

DANS LA MEME COLLECTION :

IN THE COLLECTION "THE ART OF..."

- L'art du violon ARN 60262
- L'art du 'ûd turc ARN 60265
- L'art du cornet à pistons ARN 60267
- L'art du luth au Moyen Age ARN 60264
- L'art du santûr persan ARN 60351
- L'art de la cornemuse, vol. 1 ARN 60347
- L'art du qânûn égyptien ARN 60273
- L'art du clavecin ARN 60358
- L'art de la vielle à roue, vol. 1 ARN 60355
- L'art de la harpe, vol. 1 ARN 60370
- L'art du carillon ARN 60349
- L'art du pipa chinois ARN 60377
- L'art du violoncelle ARN 60268
- L'art du didgeridoo ARN 60391
- L'art de la flûte des Andes ARN 60352

A PARAITRE :

- L'art de la trompe de chasse ARN 60353
- L'art de la boîte à musique ARN 60359
- L'art de la harpe celtique ARN 60357



Catalogue sur simple demande à / Catalogue available on request from:

DISQUES ARION S.A.

36, avenue Hoche - 75008 Paris - FRANCE

© ARION PARIS 1997 - Tous droits réservés pour tous pays. Reproduction interdite.

© ARION PARIS 1997 - Copyright reserved for all the world.

The art of the piano

l'Art

du
PIANO

Jean MARTIN

Jacqueline ROBIN

Thérèse DUSSAUT

Mélisande CHAUVEAU

Chantal de BUCHY

Christian IVALDI

Noël LEE



l'Art du PIANO

L'INSTRUMENT

Sonates "pour clavecin ou piano-forte" : ainsi Ludwig van Beethoven désignait-il son Opus 2, publié à Vienne en 1796. Vingt-trois ans plus tard il acheva sa monumentale et visionnaire Sonate op. 106 et la sous-titra "Hammerklavier" [piano à marteaux]. Ce constat met en évidence l'un des principaux événements de la vie musicale au début du XIX^e siècle : la victoire du piano sur le clavecin au terme d'une rivalité qui durait depuis la commercialisation des premiers piano-forte par le facteur Silbermann (1683-1753). Pas plus que la viole de gambe n'est l'ancêtre du violoncelle, le clavecin n'est celui du piano. Ce dernier descend en effet du clavichord qui, déjà, offrait à l'exécutant la possibilité de varier l'intensité du son.

D'abord baptisé piano-forte, car il était capable de nuances comprises entre le piano et le forte, le piano tire ses sons de la vibration de cordes, tendues sur un cadre de fonte [pression de vingt tonnes], amplifiée au moyen d'une table d'harmonie située sous ce même cadre. Les touches du clavier, d'une étendue supérieure à sept octaves, mettent en action des marteaux qui viennent frapper les cordes * avec une force plus ou moins grande dont dépendra l'intensité du son. Quand l'exécutant relâche la touche, un étouffoir interrompt immédiatement la vibration de la corde.

* à chaque note correspondent trois cordes, à l'exception des graves n'en comprenant que deux ou même une seule pour les notes les plus basses.

La qualité et le volume de la sonorité découlent également de l'usage des pédales. Celle de gauche ou pédale "douce", lorsqu'elle est actionnée, déplace légèrement le clavier et la mécanique vers la droite ; les marteaux ne frappent donc plus toutes les cordes et la sonorité se fait plus douce. Quant à la pédale droite ou pédale "forte", elle écarte les étouffoirs des cordes et laisse donc la corde en vibration après que le doigt a relâché la touche.

LES COMPOSITEURS

En leur temps déjà Mozart et Haydn prêtèrent une grande attention aux progrès du piano-forte et c'est dans l'enthousiasme qui suivit l'acquisition d'un instrument signé Schanz que le maître d'Esterháza, Joseph Haydn (1732-1809), composa en 1789 sa *Fantaisie en ut majeur*, H XVII / 4, un virevoltant Presto aux éclairages changeants et aux accents audacieux.

Que de promesses aussi dans la musique du français Alexandre-Pierre-François Boëly (1785-1858), illustrée ici par trois pièces. Né un an avant Weber et décédé après Mendelssohn, Chopin et Schumann, la production pour clavier de ce créateur trop négligé reflète un tempérament romantique toujours discipliné par la rigueur d'une pensée nourrie à la source des auteurs du passé. Il n'est que d'écouter la *Gigue en la mineur*, op. 54 n° 11 ("dans le style ancien") pour s'en convaincre.

Dès le tout début du XIX^e siècle, outre-Rhin, Carl Maria von Weber (1786-1826) fit souffler un vent nouveau sur l'opéra et sur la musique de piano. L'admirateur de l'auteur d'*Obéron* qu'était Franz Liszt salua d'ailleurs son rôle dans l'affirmation d'une notion clef du romantisme musical : la virtuosité. Homme de théâtre, Weber possédait une intensité de vie et un sens des climats qu'exprime, entre autres, la *Sonate n° 1 en ut majeur*, op. 24 (1812) où le brio des épisodes rapides s'oppose à l'intériorité et à la variété d'humeurs du somptueux *Adagio*.

La postérité se montre parfois injuste. L'ombre des géants romantiques occulte en effet la figure de Ignaz Moscheles (1794-1870), qui fut pourtant l'un des maillons importants de l'histoire du piano au siècle passé. Formé dans le culte de Bach et de Beethoven, cet artiste d'origine pragoise laisse une importante production dont les études comptent parmi les meilleurs exemples d'une inspiration harmoniquement inventive (*Etude "Contradiction"*, en ré bémol majeur, op. 95 n° 3) et d'un noble lyrisme (*Etude "Tendresse*", en sol majeur, op. 95 n° 7).

Grand pédagogue par ailleurs, Moscheles transmit à Felix Mendelssohn (1809-1847) sa passion pour la musique de Bach et une clarté de pensée que l'auteur de la *Symphonie "Italienne"* fit fructifier avec un tempérament qui, s'il s'inscrit dans le courant romantique, occupe toutefois une place singulière. Point de pathos, de cris, d'excès chez le musicien allemand, mais une fraîcheur et un frémissement qui ne surprennent guère de la part d'un amoureux de l'Angleterre et de Shakespeare. Ne semble-t-il pas que l'on entende quelque musique de fées, "sans rien qui pèse ou qui pose", dans l'*Allegretto con espressione* de la *Sonate n° 1 en mi majeur*, op. 6 œuvre d'un musicien de dix-sept ans ?

Que de pudeur aussi sous la plume de Frédéric Chopin (1810-1849). "Le piano était son double", a-t-on dit de celui qui confia au seul clavier la quasi-totalité d'une production où d'emblée se lit la griffe de l'aristocrate et du poète. Chopin, mer de larmes et de sanglots...

Méfions-nous des haïssables clichés colportés par certaines biographies. Tout comme la virilité des *Scherzi* et des *Ballades*, la fraîcheur d'inspiration des *Trois Écossaises*, op. 72 [N° 1 en ré majeur - N° 2 en sol majeur - N° 3 en ré bémol majeur] ou du *Nocturne en ut mineur* (1826-1827) — deux pages de jeunesse antérieures au départ définitif de Pologne — ont vite fait d'en venir à bout et prouvent également que Chopin fut dès le plus jeune âge en possession d'un art de miniaturiste qui atteint plus tard ses sommets avec les *Études*, les *Préludes* et les *Mazurkas*.

Cette aptitude à concentrer au maximum le discours musical appartenait aussi à Robert Schumann (1810-1856) qui, à côté de vastes fresques telles que les *Kreisleriana* ou la *Fantaisie*, laisse divers feuillets d'album, *Bunte Blätter*, op. 99, purs joyaux de musique où, en un court laps de temps, s'exprime une très vaste palette de sentiments, et dont ce disque propose quelques extraits.

Schumann survécut sept ans à son ami Chopin et ses dernières années lui offrirent la joie de découvrir et de dire à ses contemporains le génie de Johannes Brahms (1833-1897) qui lui avait rendu visite un jour d'octobre 1853. "Puissé-je devenir tout à fait digne de ces éloges", répondit peu après le jeune homme à son glorieux ainé. Il le devint, ô combien, donnant le jour à une production qui, au piano, culmine avec les ultimes opus dont l'*Intermezzo*, op. 117 n° 2 (1892) illustre le caractère quintessentiel et cantabile.

Quoi de plus naturel enfin que de laisser à Franz Liszt (1811-1886) le soin de conclure ? Virtuose sans égal du piano, compositeur visionnaire désireux de "lancer son javelot dans l'espace indéfini de l'avvenir", il demeure en effet l'inventeur de la technique moderne d'un instrument qui se fit orchestre sous ses doigts. Avec l'*Étude de concert "Bruissement de la forêt"* (1862) — lieu cher à l'imaginaire romantique s'il en fut — s'achève cet intinéraire pianistique.

Alain COCHARD

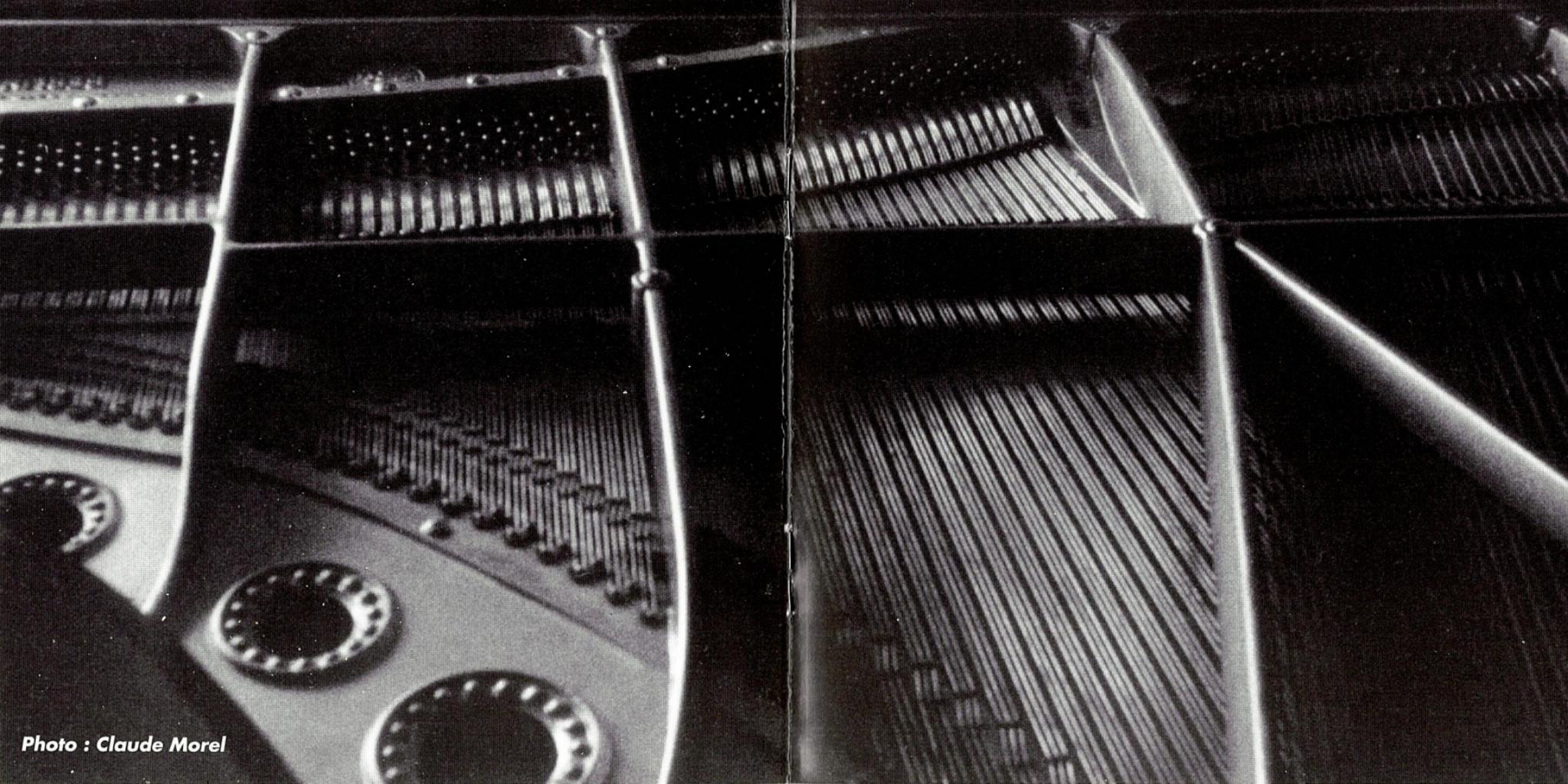


Photo : Claude Morel

the Art of the PIANO

THE INSTRUMENT

Ludwig van Beethoven designated his Opus 2, published in Vienna in 1796, as Sonatas 'for harpsichord or piano-forte'. Twenty-three years later, he completed his monumental and visionary *Sonata Op. 106*, subtitled it '*Hammerklavier*'. This acknowledgment underscores one of the main events of musical life at the beginning of the 19th century: the victory of the piano over the harpsichord following a rivalry which began with the marketing of the first pianofortes by the piano maker Gottfried Silbermann (1683-1753). The piano is not descended from the harpsichord any more than the viola da gamba was the ancestor of the cello. Rather, it is related to the clavichord which already offered the performer the possibility of varying the intensity of sound.

First called a 'pianoforte' since it was capable of dynamics ranging from *piano* to *forte*, the piano draws its sounds from the vibration of strings stretched on a cast-iron frame (pressure: 20 tons) and amplified by means of a soundboard located beneath this frame. The keyboard has a range of more than seven octaves, the keys activating hammers which then strike the strings with greater or lesser force which will determine the sound intensity. When the player releases the key, a damper immediately interrupts the string's vibration.

The quality and volume of sound may also be varied by the use of pedals. When the left or 'soft' pedal is activated, it slightly shifts the keyboard and mechanism towards the right. Thus, the hammers no longer strike all

the strings*, and the sound becomes softer. As for the right-hand or 'strong' pedal, it separates the dampers from the strings and thus allows the string to continue vibrating after the finger has been lifted from the key.

THE COMPOSERS

In their day, Mozart and Haydn were already paying considerable attention to the progress of the pianoforte, and it was in the enthusiasm which followed the acquisition of an instrument built by Schanz that the master of Eszterháza, **Joseph Haydn** (1732-1809), composed his *Fantasy in C Major* in 1789, a twirling Presto with shifts of emphasis and bold accents.

There were so many promises, too, in the music of the Frenchmen **Alexandre-Pierre-François Boëly** (1785-1865) illustrated here by three little pieces. Born a year before Weber, and outliving Mendelssohn, Chopin and Schumann, this composer's unjustly neglected output for keyboard reflects a romantic temperament which was nonetheless controlled by a rigorous thinking which took its inspiration from masters of the past. One has but to listen to the *Gigue in A Minor op. 54 No. 11* ("dans le style ancien") to be convinced.

At the turn of the 19th century, **Carl Maria von Weber** (1786-1826) brought a breath of fresh air to opera and piano music. Franz Liszt, an admirer of the composer of Oberon, hailed his role in the assertion of a

* Three strings correspond to each note, with the exception of the low notes which consist of only two or, in the case of the very lowest, one string.

key notion of musical Romanticism: virtuosity. A man of the theatre, Weber possessed an intensity of life and a sense of climates perfectly illustrated by, amongst others, the *Sonata No. 1 in C Major, Opus 24* (1812) in which the brilliance of the fast episodes contrasts with the interiority and variety of moods of the sumptuous *Adagio*.

Posterity is not always fair. Indeed, the Romantic giants have overshadowed **Ignaz Moscheles** (1794-1870) who was, nonetheless, one of the crucial links in the history of the piano in the 19th century. Trained in the cult of Bach and Beethoven, this Prague-born artist left a sizeable body of work of which the *Etudes* figure amongst the finest examples of a harmonically inventive inspiration ('*Contradiction*' Etude, in D flat Major, Opus 95 No. 3) and a noble lyricism ('*Tenderness*' Etude, in G Major, Opus 95 No. 7).

Moscheles was, moreover, a great teacher who passed on to **Felix Mendelssohn** (1809-1847) his passion for the music of Bach and a clarity of thinking which the composer of the '*Italian*' Symphony would bring to fruition with a temperament which, while in keeping with the Romantic current, nonetheless occupied a place apart. The German composer never gives vent to pathos, cries or excess, but produces a freshness and a quivering which, coming from a Shakespeare-loving anglophile, are hardly surprising. In the *Allegretto con espressione* of the *Sonata No. 1 in E Major, Opus 6*, the work of a 17-year-old musician, we almost have the impression of hearing some fairy music, 'without anything which weighs or alights'?

Such discretion is also to be found in the music of **Frédéric Chopin** (1810-1849). He confided nearly his entire output to the solo keyboard, and it has been said of him that 'the piano was his double'. Straightaway, we sense the mark of an aristocrat and poet, and to see in Chopin a sea of tears and sobs...? One must be wary of the detestable clichés peddled by certain biographers. As with the virility of the *Scherzi* and *Ballades*, the freshness

of invention of the *Trois Ecossaises* (No. 1 in D Major - No. 2 in G Major - No. 3 in D flat Major) or of the *C Minor Nocturne* (1826-27)—two early pieces which pre-date his definitive departure from Poland—quickly triumphed and also prove that Chopin, as of his earliest age, possessed a miniaturist's art which later reached its peak with the *Études*, *Préludes* and *Mazurkas*.

This aptitude for concentrating the musical discourse to the utmost was also characteristic of **Robert Schumann** (1810-1856) who, alongside the vast frescoes such as the *Kreisleriana* or the *Opus 17 Fantasy*, left various album pages, *Bunte Blätter*, Opus 99, which are pure musical gems and in which a broad palette of feelings is expressed within a brief lapse of time. Some excerpts are proposed on this disc.

Schumann lived another seven years after the death of his friend Chopin, and his final years offered him the joy of discovering and proclaiming to his friends the genius of **Johannes Brahms** (1833-1897) who had paid him a visit one day in October, 1853. 'May I become fully worthy of this praise', said the young man to his glorious elder shortly thereafter. He did so—and how!—producing works for the piano which reached their peak in the final opus numbers, including the *Intermezzo Opus 117 No. 2* (1892) which illustrates the quintessential nature of *cantabile*.

What could be more natural than to leave the final word to **Franz Liszt** (1811-1886)? An unequalled virtuoso of the piano and visionary composer who sought to 'hurl his javelin into the undefined space of the future', he remains, in fact, the inventor of the modern technique of an instrument which, under his fingers, became a full orchestra. Our piano journey comes to an end with the *Concert Etude 'Bruissement de la forêt'* ('Forest Murmurs', 1862)—a cherished setting in the Romantic imagination if there ever was one.

Alain COCHARD
Translated by John Tyler Tuttle