

LE CD + LE MAGAZINE : 48 F
NOVEMBRE-DECEMBRE 2000 - N° 19 -

Piano

LE MAGAZINE

En exclusivité mondiale:

Cyprien Katsaris

Le virtuose a réalisé et joué le CD
de ce numéro. Il nous raconte



Cyprien Katsaris

Encyclopédie vivante du piano, il se lance dans des projets discographiques colossaux.

- Propos recueillis par Orianne Nouailhac
- Photos : Michel Piquemal

Se définissant lui-même comme un dangereux fanatique du piano, Cyprien Katsaris possède dans son appartement parisien plus de partitions et de transcriptions rares qu'une bibliothèque musicale. Après une journée de dix heures au piano, il se détend en déchiffrant des partitions inédites. Pianiste à la technique surnaturelle, Cyprien Katsaris joue des pages interdites aux autres par leur difficulté. Après une éclipse de plus de 10 ans de la vie musicale française, le pianiste français d'origine chypriote revient cet automne avec des projets discographiques colossaux.



Vous avez été l'un des premiers pianistes au monde à jouer intégralement les transcriptions lisztziennes des symphonies de Beethoven. Comment définissez-vous ces transcriptions, le regard de Liszt sur l'œuvre de Beethoven ?

Au XIX^e siècle, on faisait beaucoup de transcriptions pour populariser la musique symphonique et la musique d'opéra. Dans les années 1830, il y avait dans les foyers parisiens 60 000 pianos et les gens voulaient jouer ces œuvres. Les arrangements étaient assez souvent pour quatre mains, car il était plus facile de jouer à quatre mains un arrangement d'une symphonie de Haydn, de Mozart ou de Beethoven qu'à deux mains. Il y a donc une multitude d'arrangements de qualités diverses datant de cette époque, mais ce que Liszt a réussi est hors du commun. La bonne transcription est une traduction d'une œuvre symphonique, à la fois littérale et transcendée par l'utilisation de procédés pianistiques - et c'est là où Liszt est génial - qui permettent de compenser le manque de cette richesse de timbres créés par l'orchestre. La conséquence de cette amplification pianistique opérée par Liszt afin de reproduire l'élément orchestral est une véritable recreation des symphonies de Beethoven. Elles deviennent tout simplement des « super sonates ». J'ai découvert les symphonies de Beethoven au Cameroun lorsque j'étais tout petit, en particulier la *Symphonie Pastorale*. N'étant pas chef d'orchestre, cette symphonie m'était inaccessible. Un jour, je suis tombé sur cette transcription de Liszt. Je l'ai déchiffrée et je me suis mis à pleurer comme un bébé. Puis j'ai découvert les autres symphonies de Beethoven transcrites par Liszt. Il a su retraduire au piano toutes les intentions de Beethoven. Horowitz a déclaré à la fin de sa vie au *New York Times* que les symphonies de Beethoven transcrites par Liszt étaient « *the greatest piano works* » (les plus grands morceaux du répertoire pianistique). Cela dit, Liszt a reconnu dans une lettre adressée à son éditeur la quasi-impossibilité de transcrire le final de la 9^e *Symphonie* pour un piano. C'est la raison pour laquelle il a effectué une transcription supplémentaire de la *Neuvième* pour deux pianos. Pendant dix ans, j'ai analysé les partitions de Beethoven, puis les transcriptions de Liszt, et il m'a semblé nécessaire de rajouter certains instruments de l'orchestre ainsi que

Cyprien Katsaris



quelques parties chantées de la *Neuvième*, éléments manquants dans la version lisztzienne. L'idée n'était pas de faire mieux, mais de me rapprocher encore plus de l'esprit de Beethoven. Pour mon enregistrement de ces symphonies de Beethoven transcrites par Liszt (Teldec), il a donc fallu trouver de nouvelles formules pianistiques. Par exemple, dans le final de la 8^e *Symphonie*, les redoutables notes répétées en triolets, telles que jouées par l'orchestre mais omises par Liszt, ont exigé un lourd tribut : des doigts ensanglantés pendant l'enregistrement. Franz Liszt a été le premier grand arrangeur pour le piano, mais

Sigismund Thalberg (pianiste et compositeur autrichien, 1812-1871) a été le premier à écrire pour piano des *Fantasies* d'opéra de niveau phénoménal, recréant la continuité du son du chanteur. Liszt, qui jaloussait Thalberg, a repris chez lui la technique qui consiste à faire chanter une mélodie dans le médium avec les deux pouces tout en jouant des accords, des arpèges et des traits dans les graves et les aigus. Dans la continuité de *L'Art du chant appliqué au piano* de Thalberg, Georges Bizet a écrit un ensemble de 150 pièces transcrites d'après la musique française, allemande et italienne, ensemble intitulé

Le Pianiste chanteur. Quel dommage que personne ne connaisse plus ces superbes morceaux, tout à fait accessibles pour les amateurs, et qui développent le sens du chant au piano, sens totalement occulté au XX^e siècle. N'oubliez pas que Chopin disait à ses élèves que chaque doigt est un chanteur.

Vous dites souvent de Liszt qu'il joue du « piano total », c'est-à-dire utilisant la totalité du clavier.

Liszt et Thalberg furent les premiers à exploiter totalement leur instrument. Ces deux-là ne s'aimaient pas beaucoup, et cela s'est fini par un duel au piano en 1837, à Paris. Une sorte de joute devant un public pour décerner un titre de virtuosité au vainqueur. La princesse de Belgiojoso, qui organisait cette rencontre, a déclaré à l'issue du duel, ne mettant pas vraiment fin à la polémique : « *Thalberg est le plus grand et Liszt est unique* ».

A la même époque, il y a aussi Chopin.

Chopin est unique d'une autre façon encore. Chacune de ses *Études*, chacun de ses *Préludes* est un monde à part. Il a mis au point des formules pianistiques encore différentes de celles de Liszt. Les *Études* de Chopin, comme celles de Liszt, ne sont pas des exercices. Chaque trait de virtuosité doit être transcendé musicalement selon le caractère de l'étude, qu'elle soit tumultueuse, pleine de délicatesse ou fantasmagorique. A ce sujet, Chopin, surprenant Liszt en train de jouer quelques-unes de ses *Études*, s'exclama : « *Comme j'aimerais lui voler ses doigts !* ». Car Chopin savait parfaitement que de grands moyens pianistiques ne peuvent que favoriser l'expression musicale. Quel meilleur démenti que celui-ci à l'encontre de ceux qui prétendent qu'un virtuose du piano n'a rien à dire musicalement. Liszt en a souffert.

En récital, Liszt jouait beaucoup, outre des œuvres de sa composition et de Chopin, de la musique allemande. Comment expliquez-vous concrètement sa fascination pour le répertoire allemand ?

Liszt plaçait Beethoven au-dessus de tous. Et le fait qu'il jouait de la musique allemande était à mon sens simplement chronologique. A cette époque, la grande musique était allemande, même si, déjà, Fauré et Saint-Saëns étaient présents. Cela dit, Liszt a transcrit pour piano la *Danse macabre* de Saint-Saëns, ainsi que la *Symphonie fantastique* de Berlioz.

Votre définition de la technique du virtuose ?

Déjà, il faut bien se mettre dans la tête que les fausses notes sont secondaires. Liszt faisait des fausses notes, Horowitz, Samson François aussi. La grande technique, ce n'est pas de bouger les doigts rapidement mais c'est l'art du phrasé, l'art des couleurs et des plans sonores. Le virtuose transcende la technique pour faire de la musique. Des pianistes comme Stephen Hough ou Marc-André Hamelin sont des virtuoses en ce sens qu'ils possèdent une grande technique mais vont plus loin : tout ce qu'ils font est musical. Le piano est un instrument à percussion, mais il faut aussi penser à jouer comme un coup d'archet, comme une clarinette, comme une voix, comme un violoncelle. Dans le 2^e mouvement de la *Sonate en si bémol* de Schubert, je pense à un chanteur accompagné, dans la reprise du thème, par une contrebasse. La musique doit refléter tous les aspects de la vie, perceptibles par nos sens ou pas. Le son doit traduire fidèlement la révolte, la peur, la joie, le bonheur, le malaise, la sérénité... Il ne doit pas être uniforme. Au Conservatoire, on vous apprend que votre son doit être beau. Mais cela dépend de l'œuvre. Beethoven a parfois produit des sons rudes. Ils doivent le rester car ils sont l'expression de sa colère. Idem pour la détresse que Gustav Mahler installe dans le *Abschied* du *Chant de la Terre*.

« Chopin disait

à ses élèves que chaque doigt est un chanteur. »

Est-ce que vous croyez au don où bien tout n'est que travail ?

Il faut énormément travailler, il n'y a pas de mystère. En ce moment, je travaille jusqu'à trois ou quatre heures du matin. Mais le don, le talent existent. C'est simplement un champ qu'il faut labourer.

Avez-vous des difficultés ou une réticence face à un compositeur en particulier, des œuvres que vous n'avez pas encore souhaité aborder ?

Non, je suis un boulimique de la musique. **La musique contemporaine ?** Il y a eu beaucoup de déchets dans la musique du XX^e siècle mais parmi les grands, il n'y a presque rien à rejeter.

Le compositeur français Olivier Greif

vient de décéder. Vous connaissiez son œuvre ?

Je l'ai rencontré il y a un an. Il est venu chez moi me jouer quelques-unes de ses sonates pour piano. J'ai été bouleversé par sa musique, surtout par une sonate pour violoncelle et piano, la *Sonate de Requiem*, qui est une œuvre poignante. Parfois, il superposait sa musique, toujours sincère car issue directement de son âme, de son cœur, avec des pièces anciennes. C'est sublime.

Vous êtes un anti-représentant de l'école française de piano. Comment définissez-vous cette école ?

L'école française n'existe plus. Elle était axée sur la technique des doigts plus que sur le bras, le corps. Ce jeu perlé est, par exemple, à l'opposé du jeu russe. Mais aujourd'hui, ces frontières sont tombées. Et en piano, tout est question d'individu plus que d'école. Walter Gieseking jouait Debussy comme personne. Il était allemand mais avait une vraie culture française dans son jeu.

Comment avez-vous découvert le piano au Cameroun à l'âge de 4 ans ?

Ma sœur prenait des cours. Le jour où le piano a été livré à la maison, j'ai été attiré comme par un aimant. J'avais trois ans et demi, je tapotais la *Marseillaise* sur le clavier. Nous sommes arrivés à Paris en 1959, j'avais 8 ans, et les choses sérieuses ont commencé.

Le CNSM de Paris ?

Oui, j'en ai conservé de très bons souvenirs, même si je n'ai jamais été un amoureux de l'enseignement. J'étais foncièrement individualiste et le jour où je n'ai plus eu de professeurs du tout a été un grand jour pour moi. Mais le CNSM de Paris était et est toujours une école prestigieuse, et tous mes professeurs, en piano, en musique de chambre, en déchiffrage, étaient excellents. D'ailleurs, la France est aujourd'hui le pays d'Europe, avec la Russie peut-être, qui produit le plus de pianistes de très grande qualité.

Vous n'avez jamais suivi de formation pour la direction d'orchestre, et pourtant vous semblez très attiré par cette discipline.

Si je devais devenir chef, je passerais par une formation, voilà une chose sûre. Je trouve que l'on ne s'improvise pas chef d'orchestre. Il est très dur d'obtenir un beau son de la part d'un ensemble orchestral. Et le plus difficile est de savoir faire répéter un orchestre. Peu de chefs ont ce

Cyprien Katsaris

don. Il faut faire vibrer les musiciens, les aider à se transcender. Il faut aussi connaître parfaitement les instruments, les partitions.

Souffrez-vous parfois de la solitude ?

Jamais. Au contraire, j'aime être seul.

Les chambres d'hôtels, les tournées en solitaire ?

J'adore !

Revenons à votre goût pour les partitions abandonnées dans un coin de la mémoire musicale universelle. Pourquoi aimez-vous tant exhumer ces trésors, par curiosité, par devoir de diffusion de ces œuvres, par goût du risque ?

Il y a effectivement un devoir de diffusion, et puis c'est passionnant. J'ai calculé qu'il me faudrait vivre 400 ans pour apprendre tout le répertoire que j'aimerais jouer. J'espère que la réincarnation existe car je ne souhaite guère m'arrêter à mi-chemin. Entre le grand répertoire et le répertoire oublié, il y a des centaines de milliers de pages sublimes. L'année dernière, par exemple, j'ai décidé de déchiffrer tout l'œuvre de Couperin. Je m'intéresse follement à la musique ancienne mais, chaque jour, je fouille dans mes partitions et je découvre des trésors de toutes les époques. Comment faire pour ignorer que tout cela existe ? Les éditeurs se sont désintéressés d'œuvres superbes, beaucoup de pianistes manquent de curiosité et donc de culture. Mais ces chefs-d'œuvre sont là, ils existent.

La critique vous touche-t-elle ?

Il y a trois sortes de critique, trois attitudes. La première est celle qui permet d'accepter que quelqu'un puisse jouer d'une manière différente si c'est convaincant. C'est ce que je souhaite appliquer lorsque je fais partie d'un jury de concours. La deuxième attitude est liée à une esthétique musicale, par exemple le critique qui ne tolère aucunement une autre manière d'interpréter Mozart que celle des « baroqueux » style Harmoncourt ou, au contraire, celui qui ne jure que par l'interprétation « classique ». Ces critiques-là peuvent détruire systématiquement ce qui va à l'encontre de l'esthétique musicale à laquelle ils croient. Et puis la troisième attitude, c'est l'exclusion d'un artiste pour des raisons extra-musicales. Le droit à la différence devrait être inviolable et protégé, que ce soit dans les domaines artistique, politique ou religieux.

Votre « come-back » français de cet

automne est avant tout discographique.

Je donne un récital Bach au Théâtre des Champs-Élysées le 19 octobre, puis, presque au même moment, sortiront plusieurs enregistrements : un coffret Bach, un disque autour de la musique romantique mexicaine, un enregistrement consacré au compositeur russe Serge Bortkiewicz, contemporain de Rachmaninov, le CD de l'enregistrement de mon concert du 17 octobre 1999 au Carnegie Hall de New-York pour l'anniversaire de la mort de Chopin, la première mondiale de la version pour piano par Beethoven de ses *Créatures de Prométhée* ainsi qu'une intégrale Mozart en 15 CD qui sortira progressivement. Le coffret Bach se partagera en trois parties, « Bach original », « Bach arrangeur » - de sa propre musique et de celle composée par d'autres -, et « Bach arrangé », c'est-à-dire ses œuvres arrangées par Liszt, Kempff ou par moi-même.

« Il me faudrait vivre
400 ans pour apprendre
tout le répertoire
que j'aimerais jouer. »

Vous poursuivez actuellement cette intégrale des concertos de Mozart à Vienne et Salzbourg. Vous aviez déjà enregistré quelques-uns de ces concertos. Votre regard, votre interprétation ont-ils évolué quelques années après ?

Je donne depuis un moment déjà ces concertos à Salzbourg et à Vienne avec la Philharmonie de chambre de Salzbourg, dirigée par le coréen Yoon Kuk Lee, et je me suis dit qu'il fallait en profiter pour enregistrer ces concertos. Cela sera l'intégrale la plus complète jamais réalisée. Mon regard sur ces concertos a évolué en ce sens que, là où Mozart n'avait pas écrit de cadences, je les ai écrites et ce de deux manières : l'une se rapprochant de l'esprit de Mozart et l'autre qui extrapole, qui se dirige vers le Romantisme et cherche parfois des correspondances avec d'autres compositeurs.

Vous êtes lauréat de plusieurs grands concours, le Concours Cziffra, le Concours Reine Elisabeth, le Prix Albert Roussel, le Concours

Tchaïkovski. Pensez-vous que ce soit important ?

C'est essentiel pour permettre aux jeunes de jouer devant un public difficile et un jury. Mais il n'y a aucune garantie pour que cela propulse un pianiste vers une carrière internationale.

Vous avez également été membre de jurys de concours. Quels sont vos critères de choix d'un Premier Prix ?

Le Premier Prix est celui qui apporte quelque chose de personnel. Vous avez deux esthétiques fondamentales sur le plan de l'interprétation : la lecture objective de la partition et la vision subjective. Un certain équilibre entre les deux est nécessaire. Nous savons que nous ne savons pas grand-chose sur les intentions profondes d'un compositeur. Dans le cadre de ce que nous savons et de ce que nous supposons être ses intentions, il faut suivre le texte, c'est la lecture objective, mais il faut aussi aller plus loin que cela. Ce qui est intéressant, c'est cette fusion entre l'interprète et le compositeur. Jouer la partition en ajoutant les nuances mises par le compositeur ne suffit pas. N'importe quel pianiste peut faire cela. Quand vous interprétez Schubert, vous ne jouez pas, vous priez. Vous devez donner de vous-même. Le bon interprète est celui qui a l'intuition et la perception de la conscience du compositeur au-delà de ce qui est écrit dans la partition. Et cela, vous ne pouvez pas l'obtenir uniquement au clavier. Vous avez à développer une réflexion extérieure. Si je suis dans le métro et que je vois un sourire féminin, je pense à un passage d'une œuvre, à la façon de retranscrire cette émotion. Le pianiste s'enrichit de toutes ses expériences, humaines et artistiques. Par exemple, j'aime l'architecture et cela m'aide dans mon travail pianistique. De plus, j'assimile les notes à des couleurs. Le ré, c'est du bleu, le fa correspond au vert, le do est rouge ou blanc selon les œuvres. Quand je joue, je vois des couleurs, des sculptures qui apparaissent dans ma tête. De la même façon, je suis très sensible aux formes, au ballet.

Vous avez des notions d'acoustique très pointues. Est-ce que cette passion du son s'étend jusqu'au choix du piano ?

J'ai enregistré chez EMI un disque Liszt avec l'Orchestre de Philadelphie, dirigé par Eugene Ormandy, sur un piano extraordinaire conçu aux États-Unis par Mark Allen. Il n'existe que 3 ou 4 pianos de ce



type. Le facteur s'était basé sur le timbre très chaud de Kathleen Ferrier, la rondeur du son se rapprochait d'un bon Bechstein du début du siècle. C'était étonnant. J'ai également utilisé à Berlin, dans les années 1980, un Bechstein génial pour quelques enregistrements. Il y a aussi un magnifique nouveau piano Yamaha depuis trois ans. Chez moi, je joue sur un Steinway et j'ai donné récemment un récital sur le Steinway commandé par Wagner pour l'inauguration du Festival de Bayreuth en 1876. Le choix des pianos est très important. Il est lié à la salle, à sa taille, à son acoustique. Idéalement, il faudrait un piano différent selon le lieu où l'on joue.

Accompagner un chanteur est un tout autre rôle où le pianiste s'efface un peu. Quelle est la plus grande difficulté de cet art si particulier ?

J'ai accompagné, entre autres, la chanteuse Brigitte Fassbaender dans des

œuvres de Brahms et le *Chant de la Terre* de Mahler, que nous avons enregistré. Etre à l'écoute de chacune des vibrations d'une chanteuse est une expérience unique, très différente des joies du soliste. Le pianiste a une grande responsabilité, même s'il s'efface un peu plus. Et c'est tout un art à réapprendre. Comme la musique de chambre, c'est le meilleur apprentissage puisque cela oblige à écouter.

Donnez-vous des programmes avec la partition sous les yeux, que ce soit en musique de chambre ou en récital ?

J'aborde et j'assimile une telle quantité de répertoire que je suis parfois obligé de jouer avec la partition sous les yeux. De plus en plus, en fait.

Que faites-vous lorsque vous n'êtes pas au piano et que vous ne déchiffrez pas de musique, c'est-à-dire très rarement ?

Je lis, je collectionne les autographes his-

toriques (Napoléon, Louis XIV, ...), les bandes dessinées. Je me passionne pour l'astronomie et les sciences. Je m'intéresse beaucoup à la politique internationale.

Directeur artistique du Festival international d'Echternach, Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres, vous avez également été nommé « Artiste de l'Unesco pour la Paix » en octobre 1997. Qu'est ce que cela représente pour vous ?

Je suis français d'origine chypriote, et Chypre est le seul pays européen divisé par une occupation militaire, 38 % du territoire a été pris par les Turcs lors de l'invasion de 1974. J'espère d'ailleurs pouvoir réaliser un projet musical qui me tient à cœur avec une collègue turque que j'estime énormément.

Votre souhait le plus cher pour le nouveau millénaire ?

La Paix. ■