

Éditorial

n° 8
mars 2012

Tempus Perfectum

La vie de la revue *Tempus perfectum* va connaître de nouvelles orientations, l'ouvrant à une périodicité trimestrielle qui générera une offre d'abonnements. La formule rénovée se mettra en place à partir du prochain numéro : elle conservera l'axe d'une étude musicologique (par un ou plusieurs auteurs) centrée sur un sujet ou un compositeur peu servi par la bibliographie de langue française. S'y adjoindra une section d'actualité, conçue pour apporter la lumière de ceux qui, au présent, donnent vie à la musique. Cette rubrique laissera notamment la parole à des interprètes cultivant un sillon original et contribuant, par leur réflexion, à enrichir notre perception des répertoires auxquels ils dévouent leurs efforts. Musicologues et interprètes doivent cesser d'évoluer dans des mondes cloisonnés, et s'épanouir au gré d'une complémentarité fécondant une divulgation aussi incarnée qu'informée de la musique léguée par les siècles ou en cours de création.

Afin de marquer la transition vers cet esprit accueillant les musiciens engagés dans l'action, et non plus seulement les érudits explorant les archives du passé, le premier numéro de l'année 2012 donne exclusivement la parole à de grands interprètes. Il est né des entretiens que j'ai pu mener lors de la préparation des commémorations lisztziennes : des artistes français faisant autorité par l'envergure qu'ils ont apportée à leur appréhension de vastes cycles ont bien voulu me livrer leur expérience. De ces cinq rencontres ressort un portrait polymorphe de la personnalité créatrice de Liszt puisque chacun des pianistes concentre son regard sur un versant du catalogue immensément pluriel d'un génie non réductible à une quelconque image. À la diversité des œuvres examinées répond la diversité des tempéraments d'interprètes qui se font jour : pluralité des modes d'approche du message musical et convergence sur l'essentiel se dégagent de la lecture de ces témoignages. Une sixième rencontre paraîtra ultérieurement, dans un cahier consacré à Szymanowski, puisque le cheminement de Frédéric Vaysse-Knitter, autre pianiste engagé dans une exigeante exploration de la vie intérieure des œuvres, passe autant par l'approfondissement de Liszt que du compositeur polonais.

Quelques angles pédagogiques relatifs au pianisme lisztziens s'esquissent même en filigrane des propos ici publiés. Trois des intervenants (Michel Dalberto, Jean-Frédéric Neuburger, Denis Pascal) sont désormais professeurs au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, tandis que Pascal Amoyel enseigne pour sa part à Rueil-Malmaison.

Puissent ces sensibilités aiguisées guider les lecteurs vers une réceptivité libérée des clichés qui ont tant accablé le promoteur de la « musique nouvelle » !

Sylviane Falcinelli

Michel Dalberto parcourt au clavier les réminiscences de l'opéra italien

Virtuose à l'élégance racée, mais aussi musicien se confrontant à une expérience humaine d'aussi vaste envergure que l'intégrale Schubert, Michel Dalberto (né le 2 juin 1955) ne saurait se laisser réduire à une pratique instrumentale déconnectée de la fertilité d'expériences convergentes.

L'analyse, l'écriture, la direction d'orchestre fécondent son approche des partitions. On connaît de surcroît son amour passionné pour l'opéra ; il formule même le regret de ne pas avoir travaillé le chant : « Un pianiste y apprend sûrement des choses passionnantes sur la respiration et le phrasé », écrivait-il dans la notice de son disque (RCA) intitulé Un piano à l'Opéra, consacré à quelques transcriptions et paraphrases de Liszt. Nous ne pouvions trouver meilleur guide afin de porter sur celles-ci un regard nourri d'une connaissance fervente des partitions lyriques qui les ont inspirées.

Au cours de la première moitié du XIX^e siècle, les mœurs musicales avaient accoutumé de soumettre à paraphrase des thèmes d'opéras en vogue afin de soutenir des exhibitions de virtuosité. Pourtant, chez Liszt, cet usage de virtuose se doublait d'une activité de transcrip-teur œuvrant avec dévouement dans le but de faire connaître la musique (symphonique ou lyrique) de ses contemporains. Quelle que soit la destination de ses paraphrases, Liszt réagit avant tout en compositeur, enrichissant d'une étoffe particulière son traitement des thèmes d'autrui, valorisant même la source dont il transcende le potentiel au clavier.

J'imagine que cette attitude était inhérente à sa personnalité. Liszt apparaît, parmi tous les compositeurs, comme un des êtres les plus généreux que l'on puisse imaginer. Mains exemples le prouvent. À partir du moment où il décida de mettre un terme à sa carrière de virtuose – assez tôt, puisqu'elle ne répond pleinement à cette définition que pendant une dizaine d'années –, il se retira à Weimar, y enseigna, et reçut un nombre considérable de jeunes musiciens et compositeurs, sans aucun bénéfice financier. Cette même générosité l'a poussé alors à chercher quelque chose de plus profond – a-t-il trouvé des réponses aux questions qu'il se posait ?... Son intérêt se manifestait toujours, dès lors qu'il s'agissait d'écouter des œuvres nouvelles, de donner des conseils à de jeunes interprètes ou compositeurs. Weimar n'était jamais qu'une petite ville, mais connue dans le monde entier, et si l'on passait en Allemagne, on s'obligeait au détour par Weimar, attiré que l'on était par la perspective de rencontrer chez Liszt des personnalités fort intéressantes, d'horizons d'ailleurs très divers (philosophes, poètes, écrivains, peintres, hommes politiques, musiciens évidemment). Sa générosité envers les jeunes compositeurs l'a également incité à mettre à profit son exceptionnel talent de pianiste afin d'aider à leur reconnaissance et à la diffusion d'œuvres peu aisées à entendre (au XIX^e siècle, on ne disposait guère des moyens de diffusion dont nous bénéficions aujourd'hui). Pensez aux œuvres lyriques : quand on habitait une petite ville, les occasions d'entendre de l'opéra étaient comptées, même si l'Allemagne et l'Italie avaient de nombreux théâtres.

Un itinéraire personnel

Je dois dire que je me suis intéressé à ce répertoire des paraphrases grâce à Claudio Arrau. Ceux qui retiennent d'Arrau l'illustre beethovenien, le grand schumannien, etc., sont éberlués quand on leur demande s'ils connaissent son disque des paraphrases de Liszt d'après Verdi (« Ah ? Il jouait cela, aussi ? ») ! Claudio Arrau avait été élève de Martin Krause, l'un des derniers disciples de Liszt. Il semblerait qu'il ait commencé très jeune à jouer ces paraphrases ; sa carrière fut, dans ses premières phases, celle d'un grand virtuose ; il vivait à Berlin avant la guerre (dès les années 1920), et ce n'est que dans les années 1930 qu'il commença à se lancer dans de grands programmes couvrant progressivement l'intégrale

Jean-Frédéric Neuberger analyse les deux Légendes

Compositeur, interprète et pédagogue, Jean-Frédéric Neuberger (né le 29 décembre 1986 : il était temps, il eût été dommage qu'à quelques jours près, il ne naquît point l'année du centenaire de la mort de Liszt !) s'est très précocement imposé comme un des prodiges de notre époque. Il se montre passionné par l'esprit perpétuellement en recherche dont témoigne Liszt, et distingue dans sa musique plusieurs « manières » coexistant, se succédant, parfois se superposant, que ce soit à travers le processus d'élaboration intellectuelle du travail de composition (Après une lecture du Dante ou la Sonate), le son orchestral de certaines de ses transcriptions ou paraphrases (par exemple Tannhäuser), l'impressionnisme préfiguré par La Légende de Saint François d'Assise... Tout comme son glorieux aîné, Jean-Frédéric Neuberger s'est lui-même intéressé à l'orgue, ce qui l'amène à débusquer parfois des traces de cette pratique dans les partitions étudiées.

Il a souhaité nous faire partager ses observations sur les deux Légendes : Liszt les acheva en 1863 au couvent de la Madonna del Rosario (à proximité de Rome) avant de recevoir la tonsure puis les quatre ordres mineurs de la cléricature en deux cérémonies (25 avril et 30 juillet 1865), et en donna la première exécution publique à la salle de la Redoute (Vigadó) de Pest le 29 août 1865 (il avait joué Saint François d'Assise en privé au pape Pie IX dès le 11 juillet 1863)¹².

Je veux m'attacher ici à la convergence des styles. J'ai choisi de m'intéresser aux deux Légendes, qui comptent parmi les sommets du piano lisztien : elles s'avèrent en fait très complémentaires car on trouve là deux types de pianisme fort différents. Dans la première, *Saint François d'Assise, la prédication aux oiseaux*, le piano s'affiche... comme du piano. Dans la deuxième, *Saint François de Paule marchant sur les flots*, le piano se fait orchestre : orchestre wagnérien, berliozien. Il est donc intéressant de mettre en perspective les différentes utilisations de l'instrument par Liszt. Il les a élaborées dès sa jeunesse, au cours de ses concerts, de séances d'improvisations, et n'a cessé de les développer toute sa vie, de manière de plus en plus intelligente et raffinée. L'analyse des trois versions successives des *Études d'exécution transcendante*, par exemple, prouve que Liszt a continuellement évolué, souvent de manière très rapide : dans la première version, rédigée dès l'âge de 15 ans sous l'influence de son maître Carl Czerny dont on décèle quelques traces, on reconnaît déjà la semence de la version définitive ; puis vient une deuxième version franchement dyonisiaque, excessive de virtuosité, à tel point que pas un pianiste d'aujourd'hui ne pourrait la jouer réellement telle qu'elle est écrite ! Cette surcharge était rendue possible par la légèreté des pianos de l'époque. Enfin apparaît la version que nous connaissons, où l'économie de moyens se mêle à la volonté de faire exploser le piano, équilibrée entre ce qui est désiré et ce qui est réalisable, entre l'effet voulu et la manière de l'obtenir par des moyens simples, même s'ils paraissent compliqués à nos yeux.

Il y a coïncidence chronologique entre la composition des deux Légendes et l'entrée de Liszt dans la cléricature : il est donc imprégné de l'esprit le plus religieux au moment où il rédige ces deux partitions. Dans la première, indiquée *allegretto*, l'usage du registre aigu me semble intéressant car typiquement pianistique : on ne pourrait pas orchestrer *Saint François d'Assise* (ou alors, à titre de défi posé à un étudiant en orchestration !). La seule référence à l'orchestre que l'on pourrait y déceler se situe à l'entrée de Saint François, représenté par un motif mélodique solennel (*recitativo un poco ritenuto in tempo* : si-mi-ré#-fa#-mi), à plusieurs reprises interrompu par le pépiement des oiseaux avant de s'installer : on entend là un cor ou un trombone solo *p*. Alors que si l'on voulait orchestrer *Saint François de Paule*, on y trouverait plus amplement matière.

12. Les informations biographiques proviennent de Alan WALKER, *Franz Liszt*, traduction de Odile DEMANGE, Paris : Fayard, 2 volumes, 1990-1998.

Denis Pascal à l'assaut des Rhapsodies hongroises

Prononcer le nom du pianiste Denis Pascal (né le 1^{er} décembre 1962) conduit inmanquablement à évoquer des répertoires injustement oubliés (on pense par exemple à Joseph Marx, Jean Wiéner, Jacque-Dupont), tant son ouverture d'esprit, son inlassable curiosité le poussent hors des sentiers battus. Mais lorsque son regard se pose sur des pages rebattues, on peut s'attendre alors à une remise en question des clichés figeant lesdites pages, à une lecture épurée de toutes les conventions du genre, dans le but de laisser place à l'observation attentive des signes, chemin vers la pure substance de l'œuvre. C'est ainsi que son intégrale des Rhapsodies hongroises, donnée en concert ou au disque, n'a cessé d'apparaître comme la révélation des persistantes préoccupations exploratoires de Liszt, par-delà les paillettes de la virtuosité.

Nous lui avons demandé par quelle voie il en est venu aux pièces les plus populaires de Liszt¹⁴.

Les *Rhapsodies hongroises*, versant le plus populaire de l'œuvre de Liszt ? À voir ! Je dirais cependant le plus mystérieux. Très jeune, je reçus, à l'occasion d'un anniversaire, l'intégrale des *Rhapsodies hongroises* par Roberto Szidon (DGG) ; je commençais tout juste le piano et je me souviens d'avoir été fasciné par un traitement inouï de l'instrument. J'y trouvais le mystère, la magie.

Populaires, ces pièces très publiques le sont car elles électrisent : la structure des *Rhapsodies* suit généralement une progression qui amène inmanquablement au vertige, donc propice à la scène. Les connaît-on ? Je n'ai pas le sentiment qu'elles soient si fréquentées que l'on veut bien le dire... Les magnifiques *Troisième* et *Cinquième*, les quatre dernières à partir de la *Seizième* sont rarement à l'affiche. Même la *Première*, une vaste méditation au *lassan* très développé, n'est jamais jouée. Au cours de mes études, personne en France ne m'avait parlé des *Rhapsodies hongroises* de Liszt. On les lisait, mais quant à la teneur spécifique de leur langage, quant au référent de ces œuvres, je n'ai pas souvenir d'y avoir jamais été conduit. La suite de mon parcours d'apprentissage m'a permis de croiser des Hongrois. L'éducation musicale, telle que pratiquée en Hongrie entre les deux guerres, mettait en avant la relation avec l'individu, une pratique que soutenait déjà Liszt en son temps : il était décidément en avance, et même révolutionnaire, jusque sur ce chapitre pédagogique. Grâce à ces rencontres, la musique d'inspiration populaire a pu devenir le noyau de mon travail. Quelle musique populaire pouvait influencer un jeune Français dans les années 1970 ? La connaissance des musiques traditionnelles n'était pas encore aussi développée qu'elle le devint à la fin des années 1980. Je suis originaire du Sud-Ouest, région où je n'ai guère connu de véritable relation avec une culture traditionnelle, à l'exception d'un attachement aux langues de mes racines (le béarnais, l'occitan, le catalan).

Repenser la relation aux référents

Par ailleurs, je trouvais intéressant de jouer des œuvres vierges de tout référent, d'où mon intérêt pour Joseph Marx, pour les post-romantiques anglais, terrains où l'on se trouve seul à reconstruire une œuvre selon les indications écrites et l'intuition que l'on peut en avoir.

14. Ce corpus d'œuvres couvre pratiquement tout l'arc créateur de Liszt : l'inspiration en remonte aux *Magyar Dallok* [Mélodies nationales hongroises], composées en 1840, retravaillées plus tard pour donner les quinze premières *Rhapsodies hongroises* publiées entre 1851 et 1853, la tournée de 1846-1947 en Hongrie et dans les territoires limitrophes ayant représenté un moment essentiel dans la collecte des matériaux populaires – ou mieux : dans l'imprégnation des manifestations folkloriques – sur lesquels il improvisa fréquemment au cours de ses concerts. Ce n'est que beaucoup plus tard, alors qu'il imprimait à son langage des mutations radicales, qu'il revint au genre : la *Seizième* parut en 1882. La *Dix-huitième* et la *Dix-neuvième* virent le jour en février 1885, c'est-à-dire l'année précédant la mort du compositeur.

Nicolas Stavy et le clavier symphonique de Liszt

Parmi la jeune génération de pianistes, Nicolas Stavy (né le 7 novembre 1975) s'impose comme un « chercheur de sons », féru de facture pianistique et soucieux d'intégrer tous les paramètres (préparation du piano, acoustique, prise de son) à sa conception totalisante de l'objet sonore. Ainsi son travail sur un toucher dense, orchestral, ne se laisse-t-il « dévier » par aucune contingence qui viendrait amoindrir l'architecture de sa pensée interprétative.

Alors que Nicolas Stavy préparait l'enregistrement de son disque *Lectures (Hortus)*, qui fut considéré comme l'un des plus marquants de l'année commémorative Liszt-2011, il nous livrait quelques réflexions sur ce que lui-même définissait comme « un programme de contenu et de sens homogènes, mais de mises en œuvre très variées ».

Bénédiction de Dieu dans la solitude

Ma prédilection va au Liszt d'inspiration littéraire, et j'ai cherché ce qui unifiait de telles pièces. Or la dimension orchestrale conférée au piano constitue un de ces critères unificateurs.

Bénédiction de Dieu dans la solitude, par exemple, présente une écriture typique des grandes fresques orchestrales, une écriture pianistique à l'opposé des *Rhapsodies hongroises*. On a là une approche du piano qui vient de Beethoven, par certains côtés. Mais, par ailleurs, Liszt fait exploser le traitement instrumental par une richesse inaccoutumée qui le conduit à une écriture incroyablement avant-gardiste (dans le pianisme, pas encore tout à fait dans le langage harmonique : certes, on relève des enchaînements très complexes, mais pas de rupture radicale avec le langage de son temps). Il éveille une atmosphère pré-debussyste en exploitant le piano comme instrument-résonance, à l'opposé de ce qu'il est matériellement, à savoir un instrument à percussion. Rien de percussif, ici, mais des mélanges d'harmonies pris dans les résonances, des tapis sonores (comme des tapis de cordes) résultant de grandes harmonies mêlant les dissonances dans des pédales très longues.

Après une lecture du Dante

Après une lecture du Dante, *Fantasia quasi Sonata*¹⁷ nous plonge aussi dans une pensée extrêmement orchestrale ; je considère cette pièce comme son poème symphonique pour piano, d'une certaine façon, car portée par le souffle d'une écriture totalement symphonique.

La lecture de Dante a inspiré par ailleurs une symphonie à Liszt ; il a donc pensé deux traitements différents d'un même sujet, l'un pour le piano, l'autre pour l'orchestre.

Je pense que la fantaisie pour piano sur Dante, pour profondément orchestrale qu'elle soit, ne sonnerait pas bien à l'orchestre. Devant des plans sonores aussi variés, on peut parler d'une orchestration au piano, mais pas d'une transcription à partir de l'orchestre. L'appréciation doit fonctionner dans l'autre sens, car, confronté à une telle richesse d'écriture, on choisit comment faire sonner les plans entre eux, donc à l'échelle de l'ensemble du piano. Certaines pages accumulent tellement de notes qu'on pourrait très bien penser les jouer à deux pianos, mais cela ne marcherait pas du tout ! La réussite, à mon sens, vient

17. Titre qui adresse un clin d'œil aux *Sonates* de l'opus 27 de Beethoven, toutes deux sous-titrées : « *Sonata quasi una fantasia* ».