



PAVANE

**PHILIPP
SCHARWENKA**
THE NOCTURNAL POET

**CANSU
SANLIDAG**
PIANO

We would like to thank the *Scharwenka Stiftung* for its work in preserving memory. Thanks to its efforts, numerous historical documents concerning the lives and works of Philipp, Xaver, and Walter Scharwenka are available to anyone willing to take an interest in them.

Nous tenons à remercier la *Scharwenka Stiftung* pour son travail de mémoire. Grâce à elle, de nombreux documents historiques concernant les vies et les œuvres de Philipp, Xaver et Walter Scharwenka sont disponibles à qui veut se donner la peine de s'y intéresser.



PHILIPP SCHARWENKA (1847–1917)
THE NOCTURNAL POET

A dark brown, starburst-shaped badge with the words "WORLD PREMIERE" in white, bold, sans-serif capital letters.

**WORLD
PREMIERE**

- | | | |
|---|-------------------------------|-------|
| 1 | Ballade Op. 94 | 9:32 |
| 2 | Abendstimmungen Op. 107 No. 1 | 3:52 |
| 3 | Abendstimmungen Op. 107 No. 2 | 3:31 |
| 4 | Abendstimmungen Op. 107 No. 3 | 4:55 |
| 5 | Rhapsodie Op. 85 No. 1 | 7:32 |
| 6 | Abendstimmungen Op. 107 No. 4 | 5:38 |
| 7 | Abendstimmungen Op. 107 No. 5 | 6:15 |
| 8 | Abendstimmungen Op. 107 No. 6 | 4:28 |
| 9 | Scherzo Op. 97 No. 3 | 11:16 |

CANSU SANLIDAG PIANO

PHILIPP SCHARWENKA

NOCTURNAL POET

Bad Nauheim, July 16, 1917. In this small spa town, whose waters are renowned for treating heart ailments, composer Philipp Scharwenka (1847–1917) quietly passes away at the age of 70. In Berlin, where he had lived for over half a century, tributes pour in. He is mourned as a man, an academic, a professor, but also as a composer, “one of the silent ones of this world”¹, who poured into his work a profound inner life tinged with melancholy, drama, and subtle joys.

LIGHT AND SHADOW

A pianist like his younger brother Xaver (1850–1924), Philipp developed an early interest in music theory and composition. Born in Samter (now Szamotuły, Poland), the Scharwenka family left Posen in 1865, seeking an education befitting their sons’ talents, and moved to Berlin. Upon their arrival in the Prussian capital, the Scharwenka brothers joined Theodor Kullak’s *Neue Akademie der Tonkunst*. While Xaver distinguished himself as a virtuoso pianist, Philipp focused on theory and joined the teaching faculty of his *alma mater* just two and a half years later². In 1881, the two brothers embarked on a new venture by founding their own music school, the Scharwenka Conservatory³. As a professor of composition and theory, Philipp also served as the director of the institution for over 25 years.

If his music has, in recent years, found its way back into the spotlight, most of the literature about him justifies its neglect by emphasizing his long teaching career as well

as his more reserved, less flamboyant personality compared to that of his brother. But is that the whole story?

Rooted in Berlin, Philipp would spend most of his life in this city, except for a one-year period in the United States between 1891 and 1892, where several of his works were performed and endorsed by conductors such as Nikkish and Seidl⁴. His success across the Atlantic endured, as evidenced by a 1903 advertisement for the Pianola Metrostyle, which listed his name alongside Richard Strauss and Gabriel Fauré. However, it was in his adopted city that he received official recognition, including his appointment as a senator of the Royal Academy of Arts in Berlin in 1911⁵. This relative stability confines our understanding of Scharwenka's music to a well-defined framework: that of Berlin's musical landscape in the latter half of the 19th century.

PERSISTENCES AND ADVANCES

Berlin's landscape, at that time, was evolving significantly, shifting from a "Walking City" to one of the most populous capitals in Europe; geographically expanding with the addition of new neighborhoods that meet the needs of rural migration seeking jobs in emerging industries⁶. This rapid and visible evolution brings with it new social and cultural needs, and is accompanied, in the last decades of the 19th century, by a general aesthetic evolution in European arts (symbolism, impressionism, expressionism, etc.) that prepares the ground for the *avant-garde* revolutions. In the German-speaking territories, Vienna, which had once waltzed peacefully to the works of Strauss, father and son, becomes the center of this artistic and intellectual novelty. The *cafés* are frequented by Klimt, Mahler, Freud, and Schnitzler; a cultural ferment that sometimes diverts attention from what is happening in Germany at the same time. If the Berlin Secession slightly precedes the

Viennese one, on the music side, things are not comparable. Germany has offered the world some of the greatest musicians of Romanticism (Mendelssohn, Schumann, Wagner, to name just a few), but the question of the “music of the future” (*Musik der Zukunft*) is often reduced to an opposition between the pair Liszt and Wagner on one side and Brahms on the other. Although the reality is less polarized, history has remembered these composers as the main representatives of a “post-Romanticism” in Germany. However, the 1880s mark a turning point. The deaths of Wagner (1883) and Liszt (1886), as well as Brahms’ temporary retirement (1889), open the door to new generations: Mahler, Wolf, and Richard Strauss are soon followed by Zemlinsky, Reger, and Schoenberg. Apart from the fact that the mention of these composers confirms a shift in musical modernity towards Vienna, the evocation of these names also highlights a generational gap between Brahms (1833–1897) and Richard Strauss (1864–1949)⁷. This does not mean that no quality music was produced in Germany, but rather that the persistence of the previously named personalities and the emergence of a new generation create a blind spot in the history of German music, which silences many musicians born between 1840 and 1860, among them Philipp Scharwenka. In this context, it is not surprising to find that our composer follows in the footsteps of his elders. Certainly closer to Brahmsian conceptions and the Romantic legacy, he does not reject Wagnerian ideas either.

These societal and aesthetic developments also lead to a change in the perception of the composition of what the Germans call *Hausmusik*. Intended for domestic practice, *Hausmusik* in the early years of the 20th century takes on a pejorative connotation: that of a *bourgeois* art. In the 1930s, however, it regains favor with musicians like Hindemith, who then give it a social dimension.

SUBSTANCE AND FORM

Now, part of Philipp Scharwenka's piano repertoire – which, according to Hermann Wetzel, includes nearly 300 pieces⁸ – falls within the scope of this *Hausmusik*. In his works, one finds numerous miniatures that have no other pretensions than to satisfy the dilettante and their loved ones; educational works, similar to Schumann's *Album für die Jugend*; and finally, works intended for concert pianists, whose titles (Rhapsody, Ballad, Scherzo) remind us of the repertoire of Romantic musicians and that of Brahms, who, starting in 1853, devoted himself to this type of *Klavierstücken*. In the 1890s, Scharwenka would write, successively, several works for professional musicians before ending, in 1899 with his *Abendstimmungen*, his two-hand piano compositions and focusing mainly on chamber music.

The *Abendstimmungen* (*Evening Thoughts* in its English title), dedicated to Moritz Mayer-Mahr⁹, is perhaps Scharwenka's most intimate musical expression. These nocturnal works offer us an introspective journey, at times calm, at times troubled, in which the sky of a dark night is sometimes illuminated by the fleeting light of a star that pierces the darkness. The cycle begins with a piece (*Andante patetico*) whose static rhythm is disturbed by spasms that accentuate the melancholic sweetness of the main theme. The second piece (*Lento e con tenerezza*), rhythmically more fluid, presents a theme that reminds us of the world of Chopin's nocturnes. In the third and fourth pieces (*Andante tranquillo ed espressivo* and *Lento*), the discourse becomes tenser and more dramatic. The dreamlike universe, still present, seems to want to mute a growing anxiety. Lurking deep within, stifled, this anxiety expresses itself violently in the fifth piece (*Allegro*), the climax of the cycle. Symbolizing an inner struggle, the composer emphasizes, in this *Allegro*, the contrasts between the different universes previously presented. Finally, the last piece (*Larghetto*)

returns to calm and leaves a light hanging that soothes the torments experienced. In summary, with these six miniatures, Scharwenka seems to invite us into the deepest of his meditations, blending the “mystical shiver of distant dreams”¹⁰ with the gentle resignation of a nocturnal solitude.

The *Ballade*, Op. 94 (1894), with its passionate narration, announces the composer’s last chamber works. The chromatic writing that arises from the main theme, introduced alone in the right hand from the very first measures, lends the work a tense atmosphere, momentarily eased by a few breaths of relief. It seems that in the musician’s mind, a drama is being replayed, one that, despite the pain felt, he cannot help but relive the memory of, until exhaustion; until the awakening of consciousness, marked at the very end by chords that surprise with their violence. In this work, we find the composer’s preference for dark and pathetic sound worlds, as well as the need to construct a discourse that unfolds like a passionate struggle between several generative musical ideas. History will, unfortunately, give voice to this tragedy through the dedicatee: the pianist Erna Klein. A student of Scharwenka, destined for a bright future, her name fades before disappearing abruptly, reappearing one last time in September 1942 among the victims of the massacres at the Kalevi-Liiva camp in Estonia¹¹.

The first of the two *Rhapsodies* of Op. 85 (1891) is, just like the *Ballade*, part of a musical narration, emphasized here using a strophic form. This connection, in form, to a genre with poetic roots, is reminiscent of the way Brahms treats this type of work. In their respective rhapsodies, the discourse is governed by a clear structure, in contrast to the improvisatory aspect found in some of their contemporaries who are ideologically closer to the Wagnerian *Brunst*¹². Scharwenka’s music, like Brahms’s, always gives form

a predominant place, which in no way disrupts the naturalness and pathos of the thematic discourse.

Finally, the *Scherzo*, Op. 97 No. 3 (1896), seems to be the piece that captivated the most musicians at the time of its composition. Dedicated to the virtuoso pianist Ernst Jediczka, the work is more heroic and brilliant than the others from this period, which might explain its success¹³. Structured in three main sections (ABA'), the *Scherzo* offers several contrasting episodes, unified by the obsessive presence of the chords from the first measures, which, whether hammered or delicate, serve as a guide throughout the piece. After a grandiose beginning that introduces the main motif of the work, Scharwenka shifts the color of his harmonic palette by introducing tension into his chord motif, which he gradually eases before resolving into a *Tranquillo* episode. A moment of gentle serenity, the *Tranquillo* gives the main motif a more tender color and serves to counterbalance the initial energy. The second main section of the work (B), *Con somma delicatezza*, begins with Scharwenka choosing a lighter texture, without excessive bass, with the right-hand embellishing in the higher register of the instrument to give a true *scherzando* feeling. But with our composer, drama is never far, and while the right-hand flutters, the left-hand brings back the main motif, this time in a melodic form. Gentle at first, the obsession becomes burning, and though for a time the anxiety seemed defeated, it inevitably leads us towards violence. The chord motive, distorted and brutal, marks the end of the lighthearted carefreeness, or so we might believe for the moment of a breath, but already some major colors emerge from the shadows, eventually triumphing in the final return of the first section of the work. Slightly modified (A'), this section gives a true sense of conclusion to the piece, evoking the materials from earlier.

TONDICHTER

Beyond the forms and genres in which the composer expresses himself, his piano repertoire from the 1890s tends to demonstrate what has already been proven by the recent recordings of his chamber music: Scharwenka is a true melodist. This conception of music structured through the use of broad themes, aiming to “move more through the intensity of emotional expression than through external ornamentation”¹⁴, makes Philipp Scharwenka a true *Tondichter*; a poet of sound who, through his art, seeks to go “from heart to heart,” to quote Beethoven’s phrase.

Profoundly German, his music synthesizes the worlds of Schumann, Brahms, and Wagner, while also incorporating Polish idioms inherited from Chopin’s art. However, our composer is not as much an “epigone, if by that we mean a dilution and dissolution of his own personality in a predominant model”¹⁵. True to his artistic vision, Scharwenka, in his later years, kept himself apart from the agitation of Berlin society. An aesthetic retreat that does not imply ignorance of modernity, but rather a refusal to “chase after the new for mere effect”¹⁶.

In sum, Philipp Scharwenka is a composer of his time, born in the same decade as Dvorák, Grieg, and Massenet, and his work does not seek to be something it is not. Therefore, continuing to assess it through the lens of 20th century music – as is the case in some articles from the 1910s – only serves to silence this celebrant of the soul’s emotions, this nocturnal poet.

Xavier Falques

NOTES

- 1 Walter Niemann, «Philipp Scharwenka», *Mitteilungen von Breitkopf & Härtel*, n°121 (1917): 5007
- 2 Philipp Scharwenka, «Autobiographische Skizze», *Neue Musik Zeitung* 38, n°11 (1917): 168.
- 3 It is worth noting that with the founding of their school, the Scharwenka brothers were part of a broader movement that would make Berlin a true center for musical education. Indeed, in the second half of the 19th century, several major music schools emerged in Berlin. Among the most notable are the Berlin Conservatory (1850), Kullak's *Akademie* (1855), Joachim's *Hochschule* (1869), and the Scharwenka Conservatory (1881). Ten years after its creation, the Scharwenka brothers developed their institution in New York. In 1893, the conservatory merges with Klindworth school, becoming the Klindworth-Scharwenka Conservatory.
- 4 Matthias Schneider-Dominco, «Scharwenka, Philipp», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol.14 (Kassel: Bärenreiter, 2011): 1187.
- 5 Former Royal Prussian Academy of Arts
- 6 For more information on this subject, see: Stéphane Füzessery, «L'expérience de la très grande ville. Berlin 1860–1930» (Paris, Sorbonne, 2023).
- 7 This observation is further detailed in: Brigitte François-Sappey, *De Brahms à Mahler et Strauss: le postromantisme allemand* (Paris: Fayard, 2010).
- 8 Hermann Wetzel, «Philipp Scharwenkas Klaviermusik», *Kunstwart und Kulturwart* 24, n° 4 (1914): 377.
- 9 Moritz Mayer-Mahr (1869–1947) was a German pianist and pedagogue, who taught at the Scharwenka Conservatory during the 1890s.

- 10 Niemann, *Ibid.*
- 11 Aubrey Pomerance, «Kurt Singer and Joseph Rosenstock performing at a benefit concert», in *Jüdisches Museum Berlin* (online).
- 12 Immediate musical transcription of a state of physical and mental exaltation.
- 13 Displayed in the program of several concerts, it is also the only piano work scheduled for the anniversary evening held by musicians close to the composer in February 1917, only a few months before his death.
- 14 Quote taken from an article in the *Berliner Signale* of February 16, 1896.
- 15 Niemann, *Ibid.*
- 16 Hugo Leichentritt, «Nachruf Philipp Scharwenka», *Jahresbericht 1913–1917 des Klindworth-Scharwenka Konservatorium*, 1917: 14.

CANSU SANLIDAG

is a pianist renowned for her expressive playing and virtuosity, captivating audiences across various European venues. Trained at the State Conservatory of Dokuz Eylul University in Izmir, she refined her artistry under the mentorship of Dalia Ouziel and Aleksandar Madzar at the Royal Conservatory of Mons and the Royal Conservatory of Brussels. She further enhanced her interpretative skills through the postgraduate program at the University of Music and Performing Arts Vienna with Markus Hadulla.

Cansu Sanlidag has performed as a soloist with esteemed ensembles such as I Musici Bruscellencis, the Brussels Philharmonic Orchestra, and the Presidential Symphony Orchestra of the Turkish Republic of Northern Cyprus. Her passion for unearthing forgotten musical treasures led to a collaboration with violinist Philippe Graffin, unveiling unpublished works by Ysaÿe. A frequent guest at prestigious festivals like the Music Chapel Festival and the Traces Festival, she is also dedicated to education, teaching at Near East University and conducting masterclasses throughout Europe.

www.cansusanlidag.com

PHILIPP SCHARWENKA

POÈTE NOCTURNE

Bad Nauheim, le 16 juillet 1917. Dans cette petite ville thermale, dont les eaux sont réputées soigner les affections cardiaques, s'éteint discrètement, à l'âge de 70 ans, le compositeur Philipp Scharwenka (1847–1917). À Berlin où il réside depuis plus d'un demi-siècle, les hommages fleurissent. On regrette l'homme, l'académicien, le professeur, mais aussi le compositeur, «l'un des silencieux de ce monde»¹ qui épanche dans son œuvre une vie intérieure profonde teintée de mélancolie, de drame et de bonheurs discrets.

OMBRE ET LUMIÈRE

Pianiste, comme son frère cadet Xaver (1850–1924), Philipp s'intéresse très tôt à la théorie et à l'écriture musicale. Natifs de Samter (actuelle Szamotuły en Pologne), c'est avec l'objectif de donner à leurs fils une éducation à la hauteur de leur talent que les Scharwenka quittent, en 1865, la Posnanie pour Berlin. À leur arrivée dans la capitale prussienne, les frères Scharwenka intègrent la *Neue Akademie der Tonkunst* de Kullak. Xaver s'y distingue comme pianiste virtuose tandis que Philipp se consacre à la théorie et intègre deux années et demie plus tard le corps professoral de son école formatrice². En 1881, les deux frères se lancent dans une nouvelle aventure avec la création de leur école de musique: le Conservatoire Scharwenka³. Professeur de composition et de théorie dans cette dernière institution, Philipp en assurera également la direction pour plus de 25 ans.

Si la musique de ce dernier retrouve, depuis quelques années, le chemin de la lumière, la majeure partie de la littérature le concernant, justifie souvent son oubli en mettant au

premier plan sa longue carrière pédagogique ainsi que sa personnalité plus réservée, moins extravagante, que celle de son frère. Mais est-ce là toute l'histoire ?

Ancré à Berlin, Philipp passera dans cette ville la plus grande partie de sa vie, à l'exception d'une période d'un an aux États-Unis entre 1891 et 1892, où plusieurs de ses œuvres sont jouées et soutenues par des chefs tels que Nikkish et Seidl⁴. Son succès outre-Atlantique est, par ailleurs, durable comme en témoigne une publicité pour le Pianola *Metros-tyle*, commercialisé en 1903, et sur laquelle le nom de Scharwenka se trouve aux côtés de ceux de Richard Strauss ou Gabriel Fauré. Cependant, c'est dans sa ville d'adoption qu'il obtient les honneurs officiels, devenant notamment sénateur de l'Académie royale des arts de Berlin en 1911⁵. Cette relative sédentarité nous offre, pour appréhender la musique de Scharwenka, un cadre restreint : celui de la création musicale berlinoise de la seconde moitié du XIX^e siècle.

PERSISTANCES ET AVANCÉES

À cette période, le paysage berlinois évolue de manière conséquente. Ville en mutation, Berlin passe d'une *Walking City* à l'une des capitales les plus peuplées d'Europe, s'étendant géographiquement par l'ajout de nouveaux quartiers qui combinent les besoins d'une migration rurale en quête d'emplois dans les industries naissantes⁶. Cette évolution rapide et visible amène avec elle de nouveaux besoins sociaux et culturels et s'accompagne dans les dernières décennies du XIX^e siècle d'une évolution esthétique générale dans les arts européens (symbolisme, impressionnisme, expressionnisme, etc.) qui prépare les révolutions de l'avant-garde. Dans les territoires germaniques, Vienne, qui avait valsé paisiblement au son des œuvres des Strauss, père et fils, redevient le centre de cette nouveauté artistique et intellectuelle. Les cafés sont fréquentés par les Klimt, Mahler, Freud et autres

Schnitzler; un bouillonnement culturel qui détourne parfois l'attention de ce qu'il se passe en Allemagne au même moment. Si la Sécession Berlinoise précède de peu la Viennoise, du côté de la musique les choses ne sont pas comparables. L'Allemagne a offert au monde parmi les plus grands musiciens du Romantisme (Mendelssohn, Schumann, Wagner, pour ne citer qu'eux), mais la question de la « musique de l'avenir » (*Musik der Zukunft*) se réduit souvent à une opposition entre la paire Liszt et Wagner d'une part et Brahms de l'autre. Bien que la réalité soit moins polarisée, l'histoire aura retenu ces compositeurs comme étant les principaux représentants d'un « postromantisme » allemand. Mais les années 1880 marquent un tournant. Les décès de Wagner (1883) et de Liszt (1886), ainsi que la retraite temporaire de Brahms (1889), ouvrent la porte à de nouvelles générations: Mahler, Wolf et Richard Strauss sont suivis de près par Zemlinsky, Reger et Schoenberg. Outre que la mention de ces compositeurs confirme un déplacement de la modernité musicale vers Vienne, l'évocation de ces noms met également en lumière un creux générationnel entre Brahms (1833–1897) et Richard Strauss (1864–1949)⁷. Cela ne veut nullement dire qu'à cette période aucune musique de qualité n'est produite outre-Rhin, mais plutôt que la persistance des personnalités précédemment nommées et l'émergence d'une nouvelle génération crée un angle mort dans l'histoire de la musique allemande qui réduit au silence de nombreux musiciens nés entre 1840 et 1860, parmi lesquels Philipp Scharwenka. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant de découvrir que notre compositeur s'inscrit dans les pas de ses aînés. Certainement plus proche des conceptions Brahmsiennes et de l'héritage romantique, il ne rejette pas pour autant les idées wagnériennes.

Ces évolutions sociétales et esthétiques induisent également un changement de regard sur la composition de ce que les Allemands nomment *Hausmusik*. Destinée à la pratique

domestique, la *Hausmusik* se teinte dans les premières années du XX^e siècle d'une connotation péjorative: celle d'un art « bon bourgeois ». Dans les années 1930, pourtant, elle retrouvera la faveur de musiciens comme Hindemith qui lui donneront alors une dimension sociale.

LE FOND ET LA FORME

Or, une partie du répertoire pour piano de Philipp Scharwenka – qui selon Hermann Wetzel compte près de 300 pièces⁸ – entre dans le cadre de cette *Hausmusik*. On trouve dans ses opus de nombreuses miniatures qui n'ont d'autres prétentions que de satisfaire le dilettante et ses proches; des œuvres à visées pédagogiques, à l'instar de *l'Album für die Jugend* de Schumann; et enfin des œuvres destinées aux concertistes et dont les titres (Rhapsodie, Ballade, Scherzo) nous rappellent le répertoire des musiciens romantiques et celui de Brahms qui, à partir de 1853, se consacre à ce type de *Klavierstücken*. Dans les années 1890, Scharwenka va écrire, successivement, plusieurs œuvres à destination des musiciens professionnels avant de mettre un terme, en 1899 avec ses *Abendstimmungen*, à la composition pour piano à deux mains et de se consacrer principalement à la musique de chambre.

Les *Abendstimmungen* (*Le soir* dans son titre français), dédiés à Moritz Mayer-Mahr⁹, sont peut-être l'expression musicale la plus intime de Scharwenka. Ces œuvres nocturnes nous offrent un voyage introspectif, tantôt calme, tantôt tourmenté et dans lequel le ciel d'une nuit noire s'éclaire, parfois, de la lumière fugace d'une étoile qui déchire l'obscurité. Le cycle commence par une œuvre (*Andante patetico*) dont le rythme statique est agité de quelques spasmes qui accentuent d'autant la douceur mélancolique du thème principal. La seconde pièce (*Lento e con tenerezza*), rythmiquement plus fluide, expose un thème qui

nous rappelle l'univers des nocturnes de Chopin. Dans les troisième et quatrième pièces (*Andante tranquillo ed espressivo* et *Lento*), le discours se tend et se dramatise. L'univers onirique, bien qu'encore présent, semble vouloir taire une anxiété grandissante. Tapie au fond de nous, étouffé, cette anxiété s'exprime violemment dans la cinquième pièce (*Allegro*), paroxysme du cycle. Symbole d'une lutte intérieure, le compositeur accentue, dans cet allegro, les contrastes entre les différents univers précédemment exposés. Enfin, la dernière pièce (*Larghetto*) revient vers le calme et laisse planer une lumière qui apaise les tourments vécus. En somme, avec ces six miniatures Scharwenka semble nous inviter au plus profond de ses méditations qui mêlent le « frisson mystique des rêves éloignés »¹⁰ à la douce résignation d'une solitude nocturne.

La *Ballade*, Op.94 (1894), par sa narration passionnée annonce les dernières œuvres de chambre du compositeur. L'écriture chromatique qui découle du thème principal, énoncé seul à la main droite dès les premières mesures, confère à l'œuvre une atmosphère tendue, relâchée par quelques moments de respirations. Il nous semble que dans l'esprit du musicien se rejoue un drame, dont il ne peut, malgré la douleur éprouvée, s'empêcher de vivre le souvenir jusqu'à l'épuisement; jusqu'au réveil de la conscience, marquée à la toute fin par des accords qui surprennent par leur violence. On retrouve dans cette œuvre la prédilection du compositeur pour les univers sonores sombres et pathétiques, ainsi que le besoin de construire un discours qui s'engage comme une lutte passionnée entre plusieurs idées musicales génératrices. L'histoire donnera malheureusement une voix à ce drame en la personne de la dédicataire: la pianiste Erna Klein. Élève de Scharwenka promise à un bel avenir, son nom s'efface avant de disparaître brutalement, apparaissant une dernière fois en septembre 1942 parmi ceux des victimes des massacres du camp de Kalevi-Liiva, en Estonie¹¹.

La première des deux *Rhapsodies* de l'opus 85 (1891) s'inscrit, tout comme la *Ballade*, dans une narration musicale, accentuée ici par l'utilisation d'une forme strophique. Ce rapport, dans la forme, à un genre aux racines poétiques, n'est pas sans rappeler la manière dont Brahms traite ce type d'œuvre. Dans leurs rhapsodies respectives, le discours est régi par une structure claire, en rupture avec l'aspect improvisé que l'on retrouve chez certains de leurs contemporains plus proches idéologiquement du *Brunst* wagnérien¹². La musique de Scharwenka, comme celle de Brahms, laisse toujours à la forme une place prépondérante qui ne vient en rien briser le naturel et le *pathos* du discours thématique.

Enfin, le *Scherzo*, Op.97 n°3 (1896), semble être la pièce qui aura séduit le plus de musiciens à l'époque de sa composition. Dédiée au pianiste virtuose Ernst Jediczka, l'œuvre est plus héroïque et brillante que les autres de cette époque, ce qui pourrait expliquer son succès¹³. Structuré en trois grandes parties (ABA'), le *Scherzo* offre plusieurs épisodes contrastés, unifiés par la présence obsessionnelle des accords des premières mesures qui, martelés ou délicats, nous servent de guide tout au long de la pièce. Après un début en grande pompe qui annonce le motif principal de l'œuvre, Scharwenka change la couleur de sa palette harmonique en introduisant dans son motif en accords une tension qu'il va progressivement effacer pour se résoudre sur un épisode *Tranquillo*. Moment de douceur, le *Tranquillo* donne au motif principal une couleur plus tendre et a pour fonction de contrebalancer l'énergie initiale, presque dans l'idée d'un *Scherzo-trio*. S'en suit la seconde grande partie de l'œuvre (B), *Con somma delicatezza*. Ici, Scharwenka fait au départ le choix d'une texture plus légère, sans basses excessives, avec une main droite qui brode dans le registre élevé de l'instrument de manière à nous donner un véritable sentiment *scherzando*. Mais chez notre compositeur, le drame n'est jamais loin, et tandis que la main droite papillonne, à la main gauche revient le motif principal, cette fois, sous une

forme mélodique. Douce au départ, l'obsession devient brûlante et alors qu'un temps, l'inquiétude semblait vaincue, elle nous mène inéluctablement vers la violence. Le motif en accord, distordu et brutal, sonne le glas de la légère insouciance, du moins, pourrions-nous le croire l'instant d'une respiration, mais déjà quelques couleurs majeures apparaissent dans l'ombre et finissent par triompher au retour définitif de la première partie de l'œuvre. Légèrement modifiée (A'), cette partie donne un véritable sentiment de conclusion à la pièce, par l'évocation des matériaux précédents.

TONDICHTER

Au-delà des formes et des genres dans lesquels s'exprime le compositeur, son répertoire pour piano des années 1890 tend à démontrer ce qui a déjà été prouvé par les récents enregistrements de sa musique de chambre: Scharwenka est un véritable mélodiste. Cette conception d'une musique structurée par l'emploi de thèmes larges, cherchant à «toucher davantage par l'intensité de l'expression émotionnelle que par des ornements extérieurs»¹⁴, fait de Philipp Scharwenka un véritable *Tondichter*; un poète des sons qui, par son art, désire à aller «du cœur au cœur» pour reprendre la formule Beethovenienne.

Profondément allemande, sa musique fait la synthèse des univers de Schumann, Brahms et Wagner auxquels s'ajoutent des idiomes polonais hérités de l'art de Chopin. Mais, notre compositeur n'est pas autant un «épigone, si l'on entend par là une dilution et une dissolution de sa propre personnalité dans un modèle prédominant»¹⁵. Fidèle à sa vision artistique, Scharwenka, dans ses dernières années, se tiendra à l'écart de l'agitation de la société berlinoise. Un retrait esthétique qui n'induit pas une ignorance de la modernité, mais un refus de «courir après le neuf pour le simple effet»¹⁶.

En somme, Philipp Scharwenka est un compositeur de son temps, né dans la même décennie que Dvořák, Grieg et Massenet, son œuvre ne cherche pas à être ce qu'elle n'est pas. Aussi, continuer à la considérer à l'aune de la musique du XXe siècle – comme c'est le cas dans certains articles des années 1910 – contribue à réduire au silence ce chantre des transports de l'âme, ce poète nocturne.

Xavier Falques

NOTES

- 1 Walter Niemann, «Philipp Scharwenka», *Mitteilungen von Breitkopf & Härtel*, n° 121 (1917): 5007.
- 2 Philipp Scharwenka, «Autobiographische Skizze», *Neue Musik Zeitung* 38, n° 11 (1917): 168.
- 3 Il est intéressant de préciser qu'avec la fondation de leur école, les frères Scharwenka s'inscrivent dans un mouvement plus large qui va faire de Berlin un véritable centre de la formation musicale. En effet, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, Berlin voit sortir de terre plusieurs grandes écoles de musique. Parmi les plus notables, citons: le conservatoire de Berlin (1850) l'*Akademie* de Kullak (1855), la *Hochschule* de Joachim (1869) et le Conservatoire Scharwenka (1881). Ce dernier se verra, dix ans après sa création, augmenté d'une institution sœur à New York et deviendra, en 1893, après fusion, le Conservatoire Klindworth-Scharwenka.
- 4 Matthias Schneider-Dominco, «Scharwenka, Philipp», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 14 (Kassel: Bärenreiter, 2011): 1187.
- 5 Ancienne Académie royale Prussienne des arts
- 6 Pour plus d'informations à ce sujet, consulter: Stéphane Füzessery, «L'expérience de la très grande ville. Berlin 1860–1930» (Paris, Sorbonne, 2023).
- 7 Cette observation est d'ailleurs détaillée dans: Brigitte François-Sappey, *De Brahms à Mahler et Strauss: le postromantisme allemand* (Paris: Fayard, 2010).

- 8 Hermann Wetzel, «Philipp Scharwenkas Klaviermusik», *Kunstwart und Kulturwart* 24, n° 4 (1914): 377.
- 9 Mortiz Mayer-Mahr (1869–1947) est un pianiste et pédagogue allemand, professeur au Conservatoire Scharwenka durant les années 1890.
- 10 Niemann, *Ibid.*
- 11 Aubrey Pomerance, «Kurt Singer and Joseph Rosenstock performing at a benefit concert», in *Jüdisches Museum Berlin* (online).
- 12 Transcription musicale directe d'un état d'exaltation physique et mental
- 13 Affichée au programme de plusieurs concerts, c'est également la seule œuvre pour piano programmée pour la soirée d'anniversaire réalisée par les musiciens proches du compositeur en février 1917, quelques mois seulement avant sa mort.
- 14 Citation tirée d'un article du *Berliner Signale* du 16 février 1896.
- 15 Niemann, *Ibid.*
- 16 Hugo Leichenritt, «Nachruf Philipp Scharwenka», *Jahresbericht 1913–1917 des Klindworth-Scharwenka Konservatorium*, 1917: 14.

CANSU SANLIDAG

est une pianiste dont le jeu expressif et la virtuosité ont conquis les scènes européennes. Formée au Conservatoire d'État de l'Université Dokuz Eylul à Izmir, elle a perfectionné son art sous la tutelle de maîtres tels que Dalia Ouziel et Aleksandar Madzar au Conservatoire royal de Mons et au Koninklijk Conservatorium Brussel. Elle a également affiné son interprétation au sein du programme de postgraduat de l'Universität für Musik und darstellende Kunst de Vienne avec Markus Hadulla.

Elle s'est produite en tant que soliste avec des ensembles prestigieux tels que I Musici Bruscellencis, le Brussels Philharmonic Orchestra et le Turkish Republic of Northern Cyprus Presidential Symphony Orchestra. Passionnée par la redécouverte de trésors musicaux oubliés, elle a collaboré avec le violoniste Philippe Graffin pour révéler des œuvres inédites d'Ysaÿe. Invitée de festivals renommés tels que le Music Chapel Festival et le Traces Festival, son engagement pédagogique la conduit également à enseigner à la Near East University et à animer des masterclasses à travers l'Europe.

www.cansusanlidag.com

