

Point historique

On ne parle pas de Schubert ; on vit avec lui.

On ne raconte pas son histoire ; on marche sur ses pas, on épouse son ombre.

Sa musique est si profonde, si universelle, qu'elle est le miroir de nous-mêmes, la voix de l'humanité entière. C'est de nous qu'il parle. Sa vie est donc un peu aussi notre vie à tous.

L'œuvre de Schubert est de l'ordre de l'évidence : elle est si juste, si vraie, si bonne qu'elle sonde les âmes. Cet éternel jeune homme plonge dans le secret de notre propre intimité comme s'il murmurait à notre oreille, comme s'il révélait à chacun de nous le caractère incompréhensible et poignant de la nature humaine. Pourquoi vivre, pourquoi mourir, pourquoi l'amour est-il toujours imparfait ? Voilà ce qu'il semble nous demander à chaque instant.

C'est là une révélation tellement profonde qu'il est bien périlleux de « bavarder » à propos de Franz Schubert, de raconter son histoire autrement qu'en laissant place à sa musique. Les notes racontent sa vie bien mieux que des mots, des faits ou des dates.

Cependant, chacun doit trouver avantage à connaître la vie de celui dont il joue les œuvres. Voici donc, à grands traits, les étapes de la vie de ce grand génie, là où se trouve le ferment de sa création.

31 janvier 1797

Franz Peter Schubert naît à Vienne le 31 janvier 1797, au 72 de la Himmelpfortgrund. En entendant le premier cri du petit Franz, les parents Schubert se réjouissent : la vie surgit à nouveau avec tout son fracas domestique. Franz Theodor Florian Schubert (1763-1830), instituteur, et Elisabeth Vietz (1756-1812), fille d'un maître serrurier, ont eu onze enfants avant lui, mais plusieurs d'entre eux n'ont pas survécu. Ne demeurent en vie que quelques membres de la fratrie, quatre garçons : Ignaz Franz (1785-1844), Joseph (1793-1798), Ferdinand (1794-1859) et, enfin, Franz Karl (1795-1855). Franz Peter est le douzième membre de cette fratrie.

« Monsieur, c'est encore un garçon, un gros garçon ! », annonce-t-on au père. Pour cet homme prolixe, c'est surtout un garçon de plus et, comme Theodor est à court d'imagination, il procède à la manière des empereurs ou des pharaons, il lui donne son prénom. Schubert est donc le troisième à porter le prénom Franz, sans compter le père lui-même.

Qui est le père Schubert ? Un brave homme. Il a alors 34 ans. C'est un remarquable instituteur, qui attache beaucoup d'importance à sa fonction. Dès 1786, il avait été nommé instituteur honoraire de l'école de la Himmelpfortgrund, laquelle avait fort mauvaise réputation à son arrivée. Cependant, grâce à sa ténacité et à son talent, il en a amélioré la renommée. Ainsi, compte tenu de son zèle, on comprend que le père Schubert aura à cœur de pousser son fils vers ce métier dans lequel lui-même excelle.

Revenons à ce premier cri. Quand Franz l'entonne, sa mère a alors 40 ans. Ignaz, le frère aîné, douze, Ferdinand trois, et le petit Karl, un an seulement. Une petite fille naîtra encore quelques années après, Maria Theresia (1801-1878).

Comment vivent les Schubert à Vienne, à cette époque ? De manière typiquement viennoise, dirait monsieur de La Palice. La devise du Viennois est : « *Ma ruha will i hats* », ce qui signifie à peu près : « Je veux avoir la paix ». Mais surtout, le Viennois a une soif inextinguible de musique.

L'Impromptu en la bémol de Schubert

Les quatre *Impromptus* op. 90 (D 899) de Schubert comptent parmi les pièces de piano du répertoire classique et romantique les plus jouées au monde. Quel pianiste débutant ne s'est pas essayé à jouer le *Deuxième Impromptu* en mi bémol majeur, dont les gammes conjointes tombent si aisément sous les doigts ; ou le *Troisième Impromptu* en sol bémol, avec son chant noble et beau, sa chaude armure composée de six bémols qui suggère à elle seule un appel au bien-être, un rêve de paix et de bonheur ? Quel musicien n'a pas tenté de résoudre le problème de ces arpèges et des modulations hardies du dernier *Impromptu en la bémol*, qui fait l'objet de cet ouvrage ?

On peut être lassé d'entendre pour la énième fois *Rêve d'amour* de Liszt, le *Rondo alla turca* de la *Sonate pour piano n° 11* de Mozart dite « Marche turque » ou encore cet *Impromptu en la bémol* de Schubert s'ils sont mal joués. En revanche, lorsqu'un heureux hasard vient à nous mettre en présence d'une véritable interprétation (c'est-à-dire à la fois parfaitement respectueuse du texte, des rythmes, des accents et des phrasés, tout en étant inspirée) et pour peu que cette œuvre soit même jouée par un très grand interprète, tout devient différent. Dans le cas de cet *Impromptu*, c'est à la fois toute la fragilité de Schubert et sa gravité qui nous sont transmises d'un seul souffle. L'œuvre redevient nouvelle et surprenante. Le message nous frappe en plein cœur. En somme, tout se passe comme s'il s'agissait d'une première écoute, d'une « première fois ». Mais, précisément, comme en amour, lorsqu'on joue du piano, n'est-il pas nécessaire que ce soit *toujours* la *première fois* ?

Voici donc quelques conseils pour tenter de jouer cet *Impromptu* en lui rendant justice, comme un grand interprète qui doit être pleinement conscient de son jeu. Nous le verrons, ce n'est pas chose facile, car si ce joyau musical est tout imprégné de la finesse de Schubert, il est aussi un cri poignant de sa souffrance et de sa sensibilité. Dans le trio surtout, cet *Impromptu* reflète le drame de la condition humaine dont Schubert semble porter tout le poids.

Pour interpréter ce morceau, il faut le ressentir, mais, on s'en doute, cela ne suffit pas pour bien jouer. Il convient de s'imprégner à la fois par le cœur et par l'intelligence de chaque détail de son message, fût-il infime. Car il ne saurait exister de véritable amour sans respect et compréhension, sans écoute.

Qu'est-ce qu'apprendre ?

Avant de rentrer dans le détail, esquissons une réflexion un peu plus générale sur l'art d'apprendre. Qu'est-ce qu'apprendre une œuvre musicale ? Qu'apprend-on réellement ? Sont-ce des notes ? Des noms de notes ? Des sons et des impressions sonores ? Un sens, une idée musicale ? Une analyse harmonique ? Des rythmes ? Des doigtés, des gestes ? Une émotion ? En vérité, aucun de ces éléments pris isolément et à l'exclusion des autres, mais plutôt tout à la fois. Pour assimiler vite et bien jouer, il ne suffit pas d'avoir une bonne oreille, des doigts entraînés, d'être savant en analyse musicale, ou même d'acquérir un bon phrasé. Il faut développer toutes ces facultés *en même temps*.

En un mot, on ne saurait aborder l'étude de cet *Impromptu* en usant de procédés simplistes, car tous les éléments du discours musical sont *aussi importants* les uns que les autres. Comme le dit Alfred Brendel, il n'y a pas de moyens faciles pour arriver à faire des

Allegretto

Exemple 5. Mesures 1-2 : ce *mi* b apparaît trois fois, alternativement à la main gauche, à la droite, puis de nouveau à la gauche. Veillez à bien le répéter, et donc à laisser remonter la touche auparavant.



Faites toujours attention aux notes semblables. Si on ne les répète pas en veillant à bien laisser remonter la touche après l'émission de la première note, cela risque de bloquer l'acquisition des empreintes, et donc la mémoire physique. Les notes semblables sont le « liant » entre deux accords.

Pédalisation

La pédale a aussi une grande importance dans l'énoncé de ce discours d'arpèges. Comme expliqué plus haut, ce motif de deux mesures s'achève sur un silence. Or, entre chaque figure d'arpège, il faut bien faire entendre ce « souffle coupé » non seulement avec les doigts, mais aussi avec la pédale. Remonter le pied sur le silence. Ensuite, attaquer *rigoureusement ensemble* les deux mains et la pédale sur le fragment suivant.

Vous remarquerez bientôt que c'est un puissant moyen d'expression musicale, car cela permet aussi de bien phraser, de respirer et de faire entendre l'harmonie. Ne jamais oublier que la mémoire *physique*, c'est aussi la mémoire du rapport mains-pieds !



Les silences indiqués dans la partition sont une partie intégrante et très importante de la musique. Il faut non seulement, lors des silences, ôter les doigts de la touche avec précision, mais aussi interrompre le son avec la pédale. Le contrôle de la pédale est donc, là aussi, très important.

Les deux mesures de « plainte »

Carrures de mesures

On notera ici une chose essentielle : Schubert construit sa musique sur une carrure de six mesures (deux mesures d'arpèges répétées deux fois, soit quatre mesures, plus deux mesures isolées de ces accords plaintifs). Notre oreille attendrait plutôt des carrures de huit mesures, comme on en trouve un peu partout dans la musique de Haydn, de Mozart ou du jeune Beethoven. Limiter la carrure à six mesures renforce cette impression de sanglot contenu et d'expression « inachevée » à laquelle je faisais allusion au début de ce commentaire. Schubert est comme rattrapé par sa propre émotion, son expression semble ici condensée, étranglée. La présence du silence à la fin du motif arpégé vient encore renforcer cette impression.

En apprenant, vous pouvez aussi vous exercer à compter intérieurement le nombre de mesures, mais sans négliger de respecter les silences.

Accords à la fois liés et *portando*

Il existe un fort contraste entre les quatre mesures d'arpèges relativement légères et le caractère plus pesant, dramatique de ces accords *tenuto*. Pour bien interpréter ces accords

Entretien avec Paul Badura-Skoda

Questions générales sur la manière d'étudier

— Alexandre SOREL : Maître, vous êtes un pianiste et musicologue internationalement reconnu. Nul n'ignore votre célèbre ouvrage *L'Art de jouer Mozart au piano*, mais l'on sait aussi quelle est votre profonde connaissance de la musique de Beethoven et de celle de Schubert, qui nous occupe aujourd'hui. J'aimerais, en préambule, vous poser quelques questions d'ordre général sur votre façon de travailler et de voir la musique. Lorsque vous apprenez une œuvre nouvelle, faites-vous tout d'abord un travail seulement « pour apprendre les notes », les modulations, la structure harmonique, ou bien, au contraire, mettez-vous tout de suite, dès que vous commencez à jouer, l'expression du morceau, le message spirituel ?



— Paul BADURA-SKODA : Les choses viennent un peu l'une après l'autre, mais elles sont presque liées. C'est comme dans un poème, on ne peut pas le lire sans chercher immédiatement un minimum de compréhension de ce qu'il recèle. Et si cela ne vient pas à la première lecture, dans le cas d'un texte très compliqué (je pense au poète allemand Hölderlin), alors on le lit deux, trois fois pour en saisir le sens. Je fais la même chose avec la musique, et c'est une technique que j'ai acquise au fur et à mesure d'une expérience de... environ 70 années. Ainsi, même pour une œuvre inconnue, à première vue, je peux maintenant voir de quoi il s'agit. La façon d'organiser les notes dit d'emblée beaucoup de choses, et il en va de même avec des œuvres contemporaines.

— Quel est, selon vous, le rôle du chant ? Est-ce que vous chantez quand vous apprenez un nouveau morceau ? Par la suite, chantez-vous tout bas en jouant ?

— Oui, parfois, c'est même involontaire. J'espère que je n'ai pas trop chanté hier¹ ! Parfois cela me vient sans que

je m'en rende compte. Mais quand il s'agit d'une mélodie, je chante pour savoir où sont les accents et où sont les « non-accents ». C'est une chose à laquelle je tiens beaucoup.

Et je fais autre chose depuis déjà plusieurs dizaines d'années : je mets sous la musique des textes que j'invente, que ce soit pour Schubert ou pour Beethoven. Cela me donne immédiatement une façon de voir la phrase entière, surtout quand il s'agit de mélodies qui sont assez étendues. Je peux citer plusieurs exemples, comme l'*Arietta* de la dernière sonate de Beethoven. Donc, je suis pour le chant. Récemment, avec un ami, nous avons parlé de ce problème : ce qu'il faut au pianiste et ce qui lui manque le plus souvent, c'est chanter. À l'époque des

grands compositeurs dits « classiques » (je n'aime pas ce mot), tous chantaient.

— Vous chantez, donc, mais pensez-vous qu'il y a un ordre pour chanter et apprendre les diverses parties d'une œuvre ? Croyez-vous, par exemple, que la mélodie dicterait l'harmonie ?

— La plupart du temps, je chante la mélodie principale qui, très souvent chez Schubert, ne se trouve pas dans l'aigu, à la voix supérieure, mais est portée par une voix du milieu, médiane pourrait-on dire. Par exemple, dans notre *Impromptu*, c'est le cas à la mesure 47. Ici, on a l'impression d'un violoncelle qui chanterait, et ce qui était jusqu'alors la première idée devient secondaire². Il faut savoir chanter cela.

— Et la basse ? Pensez-vous qu'elle soit spécialement importante pour la mémoire ? Vous-même, comment faites-vous pour assurer votre mémoire ?

1. La veille de cet entretien, le 29 mars 2009, Paul Badura-Skoda a donné un récital Schubert au musée Jacquemart-André à Paris. Il a joué notamment les *Atzenbrugger Tänze* op. 18 (D 145), deux *Moments musicaux* et la grande *Sonate posthume en si bémol majeur* (D 960).

2. Voir l'exemple 11 p. 24.

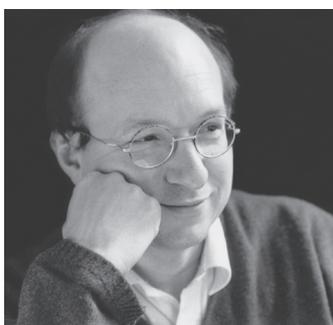
Entretien avec Bernard Cavanna

— Alexandre SOREL : Bernard Cavanna, vous êtes le compositeur que l'on connaît, de surcroît, vous êtes un grand amoureux de Schubert. Les « cavannades » que vous organisez au conservatoire de Gennevilliers sont de véritables moments de bonheur où l'excellence de la musique rivalise avec l'humour et l'amitié. Quoi de plus schubertien ? Vous avez, par ailleurs, réalisé des transcriptions de lieder de Schubert pour accordéon et voix. Vos lunettes sont pratiquement identiques à celles de Franz Schubert. Bref, pour un peu, on serait troublé par la ressemblance et ici, on pourrait se croire sur les hauteurs du mont Kahlenberg, au-dessus de Vienne.

— Bernard CAVANNA : Vous dites que mes lunettes sont pratiquement identiques à celles de Schubert... de loin peut-être, mais justement parlons-en, car ce sujet est loin d'être anodin ! Si aujourd'hui, le port des lunettes ne pose aucun problème, il était vécu, à l'époque de Schubert, comme un véritable handicap. Une personne qui portait des lunettes était quasiment perçue comme difforme, laide... Seuls les moines, qui s'usaient les yeux à l'étude de textes anciens dans la faible lumière de leur monastère, pouvaient s'affubler de ces tristes montures. Mais dans la société viennoise, cette « bonne » et « grande » société bien intolérante, il était difficile de s'imposer affublé d'un pareil accessoire ! D'autant que les verres étaient alors très épais, grossissaient les yeux et n'arrangeaient donc pas le physique de la personne concernée, encore moins celui de Schubert. Je pense – et je crois qu'il n'est pas exagéré de le dire – que ces lunettes ont contribué, d'une certaine façon, à l'échec de sa carrière à Vienne, du moins furent-elles un handicap, c'est une évidence.

Seul un petit cercle d'amis acceptait Schubert. En dehors d'eux, il n'a jamais réussi à s'imposer, ni même pu entendre ne serait-ce qu'un fragment d'une de ses symphonies. Il était méprisé par ceux-là mêmes qu'il admirait et par tout ce microcosme viennois lui préférant alors Cramer, Czerny, Moscheles, Hummel et quelques Italiens

en vogue qui commençaient à s'imposer. Même notre grand Beethoven n'a guère eu d'égards pour Schubert.



— Vous avez fait des transcriptions de Gretchen am Spinnrade, Erlkonig, Meeres Stille, Die Junge Nonne, Taubenpost... pour soprano, violon, violoncelle et accordéon. Vous parlez de « la délicate intimité » de cette musique. Pourquoi le choix de ces instruments ?

— Cette formation, qui oppose deux instruments disons « nobles » (violon et violoncelle), chargés de répertoire, et l'accordéon, instrument lié aux musiques populaires, est intéressante à plus d'un titre. Historiquement – curieuse coïncidence –, l'accordéon est né à Vienne : « Arkkordeon » (signifiant littéralement « qui fait des accords ») fut breveté à Vienne en 1829, soit un an après la mort de Schubert. La facture de cet instrument devait être assez sommaire, mais comprenait tout de même deux claviers : celui de droite, dévolu à la mélodie, et celui de gauche, présentant une rangée de boutons pour les basses et deux rangées pour les accords (majeurs et mineurs). Peut-être présentait-il une troisième rangée de boutons pour les accords dits de septième.

Nous savons que Schubert fréquentait assidûment les tavernes et donc qu'il côtoyait la musique populaire. Le lied de Schubert, quoique d'une écriture savante, ne renie pas non plus un certain sentiment populaire, contrastant ainsi avec l'aria classique de l'époque. De plus, la partie de piano qui accompagne la voix dans ses lieder s'appuie avant tout sur une ligne de basse et des successions verticales, harmoniques. Il ne s'agit pas du tout d'une écriture contrapuntique. Les accords sont scandés ou s'expriment par diverses figurations (arpèges brisés, figures mélodiques et une basse). La parenté avec l'accordéon est alors évidente, et elle m'a séduite. En outre, c'était aussi une manière de situer ces transcriptions dans le domaine de la musique de chambre, certes avec des couleurs un peu particulières (l'accordéon va un peu « cuivrer » les cordes,

Quelques interprétations de l'Impromptu de Schubert

En préambule...

Les versions proposées des *Impromptus* de Schubert sont innombrables. Il ne serait pas possible de donner un aperçu de chacune d'entre elles. J'en ai donc choisi trois que j'aime particulièrement et qui font référence, incontestablement.

Les remarques sur ces interprétations n'ont naturellement rien à voir avec une quelconque activité de « critique ». Ici, il s'agit bien plutôt d'une exhortation à écouter dans le détail comment les plus grands pianistes traitent cette œuvre, quelle est leur conception, et ce que nous pouvons apprendre à les entendre. Quand on joue du piano, il y a beaucoup à apprendre en écoutant. Peut-être même apprend-on essentiellement comme cela : en écoutant les autres, puis en s'écoutant soi-même inlassablement, en cherchant continuellement... Cela nécessite beaucoup de modestie. Mais c'est une donnée fondamentale de l'art de savoir, à un moment donné, s'oublier afin de quérir la beauté universelle.

Paul Badura-Skoda, *Intimate readings of Schubert, Impromptus, Moments musicaux*, Genuin 86055, disque compact n° 1, 2006

Paul Badura-Skoda est un familier de longue date de ces *Impromptus*. Il en est un interprète des plus érudits et des plus inspirés. Son interprétation est une référence incontournable. En voici donc une écoute détaillée, pleine d'enseignements.

Comme il nous l'a expliqué, Paul Badura-Skoda insiste sur le caractère « liquide » de cet *Impromptu*. Cela revêt une grande importance pour lui. Il insiste également sur la continuité entre les divers *Impromptus* du cycle, ce qui est perceptible dans la version qu'il nous donne, car tandis que l'*Impromptu* précédent (en sol bémol majeur) suggérerait « l'eau tranquille d'un lac mystique » (comme il l'indique dans le livret d'explication), ce *Quatrième Impromptu*, lui, évoque des « gouttes d'eau ». Écoutons en détail de quelle façon cela se concrétise dans son jeu. Des gouttes d'eau, cela requiert que l'on entende clairement chaque note. Paul Badura-Skoda choisit une énonciation particulièrement claire et ciselée de ces arpèges. Pour ce faire, il soigne à la fois son toucher et l'usage subtil qu'il fait de la pédale. Écoutez, par exemple, à la main gauche, mesure 3, l'infime respiration de pédale entre la première noire de basse, dotée d'un point de *portando*, et l'accord syncopé en blanche. Une pédale trop longue ou une absence de respiration de pédale aurait tout noyé dans une fluidité davantage en situation dans l'*Impromptu* précédent. Ici, au contraire, les gouttes d'eau sont bien distinctes les unes des autres. Cela est dû aux doigts du musicien et... à la subtilité de son oreille, à sa façon de doser la pédale. On entendra aussi, bien sûr, comment cette respiration de pédale intervient entre les mesures 2 et 3, au moment du demi-soupir, pour séparer nettement les carrures de mesure. Elle est, cette fois, un peu plus prononcée. Paul Badura-Skoda insistait aussi sur la liaison qu'il faut donner au deuxième aspect de l'idée principale, c'est-à-dire ces accords surmontés d'un point et d'un phrasé, mesures 5-6 par exemple. Chacun pourra entendre ici le beau contraste entre les gouttes d'eau qui tombent avec régularité dans leur déferlement mélancolique et cette plainte des accords, parenthèse de deux mesures qui apparaît comme une sorte de supplique, de prière.

Mesures 23 à 31, Schubert module beaucoup. Paul Badura-Skoda applique à ces quelques mesures qui précèdent le retour du thème en la bémol majeur d'imperceptibles fluctuations agogiques. Il nous fait sentir très subtilement, en ralentissant à peine sur certaines notes, en les