

LA PASSION DE COMPOSER

Sébastien Troester

Il n'y a d'appréciation possible d'une œuvre musicale qu'à l'aune de son audition : à ce titre, les disques de ce *Portrait* offrent à l'oreille de nombreux inédits. Si la musique pour piano de Marie Jaëll était en partie accessible aux amateurs curieux de partitions épuisées, sa musique avec orchestre est à proprement parler inouïe, jamais encore entendue depuis sa création. Grâce au premier enregistrement de quatre grandes pièces avec orchestre se dessine une figure inattendue, celle d'une compositrice dont l'instrument d'excellence n'aura peut-être pas été celui que l'on croyait : l'instrument « orchestre » plus encore que le piano, cet « instrument-roi » par lequel brilla pourtant la virtuose dans la première période de son activité, de 1855 à 1870.

Un exemple de découverte : *La Légende des ours*, dont la composition au cours des années 1877-1878 est contemporaine d'œuvres aussi différentes que *Le Roi de Lahore* de Massenet (1877), *L'Étoile* de Chabrier (1877), le *Concerto pour violoncelle* de Lalo (1877), *Samson et Dalila* de Saint-Saëns (1877) ainsi que son *Requiem op. 54* (1878), *Polyeucte* de Gounod (première version de 1878), *Madame Favart* d'Offenbach (1878). Or il suffit d'écouter *La Légende des ours*, suite de six mélodies pour soprano au caractère humoristique revendiqué, pour découvrir que la comparaison ne se fera pas au désavantage de la jeune compositrice déjà mature, et que celle-ci n'a certainement pas à rougir de ses expérimentations orchestrales, de son sens du théâtre, de la finesse de son instrumentation, de ses textures parfois véritablement impressionnistes. Essayons d'aller à la rencontre du génie propre de cette femme talentueuse et ambitieuse, et arpentons ensemble les chemins qu'elle emprunta jadis.



LA VOCATION

Comme elles sont insipides ces jeunes pianistes qui jouent toujours les mêmes pièces de Liszt. Mais parlez-moi de la Jaëll ! Voilà une personne intelligente et spirituelle : elle se fabrique elle-même des choses pour le piano, qui sont aussi mauvaises que celles de Liszt.

Lorsqu'il s'exprime ainsi en 1888 dans une lettre à Richard Heuberger, quel drôle d'honneur Johannes Brahms fait-il donc à « la » Jaëll en comparant ironiquement – ou cruellement – ses compositions à celles de Liszt ? Certes, il entretenait de longue date une amitié avec le pianiste virtuose Alfred Jaëll, créateur et promoteur de nombre des œuvres du maître allemand ; la personne de Marie Trautmann devenue Jaëll en 1866 ne pouvait donc pas lui être étrangère. Mais Brahms connaissait-il véritablement la musique de la prodige alsacienne ? Ses partitions ont-elles donc été tant diffusées à son époque, jouées dans les salons, éditées, discutées, critiquées, qu'il devenait cocasse de les rabaisser aussi bas que celles produites par cet obscur pianiste, Franz Liszt ? Parallélisme peut-être, toutes proportions gardées, entre ce dernier et celle qui fut sur le tard sa confidente et secrétaire : longtemps, l'art de Liszt compositeur semble avoir été méconnu, voire raillé, au regard du génie de Liszt interprète et improvisateur au piano, celui dont les exploits au clavier soulevaient les foules partout en Europe. Un tel préjugé à l'encontre des virtuoses osant prétendre à l'art élevé de la composition aurait-il été ici endossé par Brahms ? En tout état de cause, difficile d'écarter chez lui une misogynie largement partagée, et dont Jaëll comme les autres femmes créatrices eurent toutes plus ou moins à souffrir.

Cependant, le corpus des œuvres composées par Marie Jaëll, pour n'être pas pléthorique, éclaire véritablement sur l'intérêt qu'il a pu susciter à l'époque de son écriture, ainsi que sur le parcours artistique plus que singulier de cette jeune prodige du piano désirant, la vingtaine venue, s'écarter du chemin tout tracé de sa carrière d'interprète célèbre. S'y lisent également en filigrane les recherches et détours d'un certain romantisme de la musique française du second XIX^e siècle, pris entre poids de l'héritage italien, fascination pour les modèles allemands et austro-hongrois, et quête d'une singularité qui s'affirmerait comme proprement française.

Les nombreux carnets et journaux de travail laissés par Marie Jaëll, ainsi qu'une vaste correspondance, témoignent d'un besoin irrésistible de créer, d'une aspiration forcenée à l'art et à l'élévation, et même plus tard d'une certaine dérive mystique ; dans ces écrits intimes, l'expression récurrente des tourments de la création prend volontiers des accents prométhéens. En 1878, elle confie à son amie Anna Sandherr :

Apprendre à composer, passion qui ne me quitte jamais, je me réveille le matin avec elle, je m'endors avec elle le soir. J'ai une idée si haute de mon art que toute ma joie est de lui vouer ma vie sans espérer autre chose que de vivre par lui et pour lui.

Ailleurs, à Gosswine von Berlepsch :

Quelle force, quelle richesse, quelle plénitude en moi ! Je me sens pareille à un volcan en éruption, et il doit en être ainsi ; car c'est ainsi seulement que je puis croître ! Par moment tout est calme, puis l'inquiétude s'empare de nouveau de mon être ; et c'est comme si la tempête et l'accalmie formaient des vagues successives. Atteindrai-je jamais l'équilibre, la mesure ? Il le faut, sinon ma vie ne sera pas digne de ma mission.

En 1894, son dernier cycle de compositions témoigne toujours de cette nature de feu hantée par la question de l'ascension de l'âme, en illustrant à lui seul une aspiration et une inspiration toutes jaëlliennes. Il s'agit des dix-huit pièces pour piano inspirées de la *Divine Comédie* de Dante et réparties en trois cahiers sous les titres *Ce qu'on entend dans l'Enfer*, *Ce qu'on entend dans le Purgatoire*, *Ce qu'on entend dans le Paradis*.

Depuis les premières pièces pianistiques pour le salon, en passant par la musique de chambre et les grandes œuvres symphoniques ambitieuses, les vingt-quatre années que Marie Jaëll consacre exclusivement à la composition musicale – de 1870 à 1894 – aboutissent à ces dernières pièces hiératiques ; leur motif mélodique unique reprend les fameuses quatre premières notes du *Dies irae* grégorien, sorte de conclusion radicale – et incomprise de ses contemporains – à ce qu'il faut bien définir comme une quête enfiévrée de sens, de beau, de lumière.



PIÈCES POUR LE PIANO

Le catalogue des œuvres achevées par Marie Jaëll compte une soixantaine de numéros, parmi lesquels les pièces pour le piano occupent une place prépondérante. Comment s'en étonner, puisque à l'instar de nombreux instrumentistes, elle s'est « fabriqu[ée] elle-même des choses » à usage du salon et du concert ? Leur écriture couvre toute sa période d'activité en tant que compositrice ; leur diffusion a été largement assurée grâce à l'édition quasi systématique des partitions, notamment par la célèbre maison Heugel à Paris, ainsi que par le biais de nombreux concerts donnés par la musicienne elle-même. Très peu d'inédits pour le piano subsistent donc aujourd'hui.

Si l'on souhaite détailler un peu la diversité des pièces rencontrées dans ce catalogue, il faut évoquer en premier lieu les pièces de genre et de caractère, telles les *Six Valses mélancoliques* et les *Six Valses mignonnes*, les *Douze Valses et Finale pour piano à quatre mains*, les préludes intitulés *Six Esquisses romantiques* et *Deux Méditations*. Ces pièces se distinguent par l'atmosphère qu'elles prétendent créer, hors de toute illustration ou évocation extérieure.

En s'arrêtant un instant sur les *Douze Valses et Finale*, on y constate une inspiration se plaçant non du côté d'un exercice formel et mécanique, mais bien plutôt du côté de l'expressivité, le rythme à trois temps permettant à lui seul de varier les caractères et les humeurs, les couleurs et les sentiments. On y voyage de la plus profonde mélancolie (valse n° 10), à des danses brillantes mettant en mouvement toute la puissance orchestrale du piano (valses n° 1, n° 3, n° 4, n° 7, n° 11, final), en passant par l'expression d'un demi-caractère galant et rêveur (n° 2, n° 5, n° 6, n° 9, n° 12), ou encore une ballade aux accents orientaux (n° 8). Signe de l'intérêt qu'elles suscitèrent, ces valses seront interprétées en 1876 à Weimar par Saint-Saëns et Liszt côte à côte ; ce dernier enverra à la compositrice ses « sincères louanges pour ce charmant bijou » que sont les *Douze Valses à quatre mains*. Il est à noter – nous y reviendrons – que ce souci expressif se rencontrera partout dans l'œuvre de Jaëll : par exemple dans les mouvements lents de ses trois concertos, au cours desquels l'artiste trouve toujours l'occasion de déployer des couleurs en demi-teintes, des accents pleins de retenue, une nostalgie douce et rêveuse. Des caractères aux antipodes de sa nature résolument volcanique, que sa musique lui permet néanmoins d'explorer.

Deuxième grand aspect de l'œuvre pianistique, les pièces « pastorales » et sentimentales, dont l'intention avouée est d'imiter ou d'évoquer une image connue, un paysage intérieur ou naturel, une émotion : on peut y dénombrer les quatre pièces formant la *Promenade matinale*, le cycle pour quatre mains *Voix du printemps*, le cycle inachevé des *Harmonies imitatives*. Au sein de ce dernier en particulier, deux genres de contemplations se côtoient et se répondent de manière croisée : celle de la campagne, de la forêt et des champs dans leur simple expression (« Les Oiseaux chantent », « Plainte du vent », « L'Orage »...) ; celle de l'autre nature, humaine, que Jaëll écoute au plus près de sa vibration et de ses contradictions (« Supplication », « Rêvasserie », « Dans le doute »...).

Autre plongée au cœur de cette complexité, les dix-huit pièces pour piano inspirées de Dante (*Ce qu'on entend*) portent presque toutes un titre évoquant une passion ou un état accessibles aux seuls êtres humains : de l'enfer au paradis en passant par le purgatoire, se déroule le parcours de l'ombre à la lumière que la compositrice entame elle aussi dans le plus grand dénuement, comme nous l'avons déjà noté. Son seul bagage, quatre notes dont le nombre n'augmentera pas. Le voyage se situe ailleurs : dans les variations infimes, dans l'invention mélodique à partir d'un matériau limité, dans la recherche rythmique et harmonique. Bien que publié intégralement l'année même où il fut achevé, ce grand œuvre auquel elle tenait beaucoup n'a en réalité rencontré que de l'indifférence. Cet échec ne fut pas sans influence dans sa décision d'abandonner définitivement la composition musicale. Se sentant incomprise avant même d'en avoir achevé l'écriture, voici un extrait d'une lettre qu'elle envoie au maître Saint-Saëns en août 1893 :

Quel intérêt voulez-vous que j'aie à vous envoyer mes manuscrits ? Ils contiennent des idées très neuves, si Liszt était de ce monde elles lui auraient fait un plaisir énorme, il aurait été heureux de me dire : « Marchez en avant ! » Je croyais que vous lui ressembliez !

À la même période, Satie compose *Vexations*, pièce consistant en huit-cent-quarante répétitions d'un même motif au piano ; elle sera exécutée pour la première fois en 1963 à New York à l'initiative d'un grand admirateur, John Cage. Ne faudrait-il pas aujourd'hui songer à comparer également le cycle *Ce qu'on entend* au nombre des œuvres précu-

seurs, tant la radicalité de la proposition musicale fait immanquablement penser à certaines découvertes opérées dans la deuxième moitié du ^{xx}e siècle par les compositeurs de musiques dites répétitives et minimalistes ?

Reste enfin à évoquer les pièces pour piano à visées pédagogiques. Elles sont écrites tout à fait à la fin de la vie de compositrice de Marie Jaëll, lorsque celle-ci s'est déjà tournée vers l'enseignement et ses recherches autour du toucher ; de cette nouvelle et intense activité résulteront entre 1894 et 1922 la publication des trois volumes de sa méthode et d'une dizaine d'autres ouvrages théoriques. Ces pièces pédagogiques, aux antipodes de l'aridité conceptuelle des cycles inspirés de Dante, atteignent à une simplicité toute schumannienne : la contradiction n'est qu'apparente, et peut-être doit-on y voir un même mouvement de dépouillement et de simplification de sa musique. Il s'agit principalement des deux cycles de douze morceaux intitulés *Les Beaux Jours* et *Les Jours pluvieux* dédiés à ses élèves, les cinq frères et sœurs Spalding. Plus tard, elle inclura dans la version définitive de sa méthode en trois volumes, six petites pièces très simples, qui paraîtront en 1930 additionnées d'un dernier petit morceau sous le titre *Sept Pièces faciles pour piano – Pour les enfants*.

Dans *Les Beaux Jours*, l'inspiration poétique va à l'essentiel : le crépitement des étincelles de « Incendie de broussailles » s'entend tout au long de la pièce dans les notes piquées à la main droite, jusqu'aux derniers accords aigus évoquant des flammes devenues grandes. Dans « Murmures du ruisseau », ce sont les arpèges roulant d'une main à l'autre qui miment l'agitation des eaux. « On rit » fait clairement tinter les rythmes variés des rigolades et des gloussements, tandis que « Le Pâtre et l'Écho » et « Le Tocsin » utilisent l'évocation d'une flûte ou d'un hautbois lointain dans le premier cas, d'un ostinato de cloches dans l'autre. Même simplicité dans *Les Jours pluvieux* où seront égrenées toutes les nuances et variations d'une pluie qui s'abat, de « Quelques Gouttes de pluie » jusqu'à « Vent et Pluie », en passant par « Petite Pluie fine » ; et lorsque « L'Orage ne vient pas », les notes qui vibrent à la main gauche, accélèrent et ralentissent à la main droite, n'éclatent jamais et finissent par s'éteindre ensemble. Exercice réussi de délicatesse et de poésie nue.



MUSIQUE DE CHAMBRE – MÉLODIES

En parcourant l'activité de compositrice de Marie Jaëll depuis les débuts, la grande surprise est de constater la cohabitation précoce de réalisations aussi différentes que les *Six Petites Pièces pour piano* ou un *Impromptu* minimaliste, avec une vaste *Sonate pour piano* dédiée « à l'illustre maître François Liszt ». Il s'agit d'un trait constant du parcours de Jaëll dans l'écriture musicale : une aspiration à la maîtrise des formes classiques, sonates et concertos, cantate et poème symphonique, dans lesquelles elle se jette corps et âme dès le début de sa formation. Notons par contraste qu'Alfred, son mari compositeur, s'est quant à lui cantonné toute sa vie à des formes plus légères, moins exigeantes : son catalogue affiche d'un côté d'innombrables variations brillantes et virtuoses sur des airs d'opéras, de l'autre quelques dizaines de romances originales ou airs populaires arrangés pour le salon.

Après cette vaste *Sonate pour piano*, c'est animée du même esprit de sérieux et d'audace que son épouse compose dès 1875, à l'âge de vingt-neuf ans, un *Quatuor à cordes en sol mineur*. À titre de comparaison savoureuse, on peut remarquer que son professeur Saint-Saëns attendra sa cinquante-quatrième année pour offrir à la postérité son premier quatuor à cordes, et dix-neuf ans de plus pour le second. Dès l'année suivante, Jaëll adapte elle-même cette œuvre en *Quatuor avec piano*, belle occasion de s'offrir une partie de piano en faisant disparaître l'un des deux violons. Il est malheureusement peu probable d'entendre un jour ledit *Quatuor avec piano*, car, à l'instar d'une large part de sa production, les manuscrits qui nous sont parvenus sont souvent compliqués de ratures, grattages et collettes, rendant hasardeux, parfois impossible, l'établissement d'un texte musical possiblement définitif : trait immuable de l'artiste, qui ne se départira jamais d'une furie de révisions et de relectures, de reprises et de refontes de ses propres œuvres. Cette tendance dangereuse poussa le général alsacien Théodore Parmentier – grand ami et confident, mais aussi relecteur, critique et correcteur de ses compositions – à inciter fortement son amie à livrer le plus tôt possible ses œuvres à la publication, sans quoi elle continuerait à les corriger sans fin.

Au chapitre des formes classiques verra également le jour en 1881 une (toujours) vaste *Sonate pour violoncelle*, dédiée au compositeur et critique Ernest Reyer et révisée en 1886 ; nous savons par sa corres-

pondance que Jaëll interpréta en une occasion au moins cette sonate avec le célèbre violoncelliste David Popper. De la *Sonate pour violon* dédiée à Teresa Milanollo, autre concertiste célèbre qui fut l'épouse du général Parmentier, la partie d'accompagnement pour le piano est semble-t-il aujourd'hui irrémédiablement perdue. Citons enfin quelques pièces plus anecdotiques, mais dont le charme a sans doute su égayer les salons : une *Fantaisie* et une *Romance* pour violon et piano.

Marie Jaëll a consacré une énergie particulière à la composition de mélodies pour voix avec accompagnement de piano : alternent une inspiration personnelle grâce aux textes dont elle est l'auteur, et des poèmes de Jean de Richepin (*La Mer*), de Victor Hugo (sept mélodies tirées des *Orientales*), mais aussi de Baudelaire, Gide, Ronsard, soit en tout vingt-cinq mélodies environ. Comme à l'accoutumée, la partie du piano d'accompagnement a été particulièrement ciselée de manière à suivre au plus près les sentiments portés par la voix. Espérant faire éditer ses *Orientales* chez Heugel, elle écrit à l'éditeur :

Je viens de terminer un recueil des mélodies tiré des Orientales de Victor Hugo. C'est beaucoup mieux que tout ce que vous connaissez de moi. En la voyant vous constaterez sans doute que c'est une œuvre durable qui aura un grand retentissement.

Ces mélodies parurent finalement chez Dupont et tombèrent dans l'oubli, malgré le pronostic de l'auteur ; l'inspiration y est pourtant très vivace, sans doute stimulée par les libertés qu'un exotisme de bon aloi permettait de s'accorder. Entendue aujourd'hui, une mélodie telle que *Le Voile* résonne encore de manière très actuelle par son sujet.

Il est par ailleurs intéressant de constater que la quasi totalité des poèmes dont Jaëll est l'auteur dans l'optique d'une mise en musique, sont à notre connaissance rédigés d'abord en allemand, langue maternelle, langue du cœur et de l'intime : ses *Quatre Mélodies* chez l'éditeur Brandus (traduction des *Fünf Lieder* parus dans un premier temps chez Schott), *La Légende des ours* d'abord intitulée *Bärenlieder*, mais aussi le texte de la cantate *Au tombeau d'un enfant défunt*, hommage à l'un des fils de Saint-Saëns (*Am Grabe eines Kindes*), et celui du poème symphonique *Ossiane* (*Götterlieder*). C'est donc toujours dans un deuxième temps qu'une version française est pensée et concrétisée. Voilà qui questionne à nouveau la situation de Jaëll entre influences allemandes

et françaises ; nous apporterons à la fin du présent article quelques éléments de réponse.

Bien que nous ne sachions pas si une version pour piano a précédé ou non son orchestration, les six mélodies composant *La Légende des ours* (sous-titrées « Chants humoristiques pour voix de soprano et accompagnement d'orchestre ») occupent une place à part dans le catalogue. Difficile en effet de ne pas s'arrêter sur le mot de Saint-Saëns à son élève dans une lettre datée de 1879, année de la création du cycle :

Si vous avez envie de l'orchestre pour vos lieder ne vous gênez pas, le lied avec orchestre est une nécessité sociale ; s'il y en avait, on ne chanterait pas toujours dans les concerts des airs d'opéra qui y font souvent piteuse figure.

Signe d'un problème récurrent, Florent Schmitt ne dira rien d'autre en 1913 :

Et que lui faire chanter, à ce soliste ? Éternellement des fragments d'opéra de Gluck, de Mozart, de Wagner, ou cet air de l'Archange de la Rédemption que, il faut en convenir, nous commençons à bien connaître ?

Jaëll ne s'est donc pas gênée, choisissant elle aussi de répondre à la question par le moyen de la mélodie avec orchestre, sur un sujet de son propre cru et pour le moins farfelu : les tribulations, les amours et la mort d'un ourson et d'une oursonne. Il faut rappeler que cette aspiration à la mélodie avec orchestre a été concrétisée par un grand nombre de compositeurs français du XIX^e siècle, de Gounod à Dubois en passant par Berlioz, Massenet et Saint-Saëns lui-même, laissant un immense corpus aujourd'hui totalement méconnu – ce qui fait que l'on continue à entendre en concert les mêmes éternels airs d'opéra que nous commençons vraiment à bien connaître.

La Légende des ours, œuvre atypique où les audaces abondent, étonne. Depuis le *Premier Concerto en ré mineur* de 1877 à l'orchestration encore classiquement agencée, parfois un peu appliquée, le changement est radical. Là, les groupes instrumentaux sont autonomes, s'enrichissent ou s'appauvrissent de certains éléments d'une mesure à l'autre, si bien que rien ne se répète servilement, aucun truc ni procédé n'est appliqué. On y reconnaît la patte des compositeurs habiles qui jouent de l'orchestre comme d'un instrument : les combinaisons et les timbres

sont constamment inventés, expérimentés, avec un grand sens du détail. Aussi le motif de trois notes mimant la démarche de l'ours, et avec lui les autres motifs récurrents parcourant l'œuvre, s'effacent-ils devant le travail orchestral de la couleur qui domine tout : la scène de dispute, la scène de danse comique de l'ours, la scène de tendresse, toutes font l'objet d'une réflexion très précise sur les instruments, leur emploi, leur combinaison, leur récit propre.

Au début de la cinquième mélodie (« Union malheureuse »), cordes et vents entrent seuls ou par deux, et se répondent lentement. Soudain, la mélodie naissante est reprise et enrichie par la clarinette basse, entraînant derrière elle tout l'orchestre qui gonfle d'un coup : la dispute entre les ours survient, chaque pupitre agrège sa partie singulière aux autres, plusieurs vagues déferlent, pour aboutir à un grand *tutti* dissonant. Et l'on se surprend à songer que nos *Ours* sont décidément plus proches de *La Mer* de Debussy que du *Roi de Lahore* de Massenet.



MUSIQUE CONCERTANTE – CHŒUR ET ORCHESTRE

Dans la production avec orchestre de Marie Jaëll, difficile de ne pas s'arrêter aux deux concertos pour piano, passionnants à plus d'un titre. D'abord, nous l'avons déjà souligné, ce sont les œuvres qu'une compositrice dédie à elle-même, jouant ainsi sur tous les tableaux : elle s'offre un morceau de choix selon son goût et son désir, et offre au public friand d'exploits pianistiques sa propre vision de la virtuosité. Ensuite, grâce à sa renommée personnelle, ces concertos sont les œuvres avec orchestre qu'elle parvient le plus souvent à faire donner en concert, avec également le *Concerto pour violoncelle* ; les trois autres – cantate, poème symphonique et mélodies avec orchestre – connurent au mieux une première exécution totale ou partielle, au pire pas de création du tout.

Enfin, les concertos pour piano concentrent toutes les caractéristiques du chemin météorique qu'elle suit en matière de composition. On y retrouve certes des bases classiques exploitées sans déférence excessive : aussi le *Concerto n° 1 en ré mineur* de 1877 débute-t-il curieusement en amorçant un thème de fugue, mais sans lendemain ; par ailleurs, une certaine parenté s'y établit avec le *Concerto n° 2 en ré*

mineur de Mendelssohn, dans le début lent du premier mouvement et dans le cantabile des cordes de l'adagio ; Beethoven ne semble pas loin non plus, avec la cellule mélodique de six notes employée par Jaëll comme premier thème, ou dans l'emploi d'une certaine grandiloquence majestueuse à l'orchestre ; concernant le final, les journalistes de l'époque évoquèrent enfin des réminiscences de Schumann et de Rubinstein. En 1879, voici en quels termes *Le Ménestrel* relate une exécution de ce concerto :

Le prélude [du poème symphonique Götterlieder ou Ossiane] et l'adagio du Concerto en ré mineur ont obtenu un franc et bien légitime succès. – Le final est un véritable assaut de gymnastique et de vélocité ; il semble que l'auteur ait voulu y réunir tout ce qu'il est possible d'imaginer en fait de difficultés. Voilà, à coup sûr, un morceau bien friand pour les amateurs du genre ; le public en est resté cloué à sa place ! – Comme toujours, l'orchestre Colonne a fait des prodiges de valeur ; mais que ces pauvres musiciens ont du être fatigués !

Il est intéressant de noter que la presse musicale de 1877 s'accorde sur un point bien particulier : « Son *Concerto en ré mineur* est bien plus une symphonie qu'un morceau pour piano avec orchestre. La virtuose s'y est effacée pour mettre la symphoniste en relief » (*Le Ménestrel*) ; « Le *Concerto en ré mineur* est très symphonique ; le piano y est souvent subordonné à l'orchestre » (*Revue et Gazette musicale*). Cette unanimité teintée d'étonnement nous informerai-elle d'un changement de rapport et d'équilibre dans le genre du concerto, dont Jaëll aurait été l'une des pionnières ?

Le *Concerto n° 2 en ut mineur* pousse l'investigation beaucoup plus loin : le découpage traditionnel en mouvements est abandonné au profit d'une partition continue en quatre sections. Au chapitrage de la musique selon la forme ancienne est donc substitué un élan ininterrompu favorisant la complexité du discours ; effet collatéral, l'attention du public est mobilisée pendant vingt-cinq minutes d'affilée, sans possibilité d'applaudissements ou de toute autre manifestation.

Si l'accueil critique et public ne s'avère pas excellent, Jaëll y gagne en revanche un admirateur inconditionnel en la personne de Liszt. Avant la création de l'œuvre le 18 avril 1884 à la Société nationale de musique, il s'exprime en ces termes :

À quand votre superbe Concerto, que vous devez produire à Paris ? [...] J'écouterai et entendrai mentalement et de cœur le fameux Concerto ossianique. [Jeu de mot sur Ossiane, le poème symphonique composé par Marie Jaëll. Liszt l'appellera « Ossiana » toute sa vie, comme en témoigne leur correspondance.]

Le 27 avril 1884, le même :

Rien de surprenant, chère Ossiana, à ce que votre superbe Concerto n'ait pas été compris à la première audition. On se ravisera, à bon escient. Fort à mon regret, je n'ai pas trouvé place pour le Concerto dans le programme, excessivement surchargé, de la prochaine Tonkünstlerversammlung du 23 au 24 mai à Weimar. [...] Cette fois le beau sexe ne sera pas en évidence ; tant pis pour nous le vilain sexe.

Et le 2 mai 1884 :

Ne manquez pas d'apporter à la Hofgärtnerei la partition et les parties de votre Concerto, œuvre maîtresse et géniale.

Lu enfin dans *Le Ménestrel* du 1^{er} février 1885, après une nouvelle exécution dirigée par Benjamin Godard :

[Marie Jaëll] est un artiste puissant, passionné, poétique, à qui l'on pourrait seulement souhaiter un peu plus de féminisme [sic]. Son Concerto en ut mineur est une œuvre maîtresse, et elle l'a exécuté d'une façon superbe.

Il est très tentant de mettre en rapport ce concerto avec *Les Djinns* de César Franck, poème symphonique pour piano et orchestre composé la même année, mais créé seulement en 1884. Même si l'œuvre de Marie Jaëll n'affiche aucune ambition programmatique ou illustrative, elle est orientalisante par bien des aspects, à commencer par un emploi de modes non-occidentaux ; les impressions visuelles et auditives y foisonnent, comme par exemple les évocations très élaborées de chants d'oiseaux ; enfin, si Franck trouve son sujet dans *Les Orientales* de Victor Hugo, nous savons que la compositrice s'inspirera également de ce recueil quelques années plus tard.

Le *Concerto en fa majeur pour violoncelle* (1882) connut lui aussi une belle carrière, son dédicataire, le célèbre violoncelliste Jules Delsart, s'employant à le promouvoir. Le belge Adolphe Fischer, autre instrumentiste de renom dédicataire du *Concerto pour violoncelle* de Lalo, semble quant à lui avoir demandé à Jaëll l'autorisation d'interpréter l'ouvrage au Gewandhaus de Leipzig. Loin de certains concertos dont les textures orchestrales ont la réputation d'engloutir le soliste (le chef-d'œuvre de Dvorak par exemple, composé en 1896), le *Concerto pour violoncelle* de la compositrice a fait l'objet d'une attention très précise en la matière, et se voit doté d'une instrumentation fine et légère, laissant toute la place au chant du violoncelle. Incidemment, l'on pourra remarquer que ces deux concertos – Dvorak et Jaëll – (particulièrement leurs premiers mouvements respectifs) nourrissent une parenté surprenante dans l'inspiration résolument « américaine » qui les anime : rappelons ici que la sœur de Marie Jaëll fut la première épouse de Conrad Diehl, médecin allemand élu par la suite maire de la ville de Buffalo. L'Alsacienne gardera une affection particulière pour ses nièces et neveux américains, dont elle fit ses légataires après sa mort. Au sortir d'un *Allegro moderato* plein de souffle plongeant l'auditeur au milieu des grands espaces inexplorés, l'inspiration de la compositrice se révèle particulièrement élevée dans le mouvement lent, un *Andantino sostenuto* délicat porté aux cordes par une alternance de *pizzicati* et de jeu à l'archet chaque fois que la mélodie est reprise ; la courte section centrale du mouvement, par sa mesure peu habituelle notée 9/16 – une sorte de pulsation ternaire dans une pulsation déjà ternaire –, renforce le balancement poignant de l'expression musicale, et démultiplie l'effet d'un violoncelle aérien. Le final enfiévré, à la manière d'une tarentelle, conclue une œuvre extrêmement ramassée, d'une durée de quinze minutes à peine, qui séduit par sa simplicité, son énergie et sa clarté. L'effectif instrumental réduit invite à nouveau le soliste au cœur du discours musical, l'entourant et l'habillant par le travail des couleurs et de la juste texture.

Le contraste d'échelle est saisissant avec les deux dernières grandes œuvres avec orchestre qu'il nous reste à évoquer. Dans le poème symphonique pour soprano et chœur mixte intitulé *Ossiane*, le souffle mythologique qui parcourt la composition de part en part réclame des moyens énormes, et l'inscription de Jaëll dans les lignées wagnériennes et straussiennes est évidente : par exemple, le groupe des

cuivres convoque quatre cors, trois trompettes, quatre trombones, quatre saxhorns et un tuba. Le sujet du poème emprunte aux épopées irlandaises et à la mythologie celtique, en narrant l'ascension initiatique d'une poétesse nommée Ossiane vers les sommets ordinairement inatteignables habités par Bélès, dieu de l'Harmonie. La voix d'Ossiane est incarnée par la soprano solo, celle du dieu par l'orchestre lui-même. Marie Jaëll opère un drôle de retournement par lequel le barde Ossian – dont les écrits apocryphes ont été rédigés puis diffusés par MacPherson à la fin du XVIII^e siècle – n'est plus narrateur mais acteur, n'est plus homme mais femme. Le poète, descripteur lointain, devient l'aventurier qui expérimente l'ascension au ciel, comme le poète Dante expérimente la descente aux enfers. Lors de la création partielle de l'œuvre en 1879, *Le Ménestrel* conclut :

Nous dirons donc tout de suite que si M^{me} Jaëll a voulu prouver que les ressources infinies de l'art de l'orchestration lui sont familières, elle a complètement réussi. Ses combinaisons de timbres produisent parfois des effets aussi heureux qu'inattendus et ses tutti sont vigoureusement traités. Quant à sa manière de procéder, elle appartient évidemment à l'école wagnérienne ; comme le chef de cette école, elle ne fait pas une assez large part à la mélodie, qu'elle sacrifie à d'interminables modulations.

Quel contraste avec l'orchestre du *Concerto n° 1 pour piano* composé également en 1877 !

Enfin, la cantate pour alto solo, chœur, orgue et orchestre intitulée *Am Grabe eines Kindes* ou *Au tombeau d'un enfant*, fut écrite en 1879 en hommage à la disparition tragique de l'un des fils de Camille Saint-Saëns, et créée à Anvers en 1880. Elle comporte trois grands chœurs (« La Tombe », le « Chœur des Esprits de la Terre », le « Chœur des Anges ») entrecoupés de deux interludes pour voix d'alto solo, orgue et petit orchestre. Il est encore à noter que l'effectif très vaste requis pour cette œuvre correspond peu ou prou à l'orchestre de *Tod und Verklärung* de Richard Strauss, écrit dix ans plus tard ; les partitions manuscrites de chœur qui nous sont parvenues laissent supposer quant à elles un total requis de 120 à 130 chanteurs.



LA SYNTHÈSE JAËLLIENNE

Femme de carrière, artiste ayant fait sa place dans un monde très masculin, Marie Jaëll s'employa à gagner la reconnaissance de ses pairs, et à devenir en quelque sorte le plus français des compositeurs français. Optant de manière militante pour la France après l'annexion de l'Alsace-Lorraine, elle choisit Camille Saint-Saëns, véritable gloire nationale, pour qu'il lui dispense son enseignement. En 1879, elle est la première femme admise en tant que membre de la Société nationale des compositeurs de musique ; ses œuvres seront très souvent interprétées lors de séances de la Société nationale de musique.

Mais comment classer et définir son œuvre parfois énigmatique ? Fut-elle une compositrice typiquement française ? Une compositrice d'inspiration allemande ? Si Marie Jaëll protesta toute sa vie du wagnérisme qu'on essaya de lui faire endosser à son corps défendant, il faut néanmoins rappeler que domine dans sa première formation pianistique le répertoire allemand et autrichien, ce qui laissera dans ses partitions des traces indélébiles ; plus tard, sa fréquentation intensive de l'œuvre de Liszt, ainsi que ses séries de concerts retentissants où elle interprète aussi bien l'intégrale des sonates de Beethoven, que l'intégrale de la musique pour piano de Chopin, ne démentiront pas l'impression que le regard et l'âme de cette femme demeurent résolument tournés vers la sphère allemande, et au-delà.

Pourtant, au cœur même de ce tiraillement sans solution, elle tente une voie isolée, dont certains traits finissent par nous apparaître : une prééminence de l'évocation imagée et colorée, du regard sur le monde naturel et intérieur ; une fusion de tous les instruments entre eux – solistes ou non –, leurs lignes individuelles complexes s'élaborant en un discours unique, en une seule voix orchestrale ; la mise en œuvre d'un certain minimalisme, où le matériau de départ n'est pas varié, développé et enrichi à la manière classique, mais maintenu dans son dépouillement jusqu'au bout.

Ces recherches se concentrent dans un outil inattendu, l'orchestre, où elle se fait pionnière selon son idée. Elle y invente un certain art libre de l'orchestration par lequel l'intention poétique commande entièrement au matériau, le modèle et le cisèle. Dans son mémoire sur la compositrice, Marie-Hélène Cautain transcrit cette note étonnante issue des cahiers de 1916 :

J'étais particulièrement douée pour l'orchestration. Dans [Ce qu'on entend dans] l'Enfer il y de l'orchestration, ce n'est pas écrit pour piano. C'est architectural. La dissociation, l'individualité des doigts et leurs rapports c'est aussi de l'orchestration.

Marie Jaëll opère une sorte de synthèse intellectuelle posant l'orchestration comme une pensée globale et unifiante, une « architecture » où chaque élément demande une attention propre, un détail dans sa conception et son agencement avec le tout. Signes avant-coureurs d'un triomphe de l'orchestre « à la française » dont Fauré, Debussy et Ravel seront les hérauts et les héros ? Le présent livre-disque permet aujourd'hui d'en discuter sur pièce.



Diplôme du Conservatoire impérial de musique :
premier prix de piano décerné en 1862 à Marie-Christine Trautmann.
(Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg)

The diploma from the Conservatoire Impérial de Musique:
first prize for piano awarded in 1862 to Marie-Christine Trautmann.
(Bibliothèque Nationale et Universitaire, Strasbourg)



Marie Jaëll.
(Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg)

Marie Jaëll.
(Bibliothèque Nationale et Universitaire, Strasbourg)