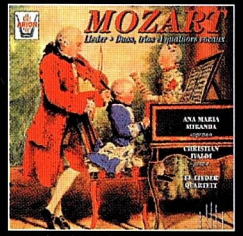
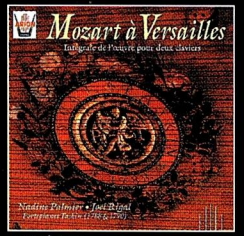
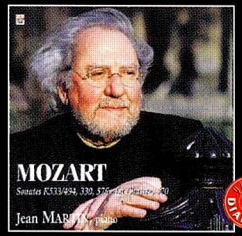


ARN68161

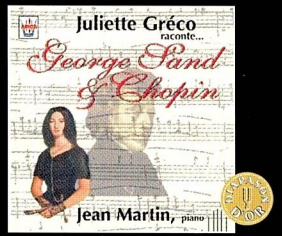


ARN68028

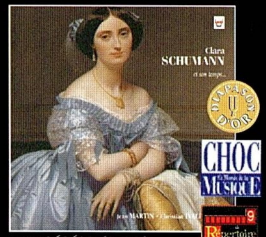
ARN68509



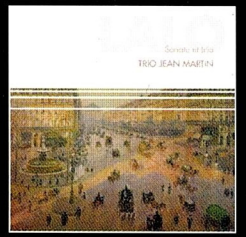
ARN68532



ARN68501



ARN268603 (2 CD)



ARN63607

℗ & © ARION PARIS 2004 — Tous droits de reproduction réservés pour tous pays. Reproduction interdite.
ARN 68621 - Copyright reserved in all countries.

THEODOR KIRCHNER

Neue Davidsbündlertänze op. 17
Romanzen op. 22
Spielsachen op. 35

Jean MARTIN, piano

1 - 12 Neue Davidsbündlertänze op. 17 (1872)

1. Allegro ma non troppo	2'18
2. Allegro con dolore	4'00
3. Largo	3'12
4. Allegro con spirito	4'03
5. Allegretto vivace	3'31
6. Andante con dolore	3'01
7. Vivo	2'03
8. Allegro	1'45
9. Allegro risoluto	3'40
10. Vivace	1'36
11. Con moto	3'53
12. Tempo rubato, con passione	1'43

13 - 20 Romanzen für Klavier op. 22 (1875)

13. Poco lento (Zart und ausdrucksvoll)	3'08
14. Allegro animato	2'41
15. Andante	3'33
16. Allegro (drängend)	3'08
17. Allegro ma non troppo (appassionato)	2'09
18. Lento	2'23
19. Vivace	2'27
20. Andante	2'49

21 - 30 Spielsachen (14 leichte Klavierstücke) **op. 35 (1878)** - *Extraits*

21. n° 1 Ziemlich langsam	1'38
22. n° 2 Langsam	1'13
23. n° 3 Allegretto	1'03
24. n° 5 Ziemlich langsam	2'08
25. n° 8 Sehr ruhig	1'50
26. n° 9 Mässig schnell	1'01
27. n° 10 Moderato	1'04
28. n° 11 Allegretto con moto	1'43
29. n° 13 Drängend	2'05
30. n° 14 Ziemlich langsam	1'49

Jean MARTIN, piano

Theodor KIRCHNER (1823–1903)

Dès la fin des années 1870, le compositeur Johann Carl Eschmann (1826-1888) - dédicataire des *Romanzen* et auteur d'un *Guide de la musique pour piano* - déplorait que Kirchner, « malgré son immense chaleur, son élégance et son ingénieuse créativité, ne reçoive pas davantage dans le monde du piano la considération que la valeur de ses pièces laisserait supposer ». Ainsi, de son vivant déjà, sa musique était tombée dans un relatif oubli, pour disparaître hélas totalement du répertoire par la suite. Partageant le triste sort d'autres créateurs « secondaires » comme Alkan ou Heller, il fut même banni plus sévèrement encore que ces derniers par la postérité, son nom restant jusqu'à aujourd'hui désespérément absent, contrairement aux leurs, de la quasi totalité des dictionnaires, y compris des plus spécialisés.[1]

Le présent disque permettra, nous l'espérons, de mesurer combien grande est cette injustice, et combien il est urgent de rendre à ce musicien passionnant la place qu'il mérite, non seulement dans les ouvrages musicologiques, mais aussi, et surtout, dans le cœur des mélomanes.

Fils d'un organiste de Neukirchen (Saxe) qui lui donna très tôt une formation musicale à la hauteur de ses dons, Theodor Kirchner embrassa une longue et brillante carrière de pianiste, de pédagogue et de transcripteur, et fut de la sorte le témoin privilégié d'un siècle de musique allemande : encouragé par Mendelssohn et Schumann dès son enfance, il se lia d'amitié en 1851 avec ce dernier et son épouse Clara, puis rencontra du même coup le jeune Brahms, dont le chanteur favori Julius Stockhausen apprécia suffisamment son talent d'accompagnateur pour l'enrôler lors de ses tournées... mais il fut aussi l'ami et le collaborateur de Wagner, assumant par exemple la partie de piano lors de la première représentation privée de l'acte 1 de la *Walkyrie*, en 1856. Considéré comme l'un des plus grands interprètes de son temps, excellant particulièrement dans Schumann et Brahms, il transcrivit pour le clavier nombre de leurs pièces symphoniques ou de chambre, et en fit autant avec la musique d'autres illustres collègues : Chopin, Dvorak, Grieg, Tchaïkovski... s'en tenant souvent au solo à deux mains, mais n'hésitant pas occasionnellement à solliciter les quarante doigts de quatre exécutants jouant sur deux pianos !

Tout cela suffirait amplement à faire de Kirchner un personnage digne d'intérêt. Pourtant, son œuvre, dont on exhume enfin petit à petit les meilleurs pans, vaut bien plus que cette estime que l'on accorde aux simples observateurs, aux témoins éclairés : on y découvre en effet un véritable acteur de la création musicale en cette deuxième moitié du dix-neuvième siècle, certes inégal (y a-t-il au demeurant beaucoup d'artistes qui ne le sont pas ?), certes disciple revendiqué de son cher ami Robert - les titres des cycles enregistrés ici l'attestent - mais malgré tout doté d'un tempérament original, tout à la fois poétique et aventureux - osant des harmonies audacieuses ou faisant jaillir du piano des textures nouvelles.

Quiconque s'est penché de près sur le piano romantique allemand a remarqué qu'il y a un vide apparent entre, d'un côté, la génération 1810, celle de Mendelssohn, Schumann et Liszt, et de l'autre, la génération 1830, à laquelle appartient Brahms[2]. De fait, les grands compositeurs nés dans les années 1820, Franck, Bruckner et Smetana, ne sont généralement pas considérés, et pour cause, comme de grands représentants du clavier germanique ! (Encore que, en ce qui concerne le premier des trois...) On constatera donc avec intérêt que le principal contemporain de Kirchner, en cette décennie intermédiaire, est le pianiste et chef d'orchestre Carl Reinecke (1824-1910), auquel il est très révélateur de le comparer : autant Reinecke, qui compta pourtant Grieg

[1] L'une des seules exceptions étant l'ouvrage de Guy Sacre, *La musique de piano* (Laffont).
[2] Il est vrai qu'il faut ensuite attendre encore bien plus longtemps les naissances de Strauss (1864) et de Reger (1873), longue parenthèse qui voit cependant apparaître Julius Reubke et Hermann Goetz, deux autres figures trop méconnues.

parmi ses élèves, s'est toujours arc-bouté à un conservatisme mendelssohnien (*Sonate pour flûte et piano* en mi mineur opus 167, *Undine*), autant Kirchner, sans renier cette ascendance qui ressort ça et là, sut intégrer les explorations de ses autres aînés, Schumann bien sûr, mais aussi Liszt, dont il adopte parfois l'emphase mélodique, tout en en laissant de côté l'arsenal pyrotechnique. Et s'il fut très certainement influencé par son benjamin Brahms, citant même textuellement sa musique (ainsi le lied *Wie bist du, meine Königin*, opus 32 n°9 que l'on devine en filigrane du *Nachtbild* opus 25 n°8 de 1877), il semblerait, c'est l'un des aspects les plus passionnants de cette redécouverte, que cela ait été réciproque. Ecoutez l'*Andante* en mi mineur, troisième pièce des *Romanzen* de 1875 : ce choral somnambule, titubant entre silences et pizzicati glacés, n'est-il pas un pont lancé au-dessus du vide entre l'introspection des *Chants de l'aube* opus 133 de Schumann (1853) et l'indicible mélancolie des *Fantaisies* opus 116 de Brahms (1892), dont la cinquième - un *Andante* en mi mineur ! -, « barcarolle fantôme » selon Jean-Alexandre Ménétrier[3], évolue dans une ambiance similaire ? Plongez-vous maintenant dans la tendre méditation de la *Romanze* n°6 : voici un autre choral, mais tout différent, recueilli et se berçant de la douce chaleur de ses dissonances... tout comme le fera dix-sept ans plus tard l'*Intermezzo* opus 116 n°6. On pourrait multiplier les exemples de telles prémonitions du dernier Brahms, l'un des plus frappants étant sans doute le *Nachtbild* n°2, avec les poignantes imitations en tierces de sa deuxième section.

Rien ne prouve formellement, bien entendu, que la musique de Theodor ait réellement soufflé ces belles idées poétiques à l'oreille de Johannes. Une chose, toutefois, est certaine, qui transparaît lorsque l'on observe minutieusement la chronologie des œuvres des deux amis. Kirchner, hormis son *Quatuor à cordes* opus 20, se consacra presque exclusivement à de petites formes[4], avec une préférence marquée pour le lied - ABA ou ABA' -, les assemblant le plus souvent en cycles, composés pour les meilleurs entre 1856 et 1878 (en plus de ceux présentés ici, citons notamment les cahiers *Albumblätter, Präludien, Skizzen, Legenden, Aquarellen, Nachtbilder, Ideale*). Or Brahms, à l'opposé, concentra durant cette même période tous ses efforts pianistiques sur de vastes architectures, si l'on excepte les *Ballades* opus 10 (qui ne sont d'ailleurs pas à proprement parler des petites formes) : trois imposantes *Sonates*, suivies de cinq cycles de *Variations*, les seconds tournant de plus en plus le dos au romantisme échevelé des premières, et cultivant un classicisme grandiose. Ce n'est qu'en 1878 qu'il se tourna à son tour vers des séries de pièces courtes, avec les *Klavierstücke* opus 76 (dont le premier, offert à Clara Schumann pour son anniversaire, datait il est vrai de 1871), initiant ainsi un retour aux brumes nordiques de sa jeunesse, régénérées par ce cadre formel nouveau. Il n'est donc pas interdit de penser que la persévérance fructueuse de Kirchner dans l'art des *Stimmungsbilder* [5] ait pu marquer sur son ami et le pousser aux extraordinaires recherches intimistes que l'on sait.

Cependant, nous l'avons vu plus haut, Kirchner fut en outre un proche de Wagner - autre membre de la « génération 1810 » -, principalement au cours des années 1850. Or, cette amitié ne fut pas sans conséquences musicales, les *Neue Davidsbündlertänze*. et surtout les *Romanzen* ne laissent aucun doute à ce sujet. En effet, si la citation de « l'accord de Tristan », à la sixième mesure de la très mendelssohnienne *Romanze* n°8 en fa majeur, peut paraître anecdotique[6], il en va tout autrement de la *Davidsbündlertänz* n°9 en mi mineur, sorte de fière humoresque au cours de laquelle une étonnante progression chromatique prépare, avec force trémolos des deux mains, la réexposition du thème principal : passage que l'on croirait tout droit sorti d'une transcription pour piano de la *Walkyrie* (dont, on l'a vu, Kirchner avait justement assuré la réduction pianistique). Mieux, la

[3] In *Guide de la musique de piano et de clavecin* (Fayard).

[4] Y compris dans sa musique de chambre, comme le montrent les *Novelettes* opus 59 pour trio avec piano.

[5] Terme signifiant « impressions », par lequel les musicologues allemands aiment désigner les pièces pour clavier brèves et poétiques - le jeune Richard Strauss donna d'ailleurs ce titre à son petit cycle pour piano opus 9 (1884).

[6] Et n'est-ce pas Mendelssohn lui-même qui, le premier (en 1834 !), imagina cette fameuse appogiature chromatique « tristanesque » qui allait faire couler tant d'encre ? (*Romance sans paroles en la mineur*, opus 85 n°2, mesure 3)

Romanze n°2 en mi majeur se délecte d'harmonies ambiguës, dignes du « thème du Sort » de la *Tétralogie*, en sa section centrale *poco lento, quasi recitativo* - mystère qui s'épaissit dans la suivante, déjà citée, juste avant le retour de son choral triste, lorsque la musique semble par deux fois se figer sur un accord arpégé blafard, lunaire, là aussi sur fond de trémolos « orchestraux ». Au-delà même de l'empreinte wagnérienne, c'est alors à la *Sonate* opus 1 d'Alban Berg (1908) que l'on songerait presque... Toutefois, tandis que cet effluve expressionniste ne passe que fugitivement, un autre pressentiment « post-wagnérien », quasiment aussi moderne, imprègne fortement deux pièces surprenantes. Revenons d'abord à la *Romanze* n°2 : d'essence opératique en son milieu, nous venons de le voir, elle est plus proche en son début d'un *Lied ohne Worte* [7] annonçant directement les premières œuvres de Strauss ! Certes, ce ton *appassionato* illustre indubitablement l'influence de Liszt, à l'instar de la *Davidsbündlertänz* n°11 en fa mineur (curieux morceau « hongrois », qui rappelle paradoxalement l'italienne *Tarentelle* de l'auteur d'*Hungaria*), mais comment ne pas y entendre la bouillonnante *Cäcilie* du jeune Richard (1894)[8] : mêmes septièmes diminuées fusant à la main gauche, même modulation furtive - à la tierce mineure supérieure - dans le thème, mêmes dissonances expressives d'un chant frémissant ? Prenons maintenant la dernière des *Neue Davidsbündlertänze* - en fa majeur -, épilogue aux allures de récitatif fantasque, cachant au demeurant une très classique structure de deux fois seize mesures : nous y frôlons encore davantage l'univers straussien, grâce à de saisissantes appogiatures modulantes, brusques changements d'éclairage semblant suivre les intermittences d'un cœur qui chavire...

A mi-chemin, par sa date de naissance, entre Wagner, né en 1813, et Brahms, né en 1833, Kirchner se situerait donc, non pas dans un fade « juste milieu » entre les courants respectifs que ses deux amis représentaient, mais dans une dynamique féconde et sans exclusive, lançant des pistes dans les deux directions. Relevons d'ailleurs au passage que Brahms et Wagner n'étaient sans doute pas les « frères ennemis » que l'on nous a trop souvent dépeints. Qu'il y ait eu rivalité et divergences de vues, il suffit d'écouter leurs chefs-d'œuvre pour s'en rendre compte ; pourtant, comme le rappelle José Bruyr[9], Brahms aimait les *Maîtres Chanteurs* - auxquels il aurait collaboré en aidant à la réalisation du matériel d'orchestre, et qui contiennent de surcroît une réminiscence de sa *Sonate* n°3 -, et Wagner admirait quant à lui les *Variations sur un thème de Haendel*.

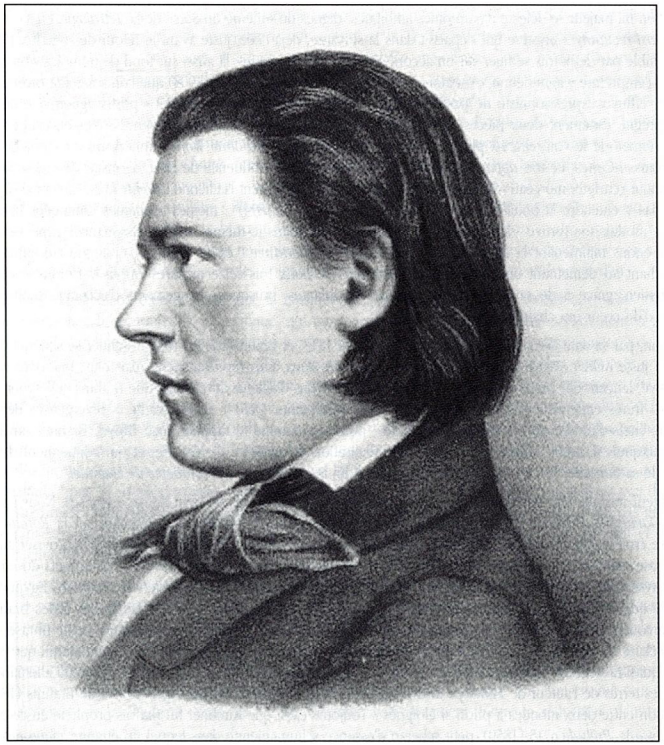
Mais l'auditeur intrigué qui s'aventure en ces sentiers si peu battus n'est pas au bout de ses surprises. Nous l'avions laissé à la douzième *Davidsbündlertänz*, en pleine prescience du post-romantisme. Tombe-t-il maintenant sur la *Romanze* n°1 en mi majeur, qu'il se croit tout à coup transporté sur les fauteuils d'un salon parisien, écoutant Saint-Saëns improviser au piano... tant cette langoureuse mélodie, accompagnée de moëlleuses sixtes, possède, onze années à l'avance, les accents du fameux *Cygne* ! Inattendu dépaysement se poursuivant dans la *Romanze* n°4 en sol majeur : c'est cette fois vers le *Concerto* « Egyptien » du maître français (1896) que regardent ces vagues ondoyantes d'accords parfaits parallèles - très différents des sixtes brahmsiennes. Et lorsqu'à mi-parcours, un insolite *misterioso* murmure, au-dessus d'arpèges vaporeux, une insistante « petite phrase » en si bémol majeur, qui s'éclaire soudain d'un magnifique autant qu'éphémère ré majeur, on peut se dire avec Jean Martin que cette musique quasi triste et quasi fauréenne - huit ans avant les *Nocturnes* opus 33 - pourrait bien être celle d'un Vinteuil allemand[10]... Pareille incursion sur les terres de l'auteur de *Pénélope* trouve-t-elle son origine dans la *Ballade* opus 10 n°4 de Brahms (1854), singulier point de jonction entre deux mondes a priori si éloignés ? Toujours est-il que Kirchner fut parfois prophète en ce pays étranger, comme le montre le *Prélude* n°15 (1859), petit scherzo d'essence schumanienne dans lequel un étrange *meno mosso* distille un

[7] Rappelons que cette expression est le véritable titre des pièces de Mendelssohn, rebaptisées « Romances » en français. Signalons d'autre part que Kirchner composa une cinquantaine de véritables lieder.

[8] Lied avec piano (opus 27 n°2) dont le compositeur réalisa plus tard une flamboyante orchestration.

[9] In *Brahms* (Solfèges - Seuil).

[10] Il est vrai que Proust n'était âgé que de quatre ans lors de la composition des *Romanzen* !



Theodor KIRCHNER à 32 ans © d.r.

parfum presque ravélien ! L'appétit de Kirchner pour les sonorités inouïes et les modulations rares semble de fait illimité, et l'on pourrait de la même manière glaner, dans d'autres œuvres, ici des couleurs nordiques à la Grieg (*Skizzen*, n°5), là des fièvres où perce le jeune Scriabine - Guy Sacre l'a très justement remarqué à propos du *Prélude* n°13 -, et ailleurs de sombres chevauchées tirant Chopin vers Rachmaninov : ainsi l'orageux *Prélude* n°1, dont les véhémentes scansions évoquent l'*Etude-tableau* opus 39 n°1, et, sur un mode plus léger, le *Prélude* n°8, en sa reprise variée au pianisme luxuriant.

La rançon d'une si grande profusion d'idées neuves, c'est évidemment le risque d'engendrer un certain disparate, d'une pièce à une autre ou d'un cahier à un autre, et il faut reconnaître que les *Romanzen* et les *Spielsachen* constituent davantage des recueils que des cycles au sens traditionnel du terme. Ce à quoi les puristes ne manqueront pas d'ajouter que cette coexistence d'esthétiques diverses est aggravée par des survivances très prégnantes du passé, pouvant paraître anachroniques auprès des multiples anticipations que nous avons décrites. A ce sujet, il n'aura pas échappé au lecteur que les *Romanzen*, après avoir défriché quelques terres inconnues[11], creusent en leur dernier numéro le sillon familier d'un cantabile mendelssohnien. Or, l'auteur du *Songe d'une nuit d'été*, qui fut le bienfaiteur de Kirchner en favorisant sa carrière d'organiste à Winterthur (Suisse) en 1843, est tout aussi présent à l'attaque de la *Davidsbündlertänz* n°5 en la majeur... mais c'est une ombre plus ancienne encore, celle de Beethoven, qui plane sur les appels de cuivre de son passage central (*Marcia funebre* de la *Sonate* opus 26), et sur la quasi totalité de la n°8 en ré majeur (*Rondo* de la *Sonate* opus 90). Enfin, certains thèmes pastoraux invoquent parfois les mânes de Schubert (*Spielsachen* n°1 en mi bémol majeur, n°10 en la majeur), qui ressurgissent dans le magnifique *Adagio quasi fantasia* opus 12 - morceau attendant toujours un enregistrement digne de ce nom.

On aurait tort, peut-être, de se montrer trop sévère envers une palette si riche - à travers laquelle on devine aisément un formidable improvisateur. Une telle abondance, que l'on ne reproche plus à Liszt, Stravinsky ou Carl Philipp Emanuel Bach, n'est-elle pas au fond préférable à la pingrerie monotone d'un Reinecke ? Au demeurant, l'œuvre de Kirchner possède malgré tout une identité propre, dont le secret, à n'en pas douter, est à rechercher du côté de sa fibre profondément schumannienne - même si l'éventail stylistique que nous venons de souligner prouve assez qu'il était bien plus qu'un simple épigone. Les titres sont à cet égard révélateurs : l'opus 17 fait référence aux *Davidsbündlertänze* opus 6 du génial aîné (1837), et bien que ce soit la cinquième pièce des *Spielsachen*, délicate élégie en la bémol majeur, qui se souvienne le plus de la célèbre *Romanze* opus 28 n°2 de 1839, c'est l'opus 22 qui reprend à son compte cette sentimentale appellation[12]. Kirchner pratiqua d'ailleurs sans complexes ce genre d'hommages, allant jusqu'à publier en 1881 des *Neuen Kinderszenen* opus 55 ! Ce mimétisme, qui saute aux oreilles dès les premières notes des *Neue Davidsbündlertänze*, se traduit par mille harmonies ou rythmes familiers, et suscite des gestes très caractéristiques, comme ces lambeaux mélodiques douloureusement interrogatifs, qui piétinent et s'inquiètent sans fin (*Davidsbündlertänz* n°2, *Spielsachen* n°13). Mieux, l'opus 17 nous offre un raccourci émouvant de l'existence de Schumann, et l'on sera pris d'une sorte de nostalgie à l'écoute du n°10 en ut majeur, *Vivace* captant l'ivresse juvénile des tourbillonantes *Variations Abegg* opus 1, tandis que résonnent encore dans l'âme les gouffres du n°3 en ré mineur, véritable *Chant de l'aube* - qui cite d'ailleurs textuellement[13] l'opus 133, dernière œuvre achevée de l'auteur du *Dichterliebe*. Chose étonnante, de semblables décalques ne se réduisent jamais, dans les meilleures productions de Kirchner, à de vulgaires plagiats, tant est grande sa capacité à tracer sa propre voie dans le sillage du maître.

[11] Ne sont-elles pas contemporaines des novateurs *Tableaux d'une exposition* de Moussorgsky ?
[12] Notons que Kirchner transcrivit pour piano seul cinq *Romanzen* extraites de *La Belle Maguelone* de Brahms.
[13] Mesures 35 et 36.

L'identification de Kirchner aux *Davidsbündler*, ces « compagnons de David » - ainsi nommés en référence à l'antique roi hébreu qui vainquit les Philistins -, est en outre parfaitement légitime. Dès 1834, Schumann avait mis en scène dans sa *Nouvelle revue musicale* cette ligue imaginaire contre les Philistins de la musique, jugés trop conservateurs (Rossini, Meyerbeer, Czerny, Pleyel...), à laquelle il conviait pêle-mêle Chopin, Wagner, Berlioz et Mendelssohn, mais aussi Schubert et Beethoven ! Or, Kirchner fut implicitement admis dans ce cercle progressiste en 1843, lorsque « David » (Schumann, bien entendu) adouba en lui un dauphin prometteur, dans sa critique bienveillante des *Lieder* opus 1 - approbation qu'il renouvela dix ans plus tard avec le fameux *Neue Bahnen* (« nouveaux chemins »), dans lequel il le compte parmi les « artistes exigeants des temps modernes », aux côtés du jeune Brahms, dont l'apparition fulgurante était le principal sujet de l'article. C'est donc un enthousiasme sincère qui propulse ces « nouveaux compagnons de David » dans l'*Allegro ma non troppo* initial de l'opus 17, au point que, dans leur emportement, ils « semblent omettre » insolemment une mesure, dans le premier volet de leur thème plein de bonhomie joviale[14] ! Du reste, les « compagnons » de Schumann étaient pareillement turbulents, au point que leur *Marche des Davidsbündler contre les Philistins* (final du *Carnaval* opus 9) boitait héroïquement à trois temps ! Facétie dont Kirchner donne une variante pleine d'esprit dans sa *Davidsbündlertänz* n°7, bondissant scherzo en ré majeur, qui entreprend soudain en son milieu une marche triomphale d'opéra italien - à deux temps celle-ci, mais à laquelle se superpose bientôt humoristiquement le rythme ternaire du thème initial. Ironie du sort, Kirchner, à qui Schumann avait offert le manuscrit de ses *Davidsbündlertänze*, dut à la fin de sa vie se résoudre à le vendre 1500 marks... et c'est Brahms qui s'en fit l'acquéreur afin d'aider son ami dans le besoin.

Nous aimerions conclure avec ce qui est sans doute la marque la plus intime de l'influence de Schumann. Janus de la musique, ce dernier s'abritait volontiers, comme on sait, derrière les masques de deux personnages siamois, l'exubérant Florestan et le mélancolique Eusebius - poétisant ainsi, pour tenter de la tenir à distance, la douloureuse cyclothymie qui menaçait son psychisme friable. Ecoutons la *Davidsbündlertänz* n°4 en si bémol majeur : n'est-ce pas Florestan qui fait irruption devant nous, pavoisant, chantant à tue-tête et caracolant fièrement de gammes en arpèges ? Et à travers la n°9 déjà citée, ne le reconnaît-on pas, sourcils froncés, ressassant d'amers sarcasmes ? Mariant, avec une remarquable habileté, des souvenirs du dernier mouvement de la *Fantaisie* avec l'atmosphère des *Kreisleriana*, la merveilleuse *Romanze* n°6 réinvente quant à elle Eusebius, épanchant son cœur de cristal en de longues désinences de tierces amoureuses, pudiques larmes de lumière qui s'écoulent sans fin. L'auditeur devinera aisément qui se cache derrière les *Spielsachen* n°5 et n°9 ; cependant, nous nous permettrons de souligner les brefs emportements de Florestan, dans la *Davidsbündlertänz* n°2 - lançant de tchaïkovskiennes octaves ironiquement pathétiques - ou dans la *Romanze* n°5 en sol mineur, qu'il sauve d'une relative banalité par une progression harmonique enflammée - vers ré bémol majeur ! Interrogeons enfin l'âme fragile du n°2 des *Spielsachen* (si bémol majeur) : est-ce de nouveau Eusebius qui rêve, ou bien l'Enfant des *Kinderszenen* nous implorant du regard, pour un baiser ou un cheval de bois, qu'il obtient dans la pièce suivante (mi bémol majeur) ?

Bien sûr, le jeu du dédoublement se pimente lorsque les deux visages se trouvent mêlés dans un seul et unique tableau. C'est le cas dans la *Romanze* n°7 en si bémol majeur, dont le thème principal fait plaisamment alterner les sautillements décidés et moqueurs de l'un avec les hésitantes bribes mélodiques, notées *dolce ritenuto*, de l'autre... en somme une variante de la délicieuse *Réplique* du *Carnaval*, enrichie toutefois de nouveaux épisodes : second thème en forme de sérénade d'Eusebius, en sixtes et

[14] On trouve de semblables périodes de sept mesures, tout à fait déstabilisantes, dans l'étrangissime *Scherzo* de la *Sonate* opus 106 de Beethoven – « Davidsbündler » s'il en fut ! -, sonate à laquelle Kirchner fait d'ailleurs un clin d'oeil malicieux dans la coda de la *Romanze* n°7 en si bémol majeur. De telles carrures asymétriques (ici de 4 + 3 mesures) constituent une audace beaucoup plus rare chez Schumann ou Chopin que chez Mozart (ce qui n'est paradoxal qu'en apparence) - il y a certes le *Presto* en ré mineur, n°6 des *Papillons* (4 + 2). Elles furent par la suite explorées avec bonheur par Brahms, mais plutôt dans le sens d'un allongement, et non d'un raccourcissement de la période classique : cinq mesures (4 + 1) dans le *Klavierstück* opus 76 n°3, neuf mesures (4 + 4 + 1) dans les *Variations* opus 21 n°1 ou l'*Intermezzo* opus 116 n°2.

tierces à la main gauche, puis courroux et trépignements comiques de Florestan, aux accents faussement victorieux. Davantage conversation intime que saynète, la *Davidsbündlertänz* n°6 en fa dièse mineur dissimule, sous des dehors rhapsodiques, une forme très subtile qui allie ingénieusement coupe ternaire et variation. Un premier thème *Andante con dolore*, aux dissonances accablées, laisse la place à une mélodie brahmsienne, qui émerge d'arpèges mouvants de main gauche et s'amplifie graduellement, de plus en plus chaleureuse au gré de ses modulations successives ; bientôt l'*appassionato* se conjugue avec un *accelerando* qui atteint puis dépasse le tempo *Allegro*, achoppant enfin sur de lumineux accords de fa dièse majeur, auxquels on s'accroche pantelant. Or, en englobant dans un même souffle toute cette évolution, l'élan irrésistible de Florestan - comparable à celui de la dix-septième *Davidsbündlertänz* de Schumann - rend imperceptible le retour du thème initial « eusébien », pourtant sans équivoque sur la partition. Subjectivement vécue comme un morceau de type AB, cette pièce est donc en réalité un ABA', mais aussi un empilement de masques : sous le visage de Florestan, celui d'Eusebius, cachant lui-même Schumann, en qui semble vouloir se déguiser Kirchner... Un tel art consommé des métamorphoses culmine dans la *Davidsbündlertänz* n°12, dont il peut précisément fournir une clef : ces extravagantes modulations, quasi straussiennes, que nous avions décrites plus haut, ne sont-elles pas la traduction - certes inhabituellement instantanée - de ces brusques changements *d'Humor*, de Florestan en Eusebius, et inversement ? Preuve du reste évidente que l'influence prégnante de son aîné n'enfermait nullement Kirchner dans des redites poussiéreuses, et que, bien au contraire, elle pouvait stimuler considérablement son inventivité.

Parmi les *Spielsachen*, certaines, telles les n°8 et n°11, ne sont que de charmantes bluettes. La dernière d'entre elles distille par contre une profonde nostalgie, à la manière de la *Saint Sylvestre* de l'*Album à la jeunesse* dont elle reprend la tonalité de la majeur. Après un siècle d'oubli, souhaitons que ce chant recueilli et serein, qui clôt le présent récital, ne sonne pas comme un « Adieu, Kirchner », mais plutôt comme un « Au revoir, cher Theodor. A très bientôt. »

Philippe Barraud

Merci à Monsieur Klaus Zehnder, musicologue spécialiste de Kirchner pour son aide
http://de.geocities.com/ornstein2001de/inhalt.html

Theodor KIRCHNER (1823–1903)

As early as the end of the 1870s, the composer Johann Carl Eschmann (1826-1888) – dedicatee of the Romanzen *and author of a guide to piano music – deplored the fact that Kirchner, 'despite his immense warmth, his elegance and his creative ingenuity, does not more often receive in the world of the piano the consideration that the worth of his pieces might lead one to expect'. Thus even in his own lifetime his music had already fallen victim to relative neglect, subsequently, alas, to disappear totally from the repertoire. Sharing the sad fate of other 'secondary' creators like Alkan or Heller, he has been still more drastically banished by posterity than these two composers, for even today his name is hopelessly absent, unlike theirs, from almost every dictionary of music, including the most specialist titles*[1].

We hope that the present recording will give an idea of how great an injustice this is – and how urgent it is to restore this fascinating musician to the place he deserves, not only in works of musicology, but also, and above all, in the affections of music-lovers.

The son of an organist from Neukirchen (Saxony) who gave him from an early age a musical education commensurate with his gifts, Theodor Kirchner embarked on a long and brilliant career as pianist, teacher and transcriber, thus witnessing at first hand a century of German music. Encouraged by Mendelssohn and Schumann from childhood on, he became a friend of the latter and of his wife Clara in 1851, which enabled him to meet the young Brahms, whose favourite singer Julius Stockhausen was sufficiently impressed by his talent as an accompanist to sign him up for his tours. But he was also a friend and collaborator of Wagner's, taking the piano part at the first private performance of Act I of Die Walküre *in 1856, for example. Considered as one of the finest concert pianists of his time, excelling particularly in the works of Schumann and Brahms, he made keyboard transcriptions of many of their orchestral and chamber works, as he also did for most of his illustrious colleagues, among them Chopin, Dvo²ák, Grieg, Tchaikovsky. Though he most often transcribed for solo piano, he did not hesitate, on occasion, to solicit the forty fingers of four musicians playing two pianos!*

All that would amply suffice to make Kirchner an interesting case-study for specialists of Romanticism. But his works as a composer, the finest of which are at last being gradually unearthed, deserve much better than the consideration accorded to mere observers, to enlightened witnesses. For in these pieces one discovers a genuine participant *in the creative world of the second half of the nineteenth century, admittedly uneven (but are there really many artists who are not?), admittedly a self-proclaimed disciple of his dear friend Robert – as is attested by the titles of the cycles recorded here – but nonetheless possessing an original temperament, at once adventurous – daring to write audacious harmonies or draw new textures from the piano – and poetic.*

Anyone who has looked closely at the German Romantic repertoire for piano has noticed that there is an apparent gap between, on the one hand, the generation of 1810, that of Mendelssohn, Schumann and Liszt, and on the other, the generation of 1830, to which Brahms belongs[2]*. In fact, the great composers born in the 1820s, Franck, Bruckner and Smetana, are not generally considered, for obvious reasons, to be major representatives of the German piano school! (Though there may be room for revision of this judgment as far as the first-named is concerned . . .) So it is interesting to note that Kirchner's chief contemporary, in this intermediate decade, is the pianist and conductor Carl Reinecke (1824-1910), who affords a revealing comparison. Whereas*

[1] *One of the few exceptions being Guy Sacre,* La musique de piano *(Paris: Laffont).*

[2] *It is true that the subsequent gap before the birth of Strauss (1864) and Reger (1873) is wider yet, though this long parenthesis did see the appearance of Julius Reubke and Hermann Goetz, two further unduly neglected figures.*

Reinecke, even though he counted Grieg among his pupils, always bolstered himself with Mendelssohnian conservatism (as in his Sonata for flute and piano in E minor op. 167, 'Undine'), Kirchner, without repudiating that heritage, which does indeed emerge here and there in his works, was capable of absorbing the explorations of his other elders, Schumann of course but also Liszt, whose emphatic melodic style he sometimes adopts while avoiding his arsenal of pyrotechnics. And though he was quite certainly influenced by Brahms, even using direct quotation from the younger man's music (as when the song Wie bist du, meine Königin, *op. 32 no. 9, is hinted at in the eighth of the* Nachtbilder *op. 25 of 1877), it would appear (and this is one of the most exciting aspects of this rediscovery of Kirchner) that the influence was reciprocal. Listen to the* Andante *in E minor, the third of the* Romanzen *of 1875: does not this somnambulistic chorale, reeling between silences and glacial pizzicatos, represent a bridge thrown over the gulf between the introspection of Schumann's* Gesänge der Frühe *op. 133 (1853) and the inexpressible melancholy of Brahms's Fantasias op. 116 (1892), the fifth of which – an* Andante *in E minor (!), termed a 'phantom barcarolle' by Jean-Alexandre Ménétrier*[3] *– breathes a similar atmosphere? Now immerse yourself in the tender meditation of* Romanze *no. 6: here is another chorale, but of a quite different sort, meditative, deluding itself with the gentle warmth of its dissonances . . . exactly like Brahms's Intermezzo op. 116 no. 6, some seventeen years later. It would be possible to give many more examples of similar premonitions of late Brahms, one of the most striking being indisputably* Nachtbild *no. 2, with the poignant imitations in thirds of its second section.*

Of course, there is no formal proof that Theodor's music really did whisper these poetic notions into Johannes's ear. But one thing is sure, and plainly emerges from meticulous examination of the chronology of the two friends' respective works. Kirchner, with the single exception of his String Quartet op. 20, devoted himself almost exclusively to pieces in small forms[4]*, with a marked preference for ternary form (*ABA *or* ABA'*), which he generally gathered into cycles, the best of them composed between 1856 and 1878 (in addition to those presented here, it is worth mentioning the* Albumblätter, Präludien, Skizzen, Legenden, Aquarellen, Nachtbilder, *and* Ideale*). Brahms, on the contrary, concentrated all his efforts during this same period on vast structures, if one excepts the Ballades op. 10 (which indeed are not properly speaking small forms at all): three imposing sonatas, followed by five cycles of variations, which increasingly turn their back on the wild Romanticism of the sonatas and cultivate a grandiose classicism. It was only in 1878 that he too turned to sets of short pieces with the* Klavierstücke *op. 76 (the first of which, a birthday present for Clara Schumann, dates from 1871), thus beginning a reversion to the northern mists of his early years, regenerated by this new formal framework. Hence it is by no means implausible that Kirchner's fertile perseverance in the art of* Stimmungsbilder[5] *may have influenced his friend and prompted him to pursue those extraordinary intimate investigations.*

Yet, as we have already seen, Kirchner was also a close associate of Wagner, another member of the '1810 generation', principally in the 1850s. This friendship was not without musical consequences: the Neue Davidsbündlertänze, *and even more the* Romanzen, *leave no doubt on that score. For if the quotation of the 'Tristan chord' in the sixth bar of the extremely Mendelssohnian* Romanze *no. 8 in F major may appear merely anecdotal*[6]*, the same cannot be said of* Davidsbündlertanz *no. 9 in E minor, a sort of proud humoresque in the course of which an astonishing chromatic progression, accompanied by a profusion of tremolos in*

[3] Guide de la musique de piano et de clavecin *(Paris: Fayard).*

[4] *This is also the case in his chamber music, as is shown by the* Novelettes *op. 59 for pianotrio.*

[5] *A term meaning 'mood-pieces' that German musicologists like to use for brief, poetic keyboard pieces – the young Richard Strauss gave this name to a short piano cycle, his opus 9 (1884).*

[6] *And was it not Mendelssohn himself who was the first (in 1834!) to think up this famous chromatic appoggiatura now associated with 'Tristan', on which so much ink would later be spilled? (In his* Song without Words *in A minor, op. 85 no. 2, bar 3.)*

both hands, prepares the reprise of the main theme: a passage that might have come straight out of a piano transcription of Die Walküre (which Kirchner did indeed play in piano reduction, as mentioned earlier). Even more strikingly, Romanze no. 2 in E major delights in ambiguous harmonies, worthy of the Fate motif from the Ring, in its central poco lento, quasi recitativo section – a mystery that deepens further in the next piece in the cycle, mentioned earlier, just before the return of its sad chorale, when the music twice appears to reach immobility on a pale, desolate arpeggiated chord, again over a background of 'orchestral' tremolos. At this point, beyond even the Wagnerian fingerprint, one almost thinks of Alban Berg's Sonata op. 1 (1908)... However, whereas this whiff of expressionism passes but fleetingly, another 'post-Wagnerian' presentiment, almost as modernist, strongly impregnates two surprising pieces. Let us first of all return to Romanze no. 2: essentially operatic in its middle section, as we have just seen, it is closer at the start to a Song without Words[7] directly heralding the early works of Strauss! To be sure, this appassionato tone undoubtedly shows the influence of Liszt, as does Davidsbündlertanz no. 11 in F minor (a curious 'Hungarian' piece that paradoxically recalls the Italianate Tarantella by the composer of Hungaria), but how can one fail to hear in it the bubbling Cäcilie of the young Richard Strauss (1894)[8]: the same diminished sevenths bursting forth in the left hand, the same passing modulation – a minor third above – in the theme, the same expressive dissonances in the vibrant melodic line? Now let us take the last of the Neue Davidsbündlertänze, in F major, an epilogue in the shape of a whimsical recitative, which incidentally conceals a perfectly classical structure of two sixteen-bar periods: here we are even closer to the world of Strauss, thanks to the startling modulatory appoggiaturas, abrupt changes of perspective that seem to follow the fits and starts of a leaping heart . . . .

Equidistant, by his date of birth, from Wagner, born in 1813, and Brahms, born in 1833, Kirchner would therefore appear to dwell, not in some bland 'happy medium' between the respective tendencies represented by his two friends, but in a fertile, non-exclusive dynamic, blazing trails in both directions. And by the way, let us note in passing that Brahms and Wagner were doubtless not the 'fratricidal rivals' they have so often been made out to be. One need only listen to their masterpieces to realise that there were indeed rivalries and divergences of opinion between them, and yet, as José Bruyr reminded us[9], Brahms liked Die Meistersinger – a work to which, moreover, he is thought to have contributed by helping with the realisation of the orchestral material, and which even contains a reminiscence of his Piano Sonata no. 3 – and Wagner was an admirer of the younger man's Variations on a theme of Handel.

But the intrigued listener who ventures along these all too infrequently trodden paths is in for more surprises. We left him at the twelfth of the Davidsbündlertänze, looking far forward to post-Romanticism. Should he now come across Romanze no. 1 in E major, he will think he has suddenly been transported to the divans of a Parisian salon, listening to Saint-Saëns improvising at the piano, so similar is this languorous melody, accompanied by mellow sixths, to the famous Swan written eleven years later! The unexpected change of scene persists in Romanze no. 4 in G major: this time the shimmering waves of parallel major triads – very different from Brahmsian parallel sixths – seem to point to the French composer's 'Egyptian' Concerto of 1896. And when, halfway through the piece, a strange misterioso murmurs, over gossamer arpeggios, an insistent 'petite phrase' in B flat major, suddenly illuminated by a D major as magnificent as it is ephemeral, one may agree with Jean Martin that this music, quasi triste and quasi-Fauréan (eight years before Fauré's Nocturnes op. 33), could almost have been written by a German Vinteuil[10]. . . . Could this incursion into the territory of the French composer derive from Brahms's Ballade op. 10 no. 4 (1854), a curious point of intersection between

[7] It is worth noting here that Kirchner also composed around fifty actual solo songs.
[8] A song with piano accompaniment (op. 27 no. 2) of which the composer later made a flamboyant orchestration.
[9] Brahms (Paris: Seuil, Solfèges series).
[10] It is true that Proust was only four years old when the Romanzen were composed!

two worlds apparently so far removed from one another? The fact remains that Kirchner was sometimes a prophet in this foreign country, as can be seen in his Prelude no. 15 (1859), a little scherzo, basically in the style of Schumann, in which an odd meno mosso suddenly exudes an almost Ravelian perfume! In truth, Kirchner's appetite for unprecedented sonorities and rare modulations seems quite unlimited, and one may even detect, in other works of his, Nordic colours reminiscent of Grieg (Skizzen, no. 5), feverish passages in which we seem to hear the young Scriabin (as Guy Sacre judiciously remarks of Prelude no. 13), or elsewhere, sombre cavalcades that sweep Chopin towards Rachmaninov: examples of these are Prelude no. 1, whose vehement accents evoke the Russian's Etude-tableau op. 39 no. 1, and, in a lighter vein, Prelude no. 8 with the luxuriant pianism of its varied reprise.

The price of such a profusion of novelties is of course the risk of creating a certain disparity from one piece or set of pieces to another, and it must be acknowledged that the Romanzen and Spielsachen constitute anthologies rather than cycles in the traditional sense of the term. To which purists will certainly add that this coëxistence of diverse aesthetics is aggravated by significant vestiges from the past, which may appear anachronistic beside the many anticipations of the future we have described. In this respect, it will not have escaped the reader that the Romanzen, after clearing a fair bit of virgin territory[11], plough in their final number the familiar furrow of a Mendelssohnian cantabile. Now, the composer of A Midsummer Night's Dream, a benefactor of Kirchner's who helped him to obtain his post as organist at Winterthur (Switzerland) in 1843, is just as palpable a presence at the opening of Davidsbündlertanz no. 5 in A major, but it is yet more venerable a ghost, that of Beethoven, that hovers over the brassy fanfares of its central passage (the model being the Marcia funebre of the Sonata op. 26), and over almost the whole of no. 8 in D major (here the reference is to the Rondo of the Sonata op. 90). Finally, certain pastoral themes occasionally invoke the shade of Schubert (Spielsachen nos. 1 in B flat major, 10 in A major), which rises once more in the superb Adagio quasi fantasia op. 12 – a piece that still awaits a recording worthy of the name.

Perhaps it would be wrong to be too hard on a palette displaying such an excess of riches, which readily offers a glimpse of the formidable improviser Kirchner must have been. Is such luxuriance – a trait no longer held against Liszt, Stravinsky or Carl Philipp Emanuel Bach – not in the end preferable to the monotonous niggardliness of a composer like Reinecke? In any case, the fact remains that Kirchner's output does possess its own identity, whose secret is undoubtedly to be sought in its profoundly Schumannesque character – even if the stylistic range that we have just emphasised provides abundant proof that he was much more than a mere epigone. First of all, as we have already observed, the work's titles are most revealing in this respect: his Opus 17 refers to the older master's Davidsbündlertänze op. 6 (1837); and although it is the fifth of the Spielsachen, a delicate elegy in A flat major, that is most indebted to Schumann's famous Romanze op. 28 no. 2 of 1839, it is actually Kirchner's set of pieces published as Opus 22 that adopts the name[12]. Kirchner made no bones about this kind of homage, going so far as to issue in 1881 a set of Neue Kinderszenen op. 55! His mimicry, which immediately strikes the ear at the very first notes of the Neue Davidsbündlertänze, is apparent in innumerable familiar harmonic or rhythmic fingerprints, and gives rise to such characteristic gestures as those disconsolate, questioning scraps of melody, endlessly marking time in their anguish (Davidsbündlertanz no. 2, Spielsache no. 13). Better still, Kirchner's Opus 17 offers a moving digest of Schumann's whole existence, and one cannot but be seized by a sort of nostalgia on hearing no. 10 in C major, a Vivace recapturing the youthful exhilaration of the swirling 'Abegg' Variations op. 1, whilst the soul still resonates with the sorrowful depths of no. 3 in D minor, a true Gesang der Frühe – which

[11] Are they not contemporary with Mussorgsky's innovative Pictures at an Exhibition?
[12] It may be pointed out here that Kirchner made piano transcriptions of five Romanzen from Brahms's song cycle, the Magelone-Lieder.

indeed enshrines a literal quotation[13] from the older composer's Opus 133, his last completed work. What is astonishing is the fact that, in Kirchner's finest works of the kind, such imitation never degenerates into vulgar plagiarism, so great is his capacity to trace a path of his own in his master's wake.

Moreover, Kirchner's identification with the Davidsbündler, the 'companions of David' – so named in reference to the ancient Hebrew king who vanquished the Philistines – is perfectly legitimate. It was in 1834 that Schumann wrote in his Neue Zeitschrift für Musik of this imaginary league against the Philistines of music, the composers he judged too conservative (Rossini, Meyerbeer, Czerny, Pleyel among them), in which he enlisted a botchpotch of progressives: Chopin, Wagner, Berlioz, Mendelssohn, but also Schubert and Beethoven! Now, Kirchner was implicitly admitted to this forward-looking circle in 1843, when 'David' (Schumann, of course) dubbed him a promising heir apparent in his favourable review of the young man's Lieder op. 1 – a seal of approval renewed ten years later in the famous article 'Neue Bahnen' ('new paths'), in which he numbered Kirchner among the 'fastidious artists of the modern era', alongside the young Brahms, whose dazzling arrival on the scene was the article's main subject. Hence it is sincere enthusiasm that propels these 'new companions of David' in the opening Allegro ma non troppo of Kirchner's op. 17, such enthusiasm indeed that in their haste they unashamedly 'skip' a bar in the first strain of their jovial theme! Besides, Schumann's own 'companions' were similarly turbulent, so much so that their 'Marche des Davidsbündler contre les Philistins' (the final of Carnaval op. 9) limped heroically along in 3/4 time! Kirchner offers a witty variant on this prank in his Davidsbündlertanz no. 7, a springy scherzo in D major, which suddenly embarks in the middle on a triumphal march in Italian opera style –this is in duple time, but soon the ternary rhythm of the opening theme is superimposed on it! By an irony of fate, Kirchner, to whom Schumann had presented the manuscript of his Davidsbündlertänze, was forced at the end of his life to sell it for 1500 marks . . . and it was Brahms who stepped in to acquire it, to help his needy friend.

We should like to end with what is undoubtedly the most intimate mark of Schumann's influence. As is well known, this Janus of music was given to hiding behind the masks of two inseparable twins, the exuberant Florestan and the melancholy Eusebius – his way of poeticising, in order to keep it at a distance, the distressing manic-depression that threatened his fragile psyche. Let us listen to the Davidsbündlertanz no. 4 in B flat major: is it not Florestan who bursts exultantly in before us, singing at the top of his voice and capering proudly amid scales and arpeggios? And can we not recognise him again in the aforementioned no. 9, frowning, brooding over his biting sarcasm? Combining with remarkable skill reminiscences of the last movement of the Phantasie in C with the atmosphere of Kreisleriana, the wonderful Romanze no. 6 re-invents the character of Eusebius, pouring forth his crystalline heart in long desinences of loving thirds, discreet tears of light that flow on forever. The listener will easily guess who is concealed behind Spielsachen no. 5 and no. 9, but we would underline the brief outbursts of Florestan in Davidsbündlertanz no. 2, firing off ironically pathetic Tchaikovskian octaves, or in Romanze no. 5 in G minor, which he saves from relative banality by an ardent harmonic progression – to D flat major! Finally, let us examine the fragile soul of the second of the Spielsachen (B flat major): is this Eusebius dreaming once more, or the face of the Child of the Kinderszenen beseeching us for a kiss or a bobbyhorse – which he will get in the following piece (E flat major)?

[13] Bars 35 and 36.

[14] Similar disorientating seven-bar periods are to be found in the extremely odd Scherzo of the Sonata opus 106 of Beethoven – a 'Davidsbündler' if ever there was one! (Incidentally, Kirchner makes a mischievous allusion to this very sonata in the coda of the Romanze no. 7 in B flat major.) Such boldly asymmetrical phrases (here 4 + 3 bars) are actually much rarer in Schumann or Chopin than in Mozart (which is only superficially a paradox), though there is of course the Presto in D minor, no. 6 of the former's Papillons (4 + 2). This kind of asymmetry was later felicitously explored by Brahms, but more in the direction of a lengthening, rather than a shortening, of the classical period: five bars (4 + 1) in the Klavierstück op. 76 no. 3, nine bars (4 + 4 + 1) in the Variations on an Original Theme, op. 21 no. 1 and the Intermezzo op. 116 no. 2.

This split-personality game acquires added spice, of course, when both visages are combined in a single tableau. This is the case in Romanze no. 7 in B flat major, whose main theme amusingly alternates the resolute, mocking skips of one character with the hesitant melodic fragments, marked dolce ritenuto, of the other – in short, a variant of the delicious 'Réplique' from Carnaval, but here enriched by new episodes: a second theme in the form of a serenade for Eusebius, in sixths and thirds in the left hand, then rage and comical foot-stamping for Florestan, in a deceptively victorious tone. More intimate conversation than dramatic sketch, Davidsbündlertanz no. 6 in F sharp minor conceals under a rhapsodic exterior a very subtle structure which ingeniously blends ternary form and variation. The first theme, Andante con dolore with heavy-laden dissonances, gives way to a Brahmsian melody that emerges from shifting left-hand arpeggios and gradually becomes ampler and warmer with each successive modulation. Soon the appassionato is combined with an accelerando that reaches, then goes beyond an Allegro tempo, finally coming up against a series of luminous F sharp major chords which the listener hangs onto, gasping for breath. Now, by embracing the whole of this development in a single broad stroke, the irresistible impetus of Florestan – comparable with that of Schumann's seventeenth Davidsbündlertanz – renders the return of the opening 'Eusebian' theme quite imperceptible, even though it is unequivocally clear on the printed page. So, while it is subjectively experienced as a binary piece (AB), it is in reality a structure of the ternary (ABA') type, but also a piling-up of one mask over another: under the countenance of Florestan, is that of Eusebius, itself hiding Schumann, whose guise Kirchner appears to want to adopt... This consummate art of metamorphosis culminates in Davidsbündlertanz no. 12, and offers the key to that piece: are not these extravagant, quasi-Straussian modulations (already described above) the expression – to be sure, unusually transient – of these abrupt changes of Humor, from Florestan to Eusebius and back again? Here, moreover, is clear proof that the resounding influence of the older composer did not by any stretch of the imagination confine Kirchner to fusty repetitiveness; on the contrary, it could greatly stimulate his invention.

Some of the Spielsachen, such as nos. 8 and 11, are no more than charmingly sentimental anecdotes. But the last of them exhales a deep nostalgia, after the fashion of 'Sylvesterlied' in Schumann's Album für die Jugend, whose key of A major it borrows. After a century of neglect, let us hope that this serene, meditative piece, which closes the present recital, will not be heard as a definitive 'Farewell, Kirchner', but rather as 'Goodbye for now, dear Theodor. Let's meet again very soon.'

Philippe Barraud
Translation: Charles Johnston

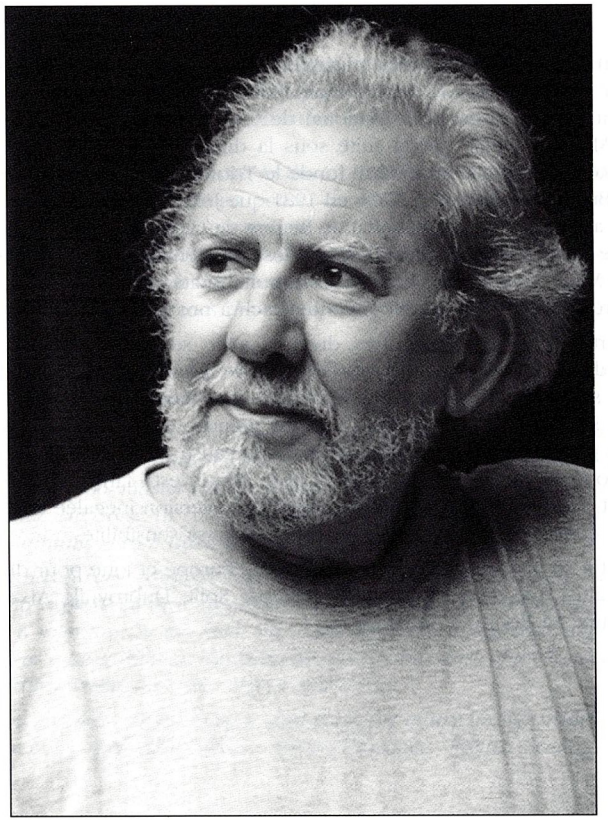
Thanks to Mr Klaus Zehnder, spécialist of Kirchner, for his help
http://de.geocities.com/ornstein2001de/inhalt.html

« Es ist wieder so eine köstliche Gabe, wie nur Sie sie geben können: voll Reiz, voll Poesie und tief bey aller Einfachheit... Ihre Werke sind mir ungemein lieb. Sie geben mir wahre Erquickung. Das ist alles so ächt, so edel, durch und durch interessant, wie ein schönes Buch, das man immer wieder durchblättert, darüber nachdenkt, und sich im Stillen an diesem und jenem Gedanken erfreut. Sprechen Sie nicht von "Kleinen Sachen". Sie sind nicht lang, viele sehr kurz ; aber sie sind reich, vollwichtig, voll Geist und Grazie. Dicke Bände namhafter Komponisten werden vergessen sein, wenn Ihre Kleinen Sachen fortblühen werden ».

Stephen Heller, 1880

« C'est de nouveau un don comme seulement vous, vous pouvez le faire, plein de charme, plein de poésie, profond en toute simplicité. Vos oeuvres me sont extraordinairement touchantes. Elles me sont véritablement bienfaisantes. Tout est tellement vrai, tellement fin, intéressant du début à la fin, comme un livre que l'on feuilleterait sans arrêt, sur lequel on réfléchirait, et duquel, dans le silence, on se réjouirait de telle ou telle idée. Ne parlez pas de «petites choses». Elles ne sont pas longues, souvent courtes ; mais elles sont riches, pleines d'importance, pleines d'esprit et de grâce. De gros volumes de compositeurs renommés seront oubliés quand vos petites choses seront écloses ».

'*It is, once more, such a precious gift that you alone can offer: full of charm, full of poetry, and profound, for all its simplicity. Your works are uncommonly dear to me. They offer me true refreshment. Everything in them is so genuine, so noble, so interesting from start to finish, like a book one leafs through repeatedly, and reflects on, secretly delighting in one idea or another. Do not speak of "little things". They are not long, many are very short; yet they are rich, sterling in quality, full of spirit and grace. Your "little things" will bloom on when thick tomes by famous composers have been forgotten.*'



JEAN MARTIN

Jean Martin a débuté ses études musicales à Lyon où il obtient à l'âge de treize ans un Premier Prix de piano. Il devient alors l'élève d'Yves Nat et de Pierre Pasquier à Paris. Nommé au Conservatoire National de Grenoble où il enseigna pendant sept ans, Jean Martin travaille par la suite sous la direction de Pierre Kostanoff, Guido Agosti et Louis Hiltbrand. En 1972, il fonde le Trio Delta avec Flora Elphège (violon) et Claude Burgos (violoncelle). C'est en 1981 que Jean Martin prend ses fonctions de professeur au Conservatoire National de Région de Lyon et en 1991 au Conservatoire National de Région de Versailles. Il dirige des « masters class », notamment à Porto à la suite de Vlado Perlemuter. Il travaille en collaboration avec les Editions Lemoine, et enregistre sur CD « tous les albums « de Bach à nos jours » (7 CD actuellement) ».

Jean Martin a un répertoire très divers ; avec ses différents partenaires, il a interprété des œuvres dont il a été souvent le premier défricheur. En tant que récitaliste, si ses interprétations schumanniennes sont considérées comme des références, ses goûts le portent vers tous les grands compositeurs, de Bach à Ballif (il a été en particulier un interprète dévoué à la cause de ce dernier) en passant par les moins joués comme Weber ou Heller. Jean Martin est « l'inventeur des Chants de l'Aube », a-t-on dit de lui lors de la parution d'une version inégalée de l'opus 133 de Schumann, compositeur parmi les plus proches de sa sensibilité.

Jean Martin se produit en concert dans toute l'Europe et joue pour diverses radios étrangères ainsi que dans des festivals tels que Split, Dubrovnik, Aix-en-Provence, Fréjus, Sceaux, La Roque d'Anthéron...

Jean Martin began his musical studies in Lyon, where, at the age of thirteen, he won a first prize for piano. He then became the pupil of Yves Nat and Pierre Pasquier in Paris; he won first prize for piano and chamber music and was a prize-winner in the Viotti International Contest.

The following year he was appointed to the 'Conservatoire National de Musique' in Grenoble where he taught for seven years. In 1960, Jean Martin interrupted his teaching career to prepare a series of concerts and devote himself to his own work with Pierre Kostanoff in Paris and with Guido Agosti in Sienna. Four years later, in 1964, he returned to teaching, then at the 'Consevatoire National' in Saint-Quentin, where he remained for ten years; he was the appointed to the 'Conservatoire National' in Bobigny.

During the same period he founded the Delta Trio (1972) with Flora Elphège (violin) and Claude Burgos (cello).

In 1981, Jean Martin was appointed to a teaching post at the 'Conservatoire National de Région' in Lyon and in 1991 at the 'Conservatoire National de Région' in Versailles. He directs too 'master classes', in particular in Porto where he has replaced Vlado Perlemuter. He works in collaboration with the Editions Lemoine, and records on CD "all the albums "From Bach to nowadays" (7 CD's now)".

Jean Martin has a very extensive repertory: with his various partners, he has often been the first to explore certain repertories. If his recitals of Schumann's works are considered as a reference in the field, his tastes also cover the great composers, from Bach to Ballif (as a performer he has been devoted to the cause of the latter) and those who are played less frequently, like Weber and Heller.

He gives concerts throughout Europe and plays for many foreign radios as well as in festivals such as Split, Dubrovnik, Aix-en-Provence, Fréjus, Sceaux, La Roque d'Anthéron...