

Nicolas Dufetel

JOIES DE L'ÂME



CLAIRE-MARIE LE GUAY . JOIES DE L'ÂME . FRANZ LISZT

(1811-1886)

- | | | |
|----|--|-------|
| 1 | Mephisto Valse n° 1 S.514 | 11'42 |
| 2 | Rêve d'amour - Liebesträume S.541 | 4'30 |
| 3 | Mort d'Isolde
(Transcription pour piano par Franz Liszt d'après
<i>Tristan et Isolde</i> de Richard Wagner S.447) | 7'29 |
| 4 | Cantique d'amour
(<i>Harmonies poétiques et religieuses</i> S.173) | 7'20 |
| 5 | Funérailles
(<i>Harmonies poétiques et religieuses</i> S.173) | 11'07 |
| 6 | Au bord d'une source
(<i>Années de pèlerinage : première année</i> S.160) | 4'07 |
| | Consolations S.172 | |
| 7 | Andante con moto | 1'32 |
| 8 | Un poco più mosso | 3'09 |
| 9 | Lento placido | 4'14 |
| 10 | Quasi adagio | 3'09 |
| 11 | Andantino | 2'43 |
| 12 | Allegretto sempre cantabile | 2'59 |

Enregistrement réalisé au Théâtre du Chesnay-Rocquencourt du 7 au 10 décembre 2020 / Direction artistique, prise de son, montage et mixage : Florent Ollivier / Piano Bösendorfer 280VC, accords : Michaël Bargues, Régie Pianos / Conception et suivi artistique : René Martin – François-René Martin – Christian Meyrignac / Design : Jean-Michel Bouchet – LMWR / Réalisation digipack : saga illico / Photos : Lyodoh Kaneko / Maquillage : Max Herlant / Fabriqué par Sony DADC Austria. / © & © 2021 MIRARE, MIR512
www.mirare.fr

Remerciements à **CHANEL**

« Ce n'est point par les surfaces, c'est par les profondeurs que se mesurent les joies de l'âme. » (Liszt)

Faust et Méphistophélès font irruption dans une auberge où la fête d'une noce paysanne bat son plein. Déguisé en chasseur, le prince des enfers, incarnation de Satan sur terre, interrompt les musiciens. Il se saisit d'un violon qu'il accorde, selon Liszt, avec force et puissance :

« Mes chers petits, votre archet,
Vous le maniez bien trop mollement !
Votre valse peut certes faire tourner pour leur joie
Des malades sur leurs orteils engourdis,
Mais non point la jeunesse pleine de feu et de sang.
Passez-moi un violon,
Vous entendrez aussitôt une tout autre musique,
Et on verra dans cette auberge, une tout autre voltige ! »¹

Faust brûle de désir pour une jeune fille qu'il a aperçue. Bientôt, la valse joyeuse se transforme en danse infernale, puis en tourbillon voluptueux. Mephisto anime l'ivresse diabolique qui, portée par la musique, donne des ailes à la passion et à la volupté :

« Tantôt les sons folâtres ondulent et s'éteignent,
Gémissent de plaisir, éperdus de félicité,
En mots doux aussi secrets et confiants
Que les rires d'amoureux pendant les tièdes nuits d'été.
Tantôt, les sons s'élançant, tombent et s'élèvent,
Ainsi que les vagues lascives se pressent
Autour du corps fleuri et nu d'une jolie baigneuse. (...)
Les sons s'entrechoquent, s'étreignent avec violence,
Et luttent enlacés en une mêlée inextricable.
La vierge au bain a longtemps résisté,
Mais finalement, l'homme la contraint à l'enlacer.
Le tourbillon ensorcelé s'empare
De tout ce qui vit dans cette auberge. (...)

1 - Traduction française de *Faust, ein Gedicht* de Nikolaus Lenau par Jean-Pierre Hammer

Ils dansent dans le vestibule, ils dansent par les allées du jardin,
Et les accords du violon les poursuivent ;
Ils dansent, pris de vertige jusqu'à la forêt,
Les échos du violon s'éteignent peu à peu ;
Les sons qui s'apaisent, frémissent en murmures dans les arbres,
Semblables à des rêves d'amour, luxurieux et caressants.
Voilà que des buissons odorants s'élève maintenant la voix du rossignol,
Chant de flûte voluptueux,
Qui gonfle encore le désir des amants enivrés,
A croire l'oiseau chanteur par le diable engagé.
Leur lourd désir enfin les entraîne,
Et, dans ses flots, un océan de volupté les engloutit. »¹

Dans l'édition originale de la *Mephisto Valse*, de son titre complet *Danse dans l'auberge du village* (1862), Liszt cite en guise de programme quelques-uns de ces vers du *Faust* de Nikolaus Lenau² (1836) dont il s'est inspiré. Ils expliquent, par le langage parlé, le contexte dramatique peint par les sons. Musique à programme, tableau sonore, la première *Mephisto Valse* est un poème symphonique pour piano. Il s'agit en réalité de la seconde partie d'un diptyque d'après Lenau, dont le premier volet (*La Procession nocturne - Der nächtliche Zug*), rarement joué, est aussi un chef-d'œuvre. Mais si ce premier « épisode », vision surnaturelle, est une sorte de Vanité musicale peignant la méditation de Faust sur son sort, la *Danse dans l'auberge du village*, d'une virtuosité redoutable, est un pandémonium à grand spectacle.

Au-delà de son aspect diabolique et fantastique, on retrouve dans ces pages d'autres thèmes du romantisme et de Liszt en particulier. La nature est l'un d'eux, avec l'apparition finale du Rossignol symbolisant la naissance du jour. *Au bord d'une source* est extrait de la première *Année de pèlerinage* (1855), qui évoque en musique les paysages suisses. La page de titre de la première édition représente une scène alpestre : au premier plan, un berger, assis dans l'herbe avec son chien, surveille ses chèvres s'abreuvant à une source où se jette une petite cascade. Au loin, de grands sommets et, sur un chemin allant vers les hauteurs, quelques randonneurs. Dans le rocher devant lequel est assis le berger sont gravés trois vers de Schiller qui rappellent que l'eau, la source, est le commencement de tout : « *Dans le frais murmure / commencent les jeux / de la jeune nature* ». Leur présence dans la partition illustre l'alliance à l'œuvre, dans la musique de Liszt, entre musique et poésie. Quelques décennies plus tard, une autre œuvre, *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, illustrera le parcours spirituel du compositeur. Une citation de l'Évangile de Saint Jean indiquera l'interprétation proprement religieuse, cette fois, de la

« source » : « Mais l'eau que je lui donnerai deviendra en lui une source qui jaillira dans la Vie éternelle. » Le poème de Lenau évoque aussi des « rêves d'amour, luxurieux et caressants ». Comment ne pas y voir un écho aux trois lieder en forme de Nocturnes, *Rêves d'amour* ? Le troisième est assurément, dans sa version pour piano solo (1850), l'un des « tubes » de Liszt. Ses trois parties, avec la transformation du même thème, évoquent différentes facettes de l'amour, sa transformation : rêveur, puis de plus en plus passionné, enfin comme un souvenir. Autre facette de l'amour, le *Cantique d'Amour* augmenté d'une dimension religieuse. Cette prière exaltée est en effet la dernière pièce — comme leur couronnement — des *Harmonies poétiques et religieuses* (1853) inspirées de Lamartine et où se mélangent amour profane et amour sacré.

La virtuosité de Liszt est époustouflante. Elle ébahit ou agaça ses contemporains, et fait encore parfois planer un air de méfiance sur son authenticité et sa profondeur. Or si elle est prodigieuse et donc suspectée de superficialité, elle est aussi transcendante. Car il s'agit pour Liszt — et son interprète idéal — de dépasser les contingences matérielles, physiques, pour aboutir à l'Absolu. La virtuosité est un moyen, pas une fin en elle-même, un moyen au service de l'expression, de la poésie, de l'essence des choses, de leur âme en quelque sorte : que l'artiste « place son but, non en lui, mais hors de lui, que la virtuosité lui soit un *moyen*, non une *fin* », écrit le compositeur. À l'inverse de l'idée que la virtuosité serait superficielle, il affirme qu'elle « n'existe que pour permettre à l'artiste de transmettre ce qui apporte l'émotion dans l'art ».

Artiste absolu, versé en littérature, mystique, inattendu, insaisissable comme le reconnaissait Baudelaire, Liszt philosophe en musique. Il se tourne aussi vers la mort, sur laquelle il laissa de nombreuses pensées à l'image de celle-ci : « Depuis ma jeunesse je considère qu'il est plus simple de mourir que de vivre. Même s'il y a des souffrances terribles et longues avant la mort, elle reste toujours la délivrance du joug imposé à notre existence. La Religion adoucit ce joug, et notre cœur en saigne toujours ! *Sursum corda !* » Son œuvre musicale (*Danse macabre*, *Csardas Macabre*, *Les Morts*, *Pensées des morts*, *Requiem*, et même *Les Préludes*...) est bien sûr l'écho de cette fascination macabre, indissociable de sa foi inébranlable : « La mort n'est qu'une transformation de la vie », écrit-il encore. La *Mort d'Isolde*, transcrite en 1868 d'après l'opéra de Wagner, ouvre une voie entre la mort et l'amour : c'est une « Mort d'amour » (*Liebestod*), incarnation du fameux couple *Eros et Thanatos*. « Le Tristan de Wagner, selon Liszt, c'est la passion de l'amour, terrible et sublime, dans toute son intensité et sa flamme. Tout après, la plus noble chevalerie : Kurwenal est là ; et jusqu'au plus profond des entrailles retentit la voix du Roi, grave et sombre, comme le destin. » La *Mort d'amour*, c'est à la fois la volupté — qui fait écho à celle de la danse de Faust — et une transfiguration. *Funérailles* (*Harmonies poétiques et religieuses*), composé en hommage aux patriotes martyres de la Révolution hongroise de 1849, offre un tout autre visage de la mort : c'est une sombre

marche funèbre pourtant teintée, au milieu, d'une douce rêverie, nostalgique, marquée « *lagrimoso* ». C'est en quelque sorte un Requiem pour piano qui condense en quelques pages les cris de douleur, de désespoir, les trompettes funèbres, la pesanteur du deuil, mais aussi les larmes qui tombent, et qui de tristesse, se transforment en consolation.

On ne sait pas avec certitude pourquoi Liszt a choisi le titre de *Consolations* pour les six pièces qu'il a composées à partir de 1844, et dont la deuxième version, finale, fut publiée en 1850. Il vient peut-être du recueil *Les Consolations* de Sainte-Beuve dédié à Victor Hugo (1830). Mais il pourrait aussi y avoir un lien avec ce qu'écrivit au compositeur Elisa de Lamartine, la femme du poète, en 1845 : « Vous rendez magnifiquement à Dieu les dons que vous avez reçus — et vous faites participer tous les genres d'infortune aux deux grandes consolations que certains hommes sont chargés de distribuer aux autres, le génie et la charité. » Ce seraient les deux « consolations » que l'artiste aurait la mission d'apporter au monde. De façon plus générale, ces pièces lyriques, dont aucune n'est sombre ni tourmentée, sont méditatives, généreuses, apaisées. En 1838, Liszt écrivait à Marie d'Agoult, dans une page passionnée à l'image de leur correspondance, qu'elle était sa consolation :

« Je ne puis, je ne dois vivre qu'avec vous, ma bonne Marie. Tout ce qu'il y a de bon, d'élevé et de vital en moi dépérit sans vous. Je me promène au milieu de cette foule, le cœur gros d'ennui, la tête vide – je ne sais vraiment ce que je suis venu faire ici. Tout me blesse, me heurte, m'irrite. Je ne puis même penser à vous avec quelque douceur. Pourquoi cela est-il ainsi ? je ne sais. Autrefois vous étiez mon refuge, ma consolation, ma source toujours jaillissante dans ce désert aride – maintenant, le ciel est devenu d'airain, la nuit est sombre et froide, des larmes amères mouillent ma paupière fatiguée. Marie, me resterez-vous ? m'êtes-vous restée ? Marie, Marie, la force magique qui était dans ce nom s'est-elle dissipée ? Est-ce moi qui ai ainsi brisé notre vie ? Ne pleurez pas, ma bonne sœur – je suis mortellement triste – il n'y a aucune raison pour cela, comme on dit... Tenez, écrivez-moi, cela me fera quelque bien.

Je ne fais que jouer du piano, et jeter des cartes à tout le monde. »

Liszt avait trouvé en Marie d'Agoult sa consolation — et toute sa vie certainement, face au monde et aux agitations qui animaient sa vie intérieure et extérieure, il en chercha d'autres. Sa foi profonde et simple lui en fut une alors qu'il contempla parfois le suicide : « ma fatigue de vivre est extrême ; mais comme je crois que le cinquième commandement de Dieu : 'Tu ne tueras pas' concerne aussi le suicide, je continue d'exister. » Liszt, adulé par les foules, phénomène de virtuosité et de mondanité,

voyageur, séducteur, nourrit aussi une vie intérieure riche, secrète et profonde. « L'isolement est mauvais pour moi : si je ne me disais chaque jour que je ne pourrais guère *supporter* longtemps ce que d'autres appelleraient *le bonheur*, ma vie me semblerait presque intolérable. Il y a une sorte de consolation suffisante même dans les souffrances les plus aiguës : pourquoi la dédaignerions-nous ?... » Cependant, aspirant toujours à l'Idéal, jamais ses ailes de géant ne l'empêchèrent de marcher.

Nicolas Dufetel

Claire-Marie Le Guay, piano

Soliste présente sur les scènes internationales, Claire-Marie Le Guay s'est produite notamment au Carnegie Hall de New York, à la Philharmonie de Paris, au Suntory Hall de Tokyo, au Festival de La Roque d'Anthéron, au Klavier- Festival Ruhr. Lauréate de plusieurs concours internationaux, elle joue avec le même engagement en récital, en musique de chambre (avec François Salque, le quatuor Modigliani, etc) ou en concerto (sous la direction de Daniel Barenboim, Louis Langrée, etc). Claire-Marie Le Guay retrouve ici Liszt, dont l'interprétation la fit connaître du grand public à seulement 19 ans. C'est son 4^{ème} enregistrement pour Mirare après « *Voyage en Russie* », Bach, puis Schubert « *Wanderer* » avec François Salque. Son répertoire très large inclut la musique de son temps (Dutilleux, Thierry Escaich dont elle est dédicataire de plusieurs œuvres et l'une des interprètes les plus fidèles, Sofia Gubaidulina ou Bruno Mantovani).

Accordant une place essentielle à la transmission, elle enseigne depuis 2001 au CNSM de Paris. Artiste engagée, elle a collaboré avec l'Opéra de Dijon de 2012 à 2020 pour le développement des projets artistiques pour le jeune public. Titulaire du prestigieux titre de *Eisenhower Fellow* 2015, Claire-Marie Le Guay est la directrice artistique du Festival international de musique de Dinard et l'auteur du livre *La Vie est plus belle en musique*, paru aux éditions Flammarion.

'[A]s you know the joys of the soul are not measured by their surfaces but by their depth.' (Liszt)

Faust and Mephisto break into a village inn where, on the occasion of a peasant wedding, the party is in full swing. Disguised as a hunter, the prince of the Underworld, Satan's embodiment on earth, interrupts the music, grabs a violin, which, in the words of Liszt, he tunes forcefully and powerfully:

'My dear people, your poor bow strings
Are loose and lack spirit.
Your waltz is good enough
For the infirm with lame toes,
But not for the young and hot-blooded.
Give me a fiddle
A different tune is about to be played
And in the pub there will be wild dancing!'¹

Faust is burning with desire for a young girl he has just caught a glimpse of. Soon, the joyful waltz turns into a hellish dance, then a voluptuous swirl. Mephisto livens up the devilish excitement that, borne by the music, gives wings to passion and pleasure:

'Very soon, the joyful notes rise then fade
Like dying groans of pleasure.
Like sweet nothings whispered,
In sultry nights, the sound of lovers' giggles.
Soon again rise, then fall, and swell;
Waves of lust caress
A blossoming naked girl.
Now a shrill scream in the murmur:
The frightened girl cries for help,
The fiery lad jumps from the reeds.
The tones abhor each other, grapple each other,
And fight in a throng of chaos.
The bathing maiden, who resisted for so long,
Finally yields to the man's embrace.

The lad entreats her, the woman has mercy.
One can hear how she warms to his kisses.
Now three funny chords can be heard
As when two lads fight over the same girl;
The loser is silenced.
As the two lovers blissfully embrace,
A duet of merging voices
Madly climbs a ladder of lust.
With ever increasing fire, and raging passion,
The man's shouting, the maiden's moans,
The seductive sounds from the fiddle,
All intertwine in a bacchanal circle.
How the village fiddlers behave like fools!
They all throw their fiddles to the ground.
A magical whirlwind stirs
All living souls within the inn.
With envy, the booming walls
Regret that they cannot join in the dance.
But above all the blessed Faust
With his brunette revels in dancing.
He squeezes her hands, he stammers an oath
And dances her through the open door.
They dance through corridors and garden paths,
And with the sound of the fiddle in pursuit;
They dance giddily into to the forest,
And softer and softer the fiddle sounds.
The vibrating notes rustling the leaves,
Are like caresses to a dream of love.
A whistle of delight is heard
When from a fragrant bush the nightingale flies.
As the lust of the drunken ones grows,
The singer is ordered from the devil himself.
The prevailing force of desire makes them weak,
And with a roar, they are devoured by a sea of ecstasy.¹

In the original edition of *The Mephisto Waltzes* [*Mephisto Valse*], of its full title *The Dance in the Village Inn: First Mephisto-Waltz* [*Danse dans l'auberge du village*](1862), Liszt quotes by way of a program some of the lines of Nikolaus Lenau's *Faust* (1836) he got his inspiration from. They explain, through the spoken language, the dramatic context depicted by the sounds. Program music, sonic canvas, the *First Mephisto-Waltz* is a symphonic poem for the piano. As a matter of fact, it is the second part of a diptych after Lenau, whose first element (*Midnight Procession : Der nächtliche Zug*), rarely given, is a masterpiece too. But if this first 'episode', a supernatural vision, pertains to the Vanitas genre, musically depicting Faust's meditation on his own fate, the *Dance in the Village Inn*, which requires daunting virtuosity in its execution, is a spectacular pandemonium.

Beyond their diabolical, fantastic streak, these pages hold other typical features of romanticism, of Liszt in particular. Nature is one of these, with the nightingale making a final appearance as a symbol of the break of day. *Beside a Spring* (*Au bord d'une source*) is an excerpt from the first *Year of Pilgrimage* (*Année de pèlerinage*, 1855), which evokes the Swiss landscapes in music. The title page of the first edition shows an alpine scene : a shepherd in the foreground, sitting by his dog in the grass, is watching his goats drinking from a spring at the foot of a small waterfall. In the distance, high peaks and, on a path leading to the heights, a few hikers. Engraved in the rock opposite to where the shepherd sits, three lines by Schiller remind one that water, the spring, is the beginning of everything: 'In the whispering coolness / young nature / begins her games'. That these lines should appear in the score shows that the strong alliance between music and poetry is at work in Liszt's music. A few decades later, another work, *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, [*The Fountains of Villa d'Este*], was to illustrate the composer's spiritual journey. This time, a quotation from the *Gospel of John* clearly points out the properly religious interpretation of the 'source.' 'But the water that I shall give him shall become in him a well of water springing up unto eternal Life.' The poem by Lenau also mentions 'Dreams of Love, luxurious and amorous'. How could we not hear therein an echo of the three lieder in nocturne-form, *Liebesträume* ? The third is certainly, in its piano solo version (1850), one of Liszt's greatest hits. Its three parts, wherein the same theme is transformed, deal with various facets of Love and its metamorphosis : dreamy, before growing more and more passionate, then a mere memory. Another facet of love inspires the *Cantique d'Amour* to which a religious dimension is added. This exalted prayer is indeed the final piece — its crowning achievement as it were — of the *Harmonies poétiques et religieuses* (1853) after Lamartine in which profane love and sacred love mingle. Liszt's breathtaking virtuosity either staggered or irritated his contemporaries, and still casts doubt sometimes on its genuineness and depth. Now if it is exceptional, therefore suspected of being superficial, it is also transcendent. For going beyond material, physical contingencies to reach the Ultimate, that is what it is all about for Liszt — and his ideal performer. Virtuosity is a means, not an end in itself, a means of furthering expression, poetry, the essence of things, their souls, in a sense, 'May

[the artist] set his aim within himself, and not outside himself, and let virtuosity become a *means* but never an *end*, said the composer. Contrary to the idea that virtuosity should be superficial, he asserts that it, 'exists only to let the artist convey what brings emotion into art'.

An absolute artist, versed in literature, mystical, unpredictable, elusive, which Baudelaire himself admitted, Liszt philosophizes in music. He turns to death too, about which he was to leave many thoughts like the following, 'Ever since the days of my youth I have considered dying much simpler than living. Even if there is often fearful and protracted suffering before death, yet death is nonetheless the deliverance from our involuntary yoke of existence. Religion assuages this yoke, yet our heart bleeds under it continually ! *Sursum corda* !'. Of course his musical work (*Danse macabre*, *Csardas Macabre*, *Les Morts*, *Pensées des morts*, *Requiem*, and even *Les Préludes*...) echoes this fascination with the macabre, inextricably bound up with his unshakeable faith, 'Death is merely a transformation of life,' he also wrote. *Isoldens Liebestod* [*Mort d'Isolde*], an 1868 transcript after Wagner's opera, opens up a middle path between death and love: it is a 'Love Death' (*Liebestod*), embodying the well-known *Eros and Thanatos* couple. 'Wagner's Tristan, according to Liszt, is the passion of love, terrible and sublime, in all its intensity and flame. Just after, the noblest knighthood : Kurwenal is there ; and to the depths of the bowels is the King's voice heard, ringing as grave and dark as Fate'. Love Death is simultaneously voluptuousness — echoing that of Faust's dance — and transfiguration. *Funérailles* (*Harmonies poétiques et religieuses*), composed as a tribute to the martyred patriots of the Hungarian Revolution in 1849, offers quite another face of death : it is a dark funereal march imbued, in its middle part, with a gentle nostalgia, a daydream with a 'lagrimoso' mark. Somehow, it is a *Requiem* for the piano which sums up in a nutshell the screams of pain, the cries of despair, the trumpet dirge, the heaviness of grief, together with the falling tears that change from sadness to solace in a few pages.

We do not know for sure the reason why Liszt chose *Consolations* as a title for the six pieces he started composing in 1844, whose second, and final, version was published in 1850. It may have originated in the collection *Les Consolations* by Sainte-Beuve dedicated to Victor Hugo (1830). Another connection might be found in what Elisa de Lamartine, the poet's wife, wrote to the composer in 1845, 'How wonderful your giving back to God the gifts you have received — and you make all kinds of misfortune participate in the two great consolations some men are in charge of dispensing to others, genius and charity.' These would be the two 'consolations' the artist would be on a mission to bring to the world. In more general terms, these lyrical pieces, among which none is gloomy nor troubled, are meditative, ample, soothed. In 1838, Liszt wrote to Marie d'Agoult, in as passionate a letter as the rest of their correspondence, that she was his consolation:

'I can, I must only live with you, my good Marie. Whatever is good, great, and vital in me seems to be withering away without you. I walk amid that crowd, with a heavy-heart from such boredom, with an empty mind — I really do not know what I have come here for. I find everything hurtful, offensive, irritating, to me. I cannot even think of you with a little sweetness. Why is that so ? I do not know. You used to be my shelter once, my consolation, my spring, always gushing in this arid desert — now the sky has turned dreadful, nights are dark and cold, bitter tears moisten my weary eyelid.

Marie, I still have you, haven't I ? Now and beforehand, Marie ? Marie, has the magical force that was in this name worn off ? Have I thus broken our life ? Do not cry, my good sister — I am sad to death — there is no reason for this, so they say... Indeed, write to me, this will do me good.

I do nothing but play the piano and throw cards to everyone.'

Liszt had found in Marie d'Agoult his own consolation — and all his life, certainly, facing the world and the restlessness of his inner and outer life, he kept seeking for more consolations. His deep, simple faith was one for him whereas he sometimes contemplated suicide, 'I am extremely tired of life ; but as I believe that God's fifth commendment 'Thou shalt not kill' includes suicide, I continue my existence.' Liszt, acclaimed by crowds, a phenomenon of virtuosity and mundanity, a traveller, a seducer, also fostered a rich, secretive, deep inner life. 'Isolation is a bad thing for me ; if I did not tell me everyday that I could not *bear* for a long time what others call *happiness*, my life would seem to me almost intolerable. There is a sort of sufficient consolation even in the acutest sufferings : why should we despise it ?' However, still aspiring to the Ideal, his giant's wings never prevented him from walking on.

Nicolas Dufetel

Translation: Michel Gouverneur

Claire-Marie Le Guay, piano

A soloist who has gained worldwide recognition, Claire-Marie Le Guay has performed at, particularly, Carnegie Hall in New York, Philharmonie in Paris, Suntory Hall in Tokyo, Festival de La Roque d'Anthéron, at Klavier-Festival Ruhr. An international award-winner, she plays with the same commitment and talent in recitals, chamber music (with François Salque, the Modigliani quartet, and others), or in concertos (conducted by Daniel Barenboim, Louis Langrée, etc.). With the present record, Claire-Marie Le Guay reconnects with her early musical taste for Liszt again, whose interpretation brought her to public attention when she was only nineteen. This is her fourth recording for Mirare after « *Voyage en Russie* », Bach, then Schubert's « *Wanderer* » with François Salque. Her very wide repertoire includes contemporary music (Dutilleux, Thierry Escaich – for whom she is the dedicatee of her several of his works, along with being one of his best interpreters –, Sofia Gubaidulina or Bruno Mantovani).

Because she considers transmission to be of paramount importance, Claire-Marie Le Guay has been teaching at CNSM in Paris since 2001. A committed artist, she has collaborated with the *Opéra de Dijon* from 2012 to 2020 for the development of artistic projects aimed at the younger audience. An Eisenhower Fellow in 2015, Claire-Marie Le Guay is also the artistic director of the International Music Festival in Dinard, and the author of *La Vie est plus belle en musique*, an essay published by Flammarion.

„Nicht an der Oberfläche, sondern an ihrem Tiefgang sind die Freuden der Seele zu ermessen.“ (Liszt)

Faust und Mephisto betreten eine Herberge, wo eine Bauernhochzeit gerade ihren Höhepunkt erreicht. Als Jäger verkleidet gebietet der Höllenfürst, Satans Gestalt auf Erden, den Musikern innezuhalten. Er greift sich eine Violine und stimmt sie – Liszt macht es uns vernehmbar – kraftvoll und energisch:

Ihr lieben Leutchen, euer Bogen
Ist viel zu schläfrig noch gezogen!
Nach eurem Walzer mag sich drehen
Die sieche Lust auf lahmen Zehen,
Doch Jugend nicht voll Blut und Brand.
Reicht eine Geige mir zur Hand,
's wird geben gleich ein andres Klingen,
Und in der Schenk' ein andres Springen!¹

Faust brennt vor Verlangen nach einem Mädchen, das ihm ins Auge sticht. Bald verwandelt sich der fröhliche Walzer in ein wollüstiges Wirbeln. Mephisto steuert die teuflische Trunkenheit, die, von der Musik getragen, der Leidenschaft und Wollust Flügel verleiht:

Bald wogen und schwinden die scherzenden Töne
Wie selig hinsterbendes Lustgestöhne,
Wie süßes Geplauder, so heimlich und sicher,
In schwülen Nächten verliebtes Gekicher.
Bald wieder ein Steigen und Fallen und Schwellen;
So schmiegen sich lüsterne Badeswellen
Um blühende nackte Mädchengestalt. (...)

Da hassen sich, fassen sich mächtig die Klänge,
Und kämpfen verschlungen im wirren Gedränge.
Die badende Jungfrau, die lange gerungen,
Wird endlich vom Mann zur Umarmung gezwungen. (...)

1 - Nikolaus Lenau, „Der Tanz“, in: *Faust. Ein Gedicht*.

Der zauberergriffene Wirbel bewegt,
Was irgend die Schenke Lebendiges hegt. (...)

Sie tanzen taumelnd hinaus zum Wald,
Und leiser und leiser die Geige verhallt.
Die schwindenden Töne durchsäuseln die Bäume,
Wie lüsterne, schmeichelnde Liebesträume.
Da hebt den flötenden Woneschall
Aus duftigen Büschen die Nachtigall,
Die heißer die Lust der Trunkenen schwellt,
Als wäre der Sänger vom Teufel bestellt.
Da zieht sie nieder die Sehnsucht schwer,
Und brausend verschlingt sie das Wonnemeer.¹

In der Originalausgabe des *Mephisto-Walters*, dessen ursprünglicher Titel *Tanz in der Dorfschenke* lautet (1862), zitiert Liszt programmatisch einige der Verse aus Nikolaus Lenaus *Faust* (1836), von denen er sich inspirieren ließ und die den dramatischen Kontext erläutern, in dem die Klänge zu situieren sind. Das finstere Tableau dieser Programmmusik stellt gewissermaßen eine symphonische Dichtung für Klavier dar, den zweiten Teil eines Diptychons, dessen erster Teil (*Der nächtliche Zug*), ebenfalls ein Meisterwerk, freilich selten gespielt wird. Während dieser erste Teil eine übernatürliche Vision ist, eine Art musikalischer Vanitas-Darstellung, in der Faust über sein Schicksal meditiert, malt der höchst virtuose *Tanz in der Dorfschenke* ein spektakuläres Pandämonium aus.

Neben dem diabolischen und phantastischen Aspekt lassen sich in dieser Komposition andere Themen der Romantik im Allgemeinen und Liszts im Besonderen ausmachen. Eines von ihnen ist die Natur, die mit dem Gesang einer Nachtigall den Tagesanbruch symbolisiert. In den *Années de pèlerinage* (1855) wird die schweizerische Landschaft musikalisch evoziert, so in *Au bord d'une source*, einer Episode aus dem Ersten Jahr. Die Titelseite der Erstausgabe zeigt die Alpen, im Vordergrund einen Schäfer mit seinem Hund im Gras; während er seine Schafe hütet, schöpft er Wasser aus einer Quelle, die von einem kleinen Wasserfall gespeist wird. In der Ferne zeichnen sich hohe Gipfel ab, und auf einem Weg, der sich zu ihnen emporschlingelt, einige Wanderer. Dem Felsen, vor dem der Schäfer sitzt, sind drei Verse Schillers eingraviert, die das Wasser, die Quelle und die Anfänge des Lebens evozieren: „In säuselnder Kühle / Beginnen die Spiele / Der jungen Natur“ – eine Illustration auch für die Bande zwischen Musik und Poesie, die Liszt so wichtig sind. Auch die *Jeux d'eaux à la Villa d'Este* aus dem Dritten Jahr der *Années de pèlerinage* thematisieren das Wasser; hier aber wird die Musik durch ein Zitat aus dem Evangelium

des heiligen Johannes begleitet. Mit seiner religiösen Interpretation der „Quelle“ verweist es auf die geistige Entwicklung des Komponisten: „Das Wasser, das ich ihm geben werde, wird in ihm ein Brunnen des Wassers werden, das in das ewige Leben quillt.“

Die „lüsternen, schmeichelnden Liebesträume“ aus Lenas Gedicht – sollten sie nicht als ein Echo auf die *Rêves d'amour* zu verstehen sein, jene drei Lieder in von Notturmo-Form, von denen das dritte, zumal in seiner Fassung für Soloklavier (1850), einer von Liszts „Schlagern“ wurde? Mit ihrer dreifachen Variation desselben Themas evozieren diese *Rêves* ebenso viele Facetten der Liebe, in die sie sich nacheinander verwandelt: erst erscheint sie als träumerisch, dann wird sie immer leidenschaftlicher, schließlich ist sie nur noch eine Erinnerung. Die religiöse Dimension fügt der Liebe eine weitere Facette hinzu: das *Hohelied der Liebe*. Dieses exaltierte Gebet stellt das letzte Stück und die Krönung der von Lamartine inspirierten *Harmonies poétiques et religieuses* (1853) dar, in denen profane und heilige Liebe ineinander übergehen.

Liszts Virtuosität ist atemberaubend. Seine Zeitgenossen verblüffte oder irritierte sie, und noch heute lässt sie bisweilen Misstrauen gegenüber seiner Authentizität und Tiefe aufkommen. Aber wenn sie ans Wunderbare grenzt und deswegen der Oberflächlichkeit, leeren Protzerei und Augenschwärmerei verdächtigt wird, ist sie doch auch transzendent. Denn für Liszt – und seinen idealen Interpreten – geht es darum, die materiellen, physischen Zwänge hinter sich zu lassen, um ins Absolute vorzustoßen. Die Virtuosität ist für ihn ein Mittel, kein Ziel an sich: Sie dient dem Ausdruck, der Poesie, dem Wesen der Dinge, gleichsam ihrer Seele. Für Liszt, „sieht der Künstler sein Ziel nicht in sich selbst, sondern außerhalb seiner Person; die Virtuosität ist ihm *Mittel*, nicht *Zweck*“. Im Gegensatz zu der Vorstellung, die Virtuosität mit Oberflächlichkeit gleichsetzt, ist jene für Liszt nur dazu da, dem Künstler die Übermittlung dessen zu ermöglichen, was die Emotion in die Kunst einbringt.

Liszt ist ein absoluter Künstler, versiert in Literatur und Mystik; er ist, wie Baudelaire formuliert, so unerwartet wie unfassbar. Wenn Liszt komponiert, philosophiert er. Auch an den Tod denkt er, etwa wenn er schreibt: „Seit meiner Jugend halte ich es für einfacher zu sterben als zu leben. Selbst wenn dem Tod schreckliche und lange Leiden vorausgehen, bleibt er doch immer die Befreiung von dem Joch, das unserem Dasein auferlegt ist. Die Religion mildert dieses Joch, und doch blutet unser Herz noch immer! *Sursum corda!*“ In Liszts musikalischem Werk (*Danse macabre*, *Csardas Macabre*, *Les Morts*, *Pensées des morts*, *Requiem*, und selbst *Les Préludes*...) ist der Widerhall dieser makabren, von seinem unerschütterlichen Glauben nicht zu trennenden Faszination vernehmbar. „Der Tod ist nur eine Umwandlung des Lebens“, schreibt er einmal. *Mort d'Isolde* (1868), seine Transkription des Schlussbilds der Wagnerschen Oper, eröffnet einen Weg zwischen Tod und Liebe: den Liebestod, die Verschmelzung

des berühmten Paares Eros – Thanatos. Liszt zufolge ist "Wagners *Tristan* die Liebesleidenschaft schlechthin, schrecklich und sublim, in ihrer ganzen Intensität und Glut. In ihrem Gefolge die edle Ritterschaft: Kurwenal ist da; und bis ins Innerste hinein erklingt die Stimme des Königs, tief und finster wie das Schicksal." Der Liebestod ist Wollust – die an Mephistos Tanz erinnert – und ihre Verklärung zugleich. In *Funérailles* freilich (aus den *Harmonies poétiques et religieuses*), einem Hommage für die 1849 gefallenen Patrioten der ungarischen Revolution, zeigt sich der Tod ganz anders: als finsterner Trauermarsch, dem sich jedoch an zentraler Stelle eine zarte, sehnsuchtsvolle Träumerei gesellt, bezeichnet mit *lacrimoso*. Die *Funérailles* sind gewissermaßen ein Requiem für Klavier; auf wenigen Partiturseiten verdichten sich verzweifelte Schmerzensschreie, Trompeten des Jüngsten Gerichts, tiefstes Leid, aber auch Tränen, die Trauer in Trost verwandelt.

Warum Liszt für die sechs Stücke, die er ab 1844 komponierte und dessen zweite Fassung 1850 erschien, den Titel *Consolations* („Tröstungen“) wählte, lässt sich nicht ganz entscheiden. Vielleicht fühlte er sich durch den Gedichtband *Les Consolations* angeregt, den Sainte-Beuve 1830 Victor Hugo gewidmet hatte. Möglicherweise besteht aber auch eine Verbindung zu dem Brief, den Elisa de Lamartine, die Frau des Dichters, 1845 an den Komponisten richtete: „Sie geben Gott die Gaben, die Sie von ihm empfangen haben, in herrlicher Weise zurück – und lassen jedem Unglück die beiden Tröstungen zukommen, die manche Menschen den anderen zu spenden bestimmt sind: Genie und Nächstenliebe.“ Die Mission des Künstlers soll also darin bestehen, der Welt diese beiden „Tröstungen“ zu gewähren. Und wirklich: Diese lyrischen Stücke sind weder finster noch wild bewegt, sie sind meditativ, großmütig, zur Ruhe gekommen. In einem Brief, der so leidenschaftlich ist wie seine ganze Korrespondenz mit Marie d'Agoult, schrieb Liszt ihr 1838, worin sein eigener Trost besteht:

„Ich kann, ich soll mit niemandem leben als mit Ihnen, meine gute Marie. Alles, was es in mir an Gutem, Hochstehendem und Lebendigem gibt, geht ohne Sie zugrunde. Ich treibe inmitten dieser Menge dahin, das Herz voll Überdruß, den Kopf leer – ich weiß wahrhaftig nicht, was ich hier soll. Alles verletzt mich, stößt mich ab, bringt mich auf. Warum bloß? Ich weiß es nicht. Früher waren Sie meine Zuflucht, mein Trost, meine stets sprudelnde Quelle in dieser kahlen Wüste – jetzt ist der Himmel unnahbar geworden, die Nacht ist finster und kalt, bittere Tränen benetzen mein müdes Lid. Marie, werden Sie mir erhalten bleiben? Sind Sie noch die meine? Marie, Marie – die Zauberkraft, die in diesem Namen lag, ist sie verflogen? Bin ich es, der unser Leben zerbrochen hat? Weinen Sie nicht, liebe Schwester – ich bin todtraurig – völlig grundlos, wie man sagt... Schreiben Sie mir doch, das wird mir ein wenig guttun.

Liszt hatte in Maria d'Agoult seine Tröstung gefunden – und doch bewog seine innere und äußere Unruhe ihn wohl zeit seines Lebens dazu, andere zu suchen. Eine davon war ihm sein tiefer und schlichter Glaube, wenn er zuweilen daran dachte sich zu töten: „Ich bin des Lebens höchst überdrüssig; aber da ich glaube, dass das fünfte Gebot Gottes: 'Du sollst nicht töten', auch den Selbstmord einschließt, mache ich weiter.“ Liszt ist nicht nur ein von der Menge abgöttisch verehrtes Phänomen an Virtuosität, ein Weltmann, ein Abenteurer, ein Verführer – er verfügt auch über ein reiches, verborgenes und unergründliches Innenleben. „Das Alleinsein ist schlecht für mich: Wenn ich mir nicht jeden Tag sagen würde, dass ich kaum lange *aushalten* könnte, was andere *das Glück* nennen, schiene mein Leben mir fast unerträglich. Noch im heftigsten Leiden liegt hinreichend Trost: Warum sollten wir ihn verachten?...“ Er strebte stets nach dem Ideal, daher entging er dem Schicksal von Baudelaires Albatros: ihn hinderten seine Riesenflügel nie am Gehen.

Nicolas Dufetel

Übersetzung: Achim Russer

Claire-Marie Le Guay, Klavier

Die international bekannte Pianistin Claire-Marie Le Guay gastierte bereits in der New Yorker Carnegie Hall, der Philharmonie Paris, der Suntory Hall in Tokyo, beim Festival La Roque d'Anthéron und beim Klavier-Festival Ruhr. Sie gewann mehrere internationale Wettbewerbe und tritt heute sowohl als Solistin und in kammermusikalischen Formationen (mit François Salque, dem Modigliani-Quartett usw.) wie auch als Konzertpianistin auf (unter der Leitung von Daniel Barenboim, Louis Langrée usw.). Mit der vorliegenden Aufnahme kehrt Claire-Marie Le Guay zu Liszt zurück, durch dessen Interpretation sie bereits als 19jährige ein großes Publikum begeisterte. Nach *Voyage en Russie*, Bach und Schubert (*Wanderer* mit François Salque) ist dies die vierte Schallplatte, die sie für Mirare einspielt. Ihr breites Repertoire schließt auch zeitgenössische Musik ein (Dutilleux, Thierry Escaich, der ihr mehrere Werke gewidmet hat und den sie besonders häufig interpretiert, Sofia Gubaidulina und Bruno Mantovani).

Für Claire-Marie Le Guay sind die jüngeren Generationen ein wesentlicher Adressat. Seit 2001 unterrichtet sie an der Pariser Musikhochschule, von 2012 bis 2020 beteiligte sie sich mit der Opéra de Dijon an der Entwicklung künstlerischer Projekte für ein junges Publikum. 2015 erhielt sie die Eisenhower-Fellowship. Sie ist künstlerische Leiterin des Internationalen Musikfestivals in Dinard und Verfasserin des Buchs *La Vie est plus belle en musique* (Flammarion).

Bösendorfer

L'art du piano depuis 1828
Fabrication artisanale Viennoise



VC

the new
280VC Vienna
Concert