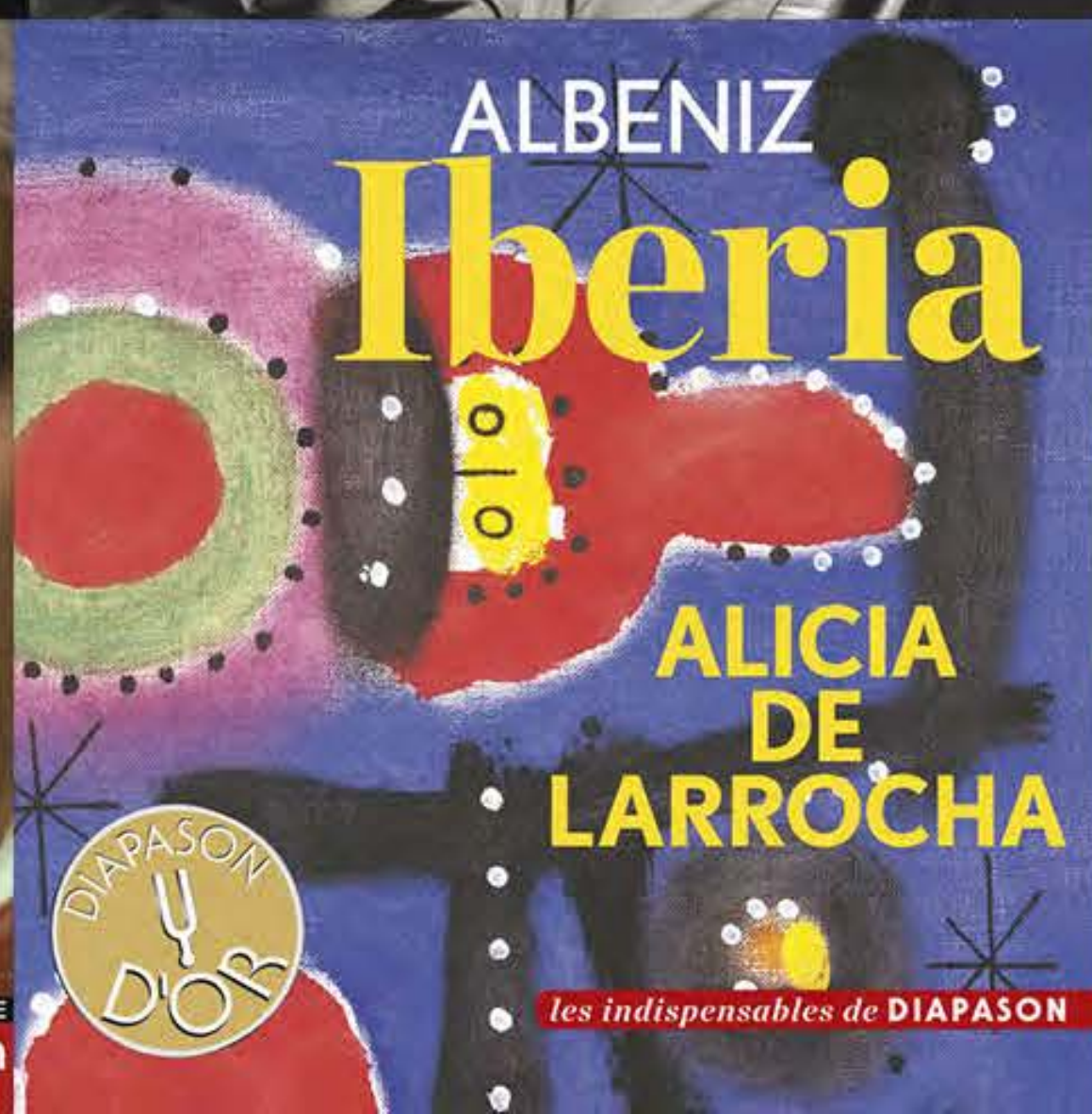
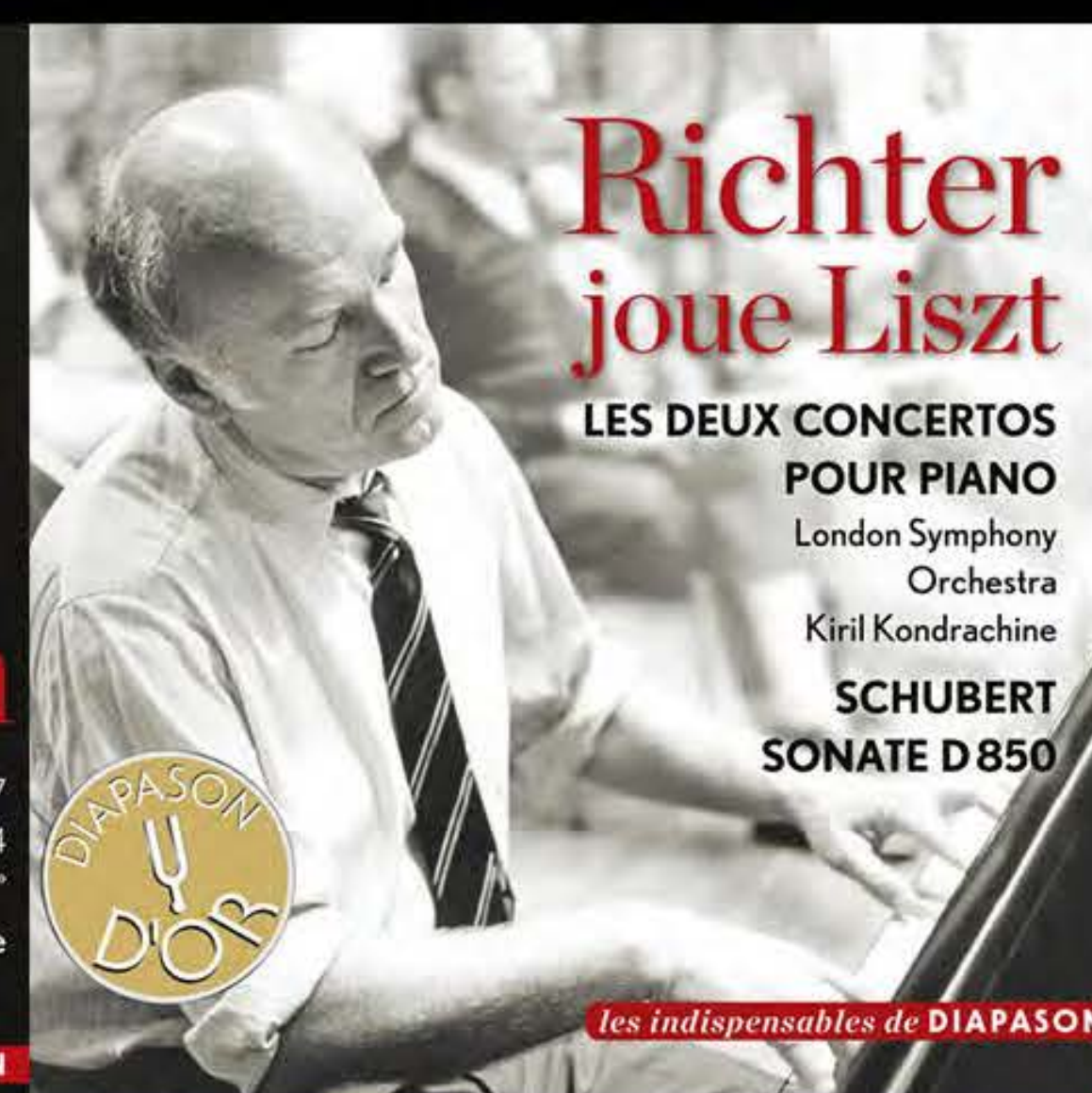
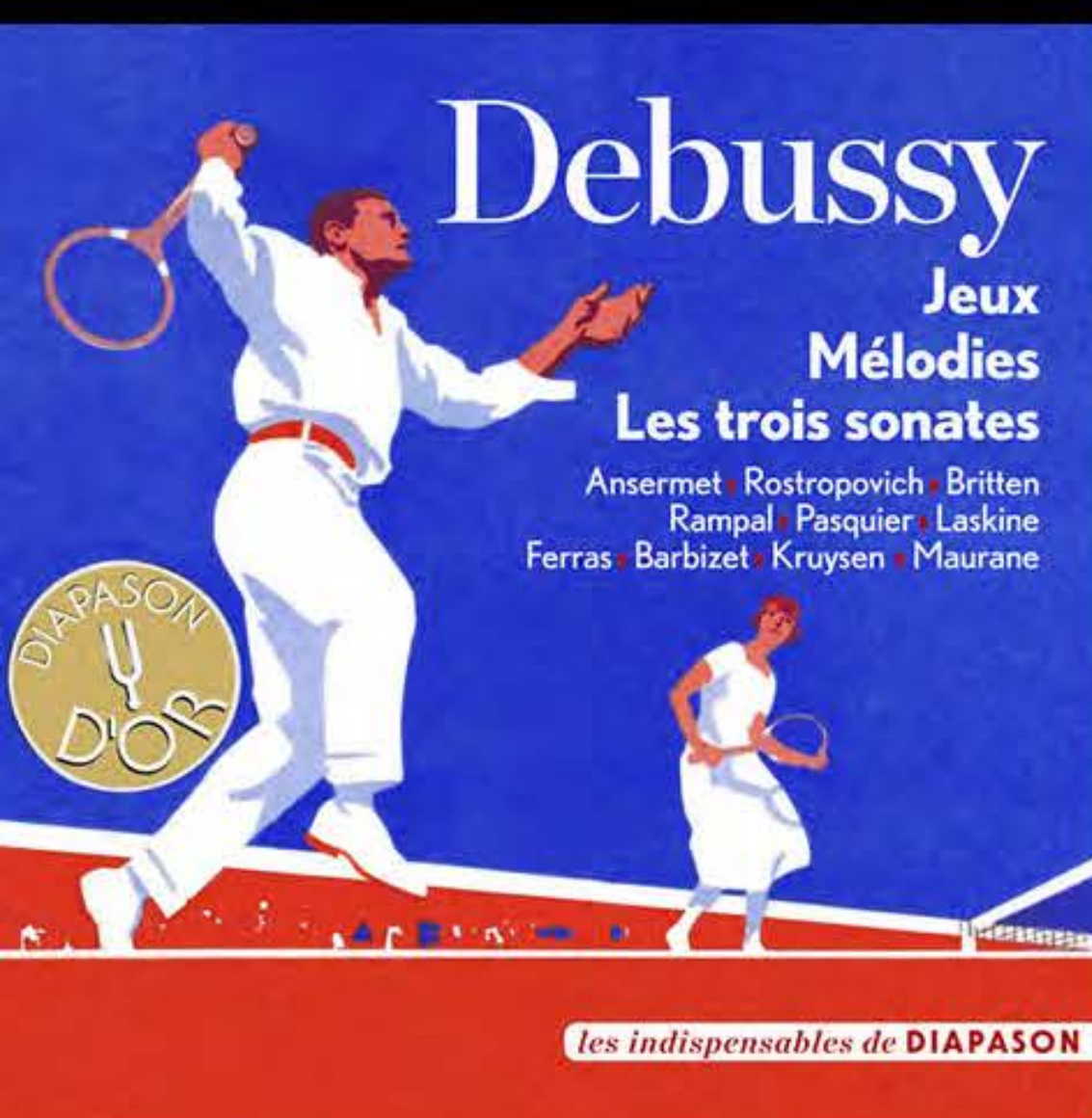


# DIAPASON

*les indispensables de* **DIAPASON**

Le coffret

qobuz





# Debussy

Jeux  
Mélodies

Les trois sonates

Ansermet ▶ Rostropovich ▶ Britten  
Rampal ▶ Pasquier ▶ Laskine  
Ferras ▶ Barbizet ▶ Kruysen ▶ Maurane



*les indispensables de* **DIAPASON**



# Le dernier Debussy

---

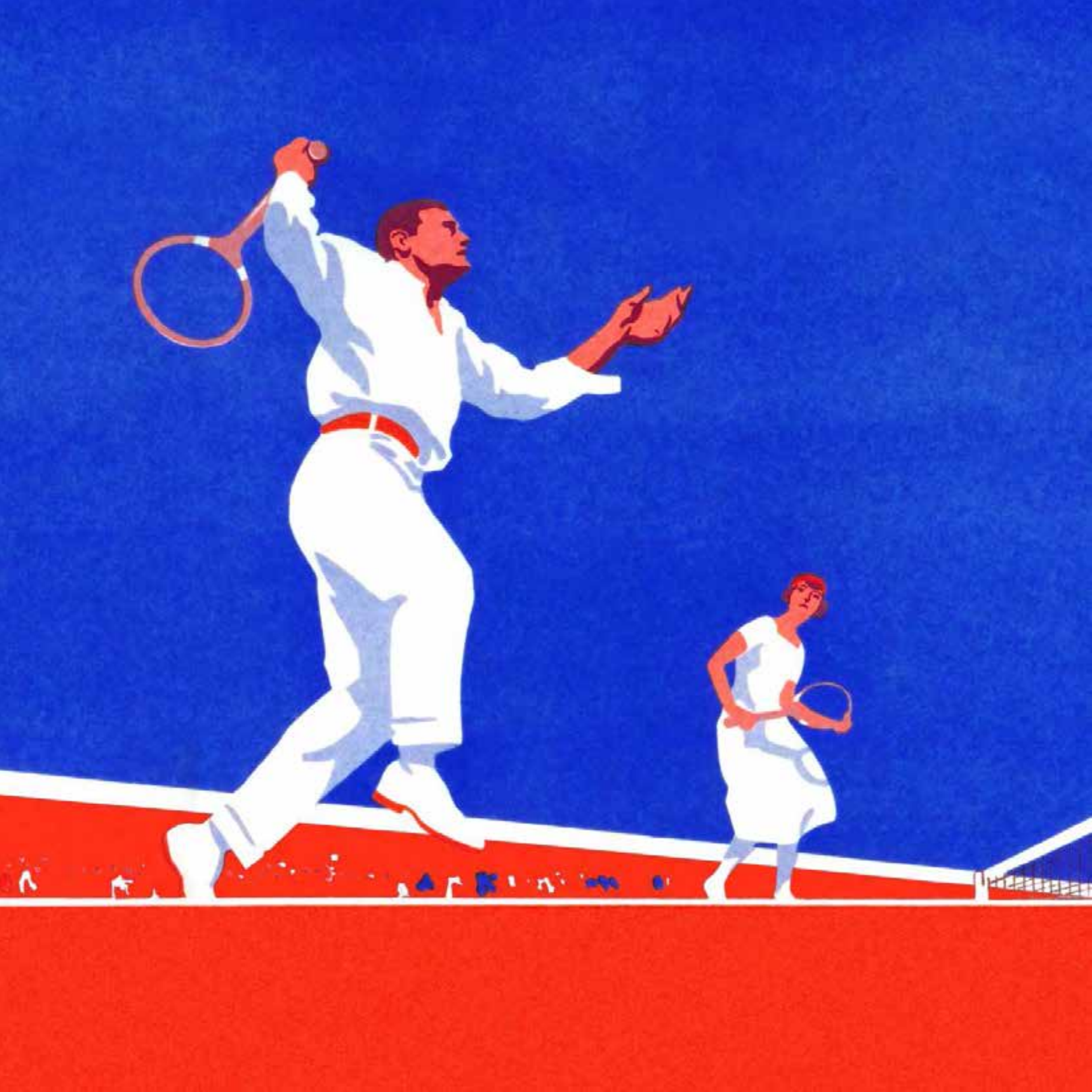
Le « poème dansé » *Jeux* (1912-13), les sonates pour divers instruments (1915-1918), trois mélodies aphoristiques d'après Mallarmé (1913), trois autres, avec orchestre, tirées de Villon (1910) : parfait résumé du dernier Debussy. Dernier, et nouveau. Car dix ans après la création de *Pelléas* (1902), son monde musical s'est métamorphosé. Partout dans ces quatre chefs-d'œuvre il invente. Harmonies, textures, transparences, liens subtils entre le sens des mots et leur matière musicale : l'oreille est sans cesse à l'affût. Surtout, Debussy s'ingénie à tramer ces éléments dans une narration totalement libérée de l'emphase romantique, à la fois limpide et fragmentée, fantasque et sensuelle, dont *Jeux* offre l'exemple suprême. Nijinski avait imaginé l'argument. Debussy, au lieu de boudier une intrigue anecdotique, s'enthousiasme pour « un scénario fait de ce “rien du tout” subtil dont [...] doit se composer un poème de ballet : il y avait là un parc, un tennis, la rencontre fortuite de deux jeunes filles et d'un jeune homme à la poursuite d'une balle perdue, un paysage nocturne, mystérieux, avec ce je-ne-sais-quoi d'un peu méchant qu'amène l'ombre ; des bonds, des tours, des passages capricieux dans les pas, tout ce qu'il faut pour faire naître le rythme dans une atmosphère musicale. » Les chassés-croisés badins nous valent d'incessantes apparitions et disparitions magiques dans l'orchestre, une apothéose de l'instant, de l'élan imprévisible... créée au Théâtre des Champs-Élysées quelques jours avant *Le Sacre du printemps*.

Après avoir terminé *Jeux*, Debussy s'intéresse à trois textes de Mallarmé. La longue courbe incantatoire et symétrique de *Soupir* lui inspire une musique tout en ellipses, plus évanescence encore dans l'*Eventail* final du triptyque. Au milieu, l'ironie gracieuse de *Placet futile* (« sonnet Louis XV », s'amuse Mallarmé) fait écho aux maîtres anciens – Rameau, Couperin, Destouches – chez lesquels Debussy cherchait un antidote à l'invasion wagnérienne. « Ceux-là avaient le secret de cette grâce profonde, de cette émotion sans épilepsie. » La guerre venue, ils seront le modèle de trois sonates signées « Claude de France », claires de coupe, toujours ambiguës de propos, comme improvisées – mais en vérité, ciselées avec acharnement.

Son nationalisme parfois véhément l'avait aussi amené à se pencher sur la poésie de François Villon. La découpe des vers anciens lui posait un nouveau défi, relevé dans trois mélodies pour voix et orchestre où revit l'art « des diseurs de ballades, ménestrels au grand gosier, qui gardaient ingénument la beauté des légendes ».

**Gaëtan Naulleau**







# Claude Debussy (1862-1918)

## SONATE POUR VIOLONCELLE ET PIANO

**Mstislav Rostropovich (violoncelle),  
Benjamin Britten (piano). 1961**

- |  |       |
|--|-------|
| 1 Prologue : Lent, sostenuto<br>e molto risoluto | 5'06" |
| 2 Sérénade : Modérément animé                    | 3'26" |
| 3 Finale : Animé, léger et nerveux               | 3'53" |

## SONATE POUR FLûTE, ALTO ET HARPE

**Jean-Pierre Rampal (flûte), Pierre Pasquier  
(alto), Lili Laskine (harpe). 1960**

- |  |       |
|--|-------|
| 4 Pastorale. Lento, dolce rubato       | 7'00" |
| 5 Interlude. Tempo di minuetto         | 5'52" |
| 6 Finale. Allegro moderato ma risoluto | 4'32" |

## SONATE POUR VIOLON ET PIANO

**Christian Ferras (violon),  
Pierre Barbizet (piano). 1953**

- |                                 |       |
|---------------------------------|-------|
| 7 Allegro vivo                  | 4'49" |
| 8 Intermède. Fantasque et léger | 4'16" |
| 9 Finale. Très animé            | 3'58" |

## TROIS POÈMES DE STÉPHANE MALLARMÉ

**Bernard Kruysen (baryton),  
Jean-Charles Richard (piano). 1962**

- |                  |       |
|------------------|-------|
| 10 Soupir        | 2'35" |
| 11 Placet futile | 1'53" |
| 12 Eventail      | 2'13" |

- |         |        |
|---------|--------|
| 13 JEUX | 17'03" |
|---------|--------|

**Orchestre de la Suisse romande,  
Ernest Ansermet. 1958**

## TROIS BALLADES DE FRANÇOIS VILLON

**Camille Maurane (baryton), Orchestre des  
concerts Lamoureux, Jean Fournet. 1954.**

- |  |       |
|--|-------|
| 14 Ballade de Villon à s'amy   | 3'43" |
| 15 Ballade que Villon fait à la requête<br>de sa mère pour prier Nostre-Dame | 3'35" |
| 16 Ballade des femmes de Paris   | 1'57" |

*les indispensables de* **DIAPASON**





# Beethoven

**Les trois dernières  
sonates pour piano**



**Rudolf Serkin  
Wilhelm Kempff  
Wilhelm Backhaus**

*les indispensables de* **DIAPASON**



# Trois dernières sonates...

... Titre d'usage, et trompeur. Il laisse imaginer un compositeur âgé, mourant, exsangue... Or Beethoven – qui n'eut pas le temps d'être âgé – pose le point final de l'*Opus 111* en 1822, cinq ans avant de rendre l'âme. Dernières sonates : parce qu'après ces trois tours de force, il se plaint que l'écriture pour clavier est trop « contraignante ». Il prend soin de conclure les *Diabelli* (1819-1823) mais rêve de symphonie (la 9<sup>e</sup> est créée en 1824) et de quatuor (du 12<sup>e</sup> au 17<sup>e</sup>). Faut-il aussi voir dans ce renoncement au piano le reflet d'une surdité accablante ?

... Titre commode malgré tout, car il englobe trois œuvres unies par une approche farouchement libre de la forme. La coupe traditionnelle en trois mouvements vif-lent-vif, avec ou sans menuet (ou scherzo), a disparu. Pour éviter l'écueil habituel du mouvement lent, qui concentre au cœur de la sonate l'émotion la plus intense et laisse l'auditeur distrait pour la fin du parcours, le compositeur fait basculer le poids expressif vers les finales :

- Dans l'*Opus 109*, c'est un thème et variations, d'abord idyllique. Son ampleur contraste avec un premier mouvement concis, aux juxtapositions comme improvisées, et un bref *Prestissimo*. Beethoven se souvient-il des *Variations Goldberg* en faisant réapparaître le thème dépouillé après le climax vertigineux de la *Variation VI* ?

- Si le cheminement des variations s'apparente, dans l'*Opus 109*, à une « forte expérience spirituelle » (Charles Rosen), le projet est plus explicite encore dans le finale de l'*Opus 110*. Un récitatif ouvre la voie à un *Arioso dolente*, suivi d'une première fugue consolatrice, du retour du terrible lamento (« épuisé », note Beethoven) et d'une deuxième fugue (« reprenant vie peu à peu ») sur le sujet renversé. Conclusion exaltée. Les deux premiers mouvements sont assez ramassés, comme dans l'*Opus 109*, et unis au finale par des motifs récurrents.

- L'*Opus 111* s'articule en deux blocs opposés frontalement. D'abord une sorte d'adagio et fugue viril et tumultueux en *do* mineur : monument d'instabilité. Ensuite l'*Arietta* variée : « Lorsque les premières mesures retentissent, il devient manifeste que Beethoven interprète ici, contrairement à ce qu'il fait dans la *Symphonie n° 5*, le passage du sombre *ut* mineur au lumineux *ut* majeur comme un dernier pas qui mène de ce monde-ci dans l'au-delà. Le changement s'accomplit en cinq variations. Lorsque le thème enfin accueilli dans l'harmonie des sphères nous guide telle une étoile, nous comprenons que Beethoven, dont l'oreille ne percevait plus aucun son terrestre, a été élu pour nous faire entendre l'inouï. » (Wilhelm Kempff).

**Gaëtan Naulleau**







# Ludwig van Beethoven (1770-1827)

## Les trois dernières sonates pour piano

SONATE POUR PIANO N° 30 EN MI MAJEUR, OP. 109.

**Rudolf Serkin, 1952**

- |   |        |
|---|--------|
| 1 Vivace ma non troppo - Adagio espressivo                                    | 4'09"  |
| 2 Prestissimo   | 2'13"  |
| 3 Gesangvoll, mit innigster Empfindung. Andante molto cantabile ed espressivo | 15'26" |

SONATE POUR PIANO N° 31 EN LA BÉMOL MAJEUR, OP. 110.

**Wilhelm Kempff, 1951**

- |  |       |
|--|-------|
| 4 Moderato cantabile molto espressivo                  | 6'04" |
| 5 Allegro molto  | 2'29" |
| 6 Adagio, ma non troppo - Fuga. Allegro, ma non troppo | 9'37" |

SONATE POUR PIANO N° 32 EN UT MINEUR, OP. 111.

**Wilhelm Backhaus, 1937**

- |   |        |
|---|--------|
| 7 Maestoso - Allegro con brio ed appassionato | 7'57"  |
| 8 Arietta. Adagio molto, semplice e cantabile | 12'59" |

### **Bonus**

SONATE POUR PIANO N° 30 EN MI MAJEUR, OP. 109.

**Mieczysław Horszowski, 1977 \***

- |  |        |
|--|--------|
| 9 Vivace ma non troppo - Adagio espressivo                                     | 3'35"  |
| 10 Prestissimo   | 2'47"  |
| 11 Gesangvoll, mit innigster Empfindung. Andante molto cantabile ed espressivo | 12'49" |

**TT : 80'07"**

\* Avec l'aimable autorisation du label Arbiter.

*les indispensables de* **DIAPASON**





# Herbert von Karajan

BEETHOVEN : Symphonie n° 7

HAYDN : Symphonie n° 104  
« Londres »

Orchestre philharmonique de Vienne

*les indispensables de* **DIAPASON**



# Apothéose de la Danse

---

Depuis sa création triomphale à Vienne en 1813, la *Symphonie n° 7* a suscité les commentaires anecdotiques les plus divers, cherchant tel ou tel programme sous le mouvement des passions – la « *Pastorale* » avait certes semblé ouvrir la voie, mais Beethoven la refermait aussitôt en condamnant ces « éclaircissements » bien obscurs. Écoutons pourtant Wagner quand il fait du brillant finale « l'apothéose de la Danse » et souligne ainsi la force omniprésente du rythme dans cette symphonie. Une seule exception : la longue introduction lente du premier mouvement, dont le climat d'attente et de gestation thématique fait place, après à un silence, à un 6/8 (*Vivace*) dont le rebond ne connaîtra pas de répit. Rythme, toujours, pour le mouvement lent, non pas *Andante* ou *Adagio*, mais *Allegretto*, scandé à 2/4 sur un rythme obstiné et obsédant : le jeu des variations sera celui des strates, des empilements sur cette marche inexorable. Le *Presto*, un scherzo *staccato* impérieux lancé par les bois unis aux cordes, pétille. Et le finale déchaîne *tutta forza* son *Allegro con brio* à deux temps, ouvert par les trompettes. La scansion de cet air d'origine irlandaise, cravaché par le quatuor et doublé de fanfares de cors, tire sa force dionysiaque de ses accents déhanchés.

S'étonnera-t-on de trouver ensuite du Haydn ? Logique simplement discographique : Karajan gravait cette *Symphonie n° 104* lors des mêmes sessions viennoises de 1959. Haydn compose sa dernière symphonie à Londres, en 1795. Il a quitté Vienne l'année précédente et laissé derrière lui un jeune élève... Beethoven (« Vous avez une abondance inépuisable d'inspiration, vous ne sacrifierez jamais votre pensée à une règle tyrannique, mais vous sacrifierez les règles à vos fantaisies »). On organise de prestigieux concerts pour fêter le « plus grand compositeur vivant », notamment une série de neuf, au King's Theatre, du 2 février au 18 mai 1795. La 104<sup>e</sup> est créée ainsi le 4 mai : « Tout le monde était satisfait et je l'étais aussi. Cela m'a rapporté quatre mille florins, une telle chose n'est possible qu'en Angleterre. » L'*Allegro* est précédé d'un *Adagio* spectaculaire, avec son unisson d'entrée. L'*Andante* laisse éclater un formidable tutti médian contrastant avec les exquises mélodies du violon solo et de la flûte. Le *Menuet* rapide entrelace finement basson, flûte et hautbois, tandis que le finale multiplie contrastes et digressions modulantes au bénéfice du *spiritoso*.

**Jean Cabourg**







# Herbert von Karajan (1908-1989)

## Ludwig van Beethoven

### SYMPHONIE N° 7 EN LA MAJEUR, OP. 92

1	Poco sostenuto - Vivace	11'43"
2	Allegretto	8'39"
3	Presto - Assai meno presto	7'42"
4	Allegro con brio	6'51"

## Joseph Haydn

### SYMPHONIE N° 104 EN RÉ MAJEUR, « LONDRES »

5	Adagio - Allegro	8'45"
6	Andante	8'14"
7	Menuet e trio : Allegro	4'22"
8	Finale : Spiritoso	4'54"

Orchestre philharmonique de Vienne, Herbert von Karajan.

Enregistré en 1959.

**TT : 61'14"**

*les indispensables de* **DIAPASON**





# Richter joue Liszt

**LES DEUX CONCERTOS  
POUR PIANO**

London Symphony  
Orchestra

Kiril Kondrachine

**SCHUBERT  
SONATE D 850**



*les indispensables de* **DIAPASON**



# Les deux concertos de Liszt

---

« Mon piano c'est pour moi ce qu'est au marin sa frégate, à l'arabe son coursier, plus encore, peut-être, car mon piano jusqu'ici c'est moi, c'est ma parole, c'est ma vie. » La phrase, restée célèbre, révèle la passion d'une – longue – existence presque entièrement vouée à l'instrument-roi. Un piano dans lequel Franz Liszt se livre tout entier, rhapsode, tzigane, pèlerin, séducteur, franciscain, prophétique, dans lequel il met aussi la musique des autres avec ses innombrables transcriptions. Un piano qu'il fait évoluer comme personne, avec une écriture ouvrant de nouvelles voies que tous ses successeurs s'empresseront de suivre. Depuis les exercices d'un gamin effronté jusqu'aux expérimentations du vieux savant, le piano de Liszt n'est qu'une tentative ininterrompue de repousser les limites du possible, sur tous les plans, le son, la forme, la méthode. Moins prodigue, son orchestre n'est pas moins ambitieux et l'on peut même voir en lui le créateur du poème symphonique moderne, fondé sur la transformation thématique. D'où vient que ce génial inventeur n'ait pas voulu, à la suite de Mozart et Beethoven, qu'il connaissait et aimait par-dessus tout, marier l'un et l'autre plus souvent ? Mystère. Ses deux concertos forment un massif isolé dans sa production.

Esquissées à la même époque, aux environs de 1839, à Rome où Liszt s'était installé avec Marie d'Agoult, les deux partitions furent achevées en 1848 et 1849 à Weimar, où le musicien avait rejoint son poste de chef d'orchestre de la cour. Entretemps, comme souvent chez Liszt, une longue mise au point, et la réécriture de passages entiers pour parvenir à l'équilibre définitif et à l'*imprimatur*. Ainsi le *Concerto n°1* a connu une première version, créée le 17 février 1855 sous la direction de son ami Berlioz, de passage à Weimar. Au-delà d'une virtuosité neuve, d'alliages sonores inouïs au sens propre (le triangle !) beaucoup de choses y sont inédites, à commencer par la forme rhapsodique qui dérouta les premiers auditeurs. Les quatre parties enchaînées rompent avec la conception traditionnelle du genre, et les mouvements conclusifs reprennent les motifs des deux précédents. Le *Concerto n°2*, articulé en six volets, offre une palette d'atmosphères encore plus contrastée : rien ne s'oppose davantage que cette large introduction peuplée d'instruments à vent et ce finale aux accents de chevauchée, reliés par un cheminement cyclique. Auparavant, Liszt avait surtout cherché à se dépasser et à dépasser son cher instrument, en le mariant à la peinture, la littérature ou la nature. Parvenu à la moitié de sa vie tumultueuse, auréolé d'une gloire immense, a-t-il cette fois-ci, en le mettant au cœur de l'orchestre, voulu nous dire quelque chose de lui-même ?

**Etienne Moreau**







# Sviatoslav Richter

## Liszt: Concerto pour piano n°1 en mi bémol majeur

1	Allegro maestoso	5'12"
2	Quasi adagio	5'00"
3	Allegretto vivace – Allegro animato	3'58"
4	Allegro marziale animato	4'16"

## Liszt: Concerto pour piano n°2 en la majeur

5	Adagio sostenuto assai – Allegro agitato assai	7'17"
6	Allegro moderato	4'56"
7	Allegro deciso – Marziale un poco meno allegro	6'39"
8	Allegro animato	1'53"

London Symphony Orchestra, Kiril Kondrachine.  
Enregistré en 1961.

## Schubert: Sonate pour piano en ré majeur D 850

9	Allegro vivace	7'46"
10	Con moto	15'35"
11	Scherzo : Allegro vivace	8'35"
12	Rondo : Allegro moderato	7'44"

Concert à Prague du 14 juin 1956.

**TT : 78'57"**

*les indispensables de* **DIAPASON**





A black and white photograph of a man, likely a pianist, shown in profile from the chest up. He is wearing a dark suit jacket, a white shirt, and a patterned tie. He is seated at a piano, with his hands on the keys. The background is dark and out of focus.

Schumann,  
Chopin, Liszt,  
Mendelssohn,  
Tchaïkovski,  
Schubert... par

**Rachmaninov**



*les indispensables de* **DIAPASON**



# Le génie caméléon

---

Oui, tout un disque Rachmaninov sans une note de Rachmaninov. L'interprète sans le compositeur. Ce qui reste la meilleure façon d'estimer sans interférence la place qu'il occupait parmi les pianistes de son temps : la première, malgré le souffle de Schnabel, le charme de Lhévinne, les prodiges de Godowski, les fulgurances de Barère, les exaltations de Cortot, la maîtrise inouïe d'Hofmann (son seul vrai rival sur ce terrain)... La première, car toutes ces dimensions se retrouvent, et de façon superlative, dans le jeu d'un caméléon sans pareil.

La qualité de sa musique a pu diviser, mais celle du pianiste réunit : ceux que captive la projection monumentale de son toucher et ceux qui ne jurent que par son cantabile (mis à nu dans la mélodie d'*Orfeo* revue par Sgambati) ; ceux qui s'émerveillent de l'artificier coloriste (le *Scherzo* de Borodine !) et ceux qui portent l'architecte aux nues (dans *Les Grands Pianistes*, Harold Schönberg n'hésitait à intituler le chapitre qu'il lui consacrait « Le puritain »). Aucun paradoxe ici, une simple logique. Ces mains peuvent tout faire, tout et son contraire. La dispersion menace, l'analyse s'impose : « Il faut démonter l'œuvre, regarder attentivement dans tous les coins, avant de pouvoir réassembler le tout ».

La troisième ballade de Chopin offre l'exemple le plus déroutant de cette approche à la fois rationnelle et créatrice de la partition. Personne n'a osé des contrastes aussi violents entre le premier thème, qu'il veut nonchalant et rêveur (tant pis pour l'indication *Allegretto* !) et l'idée en *do* dièse mineur dont il attise les tourments jusqu'à des paroxysmes plus attendus dans la quatrième ballade. Le fil devrait se rompre. Mais les transitions d'une humeur à l'autre sont si habilement et souplesment articulées que la grande forme se construit et rayonne. Tout se tient malgré les tensions immenses, tout en lumière : un art de bâtisseur de cathédrales.

Rachmaninov sait aussi bien dérouler un *Nocturne* en apesanteur sur un balancement imperturbable. Ou transformer une *Valse* que l'on croyait sentimentale (*op. 64 n° 2*) en étude de sonorités sophistiquée. Ou déclamer une autre (*op. 64 n° 3*) avec un chic digne du meilleur Rubinstein. Ou – façon Horowitz – inviter Satan au bal de celle en *mi* mineur. Ce génie caméléon nous vaut dans le *Carnaval* un défilé de masques vertigineux, après lequel tous les autres, Cortot excepté, paraîtront prosaïques, ou nerveux, ou piètrement dansés. Vous voilà prévenu. Rachmaninov n'était pas le plus grand pianiste de son temps : il était à lui seul les dix plus grands.

**Gaëtan Naulleau**







# Serge Rachmaninov (1873-1943)

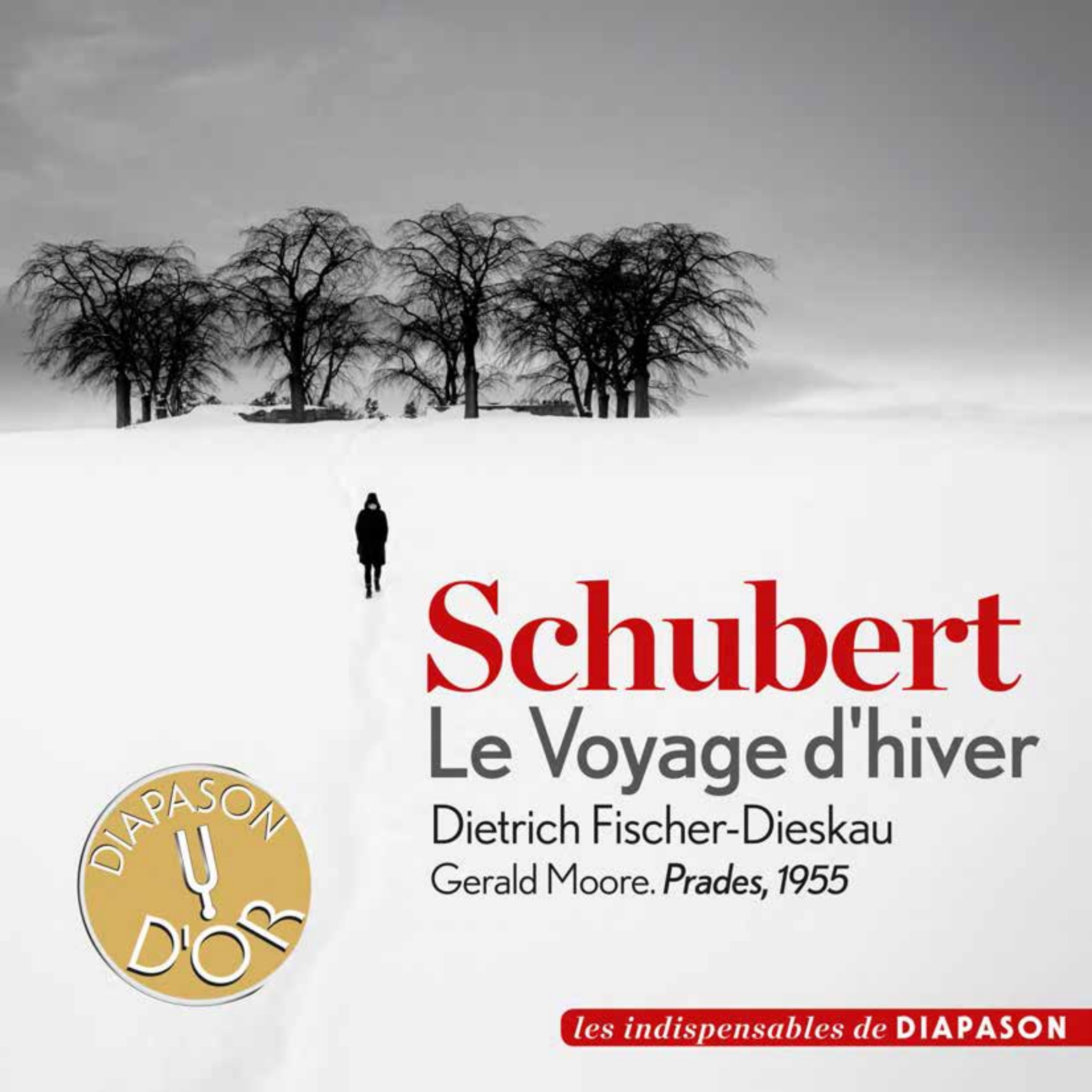
1-22	Schumann : Carnaval	24'04"
23	Schubert/Liszt : Das Wandern	1'44"
24	Gluck/Sgambati : Mélodie d'Orfeo ed Eudirice	3'33"
25	Chopin : Ballade n° 3 en sol mineur	7'23"
26	Chopin : Nocturne op. 9 n° 2	4'45"
27	Chopin : Valse en do dièse mineur	3'41"
28	Chopin : Valse en la bémol majeur	2'47"
29	Chopin : Valse en mi mineur	1'48"
30	Bach : Partita BWV 828 (Sarabande)	4'19"
31	Liszt : La Ronde des lutins	3'09"
32	Strauss/Tausig : Man lebt nur einmal	7'08"
33	Mendelssohn : La Fileuse	1'45"
34	Tchaïkovski : Troïka en traîneaux	4'00"
35	Borodine : Scherzo en la bémol	3'02"
36	Chopin/Liszt : Le Souhait de la jeune fille	2'45"
37	Chopin/Liszt : Le Retour	1'26"
38	Schumann/Tausig : Der Kontrabandiste	1'53"
39	Schubert/Liszt : Ständchen	4'31"

**Serge Rachmaninov (piano). Enregistré entre 1925 et 1942.**

**TT : 81'59"**

*les indispensables de* **DIAPASON**





# Schubert

## Le Voyage d'hiver

Dietrich Fischer-Dieskau  
Gerald Moore. *Prades, 1955*

*les indispensables de* **DIAPASON**



# Un voyage dans l'âme humaine

---

En 1823, les vingt lieder de *La Belle Meunière* conduisaient à la noyade du jeune meunier. Mort symbolique peut-être, car *Le Voyage d'hiver*, quatre ans plus tard, s'ouvre sur *Gute Nacht* : « Bonne nuit », mots chantés par le ruisseau à la fin du cycle précédent. Schubert s'y prend en deux temps : la première moitié entre février et le printemps 1827 ; la seconde à l'automne, après la découverte de nouveaux poèmes de Wilhelm Müller. Depuis *La Belle Meunière*, le ton a changé, pour creuser les abîmes du désespoir et de la solitude au fil d'une errance sans fin : « Et moi, je marche sans mesure ; sans repos, je cherche le repos » (N° 20). Inutile alors de consulter le poteau indicateur (N° 20) et d'invoquer le courage (N° 22). Les paysages glacés reflètent les émotions du narrateur et intensifient sa douleur : « Mon cœur, en ce ruisseau, reconnais-tu à présent ton image ? » (N° 7). Quand la nature s'anime, les rafales de vent fouettent le *Wanderer* (N°s 2, 5, 16 et 18). La neige pique la peau comme les larmes (N°s 3, 4, 6 et 8) : « Le sol est brûlant sous mes semelles, bien que je marche sur la glace et la neige » (N° 8).

La conception dramatique a également évolué. Il s'agit moins d'une narration, au sens habituel du terme, que d'une succession d'états d'âme. L'unité du cycle réside dans la récurrence des images poétiques et de certains gestes musicaux : écriture dépouillée traduisant le vide intérieur du personnage ; brefs motifs obsédants comme le souvenir de la bien-aimée ; harmonie qui s'éclaire fugitivement et rend plus déchirant le retour au mode mineur (seize des vingt-quatre lieder sont en mineur !) ; scansion de marche funèbre (N°s 1, 3, 7, 10, 12, 15 et 20) s'immobilisant dans un tempo étiré (N° 21) ; sèches ponctuations du piano (N°s 3, 7 et 16). Quelques échos de musiques populaires renvoient au bonheur perdu (N°s 5 et 13) ou signalent un rêve éveillé (N° 11). *Le Voyage d'hiver* est d'ailleurs jalonné d'illusions que dissipe vite la cruelle réalité (N°s 9, 11, 19 et 23). La trajectoire se dessine imperceptiblement.

Les irruptions de violence, d'autant plus saisissantes qu'elles restent brèves, sont plus fréquentes dans la première partie. Solitaire jusqu'au N° 12, le *Wanderer* croise une sinistre corneille (N° 15), des chiens hostiles (N° 17) puis un pauvre joueur de vielle, sa propre image (N° 24) : « Etrange vieillard, m'en irai-je avec toi ? Veux-tu bien accompagner mes chants au son de ta vielle ? » En 1828, Schubert rencontrera de nouveau son double chez Heine (*Der Doppelgänger*) et poursuivra son voyage. Ses derniers chefs-d'œuvre (sonates pour piano, quintette à deux violoncelles, *Le Chant du cygne*) explorent des gouffres insondables mais scellent aussi la réconciliation avec l'Âme du monde (*Weltseele*).

Hélène Cao







# Franz Schubert (1770-1827)

## Le Voyage d'hiver

24 lieder sur des poèmes de Wilhelm Müller.

1	Gute Nacht	5'13"	13	Die Post	2'14"
2	Die Wetterfahne	1'45"	14	Der greise Kopf	3'07"
3	Gefrorene Tränen	2'24"	15	Die Krähe	1'58"
4	Erstarrung	2'47"	16	Letzte Hoffnung	2'24"
5	Der Lindenbaum	4'34"	17	Im Dorfe	3'01"
6	Wasserflut	4'19"	18	Der stürmische Morgen	0'49"
7	Auf dem Flusse	3'39"	19	Täuschung	1'34"
8	Rückblick	2'25"	20	Der Wegweiser	4'02"
9	Irrlicht	2'46"	21	Das Wirtshaus	4'33"
10	Rast	2'57"	22	Mut	1'19"
11	Frühlingstraum	3'58"	23	Die Nebensonnen	2'49"
12	Einsamkeit	2'36"	24	Der Leiermann	3'31"

**TT : 70'57"**

Dietrich Fischer-Dieskau (baryton), Gerald Moore (piano).

Enregistré le 4 juillet 1955 à Prades.



A close-up, classical-style portrait of Wolfgang Amadeus Mozart, showing his face and the side of his head with his powdered wig. He is wearing a red garment with a gold-embroidered collar.

# Wolfgang Amadeus Mozart

Symphonies n<sup>os</sup> 39,  
40 et 41 « Jupiter »

Chicago Symphony  
Orchestra

Fritz Reiner

LES INDISPENSABLES DE  
**diapason**



# Les trois dernières symphonies de Mozart

---

Juin 1788 : Mozart traverse une des plus sombres périodes de sa vie. Son père Leopold est mort un an auparavant et son émancipation viennoise a évolué lamentablement. Il se débat dans de terribles difficultés financières qui l'obligent à solliciter sans cesse l'aide de son ami Püchberg, et il en est à son onzième déménagement !

En moins de huit semaines pourtant, il compose ses trois dernières symphonies, chefs-d'œuvre qui surclassent tout ce qui était alors écrit dans le genre, y compris par l'ami Haydn, sans qu'on ait pu identifier un commanditaire ni les raisons de ce travail en urgence. On n'a pas plus de preuve de leur exécution de son vivant, même si certains indices (des concerts donnés par Mozart en province) laissent supposer qu'il y en eut. Et pourquoi aurait-il modifié sensiblement la *Symphonie n° 40* (ajout de clarinettes, changements dans les parties de hautbois) si ce n'était pour une exécution ?

Le génial triptyque ne reflète que partiellement les circonstances pathétiques de son élaboration et certes pas la rapidité de sa mise en forme. La *Symphonie n° 39* en *mi* bémol majeur est d'une humeur sereine et d'un éclat lumineux, manifestes dans l'*Allegro* initial et dans le menuet en forme de *ländler* ; les assombrissements n'y sont que passagers (*Andante con moto*).

En revanche la *Symphonie n° 40* en *sol* mineur, sans trompettes (et donc, renforcée ultérieurement par l'apport des clarinettes), est une des œuvres les plus tragiques de Mozart, avec les figures haletantes de son fameux premier mouvement, son menuet farouche, à l'opposé de la danse frivole de cour, et son finale torturé qui semble dépeindre les tourments de son âme.

La *Symphonie n° 41*, surnommée « *Jupiter* » au XIX<sup>e</sup> siècle seulement, est une architecture inouïe, foisonnante et parfaitement équilibrée à la fois, alternant des envolées viriles et des moments plus ténébreux (*Andante cantabile*) avant de se conclure sur le tour de force du finale : sa forme sonate est fertilisée par d'habiles passages contrapuntiques amenant une fugue triomphale. Elle clôt en beauté un triptyque qui, selon George Bernard Shaw, « représente le dernier mot du XVIII<sup>e</sup> siècle ». La voie est alors ouverte à Beethoven, ce que souligne idéalement Fritz Reiner dans son interprétation.

**Jean-Luc Macia**







# Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

---

## **Symphonie n° 39 en mi bémol majeur KV 543**

Enregistré le 23 avril 1954. © 1956.

1	Adagio. Allegro.	8'09"
2	Andante con moto.	6'35"
3	Menuetto. Allegretto.	4'18"
4	Finale. Allegro.	3'49"

## **Symphonie n° 40 en sol mineur KV 550**

Enregistré le 25 avril 1954. © 1956.

5	Molto allegro.	7'21"
6	Andante.	8'05"
7	Menuetto. Allegretto.	5'02"
8	Finale. Allegro assai.	4'39"

## **Symphonie n° 41 « Jupiter » en ut majeur KV 551**

Enregistré le 26 avril 1954. © 1956.

9	Allegro vivace.	7'19"
10	Andante cantabile.	9'26"
11	Menuetto. Allegretto.	4'17"
12	Molto allegro.	5'55"
TT :		75'

**Chicago Symphony Orchestra**  
**Fritz Reiner**

© Leemage



A close-up portrait of Ludwig van Beethoven, showing his face and curly hair, looking slightly to the right.

# Ludwig van Beethoven

**Concertos n<sup>os</sup> 3  
et 5 «L'Empereur»**

Rudolf Serkin

Philadelphia Orchestra

Eugene Ormandy

LES INDISPENSABLES DE

**diapason**



# Les Concertos n<sup>os</sup> 3 et 5 de Beethoven

---

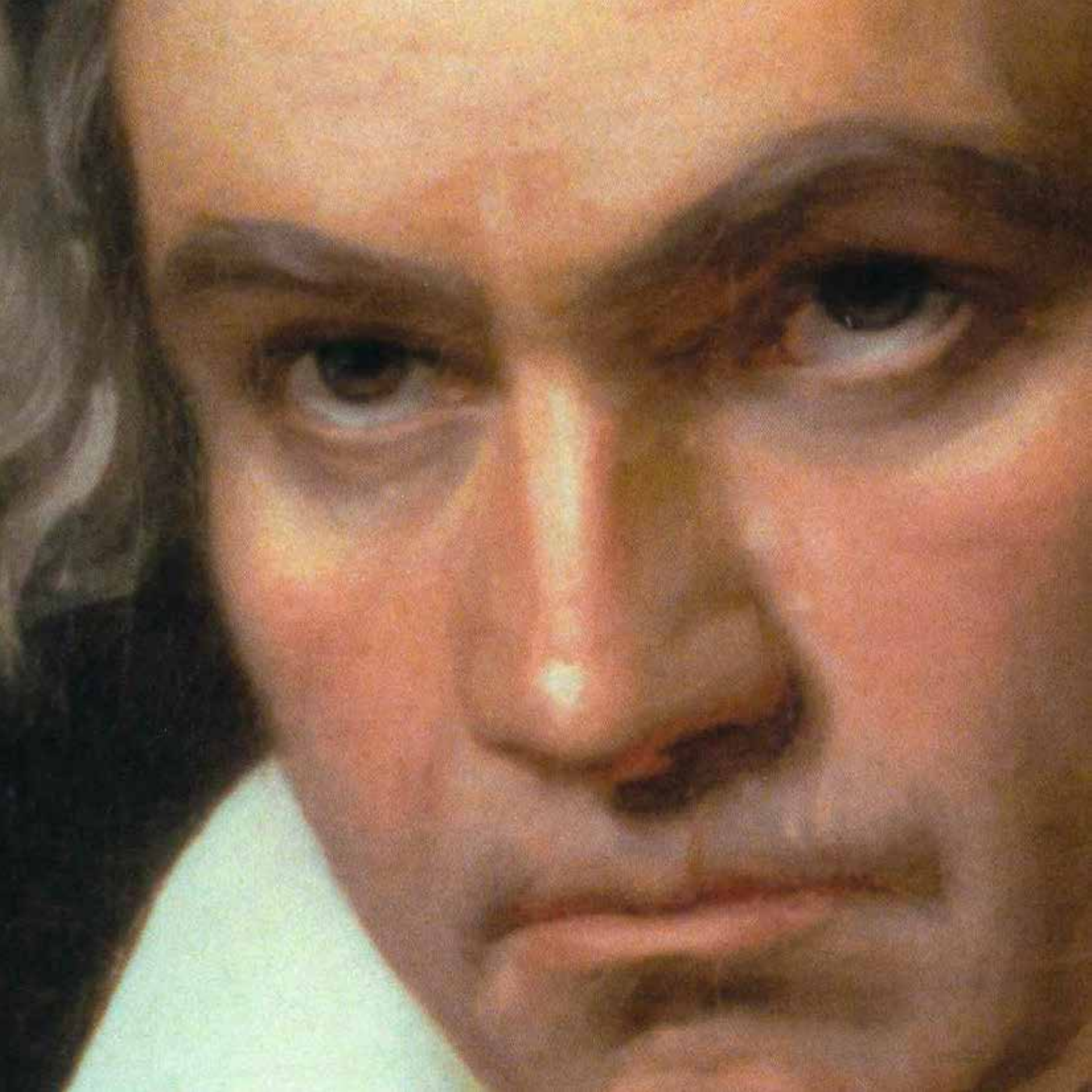
Si le titre du *Concerto n° 5, « L'Empereur »*, n'est pas de Beethoven lui-même (mais, probablement, de Johann Baptist Cramer, éditeur et pianiste établi à Londres), une ombre impériale plane bien au-dessus de cette œuvre magistrale. Elle fut en effet écrite à Vienne en 1809, alors que les troupes autrichiennes tentaient en vain de s'opposer à Napoléon. Les esquisses de la partition recèlent d'ailleurs quelques encouragements explicites adressés aux armées de l'archiduc Charles. De cette ferveur militaire, le concerto a peut-être hérité le ton héroïque et vigoureux de son premier mouvement. Mais l'œuvre se distingue surtout par son audace formelle et ses proportions ambitieuses : jamais auparavant le piano – qui, alors, était encore un jeune instrument – n'avait été traité avec autant de grandeur. Les larges traits introductifs, qui balaient tout le clavier, donnent le ton. Le soliste est désormais sur un pied d'égalité avec l'orchestre, tous deux vont combattre avec les mêmes armes dans cet *Allegro* enflammé. Lui succèdent un *Adagio* empli de spiritualité et un finale d'une formidable frénésie rythmique, le tout donnant naissance au premier des grands concertos romantiques.

Avec son introduction de gammes et d'arpèges percutants, le *Concerto n° 3*, écrit six ans plus tôt, s'ouvre également sur une touche héroïque. Celle-ci adopte toutefois, dans le développement du premier mouvement, des couleurs plus tragiques, marquées par l'inquiétude. A ce *do* mineur angoissé, le *Largo* oppose une ferveur rêveuse, dans la tonalité éloignée de *mi* majeur. Puis, après cette méditation, l'œuvre s'achève sur un volet encore différent : un finale ludique et entraînant qui, en traçant la voie vers un *do* majeur triomphal, éclipse définitivement les tourments initiaux.

Pour faire jaillir toute la puissance de ces concertos idéalistes, il faut un jeu élané, inflexible, presque rageur. Rudolf Serkin, avec sa fougue et son humilité, en était donc un interprète de rêve. Il les enregistra à plusieurs reprises, et cette version, en compagnie d'Ormandy dans les années 1950, est peut-être la plus électrique de toutes.

**Jérôme Bastianelli**







# Ludwig van Beethoven (1770-1827)

---

## **Concerto n° 5 « L'Empereur », opus 73**

Enregistré le 19 novembre 1950. © 1951. Mono.

- |   |                      |        |
|---|----------------------|--------|
| 1 | Allegro.             | 19'24" |
| 2 | Adagio un poco moto. | 8'58"  |
| 3 | Rondo (Allegro).     | 9'51"  |

## **Concerto n° 3, opus 37**

Enregistré le 22 mars 1953. © 1954. Mono.

- |   |                   |        |
|---|-------------------|--------|
| 4 | Allegro con brio. | 14'58" |
| 5 | Largo.            | 9'47"  |
| 6 | Rondo (Allegro).  | 8'46"  |

TT :	71'52"
------	--------

**Rudolf Serkin, piano**  
**Philadelphia Orchestra**  
**Eugene Ormandy**

© AKG



An abstract painting by Alicia de Larrocha, featuring a dark blue background with bold, expressive brushstrokes in red, green, yellow, and black. The composition includes several star-like shapes and clusters of small white dots, creating a dynamic and rhythmic visual field.

# ALBENIZ Iberia

ALICIA  
DE  
LARROCHA



*les indispensables de* **DIAPASON**



# Le Catalan amoureux de l'Andalousie

---

Avant *Iberia* (1905-1908), Albeniz a composé quantité d'œuvres pour le piano, dont beaucoup sont aujourd'hui oubliées : des Suites, des sonates, des études qui montrent un grand respect pour les styles ancien et classique, particulièrement Scarlatti. Et autant d'improvisations de génie (« mes petites saletés ») qui témoignent d'une facilité étonnante à s'approprier les acquis de Chopin ou de Liszt pour les transformer en pièces de circonstance ou de salon. C'est avec la même aisance que le Catalan s'empare du folklore espagnol, dans des pages où paradoxalement il chante l'Andalousie, avec une très forte rythmique et une ornementation complexe. Mais c'est seulement sur le tard, devenu parisien, honoré de l'amitié de Séverac et de Fauré, que son génie se révélera complètement.

Le tournant semble s'être opéré avec le grand poème *La Vega* créé en 1905, où le compositeur renie sa propre prodigalité et sa manière « de jeter la musique par les fenêtres » (Debussy) pour une discipline nouvelle. *Iberia* suit immédiatement, en quatre cahiers de trois pièces créés par Blanche Selva. La gestation particulièrement longue a été l'occasion de questionnements profonds au sujet de la forme, de la construction, du développement. On reste sidéré par l'envergure et la perfection formelle de ces *Douze nouvelles impressions pour le piano*. Evoquant chacune, avec une invention sublimée par la mémoire, une ville ou un lieu d'Andalousie (à l'exception du *Lavapies* madrilène), elles ont bouleversé le répertoire pianistique au même titre que les *Images* de Debussy (1905 et 1907). C'est d'ailleurs Debussy lui-même, si peu enclin à la complaisance, qui signe un article célèbre sur *Iberia* en 1913, concluant qu'après *Eritaña* « les yeux se ferment comme éblouis d'avoir contemplé trop d'images. »

Avec la dimension espagnole et l'innovation harmonique, le troisième pilier d'*Iberia* tient dans la difficulté pianistique, avec des écarts inhumains, des traits infaisables, des dynamiques outrées (jusqu'à *pppp* ou *fffff*), des indications interprétatives tellement détaillées qu'elles en deviennent sujettes à... interprétation ! Sans compter la lecture, avec des forêts de bémols et de dièses qui vous arrachent les yeux, et les superpositions de strates sonores que plusieurs pianistes ont voulu rendre plus évidentes à l'œil en réécrivant certains passages (pour redistribuer les rôles entre les deux mains).

**Etienne Moreau**







# Isaac Albeniz (1860-1909)

---

## IBERIA

### DOUZE IMPRESSIONS POUR PIANO

Alicia de Larrocha (piano).

#### Livre I

1	Evocacion	5'35"
2	El Puerto	4'08"
3	Corpus Christi en Sevilla	8'06"

#### Livre II

4	Rondeña	7'10"
5	Almeria	9'01"
6	Triana	5'15"

#### Livre III

7	El Albaicin	6'45"
8	El Polo	6'44"
9	Lavapies	6'18"

#### Livre IV

10	Malaga	4'30"
11	Jerez	8'41"
12	Eritaña	5'29"

**TT : 77'49"**

Enregistré en 1961.

*les indispensables de* **DIAPASON**





A black and white photograph of Glenn Gould in profile, looking upwards and to the right. He is wearing a light-colored, button-down shirt. The background is a plain, light-colored wall.

# Glenn Gould à Salzbourg

J.S. BACH  
Variations Goldberg  
Concerto pour  
clavier n° 1

Orchestre royal du  
Concertgebouw d'Amsterdam  
Dimitri Mitropoulos



LES INDISPENSABLES DE  
**diapason**



# Vers le royaume de Dieu

---

Si les *Variations « Goldberg »* sont aujourd'hui devenues pour beaucoup une œuvre fétiche, c'est sans doute que la complexité des structures et l'extrême concentration du langage y exaltent une fantaisie, une imagination et une poésie de tous les instants. Issues de la rêveuse sarabande initiale qui fonde toute l'organisation de l'œuvre avant de revenir la couronner en son achèvement, les trente variations offrent un prodigieux panorama de tous les styles et les genres de la musique pour clavier « baroque ». Un *Alla breve* en style sévère ramène au temps de Frescobaldi, tandis que des épisodes de toccata évoquent le plus moderne Scarlatti. Ici ou là, tels mouvements de danse, une ouverture à la française requièrent une folle bravoure, avec croisements de mains, doubles trilles et figurations virtuoses. Quant à l'air orné de la Variation XXV, l'expression d'une mélancolie maladive y préfigure les futurs accents de Carl Philipp Emanuel Bach. Mais aux oreilles attentives n'échappera pas la progression des canons, à l'unisson, à la seconde, à la tierce et ainsi de suite, une variation sur trois, jusqu'au *Quodlibet* final dont les deux chansons populaires entrelacées aux notes de la basse devaient faire bien rire les auditeurs !

En un tout autre domaine, mais non moins génial, le *Concerto pour clavier et cordes en ré mineur*, premier du genre dans l'histoire de la musique, était admiré par Schumann comme un chef-d'œuvre absolu. Le plus étonnant est qu'il soit l'adaptation, réalisée par Bach lui-même, d'un concerto pour violon aujourd'hui perdu, dans le plus pur style italien. Mais le passage au clavier, en une densité polyphonique accrue, lui confère une tension, une gravité exceptionnelles. Dans sa farouche ardeur, l'*Allegro* initial paraît préluder à quelque sombre méditation. Or tel est bien le cas, puisque Bach l'a réutilisé comme sinfonia introductive de sa cantate *Wir müssen durch viel Trübsal BWV 146*. « Nous devons traverser bien des tribulations pour entrer dans le royaume de Dieu », c'est ce que le musicien fera chanter ensuite, sur la musique même du deuxième mouvement du concerto, *Adagio* en sol mineur. Quant au finale, qui s'applique à inverser la tendance dépressive du premier morceau, Bach l'a remanié pour en tirer la sinfonia initiale, à présent perdue, de la cantate *Ich habe meine Zuversicht BWV 188*, « J'ai placé ma confiance en mon Dieu fidèle ». Où le profane rejoint le sacré.

**Gilles Cantagrel**







# Glenn Gould joue Bach

## Concerto pour piano n° 1 en ré mineur BWV 1052

Enregistré le 10 août 1958

1	Allegro	7'00"
2	Adagio	6'07"
3	Allegro	7'12"

## Variations Goldberg BWV 988

Enregistré le 25 août 1959

4	Aria	1'49"
5	Variatio I a 1 clav.	0'49"
6	Variatio II a 1 clav.	0'42"
7	Variatio III Canone all'unisono	1'06"
8	Variatio IV a 1 clav.	0'46"
9	Variatio V a 1 ovvero 2 clav	0'38"
10	Variatio VI Canone alla Seconda	0'29"
11	Variatio VII a 1 ovvero 2 clav.	1'09"
12	Variatio VIII a 2 clav.	0'48"
13	Variatio IX Canone alla Terza a 1 clav.	0'42"
14	Variatio X Fughetta a 1 clav.	0'42"
15	Variatio XI a 2 clav.	0'58"
16	Variatio XII 2 Canone alla Quarta in moto contrario	0'59"
17	Variatio XIII a 2 clav.	2'10"
18	Variatio XIV a 2 clav.	0'58"

19	Variatio XV Canone a la Quinta in moto contrario a 1 clav., Andante	2'29"
20	Variatio XVI Ouverture a 1 clav.	1'13"
21	Variatio XVII a 2 clav.	0'53"
22	Variatio XVIII Canone alla Sesta a 1 clav.	0'40"
23	Variatio XIX a 1 clav.	0'46"
24	Variatio XX a 2 clav.	0'51"
25	Variatio XXI Canone alla Settima	1'23"
26	Variatio XXII Alla breve a 1 clav.	0'42"
27	Variatio XXIII a 2 clav.	0'55"
28	Variatio XXIV Canone all'Ottava a 1 clav.	1'03"
29	Variatio XXV a 2 clav.	4'16"
30	Variatio XXVI a 2 clav.	0'53"
31	Variatio XXVII Canone alla Nona	0'53"
32	Variatio XXVIII a 2 clav.	0'57"
33	Variatio XXIX a 1 ovvero 2 clav.	0'54"
34	Variatio XXX Quodlibet a 1 clav.	1'21"
35	Aria	2'27"

TT : 58'01"

**Orchestre royal du Concertgebouw**  
**Dimitri Mitropoulos**

LES INDISPENSABLES DE

**diapason**

© D.R.