

Garder l'élan avec la pianiste Blandine Waldmann

BY DAVID DEBOOR CANFIELD

Magazine Fanfare

La Pianiste française Blandine Waldmann a récemment publié un CD intitulé Momentum. Etant donné qu'il contient en son disque mon morceau de musique préféré, j'ai sauté sur l'occasion de l'interviewer et c'est ce que j'ai fait par courrier électronique en novembre 2018.

Veillez informer les lecteurs de Fanfare de votre parcours musical. Au-delà de l'intérêt à jouer du piano, je serais également intéressé de savoir qui étaient vos professeurs et quelles sont les choses précieuses que vous avez apprises d'eux. Aussi, y'a-t-il d'autres musiciens qui ont influencé votre carrière musicale ?

Quand j'étais plus jeune, j'ai joué du violon pendant dix ans en même temps que j'étudiais le piano. Avec le violon, j'étais fascinée par la façon dont je pouvais directement produire le son moi-même et également impressionnée par le lyrisme possible de l'instrument. Mais ce qui m'a intéressé davantage était le potentiel de créer une harmonie sur le piano avec la possibilité d'une polyphonie aux différentes couleurs dans les différentes lignes, plus ou moins comme un orchestre. Je dois dire qu'il était très difficile de choisir entre ces deux instruments et en effet, le violon influence toujours mon jeu au piano dans la façon de penser phrases, formes, directions et sons.

La plupart de mes études professionnelles ont été entreprises hors de France. J'ai travaillé avec Dominique Cornil au Conservatoire Royal de Bruxelles. Elle m'a aidé à consolider ma technique. Daniel Blumenthal au Conservatoire Royal Flamand fut d'une grande aide pour perfectionner ma capacité à jouer avec la palette sonore et l'expression d'un orchestre. Aussi, j'ai également travaillé avec Aleksandar Madžar qui m'a guidé notamment à contourner les difficultés techniques en anticipant la phrase musicale et en projetant mentalement le son que je souhaitais produire au sein d'une œuvre musicale. Ma formation a également été améliorée grâce aux classes de maître en Europe et à l'écoute des musiciens que j'admire. Maria Callas et Menahem Pressler, qui donnent tous deux tellement à leurs auditoires, rendent leur âme presque palpable. Martha Argerich m'a aidé à valoriser la direction de la phrase, tandis que Wilhelm Kempff m'a bouleversé par la profondeur de ses performances. Quant à Boris Berezovsky, c'est par l'incroyable énergie qu'il crée en jouant.

Ce sera votre premier CD solo dans les archives Fanfare. Est-ce vraiment votre premier enregistrement ? Qu'est-ce qui vous a amené à choisir les œuvres que vous avez incluses ?

Oui, c'est mon premier CD solo mais j'ai également participé en tant que soliste et chambriste à un double CD de musique du compositeur suédois Jonathan Östlund. Quant à mon premier CD solo, j'ai choisi principalement ces compositeurs parce qu'ils me «parlent» et qu'il était évident de les enregistrer. En effet, je les avais beaucoup joués en concert, ce qui, à mon avis, n'a pu que mûrir mon jeu les concernant.

Quelle est la signification de son titre, Momentum ?

Momentum a été choisi comme l'équivalent latin du mot français, élan. *Momentum*, en anglais, honore Scriabine et l'une des principales caractéristiques de son langage musical. De plus, j'aime les différentes significations suggérées par ce mot. Le mot lui-même a une connotation «musicale» mais il peut aussi évoquer le mot *moment*, rappelant particulièrement les instants frappants dans ma vie pianistique. Il est également similaire au mot *monument*, un mot qui suggère l'architecture musicale dans toutes ces pièces et la structure novatrice de leurs formes musicales.

Moussorgski aurait déclaré : "L'art est un moyen de converser avec le public ». Etes-vous d'accord ? Si oui, comment "conversez-vous" avec votre public ?

Beaucoup d'artistes ou de compositeurs diraient : «L'art est un moyen de s'exprimer pour le public», faisant référence au fait que la musique et l'art peuvent exprimer des choses que les mots ne peuvent pas. La citation de Moussorgski est intéressante, c'est le mot *conversation* qui introduit l'idée d'établir un dialogue. Moussorgski est un innovateur dans la musique descriptive, particulièrement dans *Les Tableaux*, qui permet à un auditeur de visualiser chacune des miniatures presque comme si elles étaient animées. De cette façon, Moussorgski s'est révélé un génie dans l'art de converser avec les gens en composant une musique facile à comprendre.

En tant qu'interprète, je suis tout à fait d'accord avec Moussorgski. L'artiste doit créer une sorte d'échange avec le public lors d'une performance. Cela peut se produire en jouant la carte de l'engagement afin de ressentir l'énergie du public en retour et créer un "cercle virtuel". Créer ce phénomène exige que l'artiste donne beaucoup de lui-même.

Dans les notes de programme de ce CD, vous indiquez que la musique de Moussorgski est «extrêmement innovante». De quelle manière concrètement ?

Avant tout dans l'idée d'une oeuvre basée sur des miniatures juxtaposées et dans la manière dont il a lié tous les tableaux avec les *Promenades* variées. Le *Carnaval* de Schumann constitue un antécédent pour un tel enchaînement de petites pièces, mais Moussorgski dépasse cet exemple en écrivant dans des styles très contrastés. Son innovation vient aussi de la façon dont-il induit l'émotion par sa manière descriptive de composer.

Je suppose que vous voyez aussi de l'innovation dans la musique pour piano de Brahms et Scriabine ? Comment leur originalité diffère-t-elle entre elles ainsi que de celle de Moussorgski ?

En choisissant le programme de ce CD, je pensais à cette époque fantastique de l'histoire lorsque deux courants distincts de composition se sont produits entre la «musique pure» de Brahms et la «musique à programme» initiée par Wagner et Liszt, qui (avec d'autres membres de cette école) a composé une musique basée sur des idées extra-musicales (telles que des poèmes ou scènes de la vie). En outre, l'innovation était essentiellement liée aux idées de forme et d'harmonie. Brahms était considéré comme le «traditionaliste» poursuivant la pure esthétique musicale de Bach et Beethoven, et est devenu l'un des «Trois B», bien qu'il aurait considéré cette étiquette trop restrictive. Même s'il était le roi de la forme musicale à son époque, son génie dans le langage musical romantique lui a permis de produire de miniatures novatrices illustrées par ses *Variations* et *Intermezzi*. Comparé à beaucoup de ses contemporains, son approche peut être considérée comme minimaliste en ce qu'il évitait fioritures et artifices extra-musicaux.

Scriabine, peut-être plus que quiconque à son époque, "échappa" aux règles surtout lors de sa dernière période de composition, et certainement à l'époque de la Sonate no. 9 que vous pouvez entendre sur ce CD. Son innovation vient sûrement de la forme musicale inextricable de la Sonate. Sa désignation «Sonate» ne fait en réalité référence à aucun type de forme tripartite. Cela impliquait auparavant qu'il n'y avait qu'un seul mouvement dans cette oeuvre. Nous savons de Scriabine que sa forme suit un système métrique très sophistiqué. Dans cette neuvième Sonate, la fin revient au début sans conclusion claire de sorte que les questions posées dans la pièce restent sans réponse. Plus que tout, son innovation réside dans la poursuite d'une technique harmonique avancée, initiées par Wagner. Celle-ci inclue des accords de quarts augmentées ou diminuées superposées. Scriabine a également innové dans son utilisation des trilles et des trémolos. Ces «vibrations de l'Ether » avait une signification philosophique pour lui, et il était certainement l'un des premiers compositeurs dont la musique pourrait être décrite comme étant destinée à amener les interprètes et les auditeurs à une sorte d'état d'extase.

Ainsi, les innovations de Brahms et de Scriabine diffèrent considérablement de celles de Moussorgski qui était en tête des Cinq Puissants dans la promotion des nationalistes russes. D'où le rejet du romantisme et des idées occidentales de cette époque. De plus, Moussorgski choisit un système modal pour sa composition des *Tableaux*. Ces deux idées sont *a priori* un pas en arrière.

Ces trois compositeurs étaient eux-mêmes pianistes. En général, trouvez-vous plus gratifiant de jouer de la musique de compositeurs qui ont également été pianiste ?

Pas particulièrement. La musique elle-même est plus importante que ses difficultés pianistiques et en quelque sorte. Elle découle d'un chant intérieur inhérent au compositeur. En tant qu'interprète, je crois que je dois être aussi proche que possible du compositeur et de sa musique telle qu'il l'a écrite. Si un morceau « me parle », cela résonnera dans le cœur de mon être et je dois m'ouvrir pour révéler l'émotion qui est en moi. C'est ainsi que l'artiste créera quelque chose de très personnel, quelque chose qui révélera sa propre personnalité.

Quelles sont les différences et les similitudes dans votre interprétation de la musique de ces trois compositeurs ?

Pour jouer la musique de ces trois compositeurs, il faut trouver en soi un éventail très différent d'états émotionnels. Pour Moussorgski et Brahms, il faut trouver la stabilité et le centrage, un son rond sans brutalité pour Brahms afin d'en extraire ses profondeurs. La musique parfois brutale de Moussorgski nécessite de jouer avec des variations extrêmes dans la production du son, alors que dans la musique de Scriabine, il faut décrire de manière transparente les complexités des strates harmoniques et mélodiques. Ses changements d'états vont toujours rechercher les pics émotionnels.

Concernant Moussorgski, je ne pense pas qu'il souhaitait que sa pièce soit une œuvre « de démonstration », où la virtuosité est exposée. Je conçois la pièce davantage dans la lignée de Stravinsky ou Prokofiev que de Tchaïkovski ou de Borodine. Pour ma part, j'ai cherché à créer une grande variété de fortissimo et pianissimo. La « Grande Porte » doit avoir un son immense, décrivant un incroyable héroïsme. Je voulais donc trouver un moyen de faire sonner l'instrument au volume maximum, sans fragilité. Cependant, dans « Baba-Yaga », la description d'une sorcière pousse à trouver un son aussi âpre que possible. J'aime aussi l'idée de décrire l'émotion qu'un visiteur de l'exposition aurait pu ressentir après avoir regardé la peinture. La promenade après « Bydło » ne peut pas être jouée comme s'il était placé ailleurs dans la pièce. L'auditeur est toujours dans l'état émotionnel de « Bydło » au début de cette promenade et la tension doit résider toujours dans le silence qui suit. Il est facile de rater cela car les seuls liens entre les tableaux individuels sont les Promenades, pendant la promenade du visiteur (et du compositeur) à travers l'Exposition. Ainsi, les Promenades doivent inclure à la fois la réaction à la peinture précédente et l'anticipation du prochain.

Dans les Variations de Brahms, je pense avoir une façon de penser très lyrique et expressive à propos de cette œuvre. Bien sûr, c'est une pièce difficile, mais il est plus intéressant de montrer le message du compositeur aussi profondément que possible. Le thème de l'Italien Paganini est présenté dans une ambiance légère, mais elle est immédiatement transformée de la première variation en un style d'écriture beaucoup plus dense. Dans mes interprétations de Brahms, je cherche à faire ressortir son style de composition massif par l'intensité plutôt que par le poids. Aussi, j'essaie de ne pas confondre la sensibilité avec la sentimentalité, qui devrait être totalement bannie de sa musique.

En ce qui concerne l'interprétation de Scriabine, je pense que l'atmosphère mystique de la pièce est quelque chose qui devrait absolument être capturé. Pour jouer cette pièce, vous devez savoir comment faire une transition soudaine vers un autre état émotionnel ou pour atteindre un point culminant sans transition. L'alternance dans la musique de Scriabine entre la suspension du temps et la fulgurance est en effet une caractéristique particulièrement déterminante de sa musique.

Trouvez-vous utile de connaître la vie des compositeurs dont vous jouez les œuvres ? Et trouvez-vous leur musique liée à des aspects de leur vie ?

Oui bien sûr. Je trouve utile de savoir que Moussorgski a composé ses *Tableaux d'une Exposition*, sur son désir de restaurer l'épopée de l'ancienne Russie dans un contexte de scepticisme

concernant les courants artistiques occidentaux. Sachant cela, ce contexte aidera l'artiste à comprendre comment jouer la "Grande Porte de Kiev" ou "Baba-Yaga", par exemple. Avec Brahms, on ne peut ignorer sa connaissance de Carl Tauzin (qui a publié de nombreux exercices pour piano), une amitié qui a précipité sa composition des *Variations sur un thème de Paganini*, ou que les *Intermezzi* se sont inspirés de sa profonde amitié avec Clara Schumann qu'il avait tout juste perdu. La période tardive de Scriabine est indissociable du système philosophique de Théosophie qu'il a développé pendant son séjour à Bruxelles, où le système métrique mystique à grandement influencé sa composition, sans parler des autres systèmes philosophiques orientaux qui étaient répandus en Russie à cette époque.

Écoutez-vous l'enregistrement d'une pièce par d'autres pianistes avant de la produire ou de l'enregistrer vous-même ?

J'ai joué ces morceaux plusieurs fois en concert sans écouter particulièrement les interprétations d'autres pianistes. Après avoir mûri dans ma conception et mon interprétation des *Tableaux* de Moussorgski et des *Variations* de Brahms, et avant de les enregistrer, j'ai acheté un bon nombre de versions différentes d'entre eux, juste par curiosité.

Je ne crois pas que l'on doit jouer une œuvre selon une tradition dans l'interprétation. En fait, je pense qu'il est très difficile même de savoir quelle est la tradition associée à une pièce. Il y a tellement de façons différentes de jouer une œuvre, en fonction de sa culture et des époques d'enregistrement. Par exemple, j'ai écouté la version de Friedrich Gulda des *Variations sur un thème de Paganini* de Brahms, et je dois dire que c'est celle que j'aime le plus, même si c'est très ancien. Je pense que vous devez respecter le compositeur. Il serait absurde pour moi de jouer la *Promenade* d'ouverture de Moussorgski différemment juste parce que les auditeurs ne l'avaient jamais entendu comme ça auparavant. Un artiste doit aussi être authentique avec lui-même afin que sa performance puisse convaincre l'auditeur. Nous devons, pour ainsi dire, défendre les morceaux que nous jouons. Si vous jouez en fonction de ce que vous ressentez vraiment à l'intérieur et que vous croyez en votre interprétation, vous serez convaincant et différent.