

Point historique

La *Troisième Consolation* de Liszt date des années 1849-1850. Né en 1811, Liszt a donc environ 38 ans lorsqu'il compose cette pièce. Il est encore un homme jeune, et pourtant que n'a-t-il déjà connu, cet incroyable héros, dans cette existence foisonnante qu'il traverse comme une comète ? La gloire, la beauté, l'amour, la paternité, le génie, l'échec aussi... Pour l'heure, il s'est installé à l'Altenburg de Weimar avec la princesse Carolyne von Sayn-Wittgenstein. Dévidons le fil de son histoire jusqu'à cet instant où il s'assied au piano et compose sa *Troisième Consolation*.

Enfance hongroise

Fils d'Adam Liszt, intendant du prince Esthérazy et de Maria Anna Lager, Franz Liszt voit le jour à Doborján (Raiding) en Hongrie, le 22 octobre 1811. 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 et réalise même avec émerveillement que son fils a du génie :

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

La première enfance de Liszt est donc baignée par les chefs-d'œuvre des maîtres, mais aussi par la musique des tziganes qui campent autour de Raiding. L'un d'entre eux, le grand virtuose et violoniste János Bihari (1764-1827), le fascine particulièrement. Il entend son arrangement de la *Marche hongroise de Rákóczy*. Liszt est émerveillé. Ces influences marqueront le petit garçon. L'homme qu'il va devenir s'en souviendra sa vie entière.

Vienne

Le 13 avril 1820, Adam tente d'attirer l'attention du prince Nicolas Esthérazy sur les capacités exceptionnelles de son fils. Malheureusement, sa requête est rejetée. Cependant, il est décidé et n'aura de cesse de tout faire pour favoriser l'éducation musicale de son cher petit Franz qui donne bientôt ses premiers concerts. Stupéfaits par son aisance et sa maturité, des aristocrates hongrois lui offrent une bourse annuelle de 600 florins. La famille déménage et s'installe à Vienne.

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

La Troisième Consolation de Liszt

La *Troisième Consolation* de Liszt est l'une des pièces les plus « abordables » du compositeur. Pourtant, voici une œuvre beaucoup plus difficile qu'il n'y paraît. Il n'y a pas « beaucoup de notes », et malgré cela il est plus que nécessaire d'avoir longtemps mûri cette pièce avant de la jouer en public. Pourquoi donc est-elle si difficile, tout en paraissant facile ?

La raison pourrait sembler paradoxale à un débutant, mais pas à un pianiste confirmé : cela tient tout simplement à son incomparable beauté, à sa profondeur... Il y a peu de notes mais... quelles notes !

En outre, cette pièce est très célèbre et, si nous y réfléchissons, quoi de plus difficile que d'interpréter devant un public averti un chef-d'œuvre que tout le monde connaît ? Lorsque nous choisissons de jouer par exemple la sonate *Au clair de lune* de Beethoven, le *Deuxième Nocturne* ou la valse surnommée *Tristesse* de Chopin, nous sommes non seulement dépositaires d'une pensée grandiose, mais aussi d'une musique que tout le monde a faite sienne, que chacun s'est plus ou moins appropriée. Dès lors, il faut donner à entendre à notre auditeur ce qui fait déjà partie de son intimité émotionnelle. Bien plus, ce dernier part souvent avec un préjugé défavorable, car il y a de fortes chances pour qu'il ait déjà dans l'oreille une interprétation précise à laquelle il est habitué. Il ne sera donc pas enclin à se laisser convaincre par une autre version. N'avons-nous pas tous plus ou moins envie de nous laisser bercer par nos habitudes ? Il ne sera donc pas facile de prouver que notre propre interprétation peut être émouvante.

Comment faire face à ce handicap ? Il n'y a qu'une seule question à se poser : sommes-nous prêts à rendre justice au message voulu par le compositeur ?

Il faut éprouver un grand respect et beaucoup d'amour face à un chef-d'œuvre. Si nous nous montrons d'une honnêteté irréprochable vis-à-vis de la musique, alors une grande partie de la peur disparaît.

Un jour, un critique du *New York Times* demanda à Igor Stravinski : « Quelles sont pour vous choses les plus importantes en musique ? » Et Stravinski de répondre : « Pour moi il y a trois choses importantes en musique : la première : "sincerity" ; la deuxième : "sincerity" ; et la troisième... : "sincerity" ! » Ajoutons à cette pensée de Stravinski que la sincérité d'un interprète consiste aussi faire entendre le morceau tel que l'a voulu le compositeur, et non pas seulement à exprimer ses propres émotions.

On dit encore que le grand pianiste Arthur Rubinstein, malgré sa technique phénoménale, avait énormément le trac. Un jour qu'on lui posait la question des raisons de ce trac, il répondit qu'il n'avait pas peur de se tromper mais seulement de ne pas se montrer à la hauteur de l'œuvre qu'il devait interpréter. Voilà une belle leçon ! Être à la hauteur de l'œuvre est une question que se posent rarement les musiciens débutants, souvent inconscients de la valeur du diamant qui leur est confié, et de la responsabilité esthétique et morale que cela implique. C'est pourtant ce qu'il faut apprendre.

Enfin, n'oublions pas qu'aujourd'hui, grâce au disque, mais aussi à internet, chacun peut écouter une version par les meilleurs interprètes du monde.

Personnellement, j'ai en mémoire l'interprétation qu'en a laissée Vladimir Horowitz, que chacun peut voir et entendre grâce au site YouTube¹.

1. Nous détaillons la version de Vladimir Horowitz dans les commentaires d'écoute p. 35.

Lento placido



premier temps de
la première mesure :
le lancer nettement

premier temps de
la deuxième mesure :
déjà moins lourd

premier temps de
la troisième mesure :
encore moins appuyé



et encore plus léger :
fin de carrure, enfin !

nouveau départ pour une carrure de quatre mesures : en somme, comptez les premiers temps, comme s'ils formaient une mesure à quatre temps à eux seuls

Exemple 4, mesures 1-11 : pensez chaque blanche comme une cloche : lancez le son suffisamment fort pour qu'il se poursuive jusqu'à la croche qui suit, suivez la « redescente » du son et veillez surtout à reprendre doucement ensuite afin d'éviter un choc sonore.

Mettez les deux mains ensemble

Je l'ai souvent exprimé à travers ces lignes, l'une des grandes difficultés du piano est à mon avis qu'il faut se rendre capable tout aussi bien de jouer *horizontalement* (dessiner les mélodies) que *verticalement* (entendre les harmonies, étager les plans sonores). Nous voilà au cœur du problème avec cette consolation de Liszt.

J'ai parlé du phrasé horizontal, qui doit être ressenti et nuancé par quatre mesures ; voyons maintenant l'approche verticale.

Schématiquement, nous avons donc trois plans sonores : le chant, la basse et l'accompagnement en croches.

Le problème de la basse qui doit durer très longtemps

Liszt a noté à la basse un *ré*♭ ronde, qui doit donc être tenu très longtemps. Que veut dire « tenu » ? Naturellement, il est impossible ici de tenir cette note avec le doigt, il faut donc la faire *sonner* pendant toute sa durée.

La seule solution paraît être de la garder avec la pédale. Or, cela même nous pose un problème puisque les harmonies changent de mesure en mesure. Par exemple, entre les mesures 4 et 5, sous prétexte de tenir la basse, on ne peut pas mélanger ces deux accords avec la pédale, ce serait un affreux fouillis harmonique. De même par la suite, chaque mesure fait entendre une harmonie différente : il faut donc changer la pédale et pourtant tenir le *ré*♭ de cette basse.

Voici un exemple très instructif de l'utilisation que l'on peut faire de la « troisième pédale ». La troisième pédale, que l'on appelle « pédale tonale », si peu utilisée par la plupart des pianistes, sert à relever les étouffoirs de certaines notes, à l'exclusion des autres. Seules ces notes vont bénéficier de la résonance. C'est exactement ce dont nous avons besoin ici entre les mesures 3 et 7 pour tenir la basse, que nous ne pouvons pas tenir avec le doigt, tout en changeant les harmonies au-dessus.

À propos de cette troisième pédale et de la *Consolation*, il existe un document très intéressant et étonnant qui nous a été transmis par le pianiste Stephen Paullélo, de surcroît l'un des plus éminents facteurs de pianos actuels⁴.

Il s'agit d'une lettre de Liszt au facteur de pianos Steinway, datée de novembre 1883. Liszt fait justement allusion à la *Troisième Consolation*. Il est donc manifeste qu'il a dû penser à l'usage de cette troisième pédale, nouvellement construite par Steinway, pour tenir ces basses dans la résonance tout en changeant avec la pédale harmonique normale pour différencier les harmonies qui se trouvent au-dessus.

4. Voir également à cet égard l'entretien avec Gérard-Marie Fallour, p. 32.

Entretien avec Gérard-Marie Fallour

— Gérard-Marie Fallour, bien que vous ayez enregistré l'œuvre de Ravel, de Bach et, il y a quelque temps, celle de Vincent d'Indy, vous êtes un pianiste particulièrement proche de Liszt. Que pouvez-vous dire à la personne qui souhaiterait se lancer dans l'étude de la Troisième Consolation de Liszt ? Quels premiers conseils pourriez-vous proposer à quelqu'un qui ne connaîtrait pas du tout cette pièce, tout en lui expliquant qu'il s'agit d'un chef-d'œuvre ?

— Si l'on aborde une œuvre comme celle-ci, c'est que l'on a déjà, en principe, un contact avec la musique d'un certain style. Il faut prendre conscience en premier lieu de l'aspect harmonique, car dans quasiment toute la musique romantique, l'analyse harmonique est primordiale. On part d'une résonance, et c'est sur cette aura de résonance que va naître une mélodie.

La résonance harmonique dans la Troisième Consolation de Liszt

— Je suis parfaitement d'accord, surtout dans une œuvre comme celle-ci. Si vous le permettez, je voudrais me placer encore en amont de votre réflexion. Si on a l'œuvre dans l'oreille et qu'on a écouté un disque en boucle, la question ne se pose pas évidemment ; mais si l'image sonore n'est pas encore vivante dans l'oreille intérieure, s'il s'agit d'un morceau inconnu, qui serait par exemple imposé à un jeune étudiant, par quoi devrait-il commencer ? Conseilleriez-vous de commencer par chanter cette œuvre, par la déchiffrer sans chanter, par dire le nom des notes, par l'analyser, par l'écouter au disque, par exemple ?

— Ah oui, j'écouterai toutes les Consolations, le cycle entier, je les lirais même ! Car n'oublions pas que ces pièces ont été inspirées par un recueil de poèmes de Sainte-Beuve. Ensuite, je ferais l'analyse harmonique de cette troisième pièce. Tout cela pour prendre conscience de ce que je vous disais à l'instant : on part d'une note, ré♭, qui va créer des phénomènes de résonance sur

lesquels vient se greffer le fa, qui est la première note de la mélodie. D'ailleurs, il faut bien se rendre compte que la fondamentale ré♭ est répétée un certain nombre de fois, puisque la cadence de la fondamentale arrive neuf mesures après. C'est toujours une pédale de ré♭.

Ensuite, il faut analyser sur quels accords est construite cette Consolation.



— Je voudrais préciser ma première question. Nous sommes bien d'accord : pour jouer un morceau sans se tromper devant 2 000 personnes, pour être sûr de ne pas faire d'erreur, il faut anticiper suffisamment la musique, qu'elle vive dans la tête avant que le doigt ne se pose sur la touche. Il faut donc l'avoir dans son oreille intérieure. Mais, pour vous, qu'est-ce qui guide la pensée et l'audition de la musique à l'avance ? Est-ce l'harmonie sur laquelle se construit ensuite la mélodie, est-ce la mélodie qui anticipe l'harmonie ou l'harmonie qui anticipe la mélodie ? Est-ce un tout ?

— Je pense que c'est l'harmonie qui anticipe. La mélodie est assez simple : si♭, do, ré♭, fa, fa, etc. avec quelques traits qui naissent de l'harmonie. Donc, je persiste à dire qu'il faut connaître les accords fondamentaux.

— Et donc penser à l'enchaînement des notes fondamentales des accords ?

— Voilà, c'est cela ! La mélodie provoquée par la fondamentale.

— Illustrons cela, voulez-vous ? Par exemple, à la cinquième mesure, là où il y a le sol♭. Si l'on met provisoirement de côté le ré♭ à la basse (qui joue le rôle d'une pédale de tonique), pensez-vous que nous sommes en présence d'un accord de triton, ou bien pensez-vous d'abord que la note la♭ est la fondamentale de l'harmonie ? En somme, comment vous représentez-vous cet accord ?

Quelques interprétations de la Troisième Consolation de Liszt

Vladimir Horowitz, YouTube

Puisqu'il faut compter avec notre temps, n'hésitez pas à user d'Internet pour voir et entendre comment les grands maîtres ont joué les chefs-d'œuvre de notre répertoire.

Regardez Horowitz jouer ce morceau. Son interprétation est un petit chef-d'œuvre, la leçon d'un grand maître. On pourrait même dire un message de vie et de philosophie. La magie ne tient pas seulement à la façon dont le maître égrène les notes, à son tempo, à son doigté, à ses plans sonores ou à sa position de main totalement inimitable. On ne peut pas davantage la réduire à son humour. À la fin, pour montrer qu'il ne faut rien prendre au sérieux (surtout pas soi-même), ce grand *maestro*, qui est en même temps un grand enfant, fait sans doute exprès (sachant que la caméra le filme) de mettre sa main gauche sur sa hanche, tout en égrenant négligemment de la main droite les dernières notes du morceau. On peut être étonné de tant d'aisance, que d'aucuns pourraient considérer comme un zeste de cabotinage. « L'humour est la politesse du désespoir » comme l'a écrit Boris Vian dans *L'Écume des jours*. C'est ainsi qu'il faut à mon avis comprendre l'espièglerie d'Horowitz.

Tirons une leçon, non seulement de piano mais de profondeur humaine, en regardant ce pianiste de génie jouer cette *Troisième Consolation*. Dans ce petit film, vous constaterez que la magie tient à de nombreux facteurs : à l'interprétation, mais aussi au lieu (la salle du Musikverein de Vienne) et surtout à Horowitz lui-même, à son aura d'être humain et d'artiste. Horowitz ne joue pas seulement la *Troisième Consolation* de Liszt ; à travers ce bref morceau, il exprime l'âme et la nostalgie de tous les mélomanes présents dans la salle. C'est bien de cela qu'il s'agit lorsqu'on joue du piano, faute de quoi, comme le disait Jean-Sébastien Bach, « si la musique n'est pas la glorification du Très-Haut, elle n'est qu'un bavardage inutile ».

Murray Perahia, *The Aldeburgh récital (Beethoven, Rachmaninov, Schumann, Liszt)*, Sony BMG Music Entertainment, 46437, 1991. Version reprise dans *Great Pianists of the 20th Century*, Philips, deux disques compacts, 456-922-2 1998,1998

Si personne ne peut imiter Horowitz, Murray Perahia est, sans le moindre doute, l'un des pianistes dont il est le plus sage de s'inspirer, lorsqu'on est en quête d'une version de référence. La grande Nadia Boulanger affirmait qu'il saisissait d'instinct la justesse de toute partition qui lui était présentée. La version qu'il propose ici n'échappe pas à cette règle. C'est toujours le mot de « justesse » ou de vérité de l'œuvre qui s'impose lorsque nous entendons une version de Perahia. Celle-ci provient d'un récital qu'il donna à Aldeburgh en août 1990. La maîtrise du son et du tempo, le calme avec lequel il déroule l'ondulation paresseuse de la mélodie sont proprement saisissants. Écoutez surtout comme Perahia fait sonner les notes longues du chant, en surplomb de l'accompagnement en croches. Cela