

ROGER MURARO

LISZT_le piano de demain





Franz

LISZT

1811 - 1886

LISZT

Fantaisie et fugue sur le nom de B.A.C.H., S. 529/2

Fantasia and Fugue on B-A-C-H, S529/2

Fantaisie und Fuge über das Motiv B-A-C-H, S. 529/2

12'27

- | | | |
|---|------------------------|------|
| 1 | Moderato (a capriccio) | 3'59 |
| 2 | Andante | 8'28 |

WAGNER - LISZT

Le Vaisseau fantôme : Chœur des fileuses, S. 440

- 3 *Der fliegende Holländer: Spinnerlied, S440*

Spinnerlied aus dem Fliegenden Holländer, S.440

6'40

Tristan et Isolde : Isoldens Liebestod, S. 447

- 4 *Tristan und Isolde: Isoldens Liebestod, S447*

Isoldens Liebestod: Schluss-Szene aus Richard Wagners „Tristan und Isolde“, S. 447

6'56

LISZT

Rapsodie hongroise n° 10 en mi majeur, S. 244/10

- 5 *Hungarian Rhapsody no.10 in E major, S244/10*

Ungarische Rhapsodie Nr. 10 in E-Dur, S. 244/10

5'30

- 6 *Saint François de Paule marchant sur les flots, S. 175*

8'29

Sonate en si mineur, S. 178

Sonata in B minor, S178

Klaviersonate in h-Moll, S. 178

28'51

- | | | |
|---|-------------------|-------|
| 7 | Lento assai | 11'25 |
| 8 | Andante sostenuto | 7'05 |
| 9 | Allegro energico | 10'21 |

TT' 68'55

Le piano de demain

La création de Liszt est l'enfant de Protée : elle change d'aspect en fonction de son médium, orchestre, voix, piano, et elle déduit des formes - la Rhapsodie - ou invente des genres, comme le poème symphonique. Tout lui fait œuvre. A-t-elle également, comme le gardien des troupeaux de Poséidon, le don de prophétie ?

Une grande part du piano de la première moitié du XX^e siècle, du Ravel des *Jeux d'eau* aux opus ultimes de Scriabine, du Prokofiev du 2^e *Concerto* aux *Vingt regards sur l'Enfant Jésus* de Messiaen lui est redevable sur le strict plan des acquis techniques - Liszt transfusa dans sa musique le lexique novateur que sa virtuosité hors du commun lui offrait - comme sur celui, bien plus prospectif, d'un langage tonal poussé à la fin de sa vie à son point de bascule : *Nuages gris*, la *Bagatelle sans tonalité*, *Unstern*, *La lugubre gondola* ouvrent sur de nouveaux mondes harmoniques qui demeureront dans les seules limbes lisztienues, attendant Schoenberg.

Wagner avant lui en avait saisi l'esprit plus que la lettre, mais en le transmuant au théâtre l'avait en quelque sorte perverti : l'ultime Liszt tend vers une abstraction impossible à transcrire en une action dramatique.

L'admiration mutuelle que se vouèrent Wagner et Liszt excède leurs rapports familiaux. Wagner réformait le théâtre lyrique alors que Liszt passait pour un virtuose, un musicien d'estrade. Mais très tôt Wagner eut la certitude que son beau-père - Wagner avait épousé en secondes noces sa fille Cosima - œuvrait lui aussi à la musique de l'avenir.

Liszt recréa au piano des pages tirées de *Tannhäuser* ou *Rienzi*, paraphrases où la virtuosité fait entrer tout l'orchestre dans le clavier, et transcrivit avec un art du mimétisme sonore assez sidérant des moments clefs de *Parsifal*, du *Vaisseau fantôme* et de *Tristan et Isolde*. Le *Spinnerlied* du *Vaisseau*, le chœur des fileuses qui ouvre le deuxième acte de l'opéra, transcrit par Liszt en 1860 dans lequel il fait paraître le motif de Senta, et la *Mort d'Isolde* (1867), ne relèvent plus du commentaire virtuose, ils cherchent à incarner la pensée musicale de Wagner : Liszt littéralement s'y approprie son langage.

Cette recherche de la musique pure au sein d'un romantisme explicitement narratif voire descriptif, dont le sujet principal reste les passions humaines, est l'objet même de l'œuvre avec laquelle Roger Muraro ouvre son album Liszt, la *Fantaisie et fugue sur le nom de B.A.C.H.*

Liszt la compose en 1855 pour l'inauguration de l'orgue de la cathédrale de Merseburg, signé par le facteur Friedrich Ladegast. Hommage à Bach dont le patronyme formera le motif musical (si bémol, la, do, si bécarré). Liszt adaptera l'original pour orgue à son piano, ou plutôt, comme semble l'attester l'écriture, pensa parallèlement l'œuvre pour les claviers, sacrée comme profane. Il retouchera sa partition en 1870.

Le cahier des *Rapsodies hongroises*, inspiré par les *verbunkos* faisant se succéder deux épisodes contrastés, le *lassú*, section lente et réflexive, et le *friss*, une coda dansée, est bien plus divers qu'on ne l'imagine. La 10^e (1847) commence littéralement comme une étude pour se muer progressivement en une pièce de fantaisie où la danse devient prétexte à un langage ébouriffant.

Pour Liszt, la forme ne fut souvent qu'un prétexte, tout comme le sujet. Ainsi *Saint François de Paule marchant sur les flots* (1862) combine une imagerie catholique naïve à la manière de Giotto avec une saisissante étude de crescendo : au centre de la pièce, Liszt produit un raz de marée sonore, une déferlante qui excède l'illustration naturaliste pour atteindre à une dimension quasi surnaturelle.

Mais tout le piano de Liszt sera résumé dans la structure de la *Sonate en si mineur* (1853), qui ouvre un monde où la perfection de la forme se double d'un propos littéraire pour atteindre à une dimension quasiment philosophique. C'est l'aboutissement du disque de Roger Muraro, comme de son chemin au sein de l'œuvre pianistique de Liszt, et l'objet principal de l'entretien qui suit.

Quand avez-vous découvert Liszt et par quelle œuvre ?

J'ai reçu mes premiers cours de piano à l'âge de treize ans, et j'en avais quatorze lorsque j'ai abordé Liszt pour la première fois... C'était une œuvre assez difficile, la *seconde Etude d'exécution transcendante*, faite de légèreté, de phrases courtes et incisives, au fond très moderne par rapport à l'autre œuvre de Liszt que j'ai apprise un an plus tard, *Saint François de Paule marchant sur les flots*, qui m'avait immédiatement séduit par sa narration, son « imagerie » typiquement lisztienne.

En six œuvres vous abordez tous les aspects de Liszt compositeur pour le piano, la paraphrase (si tant est qu'on puisse qualifier de paraphrase la *Fantaisie et fugue sur le nom de B.A.C.H.*, plutôt une « récréation »), la transcription, la veine pseudo folklorique, et la création originale. Comment avez-vous articulé votre programme ?

Le programme de ce disque est bien sûr pensé autour de la *Sonate en si mineur*. Les œuvres qui l'entourent en sont en quelque sorte un prolongement des éléments constituant le langage lisztien, et de la *Sonate* en particulier, unique en son genre. Tout d'abord, le Liszt « rapsode », l'improvisateur, le Hongrois. La *Sonate* s'ouvre d'ailleurs par des gammes aux modes alternés grecs et hongrois.

Puis il y a l'homme qui rend hommage à ses prédécesseurs, Bach notamment. L'organiste certes, mais aussi l'auteur de nombreuses œuvres pour le clavier inspirera la *Fantaisie et fugue sur le nom de B.A.C.H.* avec l'étrangeté de son motif de quatre notes qui structure le morceau. Cette partition imposante annonce Schoenberg : l'usage des accords de septièmes diminuées, et la Fugue, inquiétante, quasi atonale, créent une atmosphère particulière, que ce soit à l'orgue ou au piano. On retrouve cette modernité dans le fugato de la *Sonate*. Même si celui-ci est d'une autre inspiration, il conserve une mouvance chromatique « diabolique ».

Saint François de Paule marchant sur les flots, typique de la musique à programme si chère à l'inventeur du poème symphonique que fut également Liszt, narre une histoire de la Foi, celle d'un homme marchant vers la lumière, indifférent aux tumultes. De même la *Sonate* nous conduit par des chemins tourmentés et lève finalement le voile sur une « rédemption ».

Impossible pour moi de ne pas évoquer les influences en miroir que partagèrent Liszt et Wagner, et de ne pas souligner en tous cas ce que Liszt a apporté à l'auteur de *Parsifal*. Wagner s'est inspiré des couleurs orchestrales et de l'élévation émanant de certains motifs Lisztien, préfigurant les « Leitmotiv ». Wagner rappelait volontiers la beauté et l'accomplissement de la *Sonate en si mineur*.

La Légende Saint François de Paule marchant sur les flots est-elle une œuvre mystique ? Et d'ailleurs en quoi consisterait le mysticisme de Liszt au travers de ses œuvres pianistiques ?

Doit-on, peut-on parler de mysticisme au sujet de Franz Liszt ?

Je ne crois pas que ce terme s'applique à toute son œuvre. Je lui préfère « croyance », religiosité, la foi qui en est l'origine et qui était plus idéalement vécue à la période dite « romantique ». Les sentiments prenaient une dimension, une ferveur débordant l'individu lui-même. En fait, je lierais plus directement le mot mysticisme aux brumes mystérieuses, voire surréelles, d'un Scriabine. Chez Liszt, j'y vois plutôt la posture d'un homme, certes doutant, s'interrogeant, mais habité par une foi absolue pour y répondre, et qui ne laisse pas de place à « l'encens mystique » tel qu'on peut le percevoir de nos jours.

La Sonate en si mineur est-elle l'alpha et l'oméga de la pensée musicale de son auteur ? Comment avez-vous abordé cette œuvre, et éventuellement quels pianistes vous ont inspiré ici ?

J'ai attendu longtemps avant d'écouter les *Sonates en si mineur* de mes grands prédécesseurs, les Maîtres : Vladimir Horowitz, Alfred Brendel, Annie Fischer, Martha Argerich par exemple, tous si différents, car j'ai très tôt fait de la *Sonate en si mineur* « mon » histoire, tant j'étais porté par l'événement que je vivais. J'ai pourtant l'habitude de prendre conseil auprès de mes aînés, mais dans ce cas précis je me suis trouvé en face d'une des expériences parmi les plus belles et aussi les plus étranges que j'ai vécues. Seul avec cette œuvre, avant de la confronter dangereusement avec l'écoute d'autres versions...

... Cette *Sonate* peut se « décliner » à volonté, selon l'inspiration, le caractère, l'humeur de l'interprète... Elle peut suivre l'instant, le sentiment, ou se tenir debout, noble ! Toutes différentes, elles restent pourtant toutes La *Sonate* de Liszt.

J'aime à rappeler la dédicace à Robert Schumann dont Liszt orna la page de titre de sa partition, et je n'y vois pas qu'un simple remerciement à l'auteur de la *Fantaisie op. 17* pour sa dédicace, j'y perçois plutôt un symbole : deux œuvres de génie, chacune dédiée à un auteur de génie, avec l'admiration réciproque et comme une identification à l'œuvre qui lui est destinée.

La structure de la *Sonate* m'était bien entendu familière, je l'avais analysée... Mais sa vraie dimension m'échappait lorsque je l'ai jouée pour la première fois : j'avais vingt-deux ans. Sa forme se diluait dans les élans que ma jeunesse y mettait... Ces thèmes présentés puis repris dans un autre tempo, ses caractères si contrastés m'y invitaient d'évidence. La *Sonate* de Liszt, ce personnage à part entière, cette sentinelle du piano romantique, ne pouvait que chahuter le jeune pianiste que j'étais alors, tant l'œuvre foisonne de sentiments complexes violemment opposés, entiers puis soudain fugitifs.

La *Sonate en si mineur* peut-elle finalement tout supporter comme je l'ai évoqué plus haut ? Je ne sais pas... Mais dans ma jeunesse elle avait, en mon cœur, une raison d'être différente de celle qui me la rend essentielle aujourd'hui. Peut-être faut-il y lire l'expression du mot « romantisme » qu'avait si bien anticipé la littérature : le soufre de Byron, les engagements révolutionnaires de Victor Hugo, les rêves de Lamartine, Novalis, Hölderlin ! Schiller et Goethe dont la *Sonate* reflète si justement l'esprit faustien. Ces auteurs ont nourri la pensée lisztienne, comme ses amours, objets de scandales à l'époque, avec des femmes érudites, Marie d'Agoult, Carolyne zu Sayn-Wittgenstein.

Et comment oublier Berlioz que Liszt découvre à 19 ans à Paris lors de la création de la *Symphonie fantastique*, œuvre portée par le concept de la musique à programme dont Liszt se souviendra dans ses poèmes symphoniques ?

Subjugué par le génie de Berlioz, il réglera en 1831 les frais d'édition de la version pour piano qu'il tirera de la *Symphonie fantastique*. On entend un écho des hallucinations d'une *Nuit de Sabbat* dans les rires grinçants du scherzo de la *Sonate*.

Et comment ne pas évoquer parmi les œuvres qui ont inspiré Liszt l'opus 106 de Beethoven et la *Wanderer Fantasie* de Schubert ? La construction très classique de cette dernière, en quatre mouvements, et enchaînés, développe un thème qui est bien plus qu'un thème : en fait le personnage principal de l'œuvre, le Wanderer, sera présenté tour à tour noblement, avec tristesse, puis dansant et au final triomphant. Liszt construira sa *Sonate en si mineur* en une forme cyclique identique.

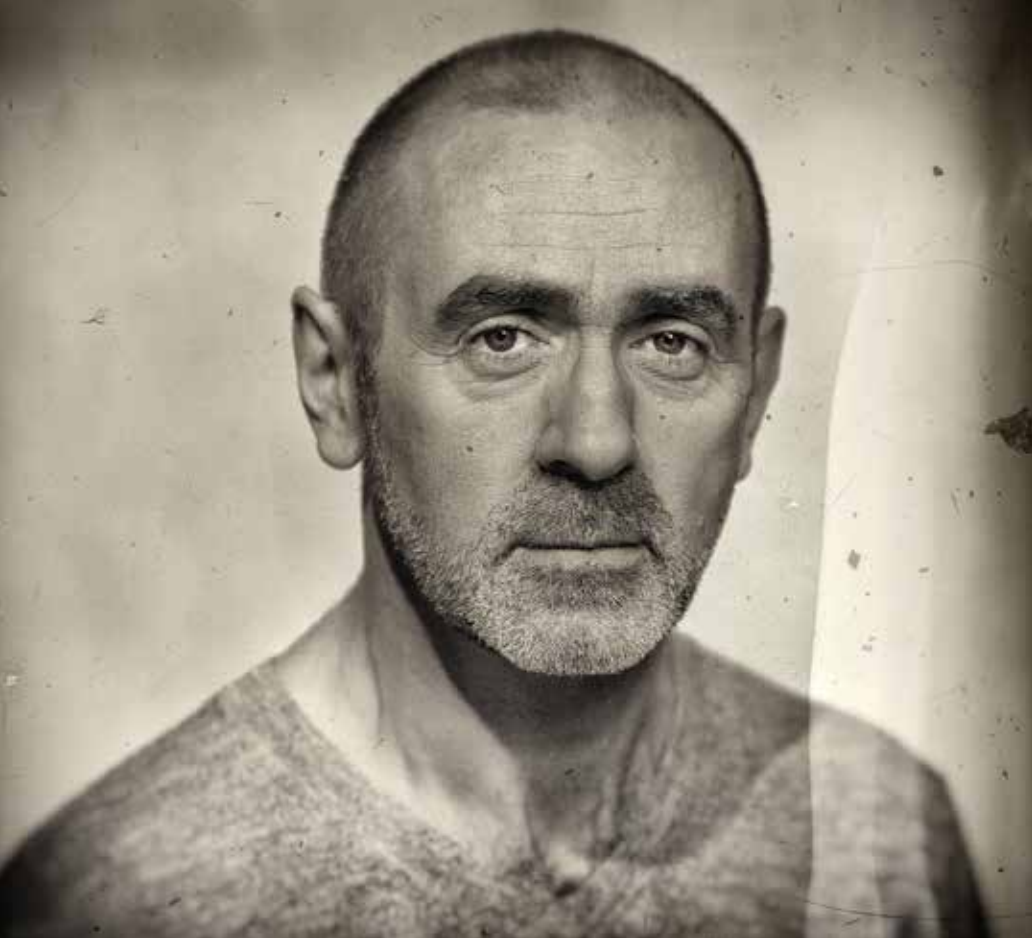
La *Sonate* est une pensée et une émotion indissociables l'une de l'autre, la trajectoire d'une vie vers la mort, ou un au-delà... Témoignant d'influences géniales, elle nous renvoie à ce que chacun d'entre nous peut ressentir dans sa chair et dans son âme, en proie au doute comme aux certitudes, éprouvé par les peines, illuminé par les joies. Elle nous entraîne également sur les chemins de la quête de soi pour tendre à une vérité plus universelle.

La *Sonate* c'est tout cela, des mondes différents et un monde à la fois, sans oublier l'apparition de la Béatrice de Dante dans le sublime mouvement central.

Quel piano choisir pour jouer Liszt ? Celui de son temps ou celui de Messiaen ?

Celui qui permet de raconter une histoire. Le piano lisztien est naturellement beau, généreux à l'image de Liszt lui-même. J'oserais dire sans aucune « méchanceté » dans son écriture (comme on peut en trouver parfois sous la plume de Prokofiev par exemple), et en cela Olivier Messiaen est son égal : je le place dans la droite ligne de Franz Liszt.

Rien n'est plus éloigné de toutes difficultés volontairement acrobatiques, périlleuses et mesquines que la musique écrite par ces deux compositeurs pour lesquels le piano fut si important. Le Naturel, l'Amour et leur générosité ont produit leur geste musical, son énergie, sa science, sa virtuosité, même si Messiaen, Homme de foi, du merveilleux, est un éternel contemplatif, et Liszt, habité par la foi, est un homme, éternellement.



Roger Muraro

Né à Lyon en 1959 de parents vénitiens, Roger Muraro entreprend dans sa ville natale des études de saxophone avant de faire ses gammes au clavier en autodidacte. A dix-neuf ans, il entre dans la classe d'Yvonne Loriod au Conservatoire de Paris et fait la connaissance d'Olivier Messiaen. Il s'impose très tôt comme l'un des interprètes majeurs du compositeur français et lui consacre en 2001 une intégrale de son œuvre pour piano seul qui fait l'unanimité de la critique. Son exécution sans partition des *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* ou encore de la somme du *Catalogue d'oiseaux* est considérée non seulement comme une gageure, mais comme une appropriation intime de l'œuvre de Messiaen à laquelle il s'identifie totalement.

Doté d'une technique éblouissante, étudiant plusieurs années avec Eliane Richepin – il a été lauréat des Concours Tchaïkovski de Moscou et Franz Liszt de Parme – son jeu se met toujours au service de la poésie et de la sincérité. Son art à la fois onirique et lucide, imaginatif et rigoureux s'applique tout autant à Moussorgski, Ravel, Albéniz, Rachmaninov, Debussy, qu'à Beethoven, Chopin, Liszt, Schumann dont il sait dégager l'émotion, les couleurs, le romantisme à fleur de peau et les ambiances sonores.

Accueilli en récital dans les plus grandes salles du monde, il collabore avec les plus grands chefs d'orchestre ainsi qu'avec les plus prestigieuses formations.

Eclectique, ouvert sur un monde musical sans frontière, il dispense désormais son expérience de pianiste et son savoir de pédagogue aux étudiants du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris.

www.rogermuraro.com

The piano of tomorrow

Liszt's creation is the child of Proteus: it changes aspect according to the medium it utilises (orchestra, voice, piano) and deduces forms, such as the rhapsody, or invents genres, like the symphonic poem. All is grist to its mill. Does it also, like the keeper of Poseidon's flocks of sea-beasts, have the gift of prophecy?

A substantial portion of the piano music of the first half of the twentieth century, from the Ravel of *Jeux d'eau* to the final works of Scriabin, from the Prokofiev of the Second Concerto to Messiaen's *Vingt regards sur l'Enfant Jésus*, owes a debt to Liszt in the strict domain of technical advances – he transfused his music with the innovative lexicon that his extraordinary virtuosity placed at his disposal – and in the more prospective matter of a tonal language pushed, at the end of his life, to its tipping point: *Nuages gris*, the *Bagatelle sans tonalité*, *Unstern*, *La lugubre gondola* open out onto new harmonic worlds that were to remain in an exclusively Lisztian limbo until Schoenberg came on the scene.

Wagner, before him, had grasped the spirit more than the letter, but in transmuting it to the theatre had in a sense perverted it: final-period Liszt tends towards an abstraction impossible to transcribe in a dramatic action.

The mutual admiration between Wagner and Liszt went beyond their family relationships. Wagner was in the process of reforming the opera house, whereas Liszt was generally seen as a virtuoso, a beast of the concert hall. But Wagner acquired very early on the conviction that his father-in-law – for Wagner's second wife was Liszt's daughter Cosima – was also toiling to produce the music of the future.

Liszt recreated on the piano excerpts from *Tannhäuser* or *Rienzi* in paraphrases whose virtuosity encapsulates the full orchestra within the keyboard, and transcribed key moments from *Parsifal*, *Der fliegende Holländer* and *Tristan und Isolde* with staggering skill in sonic mimesis. The *Spinnerlied* from *Der fliegende Holländer*, the spinning chorus that opens the second act of the opera, which Liszt transcribed in 1860 (incorporating Senta's motif), and *Isoldens Liebestod* (1867) no longer fall into the category of virtuoso commentary, but seek to embody Wagner's musical thought: here Liszt literally appropriates his colleague's language.

This quest for pure music in the context of an explicitly narrative, even descriptive Romanticism, the principal focus of which remained the human passions, is the central concern of the work with which Roger Muraro opens his Liszt recital, the *Fantasia and Fugue on B-A-C-H*.

Liszt composed it in 1855 for the inauguration of the organ of Merseburg Cathedral, built by Friedrich Ladegast. The work is a tribute to Bach, the letters of whose name form the motif: B flat, A, C, B natural (which is 'H' in the German system of note-names). Liszt adapted the original organ piece for his own instrument, the piano, or rather, as the writing appears to confirm, conceived the work in parallel for the two keyboard instruments, sacred and secular. He revised the score in 1870.

The set of Hungarian Rhapsodies, inspired by the *verbunkos* with its sequence of two contrasting movements, the *lassú*, a slow, reflective section, and the *friss*, a coda in the form of a dance, is much more diversified than is generally thought. Rhapsody no.10 (1847) begins literally like an étude, then is gradually transformed into a fantasia-like piece in which the dance becomes a pretext for an astoundingly original language.

For Liszt, indeed, form was often merely a pretext, as was the ostensible subject. For instance, *Saint François de Paule marchant sur les flots* (St Francis of Paola walking on the waters, 1862) combines naive Catholic imagery in the manner of Giotto with a gripping study in crescendo: at the centre of the piece, Liszt generates a tidal wave of sound, a veritable flood that exceeds naturalistic illustration to achieve an almost supernatural dimension.

But every aspect of Liszt's piano is summed up in the supremely accomplished structure of the Sonata in B minor (1853), which opens before us a world where perfection of form goes hand in hand with a literary aim and attains a quasi-philosophical dimension. It is the culmination both of Roger Muraro's recording and of his itinerary through Liszt's pianistic output, and the principal subject of the interview that follows.

When did you discover Liszt, and with which work?

I had my first piano lessons at the age of thirteen, and I was fourteen when I tackled Liszt for the first time. It was a fairly difficult work, the second *Étude d'exécution transcendante*, an agile piece made up of short, incisive phrases, finally very modern compared to the other work by Liszt that I learnt a year later, *Saint François de Paule marchant sur les flots*, which immediately appealed to me with its narrative element and its typically Lisztian 'imagery'.

In six works you tackle every aspect of Liszt as a composer for the piano: paraphrase (if one can really call the Fantasia and Fugue on B-A-C-H a paraphrase – it's more of a 'recreation'), transcription, the pseudo-folkloric vein, and original creation. How did you structure your programme?

Of course, the programme of this disc is conceived around the Sonata in B minor. The works that surround it here might be seen as a prolongation of that work, of the elements that go to make up the language of Liszt, and of the Sonata in particular, which is unique of its kind.

First of all, Liszt the 'rhapsodist', the improviser, the Hungarian. In fact the Sonata opens with scales in alternating Greek and Hungarian modes.

Then there's the Liszt who pays tribute to his predecessors, notably to Bach. Bach the organist, naturally, but also the composer of numerous works for the keyboard who inspired the Fantasia and Fugue on B-A-C-H with the strange four-note motif that structures the piece. This imposing work prefigures Schoenberg: the use of diminished seventh chords and the unsettling, almost atonal Fugue create a very special atmosphere, whether on the organ or the piano. One finds that same modernity in the fugato of the Sonata. Even if that section has a quite different source of inspiration, it retains a similar 'diabolical' chromaticism.

Saint François de Paule marchant sur les flots is typical of the programme music so dear to Liszt, who of course was also the inventor of the symphonic poem. It tells a story of faith, of a man walking towards the light, indifferent to the tumults around him. Similarly, the Sonata leads us down tormented paths and finally unveils a 'redemption'.

It's impossible for me not to mention the reciprocal influences between Liszt and Wagner, or at least, here, to underline how much Liszt brought to the composer of *Parsifal*. Wagner was inspired by the orchestral colours and the sense of elevation that emanates from certain motifs of Liszt that prefigure the 'leitmotif', and was always prompt to praise the beauty and perfection of the Sonata in B minor.

Is the 'Legend' *Saint François de Paule marchant sur les flots* a mystical work? And what do you think Liszt's mysticism consists in, as we see it in his piano works?

Must we, can we speak of mysticism as far as Franz Liszt is concerned?

I don't think the term can be applied to his entire output. I prefer to speak of 'belief', the religious sense, the faith that lies at its origins and which was lived out in the most ideal way in the so-called 'Romantic' period. Then, sentiments assumed a dimension, a fervour that transcended the individual. In fact I would associate the word mysticism more directly with the mysterious, indeed surreal mists of a Scriabin. In Liszt, I see rather the attitude of a man who admittedly had his doubts and asked himself questions, but was possessed of an absolute faith that was capable of answering them, and left no room for the 'incense of mysticism' as we may perceive it nowadays.

Does the Sonata in B minor represent the alpha and the omega of its composer's musical thought? How did you approach the work? Were there any other pianists who inspired you here, and if so, who?

I waited a long time before listening to interpretations of the Sonata in B minor by my great predecessors, the masters of the art – Vladimir Horowitz, Alfred Brendel, Annie Fischer, Martha Argerich, for example, all so different, that's because I very quickly made the Sonata 'my' story, so caught up was I in the event I was living through. Generally I'm in the habit of 'taking advice' from my elders, but in this particular case I found myself faced with one of the finest and also strangest experiences I've ever had. I wanted to stay alone with this work before taking the risk of comparing my approach with other versions...

... This sonata can be all things to all people, according to the inspiration, the character, the mood of the performer; it can follow the instant, the fleeting sentiment, or be straight-backed and noble! Every interpretation is different, yet they all remain 'the Liszt Sonata'.

I like to recall the dedication to Robert Schumann that Liszt placed on the title page of his score, and I see in that more than just a simple gesture of thanks to the composer of the *Fantasie* op. 17 for his dedication of that work to Liszt. I see it more as a symbol: two works of genius, each dedicated in mutual admiration to a composer of genius and identifying him with the work inscribed to him.

Of course the structure of the Sonata was familiar to me; I had analysed it. But its true stature escaped me when I played it for the first time: I was twenty-two years old. Its form was weakened by the surges of enthusiasm my youth injected into it – its themes presented then reprised in a different tempo, its highly contrasting moods were obviously an invitation to me to do just that. Liszt's Sonata, that fully-fledged dramatic persona, that sentinel of the Romantic piano, was bound to tempt the young pianist I was then: it's a work teeming with complex, violently opposed feelings, seemingly solid then suddenly slipping out of one's grasp.

In the end, can the B minor Sonata really bear any and every treatment, as I suggested earlier? I don't know. But when I was young it had, in my heart, a *raison d'être* different from the reason for which I find it so essential today. Perhaps one should read into that the expression of the word 'Romanticism', that movement which had been so thoroughly anticipated by literature: the whiff of sulphur in Byron, the revolutionary engagements of Victor Hugo, the dreams of Lamartine, Novalis, Hölderlin. And of course the writings of Schiller and of Goethe, whose Faustian spirit the Sonata so faithfully reflects. These authors nourished Liszt's thinking, as did his love affairs – scandalous at the time – with the erudite women of letters Marie d'Agoult and Carolyne zu Sayn-Wittgenstein.

And how could one forget Berlioz, whom the nineteen-year-old Liszt discovered in Paris at the premiere of the *Symphonie fantastique*, a work sustained by the concept of programme music that Liszt was later to remember in his symphonic poems? Captivated by the genius of Berlioz, he paid from his own pocket the publishing costs of the piano version he made of the *Symphonie fantastique* in 1831. You can hear an echo of the hallucinations of the *Songe d'une nuit de Sabbat* in the sardonic laughter of the Sonata's scherzo section.

And how could one fail to mention, among the works that inspired Liszt, Beethoven's 'Hammerklavier' Sonata op.106 and Schubert's *Wanderer Fantasie*? The latter, in its very Classical structure in four linked movements, develops a theme that is much more than just a theme: in fact the principal protagonist of the work, the Wanderer, will be presented in different guises – noble, afflicted with sadness, dancing, and then triumphant in the finale. Liszt was to build his Sonata in B minor in an identical cyclic form.

The Sonata is a thought and an emotion that are indissociable from each other, the trajectory of a life towards death, or the beyond. Drawing on a range of inspired influences, it reflects what each of us may feel in our flesh and our spirit, a prey to doubts and certainties alike, suffering sorrows, illuminated by joys. And it leads us on the paths of self-knowledge in order to tend towards a more universal truth.

The B minor Sonata is all of that, at once different worlds and a single world. There is even room for an appearance of Dante's Beatrice in the sublime central movement.

What kind of piano should one choose to play Liszt? An instrument of his time, or of Messiaen's?

One that will allow you to tell a story. Liszt's piano music is naturally beautiful, generous as the composer himself was. I would go so far as to say that it's music without any 'malice' in the writing (as there sometimes is in the music of Prokofiev, for example), and in that respect Olivier Messiaen is his peer: I would place Messiaen in a direct line of descent from Liszt.

Nothing could be further from any kind of deliberately acrobatic, perilous, petty difficulty than the music written by these two composers for whom the piano was so important. Their natures, their love and their generosity produced their musical signature – its energy, its erudition, its virtuosity – even if Messiaen, the man of faith and of the supernatural, is an eternal contemplative, and Liszt, filled with faith, is a man, eternally.



Roger Muraro

Born to Venetian parents in Lyon in 1959, Roger Muraro began studying the saxophone in his native city before teaching himself to play the piano. At the age of nineteen he entered Yvonne Loriod's class at the Paris Conservatoire and met Olivier Messiaen. He quickly became established as one of the leading interpreters of the French composer, to whom he devoted a complete recording of the solo piano works, finished in 2001, that earned unanimous critical acclaim. His performances without a score of *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* and the complete *Catalogue d'oiseaux* are regarded as not only a prodigious feat, but also an intimate appropriation of the works of Messiaen, with which he identifies totally.

While he is gifted with a dazzling technique, having studied for several years with Éliane Richepin and won prizes at the Tchaikovsky Competition in Moscow and the Liszt Competition in Parma, his playing is invariably placed at the service of poetry and sincerity. His artistry, at once oneiric and lucid, imaginative and rigorous, is equally at home in Mussorgsky, Ravel, Albéniz, Rachmaninoff, Debussy and in Beethoven, Chopin, Liszt, Schumann, from whose music he extracts the full range of emotion, colours, hypersensitive Romanticism and sonic atmospheres.

Roger Muraro is a welcome guest as a recitalist in the world's leading concert halls, and works with today's foremost conductors and most prestigious ensembles.

Eclectic, open to a musical world without frontiers, he now distils his experience as a pianist and his pedagogical skills for the students of the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris.

www.rogermuraro.com

フランス リスト

1811 - 1886

リスト

- | | | |
|---|--------------------------|-------|
| | バッハの名による幻想曲とフーガ S. 529/2 | 12'27 |
| 1 | モデラート(ア・カプリッチョ) | 3'59 |
| 2 | アンダンテ | 8'28 |

ワーグナー／リスト

- | | | |
|---|---------------------------------|------|
| 3 | 紡ぎ歌(《さまよえるオランダ人》より) S. 440 | 6'40 |
| 4 | イゾルデの愛の死(《トリスタンとイゾルデ》より) S. 447 | 6'56 |

リスト

- | | | |
|---|----------------------------|-------|
| 5 | ハンガリー舞曲 第10番 ホ長調 S. 244/10 | 5'30 |
| 6 | 波の上を渡るパオラの聖フランチェスコ S. 175 | 8'29 |
| | ピアノ・ソナタ 口短調 S. 178 | 28'51 |
| 7 | レント・アッサイ | 11'25 |
| 8 | アンダンテ・ソステヌート | 7'05 |
| 9 | アレグロ・エネルジーコ | 10'21 |

TT' 68'55

未来のピアノ音楽

リストの創作は、あらゆるものに姿を変えたプロテウスの所産に喩えられよう——オーケストラ、声、ピアノといった媒体に応じて様相を変える。さらには狂詩曲等の形式を完成させ、交響詩をはじめとする新ジャンルを世に問うた。リストは、あらゆるものを創作に取り入れた。彼の作品にはまた、ポセイドンに仕えたプロテウスと同様、予言の能力が宿っていたのではないだろうか？

20世紀前半に誕生したピアノ作品の大半は、リストに負う所が多い。ラヴェルの《水の戯れ》やスクリャーピンの最晩年の作品、プロコフィエフの協奏曲第2番がその好例だろう。メシアンの《幼な子イエスにそそぐ20の眼差し》しかり。これらは、諸々のテクニクという狭義の面においても、より未来を予見する調性の扱い方においても、リストに倣っている。前者について言えば、リストは自身の非凡なヴィルトゥオジティから得た革新的な語彙を、自作に注いだ。

後者について言えば、リストは晩年、調性を崩壊寸前まで追い立てている——新たなハーモニーの世界に扉を開いた《灰色の雲》や《無調のバガテル》、《凶星！》、《悲しみのゴンドラ》は、その混沌の中で、ひたすらシェーンベルク[の無調音楽]を待ち続けることになる。その間、ワーグナーは実際の書法というよりは精神的な面で和声の発展に向き合っているが、それは劇のために変容させられ、ある種、歪められてしまった。最晩年のリストは、一つの演劇的な行為に書き換えるには不可能な抽象性を指向していたのだから。

ワーグナーはリストの娘コジマと再婚している。しかし2人の作曲家が互いへ寄せた賛美は、こうした家族関係を超越するものであった。ワーグナーがオペラの改革者として知られた一方で、リストはヴィルトゥオーゾ、舞台上で活躍する音楽家とみなされていた。しかしワーグナーは非常に早い時期に、リストもまた未来を見つめて創作していることを確信していた。

一方でリストは、《タンホイザー》や《リエッツィ》をピアノ用に編曲している。そうした“パラフレーズ”においては、超絶技巧によって管弦楽のあらゆる要素が鍵盤にもたらされている。リストはまた、《パルジファル》や《さまよえるオランダ人》、《トリスタンとイゾルデ》の編曲において、要所の響きを驚くべき技術によって模倣している。《さまよえるオランダ人》第2幕冒頭の「紡ぎ歌」は糸を紡ぐ女たちの合唱であり、リストはこれを1860年に編曲した。彼は曲中に、船長の娘ゼンタの動機を出現させている。《紡ぎ歌》と《イゾルデの愛の死》(1867)の2つの編曲作品は、ワーグナーの音楽的思想を表現しようとするものであり、そこにはもはや、ヴィルトゥオジックな処理は見出されない。リストは、自己を完全にワーグナーの音楽言語に適應させているのである。

この2作品は、人間の感情を主たる題材とするナラティブで描写的なロマン主義の世界にある。これに対する純粋音楽の追求こそ、今回ムラロがディスクの冒頭に置いた《バッハの名による幻想曲とフーガ》が意図するものだろう。リストは1855年に、この作品をメルゼブルク大聖堂のオルガン(フリードリヒ・ラーデガスト製作)の落成式のために書いた。オマージュを捧げられているバッハの名が、作品の動機を形成している(B=変ロ、A=イ、C=ハ、H=ロ)。リストは原曲のオルガン版をもとにピアノ版を作曲、あるいは当初から——楽曲の書法がそれを物語っている様に——、聖と俗を体現する2つの鍵盤楽器のために並行して作品を構想した。リストは1870年に改訂版を作成している。

《ハンガリー舞曲集》は私たちが想像する以上に多様な曲集である。そのインスピレーションの源であるヴェルブンコシュは、ゆるやかで内省的なラッサンと、躍動的な終結部プリスカという2つの対照的なエピソードから成る民俗舞踊だ。第10番(1847)はエチュードさながらに開始し、徐々に幻想曲へと変容していく——そこでは舞曲は、とてつもない音楽言語を用いるための口実と化している。

しばしばリストにとって、形式もテーマも口実でしかなかった。こうして《波の上を渡るパオラの聖フランチェスコ》(1862)では、ジョットさながらに喚起される純朴なカトリックのイメージと、驚くべきクレシェンドのエチュードが結び付けられている。この曲の中心部で、リストは超自然的な次元に到達すべく、響きの洪水——写実的な描写を超越する奔流——を創り出している。

リストのあらゆるピアノ音楽は、《ピアノ・ソナタ 短調》(1853)の完全なる構造に要約されるだろう。その完成された形式は文学性を伴いながら、哲学的な次元に触れる世界へと扉を開いている。このソナタこそ、ムラロの今回のレコーディングの帰結であり、彼が辿るリストのピアノ音楽という道の到達点である。以下、ムラロに話を訊いた。

リストの音楽に初めて触れたのはいつ、どの作品を介してでしょうか？

最初にピアノのレッスンを受けたのが13歳、初めてリスト作品を弾いたのが14歳の時です…。かなり難易度の高い《超絶技巧練習曲》第2番でした。軽やかで、短くも鋭い一連のフレーズから成るこの作品は、一年後に学んだ《波の上を渡るパオラの聖フランチェスコ》に比べてはるかにモダンです。《聖フランチェスコ》の語りの妙、いかにもリストらしい“イメージの喚起”に、すぐさま心奪われました。

今回収録した6曲を通して、貴方はピアノ曲作家としてのリストにあらゆる角度から迫っています。パラフレーズ—一仮に《バッハの名による幻想曲とフーガ》をパラフレーズ、あるいは“リクリエーション”と形容出来るのであれば—、編曲、民俗的な趣の靈感、オリジナル作品の創造…という様に。プログラム全体をどのように練ったのでしょうか？

プログラミングの核は言うまでもなく《ソナタ ロ短調》です。他の収録曲は、ソナタとして特異な存在であるこの作品の延長です。それらはリストの音楽言語、言い換えれば《ソナタ ロ短調》を構成する一連の要素を体現しているのです。

例えば、“狂詩曲”の作者、即興者、ハンガリー人としてのリスト。《ソナタ ロ短調》もまた、順に現れるギリシャ旋法とハンガリー旋法の音階によって開始を告げます。

続いて、先達たちにオマージュを捧げるリスト。とりわけ、《バッハの名による幻想曲とフーガ》を構築するあの異様な4音の動機に靈感を与えたバッハは、オルガニストであり、夥しい鍵盤作品を生んだ作曲家でもありました。この圧倒的な作品は——オルガン版においてもピアノ版においても——、減7の和音の使用や、無調に近い不気味なフーガが生み出す特異な雰囲気によって、シェーンベルクを予期しています。この近代性は、《ソナタ ロ短調》の「フガート」にも見出されます。「フガート」は別種のインスピレーションによって書かれたものですが、“ディアボリックな”半音階の動きを保っています。

《波の上を渡るパオラの聖フランチェスコ》は、交響詩の創始者リストにとって非常に重要であった標題音楽の典型とも言える作品です。喧噪には背を向けながら、光の方へと歩む一人の人間の信仰のストーリーを語ります。同様に《ソナタロ短調》も、私たちに苦悩の道を歩ませ、最後には“贖罪”の真相を明らかにします。

リストとワーグナーが及ぼし合った影響にも、言及しなければなりませんね。少なくとも、リストが《パルジファル》の作者ワーグナーに何をもちたのか、明言しておくべきでしょう。ワーグナーは、リスト作品の管弦楽の色彩や、“ライトモチーフ”を先取りする種々の動機の昇華から靈感を得ています。さらにワーグナーは、《ソナタ ロ短調》の美と完全さについて積極的に発言していました。

聖人を扱う《波の上を渡るパオラの聖フランチェスコ》は、神秘主義的作品なのでしょうか？リストのピアノ作品群において神秘主義を成すものとは何なのでしょうか？

フランツ・リストにおける神秘主義を語る、ということですね。私はこの語がリストの全作品に当てはまるとは思いません。むしろ、彼の根底にある“信念”、宗教性、つまり信仰が、ロマン主義の時代において、よりいっそう理想的な形で現れたのだと考えます。感情が、個人を超える次元と情熱を獲得したのです。実際、私は神秘主義という語を、スクリャービンの作品における様ないわゆる神秘的な、超現実的な靄に、より直接的に結び付けます。私はリストの作品の中に、疑い、自問しながらも、これに応える絶対的な信仰を備えた人間の姿をみとめます。それは今日、私たちが認識しているような“神秘主義的な芳香”に一線を画するものです。

《ソナタ 口短調》はリストの音楽的思想のアルファでありオメガであるとお考えですか？貴方はこの作品にどのようにアプローチしたのでしょうか？靈感を与えられたピアニストがいまいましたらお教えてください。

ウラディミール・ホロヴィッツ、アルフレッド・ブレンデル、アニー・フィッシャー、マルタ・アルゲリッチなど——彼らの演奏はそれぞれ全く異なるものですね——、巨匠と称される偉大な先輩ピアニストたちの《ソナタ口短調》の演奏には、随分長い間、耳を傾けませんでした。私の場合、自分が経験していた事柄にあまりに影響され、非常に早い段階で《ソナタ 口短調》を“自分の”ストーリーに仕立ててしまったのです。普段は年長者を参考にする私が、この作品には、自らの最も美しく不思議な体験のひとつとして向き合いました。危険を冒して他のピアニストたちの解釈を聴く前に、ソナタに独りで対峙したのです。

《ソナタ ロ短調》は演奏者のインスピレーションや特性、気分などにより随意に“変化”しうる作品です。その瞬間やその時の感情に左右され、あるいは気高くそびえる作品、つまり演奏される度に常に異なりながら、それでも《ソナタ ロ短調》であり続ける作品なのです。

私は、リストがこのソナタの見返しページに記したロベルト・シューマンへの献呈をしばしば好んで想い起します。ここから単に《幻想曲 作品17》を献呈されたことに対するシューマンへの謝意だけを読み取ることはしません。むしろ、これが象徴する事柄に心惹かれます。2人の天才作曲家が献呈者と作品を同一視しながら、尊敬の念を込め、並外れた傑作を贈り合っているのです。

かつての私は勿論、楽曲分析を行い、《ソナタ ロ短調》の構造を把握していました。しかし初めてこれを演奏した22歳の頃は、この作品の真の意義を見落としていました。その姿が、私が若さに任せて作品に注いだ感情のほとぼりの中で弱められてしまったのです…。提示された後に別のテンポで再提示される主題の数々、その極めて対照的な性格が、私の背中を押ししました。《ソナタ ロ短調》、この自立した存在、ロマン派ピアノ音楽の番人は、全貌が見えたと思えば突如はかなく消える、荒々しく対置された複雑な感情に溢れています。そのため当時の若かりし私を翻弄することしかなかったのです。

《ソナタ ロ短調》はつまるところ、先ほど私が述べた通り、全てを包含しているのでしょうか？ 明白な答えはわかりません。しかし若かりし頃に私が感じていたこのソナタの存在理由は、今日の私が考える——この作品を極めて重要なものにしていく——存在理由とは異なるものでした。おそらくこのソナタから、文学が先取りしていた“ロマン主義”という語が意味するものを読み取るべきでしょう——パイロンが漂わせる地獄の匂い、ヴィクトル・ユゴーの革新的な政治参加、ラマルティエーヌやノヴァリス、ヘルダーリンの夢想！そして、シラーとゲーテ。《ソナタ ロ短調》はまさしく、ファウスト的な精神を反映しています。こうした文学者たちが、マリー・ダグー、カロリーネ・ザイン＝ヴィトゲンシュタインといった博識な女性たちと彼が繰り広げたスキャンダラスな恋愛と共に、リストの思想を育みました。

さらに、彼がパリで19歳の時に《幻想交響曲》の初演に接し、その音楽に初めて触れたベルリオーズの存在を忘れてはなりませんね。リストは後に交響詩において、《幻想交響曲》を支えた標題音楽の概念を思い起こすのです。ベルリオーズの才能に魅せられたリストは、1831年に《幻想交響曲》のピアノ編曲版を自費で出版することになります。《ソナタ ロ短調》の「スケルツォ」の辛辣な笑いには、「魔女の夜宴」の幻聴のエコーが響いています。そしてリストに影響を与えた作品として、ベートーヴェンの作品106やシューベルトの《さすらい人幻想曲》を挙げないわけにはいきません。後者は古典派的な4楽章構成ですが、楽章は切れ目なく演奏され、通常の主題以上の役割を果たす主題が展開されます。事実、この作品の主役である「さすらい人」は、気高く、そして悲しみと共に提示され、ダンスを伴った後、やがて勝利を得るのです。リストもまた《ソナタ ロ短調》を、同様の循環形式によって構築していくことになります。

リストの《ソナタ ロ短調》は表裏一体の思想と感情です。彼が受けた素晴らしい影響を示しながら、生から死へ——あるいはその後の世界へ——の軌跡を描くのです。このソナタにおいては、疑念と確信を抱き、痛みを体験し、喜びによって照らされる私たち一人一人が、身体と精神の中で感じるものへと意識を向けます。このソナタはまた、私たちを自己の探究の道へと導き、より普遍的な真実へと向かわせるのです。

《ソナタ ロ短調》はそうした物々の総体であり、種々の異なる世界であると同時に、一つの世界でもあります。崇高な中間楽章にダンテのベアトリチェが出現することを忘れてはなりません。

リストを演奏するに当たり、どの様なピアノを選ぶべきでしょうか？リストの時代、あるいはメシアン時代の楽器でしょうか？

ストーリーを語ることを可能にしてくれるピアノです。リストのピアノ音楽そのものがすでに、彼自身と同様、美しく寛容です。私は彼が書いた音楽において、(例えばプロコフィエフの筆が時折見せるような)いかなる“悪意”をも表現しようとは思いません。その点において、オリヴィエ・メシアンはリストと同類です。私は彼がリストの系譜上に位置していると考えています。

リストにとってもメシアンにとっても、ピアノは極めて重要な楽器でした。2人の音楽は、ことさらにアクロバティックで危険を顧みない種の、全ての凡庸な演奏困難さから最も遠いところにあります。ゆるぎない信仰心を宿した天的なメシアンが瞑想者であり続け、リストが信仰心を抱きながらも人間であり続けたという違いはさておき、天性、愛、彼らの寛大さこそが、その音楽的特徴である エネルギー、見識、ヴィルトゥオジティを形成しているのです。



ロジェ・ムラロ

1959年、ヴェネチア出身の両親のもと、フランスのリヨンに生まれる。リヨンでサクソフォンを学び始めた後、独学でピアノ演奏の基礎を習得。19歳でパリ国立高等音楽院に入学し、イヴォンス・ロリオに師事。その夫オリヴィエ・メシアンとも出会う。程なくメシアン演奏の第一人者のひとりとして頭角を現したムラロは、2001年にメシアンのピアノ独奏曲全曲録音を行い、各方面より絶賛を浴びた。暗譜による《幼な子イエスにそそぐ20の眼差し》や《鳥のカタログ》全曲の演奏は、達成困難な偉業として迎えられると共に、自作自演のごとく楽曲の本質に迫るアプローチとして称えられている。

長年エリアーヌ・リシュパンに師事し、モスクワのチャイコフスキー国際コンクールやパルマのリスト国際コンクールで入賞した経歴をもつムラロは、絢爛たるテクニックを誇る。その演奏はまた、常に詩情と誠実さを湛えている。夢幻さと明晰さ、想像性と厳格さを併せもつその芸術は、ムソルグスキーやラヴェル、アルベニス、ラフマニノフ、ドビュッシー、ベートーヴェン、ショパン、リスト、シューマンなど幅広いレパートリーの演奏に生かされており、ムラロはそうした音楽から、情感や色彩、敏感な起伏をみせるロマンティズム、響きの趣などを巧みに引き出してみせる。

世界屈指のコンサート・ホールからリサイタル奏者として招かれているムラロは、これまで一流の指揮者ならびにオーケストラと共演を重ねている。

博識かつ、国境を越えてあらゆる音楽の世界に関心を寄せるムラロは、現在、自身のピアニストとしての経験と教育者としての知見を、パリ国立高等音楽院の学生たちに分かちあてている。

www.rogermuraro.com

Das Klavier von morgen

Liszts Schaffen ist das Kind von Proteus: Es wandelt sich je nach Medium – Orchester, Stimme oder Klavier – und erschafft Formen, wie die Rhapsodie, oder erfindet Genres, wie die symphonische Dichtung. Alles macht es zu seinem Werk. Besitzt es zudem, wie der Hüter der Herden Poseidons, die Gabe der Prophezeiung?

Ein Großteil der Klavierwerke der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, von Ravels *Jeux d'eau* bis zu den letzten Werken Skrjabin, von Prokofjews 2. *Klavierkonzert* bis zu Messiaens *Vingt regards sur l'Enfant Jésus*, ist ihm zu Dank verpflichtet, sowohl von den technischen Neuerungen her – Liszt ließ in seine Musik die innovative Lexik einfließen, die ihm seine außergewöhnliche Virtuosität bot – als auch (und diesmal noch zukunftsorientierter gedacht) von der tonalen Sprache her, die er gegen Ende seines Lebens bis zu jenem Punkt getrieben hat, an dem alles kippt: *Nuages gris*, *Bagatelle sans tonalité*, *Unstern*, *La lugubre gondola* öffnen Wege zu neuen Welten der Harmonik, die im Schatten der Werke Liszts verweilen, bis Schönberg auf den Plan tritt.

Wagner hatte vor ihm eher ihren Geist als ihre tatsächliche Machart erfasst, doch hat er sie dann, indem er sie dem Theater anverwandelt hat, in gewisser Weise verdorben: Der späte Liszt bewegt sich nämlich in die Richtung einer Abstraktion, die unmöglich in eine dramatische Handlung umgeschrieben werden kann.

Die gegenseitige Bewunderung, die Wagner und Liszt füreinander hegten, übersteigt ihre familiäre Bande. Wagner reformierte das Musikdrama, während Liszt als ein Virtuose galt, ein Bühnenmusiker. Doch sehr früh schon war sich Wagner sicher, dass sein Schwiegervater – Wagner hatte in zweiter Ehe Liszts Tochter Cosima geheiratet – ebenfalls an der Musik der Zukunft arbeitete.

Liszt schrieb Seiten aus dem *Tannhäuser* oder auch Seiten aus *Rienzi* um; es sind Umarbeitungen, in denen das gesamte Orchester virtuos auf die Klaviatur übergeht, und er transkribierte mit einer in der Tat verblüffenden Kunst der klanglichen Nachahmung Schlüsselmomente aus dem *Parsifal*, dem *Geisterschiff* und aus *Tristan und Isolde*. Das *Spinnerlied* aus dem *Fliegenden Holländer* – der Chor der Spinnerinnen, der den zweiten Akt der Oper eröffnet und den Liszt 1860 transkribiert, wobei er das Senta-Motiv dort auftauchen lässt – sowie *Isoldens Liebestod* (1867) sind nicht mehr bloß virtuose Kommentare. Sie versuchen, den musikalischen Gedanken Wagners zu verkörpern: Liszt verleiht sich dort Wagners Sprache regelrecht ein.

Diese Suche nach der reinen Musik mitten in einer Romantik, die explizit erzählend bis beschreibend ist und deren Hauptthema die menschlichen Leidenschaften sind, ist genau der Gegenstand des Werkes, mit dem Roger Muraro sein Liszt-Album beginnen lässt: *Fantasie und Fuge über das Motiv B-A-C-H*.

Liszt hat es 1855 komponiert, zur Einweihung der Orgel des Merseburger Doms, ein Instrument des Orgelbauers Friedrich Ladegast. Es ist eine Hommage an Bach, dessen Familienname das musikalische Motiv (B, A, C, H) darstellt. Das Original dieser Komposition für Orgel schrieb Liszt dann für das Klavier um, oder vielmehr konzipierte er – so scheint es zumindest die Komposition nahezu legen – das Werk parallel für beide Klaviaturen, die Kirchliche wie auch die Außerkirchliche. 1870 sollte er die Partitur dann nochmal überarbeiten.

Das Heft mit den *Ungarischen Rhapsodien*, das vom *Verbunkos* inspiriert wurde, dem zwei kontrastreiche Abschnitte folgen – die *Lassù*, eine langsame und nachdenkliche Passage, und die *Friss*, eine getanzte Koda –, ist sehr viel abwechslungsreicher, als man meinen könnte. Die *zehnte Rhapsodie* (1847) beginnt „buchstäblich“ wie eine Etüde, um dann mehr und mehr in ein Fantasiestück überzugehen, in dem der TanzVorwand für eine äußerst verblüffende Sprache wird. Für Liszt war die Form oft nur Vorwand, genau wie der Inhalt. So kombiniert *Saint François de Paule marchant sur les flots* (1862) eine naiv-katholische Vorstellung in Giotto-Manier mit einer packenden Crescendo-Etüde: Im Zentrum des Stückes lässt Liszt eine regelrechte Klangsturmflut entstehen, eine Sturzwelle, die die naturalistische Illustration übersteigt, um eine fast schon übernatürliche Dimension zu erzeugen.

Es gibt jedoch ein Stück, in dessen perfekter Struktur das gesamte Klavierwerk Liszts zusammengefasst ist, und das ist die *Sonate in h-Moll* (1853). Diese Sonate eröffnet eine Welt, in der die Perfektion der Form mit einer literarischen Aussage einhergeht, so dass sie fast schon eine philosophische Dimension gewinnt. Sie stellt den krönenden Abschluss von Roger Muraros Platte dar wie auch den seines eigenen Wegs im Reich von Liszts Klavierwerk, und sie ist der Hauptgegenstand des nun folgenden Gesprächs.

Wann haben Sie Liszt entdeckt und durch welches Werk?

Ich habe mit dreizehn Jahren zum ersten Mal Klavierunterricht erhalten und ich war vierzehn, als ich zum ersten Mal Liszt gespielt habe... und zwar ein ziemlich schwieriges Werk, die *Zweite der Études d'exécution transcendante*. Eines der Kennzeichen beider Etüden ist ihre große Leichtigkeit durch kurze, bissige Phrasen, im Grunde genommen also sehr modern im Vergleich zu dem anderen Werk von Liszt, das ich dann ein Jahr später kennengelernt habe, und zwar *Saint François de Paule marchant sur les flots*. Das Stück hat mich aufgrund seiner Erzählweise, aufgrund seiner „Vorstellungswelt“, die für Liszt ganz typisch ist, auf Anhieb begeistert.

In sechs verschiedenen Werken gehen Sie allen Aspekten von Liszt als einem Klavierkomponisten nach: der Paraphrase (wenn man *Fantasie und Fuge über das Motiv B-A-C-H* als eine Paraphrase bezeichnen kann und nicht eher von einer „Umgestaltung“ sprechen sollte), der Transkription, der pseudofolkloristischen Ader und der originären Schaffenskraft. Wie haben Sie Ihr Programm konzipiert?

Das Programm dieser Aufnahme dreht sich natürlich um die *Klaversonate in h-Moll*. Die Werke, die sie umgeben, sind in gewisser Weise eine Verlängerung der Sonate. Es sind Elemente, die die Sprache Liszts ausmachen, und insbesondere die Sprache dieser *Sonate*, die in ihrem Genre einzigartig ist. Zunächst einmal der „rhapsodische“ Liszt, der Improvisator, der Ungar. Die *Klaversonate* beginnt übrigens mit Tonleitern alternierender griechischer und ungarischer Modi.

Dann ist da derjenige, der seinen Vorgängern die Ehre erweist, vor allem Bach: Als Organist natürlich, aber auch als Autor zahlreicher Stücke für Tasteninstrumente war Bach Inspirationsquell für die *Fantasie und Fuge über das Motiv B-A-C-H* mit ihrem eigenartigen, vier Töne umfassenden Motiv, das ihre Grundstruktur ausmacht. Diese beeindruckende Partitur kündigt Schönberg an. Der Gebrauch von Akkorden mit verminderter Septime und die beängstigende, quasi atonale Fuge lassen eine besondere Atmosphäre entstehen, ob an der Orgel oder auf dem Klavier. Diese Modernität begegnet einem dann auch wieder im *Fugato* der *Klaviersonate*. Selbst wenn dem *Fugato* eine andere Eingebung zugrunde liegt, bewahrt es sich doch die „teuflische“ Chromatik.

Saint François de Paule marchant sur les flots, typisch für die Programmmusik, die dem Erfinder der symphonischen Dichtung, der Liszt auch war, so am Herzen lag, erzählt die Geschichte des Glaubens, die Geschichte eines Menschen, der sich zum Licht hinbewegt, und wenn es noch so sehr um ihn herum stürmt. Die *Sonate* führt uns zudem über holprige Wege, um am Ende den Schleier der „Erlösung“ zu lüften.

Ich möchte auch unbedingt die wechselseitige Beeinflussung, die Liszt und Wagner miteinander verband, erwähnen und dabei unterstreichen, was Liszt dem Autor des *Parsifals* gegeben hat. Wagner hat sich von den Orchesterfarben sowie von der Erhabenheit, die einigen Motiven Liszts entspringt und die die „Leitmotive“ vorwegnimmt, inspirieren lassen. Wagner rief gern die Erinnerung an die Schönheit und Vollendung der *Klaviersonate in h-Moll* wach.

Handelt es sich bei der *Légende Saint François de Paule marchant sur les flots* um ein mystisches Werk? Und falls ja, worin besteht dann überhaupt Liszts Mystik, und worin besteht sie in seinem Klavierwerk?

Darf man, kann man bei Franz Liszt überhaupt von Mystik sprechen?

Ich glaube nicht, dass dieser Begriff auf sein gesamtes Werk Anwendung findet. Ich ziehe ihm den Begriff des „Glaubens“ vor, Religiosität, der Glaube, der ihren Ursprung bedeutet und der zu der Zeit der sogenannten „Romantik“ eher als ein Ideal gelebt wurde. Den Gefühlen wurde eine bestimmte Dimension, eine Inbrunst verliehen, die das Individuum überstieg. Ja, eigentlich würde ich das Wort Mystik eher mit den mysteriösen oder sogar surrealen Nebeln eines Skrjabins in Verbindung bringen. Bei Liszt sehe ich eher die Haltung eines Menschen, der sicherlich auch Zweifel in sich trägt und Fragen, der aber von einem absoluten Glauben beseelt ist, mit dem er den Zweifeln und Fragen begegnet, und diese Haltung lässt keinen Raum für „mystischen Weihrauch“, wie man ihn heute beobachten kann.

Ist die *Klaviersonate in h-Moll* das A und O des musikalischen Gedankens ihres Autors? Wie haben Sie sich dieses Werk erarbeitet, und welche Pianisten haben Sie dabei vielleicht inspiriert?

Ich habe lange gewartet, bevor ich mir die *Klaviersonaten in h-Moll* meiner Vorgänger angehört habe: die Versionen anderer Meister wie zum Beispiel Vladimir Horowitz, Alfred Brendel, Annie Fischer oder Martha Argerich, die alle so verschieden sind. Das lag daran, dass ich sehr früh schon die *Klaviersonate in h-Moll* zu „meiner“ Geschichte gemacht hatte, so sehr wurde ich von dem Ereignis, das ich durchlebte, getragen. Ich suche eigentlich sonst immer bei den Älteren Rat, aber in diesem speziellen Fall machte ich eine Erfahrung, die zu den Schönsten und auch den Merkwürdigsten zählt, die ich je gemacht habe. Allein, auf mich gestellt mit diesem Werk, bevor ich es wagte, es mit dem Hören anderer Versionen zu konfrontieren...

... Die Klaviersonate kann nach Belieben « ausgespielt » werden, je nach Inspiration, Charakter und Laune des Interpreten... Sie kann dem Moment folgen, dem Gefühl, wo man zu stehen hat, erhaben! Und doch sind all diese unterschiedlichen Interpretationen immer die Klaviersonate von Liszt.

Ich erinnere immer gerne an die Widmung für Robert Schumann, mit der Liszt das Vorsatzblatt seiner Partitur schmückte, und ich sehe darin nicht nur eine schlichte Danksagung an den Autor der *Fantasie* op. 17 für dessen Danksagung. Vielmehr erkenne ich darin ein Symbol: zwei geniale Werke, zwei genialen Autoren gewidmet, mit gegenseitiger Bewunderung und so etwas wie einer Identifizierung mit dem Werk, das einem selbst zugehört ist.

Der Aufbau der Klaviersonate war mir natürlich vertraut, ich hatte sie analysiert... aber als ich sie das erste Mal spielte, entging mir ihre wahre Dimension: ich war damals zweiundzwanzig. Ihre Form löste sich in dem Schwung, den meine Jugend in sie hineinpakte, auf... die Themen, die sie anführt, um sie dann in einem anderen Tempo zu wiederholen, ihre so unterschiedlichen Charaktere luden mich ganz offenkundig dazu ein. Liszts Klaviersonate, diese ganz eigenständige Figur, dieser Wachtposten des romantischen Klaviers, konnte den jungen Pianisten, der ich damals war, nur durchrütteln, so sehr strotzt dieses Werk vor komplexen und brüsk einander gegenübergestellten Gefühlen, die eine Einheit bilden und sich dann plötzlich verflüchtigen.

Aber kann die Klaviersonate in h-Moll tatsächlich alles aushalten, sowie ich es eben behauptet habe? Ich weiß es nicht. Aber in meiner Jugend gab es für sie in meinem Herzen einen Beweggrund, der sich von dem, den ich heute wahrnehme, unterscheidet. Vielleicht gilt es, darin den Ausdruck des Wortes „Romantik“ zu erkennen, die die Literatur so wunderbar vorweggenommen hat: Byrons Atem, das revolutionäre Engagement Victor Hugos, die Träume Lamartines, Novalis', Hölderlins! Schiller und Goethe, von denen die Sonate so passend den faustischen Geist wiedergibt. All diese Autoren haben Liszts Gedankenwelt beeinflusst und auch seine zu jener Zeit jedes Mal Skandale auslösenden Liebschaften mit gebildeten Frauen: mit Marie d'Agoult und Carolyne zu Sayn-Wittgenstein.

Und dann ist da noch Berlioz, den Liszt mit 19 Jahren in Paris bei der Aufführung der *Symphonie fantastique* entdeckt, einem Werk, das vom Konzept der Programmmusik getragen wird, an das sich Liszt bei seinen symphonischen Gedichten erinnern wird.

Von Berlioz' Genie gepackt übernimmt er 1831 die Kosten für die Herausgabe der Klavierversion, die er von der *Symphonie fantastique* angefertigt hat. Im beißenden Gelächter des *Scherzo* der *Sonate* klingt das Echo der Halluzinationen der *Sabbatnacht* wieder.

Und unter den Werken, die Liszt inspiriert haben, sind auch das *Opus 106* von Beethoven sowie Schuberts *Wanderer-Fantasie* zu erwähnen. Der sehr klassische Aufbau in vier miteinander verbundenen Sätzen entwickelt ein Thema, das noch weit mehr als ein einfaches Thema ist: Die Hauptfigur des Werks, und zwar der Wanderer, wird hintereinander weg erst stolz, dann traurig, hernach tanzend und zum Schluss triumphierend dargestellt. Liszt verleiht seiner *Klaviersonate in h-Moll* eine ebenso zyklische Form.

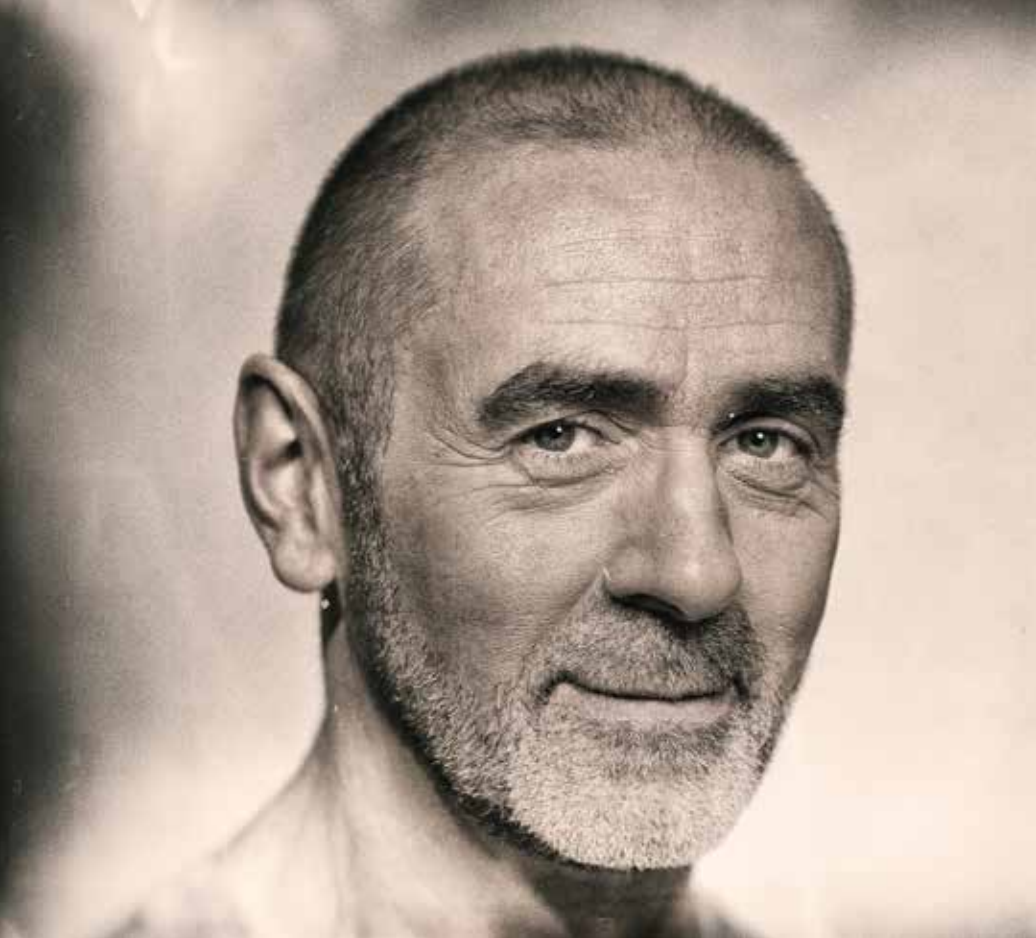
Die *Sonate* ist beides: ein Gedanke und ein Gefühl, und beide sind sie untrennbar miteinander verbunden. Sie ist ein Leben auf dem Weg zum Tode oder aber ein Jenseits... und sie zeugt von starken Einflüssen, die in ihr mitschwingen; sie wirft uns auf das zurück, was jeder von uns in seinem eigenen Körper und in seiner eigenen Seele verspüren kann, gefangen im Zweifel wie auch im Sicher-Erkannten, gebeutelt von Schmerzen und strahlend vor Freude. Sie führt uns auf Wege der Suche nach uns selbst und reckt sich nach einer universelleren Wahrheit.

Diese *Sonate* ist all das zusammengenommen, verschiedene Welten und eine einzige Welt, und in dem überwältigenden Mittelsatz taucht dann auch noch Dantes Beatrice auf.

Auf welchem Klavier sollte man Liszt spielen? Auf einem aus seiner Zeit oder eher auf einem aus Messiaens Zeit?

Auf dem, mit dem man eine Geschichte erzählen kann. Liszts Klavier besitzt eine ganze natürliche Schönheit, eine natürliche Generosität, die dem Bild Liszts entspricht. Ich würde sogar so weit gehen zu sagen: es gibt keine „Boshaftigkeit“ in seinem Schreiben (wie man sie zum Beispiel bisweilen unter Prokofjews Feder finden kann), und darin gleicht ihm Olivier Messiaen. Für mich ist Messiaen in direkter Fortsetzung mit Franz Liszt zu sehen.

Nichts ist weiter entfernt von all den absichtlich akrobatischen, gefährvollen und engstirnigen Schwierigkeiten als die Musik, die diese zwei Komponisten geschrieben haben. Das Klavier war für beide extrem wichtig. Natürlichkeit, Liebe und ihre Generosität liegen ihrer musikalischen Geste zugrunde, sie sind es, die die dazugehörige Energie, Wissenschaft und Virtuosität begründen, und dies selbst dann, wenn Messiaen – ein Mensch des Glaubens und des Wunderbaren – ein ewig Versonnener ist, und Liszt, in dem ebenfalls der Glaube wohnt, ewig ein Mensch.



Roger Muraro

Roger Muraro ist das Kind venezianischer Eltern. Er kommt 1959 in Lyon zur Welt. In seiner Geburtsstadt erlernt er erst das Spiel des Saxophons, bevor er sich autodidaktisch das Klavierspiel beibringt. Mit 19 wird er Schüler in der Klasse von Yvonne Loriod am Konservatorium von Paris, wo er Olivier Messiaen kennenlernt. Sehr früh schon tritt er als einer der wichtigsten Interpreten des französischen Komponisten in Erscheinung und 2001 widmet er ihm eine Gesamtaufnahme seines Soloklavierwerks, die von der Kritik einhellig gelobt wird. Seine Aufführung der *Vingt Regards sur l'enfant Jésus*, die er ohne Partitur bestreitet, oder auch die Aufführung des gesamten *Catalogue d'oiseaux* werden nicht nur als ein unglaubliches Unterfangen angesehen, sondern auch als eine intime Aneignung von Messiaens Werk, mit dem er sich vollkommen identifiziert.

Muraro studierte mehrere Jahre bei Eliane Richepin und verfügt über eine umwerfende Technik. Er war Preisträger sowohl beim Tschaikowski- als auch beim Liszt-Wettbewerb in Moskau und Parma. Sein Spiel steht stets im Dienste von Lyrik und Aufrichtigkeit. Seine Kunst, die zugleich träumerisch und hellichtig, fantasievoll und streng ist, passt sowohl zu Mussorgsky, Ravel, Albéniz, Rachmaninow und Debussy als auch zu Beethoven, Chopin, Liszt und Schumann, deren jeweilige Klang- und Gefühlswelten, Farben und äußerst empfindliche Romantik er herauszuarbeiten versteht.

Muraro spielt in den größten Konzertsälen der Welt und arbeitet mit den wichtigsten Orchesterdirigenten sowie mit den berühmtesten Ensembles weltweit.

Er ist eklektisch und offen für eine Musikwelt ohne Grenzen. Seine Erfahrungen als Pianist sowie sein pädagogisches Wissen lässt er den Studenten der Pariser Hochschule für Musik und Tanz zuteilwerden.

www.rogermuraro.com



Enregistrement
en cours
SILENCE
S.V.P
MERCİ



© La Prima Volta 2014 & © La Dolce Volta 2015
Enregistrement : octobre 2014, Studio Gepetto (Jugy)
Direction de la production : La Dolce Volta

Prise de son, direction artistique et montage : Jean-Marc Laisné
Piano Steinway D-274 (Régie Pianos)
préparé par Bertrand Coingt-Boyat (Michel Musique, Grenoble)

Texte : Jean-Charles Hoffelé
Traduction et relecture : Charles Johnston (GB)
Kumiko Nishi (JP) & Schirin Nowrousian (D)

Couverture : Origami original Eric Joisel - © Bernard Martinez
Illustrations : © Bernard Martinez
Réalisation graphique : www.stephanegaudion.com

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions

www.ladolcevolta.com

LDV20

