

FRANZ LISZT

PEDAGOGUE

Actes des Rencontres de Villecroze
15 au 19 septembre 1999

sous la direction de Claude Viala

Rémy Stricker

Liszt et Schubert : émotion et enseignement

Liszt et Schubert : émotion et enseignement

Rémy Stricker

« *Cher héros du ciel de ma jeunesse !* »

À Sigmund Lebert, 2 décembre 1868 ¹

Imaginons un instant que nous nous trouvons à Vienne, au mois de mai 1838. Liszt est ici pour cette fameuse série de concerts qui marque le véritable début de la « Glanzperiode ». Dans une de ses lettres à Marie d'Agoult, on lit ceci : « L'autre soir, j'avais entendu chanter à un ami de Schubert ses lieder... Je n'en ai entendu chanter que trois ou quatre. Puis je suis rentré et j'ai fondu en larmes. Deux personnes qui avaient été surprises de mon départ si précipité, vinrent me trouver et ont depuis répandu dans toute la ville que vous me rendiez prodigieusement malheureux, etc., etc... Je ne sais pourquoi cette publicité de mes émotions les plus sacrées m'a tant fâché² ». L'émotion et la pudeur : deux traits lisztien le plus souvent occultés par les légendes tenaces de bruit et de fureur dont on va l'entourer pour longtemps. Avant de parler de ce que Liszt nous enseigne à travers sa vision de Schubert, je voudrais me souvenir de ces larmes, d'un aveu dont on ne trouve pas le semblable chez lui.

Nous étions là dix ans après la mort de Schubert, au moment de laquelle Liszt avait dix-sept ans. Bien sûr, ils ne se sont jamais trouvés face à face, même s'ils étaient tous deux à Vienne en 1822-1823, lorsque Liszt enfant prodige travaillait avec Salieri, lequel avait aussi enseigné Schubert. Et pourtant, ils se sont rencontrés à ce moment-là sur le papier d'un éditeur : Diabelli avait commandé ses fameuses variations, parmi lesquelles se trouve la première composition connue de Liszt en même temps qu'une variation de Schubert. On

¹ *Franz Liszt's Briefe*, 8 vol., éd. La Mara, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1893, II/133.

² *Correspondance de Liszt et de Madame d'Agoult*, 2 vol., Grasset, Paris, 1934, I/231.

peut se souvenir aussi de deux autres rencontres indirectes : Franz von Schober aura gravité un temps dans le cercle de Weimar ; et c'est à un autre ami de Schubert, Anselm Hüttenbrenner, que Liszt demande en 1854 de lui envoyer des souvenirs pour une biographie projetée, qui aurait été la première de l'histoire, mais à laquelle il a renoncé pour finir³. En tout cas, ceux-là et d'autres anciens camarades diront fréquemment que c'est à Liszt que Schubert doit le début de sa renommée européenne.

Peut-on résumer alors « l'oeuvre schubertien » de Liszt ? Oui et non. Dans le temps, cela couvre un demi-siècle entier, de 1833 (première transcription du lied *Die Rose*) à 1883 (dernière transcription du quatuor vocal *Der Gondelfahrer*⁴). Pour le nombre, il s'agit de plus de cent partitions, chiffre aussi impressionnant, mais c'est là qu'il faut nuancer, selon qu'il s'agit d'une danse de seize mesures ou du vaste *Divertissement à la hongroise*. Pourtant les choses se compliquent encore : comme pour ses propres ouvrages, Liszt reprend à plusieurs reprises son travail ; il y a ainsi souvent jusqu'à quatre ou cinq versions révisées d'une même « composition » de Schubert. Et si l'on voulait jouer tout cela d'un bout à l'autre, il faudrait se lever très tôt le matin et se coucher bien après minuit.

La nature du travail de Liszt est aussi variée : transcription, paraphrase, orchestration, édition ou « création mondiale », comme on dirait maintenant (*Alfonso et Estrella* représenté pour la première fois à Weimar en 1854). Moins divers, le genre des partitions qui retiennent son attention : d'abord les lieder évidemment, ensuite le piano à deux ou quatre mains – y compris certaines *Sonates*, dont celle en *sol* majeur D 894 : « Une poésie virgilienne⁵ ! », dit-il – et quelques chœurs. Pas une oeuvre d'orchestre (bien qu'il ait envisagé une transcription de la grande *Symphonie en ut majeur*⁶ à laquelle il a renoncé) et jamais de musique de chambre. Il est difficile de croire qu'il ignorait celle-ci, puisqu'il a au moins joué un *Trio* avec Uhran et Batta en 1837⁷. Pourquoi ? La réponse se trouve peut-être dans la quasi absence d'intérêt du Liszt compositeur pour la musique de chambre ; et du transpositeur aussi, dans le fait que, contrairement aux neuf *Symphonies* de Beethoven, il n'a pas mis la main aux *Quatuors à cordes*.

³ Deutsch, *Schubert, Memoirs by his friends*, Adam & Charles Black, Londres, 1958, 65.

⁴ Leslie Howard, enregistrement intégral de l'oeuvre pour piano de Liszt, Hypérior, 31.

⁵ *Franz Liszt's Briefe*, op. cit., II/133.

⁶ Deutsch, *Schubert, Memoirs by his friends*, op. cit., 423.

⁷ *Correspondance de Liszt et de Madame d'Agoult*, op. cit., I/194.

Je n'ai rappelé ces faits, connus de tous les lisztiens, que pour disposer le décor et l'éclairage : en somme, il n'y a pas de compositeur, ni Beethoven, ni Bach, ni Wagner, qui ait autant occupé Liszt. Qu'il ait ainsi fait plus que tout autre pour la célébrité de Schubert, cela va de soi, mais cette forme de pédagogie a-t-elle encore quelque chose à nous apprendre, aujourd'hui où Schubert est joué dans le monde entier et où il ne reste pas beaucoup de notes de lui qui ne soient enregistrées ? Il me semble que oui, après réflexion. Et que, par surcroît, ce message attend encore le troisième millénaire pour être pleinement compris.

Comme il nous reste quelques témoignages des leçons données par Liszt à ses élèves, le plus simple est de partir de là. Attraper ce simple fil peut déjà nous mener assez loin. L'élève sur le tabouret est Wilhelm von Lenz, à Paris, en 1842. C'est grâce à Jean-Jacques Eigeldinger, qui nous a révélé les souvenirs de Lenz, qu'on peut assister à la scène :

« Un jour, je lui jouai à son gré sa transcription de *Ständchen* de Franz Schubert. « Donnez-moi un crayon », dit-il, et il y écrivit : *comme naturaliste, parfait*, signé *Franz Liszt* d'un graphisme serpentin.

« Comment, *naturaliste* ? répliquai-je, quand je *vous* ai eu pour maître ?

« Eh ! Oui ! Vous jouez très bien, avec cœur, avec beaucoup de cœur, c'est absolument impeccable ; mais vous ne jouez pas en virtuose et il n'y a qu'un virtuose – combien peu parmi eux – qui puisse rendre la coda comme *je le veux* ! C'est *diablement* difficile : pas au niveau des notes, mais dans le rapport avec l'ensemble et dans l'expression virtuose. Voilà ce que je voulais dire ⁸ ».

Comment faut-il comprendre le reproche du maître à l'élève ? Cette coda de la célèbre *Sérénade* du *Chant du cygne* est un passage clé. Pas du tout une démonstration de virtuosité au sens le plus courant, mais une sorte de troisième strophe, ajoutée par Liszt aux deux premières de Schubert. Le texte original est varié, bien sûr, mais il ne s'agit pas d'un de ces fantastiques enjolivements auquel on s'attendrait. Liszt écrit sur sa partition « écho » et traite inopinément le thème en canon poétique entre voix médiane et soprano.

⁸ Wilhelm von Lenz, *Les grands virtuoses du piano*, Flammarion, Paris, 1995, 62.

Pourquoi Lenz se fait-il traiter de « naturaliste » manquant « d'expression virtuose » ? La réponse se trouve dans la suite de ce qu'il raconte : « Nous abordâmes la *Polonaise en mi* de Weber [...] Je jouai le *trio*, ce clair de lune. « Cela, vous le jouez *bien*, dit Liszt avec vivacité. Voyez-vous, c'est parfait, donnez-moi un crayon », et il écrivit : *ceci est parfait ; voyez-vous, c'est le médicament pour le Schubert*⁹ ». Personne, bien entendu, ne peut savoir comment Lenz avait joué ce passage de Weber. Mais, en revanche, nous pouvons nous faire une idée de ce que souhaitait Liszt par sa transcription de la *Polonaise*, non pas celle pour piano et orchestre, mais celle pour piano seul éditée en 1851. Le *trio* de la *Polonaise* originale consiste en treize mesures, pour lesquelles Weber a tout simplement et seulement indiqué une barre de reprise. Et Liszt interprète la reprise, en doublant la partie supérieure dans l'aigu ; en somme il la registre. Pour confirmer le fait, nous avons cette fois un exemple de Schubert. Pas une transcription, mais l'édition par Liszt des *Impromptus*. On trouve dans le troisième *Impromptu* de l'op. 90 (D 899) un *ossia* indiqué pour la réexposition du thème. Nouvel exemple du principe de registration, utilisant une plus grande étendue du clavier, avec des croisements de mains, pour éviter la redite textuelle. Tout en revenant, pour la fin de la pièce, à l'écriture de l'original.

Il me semble que c'est ainsi qu'il faut entendre « l'expression virtuose » dont parlait Liszt à Lenz. Et que là se trouve une première leçon que presque aucun pianiste de notre époque n'a encore entendue. En cette fin de XX^e siècle, où les explorateurs baroque nous auront appris qu'on ne redit pas deux fois la même chose, même si la partition l'écrit, en cette fin de XX^e siècle où plus personne n'ose sacrifier une reprise notée sur la partition, Liszt devrait nous apprendre à sortir de ces inextricables contradictions, engendrées par la prétendue authenticité de l'interprétation qui sévit partout. Faites la reprise, soit, nous dit Liszt, mais faites-moi entendre cette reprise en surprenant mes oreilles, au lieu de bégayer littéralement.

Peut-être qu'au XXI^e siècle se trouvera enfin un pianiste assez cultivé et audacieux pour ne plus nous infliger les deux reprises d'une forme sonate,

⁹ *Ibid.*

gravées sur un disque, sans la moindre intention différente... Si j'ai l'impertinence de le souhaiter, c'est que Liszt a donné l'exemple. En cela, les chanteurs sont beaucoup plus intelligents, qui savent depuis longtemps qu'à chaque retour d'un lied strophique il faut inventer du nouveau. D'ailleurs, tous les *lieder* de Schubert transcrits par Liszt, où abondent les idées de registration et de variation, feraient naître l'imagination des plus timides.

Mais Liszt donne une autre leçon encore... et cette fois à Schubert lui-même. Lorsqu'il entreprend pour Sigmund Lebert son édition de certaines des compositions pour piano, il rappelle en termes exaltés son amour de jeunesse, mais ajoute :

« Nos pianistes se doutent à peine du magnifique trésor qu'ils pourraient [y] découvrir [...] La plupart les jouent *en passant*, remarquant ici et là des reprises, des longueurs, d'apparentes négligences... et les mettent aussitôt de côté. Assurément, Schubert lui-même est quelque peu responsable d'un certain manque de soin dans ses meilleures oeuvres pour piano. Il produisait trop abondamment, écrivait sans cesse, mêlant l'important et le négligeable, le meilleur et le courant ; il ne se préoccupait guère de critique et laissait ses ailes le porter un peu au hasard. Comme l'oiseau dans les airs, il vivait en musique et chantait là comme les anges ¹⁰ ».

On lui pardonnerait peu aujourd'hui ce jugement, somme toute assez pertinent, et moins encore l'insolence dont il fait preuve quelquefois dans son édition. À commencer par les pianistes d'aujourd'hui, d'une étonnante surdité, travestie une fois de plus en pudeur outragée envers le sacro-saint *Urtext* (sur lequel il y aurait d'ailleurs beaucoup à dire, ce que savent bien les musicologues schubertiens confrontés à plusieurs manuscrits originaux différents). En un mot, osons le dire, malgré son amour et ses larmes d'émotion, Liszt se rend bien compte que son héros était un médiocre exécutant. Surtout dès lors qu'il s'agissait de virtuosité. Voilà pourquoi il est encore de bon ton de se voiler la face devant l'arrangement pour piano et orchestre de la *Wanderer Fantasie* et c'est Spaun, le meilleur ami de Schubert qui a commencé ¹¹. Elle sonne pourtant

¹⁰ Franz Liszt's Briefe, op. cit. II/133.

¹¹ Deutsch, Schubert, Memoirs by his friends, op. cit. 367.

beaucoup mieux que l'original – tout en respectant celui-ci dans le mouvement lent ; cela montre clairement que Liszt le trouvait, à juste titre, le plus réussi. Il a en revanche fait passer du piano à l'orchestre des passages assez gauches des trois autres mouvements. J'ai la faiblesse (ou le tort, comme on voudra) de préférer tout cela à l'original. Néanmoins, on ignore le plus souvent, à moins qu'on ne feigne de l'ignorer, que Liszt a donné aussi une édition de la *Wanderer Fantasie* pour piano seul, avec plusieurs passages alternatifs où il réécrit beaucoup mieux pour l'instrument tout ce qui était à la fois maladroit et difficile d'exécution. Le plus spectaculaire est la fin, qui reste un cauchemar d'endurance pour tout le monde, finalement peu payant comme effet. Liszt propose pour ces dernières pages des solutions à la fois plus faciles et plus brillantes, parce que mieux adaptées à la main et à l'instrument. Lorsqu'il facilite, en allégeant l'écriture, cela met d'autant plus en valeur le réel brio d'autres passages, où il a conservé la rédaction de Schubert.

Là aussi, on pourrait imaginer que les virtuoses du XXI^e siècle seront moins masochistes et penseront à Liszt. Pour ceux qui trouveraient encore à tout cela une odeur de sacrilège, on pourrait rappeler qu'Albeniz ne jouait pas *Iberia* comme il l'avait écrit en partition, de façon quasi théorique et scolastique, et que tout pianiste qui se mesure à ce formidable casse-doigts pratique ses propres arrangements.

Je crois qu'il ne faut pas se méprendre sur la prétendue indécence de Liszt à mettre ainsi son grain de sel, en montrant à Schubert comment on écrit mieux qu'il ne le fait pour piano. Il s'en explique d'ailleurs dans sa lettre à Lebert : « J'ai refait toute la fin de la *Fantaisie en ut majeur* dans une écriture de piano moderne et je me flatte que Schubert n'en aurait pas été mécontent¹² ». Deux raisons me paraissent assurer sa bonne foi, donc, en définitive, son vrai respect. D'abord, comme il le dit, les progrès de la facture instrumentale (et Liszt s'enflamme toujours pour l'idée de progrès, on le sait), ensuite sa connaissance du piano beethovénien, que Schubert, autant qu'on puisse en juger, ignorait ou n'appréciait pas. La transcription du *Tilleul du Voyage d'hiver*, révision vue en quelque sorte à travers les trilles de l'*Arietta* de la Sonate op. 111, procure ainsi une sorte d'éblouissement dans la troisième strophe, qui reste une des plus excitantes expériences sonores que je connaisse.

¹² Franz Liszt's Briefe, op. cit. II/133.

Revenons aux interprètes actuels et futurs de Schubert. Liszt leur a montré dans ses neuf séries de *Soirées de Vienne* comment faire entendre en concert les innombrables danses, invariablement découpées en deux fois huit mesures, que les éditeurs demandaient constamment à Schubert. Cette *Hausmusik*, musique domestique, se vendait très bien, éditée en recueils qui regroupaient un peu au hasard des perles et de jolis cailloux colorés. Liszt écrit encore à leur sujet : « Il y a là des bijoux de la plus belle espèce ¹³ ». Au lieu de défiler tout ou partie de ces anthologies discutables, ce qu'on fait le plus souvent encore aujourd'hui, Liszt est allé prendre à droite et à gauche pour constituer ses propres chaînes de valse, en ménageant des retours et des transitions, déjouant tout excès de symétrie. Ce que Schubert faisait probablement lui-même lors des Schubertiades, où tout cela devait être plus ou moins improvisé. Mais, toujours pour passer de la maison à la salle de concerts, Liszt a aussi jeté son dévolu sur un certain nombre de *Marches* pour piano à quatre mains, en pratiquant des associations aussi hardies entre les différentes marches et les différents trios. Là encore, de quoi hérissier les puristes, mais de quoi aussi renouveler les programmes des virtuoses, en soufflant sur la poussière qui a plus ou moins recouvert certaines des plus belles idées de Schubert.

Et, toujours dans le piano à quatre mains transcrit pour deux mains, il faut compter un chef-d'œuvre, comparable aux dernières *Sonates* ou oeuvres de musique de chambre : le *Divertissement à la hongroise*, plusieurs fois révisé par Liszt, qui envisageait tranquillement, avec son nouveau titre de *Mélodies hongroises*, qu'on choisisse l'une ou l'autre des trois parties de l'ouvrage, sans nécessairement le faire entendre en entier. Encore une hérésie, diront certains. Or cette occasion de sortir d'une demi-obscurité un grand chef-d'œuvre ouvre en même temps une perspective vertigineuse, concernant bien des partitions en quatre mouvements du XIX^e siècle : choisir le meilleur, sans nécessité de s'infliger les éventuelles inégalités de l'œuvre entière. Chaque fois que j'ai eu l'occasion d'évoquer devant un interprète cette éventualité, j'ai vu mon interlocuteur hésiter entre l'incrédulité et une sorte de compassion mi-figue mi-raisin.

¹³ *Ibid.*

Pédagogie envers les directeurs de maisons d'opéra. En créant *Alfonso et Estrella* à Weimar, Liszt était très conscient (il l'a écrit aussi bien dans sa correspondance¹⁴ que dans son article destiné au public) des inégalités et faiblesses de l'opéra. Mais non moins persuadé des trésors de musique qui dormaient là, et bien décidé à réveiller la Belle au bois dormant, il a aussi envisagé de remanier le livret et, en tout cas, pratiqué des coupures. Sur ce dernier point, où notre époque hésite encore entre des contradictions insolubles – suscitées par beaucoup d'opéras et pas seulement ceux de Schubert – on pourrait longuement épiloguer. Mais on trouve généralement moins sacrilège de défigurer un opéra par une mise en scène surréaliste et anachronique que de supprimer certaines parties faibles de la partition. Reste, en tout cas, l'insatiable et justifiée curiosité de Liszt, laquelle suscite encore si peu d'écho ; et, pour finir, le regret qu'il n'ait pas réalisé une partition pour piano et chant de l'opéra, comme il en avait eu un moment l'intention¹⁵.

Pour les organisateurs de concerts : ses orchestrations. Outre la *Wanderer Fantasie*, certains *lieder* dont *Erlkönig*, qu'il est passionnant de confronter au travail de Berlioz, exactement contemporain (1860). Dans quel concert peut-on entendre la rencontre des deux grands musiciens de l'avenir, à propos de ce chef-d'oeuvre du passé ? Ou bien la superbe orchestration de la *Marche funèbre* op. 40 (D 819 n° 5) pour piano à quatre mains, qu'on chercherait vainement dans les programmes de concerts symphoniques.

Le dernier enseignement que j'entrevois dans la relation Liszt-Schubert s'adresse aux compositeurs. Dans cette extraordinaire façon de s'approprier l'oeuvre d'un autre pour en faire son bien propre, et en même temps autre chose d'aussi passionnant. Il a commencé très tôt à pratiquer ce genre d'interprétation-composition, avec la troisième de ses *Apparitions* (1834). Les

¹⁴ Deutsch, *Schubert, Memoirs by his friends*, op. cit. 423.

¹⁵ *Ibid.*, 424.

deux premières pièces sont entièrement de lui. La troisième s’empare d’une valse de Schubert (D 365 n° 33), dans une incroyable fantasmagorie, dont Leslie Howard, l’infatigable interprète d’une intégrale discographique révolutionnaire, a dit avec un humour que je lui envie : on dirait « un compositeur sous l’emprise d’une drogue hallucinogène qui rêverait une valse de Schubert ¹⁶ ». La simple énumération des nuances de caractère portées sur la partition de la *Troisième Apparition*, qui démultiplie les métamorphoses de la célèbre valse, en dit long sur ce prodigieux fantasma créateur : *vibrante delirando, sempre dolce amoroso, elegantemente, avec coquetterie, morendo, quasi niente, religiosamente, con gioia...*

On connaît le cas de quelques compositeurs de notre époque qui ont aussi voulu surimprimer leur rêve à la musique de Schubert (je pense à certain *Voyage d’hiver* de Hans Zender...). Je ne suis pas sûr que leurs divagations soient aussi communicatives. Enfin, un dernier exemple, cet *Ave Maria* que Liszt a tant aimé, en y mêlant, lorsqu’il en jouait la transcription (l’une de ses plusieurs transcriptions), l’image de sa propre Marie, Marie d’Agoult, aimée aussi passionnément que religieusement. La première de ses versions, contemporaine de sa passion, après avoir subtilement et brillamment varié les deux premières strophes de Schubert – on chante rarement la troisième – s’affranchit dans une sorte de prière rhapsodique d’une telle audace qu’elle a disparu des versions ultérieures et ne figure d’ailleurs pas dans *l’Editio musica* de Budapest.

La conclusion s’impose, me semble-t-il. Quel fantastique professeur d’audace ! Quel interprète étonnant, qui fait passer son amour et son émotion pour la musique d’un autre par des chemins d’une telle liberté qu’elle épouvante encore nos contemporains ! De l’émotion à l’enseignement, n’est-ce pas cela (qui est aussi une certaine image de la destinée de Liszt) l’interprète-créateur dont il a rêvé dès sa jeunesse ? La musicologie actuelle parle beaucoup d’herméneutique pour se donner un visage neuf. Est-ce qu’elle ne devrait pas, moins frileusement, s’intéresser à un musicien si peu égocentriste et tellement intelligent qu’il mérite bien, lui, le nom d’herméneute ? Et ce que nous dit

¹⁶ Leslie Howard, op. cit. 26.

aujourd'hui l'herméneute Liszt c'est, me semble-t-il, qu'on joue la musique, soit, mais qu'on peut, si l'on a le goût et l'imagination requis, jouer avec elle, aussi.