

FRANZ LISZT

PEDAGOGUE

Actes des Rencontres de Villecroze
15 au 19 septembre 1999

sous la direction de Claude Viala

Bertrand Ott

Le piano selon Liszt : contraintes instrumentales ou libertés musicales ?

Le piano selon Liszt : contraintes instrumentales ou libertés musicales ?

Bertrand Ott

Cette place de début qui m'est impartie dans ce colloque *Franz Liszt pédagogue* est quelque peu curieuse : je bénéficie en quelque sorte d'un terrain presque vierge sans la marque des nombreux intervenants futurs, cependant que mon sujet traitant du pragmatisme lisztien au clavier peut paraître bien trop particulier comme portique à ce colloque. Après moi ne va-t-on pas parler de la pédagogie lisztienne dans une acceptation plus ouverte, plus large, où vont se croiser des propos sur l'esthétique des formes musicales, sur le style ; où vont se profiler des comparaisons avec d'autres personnalités et compositeurs de l'histoire du Romantisme musical ? Oui, ce matin je ne suis en effet qu'un simple magasinier de l'atelier Liszt, magasinier qui va passer devant l'établi de cet immense pianiste et compositeur afin de présenter les outils de sa panoplie pianistique et la manière de s'en servir. Aussi faut-il bien comprendre le titre de cette causerie : *Le piano selon Liszt*. Ce ne sera pas me pencher particulièrement sur des partitions de Liszt ; parler des *contraintes instrumentales*, ce ne sera pas extraire de la littérature pianistique lisztienne les passages les plus scabreux à exécuter pour les mettre en exergue ; pour ce qui est des *libertés musicales*, je ne m'étendrai certainement pas sur une forme de rubato chez Liszt ou sur le relief à donner à telle phrase. En bon magasinier pragmatique et respectueux que je suis de l'atelier lisztien, en pédagogue vigilant, je souhaite uniquement faire découvrir ce rapport rare entre le pianiste et le clavier tel que Liszt le concevait, ce rapport qui donne une autre conscience des doigts, de la main et du bras, et ce, pour le bonheur d'une osmose accomplie entre l'interprétation musicale et l'instrumentiste qui oeuvre à cette interprétation. Par une attitude adéquate d'incarnation instrumentale, redonner à tout le répertoire pianistique l'évidence sonore qu'il attend, tel est le sujet que je propose. Pourquoi ? Parce que Liszt,

plus que tout autre compositeur, a su identifier en une osmose prodigieuse son génie créateur de musicien au clavier du piano et extraire ainsi *de l'humain* les pouvoirs les plus subtils de la motricité : ainsi, Liszt a pu saisir ce que la musique était en droit d'attendre d'un clavier.

Et pourtant on sait que Liszt, grand magicien du piano, s'est assez peu exprimé sur sa technique ; c'est donc par des recoupements venus de réflexions d'élèves, ou d'amis, ou de critiques de presse que l'on peut dégager des constantes sur le jeu du piano selon Liszt. Mon ancien livre, *Liszt et la Pédagogie du Piano*, s'est déjà attaché à reconstituer le mécanisme lisztien ; je ne reparlerai pas de ce travail déjà connu de certains : je n'en résumerai que les points fondamentaux pour souligner leur filiation révélatrice avec quelques nouveaux documents que j'ai découverts depuis une décennie (certains de ces documents étant d'ailleurs cités dans la plus récente édition américaine de mon livre qui porte cette fois le titre de *Lisztian Keyboard Energy*).

Entrons donc dans l'atelier de Liszt et observons tout de suite comment la main va être traitée ; la gardienne du seuil qu'est Marie Jaëll (amie et élève de Liszt) met tout de suite en garde le pianiste trop pressé ; elle annonce d'emblée dans son livre *La Musique et la Psychophysiologie* : « Enfoncer avec les doigts une touche d'un clavier paraît un acte bien simple : c'est parce qu'il paraît si simple qu'on le voit si imparfaitement » ; autrement dit, la trop immédiate facilité sonore offerte par la facture même du piano risque d'enrayer les progrès du pianiste si le réflexe digital s'accommode d'un geste trop rudimentaire et primaire qui ne pourra jamais s'accorder harmonieusement à la traduction sonore des oeuvres complexes. Trop simplifier l'acte pianistique – éviter une légère contrainte – c'est se priver plus tard de libertés musicales indispensables à l'aisance interprétative. Il s'agit donc impérieusement de bâtir un mariage intelligent entre la main et le clavier afin que toute lutte entre matière et exigence musicale soit bannie.

Liszt va utiliser la main pour ce qu'elle est physiologiquement parlant, à savoir une pince naturelle opposant quatre doigts au pouce ; il n'utilisera pas la main pour ce qu'elle n'est pas, à savoir un jeu de maillets percussifs, ce qui arrive hélas lorsque la main se laisse intimider par la vue impressionnante de la longue rangée des touches d'un clavier. Cette conception du geste des doigts qui touche dès le départ en prenant et non en percutant (doigts qui saisissent comme l'écrit Madame Boissier¹, geste de préhension comme le définit si bien

¹ Mme A. Boissier, *Liszt pédagogue*, Paris, Honoré Champion, 1976.

Marie Jaëll²⁾ va instaurer, en une sorte de conséquence obligée, un mouvement de recul dans les membres supérieurs, donc un léger recul de la main dans le clavier que j'ai nommé sans hésiter énergie rétropropulsive, rétropropulsion dont va bénéficier bien sûr l'ensemble des doigts. Cette forme de mécanisme va développer à son tour une sorte d'amalgame de mouvements multidirectionnels chassant tout immobilisme du jeu et résolvant du coup les demandes du dynamisme musical et de la dynamique sonore ; par ailleurs, ces mouvements ne s'exerceront librement que dans un espace où la suspension des organes du jeu est présente, puisque c'est à partir d'un allègement de départ que les appuis sonores seront les plus judicieusement dosables. Oui, à l'instant je viens, malgré moi, de faire un tour rapide et global du mécanisme de Liszt. Mais pour une explication un peu plus approfondie de ce mécanisme, c'est à quatre paramètres que je vais m'attacher maintenant :

- 1) l'action précise des doigts.
- 2) le geste rétropropulsif de la main et de l'avant-bras.
- 3) les diverses directions des mouvements et l'inclinaison manuelle émanant des options pré-citées.
- 4) l'allègement suspensif donnant au mécanisme son cadre en même temps que sa finition.

Premier paramètre : Les doigts et leur action

Marie-Jaëll en affirmant que « les mouvements collectifs des doigts influencent l'activité de chaque doigt en particulier³⁾ » a fort bien perçu que le synchronisme aisé et fluide des doigts entre eux et à l'intérieur d'une même main permet, seul, de détecter le juste mouvement d'un doigt unique, le doigt ainsi n'étant plus un organe dissocié de ses voisins, mais un organe dont l'indépendance ne trouve sa fonction que par un rapport à l'ensemble des doigts. Pour preuve, déjà en 1873, Amy Fay, elle aussi élève de Liszt, constate dans son livre *Music Study in Germany* : « Liszt ne lève pas ses doigts aussi hauts que les pianistes des autres écoles⁴⁾ ». Plus tôt, en 1832, Mme Boissier signale dans *Liszt Pédagogue* : « Les doigts de Liszt saisissent les notes de toutes les manières. Les doigts sont collés aux touches et ne les battent pas ». Marie Jaëll

²⁾ H. Kiener, *Marie Jaëll*, Paris, Flammarion, 1952.

³⁾ M. Jaëll, *Le mécanisme du toucher*, Paris, Association Marie Jaëll, 1998.

⁴⁾ Amy Fay, *Music Study in Germany*, Chicago, 1880.

parle fort bien du « geste de préhension des doigts ⁵ », doigts qui prennent, qui palpent la touche, des doigts qui fléchissent au lieu de frapper ; et Alan Walker, musicologue lisztien canadien, confirme récemment, dans son immense étude sur Liszt, que Liszt, lors de son dernier voyage en Angleterre en avril 1886, se met au piano à la fin d'un concert donné en son honneur, et qu'il « commence à caresser les touches de l'instrument » et que « l'audience est fascinée par le jeu qui est doux, cristallin et sans affectation » (ceci rapporté par un critique londonien ⁶). Donc chez Liszt, demande expresse de ne jamais frapper les touches, mais de les palper, de les saisir, de les caresser seule façon d'obtenir un beau son et d'assurer un synchronisme sans rupture dans le travail de tous les doigts. Le geste préhensif est accompli par les muscles les plus vigoureux de la main et de l'avant-bras (muscles fléchisseurs qui se fatiguent peu comparés aux muscles extenseurs) ; chose importante : on a découvert il y a fort peu de temps que, dans notre cerveau, une zone corticale toute spéciale était dévolue à la sensibilité de la préhension manuelle alors que le geste d'extension ne bénéficiait pas, lui, d'une place corticale précise et adéquate. Avantages musicaux du mouvement digital de préhension ? En apprivoisant ainsi le clavier au lieu de le torpiller en lui livrant bataille, on fait fleurir un son harmonieux ; l'échelonnement des plans sonores à l'intérieur d'une écriture, polyphonique ou non, est facilité ; on développe des qualités d'aération et de fluidité sonore pouvant s'appliquer, bien sûr, à tout le répertoire et pas seulement à Liszt. Liszt ne jouait-il pas aussi d'autres oeuvres que les siennes ?

Deuxième paramètre : La rétroimpulsion de la main et de l'avant-bras

(Entendons par rétroimpulsion une énergie tirante dont l'orientation pour enfoncer une touche, va du couvercle du clavier vers le bord du clavier, donc vers le corps de l'interprète).

D'entrée en matière, signalons ce rappel étonnant mais trop souvent oublié : J. S. Bach, aux dires de son biographe Forkel, employait déjà au clavecin et au clavicorde le geste rond du doigt, le geste préhensif de Liszt ; se servir organiquement, intelligemment de la main sur un clavier était donc chose naturelle et déjà connue au XVIII^e siècle. Mais c'est ici qu'intervient le génie de Liszt : Liszt va prolonger miraculeusement ce mouvement tirant du doigt par la

⁵ Cahiers de travail de Marie Jaëll, cités dans le livre *Marie Jaëll* d'H. Kiener, éditions Flammarion, 1952.

⁶ A. Walker, *Liszt. The last years*, New York, Knopf, 1996.

tirée de toute la main et de l'avant-bras : le piano plus puissant exige une plus grande vigueur de traction que le clavecin plus léger où il suffisait d'appliquer le geste courbe et tirant du doigt à partir du quasi immobilisme de la main. C'est cet agrandissement à tout le bras d'un geste plus réduit du doigt qui va ouvrir la voie de la grande technique romantique du piano, et de cela Liszt est le génial instigateur.

Alan Walker confirme aussi récemment la rétropulsion du jeu lisztien et ce dans le premier volume « The Virtuoso years » de son étude sur Liszt : « Parce que les bouts des doigts chez Liszt, étaient larges et non effilés, ils lui procuraient un mécanisme de traction sur le clavier ⁷ ». Procurer un mécanisme de traction c'est bien instaurer une énergie rétroulsive par le recul de toute la main et du bras. La main et le bras vont ainsi « étreindre le clavier » pour reprendre la juste expression d'un critique du *Courrier de la Gironde* après avoir écouté Liszt en septembre 1844. Le bras va devenir une sorte d'archet de violon dans ses mouvements quasi horizontaux sur le clavier ; Liszt n'a pas oublié sa fascination pour le violoniste Paganini ni ce qu'il lui doit techniquement ; imiter la technique du violon dans une sorte de mimétisme ne peut que venir à l'esprit quand on utilise l'avant-bras et la main comme un archet terminé par les cinq petites branches des doigts, archet tirant le plus souvent et poussant plus rarement les touches, les touches étant imaginées comme les cordes d'un violon. L'adhérence au clavier ne va donc plus prendre sa force par une impulsion verticale mais par un geste de traction abaissant les touches dans un mouvement oblique de tirée comme si on cherchait à ramener le clavier vers soi. Comme l'a dit l'ancien et remarquable professeur de la Julliard School de New-York, Adèle Marcus, en 1971 : « on ne joue plus du piano mais on joue avec le piano ⁸ ». Voilà qui est encore confirmé par un élève américain de Liszt, Horace Clark, qui note dans son livre *Liszt's Offenbarung* : « Palpez les touches avec les doigts à partir d'une action générale de tirée ⁹ ».

Il faut ici ouvrir une assez longue parenthèse et remarquer que les pianistes craintifs et les pédagogues conservateurs restent méfiants face à l'énergie rétroulsive lisztienne. Pourquoi donc ? Parce qu'ils craignent que la main ne résiste mal musculairement à la traction arrière qui l'habite et qu'ainsi la main ne perde la vigueur de sa structure en s'ouvrant dangereusement et en s'aplatissant. Or la force musculaire manuelle dépend de la résistance des

⁷ A. Walker, *Liszt. The virtuoso years*, New York, Knopf, 1993.

⁸ Reportage sur la technique du piano dans *Pianists at Play* de Dan Elder (Averill, éd. Kahn, 1986, Royaume-Uni).

⁹ H. Clark, *Liszt's Offenbarung*, Berlin, Vieweg, 1907.

fléchisseurs des doigts qui vont trouver, eux, une énergie supplémentaire grâce à une juste attitude du pouce. Le pouce étant un peu relevé en avant et au-dessus du clavier fait office de cadenas et empêche ainsi la main de s'ouvrir ; le pouce haut de Liszt dont on parle souvent ne veut rien dire d'autre. Par ailleurs, les fléchisseurs des doigts accroissent leur résistance à la force de la rétropulsion manuelle dans la mesure où le pianiste prend son appui digital au fond de la touche sur toute la pulpe du doigt et non pas sur l'extrémité du doigt proche de l'ongle ; le bout large du doigt chez Liszt est corroboré par de nombreux disciples : Stradal qui parle du jeu chantant de Liszt, jouant sur le bout large des doigts¹⁰. Marie Jaëll qui exige des empreintes digitales épaisses garantes d'un jeu accompli¹¹, Mme Boissier qui en 1832 emploie l'expression du jeu « sur la paume des doigts¹² », et aujourd'hui Alan Walker (déjà cité) qui confirme le bout large des doigts pour le toucher lisztien¹³.

La rétropulsion, clef du jeu chez Liszt contribue sur le plan musical au *legato*, au jeu chantant, au fondu sonore des traits et des cellules musicales. Outre cela, l'énergie rétropulsive s'adapte à tous les *tempi*, prête à faire chanter une mélodie lente comme à accompagner le sillage sonore du trait le plus virtuose. En fait, la rétropulsion sert de moteur à l'échelonnement des mouvements digitaux.

Troisième paramètre : Les mouvements et leurs directions diverses

En accordant la prééminence au mouvement de rétropulsion, la technique de Liszt va synchroniser en même temps qu'englober divers élans directionnels physiques et sonores. Le mécanisme basant son activité sur le mouvement et fuyant l'immobilisme va simultanément et paradoxalement résoudre les problèmes difficiles bien connus des jeux pianistiques courants, problèmes de raideurs et de gaucheries qu'on aménage généralement par des gesticulations surajoutées de l'épaule et du bras qui, curieusement n'entrent plus du tout en ligne de compte avec Liszt.

Mais examinons de plus près ce curieux champ opératoire qu'est un clavier de piano. Que constatons nous ? Eh bien ! Que tout pianiste, qu'il le sache ou non, est un peu crucifié par le jeu du clavier car, de par la facture

¹⁰ A. Stradal, *Erinnerungen an Franz Liszt*, Bern, 1929.

¹¹ M. Jaëll, *Le toucher et Le mécanisme du toucher*, Paris, Association Marie Jaëll, 1998.

¹² A. Boissier, *Liszt pédagogue*, op. cit.

¹³ A. Walker, *Liszt. The virtuoso years*, op. cit.

même de l'instrument, il y a constamment une contradiction entre l'énergie sonore qui descend la touche vers le bas et les vecteurs de la circulation musicale qui suivent l'étendue horizontale du clavier à droite et à gauche du pianiste. L'axe vertical de l'enfoncement des touches qui sert à la sonorité croise l'axe horizontal et latéral de la circulation manuelle sur le clavier ; il s'agit bien d'une croix avec ses directions opposées, et qui démontre que si jouer vite en intensité douce ne pose pas de grandes difficultés, que si jouer lentement en intensité forte peut encore se gérer avec une technique empirique, par contre, jouer vite et fort frise l'impossibilité puisque la pression verticale vigoureuse des doigts vers le fond du clavier va freiner automatiquement la vitesse de l'élan musical horizontal. Comment résoudre cette contradiction et unir ce qui s'oppose ? En faisant appel à un troisième mouvement qui sera ni vertical ni horizontal mais tirant et qui, de la sorte, prend en charge la verticalité et l'horizontalité du jeu dans un amalgame d'énergie harmonieuse. Ce troisième mouvement c'est bien sûr la rétropulsion ; on dirait en sciences physiques que la rétropulsion est la résultante des composantes de forces de la verticalité et de l'horizontalité. Ce problème de la croix pianistique est fort bien soulevé par le musicologue américain Réginald Gerig dans son livre épais : *Famous Pianists, Their Technique*, quand il écrit au vingtième chapitre : « Au piano, les extrêmes en vélocité et en intensité ne sont jamais compatibles » ; mais Monsieur Gerig n'a pas approché les découvertes de Liszt, il ne fait que soulever le problème sans le résoudre : c'est ce que j'appellerai une forme de musicologie purement cérébrale qui se satisfait de signaler en bonne et due forme une contradiction organique capitale sans en posséder la résolution pragmatique : à se demander si ne pas chercher à répondre au problème soulevé ne donne pas une importance accrue à ce problème et à celui qui l'a formulé.

Autre élan directionnel à ne pas oublier et à envisager encore chez Liszt : l'inclinaison de la main sur son bord cubital (côté cinquième doigt), qui respecte ainsi l'emmanchement naturel de notre membre supérieur du côté de la supination. Or, seule la rétropulsion dont j'ai tant parlé permet cette inclinaison au piano, la rétropulsion compensant par son énergie les faiblesses bien connues des quatrième et cinquième doigts (annulaire, auriculaire). Les faiblesses digitales contraignent les pianistes ignorants des énergies lisztienues à pencher au contraire la main vers le pouce pour donner hauteur et force au cinquième doigt, ce qui, hélas, va raidir pour longtemps le bras du pianiste. Avec Liszt, ne pas placer rigoureusement la main face aux touches, mais la maintenir dans un léger porte-à-faux, à l'oblique (inclinaison vers le cinquième doigt), va dégager le jeu des entraves de la raideur et des problèmes du passage

de pouce. Voilà pourquoi Lachmund, disciple de Liszt, écrit dans son livre *Mein Leben mit Liszt* : « J'ai observé les mains de Liszt qu'il tenait d'une manière personnelle négligeant complètement les règles habituelles ¹⁴ ». Cette tendance technique vers l'axe supinateur nous l'observons, de plus, dans l'iconographie des trente dernières années de la vie de Liszt : voir à ce sujet la cinquième caricature de Jankô (*Le Roi Soleil du piano*, 1873), la gravure du salon de Mme Munkácsy et le dessin de Charles Renouard de 1886. Mais plus révélateur encore est cette phrase d'Amy Fay dans *Music Studies in Germany* : « Les doigts de Liszt quand ils jouent des gammes ou des traits semblent être couchés à travers les touches du clavier de manière oblique et exécuter les passages rapides presque sans mouvement perceptible ¹⁵ ». Il va de soi que placer les doigts en les couchant au travers des touches, c'est obligatoirement incliner la main du côté du cinquième doigt, seul moyen d'opérer un enchaînement digital rapide, ce qui est quasiment impossible en inclinant la main du côté pouce.

La prise de conscience de tous ces mouvements directionnels latéraux, verticaux, obliques, tous pris en charge par l'élan rétropulsif va faire vivre une technique certes variée, mais dans le même temps complètement unifiée. Tous ces élans directionnels concourent au bonheur accru de la vélocité, à la fulgurance des exécutions pianistiques, à l'égalité colorée du jeu.

Quatrième et dernier paramètre : l'allègement suspensif

Pour bien se synchroniser, les mouvements préhensifs des doigts, la rétropulsion générale du jeu et les inclinaisons manuelles ont besoin d'un espace d'animation que peut seul accorder un état de suspension légère et continue dans le jeu, et ce, grâce à un allègement du bras. C'est à partir de cet allègement que se doseront au mieux les vigeurs diverses de la rétropulsion et l'adhérence variée de la main dans les touches. Marie Jaëll parle fort bien de cette suspension ; elle dit : « par la tension en sens contraire de la pesanteur, nous supprimons une partie du poids ¹⁶ ». C'est parce que le pianiste se sentira léger qu'il aura tout loisir de réaliser avec relief les passages actifs et les périodes plus passives du discours musical, qu'il pourra faire alterner les phases de tension et de détente en musique. C'est donc à partir de la suspension

¹⁴ K. Lachmund, *Mein Leben mit Liszt*, Eschuregen, éd. Schroeder, 1970.

¹⁵ A. Fay, *Musical studies in Germany*, Chicago, 1880.

¹⁶ Hélène Kiener, *Marie Jaëll*, op. cit.

que le ressort du dynamisme sonore, la pulsation rythmique, l'oxygénation de la musique deviennent les compagnons privilégiés de l'interprète.

Avant de conclure, je voudrais, pour achever ce tour d'horizon sur le piano selon Liszt, indiquer rapidement quelques exercices peu connus donnés par Liszt à quelques uns de ses élèves, mais aussi réinsister sur le fait que la technique de Liszt au piano a été prodigieusement influencée par la technique du violon venue de l'admiration que Liszt jeune a eu pour la virtuosité de Paganini, lequel fut une véritable révélation. Comme l'écrit Serge Gut dans son livre sur *Liszt* : « C'est à partir de 1832 que brusquement le jeu pianistique de Liszt se transfigure grâce à deux particularités techniques reprises au virtuose italien et adaptées au piano : la très grande extension de la main ainsi que sa possibilité de faire des bonds prodigieux sur le clavier¹⁷ ». Et quant à moi, je pense que Liszt a aimé le violon de Paganini jusqu'à identifier son bras de pianiste à l'archet du violon et aux mouvements de cet archet.

Mais parlons des *exercices de Liszt* ; les uns sont divulgués officiellement, les autres sont gardés plus secrets. Sur le plan de la divulgation, les douze livres des *Études Techniques* de Liszt qui datent de 1870 et furent publiés en 1886 par l'organiste Winterberger, circulent aujourd'hui en Europe et aux USA. Une édition franco-espagnole existait depuis longtemps à la Bibliothèque Nationale, mais après 1987, on a retrouvé douze numéros supplémentaires à ces *Études Techniques* qui dès lors ont fait l'objet d'une édition hongroise (Musica à Budapest en 1983) et d'une publication américaine à Chicago (chez Carl Fischer Music). La musicologue hongroise, Mariann Abráhám, a écrit une brochure contenant des commentaires pratiques sur ces *Études Techniques*¹⁸ (1991). Les *Études Techniques* touchent à la fois à l'écriture typiquement pianistique de l'agilité des doigts et à l'écriture plus orchestrale des accords et des déplacements au piano, deux façons d'écrire que Liszt utilise dans ses propres partitions. Mais quitte à me répéter, ces longues *Études Techniques* qui sont faites de formules répercutées dans toutes les tonalités n'ont un impact pianistique que si la clef de la technique lisztienne est assimilée pour dégager une facilité d'exécution de ces formules systématiques et parfois complexes ; sinon on se donne bonne conscience à visiter tous ces exercices comme des lieux historiques dont on ne connaît pas la réelle origine pas plus que la profonde raison d'exister, un peu comme ces touristes qui fréquentent un endroit célèbre pour

¹⁷ Serge Gut, *Liszt*, Paris, éd. de Fallois, 1989.

¹⁸ Mariann Abráhám, *Liszt. Technical Studies : seeking ways and means* (published by the author, 1991).

dire qu'il y ont été sans saisir la cause de la célébrité du lieu : hélas, les pianistes peuvent aussi être ces touristes mais ils risquent de perdre leur temps.

Dans les exercices plus rares, moins divulgués, il faut noter *l'exercice des deux doigts* pratiqué par Liszt et rapporté dans le livre de William Mason, *Touch and Technic*¹⁹ (Mason, pianiste américain fût élève de Liszt en 1853). L'exercice des deux doigts développe l'élasticité, l'appui et l'allègement dans le clavier ; on utilise tous les doigts par groupe de deux à diverses vitesses et dans divers rythmes.

Des exercices plus exceptionnels sont rassemblés dans la thèse de Jane Machnek : *The Pedagogy of Franz Liszt*, écrite pour l'Université de Northwestern aux USA en 1965²⁰. On y retrouve trois exercices de Liszt destinés à son élève Eugen d'Albert. Ces exercices sont cités dans un écrit de Henderson ayant pour titre : *Eugen d'Albert reveals how Liszt prepared for scales*. Le premier exercice traite d'arpèges couvrant plus de l'octave (dixième et onzième suivant les renversements) à l'intérieur d'une même main, donc en utilisant tous les doigts de chaque main. L'arpège se fait en aller et retour, du grave à l'aigu pour chaque position. Le deuxième exercice s'occupe des gammes en octaves par sauts de tierces à pratiquer dans toutes les tonalités. Le troisième exercice est destiné au travail de la gamme, en conservant les doigtés habituels dans des enchaînements de cinq notes en aller et retour, enchaînements démarrant sur chaque degré de la gamme.

Dans la thèse de Jane Machnek, on découvre encore deux exercices pour Stavenhagen, autre élève de Liszt, et cités dans l'article « Liszt as Teacher » dans la revue *Musical Opinion* de mars 1958. Le premier exercice veut faciliter le passage de pouce par des formules d'arpèges et leurs renversements jouées en aller et retour, mais en gardant sans cesse le doigté de l'état fondamental. Le deuxième exercice est spécialement passionnant : il convient de jouer les gammes dans toutes les tonalités et sur une étendue de deux octaves mais en employant le doigté identique et systématique des cinq doigts successifs de la main, doigté donc toujours respecté quel que soit l'ordre des touches blanches et noires. Cet exercice est remarquable pour l'égalité digitale et le passage de pouce en relation avec l'auriculaire, mais ce procédé pianistique devient presque injouable sans l'utilisation du mécanisme lisztien ; sans la connaissance

¹⁹ W. Mason, *Touch and Technic for Artistic Piano and Playing*, op. 44, Philadelphia, Th. Presser, 1897.

²⁰ Elsie Jane Machnek, *The pedagogy of Franz Liszt*, Northwestern University Library, Ph. D. 1965, Music.

des paramètres techniques de Liszt et de la tirée du jeu, on ne risque que de voir là des complications inutiles.

Il y a bien sûr encore les exercices du jeune Liszt donnés à Valérie Boissier, mais qui sont déjà assez connus.

En conclusion, on ne peut que réaffirmer ceci : les contraintes du piano selon Liszt n'existent que pour donner à l'homme pianiste l'opportunité de retrouver un naturel d'où puisse surgir la mise en relief de *l'évidence musicale*. Enfin, combien émouvante cette énergie rétropulsive qui retrace étonnamment – s'en est-on rendu compte ? – le chemin de l'onde sonore issue du piano et allant vers les oreilles et le cerveau de l'interprète – Prendre aussi conscience de cela aide à jouer du piano, à « toucher » le clavier comme disaient les anciens. Liszt, comme toujours altruiste, nous offre par son artisanat pianistique la possibilité de jouer plus aisément non seulement ses propres compositions mais aussi les oeuvres de tous ses frères de l'Histoire de la Musique, de l'Histoire du Piano.

