



HAL
open science

Franz Liszt et Laura Rappoldi-Kahrer face aux Préludes de Chopin. Enjeux esthétiques et philologiques

Nicolas Dufetel

► **To cite this version:**

Nicolas Dufetel. Franz Liszt et Laura Rappoldi-Kahrer face aux Préludes de Chopin. Enjeux esthétiques et philologiques. Third International Chopin Congress: Chopin 1810-2010: Ideas – Interpretations – Influence, The Fryderyk Chopin Institute, Feb 2010, Varsovie, Pologne. p. 89-118. halshs-01422191

HAL Id: halshs-01422191

<https://shs.hal.science/halshs-01422191>

Submitted on 24 Dec 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Nicolas Dufetel (Weimar)*

Franz Liszt et Laura Rappoldi-Kahrer face aux *Préludes* de Chopin Enjeux esthétiques et philologiques

Les rapports entre Chopin et Liszt ont fait l'objet d'études fournissant désormais un aperçu assez complet de la question dans toute sa complexité¹. Il n'en demeure pas moins que si les grandes lignes de leurs relations humaines et artistiques sont bien connues, quelques points de détail, notamment en ce qui concerne leurs œuvres et leurs esthétiques respectives, peuvent être éclairés par de nouvelles sources et de nouvelles interprétations. Le présent article vise à aborder plus particulièrement la place des *Préludes* op. 28 de Chopin dans la mythologie chopinienne de Liszt et les différences que ces œuvres révèlent entre les deux compositeurs. Alors qu'il a composé, comme Chopin, des Polonaises et des Mazurkas, une Berceuse en *ré* bémol et quelques Nocturnes – même si ces derniers ne portent pas tous ce titre générique et qu'ils n'ont rien à voir avec ceux de Chopin –, Liszt n'a pas suivi la voie tracée par l'opus 28. Et d'une façon générale, les « miniatures² » ne sont pas les œuvres les plus marquantes de sa production.

La musique de Chopin a toujours inspiré l'imagination poétique et littéraire d'auteurs qui ont déposé des vers ou de la prose à ses pieds. Comme l'a rappelé Irena Poniatowska, les *Préludes* figurent parmi les œuvres les plus touchées par ce phénomène³. Ils se trouvent d'ailleurs au cœur d'une complexe intrigue philologique symbolisant bien les enjeux d'une interprétation poético-allégorique de tradition lisztienne. En 1909, Julius Kapp éditait sous le titre suivant un manuscrit inédit de Laura Rappoldi-Kahrer, une ancienne élève de Liszt : « Chopin's 'Préludes' op. 28. Aufzeichnungen von Laura Rappoldi-Kahrer nach Angaben von Liszt, W. von Lenz und Frau von Mouckhanoff⁴ ». Onze ans plus tard, en 1920, la pianiste Vera Lotar traduisait en italien un texte allemand très similaire ; son manuscrit est connu grâce à un facsimilé portant le titre d'*Interpretazione letteraria dei Preludi di Chopin attribuita a Liszt*⁵. Cet intitulé est cependant une invention des éditeurs, car sur le manuscrit, les indications d'identification sont bien plus évasives : on y lit seulement « Preludi – Chopin » au début, et « Traduzione dal Tedesco da Liszt Schenker » à la fin. Quels sont les

¹ Voir par exemple Serge Gut, « Frédéric Chopin et Franz Liszt : une amitié à sens unique »[dans] : *Sur les traces de Frédéric Chopin*, ed. Danièle Pistone, Champion : Paris 1984, p. 53-68 ; Serge Gut, *Franz Liszt*, Studio Verlag : Sinzig 2009, p. 344-353 (édition française : de Fallois/L'âge d'homme : Paris/Genève 1989) ; Jean-Jaques Eigeldinger, *L'Univers musical de Chopin*, Fayard : Paris 2000, p. 251-263 (chapitre « Liszt rend compte du concert de Chopin (1841) : coup de force et enterrement de première classe ») ; Irena Poniatowska, « L'analyse métaphorique des œuvres de Chopin dans le livre de Liszt », in : *Analytical Perspectives on the Music of Chopin*, éd. Artur Szklener, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina : Varsovie 2004, p. 241-253.

² Liszt utilise lui-même le terme de « miniature ». Franz Liszt, *F. Chopin*, Breitkopf & Härtel : Leipzig (Escudier : Paris; Schott : Bruxelles) 1852, p. 203.

³ Irena Poniatowska, « Sur les interprétations polysémiques des *Préludes* op. 28 de F. Chopin »[dans] : *Chopin and His Works in the Context of Culture*, ed. Poniatowska et al., 2 volumes, Musica Iagellonica : Cracovie 2003, vol. 2, p. 204-220.

⁴ Julius Kapp, *Chopin's 'Préludes' op. 28. Aufzeichnungen von Laura Rappoldi-Kahrer nach Angaben von Liszt, W. von Lenz und Frau von Mouckhanoff*, herausgegeben und eingeleitet von [...], *Die Musik*, IX/10 (1909-1910), p. 227-233.

⁵ *Interpretazione letteraria dei Preludi di Chopin attribuita a Liszt. Facsimile del manoscritto presentato a cura di Edvige Calza*, Tipografia Compositori : Bologne [1971].

*Jean-Jacques Eigeldinger, à qui cet article est dédié, m'a un jour invité à me lancer dans l'investigation de l'écheveau des rapports entre Liszt, Laura Rappoldi-Kahrer et les *Préludes* de Chopin. Je tiens à le remercier d'avoir allumé mon intérêt pour le sujet. Cette recherche a été soutenue par la Alexander von Humboldt Stiftung.

rapports entre le texte de Laura Rappoldi-Kahrer publié par Kapp et celui du mystérieux binôme Liszt-Schenker traduit par Vera Lotar ? Quelles sont leurs histoires respectives ? Ont-ils une origine commune ?

Le présent article propose d'interroger le rapport de Liszt aux *Préludes* de Chopin, ou plutôt la place de ces œuvres dans la relation entre les deux compositeurs en ce qu'elles pourraient avoir de symptomatique de leurs divergences artistiques. Il entend également revenir sur l'interprétation littéraire des *Préludes* respectivement associée et attribuée à Liszt dans les « Aufzeichnungen » de Laura Rappoldi-Kahrer et dans la traduction italienne, en interrogeant les sources de ces textes, leur transmission et leur crédibilité par une exégèse à la fois esthétique et philologique.

Liszt, les *Préludes* op. 28 et les « vingt pouces carrés » de Chopin

Les principales sources pour connaître l'opinion de Liszt sur les *Préludes* op. 28 sont ses propres écrits et les témoignages de ses élèves. Dès 1841, dans son célèbre article sur le concert de Chopin chez Pleyel (26 avril), il consacre des lignes élogieuses à ces œuvres dont il perçoit, comme le rappelle Eigeldinger⁶, la portée novatrice et exceptionnelle :

« Les *Préludes* de Chopin sont des compositions d'un ordre tout-à-fait à part. Ce ne sont pas seulement, ainsi que le titre pourrait le faire penser, des morceaux destinés à être joués en guise d'introduction à d'autres morceaux, ce sont des préludes poétiques, analogues à ceux d'un grand poète contemporain [Lamartine, précise Eigeldinger], qui bercent l'âme en des songes dorés, et l'élèvent jusqu'aux régions idéales. Admirables par leur diversité, le travail et le savoir qui s'y trouvent ne sont appréciables qu'à un scrupuleux examen. Tout y semble de premier jet, d'élan, de soudaine venue. Ils ont la libre et grande allure qui caractérise les œuvres du génie »⁷.

Les *Préludes* ne sont en revanche mentionnés que très rapidement dans la première édition de son livre *F. Chopin*, parue en 1852. À la différence des *Polonaises* et des *Mazurkas* qui y sont l'objet de chapitres entiers, ils n'y sont mentionnés qu'en passant ; nous avons relevé 6 occurrences du terme « Prélude » (singulier ou pluriel), qui est le plus souvent associé à d'autres titres (à trois reprises aux *Études*⁸). Exception faite de ceux en *mi* et *si* mineur cités à la page 199 parce qu'ils furent exécutés à l'orgue le jour des funérailles de leur auteur, aucun d'eux n'est précisément identifié. Cependant, Liszt les aborde de manière indirecte en consacrant plusieurs pages à la faculté qu'a Chopin d'inventer de nouveaux genres et de nouvelles formes, en l'occurrence des petites formes⁹. Il ne s'agit pas d'une réaction propre à Liszt, mais, au contraire, d'un lieu commun de la réception chopinienne de l'époque. En 1866, on pouvait par exemple lire ce jugement à l'emporte-pièce dans les colonnes du *Contemporary Review* : « He [Chopin] was great in small things, but small in great ones¹⁰ ». Les *Préludes* en sont naturellement un exemple magistral.

Avant de rentrer davantage dans le détail du livre *F. Chopin* de 1852, il faut aborder une question méthodologique essentielle, qui, bien que périphérique au sujet de cet article, n'en présente pas moins un intérêt général pour toute étude des écrits de Liszt sur Chopin. Ceux-ci ont leur origine dans les articles parus en feuilleton dans *La France Musicale* en

⁶ Eigeldinger, *L'Univers musical de Chopin*, p. 147.

⁷ Franz Liszt, « Concert de Chopin », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 2 mai 1841, pp. 245-246 (reproduit dans Eigeldinger, *L'Univers musical de Chopin*, pp. 256-259).

⁸ Liszt, *F. Chopin* (1852), pp. 8, 63, 142, 148, 186 et 199.

⁹ Liszt, *F. Chopin* (1852), pp. 1-10.

¹⁰ Hugh Reginald Haweis, « Schubert and Chopin », *Contemporary Review*, vol. 2 (May-August 1866), p. 80-102. Cité dans l'anthologie *Chopin and His Critics. An Anthology (up to World War I)*, ed. Irena Poniatowska, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina : Varsovie 2010, p. 493. Passage aimablement porté à notre attention par Rosalba Agresta que nous remercions.

1851¹¹. La même année, l'idée de les réunir sous forme de livre a fait son chemin et c'est la compagne de Liszt, la princesse Carolyne de Sayn-Wittgenstein, alors en convalescence à Eilsen, qui est chargée de mener à bien cette transformation éditoriale. À l'instar des autres écrits pour lesquels il avait sollicité l'aide de la princesse dans les années 1850, Liszt a supervisé son travail¹². Sa collaboration littéraire avec celle qu'il faut bien considérer comme son « *ghost writer* » a souvent été commentée et nourrit autant de débats passionnés que de théories diverses¹³. Il faut pourtant procéder avec méthode pour essayer d'obtenir un aperçu le plus fidèle possible de leur collaboration. Dans le cas présent, l'avantage, pour le chercheur, est que Liszt et la princesse ont souvent été séparés pendant la rédaction de *leurs* écrits de 1851. Certes, Liszt est parfois venu visiter la princesse à Eilsen, mais ils ont aussi échangé leurs idées dans leur correspondance. Or, de ces lettres, seulement quelques-unes ont été publiées : ce sont celles de Liszt, qui ont la plupart du temps été raccourcies et modifiées par La Mara, qui ne les a d'ailleurs pas toutes éditées¹⁴. Les lettres de la princesse Wittgenstein, quant à elles, sont toujours inédites et regorgent d'informations de première main sur la genèse des textes publiés sous le nom de Liszt¹⁵. En témoignent les lignes suivantes, extraites d'une lettre qu'elle lui adresse d'Eilsen alors que le livre sur Chopin est en préparation et que la parution du feuilleton dans *La France Musicale* n'est pas encore achevée :

« J'ai passé la journée d'hier et la matinée d'aujourd'hui à copier tes polonaises ; je les envoie demain à Belloni ; la copie et l'original écrit de ta main pour qu'il montre aux Escudiers qu'il était impossible d'envoyer à l'impression un manuscrit aussi raturé et peu lisible. Tu ne saurais croire le joli air que ce morceau a, bien écrit et bien lu. Je n'y ai fait que quelques interventions grammaticales insignifiantes pour toi. J'ai ajouté comme tu voulais une allusion au poème *the Dream* de Byron à propos de *Rêve poème*, et une couple de lignes de remplissage sur Chopin parce qu'après Weber il arrivait d'une façon un peu écourtée pour le héros du récit comme dit Ulibischeff. Du reste tu verras cela dans les épreuves du livre et tu changeras si cela ne te plait point – mais c'est aussi innocent qu'un peu de ouate dans un habit pour le faire mieux aller »¹⁶.

Les témoignages de ce genre, sources indispensables pour approcher méthodiquement les écrits de Liszt, ne sont pas rares dans les lettres de la princesse. Celui cité ci-dessus montre en l'occurrence ce que Liszt a réclamé, comment la princesse s'est exécutée et ce qu'elle a ajouté de son propre chef. Enfin, ces lignes sous-entendent que le manuscrit a dû repasser par Liszt au stade des épreuves afin qu'il opérât lui-même un contrôle final avant la publication ; c'est une pratique qui fut vraisemblablement appliquée à d'autres écrits qu'il a signés (par exemple, sur la copie faite par la princesse de son article sur Kroll et Reinecke, il ajoute la date et sa signature, ce qu'il faut considérer comme un *imprimatur*¹⁷).

Le livre de Liszt sur Chopin fut réédité par Breitkopf & Härtel en 1879, de façon stratégiquement parallèle au lancement, chez le même éditeur, des *Friedrich Chopin's Werke*

¹¹ Voir le détail de la parution dans la note du tableau 1 ci-dessous.

¹² Voir à ce sujet Nicolas Dufetel, « Les écrits de Franz Liszt. Quelques réflexions épistémologiques et méthodologiques sur leur paternité et leur typologie » [dans] : *Écrits de compositeurs (1850-2000). Problèmes, méthodes et perspectives de recherches*, ed. Michel Duchesneau, Valérie Dufour et Marie-Hélène Benoit-Otis, Paris: Vrin, à paraître ; « Franz Liszt et la 'propagande wagnérienne'. Le projet de deux livres en français sur l'histoire de l'opéra et sur Wagner (1849-1859) [dans] : *Acta musicologica*, LXXXII/2 (2010), p. 263-304.

¹³ Voir Dufetel, « Les écrits de Franz Liszt ».

¹⁴ Voir La Mara, éd., *Franz Liszt's Briefe*, vol. 4-7 (*An Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein*), Breitkopf & Härtel : Leipzig 1899-1902.

¹⁵ Quelques-unes des lettres de la princesse ont été publiées intégralement ou par extraits. Voir Michael Saffle, *Franz Liszt. A Research and Information Guide*, Routledge : New York 2009 (3^{ème} édition).

¹⁶ Lettre de la princesse Wittgenstein à Liszt, le 10 avril 1851, Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, 59/33,3 (transcription non diplomatique).

¹⁷ Paris, Bibliothèque nationale de France, département de la Musique, L. a. 67,8. Voir à ce sujet Mária Eckhardt, « New Documents on Liszt as Author », [dans] : *New Hungarian Quarterly*, 25 (1984), p. 1-14.

(voir illustration n° 1). Cette deuxième édition comporte beaucoup de nouveautés par rapport à celle de 1852, dont une digression sur le huitième *Prélude* (*fa # mineur*) qui n'est pas sans poser quelques problèmes : il s'agit du récit légèrement modifié du célèbre épisode de Majorque rapporté par George Sand dans *Histoire de ma vie*¹⁸. Dans le livre de Liszt, on lit que Chopin trouve l'inspiration du *Prélude en fa # mineur* alors qu'il est pétrifié d'angoisse en l'absence de George Sand, qu'il croit perdue dans le violent orage qui s'est soudain déchaîné :

« Durant cette existence dans une île transformée en un séjour des dieux [Majorque], grâce aux hallucinations d'un cœur épris, surexcité par l'admiration, terrassé par la reconnaissance, Chopin transporta un moment, un seul moment, dans les pures régions de l'art, soudainement, par un choc de sa baguette magique : – ce fut un moment d'angoisse et de douleur ! Mme Sand le raconte quelque part, parmi les récits qu'elle fit sur ce voyage [...]. Chopin ne pouvait encore quitter sa chambre, pendant que Mme Sand promenait beaucoup dans les alentours, le laissant seul, enfermé dans son appartement, pour le préserver des visites importunes. Un jour, elle partit pour explorer quelque partie de l'île ; un orage terrible éclata, un de ces orages du midi qui bouleversent la nature et semblent ébranler ses fondemens. Chopin, qui savait sa chère compagne voisine des torrens déchaînés, éprouva des inquiétudes qui amenèrent une crise nerveuse des plus violentes. Comme pourtant l'électricité qui surchargeait l'air finit par se transporter ailleurs, la crise passa ; il se remit avant le retour de l'intrépide promeneuse. N'ayant pas mieux à faire, il revint à son piano et y improvisa l'admirable *Prélude en fis moll*. Au retour de la femme aimée, il tomba évanoui. Elle fut peu touchée, fort agacée même, de cette preuve d'un attachement qui semblait vouloir empiéter sur la liberté de ses allures, limiter sa recherche effrénée de sensations nouvelles, lui soustraire quelque impression trouvée n'importe où et n'importe comment, donner à sa vie un lien, enchaîner ses mouvemens par les droits de l'amour !

Le lendemain, Chopin joua le *Prélude en fis moll* ; elle ne comprit pas l'angoisse qu'il lui racontait. Depuis, il le rejoua souvent devant elle ; mais elle l'ignora, et si elle l'avait deviné, elle eût intentionnellement ignoré, quel monde d'amour de telles angoisses révélaient »¹⁹.

L'épisode de Majorque raconté par George Sand dans *Histoire de ma vie*, quelque peu différent, est pourtant traditionnellement associé au quinzième *Prélude*, dit « de la goutte d'eau » (*ré b majeur*), et non à celui en *fa #* (« *fis moll* »). Liszt ou son *ghost writer* se seraient-ils donc trompés en évoquant ce dernier ? En réalité, Liszt ne s'est sans doute pas (lui-même) fourvoyé. Deux hypothèses principales peuvent expliquer pourquoi l'épisode de Majorque est associé, dans son livre, au huitième *Prélude*. Premièrement, l'expression musicale de ce morceau correspond parfaitement au « programme » rapporté par Liszt et/ou la princesse Wittgenstein, c'est-à-dire la nervosité de Chopin provoquée par l'absence de sa « chère compagne » ; on ne lit pas chez Liszt, au contraire de chez Sand, l'anecdote des gouttes d'eau qui tombent « en mesure sur le toit²⁰ ». L'épisode, dans le livre du compositeur, est seulement caractérisé par la psychose de Chopin, qui est d'ailleurs très bien traduite dans ce huitième *Prélude* aux allures évidentes de cauchemar angoissé. Deuxièmement, il faut savoir qu'en 1879, Liszt a laissé à la princesse Wittgenstein le soin de procéder à la réécriture de son livre et qu'il l'a beaucoup moins « surveillée » que dans les années 1850. Ce relâchement ne fut pas sans causer de graves conséquences sur la réédition d'un autre de ses livres, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, dans laquelle la princesse a, hélas, répandu ses lieux communs antisémites²¹. Dans la deuxième édition du livre sur Chopin, la mention du *Prélude en fa # mineur* pourrait donc bien relever d'une erreur imputable à cette

¹⁸ George Sand, *Histoire de ma vie*, Gallimard-Quarto : Paris 2004, p. 1475-1476.

¹⁹ Franz Liszt, *F. Chopin. Nouvelle édition*, Breitkopf et Haertel : Leipsic 1879, p. 272-274.

²⁰ Sand, *Histoire de ma vie*, p. 1475.

²¹ Voir à ce sujet Klára Hamburger, « *Understanding the Hungarian Reception History of Liszt's 'Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie'* (1859/1881), » [dans] : *Journal of the American Liszt Society (Flores Musicais[?]). A Festschrift in Honor of Fernando Lares upon his 80th Birthday*, éd. David Butler Cannata), 54-56 (2003-2005), p. 75-84.

dernière et non à Liszt. Cette hypothèse était d'ailleurs celle de Julius Kapp : quand on compare les versions successives du livre, dont ses traductions allemandes, on remarque que dans celle des *Gesammelte Schriften* qu'il a révisée en 1910, la pseudo-faute est rectifiée : « *Fis moll* » est corrigé en « *Des Dur*²² ». Kapp ajoute même une note de bas de page pour expliquer que l'erreur incombait à l' « inadvertance » de la « collaboratrice » de Liszt, c'est-à-dire la princesse Wittgenstein, qu'il a l'élégance de ne pas nommer : « Statt dieses von Liszt als Regenpräludium bezeichneten Stückes wurde durch seine Mitarbeiterin in der Ausgabe von 1880 versehentlich das Fis-Moll-Präludium genannt. [A. d. Ü.]²³ ». Il pourrait donc tout simplement aussi s'agir d'une coquille. Quelle que soit l'hypothèse retenue, que le compositeur ait délibérément pensé au huitième *Prélude* ou que la princesse se soit trompée par inadvertance (« *versehentlich* »), il ne s'agit sans doute pas d'une véritable erreur de Liszt.

Ce problème lié au *Prélude* en *fa* # mineur illustre bien la grande précaution avec laquelle il faut utiliser les écrits de Liszt et être conscient des particularités idiosyncrasiques de chacune de leurs versions. Le recours aux stemmas de transmission philologique s'avère, dans ce cas, très utile. Une étude synoptique des différentes versions du texte permettrait de se retrouver dans cette jungle philologique que sont les écrits de Liszt, et en l'occurrence dans ses textes sur Chopin (voir la présentation des différentes éditions dans le tableau 1 ci-dessous).

Tableau 1. Différentes éditions du texte de Liszt sur Chopin (1851-1910)

	Exemplaire Herzogin Anna Amalia Bibliothek (Weimar)	Remarques
Feuilleton « F. Chopin » dans <i>La France musicale</i> , quinzième année, 1851, à partir du 9 février ²⁴		

²² Franz Liszt, *Friedrich Chopin*. Frei in's Deutsche übertragen von La Mara. Dritte neubearbeitete Auflage. Mit allgemeiner Inhaltsübersicht der Gesammelten Schriften Franz Liszts von Dr. Julius Kapp, Breitkopf & Härtel : Leipzig 1910 [Gesammelte Schriften von Franz Liszt. Erster Band], p. 160.

²³ Ibidem.

²⁴ La parution est ainsi annoncée dès le premier numéro de l'année (5 janvier, p. 1) : « Dimanche prochain nous commencerons la publication d'un livre très-important, par F. Listz [sic], sous ce titre : LA VIE DE CHOPIN. Ce travail, qui offre un immense intérêt, aura l'étendue d'un volume in- 8 ». Dans le numéro suivant (12 janvier), un nouveau titre est donné mais la publication est retardée : « Nous commencerons dans quinze jours la publication d'un livre écrit par F. Listz pour notre journal. Cet ouvrage important du grand artiste sera lu avec un vif intérêt, comme tout ce qui sort de sa plume. Le travail de M. F. Listz, qui portera ce titre : ÉTUDES BIOGRAPHIQUES, – F. CHOPIN, – est entre nos mains, et il paraîtra réuni en un volume après avoir été publié en entier dans la *France Musicale*. » Le troisième numéro de la revue (19 janvier) livre, dès la première page, l'étude de Liszt sur John Field intitulée « Étude biographique » (« En attendant la publication de l'important travail sur Chopin, nos lecteurs liront avec un vif intérêt une étude de F. Listz [sic] sur John Field »). Il est très intéressant de voir le texte sur Field publié en amorce de celui sur Chopin, avec un titre général commun qui unit les deux compositeurs. La publication du texte sur Chopin est encore repoussée et deux numéros paraissent sans elle. Les livraisons commencent avec le n° 6 (9 février) et se succèdent dans les numéros suivants, presque toujours en première page, sur deux colonnes : 7 (17 février), 8 (23 février), 9 (2 mars), 10 (9 mars), 11 (16 mars), 13 (31 mars), 15 (13 avril), 16 (20 avril), 17 (27 avril), 18 (4 mai), 21 (25 mai), 22 (1^{er} juin), 26 (29 juin), 27 (6 juillet), 29 (20 juillet), 33 (17 août). Le lien entre Field, Chopin et Liszt est encore renforcé par l'annonce du n° 20 (18 mai, p. 153) : « Dans le mois de juillet, MM. Les abonnés recevront un nouvel album de piano, composé de six nocturnes, par J. FIELD, revus et corrigés par F. LISZT ». Au début de la parution, les effets d'annonce semblent avoir savamment été orchestrés ; plusieurs encarts comme celui paru dans le n° 9 vantent le succès de la publication : « On ne saurait se faire une idée de toutes les lettres de félicitations que nous avons reçues pour M. F. Listz, à l'occasion du travail que nous publions sur F. Chopin. Comme M. Listz ne pourrait pas répondre à un aussi grand nombre de lettres, nous croyons être ses interprètes en remerciant toutes les personnes qui ont bien voulu nous envoyer, pour l'illustre artiste, des témoignages de leur sympathie » (p. 66).

<i>F. Chopin par F. Liszt.</i> Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1852 (Paris, Escudier ; Bruxelles, Schott)		
<i>Franz Liszt's Gesammelte Schriften. Erster band : Die Goethe-Stiftung. – Chopin.</i> Cassel, Ernst Balde, 1855	L 2. L 360	
<i>F. Chopin par F. Liszt. Nouvelle édition.</i> Leipsic, Breitkopf et Haertel, 1879	L 365	Sur cet exemplaire, dédicace imprimée avant la page de faux-titre : « De la part de Son Altesse Ser: Mme la princesse Carolyne de Sayn-Wittgenstein. » Une troisième édition a paru chez Breitkopf & Härtel en 1882 (HAAB L5)
<i>Fr. Chopin's Individualität von Franz Liszt. Frei ins Deutsche übertragen von La Mara. Sonderabdruck als Probe der demnächst erscheinenden Deutschen Ausgabe von Fr. Liszt's Friedrich Chopin.</i> Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1880.	L 3	
<i>Friedrich Chopin von Franz Liszt. Frei in's Deutsche übertragen von La Mara,</i> Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1880 [<i>Gesammelte Schriften von Franz Liszt. Erster Band</i>]	L366a	
<i>Friedrich Chopin von Franz Liszt. Frei in's Deutsche übertragen von La Mara. Zweite neubearbeitete Auflage.</i> Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1896 [<i>Gesammelte Schriften von Franz Liszt. Erster Band</i>]	M 9 : m1 159	
<i>Friedrich Chopin von Franz Liszt. Frei in's Deutsche übertragen von La Mara. Dritte neubearbeitete Auflage. Mit allgemeiner Inhaltsübersicht der Gesammelten Schriften Franz Liszts von Dr. Julius Kapp,</i> Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910 [<i>Gesammelte Schriften von Franz Liszt. Erster Band</i>]	26 558 A	

Illustration n° 1

Les témoignages des élèves de Liszt sont, après ses propres écrits, la source la plus importante pour tenter de comprendre son rapport aux *Préludes* de Chopin. À en croire les récits de Lachmund et surtout ceux de Göllerich, ces œuvres étaient souvent au programme des leçons données par Liszt dans les années 1880. Selon Göllerich, le 13 juin 1884, le vieux maître de la *Hofgärtnerei* s'émerveille devant l'ensemble de l'opus 28 et partage son émotion avec ses élèves : « Der Meister sagte auch, was das (Die Préludes) für ausgezeichnet schöne Sachen seien. 'Wie ist das Alles gemacht !'²⁵ » Un an plus tard, après avoir joué plusieurs *Préludes* pour le plus grand plaisir de ses élèves, Lachmund rapporte des propos que le vieux « kein Professor²⁶ » a un jour livrés à l'assemblée : « There are more musical thoughts in

²⁵ Wilhelm Jerger, *Franz Liszts Klavierunterricht von 1884-1886 dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich*, Gustave Bosse : Regensburg 1975, p. 42.

²⁶ C'est ainsi que Liszt s'est un jour lui-même désigné selon Göllerich. Voir August Göllerich, *Franz Liszt*, Marquardt & CO : Berlin 1908, p. 19.

these preludes than in many symphonies of the present-day Kapellmeister composers²⁷. » Selon Göllerich, les *Préludes* abordés dans les leçons furent les suivants :

N° 1 en Ut majeur	N° 15 en Ré <i>b</i> majeur
N° 3 en Sol majeur	N° 17 en La <i>b</i> majeur
N° 6 en Si mineur	N° 19 en Mi <i>b</i> majeur
N° 7 en La majeur	N° 20 en Ut mineur
N° 8 en Fa # mineur	N° 23 en Fa majeur ²⁸
N° 11 en Si majeur	

Certains revenaient plus souvent que d'autres : ceux en *sol* majeur, *fa #* mineur, *ré b* majeur, *la b* majeur, et enfin celui en *fa* majeur, sur lequel Liszt, selon Göllerich, attirait spécialement l'attention de ses élèves²⁹. Une place particulière doit aussi être réservée à celui en *mi* mineur, que Liszt, selon Lachmund, se plaisait à prolonger par ses propres improvisations³⁰. Comme on sait qu'il avait l'habitude de choisir lui-même les pièces qu'il voulait entendre, on peut penser que ces *Préludes* sont ceux qu'il appréciait le plus, ou ceux dans lesquels il voyait le plus grand potentiel pédagogique – ces deux raisons n'étant évidemment pas contradictoires.

En 1875, Liszt refusa de participer à la nouvelle édition des œuvres de Chopin qu'envisageait Schlesinger (Berlin) ; il renvoyait alors à celle de son élève Carl Klindworth³¹. L'année suivante, il donnait la même réponse négative à Breitkopf & Härtel qui le sollicitait pour une entreprise similaire. Pourtant, les 14 volumes des *Friedrich Chopin's Werke* de la maison de Leipzig, publiés à partir de 1879, comporteront bien son nom parmi les éditeurs. En effet, en 1877, Liszt a finalement accepté de collaborer et a émis le souhait de s'occuper de la révision des *Préludes* et des 24 *Études* : « Ich hatte die *Etuden* gewählt, weil mir das erste Heft gewidmet und das zweite wohl auch (in damaliger Zeit)³² », leur écrit-il. Cependant, Mária Eckhardt a récemment démontré qu'il a seulement révisé les *Préludes*³³. Comme Liszt nous l'apprend lui-même dans une lettre du 20 décembre 1877, par laquelle il annonce d'ailleurs l'envoi imminent de sa révision, Breitkopf & Härtel n'avait pas voulu d'une « édition 'instructive et critique' avec commentaires, indications explicatives, doigtés, etc.³⁴ ». Liszt écrit s'être « conformé » à l'intention de l'éditeur de « donner simplement le texte musical aussi correct que possible³⁵ ». Bien que Breitkopf & Härtel ait essayé de lui procurer le manuscrit des *Préludes* en sollicitant la sœur de Chopin, Izabella Barcińska, Liszt n'a travaillé, comme il l'écrit encore lui-même, qu'à partir de « 4 ou 5 éditions précédentes » qu'il a « collationné[es] » et « où les fautes et les équivoques ne manquent guère – voire même dans celle de Paris, pompeusement intitulée 'originale et seule authentique' ». Il donne alors un exemple de ces erreurs : « Sur les pages 11, 12, 13 (17^{me} prélude, la *b* mol, 6/8) de cette édition 'authentique' j'ai indiqué une douzaine de fautes dont plusieurs sautent aux yeux

²⁷ *Living with Liszt. From the Diary of Carl Lachmund. An American Pupil of Liszt, 1882-1884*, éd. Alan Walker, Pendragon (Franz Liszt Studies Series, 4) : Stuyvesant 1994, p. 212.

²⁸ Liste compilée grâce aux occurrences relevées dans Jerger, *Franz Liszt's Klavierunterricht*, et dans sa traduction anglaise : *The Piano Classes of Franz Liszt 1884-1886. Diary Notes of August Göllerich*, translated, edited and enlarged by Richard Louis Zimdars, Indiana University Press : Bloomington et Indianapolis 1996.

²⁹ Jerger, *Franz Liszt's Klavierunterricht*, p. 42.

³⁰ *Living with Liszt. From the Diary of Carl Lachmund*, p. 334.

³¹ Lettre de Liszt à Robert Lienau, le 4 décembre 1875, *Franz Liszt's Briefe*, éd. La Mara, vol. 8 (1823-1886 : Neue Folge zu Bde. I und II.), Breitkopf & Härtel : Leipzig 1905, p. 301-302. La lettre n'est pas adressée à Julius Schubert comme l'indique La Mara. Voir Mária Eckhardt, « Liszt's contribution to the Breitkopf Chopin edition », [dans] : *New Light on Liszt and his Music. Essays in honour of Alan Walker's 65th Birthday*, éd. Michael Saffle et James Deaville, Pendragon (Franz Liszt Studies, 6) : Stuyvesant, 1997, p. 167-180.

³² Lettre de Liszt à Breitkopf & Härtel, le 26 septembre 1877, *Franz Liszt's Briefe*, éd. La Mara, vol. 2 (*Von Rom bis an's Ende*), Breitkopf & Härtel : Leipzig 1893, p. 258-259.

³³ Eckhardt, « Liszt's contribution to the Breitkopf Chopin edition ».

³⁴ Lettre de Liszt à Breitkopf & Härtel, le 20 décembre 1877, in Eckhardt, « Liszt's contribution to the Breitkopf Chopin edition », p. 171.

³⁵ *Ibidem*.

et aux oreilles. Il m'eût été facile d'augmenter le nombre de mes corrections sur beaucoup d'autres pages, mais cet échantillon me paraît suffire pour vous convaincre des négligences... authentiques³⁶ ». Plusieurs musicologues ont désormais mis en évidence ces problèmes de sources déjà remarqués par Liszt – comment ne pourraient-ils pas l'être, d'ailleurs, par n'importe quel musicien tant ils « sautent aux yeux et aux oreilles » ?³⁷ Une fois que les premiers volumes de l'édition de Breitkopf & Härtel ont paru, la sœur de Chopin a réclamé des honoraires à l'éditeur, qui les lui a refusés³⁸. De son côté, Liszt a décliné les émoluments proposés en expliquant qu'il avait fait cette « *kleine Arbeit* » avec plaisir, en tant que client de longue date de la maison d'édition³⁹.

Selon toute vraisemblance, Liszt a donc beaucoup aimé les *Préludes* de Chopin : il les a abordés dans ses écrits (surtout dans l'article de 1841), il les a enseignés, et quand on lui a demandé laquelle des œuvres de Chopin il voudrait éditer, c'est sur eux que son choix s'est arrêté. Et naturellement, il les a joués. Citons, car ils sont à notre connaissance restés inconnus jusqu'à présent, ces quelques souvenirs extraits des journaux intimes de Carl Alexander, grand-duc de Saxe-Weimar, pour qui Liszt jouait du piano en privé, et beaucoup de Chopin :

[samedi 6 mars 1869]

[Liszt] joua ensuite du Chopin. Il improvisa encore — je ne me rappelle pas de l'avoir entendu jouer mieux. On dirait que ses doigts ne sont que des accessoires — on oublie la technique pour croire qu'il y a un fluide magnétique s'échappant de sa personne qui engendre ces sons merveilleux, entre autre ce fondu, que personne au monde ne sait reproduire, ni à jamais reproduit. Nous sommes dans l'extase ! —⁴⁰

[22 juillet 1871, à Wilhelmsthal]

[Liszt] joue divinement du Chopin le soir. [...] rien de plus mélancolique que les mazourkes de Chopin⁴¹.

[23 juillet 1871, à Wilhelmsthal]

Je dînai seul [...], mais vins au salon ensuite où Liszt joua encore du Chopin – des préludes – en maître⁴².

[29 juillet 1871, à Wilhelmsthal]

Liszt joua admirablement la « polonaise » de Chopin⁴³.

[1^{er} août 1871, à Wilhelmsthal]

Liszt joue admirablement du Chopin le soir⁴⁴.

Au-delà de la puissance poétique que Liszt trouve indéniablement aux *Préludes*, c'est leur concision qui en fait aussi, à ses yeux, des chefs-d'œuvre. Cette idée transparait dans les propos rapportés par Lachmund déjà cités : « There are more musical thoughts in these preludes than in many symphonies of the present-day Kapellmeister composers ».

Dès 1841, dans son compte rendu du concert chez Pleyel, Liszt, juste avant de consacrer à l'opus 28 les lignes louangeuses que nous avons citées au début de cet article, écrit que Chopin a « choisi de préférence celles de ses œuvres qui s'éloignent davantage des

³⁶ Ibidem.

³⁷ Lors du congrès *Chopin 1810-2010. Ideas – Interpretations – Influence*, Krzysztof Grabowski a encore donné une illustration de cette question dans sa conférence « L'évolution des premières éditions des œuvres de Chopin au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle ». Voir son texte dans les présents actes de congrès.

³⁸ Eckhardt, « Liszt's contribution to the Breitkopf Chopin edition », p. 175.

³⁹ Liszt à Breitkopf & Härtel, le 24 août 1878, [dans] : Eckhardt, « Liszt's contribution to the Breitkopf Chopin edition », p. 175.

⁴⁰ Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Großherzogliches Hausarchiv, A XXVI, 1964 (Tagebuch 1867-1869), f. 311r.

⁴¹ Ibid., 1966 (Tagebuch 1870-1871), f. 202r.

⁴² Ibid., f. 202v

⁴³ Ibid., f. 205v

⁴⁴ Ibid., f. 206v-207r.

formes classiques » (ni concerto, ni sonate, ni variations). « Poète élégiaque », il cherchait des « sympathies délicates plutôt que de bruyants enthousiasmes⁴⁵ ». On trouve une idée similaire dans le chapitre initial de son livre de 1852, dans lequel il ne s'attarde pas sur les *Préludes* en particulier, mais s'attache à mettre en avant la différence entre le « sujet » et l' « idée », c'est-à-dire entre le titre d'une œuvre et son contenu. Selon lui, Chopin a eu le génie de renouveler les genres et de ne pas recourir systématiquement à ceux, canoniques, habituellement cultivés par leurs confrères. Liszt écrit qu'un genre conventionnel peut être transcendé par son contenu et donne en exemple les Fables de La Fontaine, qui, bien qu'elles dépeignent des situations « familières » sous des titres « modestes », n'en sont pas moins des « chefs-d'œuvre » de sagacité, de finesse et d'originalité⁴⁶. Liszt fait immédiatement un parallèle avec Chopin, qui lui aussi utilise des titres « modestes » qu'il renouvelle et nourrit de son « génie poétique » :

« [Les titres] d'Études et de Préludes le sont aussi [modestes] ; pourtant les morceaux de Chopin qui les portent, n'en resteront pas moins des types de perfection, dans un genre qu'il a créé, et qui relève, ainsi que toutes ses œuvres, du caractère de son génie poétique »⁴⁷.

Dès les premières lignes de son livre, Liszt avait déjà insisté sur les genres et les formes cultivés par Chopin :

« Que nous devons sincèrement admirer cette unique préoccupation du beau pour lui-même, qui a soustrait son talent à la propension commune de répartir entre une centaine de pupitres chaque brin de mélodie, et lui fait augmenter les ressources de l'art, en enseignant à les concentrer dans un moindre espace ! »⁴⁸

Admirant chez Chopin son refus du « fracas de l'orchestre », Liszt évoque certes ici un « espace » en termes d'effectif instrumental, mais rapidement, il glisse vers l'espace en tant que forme, genre et proportions, en recourant à la comparaison avec les beaux-arts :

« nous désirerions qu'on appliquât à la musique le prix qu'on met aux proportions matérielles dans les autres branches des beaux-arts, et qui, en peinture par exemple, place une toile de vingt pouces carrés, comme la *Vision d'Ezéchiel* ou le *Cimetière* de Ruysdael, parmi les chefs-d'œuvre évalués plus haut que tel tableau de plus vaste dimension, fût-il d'un Rubens ou d'un Tintoret. Béranger est-il moins grand poète pour avoir resserré sa pensée dans les étroites limites de la chanson ? Pétrarque ne doit-il pas son triomphe à ses *Sonnets* [...] ? »⁴⁹

À la toute fin du livre, enfin, c'est encore une métaphore artistique qu'il emploie pour évoquer la concision de certaines œuvres de Chopin – et cette fois, le mot est lancé : la « miniature ». Trois pages avant son point final, ces quelques lignes sonnent comme un écho aux premières pages du livre :

« Aujourd'hui que la musique poursuit un développement si général et si grandiose, Chopin nous apparaît à quelques égards, tel que ces peintres du quatorzième et du quinzième siècles, qui resserraient les productions de leur génie sur les marges du parchemin, mais qui en peignaient les miniatures avec des traits d'une si heureuse inspiration, qu'ayant les premiers brisé les raideurs byzantines, ils ont légué les types les plus ravissants, que devaient transporter plus tard sur leurs toiles et dans leurs fresques, les Francia, les Pérugins et les Raphaëls à venir »⁵⁰.

⁴⁵ Liszt, « Concert de Chopin » [dans] : Eigeldinger, *L'Univers musical de Chopin*, p. 258.

⁴⁶ Liszt, *F. Chopin* (1852), p. 8.

⁴⁷ Ibidem., p. 8-9.

⁴⁸ Ibidem., p. 5.

⁴⁹ Ibidem., p. 6.

⁵⁰ Ibidem., p. 203-204.

À la différence de la première métaphore citant Ruysdael, la dernière place Chopin dans une marche graduelle de nature hégélienne, selon l'idée – chère à Liszt – d'une chaîne de tradition et de progrès. Chopin fut selon lui un pionnier, un maillon essentiel du « développement si général et si grandiose » de la musique. Considérer l'histoire de la musique comme la marche d'un progrès en cours est d'ailleurs une idée récurrente chez Liszt ; il considère la place de Chopin dans l'histoire de la musique de la même façon qu'il insère Berlioz, Schumann, et surtout Wagner dans des schémas historiques, sinon téléologiques⁵¹. Il n'est pas étonnant, finalement, qu'il fasse de même avec Chopin.

Liszt et le complexe des *Préludes*, ou l'impossibilité de la miniature musicale ?

Schumann, comme Liszt, a très rapidement écrit sur les *Préludes* op. 28, qu'il qualifie de « remarquables⁵² ». Cependant, comme le note Eigeldinger, il est plus réservé que son confrère, qui voit immédiatement dans l'opus 28 un potentiel de modernité⁵³. Selon Eigeldinger, ce qui désoriente Schumann, c'est précisément la concision des *Préludes*. Or, c'est cette concision que Liszt admire, lui qui est pourtant aussi un champion, sinon un esclave, des formes amples et de la monumentalité⁵⁴. Il y a donc apparemment un paradoxe qui marque bien la différence de psychés entre Schumann et Liszt et qui révèle aussi ce que chacun d'eux en projette dans sa propre critique musicale. Liszt serait-il davantage capable que Schumann de faire abstraction de ses propres vues pour juger la musique d'autrui ?

Dire que Liszt s'est essayé après 1849 aux genres qu'avait cultivés Chopin est un lieu commun : il compose notamment deux *Polonaises*, deux *Ballades*⁵⁵ et une *Berceuse en ré bémol*, comme celle de Chopin. Cette tonalité est également celle de la troisième des *Consolations* (révisées en 1850), qui est sans doute son plus parfait ersatz chopinéen. Le cas de la poignée de ses *Mazurkas* et *Nocturnes* est différent et ne coïncide pas chronologiquement avec la mort de Chopin⁵⁶. Mais qu'en est-il des *Préludes* ?

Il y a bien quelques œuvres intitulées « Prelude », « Preludio » ou « Vorspiel » dans le catalogue de Liszt réalisé par Rena Charnin Mueller et Mária Eckhardt. Nous en avons dénombré 21 au total en prenant en compte les différentes versions d'une même œuvre (transcriptions) : il y a 17 occurrences de « Prelude », « Praeludium », « Präludium » ou « Preludio », et 4 de « Vorspiel »⁵⁷. Ces pièces n'ont rien à voir avec celles de l'opus 28 de

⁵¹ Sur Liszt et sa conception de l'histoire et du progrès musical, voir Nicolas Dufetel, « La musique religieuse de Liszt à l'épreuve de la palingénésie de Ballanche : réforme ou régénération ? », *Revue de musicologie*, 95/2 (2009), p. 359-398, et « Franz Liszt et la 'propagande wagnérienne' ».

⁵² *Neue Zeitschrift für Musik*, 19 novembre 1839, in Eigeldinger, *L'Univers musical de Chopin*, p. 147.

⁵³ Eigeldinger, *L'Univers musical de Chopin*, p. 147.

⁵⁴ Voir à ce sujet Alexander Rehding, *Music and Monumentality. Commemoration and Wonderment in Nineteenth-Century Germany*, Oxford University Press : Oxford 2009.

⁵⁵ Une partie du matériau musical de la *Première Ballade* remonterait à 1845 (LW A116 & A117). Sur Liszt et les *Ballades* de Chopin, voir Nicolas Dufetel, « Liszt face aux Ballades de Chopin », *Quaderni Liszt*, à paraître.

⁵⁶ Le catalogue des œuvres de Liszt établi par Rena Charnin Mueller et Mária Eckhardt mentionne 8 *Mazurkas* ; 3 ont été composées avant la mort de Chopin. La *Mazurka brillante*, qui est la plus connue et la plus développée, date quant à elle de 1850. Dans le même catalogue, 6 œuvres portent le sous-titre de « Nocturne » et 4 celui de « Notturmo » (dont les 3 célèbres *Liebesträume*). La plupart datent d'avant 1849. Il faut bien noter que jamais une de ces œuvres n'a pour seul titre « Nocturne » ; il s'agit toujours d'un sous-titre. Voir par exemple *Un soir dans la montagne. Nocturne* (LW A27b) ou *Impromptu (Nocturne)* (LW A256). Ces Nocturnes de Liszt n'ont rien à voir avec ceux de Chopin. Son œuvre qui s'en rapproche le plus, par sa syntaxe musicale, est la *Troisième Consolation en ré bémol* majeur. Voir Rena Charnin Mueller et Mária Eckhardt, *Franz Liszt / Works*, in : *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. Stanley Sadie et John Tyrrell, Macmillan : Londres 2001, vol. 14, p. 785-872.

⁵⁷ Sont exceptés les arrangements d'œuvres d'autres compositeurs comme les *Préludes* de Chopin n° 4 et 9 pour orgue (LW E16), ou encore les *Sechs Präludien und Fugen für die Orgel* de Bach transcrits pour piano (LW A92).

Chopin. Il ne s'agit jamais de cycles mais toujours de pièces individuelles qui *préludent*, dans le sens d'introduire. Liszt écrit en 1841 des *Préludes* de Chopin que « ce ne sont pas seulement, ainsi que le titre pourrait le faire penser, des morceaux destinés à être joués en guise d'introduction à d'autres morceaux ». En revanche, et bien que la plupart du temps l'œuvre censée être introduite n'existe pas, les *Préludes* de Liszt sont bien plus traditionnels et sous-entendent l'idée d'introduction. Parmi les cas significatifs, citons la treizième *Étude* que Liszt avait esquissée en 1826 comme pièce liminaire d'un nouveau cycle destiné à compléter celui qu'il avait déjà publié (*Étude[s] pour le piano-forte en quarante-huit exercices dans tous les tons majeurs et mineurs*, op. 6 [LW A 8]). Elle est en *fa #* majeur et porte le titre de *Preludio* en raison de sa place en tête du recueil qui ne sera finalement jamais achevé⁵⁸. 25 ans plus tard, *Preludio* est devenu le titre de la première *Étude d'exécution transcendante* (ut majeur), qui sert d'introduction à tout le cycle. Sa syntaxe musicale en fait d'ailleurs une véritable ouverture, un glorieux portail d'entrée à la cathédrale de la technique lisztienne (voir illustration n° 2).

Illustration 2 : Liszt, *Preludio* (Première *Étude d'exécution transcendante*)

Le *Preludio per il Canticò di San Francesco* (LW A301, E35) est, comme son nom l'indique, une introduction au *Canticò del Sol*. Il en est de même pour *Excelsior !*, sous-titré « Vorspiel » ou « Preludio » selon les éditions, qui est une introduction *zu den Glocken des Strassburger Münsters* (LW B42, E26). Le *Festvorspiel-Prelude*, sous titré *Preludio pomposo* (LW A188) est la transcription du *Festvorspiel* pour orchestre (LW G18), une musique de circonstance composée pour les cérémonies weimariennes de 1857 en l'honneur du centenaire du grand-duc Carl August (1757-1828). En 1880, le *Prélude à la polka de Borodine* est une variation destinée à être placée avant la pièce du compositeur russe (LW A296). La même année, Liszt aurait composé un *Prélude*, vraisemblablement pour piano et violon, qui est aujourd'hui perdu (LW S63). Enfin, il est superflu de mentionner le Poème symphonique emblématique de la musique à programme, *Les Préludes*, lequel se situe encore plus aux antipodes du *Prélude* chopinéen tant par les dimensions que par l'esthétique. La mise en parallèle de ce Poème symphonique avec l'opus 28 de Chopin symbolise d'ailleurs parfaitement, sur ce dernier point, le gouffre esthétique entre les deux compositeurs.

Pour compléter les occurrences de « Prélude » (sous ses formes françaises ou étrangères) dans le catalogue Mueller-Eckhardt, il faut aussi se pencher sur les manuscrits et les cahiers d'esquisses. Mais c'est une investigation là aussi bien décevante. Le terme apparaît sur quelques pages d'album manuscrites, jetées rapidement sur une feuille volante ou dans un *Stammbuch*. D'après le catalogue de Leslie Howard et Michael Short, huit feuilles d'album porteraient le titre de « Prélude » ou « Preludio »⁵⁹ : *Preludio* (« Exester 30 août 40 », S164c), *Preludio* (« Berlin 3 mars 1842 », S164g), *Preludio* (« 14 août 1842 », S164j), *Prélude* (« Heidelberg 28 Nov 1843 », S166di), *Prélude* (« Lyon 14 juillet 44 », S166dii, identique au précédent), *Prélude omnitonique* (S166e, sans lieu ni date), *Preludio* (« Braunschweig 23 März 44 », S166f/1), et *Preludio* (Paris 1844, S166f/2)⁶⁰. Il s'agit à chaque fois d'une poignée de mesures, n'excédant pas quelques secondes, que Liszt extrait la plupart du temps d'œuvres

⁵⁸ Voir la remarque dans le catalogue Mueller-Eckhardt au numéro LW A8. Le manuscrit a été vendu à Stargardt (Berlin) en 1997.

⁵⁹ Michael Short et Leslie Howard, *Ferenc Liszt (1811-1886). List of Works. Elenco delle opere*, Rugginenti (*Quaderni dell'Istituto Liszt*, 3) : Milan 2004.

⁶⁰ Leslie Howard a publié ces pièces dans *The Liszt Society Journal*, 28 (2003), Music section. Il faut aussi mentionner la pièce que Howard a intitulée « Prélude » (*Préludes et Harmonies poétiques et religieuses*, S171d), sans préciser si ce titre venait de Liszt (livret du CD de Leslie Howard, *Franz Liszt. New Discoveries*, vol. 2, Hyperion CDA67455, p. 2).

déjà existantes. Par exemple, le *Prélude omnitonique* présente la même série d'accords de septièmes diminuées arpégés enchaînés sur une basse diatonique descendante que l'Étude *Mazeppa*. Ces feuilles d'album sont, comme le Poème symphonique *Les Préludes*, une excellente illustration de la façon dont Liszt ne conçoit pas le terme « Prélude ». Ce sont des contre-exemples de la miniature chopinienne. Les Préludes de Liszt ne sont en aucune façon l'expression condensée d'une poésie musicale. Ils n'ont rien à voir avec le Prélude « à la manière de » Chopin. Un exemple manuscrit est en revanche particulièrement intéressant : sur le premier folio du célèbre cahier d'esquisses N5 de Weimar, celui de *Tasso* et des *Harmonies poétiques et religieuses*, on peut lire le titre et l'interrogation suivants, tracés par Liszt à la hâte : « Harmonies poétiques et religieuses / (?Préludes et Harmonies poétique[s] religieuses ?)⁶¹ ». Il a donc vraisemblablement pensé intituler son recueil « Préludes et Harmonies », de façon « infidèle » à Lamartine — mais les pièces du recueil n'ont rien à voir avec l'esthétique du Prélude selon Chopin.

Pourquoi Liszt, qui admire les *Préludes* de Chopin, ne le suit-il donc pas dans cette voie ? Est-ce par respect pour la perfection formelle et esthétique de l'opus 28 ? C'est peu probable. Il est plus vraisemblable que Liszt soit en réalité incapable – et surtout peu désireux – d'écrire des pièces de cet acabit, car cela ne correspond ni à son esthétique ni à ses procédés de composition. La musique de Liszt, exception faite des œuvres de sa vieillesse, est une musique qui ne peut pas se condenser dans de petites formes : elle a besoin de temps et d'espace, sur le papier, pour se développer. Chez lui, l'idée musicale ne se resserre pas. Au contraire, elle s'étend. Il y a donc, à notre avis, deux principales raisons musicales à cette incompatibilité entre Liszt et la forme miniature à la manière de Chopin. Premièrement, la pensée à programme : elle est omniprésente chez Liszt, qu'elle soit patente et revendiquée comme dans les Poèmes symphoniques, ou latente comme dans toutes ces pièces habitées par un principe poétique et extra-musical. Or, on sait tout ce qui sépare à ce sujet Liszt de Chopin et de l'esthétique de ses *Préludes*⁶². Deuxièmement, l'antithèse existant entre Liszt et l'esthétique des Préludes *alla* Chopin réside au cœur même de son principal processus compositionnel : la transformation thématique⁶³. Ce procédé nécessite de l'espace pour se déployer. Liszt a besoin de multiplier les mesures et les pages pour laisser le champ libre à sa fantaisie créatrice, lui qui transforme et développe tout ce qui tombe sous ses doigts, lui dont l'imagination est précisément foisonnante lorsqu'elle est électrisée par un élément (extérieur), si infime soit-il, tel une cellule ou un germe dont il exploite le potentiel de développement⁶⁴. N'oublions jamais l'importance de l'improvisation dans sa formation et dans ses pratiques musicales.

À la différence de Schumann, qui fut peut-être embarrassé par la miniature chopinienne parce qu'elle mettait justement en lumière ses propres interrogations formelles, Liszt, qui n'était pourtant pas plus à l'aise que son confrère allemand pour s'exprimer dans un cadre restreint, n'eut aucun problème à admirer et à louer sans réserve, chez Chopin, ce que lui-même ne voulait ou ne pouvait pas faire : composer sur « vingt pouces carrés ». Il ne s'est pas plus confronté à ce monde de la miniature au contenu poétique condensé qu'il n'a essayé de composer des opéras, admiratif de (et paralysé par ?) ce que Wagner produisait, à l'inverse, dans ce domaine du gigantesque. On pourrait presque entrevoir comme un double complexe

⁶¹ D-WRgs N5, f. 1r.

⁶² Voir à ce sujet Eigeldinger, « Les *Vingt-quatre préludes* op. 28. Genre, structure, signification » [dans] : *L'Univers musical de Chopin*, p 137-154.

⁶³ Voir notamment Gut, *Franz Liszt* (édition allemande), p. 492-494 (édition française, p. 348-350).

⁶⁴ On remarquera d'ailleurs que la transformation thématique est beaucoup moins présente dans les dernières œuvres de Liszt, qui, justement, sont souvent de dimensions réduites. Il semble donc bien que ce procédé, du moins tel qu'il est à l'œuvre dans les grandes œuvres des années 1850 et 1860, aille de pair avec les grandes formes.

chez Liszt : celui de la miniature poétique et celui du dramatisme monumental, tous deux incarnés par l'aboutissement de Chopin d'une part, et de Wagner d'autre part.

L'interprétation des *Préludes* du pseudo-Liszt dans la traduction de Vera Lotar et les réminiscences de Laura Rappoldi-Kahrer

Après ce tableau d'ensemble, il est désormais possible d'approcher l'interprétation littéraire des *Préludes* attribuée à « Liszt Schenker » dans le manuscrit italien traduit par Vera Lotar et aux « *Aufzeichnungen* » de Laura Rappoldi, qui se réclament en partie, dans leur titre, de la tradition lisztienne et chopinéenne (« nach Angaben von Liszt, W. von Lenz und Frau von Mouckhanoff »).

Le manuscrit italien porte un titre laconique : « *Preludi – Chopin* ». Et pour seule signature, à la fin, une formule tout aussi sommaire : « (*Traduzione dal Tedesco / da Liszt Schenker*) ». Selon Edvige Galza, l'éditrice du facsimilé, il a été rédigé en 1920 par la pianiste française Vera Lotar, qui l'a alors laissé à Bologne⁶⁵. Aucune autre source que la tradition orale et familiale n'est malheureusement citée pour étayer ces affirmations. Quant à l'explication de l'étrange association Liszt/Schenker, Edvige Galza suppose que Heinrich Schenker, qui avait 18 ans à la mort de Liszt, aurait pu assister à ses leçons et l'entendre parler des *Préludes* dans des termes qu'il aurait alors retranscrits. Cette hypothèse semble peu solide pour deux raisons principales.

Premièrement, à notre connaissance, on ne connaît (encore) aucun lien direct entre Liszt et Schenker, qui fut vraisemblablement élève de Mikuli à Lemberg (Lvov) avant de s'installer à Vienne en 1884⁶⁶. Bien sûr, cela ne veut pas dire que Schenker n'ait pas pu être, comme beaucoup de jeunes gens, assis quelque part au fond de la *Hofgärtnerei* ou à l'Académie de musique de Budapest pendant une leçon du vieux maître. Mais quoi qu'il en soit, cela ne suffirait pas à le qualifier d'« élève de Liszt »⁶⁷. Malheureusement, les journaux et les lettres de Schenker disponibles en ligne grâce au projet *Schenker Documents Online*, dirigé par Ian Bent et William Drabkin⁶⁸, ne remontent qu'à 1896. Impossible, donc, de percer grâce à eux le mystère d'un hypothétique lien entre Schenker et Liszt. Dans les années 1910, plusieurs œuvres de Chopin apparaissent dans les carnets de leçons tenus par Schenker, notamment ses *Préludes* (Liszt n'est cité qu'une fois, avec les *Soirées de Vienne*⁶⁹). Le 14 octobre 1913, Schenker consigne même une réflexion sur l'analogie entre le *Prélude en fa # mineur* et la parole, avant de mentionner de façon quelque peu absconse Klindworth, qu'il critique par ailleurs beaucoup dans d'autres pages de son journal⁷⁰ : « Fortsetzung des Präludiums v. Chopin bis B^d; daß es auch schlechte Musik gibt – Analogie nach dem Sprachlichen; die Entlarvung Klindworth's als Herausgeber nach Maßgabe der gewonnenen Resultate⁷¹. » Le 3 octobre, Schenker avait déjà cité l'édition de Klindworth : « G^{dur}–Nocturne [op. 37/2]; Tonartliches u. Fingersatzstudien, Konfrontierung mit Klindworth; von den unwahren

⁶⁵ *Interpretazione letteraria dei Preludi di Chopin attribuita a Liszt*, p. 5.

⁶⁶ La nature réelle des liens entre Schenker et Mikuli n'est pas connue. Voir Nicholas Cook, *The Schenker Project. Culture, Race, and Music Theory in fin-de-siècle Vienna*, Oxford : University Press, Oxford 2007, p. 182.

⁶⁷ Voir à ce sujet Malou Haine, Nicolas Dufetel et Cécile Reynaud, éd., *Les élèves de Liszt. Figures connues et inconnues*, Quaderni Liszt, Rugginenti : Milan à paraître.

⁶⁸ *Schenker Documents Online. The Correspondence, Diaries, and Lessonbooks of Heinrich Schenker (1868-1935)*, <http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker/>

⁶⁹ Les 8 et 22 octobre 1913. Lessonbook 2, p. [50] (<http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker/>).

⁷⁰ Voir http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker/profile/person/klindworth_karl.html.

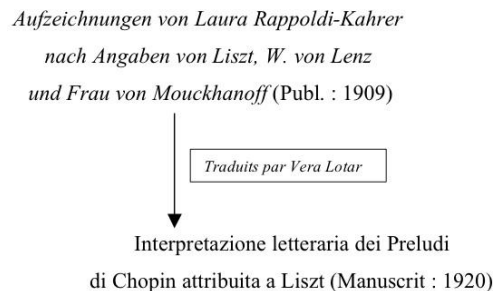
⁷¹ Du 1 au 14 octobre 1913. Lessonbook 2, p. 43-49 (<http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker/>).

Fingersätzen Klindworths, Begriff des unwahren Fingersatzes, der allezeit auch ungeschickt ist. Elemente des Begriffes in den Vortrag eintragen mit Belege aus Klindworth⁷². »

Le deuxième problème de la filiation Liszt-Schenker suggérée par Edvige Galza, qui est aussi le plus important, c'est qu'elle semble ignorer l'existence du texte publié par Kapp dans *Die Musik* en 1909, et qui est, selon toute vraisemblance, la source de la traduction italienne de Vera Lotar. Le nom de Schenker n'apparaît pas dans le texte allemand, ni dans son titre (« *Chopin's 'Préludes' op. 28. Aufzeichnungen von Laura Rappoldi-Kahrer nach Angaben von Liszt, W. von Lenz und Frau von Mouckhanoff* »), ni dans son propos.

Laura Rappoldi-Kahrer (1853-1925) fut l'élève de Liszt dans les années 1870. Entre 1908 et 1910, donc de son vivant, Kapp a eu accès à ses notes et autres journaux manuscrits, dont il a publié plusieurs extraits dans *Die Musik*. Quatre articles ont paru sur Henselt et Bülow, qui furent aussi ses professeurs, sur Chopin (*Préludes*) et Schumann (*Études symphoniques*)⁷³. Le schéma suivant représente la filiation, très simple, du manuscrit italien traduit à partir de l'article de *Die Musik*. Le rôle de Schenker n'étant pour l'instant pas défini, nous le laissons de côté.

Stemma 1 : filiation Laura Rappoldi-Kahrer / Vera Lotar



Si le texte italien a pour origine les réminiscences de Laura Rappoldi-Kahrer, il est déjà certain qu'il ne doit pas être « attribué » au seul Liszt comme l'indique le titre apocryphe du facsimilé. Le « pseudo-Liszt » de la version italienne est en réalité un amalgame de plusieurs sources réunies par Laura Rappoldi-Kahrer « *nach Angaben von Liszt, W. von Lenz und Frau von Mouckhanoff* », un peu comme certains Évangiles apocryphes se sont révélés être des assemblages de diverses sources antérieures, dont certaines de tradition *orale* – ce dernier point est essentiel.

Le stemma de transmission simple Laura Rappoldi-Kahrer (1909) → Vera Lotar (1920) *via* Kapp va malheureusement se compliquer avec l'apparition de nouvelles sources, car les « *Aufzeichnungen* » publiés dans *Die Musik* ne sont pas la seule version allemande des réminiscences de l'ancienne élève de Liszt. Bien moins connus, ses mémoires, parus à titre posthume en 1929, en contiennent une autre version⁷⁴. Les *Memoiren* de Laura Rappoldi-Kahrer comportent un certain nombre de souvenirs et d'écrits, notamment des « *Analysen*

⁷² Le 3 octobre 1913. Lessonbook 2, p. 43 (<http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker>).

⁷³ Julius Kapp, « Erinnerungen an Adolf Henselt. Nach Angaben von Laura Rappoldi-Kahrer und 18 unveröffentlichten Briefen Henselts », *Die Musik* IX/4 (1909-1910), p. 67-75 ; « Laura Rappoldi-Kahrer. Erinnerungen an Hans von Bülow. Mit unveröffentlichten Briefen Liszts und Bülows », éd. Julius Kapp, *Die Musik* VIII (1908-1909), p. 305-318 ; « Chopin's 'Préludes' op. 28. Aufzeichnungen von Laura Rappoldi-Kahrer nach Angaben von Liszt, W. von Lenz und Frau von Mouckhanoff », *Die Musik*, IX/10 (1909-1910), p. 227-233 ; « Schumanns 'Études symphoniques' (op. 13) nach Aufzeichnungen von Laura Rappoldi-Kahrer », IX/3 (1909-1910), p. 314-318.

⁷⁴ Laura Rappoldi-Kahrer, *Memoiren. Nebst ungedruckten Briefen von Franz Liszt*, éd. Felix von Lepel, Nietzsche : Dresden 1929.

verschiedener Meisterwerke » parmi lesquelles se trouve une version des « *Aufzeichnungen* » sur l'opus 28 presque identique à celle publiée par Kapp vingt ans auparavant. Quatre lignes servent d'introduction générale à la série de ces « *Analysen* » : « Einige Erklärungen, zum Teil auf Bülow's Veranlassung, zum Teil auch nach mündlichen Überlieferung von Franz Liszt, Wilhelm von Lenz und Frau von Mouchanoff geb. Kalergis. (Die beiden Letzten waren Schüler von Chopin)⁷⁵ ». Laura Rappoldi tient donc à citer ses sources, qui semblent être convoquées comme des Autorités puisqu'elle précise que les deux derniers furent des élèves de Chopin. L'idée de transmission authentique est essentielle et caractéristique de l'esprit de la « petite église posthume » constituée par les fidèles élèves de Chopin⁷⁶, à laquelle Laura Rappoldi-Kahrer n'appartient cependant que dans un cercle secondaire. Dans les *Memoiren*, les « analyses » de la pianiste, de longueurs variables, concernent Schubert, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Weber, Schumann, Chopin, Liszt, Raff, Henselt et Draeseke. Pour Chopin, deux titres d'œuvres sont donnés : la *Polonaise* op. 53, sous-titrée « Reiterpolonaise », et la *Fantaisie* op. 49⁷⁷. Pourtant, il ne faut pas s'arrêter à ces seuls titres, car les lignes qui les suivent abordent aussi d'autres œuvres du même compositeur. En l'occurrence, après le paragraphe sur la *Fantaisie* commence sans aucune indication le texte sur les *Préludes* op. 28, dix fois plus long que celui sur l'opus 49. Cette version de l'interprétation des *Préludes* n'est pas la source de la traduction italienne, qui est basée, comme le prouve une lecture comparée, sur l'article de Kapp (voir ci-dessous le stemma n° 2).

Les *Préludes* de Chopin ne sont pas les seules « victimes », sous la plume de Laura Rappoldi-Kahrer, de la pratique fort répandue d'extrapolation poético-littéraire. La pianiste se plaisait à donner libre cours à son imagination sur n'importe quelle musique tombant sous ses doigts. À propos de la *Fantaisie en ut mineur* K 475 de Mozart, elle écrit que

«Dieses Stück beginnt so großartig, dass ich schon als Kind immer an die *Erschaffung der Welt* dabei denken musste ! Am Anfang war nichts – es erscheint « Gottvater » und spricht (die Oktaven zuerst !), darauf folgt eine Bewegung (die kurzen Akkorde !), dasselbe wiederholt sich nochmals – es erscheinen nach und nach Sonne, Mond und Sterne – zuletzt der Komet mit reinem Schweif ! (die zweiunddreißigstel Noten !). Bei den nun folgenden Akkorden, die nach H-moll führen, hört man ganz deutlich die Worte : ‚Es werde Licht !‘ (zweimal !), darauf auf der Dominante *fis, fis, fis, fis* – es führt ganz überraschend nach [...] »⁷⁸

Puis, avec l'arrivée de la lumière et de la vie suivant le récit de la Genèse, surviennent, dans l'esprit de Laura Rappoldi, la Nature et ses petites fleurs – c'est, selon elle, le passage en *ré* majeur ; elle précise toujours des éléments proprement musicaux pour identifier ses propos.

Quand elle joue les *Variations Sérieuses* de Mendelssohn, ses impressions sont bien différentes :

«Während des Spiels dieser bedeutenden Variationen denke ich mir folgendes : Das Thema stelle ich mir als Klage einer abgeschiedenen Seele vor, die alle Qualen des Fegefeuers durchzumachen hat, bis sie endlich erlöst wird. (Sie Dantes Hölle und Fegefeuer !). Dieses Thema muss demnach mehr gesprochen als gespielt werden, vierstimmig, quasi wie im Streichquartett, ohne Pedalisierung, lediglich durch *die Finger allein* gehalten ! [...] »⁷⁹

Quant à Chopin, elle livre une interprétation très détaillée de la *Polonaise* op. 53, toujours en prenant soin d'indiquer des repères musicaux :

⁷⁵ Rappoldi-Kahrer, *Memoiren*, p. 64.

⁷⁶ Voir à ce sujet Jean-Jacques Eigeldinger. *Chopin vu par ses élèves*, Fayard : Paris 2006.

⁷⁷ Rappoldi-Kahrer, *Memoiren*, p. 77 et 80.

⁷⁸ Ibidem., p. 67.

⁷⁹ Ibidem., p. 69.

«Ein Reiter stürmt in glänzender Rüstung heran, – eine Staubwolke aufwirbelnd (die drehende Sechzehntelfigur !), ein zweiter folgt, gleichfalls eine Staubwolke hinterlassend – es folgen noch zwei Paare in schnellen Zwischenräumen, jetzt noch ein größerer Trupp (auf dem Dominantakkord !). – [...] Die Pferde beginnen zunächst auf den Hinterfüßen stehend ihre Tour, erreichen ungefähr die Mitte und springend wieder zurück [...]»⁸⁰

Il y a deux sortes d'analyses dans les *Memoiren* de Laura Rappoldi. La première, dont les trois extraits ci-dessus sont emblématiques, relève d'une fantaisie sortie tout armée de sa propre imagination. Aucune « autorité » n'est mentionnée pour authentifier ces propos. Le deuxième type d'analyses, en revanche, tient des réminiscences. Dans ce cas, la pianiste en indique l'origine : pour les *Kreiseriana*, c'est Bülow (« Nach Bülows Angaben niedergeschrieben », lit-on dans les *Memoiren*⁸¹). Pour les *Préludes* de Chopin, ces autorités sont, on l'a vu, Liszt, Lenz et Marie de Mouchanoff. Mais parfois, les deux types d'« analyses » se combinent et les extrapolations poétiques sont nourries autant par sa propre imagination que par les pseudo-réminiscences de personnalités qui sont convoquées pour venir justifier les propos par l'*expérience*. Les réminiscences personnelles de la pianiste peuvent cependant être teintées par sa fantaisie, et, inversement, ses propres interprétations agrémentées de fragments de souvenirs.

Les *Memoiren* posthumes de Laura Rappoldi-Kahrer ont été essentiellement compilés à partir de deux brochures manuscrites aujourd'hui conservées dans le Nachlass Rappoldi à la Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek de Dresde (ci-après abrégé SLUB). Dans l'édition, les différentes parties de ces manuscrits ont été réorganisées, certaines déplacées et d'autres supprimées. Les *Memoiren* ne sont donc pas la photographie fidèle des manuscrits de Laura Rappoldi-Kahrer mais le fruit d'un travail d'édition assez important. C'est à partir de ces documents que Kapp a publié ses articles en 1908 et 1909. La comparaison des originaux avec les textes qu'il a édités d'une part, et avec les *Memoiren* d'autre part, est du plus haut intérêt. Elle montre en effet la façon dont Kapp a édité les textes, c'est-à-dire qu'il en a modifié certains aspects, parfois simplement au niveau stylistique, mais parfois, comme c'est le cas avec le texte sur les *Préludes* de Chopin, au niveau du contenu. Si la mention « Herausgegeben und eingeleitet von Julius Kapp » qui apparaît après le titre des « Aufzeichnungen » suffit à le prouver, l'étude des originaux livre quant à elle des détails sur la façon dont il a procédé. Ni les articles de Kapp ni les *Memoiren* ne sont donc une copie fidèle des manuscrits. Cependant, le texte des *Memoiren* est généralement plus fiable que les articles publiés par le musicologue allemand en 1908 et 1909.

La première des deux brochures ayant servi à l'édition des *Memoiren* de Laura Rappoldi-Kahrer est de couleur noire et s'intitule simplement *Aus meinem Leben*. Elle est datée « Pressbaum bei Wien, 24 Juli 1913⁸² ». La deuxième, de couleur brune, porte un long titre : *Tagebuchblätter aus dem Jahre 1874, geschrieben in Salzungen und Liebenstein. Den Unterricht Hans Von Bülow's betreffend – Anhang : Einiges über die verschiedenen Meisterwerke der Clavierliteratur und ihren Inhalt* (Dresde, mars 1908)⁸³. On notera aussi la présence, parmi les documents du Nachlass, d'un *Tagebuchblatt Laura Kahrers bei Liszt in Weimar* qui offre un compte rendu quotidien du séjour de la jeune pianiste à Weimar du 1^{er} au

⁸⁰Ibidem, p. 77.

⁸¹Ibidem, p. 73.

⁸² SLUB, 503 I (1) : brochure avec couverture noire, 17,5 x 21 cm, de la main de Laura Rappoldi-Kahrer, 86 f. (pagination partielle autographe). Titre et date pris au f. 2r. La brochure est composée de : « Vorwort » (f. 1rv) et « Aus meinem Leben » (f. 2r-86v).

⁸³ SLUB 503 (I) 3 : brochure avec couverture brune, 18 x 21,5 cm, de la main de Laura Rappoldi-Kahrer, 62 f. (f. 1r-26r paginés p. 1-51 par Laura Rappoldi-Kahrer). Titre pris sur la couverture ; date au f. 62r.

16 mai 1876⁸⁴. L'original du texte sur les *Préludes* op. 28, intitulé « Preludien von Chopin », se trouve dans la brochure brune, plus précisément dans son *Anhang (Einiges über die verschiedenen Meisterwerke der Clavierliteratur und ihren Inhalt)*⁸⁵. Il est important de noter qu'il est indépendant des réminiscences des leçons avec Bülow.

Ces nouvelles données relatives aux originaux de Laura Rappoldi-Kahrer permettent désormais de donner une vue assez précise de l'histoire et de la transmission de son texte. Le stemma suivant expose la transmission des prétendues réminiscences (Chopin → Mouchanoff/Lenz/Liszt → Rappoldi) puis celle du manuscrit ($\begin{matrix} \text{Rappoldi} & \begin{matrix} \nearrow \text{Kapp} & \rightarrow \text{Lotar} \\ \searrow \text{Memoiren} \end{matrix} \end{matrix}$). Sont insérés Bülow, puisqu'il a enseigné à la jeune femme, ainsi que Mikuli et Schenker selon l'hypothèse du lien Liszt/Schenker mentionnée dans le manuscrit de Vera Lothar. Le schéma propose donc la possibilité de cette filiation, mais dans l'état actuel des recherches, elle nous semble douteuse parce que le manuscrit italien provient très vraisemblablement de l'article de Kapp, dont il reproduit les particularités.

**Stemma 2 : transmission des réminiscences et des sources
(Chopin/Liszt/Laura Rappoldi-Kahrer, 1832-1929)**

L'étude détaillée de la brochure brune de Laura Rappoldi soulève un dernier problème. À la suite du récit des cours que la pianiste a reçus de Bülow pendant l'été 1874 (f. 1r-12r), on trouve un « Erster Nachtrag », c'est-à-dire un premier post-scriptum ; on s'éloigne déjà du premier niveau de la réminiscence immédiate représenté par les notes du journal qu'elle a tenu presque au jour le jour auprès de Bülow :

Erster Nachtrag

Ich werde diese Zeit niemals vergessen, es war die schönste meines Lebens ! Es war eine Zeit des Sehnsens, nicht nur in künstlerischen Beziehung, Bülow's Einfluss wirkt Wunder ! Seine Art u. Weise regt die Fantasie an, man denkt bei jeder Composition u. sucht den Inhalt zu ergründen. Er selbst hat mir bei der Kreisleriana v. Schumann, bei den Préludes von Chopin etc. Fingerzeige gegeben, Episoden erzählt, die mich tief ergriffen haben und seitdem spiele ich kein Stück ohne mir einen Hintergrund zu malen. Ich will mit de Kreisleriana den Préludes u. der Sonate op. 27 Es-dur beginnen, die mir B. ungefähr⁸⁶ folgendem erklärt hat : [...]⁸⁷

Après ces lignes, aux feuillets 13v et 14r, on trouve une brève description des *Préludes* n° 1, 3, 9 et 15. Ces deux pages ont été rayées comme les précédentes et les propos qu'elles contiennent, que nous désignerons désormais comme version « primitive » ou « rejetée » (source A dans le tableau n° 2 ci-dessous), ont sans doute été supprimés au profit de ceux, plus complets, de la seconde partie de la même brochure (f. 43r-50r, « version éditée », source B). Voici la version primitive dont le contenu est lié à l'enseignement stimulant de Bülow et directement tracé sous son influence :

«Die Préludes von Chopin. N° 1, 3, 9, 15 wurden von mir folgendermaßen erklärt:
N° 1. *Wiedervereinigung*. (Die Versöhnung zwischen George Sand u. Chopin darstellend)
N° 3. Ein flatternder Genius umschwebt ein schlafendes Kind indem er die Worte v. Heine ' *Du bist wie eine Blume* ' spricht.

⁸⁴ SLUB 503 I (2). 1 f. écrit recto-verso, 21 x 29 cm, de la main de Laura Rappoldi-Kahrer. La pianiste a aussi publié de son vivant des *Erinnerungen an Franz Liszt* (Verlag des Königlichen Conservatoriums : Dresden 1917).

⁸⁵ SLUB 503 (I) 3, f. 43r-50r.

⁸⁶ Ce mot ajouté par une autre main ?

⁸⁷ SLUB 503 (I) 3, f. 12v. Texte barré dans le manuscrit, certainement pour signifier qu'il ne doit pas être publié dans les *Memoiren*.

N° 9. ‚Vision‘. Chopin war der Meinung, dass ihm die Erfindung verloren gegangen sei u. er zertrümmert im Geiste seinen Kopf, um nachzusehn. – Bei der Kammerschlägen rieselt das Blut (Triller der linken Hand) – in As dur angelangt, findet er die Stelle – zuletzt hämmert er den Kopf wieder zusammen (die Sechszehntel u. Zweiunddreissigstel müssen *genau* gespielt werden u. bedeuten 2 Kammerschläge hintereinander.

N° 15 ‚Die Regentropfen‘ (B[ülow] lässt alle Noten gleichmässig (As u. Gis) spielen damit die Tropfen gleich erscheinen – in der Mitte heult der Wind im Kamin, es blitzt u. schlägt ein – zuletzt tropft es aus mehreren / u. verschiedenen Löschen – am Schluss muss man das Tropfen bei den 5teln im Geiste hören.

(N° 7 hat die Ueberschrift ‚Polnische Tänzerin‘.) »⁸⁸

Juste en-dessous, Laura Rappoldi écrit que « stimulée » (« *angeregt* ») par l'exemple de Bülow, elle a *elle-même* cherché à « illustrer » d'autres *Préludes* :

Angeregt durch diese Erklärungen versuchte *ich* die übrigen *Préludes* folgendermaßen zu illustrieren :

N° 2. *Todesahnung*. N°4. *Erstickungsanfall*.

Die linke Hand muss geseufzt werden, (Herzschläge) auf dem Sekundakkord steht das Herz still, nur auf einen Augenblick – der Kranke schläft.

N° 8. *Verzweifelter Suchen*. (Liszt erzählte mir schon davon, als George Sand von einem Sparziergang nicht mehr zurückgekehrt, hatte Chopin dies *Préludium* geschrieben.

N° 10. *Nachtfalter*. N° 11. *Lybelle*. N° 12. *Duell* zwischen Liszt u. Chopin (auch davon hat mir Lenz erzählt). [...]

Selon ses propres mots, Laura Rappoldi-Kahrer a donc été stimulée par Bülow et sa faculté à développer des images en lien avec la musique. Cela prouve qu'il y a très vraisemblablement plus de sa propre fantaisie dans ses textes sur les *Préludes*, ponctuellement éclairés par des paroles rapportées, que de propos prétendument authentifiés par la tradition orale.

Il est impossible, dans les limites de cet article, de présenter une comparaison exhaustive des cinq versions du texte de Laura Rappoldi, synthétisées dans le tableau suivant :

Tableau 2. Les différentes sources des textes de Laura Rappoldi-Kahrer sur les *Préludes* de Chopin

Source	Description sommaire	Année de rédaction ou de publication	Langue
A	Version primitive non éditée de la brochure manuscrite (SLUB 503 (I) 3, manuscrit)	1908	allemand
B	Version éditée de la brochure manuscrite (SLUB 503 (I) 3)	1908	allemand
C	Édition de Kapp (article dans <i>Die Musik</i>)	1909	allemand
D	Traduction italienne (fac-similé du manuscrit)	1920	italien
E	<i>Memoiren</i> posthumes (édition)	1929	allemand

Les sources B, C, D et E présentent des différences de style, mais, à part quelques détails sur lesquels nous allons revenir, aucune différence fondamentale. Chaque *Prélude* y est décrit avec des images, des situations extra-musicales ou encore des anecdotes de nature biographique de même caractère que les textes étudiés par Irena Poniatowska⁸⁹. La comparaison des différentes sources portant sur trois *Préludes* emblématiques puis la mise en parallèle de leurs propos avec ce que Göllerich et Lachmund rapportent de l'enseignement de Liszt, permettent de mesurer à la fois les différences entre chaque source et de savoir ce qu'elles peuvent transmettre de lisztien.

⁸⁸ Ce commentaire concorde avec les propos de Liszt sur les Mazurkas dans son livre *F. Chopin* (1852).

⁸⁹ Poniatowska, « Sur les interprétations polysémiques des *Préludes* op. 28 de F. Chopin ». Jonathan D. Bellman, dans sa conférence « Consumer Music as a Stylistic Context for Chopin » (colloque *Chopin 1810-2010. Ideas – Interpretations – Influence*) a donné une démonstration vivante de ce genre de littérature d'extrapolation.

Le huitième *Prélude* a pour titre *Désespoir* dans les cinq sources : « *Verzweiflung* » dans les sources B, C et E ; « *Verzweifeltes Suchen* » dans la source A ; « *Disperazione* » dans la source D. Toutes les versions mentionnent l'épisode de Majorque et font référence au livre de Liszt ; notons que dans la version primitive (A), Laura Rappoldi-Kahrer écrit que Liszt lui a raconté l'anecdote. Selon la pianiste, la tonalité de *fa # mineur* est brièvement majorisée à la fin, en *fa # majeur*, car Chopin aperçoit sa « *Geliebte* ». Ce n'est pourtant qu'un mirage qui se dissipe vite avec le retour brutal de la tonalité de *fa # mineur*. Il n'y a aucune différence de fond, donc, entre les différentes versions.

Les textes sur le douzième *Prélude* présentent en revanche une différence notable. Tous lui donnent pour titre « *Duell* » (« *Duello* » dans la source D), mais la cause de ce duel n'est jamais la même. Dans son édition, Kapp (C) évoque la jalousie de Chopin et une scène de ménage avec George Sand. La traduction italienne (D) ne mentionne ni Chopin ni George Sand, ni le sentiment de jalousie ; elle commence avec l'évocation de deux héros anonymes qui s'élancent l'un contre l'autre avec leurs sabres étincelants. Les choses sont encore différentes dans les deux versions manuscrites et celle des *Memoiren* (A, B, E), qui concordent toutes les trois. Ici, l'identification des protagonistes explicite la cause du duel : ce sont Chopin et Liszt qui s'affrontent. Voici ce qu'on lit dans la version manuscrite primitive rejetée (A) : « *Duell zwischen Liszt u. Chopin (auch davon hat mir Lenz erzählt)*⁹⁰. » Et dans la version éditée (B), qui correspond à quelques détails de rédaction près au texte des *Memoiren* :

Duell. (zwischen Liszt und Chopin!) So erzählte mir Lenz in Petersburg ein Schüler Chopin's, welcher extra nach Paris reiste, um mit Chopin dessen Mazurkas zu studieren, die er als « eine Literatur für sich » bezeichnete. Chopin war bekanntlich sehr eifersüchtig und hatte wohl auch Grund dazu ; es spielt sich hier eine solche Scene ab, wo die beiden Helden mit blitzendem Säbel gegen einander einstürzen. – Man bemerke die 2 zusammenhängenden Noten rechts, welche nach oben gehen und vergleiche damit die beide Kämpfenden, wie sie sich einander nahern (crescendo) um wieder zurück und dann vorzurücken, während man links Schritte (immer 3 hintereinander!) wahrnimmt. Beim *ff* hört man wie die Schilder auf einander prallen⁹¹.

Dans cette interprétation, les deux pianistes se livrent un combat dont l'objet est certainement George Sand, et peu vraisemblablement une quelconque rivalité musicale.

Le dix-septième *Prélude* (*la bémol*) offre la plus grande similitude entre les cinq versions du texte de Laura Rappoldi-Kahrer et les dires de Liszt rapportés par Göllicher. Voici ce que ce le vieux maître aurait déclaré lorsque Thomán l'interpréta à Rome en 1885 : « Es muss '*amoroso appassionato*' gespielt werden, ziemlich rasch und gegen den Schluß das As als Glockenton im Baß hervorheben⁹². » Toutes les sources concordent parfaitement en donnant à ce *Prélude* le titre « Eine Scene am Notre Dame-Platz in Paris⁹³ » (« Una scena sulla piazza di Nôtre Dame a Parigi » dans la source D). De prime abord, cet intitulé rappelle les cloches évoquées par Liszt. Plus précisément encore, il s'agit, selon Laura Rappoldi-Kahrer, d'une *scène d'amour* au clair de lune. Là encore, cela rappelle ce que Liszt a déclaré : ce *Prélude* doit être joué « *amoroso appassionato* ». Enfin, le texte de Laura Rappoldi-Kahrer mentionne, à la fin, des cloches en *la bémol*, ce qui correspond aussi à ce que Liszt aurait déclaré à Rome. Dans le cas de ce *Prélude*, l'interprétation imaginée ou transmise par Laura Rappoldi correspond donc précisément aux propos de Liszt rapportés par Göllicher. Est-ce un hasard ? C'est possible, car l'interprétation de cette pièce comme scène amoureuse n'a rien d'original. Irena Poniatowska le range d'ailleurs dans la catégorie « romance » de son

⁹⁰ SLUB 503 (I) 3, f. 14r (p. 27).

⁹¹ SLUB 503 (I) 3, f. 45v-46r. Rappoldi-Kahrer, *Memoiren*, p. 82.

⁹² Jerger, *Franz Liszts Klavierunterricht*, p. 109.

⁹³ SLUB 503 (I) 3, f. 47v. *Memoiren*, p. 84. On lit « *Am Notre-Dameplatz zu Paris (am Schluss schlägt die Uhr)* » dans la version A (rejetée), f. 14r.

classement des interprétations polysémiques et cite, parmi plusieurs commentaires, celui, lapidaire, de Cortot : « elle m'a dit : je t'aime⁹⁴ ». Mais voir dans ce *Prélude en la bémol* une scène amoureuse au clair de lune, qui plus est au son des cloches, est-ce un autre lieu commun ? Autant sa lecture romantique comme *Liebesszene* peut être considérée comme un truisme, autant son association avec les cloches l'est peut-être moins ?

* * *

L'ensemble des sources étudiées dans cet article forme un écheveau complexe que l'on pourrait aussi considérer comme une constellation dont les composantes présentent certes quelques différences, mais qui offre un énième témoignage de l'intérêt intellectuel suscité par les *Préludes* de Chopin. Ces textes illustrent aussi l'importance accordée à la recherche d'une authenticité de la tradition interprétative, qu'elle soit chopinéenne ou lisztienne. L'*Interpretazione letteraria dei Preludi di Chopin attribuita a Liszt* est intitulée de façon erronée : il ne s'agit pas d'une interprétation « attribuée » à Liszt, pas même à un *pseudo-Liszt*. Étant établi que ce texte italien est la traduction de celui publié par Kapp, venant lui-même des souvenirs de Laura Rappoldi-Kahrer qui sont eux-mêmes dérivés de sa propre fantaisie et de tierces personnes, on peut dire que ce texte, dans n'importe laquelle de ses versions, est une chimère. Une chimère dans le sens qu'il est composé de plusieurs éléments de diverses origines. Pour être plus précis et quitte à filer la métaphore mythologique, c'est un texte pluricéphale, une hydre à plusieurs têtes autour de laquelle gravitent les fantômes de Schenker et Mikuli. De nouvelles recherches permettront peut-être de préciser la place de ces derniers dans l'écheveau, s'ils en ont une. Une autre facette qui resterait à éclairer serait celle des sources inédites lisztiennes, c'est-à-dire la correspondance du compositeur avec la princesse Wittgenstein, particulièrement pour l'année 1851 pendant laquelle le livre sur Chopin a vu le jour⁹⁵. L'étude systématique et problématisée des annotations faites par Liszt dans ses propres partitions de Chopin, conservées à Budapest, reste également à entreprendre⁹⁶.

Enfin, faut-il douter de Laura Rappoldi ? La philologie a ici ses limites et se borne à exposer des faits. La confrontation des sources pousse à la prudence face à ses témoignages : il y a beaucoup de sa propre fantaisie dans ses textes. Pour conclure, retournons à ce qu'elle écrit au début de son « analyse » de la *Fantaisie* opus 49 :

«Als Chopin die Préludes schrieb, war er festen Überzeugung, dass ihm die Erfindung abhanden gekommen sei – diese Bemerkung rührt von Wilhelm von Lenz her ! – deshalb sind alle so kurz. [...] »

Une anecdote étrange que la pianiste tient, comme souvent, à justifier par une « autorité » ayant connu Chopin (Lenz). Liszt, quant à lui, pensait qu'il pouvait y avoir dans les « vingt pouces carrés » d'une œuvre de Chopin beaucoup plus de poésie que dans certaines compositions de grandes dimensions. Il aimait les *Préludes* et aurait certainement été bien embarrassé par cette déclaration sur un Chopin vidé de son inspiration, alors qu'il voyait sans doute dans l'opus 28 un exemple magistral de la quintessence de son « génie poétique ».

Lachmund rapporte que Liszt aurait confié dans les années 1880 qu'il y avait davantage de pensée musicale dans les *Préludes* que dans bien des symphonies des maîtres de chapelle contemporains. Liszt avait pourtant été lui-même un de ces maîtres de chapelle, à

⁹⁴ Poniatowska, « Sur les interprétations polysémiques des Préludes op. 28 de F. Chopin », p. 208.

⁹⁵ Dufetel « La genèse du livre *F. Chopin* de Franz Liszt (1852). Que disent les sources ? », « *Grandeur et finesse* ». *Chopin, Liszt and the Parisian Musical Scene*, ed. Luca Salla, à paraître.

⁹⁶ Voir Mária Eckhardt, éd., *Liszt Ferenc hagyatéka a Budapesti Zeneművészeti Főiskolán. II. Zeneművek / Franz Liszt's Estate at the Budapest Academy of Music. II. Music*, Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola : Budapest 1993.

Weimar, et il n'avait alors trouvé son moyen d'expression que dans des œuvres de grande dimension qui devaient l'aider – c'était du moins son désir – à se faire reconnaître comme compositeur après que sa renommée de pianiste n'eut étouffé sa carrière. Cette place de créateur, Chopin l'avait obtenue bien avant lui. C'est un décalage entre l'interprète et le compositeur que Legouvé avait très finement ressenti dès 1840, en écrivant que Chopin était les deux *à la fois* alors que le Liszt compositeur, devait encore éclore⁹⁷. Mais ce décalage, ce Liszt-en-devenir, est sans doute ce qui fait aujourd'hui la richesse des écrits de Liszt sur Chopin.

⁹⁷ Ernest Legouvé à Liszt (1840), La Mara, éd., *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt*, vol. 1 (1824-1854), Breitkopf & Härtel : Leipzig 1895, p. 12-14.