

13 mai 2018

Liszt et Wagner
Transcriptions pour orgue
conférence de François Sabatier
avec le concours de Thomas Ospital au grand orgue de Saint-Eustache

– Audition de *Am Grabe Richard Wagners* de Franz Liszt par Thomas Ospital

Nous venons d'entendre une œuvre tardive de Liszt qui, écrite en 1883, quelques jours après la mort de Wagner survenue à Venise en février, témoigne du caractère sobre et dépouillé des dernières pages de ce compositeur.

Il ne s'agit pas d'une transcription à proprement parler mais, comme très souvent chez Liszt, d'une composition destinée à des formations différentes : quatuor à cordes avec harpe ad libitum, piano puis orgue ou harmonium. Elle s'inspire d'une cantate composée par Liszt en 1874, *Les Cloches de la cathédrale de Strasbourg*, dont le thème initial présente de nettes similitudes avec le leitmotiv dit «de la Cène» entendu dès les premières mesures de *Parsifal*. Le compositeur en justifie l'emploi et note à cet égard : «Wagner m'a rappelé un jour la ressemblance de son motif de *Parsifal* avec un *Excelsior* écrit précédemment. Puisse ce souvenir demeurer ici». On constate, en effet, une même gravité générale et si Wagner use ensuite de maintes syncopes, les cinq premières notes sont identiques et le ton général grave et religieux. À la fin de ce morceau essentiellement formé d'accord enchaînés vers l'aigu à l'image de l'élévation spirituelle, on perçoit aussi un des motifs caractéristiques du même opéra, ce dernier formé de quarts descendantes et associé aux «cloches de Montsalvat» dans le premier acte et le troisième. On peut signaler dans le même esprit *La Lugubre gondole* de Liszt, page écrite en janvier 1883 à Venise et qui constitue comme une prémonition, plus sombre et pesante de la mort de Wagner.

Liszt et Wagner se sont rencontrés la première fois à Paris en 1840 puis à Dresde pour une représentation de *Rienzi* (1844), enfin en 1848, cette fois pour nouer une amitié qui, en dépit d'ombres passagères (sa fille Cosima quitte son mari Hans von Bülow pour se jeter dans les bras de Wagner), se prolongera jusqu'à la disparition du maître de Bayreuth. En 1850 déjà, Liszt avait dirigé *Lohengrin* à Weimar et en 1876, il assistera, en effet, à l'inauguration du théâtre de Bayreuth pour la première du Ring, séjour renouvelé en 1882 avec la création de *Parsifal*.

Romantiques à plus d'un titre par les expressions variées de leurs musiques, entre mysticisme et héroïsme, on rappellera toutefois que Liszt comme Wagner sont considérés à leur époque comme des musiciens «modernes» et qu'à Vienne s'opposent la tradition allemande représentée par Brahms et la «musique de l'avenir» que défend Bruckner, grande admirateur de Wagner et de Liszt. Parmi leurs caractères communs, on peut noter aussi que nos deux artistes figurent parmi les premiers à militer en faveur de la foi religieuse en dehors de l'église, c'est-à-dire dans les salons, les salles de concert ou l'opéra. Liszt écrit ses *Deux Légendes* pour piano qui évoquent Saint François de Paule et Saint François d'Assise à l'intention des amateurs de musique et habitués des récitals et Wagner fait de *Lohengrin* et de *Parsifal* des opéras sacrés qui prennent même la dimension d'un rituel.

Nous écouterons pour commencer une des transcriptions pour orgue les plus célèbres de Liszt avec le Chœur des pèlerins du troisième acte de *Tannhäuser*. L'œuvre date de 1845 et a été créée à Dresde sous la direction du compositeur, lequel, pour répondre aux exigences du public français, a cependant composé une nouvelle version en 1861, laquelle introduit un ballet et modifie surtout le début de la partition (scène du Venusberg). Le thème général se fonde encore sur une pensée religieuse autour de l'idée de faute, repentir et pardon, autrement dit rédemption, sujet particulièrement constant chez Wagner (*Le Vaisseau fantôme*, *Le crépuscule des dieux* et *Parsifal*). Pour ce faire, le compositeur utilise dès l'ouverture deux motifs cycliques, les Pèlerins et le Repentir qui alternent et que l'on retrouve, cette fois sous forme de chœur, dans la scène I du troisième acte avec un effet d'éloignement et de rapprochement très spectaculaire. D'abord a cappella et piano, les deux

motifs se superposent au dialogue des solistes et reçoivent ensuite l'apport de l'orchestre, lequel reprend l'accompagnement haletant (quart de soupir, deux doubles croches) de l'ouverture pour culminer sur un *Alleluia* qui précède la reprise, cette fois piano, du Chœur des pèlerins.

– *Thomas Ospital fait entendre les deux thèmes et quelques détails de l'écriture d'orchestre.*

Plusieurs compositeurs ont transcrit cette scène pour orgue, parmi lesquels Liszt, mais aussi Karg-Elert, Edwin Lemare, Théodore Dubois ou Clarence Eddy. Nous écouterons la première laissée par Liszt (existe une seconde version dans laquelle les accords qui soutiennent la ligne mélodique ont été raccourcis) qui n'utilise pas le ton de la scène (mi bémol) mais celui de l'ouverture (mi majeur). Comme souvent, le transcripteur introduit des transitions de son cru et, surtout, propose deux terminaisons, l'une entièrement de sa composition et l'autre plus fidèle à Wagner.

– *Thomas Ospital joue la fin de la version A de Liszt puis l'ensemble avec la fin d'origine.*

Nous franchissons à présent une dizaine d'années pour nous intéresser à *Tristan et Isolde* que Wagner composa de 1856 à 1859 et dont il fit d'abord entendre à Paris une version symphonique abrégée sous le titre de *Prélude et mort d'Isolde* (d'ailleurs transcrit pour piano par Liszt). On rappellera que très critiqué lors de ce séjour et consterné par l'échec de *Tannhäuser*, Wagner fut défendu par un milieu symboliste qui, de Baudelaire à Fantin-Latour, fut subjugué par son art (une Revue wagnérienne paraît même plusieurs années). Créé en 1865 à Munich sous la direction de Hans von Bülow (qui en tant que pianiste avait donné la première audition de la *Sonate en si mineur* de Liszt), l'opéra se justifie pas plusieurs sources : le mythe celtique dont Wagner connaissait plusieurs versions et auquel il pensait depuis plusieurs années, sa passion soudaine pour Mathilde Wesendonk, femme de son protecteur, et sa lecture du *Monde comme volonté et comme représentation* de Schopenhauer. Des notions très différentes se superposent donc dans cet opéra, l'amour passionné, incontrôlable et fatal, le thème de l'amoureuse mystique (qui succède à celui de la femme salvatrice dans l'idée du second *Faust* de Goethe où «l'éternel féminin nous attire vers le haut») mais aussi l'aspiration au néant, la confusion entre Éros et Thanatos, un aspect morbide, une aspiration au suicide et le triomphe de la nuit éternelle sur le jour mensonger qui occupe une large partie du deuxième acte.

Or la plupart de ces éléments sont concentrés dans le *Prélude* à propos duquel Wagner écrit à Liszt qu'il est obligé d'inventer une «nouvelle musique», art dont les principaux critères se fondent sur le chromatisme et la modulation constante, facteurs d'équivoques et d'errances. Cette nouvelle conception, beaucoup moins tonale que dans tout ce qui précède (ou suivra notamment avec *Les Maîtres chanteurs* et son retour à un pompeux do majeur) sert au mieux le drame, passion tragique, désir fatidique et appel à l'anéantissement.

Après *Lohengrin*, le compositeur a pu affiner, d'un autre côté, son principe de leitmotiv, thème dont la fonction est à la fois musicale et symbolique autour de personnages, objets ou concepts plus abstraits. Six d'entre eux figurent dans le *Prélude* et d'abord, condensés, l'aveu (saut de sixte expressif) le désir (l'accord dit «de Tristan» »[fa, si, ré dièse, sol dièse] qui fit couler beaucoup d'encre) et la Résolution du désir qui apparaît quelques mesures plus loin. Suit le long motif du Regard confié aux violoncelles puis, plus difficiles à repérer le Philtre d'amour et le Philtre de mort, limité à trois notes de la basse (si, do, ré dièse).

– *Thomas Ospital joue ces six leitmotifs.*

Écrit à 6/8 et indiqué «Langsam und Schmachkend» (lent et avec langueur), ce *Prélude* exprime au mieux la passion dévorante mais aussi le poids du désir et de la culpabilité dans une forme sonate encore repérable avec exposition des leitmotifs, développement sur la cellule de base (croche, croche pointée, double puis croche et noire), lequel progresse selon un crescendo à la fois érotique, mystique et exaspéré pour culminer sur un accord puissant avant de retomber rapidement pour une réexposition des thèmes entendus au début.

L'orchestre voulu par Wagner exige, par ailleurs, un nombre assez considérable d'instrumentistes qui augmentera d'ailleurs dans le cadre de la future Tétralogie : trois flûtes dont un piccolo, deux hautbois et cor anglais, deux clarinettes et clarinette basse, trois bassons, quatre cors, trois trompettes, trois trombones, tuba, une harpe et quintette à cordes («ce groupe, indique Wagner, doit être constitué d'artistes nombreux et excellents») auxquels s'ajoutent sur scène trois trompettes, trois trombones, six cors et un cor anglais («ou si possible davantage en redoublant les parties», note encore le compositeur). Il faut donc trouver des équivalences crédibles afin de faire sonner sur un orgue tel celui de Saint-Eustache, une œuvre fondée sur autant de nuances et de dynamiques.

– Thomas Ospital fournit quelques commentaires sur les harmonies si discutées de Tristan, évoque la registration adoptée puis joue ce *Prélude* dans la version du Britannique Edwin Lemare, grand spécialiste de la transcription et qui fit carrière aux États-Unis.

Nous terminerons avec les *Funérailles* de Franz Liszt, pièce pour piano qui appartient au recueil des *Harmonies poétiques et religieuses*, d'après un ouvrage de Lamartine. Composée en 1849, cette œuvre s'inspire d'un événement dramatique lié à l'histoire de l'Europe et des mouvements révolutionnaires qui l'agitent : émeute à Paris et renversement de Louis-Philippe (1848), vague de tentatives révolutionnaires dans les grandes villes d'Allemagne (à Dresde, Wagner participe à cette rébellion et, poursuivi par la police, doit fuir son pays ; Schumann compose dans cet esprit républicain ses *Quatre Marches* op. 76 dont nous avons entendu un extrait lors de notre dernière conférence-concert) et soulèvements indépendantistes dans les régions occupées comme la Hongrie qui, sous le joug des Habsbourg, se révolte mais doit déplorer la mort de plusieurs héros nationaux. Parmi eux Félix de Lichnowsky, le comte Seleky et le comte Balthyanyi, amis de Liszt auxquels le compositeur rend hommage à travers cette fresque spectaculaire et très héroïque. On doit rappeler aussi que cette même année, Chopin disparaît, dont les funérailles se tiendront à la Madeleine le 30 octobre (à l'orgue, Lefébure-Wély joue deux des *Vingt-quatre Préludes* du maître polonais, mi mineur et si mineur, que nous avons entendus également lors de notre dernière conférence-concert).

Cette fresque dramatique s'inscrit donc dans le contexte d'une fascination des romantiques pour la mort et les rituels funèbres dont on trouve trace dès 1802 dans la *Marche funèbre sur la mort d'un héros* de la *Sonate pour piano en la bémol* op. 26 de Beethoven, idée reprise par le même compositeur dans sa *Troisième Symphonie* en mi bémol puis par Chopin dans sa *Sonate en si bémol mineur* et, sans compter la littérature et les beaux-arts (par exemple les *Funérailles d'Atala* de Girodet d'après Chateaubriand), beaucoup d'autres musiciens.

L'œuvre débute par une introduction qui s'établit sur un glas (ré bémol-do) dissonant et sombre, fait entendre des valeurs pointées «militaires» et des trémolos qui rappellent les roulements de tambour de la marche funèbre de la *Sonate en la bémol* de Beethoven. Puis Liszt expose un premier thème de marche qui débute sur l'intervalle expressif de sixte ascendante pour se poursuivre sur des chromatismes descendants que n'aurait pas renié Wagner. Au centre apparaît un deuxième thème plus expressif (*Lagrimoso*) en la bémol (une des tonalités les plus sensibles des romantiques) qui sera lui-même commenté puis repris avec plus d'intensité avant l'apparition d'un troisième groupe thématique formé de roulements et appels d'une valeur descriptive évidente (cf. Chopin dans ses deux dernières *Polonaises*, d'ailleurs écrites dans des circonstances analogues avec son pays sous la tutelle russe). Un *Allegro energico assai* formé de démonstratives octaves chromatiques ramènera une sorte de récapitulatif des trois thèmes pour terminer piano mais néanmoins dans le drame le plus noir.

– Thomas Ospital joue les principaux thèmes puis l'œuvre complète dans la transcription de Louis Robilliard.