

La vie de Liszt jusqu'à Un sospiro

Le recueil des *Trois Études* de Liszt dont est extrait *Un sospiro* date de 1848. Né en 1811, Liszt a donc trente-sept ans lorsqu'il compose *Un sospiro*.

Que n'a-t-il déjà connu, cet incroyable héros, dans son existence foisonnante qu'il traverse comme une comète ? La gloire, la beauté, l'amour, la paternité, le génie ; l'échec aussi, car les génies eux-mêmes ne sont pas protégés des blessures...

À Paris en ce début d'année 1848, Louis-Philippe, le « roi bourgeois », vacille. Bientôt le pays est en proie à la révolution. Des élections sont organisées et le *leader* bonapartiste Louis-Napoléon l'emporte haut la main. Élu président de la République le 10 décembre 1848, il se proclamera Empereur en 1852, pour devenir Napoléon III. Tel est l'état de la France au moment où Liszt compose *Un sospiro*. Et Liszt, où est-il pendant ce temps ? Quel est sa vie en ce milieu du XIX^e siècle ? Dévidons le fil de son histoire jusqu'à cet instant où il s'assied au piano et joue pour la première fois son *Sospiro*...

Enfance hongroise

Fils d'Adam Liszt, intendant du prince Esthérazy, et de Maria Anna Lager, épouse et mère d'une grande bonté, Franz Liszt voit le jour à Doborján (Raiding) en Hongrie, le 22 octobre 1811. Peu de temps avant la venue au monde du génial enfant, une grande comète avait traversé le ciel nocturne. Ce phénomène, merveille astronomique du siècle, avait suscité bien des superstitions : celle de Napoléon qui voyait en elle – à tort – un présage favorable à sa campagne de Russie, celle des tziganes hongrois qui l'interprétaient comme le signe de la venue imminente d'un grand homme... Ils ne se trompaient pas. Le voici donc celui qui va leur donner, ainsi qu'à leur commune terre natale, la Hongrie, leurs lettres de noblesse. Le héros s'acquittera de cette tâche, tant pour la Hongrie que pour la musique et pour le monde entier, au-delà de toute espérance.

Enfant, le jeune Liszt n'est malheureusement pas en très bonne santé. Il suit pourtant l'école avec les autres enfants de Raiding auprès de Johann Rohrer, l'instituteur du village. Grâce à son père qui joue du violoncelle, du piano et du violon, le petit Franz baigne dans une atmosphère musicale dès son plus jeune âge. Très vite, Adam Liszt découvre le talent précoce du jeune garçon. Bientôt, il réalise même avec émerveillement que son fils a du génie :

Dans sa sixième année, il l'entendit jouer sur le piano le *Concerto* de Ries en *ut* dièse mineur. Franz, penché sur le clavier, écoutait, était absorbé. Le soir, revenant du jardin où il était allé se promener, il chanta le thème du concerto. Nous le lui fîmes répéter. Il ne savait pas ce qu'il chantait. Ce fut le premier signe de son génie¹.

Par bonheur pour l'éducation du garçonnet, Adam Liszt est un bon musicien. Il connaît un grand nombre d'œuvres de Bach, de Mozart, de Hummel et du premier Beethoven. Il entreprend donc d'instruire son fils Franz, lui apprend à jouer, à déchiffrer et à improviser au point que l'enfant dévoile bientôt des dons prodigieux. Quand on demande à « Franz » ce qu'il veut faire plus tard, il désigne alors le portrait de Beethoven et répond avec candeur : « *Ein solcher* » (« comme lui » !).

1. Sauf mention contraire, toutes les citations retranscrites dans ce chapitre sont extraites de l'ouvrage suivant : Alan WALKER, *Franz Liszt*, vol. 1, Paris : Fayard, 1990.

Un sospiro... en suivant les conseils de Liszt

Dans les années 1830, une dame de Genève, fort élégante, M^{me} Auguste Boissier, se rend à une soirée chez un certain M. Érard, richissime héritier du facteur de pianos du même nom, lequel possédait l'un des plus somptueux hôtels particuliers de Paris. Ce soir-là se pressent de hautes personnalités musicales : Giacomo Meyerbeer, Ferdinand Hérold... Cependant, la charmante dame n'a d'yeux que pour un jeune homme de vingt et un ans qui vit seul avec sa mère au 61, rue de Provence, et dont elle vient de faire la connaissance quelques semaines auparavant. En tout bien, tout honneur ! Car M^{me} Boissier est musicienne elle-même mais surtout, elle a une fille prénommée Valérie, qui est déjà bonne pianiste et à laquelle elle souhaite faire donner des leçons de piano par un maître. Qui est le meilleur à cette époque ? M^{me} Boissier entend parler d'un certain Franz Liszt dont on dit grand bien. Cette mère avisée fait donc venir le jeune homme chez elle quelques jours plus tard, dans l'espoir qu'il accepte de devenir le guide tant attendu pour sa fille...

Hier à une heure, la porte de mon salon s'ouvrit et nous vîmes entrer un homme jeune, blond, mince, taille élégante, figure très distinguée. C'était Liszt. Il me fit la visite la plus polie, la plus obligeante et causa presque une heure avec nous [...] D'abord il nous dit qu'il refusait beaucoup de leçons, qu'il aimait sa liberté, qu'il avait des obligations impérieuses, il nous conseilla Hertz [sic], Bertini, Kalkbrenner qui, disait-il, « valaient mieux que lui ». [...] Valérie se mit au piano et lui joua de mes exercices et un solo du concerto de Hummel. Il l'écouta avec attention, avec plaisir. Il répéta plusieurs fois qu'elle avait le sentiment inné de la musique et beaucoup d'individualité musicale. Alors il fut très entraîné de lui donner des leçons, nous fixâmes deux heures par semaine et samedi, nous commencerons¹.

M^{me} Boissier relate ainsi 22 leçons qui furent données par Liszt à sa fille dans l'ouvrage intitulé *Liszt pédagogue*.

Nous allons étudier *Un sospiro* de Liszt, troisième des *Trois Études de concert* (1848) du recueil des *Caprices poétiques*, en prenant précisément pour point d'appui, pour fil d'Ariane, ces conseils qui furent prodigués par Liszt à M^{lle} Valérie Boissier. Nous prendrons donc en quelque sorte une leçon de piano avec Liszt, puisque ces conseils sont de première main. Cependant, d'autres conseils seront aussi ajoutés à ceux du maître, car malheureusement, il n'était pas aussi enclin à communiquer son savoir que le fut Chopin, dont nous connaissons bien aujourd'hui les méthodes d'enseignement grâce aux ouvrages de Jean-Jacques Eigeldinger. Ici même, dans ce guide, on pourra d'ailleurs comparer les façons très différentes dont Chopin et Liszt enseignaient².

Le propos de cet ouvrage est donc d'aider à jouer *Un sospiro*, à l'apprendre plus vite, à le mémoriser, à l'interpréter sans que le chemin pour y parvenir ne soit parsemé d'erreurs et donc de souffrances.

1. Sauf mention contraire, toutes les citations de ce chapitre sont extraites de l'ouvrage suivant : M^{me} Auguste BOISSIER, *Liszt pédagogue, leçons de piano données par Liszt à mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832*, Paris : Honoré Champion, 1993.

2. Voir le chapitre intitulé « Comparaison entre les pédagogies de Liszt et de Chopin ».

Mesures 22 à 26 : *in tempo* le thème en *la* majeur. Encore un beau croisement de mains

Repérez la double
pédale de *la* et de *do*

Le thème principal revient en *la* majeur dans un registre qui « sonne tout seul ». Ici, le plaisir de jouer est évident. Cependant, le croisement complique un peu les choses...

Mesures 22 à 24 : thème principal.

En premier lieu, si l'on veut apprendre les notes de ces arpegges d'accompagnement, il faut repérer une double pédale harmonique importante à entendre : la pédale de la note *la* à la basse et la pédale de la note *do* (tierce de l'accord) au pouce de la main gauche (note la plus aiguë de l'arpège).

Versez le poids...
palpez, touchez
le clavier avec
gourmandise

La difficulté vient ici de ce que la main droite jouant le thème par-dessus gêne la main gauche, laquelle a tendance à « sortir » du clavier. Le *do* # de la main gauche est alors un peu difficile à atteindre. Jouez votre main droite, celle qui déclame le chant, avec la plus grande surface possible de la pulpe du doigt et le plus près possible du couvercle afin de laisser place à la gauche. Sentez que vous versez le poids nettement vers l'intérieur de la main afin de faire sonner les notes. Il y a là une véritable « jubilation ». Délectez-vous ! Touchez et sentez votre clavier avec une sensualité gourmande, comme Liszt qui, d'ailleurs, n'hésitait pas à faire des remarques inspirées de l'art culinaire à ses élèves¹⁸.



Main droite le plus loin possible vers le couvercle.

© Alicia Sorel

18. Voir dans ce même ouvrage le chapitre intitulé « Comparaison entre les pédagogies de Liszt et de Chopin ».

Comparaison entre les pédagogies de Liszt et de Chopin



Franz Liszt



Frédéric Chopin

Liszt et Chopin furent incontestablement les deux plus grands virtuoses de leur temps. Cependant, si Chopin fut le pédagogue passionné que l'on sait, soucieux d'éclaircissements et esquissant lui-même une nouvelle méthode (ce que nous savons aujourd'hui grâce aux ouvrages indispensables de Jean-Jacques Eigeldinger), Liszt, pour l'essentiel, trouve son chemin à l'opposé, demeure relativement ténébreux et allusif à propos des fondements de son jeu. Son art d'interprète était-il par essence trop génial pour ne pas demeurer nimbé de mystère ? Quoi qu'il en soit, contrairement à son cher ami polonais, le virtuose de Weimar n'« expliquait pas ». Il n'est jusqu'à Jane Stirling qui, déçue du livre de Liszt sur Chopin, écrivit à Ludwika Jędrzejewicz, la sœur aînée de Chopin :

Quant à la belle et lumineuse philosophie sur l'Art de toucher du piano qui en a fait un instrument nouveau, il n'en est pas question, ce qui m'étonne ! N'avait-il rien compris ? Ou a-t-il voulu se taire sciemment ? [...] Il aurait pu dire de belles choses, et comme pianiste je ne comprends pas comment il a sauté à *piè pare* [à pieds joints] sur ces découvertes de vérités si frappantes, que le génie trouve mais, comme Chopin disait, n'invente pas¹.

Cependant, il peut être intéressant de comparer, au moins à grands traits, l'enseignement de ces deux maîtres, chercher, à travers ce que nous connaissons de leurs méthodes, divergences et rapprochements. Certes, la route est inégale, car si nous progressons en lieu sûr pour l'un – nous avons à notre disposition les agendas de poche de Chopin de 1834, 1848, 1849, les partitions annotées par ses élèves ou les témoignages de ses plus proches disciples : Lenz, Mathias, Mikuli ou Tellefsen (auquel Chopin aurait confié le soin de terminer sa méthode de piano, laissée inachevée du fait de son décès) – pour ce qui est de Liszt, au contraire, il nous faut suivre une sorte de chemin de Delphes : consulter l'oracle, fouiller chaque mot de ce diable de pythie en soutane pour tenter de mettre à jour son secret. Mais les rouages de son jeu n'ont peut-être, au fond, qu'une seule cause et explication : son génie et la transcendance de son propos. On ne pourrait donc jamais vraiment les saisir.

Pour Chopin, la référence absolue est constituée par les ouvrages du grand musicologue Jean-Jacques Eigeldinger dont tout pianiste d'aujourd'hui devrait faire son bréviaire : *Chopin vu par ses élèves*, ainsi que les textes réunis autour d'*Esquisse pour une méthode de piano*.

1. Cité dans CHOPIN, *Esquisse pour une méthode de piano*, p. 9-10.

Entretien avec Brigitte Engerer

— ALEXANDRE SOREL : *M^{me} Brigitte Engerer, vous êtes la grande pianiste lisztienne que l'on sait. J'aimerais donc que vous nous donniez quelques conseils sur Un sospiro, sur la façon de l'apprendre et sur votre façon de travailler en général. Pour commencer, lorsque vous apprenez une œuvre nouvelle, faites-vous d'abord un travail seulement « pour apprendre les notes », ou bien au contraire, mettez-vous tout de suite l'expression, dès le premier travail, afin de ne pas perdre de temps ?*

— BRIGITTE ENGERER : D'abord je joue l'œuvre, évidemment pas au tempo exactement au départ puisque je lis. J'essaye le plus vite possible de trouver la fluidité et le tempo, dès que la lecture me le permet, parce que je pense qu'il faut d'abord avoir une vision générale du paysage, savoir où ça commence et où ça finit, avoir aussi dès le départ une image émotionnelle et, quelque part, littéraire. Savoir qui parle : est-ce une voix d'homme ou une voix de femme, y a-t-il un discours, une polyphonie, que signifie ce discours ? Aussi, je fais très attention, car l'inspiration première du compositeur n'est pas toujours le piano. Par exemple, chez Schubert, j'entends toujours le quatuor à cordes, en dehors du fait qu'on entend aussi beaucoup la voix avec accompagnement de piano. La polyphonie est très importante chez tous les grands compositeurs et chez Schubert principalement ; Donc, j'essaye de voir quels sont les personnages principaux de l'œuvre et quand j'arrive plus ou moins à la jouer, à ce moment-là je me mets à la décortiquer et à la travailler.

La tonalité

Évidemment la tonalité, les tonalités qui se déploient dans l'œuvre sont très importantes. Je crois que c'est Schumann qui disait que chaque tonalité a un état d'âme, et c'est vrai que j'aime bien parfois comparer. Si l'on parle d'*Un sospiro* qui est en ré bémol majeur, je vais chercher chez Chopin, car chez lui les relations entre les tonalités et les états d'âme sont très précises. Par exemple, je compare avec le *Nocturne en ré bémol majeur* qui est aussi un peu

aquatique, avec une basse, une main gauche très fluide, un peu « barcarolle ». Donc la tonalité est très importante pour la couleur générale de l'œuvre.

— *Faites-vous comme Rachmaninov qui donnait des couleurs aux tonalités ?*

— J'aime bien parfois. Il m'arrive de l'utiliser pour les élèves. Je ne fais pas cela systématiquement. Par exemple, la *Première Étude* de Chopin en *do* majeur, je ne peux pas l'écouter sans me dire que je vois un ciel bleu. Je vois quelque chose d'éblouissant tellement c'est bleu.

— *Et la Deuxième Étude de l'op. 10, par exemple ?*

— Je vois plutôt des tourbillons de neige, quelque chose d'impalpable.

Le rôle du chant

— *Quel est pour vous le rôle du chant ? Pensez-vous que cela soit important pour apprendre, par exemple, Un sospiro ? Est-ce que vous chantez en travaillant ? Est-ce que vous chantez tout bas en jouant ?*

— Malheureusement, oui ! (Rires) Beaucoup ! Mais très souvent lorsque certains de mes élèves ne réussissent pas un phrasé ou lorsqu'ils font quelque chose qui ne me paraît pas naturel, je leur demande de chanter. Ils ont un mal fou à chanter devant quelqu'un. Je suppose qu'ils le font tout seuls mais il est vrai que, pour nous pianistes, chanter devant quelqu'un d'autre est une espèce d'impudeur. Cela peut être gênant, et donc, on ne le fait pas systématiquement, ou en tout cas pas devant les autres. Cela reste très intime.

— *Et en concert, chantez-vous ?*



Quelques interprétations d'Un sospiro de Liszt

**Leslie Howard, Liszt, *The Complete Music for solo piano* :
*Les Préludes, Concert Etudes, Episodes from Lenau's
Faust*, Hypérion, vol. 38, CDA 67015, 1995**

Leslie Howard est un pianiste australien né à Melbourne en 1948. Il a enregistré l'œuvre intégrale de Liszt chez Hypérion en près de 90 disques compacts. Il nous donne d'*Un sospiro* une très belle interprétation. Le son n'est pas vraiment éthéré, mais plutôt clair et présent et, si parfois il nous laisse entendre ici ou là un peu trop de sécheresse de pédale à mon goût (par exemple à la mesure 29, avant les grands arpèges), la conduite des phrases et le *rubato* rendent néanmoins cette interprétation virile et noble sans être sèche pour autant. Une très belle version dont on peut apprendre et tirer profit, car elle ne présente pas de faute de goût. À noter un passage qui ne se trouve pas dans l'édition *Urtext*, ajouté à la suite de la mesure 52 (petites notes) et avant le retour du thème principal partagé entre les parties internes d'alto et de ténor (mesure 53). Cette même version est aussi jouée par Claudio Arrau (voir plus loin).

**Marc-André Hamelin, *Marc-André Hamelin plays Liszt*,
Hypérion, CDA 66874, 2001**

Il est toujours très enrichissant de comparer les interprétations. Voyez comme Marc-André Hamelin prend d'emblée un tempo plus rapide que Leslie Howard par exemple. La raison est sans doute qu'il est toujours plus aisé de « chanter » lorsque le tempo est plus allant, du fait même des notes longues. Pour autant, *Un sospiro*, à mon avis, ne doit pas être joué trop vite ni surtout trop rigide pour le tempo : il doit émerger d'un rêve. Par exemple, dans le thème accompagné des grands arpèges, mesures 30 à 32, on gagnerait à faire attendre un rien le point culminant de la phrase : il ne faut pas se précipiter sur les notes importantes, mais plutôt agir comme si on devait les chanter (ainsi que le demandait Chopin). Ici, donc, le son du piano est velouté, mais à mon sens (encore une fois ces réflexions ne sont pas un jugement de valeur et n'engagent que moi-même de manière subjective), cette interprétation gagnerait à un peu plus de rêve, de laisser-aller, de langueur, d'atmosphère poétique, quand bien même tout est très bien exécuté.

**Roger Muraro, *Franz Liszt, Harmonies poétiques et
religieuses*, Roger Muraro (piano), Robin Renucci
(récitant), 2 disques compacts, Accord, 173, 2001**

Roger Muraro est un pianiste d'une grande finesse et d'une grande intelligence, sa culture est pour ainsi dire perceptible à travers son jeu. Écoutez comme il ondoie avec le tempo, comme tout est toujours souple, jamais ennuyeux. La musique vit au sein des phrases. Elle s'anime en son centre et souvent se relâche naturellement sur sa fin. Bref, elle respire.