

## Suggestions pour un élargissement du répertoire des pianistes

**Marc-André Roberge**

Si l'on en juge par les programmes de concerts et les catalogues de disques, la littérature pianistique du XX<sup>e</sup> siècle peut donner l'impression d'une désolante pauvreté. Ceci découle d'abord de la trop grande importance accordée aux œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle par rapport à celles du XX<sup>e</sup> et ensuite du nombre somme toute réduit d'œuvres faciles d'audition sans cesse jouées et enregistrées. Cet état de choses tient principalement au manque de curiosité de la part du public et à son conservatisme de même qu'au manque d'audace de nombreux interprètes, qui ont peut-être tendance à prendre trop au sérieux les concessions qu'ils doivent faire au goût du public s'ils veulent arriver à percer ou à conserver la faveur dont ils jouissent.

C'est un fait bien connu que le fossé entre le compositeur et son public n'a cessé de s'élargir depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle. Il semble cependant juste de dire que ce dernier a dû passer brusquement des œuvres romantiques aux œuvres actuelles sans avoir franchi cette période importante pour l'évolution de la musique que sont les quelque 35 premières années de notre siècle, ou du moins sans s'y être suffisamment attardé. On comprendra facilement que cette lacune contribue à rendre plus difficiles d'accès les œuvres de l'après-guerre.

Un examen attentif de la littérature pour piano du XX<sup>e</sup> siècle laisse voir que celui-ci ne fait en aucune façon figure de parent pauvre vis-à-vis de son prédécesseur. La seule différence réside dans le nombre d'œuvres connues et jouées et dans la fréquence à laquelle elles sont proposées au public. C'est pourquoi il semble important de faire part aux lecteurs de cette richesse en leur présentant certaines œuvres susceptibles d'élargir le répertoire actuel. Les œuvres retenues l'ont tout d'abord été pour leur intérêt musical et pour leur importance dans l'évolution soit de l'histoire de la musique, soit de celle de l'instrument. Elles sont ensuite rarement jouées et enregistrées. Enfin, la grande majorité se range dans la catégorie des œuvres les plus longues et les plus difficiles d'exécution du répertoire<sup>1</sup>.

Cette liste ne prétend évidemment pas être exhaustive ou incontestable ni faire complètement abstraction des préférences de l'auteur. Elle constitue cependant un fonds dans lequel l'amateur sérieux pourra puiser s'il veut explorer la littérature pianistique moderne. Étant donné que plusieurs des titres suggérés s'inscrivent dans le courant post-romantique qui s'est maintenu avec vigueur jusque tard dans le XX<sup>e</sup> siècle, les difficultés d'audition en sont d'autant réduites. D'autres, par contre, ouvrent de nouvelles avenues dans le domaine de l'organisation sonore. Le pianiste de carrière, pour sa part, dont on peut s'attendre qu'il connaisse déjà ces œuvres au moins par leur titre, voudra bien y voir certaines suggestions

qui non seulement le mettront au défi mais lui permettront d'apporter une contribution positive à la diffusion de la musique du XX<sup>e</sup> siècle. On ne répétera jamais assez qu'il s'agit là d'une des principales responsabilités des interprètes, et surtout des plus grands, dont la popularité auprès du public les place dans la situation idéale pour que celui-ci accepte ces œuvres plus facilement. Il ne fait pas de doute que de nombreux interprètes auraient avantage à méditer cette phrase tirée d'un essai qu'écrivait Busoni en 1910 : « Ceux qui ont fait leurs preuves devraient se produire rarement, et ce, seulement lorsqu'ils ont quelque chose d'important et de nouveau à dire<sup>2</sup>. »

On trouvera à la fin de cet article la liste chronologique des œuvres qui feront l'objet d'une discussion au cours des pages suivantes. Chaque notice comprend le nom du compositeur, le titre de l'œuvre, la date de composition, le nom de l'éditeur (unique dans la plupart des cas) et la durée totale. Pour les fins de cette discussion, cependant, elles seront groupées en quatre catégories : (1) les études, (2) les œuvres indépendantes, (3) les œuvres dans lesquelles la fugue joue un rôle de premier plan, et (4) les suites de pièces réunies sous un titre collectif. À l'intérieur de ces catégories, elles seront examinées chronologiquement, à moins que, pour une raison quelconque, il ne soit préférable de procéder autrement.

Parmi les études de concert du XX<sup>e</sup> siècle, les 53 *Études d'après Chopin* (1894-1914) du pianiste et compositeur américain d'origine polonaise Leopold Godowsky (1870-1938), souvent considéré comme l'un des pianistes ayant possédé la technique la plus parfaite de tous les temps, sont surtout connues par leur nom, ce qui, compte tenu de leurs difficultés, n'a rien d'étonnant<sup>3</sup>. Godowsky, prenant pour base de ses transcriptions 26 études de Chopin (c'est-à-dire toutes les études sauf l'op. 25, n° 7), s'est fixé un triple but : (1) enrichir l'art pianistique de nouveaux moyens mécaniques, techniques et musicaux, (2) contribuer au développement de la nature de l'instrument, si accessible aux combinaisons polyphoniques, polyrythmiques et polydynamiques, et (3) multiplier les ressources de coloris de l'instrument. Comme leur nombre le laisse supposer, ces études, qui sont réunies en cinq volumes totalisant 361 pages, existent en plusieurs versions. C'est ainsi que 14 des études originales ont été transcrites deux, trois, quatre et même sept fois (c'est le cas de l'op. 10, n° 5). La collection se termine par un tour de force polyphonique : la combinaison de deux études<sup>4</sup>. Elle offre en plus l'attrait particulier que 22 transcriptions ont été conçues pour la main gauche, que les compositeurs ont toujours négligée au profit de la droite. Contrairement à la plupart des œuvres du genre, les

difficultés y sont aussi grandes que si elles avaient été écrites pour les deux mains. La transposition du texte d'origine de la main droite à la main gauche est d'ailleurs le principe qui gouverne un bon nombre de ces études, que Godowsky divise en cinq catégories : (1) transcriptions rigoureuses, (2) transcriptions libres, (3) études sur *cantus firmus*, (4) études en forme de variations, et (5) métamorphoses. Cette dernière catégorie ne regroupe que deux études ; Godowsky fait cependant remarquer que 16 études appartenant à d'autres catégories peuvent être considérées comme en faisant partie.

Le pianiste et compositeur russe Sergueï Liapounov (1859-1924), tout comme Godowsky, a écrit des œuvres qui suivent et développent le style pianistique de Chopin et de Liszt. Son style musical, à la différence de Godowsky, a été fortement influencé par celui de Balakirev de même que par les mélodies folkloriques de certaines régions de son pays, qu'il avait été chargé de répertorier en 1893. Comme c'est le cas pour plusieurs compositeurs, le nom de Liapounov est principalement associé à une seule œuvre, les *Douze études d'exécution transcendante*, op. 11 (1897-1905), qu'il a dédiées « à la mémoire vénérée de François Liszt ». Ces études, qui sont réparties en quatre cahiers, sont écrites dans les tonalités que Liszt n'avait pas utilisées. Le lien avec Liszt est d'autant plus étroit que 9 études sur 12 sont apparentées aux siennes, soit par le caractère, soit par le style pianistique. Il n'en reste pas moins que Liapounov a quand même su faire preuve d'originalité et a laissé une série d'études qui ne méritent pas d'être négligées autant qu'elles le sont. Bien qu'on pourra préférer d'autres titres, « Chant épique » et « Lesghinka » sont probablement les plus réussies.



Les œuvres de Godowsky et de Liapounov dont il a été question dans la section précédente, bien qu'elles aient été écrites au XX<sup>e</sup> siècle, utilisent un vocabulaire qui ne tranche pas avec celui du XIX<sup>e</sup> siècle. Celles de Scriabine, de Ives, de Villa-Lobos et de Boulez, par contre, groupées ici sous la rubrique des œuvres indépendantes, se situent à cet égard de ce côté-ci de la frontière séparant les deux siècles. De plus, à l'exception de l'œuvre de Villa-Lobos, elles portent toutes le titre de sonate.

Le centenaire de la naissance d'Alexandre Scriabine (1872-1915) a marqué le début de la renaissance de l'œuvre de ce pianiste et compositeur russe qui, après avoir subi d'une façon marquée l'influence de Chopin, s'en est progressivement affranchi dans les premières années de notre siècle pour développer un système personnel basé sur des hexacordes régissant à la fois la mélodie et l'harmonie. Un de ces hexacordes (*do-fa dièse-si bémol-mi-la-ré*) est connu sous le

nom d'« accord mystique ». Bien que les études, les mazurkas, les poèmes, les préludes et autres courtes pièces l'emportent quant au nombre dans la production de Scriabine (qui compte, en plus des œuvres pour orchestre, 213 œuvres pour piano), il reste que ses sonates en constituent la partie la plus importante. Outre deux sonates de jeunesse longtemps inédites, elles sont au nombre de dix, parmi lesquelles on ne retiendra ici que les six dernières, toutes en un seul mouvement, écrites entre 1907 et 1913. Contrairement aux sonates précédentes, ces dernières sont imprégnées des idées philosophiques, religieuses et théosophiques que le compositeur a développées à cette époque et qui ont contribué à transformer son style — et aussi à repousser nombre d'auditeurs de son temps. Elles sont d'ailleurs parsemées d'indications inhabituelles qui traduisent sa nouvelle esthétique, par exemple « étrange, ailé », « avec une volupté radieuse, extatique », « avec une douceur de plus en plus caressante et empoisonnée », « avec une douce ivresse ».

Au même moment où Scriabine contribuait à sa façon à l'exploration de nouveaux territoires harmoniques, le compositeur américain Charles Ives (1874-1954) faisait de même, mais avec encore plus d'audace et sans aucun lien avec la tradition européenne, anticipant dans son isolement plusieurs des conquêtes qu'allaient faire d'autres compositeurs après qu'il eut cessé d'écrire en 1928. L'œuvre par laquelle il est le plus connu, la *Sonate n° 2 (Concord, Mass., 1840-1860)* (1909-15 ; 2<sup>e</sup> éd., 1940-47), se divise en quatre mouvements intitulés respectivement « Emerson », « Hawthorne », « The Alcotts » et « Thoreau ». Dans une longue préface publiée séparément en 1920, le compositeur a indiqué que le tout constituait une tentative de présenter l'impression que peut procurer à quelqu'un l'esprit du transcendantalisme associé à la ville de Concord. Les titres des mouvements, d'ailleurs, font référence à des écrivains qui avaient un lien avec cette école philosophique. L'œuvre, qui possède de la sonate plus le nom que la forme, contient, bien qu'elle soit écrite principalement dans un style atonal, quelques passages constrastants d'une facture très traditionnelle basés sur des chansons populaires et des hymnes. En outre, l'un des thèmes principaux est le motif initial de la *Cinquième symphonie* de Beethoven. La sonate, dont le style pianistique est très complexe à cause de l'absence de référence à des modèles traditionnels, fait respectivement appel à un alto et à une flûte à la fin des premier et quatrième mouvements pour un court passage facultatif.

Tout comme Darius Milhaud, à qui il doit de l'avoir initié aux problèmes compositionnels de son époque, le compositeur brésilien Heitor Villa-Lobos (1887-1959) — qui a laissé environ 2000 œuvres — aura été l'un des plus prolifiques de notre siècle. Dans sa plus importante œuvre pour piano, inti-

tulée *Rudepoema* (1921-26), il a voulu, comme il l'indique dans sa dédicace à Arthur Rubinstein, avec qui il s'était lié d'amitié en 1918, assimiler l'âme de ce dernier et en graver le tempérament. L'œuvre possède une vitalité et une énergie à peu près uniques dans la musique occidentale. Certaines des indications qu'on peut y trouver (« très sauvage », « furieux », « large et violent ») sont d'ailleurs très caractéristiques. Elle abonde en effets percussifs, en notes très accentuées, en frottements de secondes et en triples ou même quadruples *forte*. En ce sens, elle est apparentée, tout en étant plus haute en couleurs, à la *Sonate* de Bartok, écrite à la même époque.

Parmi les œuvres pour piano utilisant la technique sérielle, la *Deuxième sonate* (1948) du compositeur et chef d'orchestre français Pierre Boulez (né en 1925) est sans doute l'un des plus importantes et des plus étendues. Cette sonate en quatre mouvements pose des problèmes pianistiques qui diffèrent totalement de ceux que l'on peut trouver dans les œuvres examinées au cours des pages précédentes. Au nombre des éléments qui compliquent singulièrement la tâche de l'exécutant, on retrouve la difficulté de rendre d'une façon logique une superposition de trois ou de quatre lignes mélodiques presque exclusivement composées de sauts, qui, très souvent, dépassent l'octave, ce à quoi s'ajoutent fréquemment de nombreuses complexités rythmiques. La *Sonate* de Boulez, tout comme le *Rudepoema* de Villa-Lobos, mais à son façon, est une œuvre qui possède une grande vigueur et dont la sonorité est le plus souvent incisive, comme le montrent les indications suivantes : « très sec et très arraché », « rapide et violent », « très martelé, percuté ».



Plusieurs des œuvres majeures de la littérature pianistique du XX<sup>e</sup> siècle font appel à la fugue comme partie d'un vaste ensemble. Parmi les nombreuses œuvres du genre qui a écrites Max Reger (1873-1916), compositeur allemand qui a toujours été hautement respecté dans son pays mais méconnu ailleurs, les *Variations et fugue sur un thème de Bach*, op. 81 (1904), occupent une place très importante. L'œuvre se compose de 14 variations sur le thème (en si mineur) de la ritournelle pour hautbois d'amour et continuo du duo pour alto et ténor de la cantate *Auf Christi Himmelfahrt allein*, BWV 128, suivies d'une monumentale double fugue à quatre voix. Elle fournit un exemple de la contribution de Reger à l'extension de la tonalité dans les premières années du siècle ; il y arrive par l'utilisation d'un rythme harmonique très rapide, qui crée un chromatisme intense, ce qui rend difficile l'affirmation de la tonalité.

Plutôt que de chercher à compléter l'*Art de la fugue* de Bach d'une façon musicologique comme d'autres l'ont fait,

Ferruccio Busoni (1866-1924) a préféré incorporer sa solution à l'intérieur d'une œuvre originale intitulée *Fantasia contrappuntistica*, BV 256 (1910). Celle-ci se compose d'un prélude de choral sur la mélodie *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*, des trois fugues qui terminent l'œuvre de Bach (arrangées et, quant à la troisième, complétée), d'un intermezzo sur le thème de la troisième fugue (B-A-C-H), de trois variations sur les thèmes des fugues ou sur des variantes de ceux-ci, d'une cadence, d'une quatrième fugue combinant les thèmes déjà connus avec le thème initial de l'*Art de la fugue* (solution que Bach aurait de toute évidence adoptée), d'un choral qui superpose en ostinato le thème B-A-C-H et celui du prélude de choral entendu au début, et finalement d'une strette faisant appel à d'autres thèmes de l'œuvre de base<sup>5</sup>. La *Fantasia contrappuntistica*, loin d'être une reconstitution archéologique, apparaît comme une réalisation moderne et hautement originale de l'une des œuvres les plus problématiques de l'histoire de la musique.

Il convient ici de laisser de côté l'ordre chronologique pour parler de deux œuvres qui possèdent, non seulement avec la *Fantasia contrappuntistica* mais aussi entre elles, une parenté évidente. Leurs compositeurs ont d'ailleurs toujours eu pour Busoni la plus grande admiration. La première d'entre elles est l'*Opus clavicembalisticum* (1929-30) de Kaikhosru Shapurji Sorabji (né en 1892), compositeur persi né et actif en Angleterre, qui, de 1936 à 1976, a interdit l'exécution de ses œuvres, lesquelles sont sans doute les plus longues et les plus difficiles jamais écrites<sup>6</sup>. Cette œuvre, qui n'a été jouée que quelques rares fois en public d'une façon complète, se compose de 12 sections groupées en 3 parties : introït, prélude de choral, fugue à un sujet, fantaisie, fugue à 2 sujets ; premier interlude (thème et 49 variations), cadence I, fugue à 3 sujets ; second interlude (toccate, adagio et passacaille avec 81 variations), cadence II, fugue à 4 sujets, coda strette. Elle comprend 248 pages écrites sur 3, 4 ou 5 portées, dont les difficultés d'exécution dépassent de beaucoup celles des autres œuvres examinées dans le cadre de cet article ; plusieurs de ces œuvres se retrouvent d'ailleurs au répertoire des très rares interprètes qui se sont donné pour tâche de diffuser l'immense production de cette importante figure de la musique du XX<sup>e</sup> siècle qu'est Sorabji.

Tout comme l'*Opus clavicembalisticum*, la *Passacaglia on DSCH* (1960-62) du compositeur écossais Ronald Stevenson (né en 1928) est une œuvre de grandes dimensions en plusieurs mouvements ; il s'agit ici de 3 parties regroupant 19 sections. Le thème D-S-C-H (*ré-mi bémol-do-si*), formé à partir de l'initiale du prénom et d'une variante orthographique du nom de Dmitri Chostakovitch (à qui l'œuvre est dédiée) sert de base à 318 variations présentées à l'intérieur d'une sonate, d'une suite, d'études, de variations, de fugues et de

diverses autres pièces. On retiendra tout particulièrement la triple fugue qui occupe la majeure partie de la *pars tertia*, laquelle, outre un premier sujet libre, utilise le thème B-A-C-H de même que le *Dies irae* — thèmes au-dessous desquels se fait entendre, imperturbablement, le thème de base. Bien que son exécution demande une endurance peu commune, l'œuvre n'est pas d'une difficulté à peu près surhumaine comme c'est le cas de l'*Opus clavicembalisticum*. Elle permet cependant au compositeur de présenter une sorte de compendium de la technique de l'instrument et de montrer à quel point il est possible d'exploiter des ressources thématiques en apparence très limitées.

Contrairement aux précédentes, les deux œuvres qui restent à examiner pour conclure cette section sont à la portée de quiconque possède un métier de professionnel. De plus, elles sont écrites dans un langage harmonique qui en rend l'audition facile. Il s'agit du *Ludus tonalis* (1942) de Paul Hindemith (1895-1963), l'un des principaux compositeurs allemands de notre siècle et certainement le plus prolifique. Cette œuvre, pendant moderne du *Clavier bien tempéré* de Bach, est constituée de 12 fugues séparées par 11 interludes, le tout étant précédé par un prélude et suivi par un postlude qui en est la version rétrogradée. Contrairement à Bach, qui a eu recours à l'ensemble des tonalités majeures et mineures dans chacun des deux volumes de son ouvrage, Hindemith ordonne ses fugues en fonction d'une hiérarchie des tonalités basée sur les 12 degrés de la gamme chromatique par rapport à *do*, hiérarchie qui est à la base de son système compositionnel.

Les *Vingt-quatre préludes et fugues*, op. 87 (1950-51), de Dmitri Chostakovitch (1906-75), pour leur part, offrent une similitude beaucoup plus grande avec le cycle de Bach, le compositeur ayant tout d'abord couplé un prélude avec une fugue (généralement à trois ou quatre voix), puis fait appel à toutes les tonalités majeures et mineures, bien qu'elles n'apparaissent pas dans l'ordre adopté par son prédécesseur. Il va de soi qu'une exécution complète de l'œuvre risquerait d'être quelque peu aride. Les pianistes, cependant, pourraient fort bien en présenter une sélection de temps en temps. Signalons à cette fin les n<sup>os</sup> 4 en *mi* mineur, 6 en *si* mineur et 12 en *sol* dièse mineur (volume I), de même que les n<sup>os</sup> 15 en *ré* bémol majeur, 17 en *la* bémol majeur et 24 en *ré* mineur (volume 2), qui, tant au point de vue musical que pianistique, comptent certainement parmi les meilleurs.

La longueur et la difficulté de certaines suites de pièces réunies sous un titre collectif constituent souvent un obstacle à leur diffusion ; c'est pourquoi on entend plus souvent les

meilleurs extraits que les cycles complets. Il est malheureux qu'il en soit ainsi puisqu'il devient souvent impossible d'écouter l'œuvre dans le contexte prévu par le compositeur et d'être conscient des relations thématiques qui peuvent exister entre les diverses pièces.

La suite *Iberia* (1906-8) d'Isaac Albéniz (1860-1909) constitue un sommet inégalé dans la musique espagnole pour piano. Elle se compose de 12 pièces réparties en 4 cahiers ; chacune d'elles porte un titre qui fait référence dans la plupart des cas à une ville (« Almería », « Jerez ») ou encore à un quartier (« Triana », « El Albaicin »), ce qui est suggéré par l'utilisation de mélodies et de rythmes inspirés du folklore, le plus souvent andaloux (*bulerias*, *malagueña*, *saeta*, etc.). Une des caractéristiques les plus remarquables de ces pièces aux contours souvent modaux est l'utilisation intensive d'*acciaccature*, c'est-à-dire d'une ou de plusieurs notes situées à une seconde des notes d'un accord et jouées en même temps que celui-ci, formant ainsi des dissonances très aiguës. Ces *acciaccature* sont précisément l'un des éléments qui donnent à la musique d'Albéniz sa couleur particulière. La plupart des parties de ce cycle font appel à un accompagnement complexe à travers lequel la mélodie principale se fait entendre, très souvent jouée par la main gauche, dans ce qui correspond au registre le plus expressif du violoncelle. Cette même main gauche, de plus, est fréquemment appelée à extraire certaines notes de la partie confiée à la main droite, à tel point que le pianiste semble jouer les mains jointes, ce qui, évidemment, est loin de lui faciliter la tâche.

Les *Élégies*, BV 249 (1907-9), occupent dans la production de Busoni une place toute spéciale. Il s'agit tout d'abord de l'œuvre dans laquelle il se révèle pour la première fois un compositeur du XX<sup>e</sup> siècle ; la première des sept pièces porte d'ailleurs le titre significatif de « Nach der Wendung : Recueillement » (Après le tournant). Elles reflètent ensuite non seulement son double héritage culturel italo-allemand mais aussi son attachement à la tradition, car, dans le domaine harmonique, elles sont à la fois tournées vers le passé et vers l'avenir. D'ailleurs, à l'exception de la pièce initiale, elles sont construites à partir de thèmes tirés d'œuvres antérieures ou jouent le rôle d'études préparatoires à des œuvres futures. Les nombreuses ramifications que l'on peut trouver dans la production de Busoni — car il ne s'agit pas là d'un exemple isolé — constituent d'ailleurs l'un des éléments qui la rendent si fascinante. Parmi les caractéristiques harmoniques progressistes de ces pièces, dont la plupart sont très exigeantes en ce qui a trait à la sonorité, citons la juxtaposition du majeur et du mineur d'une même tonalité, la bitonalité de même que l'utilisation de gammes non diatoniques.

Tout comme Busoni, le compositeur polonais Karol Szymanowski (1882-1937) est l'un de ceux qui auront dû attendre assez longtemps avant que ne soit reconnue leur importance. Parmi la quinzaine d'œuvres pour piano qu'il a laissées, deux cycles de trois pièces peuvent avantageusement être considérés — et même joués — ensemble en raison de leur proximité chronologique et de leur parenté stylistique. Ces deux cycles, les *Métopes*, op. 29 (1915), et les *Masques*, op. 34 (1917), comptent parmi les premières œuvres écrites après que le compositeur se fut éloigné de la tradition allemande (Wagner, Strauss, Reger) et eut trouvé un nouveau vocabulaire harmonique un peu apparenté à celui de la période de maturité de Scriabine. En ce qui concerne le style pianistique, les six pièces abondent en figurations chromatiques complexes et en trémolos.

Il convient à nouveau de briser l'ordre chronologique afin de présenter deux œuvres majeures du compositeur français Olivier Messiaen (né en 1908). Les *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* (1944), qui tiennent en 177 pages, constituent une vaste réponse aux préoccupations mystiques du compositeur. Basée principalement sur trois thèmes (de Dieu, de l'étoile et de la croix, d'accords), l'œuvre utilise les éléments habituels du vocabulaire de Messiaen, à savoir les modes à transpositions limitées (au nombre de sept), les chants d'oiseaux, les rythmes indiens et non rétrogradables de même que la modification du rythme par ajout du point. Parmi ces pièces dans lesquelles le compositeur a cherché, comme il l'indique dans sa partition, « un langage d'amour mystique, à la fois varié, puissant et tendre, parfois brutal, aux ordonnances multicolores », on retiendra tout particulièrement les nos 6 (« Par Lui tout a été fait »), 10 (« Regard de l'Esprit de joie ») et 15 (« Le Baiser de l'Enfant-Jésus »), respectivement une fugue, une toccate et une berceuse, qui constituent certainement la meilleure introduction à l'œuvre.

Si les *Vingt regards* ne font appel qu'épisodiquement aux chants d'oiseaux, le *Catalogue d'oiseaux* (1956-58), pour sa part, qui se compose de 13 pièces groupées en 7 livres, leur est tout entier consacré. Chaque pièce présente l'oiseau-type d'une province française, entouré des autres oiseaux qui l'habitent, de même que son paysage. Bien que certains chants soient stylisés, idéalisés, les lignes mélodiques et les rythmes correspondent, au dire du compositeur, aux chants des modèles ailés. Celui-ci, cependant, afin de rendre le timbre de ces chants, a dû chercher des combinaisons sonores appropriées, qui l'ont mis sur la piste de multiples figurations pianistiques nouvelles. La pièce centrale (« La rousserolle effarvate »), incroyable morceau de virtuosité, est non seulement la plus longue du cycle, mais probablement aussi la plus fascinante.

Il ne reste maintenant qu'à parler des *Klavierstücke* (1952-) du compositeur allemand Karlheinz Stockhausen (né en 1928), l'un des chefs de file de l'avant-garde européenne. La série complète doit comprendre 21 pièces réparties en 6 cycles (I-IV, V-X, XI, XII-XIV, XVII-XIX, XX-XXI) dont les trois premiers ont maintenant été complétés<sup>7</sup>. Certaines de ces pièces sont très courtes, durant à peine quelques minutes — c'est le cas des 4 premières —, tandis que d'autres dépassent 15 minutes. Toutes font appel à des éléments nouveaux qui rompent avec la tradition héritée du XIX<sup>e</sup> siècle : effets de pédale et de demi-pédale, utilisation de sons harmoniques, modes d'attaques, valeurs irrationnelles complexes, techniques aléatoires, etc. Le *Klavierstück X* est non seulement la plus remarquable de ces pièces mais aussi l'une des quelques œuvres du répertoire dont l'exécution est en elle-même un événement impressionnant, pour ne pas dire spectaculaire. Elle consiste en grande partie en cascades de glissandos (pour l'exécution desquels le pianiste doit revêtir des gants dont l'extrémité a été coupée) et en *clusters* (grappes de sons) joués à toute vitesse par les avant-bras.

Il est évident que les quelques commentaires qui précèdent n'avaient pas pour but de décrire les œuvres en question d'une façon complète mais seulement d'éveiller la curiosité des lecteurs et de leur suggérer un certain nombre d'œuvres qui, de l'avis de l'auteur, méritent plus d'attention qu'on ne leur en a accordée jusqu'à maintenant. Étant donné qu'il existe au moins un enregistrement de la plupart d'entre elles, il est relativement facile d'en faire la découverte. Il faut espérer, cependant, qu'un nombre de plus en plus grand de pianistes s'y intéresseront et les joueront en public. De cette façon, les auditeurs, dont la grande majorité n'ont pas franchi l'étape importante dans l'histoire de la musique moderne que forment les œuvres écrites pendant la première moitié du siècle, et ce, parce qu'ils ont rarement, ou même jamais, l'occasion de les entendre, auraient la possibilité de combler ce vide et pourraient alors aborder plus facilement — ou moins difficilement — la production contemporaine.

#### Liste chronologique des œuvres discutées

Godowsky, Leopold. *Études d'après Chopin* (1894-1914). Robert Lienau. Approx. 165<sup>17</sup>.

Liapounov, Sergueï. *Douze études d'exécution transcendante*, op. 11 (1897-1905). Musikverlag Wilhelm Zimmermann. 77'.

Reger, Max. *Variations et fugue sur un thème de Bach*, op. 81 (1904). Bote & Bock. 29'.

Albéniz, Isaac. *Iberia* (1906-8). International Music Company. 79'.

Busoni, Ferruccio. *Élégies*, BV 249 (1907-9). Breitkopf & Härtel. 39'.

Scriabine, Alexandre. *Sonates n<sup>os</sup> 5-10*, op. 53, 62, 64, 66, 68, 70 (1908-13). MCA Music. Approx. 13' chacune.

Ives, Charles. *Sonate n<sup>o</sup> 2 (Concord, Mass., 1840-1860)* (1905-15; 2<sup>e</sup> éd., 1940-47). Associated Music Publishers. 44'.

Busoni, Ferruccio. *Fantasia contrappuntistica*, BV 256 (1910). Breitkopf & Härtel. 27'.

Szymanowski, Karol. *Métopes*, op. 29 (1915). Universal-Edition. 16'. *Masques*, op. 34 (1917). Universal-Edition. 22'.

Villa-Lobos, Heitor. *Rudepoema* (1921-26). Éditions Max Eschig. 18'.

Sorabji, Kaikhosru Shapurji. *Opus claviceembalisticum* (1929-30). J. Curwen & Sons Ltd. (Oxford University Press). 225'.

Hindemith, Paul. *Ludus tonalis* (1942). B. Schott's Söhne. 56'.

Messiaen, Olivier. *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* (1944). Éditions Durand et C<sup>ie</sup>. 131'.

Boulez, Pierre. *Deuxième sonate* (1948). Heugel et C<sup>ie</sup>. 29'.

Chostakovitch, Dmitri. *Vingt-quatre préludes et fugues*, op. 87 (1950-51). Edition Peters. 126'.

Stockhausen, Karlheinz. *Klavierstücke* (I-IV, 1952-53; V-X, 1954-55 [IX-X révisés en 1961]; XI, 1956; XIII, 1981). Universal Edition (I-XI), Stockhausen-Verlag (XIII). 128' (I-XI, XIII).

Messiaen, Olivier. *Catalogue d'oiseaux* (1956-58). Alphonse Leduc & C<sup>ie</sup>. 160'.

Stevenson, Ronald. *Passacaglia on DSCH* (1960-62). Oxford University Press. 80'.

## Notes

(1) Les œuvres qui font désormais partie du répertoire de la plupart des pianistes, comme *Gaspard de la nuit* de Ravel, les *Trois scènes de Petrouchka* de Stravinsky ou encore la *Sonate n<sup>o</sup> 7 en si bémol majeur*, op. 83, de Prokofiev, sont omises.

(2) Ferruccio Busoni, « Wie lange soll das gehen? », in *Wesen und Einheit der Musik*, éd. par Joachim Herrmann (Berlin-Halensee et Wunsiedel : Max Hesses Verlag, 1956), pp. 221-24 ; 222.

(3) L'existence de deux mots pour décrire la même réalité permet à l'allemand et à l'anglais une plus grande précision dans le titre : *Studien über die Etüden von Chopin*, *Studies on Chopin's Etudes*.

(4) Il s'agit respectivement de l'op. 10, n<sup>o</sup> 5, avec l'op. 25, n<sup>o</sup> 10, et de l'op. 10, n<sup>o</sup> 11, avec l'op. 25, n<sup>o</sup> 3. Bien qu'elles n'aient jamais été publiées, Godowsky a eu aussi l'intention de combiner les études op. 25, n<sup>os</sup> 4 et 11, de même que l'op. 10, n<sup>o</sup> 2, avec les deux précédentes, toutes trois en la mineur.

(5) Cette version, connue sous le nom d'*edizione definitiva*, avait été précédée quelques mois auparavant par une étape préliminaire intitulée *Große Fuge* et fut suivie d'une *edizione minore* (1912) et d'une transcription pour deux pianos (1922). D'autres l'ont transcrite pour orgue et pour orchestre.

(6) Voir mon article « Kaikhosru Shapurji Sorabji, compositeur *sui generis* », SONANCES, II, 3 (avril 1983), pp. 17-21.

(7) *Luzifers Traum oder Klavierstück XIII*, qui fait partie d'un projet d'opéra intitulé *Licht*, a été créé à Metz le 19 novembre 1981 par la fille du compositeur, Majella, et par la basse Matthias Hölle. Il n'a pas été possible d'en examiner la partition pour les fins de cet article. Le *Klavierstück XII*, curieusement, semble ne pas avoir été encore écrit, ou du moins créé ou publié.

(8) La durée des études de Godowsky a été calculée en multipliant le nombre de temps de chaque étude et en divisant le produit par le moins élevé des temps métronomiques suggérés par le compositeur ; le résultat ainsi obtenu a par la suite été converti en minutes. Il s'agit toutefois d'une abstraction théorique qui ne tient pas compte des exigences de l'interprétation. On notera que la durée réelle de 12 des 16 études enregistrées jusqu'à ce jour est supérieure d'en moyenne 28,5 p. cent à la durée théorique ; dans 2 autres cas, elle l'est de 42,5 p. cent.

## Sourire en musique

Saint-Saëns fut un très grand pianiste. Comme chef d'orchestre, il semble qu'il ait été moyen. Mais il n'était pas dupe. Souvent, en montant au podium, il disait en riant aux musiciens : « Messieurs, conduisez-moi bien<sup>1</sup> ! »

(1) Ernest Christen, *Ysaye* (Genève : Éditions Labor et Fides, 1946), p. 151.