

F. LISZT : Le virtuose et le professeur

" Vous ne savez que me parler de quitter le piano : c'est me faire envisager un jour de tristesse ... car voyez-vous, mon piano, c'est pour moi ce qu'est au marin sa frégate, ce qu'est à l'Arabe son coursier, plus encore peut-être, car mon piano jusqu'ici, c'est moi, c'est ma parole, c'est ma vie, c'est le dépositaire intime de tout ce qui s'est agité dans mon cerveau aux jours les plus brûlants de ma jeunesse ; c'est là qu'ont été tous mes désirs, tous mes rêves, toutes mes joies, toutes mes douleurs. Ses cordes ont frémi sous toutes mes passions, ses touches ont obéi à tous mes caprices et vous voudriez, mon ami, que je me hâtasse de le délaisser pour courir après le retentissement plus éclatant des succès de théâtre et d'orchestre ? ...

Peut-être cette espèce de sentiment mystérieux qui m'attache au piano me fait-il illusion, mais je regarde son importance comme très grande. " (1)



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÜZEUM

Ce texte confirme le rôle que le piano jouait dans la vie de Liszt. Son activité de virtuose, de professeur, de compositeur en témoigne. Les documents sont multiples, qu'il s'agisse de ses propres écrits ou de ceux de ses contemporains. Le but de cette étude est de tenter d'en dégager les principes essentiels et d'analyser l'enrichissement que Liszt a apporté à la technique du piano, comme exécutant et comme professeur. Ces deux activités, bien que complémentaires demandent à être étudiées séparément parce qu'elles se rattachent à deux périodes distinctes de sa vie. La carrière de virtuose précède l'époque de Weimar, celle-ci voit au contraire, le rayonnement pédagogique du maître s'exercer sur un grand nombre de jeunes virtuoses. Nous suivrons l'ordre chronologique en traitant de l'exécutant puis du professeur. (a)

(1) Lettre du Bachelier à Adolphe Pictet (Gazette Musicale
11 février 1838)

(a) A. Weimar et de Weimar Liszt continua certes de donner des concerts, mais la carrière de virtuose n'était plus le centre de sa vie. Ce n'est qu'à partir de cette époque que son enseignement s'éloigna de Czerny .

C. Pirron dont les sources bibliographiques sont souvent obscures, rapporte que la position de la main de Liszt se caractérisait par le relèvement du poignet et un fléchissement occasionnel entre les doigts et le métacarpe lors de l'exécution. Pour effectuer de puissants crescendi le corps se "cabrait" ; dans les passages légers et rapides, les doigts semblaient pincer les touches presque avec les ongles. Lorsque le chant revêtait un caractère expressif, le poignet était au contraire très bas, les doigts allongés toujours en contact avec le clavier, exerçaient une pression sur les touches. L'extrémité des doigts effectuait des mouvements elliptiques et ovales dans l'espace.

H. Schonberg (2) conclut d'après les écrits de l'époque que Liszt exerçait une pression venant des épaules sur les touches. La main était en position haute, tournée légèrement à l'extérieur. Ceci correspondrait à l'évolution tardive de son jeu. Cette affirmation nous semble discutable. Les textes suivants donneront une idée de l'extrême variabilité des positions de Liszt. Mais aussi est-il erronné de citer une position fixe de la main, surtout lorsqu'elle est en complète contradiction avec celle préconisée par la pédagogie du piano en général. Il est possible que Liszt l'ait utilisée accidentellement, mais que cela soit une base de son jeu nous paraît une affirmation dangereuse.

Les sources d'Emile Haraszti (3) sont certainement plus sûres. Il cite Joseph d'Ortigue : "Oh, il faut le voir entonner un de ces chants, un de ces poèmes désignés sous le nom, jadis si vulgaire de sonates. Il faut le voir les cheveux au vent, lancer ses doigts d'une extrémité du clavier à l'autre à la rencontre de la note qui éclate en un son strident ou argentin, comme une cloche qui serait frappée d'une balle ; ses doigts semblent s'allonger et se détendre

(1) Constantin Pirron : l'Art du piano. 1949

(2) Harold C. Schonberg : Die grossen Pianisten. Bern 1965

(3) Emile Haraszti : Franz Liszt. Paris 1967

et quelquefois se détacher de ses mains. Il faut voir ses yeux sublimes se lever au ciel pour y chercher une inspiration, puis, mornes, se coller à terre ; sa physionomie radieuse et inspirée comme celle d'un martyr qui se dilate dans la joie ou la torture ; ce regard terrible qu'il darde parfois sur l'auditeur, qui l'éivre, qui le fascine et qui l'épouvante et cet autre regard terne qui , privé de lumière, s'éteint ; il faut voir ses narines se gonfler pour laisser un passage à l'air qui s'échappe de sa poitrine par flots tumultueux, comme les naseaux d'un coursier qui vole dans la plaine. Oh, il faut le voir, il faut l'entendre et nous taire, car ici nous sentons trop combien l'admiration affaiblit nos expressions".

A travers le style emphatique de l'époque se dégagent certains aspects : le "lancement du doigt" à la rencontre de la note, l'allongement et la détente des doigts comme s'ils étaient mûs par un ressort. La respiration intervient également : "Il faut voir ses narines se gonfler pour laisser un passage à l'air qui s'échappe de sa poitrine par flots tumultueux. " Le style peut choquer le lecteur, mais il laisse entrevoir l'utilisation du souffle dans le jeu du piano. Des pédagogues tels que Breithaupt, Matthey, Blanche Selva, s'en préoccuperont plus tard. Il est probable que l'identification de Liszt à l'œuvre qu'il exécutait influait sur son rythme respiratoire. D'autre part il est maintenant reconnu que l'expiration favorise la relaxation musculaire qui est à l'origine de la détente du doigt mentionnée ci-dessus. Ceci n'exclue pas la part de comédie que Liszt offrait au public, cette comédie ou cabotinage étant inhérents à sa nature.

La vie du jeu de Liszt provenait de son identification tant physique que spirituelle à l'œuvre. Henry Reeve cité par Schonberg (1) écrit : "Je vis comme son visage changeait de couleur sous l'effet de la

(1) H. Schonberg : op. cit.

profonde douleur de l'âme, se transfigurait par un sourire lumineux, comme jamais je ne le vis chez aucun être humain ; cela me rappela les représentations de Notre Seigneur d'après les tableaux des vieux maîtres ; ses mains volaient au-dessus des touches, le plancher sur lequel reposait sa chaise, vibrait comme une corde, et le public était enveloppé par la musique..." Ici aussi s'affirme le côté spectaculaire du jeu de Liszt.

Théophile Gautier cité par Haraszti (1) fait en 1844, les mêmes constatations. Son article décrit quelques aspects purement techniques : "... Son âme conduit ses mains, et, en effet, il joue bien plus avec son cœur, avec son intelligence, avec son être tout entier qu'avec ses doigts. Par moments, il se renverse en arrière et semble lire devant lui, dans l'espace, une musique rêvée ou bien encore traduire ce qui se chante là-haut dans la région des harmonies. Puis il penche la tête sur le clavier comme pour l'animer ; il prend corps à corps, lutte avec lui, le dompte, l'étreint, le magnétise de ses mains puissantes ... " Le mouvement du corps est parfaitement décrit : il se renverse en arrière lorsqu'intervient le rêve, s'incline en avant lorsque le passage implique de l'énergie (on remarquera que Pirron écrit le contraire puisque le corps se "cabre" pour exécuter de puissants crescendi), notions qui plus tard seront enseignées. Gautier remarque la participation de tout l'être au jeu.

Haraszti (2) conclut : "Au début il ne joua ni des bras ni de l'épaule. Mais au fur et à mesure que son tempérament secouait le joug du style classique, il chercha de nouvelles sources d'énergie et les trouva dans la répartition des forces motrices des doigts sur la surface du dos du pianiste, dans les mouvements du buste. Inconsciemment, il jeta ainsi les bases du jeu naturel

(1) E. Haraszti : op. cit.

(2) E. Haraszti : Liszt. Histoire de la Musique. Encyclopédie de la pléiade II . Paris 1963

et devint le fondateur de toutes les techniques du piano".

Ce texte est confirmé par l'importance que bien des pédagogues, particulièrement Breithaupt, attachent à la musculature du dos. Lui-même rapporte que la grandeur de la technique de Liszt résidait dans l'expression de toutes les formes instrumentales (1). Il cite Klindworth qui affirmait que l'agilité du pouce de Liszt était telle que l'on croyait qu'il était "le double de la longueur d'un pouce habituel". Breithaupt considère Liszt comme le créateur de la technique basée sur la pesanteur, sur la danse rythmique des membres et sur l'oscillation ou les rotations provenant de la relaxation de l'épaule, les doigts n'agissant pratiquement pas. Il est permis de douter de cette dernière affirmation : Liszt ayant travaillé avec Czerny devait posséder une extra-ordinaire agilité digitale, mais son exceptionnelle virtuosité la rendait invisible. Les gestes infimes, mais indispensables ne peuvent s'obtenir que grâce à une connaissance approfondie de leur mécanisme et à un exercice minutieux. Liszt confirme ce sur-entraînement digital dans une lettre datée de 1832 :

 ZENEAKADEMIA
LISZT MÜZEUM

" Ces quinze derniers jours, ma tête et mes doigts ont travaillé comme deux damnés ; Homère, La Bible, Platon, Hummel, Mozart, Weber - tous sont autour de moi. Je les étudie, les dévore avec passion. J'étudie quatre à cinq heures par jour (tierces, sixtes, octaves et tremolos, répétitions de notes, cadences etc.) Si je ne deviens pas fou tu trouveras en moi un artiste".

Lina Ramann (2) rapporte que Liszt exécutait les accompagnements pianissimo et legatissimo en exerçant une pression sur les touches, les doigts restant toujours en contact avec le clavier. Pour que les accords d'un thème forment une chaîne mélodique de plusieurs voix, les doigts avant la frappe reposaient déjà sur les touches

(1) R.M Breithaupt : Liszts Klaviertechnik. Die Musik T.XIX
1905-1906 Heft 13

(2) Lina Ramann : Liszt- Pädagogium / Leipzig 1901

avant de les enfoncer profondément.

E. Galand (1) remarque que Liszt exécutait les traits avec des doigts en position oblique et dans les passages rapides leurs mouvements étaient invisibles. La position oblique des doigts explique la confusion de Schonberg au sujet de celle de la main, mais chez E. Galand, cette position se rattache à une forme d'exécution déterminée : celle des traits. L'absence de mouvements visibles dans les passages rapides explique également l'opinion de Breithaupt sur la "non-activité" des doigts.

La mère de Valérie Boissier (2) confirme que Liszt ne maintenait jamais les doigts dans une position fixe.

Toutes ces citations soulignent l'importance de la pression des doigts exercée sur les touches ainsi que l'extrême variabilité des positions du buste et de la main. Celles-ci devaient s'adapter au passage à jouer à l'Académie. Le buste était dûe en partie à l'exhibitionnisme que Liszt offrait au public, d'autre part à sa vitalité intense qui le conduisait à une complète participation à l'œuvre lors de son exécution. Il était réputé pour briser les pianos. Implicitement il avoue jouer presque en athlète : "j'ai presque eu le poignet foulé pendant mon improvisation chez Rossini" écrit-il à Marie d'Agoult en 1838. Il possédait une certaine lucidité et la conscience de sa valeur : Dans une autre lettre adressée à Marie d'Agoult il rapporte le mot de Fétis : "Voilà le créateur du piano, on ne savait pas ce que c'était jusqu'ici" (12 février 1841). Cette phrase nous semble significative par la "révélation" qu'offrait le jeu de Liszt à ses auditeurs.

(1) Elisabeth Galand : Réforme pianistique (système Deppe)
Bruxelles 1899

Haraszti laisse pressentir une évolution dans le jeu de Liszt. Elle est probable si l'on considère celle de son enseignement.

Le témoignage le plus ancien date de l'hiver 1831-1832. Il est dû à la mère de Valérie Boissier (1) qui nota ses remarques au cours des leçons que Liszt donna à sa fille. Elle écrit qu'il saisissait la touche de toutes les manières, qu'il ne jouait ni du bras ni des épaules, qu'il maintenait son corps droit, la tête étant rejetée en arrière. Le jeune Liszt était encore proche de Czerny aussi ne s'étonnera-t-on pas des contradictions que cette description offre avec celles plus tardives des écrits cités ci-dessus.

Avant d'étudier un morceau, Liszt recommandait de le jouer cinq fois : 1) pour la lecture des notes. 2) pour la connaissance de la mesure. 3) Pour exprimer les nuances le mieux possible, pour examiner le toucher qu'elles nécessitent ainsi que le message émotionnel de l'œuvre. 4) pour observer la basse et la mélodie afin de découvrir les parties chantantes et les notes devant ressortir dans les batteries en tierces, sixtes, octaves etc. 5) Pour rechercher le mouvement s'adaptant le mieux à l'exécution. Une fois ce contact établi avec l'œuvre commençait l'étude proprement dite.

Les difficultés techniques étaient divisées en quatre grandes catégories : 1) Les octaves et accords de quatre notes. 2) Les trémolos sur une même note. 3) Les doubles notes telles que les tierces et les sixtes. 4) Les successions de notes simples dont les gammes sont un exemple.

(1) Leçons données par Liszt à Mlle Valérie Boissier à Paris en 1832

Deux heures chaque jour devraient être consacrées aux exercices. Liszt conseillait l'exécution des "octaves piquées en enlevant bien la main à chaque octave afin d'acquérir une force libre et souple" (Mme Boissier). Les trilles étaient étudiés par la seule action des doigts : ceux-ci pouvaient s'exercer deux à deux en maintenant les autres enfoncés dans les touches.

La souplesse était préconisée ainsi que la flexion des doigts dans tous les sens. Liszt prenait appui sur la pulpe du doigt et jouait avec le poignet. Ce dernier permettait d'effectuer la nuance forte au moyen d'un coup jeté avec vigueur et souplesse. L'égalité des notes devait être surveillée ainsi que la beauté du son. Il fallait donner le maximum de soi en jouant.

Liszt recommandait de lire en faisant des exercices et des gammes. Kalkbrenner donnait le même conseil. Ni l'un ni l'autre n'avaient encore vu la nécessité du travail "conscient" des exercices de mécanisme.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Pour faire ressortir l'expression d'un morceau, Liszt recourait souvent à la lecture d'un poème, il chantait et déclamait les phrases musicales. Il conseillait de déchiffrer beaucoup et de se familiariser avec la pratique de tous les accords, modulations et marches d'harmonie. Il s'efforçait dans la mesure du possible de tout ramener à des formules fondamentales.

Mme Boissier insiste sur l'approfondissement que Liszt apportait à toutes choses, sur la richesse de son enseignement en comparaison littéraires ou avec la nature, sur la nécessité de remonter aux sources de toute manière étudiée. La sagesse du conseil donné par le jeune Liszt est frappante : "Mettez tranquillement le pied sur chaque échelon, soyez patient, la nature travaille lentement, imitez-la. Vos efforts seront couronnés de succès, tandis que si vous voulez tout acquérir trop vite, vous perdrez votre temps et vous ne parviendrez point."

A cette époque l'esprit de la technique de Liszt reste "conservateur". Il ne s'est pas encore dégagé de Czerny. Son enseignement ne se distingue guère de celui de Kalkbrenner, si ce n'est par la mobilité de la position des doigts. Par contre il est possible de prévoir l'avenir grâce à son ardeur à tout approfondir, au lien entre l'art et la poésie ainsi qu'à ce don de communication que son entourage ressentait si vivement. Il semble qu'il fût très respectueux de la nature humaine et conscient de la nécessité de ne pas la violenter.

Lina Ramann (1) rapporte qu'après avoir entendu Paganini en 1831, Liszt travailla plus que jamais. C'est à partir de cette époque qu'il commença à considérer la technique comme un langage de l'esprit, le mouvement comme l'expression de la vie intérieure, notions complètement ignorées auparavant : "Le Virtuose est le Grand-Prêtre de l'art". Par cette simple phrase Liszt dépasse le cadre purement instrumental propre aux confrontations et concoures de la ZENEAKADEMIA pure. A la fin de sa vie il considérait que l'éducation de l'être humain dans sa sensibilité ne pouvait être séparée de la virtuosité. Celle-ci, constituant un élément de la musique, n'était pas uniquement la servante de l'œuvre, mais contribuait à lui donner son éclat sa beauté, sa fraîcheur ; c'est par la virtuosité que l'interprète rend sa vie intérieure perceptible à ses auditeurs. "L'extériorisation provient du mouvement intérieur ". " Le grand mouvement permet la grandeur de l'expression " (Liszt : cité par L. Ramann). L'élasticité du rythme était liée à la liberté du mouvement, au dynamisme de l'expression.

Liszt avoua que toute sa vie il travailla à prendre conscience des actes qu'il accomplissait instinctivement. Il confia à Marie

(1) Lina Ramann : Franz Liszt als Künstler une Mensch. Leipzig 1830

d'Agoult : "Vous savez que je ne suis point un génie spontané et surabondant. Mon talent est tout de réflexion et les qualités de mon style se perdraient par une trop grande hâte ." (1) Breithaupt montre l'insuffisance de ses renseignements lorsqu'il prétend que la technique de Liszt était instinctive . Sans doute l'était-elle dans sa jeunesse, mais dans sa vieillesse toute exécution était sentie et analysée.

Clark (2) qui connut Liszt dans les dernières années de sa vie rapporte que pour lui la technique consistait en l'action de créer dans un épanouissement harmonieux. Elle permet à l'âme de s'exprimer. "La technique se travaille par l'esprit et non par le mécanisme. Elle est par conséquent liée à la musique. Elle se fonde sur les courbes et la liberté absolue des mouvements.. L'harmonie de la courbe est la règle d'or de la technique " (Liszt: cité par Clark).

 ZENEAKADÉMIA
LISZT MÜZEUM
Le mouvement en courbe est calqué sur celui de la musique.
L'énergie est la conséquence du rythme et de la coulée harmonieuse de la main sur le clavier.

"Tout repose dans l'épanouissement des impulsions en spirales primaires, secondaires et tertiaires se passant dans les bras. Elles s'élaborent dans les articulations en des mouvements cycloïdaux et tourbillonnants ; ceux-ci doivent cependant rester invisibles parce que pris dans le courant du jeu de l'énergie dans la succession des touches, ils se révèlent alors à l'oreille comme une coulée absolument harmonieuse. Ainsi s'élaborent les systèmes de mouvements correspondants fondés sur la forme musicale. Ceci était appelé harmonie de la courbe par les Anciens."

(1) Emile Haraszti : F. Liszt op. cit.

(2) Frédéric Horace Clark : Liszts Offenbahrung. Berlin 1907

Toute la technique repose sur ces impulsions en spirales tourbillonnantes. Le mouvement primaire ou force centrale donne naissance aux autres mouvements. Un seul mouvement du bras occasionne quatre ou huit mouvements de la main suivant les motifs musicaux (1). Les doigts exécutent un plus grand nombre de mouvements pour un seul du bras. Le rythme est en rapport avec les mouvements du pianiste. L'action des doigts est instinctive lorsque les membres agissent librement et justement. "Pourquoi se pencher sur les stupides touches ? Reculez le corps pour reculer l'action".

Toute la technique et l'art de jouer du piano sont reliés à la religion, celle-ci étant à la base de l'homme harmonieux, l'élève dans des sphères qui le conduisent à une haute qualité d'expression.

L'art de jouer du piano relève d'un état intérieur, c'est lui qui est à la source de la technique. "L'idée et l'effort doivent se joindre au désir en nous de rendre notre être conscient de son universalité et de développer notre liberté individuelle, loin de toute chose artificielle. Seul, l'homme vraiment harmonieux, qui a su identifier ses pensées, ses sentiments et ses actes avec les grandes forces de la nature, est capable de concevoir et de réaliser un art en rapport intime avec l'harmonie suprême du Cosmos, reflétée dans l'harmonie suprême de l'esprit.

On ne joue pas du piano avec les doigts ni avec les mains, mais aussi avec les bras, le dos, le cœur, tout l'être ... Mon art est toujours dirigé vers l'harmonie. Or l'harmonie est l'expression d'une coordination. La source de mon art sourd du cœur, du plexus nerveux et des forces centrales qui résident autour de la colonne vertébrale". (Liszt)

(1) Quatre ou huit mouvements parce qu'ils sont fonction de la carrière.

La sensibilité digitale déterminante pour le contact corporel de l'exécution est liée à l'harmonie des mouvements.

Ces différents aspects seront développés en détail par des pédagogues tels que Marie Jaëll et Breithaupt, aussi revêtent-ils une extrême importance pour l'esprit de la technique et son enseignement.

Amy Fay qui fût l'élève de Liszt durant les dernières années de Weimar, mentionne dans l'une de ses lettres, que les conseils techniques de Liszt se rapportaient essentiellement aux doigts. Probablement s'agit-il de la sensibilité tactile, mais les détails manquent à ce sujet. Amy Fay rapporte également que Liszt n'enseignait pas la technique en elle-même, mais un mot une phrase s'emparaient de l'esprit de l'élève et l'obligeaient à jouer. Il éveillait ce qui était caché dans sa personnalité et savait trouver son côté positif.



Outre l'adaptation du corps aux structures musicales comme l'ont démontré quelques descriptions du jeu de Liszt, quelques notions fondamentales de la technique moderne du piano apparaissent : le rythme du geste pianistique, les mouvements cycloïdaux ou en courbes, la sensation tactile favorisant l'harmonie des mouvements. A cela s'ajoutent les fondements psychologiques de l'enseignement, soit la nécessité d'un état intérieur qui s'exprime par le mouvement. Celui-ci peut se comparer à la danse, mais dans le but d'une émission sonore, il ne prend sa valeur qu'au moment du son.

L'apport de Liszt réside non seulement dans les procédés instrumentaux et musicaux, mais aussi dans le domaine de la psychologie puisque pour lui le geste est issu de la pensée, de tout

l'être et qu'il est lié à la sensibilité. Les trois entités : musique homme et instrument, sont maintenues dans un rapport conscient. C'est ainsi qu'à la fin de sa vie Liszt rejoint en paroles ce qu'il réalisait comme exécutant en 1844 : "son âme conduit ses mains et, en effet, il joue bien plus avec son cœur, avec son intelligence, avec son être tout entier qu'avec ses doigts. "

Pierette BEUTTER

Diplômée du Conservatoire de Genève.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Moûtiers 20 Mai 1969

Madame Dr. Margit Prahacs

Budapest 11

Labanc - ut 17

Hongrie

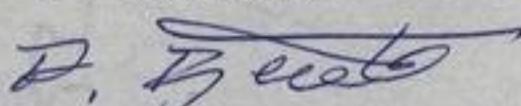
Chère Madame,

J'ai beaucoup regretté de ne pas vous revoir avant de regagner la France. Je garde un souvenir ému de la façon dont vous m'avez accueillie lorsque je vous ai rencontrée en mars lors du Séminaire Kodaly. J'ai été très touchée de trouver à ma disposition à la bibliothèque les ouvrages concernant Liszt ainsi que la bibliographie très intéressante de Koch.

Je joins à cette lettre un travail modeste que j'ai fait bien avant de me rendre à Budapest. S'il vous intéresse je serai heureuse de savoir qu'il est en votre possession. Je souhaite qu'il vous rappelle un entretien dont je garde un si bon souvenir. J'ignore si je pourrai réaliser mon désir de retourner à Budapest, mais au cas où les circonstances me le permettraient soyez sûre que je serai heureuse de vous rencontrer à nouveau.

En vous remerciant encore de votre accueil je vous prie d'agréer chère Madame, l'expression de mes sentiments respectueux.

P. Beutter



Mademoiselle Pierrette Beutter
18 quai de la République 73 Moûtiers FRANCE