

LES PREMIERS ENREGISTREMENTS

DES

24 PRELUDES OP. 28 DE CHOPIN

(ENTRE 1920 ET 1948)

PAR

BUSONI - CORTOT - LORTAT - KREUTZER

KOCZALSKI - PETRI - RUBINSTEIN - MOISEWITZ

ETUDE COMPARATIVE

PAR

JEAN-FRANÇOIS ANTONIOLI

HEMU VAUD VALAIS FRIBOURG

HAUTE ECOLE DE MUSIQUE DE LAUSANNE

2017

INSTITUT DE RECHERCHE EN MUSIQUE ET ARTS DE LA SCÈNE

HAUTE ECOLE SPECIALISEE DE SUISSE OCCIDENTALE

HES-SO DOMAINE MUSIQUE

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS.....	2
INTRODUCTION	4
L'OPUS 28 PRESENTE PAR LES PIANISTES EN TANT QUE CYCLE	6
QUELQUES DATES HISTORIQUES D'EXECUTIONS COMPLETES.....	8
VERSIONS INTEGRALES ENREGISTREES AVANT 1950	11
AVERTISSEMENT CONCERNANT LES ENREGISTREMENTS DES 24 PRELUDES op. 28 PAR BUSONI.....	15
ETUDE SYSTEMATIQUE.....	20
PRÉLUDE n° 1.....	20
PRÉLUDE n° 2.....	24
PRÉLUDE n° 3.....	28
PRÉLUDE n° 4.....	32
PRÉLUDE n° 5.....	36
PRÉLUDE n° 6.....	40
PRÉLUDE n° 7.....	44
PRÉLUDE n° 8.....	48
PRÉLUDE n° 9.....	52
PRÉLUDE n° 10.....	56
PRÉLUDE n° 11.....	60
PRELUDE n° 12.....	64
PRÉLUDE n° 13.....	69
PRÉLUDE n° 14.....	75
PRELUDE n° 15.....	78
PRELUDE n° 16.....	86
PRÉLUDE n° 17.....	91
PRELUDE n° 18.....	97
PRELUDE n° 19.....	102
PRELUDE n° 20.....	106
PRELUDE n° 21.....	110
PRÉLUDE n° 22.....	116
PRÉLUDE n° 23.....	121
PRÉLUDE n° 24.....	125
QUELQUES REFLEXIONS DE SYNTHÈSE SUR L'APPORT DE CHAQUE INTERPRETE.....	130
ANNEXE I.....	150
ANNEXE II	151
ANNEXE III.....	167
ANNEXE IV.....	172
BIBLIOGRAPHIE.....	174

REMERCIEMENTS

Certains documents ont été particulièrement difficiles à dénicher. Ainsi, chercher des informations sur Leonid Kreutzer, pianiste aujourd'hui presque oublié en Europe, ainsi que ses enregistrements qui ne sont plus distribués depuis longtemps, ne fut guère aisé. C'est finalement au Japon, à l'Université des Arts de Tokyo (appelée aussi Geidai), où se trouve déposé le fonds Nozawa, du nom d'un musicologue collectionneur qui détenait encore les exemplaires d'époque (78 tours de la Nippon Columbia), qu'il a été possible d'y accéder. Je voudrais donc remercier M. Kazunori Yamanaka, directeur de la bibliothèque de l'Université, ainsi que ses deux conservateurs, Mme Akio Ohtahara et M. Tomoyo Nishiyama, pour l'extrême amabilité et la diligence dont ils ont fait preuve en me recevant pour écouter les documents originaux en octobre 2016 ; et tout particulièrement Mme Hiromi Linnarson née Ina, pianiste, qui m'a mis en contact avec Madame Yukiko Hagiya, disciple de Nozawa et musicologue auteure d'une biographie toute récente consacrée à Leonid Kreutzer (<http://www.amazon.co.jp/dp/463692830X/>) ainsi qu'avec M. Isao Horota, bibliothécaire et passionné de musique, d'avoir bien voulu confectionner à mon intention un report sur CD de ces précieux enregistrements. Des remerciements vont également à M. Pierre-Yves Tribolet, ancien directeur de l'Union Européenne de Radiodiffusion, pour les premières recherches auprès de la radio NHK de Tokyo, quand bien même celles-ci se sont avérées infructueuses.

De même, obtenir copie des *24 Préludes* de Chopin dans l'édition Ullstein (révision de Leonid Kreutzer) parue à Berlin en 1924 (en 4 volumes) n'a pas été plus facile. Je remercie donc tout particulièrement M. Paolo Boschetti, musicologue et bibliothécaire scientifique à l'HEMU pour ses recherches incessantes de documentation dans des pays aussi divers que l'Italie, l'Allemagne ou les Etats-Unis.

Je ne remercierai jamais assez Jean-Jacques Eigeldinger, professeur émérite de l'Université de Genève, Membre du Comité de la Société Chopin de Varsovie et mon interlocuteur pour l'autre volet de cette recherche, celui consacré aux questions éditoriales, pour les longues et régulières conversations, toujours immensément enrichissantes, sur un sujet inépuisable.

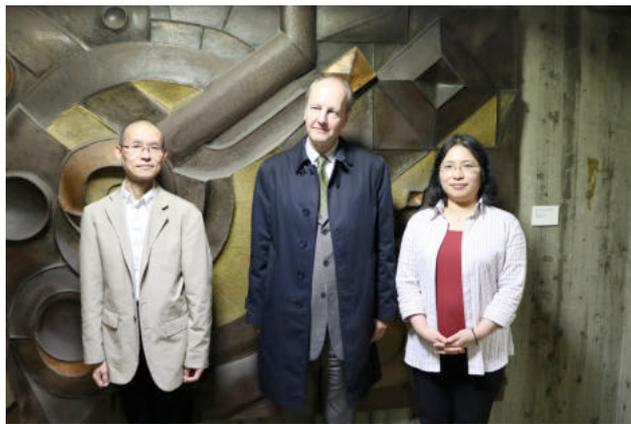
Je remercie aussi deux de mes collègues du département de piano de l'HEMU, Pascal Godart et Christian Favre, pour les échanges fructueux et la mise à disposition de certains documents, ainsi que les séances de travail qui ont permis de présenter aux étudiants de nos classes respectives certains des aspects les plus surprenants de ces enregistrements.

Enfin je remercie l'IRMAS (Institut de Recherche en Musique et Arts de la Scène) et le Directeur général de l'HEMU, M. Hervé Klopfenstein, de m'avoir accordé sa confiance, ainsi que Mme Angelika Güsewell, coordinatrice de la recherche, pour son assistance dans l'établissement des travaux préliminaires. Ma reconnaissance va également à Mme Tiziana Franchi (Turin) pour l'assistance informatique à la mise en pages.

**QUELQUES PHOTOS
PRISES AU JAPON EN OCTOBRE 2016
A L'UNIVERSITE DES ARTS DE TOKYO,
EN ENQUETANT SUR LEONID KREUTZER**



**Figure 1
AVEC MME HAGIYA, BIOGRAPHE DE LEONID KREUTZER**



**Figure 2
AVEC LES CONSERVATEURS DU FONDS NOZAWA**



**Figure 3
SEANCE D'ECOUTE COLLECTIVE**

INTRODUCTION

L'objectif de cette recherche est de confronter, sur la base des tout premiers enregistrements intégraux des *24 Préludes* op. 28, le rapport des huit interprètes aux textes musicaux dont ils disposaient. Il s'agit de tenter de reconstituer la succession des événements au fil des parutions successives, afin de comprendre comment les pianistes ont abordé ces œuvres, en ont façonné la conscience que nous en avons.

Inès Taillandier Guittard, dans sa thèse *Alfred Cortot interprète de Frédéric Chopin*¹, parle opportunément de *la difficulté à définir le texte musical à prendre en considération. Car que faut-il choisir comme partition authentique : le manuscrit ? l'une des premières éditions (française, allemande ou anglaise) ? une partition annotée de la main du compositeur ? Autrement dit quel stade de la composition faut-il considérer comme le bon ? A ce sujet John Rink souligne en effet que l'œuvre de Chopin peut être envisagée sous l'angle du « work in progress ». En dépit de tout le travail philologique effectué, il paraît impossible de déterminer quelle version prévaut ; car « pour Chopin, postérieur n'est pas nécessairement synonyme de meilleur mais de différent² »*

Au vu de ce qui précède, la présente recherche, si elle se doit d'aller chercher l'origine de certains détails d'exécution relevés dans les éditions disponibles, n'a pas, *stricto sensu*, une fin musicologique. Elle vise plutôt à retracer les étapes qui, dans la conscience des interprètes, contribuèrent à définir leur compréhension intime de l'œuvre et, par-delà, du monde sonore si particulier de l'auteur ; certaines indications ont pu revêtir des sens différents selon les traditions, les cultures et les époques.

La démarche est chronologique, partant de l'enregistrement de Busoni (1920) jusqu'à celui de Moiseiwitch en 1948, soit cent ans après la mort de Chopin et 110 ans après la composition du cycle. N'ont été retenus pour l'étude systématique que les enregistrements intégraux ; de nombreux enregistrements de *préludes* isolés ou de florilèges existent (une liste les mentionne mais celle-ci ne saurait être exhaustive, tant furent nombreuses les compagnies qui éditaient des rouleaux. Un inventaire s'avèrerait tâche aussi ardue qu'indéfiniment prolongée).

Le complément de cette étude est le travail de recherche de Jean-Jacques Eigeldinger sur les premières éditions des *24 Préludes* et celles qui ont suivi (jusqu'au début du XXe siècle).

¹ TAILLANDIER GUITTARD Inès, *Alfred Cortot interprète de Frédéric Chopin*, (Thèse de doctorat), Université Jean Monnet, Saint Etienne 2013.

² RINK, John, « Work in progress », *l'œuvre infini(e) de Chopin*, dans EIGELDINGER, Jean-Jacques, (éd.) *Interpréter Chopin, actes du colloque, Cité de la Musique, Paris, 25-26 mai 2006*, Paris : Musée de la Musique, Cité de la Musique, 2006. p. 83.

pour la présente étude, les éditions suivantes ont été consultées pour tenter de trouver l'origine des diverses variantes remarquées dans le jeu des interprètes :

- Manuscrit, Cracovie, PWM 1951

-Premières éditions :

- Catelin, Paris, 1839
- Breitkopf&Hærtel, Leipzig, 1839
- Wessel, Londres 1839
- Lucca, Milano 1840

-Editions critiques :

- Hermann Scholtz (1845-1918), Peters, Leipzig, 1879
- Karl Klindworth (1830–1916) Berlin, Bote & Bock, 1880
- Theodor Kullak (1818–1882) Berlin: Schlesinger'sche Buch-und Mus., 1882, New York, G. Schirmer, 1882.
- Carl Mikuli (1819-1897) New York: G. Schirmer, 1895, réédition 1915.
- Raoul Pugno (1852–1914) Vienne, Universal Edition, 1905 environ
- Rafael Joseffy (1852-1915) New York, G. Schirmer, 1915.
- Claude Debussy (1862-1918) édition classique A. Durand & fils 1915.
- Leonid Kreutzer (1884-1953) Ullstein Verlag, Berlin, 1924
- Alfred Cortot (1877-1962), éditions Maurice Senart, Paris 1926.
- Alfredo Casella (1883-1947), Milan, Curci, 1947
- Muzyka, Moscou, sans date.

Les mouvements métronomiques n'ont pas été toujours mesurés et mentionnés. Il s'avère souvent impossible de les établir du fait de la ductilité du langage de Chopin et de l'approche des interprètes.

L'OPUS 28

PRESENTE PAR LES PIANISTES EN TANT QUE CYCLE

Les Préludes n'ont pas toujours été envisagés en tant que cycle. Certes, Chopin les a publiés au nombre de 24 et dans le fameux ordonnancement par tonalités selon le cycle des quintes ; il faut néanmoins attendre assez longtemps pour voir des interprètes enchaîner toutes les pièces en concert.

On sait qu'au cours des cent ans qui suivirent la mort de Chopin (1849), la vie musicale, la pratique instrumentale, les usages du concert ont considérablement évolué. Les concerts se donnaient rarement sous forme de récital, bien que Liszt ait inauguré sa pratique en 1839. Jusque vers 1870 environ, les concerts se donnaient de manière variée ; on ne craignait pas le mélange des genres et il pouvait y avoir alternance entre musique d'orchestre, de chambre vocale et soliste³.

On sait aussi que Chopin a joué un soir d'octobre 1839 tous ses Préludes à Moscheles et à Meyerbeer. Lorsqu'il en présenta en public dans son concert du 21 avril 1841, suscitant le commentaire de Liszt resté célèbre, ce fut un florilège dont on ne connaît pas la composition⁴. De même pour d'autres de ses rares concerts- on sait qu'il joua le n° 15 le 21 février 1842 à Paris (Salle Pleyel), circonstance dont parle von Lenz dans des lignes restées célèbres⁵ puis quelques préludes le 16 février 1848 à Paris (Salle Pleyel) ; un seul Prélude le 27 septembre 1848 à Glasgow (Merchant's Hall) et le 4 octobre 1848 à Edinburgh (Hopetoun Room).

Attesté par l'ouvrage de George Kehler⁶, Charles Valentin Alkan (1813-1888) joue à Paris (Salons Erard) les n° 15, 19 et 24 le 19 février 1874.

Liszt, dont les leçons souvent données sur certains préludes, furent amplement décrites par plusieurs de ses élèves, n'a joué en public de Chopin, le plus souvent, qu'une ou l'autre Mazurka, ou alors des Etudes.

Son élève Rafael Joseffy en joua les n° 7, 8 et 15 à Boston en 1880.

Ses proches en ont joué quelques-uns çà et là, tel Hans von Bülow le 19 novembre 1874 à Hastings, (Music Hall) ou le 10 décembre 1874 à Glasgow (Queen's Room) ; mais lorsqu'il

³ GOULD, John : What did they play ? : the changing repertoire of the piano recital from the beginnings to 1980. *The musical times*, vol. 146, no. 1893 (winter, 2005), pp. 61-76.

⁴ BELOTTI, Gastone: *Chopin* Turin, EDT, 1984.

⁵ LENZ, Wilhelm von : *Les grands virtuoses du piano : Liszt, Chopin, Tausig, Henselt, souvenirs personnels*, textes réunis et adaptés par J.-J. Eigeldinger, Paris, Flammarion 1995.

⁶ KEHLER, George : *The piano in concert* (page 19) Metuchen N.J. et Londres, The Scarecrow press, 1982.

présente un programme entièrement consacré à Chopin, comme le 7 avril 1875 à Londres (St James Hall), seul le n° 13 est présenté.

Le grand Anton Rubinstein, dans son panorama de la littérature pianistique en 7 programmes, joua les n° 4, 7, 6, 15 et 24 à New-York en 1873 et les 4, 7, 17, 6, 15 et 24 à Vienne en 1885⁷.

D'innombrables exécutions partielles eurent lieu pendant longtemps. Elles n'ont d'ailleurs jamais cessé, bien que l'usage soit tombé progressivement en désuétude.

Parmi celles-ci on peut mentionner :

René Chansarel (1899, Paris), Raoul Koczalski, (1892, Leipzig) et (1893, Berlin) Ossip Gawrilovitch (1898), Fanny Davies (1904), Mark Hambourg (Milan 1906), Erno von Dohnanyi (1907, Budapest), Gottfried Galston (1908), Tina Lerner (1908, Londres), Mauricy Rosenthal (1913, Milan), Wilhelm Kempff (1919, Copenhague), Frieda Kwast-Hodapp (1926, Milan).

En 1933, Myra Hess joua à New-York et à Londres les n° 1,4,8,16,15,23,24, intercalant le *Prélude* op. 45 -qui ne fait pas partie du cycle- entre les n° 8 et 16 !

Pendant longtemps, Wilhelm Backhaus fit précéder d'autres morceaux de Chopin par un *Prélude* de l'op. 28 dans le même ton ; ainsi pouvait-on entendre, comme sur certaine gravure de disque, le 1^{er} *Prélude* op. 28 précédant la 1^{ère} *Etude* op. 10 ; mais aussi, comme à Budapest en 1911 : le *Prélude* en la b op. 28 précède l'*Impromptu* en la b op. 29 ; ou au Jordan Hall de Boston (1912) le *Prélude* en la b précède la *Ballade* en la b op. 47 ou encore au Town Hall de New-York (1922) : le *Prélude* en fa majeur précède le *Nocturne* en fa majeur puis la *Ballade* en fa op. 38.



Figure 4
PREMIER PRELUDE ET PREMIERE ETUDE PAR WILHELM BACKHAUS

⁷ RATTALINO, Piero : *Pianisti e Fortisti* (p. 24) Milan, Ricordi/Giunti 1990.

QUELQUES DATES HISTORIQUES D'EXECUTIONS COMPLETES

Le premier pianiste ayant présenté l'œuvre intégral de Chopin semble avoir été Edouard Risler⁸ (1903), suivi par Robert Lortat en 1911⁹.



Figure 5
EDOUARD RISLER

Mais il semblerait que **Ferruccio Busoni** ait été le premier à jouer le cycle complet de l'opus 28 dans des programmes de conception moderne qui tranchaient radicalement avec ceux des concerts traditionnels, lesquels étaient ordinairement composés de petites pièces, de mouvements isolés ou d'extraits. Ainsi, le 5 mars 1889, son programme à Helsinki ne présente rien moins que les *12 Etudes* op. 10, les *24 Préludes* op. 28 et les *12 Etudes* op. 25 !¹⁰. Il rejouera l'op. 28 d'innombrables fois jusqu'à la fin de sa vie, notamment à Berlin (Beethovensaal) le 24 janvier 1907 et le 27 mars 1908), à Milan (Società del Quartetto) le 10 avril 1908, à Helsinki (Yliopiston Juhlasalissa) le 29 octobre 1912, à Moscou (Grande Salle de l'Assemblée des Nobles de la Russie) le 19 octobre 1912.

Quelques temps plus tard, le disciple de Liszt, **Arthur Friedheim** (1859-1932) joue l'op. 28 à Londres en 1898.¹¹

Par la suite, on peut relever les exécutions historiques suivantes :

- **Richard Buhlig** (1880-1952) : New-York (Mendelssohn Hall), 16 novembre 1907.
- **Marie Panthès** (1871-1955) : Berlin, Bechstein Saal, 1907.
- **Cella Delavrancea** (1887-1991): Munich, 1911.
- **Henrik Melcer** (1869-1928) : Varsovie, 1912.
- **Wesley Weyman** (1877-1931) : Londres, 1912.
- **Leopold Godowski** (1870-1938) : Vienne (27 novembre 1911) ; Milan (7 décembre 1913).

⁸ KEHLER, George : *The piano in concert*. Metuchen N.J. et Londres, The Scarecrow press, 1982.

⁹ NECTOUX, Jean-Michel, *Gabriel Fauré, Les voix du clair-obscur* Paris Fayard 2008.

¹⁰ RATTALINO, Piero : *Pianisti e Fortisti* (p. 31) Milan, Ricordi/Giunti 1990.

¹¹ KEHLER, *op. cit.*

- **Walter Giesecking** (1895-1956) : Hannover (Konservatorium), printemps 1915, pour son épreuve de fin d'études ; Rome, 1925.
- **Robert Lortat**, (1885-1938): New-York (Aeolian Hall), 2 novembre 1916.
- **Leonid Kreutzer** (1884-1953): Berlin (Beethovensaal), 19 octobre 1918.
- **Alfred Cortot** (1877-1962): New-York (Aeolian Hall), 11 novembre 1918; Philadelphie, 1918; Londres, 1920; Milan, 1924 et 1933.
- **Paul Roes** (1889-1955) : Bâle, Casino, 1919.
- **Alexander Brailowski** (1896-1976) : Paris (Salle des Agriculteurs) 4 mai 1921.
- **Dirk Schaefer** (Hollande, 1873-1931) : Berlin, Bechstein Saal, 1921.
- **Egon Petri** : Cracovie, Stary Teatr, 1922.
- **Paul Loyonnet** (1889-1988) Rome, 1922 ; et Milan, 1923.
- **Miecz slaw Munz** : (1900-1976) : Carnegie Hall, New-York, 1923.
- **Josef Slivinski** : Cracovie, Stary Teatr, 1923.
- **Victor Schioler** (Danemark, 1899-1967) : Copenhagen, 1924.
- **Franz Wagner** (?) : Den Haag, 1925.
- **Jan Smeterlin** (Pologne 1892-1967) : Paris, 1926.
- **Zbigniew Drzewiecki** (Pologne, 1890-1971): Cracovie (Stary Teatr), 28 mars 1926.
- **Benno Moiseiwitch** : Rome, Societa Filarmonica Romana, 1931.
- **Nicolai Orloff** (1892-1964): Town Hall, New-York, 1931.
- **Josef Hofmann** (1876-1957): New-York, 18 décembre 1927, 1936.
- **Irme Ungar** : Cracovie, Stary Teatr, 1936.
- **Alexandre Georges** (1850-1938) : Paris, (Salle des Concerts du Conservatoire), 14 novembre 1928.
- **Mieczyslaw Horszowski** (1892-1993) : Berlin, 1930 ; Basel, 1939.
- **Josef Lhévinne** (1874-1944) : New-York, 1933.
- **Ignaz Friedmann** (1882-1948) : New-York, Carnegie Hall, 1935; Vienne, 1937; Cracovie, 1938.
- **Edwin Fischer** (1886-1960) : Rome, Filarmonica Romana, 1937.
- **Leo Nadelmann** (1913) : Bâle, 1937.
- **Gunnar Johansen** (1906-1991) : Chicago, 1938.
- **Francis Moore** (1886-1946) : Town Hall, New-York, 1938.

- **Stanley Hummel** (1908-2005) : New-York, 1938.
- **Vladimir Padwa** (?): Town Hall, New-York, 1941.
- **Susi Dressler-Narbeshuber** (1904- ?) : Vienne, 1941.
- **Gerald Tracy** : New-York, Town Hall, 1942
- **Artur Rubinstein** : Toronto, 1946
- **Cor de Groot** (1914-1993) : Copenhagen, 1948
- **Rudolf Serkin** : New-York, Carnegie Hall, 1948
- **Guiomar Novaes** : Town Hall, New-York, 1949
- **Joan Rowland** : Times Hall, New-York ,1949

On voit donc, en consultant cette liste indicative, qui étaient les artistes qui évoluaient avec ce répertoire dans le monde international du concert.

VERSIONS INTEGRALES ENREGISTREES AVANT 1950

Ferruccio BUSONI (1920) :

Enregistré le 7 juillet 1920

Lieu : Londres, New Bond Street (studio 3^{ème} étage) Aeolian Company.

Système : Aeolian Duo-Art, 13 rouleaux numérotés entre 014 à 040.

Ingénieur : Reginald Reynolds.

Piano d'enregistrement : Weber de 7 pieds (voir photo).

Edité à l'origine par Aeolian puis par Foné

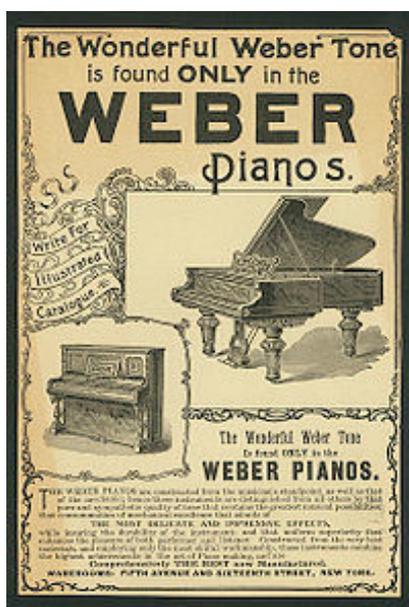


Figure 6

UNE RECLAME D'EPOQUE VANTANT
LES PIANOS WEBER



Figure 7

BUSONI ET REYNOLDS DURANT L'ENREGISTREMENT

Alfred CORTOT I (1926) :



Enregistré les 22 mars et 4 avril 1926

Lieu : Hayes, Middlesex (UK) Studio A.

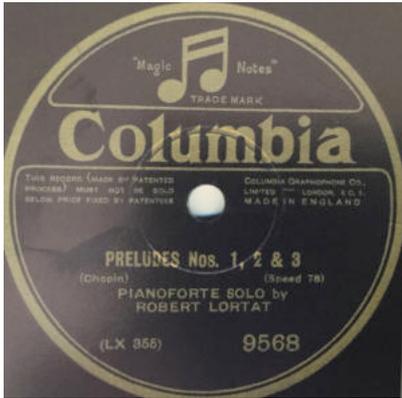
Son : George Dillnut & Edward Fowler.

Piano : Steinway ?

Edité à l'origine par HMV

réédité par Warner Classics, 2012.

Robert LORTAT (1928) :



Enregistré le 5 mai 1928

Lieu : Paris,

Columbia (LX 355) 9568.

Ingénieur : non mentionné.

Piano : non mentionné.

Edité à l'origine par Columbia (France) réédité par Dante à la fin des années 1990.

Alfred CORTOT II (1933-34) :



Date : le 5 juillet 1933 et le 20 juin 1934

Lieu : Londres, Abbey Road, Studio 3.

Ingénieur : non précisé

Piano : Steinway ?

Edité à l'origine par HMV

Réédité par Warner Classics, 2012.

Leonid KREUTZER (1938) :

Date : inconnue

Enregistré à Tokyo

Ingénieur : non précisé

Piano : Steinway ?

Edité à l'origine par Nippon Columbia



Raoul KOCZALSKI (1939) :

Enregistré les 10 et 12 juin 1939¹²

Lieu : Berlin dans les studios de Polydor/DGG

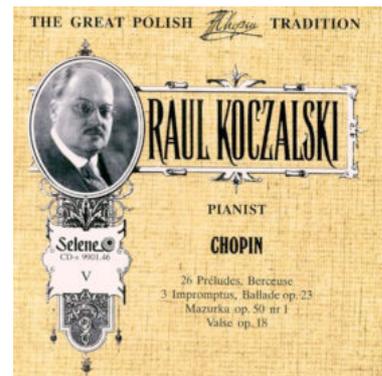
Ingénieur : Ehrlich

Piano : Bluethner ?

Edité à l'origine par Polydor,

Puis DG 675005-09,

CD sur Selene



Egon PETRI (1941 -1942) :

Enregistré en diverses sessions le 2 juillet et le 4 août 1941, le 24 juin 1942

Lieu : New-York, Liederkranz Hall

Ingénieur : non mentionné

Piano : Steinway & Sons (?)

Edité à l'origine par Columbia,

réédité par Appian Publications



Alfred CORTOT III (1942) :

Enregistré le 2 décembre 1942

Lieu : Paris, Studio Albert.

Gramophone W 1541/4

Ingénieur : Eugène Ravenet

Piano : Pleyel ?

Edité à l'origine HMV, réédité par Warner Classics, 2012.



¹² D'après Marston Records.

Arthur RUBINSTEIN (1946) :



Enregistré les 10, 11 et 20 juin 1946

Lieu : New-York, RCA Studio 2.

Ingénieur : non mentionné

Piano : Steinway & Sons

Edité à l'origine par Victor et aussitôt repris par HMV, disponible dans The Artur Rubinstein Collection (94 CD, volume 16).
Reparu dans la collection Naxos.

Benno MOISEWITSCH (1948) :

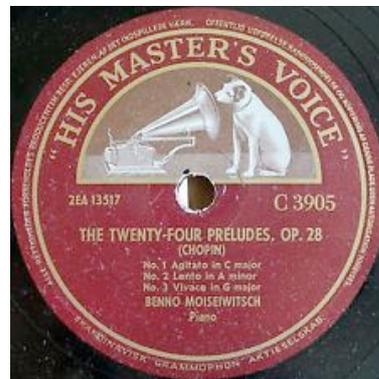
Enregistré les 29 et 30 décembre 1948 et 20 septembre 1949

Lieu : Londres, Abbey Road Studio n° 3 HMV
(C 3905-06 et 3907-08)

Ingénieur : Harold Davidson

Piano : Steinway & Sons (?)

Edité à l'origine par His Master's Voice,
repris dans la collection Testament



AVERTISSEMENT CONCERNANT LES ENREGISTREMENTS DES 24 PRELUDES OP. 28 PAR BUSONI

Pour diverses raisons, il semble presque impossible de ne pas inclure dans cette étude l'enregistrement intégral de Busoni, quand bien même celui-ci fut réalisé sur rouleaux et non, comme les autres documents, avec la technique qui allait suivre, l'enregistrement électrique en vue d'une publication en 78 tours. Comme il a déjà été mentionné plus haut, il est plausible que Busoni ait été le premier pianiste à inscrire le cycle complet de l'opus 28 à ses programmes. Il a joué les *24 Préludes* jusqu'à la fin de sa vie, les considérant comme le plus haut point de la production de Chopin. Mais son interprétation a été, depuis toujours, très controversée. Voici ce que dit Rubinstein dans le 1er volume de ses mémoires :

Ferruccio Busoni, avec son beau visage de Christ et sa technique diabolique, était de loin le pianiste vivant le plus intéressant. Lorsqu'il jouait Bach, son toucher mystérieux pouvait reproduire tantôt les sonorités d'un orgue, tantôt celles d'un clavecin...(...) son Beethoven et son Chopin, je l'admets, me laissaient de marbre. (...) Son Chopin, toujours brillant techniquement, perdait cette chaleur et cette affabilité qui sont si significatives dans ses pages. En résumé, je dirais que Busoni était une personnalité surprenante, un exemple pour tous les musiciens ; en tant qu'interprète il n'acceptait aucun compromis et comme compositeur il se situait à un niveau très élevé ; du reste il disposait d'une rare et immense érudition¹³.

Claudio Arrau en parle éloquemment dans ses entretiens avec Joseph Horowitz¹⁴ :

Les Préludes de Chopin par Busoni étaient incroyables. Ce n'était pas l'habituel Chopin parfumé. Mais c'était très beau. Un peu choquant, certes, mais si excitant et inédit...

On a été jusqu'à dire que Busoni n'avait pas de réelle affinité avec Chopin. Et pourtant, jusqu'en 1900, Busoni en a joué dans la plupart de ses programmes ; il lui a même consacré des récitals entiers comme -par exemple- l'imposant contenu du 31 janvier 1900, à la Beethoven Saal de Berlin¹⁵ :

Sonate op. 35-Etudes op. 25-Ballade op. 23-Nocturne op. 62-Nocturne op. 48-

Ballade op. 52-Barcarolle op. 60-Impromptu op. 36-Polonaise op. 44-Polonaise op. 53

¹³ RUBINSTEIN, Arthur : *Les jours de ma jeunesse*, Paris, Robert Laffont, 1976.

¹⁴ HOROWITZ Joseph : *Arrau parle, conversations avec Joseph Horowitz*, Paris, Gallimard, 1985.

¹⁵ KEHLER, op. cit.

Si par la suite, pour des raisons qui ne sont pas très claires, les œuvres de Chopin sont moins présentes dans les programmes de Busoni, elles ne disparaissent pas pour autant. On a énormément commenté son approche du texte musical qu'il s'approprie littéralement, n'hésitant pas à réécrire certains détails, à en intellectualiser la lecture, à leur donner une dimension presque métaphysique.

Le 9 juillet 1920, soit deux jours après l'enregistrement des *Préludes*, Busoni écrivait à son futur biographe Edward J. Dent :

Pour ce qui est de Chopin, il est vrai qu'il résiste victorieusement avec le temps ; mais le choix de ses œuvres se fait de plus en plus restreint. Ses danses disparaissent, ainsi qu'une grande partie des Nocturnes. Pour moi, son œuvre prophétique est constituée par les 24 Préludes, qui contiennent le germe de tout ce qui suit -de manière plus ou moins développée.

Dans une autre lettre de 1922 à son ami parisien Isidore Philipp, pianiste et professeur au Conservatoire, il écrit ¹⁶:

Chopin mi ha attratto e respinto per tutta la vita; e troppo spesso ho sentito la sua musica : prostituita, profanata, involgarita. E un'isoletta attorno a cui le acque salgono sempre più, sinché non se ne sporgono che due o tre cime : gli Studi e i Preludi e forse, le Ballate.

Au cours de sa vie, Busoni a enregistré des *Préludes* de Chopin en diverses circonstances :

- Pour Welte-Mignon (16 mars 1907) à Freiburg-in-Breisgau :
- Prélude n° 15



- Pour Ludwig Hupfeld à Leipzig, le 30 mai 1908 (seule date dont on ait connaissance) :
- Préludes 4-5-6-7-8-9 (Ceux-ci sont-ils perdus ? On ne parvient pas à se les procurer)

¹⁶ RODONI, Laureto : *Toute supériorité est un exil, Le Lettere a Isidor Philipp*. Rome : ISMEZ, 2005.

- Préludes 11-12-14-17-18-21

- Prélude 24

Ces enregistrements apparurent en Phonola et Animatic (entre 1909 et 1916),
Phonoliszt (dès 1911), enfin en Tri-Phonola (dès 1928 environ)



- Pour la maison Aeolian Company (système Duo-Art) New Bond Street à Londres (petit studio au 3^{ème} étage) le 7 juillet 1920 :

-Enregistrement intégral (en 14 rouleaux dont 1 dont on a perdu la trace sans que manque un prélude).

- Pour Columbia (enregistrement électrique) : Londres, 27 février 1922

-Prélude n° 7 en la majeur (avec l'Etude en sol b majeur op. 10 n° 5)

Matrice n° 75060.2 (avec mention : « take 1 rejected ») [la 1^{ère} prise ayant été éliminée].



Dans le livre d'Antonio Latanza¹⁷, tout le processus de ces sessions est reconstitué ; on y trouve décrites -avec une grande clarté- les différences techniques des méthodes d'enregistrement (Welte, Hupfeld, Aeolian) ainsi que leur chronologie, y compris de parution et de réédition. On y apprend que Busoni accueille d'abord avec intérêt les possibilités de reproduction sonore, orienté qu'il était vers l'inconnu et anticipant sur le futur jusqu'à la fin de sa vie. Ses encouragements prodigués à Schönberg, son intérêt -dont témoigne une correspondance qui va de 1920 à sa mort en juillet 1924- quant à la démarche de chercheurs (Jörg Mager et Georg Schünemann), visant la construction d'un instrument divisant l'octave en tiers de ton, sont bien connus. Il n'hésita donc pas à signer des déclarations d'admiration pour le système Welte (juin et octobre 1905 puis juin 1907) puis pour la maison Hupfeld (mai 1908) et même Duca¹⁸ (mai 1912).

Malheureusement, l'enregistrement intégral des *Préludes* par Busoni -qui pourrait être un document historique de première importance- est totalement déconcertant de prime abord. Celui qui s'attend à la révélation d'un art suprême ne manquera pas d'être horrifié par instants, pour des raisons qui ne tiennent pas seulement aux retouches du texte par l'interprète ou à la répétition non écrite d'une section. Il s'avère que cette réalisation a cruellement pâti d'une absence de collaboration avec le technicien, Reginald Reynolds. Il faut savoir tout d'abord que ce dernier n'approuvait pas le choix d'enregistrer les œuvres de Chopin, *préférant les auteurs dont le nom commence par B : Bach, Beethoven, Brahms*¹⁹. Or un important travail de ce qu'on appellerait aujourd'hui *editing*, consécutif à l'enregistrement, était indispensable pour régler divers aspects, dont la vitesse de déroulement (qui pouvait passer de 90 tours à 110 par minute), la pédale, les nuances, certaines attaques plus marquées, et les rapports de dosage entre les registres. Or Busoni, lassé par l'insatisfaction ressentie à chaque enregistrement -tous eurent lieu dans les dernières années de son existence- voulut éviter de passer de nombreuses heures sur ces tâches et obtint de la maison Aeolian, par contrat, d'en être dispensé. Tout le matériel résultant des séances fut donc remis au technicien Reynolds qui s'acquitta de sa tâche en ne pouvant s'appuyer que sur son seul niveau de compréhension musicale.

Les enregistrements antérieurs pourront certes constituer une ressource permettant de relativiser certains aspects, comme on le verra plus tard. Cela permet de confirmer certaines constatations et aussi de comprendre que la technique d'enregistrement de Pianola Duo-Art était loin d'être satisfaisante, notamment sur le plan de la simultanéité des attaques dans les accords et aussi dans le débit musical qui apparaît souvent claudiquant, voire heurté. Les pédales originales de Chopin semblent n'être quasiment jamais vraiment prises en compte par Busoni. Les nuances ont peu de relief dans cette restitution.

¹⁷ Latanza, Antonio : *Ferruccio Busoni, Realtà e utopia strumentale*, Antonio Pellicani, Rome, 2002.

¹⁸ Créé par Philips.

¹⁹ LATANZA, *op. cit.*

Mais déjà les enregistrements réalisés en 1908 ne semblent pas avoir été très exaltants pour Busoni, comme en témoigne une lettre à sa femme écrite au lendemain (30 mai) :

Bei diesem nervösen Zustand von gestern, waren die Stunden Fahren und Spielen eine schlechte Kur. Als ich nämlich am sogenannten Berliner Bahnhof in Leipzig ausstieg, ging ich direkt zur Phonola... Als ich dort für das festgesetzte Honorar das Programm gespielt hatte, mehr eine Zugabe, ein Zeugnis ausgestellt, 2 Photographien unterschrieben, Godowsky und mich selbst in der Maschine angehört und noch zu einer photographischen Aufnahme "an der Phonola" gesessen, war es 1/2 5 Uhr, also rund sechs Stunden seit ich den Anhalter Bahnhof verlassen. Bei dem "drückenden" Wetter, Resultat: Kopfweh. Das Zeugnis, das ich zu unterschreiben gebeten wurde, war schon fertig "getippt" und lautete: "Ich halte die "DEA" für die Krone der Schöpfung". - Ich sagte: das würde mir kein Mensch glauben, und schrieb natürlich ein eigenes...²⁰

L'attitude de Busoni face au texte de Chopin pose problème, particulièrement à la lumière de ce qu'écrivait Antoine Marmontel, dans son livre *Les Pianistes Célèbres*²¹ :

Soit profond amour de l'art, soit excès de conscience personnelle, Chopin ne pouvait souffrir qu'on touchât au texte de ses œuvres. La plus légère modification lui semblait une faute grave qu'il ne pardonnait même pas à ses intimes sans en excepter Liszt son admirateur fervent. (...), je souffrais à la pensée de blesser le compositeur qui considérait ces altérations comme un véritable sacrilège.

²⁰ Ferruccio Busoni: *Briefe [1895-1923] an seine Frau*. Hg: F. Schnapp, Zürich, Rotapfel 1935.

²¹ Marmontel, Antoine : *Les Pianistes Célèbres*, Paris, Chaix et Cie, 1878.

ETUDE SYSTEMATIQUE

PRÉLUDE N° 1

en ut majeur

***Agitato* à 2/8**

Dans la même tonalité : Etudes op. 10 n° 1 et 7, Rondo à deux pianos op. 73,
Mazurka op. 68 n°1

Également *Agitato* : 1^{er} thème de la Sonate op. 35, Coda de la Ballade op. 38,
section centrale du Nocturne op. 62 n° 2

Parus en enregistrements séparés²² :

1907	Schelling, Ernest	(1876-1939)	Suisse/USA	avec n° 21	Welte
1908	Backhaus, Wilhelm	(1884-1969)	Allemagne	avec Etude n° 1	?
1926	Backhaus, Wilhelm	(1884-1969)	Allemagne	avec Etude n° 1	Gramophone
1931	Radwan, Auguste de	(1867-1957)	Pologne/France	avec n° 3, 24	Ultraphone
1931	Levitzki, Misha	(1898-1941)	Pologne ?	avec n° 7, 23	Gramophone
1933	Elinson, Iso	(1907-1964)	Russie/GB	isolé	Columbia Allemagne
1934	Backhaus, Wilhelm	(1884-1969)	Allemagne	avec Etude 1	Gramophone
1937	Kreutzer, Leonid	(1884-1953)	Russie	avec n° 3, 6, 15, 20	Nippon Columbia Japon
1941	Chasins, Abraham	(1903-1987)	USA	avec 3	Master-Class Recordings USA
1945	Foldes, Andor	(1913-1992)	Hongrie/CH	isolé	Continental USA
1945	Orloff, Nikolai	(1892-1964)	Russie	avec n° 2, 3, 4	Decca
1946	Schioler, Victor	(1899-1967)	Danemark	avec n° 3, 7, 16, 22, 23	Tono DK

Ce prélude est l'un des plus délicats à envisager sous l'angle de l'interprétation car si sa notation est très claire *a priori*, il recèle une multitude d'enjeux ; l'interprète doit faire des choix cruciaux quant à la battue, à l'accentuation, à l'équilibre des voix et à la gestion de l'élan. Plusieurs auteurs, dont les textes sont complémentaires, ont tenté d'en percer les secrets : Giorgio Pestelli²³, Narcis Bonet²⁴, Raoul Koczalski²⁵.

1 FERRUCCIO BUSONI 1920 (0 :41 avec la reprise non notée par le compositeur)

Chaque mesure paraît contractée sur elle-même, comme sous l'effet d'un *stretto* presque spasmodique ; les mesures se succèdent avec de petits interstices. Telle semble être la logique de

²² Pour ce qui est de l'inventaire des enregistrements isolés, je suis redevable au livre de Panigel-Beaufils: *L'œuvre de F. Chopin, Discographie générale*. Paris, Edition de la Revue de Disques, 1949 ainsi qu'à diverses sources dont le CHARM *Centre for the History and Analysis of Recorded Music*, qui est un partenariat entre trois universités (Royal Holloway, University of London, King's College London) et l'University of Sheffield, ainsi qu'au catalogue complet Welte, consultable en ligne : <http://www.welte-mignon.de/kat/index.php?action=List%20of%20WELTE%20MIGNON%20Piano%20Rolls&spracheZumLesen=english>.

²³ PESTELLI Giorgio : Sul Preludio op. 28 no 1 (*Acta Musicologica*, 1991 Vol. LXIII).

²⁴ BONET, Narcis : *Questions sur le premier prélude de chopin* in http://www.teoria.com/res/pdf/articles/bonet/QUESTIONS_PRELUDE_CHOPIN.pdf.

²⁵ KOCZALSKI, Raoul : *Frédéric Chopin, Conseils d'Interprétation* Paris, Buchet Chastel, 1998.

l'agitato pratiqué par Busoni. La voix médiane ne vibre réellement que sur les mesures 5 et 6 ou l'on remarque les appoggiatures. On ne perçoit pas de réelle différence d'écriture sur 18-19 et 20 (pouces sur le temps). A 25, Busoni reprend *da capo* et cette fois-ci le *stretto* indiqué entre 17 et 20 est nettement plus perceptible. Curieusement, Wilhelm Backhaus avait enregistré à Londres le 19 octobre 1908 une version « préjudante » à la 1^{ère} étude op. 10 en *do* majeur, avec exactement le même plan, soit en répétant les mesures 1-24 une deuxième fois avant l'enchaîner avec la section de 25 à la fin. Il récidivera le 30 octobre 1933 pour His Master's Voice (voir avertissement). L'origine de cet usage provient de Kleczinsky : *Das Prélude in C-dur muss zweimal gespielt werden , das erste Mal mit weniger, das zweite im Mittelteil mit grösserer Eile. Gegen das Ende wird die Geschwindigkeit geringer*²⁶.

1 ALFRED CORTOT 1926 (0 :36)

Dans cette version, *l'agitato* est rendu par la durée variable des notes du pouce de la main droite (voix médiane) au sein du phrasé construit par périodes de 8 mesures. C'est la voix médiane qui conduit le tout, sauf de 29 à la fin, où intervient une décélération assortie d'appuis sur les contretemps. La voix supérieure est discrète, la basse également. La pulsation est à un temps par mesure, on ne perçoit pas un deuxième temps. La période qui va de 9 à 16 est plus pressante au départ avant de céder sur 14-15-16 avant un *stretto* abrupt, perceptible surtout sur 17 et 18. Il y a peu de différence entre les mesures 25-26 et 27-28. Les deux dernières mesures sont égrenées et tenues par les doigts, sans pédale. La coïncidence entre pouce et basse à 18, 19, 20 puis 23, 25 et 26 n'est pas complète.

1 ROBERT LORTAT 1928 (0 :33)

Les trois niveaux (basse, *medium* et voix supérieure) sont presque à parité, sauf lors du *stretto* dès 17 ; la nuance *mezzo forte* vaut donc pour chaque voix. Chaque groupe de main droite est quasiment arraché sur sa dernière note. La phrase de huit mesures fléchit sur les deux dernières. La conduite de la basse est peu perceptible, non seulement en raison des contraintes de la technique de reproduction sonore de l'époque mais aussi parce que l'interprète ne prend pas le temps de les installer ni de les dilater. 27-28 se présentent en écho à 25-26. La décélération finale est presque régulière. *l'agitato* est rendu par le flux des groupes de notes sur chaque mesure.

1 ALFRED CORTOT 1933 (0 :38)

Cortot reste fidèle à ses options de 1926 ; tout au plus prend-il un peu plus de temps çà et là : à la mesure 1, à la fin de chaque période (15-16, 24, 32). Le dernier *mi* ne résonne pas dans le spectre de la mesure précédente.

²⁶ KLECZINSKY, Jan : *Chopin's grössere Werke* (Breitkopf & Härtel, 1898), p. 27.

1 LEONID KREUTZER 1938 (0 :48, durée la plus longue)

C'est la version la plus lente ; le texte y apparaît très étiré et chaloupé tout à la fois. La nuance *mezzo forte* perdure, y compris à 25 où un *piano* est pourtant noté. Le pouce de la main droite ne coïncide pas avec la basse à 18, 19, 20, 23, 25 et 26, ainsi que de 29 à 32. La fin est en résonance spectrale.

1 RAOUL KOZALSKI 1939 (0 :35)

Dans ses conseils publiés, Koczalski voit dans ce premier prélude un *préambule d'une tendresse infinie*. Il dit notamment : *Chopin, en écrivant agitato, a voulu indiquer simplement l'expression de ce morceau mais non le mouvement. On fera donc mieux de le jouer plutôt lentement et de modérer la sonorité. Nous sommes ici les témoins de l'insuffisance des indications données par Chopin et déjà mentionnée par Karol Mikuli*²⁷. L'agitation est due à un procédé de *stringendo/allargando* polarisé par le milieu de chaque mesure. Il s'agit donc d'une pensée à un temps légèrement subdivisé. Le début est très large, les deux premières mesures affirment la basse. Les trois niveaux (basse-*medium* et *superius*) restent relativement égaux jusqu'au *stretto*. A 29, les *do* de la voix supérieure sont très légers, nullement appuyés ; la pédale est enlevée en libérant les deux dernières double-croches.

1 EGON PETRI 1942 (0 :36)

Le début est assez proche de la version Cortot de 1926 mais en moins ardent ; il y a là quelque chose de plus placide. Le *stretto*, très actif, n'en est que plus agissant. La nuance *piano* de 25 ne se remarque pas. Entre 29 et 32, la décélération est assez neutre, sans point d'appui sur le *do* de la voix supérieure et sans l'effet de pédale indiqué (libération des deux dernières double-croches).

1 ALFRED CORTOT 1942 (0 :35)

Il s'agit visiblement du même projet qu'en 1933 mais avec peut-être un peu plus de naturel et une présence accrue de la ligne de basse. La technique d'enregistrement y est-elle pour quelque chose ?

1 ARTHUR RUBINSTEIN 1946 (0 :45)

C'est en fait la seule version à deux temps, qui va dans le sens de ce que préconise Narcis Bonet dans son analyse²⁸. C'était déjà l'option prise par Rosenthal dans son enregistrement de 1929. Le point d'appui est ici, systématiquement, la voix supérieure ; avec un arrêt sur le milieu de la mesure. Les coïncidences entre pouce et basse sont très exactes, les mesures 25-26 s'opposent à 27-28, même si l'indication *piano* ne se remarque pas vraiment. L'avant-dernière mesure est très décélérée.

1 BENNO MOISEWITZ 1948 (0 :29) durée la plus courte

Le pouce de la main droite est ici ressenti comme le véritable premier temps, la basse semble en levée. La nuance *mezzo forte* tend au *forte*. Toute la page est jouée d'un seul jet, Les coïncidences

²⁷ KOZALSKI, Raoul : *Frédéric Chopin, Conseils d'Interprétation* Introduction par Jean-Jacques Eigeldinger Paris, Buchet Chastel, 1998.

²⁸ http://www.teoria.com/res/pdf/articles/bonet/QUESTIONS_PRELUDE_CHOPIN.pdf.

entre basse et pouce ne sont constatées qu'à 23,25 et 26 ; mais il y a tellement peu d'espace entre les deux doubles croches !

POINTS D'OBSERVATION POUR N° 1 :

- La pulsation est-elle pensée à un ou à deux temps ?
- Par quel moyen l'interprète traduit-il l'indication *agitato* ?
- Y-a-t-il coïncidence des basses et des pouces de la main droite quand il y a lieu et inversement ?
- Les mesures 22-23-24 sont-elles comprises en *diminuendo* ou *sempre forte* ?
- Quel est l'usage de la pédale dans les dernières mesures ?
- Y-a-t-il résonance spectrale des deux dernières mesures ?

QUESTIONS EDITORIALES POUR N° 1:

- 1) Au lieu du *mezzo forte* original, à la mesure 1, les éditions Breitkopf 1839, Kullak et Klindworth font apparaître l'indication de nuance : *forte*, (avant un soufflet sur 3 et 4, puis *più forte* sur 6 et enfin *meno forte* à 9 pour ce dernier) : Mikuli reste fidèle au *mezzo forte*.
- 2) Aux mesures 18-19-20, où dans l'original le pouce coïncide pour ces mesures avec la basse (ce qui est le cas de presque toutes les éditions telles que Mikuli, Joseffy, Debussy, Breitkopf Pugno), l'édition Breitkopf 1878 (assumée en l'occurrence par Liszt) fait apparaître en *ossia* le texte de Chopin et maintient constamment le rythme initial dans le texte principal ! Cortot qui publie le texte original indique -à tort- que Mikuli ferait le contraire, par une note en pied de page de son édition : *Dans l'édition Mikuli, le rythme syncopé initial est conservé au cours de ces trois mesures*) ; or il confond Mikuli avec Liszt...Kullak dit que Breitkopf poursuit dans la notation des premières mesures, ce qui n'est en tout cas pas exact pour l'édition originale de 1839 ; dans l'édition de 1878, les deux versions apparaissent. Dans l'édition Ullstein de Leonid Kreutzer, le pouce ne coïncide jamais avec la basse, reprenant le texte arbitraire et fautif de Liszt.
- 3) A 22-23-24 : ces 3 mesures portent l'indication non originale *decrescendo* dans les éditions Ullstein/Kreutzer, Joseffy, Kullak, Klindworth, Pugno, Scholtz (avec un soufflet sur 3 mesures) Kullak (soufflet sur 2 mesures). Cortot fait de même mais pour les mesures 23 et 24 seulement. Dans Breitkopf 1839, le *crescendo* se prolonge jusqu'à 24 et l'indication *stretto* de 17 ne s'y trouve pas; *de facto* le piano de 25 sera ainsi compris comme une nuance subite.
- 4) A 29-30-31-32, le signe de fin de pédale est placé de diverses manières dans les éditions : au milieu de la mesure dans Breitkopf 1839, sur l'avant-dernière double-croche dans d'autres, sur la dernière double-croche de la main droite pour d'autres encore...sous la dernière double-croche.

PRÉLUDE N° 2

en la mineur

Lento à 

Dans la même tonalité : Etude op. 10 n° 2, Valse op. 34 n° 2, Mazurka op. 67 n° 4

Egalement *Lento* : Prélude n° 13, Valse op. 34 n° 2, Etude op. 25 n° 7 ; Mazurka op. 63 n° 2

Parus en enregistrements séparés :

1907	Zadora, Michael von	(1882-1946)	Pologne	avec 4, 9, 13, 22	Welte
1924	Chernikoff, Vladimir	(1882-1940)	Russie/France)	isolé	Columbia
1945	Orloff, Nikolai	(1892-1964)	Russie	avec 1, 3, 4	Decca

L'expression polyphonique des double-notes de la main gauche, sa déambulation, l'écriture élargie posent de nombreux problèmes à l'exécutant. Quel rapport y-a-t-il entre les deux énoncés, en mi mineur puis en si mineur ? Frank Martin, lorsqu'il écrira son 3^{ème} Prélude (dédié à Dinu Lipatti) en 1948 saura se souvenir de l'écriture si particulière de cette page.

2 FERRUCCIO BUSONI 1920 (1 :50)

Tout -ou presque- est nimbé de pédale dans cette version clairement pensée *alla breve*, dont le cours fluctue çà et là. Les notes en petits caractères sont rendues de manière discrètement lyrique, quand bien même elles ne sont pas toutes traitées à l'identique, certaines étant plus brèves que d'autres. A 3, 5 et 15 la dernière croche de la mesure est fortement prolongée. On constate une césure entre 7 et 8, soit avant de passer à la proposition en *si* mineur. La mesure 6 est pensée à 4 temps (pour détailler rythmiquement avant de reconquérir le mouvement *alla breve* puis d'élargir fortement lors de la deuxième moitié de 7. Entre 18 et 19, les croches sont comme relancées. Le *fa* (ronde) de 16 reste seul après l'extinction de la main gauche, suspendu, avant de poursuivre en monodie. A 21, les accords ne répètent pas les notes de *si* autant au soprano qu'en-dessous. Seules les tierces mobiles sont entendues. L'avant-dernier accord est arpégé de bas en haut ; le dernier accord n'est pas arpégé.

2 ALFRED CORTOT 1926 (2 :05)

La battue est clairement à 4 temps en un flux régulier de croches. Le pianiste soigne la polyphonie (explicitée par Chopin au moyen d'une graphie indiquant qu'il y a croisement des voix) mais les rencontres des *sol* en octave sonnent plus tendues que le reste. L'entrée de la main droite a le son plombé d'un véritable glas. Les notes en petit caractère sont vocalisées, étirées et organisées comme deux doubles croches. L'exposé de 8 (*si* mineur) est plus intense. Cortot brise parfois les doubles notes de sa main gauche, souvent les mains ne sont pas simultanées. Le soufflet de 11 n'est pas réalisé bien qu'il soit imprimé entre les deux systèmes dans son édition de travail ; par contre cette mesure est jouée *riten*. A 12 il manque les deuxième et troisième temps. La mesure 13, présentée en nuance *meno*, est aussi incomplète. Entre 16 et 17 il y a suspension malgré la liaison sur 5 mesures. La pédale originale de 18 manque. A la fin, l'arpégé sur *mi* va de la note la plus grave à la plus aigüe.

L'indication *sostenuto* ne semble pas se refléter particulièrement dans l'exécution. Le point d'orgue est inexistant.

2 ROBERT LORTAT 1928 (1 :48)

La polyphonie est prise en compte. Les deux premières mesures s'organisent en un *stringendo/allargando*. Les notes en petits caractères sont traitées en levée de la suivante. Le décalage des mains est presque constant. Comme Cortot, Lortat confère un son de glas à la main droite. La mesure 8 (deuxième proposition au ton de la dominante) n'est pas dans une intensité qui diffère de ce qui précède. A 11, le soufflet indiqué semble se refléter plutôt *a posteriori* dans l'évolution de la main gauche. Même constat à 16. A 19, la pause est écourtée. L'arpègement sur le *mi* part, comme chez Cortot en 1926, depuis la note la plus grave.

2 ALFRED CORTOT 1933 (2 :16) durée la plus longue

C'est sensiblement le même projet qu'en 1926, toutefois sans les temps manquants de 12 et 13 ! Le soufflet de 11 est peu perceptible. La mesure 17 survient toujours après une suspension ; ce qui suit est plus étiré qu'en 1926. A 14 et 15, puis 18 et 19, les notes graves *fa* et *mi* ressortent particulièrement. On constate une césure avant l'arpègement de l'avant-dernière mesure.

2 LEONID KREUTZER 1938 (1 :56)

La main gauche est claudicante, les *sol* prennent l'aspect d'une syncope offrant résistance. Tout le parcours est très fluctuant, tantôt accélérant (13, début de 14) tantôt retardant (fin de 16). On constate peu de décalages entre les mains. A 7, Kreutzer diminue et ralentit pour atteindre l'exposé en *si* mineur. Le soufflet de 11 n'est pas pris en compte. A 18, le *slentando* n'est pas perceptible. Le dernier accord n'est pas arpégé. A 19, la pause est écourtée. Le point d'orgue de la fin est inexistant.

2 RAOUL KOZALSKI 1939 (1 :25) durée la plus courte

Ici il s'agit clairement d'un C barré (*alla breve*) : Koczalski conduit le discours à deux temps. Le débit est régulier, les décalages entre main gauche et main droite sont fréquents. La polyphonie est soignée. Les notes en petit caractère sont en levée de la suivante. La mesure 8 est dans la même nuance que ce qui précède. Les mesures 16 et 17 s'enchaînent sans la suspension pratiquée par Cortot. La pédale de 18 est prise en compte. Le *diminuendo* noté de 13 à 18 se voit interrompu à 16. Les deux soufflets sont perceptibles, surtout à 11. On perçoit l'indication *sostenuto* par une intensité rehaussée. Les arpègements de la fin sont très serrés et en rythme.

2 EGON PETRI 1942 (1 :35)

Peut-être inspiré par Koczalski, Petri tient compte du  et adopte un *tempo* plus rapide que la plupart de ses collègues. Il ne pratique pas les décalages entre les mains mais ralentit en fin de période. Le soufflet de 11 ne s'entend pas. A 13, au lieu d'un *diminuendo*, il y a plutôt augmentation de l'intensité. 16-17 sont enchaînées, sans suspension. Les notes en petits caractères sont en levée

mais vocalisées. Le *slentando* est observé. La pédale originale également. Le *sostenuto* ne se remarque pas particulièrement. L'arpègement est conforme à la notation originale.

2 ALFRED CORTOT 1942 (2 :01)

Cette version est très proche de celle de 1933. Ce qui la distingue est le soin tout particulier mis à conduire le *diminuendo* qui va de 13 à 18.

2 ARTHUR RUBINSTEIN 1946 (1 :52) comme Moiseiwitch

Rubinstein conduit son prélude à 4 temps (à la noire). Le débit est régulier, moins rapide que dans les versions de Koczalski et Petri. Il n'y a pas de décalages. Dans la période en *si* mineur, la main droite se fait plus intense, presque cuivrée. Le soufflet n'apparaît pas. Le *diminuendo* qui commence à 13 n'est agissant que depuis le *fa* grave au milieu de la mesure 14. Les notes en petits caractères sont en levée et plutôt serrées. Le *sostenuto* ne semble pas se remarquer. L'arpègement est avant le temps. A 14, on entend un *si* # au lieu d'un *si* ♮ sur la dernière croche. 16 et 17 s'enchaînent sans suspension. La pédale originale de 18-19 n'est pas prise en compte ; le point d'orgue de la fin non plus.

2 BENNO MOISEWITCH 1948 (1 :52, comme Rubinstein)

Moiseiwitch pense à la noire et semble moins soucieux de polyphonie que de faire amplement sonner des quintes à vide cavernueuses, exaltées par une pédale généreuse. La nuance est *quasi forte* au début puis *più dolce* dès 8 (*si* mineur). Les notes en petit caractère sont en levée serrée. Le soufflet de 11 est pris en compte. Le *slentando* est traité en *rinforzando*. A 20, *più piano*, ce qui fait apparaître le *sostenuto* par contraste avec ce qui vient d'être joué. La mesure 17 est *forte*. A 19, la pause est couverte par la résonance de ce qui précède. L'arpègement de l'avant-dernière mesure part de la note la plus grave mais, comme dans l'enregistrement de Kreutzer, Moiseiwitch plaque le dernier accord.

POINTS D'OBSERVATION POUR N° 2 :

- La battue est-elle à  (*alla breve*) ou à la noire ?
- La polyphonie (voix croisées) est-elle exprimée au plan sonore ?
- Y a-t-il différence d'intensité à 9, et si oui dans quel sens ?
- Les soufflets de 11 et 16 sont-ils perceptibles et de quelle manière ?
- Comme l'indication *sostenuto* se manifeste-t-elle ?
- Comment est organisé le *diminuendo* de 13 à 18 ?
- Comment le *slentando* (18) est-il traduit ?
- La seule pédale originale (18-19) est-elle observée ?

- Depuis quelle note de l'accord l'arpègement a-t-il lieu ?
- Le dernier accord est-il plaqué ou arpégé ?

QUESTIONS EDITORIALES POUR N° 2 :

- 1) La polyphonie de la main gauche est notée par Chopin de manière explicite dans les deux premières mesures en faisant se croiser les voix, ce qui se voit par la direction des queues de chaque croche. Ceci est visible dans la 1^{ère} édition Breitkopf 1839 (repris par Pugno, Debussy, Kreutzer et Cortot) mais pas dans la 1^{ère} édition française (A. Catelin) de la même année ni dans la 1^{ère} édition anglaise (Wessel) de 1840. La notation polyphonique n'apparaît ni dans Mikuli ni dans Joseffy.
- 2) Les notes en petits caractères présentes à 5, 10, 17 et 19 apparaissent parfois assorties d'un trait (non original) qui barre la hampe de la croche, suggérant une exécution serrée (*acciaccatura*). C'est le cas de Breitkopf, Kullak, Pugno, Joseffy, Debussy, Pugno, Kreutzer et Cortot (dans ce dernier cas avec conseil d'exécution comme deux doubles croches).
- 3) De 14 à 19 se trouve une longue liaison, ce qui est le cas dans Breitkopf et Mikuli. Par contre, dans Kullak, Joseffy, Debussy, Pugno, Kreutzer et Cortot, une nouvelle liaison commence à 17.
- 4) Seules deux mesures (18-19) contiennent une indication de pédale, dans le texte original (repris par Breitkopf Mikuli Joseffy Debussy Pugno Cortot). Mais Ullstein/Kreutzer fait d'autres propositions. Pugno propose une pédale à la fin.
- 5) Toutes les éditions n'indiquent pas l'arpègement de l'avant-dernier accord, par exemple les 1^{ères} éditions Catelin et Wessel (repris par Joseffy, Debussy, Cortot).

PRÉLUDE N° 3

en sol majeur

Vivace à C

Dans la même tonalité : Andante spianato op. 22, Nocturne op. 37 n° 2, Mazurka op. 50 n° 1

Egalement *Vivace* : Préludes 11 et 19, Etude op. 25 n° 5 et n° 8, Valse op. 34 n° 3

Parus en enregistrements séparés :

1918	Avani-Carreras, Maria	(1872-1966)	Italie/USA	avec 6	Welte
1927	Bowen, York	(1884-1941)	GB	avec 20 et 23	Vocalton GB
1928	Kartun, Léon	(1895-1981)	France	isolé	Odéon FR
1929	Pachmann, Vladimir de	(1848-1933)	Ukraine	avec 6	Gramophone
1930	Hambourg, Mark	(1879-1960)	Russie	avec 6, 7, 15 puis 17	Gramophone
1931	Brailowski, Alexander	(1896-1976)	Ukraine	avec 6 puis 15	Polydor
1931	Radwan, Auguste de	(1867-1957)	Pologne/France	avec 1 et 24	Ultraphone
1933	Niedzielski, Stanislas	(1905-1975)	Pologne	avec 3	Gramophone
1936	Rosenthal, Moritz	(1862-1946)	Pologne	avec 6 et 7	Gramophone
1937	Kreutzer, Leonid	(1884-1953)	Russie/Allemagne/ Japon	avec 1, 6, 15, 20	NipponColumbia
1939	Bor, Hilda	(1910-1993)	Angleterre	isolé	Columbia
1940	Stary, Liesl	(?)	Autriche/Inde	avec 16	HMV
1941	Chasins, Abraham	(1903-1987)	USA	avec 1	Master-Class Rec
1945	Orloff, Nikolai	(1892-1964)	Russie	avec 1, 2, 4	Decca GB
1946	Schioler, Victor	(1899-1967)	Danemark	avec 1, 7, 16, 22, 23	Tono DK
1949	Scheyne, Mikhail	(?)	USA	avec 4, 13, 22	Allegro USA
1949	Spagnolo, Paolo	(1930-2012)	Italie	avec 4, 6, 7, 10, 14	Cetra

Le motif de la main droite est issu des crêtes qui affleurent dans la main gauche. Ce prélude, qui porte l'indication *leggieramente* (sic) ne contient aucune indication de pédale d'origine.

3 FERRUCCIO BUSONI 1920 (1 :33 avec reprise non notée par le compositeur)

L'écoute de cet enregistrement conduira à un constat plutôt surprenant : les deux mesures d'introduction (soit le premier motif de main gauche) sont au nombre de trois ; idem à 27, avant de reprendre *da capo* !

Pensée à C barré, la main gauche ne vise pas l'égalité absolue mais plutôt une impression de tourbillonnement. Le flux n'est donc pas strictement régulé et impressionne par son élan. Les mains semblent peu soucieuses de simultanéité absolue : est-ce dû à la technique de reproduction par rouleaux ? La mesure 30 est dupliquée. L'avant-dernier accord est arpégé de bas en haut ; le dernier n'est pas arpégé. Busoni récidive donc puisqu'il s'agit du même traitement qu'à la fin du 2^{ème} Prélude.

3 ALFRED CORTOT 1926 (0 :56)

L'exécution est clairement à C , *leggiermente* comme indiqué par l'auteur. Tout est ici volubile, frémissant, jaillissant ; c'est dû à une réactivation permanente de l'élan ; nous sommes à l'opposé d'un asservissement mécanique. La main gauche, enrobée d'une pédale parcimonieuse, atteint à une

belle maîtrise du flux et du son. Les notes *sol-si-mi-ré* se distinguent du flux général ; elles affleurent délicatement. A 11, Cortot cède légèrement, avant de réactiver à 12 (comme il le fera aussi à 26) ; à 16, la double-note en intervalle de triton est brisée ; suit un épanchement à 17, presque à 4 temps ; élargi sur 24-25-26 ; le soufflet de 18 n'est pas pris en compte. Les arpègements vont du grave à l'aigu, de la main gauche à la main droite et non parallèlement, voire simultanément entre les mains.

3 ROBERT LORTAT 1928 (0 :50)

Très rapide, Lortat met manifestement toute son ambition à faire preuve d'une dextérité accomplie ; il en résulte un acte qui semble plus sportif que poétique. Les attaques de 7 et de 9 sont fortement accentuées. Le soufflet de 18 n'apparaît pas. Il cède à 25. Comme Cortot, Lortat arpège entre les deux mains et renforce le son grave sur le dernier accord.

3 ALFRED CORTOT 1933 (0 :59) durée la plus longue

Même projet, sensiblement, qu'en 1926. Pourtant Cortot semble éprouver de la difficulté à maîtriser le son généré par la main gauche ; il se peut que le réglage de l'instrument de 1933 ne soit pas de nature à favoriser l'égalité et le calibrage des double-croches. De 20 à 26, une grande attention est accordée au timbre du *superius* ; le débit perd en volubilité. L'arpègement final mélange plus les deux mains qu'antérieurement.

3 LEONID KREUTZER 1938 (0 :58)

La main gauche de Kreutzer est bien dominée ; elle vise l'égalité autant dans le débit que dans l'émission. A 7-8-9-10, les accords de main droite sont posés en prenant le temps d'évaluer la pression qui sied à leurs fonctions harmoniques respectives. Le soufflet s'entend clairement, Kreutzer est l'un des rares qui rend justice à cet indice. Lors de la reprise à deux mains (28-31) l'égalité sonore est moins bien dominée. Kreutzer rajoute un *sol* grave avant le dernier accord.

3 RAOUL KOZALSKI 1939 (0 : 56)

Kozalski débute ici avec fort peu de pédale ; il y en aura pourtant de plus en plus jusqu'à la fin. L'exécution semble un peu problématique ici ou là, particulièrement entre 28 et 31, lors des doubles croches où les deux mains sont à l'unisson. Kozalski brise le triton de 16 comme l'avait déjà fait Cortot avant lui. Les arpèges de la fin sont serrés et rigoureux, sans point d'orgue. Durant tout le morceau, les anacrouses en double-croche semblent soucieuses de chanter, ce qui affaiblit leur vivacité.

3 EGON PETRI 1942 (0 :53)

L'exécution est ici très dominée et assurée, sans toutefois que l'on se prenne à songer spontanément à l'indication *vivace*. Il y a réactivation du *tempo* à 12 ; à 17 et 18, Petri diminue et ne semble pas avoir vu de soufflet dans son édition. A 20, les accords sont arpégés. De 28 à 31, un soin tout particulier est accordé à l'alchimie sonore de cette reprise à deux mains : l'usage de la pédale,

intermittent, permet de faire moduler le son lors de ses déplacements en divers registres. L'arpègement final est effectué simultanément aux deux mains.

3 ALFRED CORTOT 1942 (0 :58)

Dans cette nouvelle version, la vivacité est certes moindre qu'en 1926 mais les intentions n'ont généralement guère changé. La réalisation est problématique : Cortot oscille entre le *quasi senza pedale* et une pédale plus abondante ; à chaque fois qu'il recourt à cette deuxième manière, le son pâtit d'un surcroît d'expansion indésirable, peut-être amplifié par les microphones.

3 ARTHUR RUBINSTEIN 1946 (0 :49, durée la plus rapide)

Très à l'aise dans cette écriture, Rubinstein semble avancer sans avoir à se préoccuper. Il rend sensible la variété de la pression harmonique, opposant les mesures 8 (accord parfait) et 10 (septième de dominante). Il pratique quelques alanguissements sur les double-croches à 11, 17 et 25. Le soufflet de 17-18 n'est pas pris en compte, il y a clairement *diminuendo*. Entre 28 et 31, son *brio* semble quelque peu tourner à la démonstration sportive, ce qui nuit au *diminuendo*. Les accords de la fin sont serrés, les mains se mélangeant.

3 BENNO MOISEWITCH 1948 (0 :54)

Cette exécution ne reflète pas précisément l'indication originale : *leggieramente*. Les anacrouses en double-croches sont ici très incisives. Moiseiwitch oppose lui aussi les accords de 8 et de 10 (moins fort sur cette dernière mesure). Comme Kreutzer, il tient compte du soufflet de 17-18 et ne diminue pas. Il arpège l'accord de 21. A 31, le *diminuendo* est bien venu ; mais pourquoi isoler par une articulation le dernier son *si* de ce qui précède ? A 32, l'arpègement est *subito più forte* ; une basse est rajoutée à la dernière mesure.

POINTS D'OBSERVATION POUR N° 3 :

- La pulsation est-elle à  ou à 4 noires ?
- Comment l'indication *Vivace* est-elle restituée ?
- *Leggieramente* (sic) : le toucher l'est-il ?
- Le débit des double-croches est-il mesuré ou flexible, égal ou jaillissant ?
- Y-a-t-il différenciation entre les deux cas harmoniques que sont 8 et 10 ?
- Perçoit-on le soufflet à 17-18 ?
- L'unisson à deux mains privilégie-t-il l'une des mains ?
- Arpègement final : comment est-il réalisé ? De bas en haut, simultanément aux deux mains ?

QUESTIONS EDITORIALES POUR N° 3 :

- 1) Certains éditeurs (comme Kullak ou Scholtz) publient l'indication C plutôt que **C** (soit : *alla breve*).
- 2) Cortot, plutôt que l'accent couché sur 3, place des tirets sur les deux premières attaques de la main droite.
- 3) Cortot place des soufflets sur 9-10 ; Pugno seulement sur 9.
- 4) A 17, Kreutzer réécrit le rythme des petites notes.
- 5) A 17-18, le soufflet en *crescendo* conduisant à l'accord de *do* majeur n'existe pas dans l'édition Catelin ni dans Kullak, Pugno, Debussy (qui rajoute un accent sur l'accord), Kreutzer, Cortot.
- 6) La longue liaison de 28 à 32 est fragmentée chez Pugno et beaucoup d'autres.
- 7) Rajout d'une pédale à la fin : c'est le cas de Kullak, Mikuli et Joseffy,
- 8) Deux pédales successives : Kreutzer, Cortot sur deux dernières lignes.
- 9) Breitkopf, Debussy et Pugno sont fidèles à l'original qui n'a pas un seul signe de pédale au cours du morceau.

PRÉLUDE N° 4

en mi mineur

Largo à C

Dans la même tonalité : 1^{er} Concerto op. 11, Nocturne op. 72 n° 1, Valse posthume

Egalement *Largo* : Préludes n° 9 et 20, 1^{ère} Ballade op. 23 (début), Sonate op. 58, 3^{ème} mt.

Parus en enregistrements séparés :

1907	Zadora, Michael von	(1882-1946)	Pologne	avec 2, 9, 13, 22	Welte
1920	Hallock-Greenewalt, M.-E.	(1871-1950)	Syrie	avec 7, 20	Columbia
1937	Kraus, Lily	(1903-1986)	Hongrie	isolé	Parlophone
1937	Mayerl, Billy	(1869-1947)	Angleterre	avec 6, 20	Columbia
1945	Orloff, Nikolai	(1892-1964)	Russie	avec 1, 2, 3	Decca
1948	Stompka, Henrik	(1901-1964)	Pologne	avec 7, 8	Muya Pologne
1949	Scheyne, Mikhail	(?)	USA	avec 3, 13, 22	Allegro USA
1949	Spagnolo, Paolo	(1930-2012)	Italie	avec 3, 6, 7, 10, 14	Cetra

Une exécution non avisée ne songera qu'à la pression harmonique (verticale) de cette pièce célèbre, qui fut exécutée lors des funérailles de son auteur. Ici le poids différencié de chaque voix compte pour exprimer la pression horizontale qui vient en compléter la réalisation, un peu à la manière d'un quatuor à cordes. Alfred Cortot faisait un rapprochement entre cette page et l'*Arioso dolente* de l'op. 110 de Beethoven.

4 FERRUCCIO BUSONI 1920 (2 :09, durée la plus longue)

Nous ne sommes pas *alla breve*, la battue est à 4 temps. Les croches de main gauche sont plutôt égales, non regroupées par quatre. Elles sont parfois un peu élargies quand survient une noire à la main droite. A la mesure 2, il semble y avoir un souci d'accentuer le premier *mi* de main gauche. A 9, le flux se fait subitement plus allant et un peu détaché, le mélisme de main droite insistant sur *ré* qui est appoggiature. De 10 à la fin de 11, retour progressif au *tempo* initial. A 12, le dernier triolet est très étiré. Le *stretto*, indiqué dès le milieu de 16 (ou se perçoit un fort *ritenuto*), n'intervient que dès le deuxième temps de noire de 17. Le *tempo* principal revient à 19. On constate à 21 des accords de trois sons dans la main gauche (*do-mi-sol*) puis des liaisons de deux en deux, à cheval sur les changements harmoniques.

4 ALFRED CORTOT 1926 (1 :54)

Cortot arpège les premiers accords de main gauche de chaque mesure et fait occasionnellement de même sous certaines noires de main droite (à 3). Nombreux sont les décalages entre les mains. A 9, les soufflets sont assortis d'un important *allargando*. A 11, il reproduit la main gauche de 10. A 12, l'avant-dernière note du triolet est pensée *tenuto*. A 13, la reprise est *più forte*. A 17, la main gauche va une octave plus bas. A 19, la note en petit caractère forme avec la suivante un groupe de deux croches. L'indication *smorz.* équivaut ici à un élargissement. Lors des trois derniers accords, la résonance de la main gauche est interrompue avant terme, presque aussitôt après l'émission. Point

de *stretto* de 16 à 18 mais le soufflet de 20-21 est pris en compte. Le point d'orgue sur le silence de 23 ne l'est pas, pas plus que le dernier.

4 ROBERT LORTAT 1928 (1 :43)

Ici les décalages entre les mains sont légion ; par contre les accords ne sont pas arpégés, contrairement à la version de Cortot. Les notes en petit caractères (11 et 19) sont jouées avant le temps, en levée. A 14-15, grand *crescendo* de main gauche. Le soufflet de 20-21 n'est traduit que par la main droite. Le point d'orgue sur le silence de 23 est omis ; celui du dernier accord dure 3 blanches.

4 ALFRED CORTOT 1933 (1 :49)

Cette version est en tout point semblable à celle de 1926. Seule différence : le *stretto* de 16 à 18 est ici perceptible.

4 LEONID KREUTZER 1938 (1 :51)

La pulsation est pensée à la noire. La levée est prise *in tempo*. Il n'y a pas de décalages entre les mains. Le soufflet de 12 est joué à l'inverse de la notation, soit en diminuant. A 15, la main gauche augmente fortement. Le *stretto* de 16 à 18 est pris *a contrario*, soit *allargando*. La note en petit caractère de 19 est en levée avant le temps. Le soufflet de 21 n'est pas pris en compte. Le point d'orgue sur le silence est ignoré, celui sur le dernier accord dure 3 blanches.

4 RAOUL KOZALSKI 1939 (1 :20, durée la plus rapide)

Kozalski joue à ♩ , nettement plus rapidement que ses collègues étudiés précédemment. La levée du début est presque *in tempo*. Des décalages entre les mains sont constatés assez souvent. Les soufflets de 9 n'affectent pas le *tempo*. A 11, la note en petit caractère, prise sur le temps, est brève. Le *stretto* de 16 n'est pas pris en compte ; il est pourtant sur toutes les éditions... En revanche, le *smorz.* l'est, assorti d'un *rallentando*. Le soufflet de 20-21 est agissant. Les deux points d'orgue sont ignorés.

4 EGON PETRI 1942 (1 :48)

Sobre, mesuré, sans décalages, Petri place la note en petit caractère sur le temps, tout en lui donnant une brève durée. A 15, sa main gauche fait un *cresc.* Le *stretto* de 16 à 18 apparaît. Le soufflet de 20-21 n'est pas pris en compte. Le point d'orgue sur le silence est ignoré, celui sur le dernier accord dure 3 blanches.

4 ALFRED CORTOT 1942 (1 :34)

Visiblement influencé par l'enregistrement de Kozalski, Cortot adopte ici un *tempo* plus rapide que dans ses deux versions antérieures. Ultérieurement, ses *tempi* de 1955 et 1957 renoueront avec les

langueurs de 1926... Pour le reste, tout est semblable, si ce n'est que les décalages et les arpègements de main gauche sont ici beaucoup plus discrets. Le *stretto*, absent en 1926, qui affleurerait en 1933 est ici nettement pris en compte.

4 ARTHUR RUBINSTEIN 1946 (1 :45)

Rubinstein adopte ici un parti pris de grande sobriété, tant dans l'expression que dans le rythme. Point de décalages, d'arpègements ou d'alanguissements. Aucun *stretto* à 16. La note en petit caractère de 19 est prise en levée, comme Lortat et Kreutzer l'avaient fait auparavant. Pas de point d'orgue sur le silence de 23. Le point d'orgue final dure 3 blanches.

4 BENNO MOISEIWITSCH 1948 (2 :02, durée la plus longue)

Sans décalages, Moiseiwitsch commence *forte*. Il marque fortement les notes de main gauche qui sont mouvantes (par exemple le ténor 8-9). Il arpège à 10. Son traitement des notes en petits caractères est circonstancié : à 11, elle est courte et survient sur le temps; à 19 elle est en levée avant le temps. Le *stretto* n'est pas pris en compte. De 13 à 15, Moiseiwitsch joue *più piano* qu'auparavant. A 12, il ne fait que diminuer vers la fin de la mesure. A 16 il pratique le *cercar della nota*²⁹. Le point d'orgue est ignoré, la vibration se prolonge et envahit le silence induit par la pause ; le dernier accord ne dure qu'une noire avant que ne commence le prélude n° 5...

POINTS D'OBSERVATION POUR N° 4 :

- La pulsation est-elle à  comme noté ou plutôt à 4 temps ?
- La levée du début est-elle prolongée ou *in tempo* ?
- Y-a-t-il des décalages entre les mains ?
- Les accords de main gauche sont-ils différenciés, exprimant une trame contrapunctique (horizontal), ou reflètent-ils plutôt un potentiel harmonique (vertical) ?
- Le *do* est-il appuyé à 12, exprimant l'accent couché ?
- Le *stretto* de 16 est-il agissant ?
- Quelle exécution pour les notes en petit caractère de 11 et 19 ? Avant ou sur le temps, brève ou longue ?
- Le soufflet de 20-21 s'entend-il ?
- Comment le *smorzando* est-il exprimé ?

²⁹ Il *cercar della nota*: un abbellimento vocale 'cacciniano' oltre le soglie del Barocco, Livio Marcaletti, *Rivista Italiana di Musicologia*, Vol. 49 (2014), pp. 27-53.

QUESTIONS EDITORIALES POUR N° 4 :

- 1) A 16, l'indication *stretto* n'existe pas dans Ullstein. Elle est presque partout ailleurs, parfois avec les tirets qui indiquent jusqu'à quel endroit elle s'applique (comme Breitkopf et Pugno) parfois sans ceux-ci (Mikuli, Joseffy Cortot, Debussy).
- 2) Soufflet de 20-21 : Kullak ; Cortot et Kreutzer l'omettent (pour ce dernier, suivi d'un *diminuendo*). La plupart des autres l'impriment (Breitkopf, Mikuli, Joseffy, Debussy, Pugno).

PRÉLUDE N° 5

en ré majeur
Allegro molto à 3/8

Dans la même tonalité : Mazurka op. 33 n°2

Egalement *Allegro molto* : Préludes n° 10, 18

Parus en enregistrements séparés :

1926 Leginska, Ethel (1886-1970) Angleterre avec 15 Columbia

Comme Bach l'a souvent fait, Chopin livre ici un type d'écriture qui semble à deux voix alors que la polyphonie qui en résulte -par le jeu des intervalles disjoints, la perception de registres divers et les notes tenues dans les voix médianes- est très subtile.

5 FERRUCCIO BUSONI 1920 (0 :25, durée la plus courte)

Après un léger appui sur le premier *si*, le déroulement atteint rapidement son rythme de croisière. Le jeu, très fuyant, est particulièrement clair entre 5 et 12, *quasi senza pedale*. Entre 13 et 20, les notes de la voix intérieure n'affleurent presque pas (particulièrement les *si*). Les dernières mesures de 34 à 36 sont avec pédale, en *crescendo*. A la fin qui est en *forte* comme écrit par Chopin, la basse de la dernière mesure est jouée après l'accord et non avant comme noté par l'auteur.

5 ALFRED CORTOT 1926 (0 :32)

Le flux des doubles croches est ici très égal, presque isorythmique. Cortot ne recourt presque pas à la pédale qui reste insoupçonnable la plupart du temps. Les notes tenues le sont de 1 à 14 ; elles ne le sont pas de 13 à 16. Les indications *cresc* et *dim*, ainsi que les soufflets sont très discrètement perceptibles. La fin n'est pas en *crescendo* mais exactement à l'inverse, en *diminuendo*. Le *forte* des deux derniers accords est ici *piano*. La pédale originale de 34 à 37 n'est pas observée.

5 ROBERT LORTAT 1928 (0 :31)

Le flux est généralement égal mais on constate un infléchissement du débit à 12, 16, 20 et 28. Lortat fait clairement usage de la pédale. Les notes tenues le sont de 1 à 4 mais pas de 13 à 16. Les intentions de *crescendo* *diminuendo* sont plus marquées que chez Cortot I de 1926. De 33 à 36, seul le soufflet en *diminuendo* est pris en compte. La fin n'est pas *forte* : comme dans la version de Cortot I de 1926, elle est *piano*.

5 ALFRED CORTOT 1933 (0 :36)

L'esthétique sonore de ce nouvel enregistrement est passablement modifiée par rapport à celle de 1926. Le flux n'est plus si systématiquement égal ; il s'est quelque peu assoupli. L'usage de la pédale apparaît mais celle qui tient de 34 à 37 n'est pas prise en compte. Les *cresc* et *dim* ainsi que les soufflets sont plus perceptibles. La fin est toujours en *diminuendo* et les deux derniers accords sont *piano*. La dernière mesure n'est pas dans la disposition originale.

5 LEONID KREUTZER 1938 (0 :44, durée la plus longue)

A écouter cet enregistrement de Leonid Kreutzer, on peine à croire qu'il s'agit d'un *Allegro molto*. Le flux semble improvisé, en constant réajustement au détour des intervalles disjoints et des implications harmoniques sous-jacentes. L'exécution n'est pas exempte de scories. Kreutzer fait usage de la pédale. Il tient les croches de 1 à 4 et de 17 à 20 mais on ne discerne pas la présence éventuelle de noires tenues sur le deuxième temps de chaque mesure de 13 à 16 et de 29 à 32. La pédale originale de 34 à 36 est ignorée. Le soufflet sur les mêmes mesures va en sens inverse : nous sommes en *diminuendo*, comme Cortot. Les accords de la fin sont *mezzo forte*. Kreutzer est déroutant dans ce prélude. De fait, le *forte* final est dans toutes les éditions ; mais celles de Cortot et de Kreutzer indiquent également *p* entre parenthèses. Or l'édition Ullstein/Kreutzer est de 1923 et celle de Senart/Cortot de 1926... Se peut-il que Cortot ait connu l'édition Ullstein ?

5 RAOUL KOZALSKI 1939 (0 :38)

Là aussi, l'indication *Allegro molto* ne serait pas facile à deviner pour qui ne la connaîtrait pas. Le *tempo* adopté par Koczalski est modéré, pour ne pas dire... prudent. Le flux est relativement égal à part quelques légers assouplissements. La pédale est abondante. Les *cresc./dim.* et les soufflets sont pris en compte. Il y a des incertitudes quant au texte joué, dont on ne saurait dire s'il est imputable à une lecture fautive ou à l'exécution du moment. Par exemple : à 16, on entend un *la #* sur la dernière double croche au lieu de *la ♯* ; ou encore à 27, un *la* au lieu du *fa #*... Raoul Koczalski tient compte de la pédale originale de 34 à 37 et esquisse, durant ces mesures, un *crescendo* discret. Les deux derniers accords sont néanmoins *piano* ici également, comme Cortot et Kreutzer l'avaient fait.

5 EGON PETRI 1942 (0 :30)

Dans un flux égal, Petri confère une grande pression horizontale au discours. Il adopte un *tempo* rapide. La pédale est assez abondante, reflétant la notation de Chopin. Les indications *cresc./dim.* et les soufflets sont perceptibles tout en restant assez discrets. Le *crescendo* final et la pédale originale sur les mêmes mesures sont constatés, bien que la pédale s'interrompe exactement sur la note d'arrivée dans l'aigu, contrairement à la notation qui prévoyait une résonance générale. Les deux derniers accords sont *forte*.

5 ALFRED CORTOT 1942 (0 :34)

Au début du prélude, Cortot semble revenir à son option de 1926, soit une exécution sans pédale. De 17 à 20, il varie l'expression, étirant le flux pour exalter les notes oscillantes (*si - la* et *si b - la*) en recourant à l'esthétique pratiquée dans l'enregistrement de 1933. Pour le reste, l'usage de la pédale

est constaté même s'il n'est pas exactement celui qui apparaît dans les premières éditions. Les indications *crescendo/diminuendo* et les soufflets sont discrètement perceptibles mais le *crescendo* de la fin n'est toujours pas pris en compte ; cependant sur les mêmes mesures la pédale originale apparaît pour la première fois dans les enregistrements de Cortot. Les deux accords conclusifs sont toujours *piano*. Les croches ne sont pas tenues sur 1, 2 et 3 mais le sont de 17 à 20. Les noires de 13 à 17 et de 29 à 32 ne le sont pas ; elles n'apparaissent que dans peu d'éditions.

5 ARTHUR RUBINSTEIN 1946 (0:27)

Ici le *tempo* est, à n'en pas douter, un *Allegro molto quasi presto* ! Le flux est régulier, c'est le plus rapide de tous les enregistrements analysés. Il confine à la démonstration et paraît assez peu inspiré. La pédale est utilisée mais ce n'est pas celle indiquée par l'auteur. Les croches sont tenues mais les noires ne le sont pas. Les indications *cresc* et *dim.* ainsi que les soufflets indiqués sont perceptibles surtout en phase ascendante. Le *crescendo* de la fin, sans la pédale originale qui est son corollaire, s'entend bien mais il aboutit, curieusement, sur un *ré* aigu plutôt que sur le *fa #* qui est noté.

5 BENNO MOISEWITCH 1948 (0 :33)

Ici le *tempo* est bel et bien un *Allegro molto*, même si Moisewitch commence un peu au-dessous, dans une manière assouplie qui pourrait -à première écoute- rappeler l'approche de Kreutzer. Il atteint son rythme de croisière vers la mesure 5; pour s'y tenir, à part au retour des quatre premières mesures (de 17 à 20). Les croches *tenuto* sont fortement perceptibles mais les noires ne le sont pas. Sans la pédale originale, la fin est en *crescendo*, sans que celui-ci soit conduit jusqu'au bout. Les deux derniers accords sont *forte*. Un renforcement des basses est constaté sur la dernière mesure.

POINTS D'OBSERVATION POUR N° 5 :

- S'agit-il d'un *Allegro molto* ?
- Le flux des double-croches vise-t-il l'isorythmie ou est-il assoupli ?
- Quel est l'usage de la pédale en général ?
- Distingue-t-on les notes tenues au début, à la fin et de 13 à 16 ?
- Les *cresc/dim* sont-ils discrets, absents ou très patents ?
- Les soufflets du début et de 17-20 s'entendent-ils ?
- Le soufflet final (en *crescendo*) est-il assumé ou esquivé, voire nié ?
- La pédale spectrale d'origine de 34 à 37 est-elle observée ?
- Les derniers accords sont-ils *forte* ?

QUESTIONS EDITORIALES POUR n° 5 :

- 1) A 13, 14, 15, 16 les hampes de noires sur le deuxième temps de la main droite n'apparaissent pas dans la plupart des éditions anciennes. Ce détail figure néanmoins dans le manuscrit.

- 2) A 34-37, la longue pédale de la fin n'apparaît ni dans Kullak, Ullstein/Kreutzer ou Senart/Cortot. Elle est présente dans Breitkopf, Mikuli, Joseffy, Debussy, Pugno et d'autres encore.
- 3) Le *forte* final qui se trouve dûment dans Breitkopf, Kullak, Mikuli, Joseffy, Debussy, Pugno, est également imprimé par Cortot (qui propose *piano* entre parenthèses) alors que Kreutzer imprime *piano* (et met la nuance originale *forte* entre parenthèses).

PRÉLUDE N° 6

en si mineur
Lento assai à 3/4

Dans la même tonalité : Scherzo op. 20, Sonate en si mineur op. 58

Aucun autre cas de *Lento assai* dans l'œuvre de Chopin identifié.

Parus en enregistrements séparés :

1905	Adam-Benard, Eugénie	(1861-1925)	France/USA	avec 7	Welte
1907	Fryer, Herbert G.	(1877-1957)	Angleterre	avec 11	Welte
1918	Avani-Carreras, Maria	(1872-1966)	Italie/USA	avec 3	Welte
1920	Zadora, Michael von	(1882-1946)	Pologne, Allemagne	avec 7, 13, 23	Vox où Polydor
1926	Rosenthal, Moritz	(1862-1946)	Pologne (Lwow)	avec 7, 11, 23	Edison USA
1929	Pachmann, Vladimir de	(1848-1933)	Ukraine	avec 3	HMV
1930	Hambourg, Mark	(1879-1960)	Russie	avec 3, 7, 15 puis 17	HMV ?
1931	Brailowski, Alexander	(1896-1976)	Ukraine	avec 3 puis 15	Polydor
1933	Pachmann, Vladimir de	(1848-1933)	Ukraine	isolé	HMV
1933	Niedzielski, Stanislas	(1905-1975)	Pologne	avec 3	Gramophone
1936	Kagen, Sergei	(1909-1964)	Russie	avec 7 et 20	Gramophone
1936	Rosenthal, Moritz	(1862-1946)	Pologne (Lwow)	avec 3, 7	Edison USA
1937	Mayerl, Billy	(1869-1947)	Angleterre	avec 4, 20	Columbia GB
1937	Kreutzer, Leonid	(1884-1953)	Russie	avec 1, 3, 15, 20	Nippon Columbia Japon
1943	Ungar, Imre	(1909-1972)	Hongrie	avec 7, 17, 20, 23	Radiola Hongrie
1948	Turner, Ray	(1903-1976)	USA	avec 7	Capitol USA
1949	Spagnolo, Paolo	(1930-2012)	Italie	avec 3, 4, 7, 10, 14	Cetra

Comme dans l'Étude op. 25 n° 7 en *do* # mineur, la main gauche déploie une forme de lyrisme qui évoque un chant de violoncelle ; mais ici la main droite répète inlassablement une liaison de deux en deux croches dont la première est accentuée.

6 FERRUCCIO BUSONI 1920 (2 :02, durée la plus longue, à la limite du vraisemblable).

L'indication *Lento assai* semble ici plus observée qu'on ne l'entend d'ordinaire ; de fait, une comparaison des minutages le confirme. En général, dans cette version, les quatre double-croches ascendantes se manifestent sous une forme de résistance par étirement alors que les trois croches à la fin de la mesure suivante se détendent en sens inverse. Typique des modifications de texte de Busoni, l'ajout d'un *ré* à la main droite (troisième temps de 1) pour exalter le frottement avec le *ré* # et -probablement- par souci d'homogénéité avec les temps qui précèdent et suivent. Dès le dernier temps de 6 et lors des deux premiers temps de 7, le *tempo* est subitement plus allant. A 8 le *fa* # de main gauche se prolonge au-delà de sa durée, un peu comme un point d'orgue, avant d'enchaîner avec la levée qui suit, très élargie. A 12, le premier temps est fortement accentué, comme pour marquer une conquête. 13 et 14 sont des mesures très élargies. A 15, le *tempo* reprend. A 17, l'indication *sostenuto* semble signifier : plus largement. A 18, le deuxième temps est ostensiblement en résolution. A 21, le même détail de diction est reproduit (bien qu'il n'y ait point de *sostenuto*) et les dernières notes sont très détaillées, allant jusqu'à détacher les deux dernières double-croches. A 24, des césures s'intercalent entre chaque groupe de deux croches (main droite).

6 ALFRED CORTOT 1926 (1 :49)

Dans son premier enregistrement de ce prélude, Cortot livre une conduite de main gauche particulièrement contorsionnée, à peu près unique dans toute l'histoire de l'interprétation de cette pièce. Il s'agit d'un *tempo* non mesurable, qui ne semble d'ailleurs nullement *Lento assai* ; à chaque croche pourrait survenir un *stringendo*, un *allargando*, un *tenuto*. Il y a là un souci de diction qui est patent. Est-on vraiment *sotto voce* ? On peut en douter, tout en gardant à l'esprit le fait que la technique d'enregistrement de l'époque avait ses contraintes. A 11 on entend un *diminuendo* qui est à l'opposé du soufflet indiqué par l'auteur. A 13, *forte*, puis *meno*. A 14, le *mi* de la main gauche vibre jusqu'à la fin de la mesure, alors qu'il y a un silence de noire. L'indication *sostenuto* de 17 se traduit par un *allargando*. A 24, Cortot ralentit fortement jusqu'à la fin.

6 ROBERT LORTAT 1928 (1 :36)

Si l'on cherche un exemple pour illustrer l'art du décalage entre les deux mains, de la dissociation entre chant et accompagnement, on tient là un document à peu près unique. Là non plus, ce n'est pas à un *Lento assai* que l'on pense. Les doubles croches accélèrent comme mues par un ressort dissimulé sous une écriture d'apparence égale. La troisième proposition (mesures 5 à 8) qui est de 4 mesures se voit littéralement propulsée vers l'avant. Parfois (comme à 11 et 12) la vocalisation se fait au moyen du procédé que les chanteurs appellent « couvrir » la voix. Est-on *sotto voce* ? C'est peu vraisemblable, tant la sonorité est cuivrée. A 8, les soufflets semblent indiquer *cresc.* puis *dim.* mais Lortat n'en retient que le *diminuendo*. Entre 13 et 14, les deux arpèges sont *forte*. Le *sostenuto* est très élargi et insistant.

6 ALFRED CORTOT 1933 (1 :49)

C'est sensiblement le même projet qu'en 1926 mais avec infiniment plus de sobriété dans la diction et dans les intentions. Certains aspects bien reconnaissables persistent néanmoins mais ils apparaissent bien modérés en comparaison.

6 LEONID KREUTZER 1938 (1 :48)

Par endroits, on peut dire que Leonid Kreutzer restitue un *Lento assai*. Est-ce *sotto voce* ? Nous n'en sommes pas loin. Il n'y a pas de décalages dans cette version très expressive où tout apparaît avec plus de sobriété que chez Cortot. A 13, les arpèges proposent deux fois la nuance *forte*. Le *sostenuto* se traduit par un *allargando*. L'accent du troisième temps de 22 ne s'entend pas.

6 RAOUL KOCZALSKI 1939 (1 :32, version la plus rapide)

Ici le *Lento assai* n'est pas le *tempo* auquel on penserait. Koczalski est très allant ; c'est le plus rapide de toutes les versions analysées. Le ton *sotto voce* est crédible, à part le début du soufflet qui est très présent à la main gauche. Les accents de deux en deux ne sont pas audibles. Koczalski presse sur les trois croches de 2 et de 4. Il y a des décalages, sans que cela soit aussi fréquent que dans le cas de Lortat. A 13, les nuances sont successivement *forte* puis *piano*. Le *sostenuto* est *allargando*, comme dans la version de Kreutzer. La deuxième fois, c'est la même expression qui est proposée. La pédale

de la fin, qui pourrait indiquer (c'est certes ambigu) qu'elle est à tenir durant plusieurs mesures, n'est pas envisagée sous cet angle.

6 EGON PETRI 1942 (1 :44)

Ce n'est pas vraiment d'un *Lento assai* qu'il s'agit. Mais indubitablement le *sotto voce* a été pris en compte. L'accentuation de deux en deux est observée, elle reste discrète. Point de décalages entre les mains. A 11, *più forte* et cela pour conduire à 13, où Petri reste dans la même nuance *forte* pour les deux arpèges. Le *sostenuto* n'est pas ici un *allargando* mais une intensité accrue. L'accent de 22 est présent. La pédale de 23 est prise en compte. La conduite de la main gauche d'Egon Petri est toute de sobriété et de lyrisme contenu.

6 ALFRED CORTOT 1942 (1 :33)

Dans cette nouvelle version, Cortot est encore plus sobre qu'en 1933. Il y est beaucoup plus allant. Faut-il y voir l'influence de Koczalski ?

6 ARTHUR RUBINSTEIN 1946 (1 :47)

Arthur Rubinstein affiche d'emblée un parti pris de sobriété. Il cultive un chant contenu ; c'est avant tout le classicisme qu'il retient de cette page, ce d'autant qu'il ne pratique aucun décalage entre les mains. Le son est presque *sotto voce*, mais il ne s'agit pas vraiment d'un *Lento assai*... même si les mesures 13 et 14 sont très dilatées (en *mezzo forte* pour les deux arpèges). L'accentuation de deux en deux est indiscernable. Le *sostenuto* se reflète dans l'intensité accrue de la nuance. L'accent de 22 est discrètement appuyé.

6 BENNO MOISEWITZ 1948 (1 :48)

Comme on pouvait s'y attendre avec Moiseiwitz, nous n'entendons pas un *sotto voce*, pas plus qu'un *Lento assai*, du moins au début ; car les deux dernières lignes (dès 19) iront de plus en plus lentement.

A 13, 14, 15 et 16 il accentue fortement les notes *mi* de la main gauche, ce qui souligne l'enchaînement avec les arpèges qui précédaient (où le *mi* supérieur était la tierce de l'accord de *do*). L'accent de 22 ne se remarque pas. Le *sostenuto* se reflète par l'intensité du ton.

En conclusion, personne (à part -peut-être- Busoni et Rosenthal dans son enregistrement de quelques préludes) ne semble vraiment prendre en compte l'indication *Lento assai*, du moins pas au début (Kreutzer mis à part). Certains y parviennent en fin de prélude (Moiseiwitz). Le *sostenuto* est pris comme un *allargando* par tous les interprètes sauf Petri, Rubinstein et Moiseiwitz qui intensifient le ton.

POINTS D'OBSERVATION POUR N° 6 :

- Le *tempo* choisi peut-il évoquer l'indication *Lento assai* ?
- L'accentuation de deux en deux est-elle perceptible ?
- Y-a-t-il des décalages entre les mains ?
- Le ton général est-il *sotto voce* ?
- Comment l'indication *Sostenuto* est-elle comprise ? Plus lentement, (comme Busoni), *allargando* (comme Koczalski et Kreutzer) ou encore : avec une intensité accrue (comme Petri) ?
- Lorsqu'il y a retour, à 21, du motif indiqué *sostenuto* à 17, l'expression est-elle identique ou variée ?
- A 13, les deux arpèges de main gauche sont-ils d'abord *forte* puis *piano* ?
- L'accent sur le troisième temps de 22 s'entend-il ?
- La pédale de 23 se prolonge-t-elle vers la fin ?
- Le silence de l'avant-dernière mesure équivaut-il à une coupure par-dessus le *si* tenu de la main gauche ?

QUESTIONS EDITORIALES POUR N° 6 :

- 1) Kullak propose la noire à 66 dans son édition, ce qui est plutôt rapide pour un *Lento assai*...
- 2) A la mesure 14, le signe d'arrêt de la pédale apparaît diversement : sur le dernier silence de croche (Mikuli), sur la dernière noire (Breitkopf Joseffy Pugno Kreutzer Cortot). L'édition Debussy ne l'indique pas.
- 3) Sur le dernier temps de 14, Kullak indique un accent dont on ignore la provenance.
- 4) Sur la plupart des éditions apparaît à 23 apparaît un signe de pédale sans ultérieur signe d'étouffement. Dans la 1^{ère} édition Wessel 1838, ce signe apparaît à la fin du Prélude ; dans d'autres -comme Kullak- ce signe apparaît juste avant le *do #* de main gauche à 23.
- 5) A 17, Kreutzer n'indique pas : *sostenuto*. Mais d'autres éditions indiquent deux fois *sostenuto* (à 17 et à 21), comme Breitkopf 1878 et Kullak.
- 6) A 15, Pugno indique : *tre corde*; puis à 22 : *una corda*. Plusieurs éditions (Klindworth par exemple) préconisent un *ppp* pour les quatre dernières croches.

PRÉLUDE N° 7

en la majeur
Andantino à $\frac{3}{4}$

Dans la même tonalité : Polonaise op. 40 n° 1

Egalement *Andantino* : Ballade op. 38 ; Impromptu op. 36, Etude posthume en fa min.

Parus en enregistrements séparés :

1905	Adam-Benard, Eugénie	(1861-1925)	France/USA	avec 6	Welte
1920	Zadora, Michael von	(1882-1946)	Pologne/Allemagne	avec 6, 13, 23	Polydor
1920	Hallock-Greenewalt, M.-E.	(1871-1950)	Syrie	avec 4, 20	Columbia USA
1920	Liebling, Georges	(1865-1966)	Allemagne	isolé	Parlophone
1922	Busoni, Ferruccio	(1866-1924)	Italie	isolé	Columbia
1926	Rosenthal, Moritz	(1862-1946)	Pologne	avec 6, 11, 23	Edison USA
1930	Hambourg, Mark	(1879-1960)	Russie	avec 6, 7, 15 puis 17	Gramophone
1931	Levitzki, Misha	(1898-1941)	Pologne/USA	avec 1, 23	Gramophone
1936	Kagen, Sergius	(1909-1964)	Russie/USA	avec 6, 20	?
1936	Rosenthal, Moritz	(1862-1946)	Pologne	avec 3, 6	Gramophone
1943	Ungar, Imre	(1909-1972)	Hongrie	avec 6, 17, 20, 23	Radiola Hongrie
1946	Schioler, Victor	(1899-1967)	Danemark	avec 1, 3, 16, 22, 23	Tono Danemark
1947	Crown, John	(1912-1972)	USA	isolé	Co-Art USA
1948	Stompka, Henrik	(1901-1964)	Pologne	avec 4, 8	Muza
1948	Turner, Ray	(1903-1976)	USA	avec 6	?

La forme de ce prélude -qui évoque une Mazurka idéalisée- consiste en 8 propositions de deux mesures chacune. Tout tient à la succession des états harmoniques successifs et, par-delà, de ce qu'ils peuvent évoquer...

7 FERRUCCIO BUSONI 1920 (1 :05, avec la reprise non notée par le compositeur)

Dans la version de 1920 (autant que dans celle de 1922), Busoni répète intégralement une deuxième fois l'entier du morceau, variant tant le type d'expression (par exemple le motif du début qui apparaît *quasi staccato* à la reprise) que l'intensité de la culmination, accrue au retour de 12 et prolongée en point d'orgue. Dans la version de 1920, il joue hélas un *sol #* au *soprano* (2^{ème} temps, l'une des curiosités de l'édition Klindworth) qui heureusement disparaîtra en 1922 pour faire place au texte original.

Busoni aborde ce prélude avec allant. A 5, le premier temps semble très accentué, tout comme la levée sur le troisième temps de 8. L'accentuation est moindre à 7. A 12, pour marquer la culmination, Busoni joue la basse *fa #* avant le reste de l'accord ; il y a là une intention délibérée car ses immenses mains n'en sont assurément pas la cause...

7 ALFRED CORTOT 1926 (0 :37)

Avec ce prélude, Cortot signe l'une de ses interprétations miraculeuses de 1926. La conduite du son (qui implique, ayons garde de l'oublier, un point d'équilibre parfait entre acoustique, réglage mécanique de l'instrument, captation du son et maîtrise instrumentale du pianiste ainsi que de son

projet artistique) est suprêmement subtile ; la délicatesse gracile de la double croche est unique. Les suspensions sur les blanches sont très agissantes ; l'élan imprimé à chacune des huit propositions renouvelle le discours. Ainsi entend-on tour à tour une proposition engageante (1) puis empressée (2), puis retardée (4) puis étirée (6) puis s'éloignant (8)... Il y a néanmoins quelques points de texte à signaler (à part les pédales d'origine qui ne sont pas prises en compte) : à 8, la main droite brise l'octave ; à 9 le *mi* est répété sur le premier temps qui devrait être tenu ; de 11 à 12, le soufflet *crescendo* n'est pas pris en compte ; la culmination apparaît donc telle une suprême tension dans la plus grande douceur ; et le *do #* est répété alors qu'il devrait être tenu. Enfin à 14, la note en petit caractère n'apparaît pas.

7 ROBERT LORTAT 1928 (0 :40)

Le *tempo* est constant, la pulsation est égale mais les blanches sont assez incompréhensiblement écourtées, ce qui, avouons-le, peut être assez irritant. Le *tempo* est *Andantino*, à n'en pas douter. Lortat joue *dolce*, mais moins que Cortot dans son premier enregistrement. La culmination à 12 est arpégée, en *crescendo*. La fin va en s'élargissant (sur les trois dernières mesures).

7 ALFRED CORTOT 1933 (0 :37)

C'est le même projet qu'en 1926, à la seconde près au demeurant. La magie sonore de 1926, résultant tant du réglage mécanique de l'instrument que de la prise de son et de l'acoustique (outre l'art de l'interprète...) semblait opérer de manière plus saisissante.

7 LEONID KREUTZER 1938 (0 :42)

C'est bien d'un *Andantino dolce* qu'il s'agit. La lecture du texte et l'exécution font l'objet d'un grand soin (mais Kreutzer répète les voix inférieures de la main droite de 11 : *do # -mi*). Pour diversifier l'expression, il élargit légèrement sur 7 et 8 ; il relance et avance sur 9 et 10 avant de retarder beaucoup les dernières mesures. Contrairement à Cortot dans sa version de 1926, la mobilité de la pulsation n'est pas toujours ressentie comme organique de bout en bout : il y a parfois une légère rupture de continuité dans les enchaînements. Lors de la culmination (ici en *crescendo*), l'accord n'est pas pris avec assurance : il semble plaqué non sans peine (est-ce l'indice d'une petite main ?).

7 RAOUL KOZALSKI 1939 (0 :37)

Le *tempo* est constant -comme chez Lortat- mais ici ce ne sont pas les blanches qui sont écourtées, mais toutes les levées à part la première, ce qui ne peut que décontenancer et tout autant irriter ! Le *tempo* est un vrai *andantino* ; Kozalski joue réellement *dolce*. Il y a ici une sobriété d'intentions et une lecture presque objective au plan rythmique qui pourrait sembler prosaïque, n'était le son qui confère une pâleur lunaire à ces quelques mesures. La culmination est atteinte par accroissement de l'intensité et en plaquant l'accord.

7 EGON PETRI 1942 (0 :43)

Très sobre, cette version est pulsée avec égalité. S'agit-il d'une maladresse ou d'un accident ? A 7, la double-croche rompt un peu l'équilibre. A 11, l'accord de main droite est répété intégralement sur le dernier temps. La culmination est en *crescendo* et l'accord est plaqué. La mesure 15 débute avec un *sol #* sur le temps : il s'agit visiblement d'un *cercar della nota*³⁰. Il ne manque que... la grâce et le charme.

7 ALFRED CORTOT 1942 (0 :33)

Cortot semble tenter de reproduire le miracle de 1926, reprenant presque toutes ses options. Il va cependant plus vite qu'alors (33 secondes au lieu de 37). A 8, l'octave n'est plus brisée. Après la culmination à 12, une césure est introduite. Tout le reste est identique.

7 ARTHUR RUBINSTEIN 1946 (0 :49, durée la plus longue)

Extrêmement soignée sur le plan instrumental, cette version est en tout point conforme au texte de Chopin, à part un *subito piano* subjectif sur la culmination à 12. Le rythme est très méticuleux, presque prudent ; on n'y entrevoit aucune allusion à un aspect dansé, fût-il onirique. Le discours semble se dérouler dans l'abstraction ; l'isorythmie y est sans doute pour quelque chose.

7 BENNO MOISEWITZ 1948 (0 :47)

A chaque retour de la formule, les deux noires et la blanche qui suit vont en s'élargissant, créant un effet de suspension. A 11, l'accord est répété. A 12, la culmination est arpégée. A 13, il y a hélas un *sol #* au lieu du *fa #* noté sur le deuxième temps. Il s'agit d'une variante proposée par l'édition Klindworth, (variante d'ailleurs pratiquée également par Busoni en 1920). A 15, le *do #* de l'alto est joué avant le *la*, comme s'il s'agissait de deux triples croches.

POINTS D'OBSERVATION POUR N° 7 :

- Le tempo choisi peut-il sembler *Andantino* ?
- L'expression (ou le toucher) sont-ils *dolce* ?
- Le déroulement du prélude est-il régulier ou fait-il l'objet de suspensions ?
- L'interprète fait-il preuve d'imagination rythmique et d'une capacité de varier les inflexions avec la même formule rythmique ?
- La culmination de 12 est-elle en *crescendo* ou amène-t-elle un *subito piano* ?

³⁰ Il cercar della nota: un abbellimento vocale 'cacciniano' oltre le soglie del Barocco, Livio Marcaletti, *Rivista Italiana di Musicologia*, Vol. 49 (2014), pp. 27-53.

QUESTIONS EDITORIALES POUR N° 7 :

- 1) La longueur des pédales apparaît conforme à l'original dans Breitkopf, Joseffy, Pugno et Cortot. Elles sont variables dans Mikuli. D'autres propositions systématiques apparaissent dans Debussy. Quant à Kreutzer, il propose une pédale par accord (les levées sans pédale).
- 2) A la mesure 13, Klindworth fait apparaître une variante (*sol #* au *soprano* sur le deuxième temps). Cette variante est mentionnée par Kullak et Joseffy qui en indiquent la provenance. Ceci ne se trouve pas chez Mikuli, Debussy, Pugno, Kreutzer, Cortot.
- 3) A 12, Kreutzer propose pour la culmination un *pp* de son crû ; Kullak propose *mf*.

PRÉLUDE N° 8

en fa # mineur
Molto agitato à C

Dans la même tonalité : Polonaise op. 44

Egalement *Molto agitato* : Prélude n° 22

Parus en enregistrements séparés :

1905	Droucker, Sandra	(1876-1944)	Russie/Allemagne	avec 24	Welte
1920	Scharrer, Irène	(1888-1971)	Angleterre	isolé	Gramophone
1930	Zilcher, Hermann	(1881-1948)	Allemagne	avec 24	Odéon Decca USA
1932	Radwan, Auguste de	(1867-1957)	Pologne/France	avec 11 et 19	Ultraphone
1948	Stompka, Henrik	(1901-1964)	Pologne	avec 4 et 7	Muza

Ce prélude en forme d'étude est d'une impétuosité irrésistible. Il pose le problème de la superposition de rythmes qui divergent entre eux (ce que Scriabine pratiquera souvent). Le chant - confié au pouce de la main droite- est en contrepoint avec la basse qui va en se définissant à contretemps. Cette trame est rehaussée par un tourbillonnement incessant de la main droite dont les notes sont comme pulvérisées.

8 FERRUCCIO BUSONI 1920 (1 :38, durée la plus courte comme Cortot 1926)

Dans ce prélude, joué aussi rapidement qu'Alfred Cortot en 1926, Ferruccio Busoni reste fidèle au texte de Chopin et en donne une version très proche des meilleures exécutions actuelles. Il propose une réalisation du dernier accord qui tient compte de la pratique d'exécution baroque.

8 ALFRED CORTOT 1926 (1 :38) (durée la plus courte comme Busoni 1920)

Dans cette version, qui se distingue par l'élasticité de son débit, on peut relever un soin tout particulier mis à suivre le mouvement de basse noté par l'auteur en contretemps ; on en a une claire perception. La nuance du début (non spécifiée par l'auteur) est *mezzo forte*. Les fluctuations à relever concernent les fins de périodes (par exemple un élargissement à 7), une reprise (en *meno*) en-dessous du *tempo* à 9 pour amorcer la progression. A 14, le *ff* de 15 n'est pas précédé du soufflet indiqué. A 15, le *ff* est ignoré, c'est tout au plus un *mf* ; à 17 la nuance *piano* y est mais dès 19 nous nous retrouvons en *forte* alors que le *piano* de la mesure précédente n'a pas été amendé... A relever la présence d'un *do #* dans le grave à la fin de 18, rajouté par l'interprète pour renforcer l'entrée dans la reprise. Le *poco riten.* de 18 est bien peu pris en compte... La mesure 25 est prise avec impétuosité. Si la présence des pédales d'origine de 27 à 32 est notable, Cortot joue toutefois 31 et 32 sans pédale. L'arpègement final est de bas en haut : *fa # - do # - la - do # - mi # - fa #*.

8 ROBERT LORTAT 1928 (1 :46)

La basse à contretemps n'émerge pas ici comme dans la version précédente de Cortot. Entre 27 et 32, on peine à l'entendre et à la suivre ; elle semble du reste absente sur 28 et sur 30 ! De 1 à 8, le phrasé est par 4 mesures, avec une détente à chaque fin de période. Le début est *mf*, comme chez Cortot. Les deux soufflets présents sur 12 et 14 s'entendent. A 15 et à 17, les nuances *ff* puis *piano* semblent bien peu contrastantes. Les mesures 15 et 16 présentent plus une densification lyrique qu'une impétuosité dans une nuance extrême. Le *poco rit.* de 18 est vraiment pris en compte. La reprise à 19 est en *piano*. A 33, le premier accord est arpégé. L'exécution de l'arpègement (dernière mesure) ressemble en tout point à celle de Cortot.

8 ALFRED CORTOT 1933 (1 :40)

Il y a un peu moins d'élasticité dans cette version qu'en 1926 et la conduite des basses est moins patente. Le soufflet de 12 est pris *a contrario*, en diminuant, comme en 1926. A 9, Cortot commence la période par une affirmation et non en abaissant le ton. 13 n'est pas *forte*, 15 n'est pas *fortissimo*, pas plus que 17 n'est *piano*. On constate un grand *crescendo* avant la reprise de 18, assorti du même *do # grave* de son invention qu'en 1926. Comme alors, c'est en *forte* que commence cette période dès 19 mais l'indication *stretto* n'est pas observée. A 27 et 29 il y a moins de pédale qu'en 1926. La fin ressemble à la version antérieure.

8 LEONID KREUTZER 1938 (2 :44) durée la plus longue

Très lente, cette version ne suggère nullement un *Molto agitato*. Kreutzer semble rester continuellement à l'écoute des mélismes et des intervalles d'octave qu'il restitue mélodiquement, comme pour tenter d'en extraire toutes les implications harmonico-mélodiques en les confrontant à l'écriture de la main gauche. Au lieu de *fortissimi* (à 15 et à 22), nous avons d'aimables *forte*. A 19, l'indication *molto agitato e stretto* semble totalement ignorée ; de fait, elle n'apparaît même pas dans son édition Ullstein de 1924, alors que cette indication apparaît presque partout ailleurs, même dans la contestable édition Klindworth ! Le *poco riten.* de 18 est observé (avec d'autres notes sur le troisième temps). Entre 26 et 30, Kreutzer ralentit de plus en plus. A 31, il réactive légèrement le discours. L'arpègement final sonne *fa #-do #-fa #* (rajouté)-*la-do #-mi #* (en point d'orgue) – *fa #* (ce qui est d'ailleurs la réalisation suggérée dans son édition). Les pédales d'origine, de 27 à 32, sont autant ignorées dans son édition que dans son enregistrement de 1938.

8 RAOUL KOZALSKI 1939 (1 :39)

Dans un *tempo* proche de celui de Cortot, Koczalski commence quant à lui en nuance *piano*. Il faut relever dans toute cette version un certain malaise quant à la main gauche. Souvent la basse arrive sur le temps dans un rythme approximatif alors qu'elle devrait se placer à contretemps ! Malgré cela, la main droite reste, quant à elle, toujours claire. Les pédales sont souvent écourtées. A 9, comme l'avait fait Lortat, Koczalski commence la progression en-dessous du mouvement et dans une moindre nuance. Les soufflets en *crescendo* de 12 et 14 sont pris en compte mais à 15 il ne s'agit assurément pas d'un *fortissimo*. A 17, l'indication *piano* se distingue clairement de ce qui précède ; il y a d'ailleurs moins de pédale et le débit est plus pressant, anticipant en quelque sorte le *stretto* de

19 qui est bien observé. Les pédales de 27 à 32 sont partiellement prises en compte. La réalisation de l'arpègement final donne : *fa # - do # / accord de 3 sons (la - do # - mi #) / résolution fa #.*

8 EGON PETRI 1942 (1 :47)

Une fois de plus, Petri adhère au texte *ad litteram*. Son début est pris *mezzo forte*. Tout y est : le *Molto agitato*, les soufflets de 12 et de 14, le *ff* de 15 et le *piano* de 17, le *poco riten.* de 18. Les périodes sont de 4 mesures de 1 à 8, puis de 6 mesures de 9 à 14. A 19, il commence en nuance *piano*. A 25, comme Cortot, il réactive le discours avec impétuosité. Une décélération à lieu à 26. Il y a nuance *p* à 27, *pp* à 29. Les pédales d'origine sont pratiquées. A 33, comme Lortat le faisait, le premier accord est arpégé, sans qu'on sache si cela provient d'une édition quelconque. L'arpègement final est exécuté comme l'avait fait Alfred Cortot.

8 ALFRED CORTOT 1942 (1 :41)

Cette nouvelle version reste très proche de celle de 1933 ; elle est toutefois moins assurée et reste un peu entachée d'imperfections. Il y a moins de pédale, particulièrement en nuance *piano*, à moins qu'il n'y ait, tout simplement, pas de pédale du tout (comme dans les mesures 31 et 32). La nouveauté réside dans l'exécution du dernier arpège : celui-ci est présenté exactement à l'identique de la version Koczalski.

8 ARTHUR RUBINSTEIN 1946 (1 :40)

Ce prélude convient manifestement très bien à Rubinstein ; il y met un élan irrésistible et une bravoure qui sont inhérentes au contenu. La périodicité y est très lisible. C'est presque entièrement conforme au projet d'Egon Petri y compris l'arpègement du 1^{er} accord de la mesure 33 (comme Lortat) à part le *diminuendo* de 14 (comme Cortot), le *forte* de 15 (et non *fortissimo*) et la mesure 17 qui n'est pas *piano*.

8 BENNO MOISEWITZ 1948 (1:50)

Benno Moiseiwitch commence *mezzo forte*. Son phrasé est élastique et son expression plus lyrique qu'épique. Sur le deuxième temps, on entend d'autres notes -qui semblent erronées- que celles du texte original. A 17, pas de trace de la nuance *piano*. A 24, pas de *diminuendo* ; à 27, pas de *piano* mais un *forte* martelé avec le pouce. A 29, pas de *pp* ; A 33, l'accord est arpégé comme Lortat, Petri et Rubinstein. Le dernier arpègement est pratiqué *alla* baroque, pratiquement comme Busoni (et comme le propose l'édition Joseffy, que Cortot a également reproduit dans sa propre édition). Moiseiwitch ne se soucie guère des nuances de l'auteur ; il est capable d'aller exactement à l'opposé. Il est possible qu'il ait recouru à l'édition Joseffy.

Conclusion : il est un peu déconcertant de constater qu'aucun des interprètes analysés ne propose une pratique d'exécution baroque du dernier arpègement, Busoni et Moiseiwitch mis à part. L'édition de Joseffy la proposait pourtant déjà en 1915.

POINTS D'OBSERVATION POUR N° 8 :

- Le caractère suggère-t-il un *Molto agitato* ?
- Le caractère général est-il lyrique ou épique ?
- La nuance du début, non notée par Chopin, est-elle *piano*, *mf* ou *f* ?
- Les périodes sont-elles suggérées par une certaine élasticité de la pulsation ?
- Entend-on les soufflets de 12 et 14, le *ff* à 15, le *poco riten.* à 18, la reprise en *piano* à 19 ?
- Y-a-t-il *molto agitato e stretto* dès 19 ?
- Entend-on pointer la voix de ténor à 25 ?
- Les longues pédales d'origine de 27 à 32 sont-elles prises en compte, comme la longue liaison de 31-32 ?
- Quelle est la réalisation de l'arpègement final ?

QUESTIONS EDITORIALES POUR N° 8 :

- 1) Kullak, Pugno et Cortot indiquent *piano* au début, alors que le texte de Chopin omet de spécifier la nuance.
- 2) A 34, pour l'arpègement final, certaines éditions font apparaître des propositions d'exécution. C'est le cas de Joseffy, Debussy et Cortot qui sont explicites ; Kreutzer également mais d'autre manière. Kullak indique : *l'éditeur préfère une appoggiature longue à une courte*. Breitkopf et Pugno ne donnent pas d'indication.
- 3) Les nuances sont en général retouchées par Pugno, Cortot et Kreutzer (*ff* manque par exemple à 15 dans Ullstein).
- 4) A 32, Cortot propose sans pédale pour cette mesure.

PRÉLUDE N° 9

en mi majeur

Largo à C

Dans la même tonalité : Etude op. 10 n° 3 ; Scherzo op. 54, Variation de l'Hexameron

Egalement *Largo* : Préludes n° 4 et n° 20, 1^{ère} Ballade op. 23 (début)

Paru en enregistrement séparé :

1907	Zadora, Michael von	(1882-1946)	Pologne	avec 2, 4, 13, 22	Welte
1937	Lassueur, Charles	(1896-1977)	Suisse	isolé	Columbia

La forme de ce prélude consiste en trois groupes successifs de 4 mesures. L'apogée se trouve à la fin du 2^{ème} groupe, mesure 8. Certaines figures de la musicologie moderne (le Prof. Ekier en tête) ont insisté sur la nécessité d'adopter pour ce prélude la pratique d'exécution baroque qui fait s'aligner la double croche (qui suit la croche pointée) sur la troisième croche de l'accompagnement. Cette opinion a ses adeptes mais elle reste controversée et rien n'indique de manière irréfutable que Chopin ait souhaité que l'on traitât pareillement son texte. Voyons donc si les interprètes nés à la fin du XIXe s. vont dans cette direction. A relever encore : il s'agit ici d'un *largo* à 4 temps, contrairement au n° 4 qui est à deux temps (*alla breve*) parce qu'à .

9 FERRUCCIO BUSONI 1920 (1 :32, durée la plus longue)

Busoni était l'une des personnes les plus informées et les plus documentées de son temps (la bibliothèque de son appartement sis à la Victoria-Luise Platz de Berlin était bien connue du monde musical et il y tenait beaucoup, en conservant la clé dans sa poche durant tout son exil à Zurich). Il place la double-croche, sans équivoque, très loin de la dernière des trois croches. Il commence en nuance *piano* plutôt que *forte*. A la mesure 3, il joue un *do #* plutôt qu'un *si* à la neuvième croche de l'accompagnement. A 4, les petites notes *staccato* de la fin de la mesure n'interviennent qu'après la dernière note des triolets. La mesure 8 est très élargie. Lors de la dernière triple-croche de 12, il redouble l'anacrouse à la basse également.

9 ALFRED CORTOT 1926 (1 :22)

Les trilles dans les basses, à 3 et 4, commencent avant le temps. A 4, le dernier temps est très retenu. A 8, Cortot arpège l'accord de la note la plus grave à la plus aiguë. A 9, les sons graves (temps 2 et 3) sont en octaves comme les autres (Chopin n'a noté qu'un son et son texte ne résulte assurément pas d'une contrainte due à l'*ambitus* de son clavier) y compris sur la triple croche (inventée par l'interprète). Les triple-croches se différencient-elles bien des doubles ? A 1 et 2, 11 et 12, elles sont comme les double-croches ; c'est à peine perceptible à 3, 4 et 5. A 6 et 7, ce n'est pas le cas. Dans le dernier accord, la main gauche rejoue les notes qui sont pourtant notées avec une liaison (ce détail n'apparaît que dans l'édition Muzica de Moscou, non datée ; mais il doit s'agir d'une coïncidence pour plusieurs raisons).

9 ROBERT LORTAT 1928 (1 :22)

Les double-croches de Lortat étant très serrées, les triple-croches peinent à l'être plus encore. D'ailleurs à 11 et 12 où elles ne sont pas confrontées à des double-croches, les triples sont plus lentes qu'elles ne devraient l'être et... sonnent comme des doubles. Les trilles dans les graves, à 3 et 4, surviennent avant le temps. A 5 Lortat pratique un grand *diminuendo* sur trois temps puis entame un *crescendo* pressant. La mesure 8 est très élargie. Aux mesures 9, 10, 11, le discours va en se resserrant avant le *rit.*

9 ALFRED CORTOT 1933 (1 :13)

Même projet qu'en 1926, à d'infimes détails près.

9 LEONID KREUTZER 1938 (1 :24)

Dans cette pièce, Kreutzer est le plus lent de tous. On peut constater partout une claire différence de traitement entre les double-croches et les triples. A 4, les *staccati* de la main gauche sont exécutés sans pédale, en diminuant plutôt qu'en augmentant comme l'indiquerait le soufflet placé à l'origine entre les deux systèmes. Mais il se trouve que Kreutzer a placé là un *diminuendo* dans son édition de 1924 et il n'avait manifestement pas changé d'avis en 1938 ! A 3 et 4, les trilles de la main gauche sont pris avant le temps. A 8, juste après le point culminant, Kreutzer imprime une forte décélération. A 10, il n'y a pas de double-croche à la main droite. Les triple-croches de 11 et de 12 sont peu serrées lors du *riten.*

9 RAOUL KOCZALSKI 1939 (1 :08, durée la plus courte)

Une fois de plus, Koczalski est le plus rapide de tous dans un prélude lent. Comme Cortot, il fait assez peu de différence entre les doubles et les triple-croches ; parfois, de manière inattendue, les double-croches de la main droite sont plus incisives que les triple-croches de la main gauche ! Lorsqu'elles se superposent, c'est à peine si l'on parvient à distinguer leurs émissions successives. Les trilles de 3 et 4 (à la basse) sont pris avant le temps. A la fin de la mesure 5, il n'y a pas de double-croche. Aux mesures 9 et 10, il augmente passablement, ne se souciant pas de rester *piano* comme la partition l'indique. Le point d'orgue du dernier accord est visiblement ignoré.

9 EGON PETRI 1942 (1 :10)

Petri propose une approche littéralement scandée, presque aussi rapide que la version de Koczalski (à 2 secondes près). A 5, il propose un *subito piano* (juste après le soufflet de 4). A 8, il ralentit considérablement sur toute la mesure, se souvenant peut-être de son mentor Busoni. De 9 à 11, il resserre le mouvement jusqu'au *riten.* A 12, il ajoute un accord sur la dernière triple-croche : est-ce un choix délibéré pour renforcer l'expression ou un détail spontané que l'on n'a pas voulu corriger ? Mais si l'on a en tête la version de Busoni, on ne s'étonnera point de ce détail. Entre 9 et 10, les triple-croches se présentent comme des double-croches et un *crescendo* anticipe sur l'indication qui n'apparaîtra qu'à 11. A 11 les triple-croches sont bien décalées entre la main gauche et la main droite.

9 ALFRED CORTOT 1942 (1 :13)

C'est le même *tempo* qu'en 1933, à la seconde près. Alors que l'enregistrement de 1926 semblait rechercher la plénitude et une résonance spectrale (en s'efforçant de fondre les triolets), cette version de 1942 semble viser la scansion, autant par les attaques de la voix supérieure que par la basse et les triolets. Serait-ce l'influence de Petri ? A 4, la fin de la mesure esquisse un *diminuendo* qui va à l'encontre du soufflet indiqué, rappelant l'option de Kreutzer. A 8, le deuxième temps est arpégé. A 5, il y a simultanéité entre double et triple-croche. A 10, pas de double-croche à la main droite (comme Kreutzer). A la fin, comme il l'a toujours fait, Cortot rejoue les notes pourtant liées de la main gauche, ce qu'il n'a pourtant pas publié dans son édition Senart de 1926 ; édition dans laquelle n'a été supprimée que la liaison entre les 2 derniers *si* de la main droite... Les autres détails ne divergent point des versions antérieures.

9 ARTHUR RUBINSTEIN 1946 (1 :15)

Très rapide dans la première phrase, le *tempo* se fait légèrement plus lent dès la mesure 5, pour se resserrer entre 6 et 7 avant de s'élargir fortement sur 8 ; la troisième phrase sera plus lente et restera *piano* sur 9 et 10, avant le *cresc.* et le *riten.* final. Les trilles dans le grave (à 3 et 4) sont placés avant le temps. Ici aussi on constate un souci de bien différencier les doubles et les triple-croches, ce qu'avaient déjà fait Kreutzer et Petri ; mais Rubinstein est bien le premier qui serre les triples croches de 11 et 12 vers le temps suivant, en dépit du *riten.* A 11, on se demande comme un *si b* peut se trouver sur le troisième temps à la place du *si h*... Il s'agit vraisemblablement d'une lecture fautive car on est en peine de trouver une seule édition proposant cette variante.

9 BENNO MOISEWITCH 1948 (1 :14)

En artisan de la structuration du son, Moiseiwitch rejoint la version Cortot de 1926, fondant la sonorité des triolets dans la résonance. Mais contrairement à son prédécesseur qui enchaînait des croches de durée variée, Moiseiwitch les joue très mesurées. Point de *subito piano* à 5. A 6 et 7, le *superius* a de plus en plus d'attaque. On assiste au plus imposant *crescendo* de toutes les versions, jusqu'à l'apogée de 8. Aucune différence entre les double-croches de main droite et les triple-croches de main gauche sur 1 et 2. Le trille dans le grave à 3 est placé avant le temps. A 8, Moiseiwitch est le seul à jouer le 3^{ème} groupe aligné (pratique baroque, faisant exception dans ce contexte).

POINTS D'OBSERVATION POUR N° 9 :

- Comment est compris le *tempo Largo* ?
- Comment sont organisées les juxtapositions entre les groupes de trois croches et le rythme croche pointée/double-croche ? Y a-t-il de nettes différences avec les triple-croches ?
- A 3 et 4, les trilles dans les basses sont-ils avant ou sur le temps ?
- Entend-on le *riten.* de 11 ?

QUESTIONS EDITORIALES POUR N° 9 :

- 1) Certains éditeurs ont rajouté des sons dans le grave pour que les basses soient toujours en octaves.
- 2) Notes du dernier accord : elles sont tenues dans Breitkopf, Debussy ; non tenues dans Mikuli, Joseffy, Pugno, Cortot. L'accord est incomplet dans l'édition Ullstein. L'édition Muzica de Moscou ne lie pas les deux derniers *si* de main gauche mais lie *si* au *mi* grave.

PRÉLUDE N° 10

en do # mineur
Allegro molto à $\frac{3}{4}$

Dans la même tonalité : Etudes op. 10 n° 4, op. 25 n° 7, Scherzo op. 39, Mazurka op. 50 n° 3,
Lento con gran espressione

Egalement *Allegro molto* : Préludes n° 5, 18

Paru en enregistrement séparé :

1949 Spagnolo, Paolo (1930-2012) Italie avec 3, 4, 6, 7, 14 Cetra

On a parfois évoqué un rapport entre certaines mesures de ce prélude et le genre de la *Mazurka*... Sa forme consiste en 4 propositions successives de 4 mesures (élément A volatil, élément B dansé), précédées d'une levée en sextolet et suivies de deux mesures conclusives reprenant l'élément B.

10 FERRUCCIO BUSONI 1920 (0 :29)

De très nettes césures apparaissent entre 4-5, 8-9, 12-13, au prix d'un raccourcissement radical de la durée des noires qui s'en trouvent ainsi arrachées. Les deux dernières mesures du prélude sont *più lento*. Les petites notes de 7 (main gauche) sont placées avant le temps.

10 ALFRED CORTOT 1926 (0 :27)

Allegro molto, certes; *quasi presto*, serait-on tenté d'ajouter pour qualifier cette version miraculeuse : son *leggiero* est immatériel. Les indications de pédale de l'auteur ne se reflètent assurément pas dans cette exécution en pointe sèche, nerveuse et souple. L'accentuation en fin de mesure, à 4, 8 et 11 est comprise comme un *tenuto* plus que par une différence d'intensité. Les groupes de double-croches sont des quintoletts, on ne perçoit pas une succession de trois plus deux notes tel que noté à l'origine. Cortot oppose ici deux niveaux sonores de son crû (ce qui paraît légitime puisque Chopin n'a rien indiqué) : *pp* et *mp/mf*. Les mesures 3-4, 7-8, 11-12 et 15-fin évoquent irrésistiblement un pas de danse plus rêvé que corporel. L'accent de 16 est, lui aussi, un *tenuto*.

10 ROBERT LORTAT 1928 (0 :25, durée la plus courte comme Petri)

Robert Lortat est le plus rapide de tous avec Egon Petri. Chaque groupe de quatre mesures oppose deux *tempi* bien définis, l'un fulgurant, l'autre nettement plus lent ; il ne s'agit donc pas d'un assouplissement de la pulsation –dans le sens de ce que faisait Cortot- mais plutôt d'une juxtaposition de deux *tempi*. Le premier groupe (levée mesure 0) reste sur le premier *sol #* avant de contracter la suite (qui n'est d'ailleurs pas exacte). A 3, le mouvement est subitement au ralenti avant d'enchaîner avec la mesure suivante (premier temps rétracté, la formule croche pointée/double croche bondissante avant d'élargir à nouveau). A 16, l'accent est *molto più piano*,

après être resté *legato* sur le premier temps au lieu de rétracter comme c'était le cas à 4, 7 et 10). A 18, le premier temps est rétracté. A 7 le trille de la basse est joué avant le temps. Les groupes de double-croches sont de véritables quintolets. Les nuances de l'interprète alternent entre *piano* et *mezzo forte*.

10 ALFRED CORTOT 1933 (0 :31)

Même projet qu'en 1926, à peine un peu plus dilaté (4 secondes de plus) et surtout plus d'écart entre les fusées (selon le terme qu'il propose comme titre dans son édition de travail) et l'esquisse de danse (serait-ce l'influence de Lortat ?). La réalisation de 1926 semblait plus impressionnante ; celle-ci semble très (trop ?) consciente d'elle-même.

10 LEONID KREUTZER 1938 (0 :38, durée la plus longue)

Comme dans d'autres cas vus antérieurement, (Préludes n° 1, 5, 8,) Leonid Kreutzer adopte ici aussi le *tempo* le plus lent de toutes les versions. Le début est si léger qu'il est à peine capté par la technique d'enregistrement de l'époque. Les mesures 2, 6, 9, 10 et 14 sont jouées avec pédale et non *secco*. Le trille de main gauche est placé avant le temps. Lors des mesures 3-4, 7-8 et 11-12, chaque deuxième mesure est très ralentie par rapport à la précédente. La mesure 9 est plus lente que les autres de même nature. La mesure 16 est *in tempo*, l'accent est *tenuto*. Les mesures 17 et 18 sont très ralenties.

10 RAOUL KOCZALSKI 1939 (0 :26)

A l'inverse de son collègue Leonid Kreutzer, Raoul Koczalski est très rapide et léger, à peine une seconde de plus que l'enregistrement de Robert Lortat qui est le plus rapide de tous. Les deux types d'écriture s'enchaînent presque sans variation de *tempo* à part un léger « cédez » entre les deux dernières noires de mesure 4 et correspondantes. Les mesures 2, 6, 10 et 14 sont sans pédale. Les accents de 4, 8 et 12 ne semblent pas pris en considération. A 7, le premier temps est articulé et séparé de ce qui précède ; ce n'est pourtant pas noté ainsi. On constate à la dernière mesure une plus grande césure entre la première croche et le groupe double-croche/noire (dernière note qui est d'ailleurs écourtée).

10 EGON PETRI 1942 (0 :25, durée la plus courte comme Lortat)

Comme il a déjà été dit, les enregistrements de Petri et de Lortat sont les plus rapides de ce prélude. Petri semble bien être le premier à avoir recherché le *brio* dans cette pièce. Le premier accord arpégé de main gauche est coupant, les suivants sont littéralement fouettés. A 4 la main droite est *legato* (Petri est le premier à ne pas pratiquer de césure). La pédale est de durée variable sur les mesures volatiles : tantôt moyenne (2), longue (6) courte et sèche (13-14). A 4, 8 et 12, l'accent du troisième temps n'est pas pris en considération. Les rapports entre deux types d'écriture sont relativement peu distendus, contrairement à la version Lortat. On observe un léger « cédez » sur les deux noires de 4, 8, 12. Pas de césure avant le dernier temps de 8.

10 ALFRED CORTOT 1942 (0 :30)

On relève, dans ce nouvel enregistrement de Cortot, une forte attaque sur la levée (à la manière de Lortat). A 3 et 4, chaque son est séparé, articulé. Pour le reste, il s'agit du même projet qu'antérieurement, dans une esthétique sonore différente toutefois.

10 ARTHUR RUBINSTEIN 1946 (0 :29)

Dans cette version, aucun des accords arpégés de la main gauche n'a de pédale, tout est rigoureusement *secco*. La main droite recherche l'électricité et le brillant, les soufflets qui surmontent chaque groupe sont donc ignorés tout comme l'écriture 3+2 qui se révèle une suite de quintolets (sur cet aspect Rubinstein est comme ses collègues). L'opposition entre les deux écritures se fait avec un *legato* de toutes les voix sur les mesures 3-4 et analogues. Au passage, l'écriture *legato* est étirée (11-12, 17-18).

10 BENNO MOISEWITCH 1948 (0 :28)

Ici toute la pièce est au même *tempo*, avec de très rares licences presque inaudibles. Il n'y a pas de pédale sur les accords arpégés de main gauche. Comme Petri et Rubinstein, le jeu est plus brillant que *leggiero*. A 4, on entend d'autres notes sur le dernier temps (*mi-do #* et non *sol #-mi*). De même, à 12, c'est *mi-mi* en lieu et place de *sol #-mi*). Le trille de main gauche est placé avant le temps. Les accents de 4, 8 et 12 ne se reflètent pas dans l'exécution. Moiseiwitch nous réserve un coup de théâtre : à 16, l'accent du troisième temps est littéralement asséné avant que les deux dernières mesures ne deviennent traînantes.

En conclusion, les interprétations se départagent notamment sur deux points principaux :

- 1) Ceux qui opposent deux *tempi* distincts (comme Lortat) ou ceux qui restent *in tempo* (comme Moiseiwitch). Il y a aussi l'acte de funambule de Cortot I (1926) qui réussit à assouplir à l'extrême un discours fantasque.
- 2) Par ailleurs, il y a le jeu *leggiero* et poétique dans les doubles croches (Cortot, Keutzer, Koczalski) ou le jeu brillant (Petri, Rubinstein, Moiseiwitch). Ayons garde de penser que le jeu *leggiero* induit toujours un acte poétique : penser à la version de Lortat. L'union brillant/poétique était-elle possible ? Elle ne semble pas l'avoir été, du moins avant 1950...

POINTS D'OBSERVATION POUR N° 10 :

- *Allegro molto* ?
- *Leggiero* ou *brillante* ?
- La main gauche joue-t-elle *secco* ou *con pedale* ?
- Le *tempo* est-il constant ou y a-t-il deux *tempi* opposés ?

- Le trille de main gauche est-il placé avant le temps ?
- Les accents de 4, 8 et 12 se reflètent-ils dans l'exécution, si oui comme intensités ou comme *tenuto* ?
- Aux mesures 4, 8 et 16 la main droite est-elle *legato* ou y-a-t-il césure, comme sur la dernière mesure ?

QUESTIONS EDITORIALES POUR N° 10 :

- 1) Les groupes de double-croches sont, à l'origine, notés par 5 avec un petit chiffre 3 qui apparaît sous les trois premières notes. Pugno propose une réécriture séparant les hampes par trois et deux notes.
- 2) Certains éditeurs ne reproduisent pas fidèlement la notation du rythme pointé à 4, 8, 12 ou 16 : Chopin faisait apparaître un petit silence dans la voix grave.

PRÉLUDE N° 11

en si majeur
Vivace à 6/8

Dans la même tonalité : Nocturnes op. 9 n° 3, op. 32 n° 1

Egalement *Vivace* : Préludes n° 3 et 19, Etude op. 25 n° 5 et n° 8, Valse op. 34 n° 3

Parus en enregistrements séparés :

1907	Fryer, Herbert G.	(1877-1957)	Angleterre	avec 6	Welte
1926	Rosenthal, Moritz	(1862-1946)	Pologne (Lwow)	avec 6, 7, 23	Edison USA
1932	Radwan, Auguste de	(1867-1957)	Pologne/France	avec 8 et 19	Ultraphone

Si l'on suit les longues liaisons de ce prélude au caractère de bref *impromptu*, les regroupements de mesures font se succéder 10, 2, 2, 6, 7 mesures. L'indication *vivace* est l'une de celles qui reste peu claires quant à la véritable signification qu'il faut lui accorder. En plus d'un endroit, la musique semble cultiver l'ambiguïté entre les mètres 6/8 (noté) et 3/4 (parfois ressenti du fait du rythme de l'harmonie, comme aux mesures 9 et 10).

11 FERRUCCIO BUSONI 1920 (0 :49, durée invraisemblable, vitesse de défilement erronée ?)

Busoni semble aborder ce prélude avec placidité. Il ne lui faut pas moins de 49 secondes pour parvenir à la fin de l'enregistrement de 1920 alors que son enregistrement de 1908 pour Hupfeld durait 33 secondes... S'agit-il d'une vitesse de défilement erronée, comme cela semble être le cas pour d'autres Préludes ? (Se reporter à l'avertissement qui figure en page 16 de cette étude).

L'hémiole de 10 est très marquée. Comme dans l'enregistrement qu'il avait réalisé en 1908 pour Hupfeld, la sensibilisation au *mi #* de mesure 6 est assortie d'un étirement de la durée des croches à chaque fois qu'elles se trouvent placées sur cette note. Les mesures 13 et 14 sont très élargies. A 21, la main gauche arpège les trois sons (et la vibration de la main droite s'interrompt inexplicablement). A 24, l'accent noté au milieu de la mesure est fortement perceptible. Il y a une césure avant la dernière basse.

11 ALFRED CORTOT 1926 (0 :29)

Dans le texte qu'il fit paraître en 1926 dans son édition de travail, Cortot écrit :

Nous ne croyons pas qu'il convienne de prendre à la lettre l'indication de mouvement qui est en tête de ce Prélude. Chopin ne l'a probablement employée que pour mettre cette brève et légère esquisse à l'abri d'une exécution exagérément sentimentale. Mais, il y a dans la grâce ingénue du contour mélodique, cette sorte de réserve, de pudique retenue, qui s'accommoderaient mal d'un tempo trop volubile ou d'un accent trop brillant. Allegretto vivace nous paraît une notation plus juste que Vivace et plus en accord avec l'émotion discrète, l'enjouement attendri de l'émotion musicale.

Alfred Cortot pense ici à un temps; il n'y aura donc pas d'ambiguïté entre 6/8 et 3/4. Il exalte l'expressivité du *mi #* par un appui prolongé (2, 6, 18, 22), ce qu'avait déjà fait Busoni. Les deux premières mesures sont jouées librement, comme hors du temps, avant que ne survienne un mouvement *a tempo* dès 3. A 20, sur la dernière croche, Cortot rajoute un *mi* de son crû entre les deux voix pour, en quelque sorte, amener le *ré #* de 21 qu'il place d'ailleurs avant le temps. A 24, il pratique une suspension très personnelle en s'attardant sur le *do #* qu'il quitte comme à regret (avant-dernière croche). L'accent de 24 ne se reflète pas dans son exécution. A 13, il y a élargissement. Les pédales sur deux mesures de 5-6, 19-20, 21-22 et enfin 25-27 -si typiques de l'esthétique sonore chopinienne- sont ignorées.

11 ROBERT LORTAT 1928 (0 :27)

Volubilité, électricité : c'est ce qu'évoque la version de Lortat qui, une nouvelle fois, s'avère la plus rapide de toutes. Le plan apparaît ainsi : très rapide de 1 à 10, puis étirement progressif sur les mesures liées par deux (11-14) ; *tempo* strict entre 15 et la première moitié de 20, coup de frein sur 3 croches ; à 21, arpègement de bas en haut puis à 23 appui sur le deuxième temps ; la mesure 24 ne contient pas d'accent, les mesures 26-27 sont *a tempo* ; à 27 la main gauche est jouée à l'octave grave. La nuance générale choisie par l'interprète est *piano* (rappelons que rien n'est indiqué par l'auteur). A 14, sur les soufflets, le discours est très élargi, voire appuyé. Aucune pédale d'origine n'a été prise en considération. A 18, l'appui sur *mi #* rappelle les inflexions de Busoni et de Cortot. A part la toute première, les longues liaisons ne se reflètent pas dans cette approche.

11 ALFRED CORTOT 1933 (0 :30)

C'est sensiblement le même projet qu'en 1926. Tout au plus pourrait-on constater que la sonorité s'est densifiée quelque peu et que le spectre de la pédale est devenu plus riche. Les intentions personnelles (comme l'appui sur le *mi #*, fortement identifiées en 1926) sont moins marquées, plus virginales...

11 LEONID KREUTZER 1938 (0 :40)

Cette version est également pensée à un temps de blanche pointée, cela bien que l'interprète prenne ses aises avec la conduite du *tempo*. Cet effet cela commence *improvvisando*, en-dessous du mouvement qui suivra (ce que faisait déjà Cortot, plus discrètement). A 3, 4 et 5, la résonance de la première croche prédomine de manière prolongée, englobant les autres sons de chacune des trois mesures. A 6, tout comme Cortot, Busoni et Lortat, Kreutzer appuie et dilate le *mi #*. De 9 à 13, le *tempo* avance avant de se présenter subitement très élargi à 14. A 15-16, comme à 19-20, les deux broderies sont un peu suspendues. A 21, sur le premier temps, le *ré #* est joué deux fois, et pour cause : la liaison est supprimée dans son édition parue chez Ullstein en 1924, comme elle l'était déjà dans l'édition Klindworth de 1880. A 24, comme Cortot, Kreutzer suspend légèrement le *do #* de l'avant-dernière croche, suivant sa propre indication *rubato* inscrite de manière apocryphe. A 26-27, il fait une césure entre les deux dernières notes de la basse sans se soucier des pédales originales qui ne sont d'ailleurs pas reproduites dans sa propre édition.

11 RAOUL KOZALSKI 1939 (0 :44, durée la plus longue)

C'est ici la version la plus lente. La nuance adoptée est *piano dolce*. L'indication *vivace* est ici toute relativisée, quelle que soit l'acception dans laquelle on veuille la prendre. Les pédales d'origine sont discrètement restituées sur 5-6 et 19-20 ; elles ne le sont pas sur 21-22. La note en petit caractère à 21 est prise avant le temps.

11 EGON PETRI 1942 (0 :29)

Petri adopte un *tempo* assez rapide, toutefois sans précipitation. Les longues liaisons sont observées. La pulsation, en vigueur dès les deux premières mesures, est relativement régulière ; elle n'est presque jamais entravée par des intentions expressives (comme le *mi #* prolongé de Busoni et de Cortot, par exemple). A 13-14, on perçoit un net élargissement. Le *ré #* de 21 est pris sur le temps. L'accent de 24 est ignoré. Les pédales originales du début sont observées sans qu'on les remarque beaucoup mais celles de 21-22 et 25-27 ne le sont pas.

11 ALFRED CORTOT 1942 (0 :34)

Il s'agit sensiblement du même projet qu'en 1926 et 1933, toutefois dans un *tempo* un peu plus large qu'antérieurement.

11 ARTHUR RUBINSTEIN 1946 (0 :34)

Dans le même *tempo* que celui adopté par Cortot en 1942, Rubinstein ne révèle rien de bien notable par rapport à ses prédécesseurs. Son approche est assez sobre et intègre discrètement plusieurs options qui furent celles de Cortot, notamment : le début légèrement suspendu, la pulsation à 1 temps, l'appui dilaté sur le *mi #*. A 13, sur le troisième temps, le *si* est rejoué alors qu'il devrait être lié à celui qui précède. De quelle édition cela provient-il ? Les pédales d'origine n'apparaissent pas, l'accent de 24 non plus. Plusieurs fausses notes (ou notes mal lues) entachent cette exécution : à 20 la dernière croche est lue *ré #* au lieu de *fa #* ; à 23, on entend *do #* au lieu de *do double #*. Le dernier accord est prolongé au-delà de la durée notée.

11 BENNO MOISEWITZ 1948 (0 :29)

Ici l'indication *vivace* est prise au pied de la lettre : seules la première mesure, la mesure 14 et la dernière semblent ne pas y être assujetties *stricto sensu* ! L'esthétique sonore renonce quasiment à la pédale. A 21, le *ré #* en petit caractère est pris sur le temps. L'accent de 24 ne s'entend pas. On remarque une césure entre les deux dernières basses.

En conclusion : personne ne semble avoir tenté une version à deux temps susceptible de jouer sur l'ambiguïté 6/8-3/4. Les pédales d'origine de la fin ne sont retenues par aucun interprète. L'indication *vivace* est restituée diversement.

POINTS D'OBSERVATION POUR N° 11 :

- Dans quelle acception est prise l'indication *Vivace* ? Est-ce un *Tempo*, ou un caractère (induisant fluidité, vivacité) ?
- Est-on vraiment en nuance *piano* ?
- Les longues liaisons sont-elles observées ?
- Les pédales d'origine sur deux mesures 5-6, 19-20, 21-22, sont-elles retenues ?
- De même pour la pédale d'origine sur les trois dernières mesures et sur 21 ?
- L'interprète cultive-t-il une certaine ambiguïté entre une pensée à 6/8 qui peut devenir 3/4 ?
- A 21, la note en petit caractère est-elle sur le temps ?
- L'accent couché de 24 est-il perceptible de quelque manière ?

QUESTIONS EDITORIALES POUR N° 11 :

- 1) A 21, Mikuli fait paraître un tout autre texte : l'accord de *si* majeur est brisé depuis la basse et le *ré* # en petit caractère a disparu. Dans la 1^{ère} édition Catelin, le petit *ré* # manquait. Les autres éditions se départagent en controverse : faut-il jouer deux *ré* # médians l'un après l'autre ou bien un seul, avant le *fa* # supérieur ?
- 2) L'accent couché de 24 est converti en *diminuendo* par Kullak, Debussy et Pugno. Il n'y a pas d'accent dans Kreutzer.
- 3) La pédale finale sur 3 mesures d'affilée (reproduite par Breitkopf 1839, Kullak, Mikuli, Joseffy et Pugno) n'est pas reprise par Debussy ni par Kreutzer. Cortot l'écourte, elle ne relie que les deux dernières mesures.

PRELUDE N° 12

en sol # mineur
Presto à $\frac{3}{4}$

Dans la même tonalité : Etude op. 25 n° 6 et Polonaise op. posth.

Egalement *Presto* : Etudes op. 10 n° 4 et 25 n° 2, *Scherzi* op. 31 et op. 54, *Tarentelle* op. 43

Paru en enregistrement séparé :

1927 Koczalski, Raoul (1884-1948) Pologne avec 20 Polydor

Ce prélude est très probablement³¹ l'une des deux études que Chopin, en 1836, retira de l'opus 25 pour y placer les n° 1 et 2 de composition récente. Visionnaire et fortement tributaire de l'aspect rythmique, c'est l'une des pages les plus implacables du recueil, avant une fin énigmatique que la première édition Breitkopf présenta de manière écourtée, par suite d'une erreur de copie due à Fontana.

12 FERRUCCIO BUSONI 1920 (1 :16, durée la plus longue)

Si la durée d'exécution est ici la plus longue de cette étude, c'est en grande partie dû à la *coda* qui est subitement très élargie ; mais tout le début est assez enlevé. Relevons que dans son enregistrement de 1908 (réalisé pour Hupfeld), la durée était de 1 : 01, soit deux secondes de plus que Lortat qui est le plus rapide des enregistrements étudiés. On peut donc, ici aussi, s'interroger sur la vraisemblance du document édité par Aeolian. A 23, Busoni joue *do* \natural à la main droite. Entre 21 et 28, le *tempo* est plus modéré. Dès 29, il devient pressant, voire fuyant. A 40, le débit s'élargit un peu avant une reprise du *tempo* principal à 41. De 57 à 60, Busoni fait usage de la pédale. A 73, il prolonge la durée du dernier accord. A 75, le *ré* # du *soprano* n'est pas tenu plus que les voix inférieures. De 74 et jusqu'à la fin, tout est conduit très librement, faisant alterner des groupes très rapides de croches et un récitatif très déclamé. L'appoggiature *mi* de 80 est fortement accentuée ; le dernier *ré* # persiste très au-delà de ce que la notation prévoit, après les deux interjections en *ff*.

12 ALFRED CORTOT 1926 (1.04)

Cortot commence *mezzo piano* ou *mezzo forte* plutôt que *forte*. Les accents sont peu marqués. Aucune pédale au début, celle-ci n'interviendra que dès la deuxième page (soit dès 21). A 16, le soufflet *diminuendo* ne se remarque pas. A 21, le *fortissimo* ne se remarque pas dans le contexte. A 21, 24 et 25, Cortot accentue fortement la basse placée à contretemps. A 23, c'est un *do* \natural que l'on entend ; à 30 c'est un *ré* #. À 17, Cortot place un accent de son crû sur le troisième temps. A 40, il joue *diminuendo molto* et ralentit considérablement. A 53 et suivantes, *con pedale*, un peu comme l'avait fait Busoni. A 64, le *si* est accentué. De 49 à 52, les accents sont sur les basses changeantes, ce qui n'est pas prévu par l'auteur qui les avait notés sur les premiers temps. A 67 et 68 *diminuendo*. A

³¹ Comme le pense Gastone Belotti (op. cit.)

71-72, sans le *poco riten.* indiqué. De 74-80, *piano allargando*. Aux mesures 80-81, Cortot joue *piano*, voire *pianissimo*, sans le *ff* requis par Chopin !

12 ROBERT LORTAT 1928 (0 :59)

Robert Lortat est à nouveau l'un des plus rapides exécutants. Il se trouve à une seconde près de Rubinstein, qui signera la version la plus... sportive. De 1 à 20, il joue *molto presto* pourrait-on dire, non seulement sans pédale jusqu'à 10 mais encore avec des césures entre chaque temps ! Il élude les accents notés sur les premiers temps. La nuance n'est pas *forte* mais *mezzo forte* tout au plus (soit une intensité plus élevée que celle de Cortot qui jouait *piano*). A 21, l'indication *fortissimo* ne passe pas inaperçu et Lortat joue *do* \sharp à 23. Aux mesures 39-40, on remarque un *allargando molto* (tel un freinage subit) mais sans le *diminuendo* pratiqué par Cortot. Entre 41 et 48, Lortat est presque encore plus rapide qu'au début, toujours *mezzo forte* et sans nulle pédale. De 49 à 52, les accents ne sont toujours pas présents, l'indication *cresc.* semblant d'ailleurs plutôt comprise comme un *stringendo*. Entre 58 et 60, il recourt à la pédale pour obtenir un accroissement sonore. Les mesures 65 à 68 se présentent comme s'il n'y avait qu'une seule liaison générale alors qu'il y en a trois dans les intentions de l'auteur ! Entre 69 et 73, même constat mais avec un *poco riten.* et un *diminuendo* non noté. Entre 74-80, toutes ces mesures partent de la nuance *forte* et diminuent progressivement assorties d'un *allargando poco a poco*. Le *fortissimo subito* des deux derniers unissons ne manquera pas de produire son effet !

12 ALFRED CORTOT 1933 (1 :06)

Les accents sont cette fois fortement marqués, même sur 7 où il ne s'en trouve pas... La nuance générale est sensiblement plus élevée qu'en 1926. L'esthétique sonore est toujours *quasi senza pedale*. A 21, le *fortissimo* se remarque. A 23, le *do* \sharp est toujours l'option de notre interprète. A 39, la basse du deuxième temps est fortement accentuée. De 49 à 53, ce sont toujours les basses changeantes qui sont accentuées et non les premiers temps. A 71 le *poco riten.* se remarque. A 74 Cortot part de la nuance *forte* et diminue progressivement en élargissant. Les deux derniers unissons sont toujours *piano* au lieu de *fortissimo* !

12 LEONID KREUTZER 1938 (1 :13)

Ici aussi, Kreutzer choisit un *tempo* plus modéré que ses collègues, ce qui ne surprendra plus après l'audition des Préludes 1, 5, 8 et 10. La pulsation n'est ni frénétique ni implacable, ce qui tranche avec les versions précédentes de ses collègues. Il recourt passablement à la pédale et semble vouloir éviter de mettre en scène une voix supérieure et un accompagnement, préférant évoquer des forces obscures qui évoluent... un peu confusément, serait-on tenté de dire. Entre 15 et 16 on ne distingue ni accents ni le soufflet *diminuendo*. A 40, le troisième temps est *tenuto*, en nuance *forte* (son édition Ullstein préconise d'ailleurs un *rit. poco*). A 41, la reprise est analogue au début. De 49 à 52, les accents sont sur les basses changeantes, comme dans la version de Cortot. De 65 à 72, des pédales ponctuent chaque premier temps. A partir de 74, tout va très lentement comme on l'avait constaté dans la version de Busoni et la mesure 77 enchaîne directement avec 80, édulcorant 78 et 79, ce qui est une variante provenant de Breitkopf et mentionnée jusque dans l'édition Mikuli ! Les deux derniers unissons sont *fortissimo*.

12 RAOUL KOZALSKI 1939 (1 :06)

L'exécution de Koczalski a la même durée que celle de Cortot (en 1933) mais elle est moins nerveuse et plus horizontale, plus moelleuse et pédalisée. Les niveaux sonores sont moindres. Il n'y a presque pas d'accents au début et cela commence *piano*. Aux mesures 21-22 les troisièmes temps sont très courts. A 23 c'est aussi un *do* ♯. A 29 Koczalski part un peu au-dessous du *tempo*. Les mesures 39-40 passent sans élargissement du *tempo*. Les mesures 45-48 sont comprises moins *forte* que les mesures précédentes qui étaient en *crescendo* sur trois mesures. A 49, comme Cortot, Koczalski accentue les basses changeantes. De 53 à 56, les accords sont arrachés. La nuance à 65 se fait *quasi piano* et *diminuendo poco a poco*. A 71, on observe un *poco rit.* (assorti de liaisons de deux en deux avec césures, à la viennoise, pourrait-on dire). Entre 74 et 80, le discours se fait *più tranquillo*, partant de la nuance *piano*, l'intensité augmente avant de diminuer à nouveau. A l'instar de Cortot, Koczalski joue *piano* les deux unissons finaux.

12 EGON PETRI 1942 (1 :03)

Comme on l'a déjà relevé précédemment, Egon Petri cherche visiblement à projeter chaque indication dans une exécution fidèle au texte. C'est donc ici, immanquablement, *presto, forte*, accentué et avec pédale. On perçoit bien le *crescendo* de 10 et le soufflet de 16. A 21, le *fortissimo* est parfaitement perçu. A 23 c'est un *do* ♯ et à 30 un *ré* #. Comme beaucoup de ses collègues Petri cède légèrement à 28, mais contrairement à la plupart d'entre eux, il passe sur les mesures 39 et 40 sans *diminuendo* ni *rallentando* ostentatoires. De 49 à 52, il est le seul qui n'accentue pas les basses changeantes. De 65 à 72, la nuance est *forte/mf sempre con pedale* (le *poco riten* est imperceptible). De 74 à 80, il effectue un *allargando* discret et finit avec les deux derniers unissons en *fortissimo*.

12 ALFRED CORTOT 1942 (1 :09)

Cette version est beaucoup plus percussive que les précédentes de Cortot. L'absence de pédale et le tranchant des accords de main gauche sont patents et conditionnent fortement l'impression générale. A 7 l'accent non noté subsiste. A 21, 24 et 25, les basses syncopées également. A 30, Cortot place un fort accent sur le troisième temps de la main gauche. A 40, *allargando* et *diminuendo* comme antérieurement. Ce qui est nouveau, c'est que de 49 à 52, les accents sur les basses changeantes ont disparu ; l'enregistrement de Petri l'aurait-il ébranlé ? A 71, le *poco riten* est inexistant. A 74, *piano allargando* et fin *pp* (...comme d'habitude).

12 ARTHUR RUBINSTEIN 1946 (0 :58, durée la plus courte)

Cette exécution est assurément une performance technique. Elle apparaît hélas peu poétique ou visionnaire ; ce qui est regrettable, c'est qu'au moment où densité et intensité se complexifient (par exemple de 33 à 38), on peine à suivre le discours et tout semble se mélanger. C'est assurément la version la plus rapide, même si Lortat n'en était pas loin, à une seconde près... Une version tout aussi brillante mais beaucoup plus intelligible, celle de Petri, ne nécessitait pas moins de 5 secondes supplémentaires... La nuance est *forte*, la pédale est plus parcimonieuse que chez Petri. Les accents notés sont absents. Il n'y a quasiment pas de dégradés dans la première page ; tout y semble en quelque sorte mécanisé. L'irruption de ce qui devrait être un *fortissimo* passe inaperçu dans un tel contexte. L'indépendance des voix ne semble pas avoir été prioritaire pour notre interprète. A 21, 24

et 25, on ne perçoit pas de syncopes dans les basses. A 40, il y a ressaisissement subit avant de repartir de plus belle ; entre 49 et 52, il y aura même un surcroît d'accélération ! Tout s'enchaîne à l'identique. A 71 le *poco riten.* est observé. De 74 et jusqu'à la fin, le texte est réalisé avec soin dans un *tempo* plus lent et *allargando poco a poco*. La fin est *fortissimo*.

12 BENNO MOISEWITCH 1948 (1 :09)

Dans un *tempo* certes rapide mais avec une assise bien différente, Moiseiwitch se soucie visiblement de gérer l'évolution et le modelé de la ligne supérieure, d'en faire apprécier la sinuosité. Néanmoins, un seul accent est constaté parmi ceux notés par l'auteur : le premier temps du début. Un autre survient à 11. Moiseiwitch joue sans pédale le plus souvent mais il en use par touches, çà et là. A 21, le *fortissimo* se remarque par la puissante attaque de la note supérieure (*si*) puis à 25, du *la*. A 38, la basse est jouée une octave plus bas que dans le texte. A 40, on a l'impression d'un arrêt sur image sur le troisième temps, un peu comme l'avait fait Kreutzer) avant la reprise, laquelle est toujours sans les accents notés par Chopin. Notons qu'entre 49 et 52, les basses changeantes sont plus accentuées que jamais ! Entre 53 et 56, le discours va par deux mesures dont les premières sont - systématiquement- plus intenses que les secondes. A 57, l'accord de main gauche est arpégé. 65 commence en nuance *forte*. Elle diminuera à 71 pour le *poco riten.* A 73, l'accord résonne sur toute la durée de la mesure. A 74, le niveau sonore est très élevé et à 75 le premier temps est accentué, l'émission semble arrachée. Ici, c'est à nouveau la version courte que l'on entend, issue de Breitkopf : au lieu de *sol #- fa#- mi- ré #*, on entend *fa # -mi -mi -ré #*. La fin est *fortissimo*, comme il se doit.

En conclusion : les versions les plus rapides renoncent généralement à la pédale indiquée par Chopin, présente sur la plupart des mesures ; toutes commencent plutôt *piano* que *forte* comme indiqué. La fin reste une pierre de touche pour départager les interprètes ; tous élargissent le mouvement dès 74, certains le font beaucoup (Busoni, Kreutzer), d'autre très peu (Petri). Personne ne joue *do #* à 23 ; personne ne joue *ré ♮* à 30. Petri est le premier qui n'accentue pas les basses changeantes entre 49 et 52. Cortot lui emboîte le pas en 1942.

POINTS D'OBSERVATION POUR N° 12 :

- Comment perçoit-on l'indication *presto* ?
- Le début est-il *forte*, *mezzo-forte* ou *piano* ?
- Entend-on les accents sur le premier temps ?
- La pédale persiste-t-elle sur les mesures 18-19 et 20 ?
- A 21-24-25, la basse est-elle pensée en syncopes accentuées ?
- A 23 : s'agit-il du *do #* ou d'un *do ♮* ?
- A 30 : s'agit-il d'un *ré ♮* ou d'un *ré #* ?
- Entre 49-52 : les accents sont-ils sur les premiers temps ou sur les basses changeantes ?
- De 65-73 : quelle nuance et quelles liaisons ?
- A 71 l'indication *poco riten* est-elle perceptible ?

- La fin est-elle *fortissimo* ou *piano* ?

QUESTIONS EDITORIALES POUR N° 12 :

- 1) Les premières mesures contiennent des accents sur les premiers temps dans Breitkopf 1839 (2 mesures seulement), Mikuli, Breitkopf, Joseffy (4 mesures), Pugno, Cortot. Ces accents ne figurent pas dans Debussy et Kreutzer.
- 2) A 23, la note supérieure est *do #* dans Catelin, Breitkopf 1839, Kullak, Pugno et *do ♮* dans Mikuli, Joseffy, Debussy, Kreutzer et Cortot.
- 3) A 30, la dernière note du *superius* est *ré* naturel dans Catelin, Breitkopf 1839 mais *ré #* dans Kullak, Mikuli, Joseffy, Debussy, Pugno, Kreutzer, Cortot.
- 4) A la dernière ligne, Mikuli met une annotation expliquant que la cinquième et la quatrième mesure avant la fin (76-77) peuvent être omises dans certaines éditions. C'est le cas de Breitkopf. Cortot mentionne que la correction de Chopin a été recueillie par Tellefsen.
- 5) A 74, Joseffy commence la dernière phrase en *piano* (aucune nuance n'apparaît en principe dans les sources) et maintient néanmoins l'indication *diminuendo* pour les mesures suivantes; Cortot également. Cortot imprime dûment le *fortissimo* pour les deux derniers sons mais indique : *nous préférons jouer ces deux dernières notes pianissimo, dans la sonorité mystérieuse d'un pizzicato.*
- 6) Pour l'avant-dernière mesure et la précédente, Kreutzer publie la variante *fa – mi – mi - ré #* au lieu de *sol # - fa # - mi - ré #*. Celle-ci provient de la 1^{ère} édition Breitkopf de 1839, en raison d'une erreur de copie de Fontana.

PRÉLUDE N° 13

en fa # majeur
Lento à 6/4

Dans la même tonalité : Nocturne op. 15 n° 2, Impromptu op. 36, Barcarolle op. 60

Egalement *Lento* : Prélude n° 13, Valse op. 34 n° 2, Etude op. 25 n° 7 ; Mazurka op. 63 n° 2

Parus en enregistrements séparés :

1907	Zadora, Michael von	(1882-1946)	Pologne, Allemagne	avec 2, 4, 9, 22	Welte
1920	Zadora, Michael von	(1882-1946)	Pologne, Allemagne	avec 6, 7, 23	Polydor
1949	Scheyne, Mikhail	(?)	Russie/USA	avec 3, 4, 22	Allegro USA

Le 13^{ème} prélude, dont l'écriture de main gauche en girations successives se retrouvera dans certaines parmi les dernières œuvres, est l'un des plus développés dans la durée et se présente en trois parties (A-B-A' : soit 20, puis 8 et enfin 10 mesures). La partie centrale, onirique, est l'une des culminations poétiques du recueil. L'une des plus précieuses indications de Chopin est le regroupement par liaisons inégales dans la partie A. Cette page contient l'indication *Lento* qui est aussi celle du 2^{ème} Prélude (lequel est, lui, en mètre *alla breve*).

13 FERRUCCIO BUSONI 1920 (3 :25)

Lento : A la mesure 6, Busoni joue un *ré #* au lieu du *fa #* écrit par Chopin. A 7, toutes les notes du 1^{er} temps de la main droite sont jouées prioritairement, avant que le déroulement de la main gauche puisse continuer. La deuxième moitié de cette mesure est subitement plus pressante. A 8, la mesure est très élargie, particulièrement à la fin. A 9, la première note (en petit caractère) est jouée avant le temps. A 12, la main droite rejoue un quintolet, soit le même texte qu'à 4. A 19, le dernier *si* de la voix grave de la main droite est joué en croche plutôt qu'en noire. A 20, le dernier *mi #* et la première note basse de la mesure suivante sont redoublées à l'octave inférieure.

Più lento : A 22, le premier temps ne contient pas la première note de l'alto (*mi #*), comme sur 21, 23 ou 24. De 27 à 28, Busoni insiste beaucoup sur la mobilité des tierces de la main droite. A 28, il y a un fort élargissement qui prépare le retour du *Tempo 1°*.

Tempo 1° : à 34, la neuvième croche de main gauche est un *mi ♮* au lieu du *mi #* noté. Comme dans beaucoup de versions, la durée du dernier accord est écourtée.

13 ALFRED CORTOT 1926 (2 :40)

Lento : A 2, le deuxième temps de main droite est arpégé. A 4, le quintolet est présenté comme noire et quatre croches, c'est-à-dire comme à 12. Nous sommes donc à l'inverse de la version Busoni. A 6 le premier temps est arpégé. A 7, les 3 notes (*fa # - sol # - mi #*) sont jouées avant le temps, puis *ré #* survient sur le temps. A 8 on perçoit une légère décélération. A 9 la première note (en petit caractère) est jouée avant le temps, comme Busoni l'avait fait. Toutes les double-croches (soit à 10,

13, 14, 16, 29, 30, 33) sont jouées comme des croches. A 11, les 2 triolets sont joués *rubato* (en fait, un *stringendo* après un départ au ralenti). A la deuxième moitié de 14, la main gauche joue d'autres notes dont on ne retrouve nullement l'origine ; il s'agit probablement d'une confusion momentanée puisque d'autre part le texte publié par Cortot dans son édition de la même année ne se singularise en rien des autres versions. A 15, le *fa* double # devient un *fa #* ; *mi #* devient un *fa #*. A 19 manque le *si* (dernière noire) à l'alto. A 20, la main droite brise la sixte et la deuxième moitié de la mesure est *allargando*.

Più lento : à 21 les deux mains sont décalées et le ténor ressort, fortement marqué. L'avant-dernière croche de main gauche (en double-notes) est brisée. A 22, c'est la basse qui est en dehors, les 4 double-croches sont très étirées et retardées par rapport au flux des 6 croches. Les mesures 23-24 sont organisées de même manière. A 25, les double-croches sont toujours polarisées vers le *do #* qui semble le but vocal à atteindre. A 26, la double-note de l'avant-dernière croche est brisée ; la cinquième croche est un peu marquée de façon à ce que l'on perçoive clairement une battue distinguant 3 groupes de 4 croches (soit une hémiole à l'intérieur de la mesure). A 27, la cinquième croche de main gauche est arpégée.

Tempo 1° : à 30 le *fa #* de la voix supérieure est placé après le temps. A 32 le *ré #* de la voix supérieure est rejoué, après le temps. A 33, l'accord est arpégé et le *mi #* du *soprano* survient après le temps ; la deuxième blanche pointée est *do# - la#* au lieu de *si - mi # - sol #*, soit deux fois ce qui apparaît sur la sixième noire ; le deuxième accord est arpégé et le *sol #* est placé sur le temps. A 35, l'accord est arpégé et le *mi #* placé sur le temps ; mais lors de la deuxième moitié de la mesure, Cortot joue les accords de 33 ! A 38, la dernière mesure est tronquée pour enchaîner avec le prélude suivant (14) après une durée qui n'excède pas deux croches, alors que la notation prévoit un temps beaucoup plus considérable.

13 ROBERT LORTAT 1928 (2 :19)

Lento : Lortat pense clairement sa mesure en deux blanches pointées, sans subdivision. Le *tempo* est -en conséquence- très allant ; il y a un souci patent de fuir le statisme. A 7, il place ses notes de main droite avant le temps, comme ses prédécesseurs ; lors de la deuxième moitié de la mesure, la main gauche émerge en *crescendo* pour faire saillir le profil de quatre notes qui se répète en dégradé. A 9, la note en petit caractère est jouée avant le temps, comme l'avaient fait, du reste, ses prédécesseurs. La reprise est ici plus passionnée avant de se tempérer dès 14 et jusqu'à 20, où la deuxième moitié est souplement élargie en *diminuendo*. Entre 10 et 20, les double-croches tantôt se différencient clairement des croches, tantôt sont en simultanéité avec celles-ci (mesures 13 et 14). A 14, la deuxième blanche pointée est arpégée.

Più Lento : La période de 21-28 contient beaucoup de décalages entre les mains, ce dont Lortat semble très friand. L'équilibre des voix de notre interprète apparaît très semblable à celui de Cortot (c'est la ligne de ténor qui prévaut au début, puis la ligne de basse) mais il le fait beaucoup plus discrètement. Dès 25 mais surtout de 26 à 27, Lortat ranime beaucoup la pulsation.

Tempo 1° : celui-ci semble, à 29, encore plus rapide qu'au début. Presque tous les accords en position large (30, 32, 34, 35, 36) sont arpégés avant le temps. Mais à 33, Lortat a ici une solution personnelle : il plaque la sixte *sol # - mi #*. A 34 (deuxième temps) et 35 (premier temps), il plaque la quarte (*ré # - sol #, si - mi #*) avant d'arpéger ce qui est au-dessus. La mesure 37 est subdivisée en 6 noires, chacune étant placée un peu différemment. La mesure 38 est écourtée.

13 ALFRED CORTOT 1933 (2 :32)

Les nombreux problèmes de texte qui émaillaient la version de 1926 ont été revus et corrigés. Subsistent néanmoins de nombreuses options personnelles telles qu'arpéger le deuxième temps de 2, de jouer les double-croches à leur valeur notée (10 ou 14) ou non (13, 29). A 4, le premier temps est arpégé mais le quintolet subsiste. A 11, sur le deuxième temps, le *do #* est rejoué. A 13, le premier temps refait entendre également le *do #*. A 19, le *si* intermédiaire a la durée d'une croche. L'expression qui émane du *Più lento* est plus voilée, moins ardente qu'en 1926. La dernière mesure est à nouveau écourtée, ne tenant pas les 6 temps prévus par l'auteur.

13 LEONID KREUTZER 1938 (2 :48)

Lento : pour organiser le temps assez particulier de cette mesure en 6/4, Kreutzer effectue durant les deux premières mesures un *stringendo* jusqu'au milieu de 2, avant d'élargir considérablement. Lors des mesures 3 et 4, il reproduit peu ou prou la même solution que dans les deux premières mesures ; cela compromet l'arc de liaison qui devrait englober cette fois-ci quatre mesures et non plus deux seulement. Cela n'est pas sa préoccupation majeure, puisque son édition Ullstein a purement et simplement supprimé les liaisons de Chopin. A 4, lors de la deuxième moitié de la mesure, il brise entre *mi #* et la tierce *la #- do #*. A 6, l'intensité diminue sur la deuxième partie de la mesure. A 7, comme ses prédécesseurs il joue les notes de main droite avant le temps ; il rajoute une note (*do #*) peu avant que ne survienne son homonyme. La main gauche sinueuse survient avec élan et se calme avant le retour du motif. A 9 la note en petit caractère est sur le temps. Les double-croches ne sont en général pas dénaturées ; elles sont bien intégrées au phrasé adopté. La déambulation des groupes de main gauche est une aventure de tous les instants, comme on peut le constater lors des fortes décélérations à la fin de 16 et de 18.

Più lento : cette section est pensée à 6 noires. Le *sostenuto* est discret, faisant ressortir certaines voix, mais la conduite pulsée est sans cesse réajustée. Les groupes de quatre double-croches sont toujours traînants. A 25, le *sol #* est traité en syncope accentuée. A 27, l'accord sur la quatrième noire est arpégé très serré. A 27-28 les tierces sont suivies mais la pédale si particulière de Chopin, en hémiole, n'est pas prise en compte.

Tempo 1° : A 30 et 31, les accords du milieu sont arpégés. A 32, on entend un *si* au lieu du *la #* dans l'accord du premier temps. A 35, la réalisation correspond à la notation mais la suite est arpégée. Dans cette version aussi, la durée de la dernière mesure est écourtée.

13 RAOUL KOCZALSKI 1939 (2 :39)

Lento : Ici aussi on peut constater un souci patent de ne pas générer un discours statique. Les groupes de main gauche sont organisés selon un principe général : celui d'accorder plus de temps à chaque basse (qui est en fait la première note des six croches) avant de regrouper souplement les autres notes pour rejoindre la basse suivante. Nombreux sont les décalages, quoique relativement discrets. A 4, le quintolet est présenté plutôt inhabituellement : il commence rapidement pour se terminer lentement. A 6, le silence en fin de mesure n'incite pas Koczalski à élargir le flux ; au contraire, la mesure 7 semble rejointe aussi tôt que possible. A 7, les premières notes sont toujours avant le temps, tandis que les mesures 7 et 8 frappent par la fluidité de la main gauche sinueuse. A 9, la note en petit caractère est avant le temps comme dans toutes les exécutions jusqu'ici et Koczalski marque de 15 à 20 la voix inférieure de la main droite : une grande attention est apportée à cette

ligne, ce que la fin (*do # - si - la #*) semble justifier *a posteriori*. A 20, les liaisons de main gauche sont jouées en relief.

Più lento : il apparaît en quelque sorte densifié, avec de l'intensité tant au *superius* qu'au ténor et ce dans un phrasé très élargi. Nombreux sont, à nouveau, les décalages, outre quelques arpègements. Dès la deuxième moitié de 21 cependant, l'indication *sostenuto* n'est plus prise au pied de la lettre : il y a volonté d'abaisser le ton. Les double-croches, dont la première est liée à la précédente, sont étirées. Sur 27 et 28, Koczalski focalise l'audition sur le mouvement des tierces centrales, un peu comme l'avaient fait auparavant Busoni et Kreutzer. A 28, l'écriture de main gauche du début anticipe quelque peu sur le retour de la première partie.

Tempo 1° : entre 29 et 32, tous les accords de main droite sont plaqués. A 32, on entend *si* au lieu de *la #* sur le premier temps, détail déjà remarqué chez Kreutzer et qui provient du manuscrit, entre autres, avant la correction de Chopin dans l'exemplaire Stirling. A 33, les accords sont arpégés avant le temps, de même à 34, 35 et 36. La mesure 37 est pensée à 6 noires. Le dernier accord de 38 est très écourté, il ne dure guère plus de 4 croches...

13 EGON PETRI 1942 (2 :16, durée la plus courte)

Lento : Petri cultive ici une main gauche très égalisée, fuyant les procédés trop assouplis ou contorsionnés ; il divise clairement la mesure en deux blanches pointées. Les regroupements par liaisons (2 mesures + 6 + 1) sont peu perceptibles. Les élargissements sont minimes (fin de 2, fin de 4). Les soufflets de 5 à 7 sont à peine suggérés. De même la réactivation de main gauche de 7 et 8 est discrète. A 9, la note en petit caractère est jouée avant le temps.

Più lento : cette partie reste toujours à deux blanches pointées. Le *sostenuto* est discret, les double-croches sont intégrées au flux général. Les liaisons sont prises en compte, les soufflets de 26 également. La pédale de 27 en hémiole l'est aussi, même si elle s'entend peu. Il n'y a que très peu de différence entre les deux *tempi*. Tout est réalisé en conformité avec la notation.

Tempo 1° : à la fin de 34, un *mi* \sharp remplace le *mi #* noté (est-ce un souvenir de Busoni ?). Tous les accords sont plaqués et brisés s'il y a lieu, sur le temps et non avant. A 37, Petri commence à la blanche pointée mais dès la deuxième moitié de la mesure, il y a subdivision à la noire. La dernière mesure est écourtée.

13 ALFRED CORTOT 1942 (2 :39)

Le projet artistique étant rigoureusement le même qu'antérieurement, on renonce à le décrire.

13 ARTHUR RUBINSTEIN 1946 (3 :29)

Lento : C'est ici la plus lente de toutes les versions. Cela dit, il est assez surprenant de constater que la plupart des options de Rubinstein sont analogues à celles de l'enregistrement de Petri, lequel était pourtant la version la plus rapide ! Mais dans le *Più lento*, Rubinstein se voit en quelque sorte contraint de subdiviser la mesure à la noire, alors que Petri s'efforçait -envers et contre tout- de maintenir avec constance la pulsation à la blanche pointée.

Più lento : il est difficile de déceler sous quelle forme se refléterait, dans le jeu de l'interprète, l'indication *sostenuto* ; par ailleurs -autre détail éloigné de Petri- les double-croches ne sont pas insérées dans le flux des croches. Les soufflets inversés de 26 ne sont pas rendus et le passage de 26 à 28 exalte la voix inférieure de la main droite et non les tierces comme dans d'autres versions. Comme dans l'enregistrement de Koczalski, la fin de la mesure 28 anticipe légèrement sur le *tempo primo*.

Tempo 1° : à 32, le *ré #* du premier temps est rejoué ; comme Busoni et Petri, Rubinstein joue lui aussi, *mi ♮* à 34 au lieu de *mi #* ; les accords sont plaqués sur le temps et brisés, comme écrit. La mesure 37 est à six noires dès le début et la subdivision va même jusqu'à la croche pour les deux dernières notes. La dernière mesure est écourtée.

13 BENNO MOISEWITCH 1948 (2 :30)

Lento : Moiseiwitch propose lui aussi un *tempo* assez rapide dans ce prélude, quoique moins que Petri et Lortat. Il avance certes beaucoup mais très doucement, en faisant ondoyer sa main gauche par groupes de six plutôt que d'égaliser le flux à la manière de Petri. A 2, son *sol #* de main droite vient se placer comme s'il était partie intégrante d'un duolet plané. A 4, il pratique -comme assez fréquemment- un *cercar della nota* (le *la #* est rejoué avant le *do #*). Moiseiwitch est le seul qui reste intense au milieu de 6, la tendance inverse (*diminuendo*) ne survenant qu'à partir de 7 ; là, il arpège avant le temps, *quasi subito più piano*, avec en prime un *do #* de son crû, juste avant son homonyme comme l'avait d'ailleurs déjà fait Kreutzer. A 9, c'est un l'arpègement général de 4 sons avant le temps. Les double-croches sont sans rigueur, en croches comme dans l'enregistrement de Cortot. Nouveau *cercar della nota*³² au milieu de 12. A 17 et 19, le premier temps est arpégé.

Più lento : Moiseiwitch comprend l'indication : *sostenuto* comme devant agir sur la vocalité du *soprano*. A 23 se trouve un *do #* basse à l'octave grave. Les double-croches sont intégrées, les soufflets réalisés. Toute la reprise est pleine de licences, tant pour ce qui est des notes tenues que pour celles qui sont arpégées, brisées où encore avant le temps.

Tempo 1° : A 29, Moiseiwitch joue un *do #* en plus du pouce de la main droite. Au milieu de 30, il répartit les sons en trois notes plus une, avant le temps. A 33, le premier *fa #* supérieur n'est pas rejoué ; l'accord de 33 est intégralement arpégé. A 34 les accords sont plaqués avant le temps. A 35, l'avant-dernière croche de main gauche est un *do #* au lieu du *sol #* noté ! La mesure 37 est à la noire ; la blanche puis le groupe de quatre double-croches sont pris brisés depuis le grave. La dernière mesure est écourtée ici également.

Conclusion : Incompréhensiblement, la plupart des interprètes écourtent la dernière mesure. L'indication *Lento* et le mètre à 6/4 oblige les interprètes à se déterminer quant à la battue et aux éventuelles subdivisions : la blanche pointée est la solution retenue par Lortat et de Petri, alors qu'aux antipodes se trouve Rubinstein. L'enjeu de la partie médiane est certainement l'équilibre des voix et le phrasé.

³² Il *cercar della nota*: un abbellimento vocale 'cacciniano' oltre le soglie del Barocco, Livio Marcaletti, *Rivista Italiana di Musicologia*, Vol. 49 (2014), pp. 27-53.

POINTS D'OBSERVATION POUR N° 13 :

- Comment la main gauche procède-t-elle ?
- L'arpègement a-t-il lieu avant le temps à 7 ?
- Les mesures 1-2 sont-elles sans pédale ? Puis la deuxième moitié de 2 est-elle avec pédale ?
- Comment le quintolet est-il réalisé ?
- A 6, après le soufflets, l'intensité fléchit-elle ou reste-t-elle intense avant le *dim* de 7 ?
- Les liaisons regroupant les mesures (2+4+1) sont-elles observées ?
- A 9, la note *la #* en petit caractère est-elle avant ou sur le temps ?
- Les silences à la fin de 6 et 18 s'entendent-ils ?
- Les double-croches s'insèrent-elles dans le flux général ou l'altèrent-ils ?
- Le *più lento* de 21 est-il pensé à 6 ou à 2 ?
- Y-a-t-il un grand écart entre les deux *tempi* ?
- Comment l'indication *sostenuto* est-elle comprise ?
- Y-a-t-il à 28 anticipation du *tempo primo* sur dernier groupe de 6 croches ?
- Le *Tempo primo* est-il vraiment celui de la première partie ?
- Les pédales d'origine sont-elles observées ?
- Comment les accords de main droite sont-ils brisés à 33, 34, 35, 36 ?
- La mesure 37 est-elle pensée à la noire ou à la croche ?
- La dernière mesure est-elle écourtée ?

QUESTIONS EDITORIALES POUR N° 13 :

- 1) La petite note de 9, qui n'est point barrée dans les 1ères éditions (voir Breitkopf 1839) apparaît pourtant barrée dans Mikuli, Joseffy, Debussy, Pugno, Kreutzer, Cortot.
- 2) A 21, l'indication *sostenuto* manque dans Ullstein/Kreutzer.
- 3) A 32, le *la #* est un *si* dans le manuscrit et dans plusieurs éditions ; la correction est néanmoins de la main de Chopin, dans l'exemplaire Stirling.
- 4) De 32 à 36, Kullak fait arpéger de bas en haut les notes de la main droite, rompant avec la notation originale.

PRÉLUDE N° 14

en mi \flat mineur

Allegro à C

Dans la même tonalité : Etude op. 10 n° 6, Polonaise op. 26 n° 2

Egalement *Allegro* : Etudes op. 10 n° 1, 2, 8 et op. 25 n° 3, 6

Paru en enregistrement séparé :

1949 Spagnolo, Paolo (1930-2012) Italie avec 3, 4, 6, 7, 10 Cetra

Ce Prélude dont les mains « babillent à l'unisson » -pour reprendre l'expression de Chopin au sujet du dernier mouvement de l'opus 35- présente une forte analogie avec le *Presto* de la *Sonate* en si \flat mineur op. 35. Il est écrit dans la tonalité de la singulière *Etude* op. 10 n° 6, qui évolue dans un monde parallèle.

14 FERRUCCIO BUSONI 1920 (0 :23, durée la plus courte)

Busoni joue clairement *Allegro non pesante* ; d'autre part l'enregistrement fait peu apparaître les soufflets. Peu de sons émergent, sinon ceux qui bénéficient du léger et bref coup de pédale sur chaque temps de la mesure (soit au début et au milieu de la mesure). Le *fortissimo* de 11 n'est pas restitué par l'enregistrement. La fin est *in tempo*, le dernier son est court. L'impression générée par le toucher est celle de deux voix alternées.

14 ALFRED CORTOT 1926 (0 :28)

Cortot joue *Allegro non pesante* sans pédale. Les soufflets sont marqués. Les notes *mi* \flat - *sol* \flat - *mi* \flat - *ré* émergent au début et à 15-16. La fin privilégie la voix supérieure. Le *fortissimo* de 11 ne se remarque pas. La mesure 12 est jouée deux fois de suite sans qu'on en comprenne la raison. La fin ralentit, il y a rajout d'un *mi* \flat grave à 17 et la résonance du dernier son se prolonge une mesure.

14 ROBERT LORTAT (0 :26)

Lortat commence légèrement au-dessous du *tempo* et atteint rapidement un *Allegro non pesante* et sans pédale. Les soufflets sont peu marqués et les attaques sont égalisées, sauf 17-18. Le *fortissimo* de 11 ne se remarque pas et la fin ne ralentit presque pas (à 18 seulement). La dernière note dure deux noires.

14 ALFRED CORTOT 1933 (0 :33)

L'esthétique sonore s'est passablement modifiée depuis le premier enregistrement de Cortot. Il s'agit ici d'un *Allegro* surlié avec pédale. Les soufflets sont marqués mais les sons sont plus égalisés entre eux qu'ils ne l'étaient en 1926. Le *fortissimo* se remarque cette fois-ci. Cortot élargit quelque peu et ralentit à 18 comme Lortat ; son dernier son dure une mesure, comme dans l'enregistrement de 1926.

14 LEONID KREUTZER (0 :33)

Moderato, pesante et avec pédale. Les soufflets exaltent la production d'harmoniques graves et sont par conséquent très sombres. Les attaques sont généralement égalisées sauf la voix supérieure de 17-18. On n'entend pas le *fortissimo* de 11. La fin est *allargando poco*, le dernier son est court. A 14, le dernier *fa* est arraché, puis césure avant 15.

14 RAOUL KOCZALSKI (0 :30)

Moderato, sempre più pesante, avec pédale : c'est le choix de Koczalski. Les soufflets sont marqués, les sons égalisés, le *fortissimo* audible, la fin *allarg poco*. Le dernier son est court. Koczalski amorce dès 15 un *diminuendo*, saisissant à la fin.

14 EGON PETRI 1941 (0 :25)

Allegro pesante con pedale, telle est l'option de Petri. Les soufflets sont marqués, les sons égalisés, le *fortissimo* est audible, la fin est *in tempo*, le dernier son est court.

14 ALFRED CORTOT 1942 (0 :34, durée la plus longue)

Cette nouvelle version de Cortot ne ressemble pas à ses deux premiers enregistrements. On entend ici un *tempo moderato, pesante* avec pédale ; des soufflets marqués, des sons égalisés puis différenciés sur 11-12 et 15-16. Le *fortissimo* de 11 se remarque. La fin est *allargando poco*, le dernier son est prolongé.

14 ARTHUR RUBINSTEIN (0 :24)

Cette version en *tempo Allegro* reflète bien l'indication *pesante* mais le tout est articulé, sans pédale. Les soufflets sont peu marqués, les sons généralement égalisés, le *fortissimo* de 11 est très net ; si la fin est *in tempo*, le dernier son est prolongé.

14 BENNO MOISEWITCH (0 :28)

Moiseiwitch entend cette page *Moderato, pesante*. Une pédale légère, des soufflets marqués, une écoute à deux voix comme l'avait fait Busoni, un *fortissimo* qui se remarque ; la fin *allargando poco*,

le dernier son court, joué comme une croche. A 3, Moiseiwitch joue un *ré* \sharp dont on ne comprend pas la provenance.

POINTS D'OBSERVATION POUR N° 14 :

- Est-ce un *tempo* vraisemblablement *Allegro* ?
- Le jeu de l'interprète traduit-il l'indication *pesante* ?
- Quel est le rôle dévolu à la pédale : avec, sans, ou un bref coup sur chaque temps ?
- Les soufflets sont-ils fortement marqués ou seulement suggérés ?
- Y-a-t-il des sons qui émergent ?
- Perçoit-on un *fortissimo* à 11 ?
- La fin est-elle *in tempo* ou la pulsation fléchit-elle ?
- Le dernier son est-il court ou prolongé ?

QUESTIONS EDITORIALES POUR N° 14 :

- 1) Certains éditeurs se proposent d'expliciter une lecture polyphonique de cette page : c'est le cas de Ullstein/Kreutzer au début.
- 2) Debussy et Casella mentionnent l'indication *Largo* inscrite à la main sur un exemplaire ayant appartenu à Jane Stirling.
- 3) La dernière note est surmontée d'un point de *staccato* qui n'apparaît pas toujours : voir par exemple la 1^{ère} édition Catelin.
- 4) Il manque l'indication *pesante* dans l'édition Kreutzer/Ullstein.
- 5) Y-a-t-il une seule édition qui indique une pédale prolongeant la résonance de la dernière note sur une mesure complète ?

PRELUDE N° 15

en ré \flat majeur
Sostenuto à C

Dans la même tonalité : Nocturne op. 27 n° 2, Valse op. 64 n°1

Egalement *Sostenuto* : Prélude op. 45, Valse posth. en mi \flat et diverses sections d'oeuvres.

Parus en enregistrements séparés :

1907	Stavenhagen, Bernard	(1862-1914)	Allemagne/Suisse	isolé	Welte
1920	Godowski, Leopold	(1870-1938)	Lituanie/USA	isolé	Columbia
1926	Leginska, Ethel	(1886-1970)	Angleterre	avec 15	Columbia
1928	Kreutzer, Leonid	(1884-1953)	Russie/Allemagne Japon	isolé	Polydor
1928	Friedmann, Ignaz	(1882-1948)	Pologne, Cracovie	isolé	Columbia
1929	Paderewski, Ignace Jan	(1860-1941)	Pologne	avec 17	Gramophone
1929	Lausnay, Georges de	(1882-1964)	France	isolé	Pathé FR
1930	Pembaur, Joseph	(1875-1950)	Autriche	isolé	Odéon
1930	Hambourg, Mark	(1879-1960)	Russie	avec 6, 7, puis 17	Gramophone
1932	Mayer-Mahr, Moritz	(1869-1947)	Allemagne	isolé	Polydor
1932	Brailowski, Alexander	(1896-1976)	Ukraine	après 3, 6 en 1931	Polydor
1932	Turner, Mary-Jo	(?)		isolé	Decca GB, FR
1937	Kreutzer, Leonid	(1884-1953)	Russie/Allemagne Japon	avec 1, 3, 6, 20	Nippon Columbia
1940	Muller-Chappuis, Rudolf	(1905-1968)	Allemagne	isolé	Polydor
1946	Nadelmann, Leo	(1913-1998)	Suisse	isolé	Gramophone
1949	Peschko, Sebastian	(1909-1987)	Allemagne	isolé	Decca

Ce prélude est l'un des plus longs avec le n° 17. Il est très probablement au centre du fameux épisode raconté par George Sand dans *Histoire de ma vie*. Surnommé *Prélude de la goutte d'eau pour le grand public*, c'est une construction ABA dont la partie centrale fait penser à Schubert.

15 FERRUCCIO BUSONI 1920 (6 :04, durée invraisemblable : vitesse de défilement ?)

La durée d'exécution de ce prélude par Busoni est plus qu'intrigante. Dans la version de 1920 (qui est l'enregistrement intégral des Préludes étudiés ici), il dure 6'04, ce qui est très long. Dans son enregistrement pour Welte-Mignon de 1905, il dure 5'28 (sur la chaîne Youtube il s'agit de l'enregistrement Welte Vorsetzer reproduit à titre publicitaire par Steinway) et le même enregistrement Welte proposé sur le site www.forte-piano-pianissimo.com ne dure que 4'46... Il est donc très difficile d'y comprendre quelque chose et mesurer le mouvement métronomique n'aurait aucun sens.

A la mesure 4, la petite note est jouée sur le temps. A 11 et 17, ce sont deux croches égales plutôt que le rythme croche pointée/double-croche. A 34 et 49, *do #* à la main gauche (et non *mi*). A 42, des octaves graves sont rajoutées. Dès 44 la main gauche est étoffée, créant un sourd effet de grondement. Entre 52 et 59 (puis à 72) la main gauche est étoffée. A 57, la croche est resserrée vers le temps suivant. De 64 à 66, les tierces sont très mises en valeur et Busoni insère une liaison entre la dernière tierce *do # - mi* de 65 et la première de 66, visant ainsi un déplacement d'appui. Un élargissement a lieu entre 73 et 75. A 81, on peut relever une nette coupure entre la main gauche qui s'interrompt et le *si* \flat aigu, sans pédale. A 88, les basses sont redoublées.

15 ALFRED CORTOT 1926 (4 :31)

(La noire à 80). Alfred Cortot joue ce prélude selon le principe de l'*ostinato* ; cela signifie que la note répétée restera presque continuellement équidistante, dans le même *tempo*. On le constate notamment à 28 (qui est le début de l'épisode central) où certains interprètes accélèrent. Certes, nous sommes loin du principe des *Noces* de Stravinsky car il ne s'agit pas ici d'un engrenage implacable... En effet, tout au long du déroulement, des micro-variations agogiques sont perceptibles : c'est le cas lors de certains contours mélodiques de la phrase qui occasionnent un léger assouplissement, mais surtout entre 40 et 42 puis entre 56 et 58, où le *tempo* est un peu étiré, comme pour ajouter du poids à l'expression du rapport noire pointée /croche. Au-delà du ton lyrique sobre et délicat de l'interprète, les particularités à relever dans cet enregistrement sont plutôt de l'ordre du texte et de certaines pratiques d'exécution. Par exemple, à la mesure 1, la tierce du 4^{ème} temps n'est pas jouée (*idem* à 20). A 4, le 1^{er} temps est arpégé (*idem* à 8 puis à 23). Toujours à 4, la petite note *mi b* est jouée sur le temps, ce qui donne un groupe de 8 notes égales (4 notes par croche de main gauche). A 9, le 4^{ème} temps est arpégé. A 11, le 2^{ème} *mi b* de la basse est joué à l'octave inférieure. A 12, Cortot décale légèrement les tierces du 2^{ème} et du 4^{ème} temps, faisant précéder la voix de main gauche qui double le chant. A 15, il joue les deux dernières notes croche pointée puis double-croche. A 17, on observe le même principe sur les 2^{èmes} et 3^{ème} temps. Il y a ensuite la fameuse question du *do #* (dernier temps de 33 et de 49), qui provient du manuscrit (auquel Cortot reste fidèle dans ce cas) mais qui a été modifié ultérieurement en *mi* par Chopin. A 43, il ne revient pas à la nuance *piano sotto voce* ; à cet endroit le manuscrit indique pourtant qu'il faut relire les mesures 28 à 39... A 59, il joue la note répétée *sol #* une octave plus bas que la notation d'origine. A 60, on ne perçoit pas la nuance *piano* notée. Sur le 1^{er} temps des mesures 71, 72, 73 et 74, il rajoute une basse pour tripler le son de main gauche (noté en octave, soit déjà doublé) en arpégeant les sons, partant avant le temps pour faire coïncider le plus élevé avec le temps ; on a l'impression d'une orchestration plaçant des trémolos dans les graves, ce que Busoni faisait d'une autre manière ; toute cette période décélère peu à peu. A 79, il joue le *ré* double-croche sur le 4^{ème} temps et non en anacrouse, ce qui génère un groupe de 11 notes au lieu de 10. A 81, le *si b* aigu naît du silence et ne repose pas sur une résonance de pédale tenue, ce que pourrait bien indiquer la partition, quoique de manière un peu équivoque. On ne perçoit d'ailleurs pas la nuance *forte* indiquée. A 86, Cortot arpège les trois notes de main droite du 1^{er} temps ; à la mesure suivante il ne différencie pas particulièrement les trois rondes (ce qu'il aurait pu faire dans un souci de conduite des voix en vue de la résolution qui suit). Enfin à 88 le *ré b* de la main gauche est joué légèrement avant le temps, soit en anticipant sur la main droite.

15 ROBERT LORTAT 1928 (4 :17, durée la plus courte)

(La noire à 80, avec fluctuations). Cet enregistrement de Robert Lortat illustre bien un certain style d'exécution qui n'a plus cours de nos jours. Force est de reconnaître qu'un tel document semble avoir mal vieilli ; ce notamment pour les innombrables décalages entre main gauche et main droite qu'il faut renoncer à recenser, l'exercice étant aussi fastidieux qu'inutile. Contrairement à la version Cortot de 1926, ce n'est pas le principe de l'*ostinato* rythmique qui prime ici ; c'est au contraire une étude de phrasé, d'élasticité. On remarque d'emblée, à 6 (puis à 21 et 25) que Lortat renforce parfois les notes répétées en les pressant un peu. Comme Cortot, il arpège le 4^{ème} temps de 9. A 11, il propose un *subito più piano*. A 12 il réactive le *tempo* (*idem* à 16 et à 18 où il renforce le ténor). A 26, la longue pédale originale sur deux mesures n'est pas prise en compte, puisqu'elle est changée sur le 4^{ème} temps de la première mesure. A 28 qui est le début de l'épisode central, contrairement à Cortot,

Lortat joue *subito più mosso* et très phrasé, par vagues successives, comme si de petites liaisons d'une mesure sur 28 et 29, puis de plusieurs dès 30, venaient inciter à la version que l'on entend. Or il n'y a qu'une seule et très longue liaison pour 31 mesures... Au reste, ce n'est pas un *sotto voce* que l'on perçoit ici ; le son est rauque, voire un peu cuivré. A 33 et 49, Lortat opte pour le *mi*, contrairement à Cortot qui jouait *do #*. Au point culminant (*fortissimo*) de 40, les émissions simultanées de 8 notes sont comme « fouettées », (par anticipation des graves). A 44, Lortat reprend *più dolce* que la 1^{ère} fois (qui se trouvait à 28) mais une mesure plus tard (45) il est déjà nettement plus timbré ; son phrasé est d'une invraisemblable élasticité. A 59, Lortat martèle les *sol #* répétés comme un tocsin, ignorant l'indication *piano*, jusqu'à 63 où il ralentit considérablement. A 64, il est *più dolce* et les accents de main gauche présents à 65 et 66 ne sont pas pris en compte. Plutôt que d'amener la nuance *forte* qui pointe à 71, Lortat diminue sur 70 et atteint à la mesure suivante un *piano* suave. A 75, les 4 dernières croches sont jouées une à une. Comme dans la version de Cortot, le *si b* de 82 est émis sur un silence. Sur 85 et 86, le son de main droite se développe à nouveau, comme antérieurement. Sur la dernière mesure, Lortat redouble la basse à l'octave grave.

15 ALFRED CORTOT 1933 (4 :42)

(La noire à 80). S'il maintient quantité d'aspects de son enregistrement de 1926 (petits arpègements çà et là, petites modifications rythmiques telles que jouer deux croches plutôt croche pointée/double croche comme à la fin de 15), Cortot semble avoir quelque peu reconsidéré l'exposé de la première page. On constate une approche nettement moins implacable dans la gestion de la pulsation qui était presque un manifeste en 1926 ; on ne peut exclure que l'enregistrement de Lortat l'ait un peu influencé car ce qui a changé va dans la direction (*mutatis mutandis*) d'un phrasé plus assoupli, voire un peu plus contorsionné parfois, ce qui n'est pas sans rappeler certaines inflexions de son collègue... Par contre, l'option de garder le même *tempo* dans la partie centrale n'a pas varié. A 1, la tierce qui manquait en 1926 apparaît. La pédale prolongée de 26 est adoptée et elle va même un peu au-delà de ce que préconisait Chopin. Dans la culmination, cette fois Cortot alourdit et retarde la croche de main gauche à 41 (*idem* à 57). A 43, c'est une nouveauté : il redouble le *sol #* répété à l'octave inférieure (*idem* à 59 et même à 67 !), sans doute pour créer un effet dramatique mais aussi, dans le dernier cas, pour préparer l'écriture spécifique du début de 48 qui présente un nouvel équilibre très passager, de transition en somme. A 44, tout comme il l'avait fait en 1926, Cortot joue dans une nuance plus élevée que celle du premier *piano sotto voce* de 28. A 33, il a adopté le *mi* de l'édition Oxford déjà joué par Lortat et renoncé au *do #* du manuscrit ; mais curieusement, au retour de la même phrase à 49, il semble hésiter et joue tant l'un que l'autre, un peu confusément. A 60 on ne perçoit toujours pas la nuance *piano* qui est pourtant bien indiquée. A 65 et 66, les accents sur le 2^{ème} temps de la main gauche apparaissent, ils sont renforcés par un arpègement serré de tout l'accord. Sur le dernier temps de 69, il rajoute à la main gauche une octave de *sol #* (semblable à celle de la mesure suivante) et joue la quinte de 69 une octave plus haut que noté ; cela semble involontaire. A 72, l'intensité se réduit considérablement malgré l'apparition du *forte* une mesure plus tôt ; au reste le *piano* de 60 avait été ignoré ! Dès ce moment, tout ralentit progressivement jusqu'à la reprise de 76. Il faut noter que l'effet d'orchestration de 1926 (renforcement des graves, effet de *tremolo*) a disparu. A 81-83, après une césure qui ne peut passer inaperçu, le *si b* apparaît après un silence mais l'usage de la pédale se limitera à nimber un peu les noires conduisant à la reprise des croches de 84. La fin ressemble beaucoup à l'enregistrement de 1926 : même arpègement à 86, même anticipation de la basse *ré b* à l'avant-dernière mesure.

15 LEONID KREUTZER 1938 (5 :00, durée la plus longue)

(La noire à 76, un peu fluctuante). Leonid Kreutzer débute avec beaucoup plus de sobriété que ses prédécesseurs. Il n'arpège rien, n'alanguit pas certains temps, ne presse pas les notes répétées. Son rythme de croche pointée/double-croche est même étonnamment encadré, toutefois sans raideur. Il ne s'attarde guère que sur les mesures 10-11 et 14-15 qui sont d'ailleurs identiques. Non seulement il accorde plus de temps à l'information harmonique qui se resserre, mais la déclamation du chant prend un tout autre caractère que le début, purement lyrique. A 17, le même matériau de main droite, cette fois allié à une pédale de *fa* dans l'accompagnement, est traité à l'inverse de ce qu'on pouvait constater peu avant (10-11) : dans ce cas il s'agit d'une réactivation du *tempo* principal. A 26, les deux mesures précédant le début de l'épisode central sont particulièrement suspendues et ralenties ; elles laissent présager une imminence. L'épisode central est conduit de manière très particulière : le 3^{ème} temps des mesures 28 et 29 est focalisé et tenu, dans un phrasé général qui semble explorer un terrain inconnu : on pense à Moussorgski. A 33 et 49, c'est le *do #* du manuscrit que l'on entend. A 40, le *fortissimo* est aux antipodes de la combattivité : il évoque plutôt l'oppression sous un lourd fardeau. D'ailleurs la 3^{ème} mesure s'affaiblit et n'est bientôt plus *fortissimo*, comme en proie à une immense lassitude. La mesure 55 est très élargie, notablement plus que ce qu'elle avait été à 39. Comme ses prédécesseurs, Kreutzer ignore la nuance *piano* de 60 ; il n'y aura donc pas de *forte* surprenant à 71 mais en revanche les accents de 65 et 66 seront agissants. Entre 72 et 75, comme d'autres, Kreutzer élargit progressivement jusqu'à atteindre les quatre dernières croches de 75, égrenées un à une. A 79, le groupe de 10 notes est réparti équitablement (soit 5 + 5) alors qu'à la mesure 7 il s'agissait clairement de 3 + 4 notes et à 23, un véritable septolet. A 82, on ne perçoit pas l'indication *forte* et c'est sans pédale que cette voix suspendue nous conduit aux six dernières mesures, lesquelles anticiperont de beaucoup l'indication *riten.* de l'avant-dernière mesure.

15 RAOUL KOZALSKI 1939 (4 :26)

(La noire à 88 mais souvent en-dessous). Dans la 1^{ère} page, la déambulation un peu lunaire de Kozalski ne paraît guère assurée, du fait d'imperceptibles décalages entre main gauche et main droite. C'est d'un lyrisme pudique, d'une pâleur inaccoutumée, qui laisse tout juste affleurer les intentions expressives -le plus souvent par légère dilatation du temps- sans nulle ostentation ! Les deux français (Cortot et Lortat) paraissent tellement plus sûrs de leur fait... Cette relative sobriété, qui n'est pas épure, parcourt les 27 premières mesures sans trop s'attarder, si ce n'est sur les mesures 11, 15 et 17 (cette dernière est celle-là même où Kreutzer réactivait le *tempo*, fort du retour de la stabilité harmonique et des notes répétées). Les groupes inégaux de notes (mesures 4, 23) sont exécutés avec minutie, la première fois en un véritable septolet, la 2^{ème} fois inégalement (4 + 3 notes). Mais c'est à partir de 28 que cette approche prend sa véritable dimension. Comme Kreutzer, Kozalski focalise l'attention sur le 3^{ème} temps des mesures 28 et 29. Mais contrairement à son collègue, il n'interrompt pas le débit des notes répétées -du moins pas la 1^{ère} fois- décidé qu'il semble d'aller là où la phrase le conduira, en passant par le *do #* plutôt que par le *mi*. C'est lorsque la phrase reprend en *crescendo* qu'il adopte le même genre de *tenuto* déjà pratiqué par Kreutzer. La 1^{ère} culmination n'est pas excessive, elle semble être vécue comme une fatalité acceptée, la résignation pointe même sur le 1^{er} accord de 43... La 2^{ème} progression sera un peu plus intense et les points d'appui plus insistants encore. La culmination, sans le *fz* de 59, cèdera la place au premier *piano* de la discographie (celui de la mes. 60), encore que celui-ci ne soit pas bien spectaculaire. Et le retour du *forte*, lui non plus, n'impressionnera pas beaucoup à 71. On notera que le traditionnel élargissement avant la dernière reprise est moins excessif que celui de certains prédécesseurs (rappelons au

passage que l'indication *dim.* n'apparaît –dans les intentions de l'auteur- que sur les 4 dernières croches de 75 !). Au retour du 1^{er} élément, Koczalski lui restituera sa pâleur initiale, avec un groupe de 10 notes également réparties (soit 5 + 5). Le *forte* de 81 est passé inaperçu une fois de plus, et le *si b* surviendra sans césure préalable et sans résonance de pédale, avant que les noires ne s'acheminent, nimbées de pédale à l'instar de la version de Cortot de 1933. La fin sera sans surprise particulière.

15 EGON PETRI 1942 (4 :32)

(La noire à 88 avec de légères fluctuations). Egon Petri donne le sentiment de jouer ce prélude en se souvenant de quantité d'inflexions d'autres musiciens avant lui mais avec le parti pris de se les refuser à lui-même, dans une optique de sobriété qu'il s'impose plus qu'il ne semble la vivre avec naturel dans cette page. Ainsi, à la fin de 15, il ralentit de telle manière qu'on s'attend à entendre l'avant-dernière croche se prolonger en rythme pointé avant que la dernière se réduise de moitié. Or il s'attarde certes sur la note *do* mais, comme après s'être révisé, il finit par jouer, contre toute attente, le *ré b* comme une vraie croche... A 1, la tierce de main gauche manque, comme c'était le cas dans le 1^{er} enregistrement de Cortot. A 4 on perçoit le souci de timbrer la voix la *b* - sol *b* - fa - sol *b* (*idem* à 8). Alors que tout le début semblait envisager l'*ostinato* comme règle, décision un peu mortifère parce que générant une certaine passivité plutôt que la créativité dans l'instant, voilà que les mesures 15-19 se mettent à déroger, commençant par retarder la basse (et pas seulement pour la commodité du déplacement sur le clavier) avant de détailler certains éléments, en réactiver d'autres ensuite, etc. Mais à 20, tout reprend comme au début, les notes timbrées des voix intérieures en moins. Après le septolet égalisé, les dernières mesures de la première partie retiennent un peu leur souffle mais sans la longue pédale sur deux mesures de l'auteur. L'épisode central est présenté dans une grisaille obsédante, due en grande partie à l'égalité des notes *sol #*, hors de toute référence à une véritable pulsation ; entendez *véritable* parce que la pulsation est un indice de vie alors que c'est ici la mort qui semble rôder. C'est un monde névrotique ; les double-notes de la main gauche, qui semblent errer sans direction apparente, ne sont pas plus rassurantes. Petri omet la basse qui est à jouer avant le 1^{er} temps de 39 : est-ce délibérément, pour éviter un ton combattif ? Et si le *crescendo* ne semble pas amener le *fortissimo* qui semble ici venu d'ailleurs, est-ce à nouveau une stratégie pour contourner le mythe beethovénien du destin que l'on « saisit à la gueule » ? Lorsque reprend la phrase, on constate qu'elle est variée dans son expression à 52 et 53, des focalisations sur le 3^{ème} temps apparaissent. Et finalement, un *allargando* -tout relatif- précède la dernière entrée *fortissimo*, qui conclut avec un *fz* assumé au début de 59 : la voie est libre pour la nuance *piano* (relative elle aussi). Dès lors, les *sol #* ne sont plus aussi implacables, ils s'assujettissent à une logique cadentielle et de phrasé. Pour Petri, le *forte* semble affirmé dès 70 (alors qu'il est noté, en fait, à 71). C'est bien une décélération et non un coup de frein que l'on entend dans l'élément insistant de 71 à 75, avec, comme tous les interprétations étudiées jusqu'ici, un affaiblissement très progressif de la dynamique. Le retour de la 1^{ère} phrase est de la plus grande sobriété et le *smorzando* amorcé au cours de 79 semble s'interrompre par le signal du *si b*, cette fois-ci un peu plus intense que précédemment, toujours sans pédale. Et parlant de pédale, on regrette que personne ne prenne en compte, jusque-là, celle qui part du 2^{ème} temps de 86 pour durer jusqu'aux portes de l'avant-dernière mesure...

15 ALFRED CORTOT 1942 (4 :35)

Dans ce 3^{ème} enregistrement d'Alfred Cortot, le ton est plus voilé que dans les deux précédents ; le *cantabile* y est plus discret et la partie centrale y apparaît aussi plus sombre. Contrairement à la version de 33, il abandonne le *mi* pour revenir à 33 et 48 au *do #* du manuscrit et il renoue avec l'effet d'orchestration entre 72 et 75, maintenant un niveau sonore nettement plus élevé qu'en 33.

15 ARTHUR RUBINSTEIN 1946 (4 :27)

(La noire à 88 avec fluctuations). Arthur Rubinstein est, comme on le sait, un merveilleux chanteur. Sa conduite du son et le naturel de sa pulsation, assouplie quand il faut, sont d'une séduction irrésistible, immédiate. Son *tempo* est très allant sans être pressé ; s'il subit fréquemment de petites fluctuations, c'est avec beaucoup de naturel et sans jamais perdre la ligne générale. On se demande toutefois ici dans quelle acception est comprise l'indication *sostenuto*. Le lien bien connu de Chopin avec l'école italienne du *Bel Canto* induit qu'elle fait référence à un style de vocalité bien caractéristique, alors que dans l'œuvre de Brahms, ce mot indique plutôt qu'il faut en quelque sorte...prendre du temps. Ici la phrase de Rubinstein n'est pas particulièrement *sostenuto* en ce sens qu'elle est relativement fluide ; on ne sent pas vraiment un souci de densifier le chant. Derrière la pulsation générale qui sait être très persuasive, on observe que la conduite rythmique vise à intégrer les divers détails. Il n'y a donc guère que la formule croche pointée/double-croche (présente à 3, 7, 22 et 26) qui donne lieu à un élargissement, ainsi que les mesures 11 et 15, que d'ailleurs la plupart des interprètes retardent. Comme chez Koczalski, les groupes sont joués de manière différenciée : la 1^{ère} fois en véritable septolet, la 2^{ème} fois inégalement (4 + 3 notes). On ne peut qu'être étonné de constater deux détails de texte qui ne se retrouvent pas chez d'autres interprètes : à 9, Rubinstein joue quatre noires à la main droite (3 *mi* et un *fa*), ignorant la blanche sur le 2^{ème} temps. Est-ce par souci de varier, la même formule rythmique noire-blanc-noire revenant à 13 ? On ne sait et il semble impossible de trouver une seule édition qui propose cette variante. Plus tard, à 71, il substitue un *si* au *la* du 3^{ème} temps. Cette variante, non dénuée de sens harmonique au demeurant, n'est présente que dans la 1^{ère} édition anglaise (Wessel). Le manuscrit ne laisse pourtant planer aucun doute sur ce point. Les longues pédales de 26, 86 et 88 sont négligées. A 28 (qui est le début de l'épisode central), Rubinstein reste exactement dans le même *tempo*, ce que d'autres avaient déjà fait avant lui (notamment Cortot en 1926) pour aller dans le sens de l'*ostinato* ; mais jamais jusque-là l'épisode central n'aura été aussi inflexible que dans cette version, pas même dans la version de Petri, pourtant emblématique sur ce point ; aucun élargissement, même minime (comme dans le cas où il faut aller cueillir les basses à 39 et 55), n'est à relever. Or ce qui fait réfléchir, c'est que la version de Petri impressionne beaucoup plus par son contenu obsessionnel et névrotique, en dépit de quelques (rares) élargissements. Cela pourrait donc indiquer qu'une décision somme toute conceptuelle, fût-elle dument motivée dans le contexte, à la logique bien établie -celle de l'*ostinato* qu'on voudrait agissant- n'est pas le moyen le plus sûr d'aboutir à un acte artistique de grande portée ; il se pourrait que ce soit le plus sûr moyen de nous en éloigner, (comme l'indiquait le poète Yves Bonnefoy dans une conférence à l'Université de Rouen intitulée « la Parole Poétique », le 17 novembre 2000³³). En effet, la culmination de la partie centrale, *fortissimo*, semble vaine sous son masque de froideur mécanisée : elle tourne à vide. Relevons qu'à 33 et 49 c'est un *do #* que l'on entend, qu'à 59 le *fz* est mis en valeur et, pour une fois, le *piano* de 60 apparaît (Koczalski aurait-il éveillé les consciences ?). Le *forte* qui suit, à 71, ne persistera pas : c'est une fois de plus un *diminuendo* très anticipé et un élargissement progressif, jusqu'au retour du 1^{er} thème. Notons qu'à 79, le dernier *la b* de la main gauche n'apparaîtra pas ; est-ce parce que le pianiste a accordé toute son attention à l'exécution du dernier groupe de 10 notes ornementales ? A 81, le *forte* du *si b* aigu

³³ <https://www.youtube.com/watch?v=bNhUKsTxAEc>

est un peu voilé et toujours sans pédale. Les dernières mesures concluent très soigneusement, sans toutefois l'effet vaporeux que les pédales originales auraient pu générer.

15 BENNO MOISEWITCH 1948 (4 :58)

(La noire à 80 avec petites fluctuations). Cette version sort vraiment de l'ordinaire à beaucoup d'égards. La 1^{ère} page est jouée dans une approche assez comparable à celle de Petri : le souci d'intégrer tous les éléments (rythmiques, mélodico-harmoniques) dans la pulsation principale. Ici, l'élément croche pointée / double croche ne sera pas élargi, ce qui est bien rare avant 1950. A 4, Moiseiwitch traite le dernier temps comme un véritable point d'appui. A 9, il joue, curieusement, le *fa* du ténor sur la dernière croche. A 16 et 17, comme Kreutzer, il met en valeur le chant doublé dans les voix intérieures en le timbrant et avec des petits décalages ; il va jusqu'à jouer un *fa* blanche sur le 2^{ème} temps, créant ainsi un élément syncopé de son crû. A 19, plus que beaucoup d'autres de ses collègues, il suit la polyphonie sous-jacente et tient les notes en surlié (*fa – sol b – la b*). Son septolet à 23 est précédé du ré avant le temps, alors que les notes de main gauche (*do* et *sol b*) sont brisées. La partie centrale est jouée dans le même *tempo* ; nous avons cette fois-ci une conduite implacable à laquelle on croit car elle conserve quelques signes imperceptibles d'humanité ; à 33 il joue *mi*. A la fin de 42 il pacifie le *fortissimo* et revient à la nuance *piano* trois temps avant que ne survienne l'indication de l'auteur. Les deux épisodes en *fortissimo* ne se ressemblent pas (ce que Petri avait déjà réalisé) : ainsi le *diminuendo* qui vient d'être décrit ne reparaitra pas à 58 et la période finira en *ff*, avant la nuance *piano* de 60. A 65-66, comme Busoni, Moiseiwitch lie la tierce *do # - mi* à cheval sur la barre de mesure. A 68, la nuance reprend avec une intensité dramatique (ce qui n'est pas écrit par Chopin) et débouche à 71 sur des basses tonitruantes jouées une octave plus bas que la notation originale ne le prévoit. A 75, la décélération est très importante sans toutefois paraître forcée. A 81, le *slentando* enchaîne avec le *si b* aigu sans apprêt ni mise en scène, sans tenir la pédale mais également sans sécheresse ; chanté très simplement. A 85, le ton de la voix d'alto est très parlant et le *riten.* aura lieu dès 87 déjà.

POINTS D'OBSERVATION POUR N° 15 :

- Y-a-t-il *ostinato* général des croches sur toute la pièce ou souplesse phrasée ?
- A 34 et 49, quelle variante apparaît ? *do #* à la basse (FB, AC I AC III LK RK) ou *mi* (RL AC II) ?
- A 43 : est-on à nouveau *piano sotto voce* ?
- A 60 la nuance *piano* apparaît-elle ? non : AC, LK /oui : RK, EP (quoique relativement)
- Les mesures 73-75 sont-elles élargies ?
- A 81, y-a-t-il persistance de la résonance avec pédale ou silence avant le *si b* aigu en *forte* ?

QUESTIONS EDITORIALES POUR N° 15 :

- 1) A 33 et à 49 : la dernière note grave est *do #* au lieu de *mi* dans de nombreuses éditions anciennes dont Breitkopf, Mikuli, Joseffy, Debussy (avec mention de la variante *mi*). Chopin a corrigé cela en *mi*, ce qu'on peut voir dans les exemplaires Stirling, Jedrzejewicz et Dubois.
- 2) A 81, Kreutzer place une indication de pédale sous le *si b forte*. D'autres, comme mettent un signe d'extinction peu avant comme Catelin, Mikuli, Joseffy, Debussy, Pugno, Cortot.

- 3) A 71, la 1^{ère} édition anglaise de Wessel indique *sol # - si - do #* au lieu de *sol # - la - do #* dans toutes les autres éditions.
- 4) 73-74-75 plusieurs éditeurs indiquent un long *diminuendo* avant la reprise de 76, alors que dans le manuscrit le *diminuendo* n'est placé que deux noires avant.

PRELUDE N° 16

en si \flat mineur

Presto con fuoco à C

Dans la même tonalité : 2^{ème} *Scherzo* op. 31, 2^{ème} *Sonate* op. 35

Egalement *Presto con fuoco* : *Scherzi* op. 20 et op. 39

Parus en enregistrements séparés :

1905	Schnitzer, Germaine-A.	(1889-1982)	France/USA	isolé	Welte
1908	de Pachmann, Vladimir	(1848-1933)	Ukraine	isolé	Welte
1920	de Pachmann, Vladimir	(1848-1933)	Ukraine	avec 23	Columbia
1934	Lhevinne, Joseph	(1874-1944)	Russie	avec 17	Victor USA
1934	Kreiten, Karlrobert	(1916-1943)	Allemagne, NL	avec 21	Thorofon
1937	Kilenyi, Eduard von	(1910-2000)	USA	isolé	Pathé
1940	Stary, Liesl	(?)	Autriche/Inde	avec 3	Gramophone
1945	François, Samson	(1924-1970)	France	avec 17	Decca
1946	Schioler, Victor	(1899-1967)	Danemark	avec 1, 3, 7, 22, 23	Tono Danemark

Comme les n° 8, 12 et 19, ce prélude s'apparente au genre de l'étude. L'élan qui le traverse est d'une intensité insurpassée dans l'oeuvre de Chopin ; la main gauche éperonne la main droite d'un rythme obstiné, assorti de déplacements incessants et de différences d'articulation (groupement par trois, un plus deux, deux plus trois, etc.). La coordination entre les mains est mise à rude épreuve, l'exécution en est donc particulièrement ardue.

16 FERRUCCIO BUSONI 1920 (1 :10)

Si l'exécution qui nous est parvenue est certes rapide, elle n'est pas vertigineuse, du moins de 2 à 9. Mais dès la mesure 10, Busoni imprime un resserrement à chaque sinuosité de la main droite. A 17, il élargit sur le dernier temps et fait une césure après le *la b*, avant de reprendre de plus belle. A 26, il retourne au principe inauguré à 10. Dès 34, il va encore plus vite, reflétant ainsi l'indication *più animato*. A 40, il commence après une légère césure puis la gamme monte librement, tel un geyser, atteignant le registre une octave plus haut que la notation d'origine. A 45, l'accord est arpégé de bas en haut et à 46 la basse n'est jouée qu'après l'accord, procédé que l'on avait déjà remarqué à la fin du 5^{ème} Prélude.

16 ALFRED CORTOT 1926 (1 :03)

(La blanche à 96). Dans cette exécution légendaire, Cortot accomplit indubitablement un véritable acte artistique ; cependant, les rapports avec la notation de l'auteur ne sont pas exempts de licences. La première concerne sans doute l'usage de la pédale, prescrit sans interruption sur trois mesures de 2 à 4, puis de de 5 à 7 et plus tard sur quatre mesures, de 18 à 24. Dans cet enregistrement -comme dans la plupart des gravures jusqu'à aujourd'hui, les instruments ayant évolué- après la 1^{ère} mesure en accords (tous arpégés et étirés, le premier tenu plus que les suivants), point de pédale. Celle-ci n'apparaîtra, de fait, que parcimonieusement, depuis la mesure 8 et particulièrement comme adjuvant sur les débuts de mesures de 10 à 16, ce qui permet de produire des *crescendi* à l'arraché. L'intérêt de la dernière pédale, qui n'interviendrait que depuis 44 pour favoriser un déploiement

dans l'aigu, n'a pas été retenu par Cortot. Le deuxième aspect est celui des nuances indiquées : *forte*, puis *fortissimo*, à moins que manque une indication au début de mes.2... Il est clair qu'un *tempo* comme celui de Cortot serait impossible dans de telles nuances ; si la pédale était utilisée pour renforcer la sonorité, le *tempo* ralentirait aussitôt car la détente musculaire du pianiste se modifie considérablement si celui-ci ne ressent pas le déclic propre à l'exécution sèche. Le *tempo* fulgurant atteint ici n'est possible (et encore, par très peu de pianistes !) qu'avec un toucher d'une absolue légèreté, en surface. Le 3^{ème} aspect réside dans la différenciation des liaisons de main gauche : tantôt par deux, tantôt par trois. On constate que cette notation différenciée de l'auteur reste le plus souvent : une levée détachée puis une liaison par deux. La liaison des accords de 32 n'est pas réalisée. Quant aux accents de 32-33, les trois derniers ne sont pas perceptibles.

16 ROBERT LORTAT 1928 (1 :01)

(La blanche à 96). La prouesse technique de Robert Lortat est remarquable ; il atteint exactement le même minutage que l'enregistrement précédent. Dans la mesure 1, Lortat, comme Cortot, arpège les accords, mais après le premier qui est tenu, les suivants sont en *stringendo*. Le *tempo* de Robert Lortat est à peu près identique à celui de Cortot en 1926, même s'il n'est pas toujours conduit exactement de manière semblable. L'usage de la pédale est aussi très parcimonieux, mais dès la mesure 10, il n'y retrouve pas les *crescendi* à l'arraché. Il semble bien que la dernière pédale ait été pratiquée d'après ce que nous pouvons capter de cette prise de son. A 14 et 15, Lortat place des accents sur les notes les plus aigües (*fa* puis *mi b*). A 17, il pratique un grand élargissement. A 24, Lortat revient à une sonorité beaucoup plus douce et fondue, bien qu'il s'agisse de la période *fortissimo*. A 33-34, tous les accents notés sont perceptibles. Les liaisons par trois semblent aussi réalisées. A plusieurs reprises on est amené à penser que l'exécutant est peut-être plus sûr de sa main droite que de sa main gauche même si celle-ci ne démérite pas. Il faut aussi constater que le sang-froid dont il fait preuve, jusqu'à la dernière note, est assez rare. Alors que Cortot se laissait un peu submerger par son tempérament, Lortat semble moins émotif.

16 ALFRED CORTOT 1933 (1 :02)

(La blanche à 96). Alfred Cortot semble bien décidé à renouveler son exploit de 1926 et il y parvient, corrigeant même quelques défauts comme certaines imprécisions de main gauche dont la troisième page pâtissait (il en subsiste encore mais ayons garde d'oublier qu'il n'y avait aucun montage en 1933), soignant plus les différenciations dans le domaine des liaisons. Sa première mesure n'arpège plus que le premier accord, les autres étant plaqués. Son usage de la pédale est toujours parcimonieux mais on constate qu'il s'en sert une mesure plus tôt qu'en 1926, et surtout plus lorsque survient le *fortissimo* de 18 par exemple, du moins sur les deux premières mesures et pas en continu. Il faut d'ailleurs noter que dit *ff* n'est pas pris de manière frontale pour ne pas perturber le flux magnifiquement lancé. Les *crescendi* à l'arraché, en revanche, ne sont plus aussi spectaculaires qu'en 1926. La liaison de main gauche à 32 manque toujours, comme les trois derniers accents de 33 et la pédale amplificatrice sur 44-45.

16 LEONID KREUTZER 1938 (1 :45, durée la plus longue)

Le mouvement métronomique est impossible à mesurer parce que trop fluctuant. Contrairement à ses deux précédents collègues, Kreutzer semble déterminé à se servir de la pédale, même s'il

n'applique pas à la lettre, on le sait désormais, celles notées par l'auteur. Après une première mesure qui n'est pas mémorable par quelque détail que ce soit (le premier accord est arpégé, les suivants plaqués), il commence plutôt prudemment et accélère ensuite fortement, mais pas durablement puisque dès la mesure 6 il revient à un *tempo* plus raisonnable. A la mesure 10, au début des *crescendi* (que Busoni et Cortot réalisaient « à l'arraché ») il y a moins de pédale ; les différences de liaisons n'apparaissent pas ; le *crescendo* ne s'impose pas véritablement. A 17 un fort élargissement se fait sentir. A 22, après 4 mesures dans une nuance plus intense, le *tempo* s'embles s'essouffler quelque peu, les basses s'alourdissant et à 24 tout se lénifie dans une sonorité plus fondue. Le premier temps de 26 propose une autre harmonie (probablement par erreur). A 30 le *stretto* se fait plus léger et presque sans pédale. A 32, la liaison n'apparaît pas. De 34 à 39 la synchronisation des mains ne fonctionne pas toujours parfaitement. De 40 jusqu'à la fin, le jeu est assez brillant mais la dernière pédale n'apparaît pas. Kreutzer donne un peu l'impression d'être dépassé par cette pièce, il n'en a sans doute pas trouvé l'angle d'approche. De tous les enregistrements d'avant 1950, c'est celui dont la durée d'exécution est la plus longue.

16 RAOUL KOCZALSKI 1939 (1 :13)

(La blanche à 76). Koczalski propose ici une interprétation qui n'est pas « *con fuoco* » en dépit de la didascalie qui apparaît en tête de page. Il se sert passablement de la pédale, dans un *tempo* qui est très stable mais cela sans appliquer les indications d'origine. Son exécution est constamment parsemée d'inexactitudes harmoniques. A 12 et 13, au lieu du *fa* de main gauche écrit sur le 1^{er} temps, il joue *ré* ; à 14, au lieu du *sol* en milieu de mesure, il joue *mi b* (toujours à la main gauche). A 21 au lieu de *si b* il joue *si double b* sur le premier temps, comme à 22 (main gauche), probablement par erreur. A 29, au milieu de la mesure il joue une basse de *la* (main gauche), l'harmonie ne se trouvant plus en quarte et sixte comme noté...Aucun élargissement à 17. De 18 à 21, avec passablement de pédale, il arrache un peu les derniers accords de main gauche. Mais à 32, il lie, le premier, les deux premiers accords sans ensuite rendre justice aux cinq accents qui suivent... Le *sempre più animato* continuant à pécher par erreurs dans la basse (*si b* au lieu de *ré b*), on ne peut s'empêcher d'être décontenancé et d'avoir l'impression qu'il s'agit d'une lecture calamiteuse. A 40, un subit resserrement (dans le 2^{ème} accord, on entend un *mi b* au lieu d'un *sol b*, peut-être dû à une petite main ?) nous conduit vers l'issue et c'est alors un soulagement qu'on ne cherchera pas à dissimuler car l'interprète est visiblement dépassé par l'enjeu.

16 EGON PETRI 1942 (0 :59)

(La blanche à 100). Egon Petri accomplit le tour de force d'aller encore plus vite que Cortot et Lortat, ce qui n'est pas peu dire. Il donne de ce prélude une exécution impressionnante de précision et de fulgurance. Son influx rythmique et la coordination entre ses deux mains sont exceptionnels. A 10, il propose un *meno*. Il n'use pas des longues pédales prescrites par Chopin mais il joue avec force, intensité et précision, sans négliger d'en user en la changeant habilement. Il n'y a pas d'élargissement à 17 et malgré le *tempo* vertigineux, il trouve encore moyen de faire sentir le *stretto* de 30, puis le *più animato* de 34. Il n'y a guère qu'une petite bavure à 24, sans importance ; le reste est d'une perfection rare pour l'époque et presque toutes les indications de la partition se reflètent dans l'exécution.

16 ALFRED CORTOT 1942 (1 :07)

Dans cette 3^{ème} version, Cortot choisit un *tempo* plus stable, un peu au détriment de l'élan irrésistible auquel atteignait la version de 1926. Les deux premières pages sont très dominées, voire un peu métronomiques ; l'exécution devient plus problématique dès la 3^{ème} page. On ne peut s'empêcher de regretter que les liaisons par trois de la main gauche soient souvent sacrifiées, le *stretto* et le *sempre più animato* ici ignorés. L'accent de 42 est toujours inobservé et la pédale de la fin apparaît, bien qu'un peu plus tardivement qu'elle n'est notée.

16 ARTHUR RUBINSTEIN 1946 (0 :58, durée la plus courte)

(La blanche à 104). Arthur Rubinstein semble soucieux d'établir un record de vitesse et, pour ce qu'il est possible d'établir de manière chiffrée, il y parvient. Dans son exécution, qui fait peu usage de la pédale et dont le rythme paraît peu organique, on sent une formidable volonté mais aussi, pourquoi ne pas le dire ?... une certaine vanité. L'impression générée n'est pas d'un acte artistique, elle reste purement mécanique et tourne à vide. Alors que la version de Petri suscitait une grande impression, celle-ci laisse admiratif mais ne reste pas durablement agissante. Au surplus, cette version n'est pas dénuée de scories.

16 BENNO MOISIEWITCH 1948 (1 :05)

(La blanche à 100). On retrouve, dans cet enregistrement, la légèreté du toucher de Cortot et de Lortat, leur usage parcimonieux de la pédale ; mais ici l'impression est comparable à celle d'un funambule. Moiseiwitch est d'ailleurs le seul à plaquer tous les accords de la première mesure qu'il enchaîne très rapidement. La synchronisation des mains n'est toutefois pas aussi parfaite que chez Petri et Rubinstein. La pédale n'apparaît qu'à partir de 11. A 17, comme l'avait déjà fait Busoni, l'avant-dernier *la b* se mue en bref point d'orgue, tel un signal, et la course reprend. De 18 à 25, ce sont les derniers accords de chaque formule de main gauche qui émergent. Le passage *stretto* (qui n'en est pas vraiment un car on ne constate pas d'accélération notable) est pris *staccato* sans aucune pédale ; la liaison de 32 n'y est pas mais les six accents qui suivent sont tous perceptibles. A part une petite faiblesse à 40 (sur le dernier accord de main gauche), le dernier trait jaillit sans l'accent indiqué sur le premier temps (que d'ailleurs aucun des interprètes analysés n'a pris en compte) et il est difficile d'établir si les dernières double-croches résultent d'un accident ou d'un réaménagement de l'écriture.

POINTS D'OBSERVATION POUR N° 16 :

- A 1, les accords du début sont-ils plaqués ou arpégés ?
- A 2, la nuance débute-t-elle en *piano* ou en *forte* ?
- A 2, la longue pédale d'origine s'entend-elle ?
- Dans la main gauche, les liaisons par deux ou par trois sont-elles variées selon la notation ?
- A 17, est-on *in tempo* ou *allargando* ?
- A 18 est-ce *fortissimo* ?

- A 30 : y-a-t-il un *stretto* ?
- Sur 32-33, y-a-t-il un soufflet ?
- A 34, perçoit-on le *sempre più animato* ?
- A 42, le soufflet est-il perceptible ?
- A 44, la pédale tient-elle jusqu'à la fin de 45 ?

QUESTIONS EDITORIALES POUR N° 16 :

- 1) La longue pedale sur 2 - 3 - 4 apparaît dans les premières éditions comme Breitkopf 1839 mais n'existe pas dans d'autres, comme Mikuli, Joseffy, Debussy, Pugno, Kreutzer, Cortot.
- 2) La longue pédale sur 45-46 est dans Breitkopf, Mikuli, Joseffy, Cortot, mais pas dans Debussy Pugno Kreutzer.
- 3) A 41, la variante de Klindworth (arpéger dans la main gauche *do* *b* -*sol* *b* -*do* *b* -*mi* *b* , soit un *do* *b* ajouté) est reproduite par Joseffy.

PRÉLUDE N° 17

en la \flat majeur
Allegretto à 6/8

Dans la même tonalité : Etudes op. 10 n° 10 et op. 25 n° 1, Ballade op. 47, Polonaise op. 53

Egalement *Allegretto* : Etude op. 10 n° 11, Ballade op. 47, Etude posth. n° 2, Barcarolle op. 60

Parus en enregistrements séparés :

1906	Essipova, Anna	(1851-1914)	Russie	isolé	Welte
1922	Grainger, Percy	(1882-1961)	Australie	isolé	Columbia
1927	Grainger, Percy	(1882-1961)	Australie	isolé	Columbia
1929	Paderewski, Ignace Jan	(1860-1941)	Pologne	avec 15	Gramophone
1929	Koczalski, Raoul von	(1884-1948)	Pologne	avec op. 45	Polydor
1930	Hambourg, Mark	(1879-1960)	Russie	avec 3, 6, 7, 15	Gramophone
1934	Lhevinne, Joseph	(1874-1944)	Russie	avec 16	Victor USA
1943	Ungar, Imre	(1909-1972)	Hongrie	avec 6, 7, 20, 23	Radiola Hongrie
1945	François, Samson	(1924-1970)	France	avec 16	Decca
1947	Werschenka Galina	(1906-1994)	Russie/Danemark	avec 22	Polyphon

Ce prélude a été souvent comparé à un *Lied ohne Worte* ; c'est peut-être dû au fait -documenté par une fameuse lettre de Mendelssohn à Chopin- que l'épouse de Felix Mendelssohn, Cécile, née Jeanrenaud, l'appréciait particulièrement. En réalité, comme un *Lied*, il pose de sérieux problèmes de diction et de caractérisation ; et diction implique aussi... accentuation adéquate.

17 FERRUCCIO BUSONI 1920 (4 :39, durée invraisemblable ; vitesse de défilement ?)

La version publiée dans l'intégrale semble tellement sujette à caution (lenteur de défilement) qu'il est bien difficile d'analyser ce qui ne semble pas vraiment être le jeu de Busoni. En premier lieu, remarquons que la durée est invraisemblable : 4'39 pour Busoni contre 2'27 pour son ancien assistant Petri, c'est presque du simple au double. D'autre part, la version enregistrée par Busoni en 1908 pour Hupfeld ne dure que 3'31. Il faut donc se contenter de quelques indices, corroborés par la version antérieure (Hupfeld).

Dès 19, le ton se fait plus pressant. A 34, grand élargissement. A 41, la fin de la mesure en rythme pointé. Dès 43, plus pressant, soit comme à 19. Les mesures 61-64 sont reliées par un processus *stringendo/allargando*.

17 ALFRED CORTOT 1926 (2 :46)

(La noire pointée autour de 72 en un mouvement très fluctuant). Dans ce prélude, Alfred Cortot aménage passablement le texte selon ses convictions personnelles. Par exemple : dans sa mesure 3, la 2^{ème} croche est un *si* \flat plutôt qu'un *sol* ; on retrouve cette particularité au passage correspondant de 35 (voir commentaire final de cette étude et les citations insérées provenant de la thèse d'Inès Taillandier Guittard³⁴). Sa diction est très particulière car il traite la pièce comme un chanteur qui

³⁴ TAILLANDIER GUITTARD Inès, Alfred Cortot interprète de Frédéric Chopin, (Thèse de doctorat), Université Jean Monnet, Saint Etienne 2013.

s'arrêterait sur certains mots au détour de la phrase ou alors, comme aux mesures 6 et 8, qui élargirait le mouvement pour atteindre la note supérieure (selon les lois du *Bel Canto*) ; on voit comment, à la mesure 9, il y a suspension sur l'avant-dernière croche (*do*) de la mélodie. Par la suite, les passages correspondants reproduiront ces solutions. A 10, il y a un redoublement de la note *sol* qui n'est pas noté. Dans la 2^{ème} phrase, soit dès 19, Cortot fait sentir le mouvement chromatique de l'accompagnement en s'arrêtant légèrement sur la deuxième croche de 20 et 22. Parfois il arpège un accord de main gauche, comme sur la dernière croche de 26. De 27 à 30, il prolonge tous les *mi* de la mélodie ; il fera de même avec les *mi* \flat sur les passages correspondants de 58 et 60, soulignant dans cette dernière mesure le redoublement à la voix inférieure plutôt que le *soprano*. Le *ré* \flat qu'il place comme première basse de 41 est assurément dû à une erreur passagère : on ne saurait concevoir cela en choix délibéré. A partir de 43 sa conduite du discours se fait plus pressante. A la fin de 45, il insiste sur le chromatisme des deux dernières croches de main gauche. De 51 à 53, son *diminuendo* est assez fluide avant d'opposer les mouvements chromatiques contraires successifs entre main gauche et main droite. A 55 il focalise l'attention sur le *la* \flat du *soprano*. Il oppose 58 et 60, mettant en valeur le même contour mélodique d'abord au *soprano*, puis au ténor. Il fait précéder la reprise de 65 d'un très important élargissement en *diminuendo*, atteignant une nuance et une vibration palpable. Puis il joue le premier *la* \flat grave de la nouvelle section en lui accordant un temps maximal avant de reprendre le *tempo*. A 71 il joue *la* \flat au lieu de *ré* \flat , probablement par souci de similitude avec la mesure 9. A 66 il rajoute un *sol* \flat dans l'harmonie, reproduisant la mesure 74. Entre 67 et 81, il prolonge chaque premier accord de la phrase de main droite, comme pour offrir une sorte de contrepoids au *fz* de la basse en évitant de traiter les 5 croches en anacrouse de ce qui suit. A 81 il ne joue pas le premier *ré* \flat d'accompagnement. A 83, il prolonge le dernier *la* \flat avant d'entamer le *perdendosi* final, réalisé avec une suprême délicatesse sonore.

17 ROBERT LORTAT 1928 (2 :41)

(La noire pointée à 80). Robert Lortat présente une version moins contorsionnée que celle de Cortot en 1926 sans être exempt d'inventivité dans cette pièce. Il s'appuie lui aussi sur une édition qui corrige le texte de Chopin aux mesures 3, 35 et 71. Comme Cortot, il étire le centre des mesures 5 et 7, quoique plus discrètement. A 17, un grand élargissement accompagne la cadence finale puis à 18, le flux des croches presse subitement pour nous emmener dans la 2^{ème} phrase, ce qui s'était déjà passé, dans une moindre mesure, avant 11 (2^{ème} énoncé de la phrase). Aux mesures 24 et 25, la pulsation s'agite en alternant distension et resserrement avant d'élargir beaucoup, avec un souci de lyrisme, à la fin de la phrase (cadence). Lortat insiste ensuite (de 27 à 31) sur les longues notes *mi* ; en revanche il passe brièvement sur les croches -contrairement à Cortot. Entre 31 et 34, les batteries d'accords se resserrent dans un style qu'on pourrait qualifier de pré-scriabinien (on pense à l'étude en *ré* # op. 8 n° 12 dont le contenu musical est bien différent...). A 35, la phrase principale devient survoltée alors qu'elle était rêveusement lyrique initialement. A 43, Lortat opère un *subito meno mosso* et ramène l'équilibre sonore en un type d'expression intime, confidentiel. Sur les premiers temps de 45 et 49, il rejoue la note (*si*, puis *do* #) comme noté dans le manuscrit, sans la considérer comme un prolongement de la précédente. Entre 50 et 56, le *tempo* est très pressant ; Lortat fait un *rinforzando-allargando* sur 54, joue 55 et 56 avec fièvre et attaque fortement le premier temps de 57, et dans une moindre mesure, 59. Il ralentit considérablement sur ces mesures et souligne la voix inférieure qui double la mélodie. Entre 61 et 64, les soufflets indiqués sont traduits par Lortat en un *stringendo-allargando*. De 65 à 83, les basses sont beaucoup plus marquées que dans l'enregistrement de Cortot en 1926 ; les phrases sont étirées vers la note supérieure sans l'appui qu'imprimait Cortot sur la première note de chaque groupe. Toute la réexposition est jouée très

librement, parfois en détaillant beaucoup (comme de 81 à 83). Dès 84 jusqu'à la fin, la section *perdendosi* reprend le procédé consistant à presser les batteries de croches répétées.

17 ALFRED CORTOT 1933 (2 :38)

Cet enregistrement s'appuie visiblement sur la même édition et propose sensiblement les mêmes options qu'en 1926 avec d'infimes corrections. Le *tempo* en est très proche ; les étirements vocaux pour atteindre les notes aiguës sont très comparables mais les arrêts sur certaines notes, autrefois très patents, se font plus discrets. Il y a presque partout les mêmes petites différences par rapport au texte original (comme à 66 où un *sol b* est ajouté ou encore à 81 où manque le *ré b*). Ce qui est vraiment différent se trouve dans la reprise à partir de 65 : Cortot renonce presque complètement au point d'appui si particulier qu'il imprimait sur les premiers accords de main droite (comme à 65, 67 ou encore 69). On en sent encore très légèrement la trace çà et là.

17 LEONID KREUTZER 1938 (3 :09)

(La noire pointée à 76). Dans ce prélude, Leonid Kreutzer n'est pas très éloigné d'Alfred Cortot (1933). Le *tempo* est très proche, les inflexions sur les mesures 3, 5, 7 et ainsi de suite sont analogues. Kreutzer, bien moins que Lortat, pratique aussi les *stringendi* de batteries d'accords en croches mais il ne le fait pas entre 31 et 34. Parfois ses basses se trouvent une octave plus bas que noté : c'est le cas à 5, 14, 15. A 35, plutôt que de proposer une version enfiévrée du retour du thème en *fortissimo*, son *tempo* reste semblable à ce qui précédait ; il est même un peu plus modéré, le dosage des sonorités plus amples semblant le préoccuper, ce qu'on remarque par les nettes césures qu'il place entre chaque basse jusqu'à 50 ; ce faisant, il perd les résonances qui devraient -en principe- subsister sur le premier temps de la main droite. Entre 41 et 42 il ralentit considérablement. Entre 43 et 50, pour répondre à une phrase de *soprano* d'allure un peu hésitante dans son interprétation, il timbre le ténor de 44 (*mi - mi - mi - ré # -do #*) puis celui de 48, comme pour répondre avec décision. Sur le point culminant de 51, il rajoute à la main droite les notes inférieures *la* et *fa #* pour renforcer le seul *si* noté par Chopin. Sa transition avant la reprise de 65 et toute la dernière page sont très proches de la version Cortot de 1933. Outre le caractère de l'exécution, il rajoute à 66 le même *sol b* que Cortot et à 81 le même *ré b* manque. Tout au long du morceau, Leonid Kreutzer semble avoir de la peine à obtenir le dosage de ses accords -dont il ne semble d'ailleurs pas toujours très sûr des composantes.

17 RAOUL KOCZALSKI 1939 (3 :08)

(La noire pointée à 69). Voici une version bien différente des précédentes. Dans un *tempo* plus modéré que celui de ses prédécesseurs, Koczalski insuffle à ces pages une expression qui vise la pureté ; une pureté chaste, virginale. Il s'appuie par ailleurs sur une autre édition que ses collègues, plus fidèle au texte de Chopin, exempte des scories constatées antérieurement aux mesures 3, 35, etc. Dans une évidente préoccupation d'éviter l'écueil d'une surproduction sonore résultant des batteries d'accords répétées, c'est le seul, jusqu'ici, qui renonce à la pédale en quelque endroit : on entend donc des accords détachés aux mesures 6, 10, 59, ainsi qu'aux 3^{ème} et 6^{ème} croches de 86 et 87. Raoul Koczalski, comme d'autres collègues avant lui, commence par ralentir à la mesure 2 bien que la liaison générale relie les quatre premières mesures. Dans toute la première page il propose un discours régi par les lois de l'époque classique, discours dont il assouplit très légèrement les contours. Il est le seul qui renforce l'anacrouse *do* précédant le *mi* de 29 et de 31. A 34, ses octaves de main gauche se font *marcato allargando*. A 41-42, comme ses prédécesseurs, il ramène la nuance *piano*, laquelle n'est inscrite que deux mesures plus loin. A 46 et à 50, le soufflet croissant noté par Chopin dans la 2^{ème} partie de la mesure est inversé en *diminuendo* par Koczalski. A 45 et à 49, la

première basse est un peu marquée. A 51, jamais on n'aura entendu culmination plus tendre et plus intime ; nous sommes aux antipodes de la vocifération. A 55, suite au soufflet qui précède, la nuance *forte* est reconquise, telle une reprise en main. A 57 et 60, les basses précèdent les notes de main droite ; il faut le signaler car cela n'a pas été si fréquent au cours du morceau. Entre 61 et 64, pour la longue pédale prévue par Chopin, Koczalski fait à peine se libérer les cordes par les étouffoirs, afin d'atteindre la sonorité la plus infime. A 79, le 1^{er} ré \flat de main droite est un peu marqué. Toute la dernière page est très sobrement jouée, à la recherche d'une sonorité fondue et maîtrisée.

17 EGON PETRI 1942 (2 :27)

(La noire pointée à 80, très fluctuante). Plutôt que la pureté de Koczalski, Petri recherche ici la sobriété. Il y parvient remarquablement et livre quatre pages de grande maîtrise instrumentale et artistique. Son texte est lui aussi exempt des notes fautives relevées plus haut (versions Cortot et Lortat). Comme ce dernier mais beaucoup plus discrètement, il pratique des *stringendo-allargando* sur les accords répétés, ce qu'on entend dès les deux premières mesures qui sont un monde en soi, préparant la suite : Koczalski faisait de même. A 9, Petri élargit nettement. A 19, il propose un *subito meno* et commence plus largement. A 21, il est le premier à mettre en valeur l'accent couché sur le *la* (avant-dernier son de la main droite). A 44, son ténor (celui qu'affirmait Kreutzer) semble manquer, probablement par accident. Sur les premiers temps de 45 et 49, tout comme Lortat, Petri rejoue la note (*si*, puis *do #*) comme c'est noté dans le manuscrit, sans la considérer en prolongement de la précédente. A 46, comme Koczalski, il inverse le sens croissant du soufflet noté par Chopin. A 54, comme plusieurs de ses collègues, il joue *allargando rinforzando*. A 55, c'est un *sostenuto* vocal qu'il propose et non une focalisation sur le *la* \flat (ce que faisait Cortot, repris par d'autres). A 58 et 60, il joue clairement ces mesures en anacrouse de la note accentuée qui suit ; nous sommes loin de l'option de Cortot. Entre 61 et 64, comme Lortat, il joue *stringendo-allargando* comme pour, en quelque sorte, refléter les soufflets opposés notés par Chopin. Depuis 65 et jusqu'à la fin, Petri recherche une sonorité nébuleuse, faisant apparaître le retour du thème comme transfiguré. Ses basses en *fz* sont fermes sans être envahissantes. Son phrasé, de deux en deux mesures, presse sur la première de celles-ci avant de se détendre sur la seconde. La période *perdendosi* de la fin se déroule presque sans fléchissement du *tempo*. C'est d'ailleurs la version la plus concise de toute la discographie parmi les enregistrements d'avant 1950 de ce prélude.

17 ALFRED CORTOT 1942 (2 :46)

Rien de nouveau dans ce 3^{ème} enregistrement ; le minutage est d'ailleurs identique à celui de 1926, à la seconde près. Pourtant le début semblait un peu plus rapide et la dernière page un peu plus lente ; ceci compense cela...

17 ARTHUR RUBINSTEIN 1946 (3 :35, durée la plus longue)

(La noire pointée se situe vers 60 et en-dessous). Les versions d'Egon Petri et d'Arthur Rubinstein sont on ne peut plus dissemblables. L'une détenait le record de la concision ; voici que lui succède celui de la plus étalée. Le *tempo* des deux premières mesures laisser augurer d'un discours qui avance, quoique modérément ; or il ne reparaitra plus jusqu'aux mesures 61-64. Tout élément mélodique semble ici induire notre interprète en tentation d'élargir. On retrouvera certains aspects de versions antérieures dans les mesures 5 et 7 ou analogues, étirées vocalement. Dans le premier épisode *forte* qui commence à 11, Rubinstein conserve l'expression placide qu'il conférait à son début, savourant la belle mélodie -et elle seule - une deuxième fois : les incessants mouvements dans les basses ne semblent pas lui avoir suggéré d'envisager des mouvances variées. A 26, dans un

nouveau souci de vocalité, Rubinstein *couvre* son sommet mélodique ; or le soufflet qui s’y trouve avait suggéré le contraire à beaucoup d’autres interprètes. Entre 28 et 30, les croches s’étirent une première fois puis ralentissent encore lors de leur retour deux mesures plus loin (à 60 on entendra exactement le même apprêt). A 34, comme si le *tempo* n’était pas suffisamment large, on constate un *allargando pesante* censé introduire le *fortissimo* qui suit, joué d’ailleurs non sans lourdeur. Toujours à 35, alors qu’on se croyait désormais libéré des éditions fautives, voilà que reparaît le *si b* incriminé ! De 43 à 50, toute la progression harmonique semble rester inerte. A 53, on s’étonne d’entendre un *mi b* se substituer au *mi ♯*. Lors de la reprise, de 65 et jusqu’à la fin, les basses *fz* seront presque tonitruantes ; elles semblent évoquer un morbier comtois. Chaque groupe de deux mesures laisse fléchir le *tempo* un peu plus. Quand enfin la dernière période est amorcée (*perdendosi*), le *tempo* est très légèrement réactivé mais la décélération finale est l’une des plus démonstratives.

17 BENNO MOISEWITCH 1948 (2 :46)

(La noire pointée à 76, très fluctuante). Certains aspects de cet enregistrement sont déconcertants, pour de tout autres raisons que précédemment. S’agissant d’un enregistrement de 1948, on ne peut qu’être surpris de voir ressurgir la vieille édition fautive (Klindworth) qui entache les mesures 3, 35 et 71. Mais il y a aussi des détails inaccoutumés à signaler, qui ne sont plus en usage depuis longtemps, comme par exemple, aux mesures 7 et 15 (et cela reviendra à 39 et 77) de décaler les notes *sol* comme pour les octavier vocalement ; ou à 17, d’arpéger l’avant-dernier accord ; à 19, d’arpéger la main gauche ; à 28, d’arpéger la 2^{ème} croche. Il arrive aussi qu’une basse se trouve à l’octave inférieure comme à 12, mais ceci peut être fortuit. A 22, le dernier *do ♯* est occulté. La section de 19 à 26 a un caractère pressant, comme dans d’autres versions antérieures (celle de Busoni notamment). A 30 et 60 Moiseiwitch fait ressortir le redoublement inférieur. A 47, il répète le *sol ♯*, pourtant lié dans le manuscrit, alors qu’à 45 et 49 il ne se soucie pas de cette question non dénuée de sens. A 55 il choisit une expression proche du *sostenuto*, déjà adoptée par Petri, mais dans un style moins épuré. A 74, il fait brusquement surgir le *sol b*, tel un revenant. Après avoir réactivé le *tempo* dans le *perdendosi* (comme Lortat et Rubinstein avant lui), il ralentit très fortement mais aussi très tardivement, particulièrement sur les trois dernières croches.

POINTS D’OBSERVATION POUR N° 17 :

- Le *tempo* est-il *allegretto*?
- Comment la vocalité se manifeste-t-elle ? Est-ce par une logique d’accentuation à l’italienne (soit en visant les notes les plus élevées), ou à la française (soit par l’accent tonique sur la pénultième qui précède une muette) ?
- Quelles sont, dans l’écriture en redoublements, les voix qui émergent ?
- Y-a-t-il des *stringendo-allargando* sur les batteries de notes répétées ?
- Y-a-t-il élargissement à 17, avant la nouvelle période ?
- De 27 à 31, les longs *mi* de la main droite sont-ils les points d’appui ?
- Les deux expositions, à 3 en *piano* puis à 35 en *fortissimo* présentent-elles des caractères opposés ?
- Le *tempo* se fait-il plus pressant à 19 et 42 ?

- Problèmes d'accentuation, de phrasé (par liaisons) et de périodes
- Les soufflets de 29 et 30 s'entendent-ils ?
- A 58 et 60, les groupes sont-ils joués en anacrouse ?
- Y-a-t-il *allargando* avant 65 ?
- De 65 à 83, les basses sont-elles très marquées ou moyennement ?
- Dès 65, quel rapport y-a-t-il entre la basse accentuée et les croches qui suivent ? La pulsation par trois croches est-elle suspendue momentanément ?
- De 84 à la fin, comment la pulsation s'organise-t-elle ? Y-a-t-il regroupement de croches ?

QUESTIONS EDITORIALES POUR N° 17 :

- 1) Au début, la 2^{ème} croche de mes. 3 : est un *sol* en principe (Catelin, Breitkopf, Mikuli, Joseffy, Debussy, Pugno, Kreutzer, Cortot) mais plusieurs éditions proposent un *si b*.
- 2) A 88, Klindworth et Pugno indiquent *ppp*.

PRELUDE N° 18

en fa mineur
Allegro molto à 

Dans la même tonalité : Etude op. 10 n° 9, 2^{ème} Concerto op. 21, 4^{ème} Ballade op. 52

Egalement *Allegro molto* : Préludes n° 5, 10

Paru en enregistrement séparé :

1912	Benici, Tosta de	(?)	Italie	isolé	Welte
------	------------------	-------	--------	-------	-------

Jachimecki³⁵ définit ce prélude comme *Monologo dramatis personae*. Belotti remarque l'analogie avec certains aspects des *Fantasiens* de Bach. Il y a plus d'une référence au style du récitatif, avec un ton hautement dramatique.

18 FERRUCCIO BUSONI 1920 (0 :55)

Ici la comparaison entre l'enregistrement de 1908 (durée : 51 secondes) et celui de 1920 (durée : 55 secondes) semble corroborer certaines constatations : les durées sont très proches.

Tout le début est très emporté et fuyant. Entre 9 et 15, le style *recitativo* est très perceptible, on est très éloigné d'une lecture solfégique, particulièrement entre 13 et 15. Il y a *ré ♯* plutôt que *ré ♭* à 11 ; on ne voit pas de quelle édition cela pourrait provenir. A 18, les triolets de double-croches vont en s'élargissant fortement.

18 ALFRED CORTOT 1926 (0 :47)

(La blanche à 80). Il est bien difficile d'analyser cette version qui apparaît plus comme une création d'interprète que comme une tentative de restituer un texte écrit. Celui de Chopin se trouve certes en amont mais tant de détails sont si personnels qu'il ne peut assurément s'agir d'un modèle de lecture pour les interprètes qui suivront...

Dans ce prélude, Cortot adopte un *tempo* très rapide et ne respire presque pas ; c'est du moins le cas des sept premières mesures. Dans ses accords, il brise les intervalles de 9^{ème} mineure à la main gauche. Puis soudainement il vise une note que le déferlement qui précède ne laissait pressentir et s'y fixe brièvement. C'est le cas du *mi ♭* (3^{ème} note de mesure 8) puis du *do* (8^{ème} note avant la fin de la même mesure) ; à partir de cette note il va égrener les suivantes en une opération de freinage spectaculaire. Parvenu à la mesure 9, les deux premiers temps sont très serrés et donnent l'impression d'un effondrement. Depuis la 2^{ème} moitié de la mesure 9, Cortot repart dans une exécution très pulsée et sans répit. Ses accords ont souvent des basses brisées. A la fin de la mesure

³⁵ JACHIMECKI, Z. : *Chopin, la vita e le opere*, G. Ricordi, Milano 1962. Editori Riuniti, Roma, 1981

11, un nouvel arrêt sur le *ré b* accuse la relation harmonique ; la pédale originale de la mesure 12 n'est pas prise en compte ; les octaves de la mesure 11 surviennent plus tôt que prévu ; de petits espaces sont ménagés entre les triolets et les doubles-croches, sans doute à cause des déplacements ; à 16 les accents à contretemps ne sont pas pris en compte ; quant aux durées de 18 à 21, elles ne correspondent pas du tout à la notation : plus longues pour la blanche de 18, écourtées pour les silences qui suivent.

18 ROBERT LORTAT 1928 (0 :54)

(La blanche à 76). Presque au même *tempo* que Cortot dans son enregistrement de 1926, Robert Lortat apparaît bien différent dans sa manière. Il s'agit d'une lecture somme toute classique, avec quelques notes çà et là qui jouent un rôle de points d'appui (comme les premiers temps de 5 et de 7 par exemple, ou encore les appoggiatures marquées au premier temps de 10 : *fa*, de 11 : *mi*). Curieusement Lortat joue *ré b* à l'avant-dernière note de 11, comme Busoni l'avait fait. A 16 les accents sont placés à contretemps mais dans une sorte d'élargissement progressif. Les silences de 19-20 sont écourtés, comme ceux d'Alfred Cortot.

18 ALFRED CORTOT 1933 (0 :48)

(La blanche à 80). Dans le même mouvement métronomique qu'en 1926, Alfred Cortot a repensé son approche. Il accorde un peu plus de temps de résonance à la note tenue qui apparaît au milieu de la mesure mais continue de briser ses intervalles de 9^{ème} mineure à la main gauche. Il ne s'arrête plus aussi brusquement sur certaines notes dans 3 et 4. Il joue avec moins d'intensité le retour du premier élément à 5. Puis, après avoir repris le *mi b* comme point d'arrêt (3^{ème} note de 7) il se souvient de son freinage à la fin de 8 et le début de 9 est à peine plus contrôlé qu'antérieurement. De 9 à 12, il introduit des espaces avant les accords scandés. A 11 il s'arrête à nouveau sur le *ré b*, comme en 1926. A la fin de 12, le groupe de 17 double-croches laisse discerner des divisions inégales. Au cours des mesures 13 – 14 - 15, ses groupes de 4 double-croches sont aux antipodes du solfège et de la clarté ; un monde des ténèbres. A 16 les accents sont cette fois à contretemps et en *stringendo*. A 17, le trait de 20 triple-croches, autrefois fulgurant, est accidenté. Les silences précédant les deux derniers accords (qu'on ne perçoit pas comme triple *forte*) sont très écourtés.

18 LEONID KREUTZER 1938 (0 :57)

(La blanche à 80 au début, puis le *tempo* s'élargit). Dans cette version, la première moitié des mesures 1 et 2 sont *in tempo*, alors que la deuxième moitié est beaucoup plus étirée. Kreutzer ne met pas la pédale indiquée par Chopin mais joue le premier accord en *staccato* avant de mettre la pédale sur le second. Sur 3 et 4 il s'attarde sur certains sons pour exalter les tensions entre intervalles et les incidences harmonico-mélodiques sous-jacentes. Comme Cortot il s'arrête sur le *mi b* (3^{ème} note de 8) et freine fortement à la fin de la mesure. Entre 9 et 12, Kreutzer systématise d'emblée la notation de pédale qui ne figure pourtant qu'à la fin de 12 (qui prévoit que l'accord crée un spectre de résonance sous les doubles-croches). A 13, 14 et 15, tous les accords sont exécutés avec arpègement de la main gauche. A 16 les accents ne sont pas à contretemps et l'exécutant ralentit considérablement. Les silences de 19 et 20 sont aussi écourtés que ceux de Cortot ; les deux accords finaux ne sont pas dans une intensité supérieure (c'est pourtant un *fff* est noté) et une importante césure les sépare.

18 RAOUL KOZALSKI 1939 (0 :58, durée la plus longue)

Tempo très fluctuant, impossible à mesurer. C'est à une version bien différente des précédentes que l'on assiste ici. Koczalski pense visiblement selon le principe du récitatif ponctué. Le débit des double-croches de 1 et 2 est varié (le premier groupe entre en matière en s'étirant, le second est plus mesuré) ; les accords sont joués *staccato*, très nettement pulsés, sans la pédale pourtant indiquée. Entre 3 et 4 le flux des double-croches est très maîtrisé, voire policé, avec vers le centre (premier temps de 4) un étirement généré par le saut mélodique de 10^{ème}. La suite se déroule selon le même principe et chaque indication de la partition se reflète dans l'exécution (notamment les pédales sur les accords). Entre 13, 14 et 15, les accords ont tous une main gauche arpégée, comme l'avaient déjà fait les prédécesseurs. A 16, on ne remarque guère que les contretemps sont pourvus d'accents et le *crescendo* se construit en élargissant. A 17 les triple-croches sont d'une extrême fluidité. Le *do* de 19 est arraché, les silences qui suivent sont eux aussi écourtés.

18 EGON PETRI 1942 (0 :41)

(La blanche à 68). Le projet de Petri est encore différent. Il commence par jouer de manière assez mesurée et en conformité avec les valeurs de la notation rythmique. Puis il affranchit les longs traits en double-croches de leurs divisions en noires et les débite comme s'il s'agissait d'un jaillissement de geyser. De 9 à 12, sa manière se rapproche assez de Koczalski, mais il ignore la pédale spécifique de 12 qui visait une résonance spectrale. De 13 à 15 la précipitation rend l'exécution un peu confuse et c'est l'un des (très) rares moments où Petri paraît quelque peu submergé. A 16 les accents sont bien à contretemps et dans un *crescendo* qui n'a pas pour corollaire un élargissement, c'est en tout cas beaucoup moins que certains de ses confrères ; à 17 l'accord de main gauche est plaqué plutôt qu'arpégé. La dernière ligne est, de toutes celles examinées jusqu'ici, la plus fidèle au texte original.

Une fois de plus on constate un projet très clair de la part de Petri ; sa lecture de la partition, souvent méticuleuse, semble ici avoir omis certains détails; il se peut fort bien que le choix ait été délibéré.

18 ALFRED CORTOT 1942 (0 :50)

L'enregistrement de 1943 est, pour ce Prélude, peu représentatif. Beaucoup moins abouti que celui de 1933 sur le plan des intentions et de la maîtrise technique, il n'apporte rien de neuf par rapport aux enregistrements précédents.

18 ARTHUR RUBINSTEIN 1946 (0 :40, durée la plus courte)

(La blanche à 76). La version de Rubinstein semble un mélange entre les options de Koczalski et celles de Petri, avec toutefois plus de robustesse et de *brio*. Son *tempo* est plus enlevé. Ses mesures 1 et 2, après la première moitié très mesurée qui ressemble à celle de Petri, ont les mêmes accords *staccato* pulsés (sans pédale malgré l'indication) que Koczalski. Les mesures 3 et 4 adoptent le principe du déferlement libre, sans regroupements par 4 notes, ce que Petri avait été le premier à réaliser de manière aussi radicale. De 9 à 12, Koczalski et Petri ne différaient pas beaucoup entre eux et Rubinstein adopte la même manière, incluant au surplus le *ré* $\frac{4}{4}$ erroné de Busoni et de Lortat (avant-dernière note de 11). Sur les premiers temps de 10, 11 et 12, Rubinstein semble ne voir aucune appoggiature : le poids de ses double-croches est indifférencié. A 13, il est le premier à proposer un *subito meno* au début de la progression et sa maîtrise lui permet de garder plus de sang-froid que ses

prédécesseurs. Le *crescendo* de 16 induit un élargissement et les accents sont à contretemps, quoique peu marqués. L'accord de main gauche de 17 est (presque) plaqué. La fin est abrupte, les longs silences étant on ne peut plus raccourcis et les deux accords se succédant très rapidement, sans suggérer une nuance accrue (le triple *forte*).

18 BENNO MOISEWITCH 1948 (0 :55)

(Le mouvement métronomique est très fluctuant, autour de la blanche à 69). Dans cette version, on retrouve certaines approches déjà constatées mais des aspects inattendus ne manqueront pas, comme toujours avec Moiseiwitsch. Le début rappelle un peu la manière de Koczalski mais avec moins de liberté ; les *staccati* sont plus estompés et moins brefs, avec la pédale sur le deuxième accord, comme le faisait Kreutzer. Le trait de 3-4 laisse percevoir le regroupement par 4 double-croches et il contient des aspérités constituées par les crêtes des profils mélodiques : sur ce plan nous sommes aux antipodes de Koczalski, lequel avait mis dans ce trait un soin considérable à polir son ouvrage. A la mesure 5, la pédale notée sur les accords apparaît et la mesure 6 est jouée dans une moindre intensité, en brisant la première neuvième mineure de la main gauche. Parvenu à 9, Moiseiwitch écourte abruptement la première appoggiature, un peu à la manière de Cortot. C'est dans les mesures 9, 10, 11 et 12 que son ton est le plus personnel. D'une certaine manière il rejoint Koczalski en se référant au récitatif ponctué. Ignorant le *crescendo* continu qui traverse cette période, il fait se succéder des intensités contrastantes avec une diction très différenciée dans les double-croches, tour à tour étirées, pressantes, intenses, etc. Mais la pédale spécifique de 12 n'est pas prise en compte. Il faut aussi mentionner le petit ajout d'un *la* $\frac{4}{4}$ supplémentaire avant le dernier groupe de 4 double-croches de 9, qui instaure d'emblée un ton bien éloigné du pur solfège rythmique... Dans les octaves de 13 et 14 il fait un *crescendo* sur les derniers temps (notes répétées). A 16, on ne perçoit pas vraiment que les accents sont écrits à contretemps et le *crescendo* a, ici aussi, un *allargando* pour corollaire. Les silences sont écourtés mais en revanche l'intensité des accords (*fff*) est assez oppressante ; la différenciation ne fait donc pas défaut.

POINTS D'OBSERVATION POUR N° 18 :

- Est-on *allegro molto* ?
- Les double-croches de 1 et 2 sont-elles *stringendo* ?
- Les mesures 3-4, 7-8 sont-elles fuyantes ou la pulsation est-elle à la blanche ?
- La pédale de mes. 12 est-elle prise en compte ?
- Y-a-t-il un style *recitativo* entre 9 et 15 ?
- La mesure 16 est-elle *stringendo*, *in tempo* ou *allargando* ?
- Les accents de 16 sont-ils à contretemps ?
- Quelle est la durée du silence entre 19 et 20 ?
- Y-a-t-il césure entre les deux derniers accords et sont-ils perçus comme *fff* ?

QUESTIONS EDITORIALES POUR N° 18 :

- 1) Dans la 1^{ère} édition française Catelin de 1839, il y a un C plutôt qu'un .
- 2) 1-2, 5-6, les liaisons sont surmontées de deux points de *staccato* dans le manuscrit. Ces formules apparaissent néanmoins sans points dans plusieurs éditions (Breitkopf Mikuli). Dans Klindworth, Joseffy, Debussy et Pugno et Cortot, les liaisons ont un point sur la 2^{ème} note de chaque groupe de deux. Kreutzer n'a ni points ni liaisons.
- 3) Klindworth propose une réécriture rythmique de 4 et 11 : les quintolets deviennent deux double-croches et un triolet.
- 4) A la mesure 16, Klindworth écrit mi-sol-mi pour l'accord du 2^{ème} temps (md). Joseffy la cite dans son édition.

PRELUDE N° 19

en mi \flat majeur
Vivace à 3/4

Dans la même tonalité : *Nocturne op. 9 n° 2, Etude op. 10 n° 11, Valse brillante op. 18, Nocturne op. 55 n° 2*

Egalement *Vivace* : Préludes 3 et 19, Etude op. 25 n° 5 et n° 8, Valse op. 34 n° 3

Paru en enregistrement séparé :

1932 Radwan, Auguste de (1867-1957) Pologne/France avec 8 et 11 Ultraphone

Comme le n° 12, ce prélude est très probablement l'autre des deux études que Chopin retira de l'opus 25 en 1836, pour y substituer deux compositions plus récentes. Il contient de nombreux sauts entre les basses de la main gauche qui en rendent l'exécution périlleuse mais lorsque l'interprète parvient à bien maîtriser cette haute voltige, il en émane une lumière toute particulière.

19 FERRUCCIO BUSONI 1920 (1 :23)

Ce *Prélude*, comme le n° 8, ne suscite guère d'excentricités de la part de Busoni. Son approche est relativement proche de ce que l'on entend de nos jours, dans un flux cultivant l'élasticité et non la perfection figée de l'isorythmie. Tout au plus pourrait-on remarquer que, pour une fois -peut-être par hasard...- Busoni rend justice à la pédale originale du compositeur (entre 29 et 32). L'avant-dernier accord est arpégé.

19 ALFRED CORTOT 1926 (1 :07) durée la plus courte avec Lortat

(La blanche pointée à 72). A 1 la troisième note est *mi* \flat . Les pédales originales ne sont pas toujours prises en compte, particulièrement celles qui sont longues ; à cet égard, en règle générale, la pédale reste très peu enfoncée. De 29 à 32 le *crescendo* indiqué est presque imperceptible ; la fin est d'ailleurs plutôt *diminuendo* ; on constate un très léger *stringendo* avant un non moins léger *allargando* et une petite suspension à la fin de la période. Sur 46-47 la longue pédale originale n'est pas prise en compte. Entre 47-48, comme sur 63-64, l'élargissement est patent. A 51 et 59 Cortot s'arrête sur le *do* \sharp de la voix supérieure. De 65 à 67 le *crescendo* indiqué n'est pas perceptible. A 70 l'accord de main gauche est arpégé. De 69 à 71, il n'y a pas de pédale continue jusqu'à la fin du morceau : les silences notés sont mis à nu.

Alfred Cortot a choisi un *tempo* d'une rapidité extrême, au risque de ne pas toujours atteindre les notes écrites dans les sauts entre les basses ; basses qu'on peine parfois à suivre, autant pour ce qui est de l'intensité des attaques que pour la technique d'enregistrement de l'époque. Le flux rythmique de cette exécution est presque métronomique à part quelques très rares élargissements ; et pourtant on ressent une séduction sonore et, avouons-le, un ravissement.

19 ROBERT LORTAT 1928 (1 :07) durée la plus courte avec Cortot 1926

(La blanche pointée à 72, mais avec un peu plus de fluctuations que la précédente). A la mesure 1, la troisième note est *mi* \flat . Sur 21-22 il y a un léger élargissement, de même que sur 31-32. A 46-47 la longue pédale originale n'est pas prise en compte ; il n'y a qu'un élargissement. A 51, c'est encore un léger élargissement. Sur 56-57 ce sont les pouces de la main droite qui ressortent (*la* \flat - *sol* - *fa* - *mi* \flat). A 59, une nuance *subito più piano* survient. Les mesures 63-64 vont en s'élargissant. De 65 à 67 le *crescendo* indiqué n'est pas perceptible. A 68-69 le *diminuendo* indiqué est interrompu par l'accentuation du dernier *mi* \flat de la basse. A 70 l'accord de main gauche est arpégé. Sur 69-71 les trois mesures sont dans la même pédale, laquelle est mise un temps plus tard que la notation ne le prévoyait.

Robert Lortat a choisi le même *tempo* de base qu'Alfred Cortot en 1926 mais le débit des croches subit plus de fluctuations par endroits. Il semble mettre moins de pédale que son confrère en 1926, du moins ici ou là. L'exécution est périlleuse et non exempte de petites scories.

19 ALFRED CORTOT 1933 (1 :15)

(La blanche pointée à 69). Sur 1 et 2 la pédale originale est adoptée et la troisième note est *mi* \flat . A 7, on peut observer un léger fléchissement du *tempo*, manifestement intentionnel. A 21 l'élargissement va de pair avec la longue pédale originale. De 29 à 32 le *crescendo* noté est amorcé puis abandonné pour un *diminuendo*. Les pédales de deux en deux groupes (déjà adoptées par Busoni) ne sont pas observées et on constate une accentuation de la basse sur les notes *si* \flat - *do* - *ré* - *mi* - *fa* #, soit exactement à cheval par rapport à la pédale notée. Cette version de 1933 va en s'élargissant ici, alors que celle de 1926 commençait par un *stringendo poco*. Entre 49 et 60 les inflexions différenciant les *do* \flat et les *do* rappellent beaucoup celles de 1926. Entre 63-64 il y a un fort élargissement. Sur 65-67 le *crescendo* est amorcé mais le *diminuendo* lui succède une mesure plus tôt que prévu. A 69 la basse se trouve à l'octave inférieure. A 70 l'accord de main gauche est arpégé. Entre 69 et 71 les silences sont mis à nu, sans la pédale.

Alfred Cortot adopte en 1933 un *tempo* très légèrement moins rapide que dans la version de 1926. Il assouplit aussi le flux par des inflexions moins strictement pulsées qu'antérieurement. Lorsqu'il adopte les longues pédales notées, il paraît un peu déstabilisé dans ses moyens, comme si le brouillage qui en résulte affectait son influx nerveux. L'enregistrement de 1926 semblait plus agissant.

19 LEONID KREUTZER 1938 (1 :32) durée la plus longue

(La blanche pointée à 52). A 25 Kreutzer fait ressortir un contrechant (*do* \flat - *si* \flat - *la* \flat) dans la main droite. Idem à 27. Lors des mesures 29 à 32 les pédales de deux en deux sont observées sans être parfaitement réalisées mais le *crescendo* n'est pas perceptible. A 33 il y a rajout d'un *mi* \flat à l'octave inférieure. Sur 35-36 le ténor (*si* - *do* - *la* \flat - *sol*) ressort. A 46-47 la pédale originale n'est pas perceptible. A 48 il y a un élargissement. Entre 49 et 61, le phrasé rappelle beaucoup celui d'Alfred Cortot, en plus élargi. De 61 à 64 Kreutzer prend du temps pour atteindre les basses éloignées entre elles par de grands intervalles, assouplissant considérablement la pulsation. Entre 65 et 68 le *crescendo* n'est presque pas perceptible et le *diminuendo* intervient plus tôt que ne le prévoyait la notation. A 69 la pédale est changée sur le premier temps, soit un temps plus tard que noté par l'auteur. A 70 l'accord est *pianissimo* au lieu du *fortissimo* noté.

19 RAOUL KOZALSKI 1939 (1 :21)

(La blanche pointée à 50). Dans la 1^{ère} mesure Koczalski joue *mi b*. De 17 à 28, il insuffle un certain élan à son phrasé. Entre 29-32 le *crescendo* s'affirme discrètement et les pédales de deux en deux temps sont observées. Sur 33 il reprend l'élément initial dans une nuance plus forte. Entre 49-64, au contraire de la plupart de ses prédécesseurs, il conserve ici une pulsation régulière avant d'élargir sur la mesure 64. De 65 à 67 le *crescendo* est amorcé mais, comme ses collègues, Koczalski diminue beaucoup plus tôt que la notation ne l'indique. Sur 70 l'accord n'est pas arpégé mais il est *pianissimo*. De 69 à 71 après une attaque du dernier *mi b* grave, la pédale tient tout le spectre (sans débiter un temps plus tôt comme indiqué).

19 EGON PETRI 1942 (1 :13)

(La blanche pointée à 69 environ). Cet enregistrement ressemble beaucoup à la conduite rythmique adoptée par Alfred Cortot dans son enregistrement de 1926. Il y a la même pulsation implacable ; toutefois les quelques moments d'élargissement ou de phrasé mélodique (pour différencier les *do b* et *do #* entre 49 et 60) n'apparaissent pas ici, à quelques exceptions près notées ci-dessous. Entre 29-32, Petri resserre un peu le mouvement avant la brève respiration ; c'est le premier enregistrement qui propose cette option. A 48, on peut observer un léger élargissement. Entre 57 et 64 se trouve une petite césure de phrasé entre le premier et le deuxième temps avant une reprise de la phrase un peu plus *piano* que précédemment et dans une imperceptible décélération. Entre 65 et 68 le *crescendo* indiqué n'est pas très perceptible et -comme les autres interprètes- Petri diminue plus tôt qu'indiqué. De 68 à 71, par contre, la pédale originale est adoptée pour la première fois ; le dernier accord est légèrement prolongé.

19 ALFRED CORTOT 1942 (1 :14)

Rien ne semble avoir changé depuis la version de 1933, si ce n'est un son plus clair et un *tempo* légèrement plus détendu qui nous totalise 7 secondes supplémentaires.

19 ARTHUR RUBINSTEIN 1946 (1 :16)

(La blanche pointée à 64). Il y a peu à dire sur cet enregistrement qui obéit à une logique très simple : Rubinstein joue en hédoniste ce prélude comme un morceau de pure mélodie. Très à l'aise techniquement -à part une minuscule bavure à 32- il suit chaque période de 8 mesures sagement, donne son envol à la phrase puis cède légèrement en fin de période. Il n'y a guère que la fin, de 65 à 68, qui se singularise : ici le frémissement des triolets est comme suractivé, une manière d'exprimer l'intention de *crescendo*. Les deux dernières mesures semblent rompre avec ce qui précède, comme une diversion subite visant à ramener à la réalité ceux qui se seraient laissé aller à la rêverie. Les pédales originales ne sont pas particulièrement prises en compte et les notes ne sont pas toutes celles de Chopin, quoique presque toujours parfaitement dans l'harmonie.

19 BENNO MOISEWITZ 1948 (1 :14)

(La blanche pointée à 64). La levée qui précède la 1^{ère} mesure est étrangement raccourcie. La même relation se retrouvera avant 33. Les deux mesures 27 et 28 sont jouées un peu plus largement et délicatement, l'interprète faisant ressortir la voix intérieure de la main droite (*do b -si b -la b*). A 32, sur le 3^{ème} temps, Moiseiwitsch s'arrête en gardant la pédale et fait précéder la mesure suivante

d'un *si b* non noté en levée de croche... A 59, alors qu'il ne l'a pas fait à la mesure correspondante (51), Moiseiwitsch s'attarde sur le *do*, rappelant le phrasé inauguré par Alfred Cortot en 1926 et repris par d'autres ensuite. Entre 65-67, plutôt qu'un *crescendo*, Moiseiwitsch fait un *sostenuto* avant de diminuer. A 70, l'accord de main gauche est arpégé, comme dans certains enregistrements antérieurs. A 71 le dernier accord, renforcé à l'octave grave est asséné très fort, presque brutalement.

POINTS D'OBSERVATION POUR N° 19 :

- Mes. 1, la 3^{ème} note est-elle un *mi b* ou un *sol* ?
- Les mes 29-30 sont-elles jouées *stringendo* ou *allargando*, en *crescendo* (comme noté) ou en *diminuendo* ?
- Les pédales d'origine regroupant deux positions de la même harmonie sont-elles observées ?
- Entre 57-60, y-a-t-il focalisation sur l'oscillation entre *do b / do ♯* ou les soufflets sont-ils à prendre en valeur absolue ?
- A 62-63, perçoit-on les notes tenues de la main gauche ou ne sont-elles qu'une manière de relier techniquement deux positions écartées, comme dans certaines études (op. 10 n° 4 par exemple) ?
- Sur 66-67, la pédale en hémiole s'entend-elle ?
- De 69 à la fin, y-a-t-il la pédale spectrale ?

QUESTIONS EDITORIALES POUR N° 19 :

- 1) Cortot indique que la voix supérieure est à isoler.
- 2) Les éditions divergent quant à l'identité de la 3^{ème} croche de la main droite. Pour certains c'est un *mi b* (Catelin, Breitkopf, Mikuli, Joseffy, Cortot) ; pour d'autres un *sol* (Klindworth, Debussy, Pugno). Le manuscrit indique bien *mi b* ; pourtant celui-ci ne laisse pas d'être troublant.
- 3) A 62-63, les notes tenues en noires à la main gauche (provenant du manuscrit) n'apparaissent pas dans la plupart des éditions (Catelin, Breitkopf 1939 Mikuli Debussy Pugno).
- 4) De 65 à 68, Klindworth met des blanches sur les notes *si b - la - la b - sol - fa #* qui sont les plus aiguës.
- 5) La pédale de la fin (à 68) ne figure pas dans toutes les 1^{ères} éditions (elle manque dans Catelin).

PRELUDE N° 20

en ut mineur
Largo à C

Dans la même tonalité : Etudes op. 10 n° 12 et op. 25 n° 12, Nocturne op. 48 n° 1

Egalement *Largo* : Préludes n° 4 et n° 9, 1^{ère} Ballade op. 23 (début), Sonate op. 58 (3^{ème} mt.)

Parus en enregistrements séparés :

1905	Mihalowski, Alexander	(1851-1938)	Pologne	isolé	?
1906	Pachmann, Vladimir de	(1848-1933)	Ukraine	avec 20	Welte
1910	Moiseiwitch, Benno	(1890-1963)	Ukraine	isolé	Gramophone
1920	Hallock-Greenewalt, M.-E.	(1871-1950)	Syrie	avec 4, 7	Columbia USA
1927	Bowen, York	(1884-1941)	GB	avec 3, 23	Vocalion GB
1927	Koczalski, Raoul	(1884-1948)	Pologne	avec 12	Polydor
1930	Eaver, Myrtle C.	(?)	USA	isolé	Victor USA
1933	Hunt, John	(1905-1978)	UK	isolé	Gramophone
1936	Kagen, Sergius	(1909-1964)	Russie/USA	avec 6, 7	Columbia USA
1937	Mayerl, Billy	(1869-1947)	GB	avec 4, 6	Columbia GB
1937	Kreutzer, Leonid	(1884-1953)	Russie	avec 1, 3, 6, 15, 24	Nippon Columbia
1943	Ungar, Imre	(1909-1972)	Hongrie	avec 6, 7, 17, 23	Radiola Hongrie

A l'origine, ce prélude ne contenait que deux phrases. S'il en contient finalement trois, la deuxième phrase étant rejouée avant le *crescendo* final -souvent éludé- c'est dû à une suggestion du dédicataire Camille Pleyel dont Chopin écrivait en pied de page de son manuscrit : *concession faite à M. xxx qui a souvent raison.*

20 FERRUCCIO BUSONI 1920 (1 :36, durée la plus longue)

On constate immédiatement que tous les accords sont séparés par des césures, comme si Busoni avait pris le parti de ne point utiliser la pédale ou comme si le mécanisme d'enregistrement n'avait pas retenu ces informations... Si le *tempo* est certes le plus lent de toutes les versions étudiées, il ne semble pas pour autant invraisemblable. A la mesure 3, sur le dernier temps, Busoni joue le *mi* \natural qui a mis longtemps à devenir le *mi* \flat voulu par Chopin, ce qui est documenté par les exemplaires annotés par lui. Si dans cette exécution les harmonies sont bien celles de Chopin, leur disposition ainsi que les redoublements ne correspondent pas exactement au texte de l'auteur, certains accords étant étoffés. La fin est sans *crescendo*.

20 ALFRED CORTOT 1926 (1 :23)

(La noire à 40). Les double-croches de cet enregistrement sont strictement proportionnelles. A 3, c'est le *mi* \natural qui est joué. Les mesures 3 et 4 sont sans le soufflet en *crescendo*. A 8 Alfred Cortot joue *ritenuto*. Dès 9, la voix intérieure de main droite affleure légèrement. A 11 le *crescendo* n'est pas amorcé. A 12 il n'y a pas de *crescendo*. A 13 l'accord final est *subito più forte*.

20 ROBERT LORTAT 1928 (1 :11, durée la plus courte)

(La noire à 40). A 2, le 3^{ème} temps est arpégé à la main gauche. A 3 la dernière note est un *mi* \sharp . Sur 3-4 il n'y a pas de soufflet en *crescendo*. A 8 le *riten.* ne se perçoit que juste avant le dernier temps. Dès 9 les voix sont égalisées. Dès 11, le *crescendo* n'est pas amorcé. A 12, il n'y a toujours pas de *crescendo* ; le *riten.* n'est perceptible qu'entre les deux derniers temps de la mesure. A 13 le dernier accord est joué *pianissimo*.

20 ALFRED CORTOT 1933 (1 :24)

(La noire à 42). Les double-croches restent proportionnelles, bien qu'on sente une imperceptible tentation de les libérer de leur carcan. A 3 la dernière note est toujours un *mi* \sharp . Les mesures 3-4 sont sans soufflet *crescendo*. A 8 le *riten.* est conduit. Avant 9, Cortot fait une césure (ce n'était pas le cas dans sa version de 1926). A 11 le *cresc.* n'est pas amorcé. A 12, point de *crescendo* mais plutôt un *riten.* A 13 le dernier accord est *subito forte*.

Alfred Cortot n'a quasiment pas varié par rapport à son enregistrement de 1926. Ses options restent les mêmes ; à part la césure avant 9, seuls le son et l'espace sont différents.

20 LEONID KREUTZER 1938 (1 :20)

(La noire à 48). Les double-croches sont proportionnelles sauf à la fin de 4 et de 8 où Kreutzer cède légèrement. A 3 le dernier son est *mi* \flat . Les mesures 3-4 sont sans soufflet. A 8 le *riten.* est perceptible. Sur les mesures 11-12 le *crescendo* n'est ni amorcé ni conduit. A 13 le dernier accord est *pianissimo*.

20 RAOUL KOCZALSKI 1939 (1 :12)

(La noire à 48). Les double-croches sont resserrées (comme le faisait Mihalowski). A 3 c'est hélas encore un *mi* \sharp que l'on entend. A 8 le *riten.* est perçu comme progressif. A 11 le *crescendo* final n'est ni amorcé ni perceptible. A 13 le dernier accord est *pianissimo*.

20 EGON PETRI 1942 (1 :13)

La noire oscille autour de 52 même si on peut observer une tendance à jouer *sempre piu lento poco a poco*. Les double-croches sont très légèrement resserrées. A 3 c'est enfin un *mi* \flat en fin de mesure. Sur 3-4 le soufflet est légèrement perceptible. A 8 le *riten* est bien perceptible. Sur 11-12, le *cresc* est amorcé et conduit. A 13 le dernier accord est *forte*.

Egon Petri se montre une fois de plus très fidèle à la partition (*mi* \flat au lieu de *mi* \sharp à 3, soufflet, *riten*, *cresc*, dernier accord *forte*). En tout point il agit à la manière d'un équilibriste. Ses double-croches ne sont jamais ostentatoires, elles visent le naturel. La conduite du *cresc* est très habile car elle ne paraît pas contrainte.

20 ALFRED CORTOT 1942 (1 :24)

Dans cette nouvelle version, les accords de la première ligne sont plus assésés qu'antérieurement ; on entend de ce fait beaucoup plus clairement le *fa* sur le troisième temps qui se substitue au *sol* écrit ; également des quintes de remplissage dans la main gauche (mes. 2, premier temps, mes. 4, deuxième temps). Il y a césure avant 5. La deuxième ligne est, elle aussi, quoiqu'indiquée *piano*, plus matérielle et peu enveloppante, ceci évidemment pour mettre en valeur le retour de ces accords en *pp*. Pour le reste, rien n'a changé : le *mi* $\frac{1}{2}$, pas de *ritenuto*, pas de *crescendo*, le dernier accord *ff subito*, etc.

20 ARTHUR RUBINSTEIN 1946 (1 :30)

(La noire à 40). Les double-croches apparaissent légèrement sans rigueur. A 3, Rubinstein joue hélas *mi* $\frac{1}{2}$ en fin de mesure. A 10 la conduite semble amorcer un léger ralenti. A 11 le *riten.* commence beaucoup plus tôt qu'il n'est indiqué. A 12 le *crescendo* pourtant amorcé n'ira pas jusqu'au bout ; il fléchit dès le troisième accord de 12. A 13 le dernier accord fait volte-face jouant *subito piano*.

Dans cette version Arthur Rubinstein souffle le chaud et le froid. Il joue hélas le *mi* $\frac{1}{2}$ de mes. 3 mais par ailleurs varie l'approche des double-croches avec créativité, suivant l'exemple de Mihalowski. L'édition dont il se sert contient l'indication : *cresc.* mais l'interprète semble ne pas vouloir l'assumer complètement.

20 BENNO MOISEWITCH 1948 (1 :24)

(La noire à 48). Les double-croches sont surpointées dans la 1^{ère} ligne (de 1 à 4) : elles ont la physionomie de triple-croches. A la fin de 3 c'est encore un *mi* $\frac{1}{2}$ que l'on entend. Parvenu à 4, Moiseiwitch réduit l'intensité sur les deux derniers temps, alors que Chopin a placé un soufflet de 3 à 4. Sur 5-6 cela commence *forte* -voire *fortissimo*- soit au-delà de la nuance qui précédait puis on assiste à un adoucissement progressif des attaques sur la mes. 7 avant qu'elles ne soient ranimées dans la mesure 8 de *riten.* A 9 Moiseiwitch fait ressortir fortement le saut d'octave de main gauche, dans une nuance qui n'est pas *pp*. A 11 la pulsation ralentit avant l'indication *cresc.* A 12 il y a une amorce de *cresc* sur les deux premiers temps qui mute en *diminuendo*. A 13 le dernier accord est joué *piano*.

On peine à s'expliquer certaines options, comme celle de commencer *forte* à 5, soit encore plus que ce qui précède alors que la nuance indiquée est *piano* ; ou encore celle d'ignorer le *pp* de 9. Y-a-t-il un souci de se singulariser ? Moiseiwitch fait preuve d'anticonformisme et sa fantaisie d'interprète n'a pas de limites.

POINTS D'OBSERVATION POUR N° 20 :

- La note pointée est-elle proportionnelle ou libre ?
- La dernière note de main droite à 4 est-elle *mi* $\frac{1}{2}$ ou *mi* \flat ?
- Les mesures 3 et 4 sont-elles reliées par une liaison ?
- Quel est le dosage des voix à partir de 9 ?

- Le *cresc.* de 11 est-il assumé et va-t-il jusqu'à la fin du prélude ?
- Atteint-on un *ff* dans la dernière mesure ?
- L'unique pédale est-elle observée ?
- Subsidiairement : y-a-t-il césure avant 5 et avant 9 ?

QUESTIONS ÉDITORIALES POUR N° 20 :

- 1) A 3, le *mi* \natural du dernier temps, corrigé en *mi* \flat par Chopin dans l'exemplaire Stirling notamment et repris par Pugno et de nombreux autres, est *mi* \natural dans le manuscrit, dans Catelin, Breitkopf 1839, Mikuli, Joseffy, Debussy. (l'édition Cortot mentionne le *mi* \flat).
- 2) Cortot indique dans son édition : *le ritenuto indiqué ici (7-8) dans la plupart des éditions ne nous paraît pas conforme au caractère fatal du rythme de ce Prélude.* Celui de l'avant-dernière mesure est ainsi supprimé.
- 3) Sur 11 et 12, le *crescendo* (présent chez Mikuli et Pugno) n'existe pas dans Breitkopf et Debussy. Il est remplacé par un soufflet *diminuendo* dans Klindworth, Joseffy et Cortot.
- 4) Pour l'intensité de l'accord final, tant Klindworth que Joseffy indiquent *piano*, amené par un soufflet *diminuendo* hélas apocryphe.

PRELUDE N° 21

en si \flat majeur
Cantabile à 3/4

Dans la même tonalité : Variations op. 2, Mazurka op. 7 n° 1, Polonaise op. posth.

Egalement *Cantabile* : Mazurka en sol mineur op. 67 n° 2

Parus en enregistrements séparés :

1907	Schelling, Ernest	(1876-1939)	Suisse/USA	avec 1	Welte
1913	Godowski Léopold	(1870-1938)	Pologne/USA	avec 23	American Record Company
1934	Kreiten, Karlrobert	(1916-43)	Allemagne, NL	avec 16	Thorofon Dusseldorf

Si ce prélude est si délicat à conduire, c'est probablement dû à l'écriture très particulière en double-notes de la main gauche, laquelle pourrait bien avoir agi comme stimulant de création sur Debussy : on pense à *Nuages* (des 3 *Nocturnes* pour orchestre).

21 FERRUCCIO BUSONI 1920 (2 :35, durée invraisemblable) (vitesse de défilement ?)

Dans ce Prélude également, la durée (2'35) de l'enregistrement de Busoni est à nouveau suspecte, ce d'autant que l'enregistrement du même interprète pour la firme Hupfeld en 1908 durait 1'35.

A remarquer que la première note écrite est précédée d'une levée de noire (provenant du fa inférieur) qui ne fait pas partie du texte original. La main gauche semble extrêmement mobile, pratiquant des *stringendo/allargando* qui paraissent invraisemblables. On est aux antipodes du rouleau enregistré par Léopold Godowski en 1913, qui reste l'interprétation la plus mesurée et la plus sobre de toute la discographie du XXe siècle... A 12, Busoni joue en petites notes *sol - la \flat - sol - fa # - sol (la \flat au lieu de la \natural)*. Dès le début, mais peut-être encore plus dès 33, notre interprète semble cultiver alanguissements et césures à profusion. A 44 il décélère fortement. La dernière ligne propose la version raccourcie que l'on entendra encore assez souvent (qui provient d'une erreur de copie de Fontana, reprise par Breitkopf) et les deux derniers accords feront se dissocier les mains du pianiste : la droite précédera la gauche, en prenant son temps.

21 ALFRED CORTOT 1926 (1 :35)

Dans cette version -comme dans le prélude n° 13- le *tempo* d'Alfred Cortot semble impossible à mesurer, tant il évoque les sables mouvants. La basse et le chant de main droite (comme au début *si \flat et fa*) sont décalés presque partout, parfois très légèrement, d'autres fois plus fortement. Les croches groupées sont très mouvantes, glissantes voire fuyantes. Parfois elles se dilatent pour permettre à la droite de s'épancher sur un détail (comme le troisième temps vocalisé de 2). A 4 le dernier *mi \flat* de l'accompagnement est fortement timbré comme s'il s'agissait d'une levée du chant ; il est d'ailleurs joué comme une noire et non comme une croche. A 7 le dernier *fa* du chant semble une croche plus qu'une double croche. A 12 la main droite est ici très définie ; elle occulterait presque la main gauche. A 13 le *tempo* devient encore plus fluide. A 15 le premier *ré* de la main droite est focalisé et prolongé. A 16 l'indication *diminuendo* ne se reflète pas dans l'exécution ; le si

b du premier temps est même accentué sans qu'on en comprenne la raison. A 23 l'accord en petites notes *ré b - si b - ré b* est joué au lieu de *do b -la b -do b*. A 24 intervient un *diminuendo* assorti d'une décélération. A 32 la mesure est très élargie et il y a focalisation sur le *mi* (avant-dernière croche). Le soufflet avait été anticipé. Entre 33 et 38 les basses alternent selon le principe de 33-34 (*fa grave*, puis une octave plus haut) alors que dans la partition il n'y a de *fa grave* qu'à 33. A 34 le débit des croches est suspendu avant la dernière (*ré*) qui devient une levée timbrée conduisant au *sol* (noire) de la mesure suivante. Même procédé à 36 et 37. Sur 45 et 47 c'est le *si b* qui est focalisé. Sur 46 et 48 c'est la première croche de la main droite (*mi b*) qui est focalisé avec *tenuto*. Sur 50 et 52 c'est le *si b* noire qui est timbré, plutôt que le *ré* qui est noire pointée. Ces deux mesures sont prises plus lentement. A 55 il n'y a ni soufflet, ni *crescendo*, ni *forte* sur ces derniers accords.

Dans ce prélude 21, Cortot se montre spéculatif. Il cherche visiblement à faire ressortir des secrets cachés contenus dans la partition. Il y a plusieurs points de texte qui surprennent et certaines options sont difficilement explicables (comme, à 50 et 52, timbrer le *si b* qui est une noire alors que le *ré*, noire pointée, conduit aux notes suivantes...)

21 ROBERT LORTAT 1928 (1 :29, durée la plus courte avec Petri)

Le *Tempo* est difficile à mesurer car les groupes de croches sont pris en *accelerando*. Les premiers temps sont décalés, comme dans l'enregistrement de Cortot de 1926. A 2 la petite note n'est pas chantée, elle est prise serrée. A 4, à l'instar de la version Cortot, le dernier *mi b* de l'accompagnement est fortement timbré comme s'il s'agissait d'une levée du chant ; il est joué avec une durée de noire et non de croche. Comme Cortot en 1926, le dernier *fa* du chant semble à 7 une croche plus qu'une double croche. Dans la mesure 16 on perçoit plutôt un *crescendo* que le *diminuendo* indiqué. La partie centrale (soit à 17) est abordée avec un ton héroïque et conquérant, le *tempo* est activé. A 24, il y a décélération en *diminuendo*. A 32 on ne perçoit pas de soufflet dans cette mesure. C'est le *sol b ostinato* qui est mis en valeur, plutôt que les notes mobiles. De 33 à 38 la progression ascendante est sans arrêt ni focalisation ; elle s'appuie sur les basses dont la durée de défilement est légèrement accrue. A 39 le point culminant est pris avec une distension : les accords sont plus longs que les notes *fa*. De 41 à 43 les croches déferlent littéralement. Les deux mesures 44 et 45 sont fortement élargies ; à 45 c'est le *si b* qui est focalisé (comme Cortot en 1926). A 48 le dernier *sol b* est décalé entre main gauche et main droite. Les deux mesures 49 et 51 sont fortement étirées, avec une insistance sur le *mi* qui perdurera au-delà dans la formule. A 50 et 52 c'est le *ré* qui est timbré ; mais le *mi b* est lui aussi marqué. L'accord de premier temps est pris dans un quasi-arpègement très serré ; en réalité c'est la basse qui précède le bloc constitué par l'accord. La mesure 54 manque, comme c'est le cas dans les éditions Breitkopf, reprises pour ce détail par Mikuli et Joseffy. Sur 55-57 on perçoit clairement un *crescendo* mais il est assez peu prononcé. A 59 la basse est jouée une octave plus bas. La durée de l'accord excède la notation.

21 ALFRED CORTOT 1933 (1 :36)

Le *tempo* n'a pas réellement fléchi mais il semble plus paisible. Les grands choix n'ont pas fondamentalement varié. On observe cependant plus de continuité, le débit est moins claudiquant. A 21 la longue pédale originale est changée. Entre 33-38 chaque dernière note de main gauche est supprimée. A 39-40 la pédale originale s'interrompt à 40 au lieu de tenir sur deux mesures. A 45 et 47, Cortot privilégie l'aspect mélodique et joue sans pédale. De 53 à 55 la giration de main gauche est pressante, elle s'enfuit vers l'aigu. A 57 les silences apparaissent, la pédale n'est pas tenue. A 58-59 la fin est arpégée sur l'avant-dernier accord ; quant au dernier il est un peu prolongé au-delà de la notation.

Dans cette nouvelle version, Alfred Cortot cherche visiblement à cultiver plus la ligne générale et à réduire la part de l'agitation qui était assez patente dans la version de 1926. Il s'obstine cependant dans certains choix dont on peine à établir l'origine.

21 LEONID KREUTZER 1938 (1 :57)

Le *tempo* élu par Kreutzer est relativement semblable à celui de ses prédécesseurs tant qu'il ne s'approprie pas le déroulement du texte musical en pleine subjectivité. Tout commence par un long temps suspendu après l'émission de la première croche de main gauche. A 4, comme dans les versions Cortot et Lortat, le dernier *mi b* de l'accompagnement est fortement timbré comme s'il s'agissait d'une levée du chant, ce qui provient de l'édition Breitkopf de 1839 ; il est joué comme une noire et non comme une croche. Sur 6-7 la dernière note du chant de 6 rejouée juste avant le *sol*, comme un *cercar della nota*³⁶. A 12 le dernier *mi b* est un peu marqué. La période entre 17 et 24 est légèrement phrasée, trouvant un compromis entre la liberté de la main droite et l'*ostinato* de la main gauche. A 21 la pédale est changée sur le premier temps, coupant la merveilleuse résonance que Chopin envisageait pour six mesures d'affilée ! Entre 25 et 31 c'est la main droite qui impose son phrasé, selon les intervalles ; la main gauche suit, un peu hésitante, voire errante ; elle n'impose pas un *ostinato*. A 32, nulle trace du *crescendo* requis par l'auteur ; entre 33 et 38 la progression est relativement régulière, avec de légers arrêts dans les sauts. La mesure 44 est élargie. A 45 et mesures analogues, Kreutzer traite la note *mi* avec grande insistance. De 49 à la fin, le discours retarde beaucoup et de plus en plus, sans *crescendo*. La mesure 54 est éludée, Kreutzer étant parmi ceux (dont Lortat) qui ont adopté la version courte proposée par certaines éditions (Breitkopf 1839, Kullak, Mikuli, Joseffy). Les deux derniers accords sont égaux en durée et en intensité.

21 RAOUL KOCZALSKI 1939 (1:40)

Le *tempo* commence aux alentours de 108 mais dans la partie centrale il atteint 120 environ ; c'est dire son élasticité. Le flux des croches est ici plus maîtrisé. Il y a dans cette version plusieurs points qui sont analogues aux choix des interprètes précédents : le décalage entre basses et chant de la main droite ; la note en petits caractères prise serrée à 2, le *mi b* qui devient une noire d'importance mélodique à 4, la mesure 54 omise (version raccourcie) et sans le *crescendo* de la fin. La mesure 12 est très détaillée ; Koczalski cherche visiblement à restituer la complexité de la superposition des valeurs avec grande minutie ; cela implique d'élargir considérablement le flux des croches. Jusqu'ici Koczalski est le seul pianiste qui n'ait pas pressé les mesures entre 13 et 15 : tous ses prédécesseurs le faisaient. Ici le jeu est très mesuré, canalisé. A 16 l'indication *diminuendo*, bafouée par tant d'autres, est respectée. A 17 on peut remarquer un fait plutôt rare : l'attaque en nuance *forte* est parfaitement simultanée entre les deux mains. Cela n'empêche qu'à 22 les mains se trouvent décalées lorsque le chant atteint son registre le plus élevé. Entre 17 et 31 l'*ostinato* de main gauche est érigé en règle ; le chant se fait compatible mis à part deux ou trois décalages entre les mains. A 32 le soufflet est bien perceptible, assorti d'un *allargando* en accroissement de la pression. A 33 la main droite redouble imperceptiblement le *fa* à l'octave supérieure. De 33 à 38 toute la progression est très mesurée ; quelques légers assouplissements du flux sont perceptibles, rendus nécessaires par l'écriture contorsionnée de la main gauche. A 44 le dernier *mi b* n'est ni tenu ni accentué. A 50 et 52 on retrouve la manière que Robert Lortat avait de faire légèrement précéder la basse. A 46 et 48 la dernière croche est lue *sol b*, probablement par inadvertance. La mesure 54 manque ici également. L'avant-dernier accord est assorti d'un petit décalage entre les mains.

³⁶ Il *cercar della nota*: un abbellimento vocale 'cacciniano' oltre le soglie del Barocco, Livio Marcaletti, *Rivista Italiana di Musicologia*, Vol. 49 (2014), pp. 27-53.

Depuis Godowski en 1913, on n'avait pas enregistré ce prélude dans cet esprit. Raoul Koczalski est le premier interprète qui cherche à maîtriser le flux des croches qui apparaît très agité dans les autres versions.

21 EGON PETRI 1942 (1 :29, durée la plus courte avec Lortat)

La noire est à 132 environ, avec une accélération bien perceptible à 37 (soit avant le point culminant) et un retour au *tempo* principal. Le flux des croches est encore plus mesuré que dans la version de Koczalski. Les décalages n'apparaissent plus. A 2 la note en petit caractère (*fa*) est serrée, non chantée. C'est ici le premier enregistrement dans lequel le *mi b* de 4 apparaît comme dernière croche de la mesure, restant partie intégrante de l'accompagnement. A 6 on peut relever la même pratique que celle constatée dans l'enregistrement de Kreutzer, qui répétait un petit *mi b* avant le *sol* de la mesure suivante selon le principe du *cercar della nota*³⁷ issu du *Bel Canto*. De 17 à 31, toute la période est axée sur la résonance obtenue par la pédale et sur l'*ostinato*. Le lyrisme est classique, sans pathos. A 32 le soufflet indiqué n'est pas perceptible. Entre 33 et 44 toute la période est construite comme en arche. Le *crescendo* progresse implacablement, sans assouplissement dans un premier temps ; le *tempo* se fait légèrement pressant sur 36-37-38 ; après la culmination de 39, il revient progressivement (de 41 à 43) au flux antérieur. A 44 l'accent sur le *mi b* est bien perceptible. Dès 45, la conduite va de mesure en mesure, avec des inflexions cadentielles. La mesure 54 nous est restituée. A la fin le *crescendo* est amené jusqu'à un véritable *forte* et les deux accords conclusifs sont sensiblement égaux en intensité et en durée.

Egon Petri apparaît ici comme le premier interprète moderne de ce prélude. Il ne pratique plus les décalages ; il s'appuie sur une édition plus proche des intentions de l'auteur ; il respecte scrupuleusement les indications (soufflets, *diminuendo*, *crescendo* final, version non écourtée, etc.)

21 ALFRED CORTOT 1942 (1 :34)

Aucun des choix fondamentaux de l'interprète ne s'est modifié depuis 1926 et 1933. Seules certaines intensités, certains phrasés varient un peu dans leur réalisation, ceci sans remettre en cause le projet initial.

21 ARTHUR RUBINSTEIN 1946 (1 :48)

(La noire à 120 avec petites fluctuations). Dans son début, Arthur Rubinstein n'est pas très loin d'Egon Petri dans ses choix : point de décalages d'une part, le flux des croches est assez maîtrisé d'autre part. Mais ici se manifeste un certain hédonisme, par le goût de la sonorité, de l'assouplissement de certaines inflexions alors que chez Petri la pureté et le classicisme prédominaient, anticipant sur une modernité assez inattendue (notamment de 17 à 32). A 2, quand bien même il n'insiste pas plus que nécessaire, Rubinstein chante la note *fa*, jusqu'ici traitée le plus souvent en *acciaccatura* (ou appoggiature brève). A 4 le dernier *mi b* est croche d'accompagnement et non plus levée du chant. La fin de la mesure 7 est assouplie, pour insérer la double-croche avec abandon. A 8 la dernière croche jouée *si b* au lieu de la double note *do-do* ; il s'agit vraisemblablement d'une scorie. Entre 13 et 16 les liaisons de Chopin sont reflétées en vagues successives dont le flux est réactivé. A 16 le *diminuendo* est perceptible. Dans toute la période qui va

³⁷ Il cercar della nota: un abbellimento vocale 'cacciniano' oltre le soglie del Barocco, Livio Marcaletti, *Rivista Italiana di Musicologia*, Vol. 49 (2014), pp. 27-53.

de 17 à 31, Rubinstein joue avec sobriété sans toutefois aller jusqu'à l'épure de Petri. Il cherche, avec plus de classicisme que Koczalski, un compromis entre l'*ostinato* de main gauche et le lyrisme des intervalles de main droite. A 32 le soufflet est à peine esquissé ; on le perçoit surtout dans la pression croissante, qui semble opposer de la résistance au flux précédant. Entre 33 et 44 tout est assez rigoureusement conduit en conformité avec les indications du texte, sans raideur. Dès 45 et jusqu'à la fin, l'exécution reflète en tout point la notation ; les *ré* de 50 et 52 sont perceptibles, le *crescendo* conduisant au *forte* également ; les deux accords conclusifs sont posés assez également, le dernier durant un peu plus longtemps.

21 BENNO MOISEWITCH 1948 (2 :00, durée la plus longue)

Le mouvement métronomique part de 96 environ, pour atteindre 120 dans ses moments les plus fluides. Il y a donc une certaine proximité avec Koczalski en ce sens. A 1 Moiseiwitch commence très largement, à l'aise, dans une respiration ample. A 2 la note en petit caractère (*fa*) est plus glissée que réellement chantée, mais elle n'est nullement traitée en *acciaccatura*. Elle est jouée avant le temps. Sur la phrase qui va de 5 à 8, la note *sol* du chant ressort fortement ; elle n'est pas couverte comme dans d'autres cas. A 9 le *si b* de main droite apparaît tel un véritable signal, auquel répond le *sol* de 11. La mesure 12 est très claire (Petri et Rubinstein la jouaient déjà dans cet esprit). A 13 l'attaque de la deuxième croche est dans une nuance d'une intensité que rien ne laissait présager. A 16 le premier *si b* est fortement marqué. Entre 17 et 32, toute la période est construite sur une main gauche qui génère, par ses légers remous sans cesse réactivés, un chant assez déployé (sans pour autant viser l'héroïsme conquérant de Lortat). On est plus proche du ton de Kreutzer, sans toutefois aller aussi loin dans la direction de ce dernier qui est si originale qu'elle en paraît presque expérimentale. Pourtant Kreutzer organisait visiblement le phrasé par une logique de main droite, alors qu'ici le processus est à l'inverse. A 32 le soufflet indiqué n'est pas perceptible. Dès 33 toute la progression, moins rigoureusement menée que celle de Petri, est assez régulière. On constate une petite éraflure sur la dernière croche de 35, puis à 41 un *la b* qui manque à la main gauche ; sinon, rien de bien particulier. A 44 le *mi b* (noire) de main droite est marqué. A 45 le premier temps est arpégé. A 46 et 48 les premières double-notes sont un peu appuyées et le dernier *sol b*, comme chez Koczalski. Les mesures 50 et 52 sont traitées différemment : la première fois, *forte* ; la deuxième fois en écho. La mesure 54 est aussi inexistante : Moiseiwitch s'appuie donc probablement sur une édition telle que Breitkopf, Mikuli ou Joseffy. Pourtant les derniers enregistrements de Petri et de Rubinstein avaient présenté la version longue qui s'est imposée depuis lors.

Constat : Au moins deux interprètes (Koczalski et Moiseiwitch) ont lu *sol b* comme dernière croche à 46 et 48, sans qu'on sache si cela provient d'une édition imprimée. Cela semble pourtant une lecture fautive...

POINTS D'OBSERVATION POUR N° 21 :

- Le flux est-il régulier ou contorsionné ?
- Le *mi b* de 4 est-il noire mélodique ou croche d'accompagnement ?
- L'exécution est-elle en *diminuendo* à 16 ?

- Y-a-t-il une seule pédale entre 19 et 24 ?
- Entend-on le soufflet sur 32 ?
- Conduite de la progression 33-38 : élasticité ou régularité ?
- Y-a-t-il décélération vers 43-44 ?
- Quelle est la note mise en valeur sur l'accord de 50 et 52 ?
- La mesure 54 est-elle jouée ou supprimée comme dans les éditions Breitkopf, Mikuli et Joseffy ?

QUESTIONS ÉDITORIALES POUR N° 21 :

- 1) A 2, la noire en petit caractère (Breitkopf, Debussy, Pugno) devient une croche barrée (proposant ainsi une exécution serrée) dans Klindworth et quelques autres.
- 2) A 12, Klindworth propose une réécriture rythmique des notes en petit caractère.
- 3) Sur 46 et 48, plusieurs pianistes semblent avoir lu, pour la dernière croche, un *sol* \natural au lieu d'un, comme si le *sol* b précédent leur avait échappé.
- 4) Dans certaines éditions manque une formule, à la dernière ligne de la main gauche, comme si la mesure 54 n'existait pas : c'est le cas dans Breitkopf 1839 -avec un fautif *si* b sur la quatrième croche (où devrait se trouver un *do*). Le texte est complet dans Catelin, Debussy (avec explications), Pugno, Cortot et de nombreux autres.

PRÉLUDE N° 22

en sol mineur
Molto agitato à 6/8

Dans la même tonalité : 1^{ère} *Ballade* en sol mineur op. 23 et *Nocturne* op. 37 n° 1

Egalement *Molto agitato* : Prélude n° 8

Parus en enregistrements séparés :

1907	Zadora, Michael von	(1882-1946)	Pologne	avec 2, 4, 9, 13	Welte
1946	Schioler, Victor	(1899-1967)	Danemark	avec 1, 3, 7, 16, 23	Tono Danemark
1947	Werschenka, Galina	(1906-1994)	Russie	avec 17	Polyphon
1949	Scheyne, Mikhail	(?)	Russie/USA	avec 3, 4, 13	Allegro USA

La parenté de ce Prélude avec le septième *Capriccio* de Paganini a été relevée³⁸. Son état survolté, son emportement final ne sont pas sans faire penser à la *coda* de la 1^{ère} *Ballade* op. 23, écrite dans la même tonalité.

22 FERRUCCIO BUSONI 1920 (1 :15 avec reprise non notée par l'auteur)

Ce Prélude fait partie de ceux que Busoni prolongeait en faisant une reprise de tout ou partie du contenu (comme dans les n° 1, 3, 7). Ici, parvenu à mesure 34 dont il omet, dans la 2^{ème} moitié de la mesure, ce qui est dévolu à la main droite, Busoni reprend à mesure 1 et rejoue les 34 mesures avant de déboucher sur la *coda* qui est un peu *sui generis*... Les détails suivants sont à relever plus particulièrement : à 25, 27 et 29 les premières basses sont jouées une octave plus bas que noté. A 39, l'accord de main droite est joué comme s'il survenait une mesure plus tard ; puis la mesure 40, beaucoup plus modérée, présente des accords non liés et le sol grave de la dernière mesure sera joué après l'accord.

22 ALFRED CORTOT 1926 (0 :41)

(La noire pointée à 76 environ). On observe une conduite des basses en un *legato* fantômatique. La pulsation est assez régulière -de noire pointée en noire pointée- mais certaines mesures font exception avec diverses modalités décrites ci-dessous.

La levée de 1 est jouée telle une rampe de lancement, avant que le *tempo* ne se définisse. La nuance n'est pas encore clairement affirmée ; elle s'imposera un peu plus tard. La mesure 8 subit un fort élargissement, sans qu'il y ait césure sur le quart de soupir. La deuxième moitié de 9 est très élargie, attirant l'attention sur un détail de diction. Sur 13-14 les soufflets de main gauche sont ignorés. A 15-16 l'indication *crescendo* est peu perceptible, la nuance de la période suivante (dès 17) ne sera pas beaucoup plus intense. Sur 17, 19, 21, 25, 27, 29 la deuxième croche survient avec un léger retard. A 25, la première basse est brisée. De 30 à 38 l'indication *più animato* est ignorée ; la mesure 34 freine

³⁸ WILKOWSKA-CHOMINSKA, K. : *Chopin et Paganini*, Annales Chopin, VI (1961-64), pages 104-111.

fortement (particulièrement la deuxième moitié) avant de relancer le discours. A 39 l'accord de main droite est joué une octave plus haut que noté.

Les trois derniers accords sont entrecoupés de césures. Le *sol* grave de la dernière mesure n'est pas clairement dissocié de l'accord et ce dernier a la même durée que les accords précédents et non celle d'une blanche pointée surmontée d'un point d'orgue...

22 ROBERT LORTAT 1928 (0 :37, durée la plus courte)

C'est ici la plus rapide des versions d'avant 1950. Le *tempo* est très fluctuant ; il y a presque constamment une alternance entre *stringendo* et *allargando*. Le toucher est très *marcato*, particulièrement sur les noires pointées en début de mesure. L'indication originale *Molto agitato* est prise au pied de la lettre ; cela n'est pas sans une certaine confusion. Plutôt qu'à cette didascalie, on croit assister au *so rasch wie möglich* de l'opus 22 de Schumann...

Dans la mesure en levée, une légère césure est perçue entre la croche pointée et la double-croche. La mesure 8 est aussi élargie, quoique moins que Cortot en 1926. Comme on l'avait constaté dans la version de ce dernier, il n'y a pas non plus de césure sur le quart de soupir. A 13-14 il n'est tenu compte des soufflets de main gauche. La mesure 16 resserre vertigineusement le *tempo*. Entre 17 et 22, le ressort est tendu à l'extrême malgré le léger retard de la deuxième croche entre 17 et 22, débouchant sur deux mesures très rapides (23 et 24), résultant du *stringendo* en croches qui les avait amenées. Dès 30 et jusqu'à 38 le *più animato* est observé. A 40 et 41 les trois accords de la fin, très séparés malgré la liaison, ressemblent étrangement à la manière de Cortot en 1926 ; la note *sol* grave précédant le dernier accord est également omise.

22 ALFRED CORTOT 1933 (0 :45)

L'interprétation que Cortot donne en 1933 de ce prélude a notablement évolué depuis la gravure de 1926. Certes, la noire pointée gravite toujours vers 76 mais le discours est beaucoup plus mouvant et assoupli. Le *più animato* de 30 à 38 est ici observé mais aménagé en deux vagues successives dont le reflux se trouve à 34, une mesure déjà très élargie dans la version de 1926.

La demi-mesure en levée marque une césure, comme dans la version de Lortat. Dans tout le début, le *tempo* évolue constamment et reste incertain. La mesure 8, très élargie en 1926, l'est toujours ici mais elle est anticipée par une inflexion de la main droite dans la mesure qui précède. Aux mesures 13-14, les soufflets de la main gauche sont observés ; ils ne l'avaient pas été en 1926. A la fin de la mesure 24, Cortot s'accorde un certain répit. A 25 la première octave de main gauche est brisée comme elle l'avait déjà été en 1926. Sur 33-34 on constate un fort élargissement progressif –qui semble un peu de la rhétorique- sur ces deux mesures. A 39 le premier accord de main droite reste une octave au-dessus de la notation. Survenant à 40-41, la conclusion n'a guère varié par rapport à 1926, si ce n'est que l'accord final dure plus longtemps et que la note *sol* grave n'apparaît pas dissociée de celui-ci.

22 LEONID KREUTZER 1938 (0 :47)

Le premier motif rythmique est énoncé avec une césure entre *la* et *sol*. La conduite de la main gauche alterne entre *marcato* et *legato*. Il y a ici des aspects plus anguleux que dans les versions

précédentes, de nombreuses césures (sur les rythmes pointés), voire de véritables coupures (fin de 4, 12 et 24). Le *tempo* se meut dans une relative stabilité qui n'est pas sans confiner à une certaine raideur. La mesure 8, qui marque la fin de la première période est ici aussi élargie, toutefois beaucoup moins que dans les versions de Cortot. Le quart de soupir est clairement perceptible. Entre 16 et 30, lorsque survient l'indication *fortissimo*, l'enregistrement ne laisse pas apparaître une nuance nettement plus affirmée que le début *forte*. Le *più animato* de 30 n'est pas réellement perceptible. A 33-34 on peut même constater un fléchissement du flux. Le *più animato* se manifeste plus à partir de 35, sans être spectaculaire toutefois. Plus qu'un *crescendo*, c'est un *sempre ff* que l'on entend. A 34 la liaison est interrompue. Il y a césure entre 38 et 39. Sur 40 et 41 les trois accords sont, ici aussi, clairement séparés malgré la liaison qui les surmonte. On entend séparément le *sol* grave pour la première fois dans la discographie du cycle intégral. Le dernier accord est plaqué. La pulsation est plutôt régulière au sein des périodes de 4 mesures ; ce n'est donc pas par ce biais que Kreutzer tente d'instaurer le caractère *agitato molto*.

22 RAOUL KOCZALSKI 1939 (0 :52, durée la plus longue)

Koczalski fait aussi une césure entre *la* et *sol* dans le premier motif rythmique. Les périodes sont pensées par quatre mesures à tel point qu'on ne perçoit pas la liaison qui relie, en principe, les mesures 4 et 5. Les mes. 13 et 14 sont insistantes et étirées. A 16 survient une accélération. A 22 la pression est allégée. De 30 à 38, le *più animato* est organisé en une seule progression. A 39, l'accord de main droite est placé une octave plus haut que la notation, comme Cortot en 1926. A 40, le rapport de *tempo* est pensé deux fois plus lent que ce qui précède. A 41 la résonance de la basse (*sol*) est interrompue.

22 EGON PETRI 1942 (0 :39)

Il s'agit -comme précédemment avec Petri- d'une remarquable lecture. Le premier motif rythmique est lié. La liaison de 4 à 5 n'est pas sacrifiée. A 16 le soufflet noté conduit à la nuance *fortissimo*. 23-24 et 31-33 sont sans césures. La liaison de 34 n'est pas oubliée. Le *più animato* est conduit d'un seul trait. L'*agitato molto* est présent sans que l'interprète influe démesurément sur la pulsation ; il résulte plus d'un respect des liaisons et césures notées qui, à elles seules, semblent suffire à produire l'effet escompté. A 39, l'accord, joué arraché, est ici placé dans le registre où Chopin l'a noté, et non dans le suraigu. La fin enchaîne des accords liés *ff*.

22 ALFRED CORTOT 1942 (0 :44)

Pour l'essentiel, le discours de Cortot est beaucoup moins sophistiqué que dans ses versions précédentes de ce *Prélude*. A noter que la main gauche commence *staccato*... Même s'il y a des inflexions typiques aisément reconnaissables, le rythme est plus encadré dans la pulsation générale. La mesure 34 devient un « coup de frein » passager et la fin ressemble à la version de 1933.

22 ARTHUR RUBINSTEIN 1946 (0 :39)

Point de césure dans le premier motif de main gauche, contrairement à d'autres interprètes. A 4 il y a bien liaison de *si b* à *do #*. Sur 13 et 14 les soufflets en *diminuendo* sont bien perçus. A 16 le *cresc*

amène le *fortissimo* de 17. Sur 23-24 les silences de main gauche n'apparaissent pas. A 30 le *più animato* commence et n'est remis en cause que sur 33-34. A 34 la liaison de main gauche est conforme à la notation. Sur beaucoup de points, Rubinstein s'avère très proche de Petri, quoiqu'en plus pugnace et sportif, pourrait-on dire... L'accord de 39 est arraché. Les accords de 40 s'enchaînent avec de petites césures. A 41 le dernier accord est plaqué.

22 BENNO MOISEWITCH 1948 (0 :42)

Ici les différences entre les mesures 0, 8 et 34 sont inexistantes, qu'il y ait liaison (comme à 0 et 8) où quart de soupir (comme à 34) : Moiseiwitch tient enfoncée la pédale et ne laisse nulle part apparaître de césures. Les silences de 23-24 n'apparaissent pas non plus. L'indication *più animato* ne se remarque nullement. L'accord de 39 est correctement placé, soit dans le registre noté par Chopin, à l'arraché. A 40 les accords sont séparés par des césures, sans la liaison. Le dernier accord est joué sans *sol grave* et plaqué. En règle générale, il y a très peu de respiration de la pédale et la nuance donne souvent l'impression de plafonner. L'élasticité n'est manifestement pas la voie envisagée par Moiseiwitch.

POINTS D'OBSERVATION POUR N° 22 :

- Par quel moyen l'indication *agitato* est-elle perceptible ?
- La formule pointée est-elle assortie de césures ? Est-ce le cas partout ou y-a-t-il des différences entre croche pointée double liées et la notation des mesures 8 ou 34 ?
- La liaison de 4 à 5 est-elle observée ?
- La nuance *fortissimo* à 17 s'entend-elle en contraste avec ce qui précède ?
- La liaison sur les 3 premières notes de main gauche à 34 est-elle interrompue ?
- Y-a-t-il un *più animato* de 30 -38 ?
- L'accord de main droite à 39 serait-il *octava sopra* ? et *secco* ou *con ped* ?
- Le point de *staccato* sur la première basse de 17 et 19 s'entend-il ?
- A 23-24 et 31-33, entend-on les silences entre les octaves de la main gauche ?
- Les 3 derniers accords de 40-41 sont-ils reliés ?
- Comment l'arpègement de la dernière mesure est-il réalisé ?

QUESTIONS ÉDITORIALES POUR N° 22 :

- 1) La liaison entre 4-5 est coupée dans Joseffy, Pugno et Cortot.
- 2) A 39, l'accord de main droite est joué une octave plus haut par certains pianistes, sans qu'on puisse identifier une seule édition qui contienne ce détail.
- 3) De 30 à 38, le *più animato* manque dans Breitkopf 1839, Debussy, Pugno, Cortot. Joseffy et Klindworth indiquent : *più agitato*.

- 4) A 41, le dernier accord apparaît intégralement arpégé de bas en haut dans Breitkopf, Mikuli, Joseffy, Debussy, Pugno, Cortot.
- 5) La liaison sur les trois derniers accords n'est pas dans beaucoup d'éditions d'époque.

PRÉLUDE N° 23

en fa majeur

Moderato à C

Dans la même tonalité : 2^{ème} Ballade op. 38, Nocturne op. 15 n° 1

Egalement *Moderato* : Valse op. 64 n° 3, Mazurkas op. 50 n° 3 et op. 56 n° 3

Parus en enregistrements séparés :

1905	Schnabel, Arthur	(1882-1951)	Allemagne/USA	isolé	Welte
1906	Pachmann, Vladimir de	(1848-1933)	Ukraine	avec 20	Welte
1913	Godowski Leopold	(1870-1838)	Pologne/USA	avec 21	?
1920	Pachmann, Vladimir de	(1848-1933)	Ukraine	avec 16	Columbia
1920	Zadora, Michael von	(1882-1946)	Pologne /Allemagne	avec 6, 7, 13	Polydor
1926	Rosenthal, Moritz	(1862-1946)	Pologne (Lwow)	avec 6, 7, 11	Edison USA
1927	Bowen, York	(1884-1941)	GB	avec 3 et 20	
1931	Levitzki, Misha	(1898-1941)	Pologne ?	avec 1 et 7	
1931	Borchard, Adolphe	(1882-1967)	France	isolé	Salabert
1934	Arrau, Claudio	(1903-1991)	Chili/Allemagne	isolé	Gramophone
1936	Giesecking, Walter	(1895-1956)	Allemagne	isolé	
1940	Inzaurraga Alberto	(?)	Argentine	isolé	
1943	Ungar, Imre	(1909-1972)	Hongrie	avec 6, 7, 17, 20	Radiola Hongrie
1946	Schioler, Victor	(1899-1967)	Danemark	avec 1, 3, 7, 16, 22	Tono DK

La limpidité de ces deux très brèves pages d'écriture arachnéenne en arabesques est un moment de répit entre les pages sombres et puissantes que sont le 22^{ème} et le 24^{ème} Prélude. Le *mi b* final, qui laisse l'harmonie suspendue sans résolution, a été très commenté par les spécialistes.

23 FERRUCCIO BUSONI 1920 (0 :47)

Tempo bien modéré, plutôt habituel pour ce 23^{ème} Prélude. A 3 et passages correspondants, la main gauche sépare les quintes de ce qui précède et suit, esquissant un mouvement dansé. La mesure 16 est très élargie avant le dernier retour de la formule du début. La mesure 21 décélère beaucoup et le dernier son grave est épaissi par une doublure à l'octave grave.

23 ALFRED CORTOT 1926 (0:39)

(La noire à 152). De toute évidence, ce prélude est pensé à la blanche par son interprète, comme dans un *alla breve*. Somme toute, l'indication *Moderato* semble assez peu se refléter dans cette exécution ; plus qu'au *delicatissimo* indiqué, on pense à une effervescence. L'arpègement caractéristique de la main gauche est placé avant le temps, comme dans toutes les versions d'avant 1950. Les mesures 3-4 sont *quasi senza pedale* et sans la liaison couvrant la mesure 3. A 8 la pédale d'une mesure complète est observée. A 10 le *la* de main gauche est plus long (un peu *tenuto*) que les autres temps ; on pourra constater plus loin encore des situations analogues. A 12 l'accent de main gauche est peu perceptible ; le *poco ritenuto* est ignoré. Entre 15 et 16 le *fa* de la main gauche est lié à celui de la mesure suivante ; ce dernier n'est donc pas répété. La mesure 16 est très élargie et Cortot s'efforce de créer un lien mélodique entre le *mi* (résolution de l'appogiature *fa*, le *la* croche et

le *sol* des double-croches, comme s'il s'agissait d'une voix alors que la notation vise probablement un effet de prisme. A 17 on perçoit une intention de *tempo primo* (qui n'est pas indiqué dans la partition). A 21 le *tempo* est très élargi.

23 ROBERT LORTAT 1928 (0 :37, durée la plus courte)

Lortat semble avoir adopté le même *tempo* que Cortot pour son enregistrement de 1926 : 152 à la noire. Mais dans cette version, le débit des double-croches va parfois en se resserrant, particulièrement à chaque nouvelle reprise (soit à 5, 9, 13), alors que celui de Cortot restait égal, à part quelques rares élargissements. A 3 la main gauche est plus fondue que dans la version précédente qui pratiquait -littéralement- un *saltellato*. A 12, le *poco ritenuto* est observé, contrairement à la version Cortot de 1926 mais l'accent sur le *mi b* est ignoré. Entre 15 et 16, comme Cortot, Lortat ne rejoue pas le *fa* au début de 16 et il élargit avant de reprendre une sorte de *tempo primo* à 17. A 20, une décélération organisée jusqu'à la fin (de double-croche en double-croche) est amorcée vers le milieu de la mes. 20. Le *mi b* final émerge délicatement dans la résonance.

23 ALFRED CORTOT 1933 (0 :42)

Cette version ne diffère pas fondamentalement de celle de 1926. Le *tempo* est rigoureusement identique (152 à la noire), les grandes options restent semblables : même esquive du *poco ritenuto* de 12, même *fa* lié entre 15 et 16, même ralenti sur la mesure 16, même *tempo primo* à 17.

Tout au plus pourrait-on constater un souci de moins sautiller dans les formules de main gauche, de moins activer -dans l'effervescence- le débit de la main droite ; mais à vrai dire la version de 1926 semblait plus jubilatoire et mieux réalisée, tant au plan pianistique que sonore.

La décélération des dernières mesures semble plus étudiée ; elle fait émerger le *mi b* avec soin mais hélas les étouffoirs bavent légèrement lorsque prend fin la dernière résonance.

23 LEONID KREUTZER 1938 (0 :47)

Le *tempo* de cette version est très fluctuant ; il semble graviter autour de 126 à la noire (qui est aussi l'unité de pulsation retenue, contrairement aux trois versions précédentes de Cortot et Lortat qui pensaient à la blanche). A l'intérieur des mesures, un subtil réajustement du débit est constamment pratiqué dans le but de donner une grande souplesse aux inflexions successives qui résultent des incidences harmonico-mélodiques notamment.

Il y a dans cette version une logique strophique ; chaque période de 4 mesures se termine dans une fluctuation (légère accélération à 4, élargissement à 8, *a fortiori* à 12 (qui est bien le seul endroit prévu par Chopin dans ce sens), puis à 16.

La main gauche est généralement assez fondue ; le *fa* de la mesure 16 est répété, contrairement aux versions précédentes.

La décélération finale est assez naturelle et la note *mi b* émerge avec beaucoup de présence, telle une gemme sur son écrin de résonance qui se prolonge en un point d'orgue d'une durée de deux temps et demi (en tenant compte des valeurs déjà parvenues à un certain degré de ralenti).

23 RAOUL KOCZALSKI 1939 (0 :44)

Cette version (noire à 132 environ) évite les fluctuations, tant strophiques que dans le débit général, au point que même le *poco ritenuto* de 12 n'apparaît pas ; pour autant, il n'y a aucune raideur et tout reste souple ; l'impression ressentie est bien celle d'un *moderato*. On perçoit l'intention de générer une giration perpétuelle : celle-ci est d'ailleurs très bien réalisée, quel que soit l'élément de main gauche qui se modifie. Le *fa* de la mesure 16 est répété, et cette main gauche se fait ici subitement plus intense et large. Les *mi b* de 12 et de 21 sont très discrets.

23 EGON PETRI 1942 (0 :43)

Tout aussi stable que la précédente, cette version est exactement dans le même mouvement (noire à 132). Les accents de 12 et de 21 sont discrets mais perceptibles ; le *poco ritenuto* de 12 également. A 15 l'intensité croît pour s'estomper au cours de 16. L'instrument (probablement américain) semble plus difficile à maîtriser dans la nuance *piano* (mesure 4), le fondu des trilles n'est pas toujours idéal (6). Cette version ne fait aucun ralenti à 21, finissant sur un temps suspendu. La dernière résonance dure 3 temps environ.

23 ALFRED CORTOT 1942 (0 :41)

Il n'y a rien de nouveau à signaler dans cette troisième version d'Alfred Cortot, si ce n'est une sonorité due à un instrument différent et à une autre prise de son.

23 ARTHUR RUBINSTEIN 1946 (1 :04, durée la plus longue)

Il s'agit d'une version beaucoup plus lente que toutes les autres jusqu'ici : 96 à la noire. Comme Leonid Kreutzer l'avait déjà fait, Rubinstein pratique un strophisme ; mais on assiste ici à un flux encore plus détaillé car fréquemment le *tempo* fléchit légèrement au milieu des périodes de 4 mesures également, soit à la fin de chaque deuxième mesure. En un tel contexte, force est de constater que le *poco ritenuto* de 12 semble imperceptible.

Le point culminant d'intensité (15 et 16) est abordé en retenant toujours plus le *tempo*, comme en une extase indicible, sans réel *crescendo* sonore d'ailleurs (il n'y a d'ailleurs aucune indication dynamique de Chopin à part le *diminuendo* de la fin et le *smorzando* ; rien que le *piano* du début). Comme dans toutes les versions précédentes, la mesure 16 est élargie et 17 est un *tempo primo*.

L'accent de 16 est à peine perceptible, celui de 21 l'est un peu plus. La réalisation pianistique et sonore est soignée ; les pédales sont observées en un jeu spectral. L'élargissement de la fin est amorcé depuis le dernier temps de 20. Le point d'orgue dure trois noires.

23 BENNO MOISEWITCH 1948 (0 :46)

La noire est à nouveau autour de 132. Benno Moiseiwitch semble avoir de la peine à maîtriser l'égalité des double-croches sur un instrument récalcitrant. Le résultat sonore est assez inégal, les aspérités sont assez fréquentes. Le son manque de fondu, les pédales spectrales sont assez peu agissantes.

On note quelques fluctuations : les périodes ne s'installent qu'après une première giration qui cherche, en quelque sorte, son rythme de croisière. Le *ritenuto* de 12 est ignoré ; le *fa* de 16 est rejoué ; le grand ralenti est amené à 16 avant un supposé *tempo primo* de 17, non indiqué mais pratiqué, c'est un fait, par tous les interprètes ayant gravé la pièce avant 1950. A 22, on entend un *fa* supplémentaire à l'octave grave (comme Busoni l'avait fait en 1920).

POINTS D'OBSERVATION POUR N° 23 :

- Comment l'indication *Tempo moderato* est-elle perçue ?
- La battue est-elle à la noire ou à la blanche ?
- Y-a-t-il des fluctuations dans le débit des double-croches ?
- L'indication *delicatissimo* se reflète-t-elle dans le toucher ?
- La main gauche arpège-t-elle les accords avant le temps ?
- Les quintes de la main gauche (à 3, 7 etc.) sont-elles séparées ou fondues, voire liées ?
- Le *poco riten* de 12 est-il observé ?
- Entend-on l'accent sur *mi b* à 12 ?
- Y-aurait-il *allargando* à 16 et *tempo primo* à 17 ? (ce qui est non noté dans les sources...)
- Y-a-t-il décélération ou non dans la dernière mesure et entend-on le *mi b* accentué ?

QUESTIONS EDITORIALES POUR N° 23 :

- 1) Breitkopf, Mikuli, Joseffy, Debussy et Cortot rajoutent un *sol* à jouer simultanément avec le *fa* de main gauche à 13.
- 2) Entre 15 et 16, Klindworth, Debussy et Cortot mettent une liaison sur le *fa* à cheval entre les mesures, ce qui ne correspond pas au manuscrit ; mais il est vrai que, dans celui-ci, la mes. 15 est un ajout qui se trouve en fin de ligne. On ne peut exclure totalement que la liaison ait été oubliée.
- 3) Klindworth déplace à 16-17 le *poco riten/a tempo* de 12-13. Il n'y a pourtant aucune équivoque dans le manuscrit.

PRÉLUDE N° 24

en ré mineur

***Allegro appassionato* à 6/8**

Dans la même tonalité : Polonaise (de jeunesse) op. posth. 71 n° 1 et Mazur inédit jusqu'en 1975 ³⁹

Egalement *Allegro appassionato* : Polonaise op. 26 n° 1

Parus en enregistrements séparés :

1905	Droucker, Sandra	(1876-1944)	Russie/Allemagne	avec n° 8	Welte
1911	Cherniavsky, Jan	(1892-1989)	Ukraine/Canada	isolé	Pathé Saphir
1915	Pachmann, Vladimir de	(1848-1933)	Ukraine	isolé	Victor
1918	Pachmann, Vladimir de	(1848-1933)	Ukraine	isolé	HMV
1925	Avani-Carreras, Maria	(1872-1966)	Italie/USA	isolé	?
1930	Zilcher, Hermann	(1881-1948)	Allemagne	avec n° 8	Odeon
1931	Jacque-Dupont	(1906-1985)	France	isolé	Pathé
1931	Radwan, Auguste de	(1867-1957)	Pologne/France	avec n° 1, 3	Ultraphone
1946	Wild, Earl	(1915-2010)	USA	isolé	Majestic

Hugo Leichtentritt a relevé que le motif principal de ce prélude est une réminiscence -peut-être inconsciente, ajoute Belotti⁴⁰- du fameux thème de la *Sonate* op. 57 de Beethoven, dite *Appassionata*⁴¹. Concluant sur trois terrifiantes notes *ré* dans le grave, c'est l'une des plus puissantes créations de Chopin, dans une veine qu'on a pu parfois qualifier de *politique* (comme à propos de l'*Etude* op. 10 n° 10, du *Scherzo* op. 20 mais aussi du *Presto ma non tanto* de l'op. 58).

24 FERRUCCIO BUSONI 1920 (2 :06, durée la plus courte)

Ce qu'on remarque d'emblée, à part le *tempo* très rapide qui est le plus resserré de toute la discographie faisant l'objet de cette étude, c'est la mesure 5 où l'on entend les notes *la-la* au lieu de *si b -la*, de même à 22-23, *mi-mi* au lieu de *fa-mi*. Ce texte n'est presque plus jamais entendu de nos jours ; il s'agit de la 1^{ère} édition allemande publiée par Breitkopf en 1839. Curieusement, lors de son enregistrement pour Hupfeld, effectué antérieurement (probablement 1908, durée 2'36 soit nettement plus lent), Busoni n'a pas gravé cette variante puisqu'on entend ce à quoi nous sommes habitués désormais. A 9, la dernière double-croche n'est pas jouée comme telle mais plus étirée, coïncidant avec la dernière croche de la main gauche : *la* ; de même à la fin de 27 ; ce détail d'exécution de Busoni est confirmé par l'enregistrement Hupfeld. On remarquera aussi -mais uniquement dans la version de 1920- que Busoni ne répète pas la note précédente lorsqu'il entame les vertigineuses gammes ascendantes à 14 (*do*), 18 (*mi*) et 32 (*sol*). Ce n'est réellement qu'à 47 que la nuance *piano* survient, plutôt qu'à 46 ; ce détail est patent dans le rouleau Hupfeld. Après une vertigineuse rafale en tierces chromatiques, Busoni ralentit fortement sur les trois dernières double-croches pour les détailler. Les mesures 61 et 62 sont très *stringendo* tandis que les mesures 63 et 64 sont *allargando* (*molto* sur 64). A 70, l'octave *fa/fa* est brisée (dans les deux versions). Les traits

³⁹ 1975, date de publication par Jean-Jacques EIGELDINGER dans *AMZ/RMS*, 1975.

⁴⁰ BELOTTI, Gastone : *op. cit.*

⁴¹ LEICHTENTRITT, Hugo : *Analyse von Chopin's Klavierwerken*, Hesse, Berlin 1921.

descendants sont fulgurants et le dernier part presque aussitôt après l'émission du *ré* de 73. Pas d'interruption (silences) entre les derniers *ré*.

24 ALFRED CORTOT 1926 (2 :28)

(La noire pointée à 72). A 1, le premier *ré* (main gauche) est très fortement marqué ; sa résonance le fait prédominer sur toutes les autres notes du groupe. Sur 4-5-6, tout est très phrasé et élargi, de façon essentiellement lyrique. A 7, le *gruppetto* est placé en simultanéité avec le *ré* de la main gauche (soit sur le temps) ; la résolution *ré* (à la main droite) a lieu simultanément avec le *la* de la main gauche, et non avec le *fa* comme noté. A 10 le trille est précédé de deux *si*. A 15, le *fa* grave est joué à l'octave inférieure, ce qui est aussi le cas, à 19, de la note *la* (la même constatation pourra être faite à 51 : *ré* et 55 : *si b*). *Idem* à 57, 61 et 65. A 19-20, l'indication *sempre forte* est ignorée. A 25 le *do* double-croche (md) est joué comme une croche. A 27 la dernière note de levée est jouée en croche et non en double-croche comme indiqué. A 28 le *fa #* n'est pas répété (voir 10). A 33 le *do* est à l'octave inférieure. A 38, grand ralenti. A 42, on entend *raddolcendo* plutôt que *con forza* ! Le *tempo fléchit* jusqu'à 50. De 43 à 45 : sans *crescendo*. De 61 à 63, Cortot joue trois fois la même formule rythmique de la mesure 6, soit la dernière note en double-croche. A 67 et 71 les notes *ré* n'apparaissent pas accentuées. A 72 il n'y a *stretto* que sur la 2^{ème} moitié de la mesure. A 73, la pédale originale manque, ce qui équivaut à une coupure de la résonance sur le silence. Sur 75-76-77 les silences sont perceptibles ; assez curieusement, le dernier *ré* est plus court que les autres.

24 ROBERT LORTAT 1928 (2 :08)

(La noire pointée à 84). En général, la main gauche est très peu stable après le tout début ; c'est constamment la main droite qui s'impose. La main gauche joue le rôle d'une présence agitée ; elle est souvent bousculée, imprécise, avalée, voire escamotée. Les deux premières mesures font entendre un jeu très articulé, presque sans pédale ; des césures sont perceptibles entre les premiers groupes de main gauche. De 3 à 13, l'organisation de la phrase est très pulsée, presque métronomique. A 7, le *gruppetto* est placé avant le temps, contrairement à Cortot. A 10, le trille est joué sans répétition du *si*, contrairement à Cortot. A 14 la gamme est légère au point qu'on n'entend pas le *fa* d'arrivée. A 16 et à 30, la durée de la note du trille est écourtée. A 42, Lortat ne joue pas le *sol b* de la voix intérieure. A 46-47 la nuance *piano* apparaît très brièvement (une demi-mesure à peine) avant d'amorcer la mesure suivante. A 48 s'entend un *crescendo* non noté. A 59 la levée semble presque avoir la valeur d'une double-croche. A 60, Lortat est attentif à l'indication *stretto*. Aux mesures 61 à 63, Robert Lortat reproduit le même chablon rythmique qu'Alfred Cortot en 1926. On ne voit pas de quelle édition cela pourrait provenir... A 67 et 71 Lortat fait les accents sur les *ré*, contrairement à Cortot en 1926. A 72 Lortat élargit la 2^{ème} moitié de la mesure. A 73 il brise le *ré* à la main droite ; il n'y a pas de césure entre les deux blocs, la pédale est conforme au texte. Sur 75-76 les silences sont occultés dans la résonance. A 77 le dernier *ré* est mesuré.

24 ALFRED CORTOT 1933 (2 :29)

(La noire pointée à 70). Cortot semble bien, comme il fallait s'y attendre, vouloir rectifier certains aspects de son enregistrement de 1926.

Le début, très robuste et net, ne débute plus après un *ré* qui prédomine. Son phrasé est plus contrôlé, beaucoup moins élargi qu'antérieurement ; sa main droite est, comme en 1926, plutôt

lyrique que dramatique, notamment par le fait que les double-croches en anacrouse sont chantées plutôt que scandées. A 7 et 25 le *gruppetto* est placé avant le temps, comme Lortat l'avait fait en 1928. Dans les passages modulants et cadentiels (par exemple 15), les notes graves ne sont plus systématiquement doublées dans le grave ; néanmoins elles se situent encore une octave plus bas qu'indiqué par l'auteur. A 18, la main gauche semble avoir disparu sous la gamme ascendante. A 37-38, la dynamique et le ton s'abaissent nettement. A 42, le *con forza* n'est plus complètement ignoré mais il reste assez peu marqué, tout comme le *crescendo* qui suit reste modéré. A 46, le *piano subito* indiqué est mis en valeur, le *tempo* a fléchi considérablement et le *sol b* du ténor est même anticipé d'une mesure... A 51, le premier temps est très renforcé et la main droite est brisée. Le 2^{ème} temps de 64 est élargi, souligné par un brisé. A 68, les accords sont étoffés par des sons de remplissage non notés. A 67 et 71, les *ré* sont accentués. A 72, dans les quintolets, on ne dénombre que cinq si \sharp et non six comme indiqué.

Cortot persiste néanmoins dans certains aspects de l'enregistrement de 1926 : le *si* de la mesure 10 est répété ; un très fort ralentissement se constate dans les mesures 38 et suivantes ; les mes. 61 à 63 sont toujours en rythme pointé ; le silence de 73 coupe la pédale pourtant indiquée dans la plupart des éditions. Les trois derniers *ré* sont égaux cette fois-ci, mais au point que la durée semble être noire pointée, silence de noire pointée...

24 LEONID KREUTZER 1938 (2 :52, durée la plus longue)

(La noire pointée à 60). Le *tempo* est relativement modéré, avec une main gauche plutôt stable. L'exécution rythmique est assez fidèle à la notation. Au début, le premier *ré* est renforcé par une note grave supplémentaire, brisée en levée. *Idem* à 37. A 7 le *gruppetto* est placé avant le temps, comme à 25. A 10, le *si* n'est pas répété. A 15, le *fa* grave est joué une octave plus bas, comme dans les versions de Cortot. *Idem* à 33. A 18, la gamme de main droite se prolonge une octave plus haut que noté. *Idem* à 32-33. Dès 19 la main gauche devient encore plus mesurée que précédemment ; on peut entendre clairement, comme trois croches successives, la persistance des trois sons principaux : la-do-mi. A 42, il n'y a pas de réel *crescendo*. Entre 52 et 55 on constate un resserrement patent du *tempo*. A 56, le dernier triolet (de main droite) est détaillé, retenu. A 74 les dernières notes de l'arpège sont retenues en *crescendo*. Dès 75, on ne constate pas de silences entre les notes *ré*.

En résumé, Kreutzer semble scrupuleux dans sa mise en place rythmique ; le choix du *tempo*, plus modéré, semble justifié par l'*ostinato* de main gauche, l'un des plus stables de la discographie. Il y a pourtant quelques licences, comme les gammes prolongées d'une octave, les basses renforcées (15, 33), ou soulignées par une note inférieure supplémentaire, brisée et en levée (1, 37).

24 RAOUL KOZALSKI 1939 (2 :43)

(La noire à 60). Les premiers groupes de main gauche apparaissent légèrement contractés sur eux-mêmes, comme un resserrement des double-croches et une dilatation de la note en croche. Dans la phrase de main droite, une particularité est persistante : la croche placée entre les première et troisième notes est jouée un peu abruptement, comme s'il s'agissait d'un rythme pointé. Entre 3 et 13, les valeurs rythmiques sont assez strictement respectées mais un peu plus assouplies que dans l'enregistrement de Kreutzer. A 7, le *gruppetto* est placé avant le temps. A 10 Kozalski ne répète pas le *si*. A 14, 18 et 32, la pédale s'interrompt avant le sommet de la gamme et le 2^{ème} groupe de main gauche s'efface. A 32 la main gauche s'efface sur le dernier groupe, mais pas la pédale. A 42 la basse du 2^{ème} temps est un *la b*, ce qui semble un choix assumé. A 47, le *piano subito* est ignoré. A 63 on constate un *allargando* ; à 72 le *stretto* n'est pas perceptible. A 73, il y a coupure sur le silence malgré

l'indication de pédale et même coupure de la pédale après l'attaque de l'accord dans l'aigu ! A 74 l'arpège s'élargit lorsqu'il atteint le registre grave, pour détailler les dernières notes. A 75, les silences sont peu perceptibles.

24 EGON PETRI 1943 (2 :15)

(La noire pointée à 70). Il s'agit d'une interprétation très fidèle au texte écrit, excepté certaines pédales (entre 43 et 46). Presque rien ne manque : le *sempre forte* de 19, le *con forza* de 42, le *piano subito* de 46, les *stretti* de 60 et 72. Le traitement des groupes *ostinato* de main gauche est peut-être le plus mesuré de toutes les versions sous revue ; il rappelle un peu celui de Kreutzer. A 3, on constate une légère attente de la main gauche avant l'entrée de la main droite. Le chant de 3 à 13 est assez exactement rythmé, en phrasant très peu ; seules certaines double-croches (comme le *ré* de 4, ou le *fa* de 8, soit la note la plus élevée) sont un peu plus dilatées, comme pour orienter la déclamation vers le lyrisme. A 10 et 28, il n'y a point de répétition des *si* et *fa #*. Les *gruppetti* de 7 et 25 sont placés avant le temps. Dans les passages en gammes fulgurantes, la main gauche a tendance à s'esquiver dans la deuxième partie de la mesure, comme dans le cas de nombreux autres exécutants. A 46 il y a changement de pédale sur la deuxième moitié de la mesure : l'original de Chopin (une seule pédale de 43 à 47) n'est pas dans les préoccupations de l'exécutant. A 56, il n'y a pas de détail des dernières double-croches. A 73, l'indication de pédale est prise en compte. Sur 75 et 76, les silences sont perceptibles, tels de très brèves césures.

24 ALFRED CORTOT 1942 (2 :25)

Cette version n'apporte rien de nouveau ; malheureusement, elle est très en-dessous de celles de 26 et de 33 sur le plan de la maîtrise des moyens d'exécution. Il n'y a donc pas lieu de la commenter.

24 ARTUR RUBINSTEIN 1946 (2 :09)

(La noire pointée à 80). C'est le premier enregistrement où la ligne de la main droite est rendue par un toucher non lyrique, clairement *marcato*, dans lequel les double-croches sont scandées plutôt que chantées. Comme dans les versions de Cortot, il y a parfois des basses renforcées par rajout d'octaves graves (ce qu'on peut constater à 55 ou sur le premier temps de 65). A part la version de Cortot en 1926, c'est aussi le premier enregistrement qui répète deux fois les *si* et *fa #* de 10 et 28. A 5, le *si b* noté est joué *la*, comme Busoni l'avait fait en 1920, suivant la 1^{ère} édition Breitkopf de 1839; de même plus tard, à 23, le *fa* noté est joué *mi*. A 11, la voix du ténor est jouée *fa-sol* au lieu de *fa-la*, anticipant sur la mesure suivante. A 16, le *si* est accentué. De 19 à 22, la pédale originale n'est pas prise en compte. A 25, le *gruppetto* est escamoté, probablement sans intention. A 38, la deuxième moitié de la mesure est très *diminuendo* et *allargando*, comme l'avait déjà fait Cortot. A 46-47, le *piano subito* de 46 n'apparaît qu'une mesure plus tard, sans la pédale originale de 43 à 46. A 54, la deuxième moitié de la mesure est *allargando*. A 56, les trois dernières double-croches sont détaillées. A 61, comme Cortot l'avait déjà fait, le rythme pointé en fin de mesure revient à la mesure suivante. A 73, à la main gauche, Rubinstein joue une octave grave *ré-ré* plutôt que l'arpégé *ré-la-fa* noté par Chopin. A 74, l'arpège est fortement ralenti avant d'égrèner les dernières notes une à une. A 75-76, les silences sont clairement observés.

24 BENNO MOISEWITCH 1948 (2 :17)

(La noire pointée à 72). Cette version est d'une grande robustesse, adhérant dans un premier temps à la notation rythmique ; mais c'est beaucoup moins le cas entre 39 et 54, où plusieurs croches deviennent de véritables double-croches. Les groupes de main gauche visent un débit mesuré mais la maîtrise des intensités n'est pas toujours atteinte ; parfois c'est le dernier son qui ressort, parfois ce sont les deux sons du ténor, sans qu'on parvienne à déceler une logique derrière ce constat. Les sons *si* et *fa #* précédant les trilles de 10 et de 28 ne sont pas répétés. Par contre, Moiseiwitch est, de tous, le seul exécutant qui prenne les trilles de 16 et 34 par la note supérieure (à 12 et 30 également, même si c'est peu perceptible...) Au début, la main gauche commence en-dessous du *tempo*, l'interprète cherchant à imprimer un son très profond et marqué, puis les groupes prennent du mouvement. A 35 l'arpège de main droite commence une octave en-dessus de la notation. A 38, comme Cortot et Rubinstein, Moiseiwitch fait un *diminuendo* avant de ralentir dans la deuxième moitié de la mesure. A 41, le *la b* (croche) devient double-croche. *Idem* pour le *fa* de 42 ainsi que pour le *ré b* de 45 et 47. A 48, le premier groupe de croches devient pointé. A 54, un *fa* octavié supplémentaire est introduit en fin de mesure, comme un « *Cercar della nota* ». A 56, les dernières trois double-croches sont détaillées. A 57, l'anacrouse double-croche devient triple-croche. Entre 61 et 63, on entend à trois reprises le rythme pointé, comme dans les versions de Cortot et Lortat. A 65, une octave grave est rajoutée sur le premier temps. A 74, l'arpège est aussi fulgurant que fluide. Sur 75-76, les silences ne sont pas perceptibles. Le dernier son est très prolongé.

POINTS D'OBSERVATION POUR N° 24 :

- La main gauche est-elle mesurée, contractée ou agitée (soit inégale dans son flux) ?
- La main droite est-elle lyrique ou scandée en *marcato* ?
- Où les *gruppetti* sont-ils placés à 7 et 25 ?
- A 10 et 28 y-a-t-il répétition des notes *si* et *fa #* ou non ?
- A 43-46 la pédale originale est-elle prise en compte ?
- Entend-on à 46 le *piano subito* ?
- A 56 les 3 dernières double-croches sont-elles détaillées ou non ?
- Les silences de la fin sont-ils perceptibles ?

QUESTIONS EDITORIALES POUR N° 24 :

- 1) Mesures 5 et 23 : les notes *si b-la* apparaissent *la-la* dans Breitkopf 1839 (elles sont ensuite seulement mentionnées comme variante dans Breitkopf 1878 et Mikuli).
- 2) Les gammes de 14, 18, 32 sont prolongées d'une octave (Kreutzer).
- 3) A 56, les trois dernières double-croches de la main droite ont des points de *staccato* dans Klindworth.
- 4) Les mesures 61 et 63 comme mesure 62 : y-a-t-il une seule édition qui ait le rythme pointé trois fois de suite ? Pourtant Cortot, Lortat et Rubinstein le font !
- 5) Un signe d'extinction de pédale dans les toutes dernières mesures ne se trouve que dans certaines éditions comme Klindworth, Joseffy, Debussy ou Cortot.

QUELQUES REFLEXIONS DE SYNTHÈSE SUR L'APPORT DE CHAQUE INTERPRÈTE

BUSONI

L'avertissement qui figure avant l'analyse systématique est assez développé pour qu'il n'y ait pas lieu d'y revenir.

On se bornera à redire que certains *Préludes*, pour leur vitesse de défilement, semblent invraisemblables (voir avertissement et tableau des minutages). C'est le cas des n° 11, 15, 17, 21.

A n'en pas douter, la première surprise, en prenant connaissance du document controversé de 1920, proviendra du fait que Busoni, suivant le conseil écrit de Kleczinski⁴², répète presque intégralement le 1^{er} *Prélude*. Backhaus avait déjà fait de même en 1908, comme on peut l'entendre dans l'enregistrement suivant : <https://m.youtube.com/watch?v=qS4g9mcft3o> .

Et cela ne s'arrêtera pas là, puisque Mischa Levitzki le fait également en 1929 :

<https://m.youtube.com/watch?v=kmbRCxxwHK0>

Pour Busoni, cette pratique se reproduira dans d'autres *Préludes* : les n° 3, 22 et 7 (répétition intégrale pour ce dernier, le conseil provenant d'Isidore Philipp⁴³).

Certains préludes, particulièrement ceux qui sont rapides, bénéficient d'une approche par Busoni qu'on pourrait qualifier de moderne ; c'est le cas des n° 5, 8, 16, 19 et 24.

Connaisseur des pratiques d'exécution baroque, Busoni ne sera pas embarrassé par la réalisation de la fin du n° 8, au contraire de plusieurs pianistes qui lui succéderont. On relèvera aussi quelques similitudes de traitement dans l'exécution des conclusions par Busoni : la fin des 5^{ème} et 16^{ème} *Préludes* est exactement jouée selon les mêmes principes, soit en mettant les basses après les accords alors qu'ils sont notés avant ceux-ci.

La caractéristique principale de Busoni, dont on regrette tellement de ne pouvoir entendre le vrai son et sa registration qui a été décrite tant de fois comme orchestrale, est de réécrire les textes selon le principe de la transcription. Tout y passe : adjonction, suppression ou correction de notes, modification des nuances, élargissements ou resserrements, modification d'éléments constitutifs des accords, souvent rendus plus touffus. On se souvient de sa célèbre transcription d'une œuvre fraîchement éditée, l'opus 11 n° 2 de Schoenberg, ce qui a donné lieu à une correspondance assez animée avec l'auteur⁴⁴ qui n'avait que peu apprécié la démarche de celui à qui il devait tant, par ailleurs.

Busoni marque la fin d'une époque qui exaltait une forme de subjectivisme créatif.

⁴² KLECZINSKY, Jan : *Chopin's grössere Werke* (Breitkopf & Härtel, 1898)

⁴³ PHILIPP Isidore : Les *Préludes* de Chopin in revue *MUSICA XII/no 131 (août 1913) et no 132 (sept.)*

⁴⁴ SCHOENBERG-BUSONI-SCHONBERG-KANDINSKY, *Correspondance, textes*, Genève, Editions Contrechamps 1995



Figure 8
BUSONI A BALE

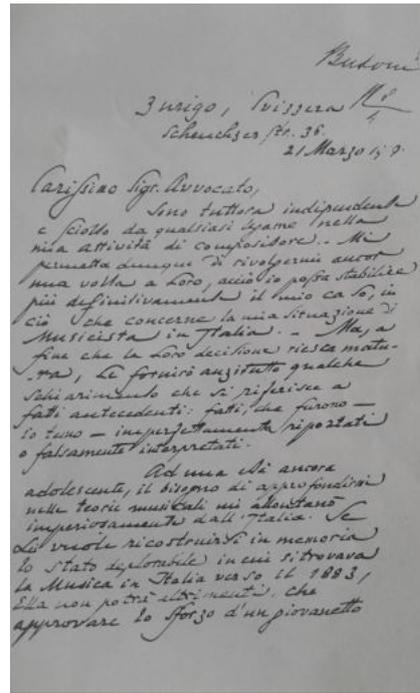


Figure 9
LLETRE DE BUSONI EXPLIQUANT LES RAISONS DE
L'ELOIGNEMENT DE SON PAYS NATAL

CORTOT

Dans l'histoire de l'interprétation des 24 *Préludes* op. 28, Alfred Cortot occupe une place de *primus inter pares*. Il ne fut certes pas le premier pianiste à s'en emparer ni à les jouer intégralement mais outre que ce cycle l'a accompagné partout jusqu'à la fin de sa vie, il a bénéficié de circonstances historiques exceptionnelles, ayant pu l'enregistrer non seulement trois fois en pleine possession de ses moyens et au sommet de son art mais également en 1957 (version longtemps restée inédite, parue en 2012 seulement), toujours pour *His Master's Voice*. C'est ainsi qu'il en est devenu, dans la conscience des mélomanes et des pianistes, le premier grand interprète incontournable. Lorsqu'il le grave pour la 1^{ère} fois en 1926, il a déjà 49 ans. Ses tout premiers enregistrements datent de 1919 mais la technique d'enregistrement a fait d'immenses progrès en quelques années (Busoni n'avait enregistré les *Préludes* que six ans auparavant). Il a eu le temps de laisser mûrir sa conception de l'œuvre et de la vivre en de nombreux concerts depuis 1918 au moins, si ce n'est plus.

Son rapport au texte de l'auteur est très particulier. Inès Taillandier Guittard, dans sa thèse intitulée *Alfred Cortot interprète de Frédéric Chopin*⁴⁵ fait état d'une anecdote très révélatrice à la page 167 :

(...) cette question du respect de l'œuvre est au cœur de la problématique de l'interprétation chez Cortot, qui l'aborde sans détour, et affirme et justifie son point de vue de manière presque provocatrice. (...)

C'est ce dont témoigne cette anecdote, relatée par Gavoty dans un de ses carnets : « Sur la terrasse de sa villa, un jeune homme (...) pose [à Cortot] des questions définitives auxquelles Alfred répond,

⁴⁵ TAILLANDIER GUITTARD, Inès : *Alfred Cortot interprète de Frédéric Chopin*, (Thèse de doctorat), Université Jean Monnet, Saint Etienne 2013.

non moins définitivement. « Maître, quelle est votre conception de l'interprétation ? » « Je crois qu'il y a deux manières d'interpréter -la fidélité ou la violation- j'ai choisi la seconde »⁴⁶

On ne connaît pas la date exacte de cette conversation mais on sait en revanche, au regard de sa position dans le carnet, qu'elle se déroule après le 7 juin 1952. Une assertion similaire se trouve par ailleurs mentionnée dans la série des Grands Interprètes, publiée en 1953 : « En présence d'un chef-d'œuvre, il y a deux attitudes : le respect ou la violation. Jouer selon le vœu de l'auteur, ou dans la tradition de ses élèves, qu'est-ce que cela signifie ? ce qu'il faut, c'est donner carrière à l'imagination, recréer, revivre l'œuvre. Interpréter, c'est cela... »⁴⁷ Et c'est encore Gavoty qui rapporte ce propos : « En présence d'une œuvre d'art, deux contenance possibles : le respect, la violation. Or, on doit être respectueux du texte, mais assez hardi pour imposer à un chef-d'œuvre immortel une vue originale⁴⁸.

Inès Taillandier Guittard commente alors :

(...) la formulation ne varie presque pas d'une citation à l'autre. Deux éléments sont mis en opposition et présentés comme antinomiques : le respect, la violation. En revanche, le commentaire qui en découle est à chaque fois sensiblement différent. Alors que la réponse de Cortot aux questions du visiteur demeure lapidaire et dénuée de toute justification, le témoignage du musicien, en 1953, se veut plus explicite, le respect de l'œuvre étant défini par la fidélité à l'intention du compositeur, ou bien aux traditions d'interprétation forgées et transmises par ses disciples.

Plus loin, Inès Taillandier Guittard cite la préface que fait paraître Cortot en exergue de son édition de 1915 des Etudes :

« Nous nous proposons en faisant paraître cette Edition, de donner en même temps qu'un texte définitif, libéré des traditions douteuses, débarrassé des fautes de gravure superstitieusement respectées des éditions antérieures, une méthode de travail rationnel, basé sur l'analyse réfléchie des difficultés techniques »⁴⁹.

Elle poursuit en commentant :

Il y a donc bien, au fondement de la démarche de Cortot, une volonté de restituer un texte qui soit conforme à un original, mais qui n'en demeure pas moins mystérieux pour nous, puisque le musicien ne mentionne que très rarement ses sources, manuscrites ou imprimées. Il se contente souvent dans les commentaires d'une vague allusion à quelques éditions, ou aux autres éditions, voire à la version originale, sans préciser s'il s'agit du manuscrit autographe ou de l'une des trois éditions originales, ou encore à la première édition.

Elle cite plus loin un extrait de la préface à l'édition Senart /Cortot des Sonates op. 35 et 58 :

(...) l'édition Mikuli « détient encore de nos jours et sans raisons bien péremptoires, semble-t-il, un curieux privilège d'authenticité ».

Poursuivant :

(...) D'autres éditions, au contraire, se trouvaient bannies, parmi lesquelles l'édition Oxford (1928-1932) que, selon Manshardt⁵⁰, Cortot mettait parfois sur le pupitre pour en lire scrupuleusement toutes les fautes. Ce qui ne l'empêche pas, dans une note du Nocturne op. 9 n°2, de faire référence à

⁴⁶ GAVOTY, Bernard : *Notes sur Alfred Cortot non datées*, Médiathèque musicale Mahler, Paris.

⁴⁷ GAVOTY, Bernard : *Les Grands Interprètes. Alfred Cortot* Genève, édition René Kister 1953.

⁴⁸ GAVOTY, Bernard: *Alfred Cortot*, Paris, Buchet-Chastel 1995.

⁴⁹ CORTOT, Alfred dans *Chopin Frédéric, 12 Etudes op. 10, Paris, éditions Maurice Senart, 1915.*

⁵⁰ MANSHARDT, Thomas *Aspects of Cortot*, Northumberland: Appian Publications and Recordings, 1994.

la remarquable édition établie par Edouard Ganche ⁵¹ et d'indiquer trois variantes, tout en en déconseillant l'adoption.

Inès Taillandier Guittard fait remarquer plus loin qu'une lettre de Cortot à Ganche du 29 septembre 1927 indique clairement que *le pianiste n'a pas eu accès, du moins en 1927, aux manuscrits des œuvres mentionnées, dont les 24 Préludes* (alors que son édition de 1926 est déjà parue) :

Ganche, en effet, dans l'ouvrage en question [52], dit avoir une liste exhaustive de tous les manuscrits de Chopin, et de leur emplacement. (...) Il est par ailleurs certain que Cortot a profité de ses liens avec Edouard Ganche dans l'Entre-deux-guerres, pour accéder directement à certaines sources.(...)

Inès Taillandier mentionne un rendez-vous pris avec Ganche à l'initiative de Cortot, qui eut lieu à Lyon en novembre 1928, soi-disant pour y admirer la collection de son interlocuteur entre le déjeuner et son train de 3 heures pour Belfort : il ne s'agit donc pas d'une étude philologique très poussée...

Plus loin, mentionnant que sur l'exemplaire de l'Édition de Travail [Senart/Cortot] des *Préludes* (dans un tirage qui remonte à la période 1942-1944) figure l'annotation de Cortot, datant vraisemblablement de 1950 ou plus tard (le bic cristal [rouge en l'occurrence] est commercialisé à partir de 1950) : « les indications à l'encre rouge sont conformes au MS original », elle fait remarquer que *tout porte à croire que ces diverses corrections ont été apportées au début des années 1950, au moment même, par conséquent, ou Cortot proclame avoir choisi la voie de la violation.*

Relativement aux *Préludes*, elle cite les errata suivants :

-des notes. Dans le 17^{ème} Prélude, mes.3, Cortot indique que le 1^{er} sol de main droite, parfois remplacé par si b, est conforme au manuscrit. Ou bien, mes. 23 du 21^{ème} Prélude, l'accord en petites notes est modifié ;

(...)

-des indications de tempo ou de mesure : pour les Préludes n° 14 et 18, Cortot indique un C barré et non C (les premières éditions ne s'accordent d'ailleurs pas sur ce point [les éditions originales française et anglaise indiquent un C alors que l'édition allemande a un C barré].

(...)

Cependant, lorsque l'on compare les facsimilés utilisés par Cortot et les corrections, [certains] éléments retiennent notre attention.

(...) certaines corrections ne sont pas réellement conformes au manuscrit, ou du moins pas précisément reportées. (...) il est évident que Cortot omet sciemment d'effectuer certaines corrections par rapport aux facsimilés consultés.

(...) L'accumulation des oublis volontaires et des approximations délibérées nous prouve que le projet du pianiste n'est pas à proprement parler une restitution respectueuse. Et, on l'aura compris, malgré la déclaration initiale de Cortot concernant l'édition d'un texte définitif, il semble bien que la partition publiée soit loin, dans les faits, d'être considérée comme un objet achevé. (...) S'il affiche un intérêt certain pour les manuscrits, c'est moins à la manière d'un musicologue qu'à la manière d'un archéologue. L'autographe semble être davantage pour le pianiste la trace d'un geste créateur que la définition contraignante d'une œuvre figée dans l'écriture.

⁵¹ CORTOT, Alfred : *Chopin, Edition de travail des Nocturnes* Ed. Senart, op.cit.

⁵² GANCHE, Edouard : *Dans le Souvenir de Chopin* Paris, Mercure de France, 1925.

De fait, la persistance de Cortot dans ses options contre le texte original comme par exemple de terminer les n° 5 et 12 en *pianissimo*, sont des indices qui ne trompent pas.

ENTRE CONSTANCE ET REFORMES

Au sujet des 3 versions que signe Cortot à son apogée et qui sont ici analysées, il faut d'abord constater que certains préludes n'ont pratiquement pas varié d'un enregistrement à l'autre, mis à part les conditions sonores (piano et espace résultant du lieu d'enregistrement et de la prise de son) : c'est le cas des numéros 1, 2, 3, 7, 10, 11, 17, 21, 23.

Certains *Préludes* semblaient miraculeux dans la version de 1926 (3, 7, 10, 16) et il n'est pas exclu que l'artiste ait cherché à reproduire le miracle à chaque fois. Il n'a pu le faire pour le n° 16 en 1942, l'âge atteint l'ayant privé de ses moyens de 49 ans... A l'inverse, toujours dans la version de 1926, les n° 13, 18 et 21 constituaient des cas troublants d'approximations et d'errances de la part de l'interprète qui semble s'enliser dans la complexité de son projet. Pour les n° 13 et 18, la version de 1933 apportera des corrections radicales que la version de 1942 ne remettra plus fondamentalement en cause. D'autres Préludes se modifient légèrement en 1933 (n° 19) mais ne sont pas très différents dans les versions suivantes.

La version de 1933 reprendra donc énormément d'aspects positifs de la version de 1926 et seuls quelques numéros (outre les n° 13 et 18) changeront d'aspect comme par exemple le n° 15 ; mais pour une fois ce sera peut-être la version Lortat qui aura provoqué l'ébranlement. Le n° 24 change d'aspect en 1933 mais les moyens de l'artiste, en 1942, ne permettront qu'une version décevante, comme d'ailleurs pour le n° 18.

Les autres Préludes feront prendre la mesure de la capacité qu'avait Cortot de se remettre en cause, de rester toujours informé, d'évoluer, au-delà de certaines convictions tenaces et positions parfois péremptoires (comme on l'a vu dans la thèse Taillandier), de nouvelles voies. C'est ainsi qu'un certain nombre de *Préludes*, moins exposés au plan de la technique digitale, changent notablement de physionomie en 1942 et cela dans une plénitude artistique alors que la technique digitale a décliné : ainsi le 4^{ème} (visiblement influencé par Koczalski et cela pour un certain temps puisqu'il reviendra en 52 et 57 à ses anciennes convictions), le 6^{ème} (plus allant, influence de Koczalski) et le 9^{ème} et le 12^{ème} (les deux sous l'influence de Petri), le 14^{ème} (changement d'esthétique sonore et d'expression), le 16^{ème} (probablement pour des raisons physiques, l'artiste ayant alors 65 ans) et enfin le 21^{ème} qui s'est stabilisé après deux versions particulièrement contorsionnées. Parfois la modification est moindre, comme dans le n° 20.

Pour d'autres, comme le 5^{ème} dans la version de 1933, le changement d'option sera passager puisqu'en 1942 les intentions d'origine reparaissent.

Dans le prélude 21, Cortot se montre spéculatif. Il cherche visiblement à faire ressortir des secrets cachés contenus dans la partition. Il y a plusieurs points de texte qui surprennent et certaines options sont difficilement explicables (comme, à 50 et 52, timbrer le si b qui est une noire alors que le ré, noire pointée, conduit aux notes suivantes...)

Enfin le n° 22 apparaît différemment dans chacune des versions.

INFLUENCE DE CORTOT SUR SES CONFRERES

On constate dans le n° 5 que Cortot et Kreutzer, partisans d'une fin en nuance pianissimo (arbitraire) à la fin du n° 5 et du n° 12, font des émules puisque Koczalski reprend cette coquetterie à son compte. Kreutzer semble souvent sensible à l'approche de son confrère français.

AFFINITES DE CORTOT AVEC D'AUTRES INTERPRETES

On sait par des entretiens avec Bernard Gavoty⁵³ que Cortot reconnaissait devoir énormément à son aîné Edouard Risler en matière d'interprétation ; or ce dernier a été probablement le premier interprète à jouer l'œuvre intégral de Chopin en 1903. Les enregistrements de Risler consacrés à Chopin qui nous sont parvenus sont très peu nombreux et ne sont pas suffisamment représentatifs pour pouvoir se faire une idée précise de son approche de ce monde sonore et d'aspects stylistiques.

C'est sur deux points principaux que se situent les affinités entre Cortot et Busoni : d'une part en transcendant le piano avec une lecture souvent orchestrale, fût-ce dans Chopin (comme dans le n° 8), et d'autre part dans la créativité sans cesse en éveil, pouvant conduire à réécrire les textes, à inverser le cas échéant le sens des soufflets écrits. Dans le n° 15, en agissant dans la partie médiane avec des effets de main gauche caractéristiques, Cortot semble se souvenir de Busoni et peut-être aussi, à travers lui, d'Anton Rubinstein.

Koczalski aura certainement influencé Cortot, si l'on en juge par un certain nombre d'indices qui finissent par constituer un faisceau de présomptions, comme on aura pu le constater au cœur de la recherche. L'arpègement à la fin du 8^{ème} Prélude change en 1942 et rappelle celui de son confrère paru quelques temps plus tôt.

De même Petri n'aura pas laissé Cortot indifférent car son approche du n° 12 se modifie dans le 3^{ème} enregistrement, celui de 1942 ; ce qui constitue un remarquable exemple de changement esthétique sans pour autant renoncer à toute la subjectivité qui le caractérise.

Cortot atteste constamment d'une pensée rythmique à la mobilité exceptionnelle. Il apparaît comme le maître du discours, des inflexions poétiques.

LORTAT

Voilà bien un cas assez curieux. On est indéniablement en présence d'un artiste doté d'un remarquable mécanisme de virtuose, à la probité digne d'éloges, dont l'engagement en faveur d'un musicien aussi peu spectaculaire que Fauré, dont il joua toute la production disponible en 1914, fut des plus admirables. Ayons garde d'oublier qu'il fut parmi les premiers à entreprendre une exécution complète de l'œuvre de Chopin en 6 concerts⁵⁴ (ou en tout cas d'une grande part), à Paris et à Londres en 1911.

Formé dans la classe de Diémer -le maître de Cortot, Casadesus, Nat et Risler- il ne semble pourtant pas de la même génération que ses condisciples, son jeu semblant d'un autre âge.

Certains documents de Lortat ont mal vieilli, comme l'enregistrement du n° 15 dont le phrasé semble spéculer outre mesure sur l'élasticité, assorti de constants décalages entre les deux mains. Ces

⁵³ Entretiens avec Bernard GAVOTY, Radio-Lausanne 1953 www.rts.ch.

⁵⁴ NECTOUX, Jean-Michel : *Gabriel Fauré, Les voix du clair-obscur* Paris Fayard 2008.

décalages (qui sont totalement étrangers au jeu de Kreutzer ou de Petri par exemple) sont très perceptibles dans les *Préludes* d'expression lente, comme les n° 4, 6, 15 et 17. A l'inverse, dans un prélude comme le n° 18, soit là ou d'autres (comme Cortot) sont dans la création hyper-subjective au prix de distensions impossibles à prendre en dictée de rythme, Lortat a une approche classicisante. Parfois Lortat ne semble pas particulièrement mémorable (n° 8) et son rythme peut être approximatif (Prélude 7). Aucune pédale d'origine n'est prise en considération.

Mais il y a d'autres préludes, comme le n° 17, que l'on peut écouter en admirant l'inventivité de l'artiste, qui sait parfois instaurer un discours très personnel.

Dans les n° 1, 12 et 16, Lortat semble tenté par les records de vitesse. Serait-il le prédécesseur de Rubinstein pour ce goût de la performance ?

Robert Lortat semble parfois (n° 21) tantôt influencé par son confrère Alfred Cortot, tantôt en réaction contre lui. A l'inverse il est plausible que Cortot ait été influencé par Lortat, notamment dans le Prélude 15 (version 1933).

KREUTZER

Leonid Kreutzer sera une découverte pour la plupart des auditeurs d'Europe et des Etats-Unis. Sa réputation reste très vive au Japon alors qu'il est quasiment oublié dans son pays natal, la Russie. Il se révèle souvent très expressif tout en restant assez sobre, ayant visiblement banni la pratique des décalages entre les mains, ce qu'on peut constater dans un Prélude tel que le n° 6. Il a une grande capacité d'organisation musicale, atteignant à une scrupuleuse mise en place rythmique dans le n° 24. S'il sait se montrer méticuleux, cela n'est nullement à la manière de Petri –qui semble, des 8 interprètes, le plus tenté par la philologie- mais aux antipodes : car beaucoup plus encore que ne le fait Moiseiwitch, il réaménage constamment les textes selon sa propre logique -ou celle qu'il croit percevoir de l'auteur- ce qu'on peut d'ailleurs vérifier partout dans son édition parue à Berlin chez Ullstein en 1923. A cet égard, mentionnons que les pédales originales de Chopin, y compris les plus significatives, ont presque intégralement disparu dans l'édition Ullstein.

Kreutzer peut être très déroutant ; par exemple dans le n° 5 qu'il aborde de manière singulière, tout au long de cette brève page. Son option finale, celle de terminer en pianissimo contrairement à l'indication de l'auteur, est semblable à celle de Cortot, avec qui il a d'ailleurs souvent des affinités. De fait, l'indication *forte* à la fin du n° 5 est dans toutes les éditions ; mais celles de Cortot (Senart) et de Kreutzer (Ullstein) indiquent également *piano* entre parenthèses, sans que l'on sache d'où provient cette variante qui paraît plus arbitraire que fondée. Or l'édition Kreutzer est de 1923 et celle de Cortot de 1926... Se peut-il que Cortot ait connu l'édition Ullstein ?

Toujours au chapitre des affinités avec Cortot, Kreutzer reprend dans le n° 12 l'accentuation des basses changeantes de 49 à 52 que néanmoins ni l'un ni l'autre n'ont fait imprimer dans leur édition...Le n° 17 est un autre exemple d'affinités avec Cortot, tout comme le n° 19.

Kreutzer est totalement déconcertant dans le n° 8 ; sa version ne manquera pas de surprendre jusqu'aux auditeurs les mieux disposés à son égard. De même il ne semble pas particulièrement à l'aise avec le 19^{ème} *Prélude*. On sent un peu trop que c'est difficile et on en est un peu malheureux avec lui. Ses intentions musicales, louables, de rechercher à différencier certaines voix intérieures, ne convaincront pas nécessairement.

En règle générale, plus qu'au texte de Chopin, Kreutzer semble fidèle à sa propre édition, ce qui est troublant si l'on songe qu'entre 1923 (date de parution de celle-ci) et 1938 (date de l'enregistrement) il aurait pu changer d'idée sans pour autant encourir le risque d'un reniement de soi.

Si Koczalski est le plus rapide dans les mouvements lents, Kreutzer serait-il le plus lent dans les mouvements rapides ? Après écoute des numéros 8, 10 et 16, on serait enclin à le penser. Le 15^{ème} est l'un des témoignages de Kreutzer les plus susceptibles d'emporter l'adhésion. Certains détails le rapprochent de Cortot comme les mesures 60 et suivantes.

Parfois Kreutzer semble avoir de la peine à doser la sonorité, comme c'est le cas dans le n° 17. A-t-il eu des conditions acoustiques défavorables, comme une salle à l'acoustique trop riche, où un piano trop sonore et mal réglé ?

Kreutzer réaménage volontiers les nuances de l'auteur, n'hésitant pas à les conduire aux antipodes, ce que fera aussi Moiseiwitch.

Il lui arrive -plus d'une fois- de pratiquer le *Cercar della nota*⁵⁵ (voir réflexions).



Figure 10
PLAQUE SE TROUVANT DANS LE JARDIN
DE L'UNIVERSITE DES ARTS DE TOKYO



Figure 11
EFFIGIE DE LEONID KREUTZER (TOKYO, GEIDAI)

KOCZALSKI

On sait que Koczalski a passé, dans ses très jeunes années, plusieurs étés à travailler intensivement avec le grand Karol Mikuli, ancien élève de Chopin devenu directeur du Conservatoire de Lwow. Or si Koczalski rompt, comme on peut le constater dans son enregistrement de 1938, avec certaines traditions qui paraissent établies, est-ce pour renouer avec d'autres qui avaient disparu ? Est-il toujours le plus rapide dans les préludes lents, comme on peut le constater en consultant le tableau comparatif des minutages ? C'est un fait avéré pour ce qui est des n° 2, 4 et 6. Pour les n° 2 et 4, on peut lui en être reconnaissant puisqu'apparaît l'indication C barré que beaucoup semblent négliger; pour le 6^{ème} on reste plus réservé si l'on s'en tient aux indications de l'auteur qui spécifie : *Lento assai* -ce qui est plus unique que rare dans sa production. Et dans le n° 20, il est difficile de ne pas

⁵⁵ Il cercar della nota: un abbellimento vocale 'cacciniano' oltre le soglie del Barocco, Livio Marcaletti, *Rivista Italiana di Musicologia*, Vol. 49 (2014), pp. 27-53.

reconnaître une certaine tradition polonaise dans la parenté de ton avec la version de 1905 qui subsiste du vétéran Aleksander Mihalowski (1851-1938). <https://www.youtube.com/upload>

Par ailleurs, on peut constater une grande sobriété d'intentions dans le jeu de Koczalski, une douceur singulière. Le *piano dolce* du 7^{ème} Prélude, le ton virginal du 11^{ème} Prélude n'appartiennent qu'à lui. Dans le n° 17, jamais on n'aura entendu culmination plus tendre et plus intime à la mes. 51 ; nous sommes aux antipodes de la vocifération. Il est d'ailleurs le premier à avoir restitué la nuance *piano* de 60 dans le 15^{ème} Prélude et bientôt Petri, Rubinstein et Moiseiwitch lui emboîteront le pas, alors que tous les précédents ignoraient cette nuance jusque-là.

Mais il y a aussi parfois des maladresses rythmiques, comme dans le n° 7 qui n'est d'ailleurs pas traité sans un certain prosaïsme inopiné...De même, l'insuffisance de la main gauche dans le n° 8-que l'on peine à capter- est-elle imputable à la difficulté de superposition rythmique ou à l'écriture élargie et mobile ? Comme son collègue Leonid Kreutzer, Raoul Koczalski n'est pas très à l'aise dans la réalisation de cette écriture périlleuse du n° 19. Là aussi, on sent que c'est difficile et on peut remarquer que -plus d'une fois- les notes de la main gauche ne sont pas celles écrites par Chopin. Il ne s'agit manifestement pas d'une intention de corriger le texte mais bien d'une difficulté à réaliser dans l'instant autant la complexité du détail que les sauts.

Cela dit, il est plus que vraisemblable que Koczalski ait influencé des artistes aussi importants que Cortot ou Rubinstein qui le détestait, paraît-il, *toto corde*⁵⁶, comme l'indique Piero Rattalino. Cela est corroboré par ce qu'en dit Rubinstein lui-même à propos du Concours Ysaye en 1938 : *Poland decided to send Raoul Koczalski, an ex-child prodigy who was covered with medals when he was six, some of them hanging on his little bottom ; he lived in Germany and developed into a very bad pianist*⁵⁷. L'enregistrement de 42 par Cortot se ressent de l'enregistrement de Koczalski ; le grand maître français a -pour le 4^{ème} Prélude- visiblement remis en cause son projet dont attestent les enregistrements de 1926 et de 1933. Et il est vrai que depuis Godowski en 1913, on n'avait pas enregistré le prélude 21 dans cet esprit : Raoul Koczalski est le premier interprète qui cherche à maîtriser le flux des croches qui apparaît très agité dans presque toutes les autres versions. Des interprètes aussi dissemblables que Petri et Rubinstein lui emboîteront le pas...

PETRI

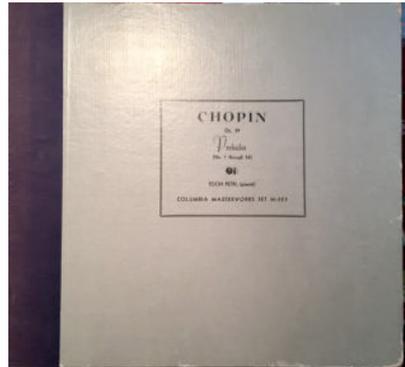
A trop chercher la généalogie dans le cadre d'une recherche sur l'histoire de l'interprétation, on serait tenté de croire qu'en tant qu'ancien assistant et collaborateur de Busoni -astre attirant les jeunes générations venues de toutes parts- Petri serait porteur d'une filiation, légitime au demeurant. Or cette étude a permis d'établir que non seulement Petri ne suit pas toujours Busoni, mais encore qu'il le suit plutôt rarement et se situe assez fréquemment exactement aux antipodes ! Ainsi, les mi # prolongés du n° 11, si caractéristiques de l'enregistrement de Busoni, que presque tous les autres interprètes ont repris à leur compte, sont soigneusement évités. De même, dans le n° 22, Petri n'insufflera pas la décélération de Busoni. Mais il arrive tout de même que le souvenir de Busoni affleure chez Petri, comme dans le n° 9.

En général, Petri lit très scrupuleusement la partition ; il a recours à des sources qui sont parmi les plus orthodoxes. En écoutant cet enregistrement de 1943, on constate une lecture très informée qui fait penser à un « Urtext » *ante litteram*. Il y a aussi, dans les moyens techniques mis à disposition,

⁵⁶ RATTALINO, Piero : *Pianisti e Fortisti* Milan, Ricordi/Giunti 1990.

⁵⁷ RUBINSTEIN, Arthur : *My Many Years*, New-York, Alfred A. Knopf, 1980.

toujours parfaitement en rapport avec le contenu musical, un souci patent de probité. Petri apparaît comme un exemple d'attention et de fidélité au texte, hormis les signes de pédales. Que l'on considère le n° 12 : il est bien l'un des rares qui rende justice à chaque indication. En contrepartie, force est de constater que l'on frise parfois le prosaïsme, qu'il y a un dans son jeu un certain manque de grâce et de charme... Ce n'est guère étonnant, s'agissant d'une personnalité qui incarne une forme de puritanisme ; il n'est que d'écouter le n° 15 pour s'en convaincre. Si Egon Petri est visiblement plus à l'aise que Kreutzer et Koczalski dans le n°19 qu'il joue avec rigueur et la plus grande maîtrise mais sans charme ; ces pages semblent ressortir au genre de l'étude (ce qu'elles étaient semble-t-il à l'origine), privée qu'elles sont de poésie alors que Cortot semblait évoquer une féerie.



RUBINSTEIN

Comme déjà écrit précédemment, Arthur Rubinstein n'a enregistré qu'une seule fois l'op. 28 et il l'a rarement joué en public, comme on peut le vérifier dans le livre de Kehler⁵⁸. Comme Svjatoslav Richter et d'autres encore, avant et après lui, il lui est arrivé d'en proposer un florilège plutôt que l'ensemble : ainsi à la *Società del Quartetto* de Milan ou apparaissent, par exemple, 6 préludes le 22 octobre 1963⁵⁹. Son enregistrement publié par RCA Victor n'a généralement pas suscité un grand enthousiasme, bien que la revue Gramophone de Londres en ait fait grand cas lors de la parution différée de l'enregistrement au Royaume-Uni en 1955, écrivant : *As a whole, this masterly performance is the best we have had so far of Chopin's great work.*

Le plus souvent, on peut constater qu'Arthur Rubinstein évite de s'enliser dans la complexité, abordant les pages les plus rebattues comme le n° 4 et le n° 6 dans une sobriété lyrique de bon aloi, ce dont on ne peut lui être que reconnaissant car cela restitue leur pureté à ces pièces trop galvaudées ; dans son autobiographie, il est visiblement en réaction par rapport à Cortot et à Koczalski⁶⁰.

Il aborde de la même manière le n° 21, évitant les contorsions de nombreux collègues, renouant en quelque sorte avec l'approche de Leopold Godowski en 1913, toute de simplicité et d'équilibre. Avec ce prélude, Rubinstein ne pourra qu'emporter l'adhésion de la plupart des auditeurs, pour son art du chant au piano et le charme de sa déclamation. Il joue en hédoniste le prélude 19 comme un morceau de pure mélodie et ses moyens font merveille, bien que la complexité polyphonique sous-jacente n'apparaisse pas particulièrement, alors que d'autres s'en sont préoccupés. Mais il peut

⁵⁸ KEHLER, George : *The piano in concert*. Metuchen N.J. et Londres, The Scarecrow press, 1982.

⁵⁹ CONFALONIERI, Guido : *Cento anni di Concerti della Società del Quartetto di Milano*, 1964.

⁶⁰ RUBINSTEIN, Arthur : *My Many Years*, New-York, Alfred A. Knopf, 1980.

arriver qu'une pièce du recueil fasse penser à l'adage : *le mieux est l'ennemi du bien*. C'est notamment le cas du 7^{ème} Prélude qui requiert des prodiges de grâce et de subtilité. A soigner trop chaque détail, la grâce s'esquive... A plus d'un endroit, l'écoute successive des enregistrements de Petri et de Rubinstein -parus à quelques années de distance- pourra faire apparaître des coïncidences troublantes, générant l'impression que le projet de Petri a pu être adopté sans réserve : c'est le cas du n° 8, du n° 13 et de quelques autres encore, comme le n° 21. Dans le n° 18, il semble avoir retenu autant de Petri que de Koczalski... Mais Rubinstein apporte aussi sa contribution à cet édifice en construction dans nos consciences : il est bien le premier, dans le n° 9, qui serre les triple-croches de 11 et 12 vers le temps suivant, en dépit de l'indication : *riten*.

On ne parvient pas toujours à s'expliquer d'où proviennent les notes étrangères qu'enregistre notre virtuose, dans les n° 5, 9 et 11 notamment. Se peut-il qu'il pêche par une lecture approximative ? Si l'on en juge par le choix de l'édition, la philologie n'est pas son souci prioritaire, comme on peut le constater dans le n° 11. Dans les pièces de virtuosité, Rubinstein apparaît comme l'ancêtre des générations de pianistes qui ont annexé les enjeux du sport et qui, désormais, sont légion au XXI^e siècle : si Lortat a pu donner le sentiment que la prouesse technique pouvait importer autant que le contenu expressif, Rubinstein va encore plus loin à l'époque de cet enregistrement (il semble avoir changé d'orientation par la suite) : elle semble parfois prévaloir par moments...comme dans le n° 12. Parfois Rubinstein séduit et laisse un peu indifférent tour à tour, comme dans le n° 15 dont la partie centrale semble tourner à vide ; il peut aussi arriver que l'on ne parvienne pas à concevoir son parti pris, comme celui de l'étirement dans le n° 17 dans lequel, pour une fois, il semble aux antipodes de Petri qui était le plus concis de tous. Il signe probablement le premier enregistrement qui présente le 1^{er} motif du n° 24 scandé en *marcato*, lui restituant ainsi son caractère épique.

MOISEIWITCH

Benno Moiseiwitch apparaît dans cet enregistrement tel un sculpteur de la pâte sonore, toujours à la recherche du grand geste musical. Il se distingue par son sens de la grandeur (voire de l'hypertrophie, ce qui le situe à l'opposé de Koczalski) : à cet égard le *crescendo* final du 9^{ème} Prélude est saisissant ! Il se distingue aussi par son assise rythmique remarquable, par son aplomb, par son originalité de ton. Chaque pièce est restituée comme une aventure, rien n'est prévisible ; on perçoit un enjeu permanent mais on s'éloigne assez souvent du texte original, autant parce qu'il s'appuie (en 1948 encore...) sur des éditions surannées comme celle de Klindworth (qui date de 1880) que parce qu'il prend visiblement plaisir à réaménager les indications de dynamique, ne craignant pas de prendre le contrepied de ce qui est écrit par l'auteur où même de ce qui est imprimé dans l'édition à laquelle il recourt. C'est donc, à l'instar de Busoni -dont il semble se souvenir plus d'une fois (n° 15, 17) – un adepte de la transcription. Son usage de la pédale n'est nullement parcimonieux et pourtant les longues pédales originales ne semblent pas être sa réelle préoccupation ; mais dans ce domaine il ne saurait se singulariser car c'est le cas de presque tous.

On peut aussi constater des convergences entre Kreutzer et Moiseiwitch, comme dans le n° 15 ; mais après tout il est probable que l'éducation dont ces deux interprètes bénéficièrent ait de nombreux points en commun (Leschetitzki et Mme Essipova furent maître et disciple avant d'être mari et femme pour quelques années à partir de 1880).

Lorsque les prouesses techniques sont requises, Moiseiwitch n'est jamais réellement en difficulté avec l'exécution qui, pour autant, n'est pas toujours exempte de petites scories ou inexactitudes de notes (n° 19 par exemple). Il apparaît plus stimulé lorsque l'enjeu musical se fait plus complexe. Les

indications de nuances d'origine souvent battues en brèche ; il pratique volontiers le *Cercar della nota*, le style ornementé des chanteurs, les *abbellimenti*...

Moiseiwitch apparaît comme un interprète créatif -voire inventif ; il a une riche imagination et à n'en pas douter, un goût de surprendre. Il n'est pas rare que l'on ressente que son monde de prédilection est plus celui de Rachmaninoff que celui de Chopin.

Réflexions

SUR LES VERSIONS ISOLEES

Si l'on dresse un classement par nombre d'enregistrements séparés dont a bénéficié chaque *Prélude*, on ne manquera pas d'être étonné :

17 enregistrements : n° 3,6,15	8 enregistrements : n° 4
15 enregistrements : n° 7	
14 enregistrements : n° 23	5 enregistrements : n° 8
12 enregistrements : n° 1, 20	4 enregistrements : n° 22
11 enregistrements : n° 20	3 enregistrements : n° 2, 11
10 enregistrements : n° 17	2 enregistrements : n° 9, 13, 21
9 enregistrements : n° 16, 24	1 enregistrement : n° 5, 10, 12, 14, 18, 19

Les *Préludes* les plus ancrés dans la conscience collective actuelle sont, très probablement, les n° 4, 6, 7, 15, 17 et 20 ; le n° 4 est bien moins enregistré qu'on ne l'aurait pensé.

Le n° 23, semble avoir tenté plus d'un grand pianiste : Schnabel, Godowski, de Pachmann, Zadora, Rosenthal, Levitzki, Arrau, Giesecking. Il est clairement pré-impressionniste au plan sonore et ceci explique peut-être cela.

S'il n'est pas très surprenant que les n° 5, 10, 14 n'aient pas été fréquemment enregistrés, on aurait pu imaginer que les 12, 18 et 19 fussent plus en faveur.

PHYSIONOMIES CHANGEANTES

Il est assez saisissant de constater que certains *Préludes* peuvent sembler très dissemblables sous les doigts de deux pianistes aux idées diamétralement opposées. A cet égard, le n° 18 constitue un cas emblématique, qui semble avoir suscité l'approche subjective beaucoup plus que d'autres, comme le n° 19 où, aisance technique mise à part, le projet artistique semble relativement analogue dans chaque version...

Les 24 *Préludes* apparaissent comme autant de secrets bien difficiles à percer ; on pourrait les comparer à des micro-organismes dont la biologie varie. Certains se livrent plus facilement que d'autres ; le n° 1 reste l'un des plus difficiles à toucher en plein cœur, le n° 7 ne se révèle qu'en état de grâce et le n° 21 est parmi ceux qui ont vu s'égarer plus d'un interprète. D'autres, comme le n° 14 où le n° 9, sont difficiles à situer esthétiquement.

ECHAINEMENT DES PIECES

La durée d'une face de 78 tours peut contenir deux, trois ou quatre *préludes* ; cela ne permet pas d'organiser un cycle de 24 pièces avec des silences intercalaires de durée variable. Les reports sur microsillon, puis sur CD, ne restitueront jamais les vœux des interprètes, si ceux-ci en avaient...ce qui n'est pas documenté à notre connaissance.

AGE DES INTERPRETES

L'espérance de vie, dans la 1^{ère} moitié du XXe s., n'était pas celle que nous connaissons de nos jours !

Au moment d'enregistrer les 24 Préludes, les interprètes, tous nés au XIXe s. entre 1866 et 1890, avaient entre 43 ans (Lortat) et 65 ans (Cortot III), mais six enregistrements furent réalisés par des quinquagénaires. Il se peut que la trentaine d'années qui va de 1920 à 1950 ait été particulièrement stimulante du fait de l'évolution de la technique d'enregistrement (des rouleaux au microsillon), et au développement de l'industrie du disque et que l'on ait proposé, en priorité, aux artistes confirmés de longue date, d'enregistrer les pièces maîtresses de leur répertoire. De nos jours, certains ont à peine une vingtaine d'années et enregistrent déjà...

1866 Ferruccio BUSONI (1866-1924), Italie, avait 54 ans en 1920.

1877 Alfred CORTOT (1877-1962) France, avait
49 ans en 1926 (1^{er} enregistrement) ;
56 ans en 1933 (2^{ème} enregistrement) ;
65 ans en 1942 (3^{ème} enregistrement).

1881 Egon PETRI (1881-1962) Hollande, Allemagne, avait 61 ans en 1942.

1884 Raoul KOCZALSKI (1884-1948) Pologne, Allemagne avait 54 ans en 1938.

1884 Leonid KREUTZER (1884-1953) Russie Allemagne, avait 54 ans en 1938.

1885 Robert LORTAT (1885-1938) France, avait 43 ans en 1928.

1887 Arthur RUBINSTEIN (1887-1982) Pologne Allemagne, avait 59 ans en 1946.

1890 Benno MOISEWITCH (1890-1963) Ukraine, Autriche, avait 58 ans en 1948.

ORIGINE DES INTERPRETES ET POINTS DE CONVERGENCE

On peut remarquer certaines coïncidences entre les interprètes :

- Busoni et Petri furent étroitement liés, ce dont atteste une vaste correspondance⁶¹.
- Cortot et Lortat, tous deux français, étudièrent dans la classe de Louis Diémer⁶².
- Moiseiwitch et Kreutzer, d'origine russe et ukrainienne, étudièrent chez Leschetitzki (1830-1915) et la deuxième épouse et ancienne disciple de celui-ci, Anna Essipova (1851-1914).
- Koczalski et Rubinstein sont nés en Pologne à 3 ans de distance.
- Cortot et Kreutzer ont publié leur propre édition des *Préludes* et Koczalski a publié des conseils d'interprétation⁶³. Une édition des œuvres de Chopin par Koczalski fit l'objet d'un

⁶¹ BUSONI, Ferruccio : *Briefe an Henri, Katharina und Egon Petri*, Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshafen, 1999.

⁶² DIEMER, Louis : *Quelques souvenirs de ma carrière*, Paris, Grou-Radenez, 1920.

contrat avec l'édition Breitkopf&Haertel en 1947⁶⁴ mais n'est jamais parue, bien que son n° de catalogue ait même été annoncé : ED 5811-5822. D'après une information de l'éditeur, il s'avère que les archives de Leipzig ont été détruites durant la 2^{ème} guerre mondiale, ce qui fait que même les travaux préliminaires ne sont pas disponibles. En outre, Busoni et Petri avaient ensemble un projet d'édition pour Breitkopf & Haertel qui ne s'est jamais réalisé.⁶⁵

SON DES PIANOS, ESPACE D'ENREGISTREMENT

Les pianos joués par les 8 interprètes ne sont pas clairement identifiés.

On sait que Busoni possédait deux Bechstein de concert dans son logement berlinois, mais l'enregistrement des Préludes fut réalisé sur un Weber londonien de 7 pieds. On ne peut l'entendre puisqu'il s'agit de rouleaux. Seul le piano qui lit les rouleaux est entendu et comme souvent, la qualité du réglage et de l'intonation laisse à désirer.



Figure 12
LE SALON BERLINOIS DE BUSONI,
A LA VICTORIA-LUISE PLATZ,
CONTENANT LES DEUX PIANOS BECHSTEIN.

Alfred Cortot a beaucoup joué Pleyel et il n'est pas impossible que l'enregistrement de 1942, réalisé en France occupée au Studio Albert de Paris, ait eu lieu sur un Pleyel ; les deux premiers, réalisés en Angleterre, sont probablement sur Steinway.

⁶³ KOCZALSKI, Raoul : *Frédéric Chopin, Conseils d'Interprétation* Paris, Introduction par Jean-Jacques Eigeldinger, Buchet Chastel, 1998.

⁶⁴ Cette information apparaît sur la notice de Wikipedia en langue allemande consacrée à Koczalski

⁶⁵ BUSONI, Ferruccio: *Briefe an Henri, Katharina und Egon Petri*, édité par Martina Weindel, Florian Noetzel, Wilhelmshafen 1999



On ne sait rien des conditions d'enregistrement de Robert Lortat.

Leonid Kreutzer a probablement trouvé des pianos Steinway au Japon mais sa biographe Mme Hagya n'a pu donner aucune indication sur les circonstances.

Dans le livre de Stanislaw Dzbowski consacré à Koczalski⁶⁶, on voit en divers endroits que Koczalski avait régulièrement recours à des pianos de marque Julius Blüthner de Leipzig, qui lui étaient mis à disposition par le constructeur. Il est plausible que l'enregistrement des Préludes ait eu lieu sur un tel instrument mais le site Wikipedia allemand consacré à Koczalski précise néanmoins que certains enregistrements ont aussi été faits sur Steinway.

Egon Petri, selon toute vraisemblance, aura trouvé un Steinway à New-York ; il en va de même pour Arthur Rubinstein. Plus tard, Benno Moiseiwitch aura certainement eu, lui aussi, un Steinway à Londres.

La marque Steinway s'est imposée un peu partout dans le monde après la 2^{ème} guerre mondiale.

CHOIX D'ÉDITION

Plusieurs indices font penser que Busoni et Moiseiwitch recouraient à l'édition Klindworth, entre autres.

Cortot appréciait l'édition Mikuli mais on a vu qu'il s'est constitué son propre texte.

Kreutzer est surtout fidèle à sa propre édition Ullstein mais certains points de détail de son exécution proviennent de l'Édition originale Breitkopf 1839.

Koczalski s'appuie visiblement sur l'édition Mikuli et sur l'édition Breitkopf (1939 et 1879).

Il est difficile de savoir comment Petri a procédé mais il est incontestablement le mieux documenté sur les sources. Le travail préparatoire avec Busoni en vue de la publication des Préludes (édition qui ne verra pas le jour) explique-t-il cela ?

Arthur Rubinstein se sert de l'édition Breitkopf 1839 mais semble avoir lu sans beaucoup de soin d'assez nombreux détails.

INDICATIONS DE CARACTÈRE

De nombreuses indications (*leggiermente*, *con forza*, *delicatissimo*, *sotto voce*, *dolce*, *stretto*, *riten.*) sont assez claires de sens pour les musiciens. En revanche, on peut observer comment nos interprètes restituent les 3 termes que sont *Sostenuto*, *Smorzando* et *Slentando*.

⁶⁶ Dzbowski Stanislaw: *Raoul Koczalski, Chopinista i kompozytor* Selene, Varsovie 1998.

Sostenuto :

Il est piquant de relever qu'en italien, *sostenuto* peut vouloir dire réservé, froid, détaché, grave, solennel, élevé, comme l'indique le fameux dictionnaire Garzanti (Linguistica) ; mais une deuxième acception existe : élevé, intense.

- n° 2 (mes. 21)
- n° 6 (mes. 17)
- n° 13 (mes. 21),
- n° 15 titre

Or les musiciens d'expérience se souviennent que cette indication, dans l'œuvre de Brahms et de quelques *Nachfolger*, comme un *tempo* un peu étiré. Et le monde du *bel canto* voit dans ce terme une conduite de la voix caractéristique, privilégiant la plénitude !

Smorzando :

Smorzare peut vouloir dire : éteindre, tamiser, voiler, filtrer, atténuer, amortir, estomper.

- n° 4 (mes. 21)
- n° 15 (mes. 79)
- n° 23 (mes. 20)

Slentando :

Slentare signifie littéralement : desserrer. On peut donc voir ce terme comme l'opposé de *Stretto*.

- n° 2 (mes. 18)
- n° 15 (mes. 80-81)

PEDALISATION

Les pédales de Chopin sont quasiment ignorées systématiquement par tous les interprètes analysés, *a fortiori* si elles sont de longue durée comme dans le n° 11 où le n° 16. Lorsqu'on sait que Chopin prenait la peine de les recopier lui-même, n'accordant pas sa confiance au copiste sur ce point⁶⁷, cela laisse songeur.

Dans plusieurs éditions, l'indication *ped* apparaît sans être suivie de la petite étoile indiquant la fin de la pédale, comme par exemple dans le n° 15, (mes. 81) où à la fin du n° 24.

⁶⁷ Eigeldinger, Jean-Jacques : *Chopin vu par ses élèves*, Paris, Fayard, 2006.

Certaines œuvres comme la *Barcarolle* op. 60 où la *Ballade* op. 47 sont très tributaires de l'usage de la pédale et ne peuvent révéler leur contenu sans une observation très attentive de la notation de Chopin. Les pédales originales, qui ont été très mises en exergue dans les Sonates de Beethoven (voir par exemple l'opus 53, dernier mouvement qu'aucun interprète n'oserait jouer sans libérer les étouffoirs) deviennent un sujet d'étude depuis quelques années, comme le livre de Francesco Giammarco, dont les conclusions pourront paraître parfois un peu radicales à certains⁶⁸.

MOUVEMENTS METRONOMIQUES

Etant donné l'élasticité de certains passages, mesurer le mouvement d'une exécution avec un métronome peut s'avérer entreprise ardue, voire dénuée de sens. On peut remarquer que les éditions des *Études* contiennent des indications métronomiques mais que les *Préludes* n'en contiennent pas. Seule parmi les nombreuses éditions critiques, l'édition de Théodore Kullak indique des mouvements métronomiques.

TRILLES

Il y a dans les *Préludes* plusieurs cas de trilles dans les basses :

- n° 9 (mes. 4)
- n° 10 (mes. 7)
- n° 23 (mes. 2, 6, 10, 18)

Tous les interprètes analysés prennent les trilles dans les graves avant le temps. Pourtant, dans le texte de John Petrie Dunn (1878-1931)⁶⁹ et plus récemment, dans le Chopin vu par ses élèves de J.-J. Eigeldinger⁷⁰, il paraît clair que ces trilles sont à jouer sur le temps, ce que presque tous les interprètes font à la fin de l'Étude op. 25 n° 1 où dans la Marche Funèbre de l'op. 35.

Dans le n° 24, Rubinstein et Cortot répètent les notes *si* et *fa* # qui se trouvent aux mesures 10 et 18, semblant ignorer une pratique d'exécution qui est consignée dans les mêmes ouvrages de Dunn et Eigeldinger.

NOTES EN PETITS CARACTERES

Les notes en petits caractères apparaissent parfois barrées dans certaines éditions et leur exécution n'est pas toujours vocalisée par les interprètes analysés. Dans le n° 6, le ré (mes. 7) et les nombreux cas dans n° 11 et 12) sont barrés par Chopin mais les autres exemples ci-dessous ne le sont pas.

- 2 (mes. 5, 10, 17, 20)
- 4 (mes. 11 et 19)
- 21 (mes. 2)

⁶⁸ Giammarco, Francesco : *il Pedale di Chopin*, Zecchini, 2010.

⁶⁹ Dunn, John Petrie (1878-1931): *Ornamentation in the Works of Chopin*, London, Novello, 1921.

⁷⁰ Eigeldinger, Jean-Jacques : *Chopin vu par ses élèves*, Paris, Fayard, 2006.

CERCAR DELLA NOTA

Dans plusieurs Préludes, certains interprètes pratiquent le *Cercar della Nota*⁷¹ :

- Petri le fait dans le n° 7 (mes. 15) et dans le n° 21 ;
- Moiseiwitch dans les n° 4, 13, 24 ;
- Kreutzer dans les n° 21 et 24.

PRATIQUES D'EXECUTION D'UN AUTRE TEMPS

- Les répétitions non écrites à l'intérieur d'un morceau comme Busoni le fait pour les n° 1, 3, 7, 22 (usage qui est attesté et documenté de manière sonore également par Backhaus et Levitzki).
- Les double-notes brisées pour faire ressortir l'expressivité d'un rapport, ramené au potentiel de l'intervalle, pratiqué par Cortot par exemple (triton n° 3 (mes.16), n° 7 (mes. 8).
- Les arpègements d'accords sont fréquents chez Cortot et Lortat.
- Les décalages entre les mains, innombrables chez Cortot et plus encore chez Lortat et, dans une moindre mesure, Koczalski, disparaissent dans les exécutions de Kreutzer, Petri et Rubinstein.
- Les dernières mesures sont assez rarement tenues toute leur durée notée (comme la fin du n° 13 que presque personne ne tient intégralement).
- La durée de certains silences est souvent écourtée (fin n° 2, n° 18 avant les deux derniers accords)
- Souvent les points d'orgue ne sont pas réellement pris en compte ; ils sont pourtant nombreux (n° 1, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 15, 17, 18, 20, 22, 23, à part les cas des n° 5 et 24 (sur silences de fin).

CHOIX DE TEMPI

Plusieurs indications en tête de morceau se réfèrent plutôt à des caractères qu'à des *tempi*. C'est le cas de :

- *Agitato* (n° 1)
- *Molto agitato* (n° 8 et n° 22)
- *Sostenuto* (n° 15)
- *Cantabile* (n° 21)

⁷¹ Il cercar della nota: un abbellimento vocale 'cacciniano' oltre le soglie del Barocco, Livio Marcaletti, *Rivista Italiana di Musicologia*, Vol. 49 (2014), pp. 27-53.

Or cette dernière indication (*Cantabile*) était couramment utilisée par Domenico Scarlatti en tête de ses mouvements lents, comme l'indique Giorgio Pestelli dans sa thèse sur les Sonates du maître napolitain⁷².

Une autre indication semble poser problème à certains : s'agit-il d'un *tempo* où d'un caractère ?

- *Vivace* n° 3, 11, 19.

Comme on l'a vu dans au cours de l'étude, Cortot remet en cause l'acception du *Vivace* pour le n° 11 alors qu'il ne relève pas ce problème dans les n° 3 et 19 qui portent la même indication.

L'indication en tête du n° 6, unique dans tout l'œuvre de Chopin, semble peu prise en considération :

- *Lento assai*

Koczalski, en adoptant des tempi plus allants que ses collègues, n'oublie pas que la mesure est C barré (*alla breve*) pour les Préludes 2 et 4 :

- *Lento*
- *Largo*

JEUX D'INFLUENCE

Les influences suivantes apparaissent plausibles :

- de Koczalski sur Cortot 1942: n° 4 et n° 6, fin de n° 8 (arpègement);
- de Petri sur Cortot 1942 : prélude 9 et 12, basses changeantes non accentuées);
- de Petri sur Rubinstein, plusieurs cas, notamment n° 22.
- De Lortat sur Cortot 1933, n° 10, n° 15.

TENDANCE DU BRIO A SUPPLANTER LA POESIE...

Une écoute comparative du n° 10, dans l'ordre de parution, entraînera un constat : le texte de Chopin fait l'objet d'un traitement de plus en plus axé sur le *brio* ; au fur et à mesure, l'aspiration des pianistes semble s'éloigner de la poésie. Ce constat peut se faire dans d'autres pièces, comme le n° 3 où le n° 19 ; soit des Préludes exigeants au plan technique mais qui ne furent nullement conçus comme des actes sportifs.

⁷² Pestelli, Giorgio : *Le Sonate di Domenico Scarlatti*, Torino, Giapichelli, 1967.

ANNEXE I

TABLEAU DES MINUTAGES AVEC COMMENTAIRES

No	Busoni *	Busoni	Cortot 26	Lortat	Cortot 33	Kreutzer	Koczalski	Petri	Cortot 42	Rubinstein	Moiseiwich	Le plus lent	Le plus rapide
1		0:41	0:36	0:33	0:38	0:48	0:35	0:36	0:35	0:45	0:29	Kreutzer	Moisevich
2		1:50	2:05	1:48	2:16	1:56	1:25	1:35	2:01	1:52	1:52	Cortot II	Koczalski
3		1:33	0:56	0:50	0:59	0:58	0:56	0:53	0:58	0:49	0:54	Cortot II	Rubinstein
4		2:09	1:54	1:43	1:49	1:51	1:20	1:48	1:34	1:45	2:02	Busoni	Koczalski
5		0:25	0:32	0:31	0:36	0:44	0:38	0:30	0:34	0:27	0:33	Kreutzer	Busoni
6		2:03	1:49	1:36	1:49	1:48	1:32	1:44	1:33	1:47	1:48	Busoni	Koczalski
7		1:05	0:37	0:40	0:37	0:42	0:37	0:43	0:33	0:49	0:47	Rubinstein	Cortot 42
8		1:38	1:38	1:46	1:40	2:44	1:39	1:47	1:41	1:40	1:50	Kreutzer	Cortot 26
9		1:32	1:22	1:22	1:13	1:24	1:08	1:10	1:13	1:15	1:14	Busoni	Koczalski
10		0:29	0:27	0:25	0:31	0:38	0:26	0:25	0:30	0:29	0:29	Kreutzer	Petri
11	0:33	0:49	0:29	0:27	0:30	0:40	0:44	0:29	0:34	0:34	0:29	Koczalski	Lortat/Petri
12	1:01	1:16	1:04	0:59	1:06	1:13	1:06	1:03	1:09	0:58	1:09	Busoni	Lortat
13		3:25	2:40	2:19	2:32	2:48	2:39	2:16	2:39	3:29	2:30	Rubinstein	Rubinstein
14	0:29	0:23	0:28	0:26	0:33	0:33	0:30	0:25	0:34	0:24	0:28	Cortot III	Petri
15	5:28	6:04	4:31	4:17	4:42	5:00	4:26	4:32	4:35	4:27	4:58	Kreutzer	Rubinstein
16		1:10	1:03	1:01	1:02	1:45	1:13	0:59	1:07	0:58	1:05	Kreutzer	Rubinstein
17	3:31	4:39	2:46	2:41	2:38	3:09	3:08	2:27	2:46	3:35	2:46	Rubinstein	Petri
18	0:51	0:55	0:47	0:54	0:48	0:57	0:58	0:41	0:50	0:40	0:55	Koczalski	Rubinstein
19		1:23	1:07	1:07	1:15	1:32	1:21	1:13	1:14	1:16	1:14	Kreutzer	Cortot I/Lortat
20		1:36	1:23	1:11	1:24	1:20	1:12	1:13	1:24	1:30	1:24	Busoni	Lortat
21	1:35	2:35	1:35	1:29	1:36	1:57	1:40	1:29	1:34	1:48	2:00	Moisevich	Lortat/Petri
22		1:15	0:41	0:37	0:45	0:47	0:52	0:39	0:44	0:39	0:42	Koczalski	Lortat
23		0:47	0:39	0:37	0:42	0:47	0:44	0:43	0:41	1:04	0:46	Rubinstein	Lortat
24	2:33	2:06	2:28	2:08	2:29	2:52	2:43	2:15	2:25	2:09	2:17	Kreutzer	Busoni
Vert : durée la plus brève													
Rouge : durée la plus longue													
Jaune : temps avec les ajouts de Busoni													
Bleu : temps invraisemblable													
L'indication Busoni * est relative aux enregistrements de 1905 (n° 15) pour Welte-Mignon et de 1908 (n° 11, 12, 14, 17, 18, 21 et 24) pour Hu													

ANNEXE II

NOTICES BIOGRAPHIQUES SUR LES INTERPRETES⁷³

FERRUCCIO BUSONI



Dante Michelangelo Benvenuto Ferruccio Busoni, né le 1er avril 1866 à Empoli en Italie et mort le 27 juillet 1924 à Berlin en Allemagne, est un compositeur, pianiste, professeur et chef d'orchestre italien.

Busoni est le fils de deux musiciens professionnels : sa mère est une pianiste italo-allemande et son père un clarinettiste italien. Durant l'enfance de Ferruccio à Trieste, ils sont régulièrement amenés à se produire lors de tournées.

Busoni est un enfant prodige. Il donne son premier concert public, accompagné de ses parents, à l'âge de sept ans. Quelques années plus tard, il interprète certaines de ses propres compositions à Vienne où il a l'occasion d'entendre Franz Liszt jouer et de rencontrer outre ce dernier, Johannes Brahms et Anton Rubinstein.

Après une brève période d'études à Graz, il part en 1886 pour Leipzig. Il obtient ensuite plusieurs postes d'enseignement, le premier en 1888 à Helsinki où il fait la connaissance de sa future femme, Gerda Sjöstrand. En 1890, il enseigne à Moscou et de 1891 à 1894 aux États-Unis où il se produit également comme pianiste virtuose.

En 1894 il s'installe à Berlin où il donne des concerts à la fois comme pianiste et comme chef d'orchestre. Il se distingue particulièrement en tant que promoteur de la musique

⁷³ (notices provenant de Wikipedia et retravaillées)

contemporaine et poursuit par ailleurs son travail d'enseignement en donnant un grand nombre de cours magistraux à Weimar, Vienne et Bâle.

Pendant la Première Guerre mondiale, Busoni vit à Bologne où il assure la direction du conservatoire et ensuite à Zurich. Il refuse de se produire dans un quelconque pays belligérant. Il retourne à Berlin le 4 avril 1920 où il enseigne la composition.

Busoni s'éteint à l'âge de 58 ans à Berlin emporté par une maladie des reins. Il repose au Städtischen Friedhof III, Berlin-Schöneberg, Stubenrauchstraße 43-45. Une plaque commémorative lui est dédiée et se trouve sur la façade de sa dernière résidence à Berlin-Schöneberg, Viktoria-Luise-Platz 11.

Parmi ses élèves :

- Les pianistes Egon Petri (1881-1962), Michael Zadora (1882–1946), Rudolph Ganz (1877–1972), Etelka Freund (1879–1977), Percy Grainger (1882–1961), Carlo Zecchi (1903-1984), Louis Gruenberg (1884–1964), Leo Sirota (1885–1965), Alfred Hoehn (1887–1945), Eduard Steuermann (1892–1964), Svetislav Stančić (1895–1970), Eduard Weiss (1892-1984), Leo Kestenberg (1882–1962), Emile-Robert Blanchet (1877-1943) ;
- Le chef d'orchestre Dimitri Mitropoulos (1896–1960) ;
- Les compositeurs Kurt Weill (1900–1950), Wladimir Vogel (1896–1984), Walther Geiser (1897–1993), Luc Balmer (1898–1996), Philipp Jarnach (1892–1982), Robert Blum (1900–1994), Stefan Wolpe (1902–1972), Paul Hoppe (1869–1933), Theodor Szántó (1877–1934), Selim Palmgren (1878–1951).

ALFRED CORTOT



Alfred Cortot en 1926, à l'époque de son 1^{er} enregistrement des 24 Préludes

Alfred Cortot est né à Nyon (Suisse) le 26 septembre 1877 et décédé à Lausanne (Suisse) le 15 juin 1962, à l'âge de 84 ans. Il fut pianiste, pédagogue et même chef d'orchestre.

Il étudia au Conservatoire de Paris où il eut pour maître, en classe préparatoire, Emile Decombes (1829-1912), puis Louis Diémer (1843-1919). Decombes aurait été -dit-on- l'un des derniers élèves de Chopin, ou du moins l'a approché.

Cortot enseigna au Conservatoire de Paris ainsi qu'à l'École Normale de musique de Paris. Parmi ses élèves, on peut citer Clara Haskil, Dinu Lipatti, Samson François, Setrak, Gina Bachauer, Yvonne Lefébure, Marcelle Meyer, Vlado Perlemuter, Magda Tagliaferro, Reine Gianoli, Denise Bidal, Florence Delaage, Jerome Lowenthal, Jean Micault, Thierry de Brunhoff, Marguerite Monnot, Aldo Ciccolini, Clotilde Coulombe, Dino Ciani.

Avec plus de 6 000 récitals donnés sur quatre continents, comme soliste, chambriste ou chef d'orchestre, de nombreuses conférences-concerts, la création de l'École Normale de musique de Paris, encore aujourd'hui première institution privée de l'enseignement musical et d'une pratique instrumentale d'exception, de multiples classes de maître données à Paris, Lausanne ou encore à l'Académie Chigiana de Sienne, la publication des fameuses éditions de travail du répertoire pianistique (aux éditions Maurice Senart, aujourd'hui Salabert) d'œuvres de Chopin, Schumann, Franz Schubert, Felix Mendelssohn, Johannes Brahms, Carl Maria von Weber et Franz Liszt. Il écrivit pour les Éditions Rieder La musique française de piano (deux volumes) et Aspects de Chopin (Albin Michel).

Yvonne Lefébure résuma l'art de son maître en 1939 : *Il y a un style alla Cortot qu'il a vraiment créé et que l'on reconnaît entre tous : phrasé plus parlant qu'aucun autre, grâce à l'intensité de chaque note, qu'une courbe admirablement flexible - élan et retenue - infléchit en un rubato inimitable. Inimitable aussi, cette manière de faire fleurir la mélodie, de mettre en guillemets une note particulièrement expressive, de ramener la phrase, avec une liberté, un imprévu que commande le goût le plus sûr, et qui régit un rythme aussi rigoureux qu'il est souple. Tout est si vivant et animé du souffle intérieur que même les silences parlent. La virtuosité est ennoblée ou plutôt disparaît, pour n'être que musique, ce qui est une virtuosité supérieure.*

Chaque interprétation était conçue comme une recreation laissant place à l'improvisation. André Tubeuf l'expliqua : *Cortot un des premiers a compris, et explicitement fait comprendre que les signes notés sur le papier, la lettre de la musique, ne sont qu'un support pour l'imagination créatrice : les ayant parfaitement assimilés, elle les oublie et s'envole, fécondée, dans une exaltante liberté.*

Les quelque 10 000 ouvrages et partitions annotés de sa main que comprenait sa bibliothèque musicale furent rachetés et sont conservés à la Médiathèque musicale Mahler de Paris. Mais une partie des manuscrits dont Alfred Cortot s'était porté acquéreur ont été dispersés dans quelques-unes des plus grandes bibliothèques publiques du monde entier. La Radio Télévision Suisse (RTS) conserve les archives des entretiens avec Bernard Gavoty, enregistrés en 1953.

ROBERT LORTAT



Robert Lortat

Pianiste français, Robert Lortat (12.9.1885 Paris-1938 Paris) étudia au Conservatoire de Paris avec Louis Diémer, (obtenant son premier prix en 1901), il obtint ensuite le Prix Diémer en 1906. Il débuta à Paris l'année suivante après quoi il effectua des tournées en Allemagne. Il fut l'un des rares pianistes à présenter en public les œuvres complètes de Chopin qu'il joua à Paris et à Londres en 1911 and 1912. En fait, il ne s'agissait pas exactement d'intégrale mais des titres les plus importants tels qu'études, ballades, préludes, scherzos, les sonates 2 et 3, les impromptus et une grande partie des polonaises, mazurkas et nocturnes.

On relève que Vlado Perlemuter eut l'occasion de travailler avec Robert Lortat vers 1925-27. Lortat eut un lien tout particulier et de longue durée avec Gabriel Fauré, auquel il écrivit en 1912 pour solliciter un rendez-vous. Lors de leur première rencontre, Fauré fut stupéfait de constater que Lortat jouait toutes ses œuvres de mémoire...mentionnant qu'il avait « lui-même oublié certaines pièces... ». Il lui dédia son 12^{ème} Nocturne à l'interprète qui donna la première audition de son 2^{ème} Quintette pour piano et cordes. Au printemps 1914, Lortat donna quatre récitals commentés de la musique de Fauré à l'Université des Annales à Paris avant de retourner à Londres pour y redonner les mêmes programmes entièrement consacrés à l'œuvre pour piano de Fauré.

A cette époque, juste avant d'être conscrit comme soldat pour effectuer son service militaire Durant la 1^{ère} Guerre Mondiale, il fit son début aux Etats-Unis. Après la guerre, au cours des années 20, affecté par la maladie suite à l'inhalation de gaz Durant la guerre, il concentra ses activités à l'enseignement et aux enregistrements et se produit souvent avec le violoniste Jacques Thibaud. Il eut l'occasion de se présenter à Paris dans des concerts en vue à Paris avec le Concerto de Grieg, le 1^{er} Concerto de Chopin ou encore les études de ce dernier. Cependant, sa santé était chancelante et sa disparition prématurée à 52 ans fut une conséquence directe de l'inhalation de gaz.

Après qu'il eut donné sur scène un cycle d'œuvres de Chopin, la branche française de Columbia lui fit graver les Etudes, les Valses, les Préludes and la Sonate en si mineur. Ces enregistrements eurent lieu à Paris entre 1928 et 1931.

Tous ces enregistrements Columbia sont reparus en CD sous label Dante à la fin des années 90. La production ne fut hélas guère soignée, au point que certaines faces de vinyle ne furent pas transférées dans la vitesse d'origine (notamment les études) ou le diapason semblait toujours légèrement trop haut d'un demi-ton. Tous ces documents restèrent longtemps introuvables. Le label DOREMI les a heureusement réédités.

RAOUL KOCZALSKI



Raoul Koczalski

Raoul Armand Georg von Koczala (Koczalski) est né le 3 janvier 1885 à Varsovie ; il meurt le 24 novembre 1948 à Poznan, alors que cette ville faisait partie de l'Empire tsariste russe. La famille provient de la noblesse polonaise. Après avoir été initié à la musique par sa mère, le jeune Raoul est confié tout d'abord à Julian Gadomski (Harmonie et Piano), puis à Ludwig Marek (Piano), Henryk Jarecki (Composition et Instrumentation) et enfin à Karol Mikuli (Piano et Composition), qui fut l'élève de Chopin et qui sera jusqu'en 1888 le directeur artistique du Conservatoire de Lwow (en allemand Lemberg, actuellement en Ukraine Lviv). L'enseignement reçu de Mikuli à raison de deux heures quotidiennes chez Mikuli dura quatre ans durant les mois d'été à partir de 1892. Cette formation eut lieu dans un rapport strictement privé, Koczalski ne fréquenta aucun Conservatoire. Agé de trois ans seulement, le jeune Raoul se produisit pour la première fois en public le 15 mars 1888 à Varsovie et ce fut le début d'une activité d'enfant prodige qui devait se développer dans toute l'Europe. Le jeune homme se vit couvert de prix et d'honneurs. Le roi d'Espagne, le Sultan de Turquie et le Shah de Perse le nomment pianiste de la Cour. A partir de 1897 la famille Koczalski élit domicile à Bad Ems, d'où les tournées de concerts sont entreprises. Les revenus permettent de subvenir aux besoins de toute la famille qui accompagne l'enfant dans ses voyages. En 1897 a déjà lieu le 100^{ème} concert ! De nos jours, on parlerait d'exploitation de l'enfant. A côté de ses concerts, K. compose depuis sa plus tendre enfance. Lorsqu'éclate la première guerre mondiale, il prend domicile pour un temps à Paris en attendant de pouvoir s'établir à Berlin ; un vœu qu'il mettra longtemps à pouvoir exaucer puisque cela n'arrivera qu'en 1934.

La première guerre mondiale interrompt son activité de concertiste. A fin juillet 1914, il rentre d'une tournée à St Pétersbourg en Allemagne. Lorsqu'éclate la guerre, il est arrêté en tant que citoyen russe et emprisonné avec sa famille à Bad Nauheim (région de Hesse) jusqu'en 1918. Il est interdit d'apparitions publiques et se consacre essentiellement à la composition. Ses concerts de l'après-guerre ne lui valent plus les mêmes succès qu'auparavant. Dans son autobiographie Koczalski note que les sales coups du destin, particulièrement la mort de sa mère bien aimée, l'ont pour un temps tenu éloigné de la musique. Il donne donc des leçons et travaille comme critique sous un pseudonyme.

A la fin de la guerre il s'établit à Wiesbaden dès 1918, puis à Stresa au bord du Lac Majeur dès 1926. Il compose, enseigne et donne occasionnellement des concerts. L'école de musique qu'il avait fondée fait faillite... Il passe les mois d'hiver à Paris où il assiste à la Sorbonne, jusqu'en 1934, à des conférences de Musicologie et de Philosophie ; il organise des concerts-conférences qu'il illustre par des exemples au piano.

Ce n'est qu'à partir de 1934, dès qu'il s'établit à Berlin, qu'il voit reprendre son activité de concertiste à plein régime. Koczalski enregistre plusieurs disques, particulièrement pour Polydor qui deviendra la fameuse Deutsche Grammophon Gesellschaft. Il est convoqué le 14 septembre 1939 à la Chancellerie du Reich par Goebbels qui le connaît personnellement et l'apprécie. Goebbels l'enjoint, pour des raisons de sécurité et tenant compte du danger constitué par le risque que l'on soit hostile à des concerts donnés par un artiste polonais, de suspendre ses apparitions publiques et de ne pas quitter Berlin, ce qui revient à peu près à se faire emprisonner jusqu'à la fin de la guerre en 1945... Ses comptes bancaires sont bloqués, ses disques retirés du marché. Il donne pourtant quelques concerts privés pour des élèves et des amis et dispense de l'enseignement. Bien qu'il doive se présenter régulièrement à la police, il semble avoir bénéficié d'une certaine protection, au contraire de ce que ses compatriotes connurent. C'est ainsi qu'on le voit par exemple se présenter avec l'acteur Paul Hartmann en tant que récitant le 16 mars 1944 lors d'un spectacle devant des officiers de la Wehrmacht. Après la guerre, Koczalski sera accusé par la Pologne d'avoir collaboré avec le régime Nazi. Les accusations sont, d'après les actuels avis polonais, sans fondement.

Peu après la fin de la 2^{ème} Guerre Mondiale, en juin 1945, Koczalski reprend son activité de concertiste dans des conditions parfois aventureuses dans une Berlin bombardée. Il quitte peu après l'Allemagne et retourne en Pologne en juillet 1946 après des dizaines d'années d'absence, ce qui sera considéré une forme d'opportunisme par certains de ses ennemis polonais. Il s'établit à Poznan et y travaille comme professeur de piano à la Haute Ecole de Musique d'Etat avant d'occuper les mêmes fonctions à Varsovie dès le 1er septembre 1948. Il conservera son domicile berlinois de la Königsallee 1 (actuellement: Halenseestraße 1).

La fin de sa vie est assombrie par la maladie. Il souffre de diabète et d'un cancer des intestins. Bien qu'il soit au clair avec son état de santé, il envisage de participer activement aux manifestations organisées à l'occasion du Centenaire de la naissance de Chopin. Le 23 novembre 1948, Peu avant un concert qu'il doit donner à Poznan (au cours duquel il devait jouer à deux pianos le Rondo op. 73 de Chopin avec une élève, il perd connaissance. Il a une crise cardiaque et meurt le lendemain, le 24 novembre, dans une chambre d'hôpital.

Une partie du Fonds Koczalski se trouve à la Bibliothèque de l'Institut de Musicologie de Berlin et au Département de la Musique de la Bibliothèque d'Etat de Berlin.

Il a rédigé des conseils qui sont publiés en français sous le titre : Frédéric Chopin, *Conseils d'Interprétation* Buchet-Chastel 1998.

Parmi ses élèves, on peut citer Franz Peter Goebels et Monique de la Bruchollerie.

LEONID KREUTZER



Leonid Kreutzer

(Леонид Давидович Крейцер) est né le 13 Mars 1884 à St Pétersbourg ; il est mort le 30 octobre 1953 à Tokyo.

Pianiste virtuose et pédagogue d'ascendance juive allemande, il fut tout d'abord l'élève d'Alexandre Glazounow et plus tard d'Annette Essipova au Conservatoire de St Pétersbourg. En 1905, il fut le premier interprète du 2^{ème} concerto de Rachmaninoff, sous la direction de l'auteur.

Kreutzer vécut ensuite à Leipzig (dès 1906), où il étudia la direction d'orchestre avec Arthur Nikisch. Il y a une activité de pédagogue et de pianiste de concert avant de se transférer à Berlin en 1908, où il fut dès 1921 professeur à la Haute Ecole de Musique, invité par Wilhelm Furtwängler. Dès 1926, il entreprend des tournées aux Etats-Unis et au Japon. Parmi ses élèves berlinois on peut citer Władysław Szpilman et Hans-Erich Riebensahm, Karl-Ulrich Schnabel, Franz Osborn, Ignace Strasfogel et Grete Sultan. Il y donna de nombreux récitals dont les programmes étaient consacrés à des thématiques ou à des compositeurs bien précis. Il fut avec Frieda Loebenstein sur la liste noire de Rosenberg intitulée « Coalition de combat en faveur de la culture allemande » (Kampfbund für deutsche Kultur). Kreutzer était membre du Comité d'honneur du cercle culturel juif dès sa fondation en été 1933 et il y apparut plusieurs fois jusqu'à la fin de 1933. Il n'émigra pas aux Etats-Unis comme on peut le lire en certains endroits mal informés, mais s'enfuit directement au Japon en 1935 où il eut une activité d'une vingtaine d'années en tant que pianiste en vue et pédagogue du piano, nommé en 1937 professeur à la Tokyo Ongaku Gakko ('actuelle Université des Arts de Tokyo). En 1952 il épousa Toyoko Orimoto (née en 1916), pianiste et enseignante qui avait étudié avec lui dès 1936. Il meurt en concert 1953 à Tokyo. Une statue le représente dans la cour de l'Université des Arts de Tokyo, en signe de reconnaissance pour le développement de la musique classique au Japon et son masque mortuaire a été remis la Hochschule de Berlin par l'un des plus renommés chefs d'orchestre japonais, Takashi Asahina.

Il écrivit l'un des premiers ouvrages consacrés à l'usage systématique de la pédale dans le jeu du pianiste (*Das normale Klavierpedal vom akustischen und ästhetischen Standpunkt*, Breitkopf & Haertel, Leipzig 1915) [La pédalisation normale dans le jeu de piano d'un point de vue acoustique et esthétique] qui met l'accent sur le rôle et l'usage de la pédale

syncopée.). Par ailleurs, Ullstein Verlag à Berlin fit paraître sous sa direction les œuvres de Chopin cette édition est très instructive car elle livre de nombreux doigtés et une pédalisation très détaillée, malheureusement bien éloignée de celle de l'auteur.

Il laisse les enregistrements suivants (outre les 24 Préludes op. 28) :

de CHOPIN, les Valses en do # mineur op. 64 n° 2, en sol b majeur op. 70 n° 1, en mi mineur op. posth. ; le Nocturne en do mineur op. 48 n° 1 ; la Mazurka en do # op. 41 n° 4 ; les Etudes en sol b majeur op. 10 n° 5 et op. 25 n° 9 ; le Prélude en do # mineur op. 45 ; les Ballades no° 1 en sol mineur op. 23 et n° 3 en la b majeur op. 47 ; un chant polonais transcrit par Liszt.

De LISZT, les Etudes-Paganini n° 2 et n° 3 *La Campanella* et les Rhapsodies hongroises n° 10 et n° 15 ;

De BEETHOVEN, 4 Sonates : Op.26, op. 27 n° 2, op. 31 n° 3, Op.110 ;

De RACHMANINOFF : le 2^{ème} Concerto op. 18 et le Prélude en do # mineur op. 3 n° 2.

De PADEREWSKI, *Cracovienne fantastique* op. 14 n° 6.

Une biographie de Leonid Kreutzer, écrite par Mme Yukiko Hagya, vient de paraître (2016) au Japon : <http://www.amazon.co.jp/dp/463692830X/>

Bibliographie:

Moritz von Bredow: *Rebellische Pianistin. Das Leben der Grete Sultan zwischen Berlin und New York. Biographie der Kreutzer-Schülerin Grete Sultan mit Bezügen zu Kreutzer und dem Berliner Musikleben. Enthält eine Fotografie Leonid Kreuzers.* Schott Music, Mainz 2012, ISBN 978-3-7957-0800-9.

Dietmar Schenk: *Die Hochschule für Musik zu Berlin. Preußens Konservatorium zwischen romantischen Klassizismus und Neuer Musik, 1869-1932/33.* Steiner, Stuttgart 2004, ISBN 3-515-08328-6 (zugl. Dissertation. Humboldt-Universität Berlin 2001).

Wolfgang Rathert, Dietmar Schenk (Hrsg.): *Pianisten in Berlin. Klavierspiel und Klavierausbildung seit dem 19. Jahrhundert.* Hochschule der Künste Berlin, Berlin 1999, ISBN 3-89462-068-4.



Figure 13
BIOGRAPHIE JAPONAISE DE LEONID KREUTZER

EGON PETRI



Egon Petri

Egon Petri, né à Hanovre le 23 mars 1881 et mort à Berkeley (Californie) le 27 mai 1962, est un pianiste classique néerlandais naturalisé américain.

Sa famille est d'origine néerlandaise, mais il est né à Hanovre et est élevé à Dresde. Son père, Henri Petri (1856–1914), un élève de Joseph Joachim, violoniste professionnel, lui enseigne le violon. Petri joue dans l'orchestre de la Staatskapelle de Dresde et avec le quatuor à cordes de son père. Il étudie la composition avec Hermann Kretzschmar et Felix Draeseke au Conservatoire de Dresde.

Très jeune, Petri prend aussi des leçons de piano et se consacre à cet instrument après les vifs encouragements d'Ignacy Jan Paderewski et de Ferruccio Busoni, un ami de son père (qui fut le dédicataire du concerto et de sonates pour violon de Busoni). Il suit les leçons de Busoni, dont il se considère véritablement comme un disciple, et qui lui fait jouer tout particulièrement Jean-Sébastien Bach et Franz Liszt.

Durant la Première Guerre mondiale, Petri s'installe avec Busoni en Suisse où il l'aide à éditer les œuvres pour clavier de Bach. Dans les années vingt, Petri enseigne le piano à Berlin. En 1923, il est le premier soliste étranger à jouer en URSS. En 1927 il part pour Zakopane en Pologne où il dirige des sessions et des master-classes d'été et d'automne à destination d'un groupe d'élèves pianistes, jusqu'au déclenchement de la Seconde Guerre mondiale en 1939. À partir de 1929, il réalise plusieurs enregistrements pour divers labels tels que Columbia Records.

Petri fuit la Pologne la veille de l'invasion allemande en septembre 1939, laissant derrière lui tous ses livres, sa musique, ses lettres, y compris sa correspondance avec Busoni (qui sera retrouvée par la suite). Il part pour les États-Unis, où il travaille à l'université Cornell puis au Mills College à Oakland. Dès lors, il refusera toujours de jouer en Allemagne. Il est naturalisé américain en 1955.

Quoique citoyen néerlandais jusqu'à l'âge de 74 ans, il n'a jamais vécu aux Pays-Bas et n'a jamais parlé aisément le néerlandais, alors qu'il parlait couramment l'allemand, l'anglais, le français, l'italien, le polonais et le russe.

ARTHUR RUBINSTEIN



*Arthur Rubinstein en 1946,
à l'époque de l'enregistrement des 24 Préludes*

Arthur (ou Artur) Rubinstein (né le 28 janvier 1887 à Łódź, Pologne - mort à 95 ans le 20 décembre 1982 à Genève, Suisse) est un pianiste polonais naturalisé américain et fut un des interprètes majeurs du XXe siècle, considéré en particulier comme un des meilleurs pianistes de la musique de Chopin. Ses années d'activité furent de 1894 à 1976.

Son maître fut le pédagogue allemand Karl Heinrich Barth de Berlin.

Son répertoire est principalement romantique, en particulier les compositeurs Chopin, Brahms, Beethoven, Schumann, mais aussi Mozart, Franck, Debussy, Ravel, Villa-Lobos. A côté de cela, quasiment aucune musique baroque ou contemporaine.

Né septième enfant d'une famille de tisserands polonais de la ville de Łódź, sa famille est de confession juive. Son talent reconnu très tôt, ses parents le conduisent à Aleksander Różycki, un professeur de piano respecté. Il donne son premier concert dans sa ville natale en 1894 et, dès 1898, le violoniste Joseph Joachim le prend sous sa protection, l'envoie étudier à la Hochschule für Musik de Berlin et le recommande au professeur de piano Karl Heinrich Barth. Il y apprend lors d'études exigeantes qui durent sept ans toutes les bases nécessaires pour devenir pianiste virtuose. Il entame sa carrière dans la capitale allemande et commence très vite à jouer dans d'autres pays, notamment en Pologne. Pendant son adolescence, il ne va pas au lycée, mais son précepteur lui donne une culture si solide que, dès ses quatorze ans, il lit les littératures polonaise, russe, française, anglaise et allemande dans le texte.

En 1904, il a alors 17 ans et se rend à Paris où il rencontre Ravel, Dukas entre autres. Parmi les morceaux qu'il joue lors son premier concert en cette ville au Nouveau-Théâtre (correspondant aujourd'hui au Théâtre de Paris) figure le Second Concerto pour piano de Saint-Saëns : le compositeur assiste à la répétition générale et se montre très enthousiaste quant à la prestation du jeune pianiste polonais.

En 1906, Rubinstein fait ses débuts aux États-Unis avant de s'installer à Paris.

En 1910, il se déplace à Saint-Pétersbourg afin de participer à la compétition fondée en cette ville par Anton Rubinstein: s'il ne reçoit pas le Premier prix, il bénéficie cependant d'une mention spéciale qui lui ouvre la porte à une coopération avec le grand chef d'orchestre Serge Koussevitzky et des concerts qu'il honore début 1911 - sans que la Première Guerre Mondiale puis l'installation du régime soviétique ne lui permette, jusqu'en 1932, de revenir jouer dans le pays.

Durant la Première Guerre mondiale, il vit surtout à Londres où il donne des récitals et accompagne le violoniste Eugène Ysaÿe. Il part ensuite, en 1916, en tournée en Espagne puis en Amérique du Sud. Profondément dégoûté par l'attitude de l'Allemagne durant ce premier conflit mondial, il refusera à jamais de se produire dans ce pays, en donnant toutefois des concerts aux frontières de la nation germanique pour le peuple allemand qui apprécie son art (la dernière représentation de Rubinstein outre-Rhin date donc de 1914).

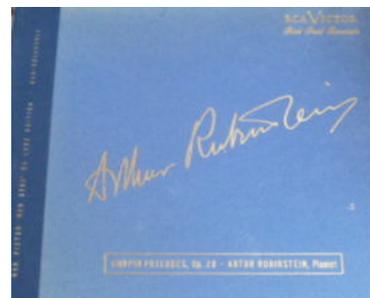
Rubinstein voyage aux États-Unis en 1921 pour y donner deux tournées de concerts, en particulier à New-York, en la compagnie de Karol Szymanowski ainsi que son proche ami Paul Kochanski.

Il faut attendre les années 1930 pour que le pianiste jouisse vraiment d'une renommée internationale. En effet, jusqu'à cette date, les grands pianistes tels que Sergueï Rachmaninov ou Josef Hofmann font de l'ombre à Rubinstein, et plus globalement à tous les autres pianistes.

Mais les années 1930 marquent la fin de carrière de ces deux géants, et laissent la place aux "jeunes". Durant l'été 1934, le pianiste se retire quelques mois de la scène pour travailler sa technique et son répertoire. Il s'astreint alors à un entraînement acharné et intensif, qui lui permet de corriger les erreurs et imperfections de son jeu que lui reprochaient un certain nombre de critiques.

Rubinstein repart une nouvelle fois en tournée aux États-Unis en 1937, sa carrière commence à s'y centrer durant la Seconde guerre mondiale puisqu'il s'installe alors à Brentwood, en Californie - fuyant le régime nazi et le chaos européen. Il devient citoyen américain à part entière en 1946.

On considère les années 1940 comme la "période médiane". dans le sens où elle constitue un point d'équilibre entre la jeunesse pleine de fougue ou d'expérimentations du pianiste, et sa maturité qui arrive progressivement, l'incitant à un travail profond.



En 1954, Rubinstein se réinstalle à Paris, avenue Foch, dans la maison qu'il détenait avant la guerre.

On considère les années 1960 comme l'âge d'or pour l'Art de Rubinstein. En 1965, le pianiste enregistre dans les studios de RCA à Rome une intégrale des Nocturnes de Chopin, qui fit date.

Un documentaire sur la vie du pianiste polonais est réalisé en 1969, L'Amour de la vie - Artur Rubinstein : Rubinstein y interprète son propre rôle sous la direction de Gérard Patris et François Reichenbach ; le film remporte l'Oscar du meilleur documentaire en 1970.

En grand amoureux de la vie, il continue à parcourir le monde et en famille, malgré un début de cécité qui se déclare en 1975. Son dernier concert se déroule le 10 juin 1976 à Londres. La carrière de Rubinstein prend ainsi définitivement fin ; au cours de sa vie, le pianiste aura donné plus de 6000 concerts et enregistré plus de 200 disques (entre 1928 et 1976).

Au début de sa carrière, Rubinstein est réticent à enseigner - déclinant, par exemple, les demandes de William Kapell qui voulait prendre des leçons auprès de lui. Ce n'est qu'à partir des années 1950 qu'il accepte un premier élève, Dubravka Tomšič Srebotnjak ; d'autres suivront : François-René Duchâble, Avi Schönfeld, Ann Schein Carlyss, Eugen Indjic, Janina Fialkowska, Dean Kramer et Marc Laforêt. Le pianiste polonais donne aussi, vers la fin de sa carrière, plusieurs masters-classes.

BENNO MOISEIWITSCH



Benno Moiseiwitch

Benno Moiseiwitch, né le 22 février 1890 à Odessa (Ukraine), mort à 73 ans à Londres (Royaume-Uni) le 9 avril 1963, est un pianiste britannique d'origine ukrainienne.

Moiseiwitsch commence ses études à l'âge de sept ans au conservatoire d'Odessa. Il gagne le prix Anton Rubinstein alors qu'il n'a que neuf ans. Ensuite il prend des leçons à Vienne auprès de Theodor Leschetizky, avec qui il mûrit une technique digitale hors du commun. Sa première apparition à Londres remonte à 1909 et il se produit pour la première fois aux États-Unis en 1919, voyage au cours duquel il rencontre Sergei Rachmaninov, qu'il admire plus que quiconque. Il s'installe en Angleterre et prend la nationalité britannique en 1937.

Moiseiwitch est nommé commandeur de l'ordre de l'Empire britannique (CBE) en 1946, pour ses contributions substantielles pendant la Seconde Guerre mondiale, durant laquelle il a donné des centaines de récitals pour les combattants et des fondations.

Moiseiwitch était particulièrement réputé pour ses interprétations du répertoire romantique tardif, plus particulièrement les œuvres de Sergei Rachmaninov, qui était un admirateur de son jeu et parlait de Moiseiwitch comme de son « héritier spirituel ». Il était renommé pour son élégance, sa poésie, son phrasé lyrique, sa brillance, ses libertés rythmiques et une virtuosité sereine.

Il a enregistré pour His Master's Voice (devenu EMI), dès les 78 tours de l'ère acoustique, puis les LP et jusqu'aux débuts des enregistrements stéréo. Le critique américain Harold C. Schonberg a loué la formidable technique de Moiseiwitch ainsi que son approche désinhibée de la musique, ajoutant que cette liberté était « toujours tempérée par une musicalité irréprochable ».

La plupart de ses enregistrements ont été réalisés pour HMV et sont désormais disponibles chez Naxos, APR ou Testament. APR a édité un essai ayant pour sujet la discographie HMV. De Chopin il a enregistré, outre les 24 *Préludes* : Berceuse op.57, les 4 Ballades (deux enregistrements pour la 3e ballade) ; les 4 Scherzi, la Fantaisie-Impromptu op.66, la Barcarolle op.60 (deux enregistrements), la Polonaise no 9 op.71 no 2 (deux enregistrements), les Études op.10 no 4, no 10 & no 11 & op.25 no 3, les Impromptus no 1 op.29 & no 2 op.36 (deux enregistrements), les Valses op.64 no 1, op.70 no 1 (deux

enregistrements) & op. posth., les Nocturnes op.9 no 2 & op.72 no 1, la Mazurka op. posth. et le 5^{ème} Chant polonais de Chopin-Liszt.

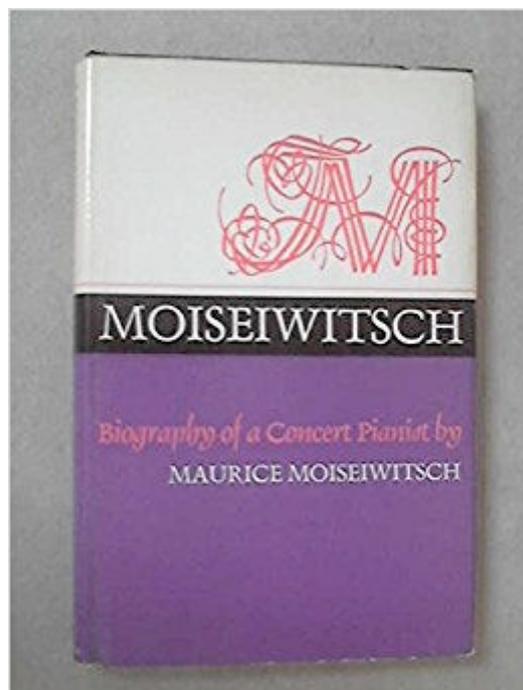


Figure 14
BIOGRAPHIE DE MOISEIWITCH

ANNEXE III

ENREGISTREMENTS PARTIELS RÉALISÉS PAR LES INTERPRÈTES ANALYSÉS

BUSONI :

- Pour Welte-Mignon (16 mars 1907) à Freiburg-in-Breisgau :
 - Prélude n° 15



- Pour Ludwig Hupfeld à Leipzig, le 30 mai 1908 (seule date dont on ait connaissance) :
 - Préludes 4-5-6-7-8-9 (perdus ?)
 - Préludes 11-12-14-17-18-21
 - Prélude 24

Ces enregistrements apparurent en Phonola et Animatic (entre 1909 et 1916), Phonoliszt (dès 1911), enfin en Tri-Phonola (dès 1928 environ)



- Pour la maison Aeolian Company (système Duo-Art) New Bond Street à Londres (petit studio au 3^{ème} étage) le 7 juillet 1920 :
 - Enregistrement intégral (en 14 rouleaux dont 1 dont on a perdu la trace sans que manque un prélude).
- Pour Columbia (enregistrement électrique) : Londres, 27 février 1922
 - Prélude n° 7 en la majeur (avec l'Etude en sol b majeur op. 10 n° 5)

Matrice n° 75060.2 (avec mention : « take 1 rejected ») [la 1^{ère} prise ayant été éliminée].



FIGURE 15 ENREGISTREMENT DE 1922 DE BUSONI

CORTOT :

Préludes

- 1, 2, 3 : 4 juin 1928
- 4, 5, 6 : 4 juin 1928
- 7, 8, 9 : 4 juin 1928
- 11, 12, 13, 14 : 4 juin 1928

Tous ces enregistrements, réalisés comme ceux de 1926 à Hayes pour HMV sont restés inédits mais sont audibles sur le site du CHARM⁷⁴.

- 12 : 11 décembre 1928, Londres, Studio C, Small Queen's Hall, HMV, inédit
- 15 : 30 octobre 1950, Londres, Studio 3 Abbey Road, (HMV)
n° catalogue DB 21175
- 15 : 1^{er} et 3 décembre 1952, Tokyo, Victor Studios, (Toshiba EMI)
n° catalogue LS 2001
- 24 Préludes 24 octobre 1957, Londres EMI inédit jusqu'à parution du coffret Warner en 2012.

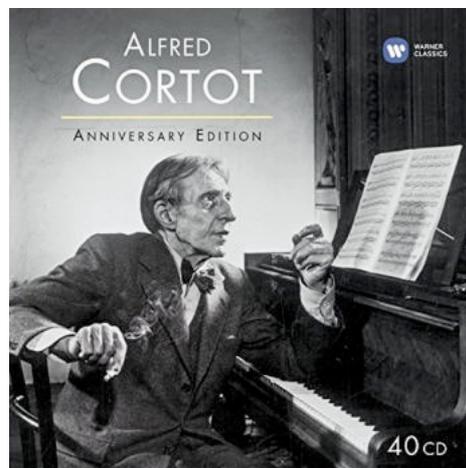


FIGURE 16 COFFRET DU CENTENAIRE ALFRED CORTOT

LORTAT :

⁷⁴ http://www.charm.ruhl.ac.uk/sound/sound_cortot_downloads.html

- Pas d'autres enregistrements des Préludes connus

KREUTZER :

- KREUTZER : Il se consacra à Chopin et publiera les préludes auprès d'Ullstein à Berlin. Il avait enregistré quelques Préludes une première fois à Berlin pour Polydor, comme on peut le voir sur cette photo prise à Tokyo sur l'exemplaire conservé dans le fonds Nozawa. :



Figure 17
DISQUE POLYDOR DE LEONID KREUTZER
(ANNEES BERLINOISES)

KOCZALSKI :

- 9, 10, 11, 12, 17, 20 : en 1928, pour Polydor (90038) (90030), (95174)
- 7 : enregistré à Milan en septembre 1930 pour Odéon (0-4761a) ;
- 15 : enregistré à Milan en septembre 1930 pour Homocord (D-12035a) ;
- 7, 15, 17 : (Mewa 30a et 34a et b) 1948 enregistré à Poznan l'année de sa mort. (Dzbowski, 1998)

PETRI :

- pas d'autres enregistrements connus

RUBINSTEIN :

- 1,4,10,21,24 : rouleaux Duo Art enregistrés entre 1916-1925, repris par CBS Sony

- 8, 15, 23, 24 : Radio della Svizzera Italiana, 1961, repris par Ermitage

MOISEIWITCH :

- rouleau du Prélude no 20 (reparu dans la collection Naxos Historical Recordings, Moiseiwitch Chopin vol. 11)

ANNEXE IV

TITRES DONNES AUX 24 PRELUDES PAR HANS VON BÜLOW ET ALFRED CORTOT

En 1926, année de publication de son édition auprès de Maurice Senart (actuellement Salabert) et année de son premier enregistrement intégral, Cortot est allé jusqu'à donner des titres aux *Préludes*. A-t-il voulu s'opposer à Hans von Bülow (1830-1894) qui l'avait fait antérieurement ? On peut s'étonner d'une telle démarche, Chopin n'ayant jamais fait de littérature avec les titres de ses œuvres. (Pour en savoir plus, consulter l'essai de Nicolas Dufetel⁷⁵)

1	<i>Agitato</i>	Bülow: Reunion Cortot: Attente fiévreuse de l'aimée
2	<i>Lento</i>	Bülow: Presentiment of death Cortot: La mer déserte, au loin...
3	<i>Vivace</i>	Bülow: Thou Art So Like a Flower Cortot: Le chant du ruisseau
4	<i>Largo</i>	Bülow: Suffocation Cortot: Sur une tombe
5	<i>Molto allegro</i>	Bülow: Uncertainty Cortot: L'arbre plein de chants
6	<i>Lento assai</i>	Bülow: Tolling bells Cortot: Le mal du pays
7	<i>Andantino</i>	Bülow: The Polish dancer Cortot: Des souvenirs délicieux flottent comme un parfum à travers la mémoire
8	<i>Molto agitato</i>	Bülow: Desperation Cortot: La neige tombe, le vent hurle, la tempête fait rage; mais en mon triste coeur, l'orage est plus terrible encore.
9	<i>Largo</i>	Bülow: Vision Cortot: <i>Finis Poloniae</i>
10	<i>Molto allegro</i>	Bülow: The night moth Cortot: Fusées qui retombent
11	<i>Vivace</i>	Bülow: The dragonfly Cortot: Désir de jeune fille
12	<i>Presto</i>	Bülow: The duel Cortot: Chevauchée dans la nuit

⁷⁵ Nicolas Dufetel. Franz Liszt et Laura Rappoldi-Kahrer face aux Préludes de Chopin. Enjeux esthétiques et philologiques . *Chopin 1810-2010: Ideas – Interpretations – Influence*, Feb 2010, Varsovie, Pologne.

- | | | |
|----|-----------------------------|---|
| 13 | <i>Lento</i> | Bülow: Loss
Cortot: sur le sol étranger, par une nuit étoilée, en pensant à la bien-aimée lointaine. |
| 14 | <i>Allegro</i> | Bülow: Stormy sea
Cortot: Mer orageuse |
| 15 | <i>Sostenuto</i> | Bülow: Raindrop
Cortot: ...Mais la mort est là dans l'ombre... |
| 16 | <i>Presto con fuoco</i> | Bülow: Hades
Cortot: La course à l'abime |
| 17 | <i>Allegretto</i> | Bülow: Scene on the Place de Notre-Dame de Paris
Cortot: Elle m'a dit : "je t'aime" |
| 18 | <i>Molto allegro</i> | Bülow: Suicide
Cortot: Imprécations |
| 19 | <i>Vivace</i> | Bülow : Heartfelt happiness
Cortot : Des ailes, des ailes pour m'enfuir vers vous, ô ma bien-aimée |
| 20 | <i>Largo</i> | Bülow : Funeral march
Cortot : Funérailles |
| 21 | <i>Cantabile</i> | Bülow: Sunday
Cortot : retour solitaire |
| 22 | <i>Molto agitato</i> | Bülow : Impatience
Cortot : Révolte |
| 23 | <i>Moderato</i> | Bülow : A pleasure boat
Cortot : Naïades jouant |
| 24 | <i>Allegro appassionato</i> | Bülow : the Storm
Cortot : Du sang, de la volupté, de la mort (Maurice Barrès) |

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux concernant l'ensemble du champ de la recherche :

New Grove's Dictionary 2000 (et Oxford Music online).

Die Musik in Geschichte und Gegenwart.

CONFALONIERI, Guido : *Cento anni di Concerti della Società del Quartetto di Milano*, 1964

KEHLER, George : *The piano in concert*. Metuchen N.J. et Londres, The Scarecrow press, 1982

MARMONTEL, Antoine : *Virtuoses contemporains*, Paris, 1882

ROSEN, Charles : *La generazione romantica*, Milano, Adelphi, 1997

Sur la discographie :

<http://www.charm.rhul.ac.uk/discography/disco.html>

KANSKY, Jozef : *Dyskografia Chopinowska*, Varsovie, PWM, 1986

PANIGEL-BEAUFILS : *L'œuvre de F. Chopin, Discographie générale*. Paris, Edition de la Revue de Disques, 1949

Sur l'interprétation comparée et l'histoire de l'interprétation :

ARMENGAUD, J.-P. (2010). *Vers une musicologie de l'interprétation*. Paris : l'Harmattan.

CLARKE, E. (2004). Empirical Methods in the Study of Performance. In E. Clarke & N. Cook (Eds.), *Empirical Musicology* (pp. 77-102). Oxford: Oxford University Press.

DANUSER, H. (1996). *Interpretation*. In MGG, Sachteil, Bd.4 (2e ed., pp. 1053-1069).

DANUSER, H. (1975). Urteil und Vorurteil im Interpretationsvergleich. *Zeitschrift für Musiktheorie*, 6 (2,) 76-88.

DAVIES, S., & SADIE, S. (2001). Interpretation. In Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed., Vol. 12, pp. 497-499).

DAY, T. (2000). *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*. Yale University Press.

DUNSBY, J. (2004). Analyse et Interpretation. In J.-J. Nattiez *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle* (Vol. 2, pp. 1040-1056). Paris : Cité de la Musique.

EIGELDINGER, J.-J. (1999). *Frédéric Chopin : interprétations*. Actes du symposium international à l'occasion du 150e anniversaire de la mort de Frédéric Chopin. Université de Genève,

Université de Genève - Faculté des lettres, Musicologie, en lien avec le Conservatoire de musique, 3-6 février 1999.

GUTKNECHT, D. (1996). *Aufführungspraxis*. In MGG, Sachteil, Bd.1 (2e éd., pp. 954-986).

HOLLANDER, J. (1993). *Shaping the interpretation, interpreting the shape: A comparative performance study of selected works of Frederic Chopin*. PhD from University of California, Berkeley

MAISONNEUVE, S. (2009). L'art d'écouter la musique. Les commentaires discographiques des années 1910 à 1950 : genèse et paradigmes d'une nouvelle pratique analytique. In R. Campos & N. Donin (Eds.), *L'analyse musicale, une pratique et son histoire* (pp. 241 à 280). Genève : Droz.

"Performing practice, I. Western". In Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed., Vol. 19, pp. 349-384).

PHILIP, R. (1992). *Early Recordings and Musical Style*. Cambridge: University Press.

RAVET, H. (2005). L'interprétation musicale comme performance : interrogations croisées de musicologie et de sociologie. *Musurgia*, 12(4), 5-18.

TAILLANDIER GUITTARD Inès, *Alfred Cortot interprète de Frédéric Chopin*, (Thèse de doctorat), Université Jean Monnet, Saint Etienne 2013.

Sur Chopin spécifiquement :

OCVE (Online Chopin Variorum Editions)

CFEO (Chopin First Editions Online)

BELOTTI, Gastone : *Chopin* Turin, EDT, 1984

BONET, Narcís : *Questions sur le premier prélude de chopin* in Teoria.com

CORTOT, Alfred : Frédéric Chopin, Les Préludes, in *Conferencia XXVIII* (1933-34)

CORTOT, Alfred dans *CHOPIN Frédéric, 12 Etudes op. 10, Paris, éditions Maurice Senart, 1915.*

DUNN, John Petrie (1878-1931): *Ornamentation in the Works of Chopin*, London, Novello, 1921

EDLUND, Bengt: *Chopin, The Préludes and Beyond*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2013

EIGELDINGER, Jean-Jacques : *Chopin vu par ses élèves*, Paris, Fayard, 2006

EIGELDINGER, Jean-Jacques : Twenty-four Preludes op. 28 : genre, structure, significance (in Jim Samson, *Chopin Studies 1*)

EIGELDINGER, Jean-Jacques : *Frédéric Chopin Interprétations*, Etudes réunies, Genève, Droz, 2005

- EIGELDINGER, Jean-Jacques : L'achèvement des Préludes op. 28 de Chopin. Documents autographes, *Revue de Musicologie*, 76 (1989)
- GANCHE, Edouard : *Dans le Souvenir de Chopin* Paris, Mercure de France, 1925
- GIAMMARCO, Francesco : *Il Pedale di Chopin* : Varese, Zecchini, 2010
- GIDE, André : *Notes sur Chopin*, Paris, L'Arche, 1949
- GRABOWSKI Christophe et Rink John: *Annotated Catalogue of Chopin's First Editions*, Cambridge University Press, 2010
- JACHIMECKI, Z. : *Chopin, la vita e le opere*, G. Ricordi, Milano 1962. Editori Riuniti, Roma, 1981
- KALLBERG, Jeffrey : Small forms : in defense of the Prelude : *Chopin at the Boundaries : Sex, history and musical genre* (Cambridge, Harvard University Press, 1996)
- KIRK, K.P.: *The Golden Ratio in Chopin's Preludes, op. 28* (UMI 1986)
- KLECZINSKY, Jan : *Interpretare Chopin* (1880, Paris) Milano Vienneperre edizioni 2007
- KLECZINSKY, Jan : *Chopin's grössere Werke* (Breitkopf & Härtel, 1898)
- KOCZALSKI, Raoul : *Frédéric Chopin, Conseils d'Interprétation* Introduction par Jean-Jacques Eigeldinger Paris, Buchet Chastel, 1998
- LEICHTENTRITT, Hugo : *Analyse von Chopin's Klavierwerken*, Hesse, Berlin 1921
- METHUEN-CAMPBELL James: *Chopin Playing, from the composer to the present day*. London, Victor Gollancz Ltd, 1981
- MICHALOWSKI, Kornel: *A Chopin Bibliography*, Varsovie, PWM 1970
- PESTELLI, Giorgio: Sul Preludio op. 28 no 1 (*Acta Musicologica*, 1991 Vol. LXIII)
- PHILIPP Isidore : Les Préludes de Chopin in revue *MUSICA XII/no 131 (août 1913) et no 132 (sept.)*
- RINK, John, « Work in progress », l'œuvre infini(e) de Chopin, dans EIGELDINGER, Jean-Jacques, (éd.) *Interpréter Chopin, actes du colloque, Cité de la Musique, Paris, 25-26 mai 2006*, Paris : Musée de la Musique, Cité de la Musique, 2006.
- ROGERS, M.: Chopin, Prélude in A minor op. 28 n° 2 in *19th Century of Music*, 4, 1981.
- SAMSON, Jim: *Chopin studies 1*, Cambridge University Press, 1988
- SAMSON, Jim: *The Music of Chopin*, Oxford, Clarendon Press, 1994.
- SYDOW, B. E.: *Bibliographia F.F. Chopina*, Varsovie 1949
- WILKOWSKA-CHOMINSKA, K. : *Chopin et Paganini*, Annales Chopin, VI (1961-64), pp. 104-111.

Sur les interprètes :

BUSONI, Ferruccio: *Briefe [1895-1923] an seine Frau*. Hg: F. Schnapp, Zürich, Rotapfel 1933

BUSONI, Ferruccio: *Briefe an Henri, Katharina und Egon Petri*, édité par Martina Weindel, Florian Noetzel, Wilhelmshafen 1999

DZBOWSKI Stanislaw: *Raoul Koczalski, Chopinista i kompozytor* Selene, Varsovie 1998

LATANZA, Antonio: *Ferruccio Busoni, Realtà e utopia strumentale*, Antonio Pellicani, Rome, 2002

GAVOTY Bernard, *Notes sur Alfred Cortot non datées*, Médiathèque musicale Mahler, Paris

GAVOTY Bernard, *Les Grands Interprètes. Alfred Cortot* Genève, édition René Kister 1953

GAVOTY Bernard, *Alfred Cortot*, Paris, Buchet-Chastel 1995

HOROWITZ Joseph : *Arrau parle, conversations avec Joseph Horowitz*, Paris, Gallimard, 1985

KOCZALSKI Raoul : *Chopin, Betrachtungen, Skizzen, Analysen* (zur Konzerttournee 1937/38)

MANSHARDT Thomas, *Aspects of Cortot*, Northumberland : Appian Publications and Recordings, 1994

MARMONTEL, Antoine : *Les Pianistes Célèbres*, Paris, Chaix et Cie, 1878

MOISEWITSCH, Maurice: *Moiseiwitsch, biography of a Concert Pianist*, London: F.Muller, 1965

NECTOUX, Jean-Michel, *Gabriel Fauré, Les voix du clair-obscur* Paris Fayard 2008

RATTALINO Piero : *Da Clementi a Pollini* Milan, Ricordi/Giunti Martello 1983

RATTALINO Piero : *Pianisti e Fortisti* Milan, Ricordi/Giunti 1990

RATTALINO Piero : *Ferruccio Busoni, il Mercuriale*. Zecchini editore, 2007

RODONI, Laureto : *Toute supériorité est un exil, Le Lettere a Isidor Philipp*. Rome : ISMEZ, 2005

RUBINSTEIN, Arthur : *Les jours de ma jeunesse*, Paris, Robert Laffont, 1976

RUBINSTEIN, Arthur: *My Many Years*, New-York, Alfred A. Knopf, 1980