

SOCIÉTÉ ALKAN

alkan.association@voila.fr

Secrétaire :

François Luguenot
9 bis, avenue Médicis
94100 Saint-Maur-des-Fossés

luguenot.fr@voila.fr

Trésorière :

Sylvie Vaudier
35, avenue Ferdinand-Buisson
75016 Paris

Bulletin 48 – Mars 2000

Billet

NOTRE changement de siège social ne paraît pas avoir troublé nos correspondants et le nouveau mode de fonctionnement qui dissocie les règlements des autres courriers semble bien assimilé. L'adresse électronique n'a pas encore séduit grand monde.

Puisque nous en sommes aux modifications, je signale que le déménagement de notre trésorière s'accompagne de nouvelles coordonnées bancaires. Ceux qui préfèrent nous envoyer des virements devront désormais le faire à l'adresse suivante : Banque nationale de Paris (BNP), bureau de Paris-Saint-Cloud, compte n°01632 00010021962 58.

Je remercie chaleureusement ceux qui ont répondu à l'avis de recherche que j'avais inséré dans le précédent numéro, et qui m'ont promis ou fourni des copies d'enregistrements de musique d'Alkan.

François LUGUENOT

ATTENTION !

Si vous n'avez pas renouvelé votre adhésion pour l'année 2000
ce bulletin est le dernier que vous recevez.

Actualité alkanienne

► Concerts passés

Le week-end du 12 au 14 mai, Marc-André Hamelin donnait trois concerts au Blackheath Halls de Londres. Le soir du vendredi 12, il interprétait la *Sonate* D 959 de Schubert, la *Passacaglia* de Godowsky et la 2^e *Sonate* op. 36 de Rachmaninov; le samedi 13 mai après-midi, en compagnie de Piers Lane, il jouait la *Sonate* op. 34a de Brahms, la 2^e *Suite* op. 17 de Rachmaninov ainsi que *Folk Settings* et la *Fantasy on Porgy and Bess* de Grainger; le dimanche 14 après-midi, il couronnait la série avec la 5^e *Suite française* BWV 816 de Bach, la *Symphonie* op. 39 d'Alkan, 3 pièces de Liszt et la 2^e *Sonate* de Kapustin. Le samedi soir, il participait à un concert-cabaret et le dimanche matin, avec le Leopold String Trio, il interprétait le 1^{er} *Quatuor* avec piano op. 15 de Fauré et le 1^{er} *Quatuor* avec piano op. 25 de Brahms.

► Concerts annoncés

Le 16 mai à la Herkulesaal de Munich Marc-André Hamelin interprétera le *Concerto* op. 39 d'Alkan ainsi que la *Fantaisie* op. 17 de Schumann.

Le 3 juillet à l'Aula Maxima de Göttingen, et le 5 juillet à Bochum, il répétera le programme du dimanche 14 mai au Blackheath Halls.

Fin août, il est prévu qu'il enregistre pour Hyperion la *Symphonie* op. 39 ainsi qu'un complément de programme qui reste encore à déterminer.

Le 16 janvier 2001, à Akron dans l'Ohio et le 8 avril 2001 à Portland dans l'Oregon, on le retrouvera dans les mêmes œuvres qu'à Munich le 16 mai 2000.

Le mardi 13 juin 2000 à 20 heures 30 se tiendra un concert au Conservatoire du 19^e arrondissement de Paris : Jean-Pierre Jourdan au violon et Thierry Fabre au piano interpréteront des œuvres de Widor et d'Alkan.

► Disques, nouveautés

Averil Kovacs m'a signalé une nouvelle parution chez Marco Polo que je me suis procurée mais qui ne paraît pas être distribuée en France. Sous le titre : *Around the world in 80 minutes with Marco Polo : a musical journey through 15 countries* (8.223 003), la firme de Hong Kong recycle une nouvelle fois des enregistrements anciens. La France y est illustrée par un morceau d'une minute et 32 secondes, mais c'est un morceau d'Alkan. Plus précisément le *Prélude* op. 31 n°21, interprété par Laurent Martin.

► Manuscrit

Le 24 mars dernier était mis en vente à Paris, salle Drouot Richelieu, un manuscrit d'Alkan faisant partie de la collection Roland-Manuel qui était dispersée. Averti par Sylvie Vaudier, je n'avais pas tardé à être également prévenu par Thierry Bodin, expert de cette vente, célèbre spécialiste des manuscrits du siècle dernier et inlassable assistant des chercheurs.

Il s'agissait d'un *Album amicorum* comme le siècle passé les cultivait, ayant appartenu à Juliette Zimmerman, la fille du professeur de Charles-Valentin. Elle contenait deux pièces manuscrites de ce dernier : les *Préludes* op. 31 n°4 (*Prière du soir*) et 19 (*Prière du matin*). Ces deux préludes manuscrits sont datés de 1840, soit sept années avant leur publication chez Brandus et présentent d'intéressantes variantes par rapport à la version finale jusqu'ici seule connue.

On y trouvait également : un rébus au lavis peut-être dû au baryton Antonio Tamburini qui a signé et daté ainsi que le ténor Giovanni Battista Rubini; une pièce en vers de Jules Janin et une autre d'Alexandre Dumas; une sanguine et un lavis; neuf musiques autographes de P. J. G. Zimmerman, Luigi Lablache, Hector Berlioz, Ignaz Moscheles (1839), Pauline Garcia (1839), Antoine de Kontski (1840), Charles-Valentin Alkan (1840), Sigismund Thalberg (1840) et Charles Pollet.

Estimée 30 000 francs par Thierry Bodin, la pièce a été adjugée à 42 000 francs à un acheteur étranger.

► Partitions

Chacun a au moins entendu parlé de l'anthologie de pièces d'Alkan que Raymond Lewenthal avait préparée pour les éditions G. Schirmer de New York en 1964 (*The Piano Music of Alkan / edited and annotated by Raymond Lewenthal. – New York (N. Y.) : Schirmer, 1964. – XX+147 p.*). Vous êtes certainement nombreux à la posséder; quelques-uns la cherchent, en vain puisqu'elle est épuisée. Wolfgang Härer m'a transmis une excellente nouvelle à ce sujet : les éditions G. Schirmer acceptent d'effectuer une copie de la partition originale, pour le prix certes élevé de 65 USD.

► Livres

Dans *La Musique du diable* [Sprimont (Belgique) : Mardaga, cop. 1999. – 221 p. : ill. ; 24 cm. – (Coll. musique-musicologie). – ISBN 2-87009-700-X], Nigel Wilkins évoque le *Scherzo diabolico* op. 39 n°3 d'Alkan, « compositeur souvent classé parmi les pianistes compositeurs "démoniaques" ». L'auteur se limite à cette seule mention, dans un ouvrage qui tient malheureusement davantage de l'énumération sans queue ni tête que de l'analyse et où manquent cruellement les idées directrices. La rigueur n'est pas le fort d'un écrivain qui à 90 pages de distance prénomme Alkan « Charles Valentin » puis « Valentin », qui parle des *Douze Etudes* quand il s'agit des *12 Études dans tous les tons mineurs* op. 39 (sachant qu'il y en a au moins douze autres op. 35) : on multiplierait à l'infini les exemples de ce type. On aurait également pu souhaiter que les reproductions photographiques fussent dignes d'un ouvrage de ce prix : la trame y saute aux yeux comme dans les illustrations des quotidiens des années 1950 !

Anne Bongrain nous a très aimablement communiqué le second volume de l'histoire du Conservatoire de musique de Paris publié par Buchet-Chastel. Avec « *Le Salon des refusés* », Brigitte François-Sappey éclaire d'un jour original et attachant le choix des enseignants au Conservatoire de musique de Paris durant le siècle dernier Il y est en particulier question de deux musiciens qu'elle chérit : A.-P.-F. Boëly et C.-V. Alkan, tous deux rejetés par l'institution. Si l'on ne peut que rêver à ce que de tels musiciens eussent pu insuffler à l'enseignement, l'auteur s'interroge sur les conséquences de l'erreur (nous ne parlons pas de l'injustice bien sûr) : Debussy n'en fût pas devenu plus génial... « Nomination, non-nomination : la face du monde en eût-elle vraiment été changée ? Comment savoir... » [« *Le Salon des refusés* » / Brigitte François-Sappey... — [12] p. In : *Le Conservatoire de Paris : deux cents ans de pédagogie : 1795-1995 / sous la dir. de Anne Bongrain et Alain Poirier. — Paris : Buchet-Chastel, 1999. — 444 p. : ill. (musique), couv. ill. en coul. — ISBN 2-283-01774-2. — P. 29-40.]*

La collection *Bouquins* publiée par R. Laffont comprend une série d'ouvrages consacrés à la musique qui me laisse de plus en plus perplexe. Son directeur Guy Schoeller a-t-il conscience des pataquès qui s'accumulent de la sorte ? S'y distingue particulièrement souvent la savante in-

compétence d'un certain Alain Pâris qui semble prendre un malin plaisir à transformer des livres de référence anglo-saxons en tissus d'erreurs. Aux origines, il avait déjà été choisi de rééditer *Une histoire de la musique* du triste sire Lucien Rebatet; ça commençait plutôt mal. Nous avons eu droit il y a un an à cette somme verbeuse et inconsistance de Guy Sacre : *La Musique de piano* (que Jean Roy, sans doute en mal d'inspiration personnelle, cite à l'envi dans ses contributions au *Monde de la musique*); un peu avant, le *Dictionnaire biographique des musiciens* de Theodore Baker et Nicolas Slonimsky avait été massacré : ce qui était une référence en langue anglaise devenait un tissu d'erreurs en français. Récemment, *Tout l'opéra* de Gustave Kobbé a été réédité, en y conservant avec soin les lacunes et erreurs; tout à fait par hasard, je l'ouvre avant-hier aux pages 716 et 717 : on y lit que dans *Elisabetta* de Rossini « pour la première fois, les récitatifs y étaient accompagnés par l'orchestre » ce que Simon Mayr avait fait... deux ans auparavant dans *Medea in Corinto*, opéra d'ailleurs honteusement absent dudit « Kobbé » ; ensuite, je lis à propos d'*Il Barbiere* du même Rossini que « deux compositeurs, Mozart et Rossini, ont écrit des opéras dont l'intrigue s'inspirait d'épisodes de la trilogie de Beaumarchais » : ce n'est certes pas faux, mais que dire alors du *Barbier* de Paisiello (qui est mentionné quelques colonnes plus loin d'ailleurs) et de *La Mère coupable* de Milhaud ?

Dernièrement, c'est une autre référence qui a été la victime du duo Marie-Stella et Alain Pâris : le *Dictionnaire encyclopédique de la musique de chambre* de Walter Wilson Cobbett [Paris : R. Laffont, 1999. – 2 vol. (XX-1627 p.) : ill. (musique), couv. ill. en coul. ; 20 cm. – (Bouquins). – ISBN 2-221-07847-0]. Alkan y « bénéficie » d'une notice d'Alain Pâris lui-même, l'ouvrage original anglais étant en effet particulièrement laconique sur ce compositeur. Et c'est ainsi que dès la première ligne, le musicien s'y voit affublé du prénom d'Henri. Plus loin, à propos du troisième mouvement de la *Sonate de concert* op. 47, le texte biblique mis en exergue est cité de la façon suivante : « Comme une rosée venant de Yahvé, comme des gouttes de pluie sur l'herbe, qui n'espère point en l'homme, ni n'attend d'aucun des humains » quand le texte original est le suivant : « Comme une rosée venant de L'ÉTERNEL; comme une douce pluie sur l'herbe, qui n'espérait d'aucun mortel » ; outre qu'il est plutôt incohérent d'imaginer qu'un Juif allait écrire le nom de Yahvé en toutes lettres, on pourrait souhaiter de la part d'Alain Pâris qu'il sache au minimum recopier un texte. Et voilà comment va une certaine « musicologie » française.

On trouvera une autre illustration de la science de M. Pâris sous la rubrique suivante.

Trois ouvrages importants nécessitent une recension approfondie que nous réservons pour un prochain numéro : *Robert Schumann* par Brigitte François-Sappey [[Paris] : Fayard, 2000. – 1164 p. : ill. (musique); 22 cm. – (Bibliothèque des grands musiciens)], *César Franck* par Joël-Marie Fauquet [[Paris] : Fayard, 1999. – 1023 p.; 22 cm. – (Bibliothèque des grands musiciens)] et la *Correspondance de César Franck*, réunie, annotée et présentée par Joël-Marie Fauquet [Sprimont (Belgique) : Mardaga, cop. 1999. – 317 p. : ill.; 24 cm. – (Coll. musique-musicologie)]. Dans chacun de ces livres il est abondamment question d'Alkan.

► Emission

Du 6 au 10 mars 2000, sur France musiques, l'émission *Papier à musique* et son appendice *Postlude* qui se déroule de 10 heures 30 à midi et demi, était consacrée à Charles-Valentin Alkan et son époque. On y a pu entendre de nombreuses œuvres du compositeur dans des interprétations excellentes ou discutables, des interviews de Claude Schopp et de Huseyin Sermet. L'animateur est Alain Pâris, qui, d'un ton sentencieux, n'hésite pas à intégrer *La Chanson de la folle au bord de la mer* aux 12 *Études dans tous les tons mineurs* op. 39...

François LUGUENOT

*
* *

C'est la troisième fois que nous rencontrons José Vianna da Motta dans ce bulletin. Les articles qui analysent en détail les 12 Études dans tous les tons mineurs op. 39 ne sont pas légion. Celui-ci est un digne pendant à la recension de Hans von Bülow (C. V. Alkan, Douze Études pour le piano en 2 suites : Op. 35 : Berlin et Posen, Bote & Bock : [Kritische Besprechung]. In : Neue Berliner Musikzeitung. — (1857-VIII-26) Bd. 11 : Nr. 35, p. 273-276), que Vianna da Motta ne semblait d'ailleurs pas connaître¹.

Au-delà de l'aspect descriptif des œuvres, on appréciera particulièrement les appréciations esthétiques de l'auteur qui contrastent parfois avec l'opinion générale. Il souligne à l'envi le climat sombre et passionné de cette musique, même dans des pièces que l'on ne placerait pas a priori sous ce signe, tel Le Festin d'Ésope. Il a des formules frappantes qui mériteraient d'être mises en exergue ; ainsi cette belle phrase : « Il est en toute chose puissance et concision »

Le texte a originellement paru dans Der Klavier-Lehrer : Musik-paedagogische Zeitschrift ... / Redaktion : Anna Morsch. — Berlin. — (1900-V-1) 23. Jg. : No. 9, p. 121-123, (1900-V-15) 23. Jg. : No. 10, p. 137-140. Comme à l'habitude, les additions et notes du traducteur sont placées entre crochets.

introduction, traduction et notes de François LUGUENOT

Charles H. V. Alkan.

Op. 39. Douze Etudes dans les tons mineurs, Costallat et Cie, Paris.

Commentaire critique

José Vianna da MOTTA

UNE NOUVELLE édition révisée d'œuvres choisies pour piano d'Alkan est en cours de publication sous la direction de MM. E. M. Delaborde et J. Philipp², tous deux pianistes et professeurs de grande renommée. Cette publication est tout à leur honneur : ils rappellent ainsi au monde musical des œuvres majeures qu'on a oubliées pour d'injustes raisons et qu'on n'a

1. L'article de Bülow a été traduit en français à deux reprises : partiellement dans le *Bulletin* n° 6 (novembre 1987) et dans une version très améliorée pour *Piano et Romantisme* [Paris : G. Billaudot. — Cotage G 6035 B. — (1996, mai) vol. 1, p. 20-35].
2. [Au début du siècle, on trouve indifféremment « J » et « I » pour désigner l'initiale du prénom de Philipp : Isidor.]

même peut-être jamais bien connues. Les célèbres remarques que Bülow formule dans son introduction à l'édition des études de Cramer ne concernent que les grandes difficultés d'exécution des pièces d'Alkan et n'incitent pas à aller plus avant dans leur découverte¹. Que certains s'intéressent à ce musicien, on le constatera ici ou là (des artistes tels que Klindworth, d'Albert, Busoni, R. Freund l'ont minutieusement étudié); mais le grand public sait peu de choses d'Alkan. Dans son dictionnaire, Riemann ne lui consacre qu'une brève notice où il mentionne le pianiste d'exception qui a laissé des pièces pour piano « bien écrites ».

Quelle surprise saisit pourtant le musicien qui se penche d'un peu plus près sur ces pièces pour piano « bien écrites » ! Il apparaît bientôt clairement qu'il s'agit d'un des plus importants compositeurs pour piano qui, dans son pays (il est né à Paris en 1813), est même sûrement le plus grand.

1. [Hans von Bülow a procuré une édition de 60 études choisies de Cramer vers 1867 : 60 ausgewählte Klavier-Etüden von J. B. Cramer. – Dritte vermehrte und verbesserte Ausgabe mit Vorwort, Fingersatz, Vortragsbezeichnungen und Anmerkungen / von Hans von Bülow. – München : J. Aibl. Une *Préface (Vorwort)* de quatre pages ouvre le volume, texte qui n'a malheureusement pas été repris intégralement dans la réédition de cet ouvrage chez Peters (Nr. 3814). Bülow y décrit en particulier un cursus pédagogique idéal qui ressemble beaucoup à celui qu'il expose dans la recension des études op. 35 d'Alkan mentionnée dans l'avant-propos. Il y décrit sept étapes principales couronnées par les études d'Alkan, que nous citons *in extenso* :
 - I. a. Les *Études* op. 16 d'Aloys Schmitt (Bonn : Simrock), en particulier le premier cahier introductif : *Exercices préparatoires* – qu'on travaillera toujours dans les douze tonalités. On ne manquera pas de mentionner que cette œuvre a constitué le fondement de la technique exemplaire de Felix Mendelssohn-Bartholdy qui fut également un éminent maître du piano.
 - b. En contrepoint à la relative sècheresse de Schmitt, on étudiera l'opus 45 de Stephen Heller [25 *Études : introduction à l'art de phraser*].
 - II a. Les études de J. B. Cramer.
 - b. St[ephen]. Heller : op. 46 [30 *Études progressives*] et 47 [25 *Études pour former au sentiment du rythme et à l'expression*].
 - c. C. Czerny : *Exercices journaliers* [op. 337], ainsi que les remarquables recueils d'études intitulés *L'École du legato et du staccato* [op. 335], qui n'ont pas été assez pris en considération jusqu'ici.
 - III. a. Clementi : *Gradus ad Parnassum* (morceaux choisis et arrangés par C. Tausig).
 - b. Moscheles : 24 *Études [de perfectionnement]* op. 70; une œuvre plus répandue dans l'Allemagne du nord que du sud et qui mérite pleinement le qualificatif de « classique ».
 - IV. a. Henselt : études choisies parmi les opus 2 et 5.
 - b. A côté et en préparation aux études précédentes, on pratiquera les *Études-Poésies* [op. 53] de Haberbier (Hamburg : Cranz) qui forment une sorte de continuation à celles de St[ephen]. Heller.
 - c. Morceaux choisis parmi les *Études caractéristiques* op. 95 de Moscheles.
 - V. Chopin : *Études* op. 10 et 25. Corrélativement, on travaillera quelques-uns des *Préludes* op. 28, ceux dont l'argument technique est précis.
 - VI. Liszt : 6 *Grandes Études de Paganini* (Leipzig : Breitkopf & Härtel), 3 *Études de concert* (Leipzig : Kistner), les douze grandes *Études d'exécution transcendante* (Leipzig : Breitkopf & Härtel).
 - VII. a. Rubinstein : choix d'études et de préludes.
 - b. V. C. Alkan [*sic*] : 12 grandes études au choix (Paris : Richault) ; la plupart sont plus difficiles que tout les œuvres précédentes.]

Dès la découverte des premières mesures, on tombe sous le charme d'une puissante personnalité et l'on se sent comme porté par un riche et puissant flux de musique. Ici règnent la gravité, une passion palpitante tantôt sauvage, tantôt noble et une mélodie intarissable qui s'épanouit en fleurs exubérantes, la grandeur et l'abondance dans des édifices qui atteignent au colossal en conservant une profonde unité et sans cesser jamais d'être admirablement construits. Au premier abord, le pianiste peut avoir le sentiment de perdre par moment le fil du discours ; il le retrouve plus tard, à un endroit fort éloigné, et s'étonne alors du « souffle » de ces arches de géants, de la richesse des détails auxquels ne manque jamais la plus profonde cohésion.

Cette force d'expression, cette puissante conduite de la ligne, associées à une telle maîtrise de la forme ne peuvent être que d'un grand musicien.

L'abondance inépuisable des climats donne à chacune de ses œuvres un visage différent. C'est un « homme complet » : de la plus frêle exaltation jusqu'à la plus foudroyante tragédie, « rien de ce qui est humain ne lui est étranger ».

Il possède aussi « l'indépendance » des grands. Il ne repose sur les épaules d'aucun autre. On le compare bien sûr à ses compatriotes, mais on s'interroge avec stupéfaction comme pour Berlioz : d'où vient celui-là ?

Avec sa nature titanesque, Alkan se place juste après Liszt, dont il est par ailleurs musicalement complètement différent. Qu'émerge ici ou là quelque chose du pathos de Mendelssohn n'entre pas en ligne de compte car le phénomène se produit très isolément et ne forme pas un trait constitutif de son caractère. Rien ne lui est plus étranger que la sentimentalité et la verbosité ressassées. Il est en toute chose puissance et concision.

Sa puissante imagination est très singulière. Il cherche des sujets à ses portraits musicaux non seulement dans les états d'âme mais aussi dans les bruits et les activités extérieurs. Cela donne par exemple *Amor – Mors*¹, *Aime-moi !*², *Morituri te salutant*³ mais aussi *Le Chemin de fer* [op. 27], *L'Incendie au village voisin*⁴, « *abbajante* » (« en aboyant » au milieu d'une partie de chasse⁵). Bien qu'on frôle ici le grotesque, l'habillage musical demeure toujours spirituel. Alkan a même recours à la parodie : les plaisanteries que contiennent quelques-uns des *48 Motifs* (*Le Quatuor*⁶, *Héraclite et Démocrite*⁷) et l'air d'opéra des *Variations à la vielle* sont si drôles et si finement conduites qu'elles appartiennent au répertoire des boutades musicales les plus consommées.

Dans les études dans les tons mineurs dont il est ici question prédominent cependant les images purement musicales. La plus singulière, *Le Festin d'Ésope*, devrait, selon Busoni, être interprétée comme un défilé du petit monde des fables d'Ésope ; l'auteur grec y aurait convié ses animaux à une fête. La réalisation musicale dépasse cependant amplement ce prétexte.

Dans le même ordre d'idées, ses indications d'exécution trouvent souvent leur origine dans des sujets extra-musicaux, par exemple : *impavidè*, *felice*, *assotigliatto* (affiné, svelte), *sticcato* (écrasé⁸). Cette gamme totalement nouvelle d'indications, d'une invention pleine d'esprit,

1. [Étude op. 35 n°10 en sol^b majeur.]

2. [Premier des *Trois Morceaux dans le genre pathétique* op. 15.]

3. [Motif op. 63 n°21 en sol[#] mineur.]

4. [Étude op. 35 n°7 en mi^b majeur.]

5. [Cette indication figure dans la variation XXII du *Festin d'Ésope*.]

6. [Le titre complet du 31^e Motif est « Début de quatuor ».]

7. [Motif op. 63 n°39 en ré mineur.]

8. [Vianna da Motta écrit « *sticcato* » alors que la partition porte « *stacciato* ». Ce dernier terme est une forme rare et archaïque ou dialectale (Gérard Loubinoux, communication personnelle).]

s'avère très heureuse pour un portrait réussi. Alkan intitule par exemple *Allegro barbaro* une étude sur les seules touches blanches¹. Afin de caractériser une marche funèbre, il ajoute « sulla morte d'un uomo da bene » (« sur la mort d'un homme de bien », mention que les nouveaux éditeurs ont malheureusement supprimée²). Il y a un grand attrait dans cette façon de nous laisser deviner sa personnalité.

Parmi ses œuvres, les études tiennent le premier rang et les 12 *Études dans tous les tons mineurs* op. 39 plus particulièrement – qui font pendant aux 12 *Études dans tous les tons majeurs* op. 35.

Le titre d'« étude » doit être entendu dans le sens le plus large, car ces pièces sont encore plus librement écrites que les « Études-poésies » de Chopin, dans lesquelles un argument technique précis est presque toujours identifiable³. Alkan développe rarement un point de technique (où réside pourtant l'objet même de l'étude), ce qui fait que ces pièces sont plutôt des œuvres de fantaisie qui méritent leur titre tout au plus dans le sens d'étude de caractère. Ce caractère est souvent si fermement assuré que les titres peuvent délibérément désigner un genre tout à fait étranger; les études n°4 à 7 par exemple constituent les quatre mouvements d'une « symphonie » (qui ne manquent d'unité que d'un point de vue tonal). Les études n°8 à 10 forment un « concerto » en trois mouvements, la onzième affecte le style d'une « ouverture » tandis que la douzième (*Le Festin d'Ésope*) est un thème varié. Dans ce recueil, seule la première pièce, *Comme le vent*, est une étude véritable qui se développe essentiellement à partir de la figure suivante :



Cette pièce est très remarquable aussi bien musicalement et poétiquement que techniquement. Tel un irrésistible train fou, tantôt murmurant, tantôt grossissant en tempête, tantôt caressante, tantôt se cabrant sous de cinglants coups de fouet, elle exulte dans le tourbillon de la strette en majeur, jusqu'à ce qu'elle se perde dans un inextinguible hurlement à l'unisson, finissant par mourir après une série d'accords secs. Le morceau réclame la plus grande endurance de la part de l'interprète.

La deuxième étude porte la suscription *En rythme molossique*; elle s'ouvre sur un thème tranchant qui respire la grandeur sauvage : il y règne quelque chose d'une barbarie à la fois hautaine et grossière mais aussi « belle » à sa façon :

1. [Il s'agit de l'étude op. 35 n°5 en *fa* majeur.]
2. [Cette mention figure en effet dans la seule édition originale de la *Marche funèbre* qui compose l'étude op. 39 n°5 en *fa* mineur (NdT).]
3. [Est-ce vraiment de Chopin qu'il s'agit ? Car 24 *Études poésies* op. 53 ont été composées par Haberbier (NdT).]



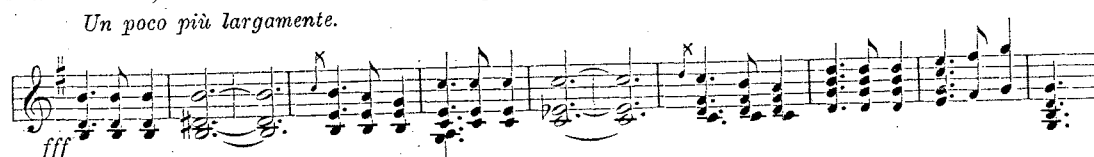
Tout y est écrit en accords massifs et en octaves ce qui produit un effet particulièrement imposant lors de la réexposition *fortissimo*. Ce thème principal est suivi d'un premier couplet en *ré* majeur dont la mélodie tendre et caressante reste sous-tendue par la pulsation rythmique qui semble haleter à contre cœur. Un nouveau couplet en *fa* majeur s'y enchaîne, dont le doux thème s'accompagne de doubles croches et dont émerge plus tard un magnifique retour du thème initial toujours escorté du flot de doubles croches. Le premier couplet fait sa réapparition (cette fois métamorphosé par les doubles croches), puis l'œuvre s'éteint paisiblement en une coda de 32 mesures aux sonorités attachantes durant laquelle le motif s'abîme de l'aigu en murmurant sur le rythme obstiné frappé à l'extrême grave.

Dans la troisième étude *Scherzo diabolico* règne un désespoir en forme d'autodérision. La main gauche commence seule et précipitamment :



Après une répétition des huit premières mesures à la quinte supérieure, le thème à proprement parler s'impose dans un cri strident et railleur; les phrases suivantes se tordent de douleur, troquant les lamentations contre les sarcasmes.

Dans le trio, la force de la raillerie s'augmente de désirs ironiques d'auto-destruction :



La réexposition écourtée se déroule dans un *sempre pianissimo* beethovénien.

Alkan fait preuve de son éclatant sens de la forme dans le premier mouvement de la *Symphonie* (4^e étude). La structure du morceau est aussi achevée, ses proportions aussi harmonieuses que celles d'un mouvement symphonique de Mendelssohn, mais reste dominée par un sentiment profondément passionné. Le caractère sonore est si judicieusement calculé et développé que chacun peut à l'audition traduire chaque note en sonorité d'orchestre; pourtant, ce n'est pas du seul point de vue sonore que l'orchestre est dessiné de façon tangible, mais également dans le style et le maniement de la polyphonie. Tout l'art de la composition s'en trouve transmuté.

Nous devons nous contenter d'indiquer les thèmes principaux de ce morceau captivant : une plainte douce mais agitée d'un feu ardent :



et une mélancolique consolation :



Toutefois, même les phrases intermédiaires et conclusives sont mélodiquement significatives et traitées thématiquement. Les vagues de passions qui au début avancent en quelque sorte souterrainement explosent de façon grandiose dans la coda pour s'élever à des sommets tragiques.

L'adagio consiste en une marche funèbre expressive (5^e étude) qui comporte un trio « *con dolore contenuto* » [« avec une douleur contenue »]. Le Menuet (6^e étude) abonde en ravissants effets rythmiques et sonores. Le Finale (7^e étude) présente moins d'intérêt¹.

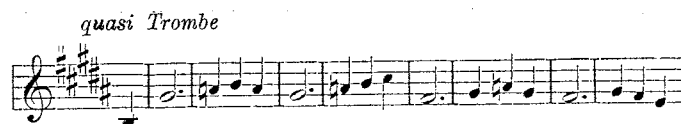
Nous arrivons maintenant au morceau le plus important et le plus long qu'Alkan ait composé : la 8^e étude en *sol* # mineur, qui constitue le premier mouvement d'un concerto pour piano mais qui forme en fait un concerto à lui tout seul. Les qualités d'Alkan s'expriment toutes ici à leur apogée : l'invention mélodique, les dimensions cyclopéennes, la simplicité et l'unité de la forme, la richesse des atmosphères, le traitement pianistique comme les audaces harmoniques font de ce morceau un des plus beaux et des plus imposants de tout le répertoire pour piano.

A première vue, la longueur de l'œuvre a de quoi effrayer : 72 pages ! Mais ensuite, on s'étonne encore davantage que l'intérêt ne faiblisse jamais : chaque page apporte sa surprise, aucun procédé ne se répète, les thèmes se métamorphosent de manière inépuisable. Face à une telle profusion de détails, la construction de ce premier mouvement de concerto et le caractère de chaque passage sont si prégnants que l'ordre du tout n'est jamais ébranlé.

L'introduction dans le style d'un tutti orchestral expose les thèmes principaux. Le premier est énergiquement rythmé (I) :



le deuxième est une ample mélodie (II) :



le troisième est majestueux (III) :



Le solo s'élançait sur un trait ayant le caractère d'une improvisation, avant d'exploiter le premier thème, au cours d'une section comportant des passages techniquement intéressants ; il

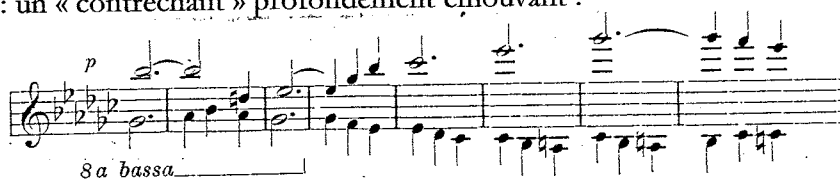
1. [Ici s'arrête le premier article.]

conduit au deuxième thème en *si* majeur qui bénéficie d'un libre et ample développement. La tendresse et le climat à la fois enthousiaste et rêveur de cette partie évoquent Chopin. L'« épilogue » voit l'élaboration de la figuration suivante :



Un crescendo long et extrêmement brillant conduit finalement au thème III en mineur, avant un retour au thème I traité en imitations canoniques qui clôt cette première partie sur le trille traditionnel. Un court tutti sur le premier thème en *si* majeur conduit à un nouveau développement. Toute cette « suite de passages » est d'une fougue irrésistible.

Le développement, qui constitue la partie la plus longue et la plus intéressante du mouvement, mène à une tendre improvisation sur des motifs ravissants que suit une transformation agitée du premier thème (traité aussi en renversement). Sous des accents douloureux, l'agitation se relâche et conduit à des métamorphoses toujours renouvelées du deuxième thème, d'une richesse d'imagination inouïe. Nous ne mentionnons que deux extraits de ce mouvement plein d'imagination : un « contrechant » profondément émouvant :



et la longue pédale à vous couper le souffle :



Le renversement du premier thème amène la réexposition qui offre encore de nouvelles trouvailles. La conclusion s'ouvre sur une grande cadence d'un caractère sombre, bâtie à partir des thèmes I et II, techniquement fondée sur des notes répétées *quasi-tamburo*, qui s'achève par une pédale prolongée sur *mi* \flat . Au-dessus d'un trémolo sur *ut* \sharp - *ré* \sharp à l'extrême grave résonne alors, comme venant de loin, dans l'extrême aigu, tels une flûte piccolo ou un triangle, le troisième thème qui va s'enflant jusqu'au *fortissimo*, le thème complet rayonnant alors victorieusement en *la* \flat majeur. Avec des trilles multiples chatoyants et des arpèges jubilatoires le solo conduit à la coda du tutti qui présente le premier thème renversé en *la* \flat majeur. La somptuosité irrépressible de cette conclusion ne trouve d'équivalent que dans certaines œuvres de Liszt, la *Fantaisie sur Don Juan* par exemple.

Techniquement, l'œuvre présente également le plus haut intérêt. À côté des abondantes combinaisons de « traits », Alkan emploie notamment les accords et les octaves, les notes répétées à mains alternées dans la cadence, des effets qui ne ressortissent pas à la pure virtuosité mais s'avère toujours musicalement justifiés. Il explore avec bonheur de nouveaux effets sonores et des combinaisons digitales inédites. Il n'impose aucun procédé typique récurrent mais il apparaît neuf et toujours personnel dans chaque morceau. Voici quelques exemples choisis en raison de leur doigté intéressant :

Etude n°1 :



Etude n°9 :



Etude n°12 :



Son écriture est haute en couleurs et il trouve toujours le juste chemin pour concrétiser son idée.

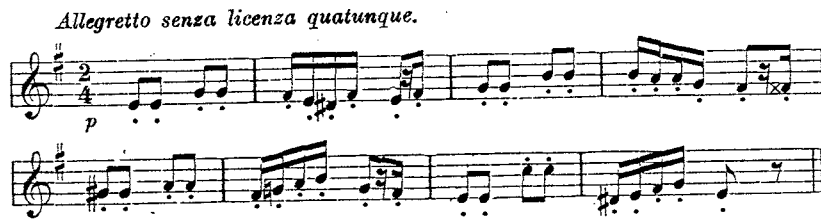
Si l'on ne peut affirmer avec Bülow que l'étude en *sol* # mineur est plus difficile que les œuvres de Liszt, il n'en demeure pas moins qu'elle appartient indubitablement aux plus grands monuments qui ont pu être proposés aux pianistes ; on voit par ce biais quel virtuose a dû être Alkan qui obtint à l'âge de dix ans un premier prix au Conservatoire de Paris. On pourrait préciser les différences de base entre sa technique et celle de ses compatriotes : il possède la couleur saturée de Wagner et non pas la ligne claire de Saint-Saëns *.

Nous sommes obligés de renoncer à examiner plus en détails l'adagio du *Concerto* (9^e étude) et son grandiose récitatif, ainsi que le finale (10^e étude), un boléro aux couleurs chatoyantes, de même que l'ouverture (11^e étude), dont l'introduction lapidaire s'impose tel un monolithe, afin de nous pencher minutieusement sur la dernière pièce : *Le Festin d'Ésope*.

Ici Alkan se montre au sommet de ses audaces harmoniques. Les pédales et les passages à plusieurs voix peuvent offenser les oreilles délicates. Mais quelle vigoureuse et saine âpreté dans ces « chocs » ! On y sent comme un souffle tragique du destin « logiquement » impitoyable. Même dures, ces dissonances restent toujours musicales et ne tiennent jamais de la cacophonie fortuite. Elles sont également parfaitement adaptées au caractère sombre et violent de tout le morceau.

* Le professeur Klindworth a arrangé cette étude pour piano et orchestre. Le manuscrit est malheureusement perdu. [Depuis lors, deux exemplaires ont été retrouvés qui correspondent à des états différents : un à la bibliothèque du Royal College of Music de Londres et l'autre à la Rita Benton Library of Music de l'University of Iowa].

Le thème avec son intraitable opiniâtreté possède la physionomie plastique presque parlante d'un motif beethovenien. C'est le thème idéal à varier ** :



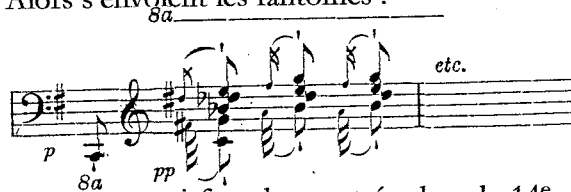
Les variations déploient une riche série de portraits mémorables. Les quatre premiers forment un groupe où le thème est déformé et escorté de nouveaux motifs – la troisième présente une pédale à la voix médiane :



et la quatrième *con duolo* offre des quintes mordantes. La 5^e variation est une somptueuse marche militaire (*Marziale*) au rythme impétueux dont la 6^e variation est le trio. Dans la 7^e des traits roulent au-dessus du thème énoncé à la basse. La 8^e est un fantastique tableau nocturne :



Suit un groupe de variations en majeur, aimables et pastorales. Dans la 10^e apparaît un délicieux, harmonieux et charmant carillon ; la 12^e reste suspendue à l'accord de septième de dominante de ré majeur tandis que le thème s'égrène sur les notes de la gamme de mi mineur : un joli tour d'adresse ! Alors s'envolent les fantômes :



Les fanfares de trompettes qui font leur entrée dans la 14^e variation se renforcent dans la 15^e, cette fois soutenues par une solide marche à la basse. Vient ensuite une prière (16^e variation). Les 17^e et 18^e variations s'ornent de gracieuses guirlandes dans l'aigu. La plainte de la 19^e variation se développe selon un chromatisme rigoureux. Marquée *impavidè*, la 20^e variation se

** A ce qu'il me semble, ce thème doit être un chant populaire russe. [La remarque ne manque pas d'intérêt, car on a plutôt tendance aujourd'hui, à la suite de Ronald Smith, à identifier ce thème avec une mélodie traditionnelle hassidique (Alkan, volume two: the music. – Londres : Kahn & Averill; New York (N.Y.) : Taplinger, 1987).]

réduit à de fulgurants accords qui tombent tels des couperets selon un rythme impitoyable, symbolisant la bravoure âpre et sans concession. Une joyeuse chasse traverse les variations XXI et XXII en *mi* majeur. La tempête hurle dans les variations XXIII et XXIV. Une brillante marche *trionfamment* occupe la 25^e variation plus longuement développée vers la fin de laquelle une apparition du majeur apporte une touche vraiment radieuse. Comme dans les précédentes variations de caractère martial la pulsation y semble cuirassée d'airain. Une longue coda clôt cette œuvre immense, qui apporte encore deux apogées et comporte d'intéressants retards, accords de passage et pédales.

Si l'on devait caractériser la musique d'Alkan en peu de mots, on pourrait dire : il est aux Français ce que Liszt est aux pianistes en général.

C'est cependant un devoir pour chaque pianiste de se pencher sur son œuvre afin de la diffuser.

Il faut être reconnaissant à MM. Delaborde et Philipp pour leur révision (qui ne concerne à vrai dire que quelques erreurs d'impression et laisse le texte original intact) et l'enrichissement magnifique du répertoire pianistique que leur édition des œuvres d'Alkan représente. Cette musique devrait maintenant enfin trouver sa place dans les salles de concert, une place que son importance justifie pleinement.

Nouvelles diverses

- Les *Concerts de Vollore* qu'organise Laurent Martin se déroulent du 3 au 26 juillet 2000. Parmi les concerts proposés, je retiendrai les suivants : le dimanche 9 juillet au château de Vaulx Marie-Catherine Girod jouera des œuvres de Chopin, Vorisek et Dussek sur un piano Erard de 1898 ; le vendredi 21 juillet au château de Ravel, Brigitte Fournier et Brigitte Balleys accompagnées de Laurent Martin interpréteront des mélodies de Mendelssohn, Brahms, Mel Bonis, Fauré, Gounod et Saint-Saëns ; le mercredi 26 juillet à l'église d'Arconsat, G. Nikolitch au violon, J.-P. Vasseur à l'alto, J.-M. Trotureau au violoncelle et L. Martin au piano joueront des pièces de J. S. Bach, F. Schubert et M. Bonis.

Pour tout renseignement et réservation, vous pouvez vous adresser à Clermont Musique, 9 rue Lamartine, 63000 Clermont-Ferrand, +33 (0)4 73 29 33 00.

- Le 11 juillet 2000, Marc-André Hamelin participera au *Festival Chopin* de Paris : son programme comportera des œuvres de Fauré, Janaček, Scriabine, Chopin et Liszt. Le 22 août, il prendra part au festival de Husum en Allemagne où il interprétera Medtner, Szymanowski, Janaček et Kapustin.
- Après plusieurs années d'attente, voilà que paraissent enfin les fameuses *Études* de Chopin arrangées par Godowsky et interprétées par Marc-André Hamelin (Hyperion CDA 67411/2). On savait que ce dernier nourrissait un tel projet, mais il a soigneusement pris son temps, étalant les séances d'enregistrement sur plusieurs années. Cet Himalaya pianistique me semble mériter un détour et quelques commentaires d'autant plus que vous êtes

nombreux à aimer ce répertoire. C'est d'abord la première fois que ces 53 morceaux mythiques sont joués correctement (correctement est peu dire : « transcendantalement » serait plus proche de la vérité) : les précédents essais complets de Geoffrey Douglas Madge, systématiquement dépassé pas les exigences techniques, et de Carlo Grante ou bien partiels (Béroff par exemple) pèsent bien peu face à l'exploit du pianiste canadien.

Je me permettrai d'abord de conseiller à tout auditeur de se procurer les cinq cahiers de la magnifique édition publiée par R. Lienau (RL 1694/1698). Outre que bien des richesses ne se révèlent qu'à la lecture, et ce quel que soit le talent de l'interprète, Godowsky s'explique longuement sur sa démarche et propose de nombreux exercices et conseils interprétatifs qui rappelleront ceux des célèbres éditions d'œuvres romantiques par Alfred Cortot. Le compositeur propose également de très nombreuses variantes, à telle enseigne que certaines pièces comme la 19^e étude intègrent presque deux études en une seule.

La brochure qui accompagne les disques contient un commentaire de chaque étude par Marc-André Hamelin lui-même et reprend partiellement les différentes parties liminaires rédigées par Godowsky. Ces textes sont essentiels à qui veut essayer de comprendre sinon accepter la démarche de l'arrangeur. Dans l'*Avant-propos*, il se fixe un vaste objectif : développer la virtuosité et fournir au compositeur des formes nouvelles. Il précise dans les *Remarques personnelles* : « l'auteur a eu comme idéal de faire progresser l'art pianistique » ; et d'ajouter que « le présent ouvrage [...] s'adapte également au concert ». Par ailleurs, en ce qui concerne les œuvres originales de Chopin, il se fait l'apôtre d'une exécution strictement conforme au texte ; les enregistrements publiés chez APR¹ témoignent d'ailleurs de la probité et de la grande sobriété de ce pianiste, souvent plus respectueux du texte que Cortot, qui aimait à faire ce qu'il proscrivait dans ses éditions !

Ces 53 pièces, dont 22 sont écrites pour la seule main gauche, regorgent effectivement de procédés pianistiques hors du commun : Godowsky, virtuose hors de pair, était un autodidacte, ce qui a certainement joué un rôle dans son inventivité technique. Marc-André ajoute que nombre de ces transcriptions sont peu brillantes et peu valorisantes pour l'interprète. C'est un argument qu'on évoque souvent pour expliquer l'oubli insistant dans lequel on a tenu des pièces comme *Les Tableaux d'une exposition* de Moussorgsky ou une bonne partie de l'œuvre d'Alkan.

Le caractère mythique de ces études participe aussi d'une mode : ces dernières années, on a assisté à un retour en faveur de tout un répertoire pianistique brillant voire clinquant qu'on a identifié avec un illusoire « âge d'or du piano ». J'avoue ne pas bien comprendre en quoi une époque durant laquelle il était quasiment impossible d'entendre les grandes sonates de Schubert, les *Variations Diabelli* de Beethoven ou les « grandes » pièces de Liszt peut être qualifiée d'« âge d'or » ! Il s'agit plus trivialement des derniers feux jetés par ces pianistes-[vaguement] compositeurs qui prenaient indifféremment prétexte d'un prélude de Bach ou d'une valse de Strauss pour se mettre en valeur grâce à mille coquetteries de virtuose. Herz ou Prudent ne faisaient pas autrement sur les opéras à la mode de leur époque. Dans cet engouement, on a jeté pêle-mêle tout ce qui avait été écrit pour le piano (et si possible qui n'était plus joué du tout) durant un demi-siècle : Godowsky a fait partie du lot, bien que ce soit une grossière erreur de l'assimiler sans nuance aux bateleurs d'estrade.

1. Il s'agit d'un coffret de deux disques compacts (APR 7010) comprenant des œuvres de Beethoven, Grieg, Schumann et Chopin.

L'écoute de ce recueil suscite chez moi deux réactions : une stupéfaction devant le tour de force technique, que seule la partition laisse deviner ; un sentiment musical plus partagé. Marc-André déconseille d'écouter les 53 morceaux d'un seul trait, ce qui semble très judicieux ; d'autant que certaines études originales de Chopin subissent plusieurs avatars, jusqu'à sept pour la seule étude op. 10 n°5 ! Plusieurs des études concoctées par Godowsky me hérissent, je le dis tout net. Toutes les réserves que je vais formuler pourraient tomber dès lors qu'on se réfère à l'avertissement de l'arrangeur lui-même selon lequel il s'agit ici d'autres œuvres que celles de Chopin. Le problème, c'est que Godowsky et l'interprète eux-mêmes ne cessent tout au long du cycle de se référer aux études originales du Polonais... Je ferai donc comme eux. En premier lieu, Godowsky attribue à plusieurs études de Chopin un caractère qu'elles ne me paraissent absolument pas avoir. Le recueil s'ouvre sur un exemple cocasse : dans la 1^e étude, d'après l'op. 10 n°1 de Chopin, l'arrangeur écrit : « le mouvement indiqué par Chopin (M. ♩ = 176) est beaucoup trop vif pour le caractère puissant et triomphal de cette composition » ; plus loin, il évoque le « choral [qui] doit planer majestueusement ». Ne serait-il pas simplement plus honnête de faire crédit au compositeur lui-même, prodigieux pianiste de surcroît, et un soupçon plus génial que son arrangeur malgré tout ? C'est que cette étude n'a tout simplement rien d'un choral triomphal, le tempo prescrit par Chopin convenant parfaitement à une étude de vélocité, voilà la seule conclusion viable ! L'erreur se répète dans la 5^e étude, d'après l'op. 10 n°3 (ridiculement affublée du sous-titre « tristesse ») : le compositeur a prescrit ♩ = 100 : pourquoi Godowsky – et tous les pianistes à sa suite – jouent-ils la ♩ à 50-69 de telle sorte qu'on trahit tout l'esprit de l'étude ? La 42^e étude, d'après l'op. 25 n°11, est très décevante pour des raisons analogues : suffoquant sous les ajouts de toutes sortes le déferlement chopinien devient poussif ; une fois encore, l'étude de Chopin n'a absolument rien à voir avec les poèmes symphoniques de Liszt ou d'Alkan. Ces réserves se justifient d'autant plus que les arrangements cités restent proches de l'original chopinien auquel on ne peut donc s'empêcher de les comparer.

Autre chose sont les « ornements » et « détournements » de Godowsky. Tous les goûts sont certes dans la nature. Marc-André Hamelin adore la 45^e étude, d'après la deuxième des *Études pour la Méthode des méthodes* : je déteste ce chromatisme envahissant, cette manie d'enrichir jusqu'à l'écoeurement la délicate trame originale. La 5^e étude d'après l'op. 10 n°3 pour la main gauche seule, qui donne par ailleurs l'étonnante illusion des deux mains, est affublée d'horribles ornements en mesures 18 et 19 par exemple. Sans atteindre systématiquement l'obésité, nombre d'arrangements de Godowsky souffrent d'une écriture boursoufflée et de dérives harmoniques que je trouve du plus mauvais goût : les études n°15 et 15 A d'après l'op. 10 n°7, n°17 et 18 d'après l'op. 10 n°9, n°23 et 24 d'après l'op. 25 n°1 (qui recèlent par ailleurs de très belles sonorités) et n°46 d'après la troisième étude pour la *Méthode des méthodes*.

Les délicates polyrythmies de Chopin sont trop souvent éliminées ou au contraire remplacées par des enchevêtrements beaucoup trop épais pour être perçus. La 44^e étude, d'après la première étude pour la *Méthode des méthodes*, est complètement ratée : le fragile et expressif trois pour deux du polonais est abandonné au profit d'une banale guirlande de croches régulières. Dans les études n°26 et 27 d'après l'op. 25 n°2, l'indicible balancement chopinien s'évanouit également.

Dans certains cas, Godowsky s'évade du cadre originel pour écrire une pièce dont le caractère est entièrement nouveau. C'est finalement plus convaincant que de demeurer toujours à la lisière des œuvres originales. L'*Alla mazourka* de la 34^e étude, d'après l'op. 25 n°5, est charmante. La polonaise de la 32^e étude est une pièce séduisante, mais je me demande un

peu le besoin d'aller la fonder sur l'op. 25 n°4 ! Sans aller aussi loin dans les métamorphoses, les études n°9 (d'après l'op. 10 n°5) et n°15 (d'après l'op. 10 n°7) sont de séduisants morceaux.

Je passe rapidement sur les deux derniers arrangements qui consistent en la superposition de deux études, respectivement op. 10 n°5+op. 25 n°9 et op. 10 n°11+op. 25 n°3. Le cocktail est nauséux. On me rétorquera que l'on s'extasie bien sur les fugues renversables de Bach. D'abord, elles ont été explicitement écrites dans ce but, et je tiens le Cantor pour sensiblement plus génial que Godowsky.

Il y a aussi les arrangements simplement ratés, parce que les impératifs pianistiques trahissent le caractère original de l'œuvre. C'est par exemple le cas de la 6^e étude, d'après l'op. 10 n°4, pour la main gauche seule : la texture trop riche implique un tempo exagérément retenu qui empêche la violence de l'original de s'exprimer. Beaucoup plus réussies malgré un ralentissement notable sont les études n°16 A (d'après l'op. 10 n°8), n°18 A (d'après l'op. 10 n°9) et n°40 (d'après l'op. 25 n°9).

Il faut aussi avouer qu'on trouve dans ces cahiers de merveilleuses réussites, qui sont souvent d'ailleurs destinées à la seule main gauche : sans doute cette contrainte interdit-elle à Godowsky de s'épancher à l'excès... Je citerai la 13^e étude d'après l'op. 10 n°6, la magnifique et horriblement difficile 22^e étude d'après l'op. 10 n°12, la 41^e d'après l'op. 25 n°10 qui conserve toute la violence de l'original, la 43^e d'après l'op. 25 n°12 elle aussi superbe. La 36^e étude – chronologiquement la première composée – fondée sur l'op. 25 n°6 est une belle réussite, qui inverse les deux mains et impose donc à la main gauche de diaboliques traits de tierces.

On regrettera que la traduction française de la brochure qui accompagne les disques soit médiocre. On y écorche le nom de Harold Schonberg orthographié Schoenberg (par parenthèse, je me demande bien ce qui pousse tant de personnes à citer cet influent et incompetent critique new-yorkais qui est à peu près de la trempe d'un Scudo chez nous) ; en page 36, plutôt que de « prouesses olympiennes » je suggère qu'on lise « olympiques »...

Cela dit, qu'on ne se méprenne pas sur mes propos : cet album est un monument que les pianistes épris de virtuosité ne voudront à aucun prix manquer. D'autant plus que l'on n'est pas près d'entendre ces œuvres interprétées avec autant de talent d'ici longtemps !

F. L.

Dépôt légal : mai 2000

ISSN 0995-5216