



**HAL**  
open science

## Les interprètes face à la Sonate en si mineur de Liszt

Daniela Tsekova-Zapponi

► **To cite this version:**

Daniela Tsekova-Zapponi. Les interprètes face à la Sonate en si mineur de Liszt. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Strasbourg, 2015. Français. NNT : 2015STRAC014 . tel-01281973

**HAL Id: tel-01281973**

**<https://theses.hal.science/tel-01281973v1>**

Submitted on 3 Mar 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITÉS – ED 520**

**Groupe de Recherches Expérimentales sur l'Acte Musical (GREAM)  
EA3402 (Approches Contemporaines de la Création et de la Réflexion Artistiques)**

**THÈSE** présentée par :  
**Daniela TSEKOVA-ZAPPONI**

soutenue le : **10 septembre 2015**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**  
Discipline/ Spécialité : **Musicologie**

**Les interprètes face à la *Sonate en si mineur* de Liszt**

**THÈSE dirigée par :**

**Madame Márta Grabócz**

Professeur, Université de Strasbourg

**RAPPORTEURS :**

**Monsieur Stefan Keym**

**Monsieur Philippe Lalitte**

Professeur, Université de Leipzig, Université Humboldt de Berlin  
Maître de conférences HDR, Université de Bourgogne

**AUTRE MEMBRE DU JURY :**

**Monsieur Alessandro Arbo**

Maître de conférences HDR, Université de Strasbourg



À ma famille





# Remerciements

Mes remerciements s'adressent tout d'abord à ma directrice de thèse, Madame le Professeur Márta Grabócz, qui a guidé mes travaux de recherche dès mes études de Master. Je lui suis très reconnaissante pour son aide et ses précieux conseils.

Je tiens à remercier sincèrement l'ensemble des membres du jury pour avoir accepté d'examiner mon travail.

J'adresse également tous mes remerciements à Monsieur André Arbet, membre invité au jury.

Je suis reconnaissante à Nicolas Donin pour ses conseils dans le domaine des nouvelles technologies et notamment du logiciel Sonic Visualiser. Je remercie Filippo Zapponi pour m'avoir aidé à repérer des documents utiles et pour son appui concernant certains aspects de ma recherche.

Mes pensées vont aussi à Suzanne Assenat et Thibaut Lily, pour leur aide dans la relecture et la mise en forme de mon travail.

Je remercie enfin tout particulièrement ma famille qui a toujours été à mes côtés.



# Sommaire

<b>Introduction .....</b>	<b>1</b>
<b>Première partie : Aperçu historique de l'instrument et de la technique pianistique .....</b>	<b>7</b>
1.1. L'évolution technique du piano .....	10
1.1.1. Le piano de Franz LISZT .....	12
1.2. Évolution de la technique pianistique jusqu'au XIX <sup>e</sup> siècle.....	15
1.2.1. François COUPERIN .....	15
1.2.2. Muzio CLEMENTI .....	16
1.2.3. Carl CZERNY .....	17
1.2.4. Friedrich KALKBRENNER .....	18
1.2.5. Sigismond THALBERG .....	19
1.2.6. Frédéric CHOPIN .....	24
1.3. Liszt, pianiste-interprète et pédagogue .....	30
1.3.1. Carl CZERNY .....	30
1.3.2. Niccoló PAGANINI .....	34
1.4. Périodes et développement de la technique de LISZT .....	37
1.5. Apports personnels de LISZT à la technique pianistique .....	42
<b>Deuxième partie : Aspects de l'interprétation pianistique .....</b>	<b>45</b>
2.1. L'art de l'interprétation .....	47
2.2. Présentation des paramètres musicaux de l'interprétation pianistique .....	51
2.2.1. Tempo .....	51
2.2.2. Agogique.....	53
2.2.3. Phrasé .....	54
2.2.4. Pédalisation .....	55
2.2.5. Toucher .....	56
<b>Troisième partie : Analyse comparative des interprétations de la Sonate en si mineur .....</b>	<b>59</b>
3.1. Méthodologie des analyses comparatives de la <i>Sonate en si mineur</i> de LISZT .....	61
3.1.1. Méthodologie de l'analyse informatique .....	67
3.2. Présentation des écoles nationales de piano .....	70
3.2.1. L'école pianistique hongroise .....	71
3.2.2. L'école pianistique française .....	72
3.2.3. L'école pianistique russe .....	73

3.2.4. L'école pianistique américaine .....	76
3.2.5. L'école pianistique allemande .....	77
3.3. L'école hongroise .....	78
3.3.1. Première section (mes. 1-100) .....	78
3.3.2. Deuxième section (mes. 101-204).....	87
3.3.3. Troisième section (mes. 205-318) .....	97
3.3.4. Quatrième section (mes. 319-452).....	107
3.3.5. Cinquième section (mes. 453-599).....	117
3.3.6. Sixième section (mes. 600-710).....	127
3.3.7. Septième section (mes. 711-760).....	138
3.4. L'école française.....	149
3.4.1. Première section (mes. 1-100).....	149
3.4.2. Deuxième section (mes. 101-204).....	161
3.4.3. Troisième section (mes. 205-318) .....	172
3.4.4. Quatrième section (mes. 319-452).....	183
3.4.5. Cinquième section (mes. 453-599).....	193
3.4.6. Sixième section (mes. 600-710).....	204
3.4.7. Septième section (mes. 711-760).....	215
3.5. L'école russe .....	227
3.5.1. Première section (mes. 1-100).....	227
3.5.2. Deuxième section (mes. 101-204).....	243
3.5.3. Troisième section (mes. 205-318) .....	259
3.5.4. Quatrième section (mes. 319-452).....	276
3.5.5. Cinquième section (mes. 453-599).....	294
3.5.6. Sixième section (mes. 600-710).....	313
3.5.7. Septième section (mes. 711-760).....	332
3.6. L'école américaine.....	351
3.6.1. Première section (mes. 1-100).....	351
3.6.2. Deuxième section (mes. 101-204).....	357
3.6.3. Troisième section (mes. 205-318) .....	363
3.6.4. Quatrième section (mes. 319-452).....	369
3.6.5. Cinquième section (mes. 453-599).....	375
3.6.6. Sixième section (mes. 600-710).....	381
3.6.7. Septième section (mes. 711-760).....	387
3.7. Interprétation de Claudio Arrau.....	394
3.7.1. Première section (mes. 1-100).....	394
3.7.2. Deuxième section (mes. 101-204).....	397
3.7.3. Troisième section (mes. 205-318) .....	400
3.7.4. Quatrième section (mes. 319-452).....	403
3.7.5. Cinquième section (mes. 453-599).....	406
3.7.6. Sixième section (mes. 600-710).....	409
3.7.7. Septième section (mes. 711-760).....	412
3.8. Synthèses des analyses de la <i>Sonate</i> par écoles pianistiques .....	415
3.8.1. Synthèse de l'analyse des interprétations de l'école hongroise .....	415
3.8.2. Synthèse de l'analyse des interprétations de l'école française .....	417
3.8.3. Synthèse de l'analyse des interprétations de l'école russe .....	419
3.8.4. Synthèse de l'analyse des interprétations de l'école américaine .....	424
3.8.5. Synthèse de l'analyse de l'interprétation de Claudio Arrau .....	427
3.9. Liens et influences entre les différentes écoles .....	429

<b>Conclusion .....</b>	<b>433</b>
-------------------------	------------

<b>Bibliographie .....</b>	<b>445</b>
Ouvrages sur l'interprétation .....	447
Ouvrages sur l'évolution du piano et sur l'écriture pianistique .....	450
Articles .....	450
Travaux universitaires .....	451
Enregistrements vidéo .....	452
Discographie .....	452
<b>Liste des figures.....</b>	<b>455</b>
<b>Liste des tableaux .....</b>	<b>463</b>
<b>Annexes .....</b>	<b>465</b>
Annexe 1 : Tableaux d'analyse de la <i>Sonate en si mineur</i> .....	467
Annexe 2 : Partition de la <i>Sonate en si mineur</i> .....	474

# Introduction





L'œuvre pour piano de Franz Liszt représente l'un des plus précieux héritages du Romantisme. Compositeur remarquable autant que pianiste extraordinaire, Liszt a consacré une énergie et une passion exceptionnelles à l'acquisition d'une technique brillante et d'une palette sonore complexe sur son instrument, au point que l'on peut, avec raison, y retrouver la richesse sonore d'un orchestre entier.

Liszt a créé des pièces remarquables, véritables chefs-d'œuvre de la littérature pour piano, comme *Après une lecture du Dante : Fantasia quasi Sonata*, les *Funérailles*, la *Vallée d'Obermann*, les deux *Concertos* pour piano. Mais l'apogée de son œuvre pianistique est sans doute la *Sonate en si mineur*. Cette œuvre colossale, qui est l'une des plus prestigieuses et les plus jouées du répertoire actuel, passionne depuis toujours les musiciens par ses idées profondes et sa richesse d'émotions autant que par une virtuosité impressionnante qui fait appel à la maturité du pianiste sous de multiples aspects : artistique, technique et affective.

Ces raisons expliquent en partie notre choix de la *Sonate en si mineur* de Liszt comme objet de notre travail. Nous avons analysé et comparé quelques-unes des interprétations de pianistes éminents de différentes nationalités et générations (de la fin du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle), dont les enregistrements ont été réalisés au XX<sup>e</sup> et au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Tout en fondant notre analyse sur les indications du compositeur dans la *Sonate*, qui expriment sa conception interprétative de l'œuvre, nous avons tenu compte du fait que chaque pianiste, avant de procéder à l'exécution d'une œuvre, crée sa propre conception interprétative qu'il présente au cours de l'exécution sous l'influence de différents éléments liés tant à sa personnalité qu'à l'influence de l'époque, du milieu social, etc. En conséquence, nous avons analysé et comparé de manière très détaillée toutes les déviations dans l'interprétation de la *Sonate* par rapport à la conception de Liszt, ainsi que les divergences entre les différentes exécutions, pour en tirer des conclusions sur la fidélité des pianistes à la conception du compositeur et/ou sur l'évolution de cette conception, sur l'influence des facteurs nationaux et individuels sur l'interprétation, ainsi que sur l'influence de l'époque, de la génération, etc.

Nous avons analysé vingt-cinq interprétations de pianistes regroupés en cinq écoles pianistiques. Il est à noter que nous avons utilisé cette notion (relative) d'*école pianistique* pour indiquer un groupe pianistique national. Les critères qui nous ont guidés dans l'affectation de chacun des pianistes à une école nationale étaient la nationalité ou le pays dans lequel il avait reçu sa formation. Il est également possible

que cette affectation soit déterminée par l'appartenance à une école pianistique du maître principal de l'interprète en question.

Dans toute notre analyse, nous avons toujours recherché la fidélité des pianistes à la conception interprétative de Liszt, ainsi que l'apparition de signes caractéristiques du mode de jeu des différentes écoles nationales et/ou des générations (au sein d'une même école et entre les différentes écoles) et également des interprétations individuelles. Le fait d'avoir trouvé de tels signes caractéristiques dans l'interprétation de la *Sonate* au sein d'une même école nationale et leur transmission aux générations suivantes, démontrerait l'existence de traditions interprétatives dans cette école. Nous avons également pu réaliser une intéressante analyse de deux interprétations différentes par deux interprètes d'une même école, donnant à voir l'évolution de la conception interprétative chez un même pianiste au fil de sa vie artistique et témoignant de l'influence des différents facteurs sur ce processus (âge, maturité, évolution de la manière de jouer et des idées musicales). De même, l'existence à la fois de différences entre les interprétations des différentes générations de pianistes d'une même école et de proximités entre les interprétations de pianistes appartenant à la même génération mais représentant différentes écoles pourrait démontrer l'influence des tendances interprétatives et esthétiques de l'époque.

Nous avons procédé à une double analyse : l'une « à l'oreille » et l'autre par l'informatique à l'aide du logiciel *Sonic Visualiser*. Cette double approche a permis d'objectiver les résultats de notre première analyse, réalisée sans moyens informatiques grâce à notre longue expérience de pianiste, notamment dans l'œuvre de Liszt. Nous sommes convaincue que notre point de vue de pianiste a aidé cette recherche sur l'interprétation, en permettant un approfondissement dans les détails de l'exécution.

Nous avons consulté les éditions suivantes de la *Sonate* :

- première édition : *Breitkopf und Härtel*, 1854 ;
- l'édition *G. Schirmer* publiée en 1909 par Rafael Joseffy ;
- l'édition *Peters* publiée en 1913-1917 par Emil von Sauer ;
- l'édition *Schott's Söhne* publiée en 1917 par August Schmid-Lindner ;
- l'édition *Breitkopf und Härtel* publiée en 1924 par José Vianna da Motta ;
- l'édition *Musica Budapest*, publiée en 1984 par Antal Boronkay ;
- l'édition *Moscou Musica* publiée en 1985 par Heinrich Neuhaus ;

- le manuscrit original du compositeur (Weimar, 1853) réédité par *G. Henle Verlag*, Munich, 1973.



**Première partie :**  
**Aperçu historique de l'instrument et**  
**de la technique pianistique**



Dans la première partie, nous aborderons le perfectionnement mécanique du piano et les conséquences qu'il a entraînées pour les pianistes, notamment dans l'évolution de la technique instrumentale. D'apparition relativement récente du point de vue historique, le piano a suscité l'intérêt des musiciens et connu de ce fait une évolution aussi intensive qu'incessante, en collaboration entre facteurs d'instruments et interprètes.

Nous verrons que cette évolution est étroitement liée à la technique pianistique, à tel point que l'instrument s'est trouvé obligé de répondre aux exigences croissantes des interprètes des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Le processus est même allé encore plus loin, jusqu'à la participation active de pianistes proposant des idées nouvelles et les mettant à l'essai, comme ils continuent d'ailleurs à le faire jusqu'à nos jours...

Nous suivrons donc l'interaction entre le renouvellement progressif de l'instrument et l'évolution de la technique du jeu, cette dernière influencée par quelques-uns des plus éminents professeurs et pianistes des époques envisagées.

Un homme a joué un rôle essentiel dans le développement, l'enrichissement, voire l'épanouissement de la technique du piano : Franz Liszt. Pianiste à la technique incomparable et légendaire de nos jours encore, Liszt a été incontestablement le plus grand innovateur dans le domaine de son instrument, tout en travaillant sans relâche pour parvenir à la perfection musicale.

Le chapitre suivant sera entièrement consacré à Liszt. Nous suivrons son évolution, d'abord en tant qu'interprète, virtuose et favori du public européen, puis en tant que pédagogue célèbre, pour enfin examiner sa période de maturité artistique qui le vit non seulement rejeter la gloire des salons mais évoluer aussi bien dans son style pianistique que dans ses compositions. Notre recherche se portera sur les témoignages de ses nombreux élèves pendant les différentes périodes de sa vie, dont certains décrivent en détail les conseils donnés par leur maître sur la manière de jouer, conseils illustrés par son propre jeu donné en exemple pendant les cours. Nous puiserons aussi aux écrits de ses contemporaines et aux articles de la presse de l'époque. Nous espérons que ces différentes facettes de Liszt, le compositeur, l'interprète et le pédagogue, nous aideront à compléter notre image de ce grand pianiste.

## 1.1. L'évolution technique du piano

Le piano a parcouru un long chemin à travers les siècles. Bien que le *pianoforte* ne soit né qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, ses ancêtres, le clavicorde d'une part, le clavecin et l'épinette d'autre part, ont vu le jour dès le XV<sup>e</sup> siècle (pour ne pas remonter au monocorde du temps de Pythagore). La distinction entre ces deux familles d'instruments à clavier réside dans la manière de toucher la corde qui produit le son : la corde du clavicorde est frappée par une tangente tandis que celles de la famille du clavecin sont frottées au moyen d'un plectre en cuir ou en plume de corbeau. Ces instruments étaient assez populaires et répandus dans plusieurs pays européens, le clavicorde étant « l'instrument du peuple », utilisé essentiellement dans les églises et les écoles, et le clavecin, préféré dans le milieu aristocratique.

Cependant, ces instruments ne possédaient pas suffisamment de puissance sonore ni mécanique et les recherches allaient bon train pour les perfectionner. L'idée novatrice d'une mécanique à marteaux frappant les cordes est aujourd'hui officiellement accordée à Bartolomeo Cristofori de Padoue, qui réalisa vers 1700 le premier *gravicembalo col pian e forte*<sup>1</sup>. Notons cependant que deux autres facteurs ont travaillé sur cette innovation à la même époque : Jean Marius à Paris et Gottlieb Schröter en Allemagne. Outre l'usage des marteaux, ce nouveau « piano » bénéficiait de quelques autres nouveautés : renfort de la caisse, lié à l'accroissement de la tension des cordes, usage d'une mécanique d'échappement (ayant pour but de libérer le marteau dès qu'il a frappé la corde) et d'étouffoirs arrêtant les vibrations de la corde au moment où le doigt quitte la touche.

À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, deux mécaniques instrumentales prédominent : la mécanique viennoise ou allemande (*Prellmechanik*) conçue par Johann Andreas Stein d'Augsbourg, qui était assez différente du piano de Cristofori, et la mécanique dite « anglaise » (*Stossmechanik*) basée sur celle de l'inventeur italien. Le toucher des deux types de piano est radicalement différent. Les pianos viennois se caractérisent par une extrême légèreté qui faisait « chanter » les touches car leur mécanisme simplifié ne possède ni leviers intermédiaires ni aides à la répétition. Ces

---

<sup>1</sup> Cf. WILLIAMS, John-Paul, *Le Piano*, Minerve, Paris, 2003, p. 10.



pianos sont privilégiés par les compositeurs classiques dont Mozart, qui en est enthousiasmé<sup>2</sup>. En revanche, la mécanique du piano moderne trouve ses origines dans le mécanisme anglais développé par Americus Backers au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, critiqué au début pour la lourdeur de ses touches. Effectivement les marteaux employés ici sont plus lourds et exigent davantage de force pour enfoncer les touches, mais la sonorité des pianos anglais est nettement plus riche et puissante.

À cette période, le piano fait l'objet de perfectionnements intensifs. Son ambitus s'élargit progressivement (jusqu'à six octaves et demie à l'époque de Beethoven<sup>3</sup>). Plus important encore, la sonorité cristalline et brillante du clavecin perd son statut d'« idéal sonore » dans les milieux artistiques. Cela ne veut pas dire pour autant que le *pianoforte* soit facilement accepté par les musiciens, mais à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, la tendance est davantage à une amplification de la puissance sonore. On voit déjà les ébauches du Romantisme : recherche d'un son plus grave, voire sombre, et ample. Les cordes sont renforcées, le cadre devient métallique et vers 1790, le facteur français Sébastien Érard emploie des cordes triples dans quelques-uns des premiers pianos « carrés » (remplacés ultérieurement par les pianos droits). En 1821, la maison Érard inventera l'une des plus importantes innovations mécaniques : le système à double échappement. Grâce à cette mécanique, il n'est plus nécessaire que le marteau retombe entièrement sur sa barre de repos avant de produire une nouvelle attaque, ce qui rend possible l'exécution très rapide des notes répétées et des trilles. D'ailleurs, cette technique de fabrication, perfectionnée par Henri Herz, reste employée jusqu'à nos jours.

Il est bien connu que l'interprétation de la musique des compositeurs classiques et romantiques différait de celle d'aujourd'hui. Les modifications techniques des instruments ont entraîné un changement de la pratique d'exécution, et les marteaux de l'époque étaient plus légers, leur course plus courte, les touches plus étroites que sur les pianos actuels<sup>4</sup>. Tout cela incitait à des tempi plus rapides, produisait une palette de nuances différente et suscitait une écriture plus libre dans l'étendue des intervalles.

---

<sup>2</sup> Cf. WOLTERS, Klaus, *Le Piano*, Van de Velde / Payot Lausanne, 1983, p. 25.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 30.

<sup>4</sup> WOLTERS, Klaus, *op. cit.*, p. 31.

### 1.1.1. Le piano de Franz LISZT

Afin de nous faire une meilleure idée de la sonorité préférée par Liszt, nous allons examiner ici son piano favori et les raisons de son choix. Il est bien connu que le nom du compositeur hongrois reste lié à la marque *Érard*. En 1824, quand le jeune Liszt n'avait que 13 ans, la maison *Érard* signe un contrat avec lui (comme le fera d'ailleurs la maison *Pleyel* avec Chopin) et lui offre un piano à queue, équipé du système de double échappement et possédant presque sept octaves (jusqu'au *fa*<sup>6</sup>). C'est le début d'une longue amitié entre Liszt et la famille *Érard*, marquée par la parution des *Huit variations pour le pianoforte dédiées à Monsieur Sébastien Érard*<sup>5</sup> (1824). Ces *Variations*, employant la technique des répétitions rapides, ne pouvaient être exécutées que sur un piano à double échappement. Il est cependant évident que si Liszt s'est attaché aux pianos de cet atelier, ce n'est pas uniquement par amitié. Sa technique de jeu, faisant participer tout le buste, le poids du bras et l'épaule, convenait parfaitement aux pianos *Érard* dont le clavier était plus lourd que les pianos viennois contemporains. Liszt décrit sa satisfaction dans une lettre à Pierre *Érard*, datant de 11 décembre 1837 :

Qu'on n'aille donc plus me chanter que le piano n'est pas un instrument convenable pour une grande salle, que les sons s'y perdent, que les nuances disparaissent etc.... J'en prendrai à témoins les 3000 individus qui remplissaient l'immense théâtre de la Scala hier soir [...] et qui tous ont entendu et admiré ton bel instrument... [...]<sup>6</sup>

Ce témoignage confirme que Liszt recherchait autant le volume du son que la palette des nuances. Sa préférence pour les pianos *Érard* s'explique aussi par l'étendue du clavier, qui lui donnait toute latitude pour s'exprimer, ainsi que par la vitesse de répétition et la vitesse d'étouffement : le jeune compositeur a trouvé chez *Érard* le moyen de réaliser ses exigences concernant l'instrument. Il contribuera d'ailleurs aussi au processus de perfectionnement des pianos *Érard* en donnant occasionnellement des conseils lors de ses visites chez le facteur.

Cependant, on sait aussi que Liszt aimait beaucoup d'utiliser d'autres instruments différents. Lors de ses voyages en Europe il jouait habituellement sur des pianos des

---

<sup>5</sup> GRASSER, Christophe, « Le piano romantique français de 1823 à 1867 », dans *Le pianoforte en France*, (Collectif), Agence culturelle de Paris, 1995, p. 97.

<sup>6</sup> LISZT, Franz, « Lettre à Pierre *Érard* du 11 décembre 1837 », citée dans GRASSER, Christophe, *op. cit.*, p. 102.

facteurs locaux. Il a d'ailleurs toujours été curieux des dernières innovations dans ce domaine (il possédait aussi un piano-orgue) et son intérêt pour tous les types de pianos montrait sûrement son goût pour l'expérimentation et pour la recherche incessante. Dans sa maison, Liszt possédait, outre son Érard préféré, des pianos *Streicher*, *Bösendorfer*, le *Broadwood* qui avait appartenu à Beethoven, ainsi que d'autres pianos à différents périodes<sup>7</sup> de sa vie. En 1884, la firme américaine *Chickering* lui offre un de ses pianos, le faisant transporter des États-Unis à Rome.

Fait intéressant, la *Sonate en si mineur*, achevée en 1853, devance pratiquement les plus importantes innovations techniques du piano. En effet, c'est dans les années 1860 que Steinway proposa ses principales nouveautés concernant la facture du piano : cadre métallique d'une pièce, assurant une grande stabilité et puissance de l'instrument et un accordage plus durable, et croisement des cordes pour que la tension se répartisse également, ce qui rend possible l'usage des marteaux plus épais.

Cela dit, les pianos perfectionnés dans ces années-là restent encore différents de nos pianos actuels. Même si le développement du piano a toujours été progressif, sans changements sonores brutaux, toutes les modifications cumulées ont conduit à une évolution importante, qui a continué au XX<sup>e</sup> siècle. La sonorité des pianos du XIX<sup>e</sup> siècle n'a jamais atteint l'énorme puissance de certains pianos à queue d'aujourd'hui. Comme l'écrit Ziad Kreidy dans son livre *Les avatars du piano* : « [...] un grand queue de concert Érard de 1889, par exemple, n'est pas le piano historique de la *Sonate en si mineur de Liszt (1852-1853)* »<sup>8</sup>.

De fait, même le piano *Érard* de Liszt, qui se caractérisait de sa sonorité plus massive que les autres pianos de l'époque, ne peut pas être comparé aux pianos actuels. La différence concerne également le poids du toucher qui était nettement plus léger qu'aujourd'hui. Des disciples de Liszt comme Paderewski et Rosenthal se plaignaient des claviers alourdis qui les entravaient dans l'exécution des passages virtuoses. D'autre part, le son dans les registres aigus était moins perçant et plus arrondi. Malgré cela, Liszt avait l'habitude de mettre la pédale *una corda* dans les passages doux (selon les témoignages de ses élèves)<sup>9</sup>. En vue d'une interprétation

---

<sup>7</sup> Cf. HAMILTON, Kenneth, *Liszt: Sonata in B minor*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, p. 67.

<sup>8</sup> KREIDY, Ziad, *Les avatars du piano*, Beauchesne, Paris, 2012, p. 50.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 69.

authentique, les pianistes d'aujourd'hui devraient prendre en considération la spécificité des instruments de l'époque de Liszt, du point de vue du volume sonore autant que des particularités dans la manière de jeu du compositeur.

## 1.2. Évolution de la technique pianistique jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle

La technique pianistique et son évolution sont étroitement liées au développement du piano comme instrument « nouveau-venu ». Mais malgré cela, il ne faut pas négliger la relation proche que le piano avait avec son prédécesseur, le clavecin, dont la technique a influencé celle du piano à ses débuts. Voilà pourquoi nous citerons ici quelques remarques sur la manière de jouer du clavecin, afin d'observer les similitudes entre les deux façons d'aborder le clavier.

### 1.2.1. François COUPERIN

L'un des premiers traités significatif consacrés à l'interprétation sur les instruments à clavier est sans aucun doute « *L'art de toucher le clavecin* » de François Couperin (1717). Ce traité, de soixante-douze pages seulement, s'occupe plutôt de problématiques pédagogiques comme le doigté, l'exécution des agréments, le développement d'un jeune élève. Les conseils concernant directement la technique du clavier se restreignent à la recommandation de garder *la souplesse et la grande liberté des doigts*, ainsi que de tenir ceux-ci « *le plus près des touches qu'il est possible* »<sup>10</sup>. On ne trouve pas davantage de précisions dans le livre de Carl Philipp Emanuel Bach, *Essai sur la vraie manière de toucher le clavecin*<sup>11</sup>. Ce laconisme de la part des anciens clavecinistes à propos de la technique pure est dû probablement à la nature du clavier : léger, avec des touches plus courtes et plus étroites, qui n'exigeaient ni force, ni extension, ni une palette sonore extrêmement riche.

Beaucoup des particularités du jeu du clavecin ont perduré dans la pratique instrumentale jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : toucher léger, attaque venant de l'articulation du doigt, prédilection à ne pas mettre le pouce sur les touches noires, changement de doigt lors d'une répétition rapide sur la même touche. Par contre, les clavecinistes s'asseyaient plus haut, afin de maintenir la main et l'avant-bras horizontalement, sans abaissement du coude. D'autre part, le doigté était assez

---

<sup>10</sup> COUPERIN, François, *L'art de toucher le clavecin*, Paris, 1717, p. 6-7 ; cité dans KAEMPER, Gerd, *Techniques pianistiques*, Alphonse Leduc, Paris, 1968, p. 11-12.

<sup>11</sup> KAEMPER, G., *op. cit.*, p. 12.

différent du celui d'aujourd'hui. On n'utilisait pas le pouce et l'emploi du cinquième doigt était plus restreint : les trois doigts centraux étaient alors considérés comme les plus forts. Le premier exemple de doigté moderne de la gamme est donné par C. P. E. Bach dans *Essai sur la vraie manière de jouer du clavecin* (1753)<sup>12</sup>.

### 1.2.2. Muzio CLEMENTI

Bien que les œuvres de l'époque baroque et du début de l'époque classique présentent parfois des problèmes techniques très difficiles, nous pouvons considérer que le vrai développement de la technique pianistique commence avec Mozart et son contemporain Muzio Clementi. Né en 1752, Clementi sans doute pose les bases du perfectionnement de la technique à travers ses *Sonates* et son recueil d'études, la toute première méthode de piano, connue et utilisée jusqu'à nos jours : « *Gradus ad parnassum* »<sup>13</sup> (1817). Dans son œuvre riche, le compositeur italien exploite de nombreux problèmes techniques habituels pour le jeu du piano, afin d'atteindre une plus grande vélocité. On y trouve des gammes en tierces, en sixtes, des octaves brisées, des octaves aux deux mains simultanément, des trilles et des tremolos<sup>14</sup>. Néanmoins, malgré le brillant de son style pianistique et de son écriture, le jeu de Clementi, fondateur de l'école anglaise, n'était pas aussi galant, léger et élégant à l'extrême que celui des représentants de l'école viennoise (Wölffl, D. Steibelt, H. Herz etc.), en partie à cause de la mécanique anglaise plus lourde.

Pourtant Mozart ne voyait en Clementi qu'un « *Mechanicus* ». Après la compétition entre les deux pianistes organisée en décembre 1781 à Vienne par la cour de l'Empereur Joseph II, Mozart écrira à son père :

Passons à Clementi. C'est un brave claveciniste. Mais c'est bien tout. Il a une grande agilité dans la main droite. Ses meilleures « passages » sont les tierces. Par ailleurs, il n'a ni goût, ni sentiment pour un kreutzer. Un simple *Mechanicus*<sup>15</sup>.

Bien entendu, Mozart était considéré comme plus « musicien » que Clementi.

<sup>12</sup> Cf. WOLTERS, Klaus, *op. cit.*, p. 76.

<sup>13</sup> Son élève J. B. Cramer créa cependant, treize ans plus tôt, des *Études pour le pianoforte en 42 exercices dans les différents tons, calculés pour faciliter le progrès de ceux qui se proposent d'étudier cet instrument à fond*. Ce recueil fut sans doute inspiré par son professeur, Clementi (cf. KAEMPER, G., *op. cit.*, p. 16).

<sup>14</sup> LOCARD, Paul et STRICKER, Rémy, *Le piano*, Presses Universitaires de France, 1966, p. 39.

<sup>15</sup> MOZART, W. A., lettre à son père du 16 janvier 1782, dans *Correspondances*, vol. IV, 1782-1785, Geneviève GEFFRAY (éd. et trad.), Flammarion, 1991, p. 34 ; cité dans *Romantisme*, revue du XIX<sup>e</sup> siècle, « La virtuosité », N° 128, 2005.

Mais il ne faudrait pas que cela diminue son rôle de pianiste et pédagogue, ni l'influence considérable qu'il a eue sur les générations suivantes : Clementi était le professeur de Hummel, lui-même professeur de Czerny chez qui Liszt commença ses études musicales.

### 1.2.3. Carl CZERNY

Il est important de citer la contribution au développement de la technique pianistique de Carl Czerny (1791-1857), avec ses quelque mille opus d'études portant des titres tels que « *L'école de la vélocité* », « *L'art de délier les doigts* », ou encore « *L'école du virtuose* ». Ces importants recueils ambitionnent de faire progresser rapidement les jeunes pianistes, tout en les dotant d'une technique impeccable des doigts. Les objectifs visés sont l'indépendance de tous les doigts, une grande habileté et agilité, la souplesse du poignet, l'attaque sur la touche à partir du doigt. Premier professeur de haut niveau de Liszt (entre 1820-1822), Czerny a entrepris de développer spécifiquement ce type de jeu de piano en commençant par la régularité des doigts, la tenue de la main, la justesse rythmique, le sens de phrasé. Plus tard, Liszt modifiera profondément sa manière de jouer, mais au début de sa carrière, il enseigna avec acharnement à ses élèves les principes même qu'il avait appris de Czerny.

De fait, Czerny fut le premier enseignant de piano du type moderne, considérant l'interprétation à haut niveau professionnel comme une discipline distincte de la composition et la développant dans ce sens. Bien qu'il n'ait jamais été concertiste, il donnait beaucoup de conseils aux jeunes musiciens pour leurs prestations en public. Son op. 500 contient en supplément un petit livre de « savoir-vivre » du concertiste, où il recommande un certain comportement sur la scène et donne des conseils pour bien se préparer à jouer en public. Nous voyons ainsi que le maître a porté beaucoup d'attention à la stabilité psychique de l'élève, recommandant à celui-ci de ne pas jouer un morceau sur scène avant de « [...] s'être assuré qu'on peut le jouer au moins dix fois de suite pour soi seul sans la moindre faute [...] »<sup>16</sup>. Czerny conseillait également au jeune pianiste de jouer en public le plus souvent possible, quitte à exécuter des pièces courtes.

---

<sup>16</sup> CZERNY, Carl, livret de son op. 500 ; cité dans HILDEBRANDT, Dieter, *Le roman du piano : du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, traduction française par Brigitte Hébert, Actes Sud, Arles, 2003, p. 141.



Même si les pianistes modernes sont parfois enclins à accuser Carl Czerny de privilégier la technique, il faut bien nous rappeler qu'il s'agissait des débuts du piano et que la technique avait besoin d'un travail tel que celui-ci pour pouvoir ensuite se tourner vers de nouveaux horizons.

#### 1.2.4. Friedrich KALKBRENNER

Le pianiste allemand Friedrich Kalkbrenner (1785-1849), virtuose et pédagogue important qui s'inscrit dans la première génération des virtuoses romantiques, fut le professeur de Chopin. Élève de Louis Adam, célèbre professeur du Conservatoire de Paris, il était aussi beaucoup influencé par Clementi. Après avoir quitté le Conservatoire de Paris en 1803, Kalkbrenner partit pour Vienne où il entendit Clementi et commença à changer sa manière de jeu, empruntant au pianiste italien son côté « brillant et élégant » que le critique musical Fétis décrit ainsi :

Il [Kalkbrenner] a rendu compte, dans sa *Méthode de piano*<sup>17</sup>, des principes qui le guidèrent alors dans ses études, et dans ses travaux pour arriver à cette égalité, à cette indépendance de doigts, à ce brillant de la main gauche qui, depuis lors, ont été considérés comme les qualités principales de son talent d'exécution<sup>18</sup>.

Pour Kalkbrenner, l'essentiel était l'égalité des doigts, la légèreté sans raideur du bras léger, le brillant du jeu. Fétis estime cependant qu'il ne recherchait pas assez l'expression ou la différenciation dans la musique car sa doctrine avait donné, selon lui, « *des limites plus étroites à la production d'accents variés par l'instrument [...]* »<sup>19</sup>.

Il nous faut ici aborder cette « doctrine » de Kalkbrenner citée par Fétis. Dans le but d'atteindre une grande souplesse et une attaque provenant du poignet, Kalkbrenner a créé un appareil nommé *guide-main*, perfectionnement du *chiroplaste* inventé vers 1814 par un pianiste et organiste nommé Jean-Bernard Logier. Ayant découvert le chiroplaste pendant son séjour en Angleterre, de 1814 à 1823, Kalkbrenner le perfectionna pour en faire un « guide-main ». Son appareil consiste en une barre de bois qui se plaçait au-dessus des touches et sur laquelle on mettait

---

<sup>17</sup> KALKBRENNER, Frédéric, *Méthode pour apprendre le piano-forte à l'aide du guide-main*, Ignaz Pleyel et Cie, Paris, 1830.

<sup>18</sup> FÉTIS, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens, précédée d'un résumé philosophique de l'histoire de la musique*, Bruxelles, Leroux, 1835-1844, 8 vol. ; Paris, Librairie de H. Fournier, 1835-1844. 2<sup>e</sup> édition, Paris, Firmin Didot, 1860-1865, 8 vol.; cité dans REYNAUD, Cécile, *Liszt et le virtuose romantique*, Honoré Champion Éditeur, Paris, 2006, p. 190.

<sup>19</sup> *Idem*, article « Kalkbrenner », cité dans REYNAUD, C., *op. cit.*, p. 191.



les poignets. De cette manière, la main était fortement fléchiée vers le clavier en évitant que le poids de tout le bras porte sur celui-ci. Cette technique coïncidait avec celle du jeune Liszt au début des années 1830 : Liszt jouait aussi avec les poignets bombés afin de garder la légèreté de la main, avec une inclinaison de la main du côté du pouce.

Cependant, après avoir tout d'abord respecté la tenue de la main formée avec le guide-main (surtout dans l'exécution des octaves et des accords), Liszt finira par renier l'appareil en l'appelant « *guide-âne* »<sup>20</sup>. Cette conclusion voulait pousser à la réflexion, car Liszt avait senti que le travail purement digital devrait être complété en faisant travailler tout le bras pour répondre aux exigences d'amplitude sonore des grandes œuvres romantiques. À la fin de sa vie, toutefois, il reviendra à l'emploi du guide-main dans le travail des octaves<sup>21</sup>.

### 1.2.5. Sigismond THALBERG

Nous arrivons maintenant à Sigismond Thalberg (1812-1871), un pianiste dont le destin fut opposé à celui de Liszt pendant toute sa vie. Thalberg était un compositeur pas très original, mais qui jouissait, dans le domaine de l'exécution, d'une renommée de virtuose comparable même à celle de Liszt.

Né en Suisse, Thalberg vint à Vienne à l'âge de dix ans pour se préparer à la carrière diplomatique. Parallèlement à ses études, il prenait des cours de piano (principalement chez Moscheles et Hummel, plus tard chez Kalkbrenner à Paris) et de composition. À quatorze ans, il fit ses débuts musicaux, avec grand succès, auprès du prince Metternich ; deux ans plus tard, il jouissait également d'une gloire de compositeur, surtout pour ses fantaisies et variations sur des airs d'opéras. À partir de ce moment, il entama une brillante carrière de pianiste virtuose et, en 1835, fut nommé *Kammervirtuose* de l'empereur d'Autriche<sup>22</sup>.

Le style de jeu de Thalberg était totalement différent de ceux de Liszt. Le pianiste autrichien se distinguait par son tempérament toujours tranquille et la noblesse de

---

<sup>20</sup> OTT, Bertrand, *Liszt et la pédagogie du piano*, Christine Paquelet Édition Art, édition revue et complétée de la publication de 1978, p. 178.

<sup>21</sup> Cf. JERGER, Wilhelm (éd.), *Franz Liszts Klavierunterricht von 1884-1886 : Dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich*, Bosse, Regensburg, 1975 ; cité dans OTT, B., *op. cit.*, p. 178.

<sup>22</sup> WALKER, Alan, *Franz Liszt*, t. I, 1811-1861, traduit de l'anglais par Hélène Pasquier, Fayard, 1989 pour la traduction française, p. 241.

son comportement scénique, faisant preuve sur scène d'un sang-froid extrême qui faisait l'admiration du public. En jouant, il ne faisait presque aucun mouvement du corps, son émotion venant uniquement de la musique et non de lui-même. Pour avoir une meilleure impression de l'effet que Thalberg produisait sur les auditeurs, voyons un extrait de la description de son jeu :

Thalberg a commencé lentement, doucement, calmement mais avec une tranquillité qui faisait trembler. Sous ses notes qui avaient l'air si tranquilles, on sentait la tempête approchante. Peu à peu le mouvement accéléra, l'expression devint plus accentuée et à travers ses crescendos graduels, se fit halètement jusqu'à l'explosion finale, affectant les auditeurs d'une émotion indescriptible<sup>23</sup>.

Comme nous l'avons lu dans les témoignages de ses contemporains, Thalberg possédait un toucher exceptionnel, doux et chantant, admiré par les auditeurs qui étaient entourés des virtuoses « bruyants » de l'époque. Liszt confirme, lui aussi, les qualités de son rival : « *C'est le seul homme que je connaisse qui puisse jouer du violon avec son piano* »<sup>24</sup>. Cette passion du pianiste pour le chant reproduit sur le piano l'incita à publier une méthode intitulée « *L'Art du chant appliqué au piano* », parue en 1860 en Allemagne<sup>25</sup>. Thalberg réalisait l'effet de sonorité chantante du piano par un usage adroit de la pédale, ainsi que par un nouveau type d'écriture qui donnait l'impression qu'il avait « trois mains ». Il s'agissait de mettre la mélodie au milieu, exécutée par les pouces des deux mains. Ainsi, la ligne mélodique était entourée par des doux arpèges à la main droite et une basse à la main gauche. Bien que cette innovation de l'écriture et de la technique soit attribuée à Thalberg, il l'avait en réalité empruntée au harpiste virtuose anglais Elias Parish-Alvars (1808-1849)<sup>26</sup>. Il n'en reste pas moins le premier à avoir disposé l'écriture sur trois portées, en mettant la mélodie au milieu pour donner l'effet visuel des « trois mains ».

La sonorité cantilène de Thalberg était aussi due partiellement à son usage parfait de l'*una corda*. Pour ce qui concerne la pédale droite, il maîtrisait bien la pédale-vibrato ou, pour citer Albert Lavignac, l'auteur de *L'école de la pédale*, ne laissait la pédale appuyée que « *pour une demi seconde* ». Après avoir d'abord expliqué ce

<sup>23</sup> HUNEKER, J. G., *Franz Liszt*, Scribner, New York, 1911, p. 285-287; cité dans ROWLAND, D., *op. cit.*, p. 123.

<sup>24</sup> Cité dans WALKER, A., *op. cit.*, p. 246.

<sup>25</sup> Cité dans OTT, Bertrand, *La technique pianistique de Liszt, une technique occultée et trahie par le piano lui-même*, in *Médecine des Arts*, 2004, p. 3.

<sup>26</sup> WALKER, A., *op. cit.*, p. 242.

phénomène par le trac du pianiste, Lavignac s'apercevra par la suite qu'il y avait là un usage virtuose de la pédale qui « tremblait » tout le temps<sup>27</sup>. D'après un autre maître français, Antoine-François Marmontel, « *Thalberg, maître fameux et modèle de virtuosité, employait les pédales avec un toucher merveilleux*<sup>28</sup> ». Et Marmontel de poursuivre :

Comme Chopin, Thalberg utilise constamment la sourdine et la pédale droite en les alternant ou simultanément, mais avec un toucher si parfait que l'oreille le plus sensible ne pourrait percevoir aucune résonance anormale<sup>29</sup>.

Un autre point de vue est présenté dans l'ouvrage *Biographie universelle des musiciens*<sup>30</sup> du critique musical François-Joseph Fétis. Celui-ci brosse une description de l'art pianistique avant 1830, distinguant deux écoles qu'il nomme *l'école brillante* et *l'école des harmonistes*<sup>31</sup>. Dans l'école brillante, Fétis compte Clementi et ses élèves, tandis que l'école des harmonistes est représentée par Mozart et Beethoven. L'opinion du critique (qui deviendra plus tard l'un des plus ardents défenseurs de l'art de Thalberg) est que Thalberg reste surtout occupé par la virtuosité et très peu par l'essentiel : la musicalité pure. Fétis accuse en outre Thalberg de « charlatanerie » en faisant croire qu'il surmonte d'énormes difficultés pianistiques en n'utilisant que des expédients. Il se montre beaucoup plus favorable à Liszt, qu'il présente non seulement comme un enfant prodige mais aussi comme un pianiste qui a travaillé sérieusement pour développer ses dons naturels<sup>32</sup>.

Pourtant, Fétis adopte un point de vue tout différent dans son article « *MM. Thalberg et Liszt* »<sup>33</sup>, compte-rendu de la fameuse rencontre pianistique entre les deux virtuoses en 1837. Pour opposer les deux plus célèbres pianistes de l'époque, Liszt et Thalberg, la princesse Cristina Belgiojoso organisa une joute pianistique

<sup>27</sup> LAVIGNAC, A., *L'école de la pédale*, Mackard et Noël, Paris, 1889, p. 79 ; cité dans ROWLAND, D., *op. cit.*, p. 116.

<sup>28</sup> « *Thalberg, famous master and model virtuoso, employed the pedals with a wonderful touch.* » ; MARMONTEL, A., *L'art classique et moderne du piano*, Heugel et fils, Paris, 1876, p. 146 ; cité dans ROWLAND, D., *op. cit.*, p. 123.

<sup>29</sup> « *Like Chopin, Thalberg constantly used the soft and loud pedals in an alternating or simultaneous manner, but with so perfect a touch that the most sensitive ear could not perceive any abnormal resonance.* » ; MARMONTEL, A., *Les pianistes célèbres*, Heugel et fils, Paris, 1878, p. 166 ; cité dans ROWLAND, D., *op. cit.*, p. 123.

<sup>30</sup> FETIS, *op. cit.*, 2<sup>e</sup> édition.

<sup>31</sup> FETIS, F. J., *op. cit.*, 2<sup>e</sup> édition, article « Thalberg » ; cité dans REYNAUD, C., *op. cit.*, p. 198.

<sup>32</sup> *Idem*, *op. cit.*, 1<sup>e</sup> édition, article « Liszt » ; cité dans REYNAUD, C., *op. cit.*, p. 205.

<sup>33</sup> FETIS, « *MM. Thalberg et Liszt* », in *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 23 avril 1837, p. 137-142 ; cité dans REYNAUD, C., *op. cit.*, p. 207-219.

dans son salon à Paris le 31 mars 1837, dans un but caritatif au profit des réfugiés italiens. Le concert débuta avec l'exécution par Thalberg de sa *Fantaisie* sur « Moïse », et Liszt suivit avec sa *Fantaisie* sur « Niobé »<sup>34</sup>. Voyons la description éloquente du critique Jules Janin :

Jamais Litsz (sic) n'a été plus retenu, plus sage, plus énergique, plus passionné ; jamais Thalberg n'avait chanté avec plus d'entraînement et de tendresse : chacun d'eux s'est tenu prudemment dans son domaine harmonique, mais aussi chacun d'eux a usé de toutes ses ressources. C'était une joute admirable. Le plus profond silence entourait cette noble arène. Et enfin Liszt et Thalberg ont été proclamés tous les deux vainqueurs par cette brillante et intelligente assemblée. [...] Ainsi donc deux vainqueurs et pas un vaincu [...]»<sup>35</sup>.

Il paraît qu'après ce brillant duel entre les deux pianiste, la princesse Belgiojoso aurait prononcé cette phrase : « *Thalberg est le premier pianiste du monde—Liszt est le seul* »<sup>36</sup>.

Fétis, pour sa part, doute que les deux pianistes soient véritablement égaux. Il compare Liszt et Thalberg non seulement en tant que pianistes mais aussi, et même plus, en tant que compositeurs et inventeurs dans le domaine du piano. Il observe tout d'abord l'évolution du piano en relation avec les compositions qui introduisaient progressivement de nouvelles difficultés techniques que les pianistes devaient surmonter. À cet endroit, Fétis cite Beethoven, ensuite Hummel, Kalkbrenner, Moscheles, Herz et Chopin. Liszt et Thalberg s'inscrivent aussi dans cette perspective, et il les compare donc en tant que compositeurs ayant contribué, à travers leurs œuvres, au développement de la technique pianistique. De ce point de vue, selon lui, Thalberg a fait plus pour le développement de la musique pour piano. Il présente celui-ci comme un musicien qui arrive à réaliser l'équilibre parfait entre le rôle du compositeur et de l'exécutant. À travers les compositions où il présente sa nouvelle technique de jeu donnant l'impression d'une « troisième main », Thalberg aurait innové dans le domaine de l'interprétation musicale et, plus important encore, aurait réussi à trouver un nouveau type de sonorité, au-delà même de ses recherches et de ses aspirations.

---

<sup>34</sup> CF. WALKER, A., *op. cit.*, p. 248-249.

<sup>35</sup> JANIN, J., article dans le *Journal des débats*, le 3 avril 1837 ; cité dans WALKER, A., *op. cit.*, p. 249.

<sup>36</sup> La MARA, *Liszt und die Frauen*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1911, p. 42 ; cité dans WALKER, A., *op. cit.*, p. 249.

Fétis divise en deux les écoles pianistiques de son temps : « l'école chantante » dont les représentants se proposent pour but une sonorité uniforme des différentes voix dans l'œuvre, et « l'école brillante » qui, comme son nom le suggère, est exclusivement occupée de démonstrations virtuoses, situées surtout dans les registres aigu et grave du piano<sup>37</sup>. Il démontre ainsi que Thalberg a réussi à...

[...] réunir en un seul système les avantages des deux écoles chantante et brillante du piano [...], réunir par d'ingénieux artifices, et par une rare perfection de mécanisme, les parties les plus aiguës de l'instrument au médium et au grave, de manière d'embrasser à la fois tout le clavier [...] et donner aux mains et aux doigts une indépendance absolue dans l'impulsion, de manière à modifier à volonté la force du son, [...] et à donner à toute note essentielle l'accent qu'elle réclame<sup>38</sup>.

En comparaison, Fétis affirme que Liszt, bien que très doué, ne se concentre que sur le côté virtuose de son exécution. Il ne croit pas que les fantaisies et les paraphrases des thèmes d'autres compositeurs soient des œuvres personnelles dans lesquelles Liszt pourrait démontrer ses capacités créatives et convaincre le public de ses qualités artistiques.

Liszt, en revanche, n'est pas d'accord avec l'affirmation de Fétis selon laquelle Thalberg aurait inventé une nouvelle école d'exécution de piano, « *l'école des arpèges du passage du pouce* »<sup>39</sup>, comme il l'appelle. Pour Liszt, le succès de Thalberg est dû, d'une part, à son origine aristocratique qui lui « ouvre les portes », et d'autre part à la mentalité du peuple français qui aurait tendance à exagérer les succès d'une personne et à les répandre rapidement dans tout le pays : « *M. Thalberg a peut-être éprouvé plus que personne l'heureuse influence de la contagion laudative qui, à certaines époques, se répand parmi le public* »<sup>40</sup>. Après avoir dit son opinion sur Thalberg comme pianiste, Liszt critique aussi ses compositions, les jugeant d'une « *complète nullité* ». Il affirme que ce n'est que « *le talent d'exécution* » de leur auteur qui « *les a revêtues* »<sup>41</sup> d'un charme qui émerveille le public. Dans l'affirmation de son opinion négative sur Thalberg, Liszt arrive à un point tel qu'il

<sup>37</sup> FÉTIS, « MM. Thalberg et Liszt », *op. cit.*, p. 140 ; cité dans REYNAUD, C., *op. cit.*, p. 216-217.

<sup>38</sup> *Idem* ; cité dans REYNAUD, C., *op. cit.*, p. 217.

<sup>39</sup> LISZT, « A M. le Professeur Fétis », *Revue et Gazette Musicale*, 14 mai 1837, p. 171-172 ; cité dans REYNAUD, C., *op. cit.*, p. 219.

<sup>40</sup> LISZT, « Revue critique – M. Thalberg. – Grande Fantaisie, Œuvre 22. – 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> Caprices, Œuvres 15 et 19 » in *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 8 janvier 1837, p. 17-20 ; cité dans REYNAUD, C., *op. cit.*, p. 209.

<sup>41</sup> *Idem*, p. 18 ; cité dans REYNAUD, C., *op. cit.*, p. 210.

compare la musique composée par son rival à une musique mécanique créée par un « *componium* », une machine à improvisation.

Assez mordant avec son rival, Liszt entretient néanmoins une amitié cordiale avec celui-ci, exécutant même certaines de ses œuvres lors de ses longues tournées. En effet, il était inévitable que leurs contemporains comparent les deux pianistes, qui faisaient souvent des tournées successivement dans les mêmes pays et les mêmes villes, par exemple en Russie, où Thalberg donna une série de concerts peu de temps avant Liszt.

De tout ce que nous avons vu, nous pouvons conclure que Thalberg était un pianiste remarquable, avec un style personnel très différent de celui de Liszt. Il était à la recherche de nouvelles expressions, de nouvelles sonorités, expérimentant à l'aide de son innovation technique la combinaison de la mélodie, de l'accompagnement et de la basse. Quoi qu'il en soit, l'important est qu'il a essayé, à sa manière, de concilier deux styles de jeu opposés à cette époque. Ainsi, il a mis au point une recherche esthétique nouvelle concernant une manière d'interprétation qui combinait un haut niveau technique et des qualités musicales.

#### 1.2.6. Frédéric CHOPIN

Rétrospectivement, il est indéniable que Chopin fut le seul pianiste contemporain de Liszt qui méritait d'être placé au même rang. Pianiste mais aussi compositeur remarquable, il pratiquait une esthétique pianistique très différente de celle de Liszt. Selon son élève Georges Mathias, « *l'instrument qu'on entendait quand Chopin jouait n'a jamais existé que sous les doigts de Chopin...* »<sup>42</sup>. Bien que très différente de celle de Liszt, la virtuosité du pianiste polonais n'en était pas moins considérable et suscitait l'admiration des auditeurs de son temps. La souplesse légendaire de ses doigts et son toucher dont tout le monde parlait faisaient sa particularité. Sa technique de jeu incluait non seulement l'attaque des doigts et parfois du poignet, comme chez la plupart des pianistes de l'époque, mais aussi l'utilisation de tout l'appareil du bras. On a souvent entendu dire que chez Chopin, le clavier était une continuation de la main. Cette affirmation témoigne d'une continuité qui commence à l'épaule pour arriver au bout des doigts. De la même manière que Liszt, Chopin

---

<sup>42</sup> MATHIAS, Georges, source non connue ; cité dans BOURNIQUEL, Camille, *Chopin*, Seuil, Paris, 1957 (réédition 1994), p. 193.



cherchait lui aussi des moyens techniques pour réaliser ses idées musicales et avait compris que la manière du jeu ancien ne permettait plus d'atteindre de nouvelles sonorités.

Chopin était également un novateur dans le domaine de la pédagogie. En étudiant les conseils qu'il donnait à ses élèves, nous pouvons mieux approcher son style d'exécution pianistique et ses conceptions. L'un des éléments fondamentaux qui distinguaient radicalement Chopin de ses contemporains était son rapport à la technique instrumentale. Tandis que la plupart des maîtres envisageaient la technique comme un ensemble d'exercices regroupant tous les éléments, à répéter mille et mille fois, Chopin croyait que la technique n'était qu'un moyen pour la réalisation des buts artistiques. À l'opposé d'un travail obstiné et purement mécanique, Chopin portait son attention vers une concentration auditive extrême. Il ne se focalisait pas sur les mécanismes physiques pour atteindre le son voulu, mais insistait sur le fait que la volonté nécessaire pour atteindre une certaine sonorité influençait le mouvement digital et par conséquent aidait la production du son. Ainsi, Chopin met en évidence que la maîtrise du toucher est primordiale, suivie par la maîtrise de la virtuosité. Voilà pourquoi, alors que Liszt pouvait jouer des heures et des heures par jour en développant son agilité digitale, Chopin limitait le travail au piano à trois heures par jour au maximum : « *Chopin redoutait par-dessus tout l'abrutissement de l'élève. Lorsque je lui appris que je travaillais six heures par jour il se mit fort en colère et m'interdit plus de trois heures*<sup>43</sup>. » De fait, la méthode de travail de Chopin se rapproche beaucoup de la méthode de Leimer-Giesecking, basée sur une concentration intense pendant de courtes séances de travail n'excédant pas une demi-heure, qui peuvent se répéter jusqu'à cinq ou six fois par jour<sup>44</sup>. Il faut souligner l'originalité de ce travail mental de Chopin comparé à la pratique de ses contemporains. Il faut aussi mentionner que pour Chopin, le travail efficace ne se faisait qu'avec la partition<sup>45</sup>, élément essentiel selon lui. Cela nous suggère aussi qu'il était désireux d'éviter les exercices dénués d'attention au côté musical, que le jeu par cœur pourrait éventuellement provoquer chez les pianistes peu conscients.

---

<sup>43</sup> NIECKS, Frederick, *Frederick Chopin as a Man and a Musician*, Novello, Londres, 1902, 3<sup>e</sup> édition, vol. 2, p. 183-184 ; cité dans EIGELDINGER, Jean-Jacques, *Chopin vu par ses élèves*, Édition de la Baconnière, Boudry, Neuchâtel, 3<sup>e</sup> édition, 1988, p. 47.

<sup>44</sup> GIESEKING, Walter, *So wurde ich Pianist*, Brockhaus, Wiesbaden, 1963, 2<sup>e</sup> édition, p. 95 ; cité dans EIGELDINGER, Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 144.

<sup>45</sup> EIGELDINGER, Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 48-49.

Bien entendu, Chopin s'occupait également des mécanismes physiques de production des sons. Grand innovateur de l'écriture pianistique et de la technique, son apport dans ces domaines ne peut être comparé qu'à celui de Liszt parmi les pianistes du XIX<sup>e</sup> siècle. Nous pouvons même dire que Liszt a suivi certaines pistes ébauchées par Chopin en les explorant jusqu'à leurs limites. Il est indéniable que l'esthétique des deux compositeurs et pianistes, leurs buts concernant le piano et les moyens de les atteindre, sont très différents. Liszt s'inscrit dans la tradition beethovénienne d'un traitement orchestral du piano, alors que Chopin reste très influencé par l'art du chant, notamment le style *bel canto*, et n'a jamais recherché ce son orchestral du piano. En revanche, son objectif était de développer une vaste diversité du toucher, une palette sonore inimaginable avant lui. Cette question est au centre de ses préoccupations, il y consacre tous ses efforts mentaux et physiques. Citons ce qu'il dit à ce sujet :

Il me reste donc à étudier qu'un certain arrangement de la main vis-à-vis les touches pour obtenir facilement la plus belle qualité possible de son, savoir jouer les notes longues et les notes courtes et [parvenir à] une dextérité sans borne<sup>46</sup>.

Pour parvenir à cette « dextérité sans borne », Chopin a très bien saisi la structure, la morphologie du clavier. On connaît bien sa préférence pour les touches noires. En posant la main sur *mi-fa dièse-sol dièse-la dièse-si*, Chopin a obtenu une position de la main qu'il jugeait naturelle, mettant les trois longs doigts centraux sur les touches noires sans pencher la main ni à gauche, ni à droite : « *Y a-t-il quelque chose de plus ingénieux que les touches hautes, destinées aux doigts longs, servant si admirablement de points d'appui ?* »<sup>47</sup>. De là vient sa prédilection pour la gamme de *si* majeur, ainsi que le grand nombre d'œuvres écrites en *si*, *fa dièse*, *sol* bémol et *ré* bémol majeurs et en *do dièse*, *mi* bémol et *si* bémol mineurs<sup>48</sup>.

Une autre particularité des conceptions pianistiques de Chopin est sa position par rapport aux doigts. En son temps, tous les pédagogues célèbres comme Czerny, Kalkbrenner, Clementi ou Cramer étaient exclusivement préoccupés d'égaliser les doigts. Des dizaines d'opus d'études destinés à rendre les doigts agiles et égaux

---

<sup>46</sup> CHOPIN, Frédéric, *Esquisses pour une méthode de piano*, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Eigeldinger, Flammarion, Paris, 1993, p. 42.

<sup>47</sup> *Idem*, p. 60.

<sup>48</sup> *Idem*, p. 61.



témoignent de cette tradition d'enseignement. Chopin, au contraire, était convaincu que les doigts sont formés différemment et qu'au lieu de renier cette différence naturelle, il est plus important de la souligner pour cultiver un toucher individuel de chaque doigt. Voilà ses propos sur ce sujet :

On a longtemps agi contre nature [en] exerçant les doigts à donner de la force égale. Chaque doigt étant conformé différemment, il vaut mieux ne pas chercher à détruire le charme du toucher spécial de chaque doigt, mais au contraire le développer<sup>49</sup>.

Ensuite, Chopin parle des fonctions des doigts. Il considère le premier et le cinquième doigts comme les deux extrémités de la main, le troisième comme le milieu et le point d'appui, suivi des deuxième et quatrième doigts qui sont les plus dépendants et les plus faibles, « *les siamois* » du troisième. Ainsi est mise en évidence la diversité du toucher de chacun des doigts, une diversité qui influence aussi le timbre et l'articulation. À ce sujet, Chopin dit cette phrase très importante :

Comme il faut utiliser la conformation des doigts, il n'en faut pas moins utiliser le reste de la main, c'est [-à-dire] le poignet, l'avant-bras et le bras. – Il ne faut pas vouloir jouer tout du poignet, comme Kalkbrenner le prétend<sup>50</sup>.

L'opposition entre les manières de jouer de Kalkbrenner et de Chopin est bien énoncée ici. Chopin a déjà dépassé l'ancienne école qui préconisait un jeu par l'attaque isolée des doigts. Sa souplesse, tellement commentée et admirée, résultait d'un jeu qui faisait participer tout le bras. Nous voyons ici se dessiner le chemin que Liszt va suivre à son tour, en élargissant la technique jusqu'à la participation du buste entier.

En ce qui concerne les composantes techniques du jeu, Chopin les divise en trois catégories principales :

- les gammes chromatiques, diatoniques et les trilles ;
- les notes à distance d'une tierce mineure et plus, c'est-à-dire l'octave partagée en tierces mineures, ainsi que les renversements de l'accord parfait ;
- les notes doubles : tierces, sixtes, octaves<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> *Idem*, p. 74.

<sup>50</sup> *Idem*, p. 76.

<sup>51</sup> *Idem*, p. 62.

Pour la position du pianiste devant l'instrument, l'opinion de Chopin ne diffère pas de celle des pédagogues contemporains : « *on se place [de manière] à pouvoir atteindre les deux bouts du clavier sans se pencher d'aucun côté* »<sup>52</sup> en tenant les coudes près du corps. En ce qui concerne le doigté, Chopin a fait de grandes innovations, rompant pratiquement avec anciennes traditions : il utilisait le pouce sur les touches noires, le faisait même passer sous le cinquième doigt, jouait des notes proches avec le même doigt, et pas seulement pour le glisser d'une touche noire sur une touche blanche. Chopin n'hésitait pas à faire un chevauchement des troisième, quatrième et cinquième doigts. Pour les notes répétées, il utilisait, quand c'était possible, le même doigt. On voit beaucoup d'exemples de tous ces nouveaux doigtés dans ses œuvres.

Par rapport au choix d'un piano, Chopin était assez explicite : sur un piano *Érard*, le pianiste peut facilement trouver « *un son fait* ». Par contre, pour trouver le son personnel qui lui était propre, il lui fallait un *Pleyel*<sup>53</sup>. Quand on lui objectait que jouer sur un piano à clavier lourd est utile pour fortifier les doigts, Chopin répondait qu'il ne voulait « *strictement rien entendre d'un traitement aussi athlétique du piano* »<sup>54</sup>.

L'apport essentiel de Chopin à la technique du piano est bien reflété dans son œuvre. Nous y voyons une extension des écarts des deux mains, séparément ou simultanément, la création de longues successions conjointes ou disjointes, l'utilisation d'accords brisés sur tout le clavier (*Étude* op. 10 N° 1), une écriture en doubles notes dans tous les intervalles, de la seconde à la septième (*Étude* op. 10 N° 7), l'emploi rapide d'accords arpégés (*Étude* op. 10 N° 11)<sup>55</sup>. Autre nouveauté dans le style de jeu de Chopin, les *fioritures* au piano, c'est-à-dire les voiles de petites notes enrichissant la mélodie principale : très influencé par le chant, notamment le *bel canto* des grands chanteurs italiens, Chopin disait que « *la musique devrait être chant* »<sup>56</sup>. Dans ce sens, les nombreux ornements de ses œuvres apparaissent comme des *fioritures* improvisées ou, selon l'expression

---

<sup>52</sup> *Idem*, p. 64.

<sup>53</sup> EIGELDINGER, Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 45.

<sup>54</sup> *Idem*, p. 47.

<sup>55</sup> *Idem*, p. 31-32.

<sup>56</sup> *Idem*, p. 70.

poétique de Liszt : « *ces petits groupes de notes surajoutées, tombant comme les gouttelettes d'une rose diaprée, par-dessus la figure mélodique* »<sup>57</sup>.

L'apparition du talent extraordinaire de Chopin dans le monde musical du XIX<sup>e</sup> siècle a marqué beaucoup de musiciens et de pianistes, y compris Liszt. Assez différents dans leur tempérament, dans leur manière de jeu, dans leur technique, les deux pianistes étaient proches l'un de l'autre et leur collaboration, leur influence réciproque et, pourquoi ne pas le dire, leur rivalité ont donné le jour à beaucoup d'innovations dans l'écriture et la technique pianistique. Liszt et Chopin se sont connus en février 1832 ; dès avril de la même année, ils ont joué ensemble sur la scène de la Salle Pleyel à Paris<sup>58</sup>. Bien que Chopin ait dédié à Liszt son op. 10 des *Études pour piano*, il éprouvait des sentiments mitigés concernant son exécution pianistique. Dans une lettre de 1833, Chopin écrit : « *Je voudrais lui [à Liszt] voler la manière de rendre mes propres Études* »<sup>59</sup>. Pour autant, il n'approuve guère la manière spécifique de jouer de Liszt, beaucoup plus brillante que la sienne. À ce propos, Pourtalès affirme que « *tout ce que Liszt avait appris de Paganini dans l'ordre technique, il l'apprit de ce nouvel ami (Chopin) pour la vie intérieure. C'était en profondeur, un évènement de même importance.* »<sup>60</sup> Il ne faut naturellement pas oublier que Chopin a trouvé beaucoup plus tôt son chemin comme compositeur et pianiste, alors qu'à cette époque Liszt cherchait encore son véritable style. En conclusion, nous pouvons affirmer, sans aucune exagération, que ces deux musiciens célèbres sont les fondateurs de l'école moderne de piano.

---

<sup>57</sup> LISZT, Franz, *Chopin*, Buchet / Chastel, Paris (1<sup>e</sup> édition du texte en 1851 par la *France musicale*), 1977, p. 81.

<sup>58</sup> Cf. WALKER, Alan, *op. cit.*, p. 193.

<sup>59</sup> *Correspondance de Frédéric Chopin*, Sydow, B.E. (éd.), 3 volumes, Richard-Masse, Paris, 1953-60, 2<sup>e</sup> vol., p. 93, cité dans WALKER, Alan, *op. cit.*, p. 193.

<sup>60</sup> POURTALES, G. de, *La vie de Franz Liszt*, Gallimard, Paris, 1927, page non citée ; cité dans OTT, Bertrand, *op. cit.*, p. 24.

## 1.3. Liszt, pianiste-interprète et pédagogue

La technique lisztienne a été maintes fois analysée par les pianistes et les musicologues. Elle a suscité tout à la fois de l'admiration et de la méfiance, à cause de la complexité de sa manière de jouer proprement dite (posture du corps, position de la main et des doigts, jusqu'au toucher) autant que de sa façon d'obtenir les différentes sonorités du piano. Nous allons ici tenter d'analyser les principales caractéristiques de son jeu à différentes périodes de sa vie, puis nous examinerons les transformations qu'il a opérées sur sa propre technique.

### 1.3.1. Carl CZERNY

Le premier maître professionnel du jeune Liszt fut Carl Czerny. Cet enseignant éminent, sollicité de toutes parts pour prendre des élèves, a formé les bases pianistiques du jeune garçon et a eu sur celui-ci une influence décisive. Lui-même élève de Beethoven, Czerny a commencé à former la technique de son élève selon ses propres convictions, autrement dit par sa technique basée sur l'attaque des doigts. C'est ainsi qu'il a appris à Liszt les rudiments du jeu de piano, développant sa technique digitale, lui faisant renforcer et égaliser ses doigts, l'aidant à se former un sens rythmique très stable et à développer sa capacité de déchiffrer vite et de jouer aisément à vue. Lisons les mots de Czerny concernant ses premières impressions du jeu de Liszt, au printemps de 1822 :

Quant à son jeu, il était irrégulier, confus, embrouillé, et il ignorait tout du doigté, si bien qu'il posait ses doigts n'importe où sur les touches. Je fus néanmoins étonné du talent que lui avait prodigué la nature. Il joua à vue quelques morceaux que je lui présentais, de façon il est vrai toute spontanée, mais sa façon de jouer n'en montrait que mieux que la nature elle-même avait façonné un pianiste. Il en alla de même lorsque, à la demande de son père, je lui proposai un thème d'improvisation. Sans avoir acquis la moindre connaissance de l'harmonie, il mit un certain génie dans son exécution<sup>61</sup>.

Voyant chez son élève un grand potentiel artistique mais un manque d'apprentissage systématique, Czerny entreprit tout d'abord de régulariser la

---

<sup>61</sup> CZERNY, Carl, *Erinnerungen aus meinem Leben*, manuscrit daté de 1842 ; publié et annoté par Walter Kolneder, Strasbourg, 1968, page non citée ; cité dans HILDEBRANDT, Dieter, *op. cit.*, p. 144.

technique de Liszt. Il lui fit jouer énormément d'exercices mécaniques, ainsi que les gammes en tous les tons, apprenant ainsi au garçon le bon doigté, un rythme rigoureux et la concentration sur le son produit. L'étape suivante de l'éducation fut l'étude des œuvres de Clementi, Hummel, Moscheles, Beethoven et Bach.

Liszt passa quatorze mois d'étude avec Czerny. Au bout de ce délai Czerny, affirmait :

Jamais je n'avais eu d'élève aussi zélé, aussi génial, aussi travailleur... Au bout d'un an je pus déjà le faire jouer en public et il souleva à Vienne un enthousiasme dont peu de musiciens peuvent se flatter<sup>62</sup>.

Liszt restera pour toujours reconnaissant à son professeur, et reprendra les méthodes d'enseignement de celui-ci au début de sa carrière pédagogique. Par contre, Czerny n'approuva pas le changement de la technique et la manière de jeu de Liszt qu'il constata lors de leur rencontre à Paris, au printemps de 1837 : il jugea l'exécution de Liszt « *plutôt sauvage et confuse* », avec « *une bravoure énorme* »<sup>63</sup>. Cette affirmation est fort révélatrice de la transgression de la technique classique, dont Czerny était le représentant, par la nouvelle technique romantique développée par Liszt.

Quelles étaient les principales caractéristiques de la technique lisztienne à cette étape de son développement pianistique ? Mme Auguste Boissier, mère d'une élève du jeune Liszt, Valérie Boissier, a assisté aux vingt-huit leçons données par Liszt à sa fille au début de 1832. En prenant régulièrement des notes pendant les cours, elle nous a laissé un petit livre d'un grand intérêt au sujet du jeu de Liszt à l'âge de vingt ans. Il ressort de cet ouvrage que les conceptions de Liszt concernant le son et le toucher sont présentes dès sa jeunesse. Mme Boissier répète plusieurs fois la désapprobation du maître envers toute sécheresse, raideur et crispation dans le toucher. Elle est impressionnée par la combinaison parfaite d'une souplesse et d'une flexibilité extrême de ses mains associée à une musculature ferme. Quant à la

---

<sup>62</sup> *Idem*, p. 28 ; cité dans WALKER, Alan, *op. cit.*, p. 76.

<sup>63</sup> *Idem*, édition traduite en anglais par Ernest Sanders, « Recollections from my life », *Musical Quarterly*, 42, 3 (juillet 1956), p. 316 ; cité dans SAMSON, Jim, *Virtuosity and Musical Work*, Cambridge University Press, 2003, p. 16.

posture corporelle, Mme Boissier rapporte que Liszt « *veut que le corps soit droit et la tête plutôt en arrière que baissée ; il exige cela impérieusement* »<sup>64</sup>.

Les doigts de Liszt ne sont jamais ni arrondis ni plats, selon Mme Boissier, car cela emmènerait la sécheresse si détestée par la maître. « [...] *Ses doigts n'ont ni position, ni forme*<sup>65</sup>. » « *Ils saisissent la note de toutes manières*<sup>66</sup>. » Mme Boissier va jusqu'à écrire que « *ses doigts n'ont pas d'os, ni de nerfs, ce sont des pattes molles même dans les plus grands forte* »<sup>67</sup>. Elle est fort impressionnée par la présence simultanée de la souplesse et de la force. Liszt exigeait de Valérie « *des doigts ballonnés* »<sup>68</sup> (pareil pour le poignet<sup>69</sup>) en soulignant l'importance de leur égalité et de leur indépendance qui doivent être irréprochables. Selon le jeune Liszt, le doigt devrait appuyer la touche avec sa pulpe et non avec son extrémité et l'ongle<sup>70</sup>. En ce qui concerne la fonction des différents doigts, Liszt considère comme points d'appui de la main le premier, le troisième et le cinquième, les nommant « *fondamentaux* » et « *les pivots de la main* »<sup>71</sup>. Nous attirons ici l'attention sur la différence avec la conception de Chopin, qui considérerait ces trois doigts centraux comme ceux qui assureraient la stabilité de la main.

Mme Boissier continue son observation en décrivant la main de Liszt qui, selon elle, est en mouvement constant « *avec grâce et liberté* »<sup>72</sup>, mais sans faire intervenir ni le bras ni l'épaule. Nous voyons qu'à cette époque, Liszt n'a pas encore eu la notion d'un jeu qui inclurait le membre supérieur tout entier. Mme Boissier rapporte que Liszt préconisait un jeu « *entièrement et sans exception du poignet, en faisant ce qu'on appelle « main morte » [...]* »<sup>73</sup>.

L'expression musicale de Liszt a fait forte impression à Mme Boissier. Elle y revient à plusieurs reprises dans son ouvrage. « *Chaque expression est motivée, étudiée, réfléchie*<sup>74</sup>. » La mère de Valérie ajoute que l'expression musicale de Liszt est toujours naturelle, sincère, exempte de prétention, qu'elle est, en fin de compte,

---

<sup>64</sup> BOISSIER, Mme (Auguste), *Liszt pédagogue. Leçons de piano données par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832*, Honoré Champion, Paris, 1993, p. 16.

<sup>65</sup> *Idem*, p. 90.

<sup>66</sup> *Idem*, p. 16.

<sup>67</sup> *Idem*, p. 71.

<sup>68</sup> *Idem*, p. 77.

<sup>69</sup> Cf. *idem*, p. 61.

<sup>70</sup> Cf. *idem*, p. 48.

<sup>71</sup> *Idem*, p. 83.

<sup>72</sup> *Idem*, p. 78.

<sup>73</sup> *Idem*, p. 48.

<sup>74</sup> *Idem*, p. 23.

« *le reflet de son âme* »<sup>75</sup>. Une phrase célèbre du jeune maître, répétée bien des fois à Valérie, est la suivante : « *Ne jouez pas autant*<sup>76</sup> ». Par cette phrase a priori restrictive, Liszt voulait exprimer sa désapprobation d'un jeu trop maniéré et trop précis, duquel l'expression spontanée est absente.

Une autre phrase connue de Liszt a aussi son importance : « *Je ne joue pas en mesure* »<sup>76</sup>. Ici, le pianiste se référait au mouvement libre, à la pulsation naturelle de la musique et non au « *balancement uniforme* ». Mme Boissier souligne le rejet catégorique par Liszt des expressions-clichés comme les « *réponses forte-piano, crescendo régulier dans certains cas prévus et toute cette sensibilité systématique* [...] »<sup>77</sup> ou, selon ses mots : « *En général l'abandon et la souplesse sont la devise de Liszt* »<sup>78</sup>. Même en arrivant aux points culminants avec un maximum de force, Liszt garde toujours de la douceur dans son expression et évite la dureté dans son toucher. Une autre remarque de Mme Boissier concerne la riche palette de nuances que possédait Liszt, qui allait de « *piano insensibles* » jusqu'à des « *fortissimo éclatants* »<sup>79</sup>. Selon Liszt, cette « *échelle de nuances* » devait être toute prête dans les doigts<sup>80</sup>.

La manière d'enseigner de Liszt est bien décrite dans le livre de Mme Boissier. Cette source nous apprend que Liszt exigeait de son élève, outre du travail quotidien artistique sur des pièces musicales, au moins « *deux heures d'exercices matériels* »<sup>81</sup>. Ces exercices, absolument nécessaires selon lui, incluaient les gammes en octaves et les octaves arpégées (dans tous les tons et partant du *pianissimo* jusqu'au *fortissimo* et vice-versa), les accords redoublés, les notes frappées simples et redoublées avec tous les doigts, en appuyant les doigts qui ne jouent pas, les trilles de tous les doigts, « *enfin toute la gymnastique de la main* [...] »<sup>82</sup>. Nous nous trouvons devant une complète opposition par rapport à la façon de travailler mentale préconisée par Chopin. Liszt, pendant ces années de jeunesse, tenait à travailler à sa manière, toute « *en lisant pour se désennuyer* ».

---

<sup>75</sup> *Idem*, p. 27.

<sup>76</sup> *Idem*, p. 35.

<sup>77</sup> *Idem*, p. 38-39.

<sup>78</sup> *Idem*, p. 46.

<sup>79</sup> *Idem*, p. 19.

<sup>80</sup> *Idem*, p. 87.

<sup>81</sup> *Idem*, p. 30.

<sup>82</sup> *Idem*, p. 22 et 35.



Il est intéressant de voir la répartition des difficultés techniques en quelques catégories, démarche que fait également Chopin. Liszt indique quatre catégories principales concernant les difficultés techniques, notamment :

1. les *octaves* simples, arpégées, en accords parfait et dissonants, y compris les accords de quatre notes ;
2. les *trémolos* sur la même note en notes simples redoublées, en accords redoublés et en trilles ;
3. les *notes doubles* comme les tierces et les sixtes ;
4. les *notes simples* comme les gammes<sup>83</sup>.

Une conclusion s'impose donc à propos de la technique pianistique de Liszt à cette période de sa vie : elle est basée exclusivement sur ses connaissances acquises de Czerny et ne dépasse pas encore l'ancienne manière du jeu consistant à utiliser le poignet exclusivement, sans faire intervenir l'avant-bras et le bras, et en une égalité et une indépendance des doigts. Cependant, Liszt devait déjà percevoir la nécessité de modifier sa technique, comme le prouvent les propos de Mme Boissier :

[...] il [Liszt] avait joué des années du piano, brillant dans les concerts et se croyant une merveille, puis un jour ne pouvant pas cependant exprimer – avec ses doigts – tous les sentiments qui l'oppressaient, il avait fait son compte, il s'était examiné, point par point, et avait trouvé qu'il ne savait faire ni trilles, ni octaves, ni même bien certains accords. Dès lors, il s'était remis à l'étude, aux gammes, et avait peu à peu entièrement changé son toucher<sup>84</sup>.

Cette idée de changement en germe s'est réalisée à un moment précis la même année.

### 1.3.2. Niccoló PAGANINI

Le mois d'avril 1832 est un moment décisif dans la vie de Liszt : le grand virtuose du violon Niccoló Paganini, en tournée de concerts dans toute l'Europe, arrive à Paris. Pour Liszt, c'est un vrai bouleversement de l'entendre. Il en est si émerveillé, si impressionné de l'art du célèbre violoniste, qu'il décide de travailler sans relâche pour atteindre la même virtuosité au piano. Dans une lettre à son élève Pierre Wolff, datée du 2 mai 1832, il écrit :

---

<sup>83</sup> *Idem*, p. 66-67.

<sup>84</sup> *Idem*, p. 58.



Voici quinze jours que mon esprit et mes doigts travaillent comme deux damnés. Homère, la Bible, Platon, Locke, Byron, Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart, Weber sont tous à l'entour de moi. Je les étudie, les médite, les dévore avec fureur ; de plus je travaille quatre à cinq heures d'exercices (tierces, sixtes, octaves, trémolos, notes, répétées, cadences etc....). Ah ! pourvu que je ne deviens pas fou, tu retrouveras un artiste en moi ! Oui, un artiste tel que tu le demandes, tel qu'il en faut aujourd'hui.

« Et moi aussi, je suis peintre ! » s'écria Michel-Ange la première fois qu'il vit un chef d'œuvre. Quoique petit et pauvre, ton ami ne cesse de répéter ces paroles du grand homme depuis la dernière représentation de Paganini. René, quel homme, quel violon, quel artiste ! Dieu, que de souffrances, de misère, de tortures dans ces quatre cordes<sup>85</sup> !

À l'époque où la lettre est écrite, Liszt jouit déjà d'une bonne renommée de pianiste et concertiste. Pourtant, après ce concert de Paganini, il se rend compte qu'il existait encore de nombreuses possibilités techniques inexplorées, de nouvelles sonorités à découvrir au piano et des manières de jeu qu'il ne maîtrise pas. Cette vraie révélation l'incite à changer considérablement sa technique car il sent qu'elle est insuffisante pour permettre l'exécution des innovations techniques qu'il projette. À ce moment, non seulement Liszt commence à travailler pour développer sa technique instrumentale, mais surtout, il prend conscience de la nécessité de changer. Le jeu de Paganini l'aide à découvrir de nouveaux buts dans la manière d'aborder l'instrument : légèreté, sauts rapides et à grande distance, répétitions sur une même note, une octave ou un accord. L'exécution de toutes ces difficultés nouvelles va dans le sens d'une grande souplesse générale, empruntée au violon. Dans son livre sur la pédagogie lisztienne, Bertrand Ott ébauche une intéressante comparaison entre Paganini, lui-même fortement influencé par la guitare dans l'invention de nombreuses positions au violon, et Liszt qui fut à son tour influencé par le violon pour « *faire éclater la puissance du piano en lui adjoignant des dimensions sonores orchestrales et une variété nouvelle de timbres* »<sup>86</sup>.

La rencontre de Liszt avec l'art de Paganini est un moment bouleversant pour son jeu pianistique et se reflète également dans son œuvre. Impatient d'imiter, dans le meilleur sens du mot, la virtuosité du violoniste, il écrit une *Fantaisie sur « la Clochette » de Paganini* (1832) et des *Études d'exécution transcendante d'après*

<sup>85</sup> Cité dans OTT, Bertrand, *Liszt et la pédagogie du piano, Essai sur l'Art du Clavier selon Liszt*, édition de 1978 revue et augmentée, Christine Paquelet Édition Arts, Paris, 2005, p. 22.

<sup>86</sup> OTT, Bertrand, *op. cit.*, p. 23.

*Paganini* (1838)<sup>87</sup>. Dans ces œuvres, nous le voyons employer de nouveaux éléments techniques directement influencés par Paganini, comme les grands sauts, une sonorité légère en *staccato* rappelant le *spiccato* du violon, les glissandos, les trémolos. Cela dit, Liszt changera d'avis à propos de Paganini une dizaine d'années plus tard, sans renier pour autant ce qu'il doit au grand violoniste. En 1840, à l'occasion du décès de Paganini, Liszt rédigea pour *La Gazette musicale* (du 23 août 1840) un éloge funèbre où il exprimera le point de vue que Paganini, malgré sa virtuosité transcendante, fut imbu de sa propre personnalité au point d'oublier que l'Art devrait servir toute l'humanité. Liszt exprime ainsi le souhait

que [l'artiste de l'avenir] place son but, non en lui, mais hors de lui ; que la virtuosité lui soit un moyen, non une fin ; qu'il se souvienne toujours qu'ainsi que la noblesse, et plus que noblesse sans doute, GÉNIE OBLIGE<sup>88</sup>.

---

<sup>87</sup> Cf. WALKER, Alan, *op. cit.*, p. 182.

<sup>88</sup> Cité dans WALKER, Alan, *op. cit.*, p. 185 et dans STRICKER, Rémy, *Artiste et société*, Flammarion, Paris, 1995

## 1.4. Périodes et développement de la technique de LISZT

Dans son livre sur Liszt et sa pédagogie<sup>89</sup>, Bertrand Ott distingue quatre périodes principales de son développement technique. Nous allons les présenter brièvement pour compléter notre image du pianisme de Liszt.

La période de 1831 jusqu'à environ 1840 peut être considérée comme une première étape de ce développement progressif. Pendant ces années, le jeu de Liszt est basé exclusivement sur l'attaque du poignet, sans vraie participation active de l'avant-bras et du bras. L'inclinaison de la main va plutôt au côté du pouce (*pronation*) ce qui donne raison à Bertrand Ott qui considère sa technique comme « *carpienne* »<sup>90</sup>, c'est-à-dire du poignet. À cette époque, Liszt a l'habitude de s'asseoir assez haut devant le piano et de bomber considérablement les poignets, ce qui permet à Bertrand Ott de parler du « *symbole visuel devenu classique que représente le poignet bombé de Liszt* »<sup>91</sup>. De même, ses coudes se trouvent au-dessus du clavier. Son corps est généralement penché en arrière, le regard vise rarement les touches. Une position caractéristique de ses doigts les montre plutôt allongés qu'arrondis. Comme preuve de ces spécificités de la tenue de Liszt face au piano, nous voyons le *Portrait de Liszt* par Ary Scheffer (Genève, 1836) et la peinture *Liszt au piano* de Joseph Danhauser (Vienne, 1840)<sup>92</sup>. Il est vrai que dans le portrait de Scheffer, Liszt est présenté fortement penché en avant, tandis qu'habituellement il est penché en arrière.

Autour de 1840, Liszt découvre la tirée du bras ou *rétropulsion*. Il pressent que le jeu de poignet seul ne suffira pas pour résoudre les problèmes liés à virtuosité croissante des œuvres pour piano et ajoute donc un mouvement de tirée du bras : celui-ci est suspendu, la tirée se faisant de l'intérieur du clavier vers le pianiste. Quant à l'inclinaison de la main, en ces années-là, Liszt garde la pronation.

Nous pouvons donc considérer cette période, qui va jusqu'à 1860 à peu près, comme la deuxième période de la technique lisztienne, nommée par Bertrand Ott « *une technique brachiale suspensive et rétropulsive en pronation* ». Cette tirée dans

---

<sup>89</sup> OTT, Bertrand, *Liszt et la pédagogie du piano*, op. cit.

<sup>90</sup> *Idem*, p. 136.

<sup>91</sup> OTT, Bertrand, op. cit., p. 115.

<sup>92</sup> Reproduits dans OTT, Bertrand, op. cit., p. 94.

le toucher, ce mouvement de l'avant-bras en arrière est très bien saisi par le journaliste Dupouy, cité ci-dessous, et reflété dans l'expression « étreindre le clavier » qu'il emploie. Des exemples visuels de cette attitude sont une lithographie anonyme de 1842 et la lithographie *Une matinée chez Liszt* de Kriehuber, de 1846<sup>93</sup>. Exceptionnellement, Liszt apparaît penché en avant (comme dans la peinture de Scheffer) dans le dessein *F. Liszt à Berlin en 1842*, silhouette dessinée par V. von Ense.

Il faut souligner que jusqu'à 1850 à peu près, le jeu de Liszt présente une gestualité extérieure assez développée. Cela est dû tout d'abord à son envie d'imiter le jeu de violon, ce qui suppose une souplesse du corps qui, appliquée au piano, donne des mouvements constants, libérant les bras, une des caractéristiques principales du jeu lisztien. D'autre part, le jeune Liszt est très émotif et montre visuellement tous les sentiments qui se manifestent dans l'œuvre. Cela est confirmé dans le même extrait de l'article de Dupouy dans le *Courrier de la Gironde*, de septembre 1844 :

Par moments, il [Liszt] se renverse en arrière et semble lire devant lui, dans l'espace, une musique rêvée ou bien encore traduire ce qui se chante là-haut, dans la région des harmonies. Puis il penche sa tête sur la [sic] clavier comme pour l'animer, il le prend corps à corps, lutte avec lui, le dompte, l'étreint, le magnétise de ses mains puissante ; alors ce n'est plus un piano que vous entendez : c'est un orchestre avec ses milles voix [...]<sup>94</sup>.

Après 1850, le jeu de Liszt devient plus intériorisé, gardant exclusivement les gestes extérieurs nécessaires à la réalisation du jeu.

Par rapport à la position du poignet et des doigts, citons tout d'abord Karl Klindworth, un pianiste allemand, disciple de Liszt qui le connaît dès 1852 : « *Liszt l'incomparable et le plus génial, en possession d'une main idéale – pouce long et doigts fuselés – jouait en général avec le poignet relevé et un léger fléchissement entre le métacarpe et les doigts*<sup>95</sup>. » Le terme de *métacarpe* désigne les quatre protubérances osseuses entre les doigts et la main même. C'est aussi ce fléchissement qui est à la base de la tenue plutôt allongée des doigts de Liszt.

---

<sup>93</sup> Cf. *idem*, p. 96.

<sup>94</sup> SAINT-RIEUL DUPOUY, *Courrier de la Gironde*, septembre 1844 ; cité dans OTT, Bertrand, *op. cit.*, p. 32-33.

<sup>95</sup> Cité dans PIRON, C., *L'Art du piano*, Fayard, Paris, 1949, p. 55.

L'exemple suivant est tiré du livre *Memories of a Musical Life (Mémoires d'une vie musicale)*<sup>96</sup> de William Mason, élève de Liszt dès 1853. Malgré sa grande admiration pour son maître, celui-ci affirme que Liszt joue « avec un mouvement élastique »<sup>97</sup> mais observe trop peu de relaxation et de souplesse dans ses muscles (p. 113). Liszt lui-même disait que son toucher, à cause de ses innombrables concerts donnés entre 1832 et 1850, n'était pas satisfaisant. D'où la modification future suggérée pour sa manière de jeu.

La troisième période de la technique lisztienne débute autour de 1860. Liszt rabaisse son siège devant le piano, ce qui produit un abaissement de ses coudes. Les poignets restent assez hauts mais on perçoit un changement de l'inclinaison de la main vers le côté du cinquième doigt, ou *supination*. Les bras sont aussi moins écartés du buste. B. Ott souligne à cette étape la tendance croissante vers la rétropulsion dans le but d'augmenter la puissance du jeu et de l'instrument, devenu plus lourd après 1850. La tirée rétropulsive de la main est aidée par l'utilisation de la supination, qui a remplacé la pronation employée par Liszt jusqu'à ce moment. En s'appuyant sur ces données, B. Ott considère la technique de cette période comme « une technique brachiale suspensive et rétropulsive de tendance supinatrice ».

Les documents iconographiques de ces années montrent Liszt assis plus bas qu'avant, les poignets bombés, les coudes abaissés, les doigts soit aplatis, soit arrondis et agrippants (voir les huit caricatures *Le Roi Soleil du piano* de Jankó, publiées en Hongrie en 1873 ; une caricature appelée *Une fleur stylisée* publiée en 1874 dans le journal *Borsszem Jankó* ; un dessin *La Machine à vapeur musicale de Bayreuth*, par Karl Klics, paru en 1876 ; une caricature *L'école de la Bienfaisance*, publiée dans le journal *Borsszem Jankó* en 1879<sup>98</sup>).

Malheureusement, nous manquons pour ces années d'écrits d'élèves et de contemporains de Liszt concernant sa manière de jeu, à deux exceptions près : la première est le livre « *Music Studies in Germany* » d'Amy Fay, une jeune pianiste américaine qui est venue en Europe pour étudier avec Tausig, A. Kullak, Liszt (à partir de 1873) et L. Deppe. Quant aux leçons reçues de Liszt, A. Fay n'aborde pas réellement l'art pianistique et considère que le maître était guidé plutôt par son instinct que par une volonté consciente. Cependant, une remarque importante de

<sup>96</sup> Cité dans MASON, William, *Memories of a Musical Life*, The Century Co., New York, 1901, p. 56.

<sup>97</sup> *Idem*, p. 56 (p. 99 du livre de Mason).

<sup>98</sup> Cités dans OTT, Bertrand, *op. cit.*, p. 100-101.

Fay attire l'attention sur le fait que Liszt jouait avec les doigts moins relevés que les autres pianistes de l'époque<sup>99</sup>. L'autre témoignage exceptionnel est celui du compositeur russe Alexandre Borodine, qui conclut à propos de la pédagogie de Liszt que celui-ci n'imposait jamais sa propre manière de jeu à ses élèves et les laissait trouver librement leur chemin pour réaliser leurs buts musicaux<sup>100</sup>.

La quatrième et dernière étape du développement de la technique de Liszt inclut les dernières années du compositeur, de 1880 jusqu'à sa mort. Le siège est remonté et se trouve en une position intermédiaire entre la hauteur de 1840 et celle de 1860. Les peintures de l'époque montrent que la main de Liszt est un peu plus aplatie et le poignet n'est pas si bombé. D'autre part, les coudes sont un peu plus relevés, toujours en suspension, parfois plus écartés. Les doigts sont soit allongés, soit à peine arrondis. L'inclinaison de la main vers le cinquième est décidément affirmée, plus qu'aux étapes précédentes. Pour illustrer la dernière étape de la technique lisztienne, nous pouvons donner en exemple la caricature *Le Messie des Juifs* parue en 1881, un tableau de 1885 qui représente un concert dans le salon de Mme Munckacsy et encore un dessin de Charles Renouard de 1886<sup>101</sup>. La dernière technique lisztienne est nommée par B. Ott « *un mécanisme de tirée brachiale suspensive et de tendance supinatrice.* » Pour résumer, il devient clair que la technique de Liszt change progressivement au cours de sa vie en développant la tendance vers la rétropulsion et la supination. L'immobilité si recommandée par les pianistes appartenant à l'ancienne école, est résolument reniée chez lui. Toute sa technique est soumise à une impression d'élasticité, de souplesse et d'aisance dans le jeu. Très influencée par la technique du violon, sa technique pianistique lui emprunte les mouvements libres du corps, ainsi que le mouvement de suspension des membres supérieurs en vue d'éliminer le poids entier des bras tombant sur les touches. D'autre part, la rétropulsion, ce mouvement de traction de tout le mécanisme brachial, procure au jeu la puissance et la vigueur nécessaires, tout en gardant la rondeur et la qualité du son. Même en mouvement latéral sur le clavier, l'écart du bras ne dérange pas la tirée du bras qui est aidée par les rotations de la main dans les deux sens.

---

<sup>99</sup> FAY, Amy, *Music studies in Germany*, Chicago, 1880 (1907 pour la traduction française), p. 57 et 272

<sup>100</sup> Cité dans LLOYD-JONES, D., « Borodine on Liszt », *Music and Letters*, XLII, p. 57-58.

<sup>101</sup> Cités dans OTT, Bertrand, *op. cit.*, p. 101-106.

En ce qui concerne les doigts, la position de Liszt est nettement différente de la position ordinaire avec les doigts arrondis. Ayant traité la main comme « *une pince naturelle* »<sup>102</sup>, Liszt développe le geste de préhension des doigts, c'est-à-dire que les doigts prennent les touches avec un geste de traction, comme celui du bras. La position allongée des doigts exige nécessairement d'enfoncer les touches avec la pulpe des doigts, qui n'ont pas le besoin de se lever trop. Le son ainsi obtenu devient rond et volumineux.

La technique lisztienne, dont nous avons observé les différents moyens, se propose comme but final une aisance complète dans le jeu, un son riche mais sans être forcé, une plasticité des phrasés et une variété infinie des sonorités qui peuvent se rapprocher de chacun des instruments d'orchestre. Ainsi, elle reste toujours influencée par les objectifs musicaux et artistiques, sans jamais être un but en soi.

---

<sup>102</sup> OTT, Bertrand, *La technique pianistique de Liszt, une technique occultée et trahie par le piano lui-même*, in *Médecine des Arts*, 2004, p. 10.

## 1.5. Apports personnels de LISZT à la technique pianistique

Le développement pianistique de Liszt et son évolution technique transparaissent particulièrement bien dans son œuvre. Nous essayerons donc de souligner certains des procédés techniques inventés par Liszt, soit à la suite de l'observation du jeu de violon, soit dans une aspiration à une sonorité orchestrale du piano.

Pour Liszt, les deux mains du pianiste représentaient un ensemble, les dix doigts formant une unité indissociable et non deux fois cinq doigts. Voilà pourquoi il n'a pas hésité à répartir fréquemment des passages entiers entre les deux mains (p. ex. dans la *Rhapsodie Espagnole*, le *Mephisto-Valse*, la *Sonate « Après une lecture de Dante »*, le *Premier Concerto* pour piano). De cette pratique proviennent ses innovations les plus éclatantes en matière de technique. En vue d'une équivalence absolue des doigts, Liszt préconisait le travail des gammes et des exercices techniques en gardant le même doigté dans toutes les tonalités majeures et mineures. Dans son important ouvrage *Technische Studien*<sup>103</sup>, Liszt a démontré certaines façons de pratiquer les gammes chromatiques en alternant les deux mains<sup>104</sup>. Ce doigté représente la base des octaves alternées aux deux mains sous forme de gamme chromatique, les pouces jouant dans le même registre. On peut en retrouver des exemples dans les *Rhapsodies hongroises*, la *Sonate « Après une lecture de Dante »* et beaucoup d'autres pièces.

Un autre procédé typique utilisé par Liszt concerne les trilles en accords, toujours divisés entre les deux mains. Les grands sauts, de deux voire trois octaves, sont aussi très fréquents dans l'œuvre de Liszt. Ils deviennent encore plus intéressants quand le compositeur les combine avec des croisements des mains (par ex. dans la pièce *Au bord d'une source* où la main gauche exécute des sauts rapides en croisant la main droite).

La technique des répétitions variées est également très chère à Liszt. Bien sûr, quand on entend le mot « répétition », chacun pense tout d'abord à l'*Étude d'après Paganini « La Campanella »*. Mais un autre type de répétitions, caractéristique des

---

<sup>103</sup> Une sélection de cet ouvrage, sous la rédaction d'Elyse Mach, est parue sous le titre *The Liszt Studies*, Associated Music Publishers, New York/London, 1973 ; cf. GUT, Serge, *Liszt*, Éditions de Fallois, Paris, 1989, p. 222.

<sup>104</sup> Cité dans GUT, Serge, *op. cit.*, p. 222-223.



œuvres de Liszt est la répétition par deux fois d'octaves et d'accords au deux mains alternées. Un exemple typique est le premier thème de la *Sonate « Dante »*.

Autre exploit technique considérable qui a été inventé par Liszt, le *glissando* en tierces ou en sixtes, ascendant ou descendant, exécuté par une seule main : nous en trouvons des exemples dans la cinquième *Étude de Paganini*, la dixième *Rhapsodie hongroise*, ainsi que dans la réduction pour piano de la *Symphonie Fantastique* de Berlioz<sup>105</sup>.

Après avoir mentionné ces nombreuses inventions techniques, il ne faudrait pas oublier l'aspect peut-être le plus important de la technique lisztienne : le fait qu'elle est soumise à l'esthétique musicale, aux intentions artistiques, que c'est une technique *interprétative*. Pour Liszt, la création de nouveaux moyens techniques ouvre de nouvelles possibilités expressives, une nouvelle palette sonore. Il emploie une multitude de termes expressifs afin de désigner le caractère musical désiré : *incalzando, risoluto, delicatamente, strepitoso, abb<sup>22</sup>andonandosi*, etc.

En tant qu'*interprète*, Liszt était un interprète charismatique, qui produisait un effet exceptionnel sur les auditoires. Nous avons de nombreux témoignages contemporains de sa capacité de captiver le public. L'émotion qu'il manifestait au cours de ses représentations sur scène faisait ainsi oublier ses acquisitions techniques impressionnantes. Voici les propos de Judith Gautier lors de sa première rencontre avec Liszt en août 1869 : « *Liszt exerce, d'ailleurs, une fascination extraordinaire sur ceux qui le comprennent et l'admirent : j'en puis parler, car je la subis moi-même sans chercher à m'en défendre et je suis fière d'être de ses élèves...* »<sup>106</sup>. Une autre élève de Liszt, la pianiste Amy Fay, a exprimé aussi le rayonnement exceptionnel de son maître : « *En plus de son jeu merveilleux, il a dans sa personne quelque chose d'imposant [...] Liszt possède un jeu de physionomie, un air d'inspiration remarquable [...]. Liszt est un acteur émérite qui veut captiver le public, il n'oublie jamais qu'il l'a devant lui et agit en conséquence [...]* »<sup>107</sup>.

D'autre part, Alexandre Borodine écrit en 1877 :

---

<sup>105</sup> Cf. GUT, Serge, *op. cit.*, p. 227.

<sup>106</sup> GAUTIER, Judith, *Auprès de Richard Wagner. Souvenirs (1861-1882)*, Mercure de France, Paris, 1943, p. 139-140 ; cité dans GUT, Serge, *op. cit.*, p. 230.

<sup>107</sup> FAY, Amy, *Music Studies in Germany*, London, 1893 ; traduction française *Lettres intimes d'une musicienne américaine*, Dujarric, Paris, 1907, p. 219.

Malgré tout ce que j'avais entendu dire si souvent sur sa façon de jouer du piano, je fus surpris par la grande simplicité, sobriété et rigueur de ses interprétations : rien de maniéré, aucune affectation ni recherche d'effets superficiels. Ses tempos sont modérés ; il ne force jamais ni ne s'emporte. Néanmoins, il y a en lui une énergie inépuisable, de la passion, de l'enthousiasme, et de la fougue. La sonorité est ronde, ample et puissante. Son jeu est merveilleux de clarté, richesse et variété de nuances<sup>108</sup>.

Une description que beaucoup d'interprètes aimeraient entendre...

---

<sup>108</sup> A. BORODINE, « Souvenirs de Liszt », cité dans BRENDEL, Alfred, *Réflexions faites*, Buchet/Chastel, Paris, 1979, p. 182-183.

**Deuxième partie :**  
**Aspects de l'interprétation pianistique**



## 2.1. L'art de l'interprétation

Dans la présente partie, nous aborderons les problèmes de l'interprétation de la *Sonate en si mineur* de Liszt. L'interprétation pianistique représente un processus très délicat, dans lequel le compositeur reste fortement dépendant de l'exécutant qui doit faire revivre ses idées. Aux yeux de beaucoup de musiciens, l'interprétation d'une œuvre peut paraître parfois assez évidente et claire si le pianiste respecte tous les indications du compositeur. Elle n'en reste pas moins un domaine très personnel, très subtil, où il faudrait toujours chercher l'équilibre entre l'individualité de l'artiste-interprète et le style du compositeur autant que le style musical authentique en général.

Dans son article *La condition d'interprète* Joëlle Caullier essaie de donner une formulation de la fonction de l'interprète :

L'interprète se présente comme un intermédiaire entre un créateur et une collectivité humaine. Il se situe entre le compositeur, dont le rapproche la faculté de créer, non pas une œuvre, mais un moment unique et essentiel, et un auditeur, auquel le lie la faculté spécifiquement humaine de conférer un sens particulier, intime à un objet extérieur à lui-même – l'œuvre – à la fois trouvé et créé<sup>109</sup>.

Joëlle Caullier le dit très bien : dans ce processus l'interprète devient lui-même un créateur ; c'est lui qui est le premier responsable de l'influence émotionnelle que l'œuvre aura sur les auditeurs. Voici les propos de Jean-Pierre Armengaud à ce sujet :

La mission de l'interprète comporte plusieurs étapes : tout d'abord explorateur des signes schématiques et muets d'une écriture, puis archéologue d'une pensée musicale disparue – certains travaillent, comme les archéologues, au bulldozer (Richter, Cziffra, Horowitz ?), d'autres à la petite cuillère (Benedetti, Michelangeli, Gieseking, Gould ?) – à la recherche d'un Urtext généralement sujet à caution, puis constructeur-réalisateur de ces curieux plans d'urbanisme musical que sont les partitions, l'interprète se veut à la

---

<sup>109</sup> CAULLIER, Joëlle, « La condition d'interprète », *DEMéter* [En ligne], Thématiques, Articles, Textes, L'interprétation, mis à jour le : 20/12/2012, consulté le 15/11/2014, URL : <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=205>

fin restaurateur et **co-créateur** d'un original que personne n'a jamais entendu, sauf le compositeur dans l'intimité du miroir de son oreille intérieure<sup>110</sup>.

S'y ajoutent les problèmes que l'interprète devra résoudre au fil du processus d'interprétation pour pouvoir transmettre de manière convaincante les intentions du compositeur.

Nous voulons aborder ici les deux aspects de ce processus complexe : le côté objectif et le côté subjectif. D'une part, l'interprète est confronté à la composition toute entière avec son style, sa forme et son contenu, tout ce que l'auteur y a impliqué. Cette partition reproduit la *conception de l'auteur*, « *la vérité* », selon l'expression de Nicolas Lagoumitzis<sup>111</sup>. D'autre part, l'interprète, avec son univers intérieur, sa richesse émotionnelle, son intuition artistique et ses connaissances du style, sert de *médiateur* entre l'œuvre, le compositeur et le public. Selon Armengaud, le rôle de l'interprète est aussi de « *retrouver l'élan premier, la force du geste créateur à la fois simple et global du compositeur* »<sup>112</sup>. Pour que l'artiste participe réellement à cette « *re-création* », il est indispensable qu'il y ajoute ses propres idées et ses émotions. Armengaud affirme que la phase la plus importante de l'interprétation est « *le regard-oreille* » *critique*<sup>113</sup> de l'interprète. L'interprétation artistique doit, à notre avis, concilier harmonieusement la fidélité au texte et aux indications du compositeur, d'une part, et d'autre part les intentions de l'interprète. Selon Alfred Brendel, l'interprète a une « *triple qualité de conservateur de musée, d'exécutant testamentaire et d'accoucheur* »<sup>114</sup>, c'est-à-dire qu'il transmet le texte en y intégrant les traditions successives d'interprétation, mais également une démarche de co-création et son apport personnel. C'est ce que Nicolas Lagoumitzis nomme « *la liberté créatrice* » de l'interprète, qui sait cependant rester fidèle aux intentions, à *l'esprit* de l'auteur<sup>115</sup>.

On a beaucoup discuté de l'importance de l'interprète dans la représentation d'une œuvre. La participation active du musicien dans le processus de recréation

---

<sup>110</sup> ARMENGAUD, Jean-Pierre, « La vision critique de l'interprète », in *Vers une musicologie de l'interprétation* (Jean-Pierre Armengaud et Damien Erhardt, dir.), *Les Cahiers Arts et Sciences de l'art* N° 3/2010, L'Harmattan, Paris, 2010, p. 181. C'est nous qui soulignons.

<sup>111</sup> LAGOUMITZIS, Nicolas, *Cinq pianistes interprètent Beethoven*, L'Harmattan, Paris, 2010, p. 79.

<sup>112</sup> *Idem*, p. 186.

<sup>113</sup> ARMENGAUD, Jean-Pierre, « La vision critique de l'interprète », in *Vers une musicologie de l'interprétation*, *op. cit.*, p. 181.

<sup>114</sup> BRENDEL, Alfred, *Réflexions faites*, Nouvelle édition révisée, Buchet/Chastel, Paris, 2011, p. 48.

<sup>115</sup> LAGOUMITZIS, Nicolas, *Cinq pianistes interprètent Beethoven*, *op. cit.*, p. 83.

dépend de son tempérament et de sa personnalité, mais aussi des tendances générales de l'époque. Le rôle du musicien-interprète a considérablement changé au cours des siècles. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'exécution musicale était très libre parce que les fonctions de compositeur et d'exécutant n'étaient pas encore nettement différenciées. Voilà pourquoi les indications d'interprétation comme le tempo, les nuances etc., étaient beaucoup moins explicites que dans les époques suivantes. De même, la notation des œuvres était souvent incomplète et les pièces étaient plutôt esquissées<sup>116</sup> (à titre d'exemple, souvent l'ornementation ne figurait pas dans les partitions, ainsi que les variations lors du *Da capo*). Par conséquent, la pratique de l'improvisation était très développée et élevée au rang d'art.

À l'époque classique, les interprètes, instrumentistes et chanteurs, gardaient leur rôle important dans la représentation de l'œuvre musicale. Le concert public connut à cette époque son premier épanouissement, quoique devant un cercle restreint. Dans les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, il était encore d'usage que les compositeurs eux-mêmes soient les seuls exécutants de leur musique. Pour les compositeurs-pianistes, en particulier, il s'agissait de faire la démonstration non seulement de ses capacités créatives, mais aussi de son style personnel d'interprétation. Cette conception a commencé à changer dans les années 1830, en raison aussi des possibilités élargies d'éducation musicale. Parallèlement, la difficulté croissante du répertoire a justifié l'émergence de l'instrumentiste-virtuose. Jusqu'aux années 1850, la distinction entre pianistes-compositeurs et pianistes-interprètes s'est précisée, influençant aussi le choix des programmes de concert qui incluaient déjà régulièrement des œuvres de certains compositeurs de l'époque. Le récital de piano jouissait alors d'un intérêt croissant, ainsi que le piano lui-même (les facteurs d'instruments contribuaient, eux aussi, à l'épanouissement de la vie artistique en organisant des concerts pour présenter leurs nouveaux instruments). C'est d'ailleurs Liszt qui a utilisé pour la première fois l'expression « *récital sur le pianoforte* », le 9 juin 1840 à Londres<sup>117</sup>.

À l'arrivée du XIX<sup>e</sup> siècle, les libertés que les interprètes prenaient par rapport au texte musical ont progressivement commencé à se réduire. En même temps, les

---

<sup>116</sup> LAWSON, Colin, « Performing through history » in RINK, John (éd.), *Musical performance*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.

<sup>117</sup> Cf. RATTALINO, Piero, *Pianisti e fortisti :Viaggio pellegrino tra gli interpreti alla tastiera da... Bunin a Planté*, Ricordi/Giunti, Firenze, 1990, p. 13.

compositeurs précisait de plus en plus leurs indications concernant l'interprétation. Pendant la période romantique, l'interprète était plus libre de créer suivant sa conception et d'exprimer ses propres intentions artistiques. Nous trouvons l'avis de Liszt sur cette question dans l'une de ses lettres :

Il [le virtuose] n'est pas l'instrument passif qui reproduit le sentiment et la pensée d'autrui, en n'y ajoutant rien des siens. [...] Les œuvres musicales que l'inspiration a dictées ne sont au fond que le tragique ou touchant scénario du sentiment qu'il appartient au virtuose de faire parler, chanter, pleurer, gémir, adorer, se savourer lui-même, s'orgueillir, et s'exalter tour à tour ; il est donc **tout aussi créateur** que l'écrivain...<sup>118</sup>

Un évènement marquant pour la création artistique a été, vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'invention des techniques d'enregistrement et de reproduction sonore. L'interprétation musicale n'était plus un processus éphémère qui ne se produisait pas deux fois de la même manière : l'acte interprétatif pouvait désormais être enregistré et conservé pour la postériorité. Cet évènement a provoqué un changement profond dans la mentalité et l'esthétique interprétative : les musiciens ont pu écouter leurs interprétations et en faire une analyse critique. D'autre part, la création des moyens de communication de masse (radio, télévision) au XX<sup>e</sup> siècle a favorisé les échanges entre interprètes, la connaissance et la diffusion d'interprétations partout dans le monde. Progressivement, la recherche de la perfection (technique, artistique) s'est approfondie : jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, la tradition du concert, de la représentation vivante, était l'unique moyen de diffuser les créations musicales. Désormais, la musique pouvait être diffusée également à travers l'enregistrement qui, une fois réalisé, ne pouvait plus être modifié. Le style interprétatif prenait dès lors la direction de la rigueur, du respect du texte, de l'exactitude dans l'exécution.

---

<sup>118</sup> LISZT, Franz, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* ; cité dans ESCAL, Françoise, *La musique et le Romantisme*, L'Harmattan, Paris, 2005, p. 53. C'est nous qui soulignons.



## 2.2. Présentation des paramètres musicaux de l'interprétation pianistique

Pour notre analyse, nous avons sélectionné sept paramètres essentiels et déterminants pour l'interprétation, qui nous aideront à caractériser les différences principales entre les interprétations de la *Sonate* par les pianistes choisis. Ce sont notamment :

- le tempo
- l'agogique
- le phrasé
- la pédalisation
- l'évolution dynamique et le choix du point culminant
- le toucher
- les nuances

Certains paramètres sont étroitement liés et chacun d'eux influence les autres (comme le toucher, les nuances et le développement dynamique, ou le phrasé, l'agogique et la pédalisation). Nous avons essayé de les différencier en vue de faire une écoute critique et ensuite une évaluation plus détaillée et subtile.

Pour que nos observations soient exactes, il est indispensable de cerner les questions de l'interprétation pianistique en général. Aussi avons-nous dressé tout d'abord un aperçu de l'essentiel de ces paramètres musicaux.

### 2.2.1. Tempo

Le tempo, le rythme musical, est l'un des composants les plus déterminants de l'interprétation artistique. Son rôle est décisif pour la première impression d'un morceau entendu, pour la pertinence de la représentation musicale et la fluctuation naturelle de la musique. Si le tempo est bien choisi, l'auditeur ressentira une tranquillité, une aisance et une souplesse même dans les moments les plus virtuoses de la pièce. Dans ce cas, les phrases seront clairement distinguées, la structure rythmique bien saisissable. Au contraire, si le tempo choisi est trop rapide ou trop lent, la pensée musicale ne sera pas bien manifestée et le flux musical sera dénaturé, que cela soit en précipitant le jeu, qui sera plus nerveux, ou en élargissant

trop la musique. C'est pourquoi il est très important que le pianiste développe au cours de son enseignement un sens du tempo juste, à l'aide duquel il pourra librement transmettre les idées de la composition<sup>119</sup>. Il n'est pas du tout facile de trouver le tempo exact d'une pièce. D'après Léopold Mozart, c'est par rapport au tempo que se révèle le véritable artiste :

[...] il y a des degrés dans le lent et des degrés dans le vif... En sorte qu'il faut déduire le tempo à partir du morceau lui-même et c'est là-dessus que se reconnaît sans erreur possible un véritable musicien<sup>120</sup>.

Il faut ajouter que le tempo doit non seulement être bien choisi mais aussi entretenu pendant toute la pièce, avec, bien entendu, la participation des altérations agogiques.

Nous devons ici attirer l'attention sur un autre aspect : le tempo musical est aussi un paramètre relatif. La vitesse réelle d'un morceau peut être modifiée en utilisant une certaine manière de phrasé, de développement dynamique et de toucher. L'important dans le processus d'interprétation est que le pianiste sente le tempo, qu'il sente son mouvement et qu'il puisse dévoiler naturellement son intention artistique.

Il va de soi que le choix du bon tempo doit toujours prendre en compte le style de l'œuvre. Les indications habituelles comme *Allegro*, *Adagio*, *Lento*, *Presto* etc. possèdent un sens différent chez les différents compositeurs et époques. En général, on admet qu'à l'époque baroque, les tempi étaient plus calmes, tandis que l'époque romantique se caractérise par des tempi plus vifs, sans doute à cause du contenu, de l'élan émotionnel de la musique. De fait, le tempo métronomique indiqué par le compositeur permet d'avoir *une idée* de ses intentions, de la manière dont il voyait l'œuvre, sans que cela devienne une contrainte pour l'interprète. À ce sujet, Liszt écrit : « *Une interprétation métronomique est sans doute fatigante et sans aucun sens particulier ; le temps et le rythme doivent être convenablement adaptés et convenir à la mélodie, à l'harmonie, à l'accent et à la poésie* »<sup>121</sup>.

---

<sup>119</sup> YANKOVA, Tamara, *L'art pianistique*, Science et Art, Sofia, 1971, p. 130.

<sup>120</sup> MOZART, Léopold, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, 1756, 1-3, § 7; cité dans BADURA-SKODA, *op. cit.*, p. 41.

<sup>121</sup> Cité dans LAGOUMITZIS, Nicolas, *Cinq pianistes interprètent Beethoven*, *op. cit.*, p. 104.

### 2.2.2. Agogique

Tout naturellement, après la question du tempo vient celle de l'agogique, qui lui est étroitement liée. Bien que la justesse rythmique, parfois même métronomique, soit très importante et primordiale dans l'interprétation musicale, l'existence d'une représentation artistique sans altérations du tempo est impossible. C'est notamment l'agogique qui donne à l'œuvre sa libre respiration. En effet, le rythme musical combine en soi la rigueur métrique avec la liberté et le mouvement. C'est là que réside la nature de l'agogique : dans des altérations de la justesse métronomique plus ou moins considérables. Néanmoins, « l'art de l'agogique » est très subtil. L'interprète a la « responsabilité » de ressentir avec une grande délicatesse ces altérations, afin de les exécuter sans transgresser l'unité de la phrase ni le développement rythmique et dynamique de la pièce. Comme sur la question du tempo, nous voyons ici que le style propre du compositeur est déterminant pour trouver l'équilibre exact des changements agogiques. Il est évidemment impossible de marquer rigoureusement les accélérations et les ralentissements, conditionnés par la personnalité du musicien et son goût<sup>122</sup>.

On rencontre souvent, dans la littérature pianistique, la notion de « *tempo rubato* ». Le rubato n'est pas précisément défini, donc « provoque » encore une fois la personnalité de l'interprète. Chopin et Liszt furent parmi les premiers compositeurs à l'indiquer dans leurs œuvres (vers 1830), même si les musiciens le pratiquaient naturellement déjà avant cela<sup>123</sup>. Le rubato consiste en petites accélérations ou petits ralentissements dans les phrases, qui doivent être toujours compensés. Il rend le phrasé souple, flexible, la musique plus spontanée et expressive.

Le *rubato* qui garde un lien plus fort avec la mesure et le tempo principal est appelé *rubato mélodique* : la main gauche garde la pulsation stricte tandis que la droite se permet de petites altérations rythmiques. D'autre part, il y a le *rubato structurel* qui émaille la pièce de *ritardando* ou d'*accelerando*.

De manière générale, il ne faudrait pas abuser du rubato, même dans une interprétation très libre. Le sens de mesure aidera le musicien à l'utiliser avec modération afin d'éviter le coupage des phrases qui troublera toute l'interprétation.

---

<sup>122</sup> Cf. YANKOVA, Tamara, *op. cit.*, p. 145.

<sup>123</sup> VIRET, Jacques, « Rythme et interprétation. Le tempo rubato », in *Vers une musicologie de l'interprétation*, *op.cit.*, p. 39.

Dans l'analyse des interprétations nous avons utilisé les termes « considérable », « minimale » ou « modérée » pour décrire le degré de l'agogique utilisée par le pianiste observé.

Nous avons analysé ce paramètre également à l'aide du logiciel *Sonic Visualiser*<sup>®</sup> sur quelques endroits-clé de chaque section de la *Sonate* (sur ce logiciel voir le chapitre 3.1.1 « Méthodologie de l'analyse informatique »).

### 2.2.3. Phrasé

On pourrait comparer le phrasé musical à la ponctuation de la parole, quoiqu'il reste assez difficile de le définir précisément. En phrasant, nous séparons les différents motifs ou thèmes selon leur construction, en respectant leur rapport à l'unité de la pièce. Mais le phrasé ne doit pas être compris seulement dans le cadre d'une répartition logique des notes. Quand le pianiste phrase, il est influencé par les nuances dynamiques, la pédalisation, la construction rythmique et les altérations agogiques. Tout cela amène Antoine Bonnet à définir le phrasé ainsi : « [...] *du point de l'interprétation, c'est le geste expressif comme paramétrage de l'articulation.* »<sup>124</sup>

D'autre part, il faut bien faire la distinction entre le phrasé et l'articulation. Cette dernière concerne les modes de toucher comme le *legato*, le *staccato* et les indices correspondants. On pourrait dire qu'une liaison en *legato* n'est pas forcément identique à une phrase. Il y a des passages où ces liaisons coïncident avec les phrases artistiques, mais dans la majorité des cas, l'articulation diffère de la phrase musicale.

Dans une bonne interprétation, il faut que le pianiste tienne toujours compte de tout le développement de la pièce pour phraser d'une manière artistique et convaincante. Ici il y a alors le danger de trop décomposer les différentes unités dans l'œuvre ou bien de ne pas les distinguer suffisamment.

La phrase musicale est soumise aux règles théoriques de la construction des périodes musicales mais le phrasé ne coïncide toujours avec ces périodes. Parfois, nous rencontrons des exemples où il est nécessaire de phraser chacun des motifs séparément, ou au contraire, d'unifier avec la pensée deux périodes musicales. L'important, c'est que le musicien sente le développement de la phrase et qu'il la

---

<sup>124</sup> BONNET, Antoine, « Qu'est-ce que phraser veut musicalement dire ? Problématique contemporaine », dans *Questions de phrasé* (BONNET, Antoine, NICOLAS, François et PAUL, Thierry, dir.), Hermann, Paris, 2011, p. 27

construite en respectant sa « direction ». De cette manière, l'auditeur peut aisément suivre la pensée musicale, étant « guidé » par le pianiste pour y saisir les points essentiels<sup>125</sup>.

Dans notre travail, nous avons souvent utilisé le terme « uni » pour décrire en général le phrasé d'un pianiste dans la section étudiée de la *Sonate*. Par ce mot, nous qualifions un phrasé qui témoigne d'une large pensée musicale et qui regroupe plusieurs petites phrases à la fois.

#### 2.2.4. Pédalisation

Le rôle de la pédale dans l'interprétation pianistique est considérable. La sonorité du piano, elle-même très variée et riche en timbres, peut être rendue encore plus colorée et diversifiée par un usage habile de la pédale. Celle-ci influence beaucoup le phrasé en lui donnant de la souplesse, tout en contribuant à la conduite des voix de manière à adoucir les voix d'accompagnement au profit de la ligne importante<sup>126</sup>.

Dans l'emploi de la pédale, il est indispensable que le pianiste exerce son sens de style, ses connaissances musicales générales et de l'harmonie, tout en restant toujours fidèle aux idées et au contenu de l'œuvre. En choisissant sa pédalisation, il doit bien savoir quel son il veut obtenir et soumettre la pédale entièrement aux coloris recherchés. En effet, l'objectif de la pédale est, encore une fois, d'aider le pianiste dans la réalisation de ses conceptions artistiques.

Une autre qualité de la pédale est sa capacité de souligner le développement rythmique. Avec la pédale, on peut faire ressortir les notes les plus importantes dans les figures rythmiques (par ex. dans les mesures combinées). La pédale peut souligner le contour rythmique dans la construction de la pièce.

Pourtant, malgré ses riches possibilités, une pédalisation qui ne respecterait pas le style et le caractère de l'œuvre peut quasiment détruire l'exécution. La pédalisation n'est pas seulement mauvaise quand la pédale est longue et impropre ; une pédalisation sèche et insuffisante peut aussi être néfaste dans l'interprétation de certains styles musicaux, comme le répertoire de l'impressionnisme ou parfois celui du romantisme où certaines œuvres ont une sonorité dense.

---

<sup>125</sup> Cf. YANKOVA, Tamara, *op. cit.*, p. 109.

<sup>126</sup> Cf. *idem*, p. 151

La musique romantique, en général, peut accepter plus de la pédale, en respectant évidemment les lois de l'harmonie. Dans les œuvres de Liszt, on peut en général se permettre plus de pédale, dans les limites dictées par le style.

Nous pouvons conclure que la pédalisation est influencée par le style de l'œuvre mais aussi par le tempo, le phrasé, le rythme et, finalement, le tempérament propre du pianiste, et en interaction avec eux.

Dans la description de la pédalisation des pianistes observés, nous avons utilisé des termes comme « abondante », « minimale », ou « modérée ». Avec ces termes, nous voulons décrire la quantité de pédale utilisée par le pianiste, par rapport à une norme relative de pédalisation.

### 2.2.5. Toucher

Nous voici arrivés peut-être au point le plus important de l'interprétation, le plus délicat et le plus difficile à décrire. Le son d'un pianiste, c'est sa caractéristique principale, un reflet de sa personnalité, de son tempérament, de ses connaissances et de sa maîtrise de l'instrument. Rien qu'à travers le son, nous pouvons reconnaître un pianiste célèbre, comme nous pourrions le faire pour un chanteur ou un violoniste. Même si le musicien maîtrise à haut niveau les autres moyens et composantes de l'interprétation artistique, si le son qu'il produit ne correspond pas à l'atmosphère, au caractère de la pièce, nous ne pouvons pas considérer l'exécution comme réussie. Jean-Pierre Armengaud affirme que « *interpréter, c'est d'abord préparer le son dans sa tête et dans ses doigts* »<sup>127</sup>.

Lors d'une audition, le public dit parfois que l'instrument n'était pas bon. Ce n'est pas impossible, bien sûr, mais dans la majorité des cas, c'est le signe que le son du pianiste n'a pas été suffisamment bon. Pour l'oreille de l'amateur, c'est le piano qui est en cause quand la sonorité n'est pas satisfaisante ; en réalité, pourtant, c'est le pianiste qui n'a pas réussi à trouver le son *convenable* pour la pièce exécutée. Il y a des pianistes qui arrivent à créer une atmosphère inimitable, exceptionnelle, qui impressionne énormément les auditeurs. Ces pianistes arrivent à captiver le public par un toucher puissant, ample et rempli ou léger, délicat, poétique. Ces capacités exceptionnelles sont sans doute une question de talent, et parfois les pianistes eux-

---

<sup>127</sup> ARMENGAUD, Jean-Pierre, « La vision critique de l'interprète », in *Vers une musicologie de l'interprétation*, op. cit., p. 190.

mêmes ne peuvent pas expliquer comment ils obtiennent ce toucher. Néanmoins, le toucher pianistique, malgré son caractère fortement individuel, peut être perfectionné, modifié et cultivé par un enseignement réussi. Ainsi, le pianiste sera capable de représenter tous les sentiments qui l'animent et de les transmettre au public.

On peut avoir l'impression que le toucher est mauvais dans différentes situations : lors d'une exécution trop puissante, trop lourde, où les nuances et les contrastes dynamiques ne sont pas bien démontrés. Cette interprétation pourrait contenir beaucoup d'inspiration et de la flamme, mais le pianiste n'a pas su trouver l'équilibre entre son tempérament et le résultat musical. On rencontre souvent aussi le cas contraire : une interprétation fine, délicate et modérée mais plus « sèche », sans l'émotion indispensable à l'art musical. Cela peut résulter de la timidité du pianiste ou simplement de son état psychique du moment.

Les exemples ci-dessus démontrent à quel point la question du toucher du pianiste est subtile. En outre, une grande partie des musiciens ne se rendent pas du tout compte de ces défauts dans leur exécution. Il arrive pourtant que ces pianistes possèdent beaucoup de qualités musicales et qu'ils puissent très bien évoluer comme concertistes s'ils arrivent à mieux maîtriser leur toucher.

Il faut ici évoquer la question du « *beau son* ». Quel son peut être considéré comme *beau* ? Il est nuisible et inutile d'assimiler le beau son à un son doux. Ce préjugé domine même à nos jours chez beaucoup de pédagogues. Le beau son, en effet, est le son convenable, approprié à la pièce donnée ou au passage donné. Le toucher change selon les styles musicaux, les compositeurs, les œuvres, et aussi au cours d'une même pièce. Grâce à sa musicalité, à son goût et à ses connaissances, le pianiste doit trouver la sonorité qui reflétera le mieux les idées de l'œuvre. De cette manière, le toucher sera soumis entièrement à la Musique et servira son but premier : exprimer les sentiments tissés dans les œuvres musicales.

Dans notre analyse, nous avons utilisé des termes comme *doux*, *tendre*, *transparent* pour décrire les différents degrés de finesse du son, qui parfois peut devenir à *peine audible*. D'autre part, nous avons employé des adjectifs descriptifs comme *dense*, *volumineux*, *puissant*, *solide*, etc., afin de donner l'image d'un son fort et d'un toucher rond, sans agressivité. Par ailleurs, nous avons noté que chez certains pianistes, le son devient dur et perçant à certains endroits, à cause, nous

semble-t-il, de leur désir d'exprimer puissamment l'élan émotionnel du passage musical.

Nous avons également analysé ce paramètre, ainsi que l'évolution des nuances, à l'aide du logiciel *Sonic Visualiser*.



**Troisième partie :**  
**Analyse comparative des**  
**interprétations de la *Sonate en si***  
***mineur***



### 3.1. Méthodologie des analyses comparatives de la *Sonate en si mineur* de LISZT

Nous avons réalisé une observation comparative de l'exécution de la *Sonate en si mineur* de Liszt par vingt-cinq pianistes, représentants de cinq groupes pianistiques nationaux. Il est à noter que l'écart dans le temps entre les enregistrements analysés ici varie d'un an à soixante-quatre ans. Les techniques d'enregistrement ont considérablement évolué : les premiers enregistrements ont été réalisés sur disques vinyle et transférés ensuite sur disques compacts. Par conséquent, la qualité du son enregistré n'est pas la même. Nous avons essayé de faire abstraction de ce facteur en faisant appel à notre riche expérience professionnelle de pianiste et en vérifiant les données à l'aide du logiciel *Sonic Visualiser*<sup>®</sup> (version 1.8).

Le tableau ci-dessous présente les interprètes, répartis dans les écoles musicales auxquelles ils appartiennent, ainsi que leurs enregistrements avec les années d'édition :

INTERPRÈTE	ÉCOLE PIANISTIQUE	ANNÉE D'ENREGISTREMENT	DURÉE DE L'ENREGISTREMENT
<b>CORTOT, Alfred</b> (1877-1962)	<b>Française</b>	1929 (à 52 ans)	25 min 23 sec
<b>HOROWITZ, Vladimir</b> (1903-1989)	<b>Russe</b>	1. 1932 (à 29 ans) 2. 1977 (à 74 ans)	1. 26 min 33 sec 2. 30 min 09 sec
<b>ARRAU, Claudio</b> (1903-1991)	<b>Allemande</b>	1970 (à 67 ans)	32 min 12 sec
<b>BOLET, Jorge</b> (1914-1990)	<b>Américaine</b>	1960 (à 46 ans)	27 min 30 sec
<b>FISCHER, Annie</b> (1914-1995)	<b>Hongroise</b>	1953 (à 39 ans)	31 min 33 sec
<b>RICHTER, Sviatoslav</b> (1915-1997)	<b>Russe</b>	1. inconnue 2. 1961 (à 46 ans)	1. 30 min 21 sec 2. 29 min 25 sec
<b>GILELS, Emil</b> (1916-1985)	<b>Russe</b>	1961 (à 45 ans)	29 min 09 sec
<b>ANDA, Géza</b> (1921-1976)	<b>Hongroise</b>	1954 (à 33 ans)	26 min 19 sec
<b>CZIFFRA, Georges</b> (1921-1994)	<b>Hongroise</b>	1968 (à 47 ans)	29 min 17 sec
<b>BOUKOFF, Yury</b> (1923-2006)	<b>Française</b>	1993 (à 70 ans)	28 min 15 sec

<b>FLEISHER, Leon</b> (1928)	<b>Américaine</b>	1959 (à 31 ans)	27 min 51 sec
<b>BERMAN, Lazar</b> (1930-2005)	<b>Russe</b>	1955 (à 25 ans)	27 min 55 sec
<b>CLIDAT, France</b> (1932-2012)	<b>Française</b>	1975 (à 43 ans)	27 min 49 sec
<b>VÁSÁRY, Tamás</b> (1933)	<b>Hongroise</b>	2005 (à 72 ans)	27 min 22 sec
<b>RÁNKI, Dezső</b> (1951)	<b>Hongroise</b>	1990 (à 39 ans)	28 min 50 sec
<b>DUCHÂBLE, François-René</b> (1952)	<b>Française</b>	1984 (à 32 ans)	28 min 15 sec
<b>JANDÓ, Jenő</b> (1952)	<b>Hongroise</b>	1990 (à 38 ans)	31 min 04 sec
<b>RUDY, Mikhaïl</b> (1953)	<b>Russe</b>	1980 (à 27 ans)	31 min 02 sec
<b>PLETNEV, Mikhaïl</b> (1957)	<b>Russe</b>	1997 (à 40 ans)	33 min 52 sec
<b>RUBACKYTÉ, Múza</b> (1959)	<b>Russe</b>	1997 (à 38 ans)	30 min 03 sec
<b>BLET, Stéphane</b> (1969)	<b>Américaine</b>	1992 (à 23 ans)	29 min 18 sec
<b>SAGEMAN, Caroline</b> (1973)	<b>Française</b>	2003 (à 30 ans)	31 min 09 sec
<b>MARDIROSSIAN, Vahan</b> (1975)	<b>Française</b>	2007 (à 32 ans)	30 min 54 sec

**Tableau 1** : Les interprètes analysés, dans l'ordre chronologique de leur année de naissance

Il apparaît que les enregistrements ont été réalisés à différents stades du cheminement artistique des pianistes et que leurs exécutions reflètent différentes étapes de leur évolution professionnelle et personnelle. Comme l'affirme Alfred Brendel, chaque artiste a « *le droit de faire correspondre une interprétation à une phase bien précise de son évolution. Sans un constant renouvellement de sa conception – au sens d'une transformation ou d'une redécouverte – son art ne peut rester jeune*<sup>128</sup>. » Cette affirmation est d'autant plus valable dans le cas des interprètes qui ont enregistré deux fois la *Sonate* et dont nous suivrons l'évolution.

\* \* \*

<sup>128</sup> BRENDÉL, Alfred, *Réflexions faites*, op. cit., p. 13.

Du point de vue analytique, nous avons utilisé la division de la *Sonate* en sept sections, d'après l'analyse narrative faite par Márta Grabócz<sup>129</sup>. Cette analyse est la seule qui montre un traitement « intertextuel »<sup>130</sup> et sémiotique de la pièce. Grabócz divise l'œuvre en sept grandes unités, sept complexes thématiques (ou programmes narratifs) dont chacun comporte une ou plusieurs *isotopies* (ou genres musicaux stylisés) en rapport avec le caractère de la musique. Par conséquent, cette analyse se révèle étroitement liée à l'interprétation.

Nous notons qu'en vue de la réalisation des tableaux d'analyses interprétatives selon les écoles nationales (à partir de la page 78), les différentes rubriques (comme « évolution dynamique et point culminant » ; « agogique » ; « durée et tempi » ; « particularités de l'interprétation », etc.) se réfèrent à une segmentation qui suit les indications de la partition (voir en annexe), laquelle est mise en valeur dans les tableaux d'analyse de la *Sonate en si mineur* repris et cités du livre de Marta Grabocz (voir également en annexe).

Le schéma suivant présente une version abrégée de cette analyse (la réunion de la forme sonate, la sonate cyclique et la forme à variation) :

---

<sup>129</sup> GRABÓCZ, Márta, « La Sonate en si mineur de Liszt : une stratégie narrative complexe », in *Analyse musicale*, N°8, 3<sup>e</sup> trimestre, 1987, p. 64-70. ; Et sa version révisée : in : M.G. : « Stratégies narratives des 'épopées philosophiques' de l'ère romantique dans l'œuvre pianistiques de F. Liszt (Analyse de *Sposalizio*, de la *Sonate en si mineur*) », Paris, L'Harmattan, 2009, p.221- 249.

<sup>130</sup> Dans le sens du rapport aux autres œuvres pour piano de Liszt.

<b>1<sup>ère</sup> section</b> <u>Introduction</u> <i>(Refrain et les deux mottos)</i>	mes. 1-100	présentation du <i>refrain</i> (mes.1), motif <b>1</b> (mes. 8) et motif <b>2</b> (mes. 14) ; modulation (mes. 18) ; développement des motifs <b>1</b> et <b>2</b> (mes. 25-54) ; variante du motif <b>1</b> (mes. 55) ; <i>refrain</i> (mes. 84) <b>Quête et lutte macabres</b>
<b>2<sup>ème</sup> section</b> <u>Exposition<sub>1</sub></u> <i>(avec l'arrivée du 1<sup>er</sup> thème)</i> - passage du <i>héroïque</i> au <i>pastoral-amoroso</i>	mes. 101-204	Variante du <i>refrain</i> (mes. 101) ; 1 <sup>er</sup> thème (mes. 105, <b>Grandioso</b> ) ; variante du motif <b>1</b> (mes. 125) et du motif <b>2</b> (mes. 153) ; transition : variante des motifs <b>1</b> et <b>2</b> (mes. 179 - <i>cantando espressivo</i> ) ; <b>Pastorale-Amoroso</b> ; variante du motif <b>1</b> (mes. 197) ;
<b>3<sup>e</sup> section</b> <u>Développement<sub>1</sub></u> <i>(mottos, refrain, 1<sup>er</sup> thème)</i> Style de développement virtuose ; aboutissement : <i>marche funèbre contre récitatif</i>	mes. 205-318	Variante et développement du motif <b>1</b> (mes. 205 ; mes.239) ; variante du motif <b>2</b> (mes. 255) ; variante du <i>refrain</i> (mes. 278) ; variante du 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297) ; <b>Lutte eroïco-macabre, style recitativo</b>
<b>4<sup>ème</sup> section</b> <u>Exposition<sub>2</sub></u> : arrivée du 2 <sup>e</sup> thème (Andante sostenuto) et variante de la section 2 : « <i>bel canto</i> » du 1 <sup>er</sup> thème et des mottos, du <i>refrain</i>	mes. 319-452	Présentation du 2 <sup>e</sup> thème (mes. 331), caractère <b>Pastoral-Religioso</b> : variante du motif <b>2</b> (mes. 349) ; variante du 1 <sup>er</sup> thème (mes. 363) ; variante du 2 <sup>e</sup> thème (mes. 393)
<b>5<sup>ème</sup> section</b> <u>Développement<sub>2</sub></u> <i>(refrain et mottos en fugue et en strette) ; variante de la section 3</i>	mes. 453-599	<i>Refrain</i> (mes. 453) ; fugue sur les motifs <b>1</b> et <b>2</b> (mes. 460) ; variante et développement du motif <b>1</b> (mes. 509) ; caractère <i>energico</i> : <i>refrain</i> (mes. 555) ; motifs <b>1</b> et <b>2</b> (mes. 582-599) ; <b>Quête macabre - variante</b>
<b>6<sup>ème</sup> section</b> <u>Réexposition</u> (variante amplifiée de l'exposition, section 2) 1 <sup>er</sup> thème, mottos, <i>refrain</i> (conflit du <i>bel canto</i> et du <i>grandioso</i> )	mes. 600-710	Variante du 1 <sup>er</sup> thème (mes. 600) ; variantes du motif <b>2</b> (mes. 616 ; mes. 650) ; variante du <i>refrain</i> (mes. 673) ; variante du motif <b>1</b> (mes. 682) ; variante du 1 <sup>er</sup> thème (mes. 700) ; <b>Pastorale-Panthéiste, et Héroïque</b>
<b>7<sup>ème</sup> section</b> Coda (ou réexposition <sub>2</sub> ) avec 2 <sup>e</sup> thème, mottos, <i>refrains</i> et cadences	mes. 711-760	2 <sup>e</sup> thème (mes. 711) ; variante du motif <b>2</b> (mes. 729) ; variante du motif <b>1</b> (mes. 737) ; <i>refrain</i> (mes. 750) ; cadence (mes. 755) ; <b>Religioso, Panthéiste (cadence ambiguë)</b>

Tableau 2 : Analyse réduite de la *Sonate en si mineur* - Structure abrégée en sept sections

Cette même analyse - dont la présentation détaillée en sept tableaux se trouve en annexe de la thèse : pages 465-473 - détermine deux thèmes qui apparaissent dans la deuxième et la quatrième sections de la *Sonate*, respectivement aux mes. 105 et 331. Dans chaque section, nous avons situé un point culminant en suivant l'évolution dynamique de la section donnée. Ces points culminants représentent les moments-clés des sections, et contiennent le plus haut niveau d'énergie et de tension de la section. Nous tenons à préciser que nous avons recherché les signes caractéristiques dont nous avons parlé ci-dessus, notamment dans l'interprétation des deux thèmes et des points culminants, au sein de chaque école. En outre, l'existence de certains détails complémentaires que nous avons retrouvés lors de l'analyse et qui sont présents dans plusieurs interprétations de pianistes d'une même école, a contribué à confirmer l'idée de pérennité d'une tradition interprétative dans chacune des écoles.

The image shows a musical score for the first theme of the Sonata in B minor, measures 105-117. The score is divided into four systems. The first system (measures 105-107) is marked 'Grandioso' and 'ff'. The second system (measures 108-110) is marked 'fff' and 'sf'. The third system (measures 111-113) is marked 'p'. The fourth system (measures 114-117) is marked 'p' and 'ff'. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation marks, and fingerings.

Figure 1 : Premier thème de la *Sonate en si mineur*, mes. 105-117.



The image shows a musical score for the second theme of the Sonata in B minor, measures 331-347. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It is divided into three systems. The first system (measures 329-335) is marked 'Andante sostenuto' and 'una corda'. The second system (measures 336-341) continues the 'Andante sostenuto' tempo. The third system (measures 342-347) is marked 'poco riten.' and 'Quasi adagio'. Dynamics include 'ppp', 'dolce', and 'pp'. The instruction 'sempre una corda' is present at the end of the third system.

Figure 2 : Deuxième thème de la *Sonate en si mineur*, mes. 331-347.

Pour mesurer la durée des exécutions, nous avons utilisé un chronomètre. Nous avons mesuré le tempo avec un métronome numérique Matrix, en choisissant des motifs-clés dans les sections (parfois plusieurs, si le tempo change), le plus souvent au début de la section. En ce qui concerne l'évolution dynamique et le point culminant atteint, nous avons vérifié leur réalisation et le degré d'intensité chez chaque interprète.

Dans l'observation et l'évaluation des autres paramètres il existe *a priori* certaines conditions de subjectivité. Il est important de prendre en compte le fait que les exécutions ont été faites dans des conditions différentes : sur des instruments différents ; en studio (sur un disque compact ou sur un disque vinyle qui a été réenregistré plus tard sur un disque compact) ou lors d'une exécution directe en concert. Les interprétations ont été faites à différentes périodes, ce qui est lié au perfectionnement de la technologie d'enregistrement sonore. Pour toutes ces raisons, l'évaluation comparative des changements de certains paramètres doit être réalisée avec beaucoup d'attention et doit prendre en considération l'exécution



entière de la *Sonate* par le pianiste en question. Citons par exemple certains enregistrements relativement anciens, comme ceux d'Annie Fischer et Géza Anda, réalisés au début des années 1950 et dont la qualité sonore ne permet peut-être pas de saisir entièrement les subtilités du toucher et des nuances. Pour conclure, nous tenons à préciser que nous avons réalisé des analyses des *enregistrements sonores* des interprétations de la *Sonate*.

Il est à noter que notre analyse de la *Sonate* de Liszt appartient aux analyses descriptives, qu'il faut distinguer des analyses prescriptives réalisées par le musicologue John Rink. Dans son essai « *Analysis and (or ?) performance* »<sup>131</sup>, où il analyse l'interprétation d'un *Nocturne* de Chopin, Rink établit la distinction entre ces types d'analyse interprétative : d'une part, l'analyse prescriptive, et d'autre part l'analyse descriptive ou, selon ses termes, « *analyse post facto* ». Rink introduit également la notion d'« *intuition informée* » qui détermine « *l'importance de l'intuition dans le processus interprétatif, mais aussi le fait qu'elle s'appuie habituellement sur des connaissances et une expérience considérables* »<sup>132</sup>. Il confirme que les interprètes font constamment une analyse, non moins importante mais très différente de celle du musicologue.

### 3.1.1. Méthodologie de l'analyse informatique

Dans notre travail d'analyse informatique des interprétations de la *Sonate en si mineur*, nous avons utilisé le logiciel *Sonic Visualiser*<sup>®</sup> (version 1.8)<sup>133</sup>, développé par le *Center for Digital Music* de l'université Queen Mary à Londres. Ce logiciel est conçu spécialement pour visualiser, analyser et annoter des fichiers audio. Le but de cette démarche est de compléter, à l'aide des nouvelles technologies, les analyses des interprétations que nous avons effectuées tout d'abord « à l'oreille ».

Nous avons notamment utilisé *Sonic Visualiser*<sup>®</sup> pour analyser l'intensité et les fluctuations agogiques.

---

<sup>131</sup> In *Musical Performance: A Guide to Understanding*, RINK, John (éd.), Cambridge University Press, Cambridge, 2002, p. 37.

<sup>132</sup> *Ibid*, p. 36.

<sup>133</sup> CANNAM Chris, LANDONE Christian, SANDLER Marc, « *Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files* », in *Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference*.

### 3.1.1.a. Analyse des nuances

Nous avons tout d'abord visualisé la forme d'onde du fichier audio ; par convention, le niveau sonore maximal correspond toujours à une valeur de 0 dB. Il est à noter que certains enregistrements comportaient des bruits, visualisés sur l'image par des élévations anormales de la courbe dynamique. Nous avons signalé ces défauts par des annotations. D'autre part, nous avons principalement analysé l'évolution du niveau sonore à l'intérieur d'un même enregistrement car chaque enregistrement a un volume différent.

Par la suite, nous avons utilisé le module d'extension (*plug-in*) *Power Curve*, qui mesure la puissance du signal audio dans le temps. Nous avons retenu le mode de sortie « *Smoothed Power*<sup>134</sup> » car, dans les données audio réelles, la courbe de puissance brute peut présenter un grand nombre de variations à cause de plusieurs facteurs tels que le bruit et les battements. Il est donc indispensable de lisser les données brutes afin d'obtenir une vue de la courbe de puissance plus pertinente à niveau de la perception. Nous avons choisi le type d'image « segmentation », qui permet de visualiser en couleurs l'évolution du niveau sonore.

Ainsi, après avoir analysé « à l'oreille » l'évolution des nuances et leur relation avec les points culminants dans chaque section de la *Sonate*, nous avons vérifié nos résultats à l'aide du logiciel et du *plug-in* présentés ci-dessus.

Nous avons utilisé dans les images exportées du logiciel les abréviations suivantes :

- T1 = premier thème
- T2 = deuxième thème
- M1 = motto 1
- M2 = motto 2
- Ref = refrain
- TR = transition
- m., mes. = mesure

---

<sup>134</sup> Développé pour *Sonic Visualiser* par AHRC ou CHARM- Center for the History and Analysis of Recorded Music (pour *Mazurka Project*).

### 3.1.1.b. Analyse de l'agogique

Dans chaque section de la *Sonate*, nous avons choisi d'analyser des extraits précis : les points culminants, avec l'évolution dynamique qui les prépare, et éventuellement certains passages qui revêtent un intérêt particulier dans le domaine des fluctuations agogiques. Nous avons utilisé à nouveau le logiciel *Sonic Visualiser* avec le module d'extension *Tempo and Beat Tracker*. Ce dernier analyse un seul canal du fichier audio et estime la position des pulsations métriques dans la musique. Ce plug-in rencontre toutefois de difficultés pour évaluer les pulsations en cas de brusques changements de tempo ou de mesure. C'est la raison pour laquelle nous avons analysé de courts extraits de la *Sonate*. Il est à noter qu'il est parfois nécessaire de vérifier et d'ajuster, à l'aide d'un métronome, les valeurs données par le plug-in. Les images exportées du logiciel montrent la courbe de tempo et ses fluctuations.

## 3.2. Présentation des écoles nationales de piano

Depuis la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et jusqu'à nos jours, l'interprétation pianistique n'a jamais cessé d'évoluer. La technique a connu en particulier un développement rapide au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, accompagné d'une recherche de nouvelles sonorités, de nouveaux « idéaux » interprétatifs. L'évolution constante de l'instrument favorisait ce processus : extension de la palette des nuances dynamique grâce à l'utilisation des marteaux, invention du système à répétition à *double échappement*, pédale forte rendant possible toute une gamme d'effets nouveaux, etc. C'est à cette époque qu'émergent les premières figures importantes de la pédagogie pianistique. Clementi, Czerny, Liszt lui-même, Busoni, Leschetizky, Thalberg, les frères Rubinstein et d'autres pianistes virtuoses de l'époque forment progressivement, dans différentes villes européennes, des « pôles d'attraction »<sup>135</sup> que l'on appellera « écoles pianistiques ».

Nous pouvons dire que Liszt occupe une place primordiale dans ce contexte, en tant que pianiste innovateur mais aussi comme pédagogue et « passeur » d'un important héritage. Dans son livre *Dictionnaire amoureux du piano*, Olivier Bellamy affirme même que « toute l'école moderne de piano du XX<sup>e</sup> siècle est issue de Franz Liszt. Il a mis au point la technique la plus complète et la plus apte à répondre à toutes les innovations musicales qui allaient naître après lui »<sup>136</sup>. De même, pour Nicolas Lagoumitzis, « Liszt est sans doute le point de départ »<sup>137</sup> de cette nouvelle manière d'aborder le clavier.

Au cours du XX<sup>e</sup> siècle, la « vie » des écoles pianistiques a sûrement été influencée par le phénomène de la mondialisation, de « l'internationalisation », comme l'appelle Aldo Ciccolini<sup>138</sup> : « Peut-être les nombreuses possibilités d'échanges culturels, la facilité des déplacements et la profusion des enregistrements ont-ils rendu le style propre à chaque école beaucoup moins

---

<sup>135</sup> Expression d'Olivier Bellamy dans BELLAMY, Olivier, *Dictionnaire amoureux du piano*, Plon, Paris, 2014, p. 210.

<sup>136</sup> *Idem*.

<sup>137</sup> LAGOUMITZIS, Nicolas, *op. cit.*, p. 137.

<sup>138</sup> LECHNER-REYDELLET, Catherine, *La Grande École française du piano*, Aedam Musicae, Château-Gontier, 2015, p. 12.

*idiomatique* »<sup>139</sup>. Cela dit, Olivier Bellamy souligne que les caractéristiques reliées à « *une culture ou une manière d'aborder l'instrument* »<sup>140</sup> demeurent. Dans notre travail, nous nous sommes notamment intéressée à l'évolution et à l'équilibre de ces deux aspects.

Nous dressons ici un bref aperçu historique des écoles pianistiques qui font l'objet de notre analyse.

### 3.2.1. L'école pianistique hongroise

Les fondations de l'école hongroise de piano sont posées en 1875, quand l'Académie de Musique de Budapest ouvre ses portes. En 1927, un premier ouvrage méthodologique hongrois est publié ; ce livre donne des instructions d'interprétation et de technique pianistique.

Incontestablement, Liszt peut être considéré comme le fondateur de l'école hongroise de piano. Pendant la dernière décennie de sa vie, il a passé plusieurs mois en Hongrie pour y enseigner. Les successeurs de Liszt ont œuvré à leur tour pour le développement intensif de l'art pianistique en Hongrie. Parmi eux, nous pouvons citer Béla Bartók, Zoltan Kodaly, Ernst von Dohnányi, Leo Weiner. Ces musiciens, pianistes et compositeurs, ont aussi fait connaître la musique hongroise pour piano et lui ont donné sa place dans le monde musical. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, on perçoit une tendance à la virtuosité, notamment dans les œuvres pour enfants de Dohnányi et Weiner. Les pièces enfantines de Bartók s'opposent toutefois à cette tendance<sup>141</sup>.

L'un des plus importantes figures de la pédagogie pianistique hongroise est Ernst von Dohnányi (1877-1960). Disciple direct de Liszt, il reçut l'éducation d'Eugen d'Albert. En son temps, Dohnányi représentait toutes les institutions musicales importantes en Hongrie. À la fois professeur à Berlin, directeur de l'Académie « Franz Liszt » de 1934 à 1941 et président de la Radio et de la Philharmonie en Hongrie, il fut un pianiste-virtuose remarquable, mais aussi un chef d'orchestre. Quatre des pianistes hongrois analysés dans notre travail furent ses élèves : Annie Fischer, Géza Anda, Georges Cziffra, Tamas Vásáry (pour une courte période). Les

---

<sup>139</sup> Idem, p. 11.

<sup>140</sup> BELLAMY, Olivier, *Dictionnaire amoureux du piano*, op. cit., p. 211.

<sup>141</sup> Cf. *Musique hongroise dans la pédagogie du piano 1900-2000*, film vidéo, Varró Margit Alapítvány.

deux autres pianistes examinés ici, Dezsö Ránki et Jenő Jandó, ont étudié à l'Académie « Franz Liszt » avec Pál Kadosa (qui fut l'élève de Zoltán Kodály).

### 3.2.2. L'école pianistique française

L'école française de piano a gardé pendant longtemps son image conservatrice et sa tradition de jeu non influencée par l'esprit romantique. Opposée à l'école allemande, l'école française appréciait un mode de jeu plutôt néo-classique, très clair et épuré. Le choix du répertoire était également influencé par l'esprit de l'école : à titre d'exemple, on doit à Blanche Selva la présence ininterrompue du « *Clavier bien tempéré* » et les clavecinistes français dans le répertoire des pianistes français. Les pianos français eux-mêmes, d'une sonorité plus claire, ont contribué au développement de cet aspect de l'art pianistique en France. La tradition française approfondit la recherche sonore, la diversité et le raffinement du toucher, ainsi que l'usage de la sourdine, rarement utilisée auparavant<sup>142</sup>.

L'institution principale de l'éducation pianistique en France est sans conteste le Conservatoire National de Paris (créé en 1795). Les débuts de l'enseignement de piano en France furent fortement influencés par le clavecin. L'une des premières méthodes de piano françaises, la « *Méthode du doigté pour le forte piano* » de Jean-Louis Adam, fut éditée en 1797<sup>143</sup>. L'ouvrage le plus important d'Adam, qui eut une influence considérable sur l'évolution de l'enseignement en France, fut cependant sa « *Méthode de piano* », publiée en 1804.

Nous pouvons considérer Antoine-François Marmontel comme l'un des fondateurs de la tradition pianistique française. Il a formé des pianistes emblématiques comme Francis Planté, Marguerite Long, Louis Diémer (qui forma à son tour Alfred Cortot, Lazare-Lévy, Yves Nat, Robert Casadesus). Marmontel a beaucoup contribué à la constitution d'un style de jeu typique, le fameux « jeu perlé » : toucher léger et précis, attaque des bouts des doigts, position arrondie des doigts, absence de travail du poignet et du bras.

Tous les représentants de la tradition française étudiés dans notre travail sont issus de l'école de Louis Diémer. Ce pédagogue faisait partie d'un mouvement qui rejetait le romantisme allemand et mettait au premier rang la musique française,

---

<sup>142</sup> Cf. PARIS, Alain, *op. cit.*, p. 10.

<sup>143</sup> Cf. VILLEMIN, Stéphane, *op. cit.*, p. 57.

surtout les clavecinistes. Une autre branche de l'école française se manifesta avec Georges Mathias (nommé en 1862), élève de Chopin. Tout comme son maître, celui-ci exigeait un traitement chantant du piano et rejetait les exercices mécaniques.

Alfred Cortot reste emblématique de la nouvelle école française, qu'il a révolutionnée. Il représente plutôt la tradition lisztienne en cela qu'il fut fortement influencé par Édouard Risler, pianiste français, élève d'Eugène d'Albert et de Karl Klindworth (eux-mêmes disciples de Liszt). Cortot enseignait une technique libérée au niveau du bras et de l'épaule ; la notion de forme acquiert chez lui une autre dimension. Son jeu se caractérise par une sensibilité, une expressivité et une liberté poussées à l'extrême.

Yves Nat, lui aussi disciple de Louis Diémer, opta quant à lui pour un style rigoureux, avec un usage modéré de la pédale, contribuant ainsi à un nouveau traitement de la musique romantique<sup>144</sup>.

### 3.2.3. L'école pianistique russe

L'enseignement du piano en Russie s'incarne dans les deux conservatoires principaux dans le pays : celui de Saint-Pétersbourg et celui de Moscou. Les éminents professeurs dans ces deux institutions ont formé quelques-uns des plus célèbres pianistes du XX<sup>e</sup> siècle. Les bases de la tradition pianistique en Russie sont établies par les deux frères Rubinstein, Anton et Nikolaï, fondateurs notamment des deux conservatoires (Anton Rubinstein ouvrit le conservatoire de Saint-Pétersbourg, suivi quelques années plus tard par son frère à Moscou). Les frères Rubinstein avaient été formés à Berlin, mais ils ne suivaient pas la tradition lisztienne enseignée par les disciples du compositeur.

Anton Rubinstein (1829-1894) fut en son temps un pianiste-concertiste remarquable, également compositeur et deux fois directeur du conservatoire de Saint-Pétersbourg. Nous ne possédons pas d'information détaillée pour ses principes pédagogiques, mais il insistait surtout sur le travail artistique sur l'œuvre, et jamais sur des répétitions purement mécaniques. Ce grand pédagogue russe surveillait strictement le respect du texte et des indications du compositeur dans les exécutions de ses élèves. La liberté interprétative était cependant aussi très importante pour lui, et il poussait ses élèves à acquérir la capacité de se concentrer sur l'observation du

---

<sup>144</sup> PARIS, Alain, *op. cit.*, p. 12.

texte musical et de construire leur propre conception de l'œuvre. Il accordait aussi une importance primordiale à la concentration lors de l'exécution<sup>145</sup>. Bien que nous ne puissions pas considérer que Rubinstein a été le fondateur d'une véritable école pianistique, il a fortement influencé les principes pédagogiques de l'école russe.

Son frère, Nikolaï Rubinstein, fut lui aussi un pianiste distingué, qui cumulait son activité de concertiste avec son travail pédagogique. Certains de ses élèves les plus célèbres sont A. Siloti, E. von Sauer, S. Tanéev. Par ailleurs, Sauer également élève de Liszt, représentera plus tard à Vienne l'esthétique interprétative *post-romantique* (avec deux autres élèves de Liszt, Stradal et Rosenthal). Les principes méthodologiques de Nikolaï Rubinstein se fondent principalement sur le travail artistique. À la différence de son frère, Nikolaï Rubinstein jouait beaucoup pendant ses cours<sup>146</sup>.

Le Polonais Theodor Leschetizky (1830-1915) fut une autre figure fondamentale de l'enseignement de piano en Russie (et ensuite à Vienne). Élève de Czerny, il peut être considéré comme le deuxième pédagogue de grande importance au XIX<sup>e</sup> siècle, avec Liszt. Son enseignement repose sur la fidélité au texte. En 1852, Leschetizky se rendit à Saint-Pétersbourg et il resta en Russie jusqu'à 1878. Il est connu avec son grand intérêt pour l'art pianistique d'Anton Rubinstein, dont l'observation l'aida à former sa propre conception pédagogique. Leschetizky est principalement célèbre pour le fait qu'il ne suivait pas une méthode uniforme, préétablie, pour tous ses élèves. Son travail était basé sur la personnalité de ses élèves, qu'il cherchait à développer. Ses préoccupations principales étaient essentiellement l'aspect artistique ; il recherchait la diversité sonore, la richesse des coloris, la souplesse rythmique et la rondeur du phrasé<sup>147</sup>. Leschetizky utilisait beaucoup le tempo rubato qui donnait, à son avis, de la vitalité à la musique. En ce qui concerne le contour mélodique, il exigeait rigoureusement une conception argumentée et consciente de la part de l'élève. Parmi ses élèves célèbres (à Saint-Pétersbourg et à Vienne), nous pouvons citer Arthur Schnabel, Ignaz Paderewski, I. Friedman, O. Gabrilowitsch. Son influence sur le développement de l'école russe de piano a été considérable.

---

<sup>145</sup> NIKOLAEV, Alexander, *Précis d'histoire de la pédagogie pianistique et de la théorie de l'art pianistique*, Musique, Moscou, 1980, p. 29.

<sup>146</sup> Idem, p. 30.

<sup>147</sup> Idem, p. 31-32.



D'autres pianistes et pédagogues ont eu une grande importance dans la formation de ce que l'on nomme « l'école russe de piano » : Vassiliy Safonov (qui forma Scriabine et Josef Lhévinne) et Alexander Siloti (son élève le plus célèbre est Rachmaninov, mais il a également formé Konstantin Igumnov). Alexander Goldenweiser, professeur de Samuel Feinberg, Tatiana Nicolaïéva, Dmitri Bachkirov et Lazar Berman, étudia lui aussi avec Siloti, ainsi qu'avec Pavel Pabst au Conservatoire de Moscou. Tous ces pianistes ont considérablement contribué à la constitution et à l'évolution de la tradition pianistique en Russie.

Au XX<sup>e</sup> siècle, l'enseignement pianistique en Russie voit dans la personne d'Heinrich Neuhaus (1888-1964) l'un des représentants principaux de l'école russe moderne. Ce grand pianiste provient d'une famille qui compte déjà grands musiciens : le pianiste Felix Blumenfeld (maître également de Vladimir Horowitz) et le compositeur polonais Karol Szymanowski, qui est son cousin. Neuhaus donne son premier récital à l'âge de treize ans. Le début de sa formation de piano est notamment mené par son oncle Blumenfeld. Par la suite, Neuhaus travaille avec Heinrich Barth à Berlin et Léopold Godowsky à Vienne. Après avoir donné de nombreux concerts en Europe, il revient en Russie au début de la Première guerre mondiale. Il sera nommé tout d'abord professeur au Conservatoire de Kiev, puis au Conservatoire de Moscou où il a enseignera jusqu'à sa mort.

Neuhaus se distinguait par son tempérament impétueux, mais aussi par une discipline rigoureuse. Toutes ses interprétations sont impétueuses et ardentes. Même dans la musique de caractère calme, comme les *Intermezzos* de Brahms ou certaines pièces lyriques de Chopin, Schumann ou Liszt, son phrasé fait alterner des impulsions dynamiques qui se replient ensuite : ce que l'on nommait un « microphrasé »<sup>148</sup>.

Neuhaus racontait souvent qu'à l'âge de sept ou huit ans, il avait une grande attirance pour l'improvisation. Une dizaine d'années plus tard, cette attirance se transforma définitivement en passion pour l'interprétation. Pourtant, ce goût de l'improvisation ne l'a jamais quitté et se retrouve toujours dans ses exécutions, de sorte qu'il ne se contentait pas de reproduire les œuvres musicales sur scène, mais les recréait à chaque fois.

---

<sup>148</sup> RABINOVITSCH, David, *Portraits des pianistes*, Musique, Moscou, 1970, p. 47.

Neuhaus avait une prédilection pour l'œuvre de Liszt. Dans ses interprétations de Liszt, l'émotion ardente et la conception intellectuelle se fondaient l'une dans l'autre, laissant prédominer le côté faustien. Sa conception de la *Sonate en si mineur* exprime « *une protestation passionnée et noble* »<sup>149</sup>. D'autre part, son interprétation de la *Sonate* laisse bien transparaître une force démoniaque, méphistophélique (perceptible dans les *staccatos* brusquement accentués de la main gauche au motto **2**, à la mes. 14).

Comme tout grand maître, Neuhaus savait dévoiler avec beaucoup de clarté la construction architectonique des pièces (par exemple dans le mouvement lent de la *Sonate* op. 106 de Beethoven, ainsi que dans la *Sonate* de Liszt). Le goût de la forme, du son, de la pédalisation, associés en une unité, ont créé le style unique du grand pianiste russe. Son répertoire comprenait des œuvres des compositeurs germaniques, Chopin, Liszt, tout l'œuvre de Szymanowski, la musique russe contemporaine et certaines pièces de Franck, Debussy et Ravel. Pédagogue éminent par ailleurs, il forma des pianistes tels que Sviatoslav Richter et Emil Gilels (analysés dans notre travail), Radu Lupu, Vladimir Kraïnev, Evgueni Malinine.

Yakov Flier (1912-1977), grand pédagogue russe de la génération suivant Neuhaus, fut formé par Konstantin Igoumnov (élève d'Alexandre Siloti). En son temps, on le disait rival d'Emil Gilels. Flier a formé plusieurs pianistes notables, parmi lesquels Mikhaïl Rudy, Mikhaïl Pletnev et Mûza Rubackyté (analysés dans notre travail).

#### 3.2.4. L'école pianistique américaine

L'école pianistique américaine représente un phénomène particulier : les traditions de l'enseignement musical dans cette école sont héritées des grandes écoles européennes et elles y continuent leur développement. Le XX<sup>e</sup> siècle vit émigrer beaucoup de pianistes illustres vers les États-Unis, soit après la révolution russe de 1917 et la fondation de l'Union Soviétique, soit pour échapper au régime nazi : Rachmaninov, Godowsky, Josef Lhévinne, Moritz Rosenthal, Josef Hofmann, Horowitz, Schnabel, Bella Davidovich, etc. D'autres pianistes (comme Jorge Bolet qui est venu de Cuba) quittèrent leurs pays pour se perfectionner aux États-Unis. Ainsi,

---

<sup>149</sup> Idem, p. 55.

l'école pianistique américaine bénéficia de plusieurs influences pendant sa constitution (particulièrement des écoles russe et allemande).

Les représentants de l'école américaine dans notre analyse ont suivi la tradition de l'enseignement de trois institutions importantes aux États-Unis : Leon Fleisher étudia avec Schnabel qui enseignait à l'Université du Michigan à Ann Arbor. Jorge Bolet fit ses études au Curtis Institute of Music à Philadelphie, avec David Saperton (en suivant également les conseils de Léopold Godowsky, Josef Hofmann et Fritz Reiner, tous professeurs au Curtis Institute). Stéphane Blet suivit l'enseignement de Byron Janis, professeur à la Juilliard School à New York. Le département de piano du Curtis Institute fut été fondé par Godowsky et Hofmann ; Fritz Reiner et Rudolf Serkin y enseignèrent. Le département de piano de la Juilliard School compta parmi ses professeurs Josef et Rosina Lhévinne, Olga Samaroff et Bella Davidovich.

### 3.2.5. L'école pianistique allemande

Il est assez difficile de déterminer exactement une école centralisée de piano dans les pays germaniques. Par opposition à la France ou à la Russie où l'enseignement pianistique est très centralisé, il existe en Allemagne et en Autriche plusieurs centres musicaux réputés, par exemple Leipzig où enseignait Carl Reinecke, ou Weimar devenue un grand centre musical grâce à Liszt et plus tard à Busoni (en 1901-1902). Hans von Bülow aida à faire de Berlin un haut lieu de l'enseignement de piano, enseignant dans la capitale de la Prusse à partir de 1855. Toujours à Berlin, Karl Tausig, élève de Liszt, créa l'Académie supérieure de piano en 1865. La même ville accueillit encore quelques-uns des grands noms du piano de la fin de XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup>, comme Eugen d'Albert, Heinrich Barth et Ferruccio Busoni. Il ne faut pas non plus oublier Francfort, où Clara Schumann développa son activité pédagogique à partir de 1878<sup>150</sup>.

Le style de jeu de ces pianistes était radicalement différent du style français. Là où clarté et légèreté caractérisaient les pianistes français, le jeu enseigné en était plus massif et rigoureux. Les Allemands appréciaient le toucher rond et puissant, accordant beaucoup d'attention à la construction de la forme.

Par ailleurs, après avoir quitté la Russie en 1878, Théodore Leschetizky vint continuer son travail à Vienne en formant des pianistes comme O. Gabrilowitsch,

---

<sup>150</sup> Cf. VILLEMEN, Stéphane, *op. cit.*, p. 52.

A. Schnabel, I. Friedman, B. Moïseiwitsch, A. Braïlowski. Ses élèves transmirent à leur tour son éducation à Arthur Rubinstein, Van Cliburn, B. Seidlhofer, F. Gulda, A. Brendel, A. Weissenberg, M. Perahia et beaucoup d'autres.

Heinrich Barth (1847-1922) représente une figure principale de la tradition germanique. Disciple de Liszt et de Hans von Bülow, il fut un professeur très sévère et exigeant, qui faisait même peur à ses élèves. Il tenait beaucoup au travail technique et aux exercices mécaniques. Le choix de son répertoire se bornait à l'époque classique, sans entrer dans le Romantisme. Heinrich Barth fut professeur à la Hochschule für Musik de Berlin, où il forma Arthur Rubinstein et Wilhelm Kempff.

Autre grand pédagogue, lui aussi disciple de Liszt, Martin Krause (1853-1960) fut le seul professeur de Claudio Arrau. Également professeur d'Edwin Fischer, il avait étudié avec C. Reinecke et Wenzel à Leipzig. En 1882, déjà pianiste et pédagogue accompli, il rencontra Liszt à Weimar et commença à suivre des cours avec le compositeur. Il put ainsi transmettre à ses élèves l'esprit lisztien, avec ses multiples variétés et sa richesse sonore.

Ce lien direct de maître à élève entre Krause et Liszt est une importante raison d'analyser l'interprétation d'Arrau, bien qu'il soit l'unique représentant de l'école allemande.

### 3.3. L'école hongroise

#### 3.3.1. Première section (mes. 1-100)

##### 3.3.1.a. Tableaux d'analyse

École pianistique	Hongroise	Hongroise	Hongroise
Nom de l'interprète	Annie Fischer	Géza Anda	Georges Cziffra
<b>Durée</b> <b>Tempi</b> <i>Lento assai</i> <i>Allegro energico</i> <i>sempre f ed agitato</i>	3 min 27 sec  mes. 1-7 : 43/noire mes. 8-31 : 57/blanche mes. 32-100 : 78/blanche	2 min 55 sec  mes. 1-7 : 56/noire mes. 8-31 : 76/blanche mes. 32-100 : 83/blanche	3 min 05 sec  mes. 1-7 : 53/noire mes. 8-31 : 62/blanche mes. 32-100 : 73/blanche
<b>Évolution</b> <b>dynamique et</b> <b>point culminant</b>	En trois phases, graduellement. <i>p</i> (mes. 45) → <i>ff</i> (mes. 55) ; <i>ff</i> (mes. 56-67 avec <i>rf</i> à la mes. 61) → <i>fff</i> (mes. 68-81)	En trois phases, graduellement. <i>p</i> (mes. 45) → <i>ff</i> (mes. 55 avec <i>rf</i> à la mes. 61) → <i>fff</i> (mes. 67)	En trois phases, graduellement. <i>p</i> (mes. 45) → <i>ff</i> (mes. 55) ; <i>ff</i> (mes. 56-67 avec <i>rf</i> à la mes. 61) → <i>fff</i> (mes. 68-81)
<b>Pédaliation</b>	Minimale (à l'exception de la mes. 30-avec pédale)	Minimale (à l'exception des mes. 67-81). Les mes. 18-24 sont jouées sans pédale.	Plutôt ample. Aux mes. 18-25, Cziffra met beaucoup de pédale. Un changement inattendu aux mes. 45-50 où il met tout d'abord la pédale, puis l'enlève complètement. Mes. 55-78 avec très peu de pédale.
<b>Phrasé</b>	Plutôt regroupé en petites phrases. Elle détache la noire à la mes. 32 (motto 1).	Uni ; regroupé en grandes phrases.	Assez uni, aidé souvent de la virtuosité.
<b>Agogique</b>	Modérée ; ralentissement aux mes. 14-17 ; grand ralentissement à partir de la mes. 81 jusqu'à la fin de la section ( <i>cf. idem</i> ). Fischer distingue clairement le point culminant, avec le tempo le plus rapide de la section.	Considérable (mottos 1 et 2) ; il unit les phrases grâce à la vitesse. <i>Accelerando</i> aux mes. 18-25. Anda distingue le point culminant par un <i>accelerando</i> (mes. 70-78). Grand ralentissement aux mes. 89-94 ( <i>cf. idem</i> ).	Assez libre. Beaucoup de <i>rubato</i> aux mes. 18-25. Très peu de <i>ritardando</i> avant la mes. 32. <i>Accelerando</i> à partir de la mes. 82 ( <i>cf. idem</i> ).
<b>Toucher</b>	Raffiné ; son plus sec mais sans être perçant. Grand écart dynamique : entre les degrés -30 et -0,5.	Son riche, dense et puissant en <i>f</i> ( <i>cf. la courbe de l'intensité</i> : il arrive au degré -0,5 au point culminant) ; son léger en <i>p</i> .	Cziffra a un son riche, très puissant, volontaire et direct.
<b>Nuances</b>	Correctes suivant la partition. Elle donne le plus haut niveau d'intensité à la mes. 55.	Correctes ; <i>subito p</i> à la mes. 40.	En grande partie correctes selon la partition. Aux mes. 88-96, Cziffra garde une intensité forte du son, sans respecter le <i>p</i> .
<b>Particularités de l'interprétation</b>	Dans cette section, Fischer montre un toucher délicat, avec, en contraste, certaines notes culminantes qui sont jouées fort. Le refrain (mes. 1-7) est joué en <i>pp</i> (correspondant aux couleurs obscures). Les <i>sol</i> initiaux sont longs.	Anda montre une grande virtuosité et une sonorité riche dans le développement dynamique et au point culminant. Les <i>sol</i> du début sont assez brefs.	Les <i>sol</i> initiaux sont brefs, l'atmosphère du début de la <i>Sonate</i> est sombre, un peu statique. Fort contraste à la mes. 8. Cziffra garde un tempo plutôt lent. En revanche, à la fin de la section (mes. 82-100), il y a une grande tension et une sensation de précipitation.

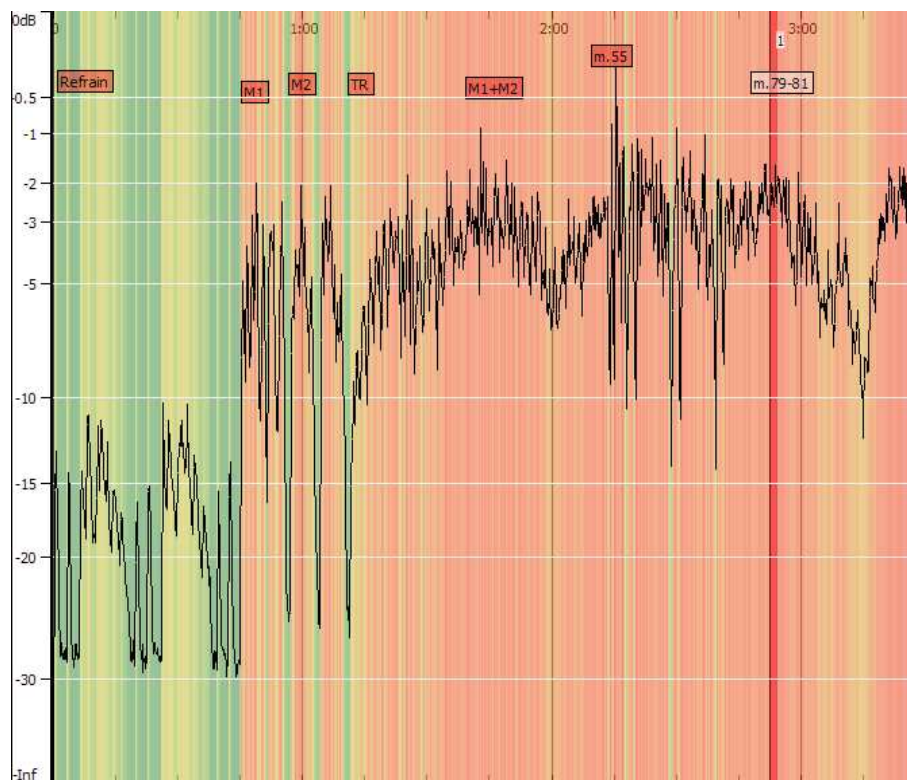
Tableau 3 : École hongroise, analyse des interprétations de la première section (mes. 1-100)

École pianistique	Hongroise	Hongroise	Hongroise
Nom de l'interprète	Jenő Jandó	Tamás Vásáry	Dezső Ránki
<b>Durée</b> <b>Tempi</b> <i>Lento assai</i> <i>Allegro energico</i> <i>sempre f ed agitato</i>	3 min 19 sec  mes. 1-7 : 42/noire mes. 8-31 : 62/blanche mes. 32-100 : 74/blanche	3 min 16 sec  mes. 1-7 : 57/noire mes. 8-31 : 75/blanche mes. 32-100 : 79/blanche	3 min 15 sec  mes. 1-7 : 40/noire mes. 8-31 : 62/blanche mes. 32-100 : 78/blanche
<b>Évolution dynamique et point culminant</b>	En trois phases, graduellement. <i>p</i> (mes. 45) → <i>ff</i> (mes. 55) ; <i>ff</i> (mes. 56-67 avec <i>rf</i> à la mes. 61) → <i>fff</i> (mes. 68-81)	En trois phases, graduellement. <i>p</i> (mes. 45) → <i>ff</i> (mes. 55) ; <i>ff</i> (mes. 56-67 avec <i>rf</i> à la mes. 61) → <i>fff</i> (mes. 68-81)	En trois phases, graduellement. <i>p</i> (mes. 45) → <i>ff</i> (mes. 55 avec <i>rf</i> à la mes. 61) → <i>fff</i> (mes. 67)
<b>Pédaliation</b>	Modérée, parfois minimale (mes. 18-25 et mes. 32, comme Fischer).	Modérée, tendant vers minimale. <i>Peu de pédale</i> aux mes. 55-80. En revanche, aux mes. 45-50 il y a assez de pédale, ce qui rend la clarté des notes moins audible.	Ample mais toujours claire.
<b>Phrasé</b>	Très uni. Il détache la noire du motto 1 à la main droite à la mes. 32 (comme Fischer).	Uni. Il ne respire presque pas avant la mes. 32 et l'enchaîne avec la phrase qui précède.	Très uni ; regroupe en grandes phrases.
<b>Agogique</b>	Modérée, tendant vers minimale. Il élargit la mes. 25. Très peu de <i>ritardando</i> avant la mes. 32. Jandó ne ralentit pas après le point culminant.	Modérée. Grand <i>rit.</i> à la mes. 6. Presque pas de <i>rit.</i> avant la mes. 32. Distingue le point culminant par une accélération du tempo.	Minimale ; prépare surtout les notes de culmination. Presque pas de ralentissement après le point culminant.
<b>Toucher</b>	Jandó a un toucher très riche, ample et puissant.	Au début de la section, le toucher est doux, sans être très profond. Dans les nuances fortes, le son est dense sans avoir beaucoup de volume et de brillance.	Son riche et dense, mais doux en même temps (la courbe de l'intensité nous montre la large amplitude sonore de Ránki).
<b>Nuances</b>	Très correctes selon la partition (Jandó souligne très bien le point culminant, avec un pic dans la courbe de l'intensité).	Correctes selon la partition. <i>N'arrive pas vraiment à un fort point culminant</i> , la sonorité à la mes. 79 est insuffisante par rapport au développement dynamique qui précède (cf. la courbe de l'intensité qui ne dépasse pas le degré -3).	Correctes suivant la partition.
<b>Particularités de l'interprétation</b>	Les <i>sol</i> initiaux sont plutôt brefs, l'atmosphère du début est assez sombre. À la mes. 8, Jandó garde un tempo pas trop rapide. Le point culminant de la section rend un son en fanfare très solennel. Jandó propose une interprétation convaincante, avec beaucoup de style.	Les premiers <i>sol</i> sont assez brefs et laconiques. Le motto 1 apporte un contraste par rapport au refrain. La section est interprétée de façon plutôt classique, mais sans transmettre très fortement les idées musicales.	Interprétation modérée, avec beaucoup de style. Le début crée une impression mystérieuse et statique. Les <i>sol</i> sont plutôt longs.

Tableau 4 : École hongroise, analyse des interprétations de la première section (mes. 1-100)

### 3.3.1.b. Analyse des nuances au moyen de Sonic Visualiser

Les interprétations de Fischer, Anda et Cziffra, trois représentants de l'école hongroise de la génération des années 1920, montrent un écart dynamique assez important : leurs courbes dynamiques sont situées entre les degrés -30 et -0,5. Anda et Cziffra soulignent le point culminant de la section (mes. 79-81 *rinforzando*), tandis que Fischer montre un plus haut niveau d'intensité au début du développement dynamique (mes. 55 : variante du motto **1**). Les interprétations d'Anda et de Cziffra présentent de particularités qui diffèrent des indications du compositeur : Anda fait un *subito p* aux mes. 40-44 *piu rinforzando* ; Cziffra garde une sonorité assez forte aux mes. 88-96 *piano*, sans diminuer après le point culminant.



**Figure 3** : Fischer 1953, courbe de l'intensité (première section)



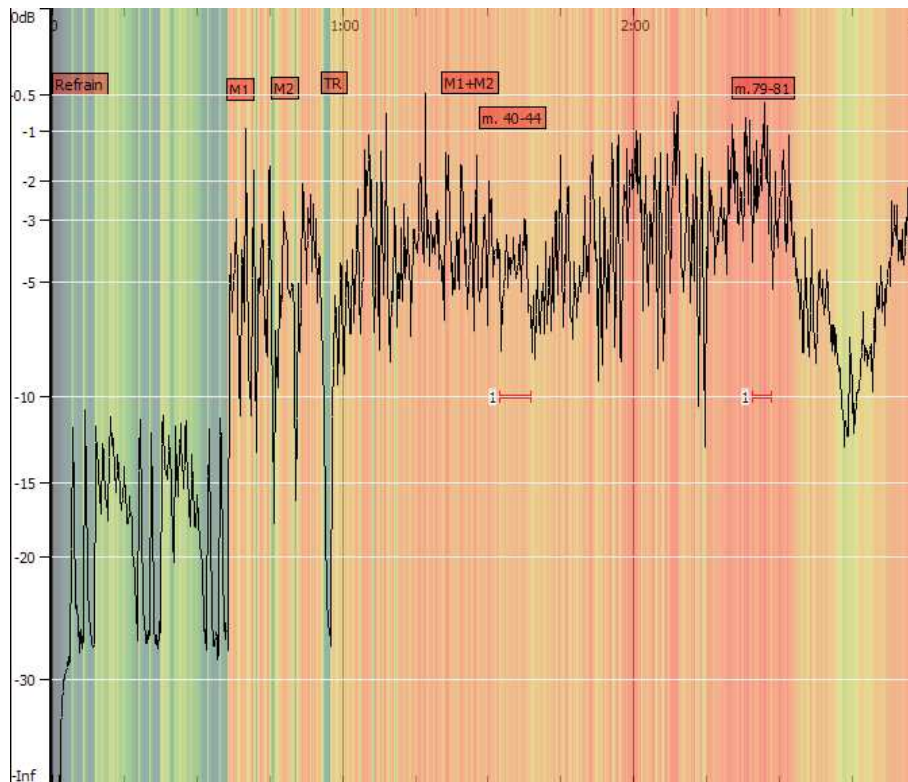


Figure 4 : Anda 1954, courbe de l'intensité (première section)

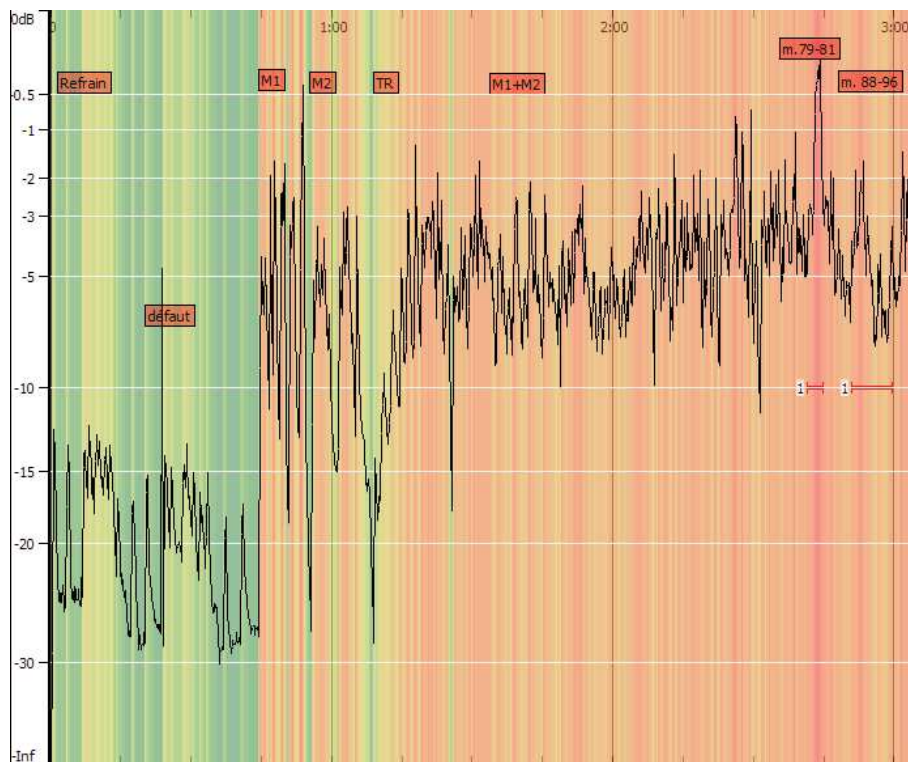
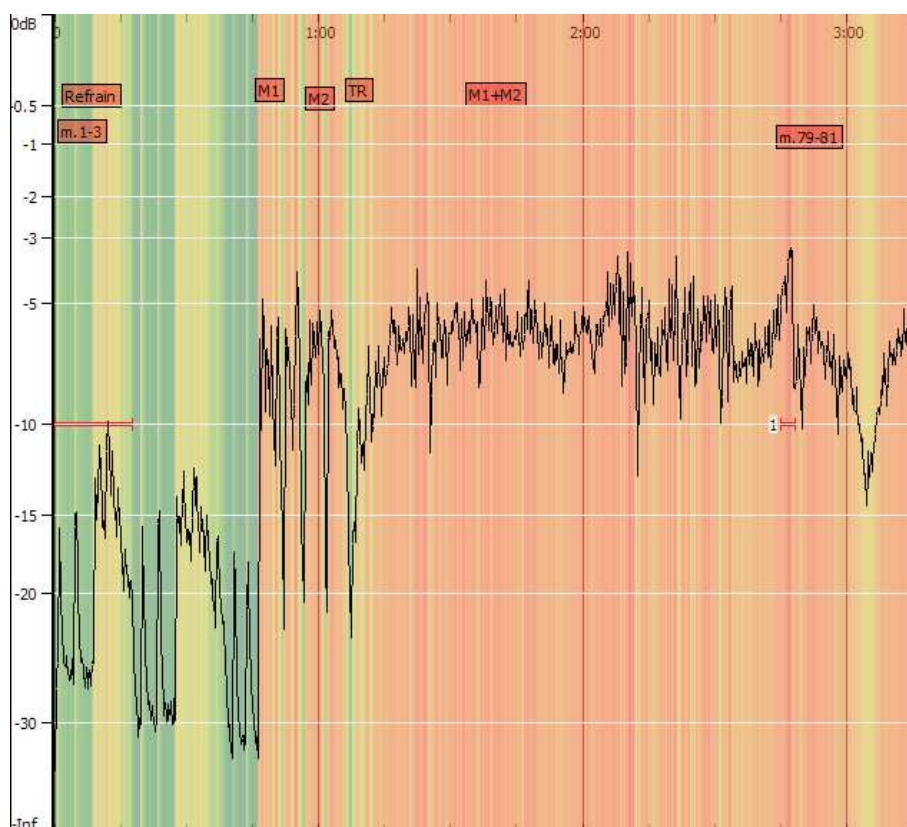


Figure 5 : Cziffra 1968, courbe de l'intensité (première section)



D'autre part, l'enregistrement de Vásáry (né dans les années 1930) présente un écart dynamique moins important : la courbe de l'intensité est située entre les degrés -30 et -3 (sans atteindre complètement ce dernier). Par conséquent, le son n'est pas très puissant. Le toucher de Vásáry au début du refrain (mes. 1-3) n'est pas très profond : la courbe de l'intensité présente un niveau sonore plus élevé que les mesures 4-7 qui suivent. Comme les autres pianistes hongrois, il distingue le point culminant par un niveau maximal d'intensité du son (mes. 79-81).



**Figure 6** : Vásáry 2005, courbe de l'intensité (première section)

Ránki et Jandó présentent des valeurs dynamiques assez proches : leurs courbes montrent un écart important (Ránki entre les degrés -30 et plus de -0,5, Jandó entre les degrés -30 et -1). Les deux pianistes restent très fidèles aux indications dans la partition, leurs interprétations ne montrent pas de particularités au niveau dynamique. Ils soulignent clairement le point culminant aux mes. 79-81 (Ránki montre un pic légèrement plus élevé à la mes. 70 du développement dynamique).

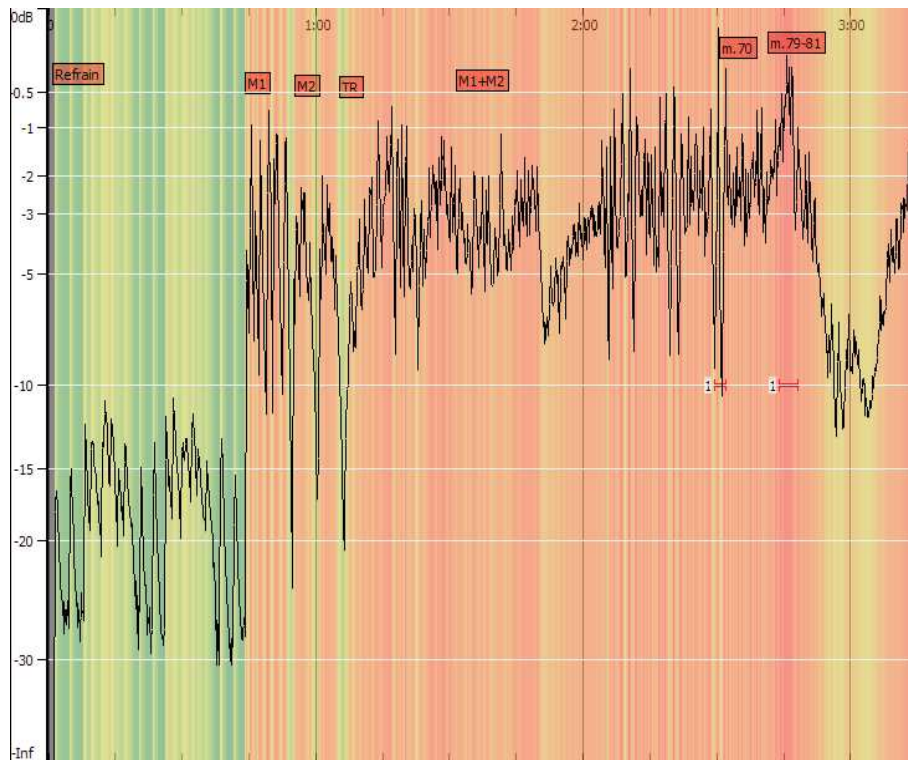


Figure 7 : Ránki 1999, courbe de l'intensité (première section)

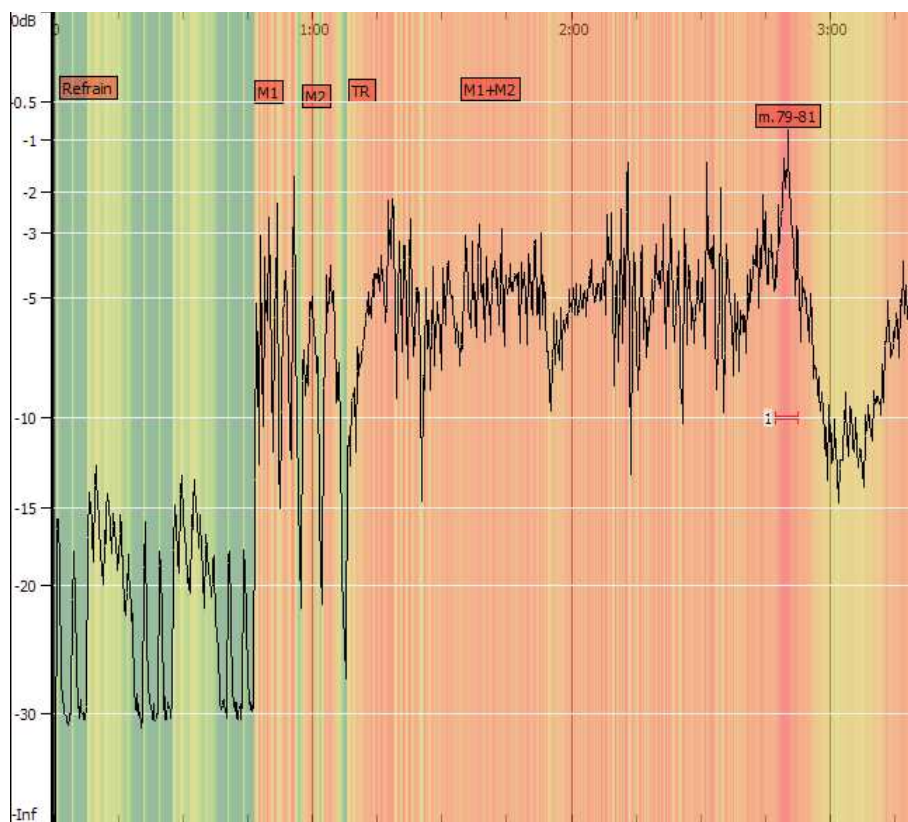
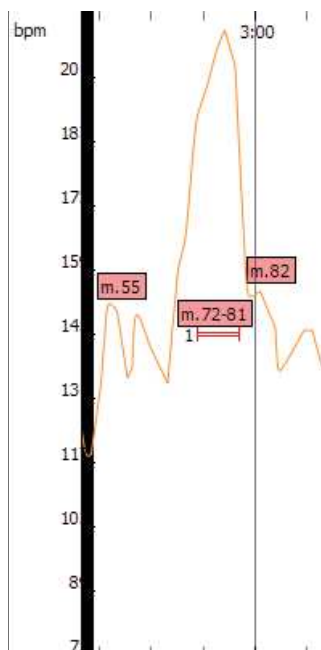


Figure 8 : Jandó 1990, courbe de l'intensité (première section)

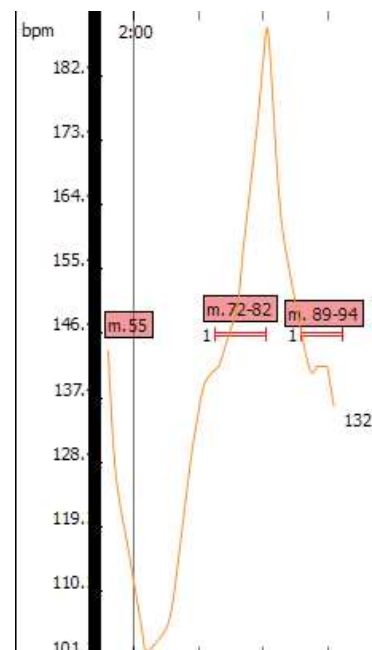
### 3.3.1.c. Analyse de l'agogique

Nous avons observé une agogique plus libre, parfois ample, chez Fischer, Anda, Cziffra et Vásáry. Tous quatre ont étudié avec Ernst von Dohnányi et appartiennent à la même génération, ce qui explique les proximités de conception et de style de jeu entre eux. Ils accompagnent le point culminant (mes. 79-81) par une accélération du tempo à partir de la mes. 72 environ. Après le point culminant (dès la mes. 81-82), Fischer, Anda et Vásáry ralentissent le tempo, Anda également aux mes. 89-94. Cziffra est le seul pianiste hongrois qui accélère après le point culminant. Nous présentons les courbes du tempo de Fischer, Anda et Vásáry lors du développement dynamique et au point culminant (mes. 55).



Valeur métronomique à la mes. 55 : ♩ = 120

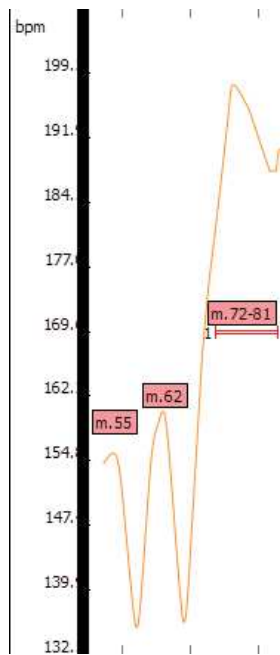
**Figure 9** : Fischer 1953, courbe du tempo aux mes. 55-94



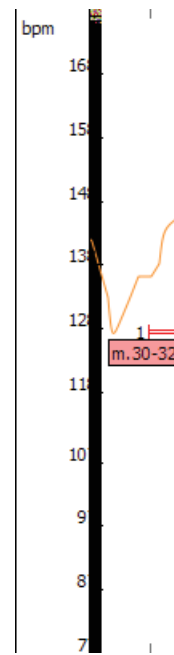
Valeur métronomique à la mes. 55 : ♩ = 148

**Figure 10** : Anda 1954, courbe du tempo aux mes. 55-94

Un détail en commun entre Cziffra et Vásáry (mais aussi Ránki et Jandó) est la quasi absence de *ritardando* avant la mes. 32 (motto **1 + 2**). Nous présentons, à titre d'exemple, la courbe du tempo de Cziffra (mes. 25-32) :



Valeur métronomique à la mes. 55 : ♩ = 152



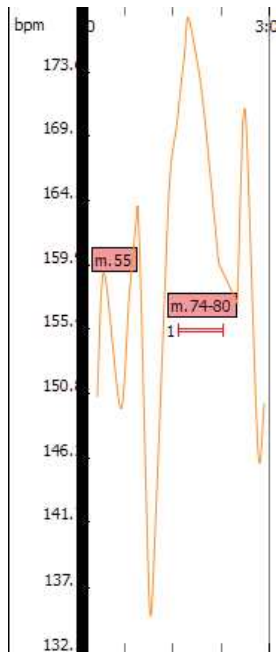
Valeur métronomique à la mes. 32 : ♩ = 145

**Figure 11** : Vásáry 2005, courbe du tempo aux mes. 55-94

**Figure 12** : Cziffra 1968, courbe du tempo aux mes. 25-32

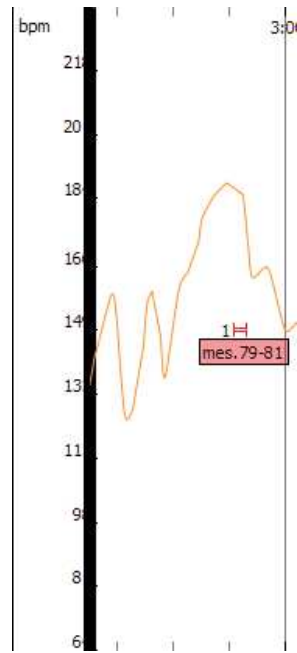
Un détail en commun entre les enregistrements d'Anda et de Vásáry est l'interprétation du motto 1 (mes. 8) avec un peu plus de fluctuations agogiques.

D'autre part, Ránki et Jandó (nés en 1951 et 1952), qui sont élèves de Pál Kadosa, ont un mode de jeu dans lequel l'agogique et les tempos sont moins libres, plus rigoureux concernant la pédalisation et strict par rapport aux nuances indiquées. En outre, leur conception du développement dynamique et du point culminant diffère légèrement de celle des pianistes hongrois plus âgés : tous deux gardent un tempo stable à partir de la mes. 55 et jusqu'à la fin de la section, avec peu d'accélération aux mes. 79-81 et peu de ralentissement après. Dans la partition il n'y a pas d'indications de fluctuations agogiques, ce qui justifie les choix interprétatifs de Ránki et Jandó.



Valeur métronomique à la mes. 55 : ♩ = 140

**Figure 13** : Ránki 1999, courbe du tempo aux mes. 55-92



Valeur métronomique à la mes. 55 : ♩ = 143

**Figure 14** : Jandó 1990, courbe du tempo aux mes. 55-92

### 3.3.1.d. Synthèse

Dans la première section, nous avons observé certaines similitudes dans l'interprétation de Georges Cziffra et de Tamás Vásáry. La conception de la pédalisation dans les deux interprétations est commune, nous en voyons l'exemple dans les mes. 45-50 jouées avec pédale ou les mes. 55-80 avec peu de pédale. Il faut noter que cette pédalisation est tout à fait originale, ce qui nous donne une raison de parler d'une transmission des traditions interprétatives. Il faudrait rappeler ici que Cziffra et Vásáry, pianistes de la même génération, ont étudié avec Ernst von Dohnányi, ce qui explique sûrement les similitudes dans leurs conceptions. D'autre part, Jandó interprète la mes. 32 de la même manière que Fischer : avec peu de pédale et en détachant la première noire dans la main droite.

## 3.3.2. Deuxième section (mes. 101-204)

### 3.3.2.a. Tableaux d'analyse

École pianistique	Hongroise	Hongroise	Hongroise
Nom de l'interprète	Annie Fischer	Géza Anda	Georges Cziffra
Durée Tempi <i>Grandioso</i>	4 min 29 sec mes. 105 : 52/blanche	4 min 49 sec mes. 105 : 65/blanche	4 min 15 sec mes. 105 : 86/blanche
Évolution dynamique et point culminant	Évolution puissante (mes. 101-104) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 105-114) → mes. 109 en <i>fff.</i>	Évolution puissante (mes. 101-104) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 105-114) → mes. 109 en <i>fff.</i>	Évolution puissante, avec beaucoup de tension (mes. 101-104) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 105-114) → mes. 109 en <i>fff.</i>
Pédalisation	Modérée (mes. 141-148 sans pédale).	Modérée ; mes. 161-164 sans pédale.	Modérée
Phrasé	Uni (au niveau de la technique et de la pensée)	Tendance au découpage des phrases à cause du changement du tempo.	Uni. Relie la mes. 153 doucement, avec peu de <i>ritardando</i> .
Agogique	Modérée. Plus de fluctuations agogiques aux mes. 161-170 et une légère accélération. Beaucoup d'accélération aux mes. 179-190.	Considérable. Moins de fluctuations agogiques au 1 <sup>er</sup> thème. Grand <i>ritardando</i> aux mes. 124-132 ; des accélérations aux mes. 153-160 et 179-196. Prépare les notes culminantes avec des accents agogiques. Des césures avant la mes. 153 et 161.	Modérée, parfois ample. Dans le 1 <sup>er</sup> thème, ralentit à la mes. 113. Aux mes. 149-151, accélère le tempo. Aux mes. 179-190, Cziffra fait beaucoup de fluctuations du tempo.
Toucher	Son riche et dense dans les nuances fortes. Toucher léger, doux et assez sonore dans les nuances douces. Tendance à diminuer les points culminants des phrases dans les nuances douces. L'accompagnement du 1 <sup>er</sup> thème est assez fort.	Son puissant et solide dans les nuances fortes ; une certaine tension dans le thème, l'accompagnement est assez fort ; virtuosité, légèreté et douceur dans les nuances douces.	Le son du 1 <sup>er</sup> thème est riche et intense, bien qu'il ne soit pas très fort. L'accompagnement est très fort. Dans les nuances douces le toucher est tendre, à quelques moments exclusivement doux, mais sonore.
Nuances	Correctes suivant la partition ; la mes. 197 <i>p dolce</i> est assez <i>forte</i> , précédée d'un grand <i>crescendo</i> aux mes. 195-196.	Correctes suivant la partition ; la mes. 197 <i>p dolce</i> est assez <i>forte</i> .	Correctes selon la partition. Arrive à un son très intense aux mes. 195-196.
Particularités de l'interprétation	Le point culminant de cette section devient le point culminant des 1 <sup>e</sup> et 2 <sup>e</sup> sections. Sonorité majestueuse. Interprétation avec style.	Tempo instable, généralement lent (assez accéléré à la mes. 179) qui amène un phrasé transgressé par places. Le 1 <sup>er</sup> thème est majestueux, avec un peu de tension.	Cziffra fait un développement très intense et tendu jusqu'au 1 <sup>er</sup> thème, presque sans <i>rit.</i> avant. Le 1 <sup>er</sup> thème est exclusivement rapide (le plus rapide parmi les interprétations analysées) et porteur de tension. Cziffra change de caractère, devenant très calme vers la fin du 1 <sup>er</sup> thème (mes. 113).

Tableau 5 : École hongroise, analyse des interprétations de la deuxième section (mes. 101-204).

École pianistique	Hongroise	Hongroise	Hongroise
Nom de l'interprète	Tamás Vásáry	Dezső Ránki	Jenő Jandó
Durée Tempi <i>Grandioso</i>	3 min 50 sec mes. 105 : 80/blanche	3 min 59 sec mes. 105 : 67/blanche	4 min 22 sec mes. 105 : 65/blanche
Évolution dynamique et point culminant	Évolution puissante (mes. 101-104) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 105-114) → mes. 109 en <i>fff</i> .	Évolution puissante (mes. 101-104) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 105-114) → mes. 109 en <i>fff</i> .	Évolution puissante et tranquille (mes. 101-104) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 105-114) → mes. 109 en <i>fff</i> .
Pédaliation	Modérée	Modérée (mes. 141-148 sans pédale).	Modérée
Phrasé	Uni. Sépare l'arrivée de la mes. 153.	Très unifié au niveau de la technique et de la pensée. Ne détache quasiment pas le motto 2 (mes. 153).	Très uni. Un peu de <i>ritardando</i> avant la mes. 153, très souple.
Agogique	Modérée. Très peu de fluctuations agogiques au 1 <sup>er</sup> thème. Accélère légèrement aux mes. 168-170.	Minimale. Peu de fluctuations agogiques au 1 <sup>er</sup> thème. <i>Ritardando</i> modéré avant la mes. 153 qui est jouée dans un tempo assez fluide. Une légère accélération aux mes. 179-196.	Modérée. Un peu de <i>ritardando</i> avant le 1 <sup>er</sup> thème. Accélération aux mes. 145-148 (avec tension) et aux mes. 179-190.
Toucher	Le son du 1 <sup>er</sup> thème est fort et dense, sans être très brillant. L'accompagnement est très fort. Dans les nuances douces, le son est chaleureux en restant toujours sonore et sans jamais être transparent.	Son riche, dense et puissant dans les nuances fortes ; doux, sonore et chantant dans les nuances faibles. Tendresse modérée dans tous les moments lyriques.	Dans le 1 <sup>er</sup> thème, le son est très riche et dense, bien que le niveau dynamique ne soit pas très élevé. Aux moments lyriques, le toucher de Jandó est très doux, sonore, chantant.
Nuances	Correctes selon la partition. Ne fait pas le <i>diminuendo</i> avant la mes. 197, <i>p dolce</i> très sonore.	Correctes suivant la partition.	Correctes selon la partition.
Particularités de l'interprétation	Le 1 <sup>er</sup> thème est interprété assez vigoureusement, avec élan. L'accompagnement est assez fort, ce qui gêne un peu la perception de la mélodie. Toute la section après le thème n'apporte pas beaucoup de tranquillité, l'atmosphère est plutôt agitée, les tempos sont rapides. La dernière mesure est jouée de façon assez précipitée, en accentuant beaucoup la note aiguë.	Sonorité uniforme, interprétation avec beaucoup de style. Le 1 <sup>er</sup> thème transmet le caractère religieux, proche d'un hymne.	Jandó propose une interprétation très équilibrée et stylée. Le 1 <sup>er</sup> thème est triomphal et solennel. Le point culminant (mes. 109) est bien préparé et souligné. Les moments lyriques sont interprétés avec beaucoup de tendresse, le son est poétique.

Tableau 6 : École hongroise, analyse des interprétations de la deuxième section (mes. 101-204).



### 3.3.2.b. Analyse des nuances au moyen de *Sonic Visualiser*

Dans cette section, le toucher de Fischer et d'Anda est très similaire : les deux pianistes interprètent le premier thème de la *Sonate* avec une sonorité forte, qui atteint le degré  $-0,5$ . En outre, ils jouent très fort l'accompagnement à la main gauche. Il est important à noter que cette particularité se retrouve également chez Cziffra et Vásáry, ainsi que chez Cortot (école française). Chez Anda, le premier thème porte également une légère nuance de tension. Dans les nuances douces, Fischer et Anda ont un toucher léger et sonore. Fischer a tendance à diminuer les notes culminantes des phrases dans les nuances douces. Une particularité commune est l'interprétation de la mes. 197 *p dolce*, qui est jouée assez fort et précédée d'un grand *crescendo* aux mes. 195-196.

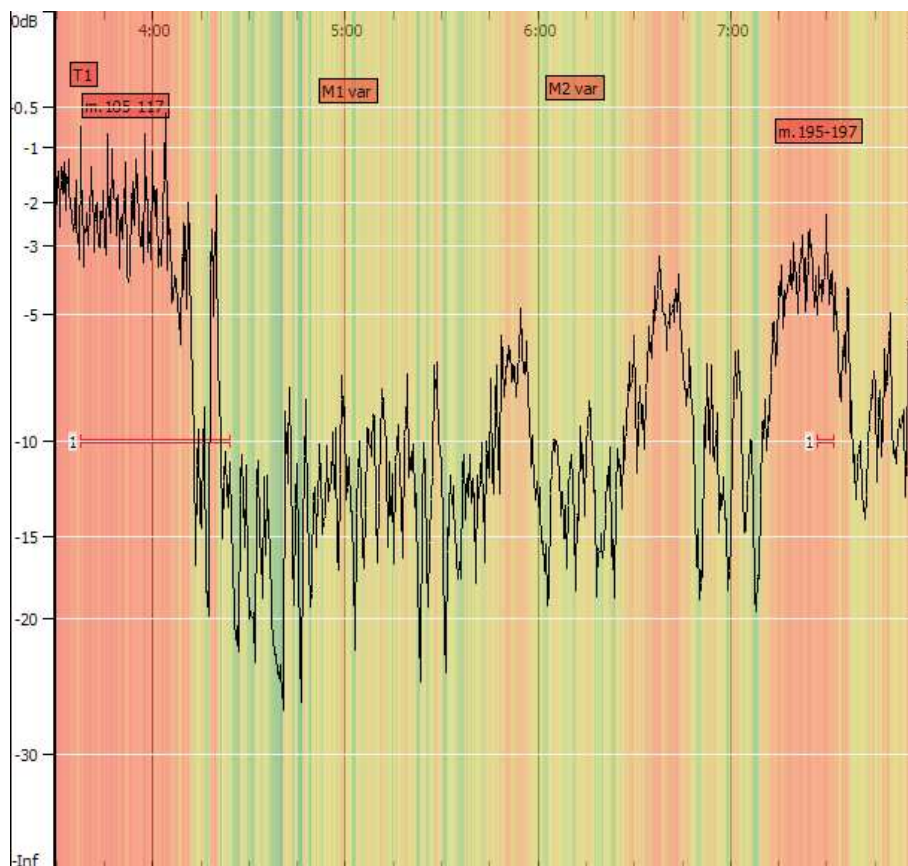
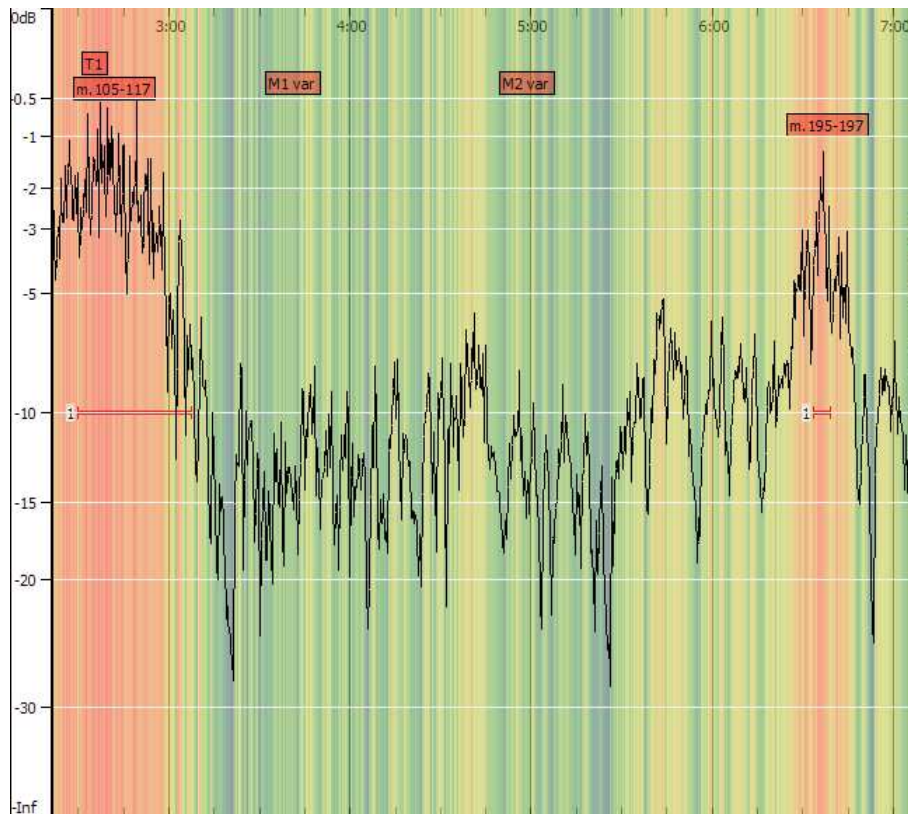


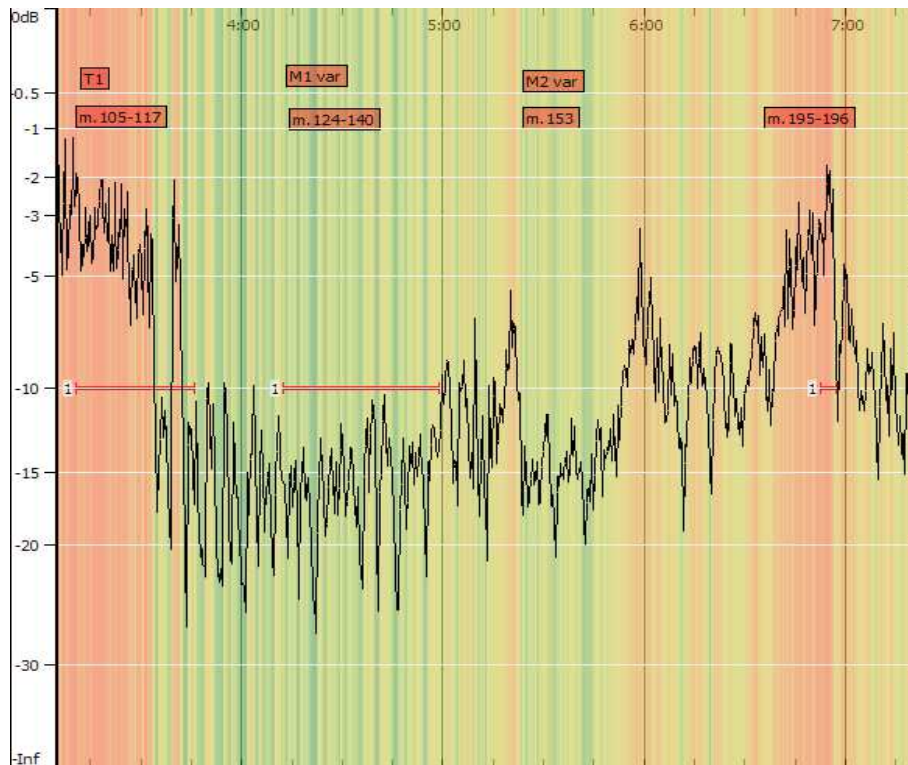
Figure 15 : Fischer 1953, courbe de l'intensité (deuxième section)



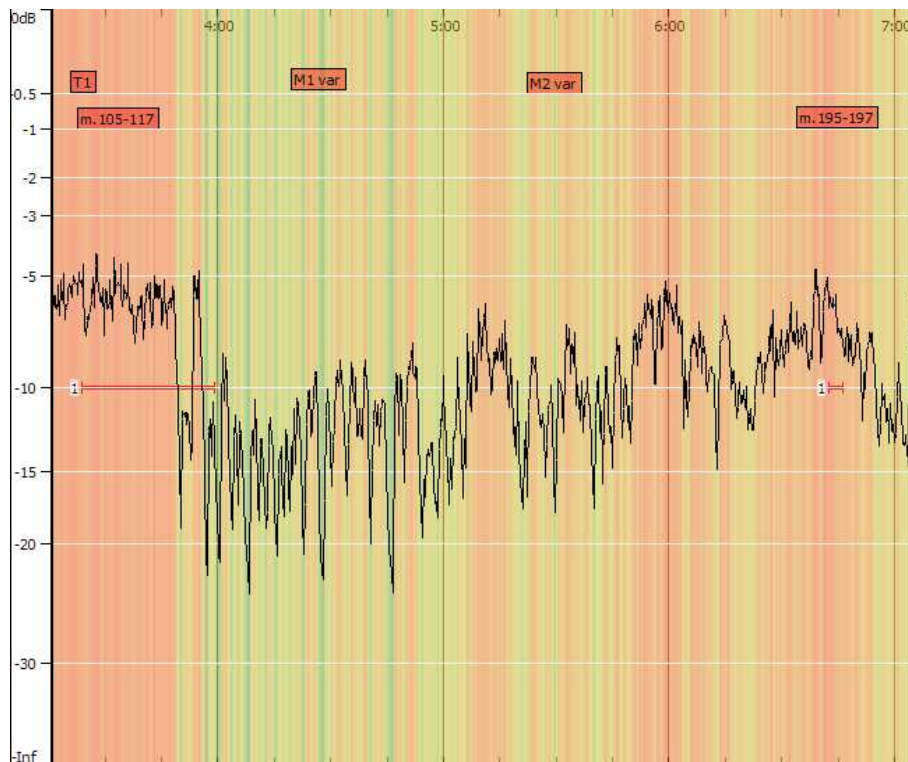


**Figure 16** : Anda 1954, courbe de l'intensité (deuxième section)

Cziffra et Vásáry interprètent le premier thème avec un toucher riche et intense, bien qu'il ne soit pas très fort ni brillant : la courbe dynamique de Cziffra dépasse le niveau -2 mais sans atteindre le degré -1 (tandis que dans la première section, le son dépassait même le degré  $-0,5$ ), celle de Vásáry dépasse à peine le degré -5 (dans la première section, l'intensité du son est arrivée quasiment au niveau -3). L'accompagnement est présenté également très fort, comme chez Fischer et Anda. Dans les nuances douces, Cziffra et Vásáry ont un toucher chaleureux et doux mais sonore : le son de Vásáry ne devient jamais transparent (la courbe dynamique reste proche au degré -5 où est joué le 1<sup>er</sup> thème), tandis que celui de Cziffra devient extrêmement doux à certains passages (à titre d'exemple, les mes. 124-140 où la courbe sonore descend en-dessous du niveau -10). Comme Fischer et Anda, Cziffra et Vásáry arrivent à un son très intense aux mes. 195-196 et par conséquent le *piano dolce* à la mes. 197 est interprété assez fort.



**Figure 17** : Cziffra 1968, courbe de l'intensité (deuxième section)



**Figure 18** : Vásáry 2005, courbe de l'intensité (deuxième section)

Ránki et Jandó interprètent le premier thème avec une sonorité majestueuse et un son riche et dense (même si le niveau sonore de Jandó n'est pas très élevé et

atteint seulement le degré -2). La courbe dynamique de Ránki dépasse le degré -0,5. Dans les nuances douces, Ránki et Jandó ont un toucher sonore et chantant, sans être très doux : leurs courbes dynamiques dépassent quelquefois le niveau -5.

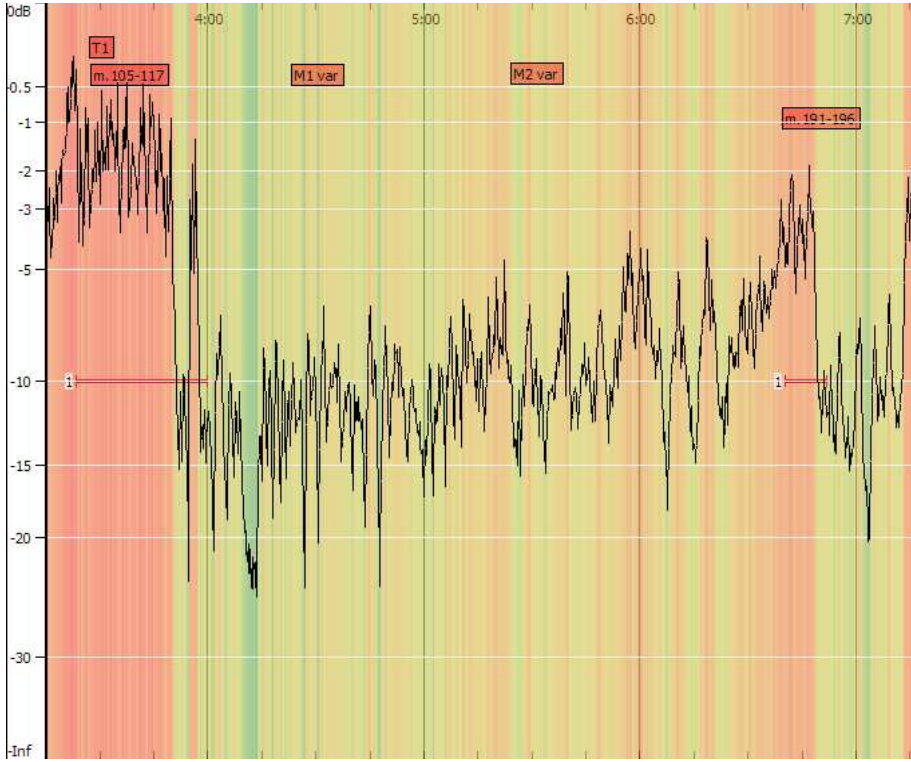


Figure 19 : Ránki 1999, courbe de l'intensité (deuxième section)

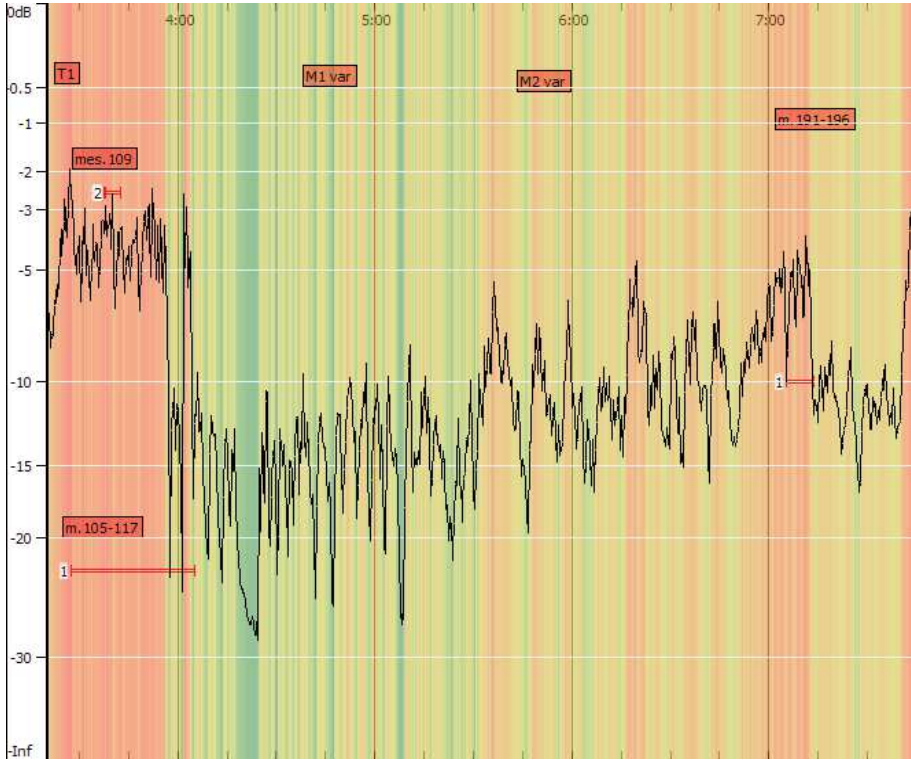
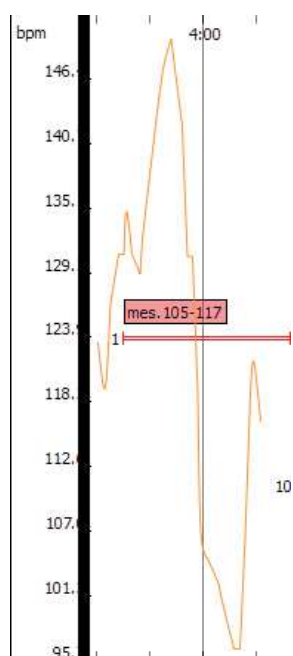


Figure 20 : Jandó 1990, courbe de l'intensité (deuxième section)

### 3.3.2.c. Analyse de l'agogique

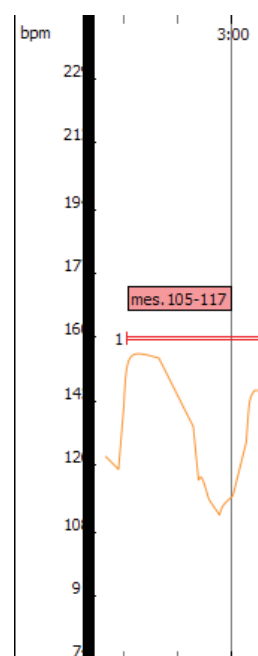
Les fluctuations agogiques de Fischer sont en général modérées, tandis qu'Anda et Cziffra en font un usage plus large. Fischer interprète le premier thème avec peu de fluctuations et légèrement retenu, préparé par un grand *ritardando*. La conception d'Anda pour le thème est quasiment la même mais il l'interprète avec plus d'élan, sans retenir le tempo. Cziffra propose une conception du premier thème tout à fait originale, avec un développement très intense et tendu (mes. 100-104). Il ne fait quasiment pas de *ritardando* avant le thème qui est extrêmement rapide (le plus rapide parmi les interprétations analysées) et exprime une tension. Cziffra ralentit à la mes. 113 et change de caractère, devenant très calme à la fin du thème. Il est important de noter que nous retrouvons la conception de Cziffra dans l'interprétation de Vásáry.

Fischer interprète les mes. 161-170 avec plus de fluctuations agogiques et une légère accélération. Elle accélère considérablement aux mes. 179-190 (variante du motto 1). Ce passage est aussi interprété en accélération par Anda. Cziffra, pour sa part, n'y accélère pas mais il rajoute beaucoup de fluctuations agogiques.



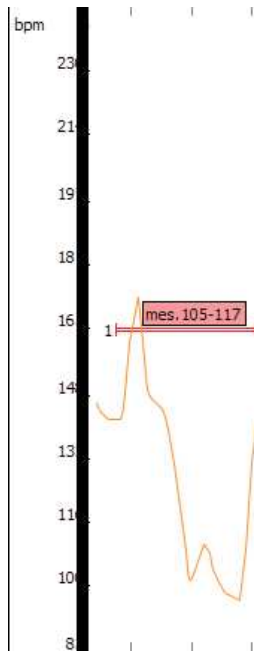
Valeur métronomique à la mes. 105 :  $\text{♩} = 135$

**Figure 21** : Fischer 1953, courbe du tempo aux mes. 100-117



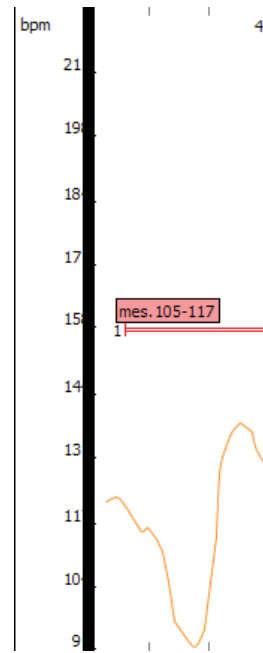
Valeur métronomique à la mes. 105 :  $\text{♩} = 130$

**Figure 22** : Anda 1954, courbe du tempo aux mes. 100-117



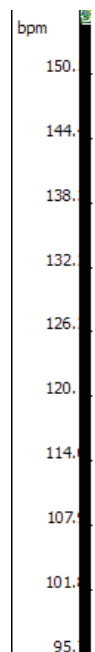
Valeur métronomique à la mes. 105 : ♩ = 172

**Figure 23** : Cziffra 1968, courbe du tempo aux mes. 100-117



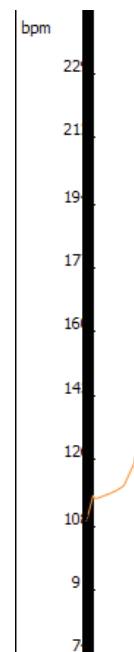
Valeur métronomique à la mes. 105 : ♩ = 160

**Figure 24** : Vásáry 2005, courbe du tempo aux mes. 100-117



Valeur métronomique à la mes. 179  
(variante du motto 1) : ♩ = 140

**Figure 25** : Fischer 1953, courbe du tempo aux mes. 179-190



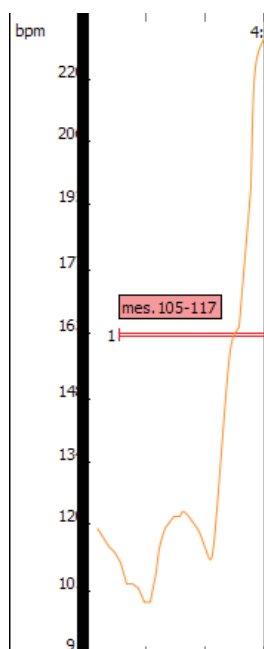
Valeur métronomique à la mes. 179  
(variante du motto 1) : ♩ = 178

**Figure 26** : Anda 1954, courbe du tempo aux mes. 179-190

Le tempo d'Anda dans cette section est assez instable, généralement lent, ce qui amène un phrasé découpé à certaines endroits : il fait un grand *ritardando* aux mes. 124-132, ainsi que des accélérations aux mes. 153-160. Anda fait de césures entre les phrases aux mes. 153 et 161. Il prépare les notes culminantes des phrases avec des accents agogiques.

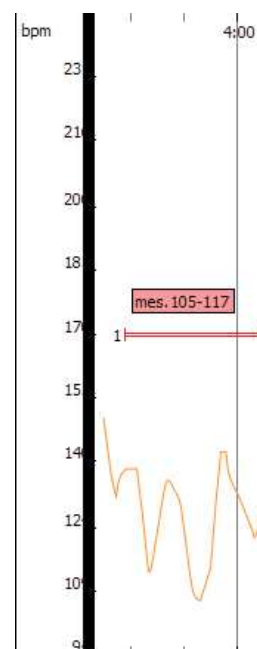
Cziffra et Vásáry font moins de fluctuations agogiques : Cziffra accélère aux mes. 149-151 ; Vásáry accélère légèrement aux mes. 168-170. Cette section transmet moins de sérénité dans l'interprétation de Vásáry : l'atmosphère est plutôt agitée, les tempos sont rapides (la durée de cette section chez Vásáry est la plus courte parmi les pianistes hongrois). Vásáry joue la dernière mesure assez précipitée, en accentuant beaucoup la note aiguë.

L'agogique des interprétations de Ránki et Jandó est très modérée, quasiment minimale : ils interprètent le premier thème avec très peu de fluctuations agogiques et sans changer de tempo. Le thème est préparé par un petit *ritardando*. Ránki fait un *ritardando* avant la mes. 153 (variante du motto 2) qui est joué dans un tempo assez fluide. Jandó accélère aux mes. 145-148 qui portent de tension. Les deux pianistes accélèrent aux mes. 179-190 (variante du motto 1), comme Fischer et Anda.



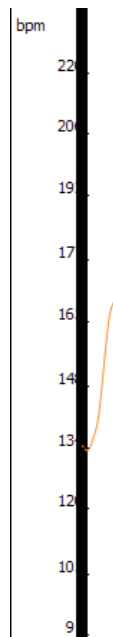
Valeur métronomique à la mes. 105 : ♩ = 134

**Figure 27** : Ránki 1999, courbe du tempo aux mes. 100-117

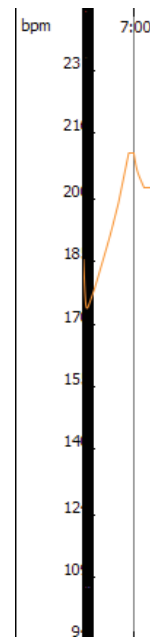


Valeur métronomique à la mes. 105 : ♩ = 130

**Figure 28** : Jandó 1990, courbe du tempo aux mes. 100-117



Valeur métronomique à la mes. 179  
(variante du motto 1) : ♩ = 133



Valeur métronomique à la mes. 179  
(variante du motto 1) : ♩ = 178

**Figure 29** : Ránki 1999, courbe du tempo aux  
mes. 179-190

**Figure 30** : Jandó 1990, courbe du tempo aux  
mes. 179-190

### 3.3.2.d. Synthèse

Dans cette section, nous voyons très clairement la conception commune du premier thème chez Cziffra et Vásáry, qui est tout à fait originale. Ces deux pianistes interprètent le thème avec une grande impulsion, le tempo reste assez rapide (Cziffra et Vásáry ont presque le même tempo). Il est important de noter que cette conception est unique parmi tous les pianistes analysés.

D'autre part, Fischer, Anda, Cziffra et Vásáry ne respectent pas le *diminuendo* à la mes. 196 et par conséquent le *p dolce* à la mes. 197 n'est pas joué très doux.

Ránki et Jandó proposent une interprétation bien équilibrée. Chez ces deux pianistes, le premier thème de la *Sonate* sonne triomphalement, le caractère est proche d'un hymne. Ils ont un phrasé très uni, l'agogique est limitée. Ránki et Jandó relient souplement l'arrivée de la mes. 153, avec très peu de *ritardando*.

Fischer, Anda, Ránki et Jandó font la même accélération aux mes. 179-190 (variante du motto 1).

## 3.3.3. Troisième section (mes. 205-318)

### 3.3.3.a. Tableaux d'analyse



École pianistique	Hongroise	Hongroise	Hongroise
Nom de l'interprète	Annie Fischer	Géza Anda	Georges Cziffra
Durée Tempi <i>fff pesante</i>	3 min 54 sec mes. 205 : 134/noire	3 min 40 sec mes. 205 : 144/noire	3 min 39 sec mes. 205 : 184/noire
Evolution dynamique et point culminant <i>fff pesante</i>	Grande évolution (mes. 286-296) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297-310)	Grande évolution (mes. 286-296) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297-310)	Evolution puissante (mes. 286-296) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297-310)
Pédaliation	Modérée, plutôt minimale. Mes. 205-208 quasiment sans pédale, ainsi que le thème (mes. 297-300 et 302-305).	Modérée, plutôt minimale. Le thème (mes. 297 et suite) avec la pédale.	Modérée, souvent ample. Le 1 <sup>er</sup> thème est joué avec beaucoup de pédale.
Phrasé	Uni	Uni	Uni. Pas du tout de respiration avant les mes. 277 et mes. 286.
Agogique	Modérée ; accompagne les <i>cresc.</i> avec accélération (mes. 209-210 et 217-218). Césure avant la mes. 239. Ralentit le tempo à la mes. 286. Accélère les croches aux mes. 309-310.	Considérable ; accompagne les <i>cresc.</i> avec accélération (mes. 209-212 et 217-220). Grande césure avant la mes. 239. Grande accélération aux mes. 270-276. Ralentit le tempo à la mes. 286. Accélère beaucoup les croches aux mes. 309-310.	Modérée. Le tempo en général n'est pas toujours stable. Au début de la section, accompagne les <i>cresc.</i> avec un <i>accelerando</i> . À la mes. 254, accélère légèrement. Ralentit légèrement à la mes. 297 ( <i>cf. idem</i> ).
Toucher	Puissant, dense et riche dans les nuances fortes ; doux, sonore, fin dans les nuances douces.	Massif, solide dans les nuances fortes ; léger et virtuose dans les nuances douces.	Très solide, dense et vigoureux dans les nuances fortes. Dans les nuances faibles, le toucher est plus léger mais sans changer vraiment de caractère.
Nuances	Correctes suivant la partition. Les mes. 301 et 306 sont <i>assez douces</i> .	Tendance à l'exagération des indications dynamiques. Les mes. 301 et 306 sont <i>assez douces (proche de Fischer)</i> . Comme Fischer, Anda accentue plus la mes. 305.	Correctes selon la partition. Parfois Cziffra fait des <i>cresc.</i> excessifs. Le son au point culminant n'est pas puissant. Les mes. 301 et 306 <i>appassionato</i> sont interprétées assez fort.
Particularités de l'interprétation	Interprétation pleine de style. Le 1 <sup>er</sup> thème est pesant, volontaire, macabre.	À cause des accélérations du tempo, il y a une impression de tension. Le thème à la mes. 297 est pesant, avec pédale.	Cziffra donne une interprétation passionnée, souvent assez libre du point de vue agogique et avec des nuances parfois excessives. Le 1 <sup>er</sup> thème n'est pas détaché du reste, le tempo reste le même, le toucher possède même une certaine douceur et non un caractère volontaire.

Tableau 7 : École hongroise, analyse des interprétations de la troisième section (mes. 205-318).



École pianistique	Hongroise	Hongroise	Hongroise
Nom de l'interprète	Tamás Vásáry	Dezső Ránki	Jenő Jandó
Durée Tempi <i>fff pesante</i>	3 min 24 sec mes. 205 : 148/noire	3 min 41 sec mes. 105 : 145/noire	3 min 51 sec mes. 205 : 173/noire
Evolution dynamique et point culminant	Evolution puissante (mes. 286-296) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297-310)	Grande évolution (mes. 286-296) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297-310)	Evolution puissante (mes. 286-296) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297-310)
Pédaliation	Modérée, parfois ample. Garde souvent la pédale entre les phrases. Le 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297) est joué avec pédale.	Modérée, plutôt ample. Le thème est joué avec pédale, mais <i>sans lier</i> entièrement les accords.	Modérée, avec beaucoup de style. Le 1 <sup>er</sup> thème est joué avec assez de pédale mais la sonorité reste propre.
Phrasé	Très uni. Dans toute la section, ne s'arrête presque pas à la fin des phrases et les enchaîne très rapidement.	Uni ; ne détache pas le motto 2 à la mes. 286.	Très uni. Légères respirations avant les mes. 277 et 286.
Agogique	Modérée. Quasiment pas de <i>rit.</i> avant la mes. 297 (1 <sup>er</sup> thème).	Minimale, avec beaucoup de style. Légère accélération aux mes. 263-276, selon les indications de Liszt. Un <i>rit.</i> avant le point culminant et un tempo légèrement retenu à la mes. 297.	Modérée, voire minimale. Une accélération aux mes. 270-276. Ralentissement perceptible du tempo au 1 <sup>er</sup> thème, déjà préparé avec un ralentissement plus fin aux mes. 283-289 ( <i>cf. idem</i> ). Un <i>ritardando</i> aux mes. 317-318, préparant un nouveau ralentissement du tempo.
Toucher	Dense et ample dans les nuances fortes. Exagère les accents aux mes. 233-236. Dans les nuances douces, le toucher reste assez fort et dense, sans avoir beaucoup de contraste dans la sonorité.	Puissant et dense dans les nuances fortes ; léger et sonore dans les nuances douces.	Dans les nuances fortes le toucher de Jandó est puissant, très dense et riche. Toucher très fin dans les nuances douces, avec légèreté et vélocité.
Nuances	Correctes selon la partition. Les mes. 301 et 306 <i>f appassionato</i> sont jouées très doux, plutôt mélancoliques, en contraste avec le 1 <sup>er</sup> thème.	Correctes suivant la partition. Les mes. 301 et 306 ne sont pas très fortes, mais gardent l' <i>appassionato</i> .	Très correctes selon la partition. Les <i>appassionati</i> (mes. 301 et 306) ne sont pas joués forte et portent un caractère plutôt plaintif.
Particularités de l'interprétation	La variante du 1 <sup>er</sup> thème est jouée avec pédale, dans le même tempo qu'avant, avec une sonorité dense et un caractère volontaire. Elle n'est pas préparée par un <i>ritardando</i> .	L'interprétation crée une impression de majesté. Le tempo ne change pas et crée une impression de stabilité.	Interprétation pleine de style et très équilibrée. Le 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297 et la suite) est joué plus lent, avec assez de pédale et avec une sonorité très ample et sombre.

Tableau 8 : École hongroise, analyse des interprétations de la troisième section (mes. 205-318).

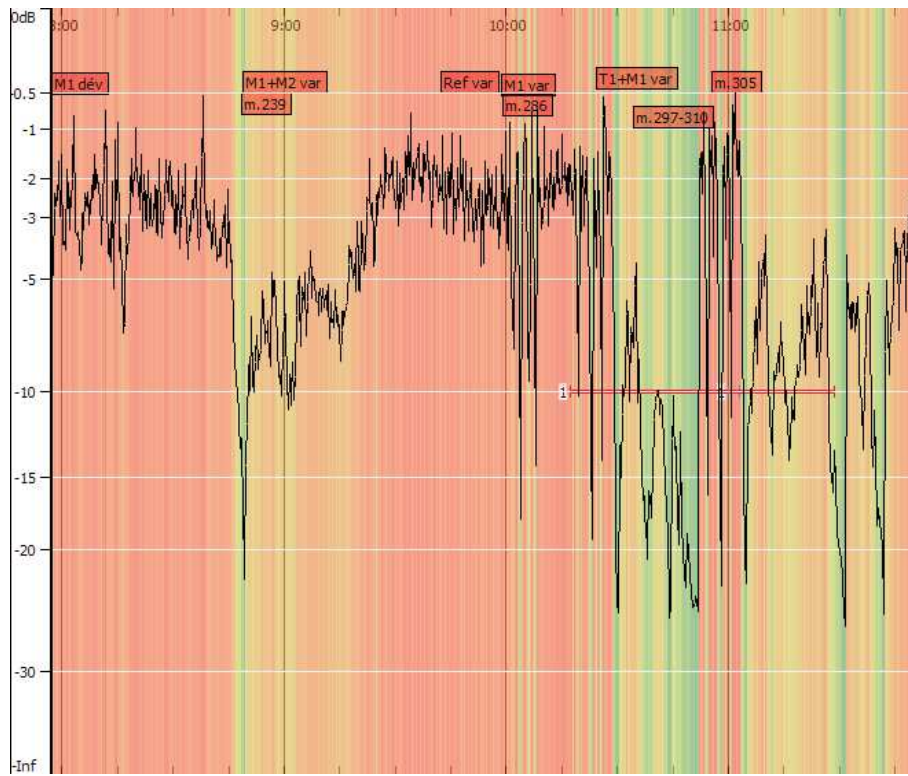
### 3.3.3.b. Analyse des nuances au moyen de *Sonic Visualiser*

Annie Fischer, Géza Anda et Georges Cziffra interprètent la troisième section de la *Sonate* avec un toucher puissant et riche, dans les nuances fortes (les courbes dynamiques des trois pianistes atteignent, et dépassent quelquefois, le degré  $-0,5$ ). Dans les nuances douces, le toucher de Fischer et d'Anda est fin, sonore et léger (la courbe dynamique descend largement en-dessous du degré  $-20$  et atteint quasiment le degré  $-30$ ) : par conséquent, il y a un écart important entre les nuances fortes et douces. Le toucher de Cziffra dans les nuances douces est plus léger mais sans changer vraiment de timbre (le niveau sonore descend rarement en-dessous du degré  $-20$ )

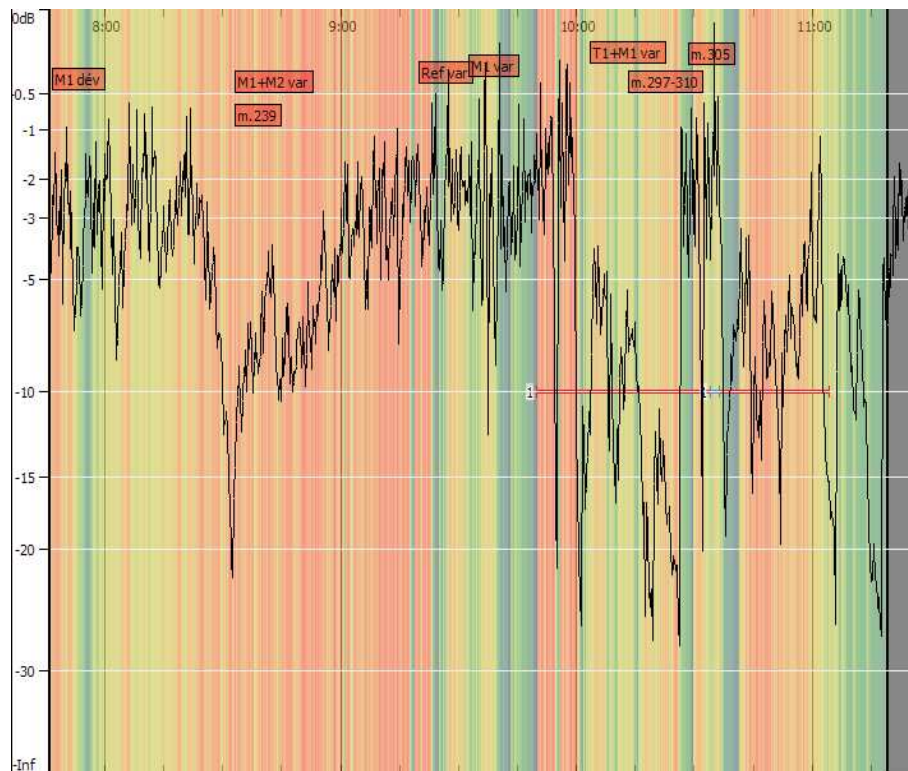
Fischer et Anda interprètent les mes. 301 et 306 *Recitativo* assez doucement (les courbes dynamiques des deux pianistes montrent que ces mesures se situent autour du niveau  $-5$  : il y a, par conséquent, un grand écart avec l'autre partie du point culminant qui arrive au niveau  $-0,5$ ). De même, Fischer et Anda accentuent plus la mes. 305.

D'autre part, il est à noter qu'Anda et Cziffra ont parfois tendance à exagérer les indications dynamiques, surtout les *crescendos*. Par rapport au point culminant de la section (mes. 297-310), Cziffra présente une conception différente de celle de Fischer et Anda : le son à cet endroit n'est pas puissant (il atteint à peine le niveau  $-2$ ) ; les mes. 301 et 306 sont interprétées assez fort.

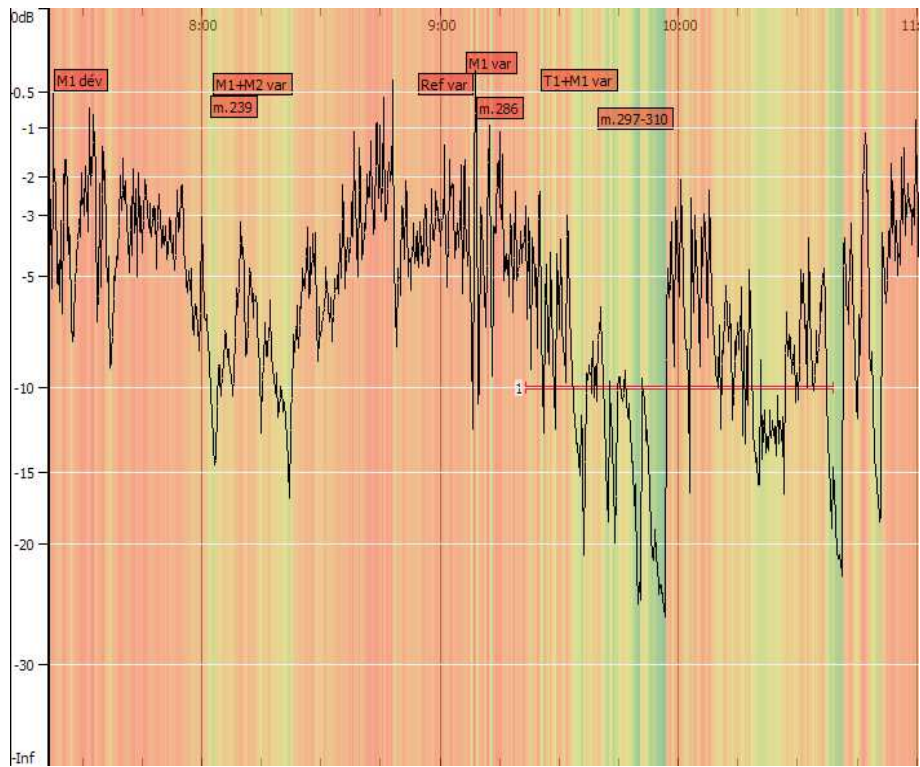
Le toucher de Vásáry dans les nuances fortes est dense et ample (la courbe dynamique arrive quasiment jusqu'au degré  $-1$ , le plus élevé dans les trois premières sections de la *Sonate*). Il exagère même les accents aux mes. 233-236 *stringendo*. Dans les nuances douces, nous avons observé que son toucher reste assez fort et dense, sans beaucoup de contraste de timbre : cette particularité semble être influencée par Cziffra (la courbe dynamique ne descend pas en-dessous du degré  $-10$  avant la mes. 301 ; à cet endroit, le niveau sonore descend en-dessous du degré  $-20$ , mais sans atteindre  $-30$ ). Par rapport aux mes. 301 et 306 *Recitativo*, ces mesures sont jouées de manière très douce, plutôt mélancolique, en contraste avec la variante du premier thème.



**Figure 31** : Fischer 1953, courbe de l'intensité (troisième section)



**Figure 32** : Anda 1954, courbe de l'intensité (troisième section)



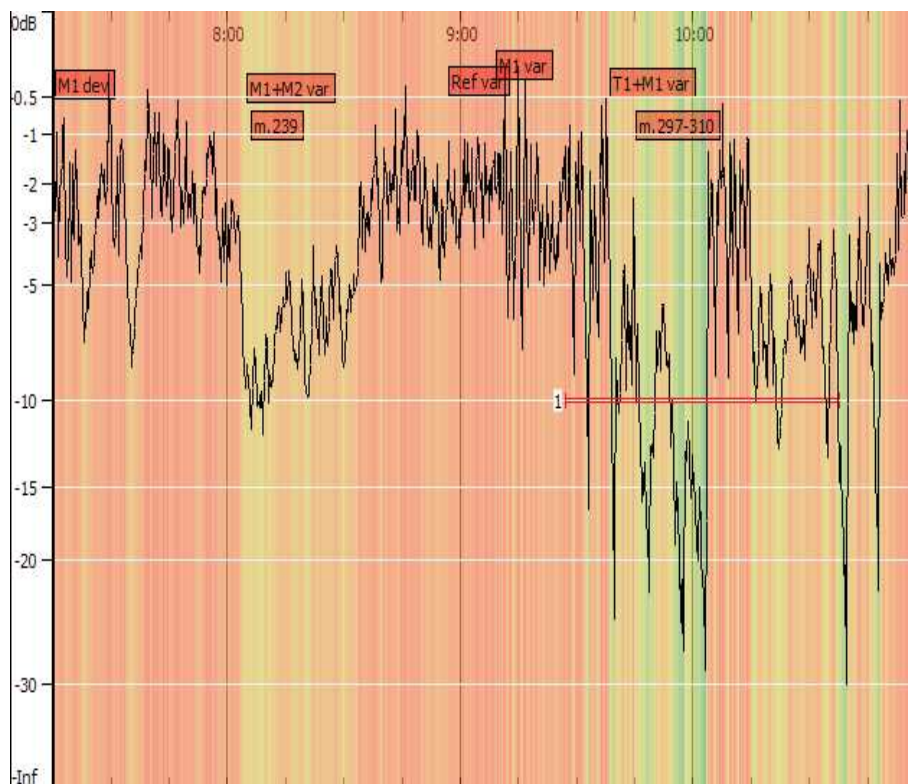
**Figure 33** : Cziffra 1968, courbe de l'intensité (troisième section)



**Figure 34** : Vásáry 2005, courbe de l'intensité (troisième section)

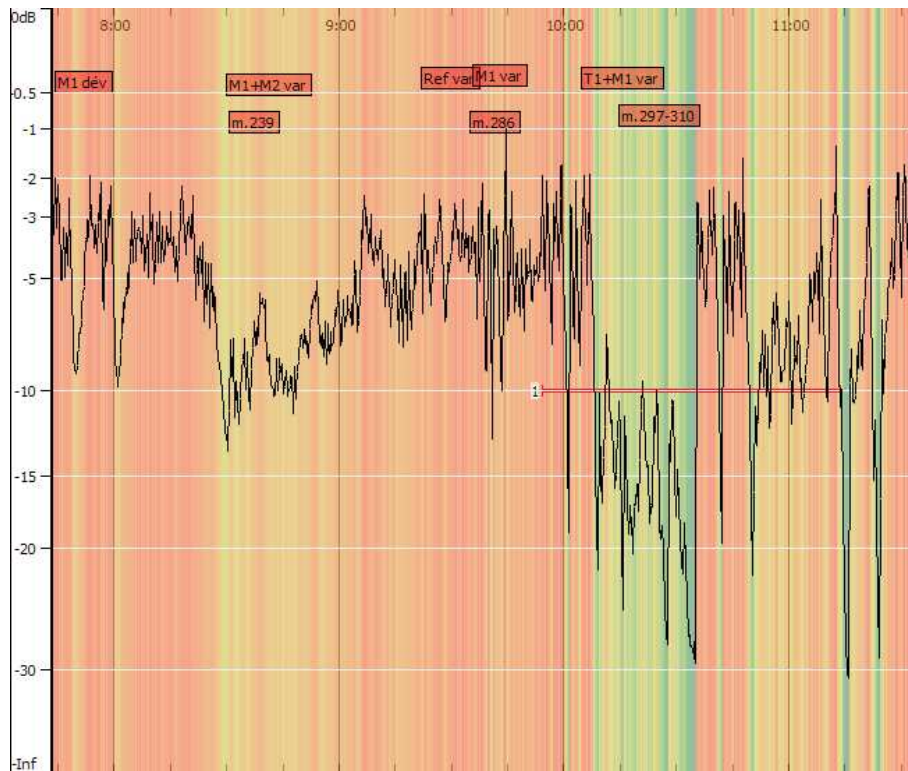
Ránki et Jandó présentent un toucher puissant et dense dans les nuances fortes (chez Ránki, le niveau sonore dépasse souvent le degré  $-0,5$ , chez Jandó la courbe dynamique atteint le degré  $-1$  qui est le niveau le plus élevé jusqu'à la troisième section). Dans les nuances douces, le toucher de Ránki est léger et sonore (avant la mes. 301, le niveau sonore descend très rarement en-dessous du degré  $-10$  ; par la suite, il atteint le degré  $-30$ ) ; le toucher de Jandó est très fin et également léger (le niveau sonore descend jusqu'au degré  $-30$ ).

En ce qui concerne les mes. 301 et 306 *Recitativo*, Ránki et Jandó les interprètent de manière plutôt douce mais avec un caractère différent : Ránki garde un caractère *appassionato*, tandis que Jandó les interprète de manière plutôt mélancolique, en contraste avec la variante du premier thème (chez les deux pianistes, le niveau sonore descend jusqu'au degré  $-30$ ).



**Figure 35 :** Ránki 1999, courbe de l'intensité (troisième section)



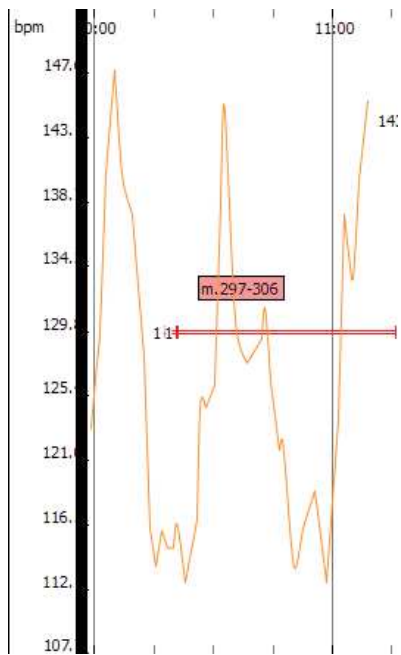


**Figure 36** : Jandó 1990, courbe de l'intensité (troisième section)

### 3.3.3.c. Analyse de l'agogique

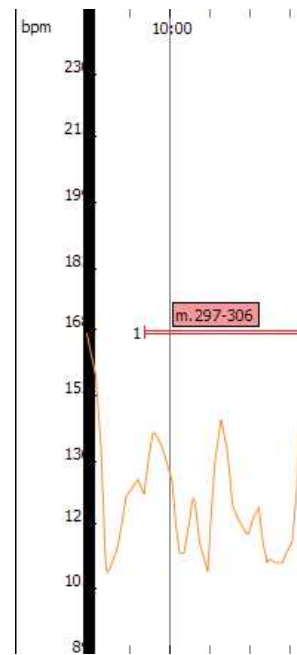
Les fluctuations agogiques de Fischer, Anda, Cziffra et Vásáry sont modérées (plus larges chez Anda). Fischer, Anda et Cziffra accompagnent les *crescendos* d'une accélération (surtout au début de la section aux mes. 209-210 et 217-218). Fischer et Anda font une césure avant la mes. 239 (variante du motto **1**) et ralentissent le tempo à la mes. 286 (variante du motto **1**). Anda accélère beaucoup le tempo aux mes. 270-276 *stringendo*. De même, Fischer et Anda accélèrent considérablement les croches aux mes. 309-310.

Chez Cziffra, le tempo dans la troisième section est en général instable. Il accélère aux mes. 254.



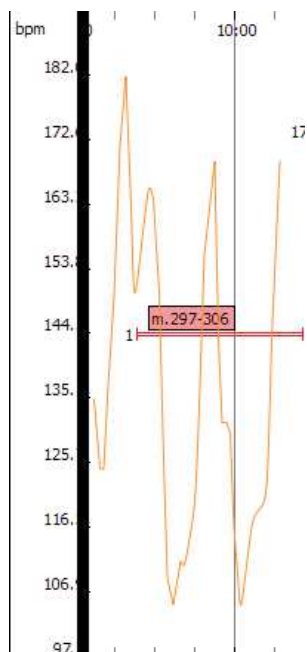
Valeur métronomique à la mes. 297 (variante du premier thème) : ♩ = 115

**Figure 37** : Fischer 1953, courbe du tempo aux mes. 277-310



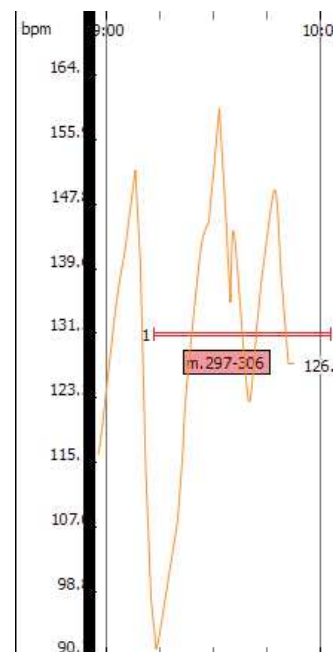
Valeur métronomique à la mes. 297 (variante du premier thème) : ♩ = 132

**Figure 38** : Anda 1954, courbe du tempo aux mes. 277-310



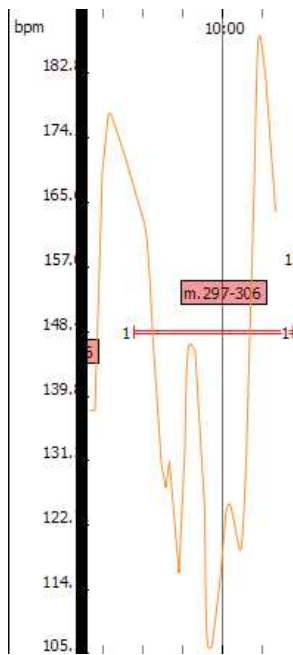
Valeur métronomique à la mes. 297 (variante du premier thème) : ♩ = 147

**Figure 39** : Cziffra 1968, courbe du tempo aux mes. 277-310

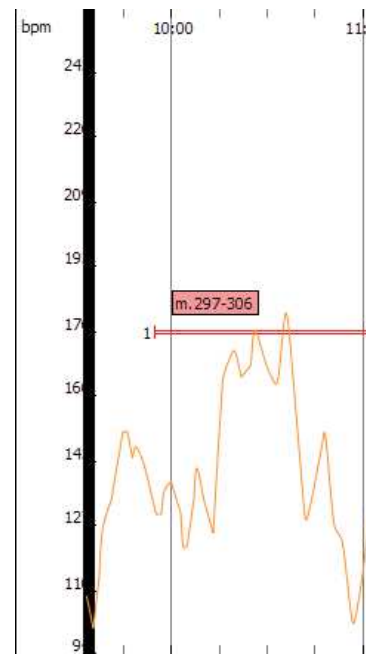


Valeur métronomique à la mes. 297 (variante du premier thème) : ♩ = 136

**Figure 40** : Vásáry 2005, courbe du tempo aux mes. 286-310



Valeur métronomique à la mes. 297 (variante du premier thème) : ♩ = 126



Valeur métronomique à la mes. 297 (variante du premier thème) : ♩ = 123

**Figure 41** : Ránki 1999, courbe du tempo aux mes. 286-310

**Figure 42** : Jandó 1990, courbe du tempo aux mes. 286-310

Ránki et Jandó présentent des fluctuations agogiques modérées, quasiment minimales. Tous deux accélèrent légèrement aux mes. 263-276 (à partir de la mes. 270 chez Jandó), selon les indications de Liszt. Ils préparent le point culminant par un *ritardando* avant la mes. 297 et retiennent légèrement le tempo à cet endroit (Jandó recommence à ralentir le tempo de manière très fine aux mes. 283-289). Jandó fait également un *ritardando* aux mes. 317-318 afin d'anticiper un nouveau ralentissement du tempo.

### 3.3.3.d. Synthèse

À la fin de l'analyse de la troisième section, nous pouvons dire, en résumé, que le point culminant de la section est interprété dans le même tempo, sans être préparé par un *ritardando*, par Anda, Cziffra et Vásáry. Ces trois pianistes relient souplement le thème avec la phrase précédente, sans le séparer.

Chez Fischer, Ránki et Jandó, nous entendons une autre conception en ce qui concerne la préparation du point culminant de la section : ces trois pianistes font un *ritardando* clair avant la mes. 297 et interprètent la variante du premier thème dans un tempo plus retenu.



Nous sommes d'avis que les deux conceptions de cette variante du premier thème sont répandues et adoptées par l'école hongroise. En revanche, en ce qui concerne la pédalisation de cet endroit, la grande majorité des pianistes hongrois utilisent la pédale dans le premier thème (sauf Annie Fischer qui l'interprète assez sec et sans pédale).

La majorité des interprètes hongrois jouent les mes. 301 et 306 (*f appassionato*) de manière assez douce ; Cziffra est le seul pianiste qui garde une nuance relativement forte.

### 3.3.4. Quatrième section (mes. 319-452)

#### 3.3.4.a. Tableaux d'analyse

École pianistique	Hongroise	Hongroise	Hongroise
Nom de l'interprète	Annie Fischer	Géza Anda	Georges Cziffra
<b>Durée</b> <b>Tempi</b> <i>Andante sostenuto</i>	7 min 30 sec Mes. 331 : 65/noire	6 min 43 sec Mes. 331 : 60/noire	7 min 02 sec Mes. 331 : 76/noire
<b>Evolution dynamique et point culminant</b> <i>rinforzando assai</i> → <i>ff</i> → <i>fff</i>	Graduellement, avec augmentation de l'intensité, fermeté croissante (mes. 363-392). 2 <sup>e</sup> thème (mes. 393-407) → (mes. 395 - <i>fff</i> )	Graduellement, avec augmentation de l'intensité, tension interne croissante (mes. 363-392). 2 <sup>e</sup> thème (mes. 393-407) → (mes. 393-395 - <i>fff</i> )	Graduellement, avec augmentation de l'intensité, fermeté croissante (mes. 363-392). 2 <sup>e</sup> thème (mes. 393-407) → (mes. 395- <i>fff</i> )
<b>Pédaliation</b>	Modérée	Modérée	Ample. À certains endroits, on ressent un léger mélange des harmoniques ou une suppression des silences (mes. 449-452, <i>comme Vásáry</i> ).
<b>Phrasé</b>	Uni.	Uni	Uni malgré l'agogique interne dans les phrases.
<b>Agogique</b>	Considérable ; grande césure avant la mes. 395 ; grand <i>rit.</i> (mes. 449-452)	Modérée	Assez libre. Au début de l'évolution dynamique (mes. 363), Cziffra prend un tempo relativement rapide. À quelques endroits, il fait des fluctuations non justifiées.
<b>Toucher</b>	Dense et rond dans les nuances fortes ; doux, tendre, transparent dans les nuances douces.	Dense, sonore, massif dans les nuances fortes ; doux, tendre et sonore dans les nuances douces. Transparent dès la mes. 422.	Puissant et rond dans les nuances. Doux, léger et sonore dans les nuances douces.
<b>Nuances</b>	Correctes dans les moindres détails de la partition.	Correctes suivant la partition ; <i>dim.</i> à la mes. 387 et 391. Met en évidence le contraste de <i>fff</i> et <i>f</i> aux mes. 395 et 398.	Correctes selon la partition. Accentue l'ostinato à la main gauche des mes. 319-327. Commence le 1 <sup>e</sup> thème à la mes. 363 assez fort. Souligne l'accent à la mes. 407.
<b>Particularités de l'interprétation</b>	Crée une impression de tranquillité et de pastoralisme dans le 2 <sup>e</sup> thème. La sonorité dans la variante du motto 2 (mes. 349), ainsi qu'à la mes. 422 et suite est transparente. L'évolution à la mes. 363 commence plus lentement.	Crée une impression de tranquillité et de paix dans le 2 <sup>e</sup> thème. L'évolution dynamique à la mes. 363 commence relativement fort.	Cziffra interprète le point culminant de la section et sa préparation (mes. 363-396) de manière assez agitée et avec une agogique libre. Dans toute la section, on remarque une liberté concernant l'agogique.

**Tableau 9** : École hongroise, analyse des interprétations de la quatrième section (mes. 319-452).

École pianistique	Hongroise	Hongroise	Hongroise
<b>Nom de l'interprète</b>	<b>Tamás Vásáry</b>	<b>Dezső Ránki</b>	<b>Jenő Jandó</b>
<b>Durée</b>	5 min 55 sec	6 min 54 sec	7 min 16 sec
<b>Tempi</b> <i>Andante sostenuto</i>	Mes. 331 : 78/noire	Mes. 331 : 60/noire	Mes. 331 : 60/noire
<b>Evolution dynamique et point culminant</b> <i>rinforzando assai → ff → fff</i>	Graduellement, avec augmentation de l'intensité, fermeté croissante (mes. 363-392). 2 <sup>e</sup> thème (mes. 393-407) → (mes. 395- fff)	Graduellement, avec augmentation de l'intensité, fermeté croissante (mes. 363-392). 2 <sup>e</sup> thème (mes. 393-407) → (mes. 395- fff)	Graduellement, avec augmentation de l'intensité, fermeté croissante (mes. 363-392). 2 <sup>e</sup> thème (mes. 393-407) → (mes. 395- fff)
<b>Pédaliation</b>	Modérée. Le début de la section (mes. 319-327) est joué avec beaucoup de pédale ; également les mes. 449-452 ( <i>comme Cziffra</i> ).	Modérée	Modérée. Interprète avec pédale l'ostinato aux mes. 319-327.
<b>Phrasé</b>	Uni. Enchaîne bien la mes. 363 (début du développement dynamique).	Très uni	Uni.
<b>Agogique</b>	Modérée, souvent assez libre. Interprète de manière assez agitée le passage <i>dolcissimo con intimo sentimento</i> (mes. 349) avec un tempo plus rapide. Commence assez rapidement aussi le développement dynamique à la mes. 363. Tempo assez retenu au point culminant des mes. 393-396. Accélère le tempo aux mes. 441-445.	Minimale ; grande césure avant le 2 <sup>e</sup> thème (mes. 331)	Modérée. Commence la section dans un tempo plus lent. Assez grand <i>ritardando</i> à partir de la mes. 449.
<b>Toucher</b>	Doux et chaleureux dans les nuances douces. Très fin et presque transparent à partir de la mes. 415. Assez ample et riche pendant toute la préparation du point culminant à partir de la mes. 363.	Dense et puissant dans les nuances fortes ; doux et sonore, très tendre (mes. 349) dans les nuances douces.	Très doux et raffiné dans les nuances douces. Assez puissant et dense dans les nuances fortes.
<b>Nuances</b>	Correctes selon la partition. Distingue clairement le point culminant.	Correctes suivant la partition. Souligne très clairement le point culminant. La mes. 398 est très douce.	Correctes selon la partition. Joue le 2 <sup>e</sup> thème au point culminant (mes. 398) plutôt doux (l'indication de l'auteur est <i>dolce</i> ).
<b>Particularités de l'interprétation</b>	Le 2 <sup>e</sup> thème est présenté relativement rapide. Calme et serein, mais sans aller jusqu'à une tranquillité méditative.	Crée une impression de tranquillité et de paix dans le 2 <sup>e</sup> thème ; fermeté au point culminant. L'évolution dynamique est grandiose et pathétique. Impression de sérénité dès la mes. 422.	Jandó présente une intéressante interprétation du début de la section qui amène le 2 <sup>e</sup> thème (plus lent, avec pédale, lourd). Le 2 <sup>e</sup> thème (mes. 331) porte une grande sérénité. Le point culminant est très bien préparé par un développement progressif puissant et bien construit.

Tableau 10 : École hongroise, analyse des interprétations de la quatrième section (mes. 319-452).

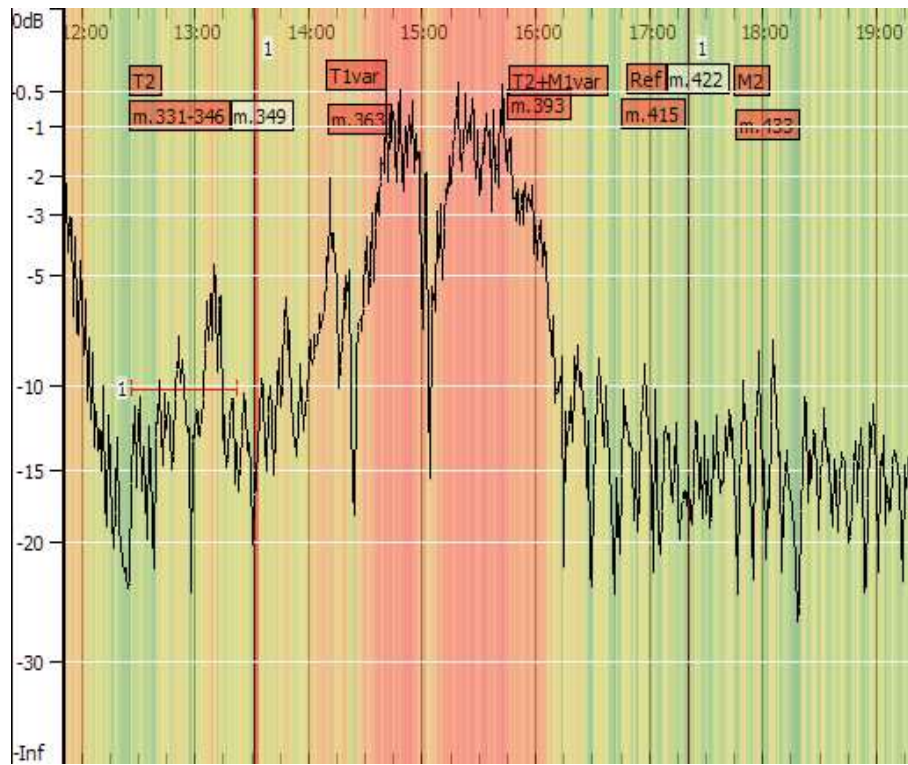
### 3.3.4.b. Analyse des nuances au moyen de *Sonic Visualiser* :

Le toucher d'Annie Fischer est dense et rond dans les nuances fortes (le niveau sonore atteint le degré -0,5 et y reste relativement longtemps) ; dans les nuances douces, le son est tendre et quasi transparent (la courbe dynamique descend en-dessous du degré -20). La pianiste suit scrupuleusement les nuances indiquées dans la partition.

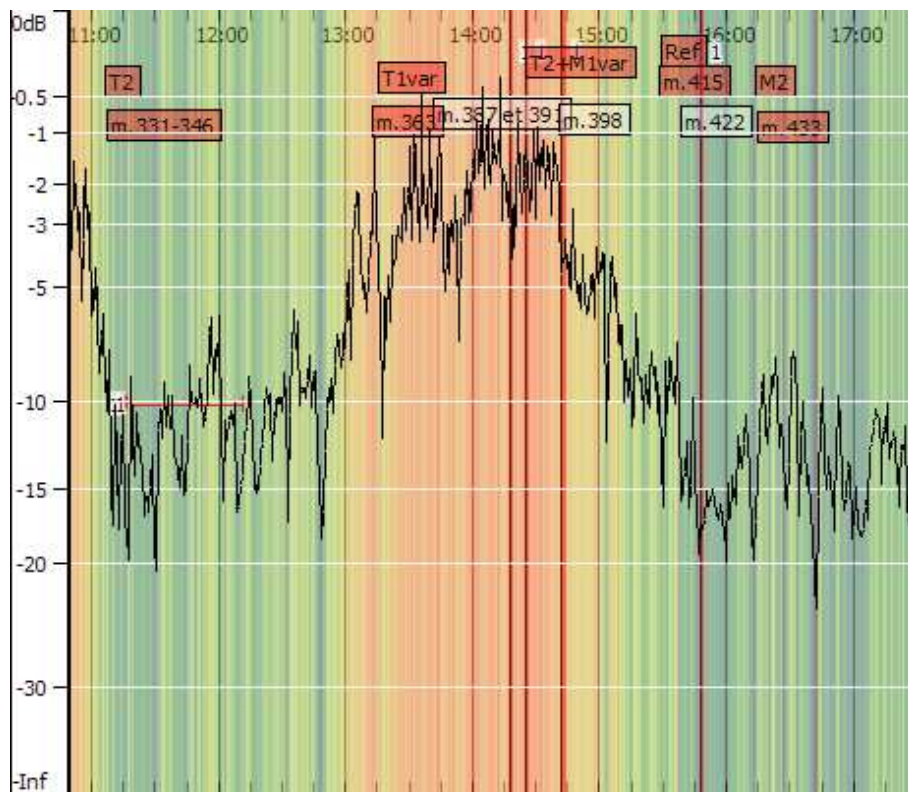
Le toucher de Géza Anda est dense et ample dans les nuances fortes (la courbe dynamique atteint le niveau -0,5), fin mais sonore dans les nuances douces (la courbe est située en général en-dessous du degré -5). Le son devient quasi transparent à partir de la mes. 422 (la courbe descend en-dessous du degré -15). Anda fait de *diminuendo* à la mes. 387 et 391. Il met en évidence le contraste de *fff* et *f* aux mes. 395 et 398 (le niveau sonore baisse mais le son garde son intensité).

Le toucher de Cziffra est également puissant, mais rond dans les nuances fortes (la courbe dynamique atteint le niveau -0,5, mais seulement au point culminant de la mes. 393). Son toucher est léger et sonore dans les nuances douces (la courbe dynamique descend rarement en-dessous du degré -20). Il accentue l'ostinato à la main gauche des mes. 319-327. Cziffra commence l'évolution dynamique à la mes. 363 relativement fort : la courbe dynamique dépasse le degré -3. Il souligne l'accent à la mes. 407 aux deux mains.

Vásáry a un toucher doux et chaleureux dans les nuances douces (la courbe dynamique descend en-dessous du degré -20). À partir de la mes. 415, le son devient très fin, presque transparent (la courbe descend quasiment jusqu'au degré -20). Le son est assez fort et riche lors de l'évolution dynamique à partir de la mes. 363 (le niveau sonore dépasse rapidement le degré -5 et atteint quasiment -2, qui est le niveau le plus élevé jusqu'à cette section). Vásáry distingue clairement le point culminant.



**Figure 43** : Fischer 1953, courbe de l'intensité (quatrième section)



**Figure 44** : Anda 1954, courbe de l'intensité (quatrième section)

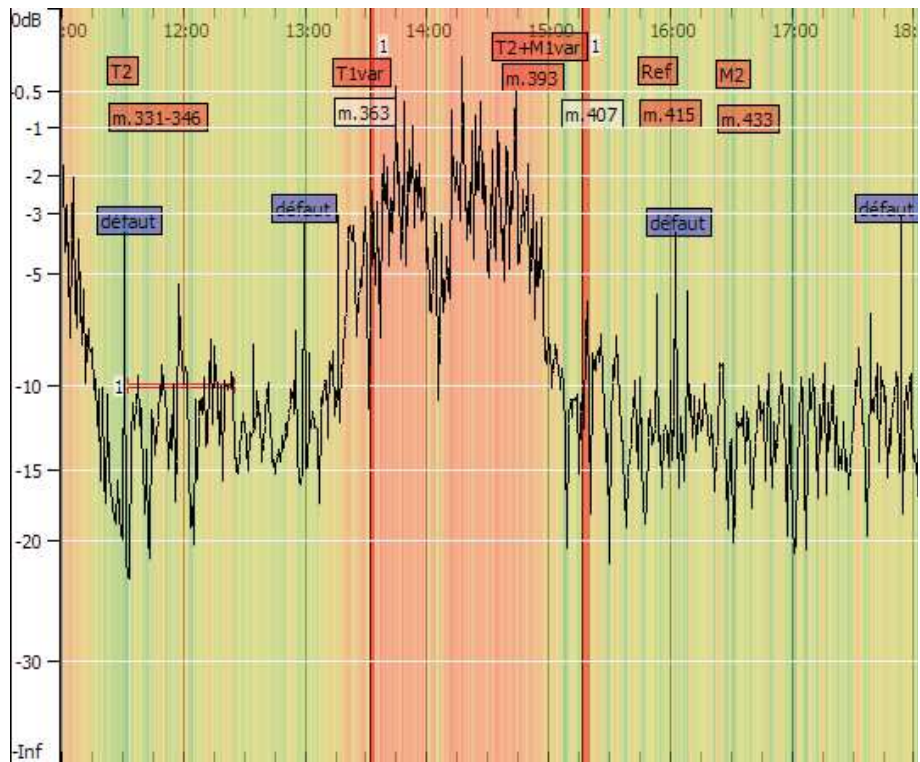


Figure 45 : Czifra 1968, courbe de l'intensité (quatrième section)

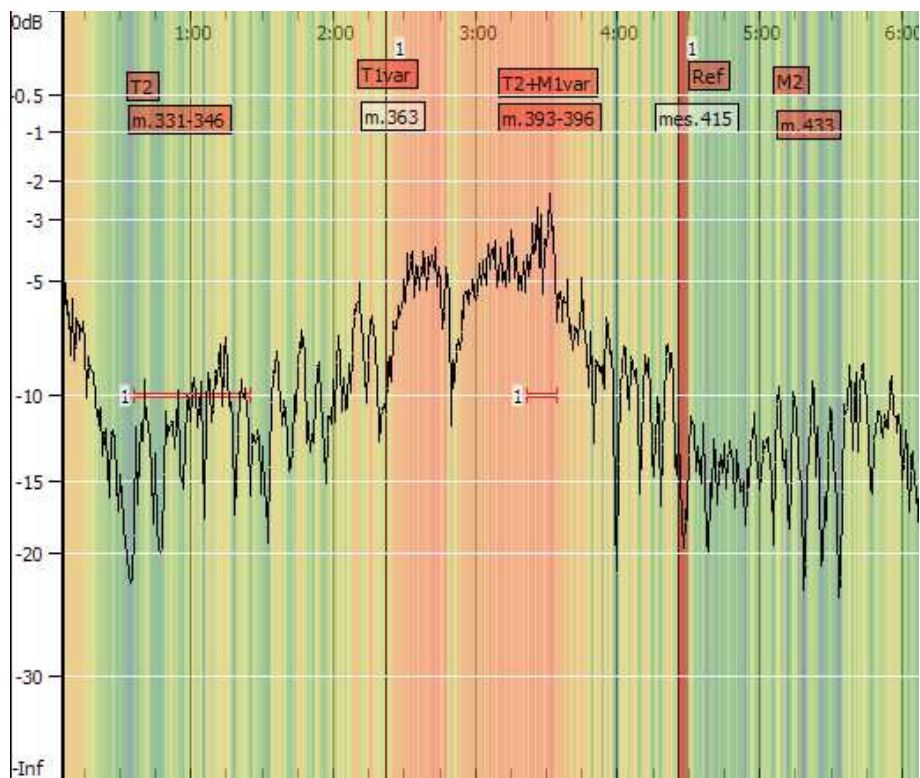
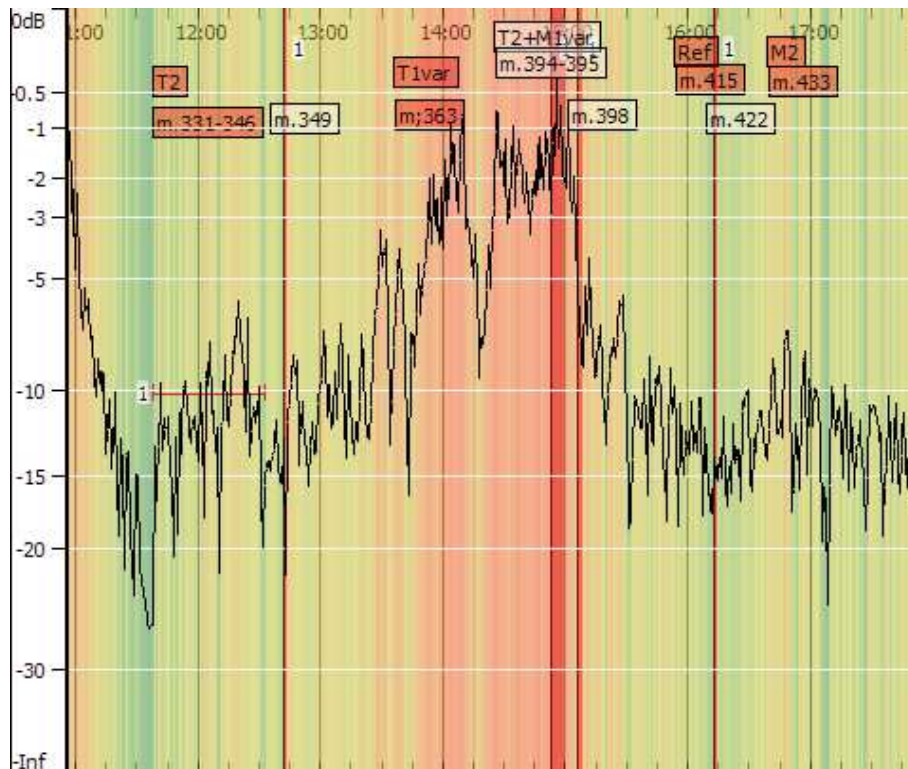


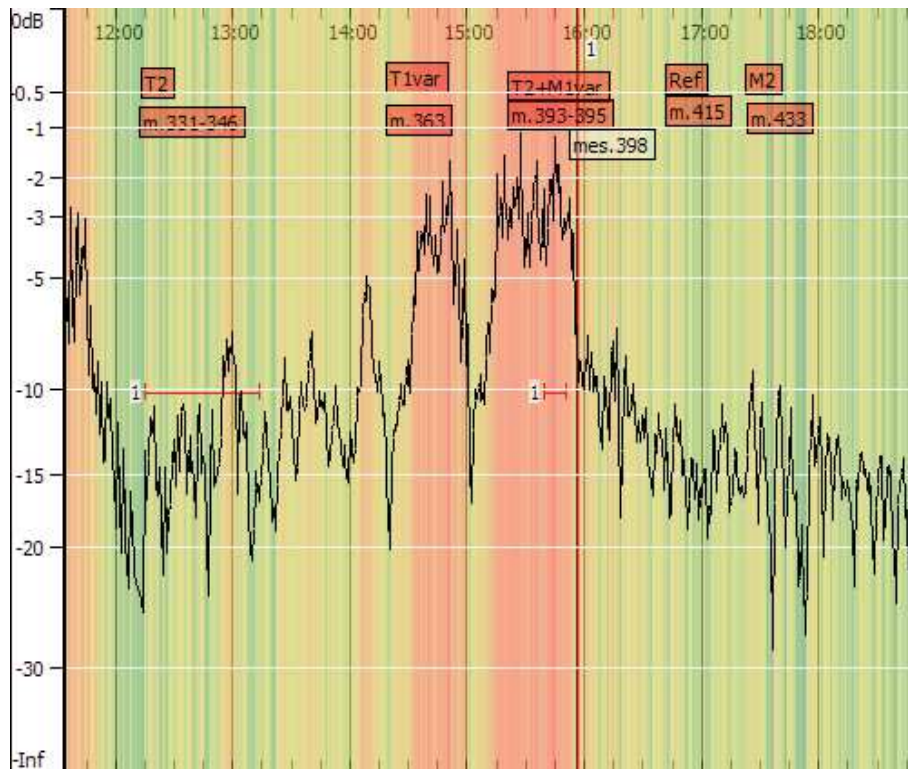
Figure 46 : Vásáry 2005, courbe de l'intensité (quatrième section)



Le son de Ránki et Jandó est dense et puissant dans les nuances fortes (la courbe dynamique de Ránki dépasse le degré  $-0,5$  et celle de Jandó atteint quasiment le degré  $-1$  qui est le plus élevé jusqu'à cette section). Dans les nuances douces, le toucher de Ránki est doux et sonore, mais aussi très tendre : par exemple à la mes. 349 (le niveau sonore arrive quasiment au degré  $-30$ ). Le son de Jandó est également très doux et raffiné (la courbe dynamique descend jusqu'au degré  $-30$ ). En ce qui concerne les nuances, les deux pianistes suivent rigoureusement les indications de Liszt. Par rapport au point culminant de la section, nous avons observé un détail qui souligne la similitude des conceptions de Ránki et Jandó : ils jouent la suite du deuxième thème (la mes. 398) très doux, ce qui est rare malgré l'indication *dolce* de Liszt. Ránki souligne très clairement le point culminant.



**Figure 47** : Ránki 1999, courbe de l'intensité (quatrième section)



**Figure 48** : Jandó 1990, courbe de l'intensité (quatrième section)

### 3.3.4.c. Analyse de l'agogique

Les fluctuations agogiques d'Annie Fischer dans cette section sont plutôt libres. Dans le deuxième thème de la *Sonate*, il y a beaucoup de « micro-agogique » : des fluctuations très subtiles. L'évolution dynamique à la mes. 363 commence plus lentement. Fischer fait une grande césure avant la mes. 395 (au point culminant de la section). Elle ralentit beaucoup à la fin de la section aux mes. 449-452.

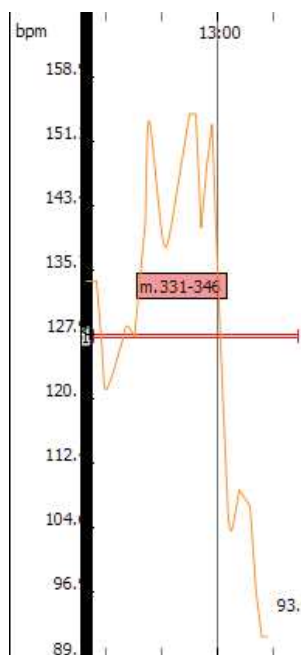
Les mêmes caractéristiques ont été observées dans l'interprétation de Cziffra. L'agogique de celui-ci est assez libre dans toute la section. Au début de l'évolution dynamique (mes. 363), Cziffra prend un tempo relativement rapide. Il interprète le point culminant de la section et sa préparation (mes. 363-396) de manière assez agitée et avec une agogique libre. À quelques endroits, il fait des fluctuations non justifiées.

Les fluctuations agogiques dans l'interprétation de Vásáry sont également assez libres. Il interprète de manière *assez agitée* la variante du motto **2** *dolcissimo con intimo sentimento* (mes. 349) avec *un tempo plus rapide*. Vásáry commence assez rapidement l'évolution dynamique à la mes. 363. Au point culminant de la section, il



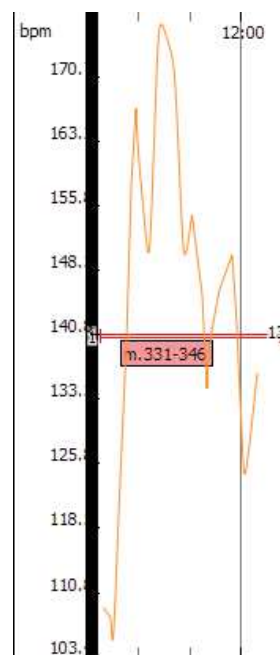
choisit un tempo assez retenu (mes. 393-396). Vásáry accélère le tempo vers la fin de la section, aux mes. 441-445 (suite de la variante du motto 2).

Géza Anda interprète cette section avec une agogique plutôt modérée. Le deuxième thème exprime une profonde sérénité et est interprété sans beaucoup de fluctuations. Anda commence l'évolution dynamique à la mes. 363 sans changement de tempo. Au point culminant de la section, il ralentit clairement avant la mes. 395 (comme Annie Fischer).



Valeur métronomique à la mes. 331 (deuxième thème) : ♩ = 65

**Figure 49** : Fischer 1953, courbe du tempo aux mes. 331-346

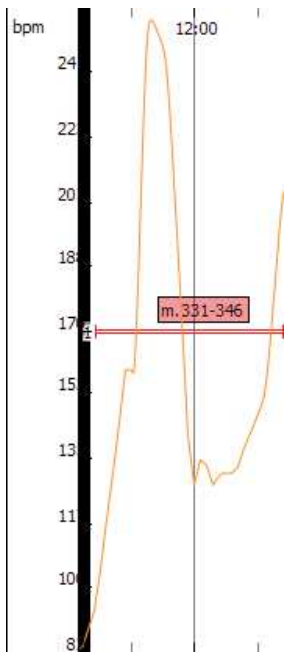


Valeur métronomique à la mes. 331 (deuxième thème) : ♩ = 56

**Figure 50** : Anda 1954, courbe du tempo aux mes. 331-346

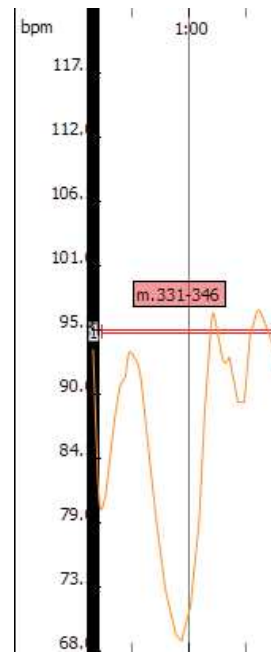
Ránki et Jandó interprètent la quatrième section avec une agogique très modérée, voire minimale. Ránki prépare le deuxième thème avec une grande césure. Il ne change pas de tempo à la mes. 363 (début de l'évolution dynamique). Au point culminant, le tempo est légèrement retenu à partir de la mes. 395.

Jandó commence la section dans un tempo nettement plus lent. Au début de l'évolution dynamique (mes. 363), il garde le même tempo, comme Ránki. Jandó gère l'agogique au point culminant de la même manière que Ránki, en retenant un peu le tempo à partir de la mes. 395. Il fait un assez grand *ritardando* à partir de la mes. 449.



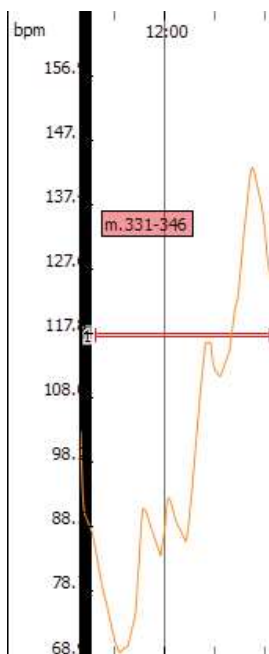
Valeur métronomique  
à la mes. 331 (deuxième thème) : ♩ = 84

**Figure 51** : Cziffra 1968, courbe du tempo aux mes. 331-346



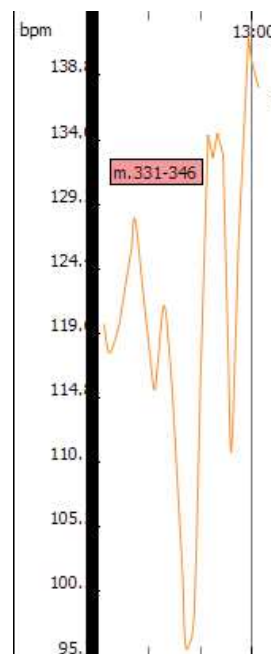
Valeur métronomique  
à la mes. 331 (deuxième thème) : ♩ = 78

**Figure 52** : Vásáry 2005, courbe du tempo aux mes. 331-346



Valeur métronomique  
à la mes. 331 (mes. 331 : deuxième thème) : ♩ = 55

**Figure 53** : Ránki 1999, courbe du tempo aux mes. 331-346



Valeur métronomique  
à la mes. 331 (mes. 331 : deuxième thème) : ♩ = 59

**Figure 54** : Jandó 1990, courbe du tempo aux mes. 331-346

#### 3.3.4.d. Synthèse

Nous voyons une conception similaire dans presque toute l'école (à l'exception de Fischer) sur le début de la section, qui est joué avec pédale. Le deuxième thème de la *Sonate* nous permet de noter clairement la même conception chez les pianistes hongrois : son caractère est très serein et profond. En revanche, Cziffra et Vásáry l'interprètent un peu plus vite : 84 et 78/noire (Fischer, Anda, Ránki et Jandó l'interprètent entre 55 et 65/noire).

Un détail intéressant est la pédalisation aux mes. 449-452 : Cziffra et Vásáry utilisent beaucoup de pédale et suppriment même les silences.

Dans cette section, Cziffra et Vásáry commencent l'évolution dynamique (mes. 363) dans un tempo légèrement plus rapide.

#### 3.3.5. Cinquième section (mes. 453-599)

##### 3.3.5.a. Tableaux d'analyse

École pianistique	Hongroise	Hongroise	Hongroise
Nom de l'interprète	Annie Fischer	Géza Anda	Georges Cziffra
Durée Tempi <i>Allegro energico</i>	4 min 21 sec Mes. 460 : 62/blanche	3 min 48 sec Mes. 460 : 95/blanche	3 min 55 sec Mes. 460 : 78/blanche
Evolution dynamique <i>Piu mosso</i>	Graduelle et puissante, avec augmentation de l'intensité, en trois degrés (mes. 555-589) Mes. 590-599 → <i>fff</i> (mes. 595)	Graduelle et puissante, avec augmentation de l'intensité, en trois degrés (mes. 555-589) Mes. 590-599 → <i>fff</i> (mes. 595)	Graduelle et puissant, très ample, avec augmentation de l'intensité, en trois degrés (mes. 555-589) Mes. 590-599 → <i>fff</i> (mes. 595)
Point culminant			
Pédalisation	Minimale ; mes. 595-599 avec la pédale.	Modérée ; mes. 493-496 avec la pédale. Mes. 509-522 quasiment sans pédale.	Modérée. Le refrain est joué avec assez de pédale. Coupe la pédale après la première note à la mes. 590.
Phrasé	Uni ; détache clairement la mes. 555 <i>Piu mosso</i> .	Uni ; ne détache pas la mes. 555, ni la mes. 582.	Uni. Enchaîne la mes. 533 sans ralentir. Respiration marquée avant la mes. 582.
Agogique	Minimale ; pas de changement de tempo à la mes. 555. Une respiration avant la mes. 582.	Modérée (dans la fugue) ; très grand <i>rit.</i> à la mes. 532. Commence la mes. 569 lentement.	Modérée. Accélère beaucoup le tempo dans la fugue dès la mes. 488, mais ralentit à la mes. 533.
Toucher	Dense et sonore dans les nuances fortes ; sec, résolu et direct aux mes. 460-508 (fugue).	Dense et sonore dans les nuances fortes ; direct mais en douceur aux mes. 460-508. Grande virtuosité. Plus doux aux mes. 493-496.	Très dense, ample et rond dans les nuances fortes. Au début de la section, le son est doux mais très concret.
Nuances	Correctes suivant la partition.	Certaines libertés ; <i>dim.</i> à la mes. 524, et 526-527.	Correctes selon la partition. Un brusque <i>crescendo</i> à la mes. 501 qui amène une grande évolution dynamique jusqu'à la mes. 533. A partir de la mes. 555 : énormes vagues dynamiques.
Particularités de l'interprétation	Impression d'élan, de lutte et d'héroïsme. Ambiance très sombre au début (refrain). La fugue est volontaire.	Impression d'élan, de lutte et d'héroïsme. Le refrain au début a des sonorités plutôt mystérieuses.	Le refrain est joué très lent et mystérieux. La fugue continue cette atmosphère, elle commence très légèrement, avec pédale, le caractère n'est pas <i>energico</i> . Point culminant très pathétique et héroïque.

Tableau 11 : École hongroise, analyse des interprétations de la cinquième section (mes. 453-599).

École pianistique	Hongroise	Hongroise	Hongroise
Nom de l'interprète	Tamás Vásáry	Dezső Ránki	Jenő Jandó
Durée Tempi <i>Allegro energico</i>	4 min 06 sec Mes. 460 : 76/blanche	4 min 03 sec Mes. 460 : 80/blanche	4 min 08 sec Mes. 460 : 80/blanche
Évolution dynamique <i>Piu mosso</i>  Point culminant	Graduelle et puissante, avec augmentation de l'intensité, en trois degrés (mes. 555-589) Mes. 590-599 → <i>fff</i> (mes. 595)	Graduelle et puissante, avec augmentation de l'intensité, en trois degrés (mes. 555-589) Mes. 590-599 → <i>fff</i> (mes. 595)	Graduelle et puissante, avec augmentation de l'intensité, en trois degrés (mes. 555-589) Mes. 590-599 → <i>fff</i> (mes. 595)
Pédalisation	Modérée. Mes. 509-518 et mes. 533-545 avec très peu de pédale.	Modérée ; mes. 595-597 sans pédale.	Minimale (mes. 509-522 presque sans pédale). À partir de la mes. 533 très peu de pédale.
Phrasé	Uni. La mes. 533 est enchaînée sans ralentir. Détache nettement la mes. 555 et la mes. 590, mais pas la mes. 582.	Uni ; ne détache pas la mes. 555, ni la mes. 582.	Uni. Enchaîne la mes. 533 sans aucun <i>rallentando</i> . Respiration marquée à la mes. 555. Ne sépare pas la mes. 582 <i>stringendo</i> .
Agogique	Modérée. Commence le <i>Piu mosso</i> (mes. 555), ainsi que le <i>stringendo</i> à la mes. 582 clairement moins vite.	Minimale ; <i>accel.</i> aux mes. 569-581. Un grand <i>rit.</i> à la mes. 599.	Minimale. Commence le <i>stringendo</i> (mes. 582) moins vite.
Toucher	Le toucher dans la fugue est doux, rond, sans brillance. Dans les nuances fortes, le son est dense, large et ample.	Dense et sonore dans les nuances fortes ; volontaire et direct aux mes. 460-508 (fugue).	Très dense, ample, le son est beau et rond. Au début de la section : concret et sonore.
Nuances	Correctes selon la partition. À la mes. 506 <i>piu crescendo</i> , commence en <i>p</i> .	Correctes suivant la partition.	Correctes selon la partition. Accents à la mes. 521.
Particularités de l'interprétation	La fugue est relativement lente et calme, son début est doux, légèrement hésitant, pas énergique. Nous observons par la suite des tempos plus retenus au début des mes. 555 et 582. Le point culminant de la section et son évolution sont bien préparés et expriment pleinement le caractère héroïque du passage.	Impression d'élan, de lutte et d'héroïsme. Le début est très sombre. La fugue est décisive sans être sèche. Ránki n'accélère pas le tempo à la mes. 555.	Le refrain est très profond et mystérieux. La fugue est très volontaire et bien construite. Un excellent point culminant, très bien préparé et exprimant beaucoup de tension.

Tableau 12 : École hongroise, analyse des interprétations de la cinquième section (mes. 453-599).

### 3.3.5.b. Analyse des nuances au moyen de *Sonic Visualiser*

Le toucher d'Annie Fischer dans cette section est dense et sonore dans les nuances fortes : la courbe dynamique atteint le degré  $-0,5$  et se concentre autour du degré  $-1$  au point culminant de la section. Lors de la fugue, le son est résolu, sec et direct : la courbe dynamique reste en-dessous du degré  $-5$ . Aux mes. 493-496, Fischer diminue clairement.

Le toucher d'Anda se caractérise par les mêmes particularités : dense et sonore dans les nuances fortes, direct mais doux lors de la fugue. Anda garde une nuance très *piano* pendant quasiment toute la fugue jusqu'à la mes. 497 : la courbe dynamique est située en-dessous du degré  $-5$ . Comme Fischer, il diminue encore aux mes. 493-496. Le point culminant de la section (mes. 590-595) est clairement distingué : le niveau sonore atteint quasiment le degré  $-0,5$ . Anda prend quelques libertés concernant les nuances : il diminue à la mes. 524, ainsi qu'aux mes. 526-527. Le refrain au début de la section (mes. 453-459) est interprété avec une sonorité sombre, proche de celle de Fischer : la courbe dynamique d'Anda à cet endroit est concentrée autour du degré  $-15$ , et celle de Fischer autour de  $-10$ .

Cziffra interprète cette section avec un toucher ample et rond dans les nuances fortes : la courbe dynamique atteint et dépasse légèrement le degré  $0,5$ . Au début de la section (mes. 453-459, le refrain), le son est doux mais très direct : nous voyons la courbe dynamique dépasser largement le degré  $-10$ . Cziffra fait un brusque *crescendo* à la mes. 501 (*cf.* la courbe dynamique) pour amener une grande évolution dynamique jusqu'à la mes. 533. À partir de la mes. 555 *Più mosso*, il fait de grands crescendos. Il distingue très clairement le point culminant (mes. 590-595) de la section où il atteint le plus haut niveau dynamique.

Vásáry interprète la fugue avec un toucher doux et rond, sans brillance : la courbe dynamique est située autour du degré  $-10$ . Vásáry commence la fugue avec un caractère plutôt hésitant, pas énergique. Nous avons trouvé la même particularité dans l'interprétation de Cziffra. Dans les nuances fortes, le son de Vásáry est dense et ample. Vásáry distingue clairement le point culminant (mes. 590-595) où le son atteint le degré  $-2$  (quasiment le plus haut niveau d'intensité jusqu'à cette section).

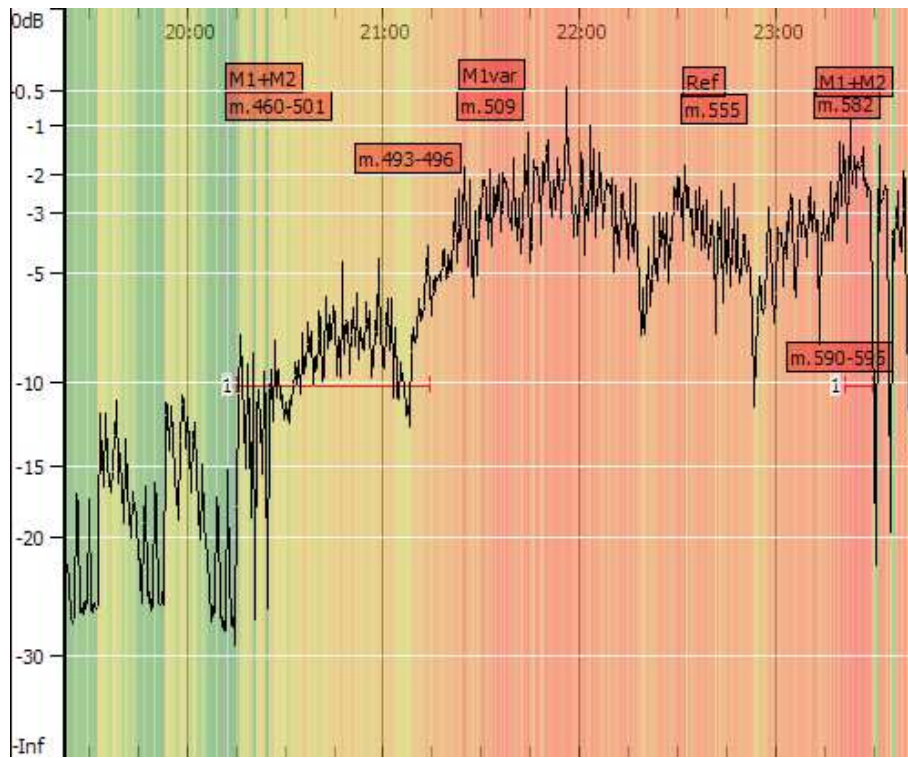


Figure 55 : Fischer 1953, courbe de l'intensité (cinquième section)

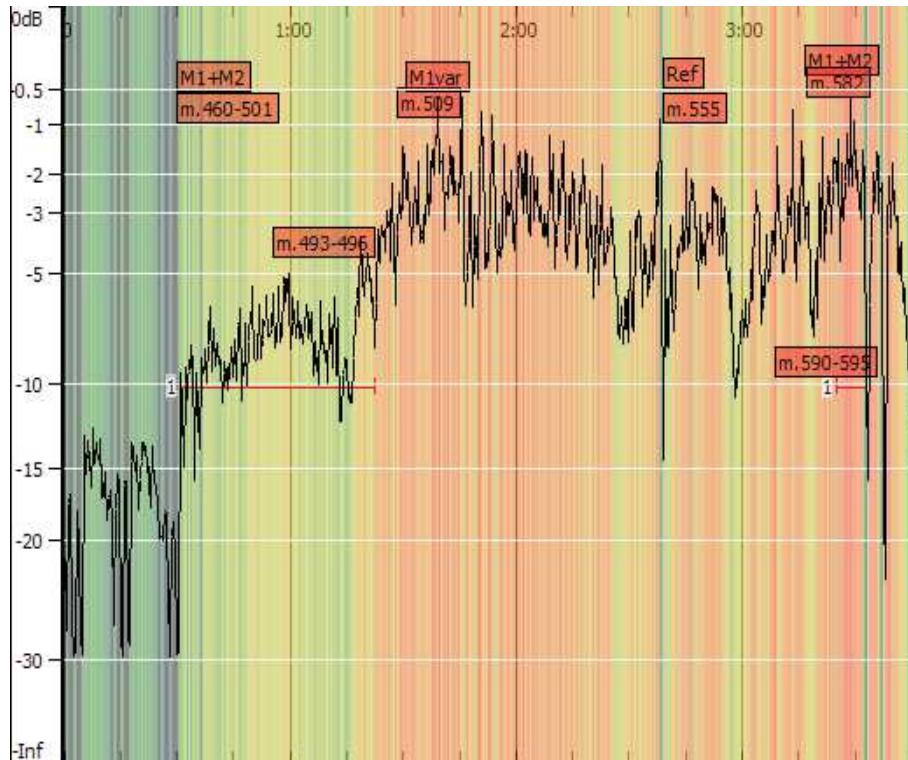


Figure 56 : Anda 1954, courbe de l'intensité (cinquième section)

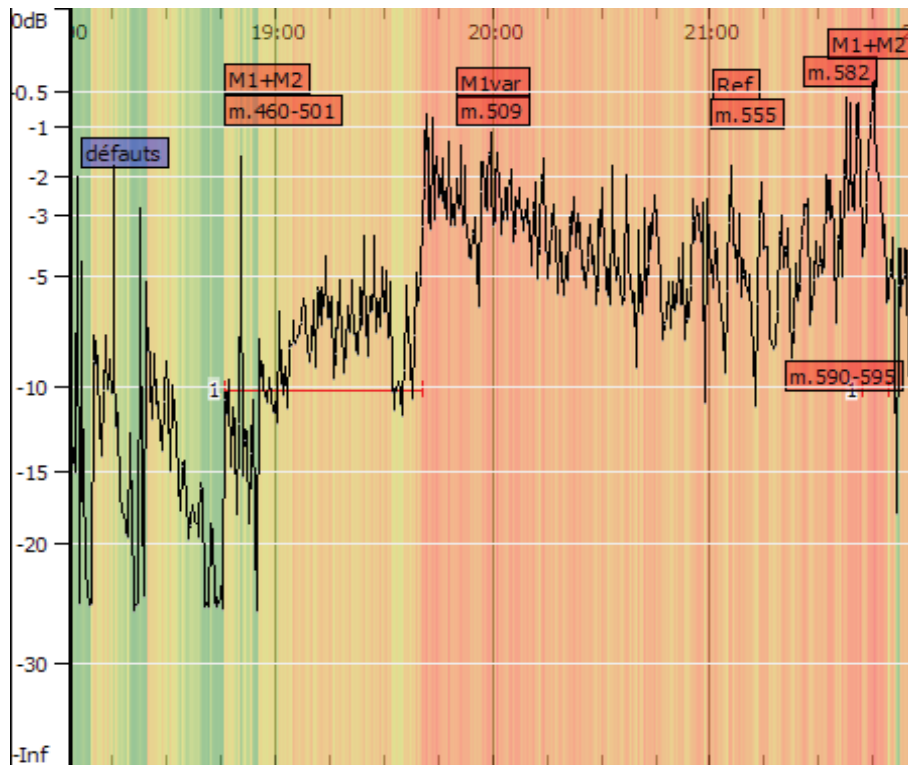


Figure 57 : Cziffra 1968, courbe de l'intensité (cinquième section)

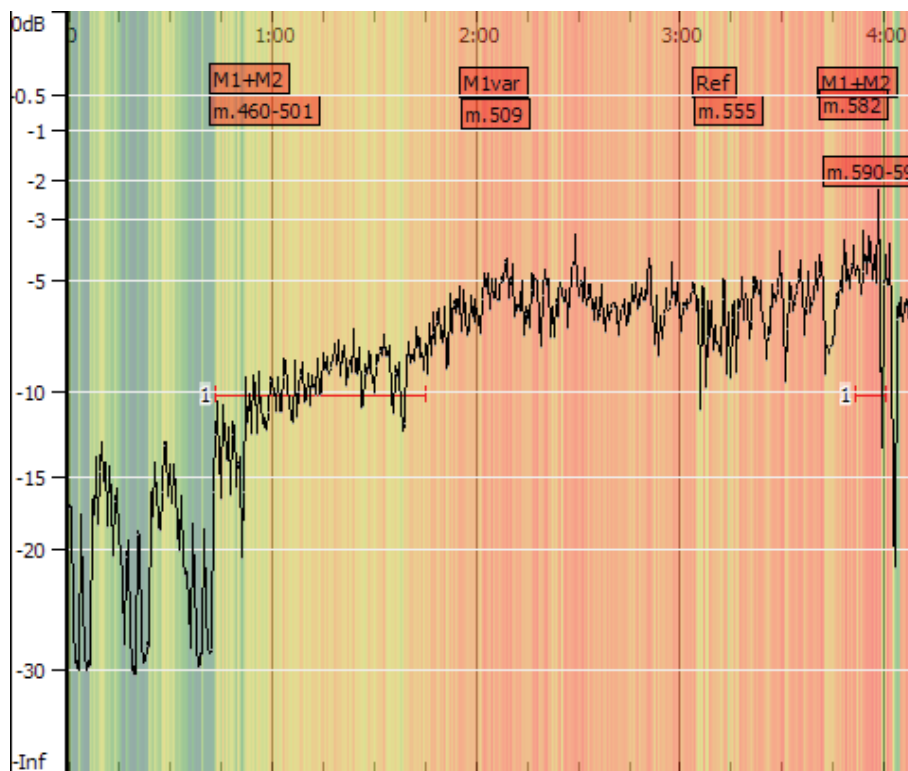


Figure 58 : Vásáry 2005, courbe de l'intensité (cinquième section)



Ránki interprète la fugue (mes. 460-501) avec un son volontaire et direct : en effet, la courbe dynamique atteint le niveau -3. Le refrain au début de la section (mes. 453-459) est interprété en teintes sombres et mystérieuses (cf. la courbe dynamique reste en-dessous du degré -10). Dans les nuances fortes, le son est très ample et sonore : la courbe dynamique atteint et dépasse le degré maximal de -0,5. Ránki distingue clairement le point culminant (mes. 590-595) qui atteint le plus haut niveau dynamique de la section.

Le toucher de Jandó est ample et rond dans cette section : la courbe dynamique dépasse largement le degré -2. Au début de la section, le toucher reste direct, même si le niveau sonore est concentré autour du degré -15, et le refrain (mes. 453-459) exprime un caractère mystérieux. La fugue a un caractère volontaire, le son est direct. Jandó construit très bien le développement dynamique à partir de la mes. 555 *Più mosso* et distingue le point culminant (mes. 590-595) par le plus haut niveau sonore.

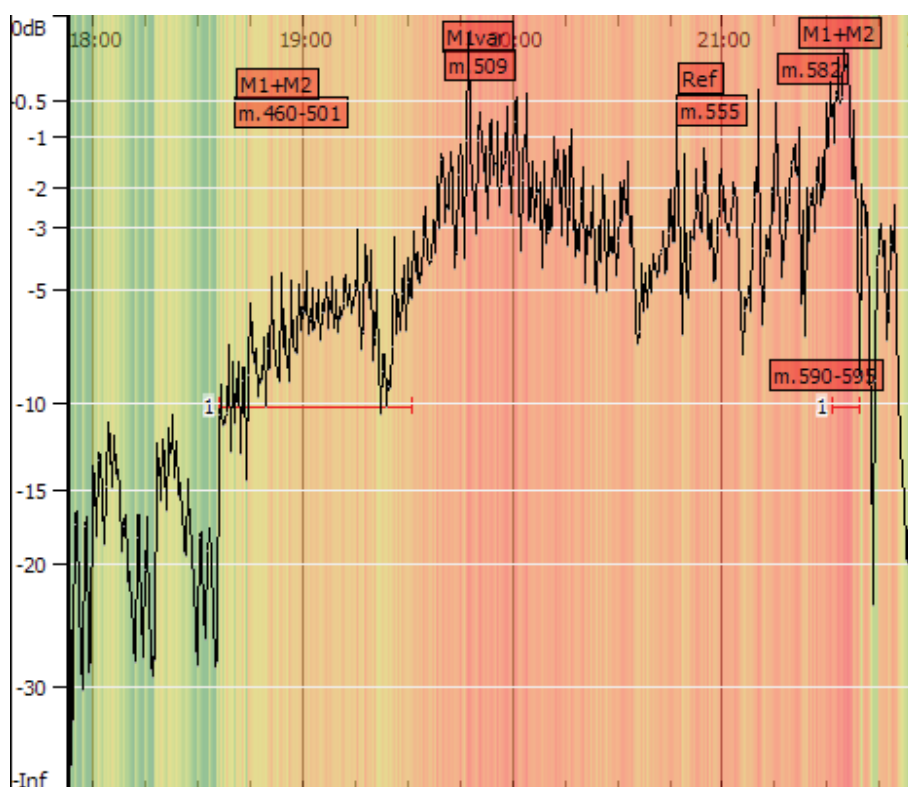
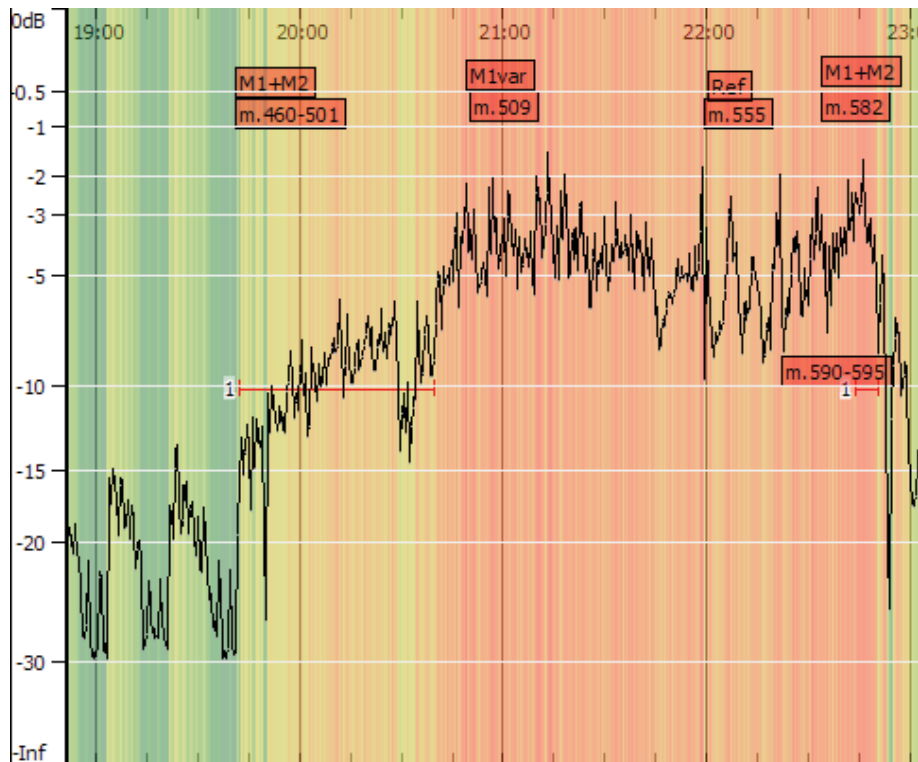


Figure 59 : Ránki 1999, courbe de l'intensité (cinquième section)



**Figure 60** : Jandó 1990, courbe de l'intensité (cinquième section)

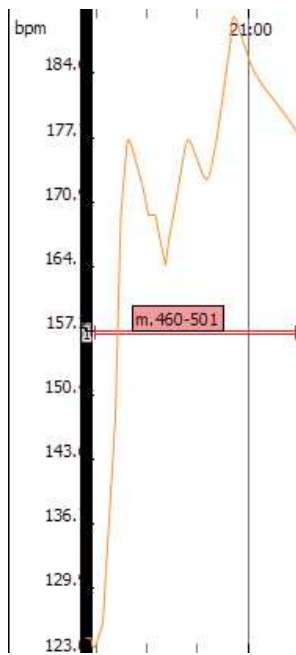
### 3.3.5.c. Analyse de l'agogique

Les fluctuations agogiques dans l'interprétation de Fischer sont minimales. À la mes. 555 *Più mosso*, elle ne change pas de tempo. Elle respire nettement avant la mes. 582 *stringendo* et prend un tempo nettement plus rapide.

Anda interprète cette section avec plus de fluctuations agogiques. Dans la fugue, il suit de fluctuations modérées mais avant la mes. 533, il fait un très grand *ritardando*. À la mes. 555 *Più mosso*, il ne change pas de tempo, comme Fischer. Anda commence la mes. 569 plus lentement et accélère clairement le tempo à la mes. 582 *stringendo*, là encore comme Fischer.

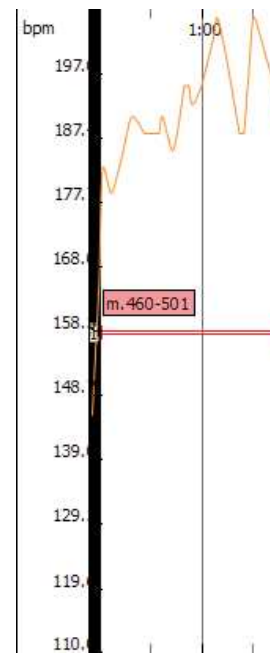
Cziffra interprète la section avec des fluctuations agogiques modérées. Il accélère beaucoup le tempo dans la fugue dès la mes. 488. Par la suite, il ralentit le tempo à la mes. 533. À la mes. 555 *Più mosso*, il commence plus vite ; à la mes. 582 *stringendo*, il continue dans le même tempo et accélère progressivement.

Vásáry interprète également cette section avec de fluctuations agogiques modérées. La fugue est relativement lente et calme, son début est doux, légèrement hésitant et non énergique. Vásáry commence le *Piu mosso* (mes. 555), ainsi que le *stringendo* à la mes. 582, nettement moins vite et accélère progressivement.



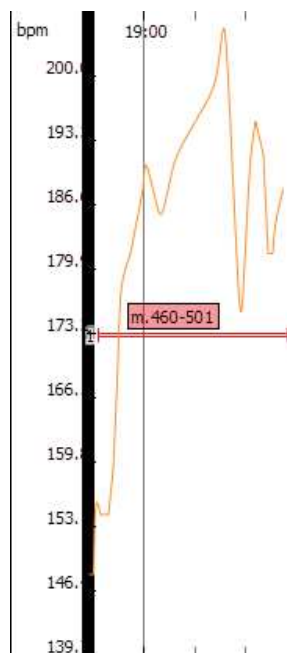
Valeur métronomique à la mes. 460 :  $\text{♩} = 123$

**Figure 61** : Fischer 1953, courbe du tempo aux mes. 460-501



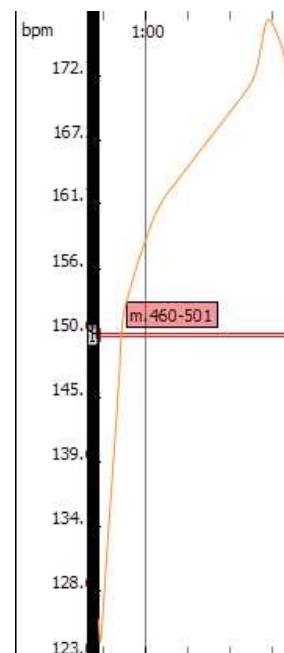
Valeur métronomique à la mes. 460 :  $\text{♩} = 178$

**Figure 62** : Anda 1954, courbe du tempo aux mes. 460-501



Valeur métronomique à la mes. 460 :  $\text{♩} = 152$

**Figure 63** : Cziffra 1968, courbe du tempo aux mes. 460-501

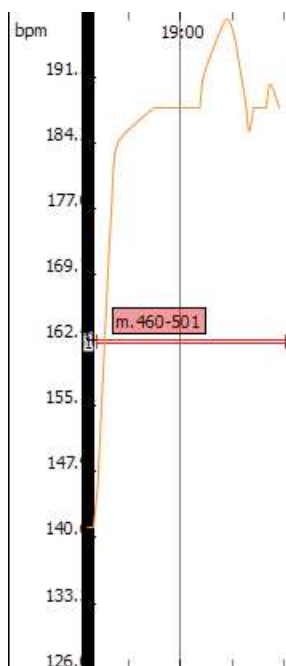


Valeur métronomique à la mes. 460 :  $\text{♩} = 139$

**Figure 64** : Vásáry 2005, courbe du tempo aux mes. 460-501

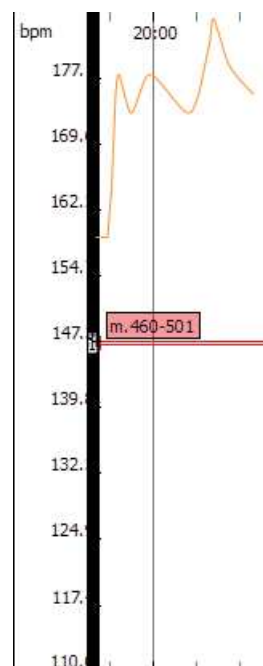
Ránki et Jandó interprètent la cinquième section de la *Sonates* avec de fluctuations agogiques minimales. Ránki ne change pas de tempo à la mes. 555 *Più*

*mosso*. Il fait un petit *accelerando* aux mes. 569-581, avant le *stringendo* (mes. 582) où il commence dans un tempo plus lent et accélère progressivement. Il termine la section par un grand *ritardando* à la mes. 599. Jandó accélère clairement le tempo à la mes. 555 *Più mosso*. Il commence le *stringendo* (mes. 582) légèrement moins vite et accélère progressivement.



Valeur métronomique à la mes. 460 : ♩ = 152

**Figure 65** : Ránki, courbe du tempo aux mes. 460-501



Valeur métronomique à la mes. 460 : ♩ = 161

**Figure 66** : Jandó, courbe du tempo aux mes. 460-501

### 3.3.5.d. Synthèse

Dans la cinquième section, nous observons une claire parenté dans l'interprétation de la fugue entre Cziffra et Vásáry. Les deux pianistes ont un toucher assez doux pendant presque toute la fugue, leur tempo est pratiquement pareil, le caractère est plutôt calme, et même mystérieux chez Cziffra, et non pas énergique. Leur interprétation de la fugue est proche de la conception de Horowitz, Berman, Rubackyté et Pletnev (école russe).

Du point de vue de la pédalisation, Vásáry et Jandó interprètent les mêmes endroits avec une pédalisation minimale. Un de ces endroits (mes. 509-522) est interprété sans pédale par Anda aussi.

La fugue exprime le même caractère volontaire chez la majorité des pianistes hongrois (seuls Cziffra et Vásáry l'interprètent de manière plus douce, en restant dans l'atmosphère du refrain). En ce qui concerne le point culminant de la section, tous les pianistes arrivent à bien exprimer le caractère de l'isotopie *Quête et lutte macabres* et à transmettre l'impression d'élan et d'impulsion.

### 3.3.6. Sixième section (mes. 600-710)

#### 3.3.6.a. Tableaux d'analyse

École pianistique	Hongroise	Hongroise	Hongroise
Nom de l'interprète	Annie Fischer	Géza Anda	Georges Cziffra
Durée	04 min 10 sec	03 min 50 sec	3 min 49 sec
Tempi	Mes. 600 : 54/blanche	Mes. 600 : 60/blanche	Mes. 600 : 78/blanche
<i>Presto</i>	Mes. 673 : 99/blanche	Mes. 673 : 95/blanche	Mes. 673 : 123/blanche
<i>Prestissimo</i>	Mes. 682 : 116/blanche	Mes. 682 : 123/blanche	Mes. 682 : 129/blanche
	Mes. 700 : 54/blanche	Mes. 700 : 152/blanche	Mes. 700 : 103/blanche
Evolution dynamique et point culminant	Très puissante, avec augmentation de l'intensité, en trois degrés : <i>ff</i> (mes. 673) → <i>ff fuocosso assai</i> (mes. 682) → <i>fff</i> (mes. 700).	Très puissante, avec augmentation de l'intensité, en trois degrés : <i>ff</i> (mes. 673) → <i>ff fuocosso assai</i> (mes. 682) → <i>fff</i> (mes. 700).	Très puissant, avec augmentation de l'intensité, en trois degrés : <i>ff</i> (mes. 673) → <i>ff fuocosso assai</i> (mes. 682) → <i>fff</i> (mes. 700).
Pédaliation	Modérée ; mes. 673-681 sans pédale.	Modérée, plutôt ample ; mes. 673-681 avec la pédale ; mes. 690-695 sans pédale.	Modérée. Met la pédale aux mes. 642-645 <i>un poco animato</i> .
Phrasé	Uni	Tendance à découper les phrases dans les moments lyrique à cause du changement du tempo.	Uni.
Agogique	Modérée, stylée, surtout dans les passages lyriques. Grand <i>rit.</i> à la mes. 699. Le thème à la mes 700 est ralenti.	Assez considérable ; amène de grands changements de tempo. Très grande accélération aux mes. 665-672.	Modérée. Grande respiration avant la mes. 616. Mes. 665 : tempo plus retenu.
Toucher	Puissant et dense dans les nuances fortes ; doux, tendre, parfois transparent dans les nuances faibles (par ex. mes. 622-623).	Très massif et solide dans les nuances fortes ; virtuose et très léger dans les nuances douces.	Très fin, délicat et tendre dans les nuances douces, presque transparent. Très ample et dense dans les nuances fortes, parfois le son est même perçant.
Nuances	Correctes suivant la partition.	Des nuances exagérées aux mes. 658-672.	Correctes suivant la partition. Mes. 616 : un <i>p</i> exclusivement doux. Mes. 665 : un brusque <i>p</i> qui ne figure pas dans la partition. Grandes vagues dynamiques aux mes. 677-681.
Particularités de l'interprétation	Développement grandiose et triomphant du point culminant qui est le climax de toute la <i>Sonate</i> . Le 1 <sup>er</sup> thème (mes. 600) commence lentement. Le thème à la mes. 700 suggère un état triomphant.	Développement grandiose, mais le thème à la mes. 700 porte une tension à cause de sa rapidité relative. Le thème à la mes. 600 est lent, avec la mélodie mise en dehors, et relativement doux.	La variante du 1 <sup>er</sup> thème (mes. 600) est jouée vraiment <i>mf</i> , selon les indications de Liszt. Aux mes. 665-672, la sonorité reste plutôt légère et le tempo retenu. Le point culminant (mes. 700) est très majestueux et plein d'élan.

Tableau 13 : École hongroise, analyse des interprétations de la sixième section (mes. 600-710).

École pianistique	Hongroise	Hongroise	Hongroise
Nom de l'interprète	Tamás Vásáry	Dezső Ránki	Jenő Jandó
Durée Tempi Presto Prestissimo	3 min 33 sec Mes. 600 : 80/blanche Mes. 673 : 123/blanche Mes. 682 : 117/blanche Mes. 700 : 110/blanche	03 min 30 sec Mes. 600 : 67/blanche Mes. 673 : 105/blanche Mes. 682 : 117/blanche Mes. 700 : 71/blanche	3 min 45 sec Mes. 600 : 57/blanche Mes. 673 : 89/blanche Mes. 682 : 123/blanche Mes. 700 : 86/blanche
Evolution dynamique et point culminant	Très puissante, avec augmentation de l'intensité, en trois degrés : <i>ff</i> (mes. 673) → <i>ff fuocososo assai</i> (mes. 682) → <i>fff</i> (mes. 700).	Très puissante, avec augmentation de l'intensité, en trois degrés : <i>ff</i> (mes. 673) → <i>ff fuocososo assai</i> (mes. 682) → <i>fff</i> (mes. 700).	Très puissante, avec augmentation de l'intensité, en trois degrés : <i>ff</i> (mes. 673) → <i>ff fuocososo assai</i> (mes. 682) → <i>fff</i> (mes. 700).
Pédalisation	Modérée. Pédale aux mes. 642-645 <i>un poco animato</i> .	Ample ; mes. 673-681 avec la pédale.	Modérée. Met la pédale à la mes. 642 mais l'enlève ensuite.
Phrasé	Uni. Enchaîne très doucement les différentes phrases.	Très uni	Uni
Agogique	Modérée. Le 1 <sup>er</sup> thème à la mes. 700 est joué dans un tempo plus allant.	Minimale	Modérée. Le tempo à la mes. 650 n'est pas plus rapide. Le 1 <sup>er</sup> thème à la mes. 700 est joué dans un tempo plus retenu.
Toucher	Très rond et ample dans les nuances fortes. Doux et perlé dans les nuances douces ; à la mes. 642 : presque transparent.	Dense, dense, puissant dans les nuances fortes ; doux, très sonore, parfois chantant dans les nuances fortes.	Délicat et doux dans les nuances douces, toujours très sonore et brillant. Riche et ample dans les nuances fortes.
Nuances	Correctes suivant la partition.	Correctes suivant la partition.	Correctes suivant la partition. Ne fait pas le <i>cresc. molto</i> aux mes. 647-650.
Particularités de l'interprétation	Interprète le 1 <sup>er</sup> thème à la mes. 600 de façon très solennelle, majestueuse et triomphale. Cette section est interprétée de manière assez classique. Point culminant très majestueux et imposant.	Développement grandiose et triomphant du point culminant de la <i>Sonate</i> . Le 1 <sup>er</sup> thème à la mes. 600 suggère la paix. Le thème à la mes. 700 est triomphant, à un tempo ralenti.	Le 1 <sup>er</sup> thème à la mes. 600 est très calme, le son correspond à l'indication <i>mf</i> , le tempo est lent. Le vrai <i>crescendo</i> commence seulement à partir de la mes. 658 <i>con strepito</i> . Le <i>Presto</i> est dans un tempo très retenu. Le 1 <sup>er</sup> thème (mes. 700) est de nouveau dans un tempo retenu.

Tableau 14 : École hongroise, analyse des interprétations de la sixième section (mes. 600-710).

### 3.3.6.b. Analyse des nuances au moyen de Sonic Visualiser

Le toucher d'Annie Fischer dans cette section est puissant et dense dans les nuances fortes : la courbe dynamique atteint le degré  $-0,5$ . Le son dans les nuances douces est tendre, parfois transparent (à titre d'exemple, aux mes. 622-623, la courbe dynamique descend au degré  $-15$ ) : le niveau sonore descend en-dessous du degré  $-20$ . Fischer fait un développement dynamique grandiose (où la courbe dynamique atteint le degré  $-0,5$ ) et un point culminant majestueux qui est le climax de toute la *Sonate*.

Anda a un toucher très massif et solide dans les nuances fortes : la courbe dynamique atteint et dépasse le degré  $-0,5$  au point culminant. Le toucher dans les nuances douces est très léger : la courbe dynamique descend en-dessous du degré  $-20$ . La variante du premier thème à la mes. 600 est interprétée de façon plutôt douce, avec la voix mélodique mise en relief. Anda exagère beaucoup les *crescendos* aux mes. 658-672. Il fait un développement grandiose avant le point culminant où la courbe dynamique atteint son niveau le plus élevé.

Le toucher de Cziffra est très fin, délicat et tendre dans les nuances douces, presque transparent (comme nous l'avons observé chez Fischer) : la courbe dynamique descend en-dessous du degré  $-20$ . Le son est très ample et dense dans les nuances fortes (parfois même perçant) : la courbe dynamique atteint presque le degré  $-0,5$  au point culminant. Cziffra respecte le *mf* dans la variante du premier thème (mes. 600) : le niveau sonore est situé en-dessous du degré  $-3$ . Il interprète la mes. 616 *piano* de manière exclusivement douce : la courbe dynamique est située autour du degré  $-15$ . Aux mes. 665-670, Cziffra fait un brusque *piano* qui ne figure pas dans la partition (*cf.* la courbe dynamique) : au contraire, Liszt note un *rinforzando* à partir de la mes. 669. Cziffra fait également de grandes vagues dynamiques aux mes. 677-681 (variante du refrain). Le point culminant (mes. 700) est très majestueux et interprété avec élan. Cziffra atteint le niveau sonore le plus élevé dans la section de la variante du motto 1, aux mes. 682-699.

Le toucher de Vásáry est très rond et ample dans les nuances fortes, même s'il n'arrive pas à son niveau dynamique maximal (dans d'autres sections de la *Sonate*, la courbe a atteint quasiment le degré  $-1$ ). Au point culminant de la section, il dépasse le degré  $-3$ , sans atteindre  $-2$ . Le son est perlé dans les nuances douces : la courbe dynamique descend rarement en-dessous du degré  $-20$ . Vásáry interprète la



variante du premier thème (mes. 600) de manière très solennelle et triomphale : le niveau dynamique est plutôt élevé, situé autour du degré -5. À la mes. 642 (variante du motto 1), son toucher devient quasi transparent : la courbe montre clairement une descente en-dessous du degré -15. En outre, il n'augmente quasiment pas le son aux mes. 647-649 *crescendo molto* et garde le *piano* dans la *Stretta (quasi presto)*, presque jusqu'à la mes. 658 (cf. la courbe dynamique). Au point culminant, Vásáry transmet un état très majestueux, sans pour autant atteindre un niveau dynamique très élevé.

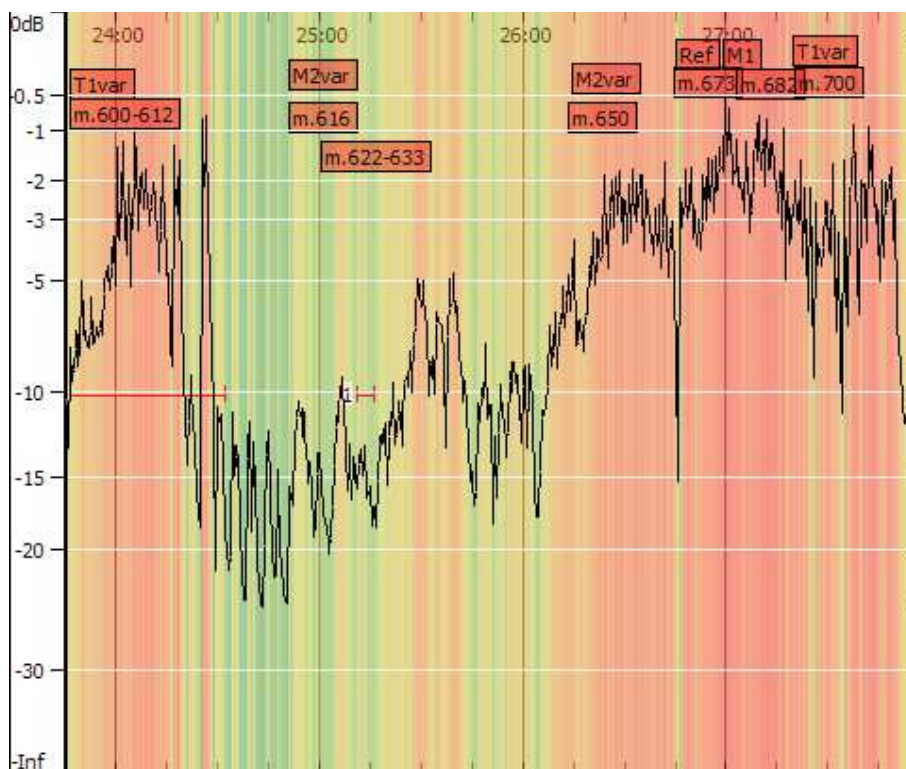


Figure 67 : Fischer 1953, courbe de l'intensité (sixième section)

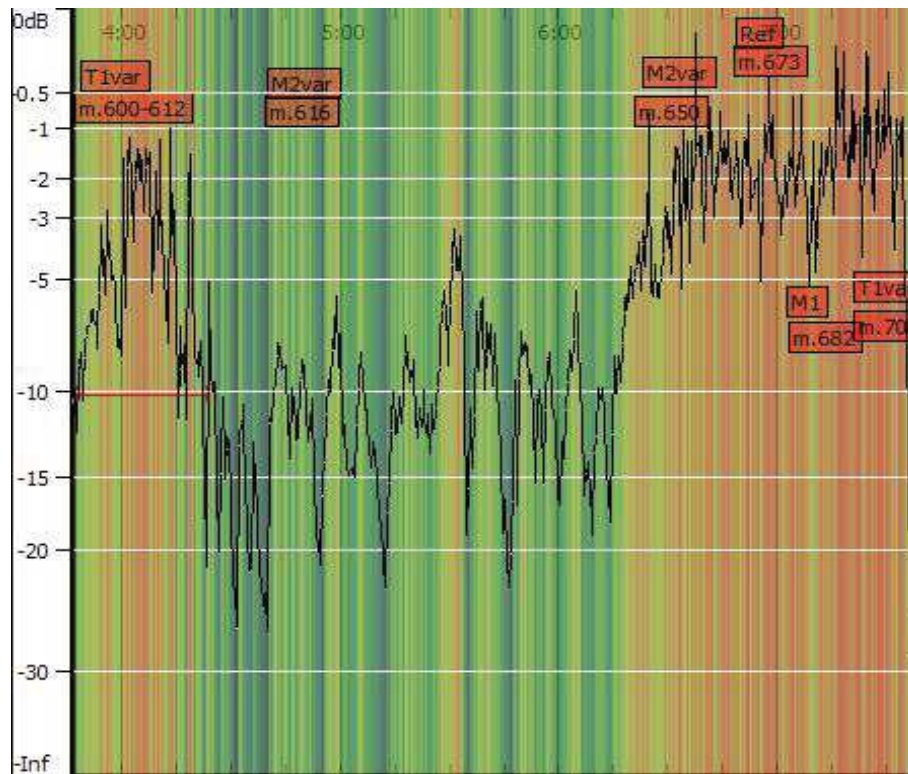


Figure 68 : Anda 1954, courbe de l'intensité (sixième section)

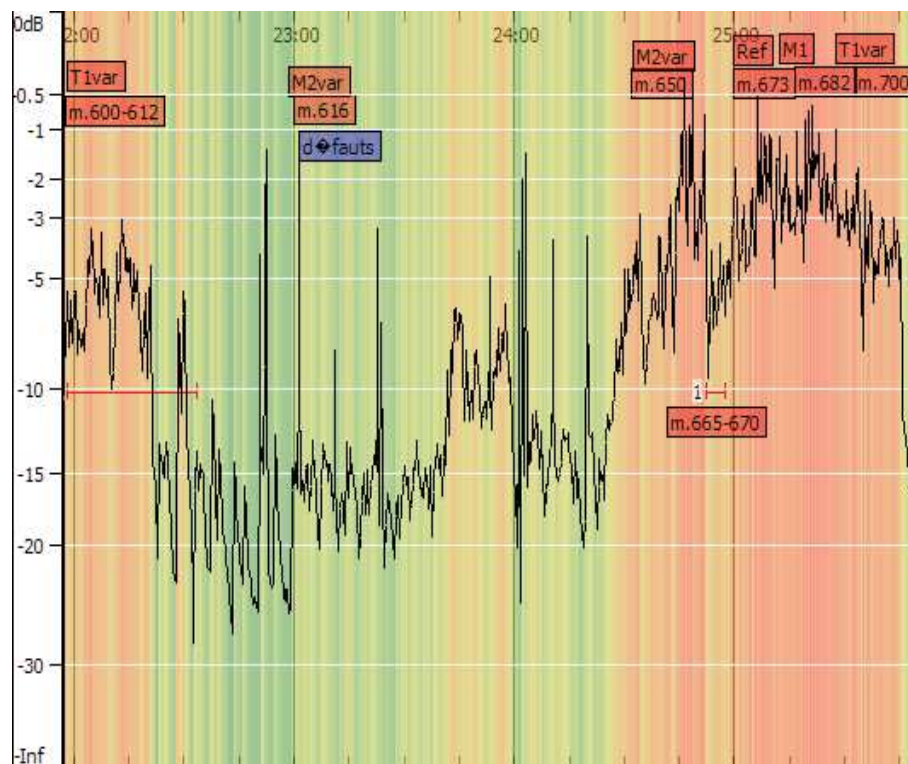
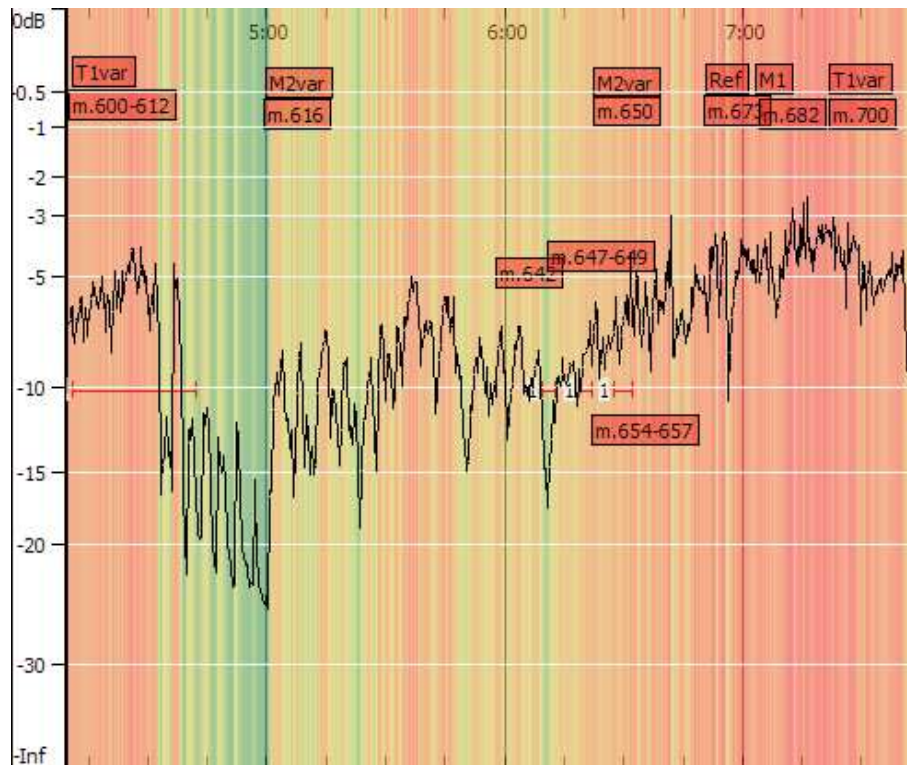


Figure 69 : Czifra 1968, courbe de l'intensité (sixième section)



**Figure 70** : Vászary 2005, courbe de l'intensité (sixième section)

Ránki et Jandó ont un toucher riche, dense et puissant dans les nuances fortes. Leur toucher dans les nuances douces est délicat, toujours très sonore, parfois chantant chez Ránki et brillant chez Jandó : la courbe dynamique de Ránki atteint le degré -30, celle de Jandó -20. Les deux pianistes interprètent la variante du premier thème (mes. 600) de manière très calme, la nuance correspond à l'indication *mf* (la courbe dynamique de Ránki est située autour du degré -1 et celle de Jandó de -3). Ránki et Jandó font un développement grandiose avant le point culminant de la section et interprètent celui-ci (variante du premier thème à la mes. 700) avec un caractère triomphant et solennel. La courbe dynamique de Ránki atteint et dépasse le degré maximal -0,5, celle de Jandó arrive au degré -1 qui est le plus élevé dans la *Sonate*.

Chez Jandó, nous retrouvons une particularité que nous avons observée chez Vászary : il ne respecte pas le *crescendo molto* aux mes. 647-649 et fait même un *diminuendo* à cet endroit. De même, il commence un vrai *crescendo* seulement à partir de la mes. 658 *forte con strepito*, en gardant le *piano* de la mes. 650 (cf. la courbe dynamique).

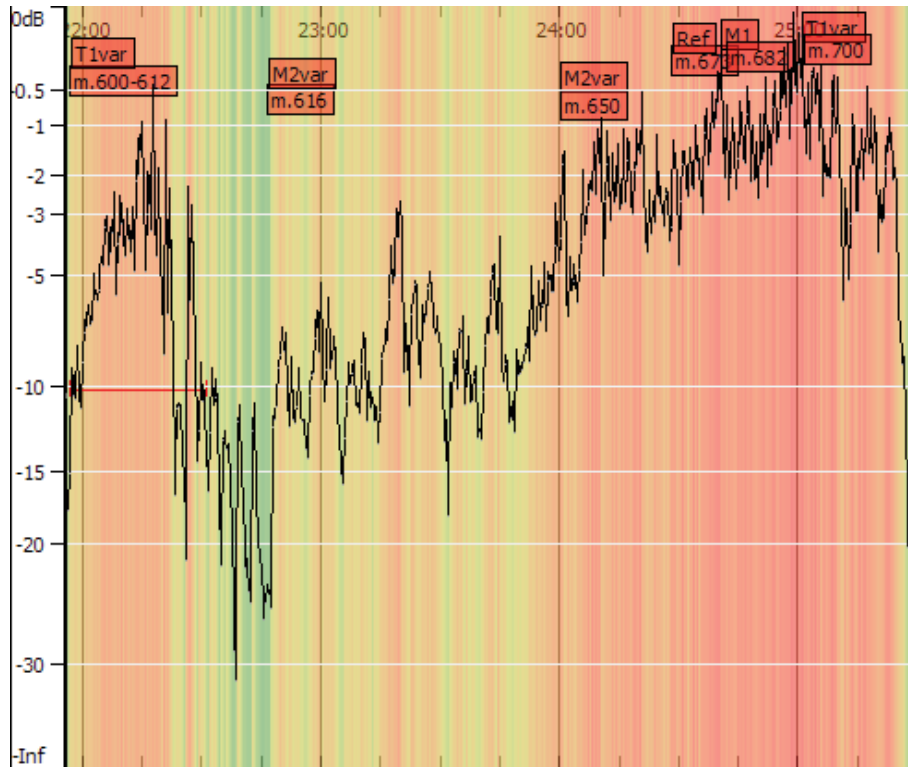


Figure 71 : Ránki 1999, courbe de l'intensité (sixième section)

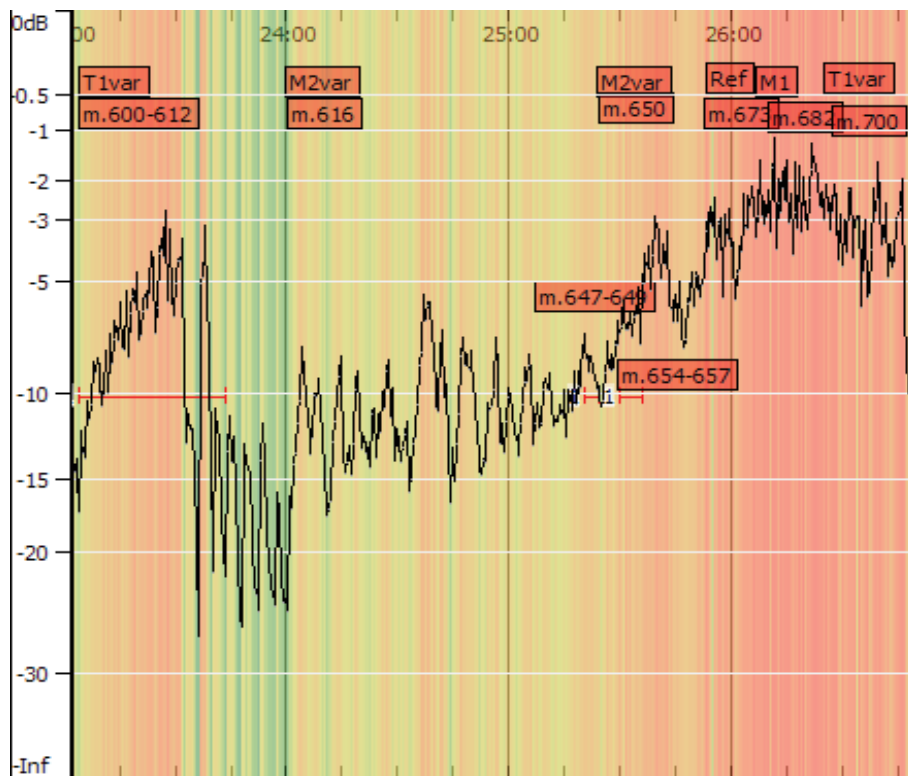


Figure 72 : Jandó 1990, courbe de l'intensité (sixième section)

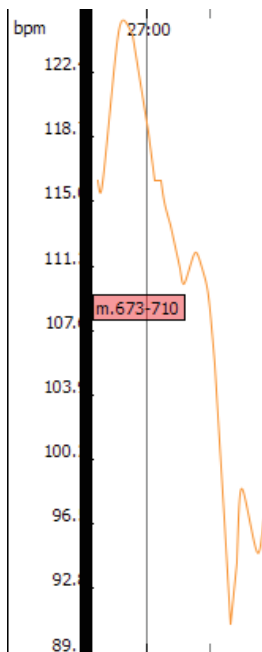
### 3.3.6.c. Analyse de l'agogique

Les fluctuations agogiques dans l'interprétation d'Annie Fischer sont modérées. Elle en fait surtout aux passages lyriques. La variante du premier thème à la mes. 600 commence assez lentement. La pianiste fait un développement dynamique grandiose et triomphant et montre que le point culminant de cette section est le climax de toute la *Sonate*. Elle fait un très grand *ritardando* à la mes. 699 pour préparer le point culminant (mes. 700) qui est joué dans un tempo considérablement ralenti.

Anda interprète cette section avec une agogique considérable, ce qui provoque de grands changements du tempo. La variante du premier thème à la mes. 600 est joué assez lentement, comme nous l'avons observé chez Annie Fischer. Anda accélère beaucoup aux mes. 665-672. Le développement dynamique à partir de la mes. 673 est grandiose mais le point culminant (mes. 700) exprime une tension à cause de son tempo très rapide.

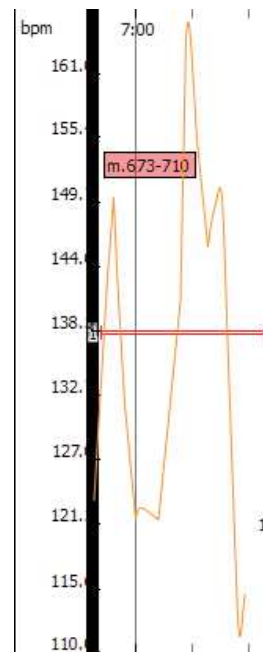
Cziffra interprète la section avec une agogique modérée. La variante du premier thème (mes. 600) est jouée plutôt en continuant le tempo de la section précédente. Cziffra fait une grande respiration avant la mes. 616 (variante du motto **2**). Aux mes. 665-672, il retient le tempo. Le développement dynamique (mes. 673-699) reste généralement dans le même tempo. Le point culminant (mes. 700) transmet très bien le caractère majestueux et l'élan.

Vásáry interprète également la section avec une agogique modérée. La variante du premier thème à la mes. 600 est interprétée dans un tempo relativement rapide, le caractère est plutôt agité. Le développement dynamique (mes. 673-699) garde généralement le même tempo. Le point culminant (mes. 700) continue quasiment sans changer de tempo, en gardant l'élan du *Prestissimo*.



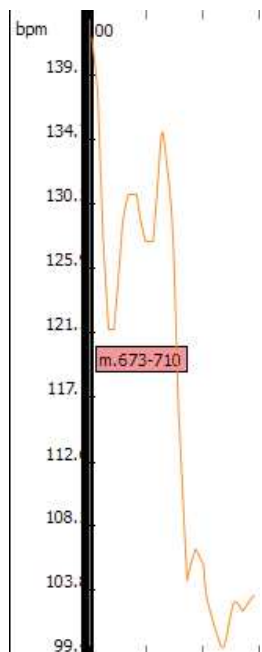
Valeur métronomique à la mes 673 : ♩ = 198

**Figure 73** : Fischer 1953, courbe du tempo aux mes. 673-710



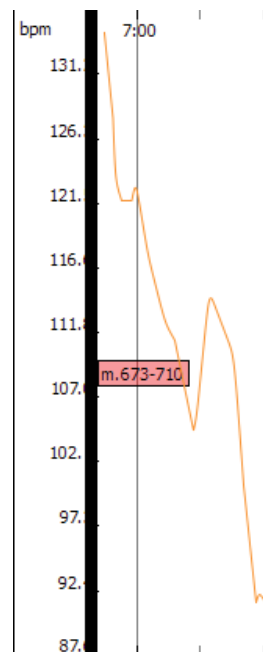
Valeur métronomique à la mes 673 : ♩ = 190

**Figure 74** : Anda 1954, courbe du tempo aux mes. 673-710



Valeur métronomique à la mes. 673 : ♩ = 246

**Figure 75** : Cziffra 1968, courbe du tempo aux mes. 673-710



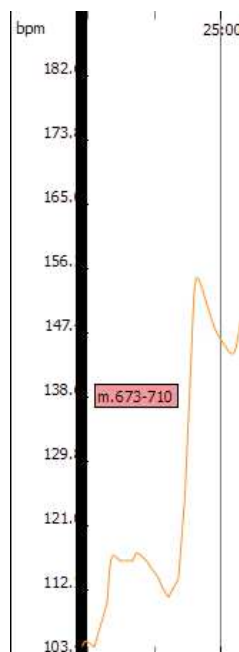
Valeur métronomique à la mes. 673 : ♩ = 246

**Figure 76** : Vásáry 2005, courbe du tempo aux mes. 673-710



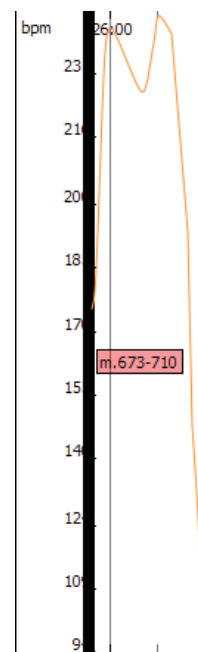
Ránki interprète la sixième section de la *Sonate* avec une agogique minimale. La variante du premier thème (mes. 600) est interprétée de manière calme et paisible. Il fait un développement dynamique grandiose (mes. 673-710). Le point culminant (mes. 700) est triomphant, interprété dans un tempo ralenti.

Les fluctuations agogiques dans l'interprétation de Jandó sont modérées. La variante du premier thème à la mes. 600 est très calme, le tempo est assez lent. Il interprète la mes. 650 *Stretta* (*quasi presto*) sans changer de tempo. Le *Presto* (mes. 673) est interprété dans un tempo très retenu. Le point culminant à la mes. 700 est interprété également dans un tempo plus retenu.



Valeur métronomique à la mes. 673 : ♩ = 210

**Figure 77** : Ránki 1999, courbe du tempo aux mes. 673-710



Valeur métronomique à la mes. 673 : ♩ = 178

**Figure 78** : Jandó 1990, courbe du tempo aux mes. 673-710

### 3.3.6.d. Synthèse

La variante du premier thème à la mes. 600 exprime le même caractère tranquille, en *mf* dans l'interprétation de tous les pianistes hongrois sauf Vásáry (chez celui-ci, le thème est plus agité et plus fort). Plus tard dans la section, aux mes. 658-665, nous entendons les mêmes crescendos forts, avec des accents très clairs chez Anda et Cziffra. En ce qui concerne le point culminant (le premier thème à la mes. 700), nous entendons deux conceptions différentes, qui nous semblent

répandues dans l'école hongroise : Anda, Cziffra et Vásáry qui le jouent dans un tempo relativement rapide, avec beaucoup d'élan, dans la continuation du caractère du *Prestissimo* ; Fischer, Ránki et Jandó qui le voient comme une résolution triomphale du *Prestissimo* et le jouent plus lent et très majestueux.

Dans l'interprétation de cette section, nous avons noté une particularité en commun entre Cziffra, Vásáry et Jandó : la pédalisation des mes. 642-645 *un poco animato*. Chez Cziffra et Vásáry, on entend la pédale dans tout cet endroit, qui est joué habituellement sans pédale. Jandó commence la mes. 642 avec pédale, ce qui montre qu'il connaît cette tradition, mais il enlève la pédale plus rapidement.

### 3.3.7. Septième section (mes. 711-760)

#### 3.3.7.a. Tableaux d'analyse



École pianistique	Hongroise	Hongroise	Hongroise
Nom de l'interprète	Annie Fischer	Géza Anda	Georges Cziffra
Durée Tempi <i>Andante sostenuto</i>	03 min 38 sec Mes. 711 : 60/noire	02 min 39 sec Mes. 711 : 83/noire	3 min 22 sec Mes. 711 : 95/noire
Evolution dynamique et point culminant	Le 2 <sup>e</sup> thème (mes. 711-729) est le point culminant de la section.	Le 2 <sup>e</sup> thème (mes. 711-729) est le point culminant de la section.	Le 2 <sup>e</sup> thème (mes. 711-728) est le point culminant de la section.
Pédaliation	Modérée	Modérée	Modérée. Met la pédale aux mes. 748-750 sans respecter les silences.
Phrasé	Uni ; détache légèrement la mes. 729.	Uni ; détache la croche des deux doubles-croches (mes. 729-736). Détache peu la mes. 729.	Uni. Enchaîne le refrain sans couper le son au silence.
Agogique	Modérée ; un grand <i>rit.</i> à <i>Lento assai</i> (mes. 750).	Modérée ; tempo plus rapide aux mes. 737-743.	Modérée. Point d'orgue assez long à la mes. 728.
Toucher	Dense, doux, profond, sonore ; transparent et éthéré à certains moments.	Doux, dense, sonore.	Le son est très doux et profond.
Nuances	Correctes suivant la partition ; un ambitus restreint (entre <i>pp</i> et <i>p</i> ).	Correctes suivant la partition ; un <i>cresc.</i> aux mes. 734-736 et 752-753.	Correctes suivant la partition. Fait un <i>cresc.</i> et marque bien l'accent à la mes. 721. Ne fait pas le <i>cresc.</i> à la mes. 734 ni à la mes. 755.
Particularités de l'interprétation	Impression de tranquillité, d'humilité, de paix et d'infini dans le 2 <sup>e</sup> thème et toute la section. Le dernier <i>si</i> est assez long et presque inaudible.	Impression de tranquillité dans le 2 <sup>e</sup> thème qui n'est pas joué très doux ; ensuite un sentiment lugubre ; à la fin, sonorité de cloche. Le dernier <i>si</i> est clair et court.	La dernière section est jouée très paisiblement, intérieurement et sereinement. Le refrain est enchaîné de façon intéressante, lié avec la pédale aux mes. 749-750. Le dernier <i>si</i> est très long.

Tableau 15 : École hongroise, analyse des interprétations de la septième section (mes. 711-760).

École pianistique	Hongroise	Hongroise	Hongroise
Nom de l'interprète	Tamás Vásáry	Dezső Ránki	Jenő Jandó
Durée Tempi <i>Andante sostenuto</i>	3 min 01 sec Mes. 711 : 97/noire	03 min 18 sec Mes. 711 : 86/noire	4 min 01 sec Mes. 711 : 59/noire
Evolution dynamique et point culminant	Le 2 <sup>e</sup> thème (mes. 711-729) est le point culminant de la section.	Le 2 <sup>e</sup> thème (mes. 711-729) est le point culminant de la section.	Le 2 <sup>e</sup> thème (mes. 711-728) est le point culminant de la section.
Pédalisation	Modérée. Met la pédale aux mes. 748-750 sans respecter les silences.	Modérée	Modérée. Coupe la pédale avant la mes. 716. Commence la mes. 729 avec pédale.
Phrasé	Uni.	Très uni ; ne détache quasiment pas la mes. 729.	Uni ; fait une petite césure avant la mes. 716.
Agogique	Modérée. La mes. 729 <i>Allegro moderato</i> est jouée dans un tempo assez rapide, plus agité. De même, aux mes. 744, juste avant le refrain, le tempo accélère légèrement.	Modérée ; grand point d'orgue avant la mes. 711. Ne change presque pas le tempo à <i>Lento assai</i> .	Modérée. Long point d'orgue à la mes. 728.
Toucher	Le toucher dans cette section est généralement assez sonore.	Son profond, doux, riche, sonore.	Le son est bien rond, profond et toujours sonore.
Nuances	Correctes suivant la partition. Ne fait pas le <i>cresc.</i> à la mes. 734 ni à la mes. 755.	Correctes suivant la partition ; un <i>cresc.</i> relatif aux mes. 720-721.	Correctes suivant la partition. Fait clairement le <i>cresc.</i> aux mes. 734 et 755.
Particularités de l'interprétation	Le début du 2 <sup>e</sup> thème, à la mes. 711, est encore assez rapide, sonore et influencé par le point culminant de la <i>Sonate</i> . C'est au cours du 2 <sup>e</sup> thème que l'on ressent davantage de tranquillité. L' <i>Allegro moderato</i> est relativement agité et rapide. Avec le <i>Lento assai</i> s'installent définitivement la paix intérieure et une profonde sérénité.	Sentiment de tranquillité et de paix spirituelle au 2 <sup>e</sup> thème, suivi d'un sentiment de quête ; à la fin, impression religieuse et panthéiste. Le dernier <i>si</i> est clairement joué, moyennement long.	Le 2 <sup>e</sup> thème à la mes. 711 est joué paisiblement et profondément mais assez sonore. Le refrain à la fin est assez lent, mystérieux, le pianiste fait bien ressentir la fin comme une résolution de toute la <i>Sonate</i> . Le dernier <i>si</i> est plutôt bref.

Tableau 16 : École hongroise, analyse des interprétations de la septième section (mes. 711-760).

### 3.3.7.b. Analyse des nuances au moyen de *Sonic Visualiser*

Le toucher d'Annie Fischer dans cette dernière section de la *Sonate* est doux et en même temps dense, profond, sonore. Le son ne devient transparent et « aéré » qu'à certains moments. La courbe dynamique a un écart restreint : elle dépasse très peu le degré  $-10$  et descend en-dessous du degré  $-20$ . Par conséquent, on observe un ambitus relativement restreint de nuances (entre *pianissimo* et *piano*). Fischer ne fait quasiment pas de *crescendo* aux mes. 720-721 mais fait légèrement ceux des mes. 734-736 et 755-756. Le *poco marcato* (refrain, mes. 750) est légèrement souligné. Le deuxième thème et toute la section transmettent une atmosphère de tranquillité, d'humilité, de paix spirituelle. Le dernier *si* est assez long et presque inaudible.

Dans cette section Anda a aussi un toucher doux, mais dense et sonore : la courbe dynamique dépasse largement le degré  $-10$  et s'approche de  $-5$ . Anda fait les crescendos indiqués de manière assez prononcée (mes. 720, 734 et 755). Il fait également un *crescendo* aux mes. 752-753 (lors du refrain) mais ne souligne pas le *poco marcato* à la mes. 750. Le deuxième thème, à la mes. 711, crée une atmosphère de sérénité ; il est à noter qu'Anda l'interprète de façon assez sonore. Par la suite, le pianiste crée une atmosphère lugubre, en représentant l'isotopie *Quête macabre* (variante du motto **2** à la mes. 729). À la fin de la *Sonate*, à partir de la mes. 755, la sonorité rappelle des cloches. Le dernier *si* est clair et bref.

Le son de Cziffra est très doux et profond : la courbe dynamique dépasse très peu le degré  $-10$  (sans tenir compte des nombreux défauts de l'enregistrement qui apparaissent sur le tracé). Cziffra fait un *crescendo* et souligne l'accent à la mes. 721. Il fait très peu de *crescendo* aux mes. 734-736 et fait plutôt un *diminuendo* aux mes. 755-756 : cf. la courbe dynamique. Le *poco marcato* au refrain (mes. 750) est mis en relief. Cziffra interprète la dernière section de manière très paisible, intérieure et sereine. Le dernier *si* est très long.

Le toucher de Vásáry dans cette section est généralement sonore : la courbe dynamique dépasse le degré  $-10$ , sachant que le niveau sonore le plus élevé dans la *Sonate* est  $-2$ . Vásáry respecte le *crescendo* à la mes. 720 mais diminue à la mes. 721 où Liszt indique un accent. Il ne fait pas de *crescendo* aux mes. 734-736 et en fait très peu aux mes. 755-756 : cf. la courbe dynamique. Le début du deuxième thème à la mes. 711 est assez sonore et encore sous l'influence du point culminant

de la *Sonate* (mes. 700). C'est au cours du deuxième thème qu'une atmosphère sereine s'installe. L'*Allegro moderato* (la variante du motto 2 à la mes. 729) est joué moins fort que le thème ; il exprime un caractère plutôt agité. Avec le *Lento assai* (le refrain, mes. 750) s'installe une profonde sérénité ; Vásáry y souligne le *poco marcato*. Le dernier *si* est un peu plus long.

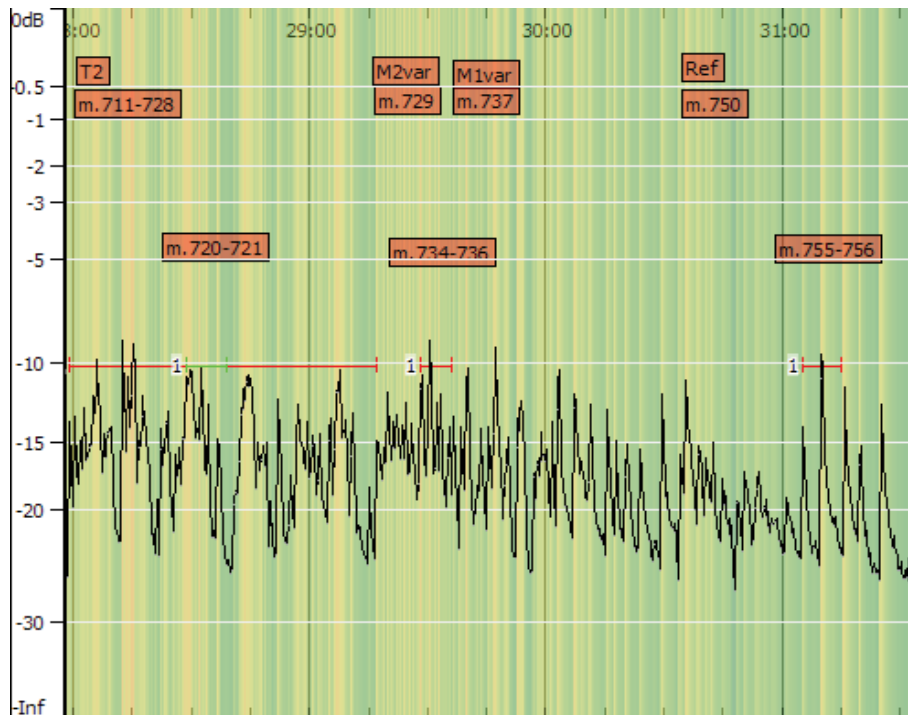


Figure 79 : Fischer 1953, courbe de l'intensité (septième section)

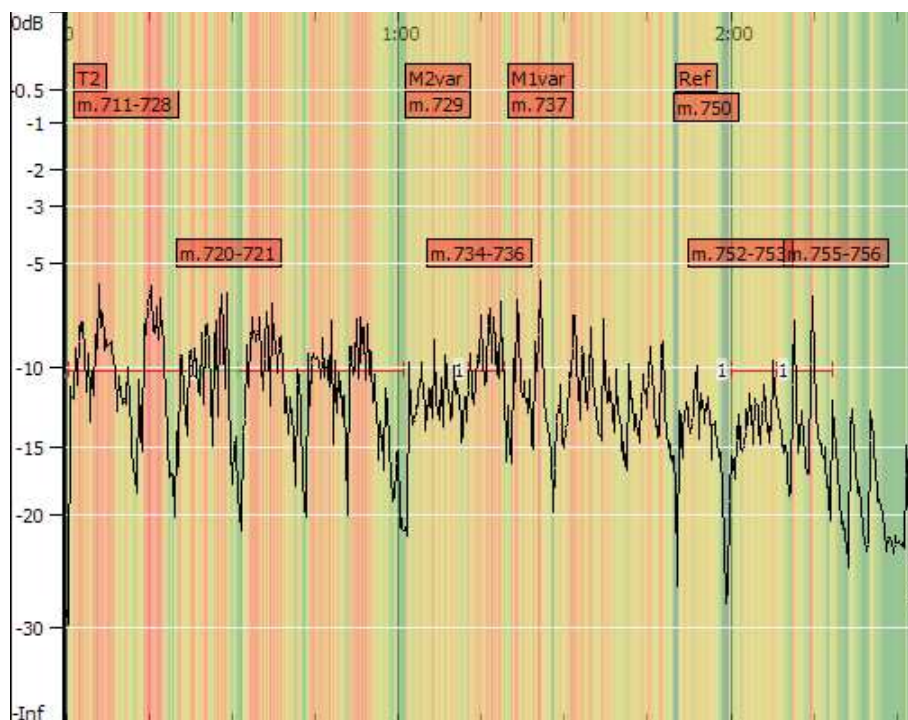
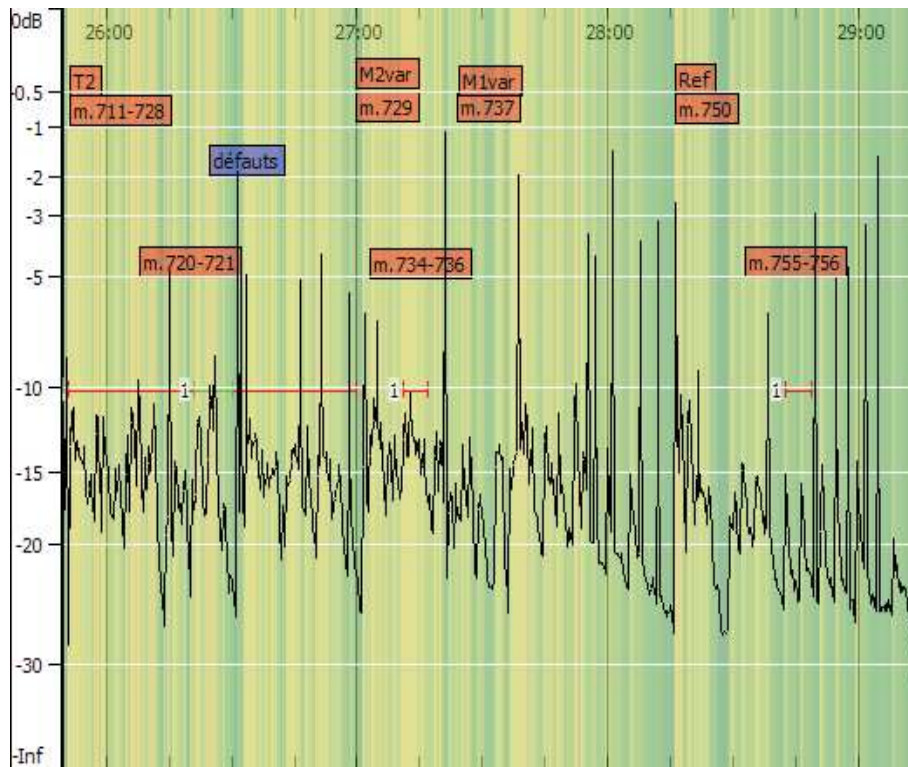
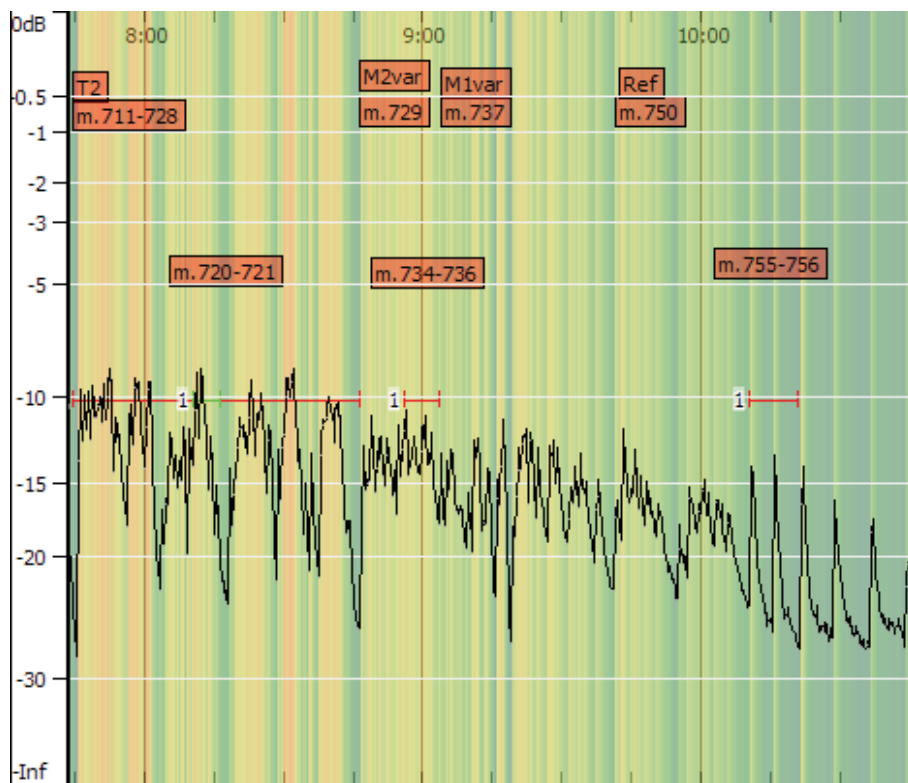


Figure 80 : Anda 1954, courbe de l'intensité (septième section)



**Figure 81** : Cziffra 1968, courbe de l'intensité (septième section)



**Figure 82** : Vásáry 2005, courbe de l'intensité (septième section)

Le toucher de Ránki dans cette dernière section de la *Sonate* est profond, riche et sonore : la courbe dynamique dépasse largement le degré  $-10$ . Ránki respecte les trois *crescendos* indiqués dans la partition (mes. 720-721, 734-736 et 755-756) : cf. la courbe dynamique. Son interprétation du deuxième thème suggère la sérénité et la paix. Il commence l'*Allegro moderato* (la variante du motto **2**, mes. 729) très *piano*, et le caractère en devient macabre. Ránki met en relief le *poco marcato* (refrain, mes. 750). La fin de la *Sonate* transmet bien le caractère de l'isotopie *Religieuse*. Le dernier *si* est joué assez sonore et il est plutôt court.

Le son de Jandó dans la septième section de la *Sonate* est bien rond, profond et toujours sonore : la courbe dynamique est située principalement autour du degré  $-10$ , sachant que le niveau maximal dans la *Sonate* est  $-1$ . Jandó reste plutôt sur le même niveau dynamique aux mes. 720-721 mais fait très clairement les *crescendos* aux mes. 734-736 et mes. 755-756 : cf. la courbe dynamique. L'*Allegro moderato* (la variante du motto **2** à la mes. 729) garde la nuance *piano*. Le *poco marcato* (refrain, mes. 750) continue *piano* sans être souligné. Jandó interprète le deuxième thème à la mes. 711 en créant une atmosphère paisible et sereine mais le niveau dynamique reste assez sonore. Le refrain à la mes. 750 est mystérieux, le pianiste fait bien ressentir la fin comme une résolution de toute la *Sonate*. Le dernier *si* est plutôt bref.

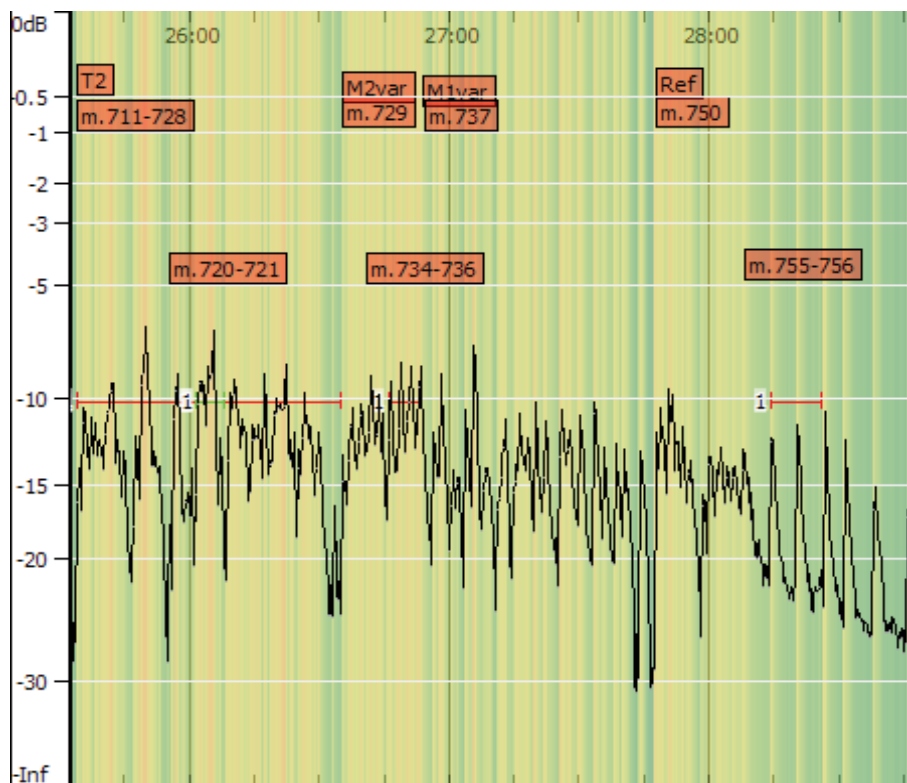
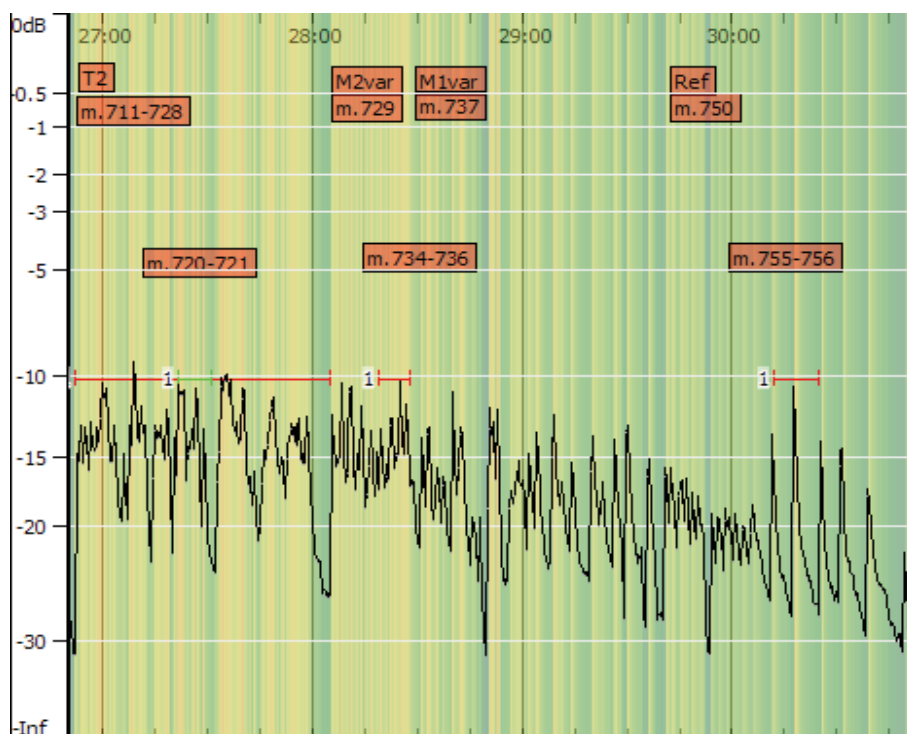


Figure 83 : Ránki 1999, courbe de l'intensité (septième section)



**Figure 84** : Jandó 1990, courbe de l'intensité (septième section)

### 3.3.7.c. Analyse de l'agogique

Annie Fischer interprète la dernière section de la *Sonate* avec de fluctuations agogiques modérées. L'*Allegro moderato* (variante du motto **2**, mes. 729) est joué dans un tempo légèrement accéléré. Le tempo du *Lento assai* (refrain, mes. 750) reste le même, mais Fischer ralentit beaucoup à la fin du refrain (mes. 753).

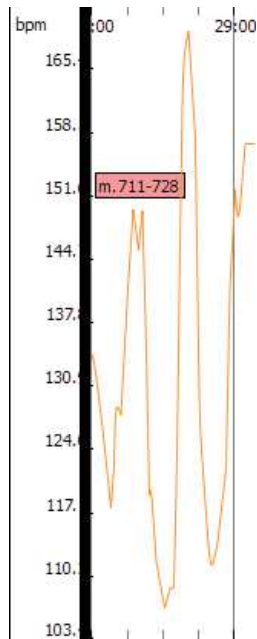
Anda interprète également cette section avec une agogique modérée, relativement plus libre au deuxième thème. Il joue l'*Allegro moderato* dans un tempo plus rapide et accélère encore une fois aux mes. 737-743 (variante du motto **1**). Le tempo ne change pas au *Lento assai* (refrain, mes. 750).

Les fluctuations agogiques dans l'interprétation de Cziffra sont modérées, plus libres à certains endroits. Il fait un point d'orgue assez long à la mes. 728 (fin du deuxième thème). Par la suite, le tempo de l'*Allegro moderato* (variante du motto **2**, mes. 729) est légèrement accéléré. Cziffra garde le même tempo au *Lento assai* (refrain, mes. 750).

Vásáry interprète cette section avec une agogique modérée, voire libre à certains endroits. Le début du deuxième thème (mes. 711) semble encore assez rapide et influencé par le point culminant de la *Sonate* (variante du premier thème, mes. 700). La sérénité s'installe davantage au cours du deuxième thème. Vásáry accélère le

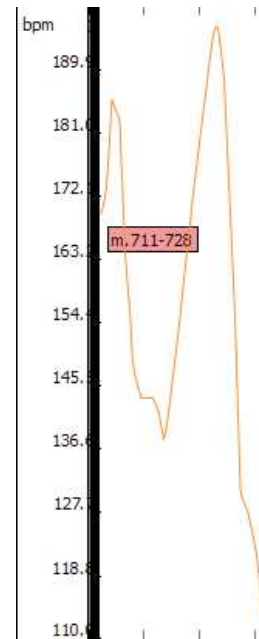


tempo à l'*Allegro moderato* (variante du motto 2, mes. 729), le caractère devient plus agité. De même, il accélère légèrement le tempo aux mes. 744 (cadences). Avec le *Lento assai* (refrain, mes. 750) une profonde sérénité s'installe ; le tempo redevient plus retenu.



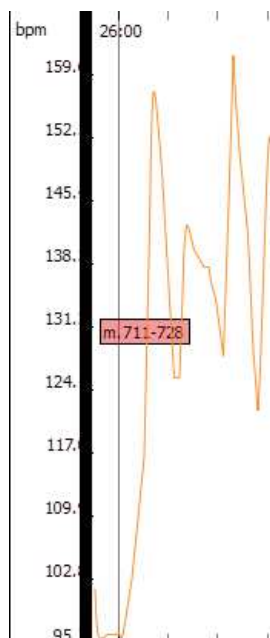
Valeur métronomique à la mes. 711 : ♩ = 60

**Figure 85** : Fischer 1953, courbe du tempo aux mes. 711-728



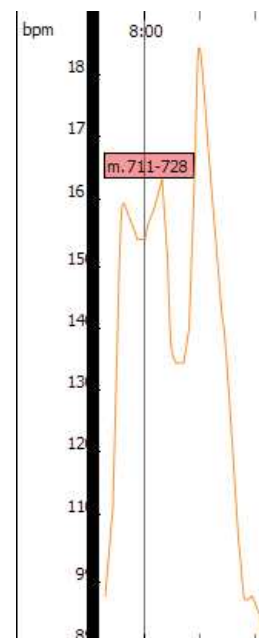
Valeur métronomique à la mes. 711 : ♩ = 83

**Figure 86** : Anda 1954, courbe du tempo aux mes. 711-728



Valeur métronomique à la mes. 711 : ♩ = 95

**Figure 87** : Cziffra 1968, courbe du tempo aux mes. 711-728



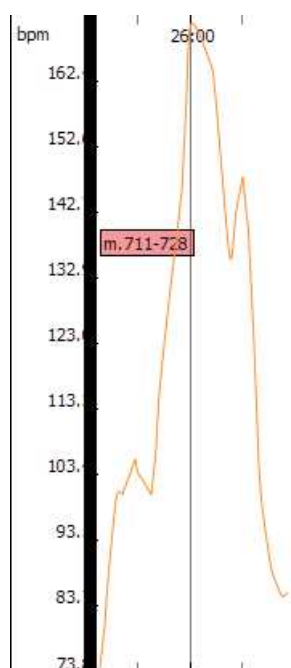
Valeur métronomique à la mes. 711 : ♩ = 97

**Figure 88** : Vásáry 2005, courbe du tempo aux mes. 711-728



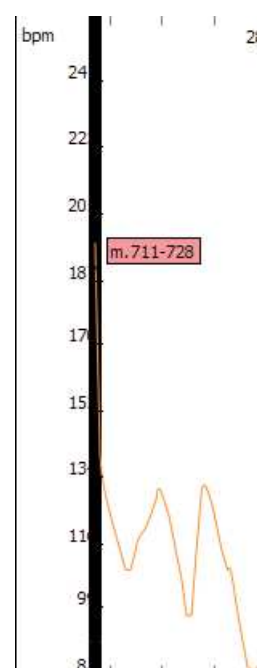
Les fluctuations agogiques dans l'interprétation de Ránki sont modérées. Le pianiste fait un grand point d'orgue avant le deuxième thème à la mes. 711. Il accélère légèrement le tempo à l'*Allegro moderato* (variante du motto 2 à la mes. 729), et garde le même tempo au *Lento assai* (refrain, mes. 750).

Jandó interprète également cette section avec une agogique modérée. Il fait un long point d'orgue et un grand *ritardando* à la mes. 728 (la fin du deuxième thème) : nous avons observé cette particularité également chez Cziffra. Jandó garde le même tempo à l'*Allegro moderato* (variante du motto 2, mes. 729) et au *Lento assai* (refrain, mes. 750). En revanche, il ralentit progressivement le tempo à partir de la mes. 737 (variante du motto 1).



Valeur métronomique à la mes. 711 : ♩ = 86

**Figure 89** : Ránki 1999, courbe du tempo aux mes. 711-728



Valeur métronomique à la mes. 711 : ♩ = 59

**Figure 90** : Jandó 1990, courbe du tempo aux mes. 711-728

### 3.3.7.d. Synthèse

Dans cette dernière section de la *Sonate*, nous voyons encore une fois de fortes proximités dans certains détails des interprétations de Cziffra et Vásáry. Les deux pianistes enchaînent de la même manière le refrain (mes. 750) en mettant de la pédale aux mes. 748-750, même sur les silences. La même manière de pédalisation est utilisée également par Fischer et Anda, ainsi que par Horowitz : nous sommes d'avis que c'est une particularité liée aux premières générations du XX<sup>e</sup> siècle. D'autre part, Cziffra et Vásáry ne respectent pas le *crescendo* à la mes. 734 et à la mes. 755.

Tous les pianistes hongrois interprètent la dernière apparition du deuxième thème avec une profonde tranquillité, comme la résolution de toute la *Sonate*. Tamás Vásáry est le seul qui commence le thème avec plus d'élan, en continuant le caractère triomphal de la fin de la section précédente. Cependant, à la fin de la section, il transmet lui aussi une profonde sérénité.

## 3.4. L'école française

### 3.4.1. Première section (mes. 1-100)

#### 3.4.1.a. Tableaux d'analyse

École pianistique Nom de l'interprète	Française Alfred Cortot	Française Yuri Boukoff	Française France Clidat
<b>Durée Tempi</b> <i>Lento assai</i> <i>Allegro energico</i> <i>sempre f ed agitato</i>	3 min 10 sec mes. 1-7 : 47/noire mes. 8-31 : 63/blanche mes. 32-100 : 68/blanche	3 min 06 sec mes. 1-7 : 46/noire mes. 8-31 : 71/blanche mes. 32-100 : 80/blanche	2 min 57 sec mes. 1-7 : 44/noire mes. 8-31 : 70/blanche mes. 32-100 : 80/blanche
<b>Evolution dynamique et point culminant</b>	En trois phases, graduellement. <i>p</i> (mes. 45) → <i>ff</i> (mes. 55) ; <i>ff</i> (mes. 56-67 avec <i>rf</i> à la mes. 61) → <i>fff</i> (mes. 68-81)	En trois phases, graduellement. <i>p</i> (mes. 45) → <i>ff</i> (mes. 55) ; <i>ff</i> (mes. 56-67 avec <i>rf</i> à la mes. 61) → <i>fff</i> (mes. 68-81)	En trois phases, graduellement <i>p</i> (mes. 45) → <i>ff</i> (mes. 55 avec <i>rf</i> à la mes. 61) → <i>fff</i> (mes. 68-81)
<b>Pédaliation</b>	Modérée, souvent ample ; toujours propre.	Modérée	Modérée, tendance à lier les fins des motifs et les débuts des motifs suivants.
<b>Phrasé</b>	Uni.	Très uni.	Très uni.
<b>Agogique</b>	Assez ample. En général, beaucoup de préparations et d'attentes entre les notes. Les mes. 18-25 <i>agitato</i> sont jouées avec beaucoup d'agogique. Presque pas de <i>rit.</i> avant la mes. 32. Aux mes. 55-81 (le point culminant), accélère toujours les croches : légère impression de précipitation. Accélère un peu à partir de la mes. 93 jusqu'à la fin.	Minimale ; <i>rit.</i> avant la mes. 32. Accélère un peu les croches dans le motto 2 (mes. 14-17).	Modérée, plus au début de la section avant la mes. 32 ; préparations des notes culminantes aux mes. 25, 55, 68, 79. Des <i>ritardandos</i> aux mes. 31 et 99-100.
<b>Toucher</b>	Recueilli mais sans être très doux dans les nuances douces. Ample, dense et rond dans les nuances fortes.	Dense, dense et puissant dans les nuances fortes ; sonore et directe dans les nuances douces.	Sonorité ample, dense, sans aucune agressivité. Une certaine profondeur dans le <i>piano</i> des mes. 45-50.
<b>Nuances</b>	Correctes selon la partition. Les mes. 18-25 <i>p</i> sont jouées assez forts. En général, les nuances douces sont interprétées plutôt fort. En revanche, Cortot n'arrive pas à un développement et un point culminant très forts.	Correctes selon la partition. Boukoff distingue bien le point culminant.	Correctes selon la partition. Clidat construit très clairement le développement dynamique et le point culminant.
<b>Particularités de l'interprétation</b>	Les premiers <i>so!</i> sont très longs. L'atmosphère du début est sombre sans porter beaucoup de tension. Le motto 1 est porteur de contraste : le caractère devient dramatique et résolu. Les mes. 25-31 sont jouées de façon assez dramatique. Cortot souligne beaucoup le motto 2 (dans la main gauche) aux mes. 33 et 35. La section est interprétée avec une agogique assez libre. Cortot insiste sur le côté dramatique et macabre. La fin de la section (à partir de la mes. 93) exprime une tension.	Boukoff crée une impression de sonorité imposante et héroïque ; tranquillité interne durant toute la section. Le début est sombre et retenu. Les <i>so!</i> sont relativement longs.	Le début (mes. 1-7) crée une impression macabre assez forte. Les <i>so!</i> sont joués très courts. La section est interprétée avec style. Elle transmet de manière convaincante les différents états émotionnels.

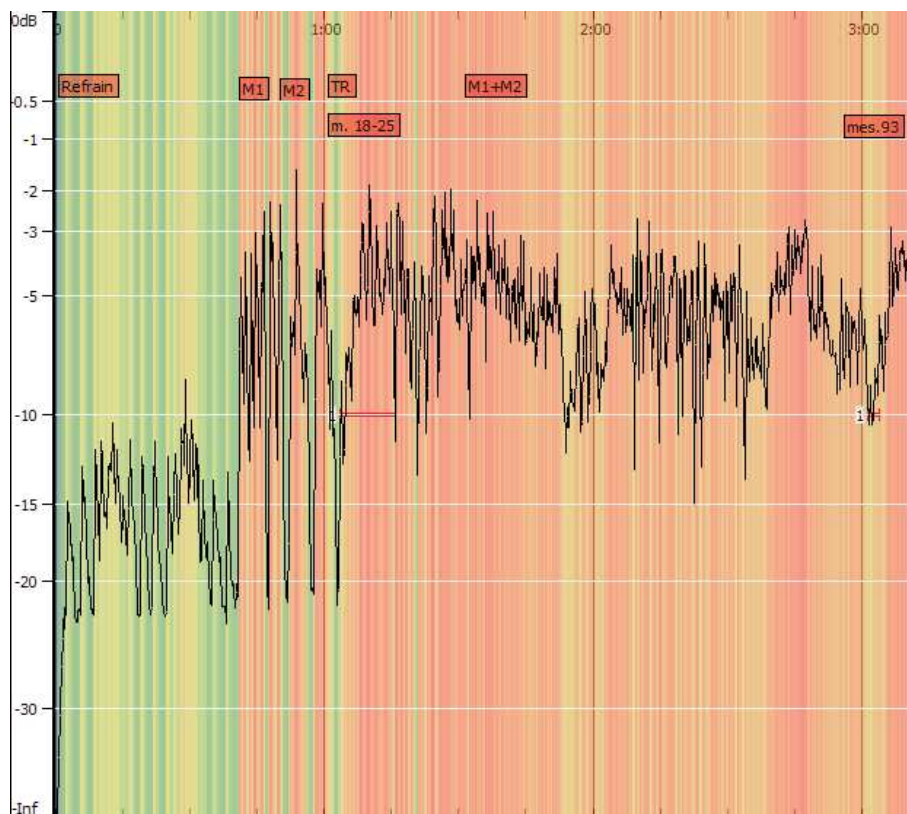
Tableau 17 : École française, analyse des interprétations de la première section (mes. 1-100)

École pianistique	Française	Française	Française
Nom de l'interprète	François-René Duchâble	Vahan Mardirossian	Caroline Sageman
Durée Tempi <i>Lento assai</i> <i>Allegro energico</i> <i>sempre f ed agitato</i>	2 min 57 sec mes. 1-7 : 51/noire mes. 8-31 : 77/blanche mes. 32-100 : 81/blanche	3 min 09 sec mes. 1-7 : 52/noire mes. 8-31 : 62/blanche mes. 32-100 : 81/blanche	3 min 15 sec mes. 1-7 : 53/noire mes. 8-31 : 64/blanche mes. 32-100 : 76/blanche
Evolution dynamique et point culminant	En trois phases, graduellement. <i>p</i> (mes. 45) → <i>ff</i> (mes. 55) ; <i>ff</i> (mes. 56-67 avec <i>rf</i> à la mes. 61) → <i>fff</i> (mes. 68-81)	En trois phases, graduellement. <i>p</i> (mes. 45) → <i>ff</i> (mes. 55) ; <i>ff</i> (mes. 56-67 avec <i>rf</i> à la mes. 61) → <i>fff</i> (mes. 68-81)	En trois phases, graduellement. <i>p</i> (mes. 45) → <i>ff</i> (mes. 55) ; <i>ff</i> (mes. 56-67 avec <i>rf</i> à la mes. 61) → <i>fff</i> (mes. 68-81)
Pédaliation	Modérée. Relie les mes. 18-24 et les mes. 45-50 avec la pédale.	Modérée. Pédaliation plus ample aux mes. 74-81.	Modérée, tendant vers minimale. Mes. 18-22 avec peu de pédale ; idem à la mes. 40-44. Peu de pédale aux mes. 55-78.
Phrasé	Très uni. Duchâble sépare la croche et les deux doubles-croches au motto 2 (mes. 14 et mes. 33).	Uni.	Très uni. Sépare la croche et les deux doubles-croches au motto 2, mais seulement à la mes. 33.
Agogique	Modérée. Quasiment pas de <i>ritardando</i> avant la mes. 32. Retient un peu le tempo aux mes. 55-70 (comme Mardirossian et Sageman), pour accélérer à nouveau à partir de la mes. 71.	Modérée. Légère accélération aux mes. 18-25. Très peu de <i>ritardando</i> avant la mes. 32 (cf. <i>idem</i> ). Retient un peu le tempo à la mes. 55 (cf. <i>idem</i> ).	Modérée, plutôt de petites fluctuations. Un peu de <i>rit.</i> avant la mes. 32. Un peu de rubato aux mes. 45-50. Retient un peu le tempo à la mes. 55 (cf. <i>idem</i> ; comme Duchâble et Mardirossian).
Toucher	Le son de Duchâble est très puissant, dense, résolu, mais en gardant toujours la rondeur.	Le toucher de Mardirossian est assez puissant, dense et rond.	Son riche et rond dans les nuances fortes. Chaleureux dans les nuances douces.
Nuances	Correctes selon la partition. A la mes. 40 <i>piu rinforzando</i> . À la mes. 81, Duchâble diminue le son, tandis qu'à la mes. 93 il commence plus tôt le <i>crescendo</i> (écrit à la mes. 97). Il construit bien le développement dynamique et le point culminant (mes. 55, 61 et 67).	Correctes selon la partition. Le début (mes. 1-7) est interprété très doux. Mardirossian distingue bien le point culminant.	Correctes selon la partition. Fait un grand <i>diminuendo</i> à la mes. 45. Diminue beaucoup à la mes. 72. En général, Sageman n'arrive pas à un volume sonore très important au point culminant.
Particularités de l'interprétation	Les <i>so/</i> initiaux sont relativement longs, l'atmosphère du début est sombre, sans porter beaucoup de tension. Le motto 2 (mes. 14) est interprété assez doux.	Les <i>so/</i> du début sont plutôt longs. Il y a une atmosphère sombre mais en même temps sans tension. Le motto 1 est porteur de contraste, sans être très dramatique. Mardirossian présente une conception assez classique et équilibrée de la 1 <sup>e</sup> section.	Les premiers <i>so/</i> sont bien posés, pas trop courts ni longs. L'atmosphère dans le refrain est mystérieuse et profonde (avec Mardirossian, Sageman donne l'interprétation la plus douce du refrain, jusqu'au degré -30). Grand contraste avec l'arrivée du motto 1 qui est le passage le plus fort de la section. Sageman interprète la section avec style, de manière classique. Une impression de tempos un peu plus retenus s'impose.

Tableau 18 : École française, analyse des interprétations de la première section (mes. 1-100)

### 3.4.1.b. Analyse des nuances au moyen de Sonic Visualiser

Dans son interprétation de la première section de la *Sonate*, Alfred Cortot souligne le caractère dramatique et macabre du refrain et des deux mottos. Les premiers *sol* (mes. 1) sont très longs. L'ambiance du refrain est sombre, sans exprimer de tension (la courbe sonore descend à peine en-dessous du degré -20, le toucher est par conséquent moins profond). Le motto **1** (mes. 8) porte un contraste : le caractère devient dramatique et résolu (la courbe dynamique de Cortot atteint quasiment le degré -2 qui est le niveau le plus élevé dans la section). En revanche, Cortot n'arrive pas à un développement dynamique et un point culminant très forts : nous voyons des valeurs dynamiques plus importantes dans la première partie de la section (le point culminant aux mes. 79-81 atteint seulement le degré -3). La fin de la section (à partir de la mes. 93) exprime une tension : la courbe dynamique montre une hausse d'intensité. Une particularité de l'interprétation de Cortot réside dans les nuances douces, qui sont interprétées plutôt fort : la courbe dynamique montre un écart relativement faible entre les deux extrêmes niveaux d'intensité : -20 et -2. Le toucher dans les nuances fortes est rond.



**Figure 91** : Cortot 1939, courbe de l'intensité (première section)

Les interprétations de Boukoff et Clidat, deux représentants de l'école française nés dans les années 1920, montrent une conception très proche dans l'évolution dynamique de la première section. Tout en respectant les nuances et les indications du compositeur, ils organisent de manière claire le développement dynamique (dès la mes. 55 correspondant à une variante du motto **1**) et le point culminant (mes. 79-81). Tous deux montrent les plus grandes valeurs dynamiques à cet endroit (Boukoff avec un niveau d'intensité légèrement moins fort aux mes. 79-81 qu'à deux endroits dans le développement dynamique, notamment les mes. 62-63 et mes. 70). Boukoff et Clidat possèdent un toucher rond et ample dans les nuances fortes : Clidat dépasse légèrement le degré  $-1$ , Boukoff atteint au maximum le degré  $-2$ . Dans les nuances douces, l'intensité du son des deux pianistes descend en-dessous du degré  $-20$  : ils créent une ambiance très sombre au refrain (mes. 1-7), la courbe sonore ne dépasse pas le degré  $-10$  au maximum<sup>151</sup>.

Une particularité de l'interprétation de Clidat est l'importance qu'elle accorde au motto **1** (mes. 8) qui représente le moment le plus fort après le point culminant aux mes. 79-81. Afin d'en augmenter le contraste, elle interprète le motto **2** (mes. 14) assez doux : nous voyons l'écart de la courbe entre les deux mottos, aux degrés  $-1$  et  $-3$  respectivement. D'autre part, Clidat fait un *piano* très léger aux mes. 45-50 qui précèdent le développement dynamique (elle revient presque au degré  $-10$ , comme au refrain du début).

---

<sup>151</sup> Ne pas prendre en considération un pic dépassant le degré  $-5$ , qui est dû à un défaut de l'enregistrement.

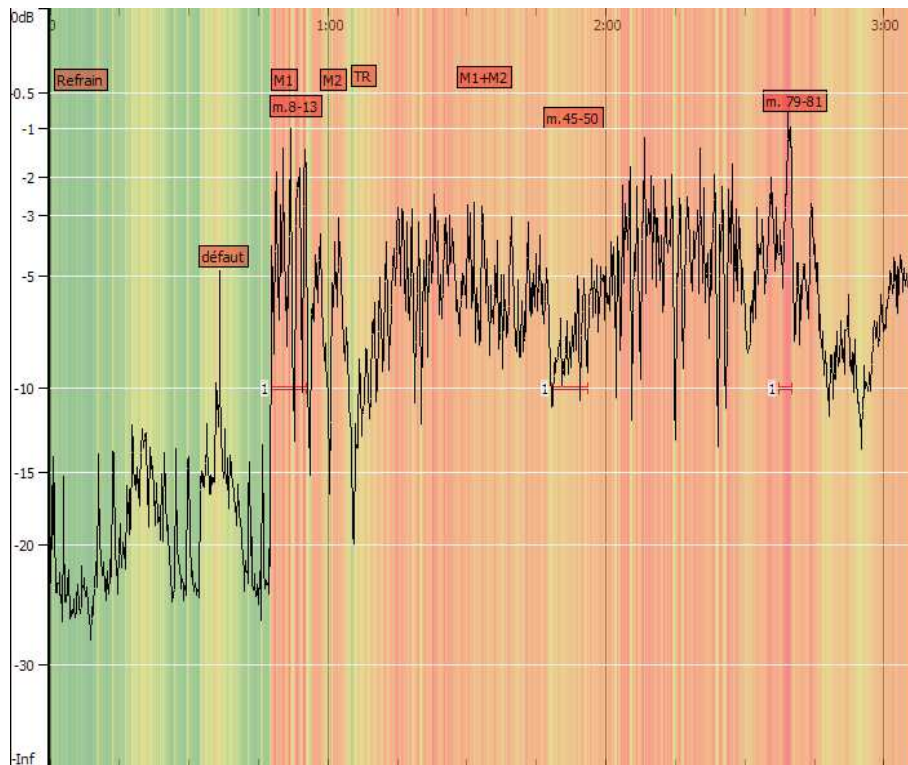


Figure 92 : Clidat 1975, courbe de l'intensité (première section)

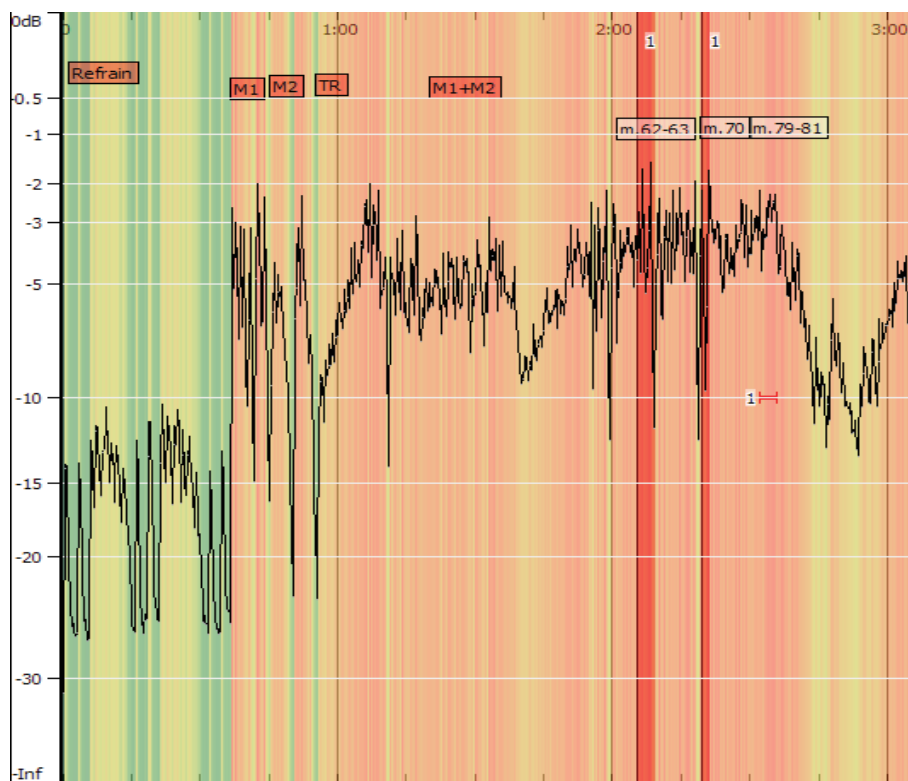
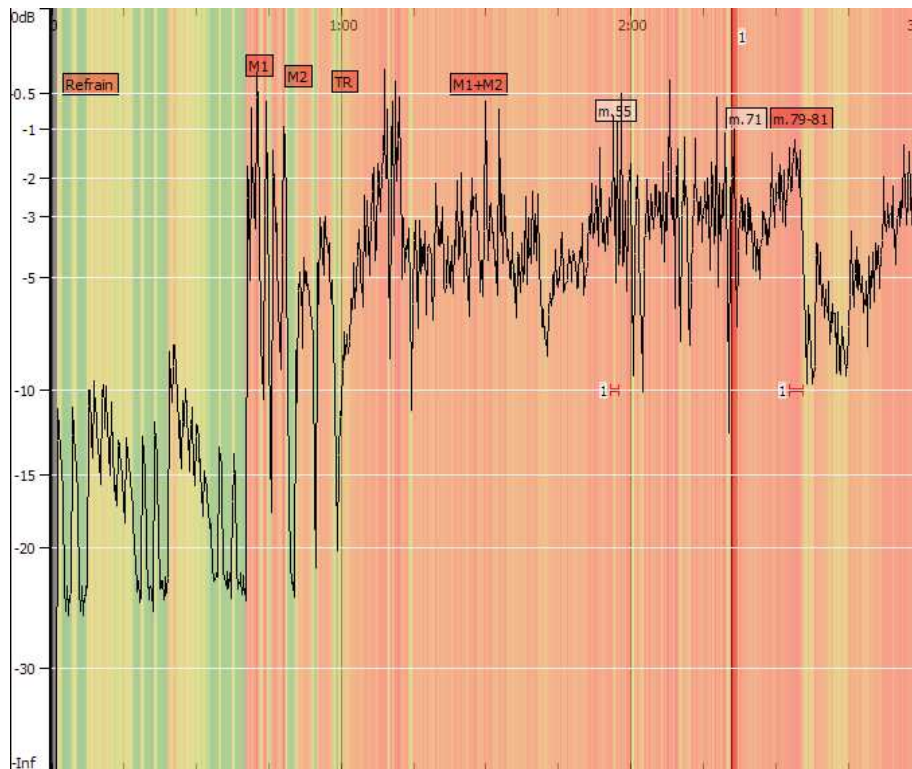


Figure 93 : Boukoff 1993, courbe de l'intensité (première section)



L'interprétation de Duchâble se rapproche assez de celles de Boukoff et de Clidat : le pianiste respecte rigoureusement les indications dans le texte et présente une interprétation pertinente de la première section de la *Sonate*. Son amplitude dynamique est assez large : entre les degrés -20 et -0,5. Le refrain (mes. 1-7) crée une ambiance sombre mais sans exprimer de tension (*conception proche de celle de Cortot*) : la courbe dynamique monte au-dessus du niveau -10 (la plupart des pianistes interprètent le refrain en-dessous de ce degré). Le motto 1 (mes. 8) porte un grand contraste et dépasse le degré le plus élevé, -0,5. Il est important de noter que le motto 1 est un des endroits plus forts dans cette section (*comme chez Cortot et Clidat*). D'autre part, Duchâble fait le même choix interprétatif que Clidat et insiste sur l'importance du motto 1 en jouant le motto 2 assez doux : la courbe dynamique montre l'écart des degrés, -0,5 et -3 respectivement.

En ce qui concerne le développement dynamique et le point culminant de la section (mes. 55-81), Duchâble fait un choix intéressant en soulignant les trois niveaux de développement (mes. 55, 61 et 67 : *ff*, *rinforzando* et *fff*), tandis que le *rinforzando* des mes. 79-81 est interprété moins fort. Cette conception se rapproche de celles de Boukoff, qui souligne les mes. 62 et 70 en jouant les mes. 79-81 un peu moins fort, et de Cortot qui interprète la mes. 55 et 79-81 sur le même niveau d'intensité. Autre particularité en commun entre Duchâble et Cortot, à la fin de la section (à partir de la mes. 93), tous deux commencent assez tôt le *crescendo* (écrit seulement à la mes. 97) pour en mettre en évidence la tension qui monte.



**Figure 94** : Duchâble 1984, courbe de l'intensité (première section)

Mardirossian et Sageman (nés dans les années 1970) montrent aussi d'importants écarts de la courbe dynamique : entre les degrés -30 et -0,5 pour Mardirossian, entre -30 et -1 pour Sageman. Les deux pianistes interprètent le refrain (mes. 1-7) très doux et mystérieux, sans exprimer de tension (*comme Cortot et Duchâble*). Le motto **1** est interprété avec grand contraste par Sageman et représente l'endroit le plus fort dans cette section : il est à noter que nous avons observé cette conception également chez Cortot, Clidat et Duchâble. Détail en commun entre les interprétations de Clidat et Sageman, les mes. 45-50 sont jouées de façon particulièrement douce.

En ce qui concerne le développement dynamique et le point culminant, Mardirossian souligne les mes. 79-81, qui représentent le plus haut niveau d'intensité dans la section. La conception de Sageman se rapproche plutôt de celles de Boukoff et Duchâble : dans le développement dynamique, elle souligne les mes. 61 et 67 (*rinforzando* et *fff*) pour préparer les mes. 79-81 qui sont interprétées légèrement moins fort. Juste avant les mes. 79-81, elle diminue nettement (mes. 72) et augmente ainsi l'importance du point culminant.

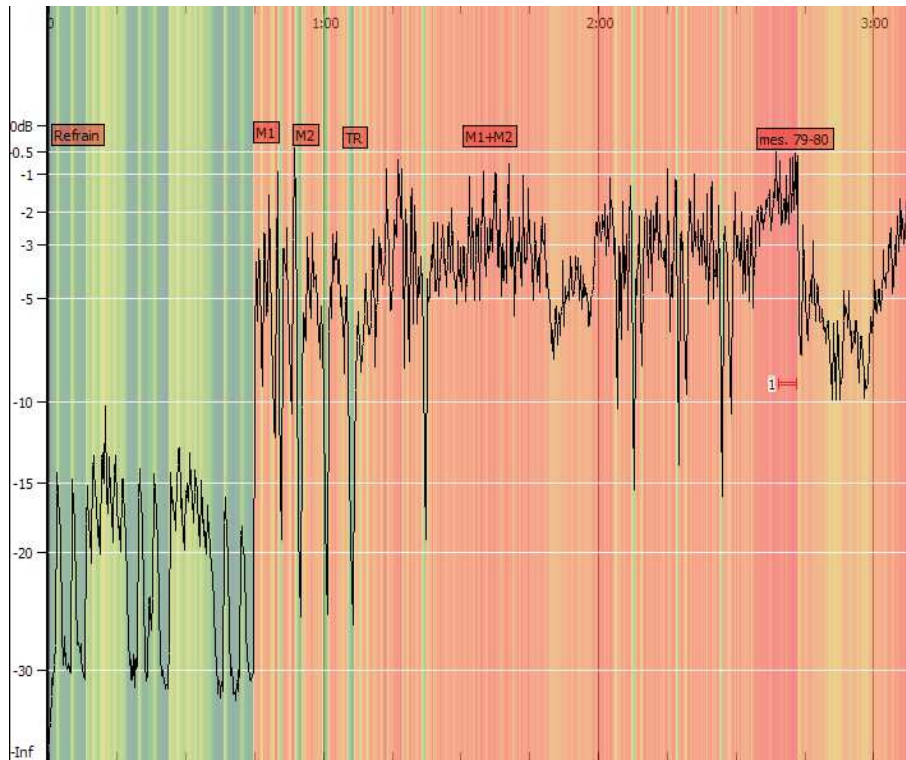


Figure 95 : Mardirossian 2007, courbe de l'intensité (première section)

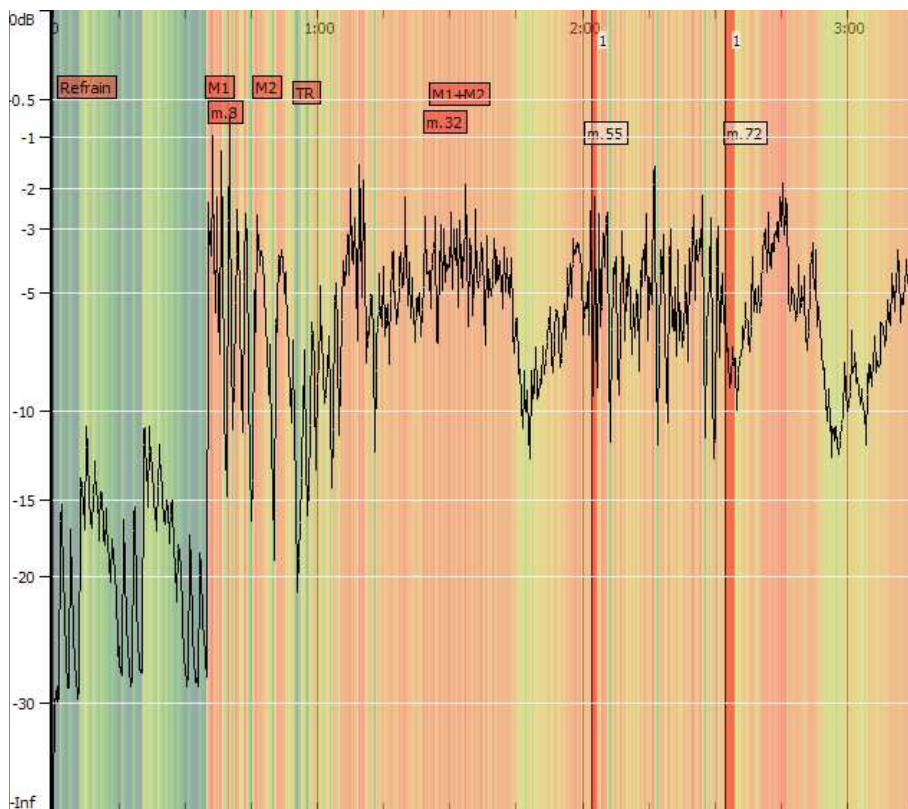
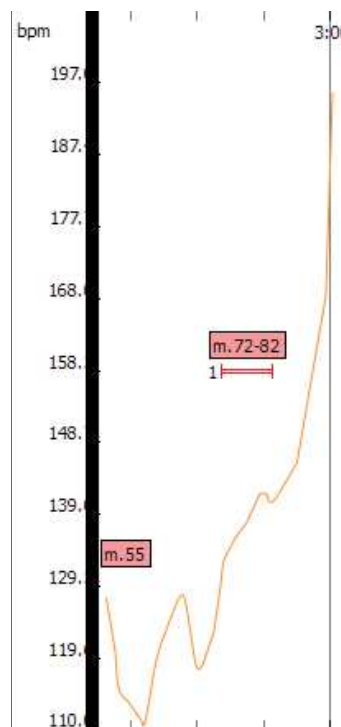


Figure 96 : Sageman 2003, courbe de l'intensité (première section)

### 3.4.1.c. Analyse de l'agogique

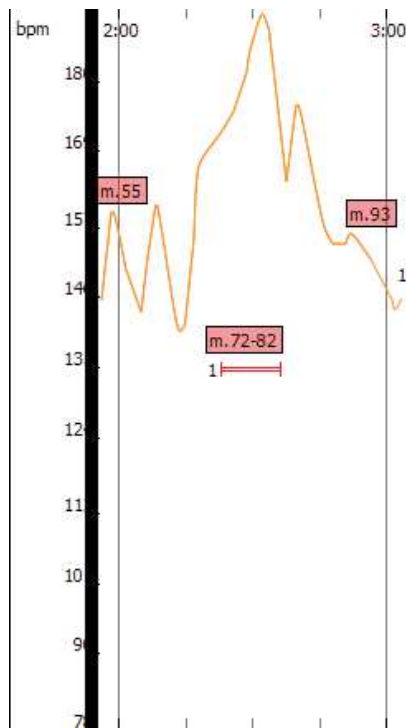
L'agogique de Cortot est en général assez ample. Il interprète les mes. 18-25 *agitato* avec beaucoup de fluctuations. En revanche, il ne fait presque pas de *ritardando* avant la mes. 32 (mottos **1+2**). Aux mes. 55-81 (développement dynamique et point culminant), il accélère toujours les croches, créant ainsi une légère impression de précipitation (la courbe du tempo montre une élévation). De même, il accélère un peu à partir de la mes. 93 et jusqu'à la fin.



Valeur métronomique à la mes. 55 :  $\text{♩} = 129$

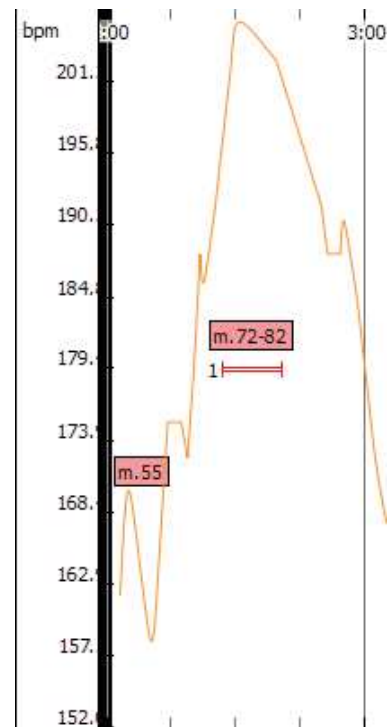
**Figure 97** : Cortot 1939, courbe du tempo aux mes. 55-100

Boukoff et Clidat interprètent la première section de la *Sonate* avec des fluctuations agogiques assez restreintes et des tempos stables. Tous deux font un *ritardando* avant la mes. 32 (mottos **1+2**). Au développement dynamique et au point culminant de la section (mes. 55-81), ils gardent un tempo relativement stable, avec peu d'accélération (Clidat accélère davantage, mes. 72-82). À partir de la mes. 93, ils calment légèrement le tempo.



Valeur métronomique à la mes. 55 : ♩ = 147

**Figure 98** : Boukoff 1993, courbe du tempo aux mes. 70-100

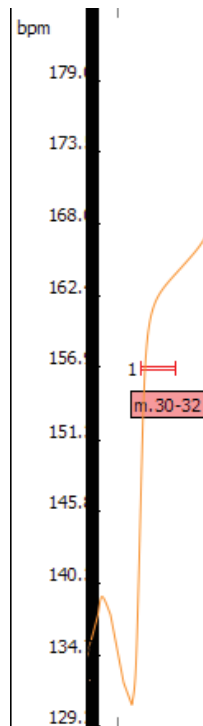


Valeur métronomique à la mes. 55 : ♩ = 152

**Figure 99** : Clidat 1975, courbe du tempo aux mes. 70-100,

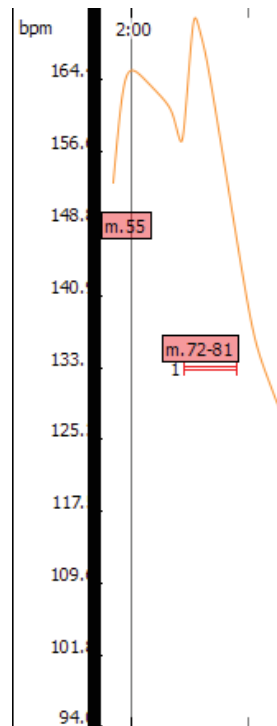
L'agogique de Duchâble est en général modérée. Il ne fait quasiment aucun ritardando avant la mes. 32. Il retient un peu le tempo aux mes. 55-70 (comme Mardirossian et Sageman), tandis qu'à partir de la mes. 71, afin d'accompagner le point culminant, il accélère de nouveau.

Mardirossian et Sageman montrent également des fluctuations agogiques modérées. Sageman utilise plutôt des fluctuations subtiles, sans influencer le tempo général. Tous deux font un peu de *ritardando* avant la mes. 32 (mottos 1+2). Comme Duchâble, ils retiennent le tempo au début du développement dynamique (mes. 55) et accélèrent légèrement après la mes. 71. À partir de la mes. 82 Mardirossian et Sageman ralentissent le tempo ; Mardirossian accélère même à nouveau autour de la mes. 94.



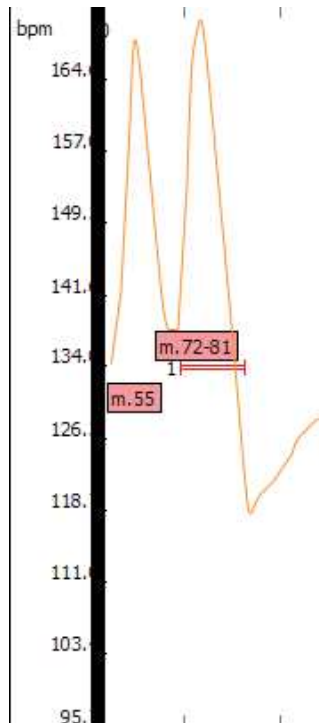
Valeur métronomique à la mes. 32 : ♩ = 161

**Figure 100** : Duchâble 1984, courbe du tempo mes. 25-32



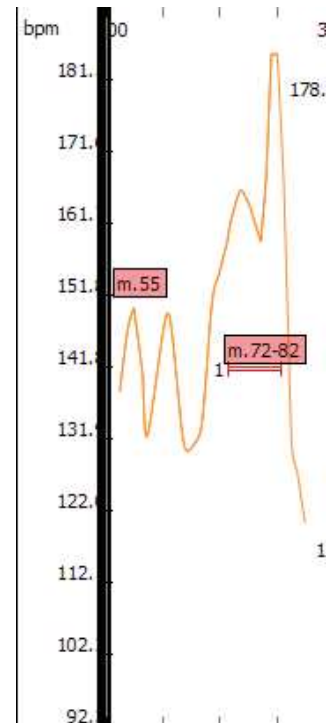
Valeur métronomique à la mes. 55 : ♩ = 140

**Figure 101** : Duchâble 1984, courbe du tempo mes. 55-94



Valeur métronomique à la mes. 55 : ♩ = 136

**Figure 102** : Mardirossian 2007, courbe du tempo aux mes. 55-94



Valeur métronomique à la mes. 55 : ♩ = 129

**Figure 103** : Sageman 2003, courbe du tempo aux mes. 55-94

#### 3.4.1.d. Synthèse

À l'analyse de la première section de la *Sonate* interprétée par les pianistes français, nous avons identifié de traditions interprétatives au sein de l'école. Les six pianistes proposent tous une interprétation équilibrée de la première section de la *Sonate*. Ils adoptent des tempos assez similaires (saut Alfred Cortot et Caroline Sageman, un peu plus lents). Les pianistes de cette école jouent avec une agogique modérée, les fluctuations du tempo sont bien gérées et justifiées. La pédalisation est généralement assez uniforme et suit une logique classique. Il faudrait noter que les pianistes français préparent l'arrivée de la mes. 32 avec un léger *ritardando*. En général, Cortot utilise plus de pédale et de fluctuations agogiques. Un point commun entre Cortot, Duchâble et Mardirossian est le début de la section, où le refrain est sombre mais sans exprimer de tension. D'autre part, Duchâble, Mardirossian et Sageman ralentissent légèrement le tempo à la mes. 55 (développement dynamique) et accélèrent à partir de la mes. 71 pour accompagner le point culminant.

#### 3.4.2. Deuxième section (mes. 101-204)

##### 3.4.2.a. Tableaux d'analyse

École pianistique	Française	Française	Française
Nom de l'interprète	Alfred Cortot	Yuri Boukoff	France Clidat
Durée Tempi <i>Grandioso</i>	3 min 40 sec Mes. 105 : 60/blanche	04 min 07 sec Mes. 105 : 64/blanche	4 min 12 sec Mes. 105 : 56/blanche
Evolution dynamique et point culminant	Evolution puissante et tranquille (mes. 101-104) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 105-114) → mes. 109 en <i>fff</i> .	Evolution puissante et tranquille (mes. 101-104) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 105-114) → mes. 109 en <i>fff</i> .	Evolution puissante entre les mes. 101-104 avec un grand <i>ritardando</i> à la mes. 104. 1 <sup>er</sup> thème (mes. 105-114) → mes. 109 en <i>fff</i> souligné.
Pédalisation	Modérée	Modérée (mes. 141-148 quasiment sans pédale).	Modérée ; les dernières croches à la main gauche des mes. 145-147 sont jouées avec pédale.
Phrasé	Uni. Respire au demi-soupir des mes. 112 et 113. Détache la croche à la variante du motto 2 (mes. 141) et la première noire à la variante du motto 1 (mes. 179). Petite respiration avant la mes. 153.	Très uni. Relie harmonieusement le motto 2.	Uni ; relie délicatement le motto 2 (mes. 153).
Agogique	Ample ; ménage souvent de petites attentes entre les notes ( <i>accents agogiques</i> ). On ressent toujours une manière presque d'improvisation entre les phrases. Le 1 <sup>er</sup> thème est préparé par un <i>rit.</i> modéré. Tempo légèrement retenu au 1 <sup>er</sup> thème. Ralentit peu avant la mes. 153 et accélère à partir de la mes. 171.	Minimale, stylée ; surtout à l'intérieur des phrases, sans les découper. Peu de fluctuations agogiques dans le 1 <sup>er</sup> thème. <i>Rit.</i> modéré avant la mes. 153. Accélère légèrement aux mes. 179-190.	Modérée et délicate ; ne gêne jamais la conduite du phrasé. Peu de fluctuations agogiques dans le 1 <sup>er</sup> thème. <i>Rit.</i> modéré avant la mes. 153. Légère accélération à partir de la mes. 179.
Toucher	Ample et dense au 1 <sup>er</sup> thème. Dans les nuances douces, délicat sans être trop doux.	Dense et riche dans les nuances fortes, sans être très puissant ; sonore et direct dans les nuances douces.	Au 1 <sup>er</sup> thème, le son est puissant et dense. Dans les moments lyriques, le toucher est doux et très intime.
Nuances	Correctes selon la partition. Interprète plus fort la mes. 179 <i>sempre pp</i> en accentuant la main gauche.	Correctes suivant la partition. Distingue le point culminant dans le 1 <sup>er</sup> thème (mes. 109).	Correctes suivant la partition. Fait nettement le <i>crescendo</i> des mes. 195-196.
Particularités de l'interprétation	Le 1 <sup>er</sup> thème est très majestueux et solennel, avec un accompagnement assez fort. La variante du motto 2 (mes. 153) est assez agitée, ainsi que celle du motto 1 (mes. 179). Globalement, à partir de la mes. 171, Cortot n'exprime plus la même sérénité : il accélère un peu le tempo, donnant une légère impression d'agitation.	Donne une impression de tranquillité et de solennité dans le 1 <sup>er</sup> thème, comme un hymne ; sonorité chaleureuse dans les passages lyriques.	Le 1 <sup>er</sup> thème est très majestueux, assez lent et presque pesant. La sérénité s'impose par la suite.

Tableau 19 : École française, analyse des interprétations de la deuxième section (mes. 101-204)

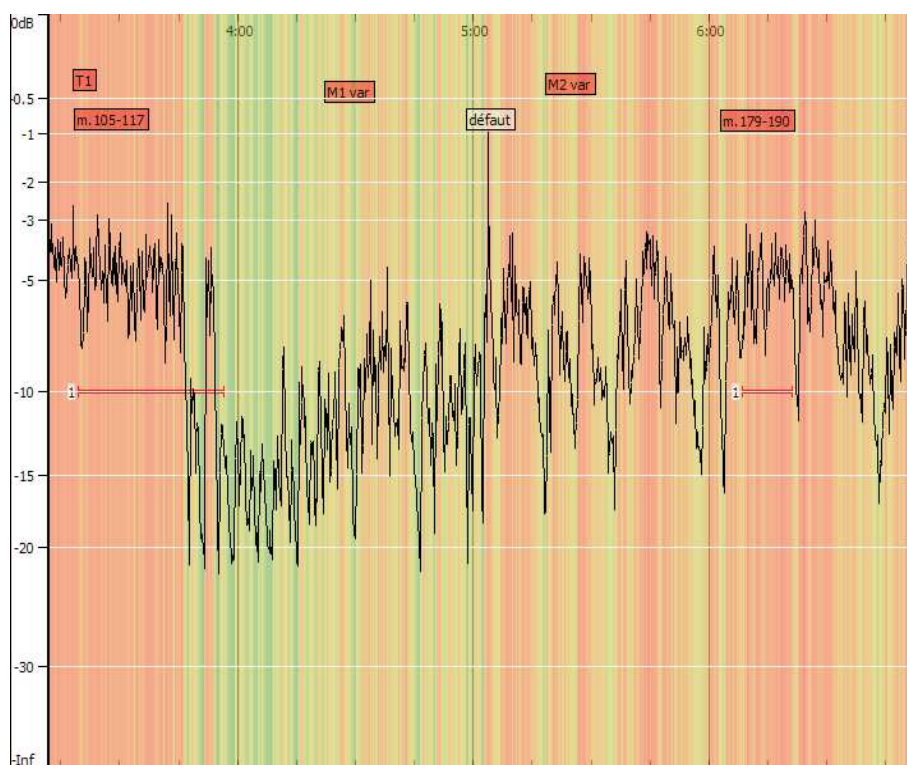


École pianistique	Française	Française	Française
<b>Nom de l'interprète</b>	<b>François-René Duchâble</b>	<b>Vahan Mardirossian</b>	<b>Caroline Sageman</b>
<b>Durée Tempi Grandioso</b>	3 min 48 sec mes. 105 : 62/blanche	4 min 58 sec mes. 105 : 61/blanche	4 min 50 sec mes. 105 : 62/blanche
<b>Evolution dynamique et point culminant</b>	Evolution très puissante et tranquille (mes. 101-104) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 105-114) → mes. 109 en <i>fff</i> .	Evolution très puissante et tranquille (mes. 101-104) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 105-114) → mes. 109 en <i>fff</i> .	Evolution puissante et tranquille (mes. 101-104) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 105-114) → mes. 109 en <i>fff</i> .
<b>Pédalisation</b>	Modérée	Modérée	Modérée, parfois minimale. <i>Peu de pédale aux mes. 179-186. Presque sans pédale aux mes. 200 et 204.</i>
<b>Phrasé</b>	Très uni. Peu de <i>ritardando</i> avant le 1 <sup>er</sup> thème, qui est ainsi relié au reste. Duchâble détache toujours la croche au motto 2 (mes. 141), <i>comme Cortot</i> . Il sépare peu la mes. 153.	Uni. Les fluctuations du tempo sont très fines et ne perturbent pas le phrasé. Distingue l'arrivée de la mes. 153.	Uni. Assez de <i>rit.</i> avant le 1 <sup>er</sup> thème (mes. 105). Peu de <i>rit.</i> avant la mes. 153, ne respire pas beaucoup.
<b>Agogique</b>	Minimale. Une accélération du tempo aux mes. 141-151, avec davantage de tension. Tous les <i>ritardandos</i> sont petits ; <i>rit.</i> modéré avant le 1 <sup>er</sup> thème. Légère accélération aux mes. 179-190.	Modérée. N'accélère pas le tempo à partir de la mes. 179 comme la plupart des interprètes.	Modérée, parfois des <i>ritardandos</i> importants. Relativement peu de <i>rit.</i> avant le 1 <sup>er</sup> thème.
<b>Toucher</b>	Au 1 <sup>er</sup> thème, le toucher est très riche et puissant, le son est dense. Aux passages lyriques, le son est doux sans être transparent, et toujours très sonore.	Le toucher au 1 <sup>er</sup> thème est très dense, puissant et sonore. Le toucher dans les nuances douces est tendre, avec un caractère mélancolique.	Son riche et ample au 1 <sup>er</sup> thème. Très doux et en même temps profond dans les nuances douces.
<b>Nuances</b>	Correctes selon la partition. Distingue nettement le <i>crescendo</i> aux mes. 195-196.	Correctes selon la partition. Souligne le <i>crescendo</i> aux mes. 195-196.	Correctes selon la partition. Beaucoup de <i>cresc.</i> à partir de la mes. 191 et assez fort à la mes. 197 <i>p dolce</i> .
<b>Particularités de l'interprétation</b>	Le 1 <sup>er</sup> thème est très majestueux et triomphal, préparé par une grande évolution dynamique et avec un tempo retenu. Toute la section est interprétée avec beaucoup de style. Une légère précipitation et tension par moments, mais l'atmosphère générale qui s'impose est tranquille et poétique.	Le 1 <sup>er</sup> thème porte un caractère très majestueux, triomphal et solennel. Toute la section est très calme, sereine, on sent parfois une légère mélancolie. La conception de l'interprétation de la section est assez classique.	Sageman prépare bien le 1 <sup>er</sup> thème, avec beaucoup de <i>cresc.</i> et <i>rit.</i> Le 1 <sup>er</sup> thème est très imposant, solennel et tranquille. Toute la section exprime beaucoup de sérénité, mais sans avoir une sonorité transparente. Pédalisation originale vers la fin de la section. Sageman joue avec très peu de pédale à certains endroits.

Tableau 20 : École française, analyse des interprétations de la deuxième section (mes. 101-204)

### 3.4.2.b. Analyse des nuances au moyen de *Sonic Visualiser*

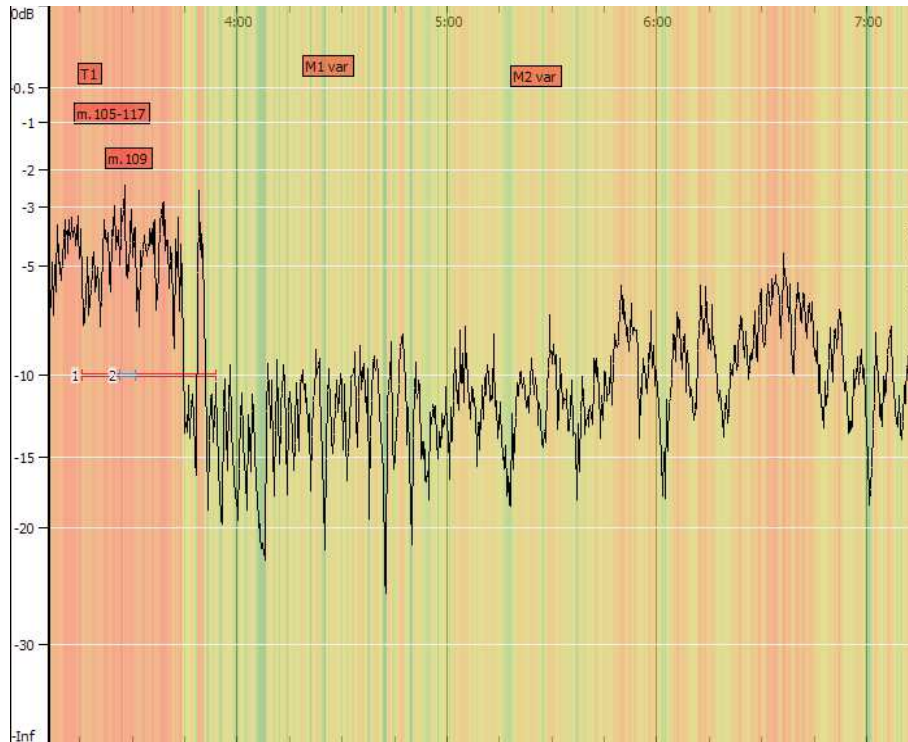
Cortot interprète le premier thème de manière majestueuse et solennelle. L'accompagnement à la main gauche est joué assez fort : nous avons relevé la même particularité chez Fischer, Anda, Cziffra et Vásáry. Le toucher au premier thème est ample et dense : la courbe dynamique dépasse le niveau  $-3$  (le niveau sonore le plus élevé dans la première section est  $-2$ ). Dans les nuances douces, le son est délicat sans être trop doux (la courbe dynamique se situe entre les niveaux  $-20$  et  $-3$ , le niveau où est interprété le premier thème). De même, Cortot interprète subitement les mes. 179-190 assez fort, malgré l'indication dans la partition *sempre pp*. En outre, il y accentue considérablement la main gauche.



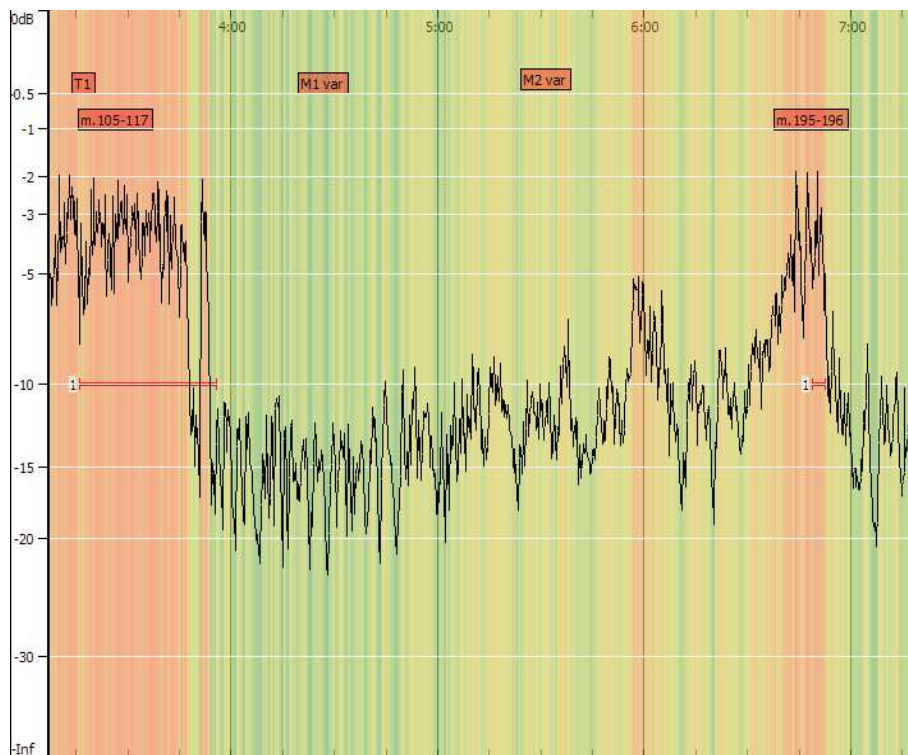
**Figure 104** : Cortot 1939, courbe de l'intensité (deuxième section)

Boukoff et Clidat interprètent le premier thème avec le même caractère solennel, un peu plus posé chez Clidat. Le toucher des deux pianistes dans le thème est dense et riche, un peu moins ample que dans la première section : chez Boukoff, la courbe dynamique atteint le degré  $-3$  (et le dépasse seulement à la mes. 109 *fff* qui est marquée comme le point culminant du thème) ; chez Clidat, le degré  $-2$ . Dans les nuances douces, le toucher de Boukoff est sonore et direct : le son descend rarement en-dessous du niveau  $-20$ . Le toucher de Clidat dans les passages lyriques

est doux et très intime, bien que la courbe sonore descende à peine en-dessous du niveau -20. Elle marque clairement le *crescendo* aux mes. 195-196 (la courbe dynamique dépasse le niveau -2).

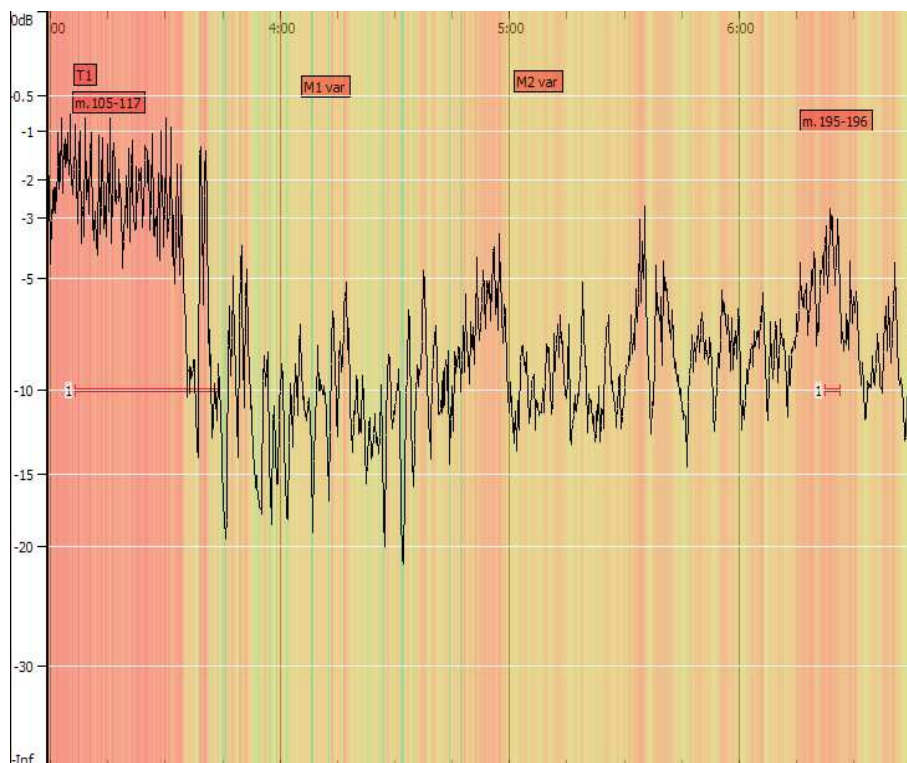


**Figure 105 :** Boukoff 1993, courbe de l'intensité (deuxième section)



**Figure 106 :** Clidat 1975, courbe de l'intensité (deuxième section)

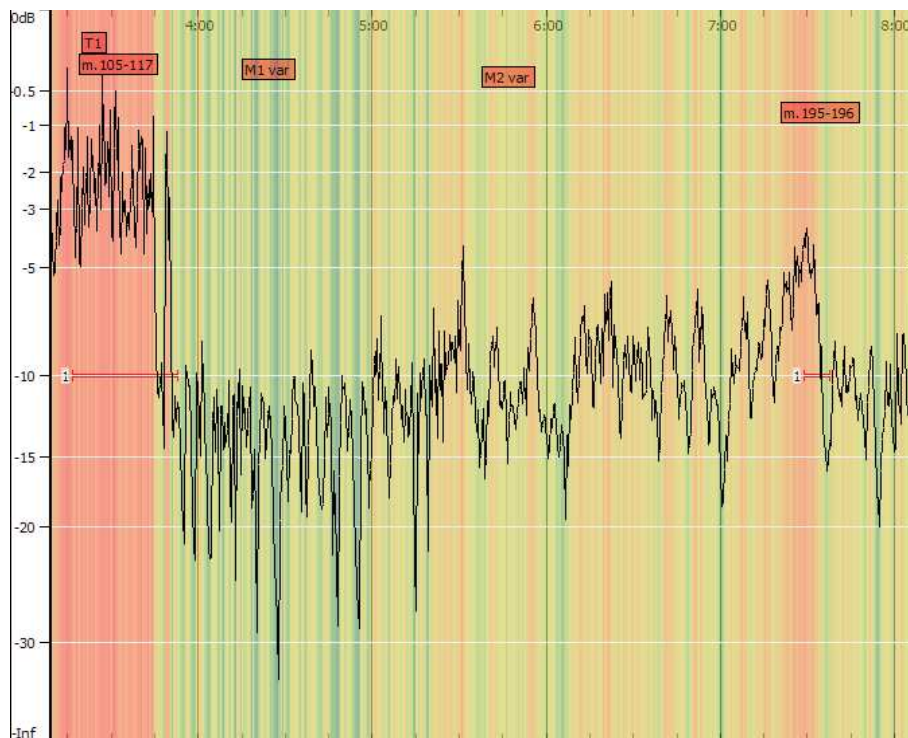
Duchâble interprète le premier thème de manière très majestueuse et triomphale, en le préparant par une grande évolution dynamique. Le toucher est très riche et puissant, le son est ample (la courbe sonore dépasse souvent le niveau  $-1$ ). Dans les nuances douces, Duchâble a un toucher doux sans être transparent, toujours très sonore (le niveau sonore est plutôt élevé : la courbe dynamique ne descend presque pas en-dessous du niveau  $-20$  et atteint le niveau  $-3$ ). Il distingue clairement le *crescendo* aux mes. 195-196, comme Clidat.



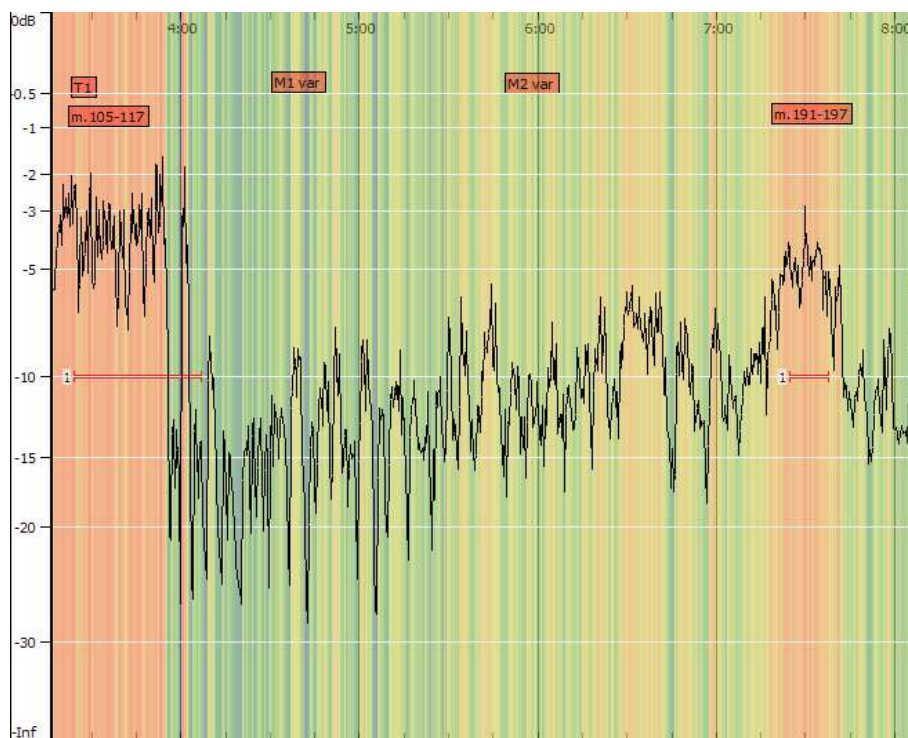
**Figure 107** : Duchâble 1984, courbe de l'intensité (deuxième section)

Mardirossian et Sageman rejoignent les autres pianistes français dans leur conception du premier thème. Le toucher de Mardirossian dans le premier thème est très dense, puissant et sonore (la courbe dynamique dépasse le niveau  $-0,5$ ). L'intensité varie largement dans le premier thème : du niveau  $-5$  à  $-0,5$ . Sageman a également un son riche et ample dans le thème : la courbe sonore dépasse le niveau  $-2$  (dans la première section de la *Sonate*, elle atteint au maximum le degré  $-1$ ). Mardirossian et Sageman ont un toucher très doux et en même temps profond dans les nuances douces, avec un caractère légèrement mélancolique chez Mardirossian : la courbe sonore descend jusqu'au niveau  $-30$  chez les deux pianistes, et dépasse rarement  $-5$ .

Mardirossian souligne le *crescendo* aux mes. 195-196 mais diminue à la mes. 197 *p dolce* (comme Clidat et Duchâble). Sageman fait un grand *crescendo* aux mes. 191-197 et interprète assez fort la mes. 197 *p dolce* (comme Fischer, Anda et Vásáry).



**Figure 108** : Mardirossian 2007, courbe de l'intensité (deuxième section)



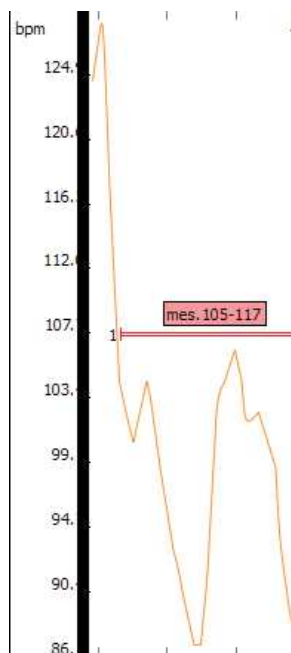
**Figure 109** : Sageman 2003, courbe de l'intensité (deuxième section)



Sageman interprète deux passages avec une pédalisation originale : les mes. 179-186 sont jouées avec très peu de pédale (*nous avons retrouvé cette conception dans les deux enregistrements de Horowitz et chez Pletnev*) ; les mes. 200 et 204 qui contiennent des petites notes d'ornementation sont également interprétées presque sans pédale.

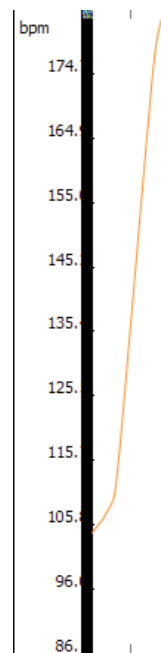
### 3.4.2.c. Analyse de l'agogique

L'agogique de Cortot est assez ample : il fait souvent des accents agogiques, des petites attentes entre les notes. En ce qui concerne le phrasé, il transmet une impression quasiment d'improvisation entre les phrases. Le premier thème est préparé par un *ritardando* modéré : Cortot retient légèrement le tempo dans le thème. Il ralentit peu avant la mes. 153 (variante du motto **2**) et accélère à partir de la mes. 171 (variante du motto **2**). La variante du motto **2** à la mes. 153 est assez agitée, ainsi que la variante du motto **1** (mes. 179). Globalement, à partir de la mes. 171, Cortot perd sa sérénité : il accélère un peu le tempo en donnant une légère impression d'agitation.



Valeur métronomique à la  
mes. 105 (premier thème) : ♩ = 105

**Figure 110** : Cortot 1939, courbe du tempo aux  
mes. 100-117

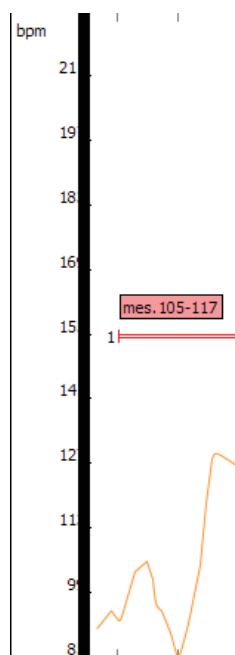


Valeur métronomique à la  
mes. 179 (variante du motto **1**) : ♩ = 210

**Figure 111** : Cortot 1939, courbe du tempo  
aux mes. 179-190

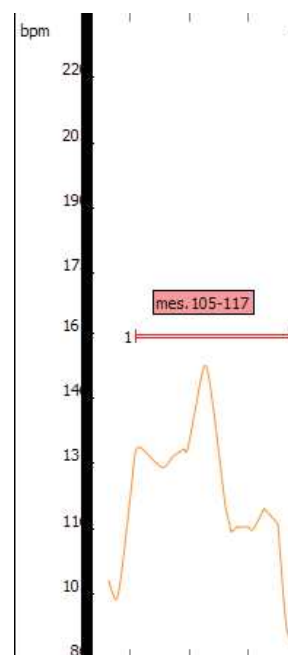
Les fluctuations agogiques chez Boukoff, Clidat et Duchâble sont très modérées et délicates. Elles ne gênent jamais le phrasé. Tous trois préparent le premier thème avec un petit *ritardando* (plus restreint chez Duchâble). Le thème est interprété dans un tempo très légèrement retenu et avec peu de fluctuations agogiques. Ils ralentissent un peu avant la mes. 153 (variante du motto 2) et accélèrent légèrement aux mes. 179-190 (variante du motto 1). Duchâble accélère également aux mes. 141-151.

L'agogique dans les interprétations de Mardirossian et Sageman est modérée. Sageman fait parfois des *ritardandi* importants. Tous deux préparent le premier thème de la *Sonate* avec très peu de *ritardando*. Mardirossian garde le même tempo à la mes. 179 (variante du motto 1), Sageman y accélère légèrement.



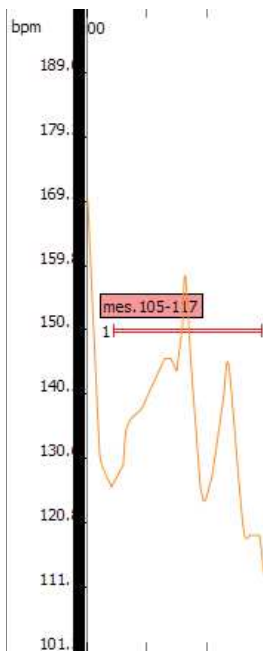
Valeur métronomique à la mes. 105 (premier thème) : ♩ = 105

**Figure 112** : Boukoff 1993, courbe du tempo aux mes. 100-117



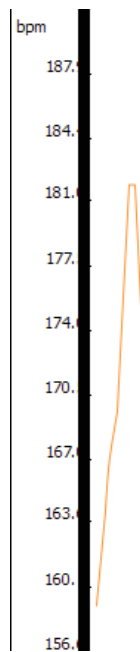
Valeur métronomique à la mes. 105 (premier thème) : ♩ = 129

**Figure 113** : Clidat 1975, courbe du tempo aux mes. 100-117



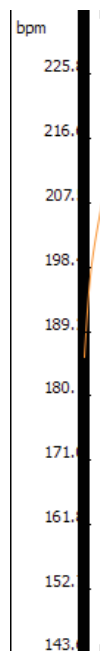
Valeur métronomique à la  
mes. 105 (premier thème) : ♩ = 123

**Figure 114** : Duchâble 1984, courbe du tempo  
aux mes. 100-117



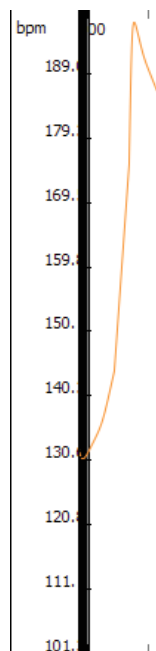
Valeur métronomique à la  
mes. 179 (variante du motto 1) : ♩ = 166

**Figure 115** : Boukoff 1993, courbe du tempo  
aux mes. 179-190



Valeur métronomique à la  
mes. 179 (variante du motto 1) : ♩ = 198

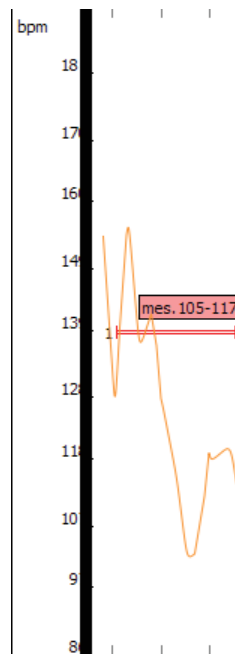
**Figure 116** : Clidat 1975, courbe du tempo  
aux mes. 179-190



Valeur métronomique à la  
mes. 179 (variante du motto 1) : ♩ = 172

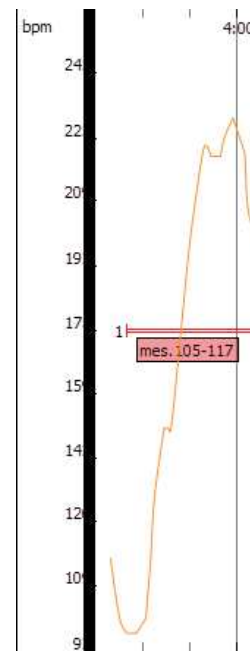
**Figure 117** : Duchâble 1984, courbe du tempo  
aux mes. 179-190





Valeur métronomique à la  
mes. 105 (premier thème) : ♩ = 122

**Figure 118** : Mardirossian 2007, courbe du  
tempo aux mes. 100-117



Valeur métronomique  
à la mes. 105 (premier thème) : ♩ = 124

**Figure 119** : Sageman 2003, courbe du tempo  
aux mes. 100-117

#### 3.4.2.d. Synthèse

L'analyse de la deuxième section de la *Sonate* confirme l'impression d'homogénéité au sein de l'école française que nous avons déjà eue. La conception de l'interprétation du premier thème est commune aux six représentants de cette école. Le thème exprime de manière convaincante une atmosphère solennelle et transmet un caractère majestueux. Cortot l'interprète avec un accompagnement relativement fort. Les pianistes français interprètent le thème dans un tempo un peu plus retenu, avec une grande préparation dynamique et un *ritardando* (le seul pianiste qui ralentit peu est François-René Duchâble). Duchâble interprète quelques endroits de la section avec plus de tension, mais sans altérer son caractère d'ensemble serein. Cortot accentue encore cette tendance : il accélère un peu le tempo à partir de la mes. 171 en créant une atmosphère plus agitée ; à la mes. 179, le son devient également assez fort. Cortot et Duchâble détachent la croche des deux double-croches au motto **2**, malgré l'indication de *legato* (mes. 141). Cortot utilise une agogique plus ample que les autres pianistes français. Nous avons noté que les six pianistes avaient un toucher assez similaire dans les nuances douces :

plutôt sonore, sans être transparent (Mardirossian et Sageman atteignent le niveau sonore le plus bas : en-dessous du degré -30).

Nous avons noté un détail dans l'interprétation de Caroline Sageman, qui semble être *influencée par certains pianistes de l'école hongroise*. Il s'agit de la mes. 197 *dolce*, qu'elle joue assez fort après le *crescendo* qui précède. Cet endroit est interprété de la même manière par Annie Fischer, Géza Anda et Tamás Vásáry. Par ailleurs, la pédalisation de Sageman aux mes. 179-186 est sans doute influencée par Horowitz (et se retrouve également chez Pletnev).

### 3.4.3. Troisième section (mes. 205-318)

#### 3.4.3.a. Tableaux d'analyse

École pianistique	Française	Française	Française
Nom de l'interprète	Alfred Cortot	Yuri Boukoff	France Clidat
Durée Tempi	3 min 32 sec mes. 205 : 174/noire	3 min 36 sec mes. 205 : 146/noire	3 min 35 sec Mes. 205 : 156/noire
Evolution dynamique et point culminant <i>fff pesante</i>	Evolution puissante (mes. 286-296) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297-310)	Grande évolution (mes. 286-296) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297-310)	Evolution puissante aux mes. 286-296. 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297-310)
Pédaliation	Modérée. Joue sans pédale et détache les notes aux mes. 209-210 et 217-218. Joue sans pédale les noires aux mes. 277, 280 et 283. Met la pédale à la variante du 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297) mais pas dans les silences.	Modérée, plutôt minimale. Le 1 <sup>er</sup> thème à la mes. 297 est joué assez sec, avec peu de pédale.	Modérée. Les mes. 226-231 sont jouées avec pédale. Relie les fins des mesures avec les débuts des suivantes (mes. 290-294) avec la pédale. Le 1 <sup>er</sup> thème aux mes. 297-300 et 302-305 est joué avec assez de pédale.
Phrasé	Uni ; pas de respiration avant la mes. 277 mais respire à la mes. 286. Détache toujours la croche dans la variante du motto 2 (mes. 311 et 314).	Très uni. Petite respiration avant la mes. 277. Enchaîne la mes. 286.	Uni. L'arrivée du refrain à la mes. 277 est bien distinguée.
Agogique	Modérée, moins que dans les premières sections. Un tempo subitement plus lent à la mes. 286. Grand <i>rit.</i> à la mes. 296 et tempo clairement ralenti à la variante du 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297). Petit <i>rit.</i> aux dernières mesures de la section.	Minimale, tempos stable. Petit <i>rit.</i> avant la mes. 23. <i>Rit.</i> avant le 1 <sup>er</sup> thème et tempo légèrement retenu à la mes. 297.	Modérée. Accélère aux mes. 255-262 <i>incalzando</i> . Petit <i>rit.</i> avant le 1 <sup>er</sup> thème et tempo légèrement retenu à la mes. 297.
Toucher	Ample et dense dans les nuances fortes. Léger et sonore dans les nuances douces.	Puissant, dense, riche dans les nuances fortes. Sonore, avec une douceur modérée dans les nuances douces.	Très énergique et puissant dans les nuances fortes. Les accents aux mes. 233-236 sont très marqués. Dans les passages doux, la sonorité est tendre, claire et chantante ; Clidat préfère garder les nuances douces plus longtemps, en accord avec la partition.
Nuances	Correctes selon la partition. Le <i>Recitativo f appassionato</i> est interprété plutôt fort, selon l'indication. Joue la mes. 315 <i>energico</i> assez doux.	Correctes suivant la partition. Le <i>f appassionato</i> (mes. 301 et 306) est assez fort et intense.	Correctes suivant la partition. Les <i>Recitativo</i> (mes. 301 et 306) et les mes. 307-313 sont joués plutôt doucement.
Particularités de l'interprétation	La section commence avec un caractère très impétueux et virtuose. Nous avons trouvé que Cortot utilise moins de fluctuations agogiques dans cette section. Le point culminant (mes. 297) est interprété en tempo nettement ralenti, pesant et macabre, en respirant bien aux silences.	Interprétation avec de style, émotionnellement mesurée. Le 1 <sup>er</sup> thème est interprété avec très peu de pédale, le tempo est un peu retenu, le caractère est très résolu.	La section est très diversifiée et Clidat arrive à saisir et transmettre les états émotionnels complexes.

Tableau 21 : École française, analyse des interprétations de la troisième section (mes. 205-318)

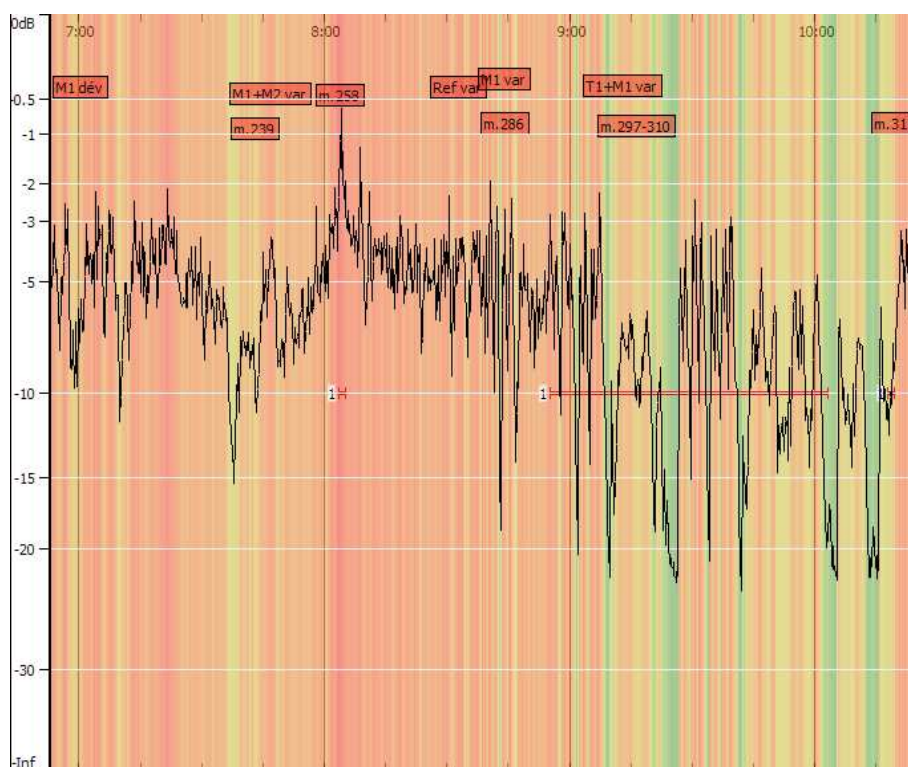
École pianistique	Française	Française	Française
Nom de l'interprète	François-René Duchâble	Vahan Mardirossian	Caroline Sageman
Durée Tempi <i>fff pesante</i>	3 min 41 sec mes. 205 : 156/noire	3 min 50 sec mes. 205 : 132/noire (tempo très instable)	3 min 51 sec mes. 205 : 136/noire
Evolution dynamique et point culminant	Evolution puissante (mes. 286-296) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297-310)	Evolution très puissante (mes. 286-296) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297-310)	Evolution puissante (mes. 286-296) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297-310)
Pédaliation	Modérée, minimale à certains moments (mes. 209-212, 217-220). Mes. 243-244 presque sans pédale.	Ample. Tout le début de la section (jusqu'à la mes. 239) est joué avec beaucoup de pédale.	Modérée, plutôt minimale.
Phrasé	Très uni. Ne détache pas du tout la mes. 255 et la mes. 286. En revanche, marque bien l'arrivée de la mes. 277. Détache peu le 1 <sup>er</sup> thème (petit <i>rit.</i> ).	Uni. Détache bien l'arrivée de la mes. 239 et la mes. 277, et assez peu la mes. 255. En revanche, relie la mes. 286. <i>Il détache très peu le 1<sup>er</sup> thème.</i>	Uni. Ne respire pas à la mes. 277 et 286.
Agogique	Modérée. Léger <i>rit.</i> avant la mes. 239 et tempo plus calme. <i>Accelerando</i> aux mes. 263-276 <i>con strepito</i> . Un peu de <i>rit.</i> avant le 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297) qui est joué dans un tempo retenu.	Modérée, avec tendance à être ample. Accélération aux mes. 209-212, mes. 217-220 et aux mes. 226-238 où <i>le tempo n'est pas stable</i> . <i>Rit.</i> avant la mes. 239. Donne l'impression d'un tempo plus vif à la mes. 277 mais a accéléré aux mes. 263-276. <i>Presque pas de rit. avant le 1<sup>er</sup> thème qui garde le tempo.</i>	Modérée, très souple tempo et des <i>rubatos</i> subtils. <i>Ralentit notablement le tempo aux mes. 209 et 217</i> . Tempo plus calme à la mes. 239. Accélère aux mes. 263-276. Fait un <i>rit.</i> avant le 1 <sup>er</sup> thème et retient le tempo à cet endroit.
Toucher	Dans les nuances fortes, le toucher est dense, solide, très vigoureux. Dans les nuances douces le son est léger, fin, sans être transparent.	Très solide, dense et ample dans les nuances fortes. Le son dans les nuances douces est fin, léger, sans devenir transparent. Nous voyons un assez grand écart entre les nuances fortes et les nuances douces qui arrivent presque jusqu'au degré -30.	Son très ample et dense dans les nuances fortes. Léger et subtil dans les nuances douces. Assez grand écart entre les nuances fortes et douces.
Nuances	Correctes selon la partition. Le <i>f appassionato</i> aux mes. 301 est assez doux, en contraste avec le 1 <sup>er</sup> thème. La mes. 306 <i>Recitativo</i> est interprétée plus fort, presque en arrivant au degré -3.	Correctes selon la partition. Le <i>f appassionato</i> aux mes. 301 et 306 a un caractère assez affirmatif (à la différence de la plupart des autres pianistes), sans être joué vraiment <i>f</i> .	Correctes selon la partition en général, avec des petites libertés. <i>Des accents à la main gauche aux mes. 209-210 et 217-218</i> . Assez doux et plutôt mélancolique à la mes. 301 <i>f appassionato</i> . Presque <i>p</i> à la mes. 311 <i>f marcato</i> .
Particularités de l'interprétation	La section donne une légère <i>impression de précipitation</i> , parfois elle manque de respiration. Cela se ressent même au passage plus calme (mes. 239-255). Le 1 <sup>er</sup> thème est très lourd, d'un caractère catégorique, très macabre. Le tempo est un peu plus retenu.	Interprétation vraiment vigoureuse, atmosphère tempétueuse au début de la section. Toute la section est très agitée, le son est bien ample, avec un petit relâchement aux mes. 239-255. Le 1 <sup>er</sup> thème exprime un caractère très résolu, <i>dans le même tempo</i> .	Toujours plutôt peu de pédale. Le 1 <sup>er</sup> thème à la mes. 297, préparé avec un <i>rit.</i> , est très pesant, dans un tempo ralenti, avec un son dense.

Tableau 22 : École française, analyse des interprétations de la troisième section (mes. 205-318)

### 3.4.3.b. Analyse des nuances au moyen de *Sonic Visualiser*

Cortot interprète la troisième section de la *Sonate* avec un toucher ample et dense dans les nuances fortes : le niveau sonore atteint le degré -2 et même, une fois, -1 ; ce sont les niveaux les plus élevés jusqu'à cette section. Le toucher est léger et sonore dans les nuances douces (le niveau sonore atteint à peine le degré -20).

Le *Recitativo f appassionato* (mes. 301 et 306) est interprété plutôt fort, selon l'indication de Liszt : la courbe dynamique montre qu'il y a peu d'écart entre la nuance forte aux mes. 297-300, 302-305 et la nuance du *Recitativo* : -3 et -5. En revanche, Cortot interprète la mes. 315 *energico* de façon assez douce.



**Figure 120** : Cortot 1939, courbe de l'intensité (troisième section)

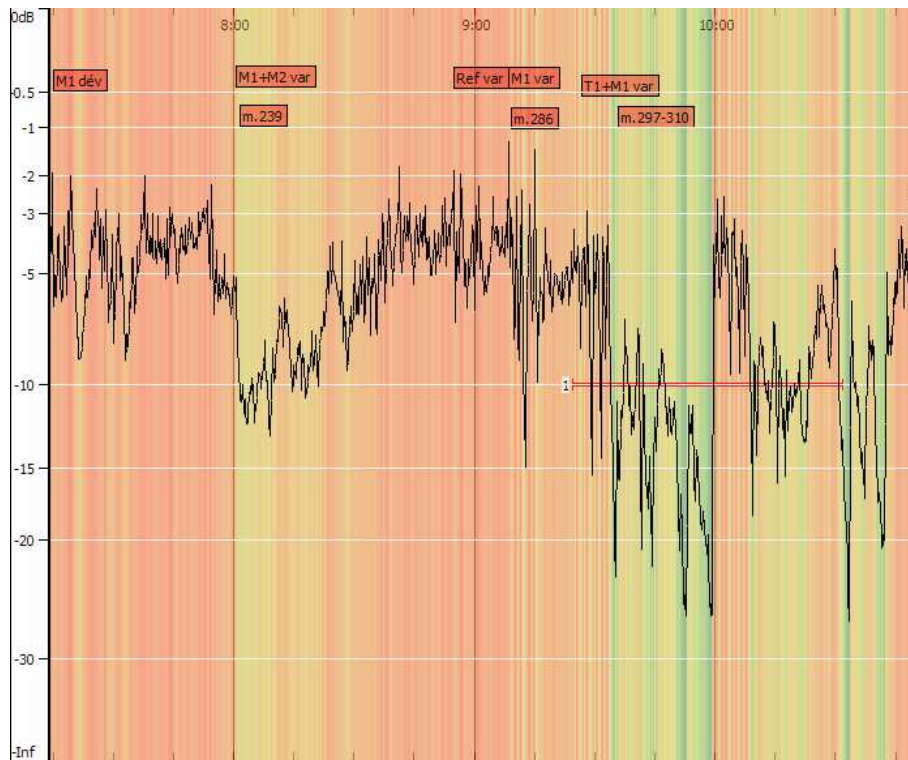
Boukoff et Clidat interprètent cette section avec un toucher puissant, dense et riche dans les nuances fortes. Chez Boukoff, le niveau sonore dépasse largement le degré -2 qui est le plus élevé jusqu'à la troisième section. Chez Clidat, la courbe dynamique dépasse souvent le degré -0,5. Dans les nuances douces, les deux pianistes gardent un toucher sonore, clair et chantant : les deux courbes dynamiques

descendent à peine en-dessous du degré -20, sans atteindre -30. Nous avons observé le grand écart dynamique de l'interprétation de Clidat dans cette section : le niveau sonore est situé entre les degrés -0,5 et -20. En outre, Clidat préfère garder des nuances douces le plus longtemps possible, quand cela est en accord avec les indications de Liszt.

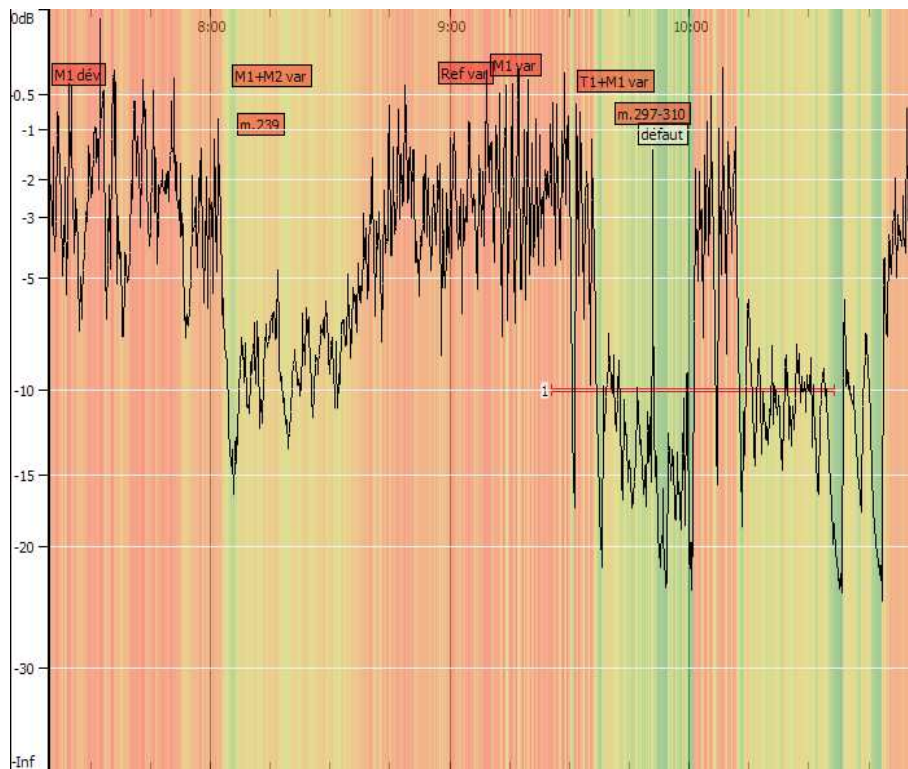
En ce qui concerne les nuances, Boukoff et Clidat restent fidèles aux indications de la partition. Clidat souligne clairement les accents aux mes. 233-236. Le *Recitativo f appassionato* (mes. 301 et 306) est interprété de façon assez forte et intense par Boukoff (il y a peu d'écart entre la nuance forte des mesures précédentes et la nuance du *Recitativo* : -3 et -10 rapprochant de -5). En revanche, Clidat interprète le même passage (mes. 301 et 306), ainsi que les mes. 307-313, plutôt doucement : la courbe dynamique montre le grand écart entre la nuance forte aux mes. 297-300, 302-305 et la nuance aux mes. 301 et 306 (les degrés -0,5 et -10).

Le toucher de Duchâble présente des caractéristiques similaires de celui de Boukoff et Clidat (et particulièrement Clidat) : dans les nuances fortes, le son est dense, solide et très vigoureux (la courbe dynamique atteint le niveau -0,5). Dans les nuances douces, Duchâble a un son léger, fin mais sans être transparent (le niveau sonore descend à peine en-dessous du degré -20).

Duchâble interprète le *Recitativo f appassionato* à la mes. 301 de manière assez douce, en contraste avec le premier thème à la mes. 297 (le niveau sonore des mes. 297-300 dépasse le degré -2 et la mes. 301 est située principalement en-dessous du degré -5). La mes. 306 *Recitativo* est interprétée un peu plus fort, presque en atteignant au degré -3.

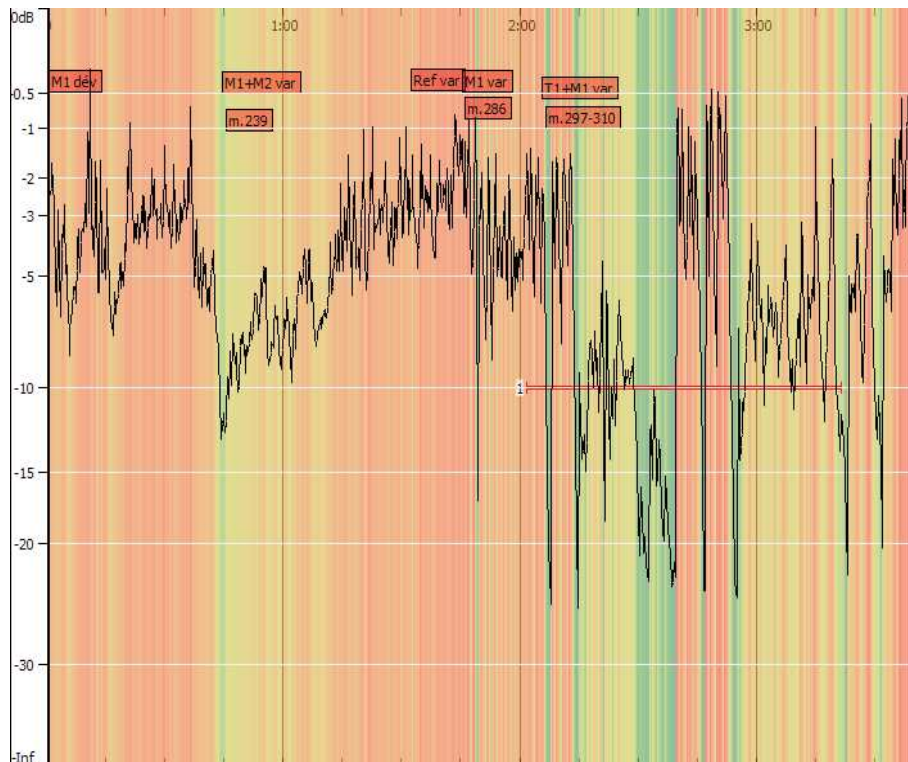


**Figure 121** : Boukoff 1993, courbe de l'intensité (troisième section)



**Figure 122** : Clidat 1975, courbe de l'intensité (troisième section)



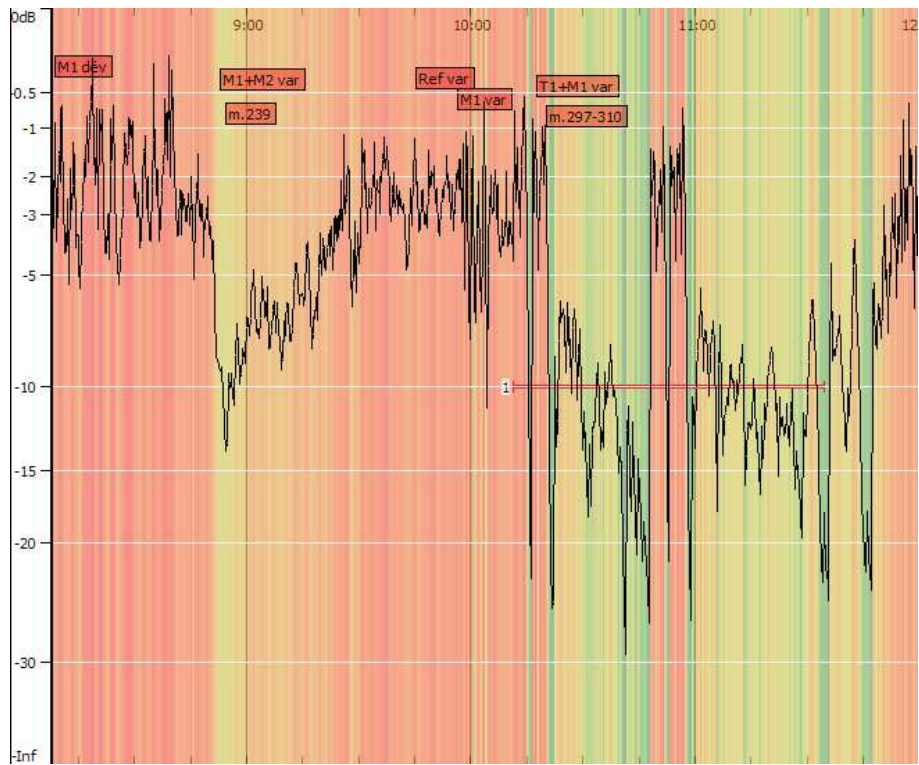


**Figure 123** : Duchâble 1984, courbe de l'intensité (troisième section)

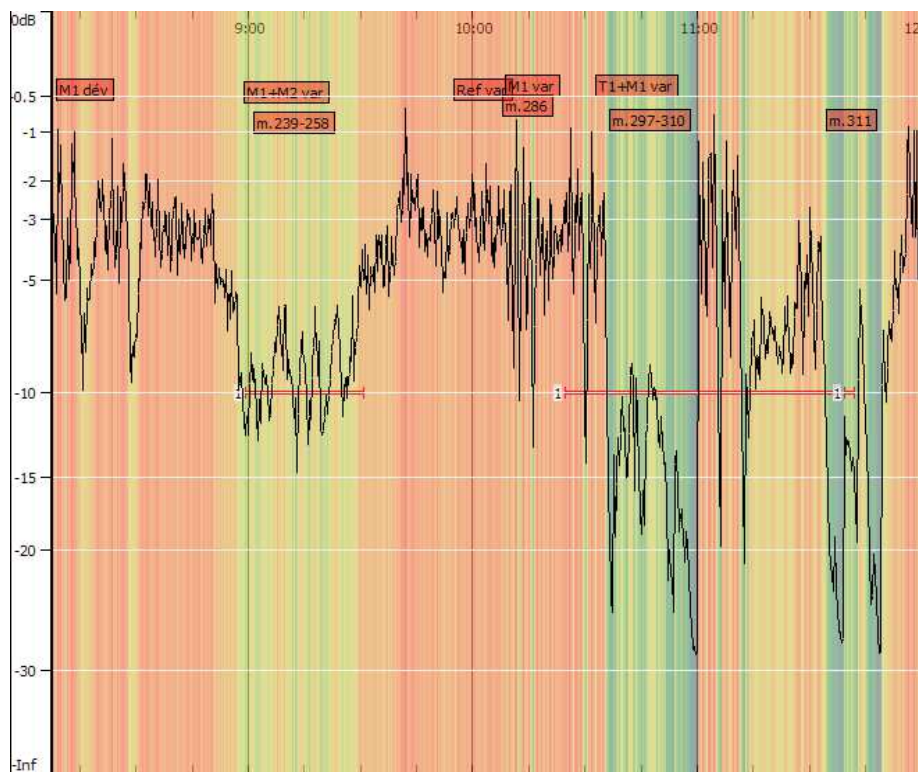
Les interprétations de Mardirossian et Sageman présentent un toucher assez similaire : le son est très solide, dense et ample dans les nuances fortes (les deux courbes dynamiques atteignent le niveau  $-0,5$ ). Dans les nuances douces, le toucher des deux pianistes est fin, léger, sans devenir transparent chez Mardirossian. Tous deux présentent un grand écart entre les nuances fortes (degré  $-0,5$ ) et les nuances douces qui arrivent presque jusqu'au degré  $-30$ . De même, Sageman interprète les mes. 239-258 de manière très douce, en arrivant au degré  $-15$ .

Par rapport dans les nuances, nous avons noté que Sageman prend parfois de petites libertés (à titre d'exemple, des accents à la main gauche aux mes. 209-210 et 217-218 : nous avons retrouvé les mêmes accents dans l'interprétation de Horowitz de 1977 ; la mes. 311 *f marcato* qui est interprétée quasiment *p*). Sageman interprète le *Recitativo f appassionato* de manière assez douce et plutôt mélancolique : il y a un grand écart dynamique entre les niveaux sonores des mes. 297-300 et la mes. 301 (degrés  $-1$  et  $-10$ ). En revanche, le *f appassionato* aux mes. 301 et 306 chez Mardirossian exprime un caractère assez affirmatif (à la différence de la plupart des autres pianistes), sans être joué vraiment *f* (la courbe dynamique descend en-dessous du degré  $-5$  aux mes. 301 et 306).





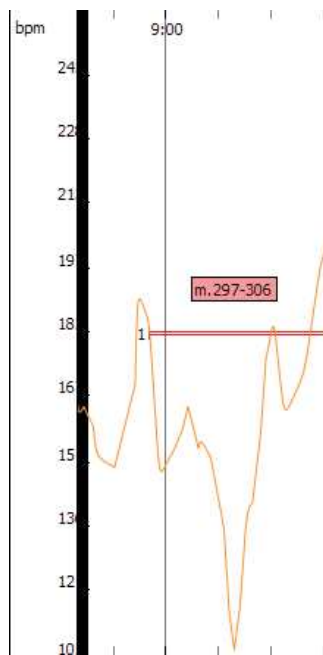
**Figure 124** : Mardirossian 2007, courbe de l'intensité (troisième section)



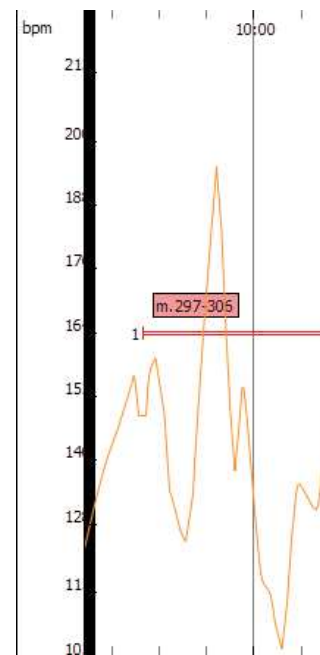
**Figure 125** : Sageman 2003, courbe de l'intensité (troisième section)

### 3.4.3.c. Analyse de l'agogique

Les fluctuations agogiques de Cortot sont modérées et nous avons trouvé qu'il en faisait moins que dans les premières sections. En revanche, il choisit un tempo subitement plus lent à la mes. 286 (variante du motto 1). Il fait également un grand *ritardando* à la mes. 296 et adopte un tempo nettement ralenti au point culminant de la section (variante du 1<sup>er</sup> thème à la mes. 297). Il termine la section avec un petit *ritardando* dans les dernières mesures.



Valeur métronomique à la mes. 297 (variante du premier thème) : ♩ = 93

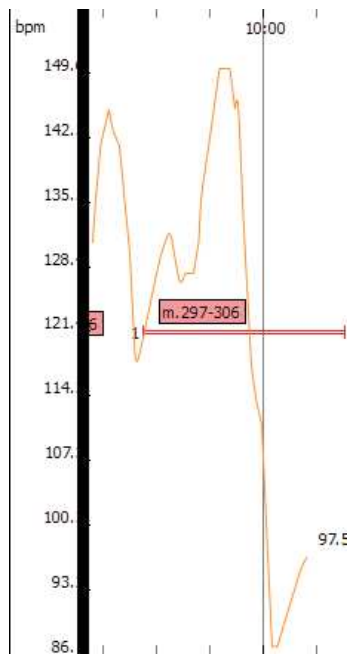


Valeur métronomique à la mes. 297 (variante du premier thème) : ♩ = 139

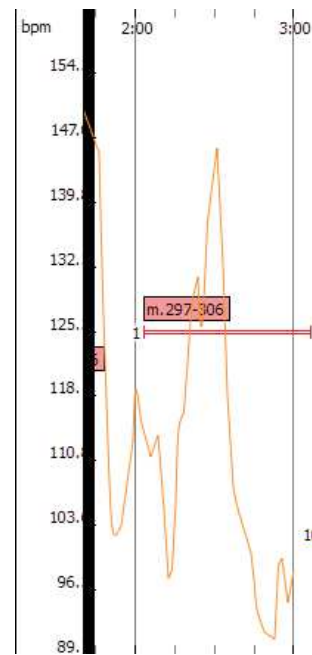
**Figure 126 :** Cortot 1939, courbe du tempo aux mes. 277-310

**Figure 127 :** Boukoff 1993, courbe du tempo aux mes. 286-310

Les fluctuations agogiques dans les enregistrements de Boukoff, Clidat et Duchâble sont modérées, voire minimales. Boukoff et Duchâble font un petit *ritardando* avant la mes. 239 (variante du motto 1). En outre, Duchâble y adopte un tempo plus calme. Clidat accélère aux mes. 255-262 *incalzando*, alors que Duchâble choisit d'accélérer plutôt aux mes. 263-276 *con strepito*. Les trois pianistes ralentissent avant le point culminant à la mes. 297 et interprètent la variante du 1<sup>er</sup> thème dans un tempo légèrement retenu.



Valeur métronomique à la mes. 297 (variante du premier thème) : ♩ = 172

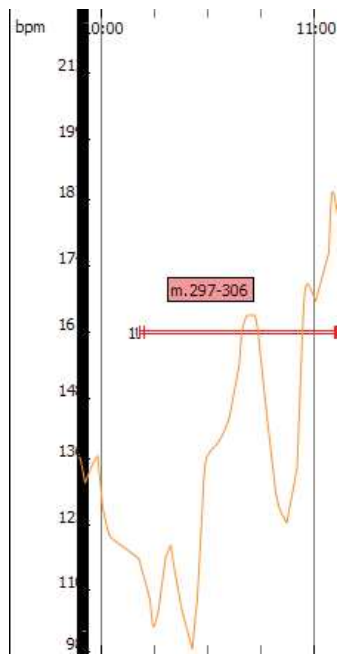


Valeur métronomique à la mes. 297 (variante du premier thème) : ♩ = 120

**Figure 128** : Clidat 1975, courbe du tempo aux mes. 286-310

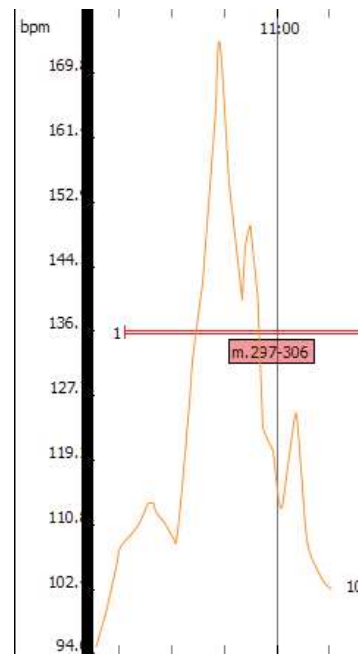
**Figure 129** : Duchâble 1984, courbe du tempo aux mes. 286-310

Mardirossian et Sageman présentent davantage de fluctuations agogiques dans cette section. Sageman a un tempo très souple, avec des *rubatos* subtils. Mardirossian fait une accélération aux mes. 209-212, mes.217-220 et aux mes. 226-238 où le tempo n'est pas stable. En revanche, Sageman ralentit notablement le tempo aux mes. 209 et 217. Tous deux ralentissent avant la mes. 239 et Sageman y adopte un tempo plus calme. Mardirossian et Sageman accélèrent aux mes. 263-276, ce qui, chez Mardirossian, amène un tempo plus vif à la mes. 277. Mardirossian ne fait presque pas de *ritardando* avant la variante du 1<sup>er</sup> thème (mes. 297) où il garde le tempo. Sageman montre une conception différente pour le point culminant : elle ralentit avant le 1<sup>er</sup> thème et y retient le tempo.



Valeur métronomique à la mes. 297 (variante du premier thème) :  $\text{♩} = 127$

**Figure 130** : Mardirossian 2007, courbe du tempo aux mes. 286-310



Valeur métronomique à la mes. 297 (variante du premier thème) :  $\text{♩} = 112$

**Figure 131** : Sageman 2003, courbe du tempo aux mes. 286-310

#### 3.4.3.d. Synthèse

Dans cette section, nous pouvons conclure que les interprétations des pianistes de l'école française suivent encore une fois une conception commune. Tous les six réussissent à bien transmettre le caractère vigoureux de la section et à construire un développement dynamique et agogique qui amène le point culminant de la section (la variante du 1<sup>er</sup> thème à la mes. 297). En général, les pianistes français préparent ce point culminant avec un *ritardando* modéré, un peu plus exprimé chez Boukoff et Sageman, et très important chez Cortot. En ce qui concerne la pédalisation la pédale est toujours mise dans le thème, sauf chez Yuri Boukoff qui l'interprète plus sec. Le thème est joué dans un tempo plus retenu, particulièrement chez Cortot ; Vahan Mardirossian est le seul qui l'interprète dans le même tempo et avec un *ritardando* minimal. Tous les représentants de l'école française expriment un caractère macabre et en même temps résolu dans cette variante du premier thème.

Par rapport à un autre point important de la section, les deux *Recitativo f appassionato*, les pianistes français montrent deux modes d'interprétation : Cortot, Boukoff et Mardirossian suivent l'indication du compositeur en jouant ce passage de

manière plus intense, alors que Clidat, Duchâble et Sageman créent une atmosphère plus douce et douloureuse. Il est à noter que la manière dont Cortot, Boukoff et Mardirossian interprètent cet endroit est relativement rare parmi les pianistes.

Une particularité importante concernant l'interprétation de Sageman : nous avons retrouvé les mêmes accents aux mes. 209-212 et 217-218 que chez Horowitz dans son interprétation de 1977. Par ailleurs, nous avons déjà observé une influence de Horowitz sur Sageman concernant certains détails dans la deuxième section de la *Sonate* : cela se confirme dans cette section.

### 3.4.4. Quatrième section (mes. 319-452)

#### 3.4.4.a. Tableaux d'analyse

École pianistique	Française	Française	Française
Nom de l'interprète	Alfred Cortot	Yuri Boukoff	France Clidat
Durée Tempi <i>Andante sostenuto</i>	5 min 48 sec mes. 331 : 82/noire	6 min 48 sec Mes. 331 : 60/noire	6 min 13 sec Mes. 331 : 65/noire
Évolution dynamique et point culminant	Graduelle, avec augmentation de l'intensité, fermeté croissante (mes. 363-392). 2 <sup>e</sup> thème (mes. 393-407) → (mes. 395 - <i>fff</i> )	Graduelle, avec augmentation de l'intensité, tension interne croissante (mes. 363-392). 2 <sup>e</sup> thème (mes. 393-407) → (mes. 395 - <i>fff</i> )	Évolution puissante et passionnée (mes. 363-392); les mes. 363 et 376 rendent un son macabre. 2 <sup>e</sup> thème (mes. 393-407), mes. 395 en <i>fff</i> .
Pédalisation	Modérée ; le début de la section est interprété avec pédale.	Modérée	Modérée
Phrasé	Uni.	Très uni	Uni, aidé également du tempo assez rapide pour la section.
Agogique	Ample. Au 2 <sup>e</sup> thème, nous voyons la même manière d'improvisation libre que dans les autres sections en ce qui concerne l'agogique : Cortot retarde très souvent la main droite par rapport à la gauche, prépare les entrées de certaines notes, arpège souvent des accords. Accélère nettement à la mes. 349 ; les petites notes d'ornementation sont jouées elles aussi vite et légèrement. Beaucoup d'agogique au développement dynamique. Beaucoup de <i>rit.</i> au point culminant. Déforme presque le rythme à la main gauche aux mes. 449-452.	Minimale ; seulement quelques préparations de notes culminantes.	Modérée. Légère accélération aux mes. 356-362, surtout à partir de la mes. 360. Tendance à accélérer le tempo aux mes. 386-395.
Toucher	Doux et tendre dans les nuances douces, sans être jamais trop transparent. Dense et rond dans les nuances fortes.	Puissant, dense et dense dans les nuances fortes ; sonore, modérément doux et direct dans les nuances douces (le niveau sonore descend un peu en-dessous du degré -20).	Le toucher est très fin et délicat dans les nuances faibles et devient parfois presque inaudible (début de la mes. 349, mes. 433-440). Au point culminant, le son est puissant et direct.
Nuances	Correctes selon la partition. Le développement dynamique (mes. 363) commence plutôt doux et récupère vite le <i>crescendo</i> . Diminue beaucoup à la mes. 396 où il est encore <i>fff</i> (comme Horowitz dans <i>l'enregistrement de 1977</i> ). Les mes. 393-396 (point culminant) sont interprétées de façon plus douce.	Correctes suivant la partition. Commence l'évolution à la mes. 363 de façon plutôt douce. Le point culminant est clairement distingué.	Correctes suivant la partition. Commence l'évolution dynamique (mes. 363) plutôt fort. Le point culminant (mes. 395-396) est joué moins fort en comparaison. La mes. 398 est jouée assez fort.
Particularités de l'interprétation	Le 2 <sup>e</sup> thème transmet bien le caractère serein et religieux-panthéiste mais sans aller jusqu'à une profonde contemplation ; on ressent une légère agitation à cause du tempo plutôt allant et de l'accélération à la mes. 349.	Crée une impression de tranquillité, de douceur, de paix dans le 2 <sup>e</sup> thème qui est assez doux. À la mes. 349, style <i>bel canto</i> . Évolution dynamique grandiose et pathétique.	L'interprétation de cette section est relativement rapide. L'accent est mis plutôt sur la grande évolution dynamique et le point culminant que sur l'état méditatif des passages pastoraux où l'on ressent toujours un peu d'agitation.

Tableau 23 : École française, analyse des interprétations de la quatrième section (mes. 319-452)

École pianistique	Française	Française	Française
Nom de l'interprète	François-René Duchâble	Vahan Mardirossian	Caroline Sageman
Durée Tempi <i>fff pesante</i>	7 min 12 sec mes. 331 : 58/noire	7 min 14 sec mes. 331 : 56/noire	7 min 10 sec mes. 331 : 67/noire
Évolution dynamique et point culminant	Graduellement, avec augmentation de l'intensité, une fermeté croissante (mes. 363-392). 2 <sup>e</sup> thème (mes. 393-407) → (mes. 395 - <i>fff</i> )	Graduellement, avec augmentation de l'intensité, une fermeté croissante (mes. 363-392). 2 <sup>e</sup> thème (mes. 393-407) → (mes. 395 - <i>fff</i> )	Graduellement, avec augmentation de l'intensité, une fermeté croissante (mes. 363-392). 2 <sup>e</sup> thème (mes. 393-407) → (mes. 395 - <i>fff</i> )
Pédalisation	Modérée. Le début de la section est assez sec, sans pédale.	Modérée. Le début de la section est joué presque sans pédale ( <i>comme Duchâble</i> ).	Modérée, parfois restreinte (mes. 352, 412 sans pédale).
Phrasé	Uni. Légèrement plus découpé aux mes. 363-396 à cause du tempo ralenti. Duchâble <i>ne respecte pas les demi-soupirs</i> aux mes. 449-452.	Uni. Mardirossian <i>ne respecte pas les demi-soupirs</i> aux mes. 449-452 ( <i>comme Duchâble</i> ).	Uni. Enchaîne la mes. 363 avec le reste.
Agogique	Modérée. Un tempo assez retenu à la mes. 363.	Modérée.	Modérée. <i>Rit.</i> et tempo retenu à la mes. 375.
Toucher	Doux et tendre dans les nuances douces, sans être très <i>piano</i> . Dense et riche dans les nuances fortes.	Doux et intime dans les nuances douces. Dense et riche dans les nuances forte, sans être très ample.	Très doux, chaleureux et intime dans les nuances douces. Transparent aux mes. 422-432. Profond et dense dans les nuances fortes, sans être très ample.
Nuances	Correctes selon la partition. Commence l'évolution dynamique (mes. 363) de façon assez forte et majestueuse. Le début du point culminant (mes. 393) est bien distingué : c'est le plus haut niveau sonore dans la section. Diminue beaucoup à la mes. 396 qui est encore <i>fff</i> ( <i>comme Cortot et Horowitz de 1977</i> ) : <i>cf. idem. Cresc.</i> considérable à la mes. 407, selon l'indication de Liszt.	Correctes selon la partition. Joue le <i>dolce</i> à la mes. 334 de façon très intime. Le <i>rinforz.</i> à la mes. 362 est joué très doux. Commence l'évolution à la mes. 363 assez doux.	Correctes selon la partition. Influencées par la manière dont Horowitz fait ressortir les voix internes aux mes. 325-328. Son très intime à la mes. 335 <i>dolce</i> et à la mes. 349 <i>dolcissimo</i> . Commence l'évolution à la mes. 363 presque en <i>p</i> . Commence très <i>doux</i> la mes. 376 <i>mf</i> .
Particularités de l'interprétation	Le 2 <sup>e</sup> thème est interprété avec beaucoup de calme, presque statique. Dans toute la section s'impose le tempo assez lent.	Le 2 <sup>e</sup> thème est très calme et serein, ainsi que la fin de la section à partir de la mes. 415.	Le 2 <sup>e</sup> thème porte une atmosphère très paisible, de sérénité intérieure. Gère bien l'évolution musicale pour atteindre le point culminant.

Tableau 24 : École française, analyse des interprétations de la quatrième section (mes. 319-452)

#### 3.4.4.b. Analyse des nuances au moyen de *Sonic Visualiser*

Le toucher de Cortot dans cette section est chaleureux et tendre dans les nuances douces, sans être jamais transparent (le niveau sonore descend à peine jusqu'au degré -20). Dans les nuances fortes, le toucher devient dense et rond (le son dépasse le niveau -1). Le développement dynamique à la mes. 363 commence plutôt doux et récupère vite le crescendo. Cortot diminue beaucoup à la mes. 396 qui est encore *fff* (comme Horowitz dans l'enregistrement de 1977). Le point culminant (mes. 393-396) est interprété de façon relativement douce.

Nous trouvons les mêmes caractéristiques du son dans l'interprétation de Boukoff. Le toucher de celui-ci est sonore, modérément doux et direct dans les nuances douces (la courbe dynamique descend un peu en-dessous du degré -20) ; le son est puissant et dense dans les nuances fortes (il atteint le degré -1 qui est le plus élevé jusqu'à cette section). Boukoff crée une atmosphère de sérénité et de douceur lors du deuxième thème, qui est interprété assez doucement (le niveau sonore est situé en-dessous du degré -10). Il commence aussi l'évolution à la mes. 363 plutôt doucement. Le point culminant de la section est clairement distingué.

Le toucher de France Clidat est très fin et délicat dans les nuances douces et devient parfois presque inaudible (à titre d'exemple, au début de la mes. 349, aux mes. 433-440) : la courbe dynamique descend en-dessous du degré -20. Au point culminant, le son est puissant et direct (le niveau sonore atteint le degré -0,5). Elle commence l'évolution dynamique (mes. 363) plutôt fort. Le point culminant (mes. 393-396) est joué relativement moins fort ; en revanche, elle interprète la mes. 398 avec le même volume sonore que les mesures précédentes, alors que Liszt a noté un *diminuendo dolce* à la mes. 397.

Le toucher de Duchâble est chaleureux et tendre dans les nuances douces, sans être très *piano* (la courbe dynamique descend rarement jusqu'au degré -20) ; le son est dense et riche dans les nuances fortes (le niveau sonore atteint le degré -0,5 au point culminant et lors de sa préparation). Duchâble commence l'évolution dynamique (mes. 363) de façon assez forte et majestueuse. Le début du point culminant (mes. 393) est bien distingué : c'est le plus haut niveau sonore dans la section. Il diminue beaucoup à la mes. 396 qui est encore *fff* (comme Cortot et Horowitz en 1977). Duchâble fait un *crescendo* considérable à la mes. 407, selon l'indication de Liszt.



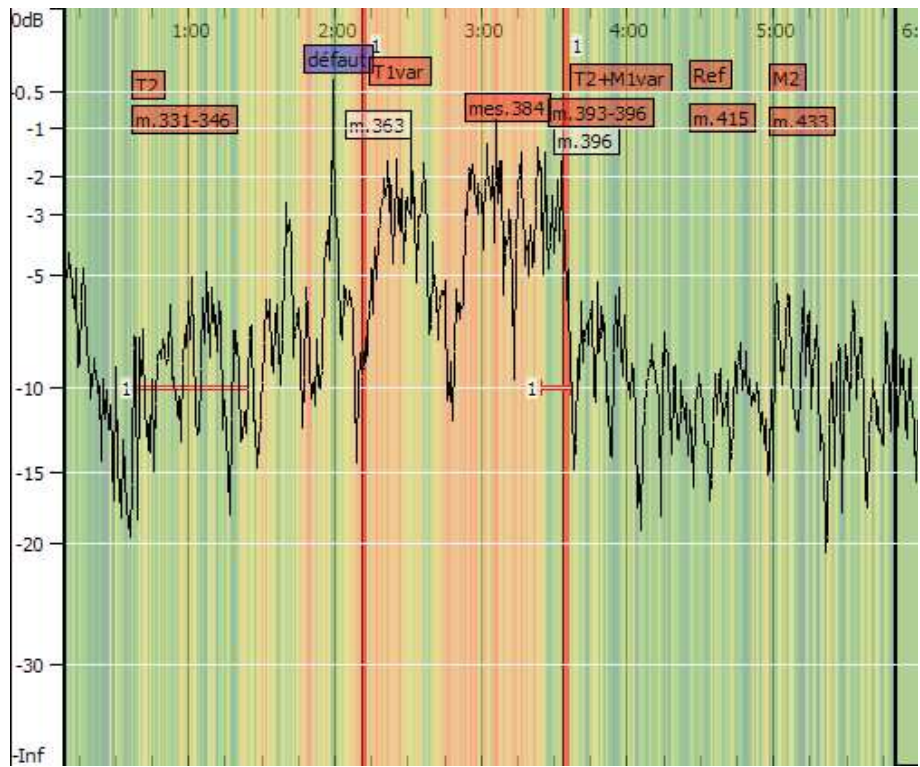


Figure 132 : Cortot 1939, courbe de l'intensité (quatrième section)

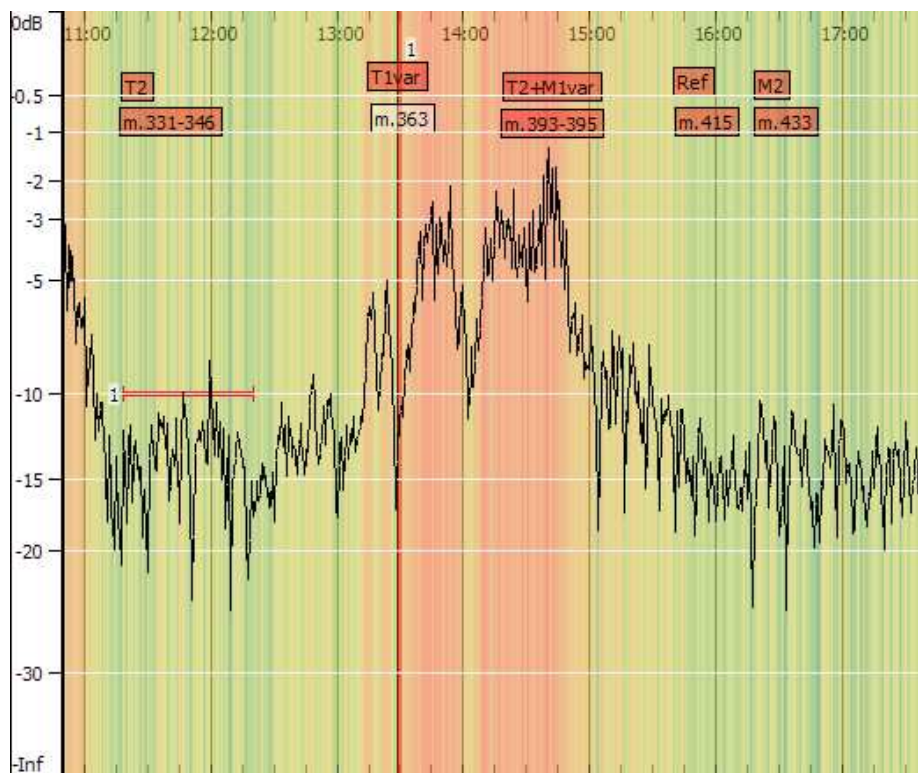
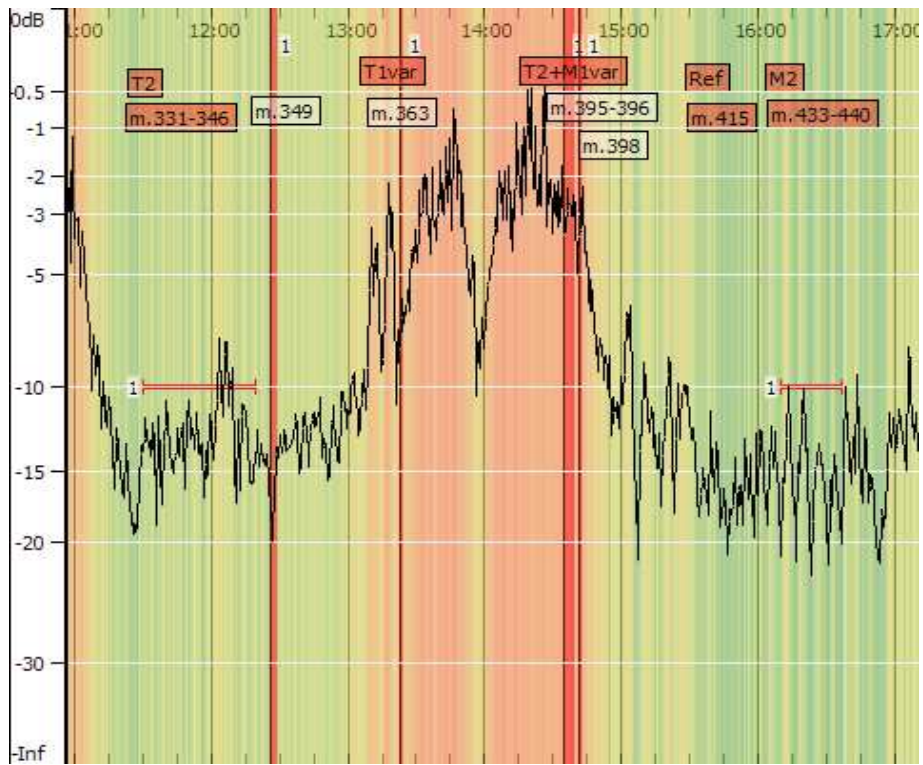
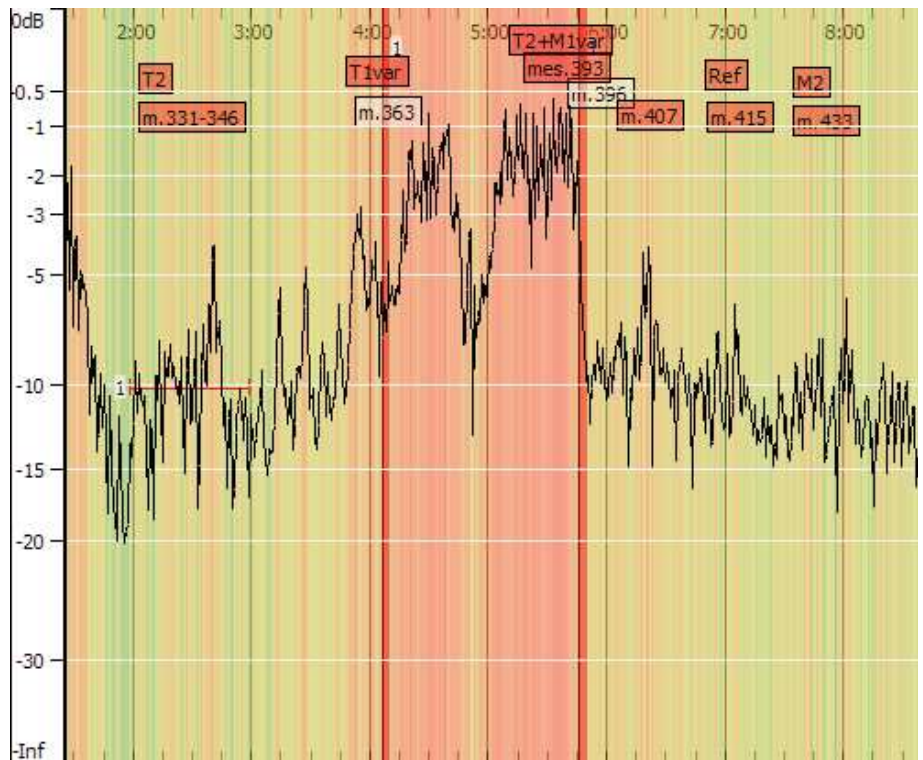


Figure 133 : Boukoff 1993, courbe de l'intensité (quatrième section)



**Figure 134** : Clidat 1975, courbe de l'intensité (quatrième section)



**Figure 135** : Duchâble 1984, courbe de l'intensité (quatrième section)

Le toucher de Mardirossian et Sageman est très proche. Le son est doux et intime dans les nuances douces (la courbe dynamique de Mardirossian descend en-

dessous du degré -20 et celle de Sageman quasiment jusqu'au degré -30). Sageman a un toucher transparent aux mes. 422-433. Le son des deux pianistes est dense et riche dans les nuances fortes, sans être très ample (la courbe dynamique de Mardirossian ne dépasse pas le degré -1 et celle de Sageman dépasse à peine le degré -2, mais sans atteindre -1). Mardirossian interprète le *dolce* à la mes. 335 avec une sonorité très intime. Sageman utilise le même toucher pour ce passage. Le *rinforzando* à la mes. 362 est joué également très doux. Mardirossian commence l'évolution dynamique à la mes. 363 assez doucement. Il ne distingue pas le point culminant de la section : le niveau sonore est plus élevé aux mes. 385-389 mais pas aux mes. 393-396.

Sageman a un son très intime au deuxième thème (notamment à la mes. 335 *dolce*, comme Mardirossian) et à la mes. 349 *dolcissimo* (variante du motto **2**). Elle commence l'évolution dynamique à la mes. 363 presque *p*, et commence aussi très doucement la mes. 376 *mf*.

Dans cette section, nous trouvons de nouveau une influence intéressante de Horowitz sur Sageman : celle-ci fait ressortir les voix internes aux mes. 325-328, comme nous l'entendons dans l'enregistrement de 1977 de Horowitz.

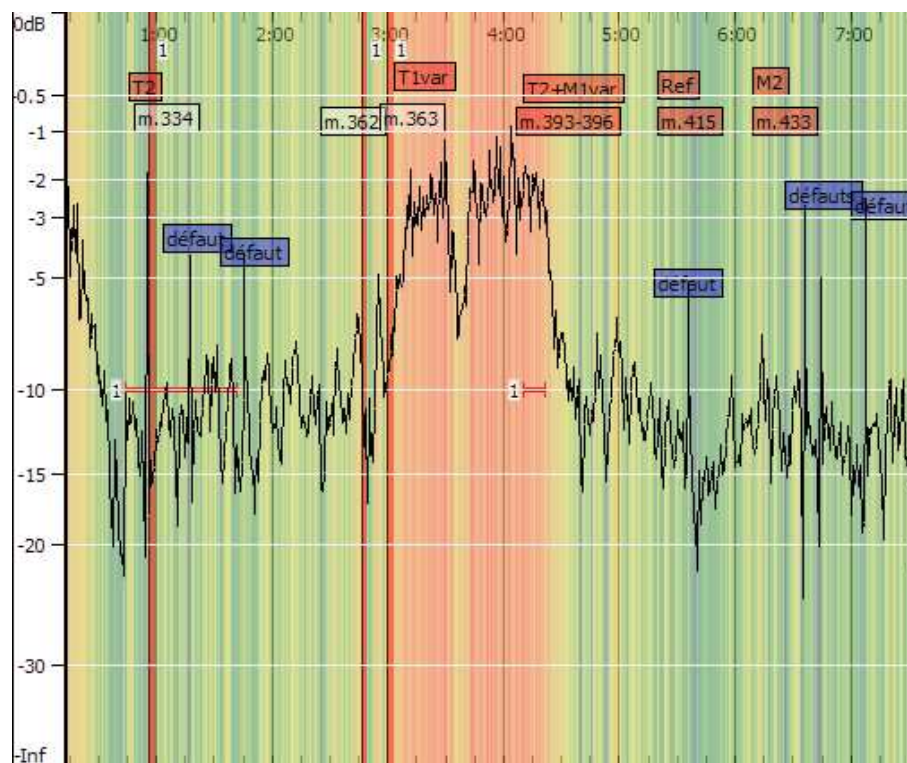


Figure 136 : Mardirossian 2007, courbe de l'intensité (quatrième section)

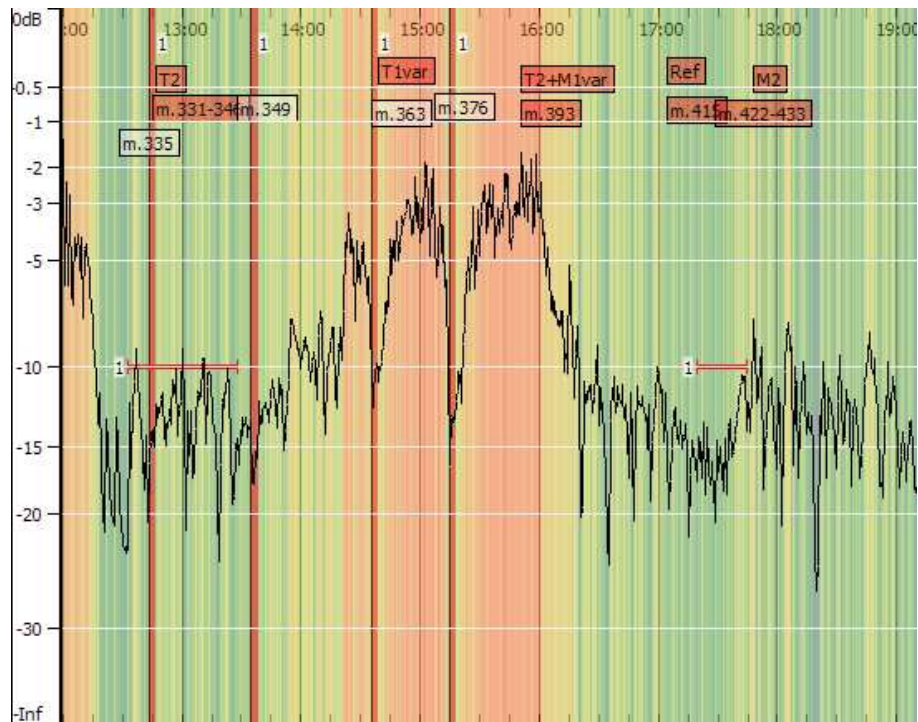


Figure 137 : Sageman 2003, courbe de l'intensité (quatrième section)

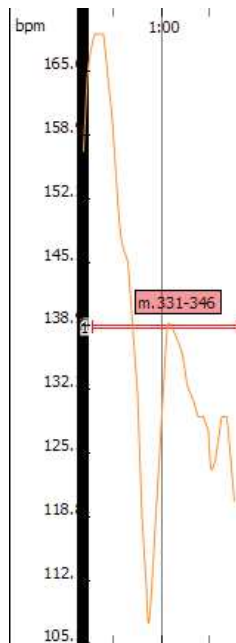
#### 3.4.4.c. Analyse de l'agogique

Cortot interprète la quatrième section de la *Sonate* avec des fluctuations agogiques plutôt amples. Au deuxième thème, nous voyons la même manière d'improvisation libre concernant l'agogique que dans les autres sections : il retarde très souvent la main droite par rapport à la gauche, prépare les entrées de certaines notes, fait des accents agogiques, arpège des accords. En outre, il accélère nettement à la mes. 349 (variante du motto **2**), ce qui donne un caractère plutôt agité. Les petites notes d'ornementation sont jouées vite et légèrement. Lors de l'évolution dynamique (dès la mes. 363), Cortot rajoute beaucoup de fluctuations agogiques. Il fait un grand *ritardando* au point culminant (mes. 393-396). Aux mes. 449-452, nous pouvons dire qu'il déforme presque le rythme à la main gauche.

Boukoff, Clidat et Duchâble interprètent la quatrième section avec une agogique modérée, voire minimale. Boukoff utilise quelques accents agogiques pour préparer les notes culminantes des phrases. Il ralentit légèrement au point culminant, avant la mes. 395. Clidat fait une légère accélération aux mes. 356-362, surtout à partir de la mes. 360 (avant l'évolution dynamique). Elle a tendance à accélérer le tempo aux mes. 386-395 (dans la sphère du point culminant). Boukoff et Clidat gardent le même tempo au début de l'évolution dynamique à la mes. 363. Duchâble choisit un tempo assez retenu à cet endroit ; de même, il interprète le deuxième thème de façon assez

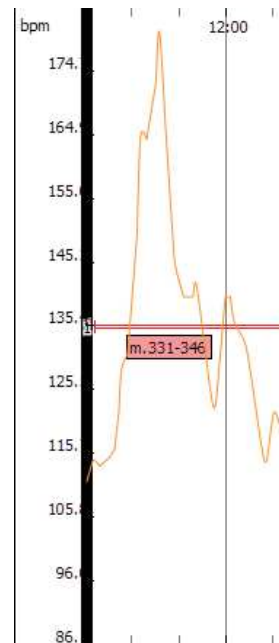


lente et très calme, presque statique. Il ralentit nettement au point culminant de la section (mes. 393-396).



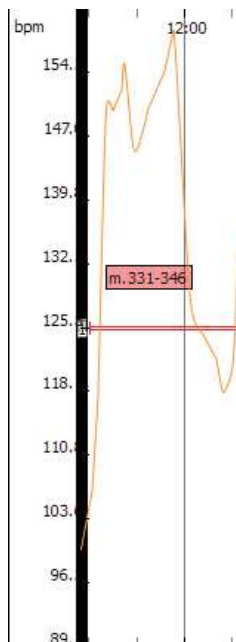
Valeur métronomique à la mes. 331 (deuxième thème) : ♩ = 86

**Figure 138** : Cortot 1939, courbe du tempo aux mes. 331-346



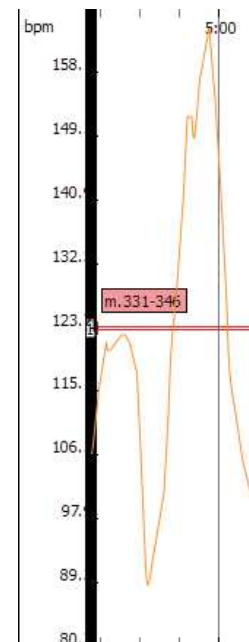
Valeur métronomique à la mes. 331 (deuxième thème) : ♩ = 56

**Figure 139** : Boukoff 1993, courbe du tempo aux mes. 331-346



Valeur métronomique à la mes. 331 (deuxième thème) : ♩ = 55

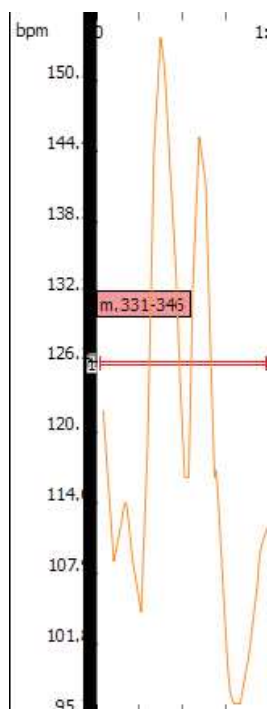
**Figure 140** : Clidat 1975, courbe du tempo aux mes. 331-346



Valeur métronomique à la mes. 331 (deuxième thème) : ♩ = 61

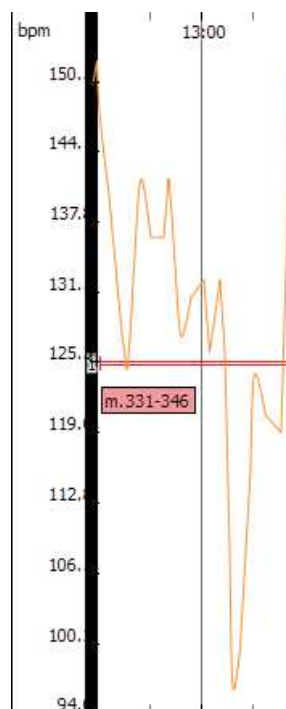
**Figure 141** : Duchâble 1984, courbe du tempo aux mes. 331-346

Mardirossian et Sageman interprètent également cette section avec une agogique modérée. Le tempo de Mardirossian est assez lent, il interprète le deuxième thème avec beaucoup de calme. Il ralentit légèrement au point culminant de la section, avant la mes. 395. Sageman fait un *ritardando* prononcé à la mes. 375. Tous deux gardent le même tempo au début de l'évolution dynamique, à la mes. 363.



Valeur métronomique à la mes. 331 (deuxième thème) : ♩ = 67

**Figure 142** : Mardirossian 2007, courbe du tempo aux mes. 331-346



Valeur métronomique à la mes. 331 (deuxième thème) : ♩ = 66

**Figure 143** : Sageman 2003, courbe du tempo aux mes. 331-346

#### 3.4.4.d. Synthèse

Dans la quatrième section de la *Sonate*, nous retrouvons une conception commune aux pianistes de l'école française sur un moment important : le deuxième thème de la *Sonate*. Les six pianistes ont bien transmis le caractère pastoral et la sérénité du thème. Néanmoins, Cortot en donne une interprétation moins contemplative et profonde, dans un tempo assez rapide (ainsi d'ailleurs que toute la section). En ce qui concerne le point culminant de la section et sa préparation dynamique, les pianistes français présentent deux conceptions : Cortot, Boukoff, Mardirossian et Sageman commencent la mes. 363 plutôt doucement, pas vraiment

*mf*, tandis que Clidat et Duchâble interprètent le même endroit de façon plutôt forte et majestueuse.

Nous devons mentionner ici quelques détails importants, à commencer par l'influence de Horowitz sur Sageman concernant la manière de mettre en relief les voix internes aux mes. 325-328. D'autre part, nous voyons une ressemblance dans les interprétations des mes. 449-452 par Duchâble et Mardirossian. Les deux pianistes prolongent les dernières croches de ces mesures et enlèvent ainsi les demi-soupirs : *une manière originale d'interprétation, que nous avons rencontrée uniquement dans l'école hongroise chez Cziffra et Vásáry*. Une autre parenté, cette fois entre les interprétations de Cortot et Duchâble, concerne le point culminant : les deux pianistes diminuent nettement à la mes. 396, où la nuance est encore *fff* (nous avons aussi retrouvé cette particularité chez Horowitz, dans son enregistrement de 1977). Nous considérons cette conception comme un fort signe de transmission des traditions au sein de l'école (et sûrement, d'autre part, comme une particularité de la génération de Cortot et Horowitz). Nous avons également observé que jusqu'à ce moment, Cortot et Duchâble ont un toucher similaire dans les nuances douces : le son reste toujours sonore, sans devenir trop doux. D'autre part, le toucher de deux jeunes représentants français, Mardirossian et Sageman, est très proche : dans les nuances fortes, le son n'est pas très ample par rapport aux autres sections ; il est très intime dans les nuances douces.

### 3.4.5. Cinquième section (mes. 453-599)

#### 3.4.5.a. Tableaux d'analyse

École pianistique	Française	Française	Française
Nom de l'interprète	Alfred Cortot	Yuri Boukoff	France Clidat
Durée Tempi <i>Allegro energico</i>	3 min 46 sec Mes. 460 : 74/blanche	4 min 00 sec Mes. 460 : 89/blanche	3 min 46 sec Mes. 460 : 95/blanche
Evolution dynamique <i>Piu mosso</i> Point culminant Pédalisation	Graduelle et puissante, avec augmentation de l'intensité, en trois degrés (mes. 555-589) Mes. 590-599 → <i>fff</i> (mes. 595) Modérée, légèrement plus restreinte que dans les autres sections.	Graduelle et puissante, avec augmentation de l'intensité, en trois degrés (mes. 555-589) Mes. 590-599 → <i>fff</i> (mes. 595) Modérée ; mes. 509-521 avec pédale ; mes. 595-597 sans pédale.	Evolution très puissante (mes. 555-589), avec une accélération à partir de la mes. 582. Mes. 590-599 → <i>fff</i> à la mes. 595. Minimale dans la fugue (mes. 460-508) ; plus de pédale à partir de la mes. 495. Les mes. 523-529 sont reliées par la pédale. Les mes. 595-599 sont jouées avec pédale.
Phrasé	Uni. Détache toujours la croche à la variante du motto 2 (mes. 446). Respire nettement à la mes. 555 <i>Piu mosso</i> et pas avant la mes. 582, ni à la mes. 590.	Très uni ; <i>détache légèrement la mes. 555.</i>	Très uni ; <i>détache légèrement la mes. 555.</i>
Agogique	Modérée. <i>Rit.</i> modéré avant la mes. 533. Tempo nettement plus rapide au <i>Piu mosso</i> et légèrement accéléré encore au <i>stringendo</i> (mes. 582). <i>Rit.</i> à partir de la mes. 595.	Minimale ; grand <i>rit.</i> aux mes. 598.	Minimale ; altérations surtout aux mes. 590-594.
Toucher	Le son pendant la fugue et dans les nuances fortes est dense, rond et sonore. Toujours sonore dans les nuances douces.	Dense et sonore dans les nuances fortes ; résolu et direct aux mes. 460-508.	Les <i>fa dièse</i> du refrain (mes. 453 et suivantes) rappellent l'impression macabre du début de la <i>Sonate</i> . Dans la fugue, le son est direct et résolu. Énorme augmentation de l'intensité sonore aux mes. 509-532.
Nuances	Correctes selon la partition. La fugue commence assez fort, parfois le son devient presque lourd, à cause aussi des accents que Cortot rajoute (mes. 486-487).	Correctes suivant la partition.	Correctes suivant la partition. Les <i>p</i> du refrain (mes. 569, 573 et 577) sont assez forts et proches des <i>f</i> qui les suivent.
Particularités de l'interprétation	Le caractère de la fugue est résolu. Cortot fait un grand développement dynamique aux mes. 509-532. Il construit très bien l'évolution dynamique au <i>Piu mosso</i> et le point culminant de la section. Il transmet bien la tension de l'évolution et l'état de <i>Quête macabre-héroïque</i> au point culminant. On observe nettement moins de fluctuations agogiques que dans les autres sections.	Crée une impression macabre au début de la section, qui se transforme en lutte et héroïsme. La fugue est rigoureuse et énergique. Commence l'évolution (mes. 555) sans accélérer. La mes. 582 n'est pas accélérée non plus.	Clidat interprète la section très vite, avec une émotion impétueuse. Le point culminant et son évolution dynamique transmettent avec une grande force l'état de <i>Quête macabre-héroïque</i> .

Tableau 25 : École française, analyse des interprétations de la cinquième section (mes. 453-599)

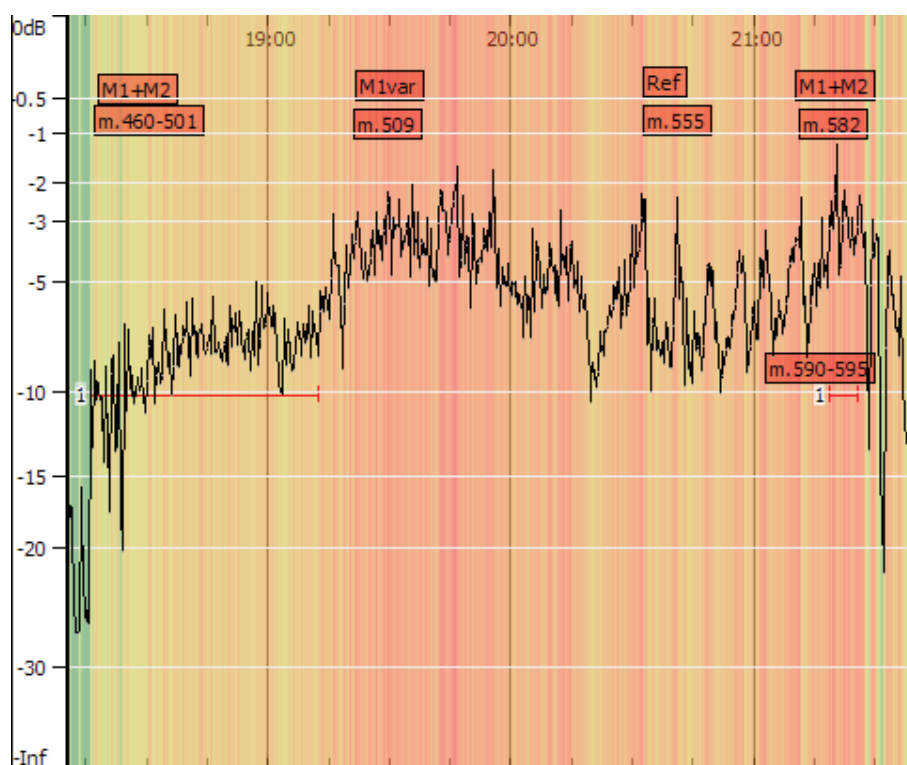


École pianistique	Française	Française	Française
Nom de l'interprète	François-René Duchâble	Vahan Mardirossian	Caroline Sageman
<b>Durée</b> <b>Tempi</b> <i>Allegro energico</i>	3 min 44 sec Mes. 460 : 90/blanche	3 min 54 sec Mes. 460 : 86/blanche	4 min 10 sec Mes. 460 : 83/blanche
<b>Evolution dynamique</b> <i>Piu mosso</i> <b>Point culminant</b>	Graduelle et puissante, très ample, avec augmentation de l'intensité, en trois degrés (mes. 555-589) Mes. 590-599 → <i>fff</i> (mes. 595)	Graduelle et puissante, avec augmentation de l'intensité, en trois degrés (mes. 555-589) Mes. 590-599 → <i>fff</i> (mes. 595)	Graduelle et puissante, avec augmentation de l'intensité, en trois degrés (mes. 555-589) Mes. 590-599 → <i>fff</i> (mes. 595)
<b>Pédaliation</b>	Modérée. La fugue est jouée avec un minimum de pédale. Mes. 546-554 avec pédale. Mes. 595-599 sans pédale.	Modérée, parfois ample (mes. 523-530 avec assez de pédale).	Modérée. Mes. 541-545 avec moins de pédale.
<b>Phrasé</b>	Uni. Détache toujours la croche du motto <b>2</b> (dans la fugue et à la mes. 533). Enchaîne sans aucune respiration la mes. 533. Enchaîne la mes. 555 <i>Piu mosso</i> , ainsi que la mes. 582 sans aucune respiration.	Uni. Enchaîne la mes. 533 sans ralentir avant. Respiration avant le <i>Piu mosso</i> (mes. 555), le <i>stringendo</i> (mes. 582) et au point culminant (mes. 590).	Uni. Distingue l'entrée de la mes. 533. Respiration nette à la mes. 555. Respiration moins marquées aux mes. 582 et 590 mais tout de même distinguées.
<b>Agogique</b>	Minimale. Légère accélération à partir de la mes. 509. Pas de <i>rit.</i> avant la mes. 533. Commence la mes. 555 nettement plus vite. Accélération au <i>stringendo</i> (mes. 582).	Modérée. Tempo nettement plus rapide au <i>Piu mosso</i> . Beaucoup d'agogique dans chaque mesure du <i>stringendo</i> (mes. 582). <i>Tempo rallenti à partir de la mes. 590</i> <i>Precipitato</i> .	Modérée. <i>Rit.</i> avant la mes. 533. Petit <i>rit.</i> avant la mes. 546. Le tempo au <i>Piu mosso</i> est légèrement accéléré. <i>Rallentit le tempo aux mes. 568, 582 stringendo et encore un peu au point culminant (mes. 590).</i>
<b>Toucher</b>	Assez sec et <i>staccato</i> pendant la fugue, mais avec un son rond. Très puissant et ample, mais toujours bien rond dans les nuances fortes.	Doux, sonore pendant la fugue. Ample, rond dans les nuances fortes.	Très doux et rond dans les nuances douces. Ample et dense dans les nuances fortes.
<b>Nuances</b>	Correctes selon la partition. Garde le <i>piano</i> dans la fugue.	Correctes selon la partition. Garde le <i>piano</i> dans la fugue.	Correctes selon la partition. La fugue est jouée généralement <i>p</i> mais les mes. 493-494 sont plus fortes. Aux mes. 568-581, pas vraiment de contrastes entre <i>f</i> et <i>p</i> . Les deux dernières mesures de la section sont quasiment <i>piano</i> .
<b>Particularités de l'interprétation</b>	Le refrain au début est tranquille, assez fort. La fugue est relativement rapide, très résolue, avec peu de pédale. Aux mes. 509-532 Duchâble, donne une impression de tension. Le point culminant de la section est très bien préparé et transmet l'état de <i>Quête macabre-héroïque</i> .	Le refrain est mystérieux et lent. La fugue au début continue la même atmosphère, elle est un peu hésitante mais la sonorité devient ensuite plus résolue. Le point culminant est préparé avec une accélération du tempo, mais au moment du <i>Precipitato</i> le tempo ralentit et nous ressentons un coup d'arrêt à l'élan qui précède.	Le refrain au début de la section est sombre et lent. La sonorité de la fugue est résolue, le caractère plutôt calme. Le développement dynamique qui commence à la mes. 501 est joué avec très peu d'accélération et sans transmettre beaucoup de tension. Le point culminant de la section montre un grand développement dynamique ; néanmoins, nous trouvons qu'il transmet un peu moins l'élan héroïque du passage à cause des ralentissements du tempo.

Tableau 26 : École française, analyse des interprétations de la cinquième section (mes. 453-599)

### 3.4.5.b. Analyse des nuances au moyen de *Sonic Visualiser*

Dans la cinquième section de la *Sonate*, le toucher de Cortot dans les nuances fortes et pendant la fugue est dense, rond et sonore : la courbe dynamique atteint le degré  $-0,5$  à quelques endroits et arrive quasiment au degré  $-1$  dans la fugue. Celle-ci commence assez fort ; le son devient parfois assez pesant, à cause aussi des accents que rajoute l'interprète (mes. 486-487). Cortot fait un grand développement dynamique aux mes. 509-532. Il construit très bien l'évolution dynamique au *Piu mosso* et le point culminant de la section (mes. 590-595). Dans les nuances douces, le toucher reste toujours sonore : la courbe dynamique ne descend jusqu'au degré  $-20$  que dans le refrain, au début de la section (mes. 453-459), et reste située au-dessus du degré  $-10$  par ailleurs.



**Figure 144** : Cortot 1939, courbe de l'intensité (cinquième section)

Boukoff et Clidat ont un toucher dense et sonore dans les nuances fortes ; leur son dans la fugue est résolu et direct, le caractère de la fugue est rigoureux et énergique (les courbes dynamiques des deux pianistes pendant la fugue varient autour du degré  $-5$ ). La courbe dynamique de Boukoff atteint presque le degré  $-1$  au

point culminant : le degré le plus élevé jusqu'à cette section. La courbe dynamique de Clidat dépasse le niveau maximal  $-0,5$ . Les deux pianistes créent une atmosphère macabre au refrain, au début de la section, qui se transforme en lutte et héroïque pendant la section (leurs courbes dynamiques descendent largement en-dessous du degré  $-20$ ). Clidat construit une grande évolution dynamique aux mes. 509-532 et atteint le niveau sonore maximal à la mes. 525. Elle interprète les  $p$  du refrain (mes. 569, 573 et 577) de manière assez forte : par conséquent, il n'y a pas beaucoup d'écart dynamique avec les  $f$  qui les suivent.

Duchâble interprète le refrain au début de la section assez fort, malgré le caractère tranquille : la courbe dynamique atteint le degré  $-10$ . Son toucher pendant la fugue est assez sec et piqué, mais le son est rond. Il garde le  $p$  pendant la fugue : la courbe dynamique reste autour et en-dessous du degré  $-5$ . Dans les nuances fortes, Duchâble a un son très puissant et ample, mais toujours bien rond. Aux mes. 509-532, il exprime une forte tension : la courbe dynamique atteint le degré  $-1$  à la mes. 525. Le point culminant de la section (mes. 590-595) est très bien préparé : la courbe dynamique atteint le niveau maximal  $-0,5$ .

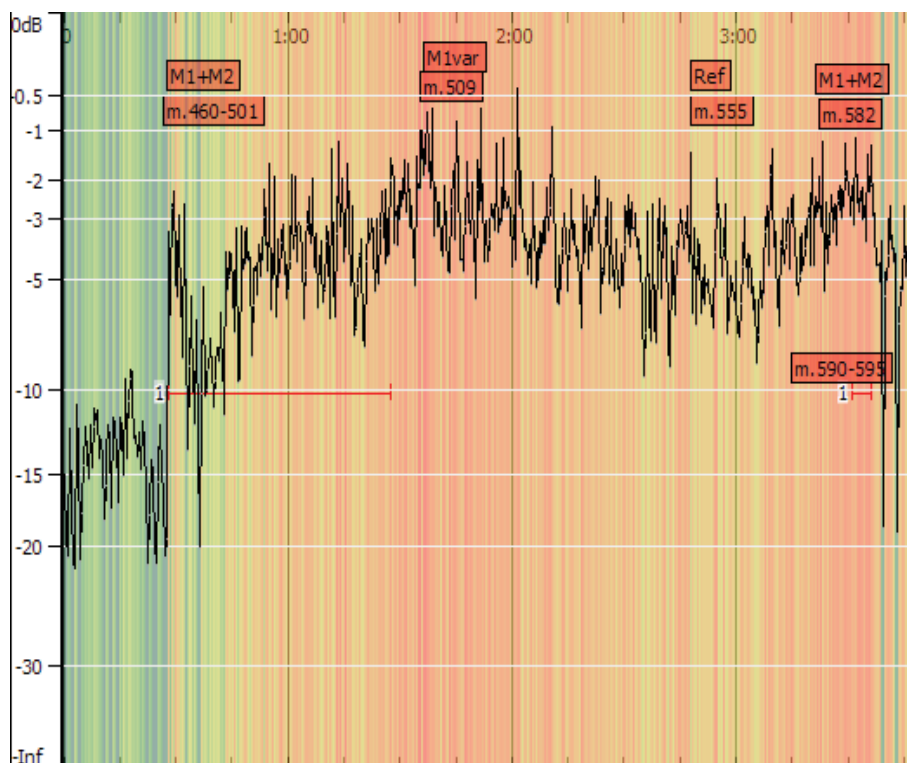


Figure 145 : Boukoff 1993, courbe de l'intensité (cinquième section)

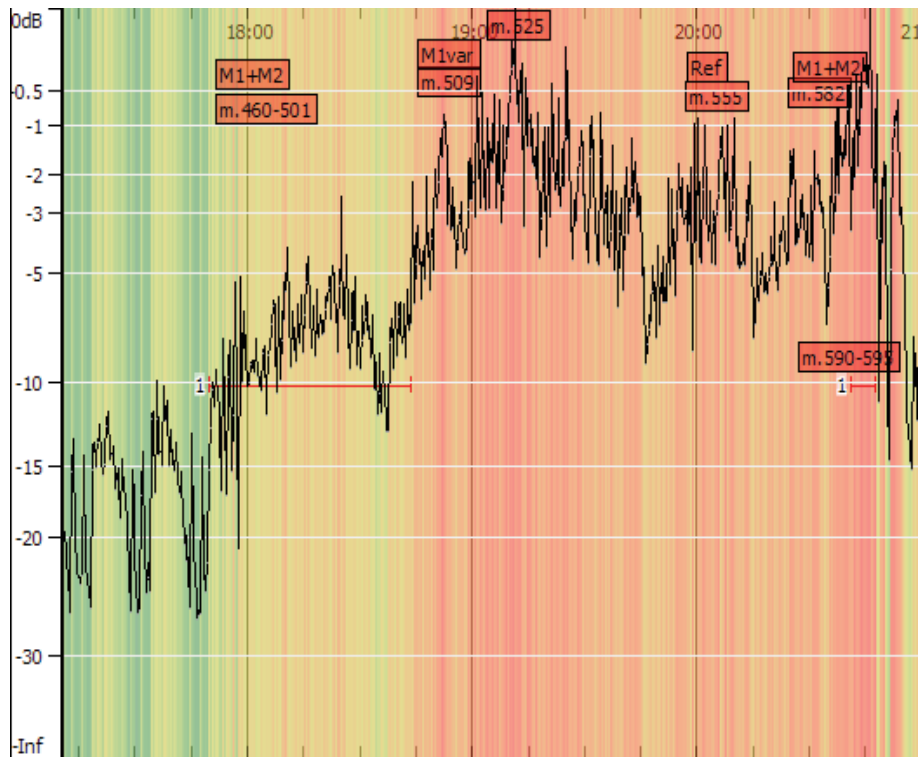


Figure 146 : Clidat 1975, courbe de l'intensité (cinquième section)

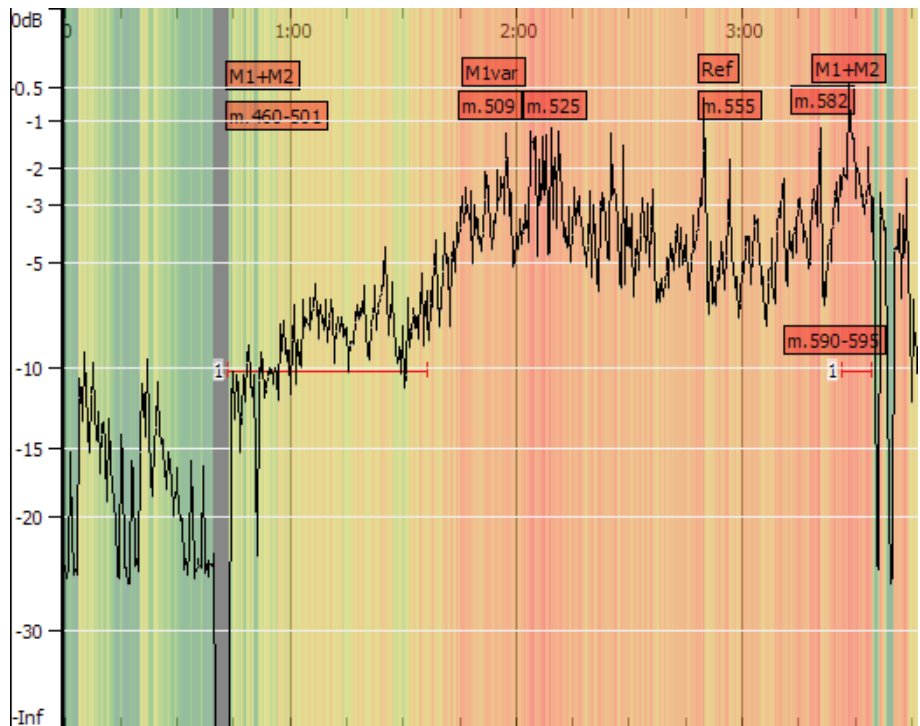


Figure 147 : Duchâble 1984, courbe de l'intensité (cinquième section)

Mardirossian a un toucher doux mais sonore pendant la fugue ; il garde le *p* jusqu'à la mes. 501 : la courbe dynamique est située en-dessous du degré -5. Le refrain au début de la section (mes. 453-459) exprime un caractère mystérieux (le

niveau sonore est situé largement en-dessous du degré  $-10$ ). La fugue continue dans la même atmosphère, un peu hésitante au début, mais ensuite la sonorité devient plus résolue. Le son devient ample et rond dans les nuances fortes : la courbe dynamique atteint le niveau  $-0,5$  et le dépasse au point culminant (mes. 590-595), qui est le moment le plus fort de cette section.

Le toucher de Sageman est très doux et rond dans les nuances douces, ample et dense dans les nuances fortes. Le refrain au début de la section est sombre : la courbe dynamique est située en-dessous du degré  $-10$ . Comme Mardirossian, Sageman interprète la fugue *piano* : la courbe dynamique est située en-dessous du degré  $-5$ . Aux mes. 569-576, elle fait moins d'écart dynamique entre le *f* et le *p* (cf. la courbe dynamique). Le point culminant de la section (mes. 590-595) est préparé par un grand développement dynamique et atteint le plus haut niveau sonore de la section. Les deux dernières mesures de la section sont interprétées quasiment *piano*.

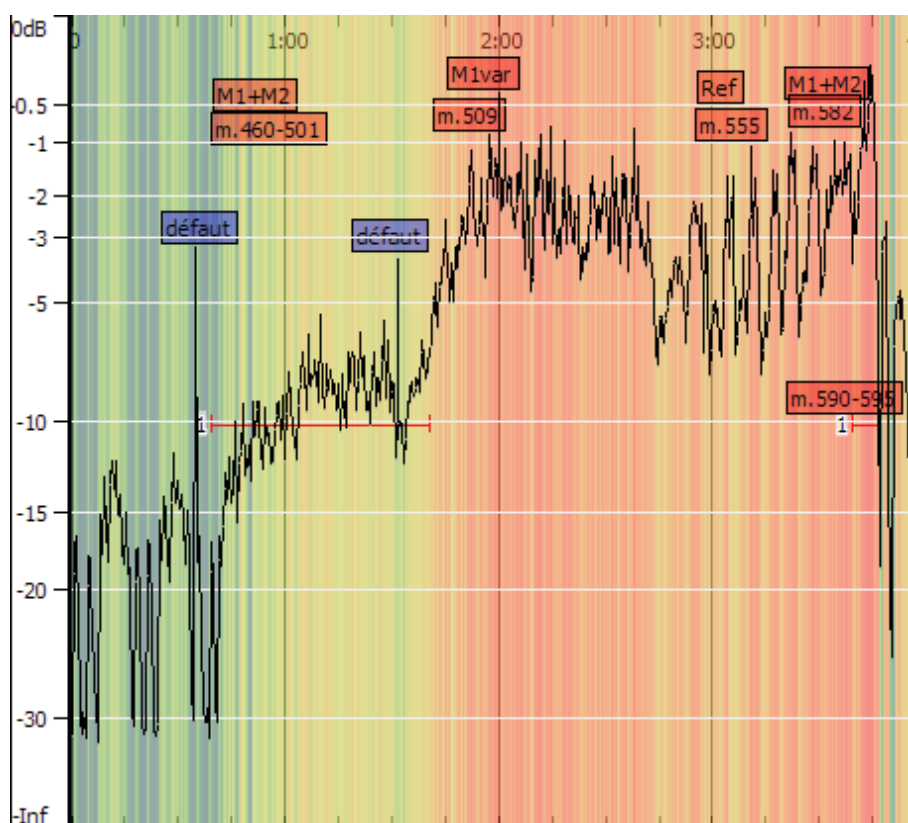
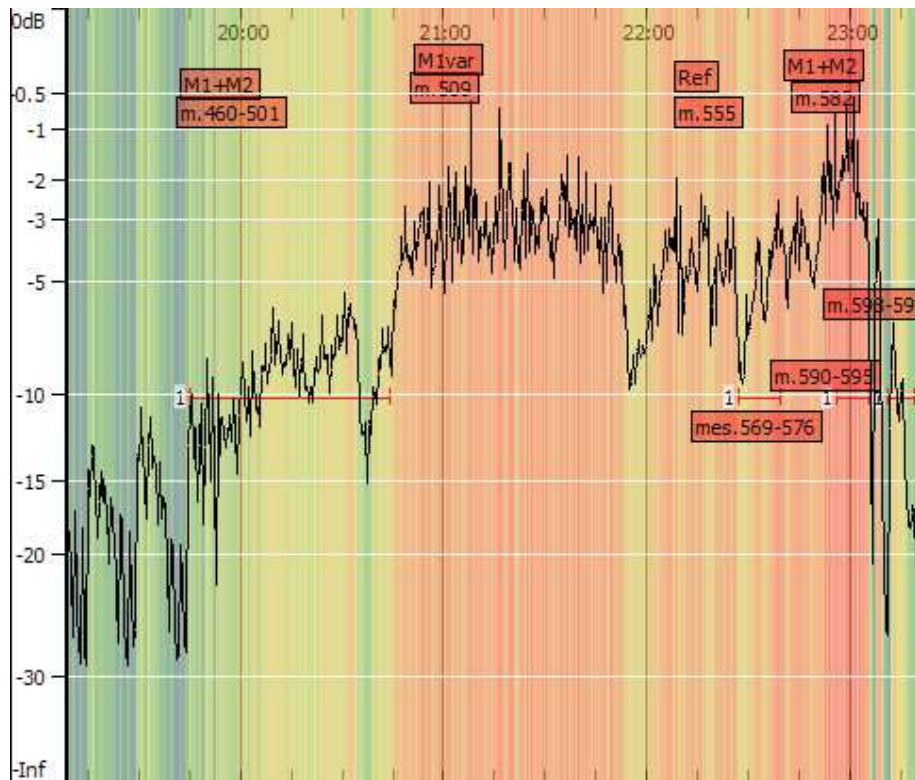


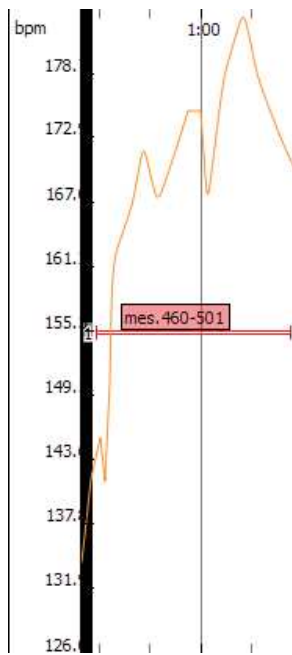
Figure 148 : Mardirossian 2007, courbe de l'intensité (cinquième section)



**Figure 149** : Sageman 2003, courbe de l'intensité (cinquième section)

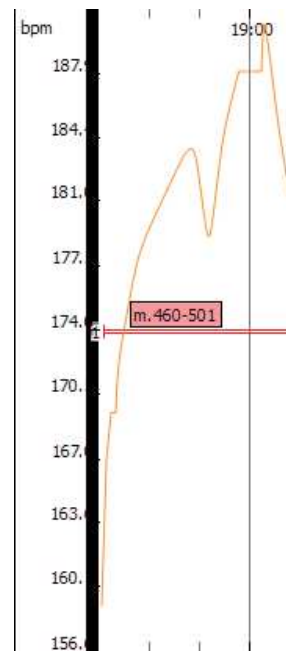
### 3.4.5.c. Analyse de l'agogique

Dans la cinquième section de la *Sonata*, les fluctuations agogiques dans l'interprétation de Cortot sont modérées : nous en avons observé beaucoup moins que dans les autres sections. Il fait un *ritardando* modéré avant la mes. 533, change nettement de tempo au *Piu mosso* (mes. 555) et accélère encore légèrement au *stringendo* (mes. 582). À partir de la mes. 595 il ralentit le tempo.



Valeur métronomique à la mes. 460 : ♩ = 147

**Figure 150** : Cortot 1939, courbe du tempo aux mes. 460-501



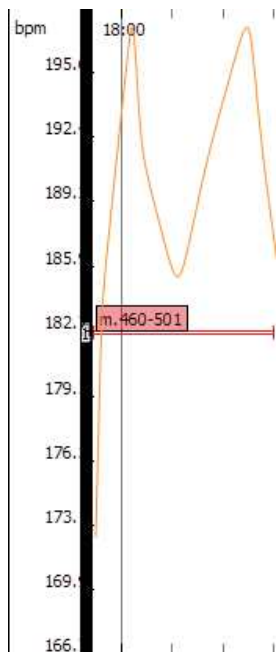
Valeur métronomique à la mes. 460 : ♩ = 172

**Figure 151** : Boukoff 1993, courbe du tempo aux mes. 460-501

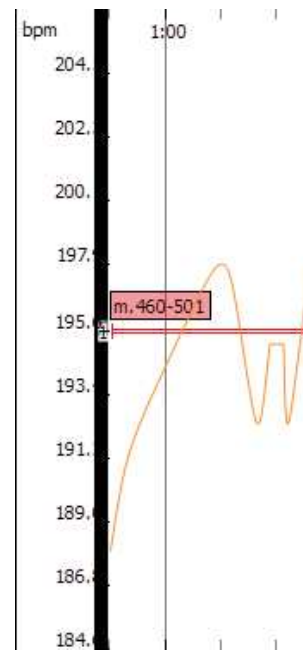
Boukoff, Clidat et Duchâble interprètent la section avec de fluctuations agogiques minimales. Clidat et Duchâble interprètent cette section très vite, transmettant une émotion impétueuse. Boukoff commence l'évolution dynamique *Più mosso* (mes. 555) sans accélérer le tempo. Il n'accélère pas non plus à la mes. 582 *stringendo*, et fait un grand *ritardando* aux mes. 598.

Clidat fait des fluctuations agogiques surtout aux mes. 590-595. Le point culminant et son évolution dynamique transmettent avec une grande force l'état de *Quête macabre-héroïque*.

Les fluctuations agogiques dans l'interprétation de Duchâble sont minimales. Il accélère légèrement à partir de la mes. 509 et ne ralentit pas avant la mes. 533. Il commence le *Più mosso* (mes. 555) nettement plus vite et accélère également au *stringendo* (mes. 582).



Valeur métronomique à la mes. 460 : ♩ = 178



Valeur métronomique à la mes. 460 : ♩ = 184

**Figure 152** : Clidat 1975, courbe du tempo aux mes. 460-501

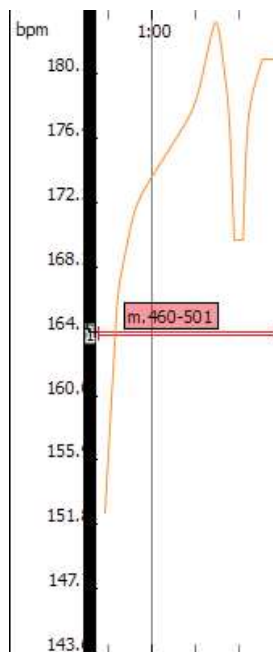
**Figure 153** : Duchâble 1984, courbe du tempo aux mes. 460-501

Les fluctuations agogiques dans l'enregistrement de Mardirossian sont modérées. Le refrain au début de la section est assez lent et mystérieux. Le début de la fugue exprime le même caractère : elle commence de façon presque hésitante, mais s'affermi par la suite. Mardirossian accélère nettement le tempo au *Piu mosso* (mes. 555). Il rajoute beaucoup de fluctuations agogiques dans chaque mesure à partir du *stringendo* (mes. 582). En revanche, il ralentit à partir de la mes. 590 *Precipitato*, après avoir préparé le point culminant en accélérant le tempo, ce qui donne un coup d'arrêt à son élan.

Sageman interprète également la cinquième section de la *Sonate* avec des fluctuations agogiques modérées. Comme Mardirossian, elle joue le refrain au début de la section dans un tempo lent, avec un caractère sombre. Le caractère de la fugue est plutôt calme, le tempo est modéré. Le développement dynamique qui commence à la mes. 501 est joué avec très peu d'accélération et, par conséquent, ne transmet pas beaucoup de tension. Sageman ralentit avant la mes. 533, ainsi qu'avant la mes. 546. Le tempo au *Piu mosso* (mes. 555) est légèrement accéléré. En revanche, elle ralentit le tempo aux mes. 568 et 582 *stringendo*, ainsi qu'à la mes. 590 *precipitato*. Ainsi, le point culminant de la section montre un grand

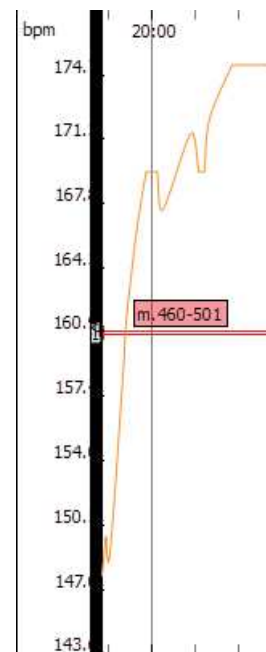


développement dynamique mais il transmet moins fortement l'élan héroïque du passage à cause des ralentissements du tempo.



Valeur métronomique à la mes. 460 : ♩ = 143

**Figure 154** : Mardirossian 2007, courbe du tempo aux mes. 460-501



Valeur métronomique à la mes. 460 : ♩ = 147

**Figure 155** : Sageman 2003, courbe du tempo aux mes. 460-501

#### 3.4.5.d. Synthèse

La conception de la fugue dans la cinquième section de la *Sonate* est assez proche dans les interprétations de Cortot, Boukoff, Clidat et Duchâble. Le caractère est très énergique, rigoureux et résolu, la pédalisation est minimale. Les pianistes gardent le *piano* durant toute la fugue, avec un son bien précis (le son de Cortot est généralement plus fort). Deux interprètes commencent la fugue plutôt doucement, de façon presque hésitante, en continuant l'atmosphère mystérieuse du refrain : Mardirossian et Sageman. Nous retrouvons là une particularité déjà rencontrée dans l'école russe chez Horowitz, Berman, Rubackyté et Pletnev, et dans l'école hongroise chez Cziffra et Vásáry. En revanche, chez Mardirossian et Sageman, le caractère évolue au cours de la fugue pour rejoindre la conception des autres représentants français.

En ce qui concerne le point culminant de la section, nous observons deux interprétations différentes : d'une part, Cortot, Boukoff, Clidat et Duchâble

commencent le développement à la mes. 555 *Piu mosso* dans un tempo un peu plus accéléré et maintiennent cette évolution de la dynamique et du tempo dans le *stringendo* (mes. 582) pour arriver à un grand point culminant au *Precipitato* (mes. 590) ; d'autre part, Mardirossian et Sageman commencent le *Piu mosso* en accélérant mais ralentissent le tempo au point culminant et rajoutent beaucoup de fluctuations agogiques. À notre avis, cette manière d'interpréter freine l'élan de l'endroit et l'on ressent moins fortement la tension de la *Quête macabre-héroïque*.

### 3.4.6. Sixième section (mes. 600-710)

#### 3.4.6.a. Tableaux d'analyse

École pianistique	Française	Française	Française
Nom de l'interprète	Alfred Cortot	Yuri Boukoff	France Clidat
<b>Durée</b> <b>Tempi</b> <i>Presto</i> <i>Prestissimo</i>	3 min 09 sec Mes. 600 : 70/blanche Mes. 673 : 104/blanche Mes. 682 : 112/blanche Mes. 700 : 78/blanche	03 min 37 sec Mes. 600 : 67/blanche Mes. 673 : 107/blanche Mes. 682 : 109/blanche Mes. 700 : 78/blanche	03 min 47 sec Mes. 600 : 61/blanche Mes. 673 : 101/blanche Mes. 682 : 119/blanche Mes. 700 : 102/blanche
<b>Evolution dynamique et point culminant</b>	Très puissante, avec augmentation de l'intensité, en trois degrés : <i>ff</i> (mes. 673) → <i>ff fuocoso assai</i> (mes. 682) → <i>fff</i> (mes. 700).	Très puissante, avec augmentation de l'intensité, en trois degrés : <i>ff</i> (mes. 673) → <i>ff fuocoso assai</i> (mes. 682) → <i>fff</i> (mes. 700).	Très puissante, avec augmentation de l'intensité, en trois degrés : <i>ff</i> (mes. 673) → <i>ff fuocoso assai</i> (mes. 682) → <i>fff</i> (mes. 700).
<b>Pédaliation</b>	Modérée. Dans l'ensemble, le développement dynamique (mes. 673-699) est interprété avec moins de pédale. Cortot coupe la pédale aux soupirs au point culminant (mes. 701 et 703).	Modérée ; mes. 673-681 quasiment sans pédale.	Modérée. Très peu de pédale aux mes. 650-661.
<b>Phrasé</b>	Uni. Respiration marque avant le <i>Presto</i> . Au point culminant, respirations aux soupirs.	Très uni ; relie très bien la mes. 616. <i>Détache la mes. 673</i> .	Uni. Aux mes. 650-655, Clidat ne fait pas les liaisons à la main droite. Aux mes. 673 et 675, elle respecte le <i>staccato</i> sur le 2 <sup>e</sup> temps. Elle <i>détache la mes. 673</i> .
<b>Agogique</b>	Modérée. Tempo nettement plus rapide à partir de la mes. 616, et encore légèrement accéléré aux mes. 634 et 642. Agogique restreinte au développement dynamique (mes. 673) et au point culminant (mes. 700) qui est joué dans un tempo ralenti.	Modérée, respecte le style.	Modérée ; surtout au 1 <sup>er</sup> thème à la mes. 600.
<b>Toucher</b>	Très rond et ample dans les nuances fortes. Tendre et sonore, pas très <i>piano</i> dans les nuances douces.	Dense, sonore, puissant dans les nuances fortes ; sonore, modérément doux, tendre dans les nuances faibles.	Très doux et délicat aux mes. 616-649, Clidat crée une atmosphère très poétique. Pendant l'évolution dynamique et le point culminant le son est très puissant, ample et dense.
<b>Nuances</b>	Correctes selon la partition. Cortot commence la section <i>mf</i> .	Correctes suivant la partition ; commence la mes. 677 moins fort. Le thème à la mes. 600 est joué <i>mf</i> .	Correctes suivant la partition.
<b>Particularités de l'interprétation</b>	Le début de la section est calme et majestueux. On ressent une légère impatience aux mes. 616-641 où Cortot accélère le tempo : cette conception est originale. Le développement dynamique est interprété à un tempo stable, avec peu de fluctuations agogiques. Cortot transmet de manière convaincante l'état triomphant-héroïque au point culminant. L'agogique est plutôt restreinte dans cette section aussi.	Le thème à la mes. 600 est calme et majestueux. Petite différence dans le tempo du <i>Presto</i> (mes. 673) et du <i>Prestissimo</i> (mes. 682). Le thème à la mes. 700 est un peu retenu et très majestueux. Développement grandiose et triomphant du point culminant de la <i>Sonate</i> .	Clidat réalise très bien le développement de la section, qui comporte le climax de toute la <i>Sonate</i> , et transmet le caractère triomphant-héroïque du point culminant (le thème à la mes. 700 est plutôt animé, presque en gardant le tempo).

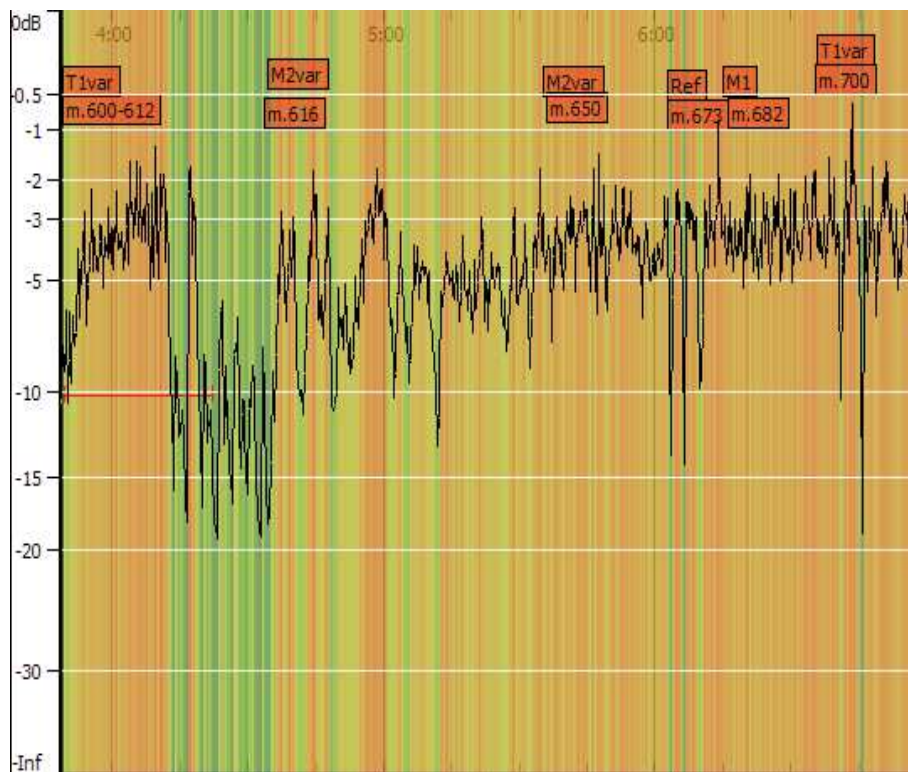
Tableau 27 : École française, analyse des interprétations de la sixième section (mes. 600-710)

École pianistique	Française	Française	Française
Nom de l'interprète	François-René Duchâble	Vahan Mardirossian	Caroline Sageman
Durée Tempi Presto Prestissimo	3 min 22 sec Mes. 600 : 62/blanche Mes. 673 : 173/blanche Mes. 682 : 129/blanche Mes. 700 : 76/blanche	4 min 08 sec Mes. 600 : 67/blanche Mes. 673 : 85/blanche Mes. 682 : 107/blanche Mes. 700 : 80/blanche	4 min 21 sec Mes. 600 : 59/blanche Mes. 673 : 93/blanche Mes. 682 : 93/blanche Mes. 700 : 82/blanche
Evolution dynamique et point culminant	Très puissante, avec augmentation de l'intensité, en trois degrés : <i>ff</i> (mes. 673) → <i>ff fuocoso assai</i> (mes. 682) → <i>fff</i> (mes. 700).	Très puissante, avec augmentation de l'intensité, en trois degrés : <i>ff</i> (mes. 673) → <i>ff fuocoso assai</i> (mes. 682) → <i>fff</i> (mes. 700).	Très puissante, avec augmentation de l'intensité, en trois degrés : <i>ff</i> (mes. 673) → <i>ff fuocoso assai</i> (mes. 682) → <i>fff</i> (mes. 700).
Pédaliation	Modérée.	Modérée. Beaucoup de pédale aux mes. 642-643 et 658-664. Enchaîne le <i>Presto</i> et la mesure qui précède avec pédale dans les silences.	Modérée. Mes. 642-649 quasiment sans pédale, la main gauche très piquée.
Phrasé	Très uni, aidé aussi du tempo assez rapide de toute la section. <i>Aucune respiration avant le Presto.</i>	Uni. Presque sans respiration avant le <i>Presto.</i>	Parfois les phrases sont un peu hachées à cause des tempos lents (mes. 634-640) ou des fluctuations agogiques (mes. 658-662). Accents à la main droite aux mes. 634-640.
Agogique	Modérée. Accélère légèrement le tempo à la mes. 634, 642 <i>un poco animato</i> et 658 <i>con strepito</i> . Le thème à la mes. 700 est assez ralenti. Accélération à partir de la mes. 706 jusqu'à la fin.	Souvent ample. Tempo assez ralenti à la mes. 616. Grande accélération à partir de la mes. 642. Beaucoup de <i>rubato</i> au <i>Prestissimo</i> (mes. 682). Tempo ralenti au thème à la mes. 700.	Modérée, parfois libre. Tempo assez lent à la mes. 634 et à la mes. 642, accélère ensuite. Respiration avant le <i>Presto</i> . Le thème à la mes. 700 est dans un tempo légèrement ralenti.
Toucher	Doux et sonore dans les nuances douces. Très ample, riche et dense dans les nuances fortes.	Doux et tendre dans les nuances douces. Ample et dense dans les nuances fortes.	Très doux et fin, parfois presque transparent dans les nuances douces. Très ample et riche dans les nuances fortes.
Nuances	Correctes suivant la partition. Le 1 <sup>er</sup> thème à la mes. 600 est joué <i>mf</i> , selon l'indication.	Correctes suivant la partition. Le 1 <sup>er</sup> thème à la mes. 600 est joué <i>mf</i> .	Correctes selon la partition. Le thème à la mes. 600 est joué quasiment <i>p</i> , même le <i>f</i> qui suit à la mes. 604 est très doux.
Particularités de l'interprétation	Interprète la section de manière assez agitée et tempétueuse. Les tempos sont généralement rapides. Le <i>Presto</i> est joué plus vite que le <i>Prestissimo</i> . Le point culminant de la section exprime clairement le caractère triomphal. Le thème à la mes. 600 est calme et plus lent. Le thème à la mes. 700 est lent et très majestueux. Néanmoins, toute la section porte une tension.	La préparation du point culminant est interprétée avec beaucoup de <i>rubato</i> . Nous trouvons que cela empêche l'élan de ce passage et que, par conséquent, il exprime moins fort le caractère héroïque. Le thème à la mes. 700 est très solennel et majestueux.	La section attire l'attention avec ses tempos lents. À quelques endroits, nous observons une « micro-agogique » plus libre, toujours à l'intérieur des phrases, qui gêne parfois leur unité. Le point culminant et son développement sont bien construits, la sonorité est riche et ample. Néanmoins, nous sommes d'avis que l'élan du <i>Prestissimo</i> est moins exprimé à cause du tempo retenu.

Tableau 28 : École française, analyse des interprétations de la sixième section (mes. 600-710)

### 3.4.6.b. Analyse des nuances au moyen de *Sonic Visualiser*

Le toucher de Cortot dans la sixième section est très rond et ample dans les nuances fortes : la courbe dynamique atteint presque le degré -0,5. Le toucher dans les nuances douces est tendre et sonore, pas très piano : la courbe dynamique ne descend pas en-dessous du degré -20. Cortot commence la section *mf* mais fait très rapidement un crescendo : la courbe dynamique atteint presque le degré -1 à la mes. 607. Le début de la section est calme, le caractère est majestueux et pathétique. Le point culminant (variante du premier thème à la mes. 700) transmet le caractère triomphant de l'isotopie Panthéiste-héroïque : la courbe dynamique monte progressivement et atteint son plus haut niveau à la variante du premier thème (mes. 700).



**Figure 156** : Cortot 1939, courbe de l'intensité (sixième section)

Le toucher de Boukoff est dense, sonore et puissant dans les nuances fortes : la courbe dynamique atteint le degré -1 qui est le niveau sonore plus élevé dans la *Sonate*. Le toucher dans les nuances douces est sonore, modérément *piano* : la courbe dynamique descend jusqu'au degré -20. Boukoff interprète la variante du premier thème à la mes. 600 *mf*, le caractère est calme et majestueux : la courbe dynamique reste autour du degré -5. Le pianiste commence la mes. 677 (quatrième

mesure du refrain) en diminuant beaucoup : nous voyons une baisse dans la courbe dynamique. Par la suite, il fait un développement grandiose et triomphant du point culminant de la *Sonate*. La variante du premier thème à la mes. 700 exprime un caractère majestueux : la courbe atteint le degré -1.

Le son de Clidat dans les nuances fortes est très puissant et dense : la courbe dynamique atteint et dépasse le degré -0,5. Dans les nuances douces, elle a un son très doux et délicat (par exemple aux mes. 616-649, où la courbe dynamique est située principalement autour du degré -10), créant une atmosphère très poétique. Elle arrive à construire de manière très convaincante le développement dynamique de la section, qui constitue le climax de toute la *Sonate*, et à transmettre le caractère triomphant de l'isotopie *Panthéiste-héroïque* au point culminant. Le niveau sonore reste très élevé pendant tout le développement dynamique (à partir de la mes. 673), la variante du premier thème à la mes. 700 est interprétée avec un caractère plutôt animé.

Duchâble a un toucher tendre et sonore dans les nuances douces : la courbe dynamique ne descend pas en-dessous du degré -20. Le son dans les nuances fortes est très ample, riche et dense : la courbe dynamique atteint et dépasse le degré -0,5. Duchâble interprète la variante du premier thème à la mes. 600 *mf*, selon l'indication de Liszt (le niveau sonore est situé en-dessous du degré -2). Il souligne le point culminant à la mes. 700 en lui donnant le plus haut niveau dynamique.

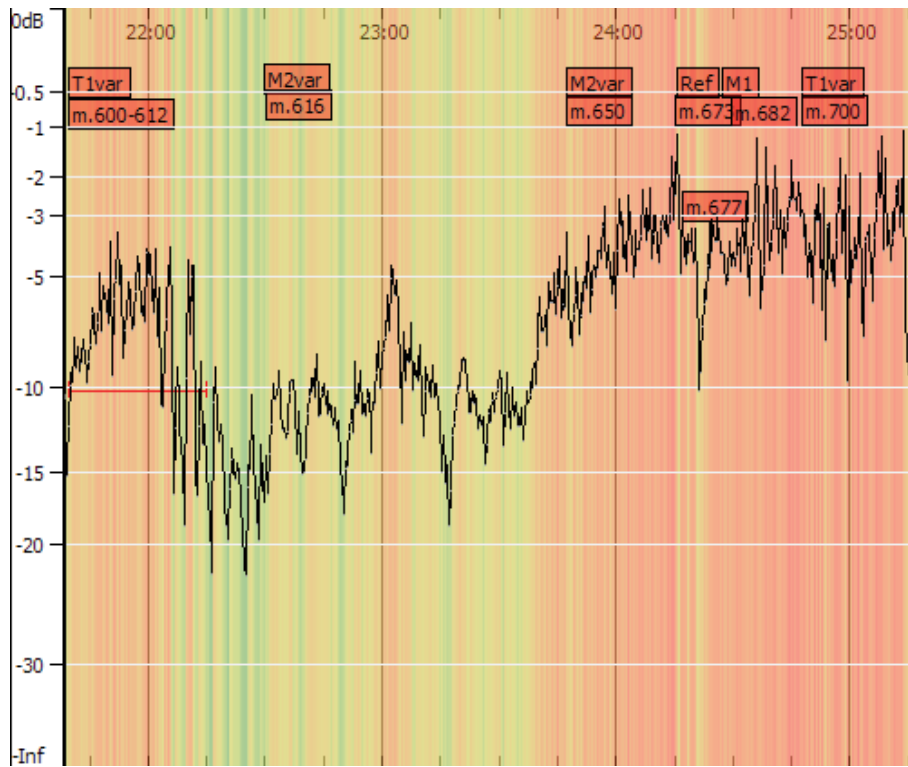


Figure 157 : Boukoff 1993, courbe de l'intensité (sixième section)

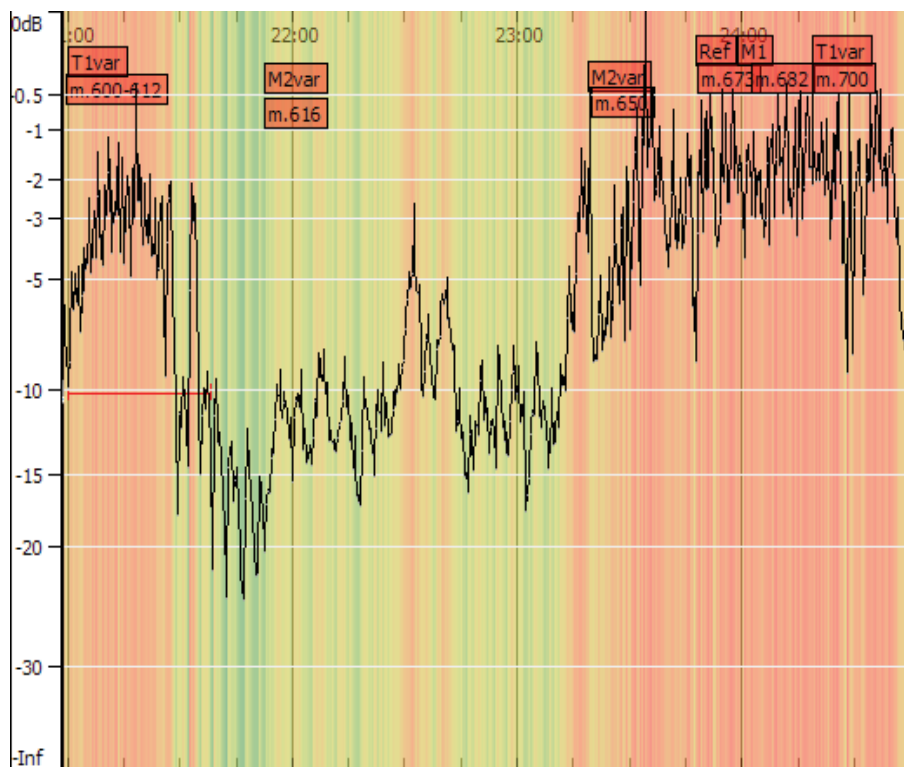
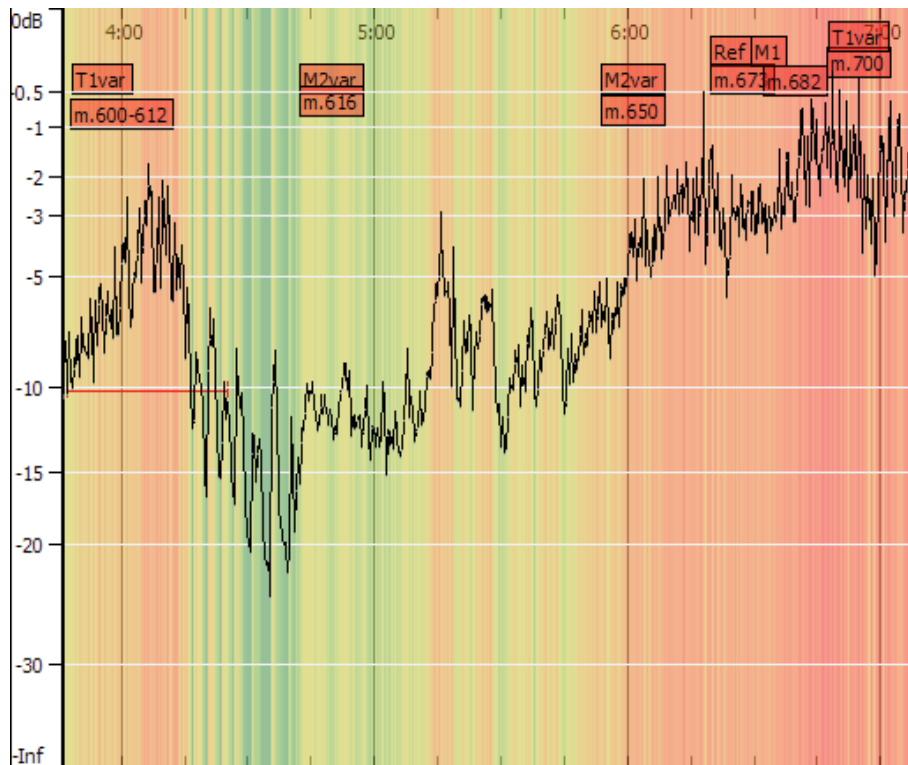


Figure 158 : Clidat 1975, courbe de l'intensité (sixième section)



**Figure 159 :** Duchâble 1984, courbe de l'intensité (sixième section)

Les deux jeunes représentants de l'école française, Mardirossian et Sageman, ont un toucher très doux et fin dans les nuances douces, presque transparent chez Sageman : à titre d'exemple, la courbe dynamique de Sageman aux mes. 616-649 est située principalement en-dessous du degré  $-10$ , et celle de Mardirossian reste autour de ce degré. Dans toute la section, la courbe dynamique des deux pianistes descend jusqu'au degré  $-30$ . Le son dans les nuances fortes est ample et riche chez les deux interprètes : la courbe dynamique atteint le degré maximal  $0,5$ . Mardirossian joue la variante du premier thème (mes. 600) *mf*, et Sageman quasiment *piano* : la courbe dynamique de Mardirossian est située autour du degré  $-2$ , celle de Sageman principalement autour de  $-5$ . Sageman joue même le *forte* qui suit à la mes. 604 de manière très douce. Tous deux construisent progressivement le développement dynamique à partir de la mes. 673 et interprètent le point culminant avec un caractère solennel et majestueux.



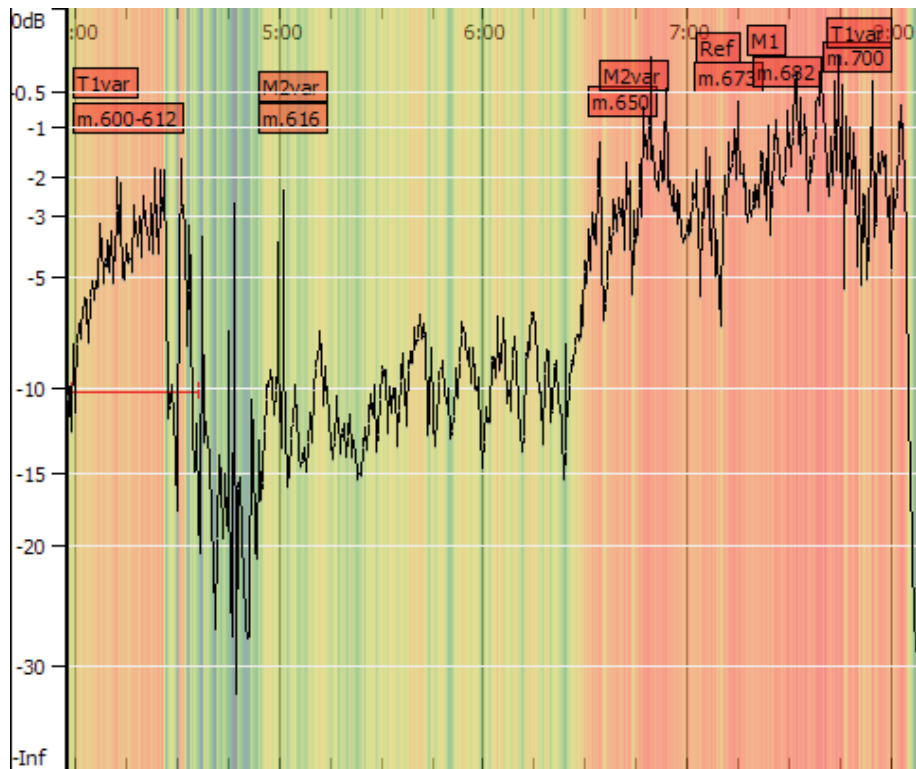


Figure 160 : Mardirossian 2007, courbe de l'intensité (sixième section)

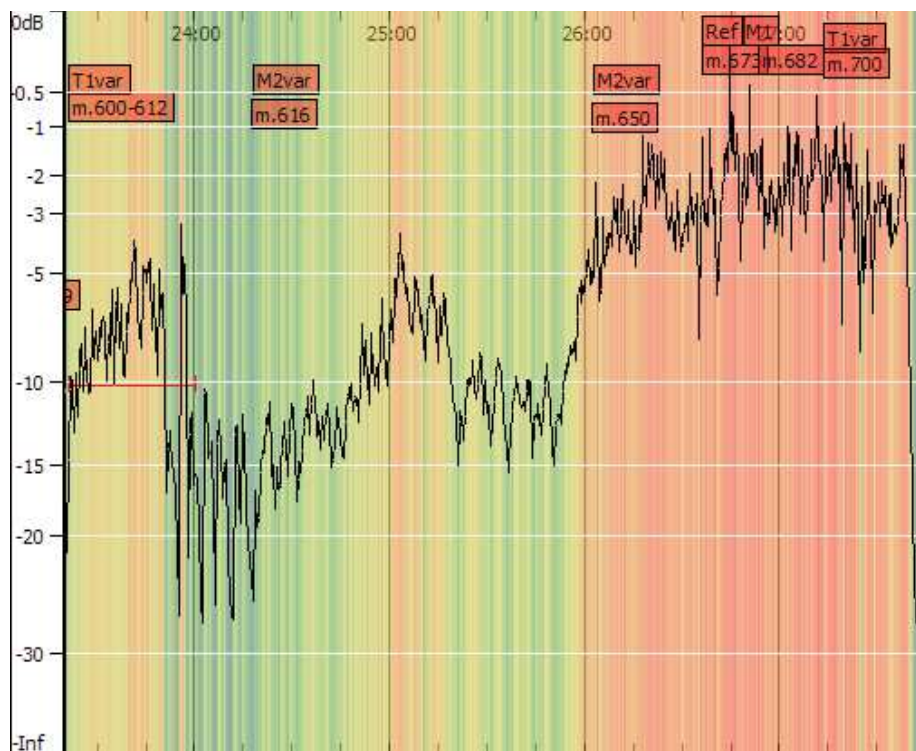
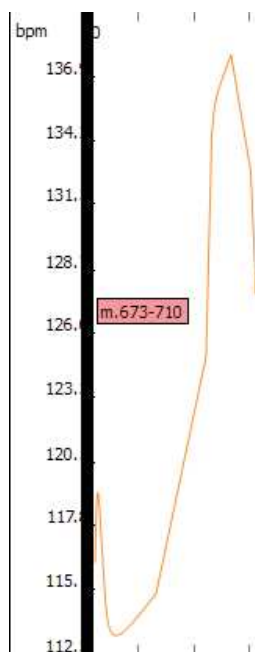


Figure 161 : Sageman 2003, courbe de l'intensité (sixième section)

### 3.4.6.c. Analyse de l'agogique

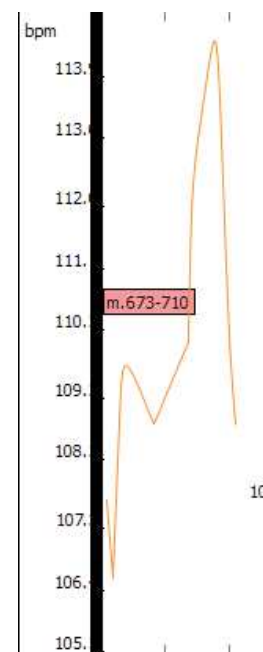
Cortot présente une interprétation de la sixième section de la *Sonate* avec des fluctuations agogiques plutôt restreintes. Le début de la section (variante du premier thème à la mes. 600) est calme et majestueux. Le pianiste accélère nettement le tempo à partir de la mes. 616 (variante du motto **2**), et encore une fois, légèrement, aux mes. 634 et 642 : *cette conception est originale*. Il interprète le développement dynamique (mes. 673) et le point culminant (mes. 700) avec peu de fluctuations agogiques. Le tempo est stable lors du développement dynamique et ralentit au point culminant.

Boukoff, Clidat et Duchâble interprètent cette section avec une agogique modérée et équilibrée. Tous trois jouent la variante du premier thème à la mes. 600 de manière calme et majestueuse. France Clidat ajoute davantage de fluctuations agogiques. Duchâble accélère légèrement le tempo aux mes. 634, 642 *un poco animato* et 658 *con strepito*.



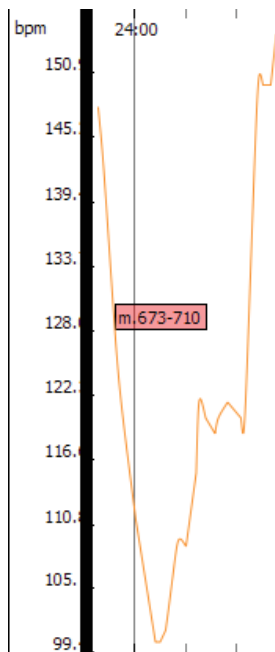
Valeur métronomique à la mes. 673 : ♩ = 208

**Figure 162** : Cortot 1939, courbe du tempo aux mes. 673-710



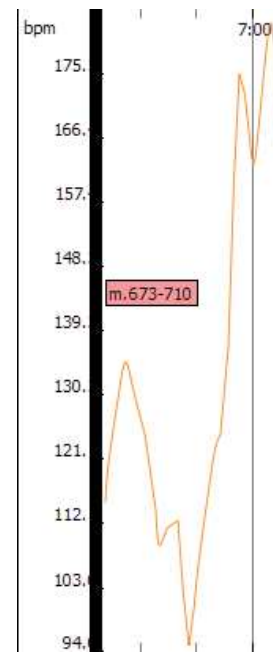
Valeur métronomique à la mes. 673 : ♩ = 214

**Figure 163** : Boukoff 1993, courbe du tempo aux mes. 673-710



Valeur métronomique à la mes. 673 : ♩ = 202

**Figure 164** : Clidat 1975, courbe du tempo aux mes. 673-710



Valeur métronomique à la mes. 673 : ♩ = 346

**Figure 165** : Duchâble 1984, courbe du tempo aux mes. 673-710

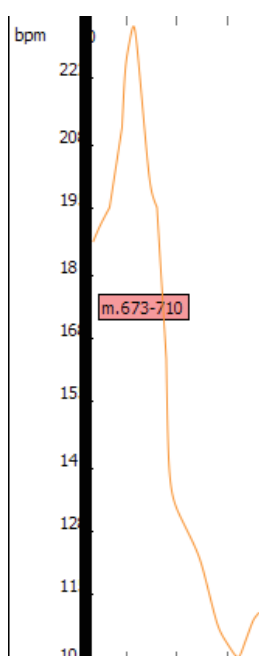
Boukoff, Clidat et Duchâble construisent de manière convaincante le développement dynamique de la section, qui comporte le climax de toute la *Sonate*. Boukoff fait peu de différence entre le tempo du *Presto* (mes. 673) et du *Prestissimo* (mes. 682), tandis que Duchâble interprète le *Presto* (mes. 673) plus vite que le *Prestissimo* (mes. 682). Le point culminant de la section (variante du premier thème à la mes. 700) est joué dans un tempo ralenti par Boukoff et Duchâble, et en gardant presque le même tempo par Clidat. Duchâble accélère le tempo à partir de la mes. 706 jusqu'à la fin. Les trois pianistes transmettent clairement le caractère triomphant de l'isotopie *Panthéiste-héroïque* au point culminant.

Dans l'ensemble, Duchâble interprète la section de manière assez agitée et tempétueuse. Les tempos sont relativement rapides et toute la section porte une tension interne.

Les fluctuations agogiques dans les interprétations de Mardirossian et Sageman sont plutôt libres, souvent amples chez Mardirossian. Celui-ci ralentit relativement le tempo à la mes. 616. Il fait une grande accélération à partir de la mes. 642. Il interprète la préparation du point culminant et notamment le *Prestissimo* (mes. 682) avec beaucoup de *rubato*. Nous avons trouvé que cela empêchait l'élan de ce

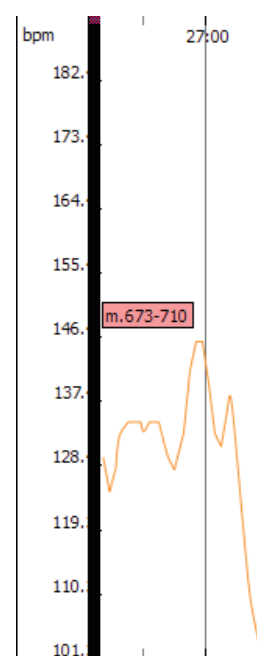
passage et que, par conséquent, il exprimait moins fortement le caractère héroïque. Le point culminant (variante du premier thème à la mes. 700) est joué dans un tempo ralenti, avec un caractère très solennel et majestueux.

Sageman ralentit assez le tempo à la mes. 634 et à la mes. 642 (variantes du motto **2**) et accélère par la suite. Elle ne change quasiment pas de tempo entre le *Presto* et le *Prestissimo* lors du développement dynamique. Le point culminant (variante du premier thème à la mes. 700) est joué dans un tempo légèrement ralenti. La section attire l'attention avec ses tempos lents. Nous sommes d'avis que l'élan du *Prestissimo* (mes. 682) est moins exprimé à cause du tempo retenu. À quelques endroits, nous avons observé une « micro-agogique » plus libre, toujours à l'intérieur des phrases, qui gêne parfois leur unité.



Valeur métronomique à la mes. 673 : ♩ = 170

**Figure 166** : Mardirossian 2007, courbe du tempo aux mes. 673-710



Valeur métronomique à la mes. 673 : ♩ = 186

**Figure 167** : Sageman 2003, courbe du tempo aux mes. 673-710

#### 3.4.6.d. Synthèse

Dans la sixième section de la *Sonate*, qui comporte le point culminant de toute la pièce, nous voyons deux conceptions de l'école française par rapport à la préparation du climax. Cortot, Boukoff, Clidat et Duchâble interprètent le *Presto* et le

*Prestissimo* de manière linéaire, sans *rubato*, dans des tempos assez rapides. D'autre part, Mardirossian et Sageman jouent le même passage dans des tempos relativement ralentis et surtout avec une agogique plus libre. Tous les pianistes arrivent à bien construire un développement dynamique qui amène le point culminant (mes. 700) mais nous sommes d'avis que les tempos retenus de Mardirossian et Sageman transmettent moins fortement l'élan héroïque du passage. En ce qui concerne le point culminant de la section, tous les interprètes français ralentissent le tempo et expriment clairement le caractère triomphal de cette variante du premier thème (Clidat et Sageman ralentissent moins). Autre point sur lequel tous les pianistes français sont unanimes, le premier thème à la mes. 600 est interprété *mf*, selon l'indication de Liszt, avec un caractère calme.

Nous avons noté que tous les pianistes français, à l'exception de Mardirossian, commencent l'évolution dynamique (mes. 673) avec moins de pédale, et que certains maintiennent cette pédalisation restreinte même au *Prestissimo*. Il s'agit sans nul doute d'une particularité de l'école française.

### 3.4.7. Septième section (mes. 711-760)

#### 3.4.7.a. Tableaux d'analyse

École pianistique	Française	Française	Française
Nom de l'interprète	Alfred Cortot	Yuri Boukoff	France Clidat
Durée Tempi <i>Andante sostenuto</i>	2 min 02 sec Mes. 711 : 71/noire	02 min 54 sec Mes. 711 : 65/noire	03 min 09 sec Mes. 711 : 60/noire
Evolution dynamique Point culminant	Le 2 <sup>e</sup> thème (mes. 711-729) est le point culminant de la section.	Le 2 <sup>e</sup> thème (mes. 711-728) est le point culminant de la section.	Le 2 <sup>e</sup> thème (mes. 711-728) est le point culminant de la section.
Pédaliation	Modérée.	Modérée	Modérée ; relie les fins des mesures avec les débuts des suivantes aux mes. 729-736.
Phrasé	Uni. Ne respire pas avant l' <i>Allegro moderato</i> .	Uni ; ne détache presque pas la mes. 729.	Uni ; détache légèrement la mes. 729. Respecte le <i>non legato</i> à la mes. 741
Agogique	Modérée. Très peu de respiration avant l' <i>Andante sostenuto</i> (mes. 711), sans même tenir jusqu'à la fin les soupirs. Accélère nettement aux mes. 722-723. Tempo exclusivement rapide à l' <i>Allegro moderato</i> . Précipite beaucoup la fin de la mes. 743.	Modérée ; <i>accel.</i> aux mes. 722-723.	Minimale
Toucher	Doux, rond, toujours sonore.	Dense, doux, sonore.	Au 2 <sup>e</sup> thème, le son est doux et profond. Dans le registre aigu, il reste doux et clair. La voix supérieure des accords aux mes. 754-758 reste un peu opaque.
Nuances	Correctes selon la partition. Ne fait presque pas de <i>crescendo</i> aux mes. 721, 734 et 755. En revanche, fait beaucoup de <i>crescendo</i> au refrain, en respectant le <i>poco marcato</i> (mes. 752-753).	Correctes suivant la partition ; un <i>crescendo</i> aux mes. 734-736.	Correctes suivant la partition. Très peu de <i>crescendo</i> aux mes. 734-736.
Particularités de l'interprétation	Les tempos dans toute la section sont notablement rapides : c'est une conception toute à fait originale que nous n'avions jamais rencontrée. Par conséquent, nous trouvons que dans cette section, Cortot transmet moins le caractère serein et contemplatif. À, quelques endroits nous avons même ressenti une impatience et précipitation ( <i>cf.</i> mes. 722-723, l' <i>Allegro moderato</i> , mes. 743). Le toucher est aussi assez sonore. Le dernier <i>si</i> est clair et plutôt fort.	Une impression de grande sérénité dans le 2 <sup>e</sup> thème ; sentiment macabre dès la mes. 729 ; à la fin, sentiment religieux et panthéiste, avec un son doux. Le dernier <i>si</i> est moyennement long et sombre.	Clidat crée une atmosphère de grande sérénité dans le 2 <sup>e</sup> thème, ainsi que dans toute la section. Le motto 2 (mes. 729) est plus paisible que macabre. La fin apporte l'impression d'une paix absolue. Le dernier <i>si</i> est long, non coupé.

Tableau 29 : École française, analyse des interprétations de la septième section (mes. 711-760)

École pianistique	Française	Française	Française
Nom de l'interprète	François-René Duchâble	Vahan Mardirossian	Caroline Sageman
Durée Tempi <i>Andante sostenuto</i>	3 min 02 sec Mes. 711 : 51/noire	3 min 13 sec Mes. 711 : 60/noire	3 min 14 sec Mes. 711 : 63/noire
Evolution dynamique et Point culminant	Le 2 <sup>e</sup> thème (mes. 711-728) est le point culminant de la section.	Le 2 <sup>e</sup> thème (mes. 711-728) est le point culminant de la section.	Le 2 <sup>e</sup> thème (mes. 711-729) est le point culminant de la section.
Pédalisation	Modérée, souvent minimale. Sans pédale aux mes. 729-737.	Modérée.	Modérée, parfois minimale (pendant l' <i>Allegro moderato</i> ). Coupe les noires à la mes. 726 en rajoutant des silences à la main gauche.
Phrasé	Uni. Respiration avant la mes. 729 <i>Allegro moderato</i> . Détache toujours la croche au motto 2 (mes. 729-737).	Uni ; petite respiration avant la mes. 729.	Uni. Ne fait pas de grand point d'orgue au début de la section.
Agogique	Modérée.	Modérée.	Modérée.
Toucher	Tendre et rond mais très sonore.	Le son est très doux et tendre, sans brillance.	Très doux et recueilli, presque transparent.
Nuances	Correctes suivant la partition. Grand <i>cresc.</i> à partir de la mes. 719. <i>Cresc.</i> aux mes. 734-736 et à la mes. 755.	Correctes suivant la partition. Un peu de <i>cresc.</i> à la mes. 720. Ne fait pas le <i>cresc.</i> à la mes. 734, ni à la mes. 755.	Correctes suivant la partition. Ne fait pas les <i>cresc.</i> aux mes. 720, 734 et 755. Respecte le <i>poco marcato</i> au <i>Lento assai</i> .
Particularités de l'interprétation	La dernière exposition du 2 <sup>e</sup> thème est calme et sereine mais le toucher reste assez sonore. Toute la section est très organisée, recueillie, le caractère est rigoureux. Le dernier <i>si</i> est très court.	L'interprétation du 2 <sup>e</sup> thème est très sereine et paisible, le tempo est assez lent. Toute la section porte beaucoup de tranquillité. Le dernier <i>si</i> est plutôt long.	Le thème porte un caractère très paisible et recueilli. La sonorité de toute la section est très douce et sereine, voire statique. Le dernier <i>si</i> est plutôt long.

Tableau 30 : École française, analyse des interprétations de la septième section (mes. 711-760)

### 3.4.7.b. Analyse des nuances au moyen de *Sonic Visualiser*

Le son de Cortot, dans cette dernière section de la *Sonate*, est doux, rond et toujours assez sonore : la courbe dynamique atteint et dépasse un peu le degré -5. Le pianiste fait un léger *crescendo* à la mes. 720 mais diminue à la mes. 721 où Liszt a indiqué un accent (*conception comparable à celle de Horowitz dans l'enregistrement de 1977*). De même, il diminue aux mes. 734-736 (*de nouveau comme Horowitz*) ; le dernier *crescendo* aux mes. 755-756 est très léger : *cf.* la courbe dynamique. En revanche, Horowitz fait beaucoup de *crescendo* au refrain (mes. 752-753) et respecte le *poco marcato*, détail que nous avons retrouvé dans *l'enregistrement de 1977 de Horowitz*, même exagéré. *L'Allegro moderato* (variante du motto **2** à la mes. 729) commence *piano* mais augmente rapidement la sonorité. Dans cette section, nous avons trouvé que Cortot transmet moins le caractère serein et contemplatif. Le dernier *si* est clair, assez fort et plutôt court.

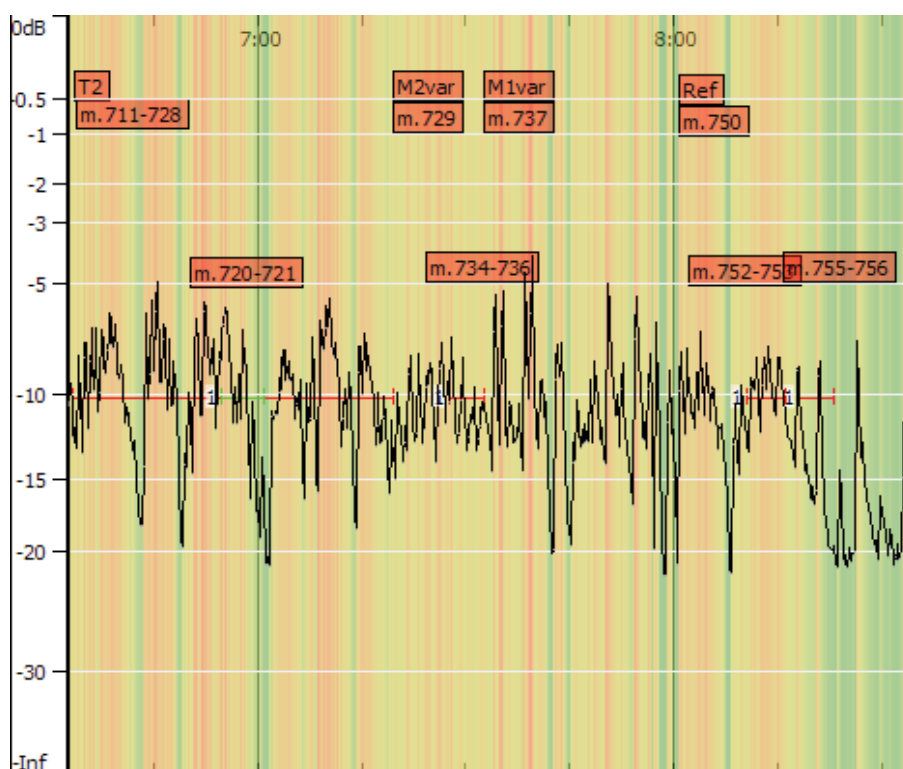


Figure 168 : Cortot 1939, courbe de l'intensité (septième section)

Le toucher de Boukoff est dense, doux et sonore. Il fait les trois *crescendo* indiqués aux mes. 720-721, 734-736 et 755-756 : *cf.* la courbe dynamique. Il fait



ressentir une grande sérénité dans le deuxième thème. Dès la mes. 729 (la variante du motto **2**), le caractère devient macabre. Le *poco marcato* (refrain à la mes. 750) n'est pas particulièrement souligné. À la fin de la *Sonate*, Boukoff transmet bien le caractère de l'isotopie *Religieuse*, le son est doux. Le dernier *si* est sombre et plutôt court.

Le toucher de Clidat dans le deuxième thème est doux et profond : la courbe dynamique dépasse légèrement le degré -10. Dans le registre aigu, le son reste doux et clair. Clidat respecte bien le *crescendo* aux mes. 720-721 mais fait très peu ceux des mes. 734-736 et 755-756 : cf. la courbe dynamique. *L'Allegro moderato* (variante du motto **2** à la mes. 729) est plutôt paisible et non pas macabre : la nuance est plus douce que celle du deuxième thème. La pianiste ne met pas particulièrement en relief le *poco marcato* au refrain (mes. 750), comme Boukoff. La voix supérieure des derniers accords aux mes. 754-758 reste un peu opaque. Clidat crée une atmosphère de grande sérénité dans le deuxième thème, ainsi que dans toute la section. La fin de la *Sonate* suggère une paix et une sérénité profondes. Le dernier *si* est plutôt long.

Dans la dernière section de la *Sonate*, Duchâble a un son tendre et rond mais très sonore : la courbe dynamique atteint et dépasse le degré -5. La dernière exposition du deuxième thème (mes. 711) est calme et sereine mais le toucher reste assez sonore. Duchâble fait encore un grand *crescendo* à partir de la mes. 719 et jusqu'à la mes. 721. Les deux autres *crescendos* (mes. 734-736 et mes. 755-756) sont également bien présentés : cf. la courbe dynamique. Duchâble commence *l'Allegro moderato* (variante du motto **2**, mes. 729) très *piano*. Il ne souligne pas le *poco marcato* au refrain (mes. 750), comme nous l'avons remarqué chez Boukoff et Clidat. Le dernier *si* est très court.

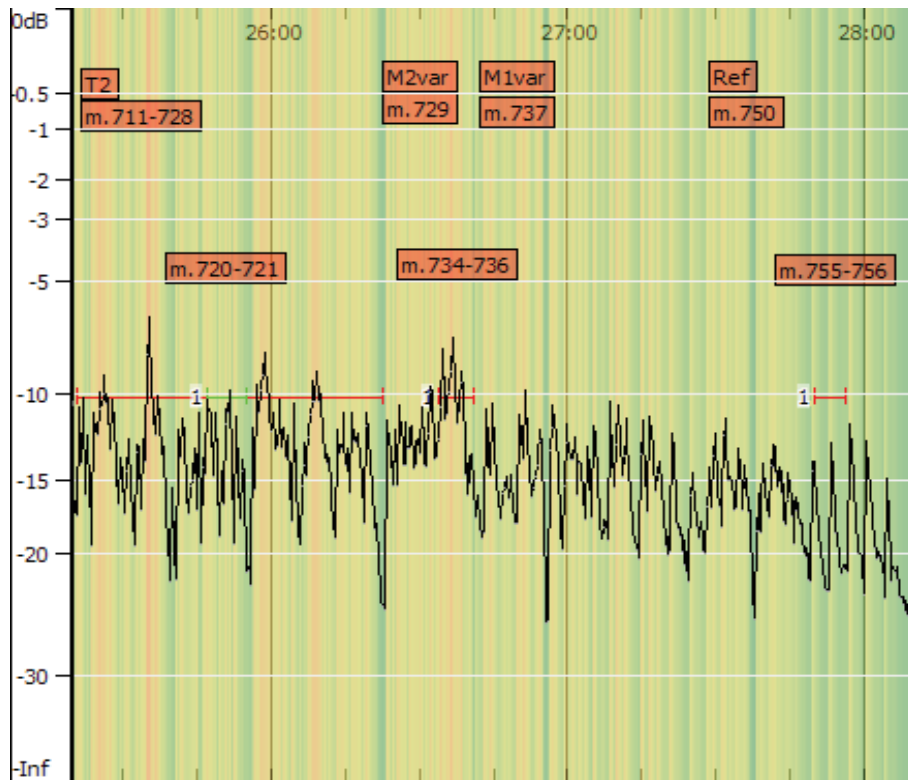


Figure 169 : Boukoff 1993, courbe de l'intensité (septième section)

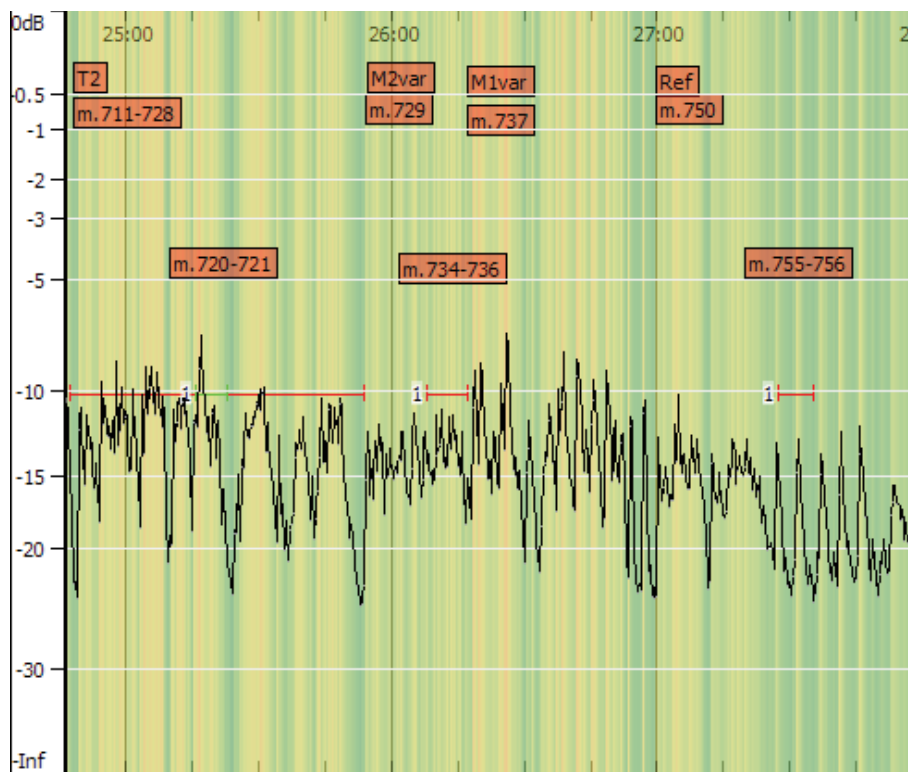
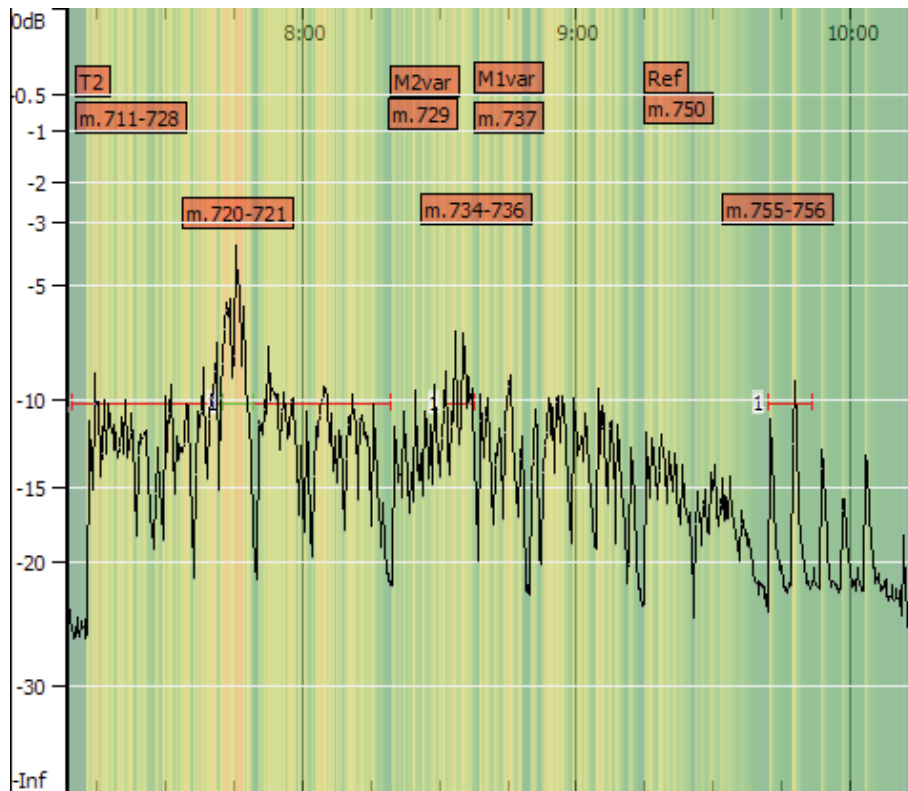


Figure 170 : Clidat 1975, courbe de l'intensité (septième section)



**Figure 171** : Duchâble 1984, courbe de l'intensité (septième section)

Le toucher de Mardirossian est très doux et tendre, sans brillance dans cette dernière section de la *Sonate* : la courbe dynamique est située principalement autour du degré -10, même si elle le dépasse légèrement à quelques endroits (sans prendre en considération les défauts de l'enregistrement qui apparaissent sur l'image). L'interprétation du deuxième thème (mes. 711) est très sereine et paisible. Mardirossian fait un peu de *crescendo* aux mes. 720-721 et 734-736, mais diminue aux mes. 755-756 : cf. la courbe dynamique. L'*Allegro moderato* (mes. 729) commence très *piano*. Mardirossian souligne légèrement le *poco marcato* au refrain (mes. 750). Le dernier *si* est plutôt long.

Sageman a également un son très doux et recueilli, presque transparent : la courbe dynamique ne dépasse quasiment pas le degré -10. Le thème exprime un caractère très paisible et recueilli, la sonorité de toute la section est très douce et sereine, voire statique. Sageman ne fait pas les *crescendos* aux mes. 720-721, 734-736, et très peu celui des mes. 755-756. Elle respecte le *poco marcato* au *Lento assai* (mes. 750). Le dernier *si* est plutôt long.

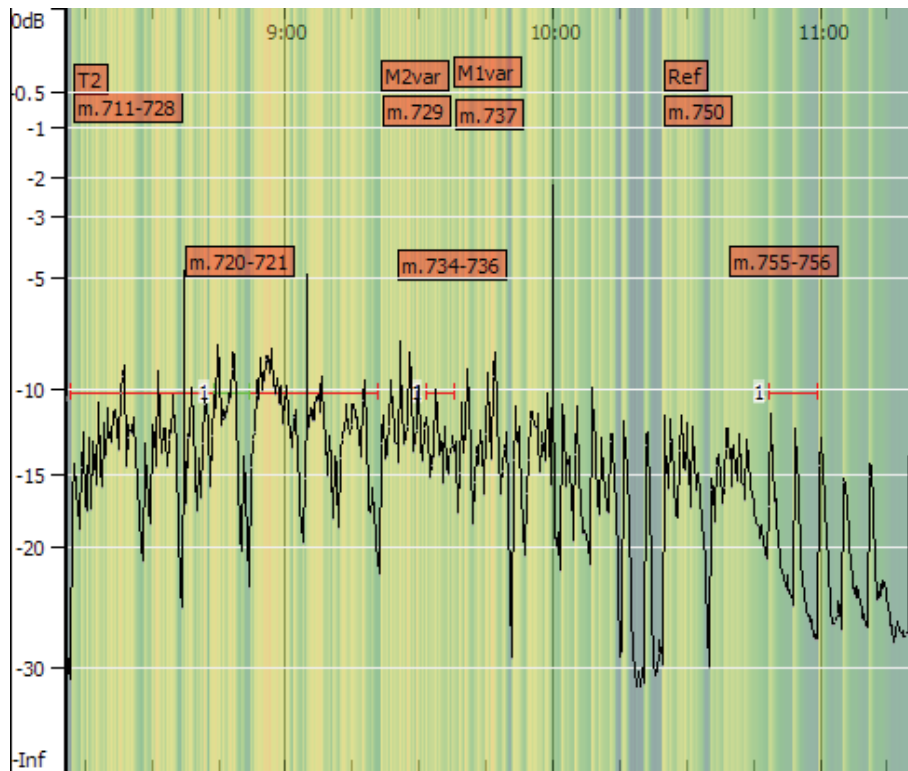


Figure 172 : Mardirossian 2007, courbe de l'intensité (septième section)

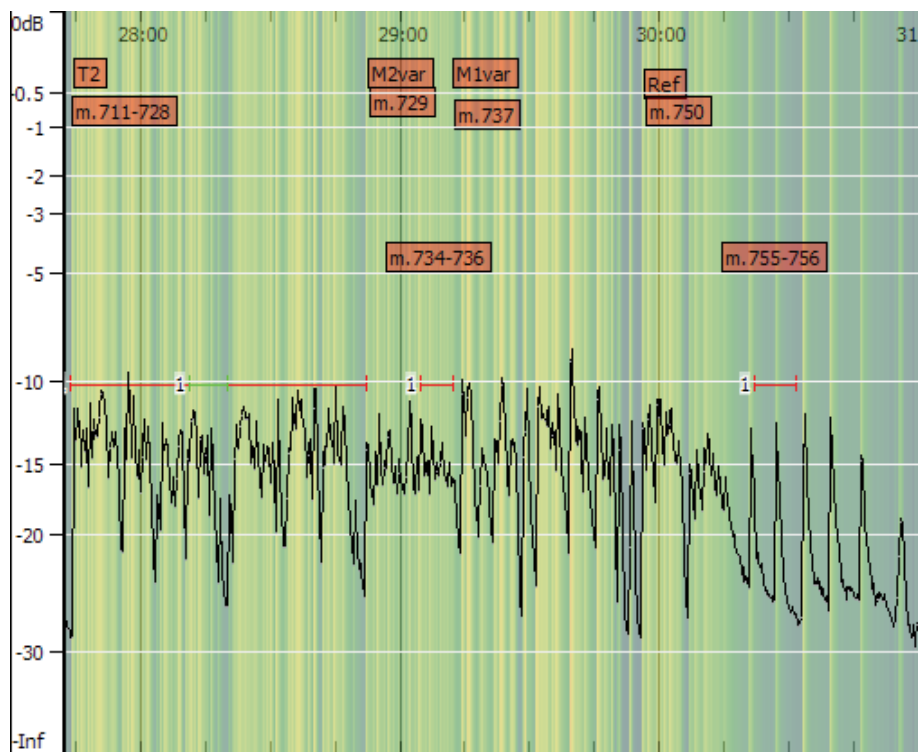
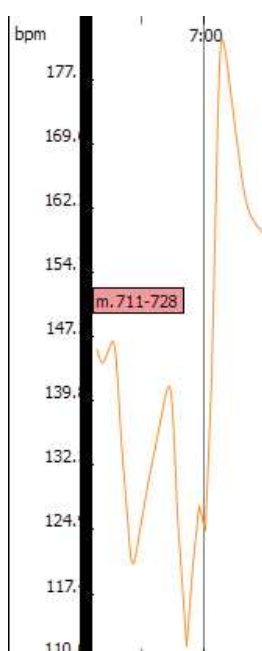


Figure 173 : Sageman 2003, courbe de l'intensité (septième section)

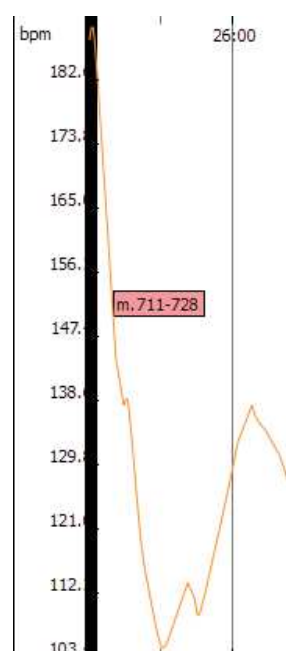
### 3.4.7.c. Analyse de l'agogique

Cortot interprète cette section avec une agogique modérée, voir libre à certains endroits. Le tempo du deuxième thème est relativement rapide et Cortot rajoute également de fluctuations agogiques, de petites accélérations et des accents agogiques. Il ralentit à la mes. 721 et il fait un *accelerando* assez marqué tout de suite après, à la descente des croches (mes. 722-724). L'*Allegro moderato* (variante du motto 2, mes. 729) est interprété dans un tempo relativement rapide. Cortot revient au tempo initial à la mes. 737 (variante du motto 1). Il accélère aussi à la fin de la mes. 743, juste avant les cadences, et revient au tempo à la mes. 744. Le *Lento assai* (refrain, mes. 750) garde le même tempo.



Valeur métronomique à la mes. 711 : ♩ = 71

**Figure 174 :** Cortot 1939, courbe du tempo aux mes. 711-728



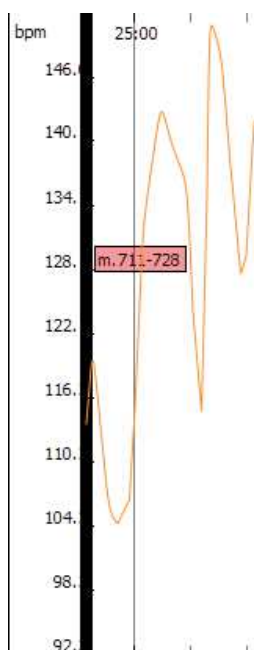
Valeur métronomique à la mes. 711 : ♩ = 66

**Figure 175 :** Boukoff 1993, courbe du tempo aux mes. 711-728

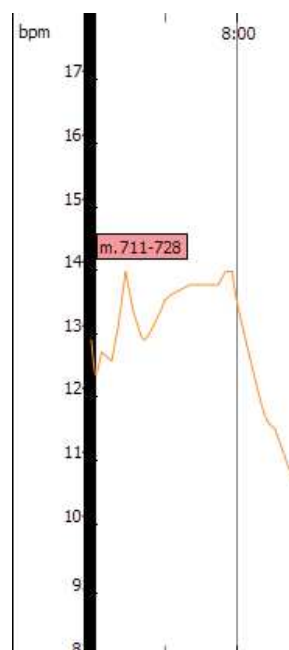
Les fluctuations agogiques dans l'interprétation de Boukoff sont modérées. Il ralentit assez fortement aux mes. 720-721, dans le deuxième thème, et accélère par la suite aux mes. 722-723 (descente des croches) : *nous avons remarqué cette même conception de gestion de l'agogique chez Cortot*. Il souligne aussi le *ritenuto* à la fin du thème (mes. 727-728). L'*Allegro moderato* (variante du motto 2, mes. 729), ainsi que le *Lento assai* (refrain, mes. 750) sont interprétés quasiment sans changement du tempo.

Clidat interprète aussi cette section avec peu de fluctuations agogiques. Dans le deuxième thème, elle ralentit très peu à la mes. 721 mais sans accélérer par la suite. Elle ralentit légèrement à la fin du thème (mes. 728). L'*Allegro moderato* (variante du motto 2, mes. 729) et le *Lento assai* (refrain, mes. 750) restent dans le même tempo.

Duchâble interprète cette section avec une agogique modérée. Il ralentit peu à la mes. 721 (lors du deuxième thème) et davantage à la fin du thème (mes. 728). L'*Allegro moderato* (variante du motto 2, mes. 729) et le *Lento assai* (refrain, mes. 750) gardent le même tempo.



Valeur métronomique à la mes. 711 : ♩ = 60



Valeur métronomique à la mes. 711 : ♩ = 51

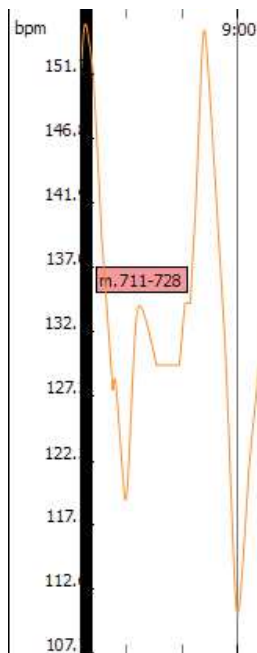
**Figure 176** : Clidat 1975, courbe du tempo aux mes. 711-728

**Figure 177** : Duchâble 1984, courbe du tempo aux mes. 711-728

Mardirossian interprète également la section avec peu de fluctuations agogiques (il fait parfois des micro-fluctuations dans le deuxième thème). Il ralentit légèrement à la mes. 721. L'*Allegro moderato* (variante du motto 2, mes. 729) est interprété dans un tempo légèrement accéléré. Le *Lento assai* (refrain, mes. 750) garde le même tempo.

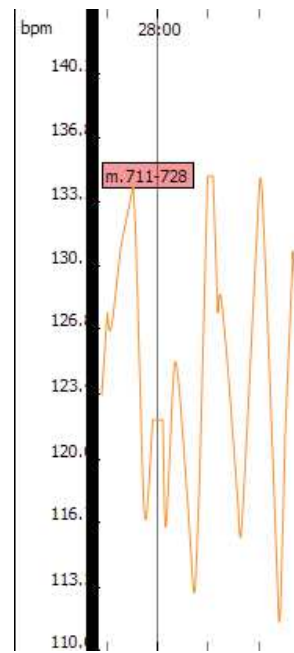
Sageman fait peu de fluctuations agogiques dans cette dernière section. Comme Mardirossian, elle fait parfois de petits accents agogiques. Dans le deuxième thème (mes. 711-728), elle ralentit un peu à la mes. 721. Elle garde le même tempo à

l'*Allegro moderato* (variante du motto 2, mes. 729) et au *Lento assai* (refrain, mes. 750).



Valeur métronomique à la mes. 711 : ♩ = 60

**Figure 178** : Mardirossian 2007, courbe du tempo aux mes. 711-728



Valeur métronomique à la mes. 711 : ♩ = 63

**Figure 179** : Sageman 2003, courbe du tempo aux mes. 711-728

#### 3.4.7.d. Synthèse

Dans cette section, la conception originale de Cortot a attiré notre attention. Il interprète la section dans un tempo relativement rapide, en accélérant beaucoup à l'*Allegro moderato*. D'autre part, il fait aussi quelques accélérations qui suggèrent plutôt un état d'impatience. Nous trouvons que cette conception exprime moins le caractère religieux et paisible de cette dernière apparition du deuxième thème. Les cinq autres représentants français interprètent la dernière section de manière très sereine, en accentuant le caractère religieux-panthéiste. Nous avons observé une ressemblance dans les nuances entre les interprétations de Cortot, Clidat, Mardirossian et Sageman : ceux-ci ne respectent pas les *crescendos* aux mes. 720, 734 et 755. En ce qui concerne la pédalisation, Duchâble et Sageman jouent l'*Allegro moderato* avec très peu de pédale. Cortot et Duchâble montrent à nouveau un toucher similaire (assez sonore) dans les nuances douces. Tous les pianistes de l'école française, à l'exception de Cortot, détachent légèrement la mes. 729 *Allegro*

*moderato*. La dernière note de la *Sonate*, le *si*, est relativement bref chez Boukoff et Duchâble et plutôt long chez Cortot, Clidat, Mardirossian et Sageman.

Nous pouvons confirmer la conception commune que les pianistes de l'école française ont de cette section, malgré certains détails différents qui reflètent la personnalité de chacun d'eux.



## 3.5. L'école russe

### 3.5.1. Première section (mes. 1-100)

#### 3.5.1.a. Tableaux d'analyse

École pianistique	Russe	Russe
Nom de l'interprète	Vladimir Horowitz (12 novembre 1932)	Vladimir Horowitz (1977)
Durée Tempi <i>Lento assai</i> <i>Allegro energico</i> <i>sempre f ed agitato</i>	3 min 02 sec  mes. 1-7 : 57/noire mes. 8-31 : 69/blanche mes. 32-100 : 75/blanche	3 min 24 sec  mes. 1-7 : 45/noire mes. 8-31 : 75/blanche mes. 32-100 : 70/blanche
Evolution dynamique et Point culminant	En trois phases, graduellement. <i>p</i> (mes. 45) → <i>ff</i> (mes. 55) ; <i>ff</i> (mes. 56-67 avec <i>rf</i> à la mes. 61) → <i>fff</i> (mes. 68-81)	En trois phases, graduellement. <i>p</i> (mes. 45) → <i>ff</i> (mes. 55) ; <i>ff</i> (mes. 56-67 avec <i>rf</i> à la mes. 61) → <i>fff</i> (mes. 68-81)
Pédaliation	Modérée, tendant à être minimale pour un son plus sec mais pas brusque.	Plus ample que dans l'enregistrement de 1932. Néanmoins, il garde le son plus sec à quelques endroits.
Phrasé	Très uni	Très uni
Agogique	Modérée ; un <i>rit.</i> considérable à la mes. 31. Accélération à partir de la mes. 74 et précipitation aux mes. 79-80. Horowitz ralentit à partir de la mes. 82, l'agogique devient plus libre.	Garde presque la même agogique, peut-être un peu plus restreinte. Ralentit au refrain. De nouveau un grand <i>ritenuto</i> à la mes. 31. Horowitz ralentit le tempo de nouveau après le point culminant.
Toucher	Son résolu, dense mais sans être très puissant (degré -2 au maximum). Tendance à garder les nuances douces quand c'est en accord avec la partition.	Le son est résolu, plus puissant que dans l'enregistrement de 1932.
Nuances	Correctes selon la partition. Garde un son <i>piano</i> et léger aux mes. 18, 45-54, 72-78 et à partir de la mes. 87. Distingue clairement le point culminant en donnant le plus haut niveau d'intensité aux mes. 80-81.	Correctes selon la partition. Des accents prononcés aux mes. 2 et 5 La légèreté manque aux mes. 45-54, 72-78 et 87.
Particularités de l'interprétation	Les <i>sol</i> initiaux sont assez courts et secs. Le début de la <i>Sonate</i> est plutôt laconique. Le motto 1 (mes. 8-13) exprime un caractère très résolu. Horowitz détache toutes les croches du motto 2 (mes. 33). Tendance à préparer avec de grands <i>rit.</i> l'entrée de la mes. 32.	Tend nettement vers un son beaucoup plus riche, puissant, et même dur quelquefois. Les tempos sont relativement plus lents, d'où la durée plus longue de la section. Horowitz garde les <i>sol</i> initiaux assez courts.

Tableau 31 : École russe, analyse des interprétations de la première section (mes. 1-100)

École pianistique	Russe	Russe
Nom de l'interprète	Sviatoslav Richter (année inconnue)	Sviatoslav Richter (1961)
Durée	3 min 01 sec	3 min 15 sec
Tempi		
<i>Lento assai</i>	mes. 1-7 : 37/noire	mes. 1-7 : 36/noire
<i>Allegro energico</i>	mes. 8-31 : 71/blanche	mes. 8-31 : 75/blanche
<i>sempre f ed agitato</i>	mes. 32-100 : 84/blanche	mes. 32-100 : 85/blanche
Evolution dynamique et Point culminant	En deux phases : <i>p</i> (mes. 45) → <i>ff</i> (mes. 55 sans souligner le <i>rf</i> à la mes. 61) → <i>fff</i> (mes. 67)	En deux phases : <i>p</i> (mes. 45) → <i>ff</i> (mes. 55 sans souligner le <i>rf</i> à la mes. 61) → <i>fff</i> (mes. 67)
Pédaliation	Modérée, tendant à être ample, toujours propre. Relie avec pédale les mes. 18-24.	Plutôt ample. Richter relie les mes. 18-24 avec pédale.
Phrasé	Très uni ; le passage à la mes. 32 n'est pas distingué. L'arrivée de la mes. 55 est bien distinguée.	Très uni, grâce également à la virtuosité.
Agogique	Minimale, presque absente. Pas de <i>ritardando</i> à la mes. 31, plutôt un <i>accelerando</i> . Richter accompagne le développement dynamique avec un léger <i>accelerando</i> en soulignant le point culminant (mes. 71-81 ; cf. <i>idem</i> ). À partir de la mes. 82, il revient au tempo en ralentissant légèrement (cf. <i>idem</i> ).	Modérée, tendant à être minimale. Richter ne fait aucun <i>ritardando</i> avant la mes. 32, et même accélère. Au point culminant, nous voyons la même pointe dans la courbe (mes. 71-81) et le léger ralentissement à partir de la mes. 82 et jusqu'à la fin de la section (cf. <i>idem</i> ).
Toucher	Le son est puissant, très ample. Richter n'arrive pas dans les nuances très douces, généralement le niveau sonore est placé aux degrés -10 et -2 ; il descend ponctuellement au degré -15 (mes. 1-7 et 18).	Son riche, puissant et dense.
Nuances	Correctes suivant la partition. Richter distingue bien le début de l'évolution dynamique (mes. 55), avec un premier pic dans la courbe dynamique et un deuxième au point culminant aux mes. 80-81 <sup>152</sup> .	Correctes selon la partition. Richter diminue l'intensité du son à la mes. 40 au lieu de <i>piu rinforzando</i> . Il construit de nouveau clairement l'évolution et le point culminant, en insistant sur les mes. 58, 70 et 79-81 (cf. <i>idem</i> ).
Particularités de l'interprétation	Le début de la <i>Sonate</i> est remarquablement lent ; les <i>sol</i> initiaux sont longs, avec pédale. Il crée une atmosphère très macabre, même si la sonorité n'est pas très douce. Un contraste brusque à la mes. 8. La conception de Richter pour cette section suit les indications de Liszt.	Le début (mes. 1-7) est très lent, les <i>sol</i> initiaux sont assez longs, l'atmosphère est macabre. Richter fait un grand contraste à la mes. 8 qui porte beaucoup d'énergie. Sensation de précipitation aux mes. 27-31.

Tableau 32 : École russe, analyse des interprétations de la première section (mes. 1-100)

<sup>152</sup> Nous ne prenons pas en considération le premier pic de la courbe dynamique qui correspond aux mes. 8-13 car l'onde sonore dépasse le niveau de 0 dB et le signal est coupé.

École pianistique	Russe	Russe
Nom de l'interprète	Emil Gilels	Lazar Berman
<b>Durée</b>	3 min 08 sec	3 min 07 sec
<b>Tempi</b> <i>Lento assai</i> <i>Allegro energico</i> <i>sempre f ed agitato</i>	mes. 1-7 : 55/noire mes. 8-31 : 60/blanche mes. 32-100 : 79/blanche	mes. 1-7 : 48/noire mes. 8-31 : 61/blanche mes. 32-100 : 80/blanche
<b>Evolution dynamique et Point culminant</b>	En trois phases, graduellement. <i>p</i> (mes. 45) → <i>ff</i> (mes. 55) ; <i>ff</i> (mes. 56-67 avec <i>rf</i> à la mes. 61) → <i>fff</i> (mes. 68-81)	En trois phases, graduellement. <i>p</i> (mes. 45) → <i>ff</i> (mes. 55) ; <i>ff</i> (mes. 56-67 avec <i>rf</i> à la mes. 61) → <i>fff</i> (mes. 68-81)
<b>Pédalisation</b>	Modérée. Au début des mes. 18-25, Gilels ne met pas la pédale aux demi-soupirs mais la met progressivement ( <i>comparable à Richter</i> ).	Modérée, tendant à être ample ; propre.
<b>Phrasé</b>	Uni.	Très uni
<b>Agogique</b>	Modérée. <i>Rit.</i> modéré avant l'entrée de la mes. 32. À partir de la mes. 32, le tempo reste assez stable, comme dans l'enregistrement de Richter de 1961. Légère accélération aux mes. 40-44. Gilels distingue clairement les trois étapes du développement dynamique. Précipite légèrement les mes. 79-81 ( <i>comparable à Horowitz</i> ). Gilels revient au tempo à partir de la mes. 84 en ralentissant.	Modérée, souvent influencée par les nuances (les <i>cresc.</i> et <i>decresc.</i> ). Le motto 2 est très ralenti, lourd, ( <i>comparable à Pletnev et Rudy</i> ). Un <i>ritardando</i> avant la mes. 32. Petit <i>accelerando</i> avant la mes. 45. Aux mes. 74-80 ; accompagne le <i>crescendo</i> avec une accélération. À la mes. 82, ralentit un peu le tempo.
<b>Toucher</b>	Très puissant et ample dans les nuances fortes, parfois même percussif (par exemple aux mes. 81-82).	Dense, sans être très puissant.
<b>Nuances</b>	Correctes selon la partition. Un toucher très doux à la mes. 18, contrastant avec le motto 2. Gilels diminue aux mes. 71-74 ( <i>comparable au premier enregistrement de Horowitz</i> ). Distingue clairement l'évolution dynamique et le point culminant avec deux pics dans la courbe (mes. 55 et 68) et le plus haut niveau d'intensité aux mes. 79-81 ( <i>comme Richter</i> ).	Correctes selon la partition. Le refrain (mes. 1-7) est extrêmement doux. Berman fait un <i>decrecendo</i> aux mes. 72-74 ( <i>comparable au premier enregistrement de Horowitz et à Gilels</i> ).
<b>Particularités de l'interprétation</b>	Le début porte un caractère mystérieux, les <i>sol</i> initiaux sont plutôt longs et posés. Le motto 1 entre avec un grand contraste (quasiment le même niveau d'intensité que le point culminant). Gilels présente une conception plutôt « classique », avec, parfois, une agogique plus libre ou un toucher plus dur.	Les <i>sol</i> initiaux sont courts, laconiques, l'atmosphère est sombre mais sans porter beaucoup de tension. Au début de la <i>Sonate</i> , Berman garde des tempos plutôt lents, sans grand contrastes de tempo. Le caractère est résolu, voire lourd à certains moments. Berman distingue beaucoup l'arrivée de la mes. 18, également avec le tempo. À partir de la mes. 32, il y a même une impression haletante.

Tableau 33 : École russe, analyse des interprétations de la première section (mes. 1-100)

École pianistique Nom de l'interprète	Russe Mûza Rubackyté	Russe Mikhail Rudy	Russe Mikhaïl Pletnev
<b>Durée Tempi</b> <i>Lento assai</i> <i>Allegro energico</i> <i>sempre f ed agitato</i>	3 min 15 sec  mes. 1-7 : 49/noire mes. 8-31 : 63/blanche mes. 32-100 : 80/blanche	3 min 16 sec  mes. 1-7 : 51/noire mes. 8-31 : 60/blanche mes. 32-100 : 79/blanche	3 min 33 sec  mes. 1-7 : 45/noire mes. 8-31 : 50/blanche mes. 32-100 : 74/blanche
<b>Evolution dynamique et Point culminant</b>	En trois phases, graduellement. <i>p</i> (mes. 45) → <i>ff</i> (mes. 55) <i>ff</i> (mes. 56-67 avec <i>rf</i> à la mes. 61) → <i>fff</i> (mes. 68-81)	En trois phases, graduellement. <i>p</i> (mes. 45) → <i>ff</i> (mes. 55) ; <i>ff</i> (mes. 56-67 avec <i>rf</i> à la mes. 61) → <i>fff</i> (mes. 68-81)	En trois phases, graduellement. <i>p</i> (mes. 45) → <i>ff</i> (mes. 55) ; <i>ff</i> (mes. 56-67 avec <i>rf</i> à la mes. 61) → <i>fff</i> (mes. 68-81)
<b>Pédalisation</b>	Très ample, propre ; mes. 8 et 30 avec la pédale, ainsi que l'évolution et le point culminant (mes. 55-80).	Plutôt minimale. Joue presque sans pédale les triolets du motto 1 (mes. 10 et 12). Quasiment pas de pédale aux mes. 18-25 et 40-43.	Modérée, avec tendance d'être ample. En revanche le point culminant (mes. 55-81) est joué avec très peu de pédale.
<b>Phrasé</b>	Uni	Uni. Fait parfois des petites césures qui coupent légèrement la phrase (comme avant le deuxième <i>fa</i> à la mes. 79).	Uni en général. Le phrasé est découpé à quelques endroits à cause de l'agogique.
<b>Agogique</b>	Modérée au début; ensuite limitée. Le motto 1 est assez retenu. Ne fait pas de <i>rit.</i> avant la mes. 32. Le développement dynamique et le point culminant sont accompagnés de petites accélérations : aux mes. 55, 62 et 68. Elle ralentit clairement à la mes. 82.	Modérée. Ralentit assez fortement à la fin des mottos 1 et 2 ( <i>proche de Pletnev</i> ). Peu de <i>ritardando</i> avant la mes. 32. Accélère légèrement le tempo au point culminant (mes. 72-81) et ralentit à partir de la mes. 82.	Considérable. La courbe du tempo montre beaucoup de fluctuations aux mes. 1-7. Beaucoup de fluctuations dans le motto 1 (mes. 8). Un très grand <i>ritardando</i> à la fin du motto 2. <i>Ritardando</i> avant la mes. 32. Pletnev retient clairement le tempo au développement dynamique (mes. 55-71) pour commencer à accélérer au point culminant. Après la mes. 81, il garde presque le même tempo, avec très peu de ralentissement.
<b>Toucher</b>	Puissant mais doux.	Très léger dans les nuances douces. Dans les nuances fortes, le son est puissant et direct.	Dense mais toujours en douceur.
<b>Nuances</b>	Correctes suivant la partition. Diminue à la mes. 40 ( <i>piu rinforzando</i> ), 72-74 et 79 ( <i>rinforzando</i> ). Le point culminant n'est pas distingué au niveau de l'intensité sonore.	Correctes selon la partition. Le début (mes. 1-7) est joué assez doux ; le motto 1 représente un contraste. En revanche, ne diminue pas beaucoup au motto 2 (mes. 14). Diminue nettement aux mes. 40-41. Distingue bien le point culminant aux mes. 80-81, bien que nous voyions un pic plus important à la mes. 58 (correspondant à l'accent de <i>mi bémol</i> ).	Correctes selon la partition. Commence la section de manière très douce, à peine audible. Pletnev interprète le motto 2 (mes. 14) assez doux. Il diminue à la mes. 40 <i>piu rinforzando</i> . Il donne un effet d'écho aux répétitions des mes. 45-50. Construit clairement le développement dynamique et le point culminant. Diminue aux mes. 72-75.
<b>Particularités de l'interprétation</b>	Le début est sombre, les <i>sol</i> moyennement longs. Le motto 1 (mes. 8) est joué en tempo retenu. Le point culminant est plus solennel qu'héroïque et rend des sonorités de fanfare (de fait, la courbe dynamique ne présente pas vraiment un point culminant, le pic le plus haut est à la mes. 62).	Le début de la <i>Sonate</i> porte une émotion introvertie, les <i>sol</i> initiaux sont laconiques. Le motto 1 contraste et surprend légèrement avec le tempo retenu. Globalement, Rudy présente une conception assez originale de cette section. Les tempos sont plutôt retenus.	Les <i>sol</i> initiaux sont très courts, le tempo assez lent, l'atmosphère est macabre. Le motto 1 est assez lent, sans exprimer d'énergie ; du point de vue dynamique, Pletnev ne fait pas beaucoup de contraste. Le premier moment d'énergie vient à la mes. 18 et son développement dynamique jusqu'à la mes. 25. Pletnev propose une interprétation relativement libre par rapport aux fluctuations agogiques (surtout au début de la section).

Tableau 34 : École russe, analyse des interprétations de la première section (mes. 1-100)

### 3.5.1.b. Analyse des nuances au moyen de *Sonic Visualiser*

La première interprétation de Horowitz se distingue avec un son assez sec et une pédalisation souvent minimale. Le début de la *Sonate* est sombre et laconique. Le son est résolu, ample mais sans être très puissant (la courbe dynamique atteint au maximum le degré -2). Horowitz garde une nuance *piano* et un son léger aux mes. 18, 45-54, 72-78 et à partir de la mes. 87. Le point culminant est clairement distingué, avec le plus haut niveau d'intensité sonore aux mes. 80-81. Dans la deuxième interprétation de Horowitz, le son est plus puissant que celui de l'enregistrement de 1932 (le niveau sonore est en général plus élevé et l'écart sonore est plus important, à savoir du degré -20 au degré -0,5). Le toucher devient parfois même assez dur. Horowitz met des accents prononcés aux mes. 2 et 5 (*cf. idem*). La légèreté du son aux mes. 45-54, 72-78 et 87, que nous avons observée dans le premier enregistrement de Horowitz, manque ici : la courbe de l'intensité descend beaucoup moins que dans l'enregistrement de 1932.

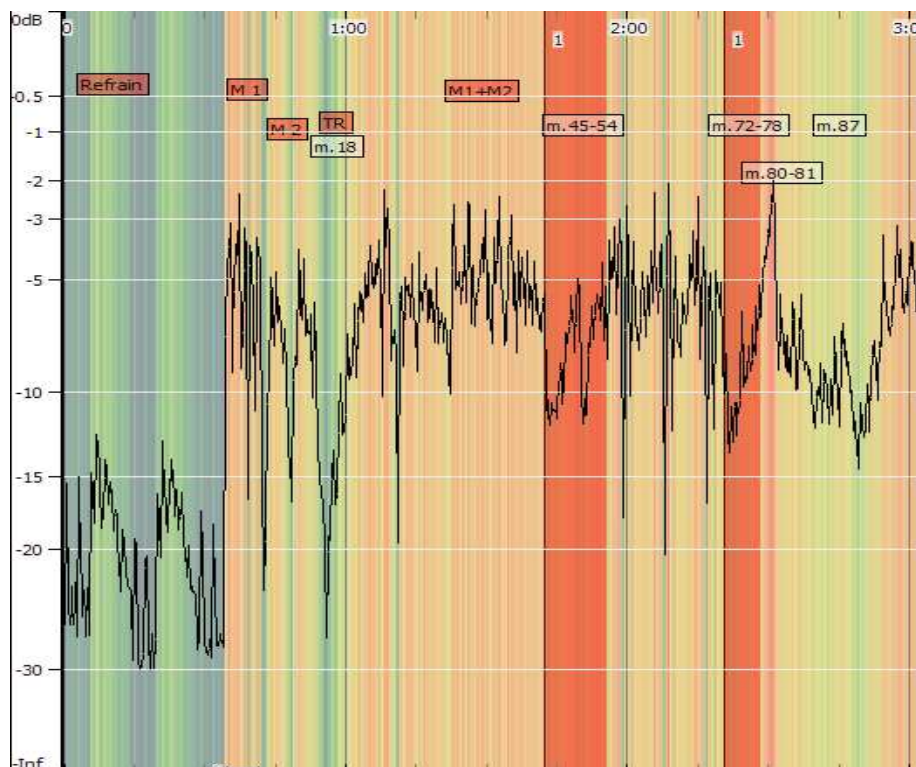
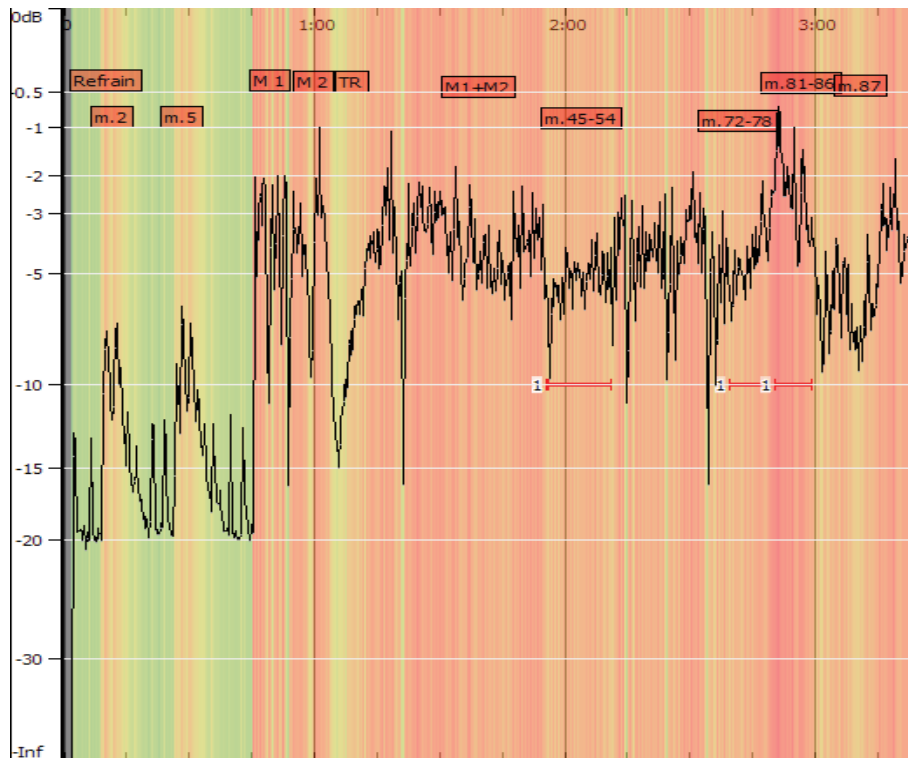


Figure 180 : Horowitz 1932, courbe de l'intensité (première section)



**Figure 181** : Horowitz 1977, courbe de l'intensité (première section)

Les deux interprétations de Richter sont très proches par la conception et la réalisation. Les tempos sont quasiment identiques. La pédalisation porte toujours les mêmes particularités : assez ample mais propre (par exemple les mes. 18-24, jouées avec pédale même sur les silences). Les *so!* au début de la section sont assez longs.

Dans l'enregistrement de date inconnue, le toucher de Richter est puissant et très ample. Le pianiste fait un grand contraste à la mes. 8 (correspondant au motto **1**). Il n'atteint pas des nuances très douces et le niveau sonore se situe généralement entre les degrés  $-10$  et  $-2$  ; il descend ponctuellement jusqu'au degré  $-15$  (mes. 1-7 et 18). Richter distingue bien le début de l'évolution dynamique (mes. 55 : motto **1**), avec un premier pic dans la courbe dynamique et un deuxième au point culminant (mes. 80-81).

Dans son enregistrement de 1961, Richter montre un écart sonore plus important : la courbe dynamique descend en-dessous du degré  $-20$  et monte jusqu'au degré  $-0,5$  au point culminant). Le début de la *Sonate* (mes. 1-7 : refrain) exprime une ambiance macabre : le niveau sonore est plus bas que dans l'enregistrement de date inconnue. Richter diminue l'intensité du son à la mes. 40, sans respecter l'indication *piu rinforzando*. Comme dans l'autre enregistrement, il construit progressivement l'évolution dynamique et le point culminant, en insistant sur les mes. 58, 70 et 79-81.

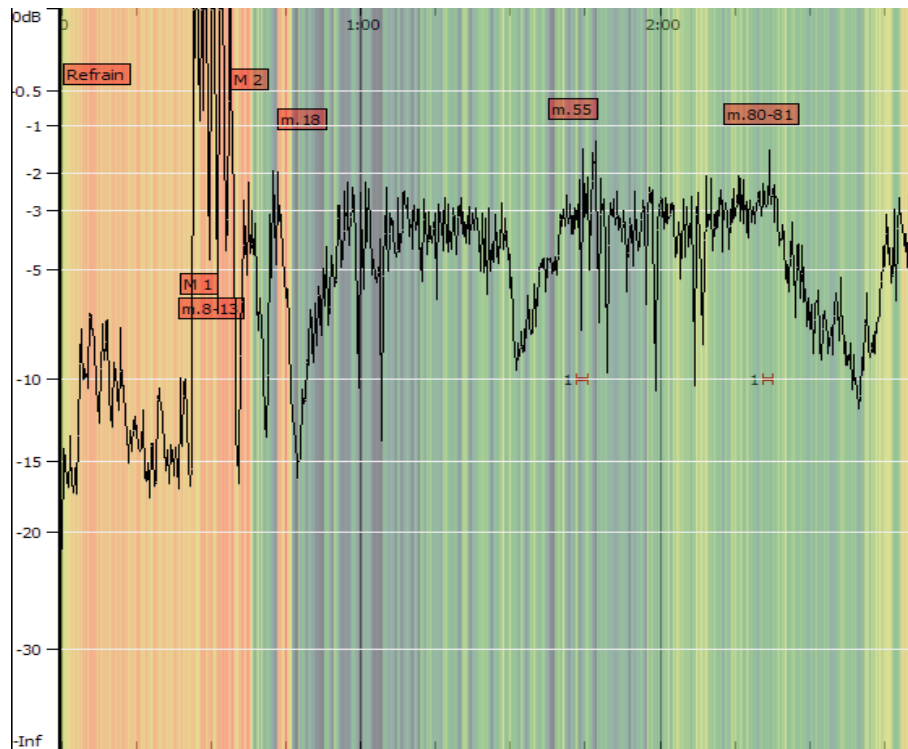


Figure 182 : Richter – année inconnue, courbe de l'intensité (première section)<sup>153</sup>

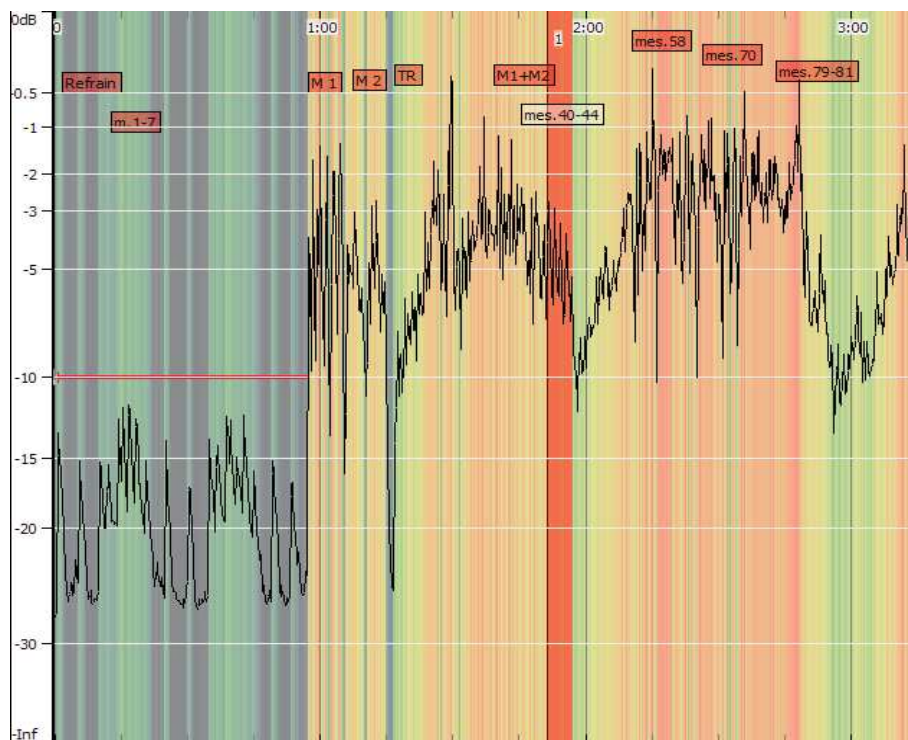


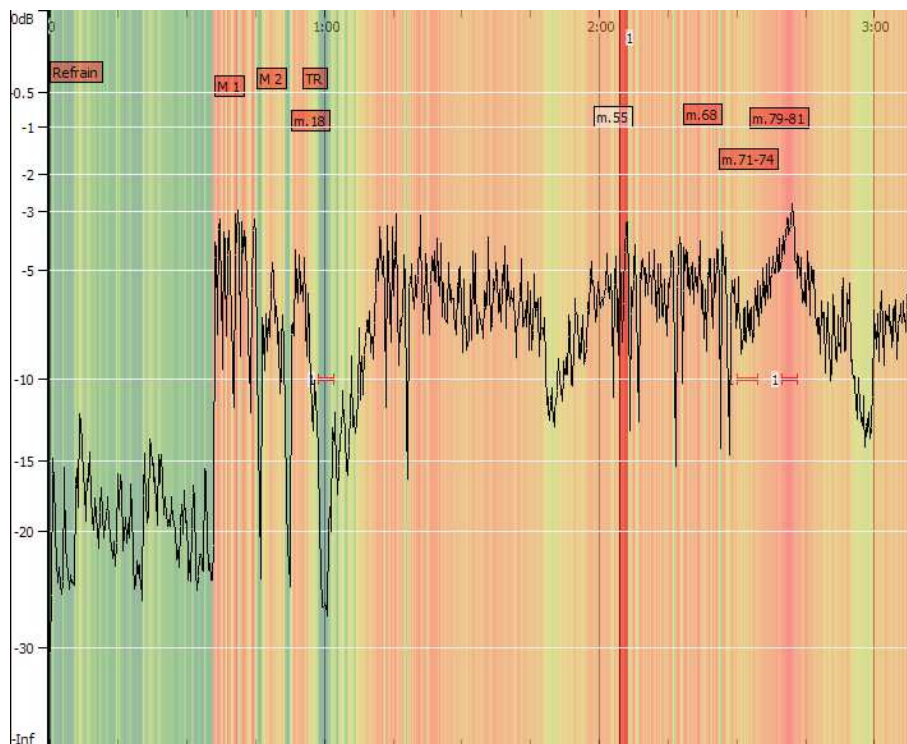
Figure 183 : Richter 1961, courbe de l'intensité (première section)

<sup>153</sup> La courbe dynamique aux mes. 8-13 dépasse le degré maximal de 0 dB (erreur de l'enregistrement) et par conséquent est coupée.



Gilels, contemporain de Richter et condisciple de celui-ci dans la classe de Neuhaus, présente une conception équilibrée de cette section, qui se rapproche assez de celle de Richter. Le caractère est très résolu, Gilels arrive à un point culminant très majestueux. Nous avons trouvé que ce point culminant était comparable à celui de Richter (en outre, les deux interprètes accélèrent aux mes. 71-81 et ralentissent à partir des mes. 82-84). L'interprétation de Gilels présente d'autres similitudes avec celles de Richter : le début de la *Sonate* avec les *sol* plutôt longs et le grand contraste qui porte la mes. 8 (motto **1**), ainsi que l'usage ample de la pédale aux mes. 18-24 (même si Gilels le fait progressivement).

Le toucher de Gilels est très puissant et ample dans les nuances fortes, parfois même percussif (par exemple aux mes. 81-82), bien que la courbe dynamique ne dépasse quasiment pas le degré -3.



**Figure 184** : Gilels 1961, courbe de l'intensité (première section)

Les interprétations de Rubackyté, Rudy et Pletnev présentent plusieurs proximités. Les courbes dynamiques des trois pianistes présentent un grand écart de sonorité mais le toucher reste souvent doux : la courbe dynamique de Rubackyté est située entre les degrés -30 et -0,5 mais, sauf au point culminant qui autour du degré -

2. La courbe de Rudy atteint le degré  $-2$  et descend jusqu'au degré  $-30$ <sup>154</sup>. Celle de Pletnev ne dépasse pas le degré  $-1$  et descend rarement en-dessous du degré  $-30$ .

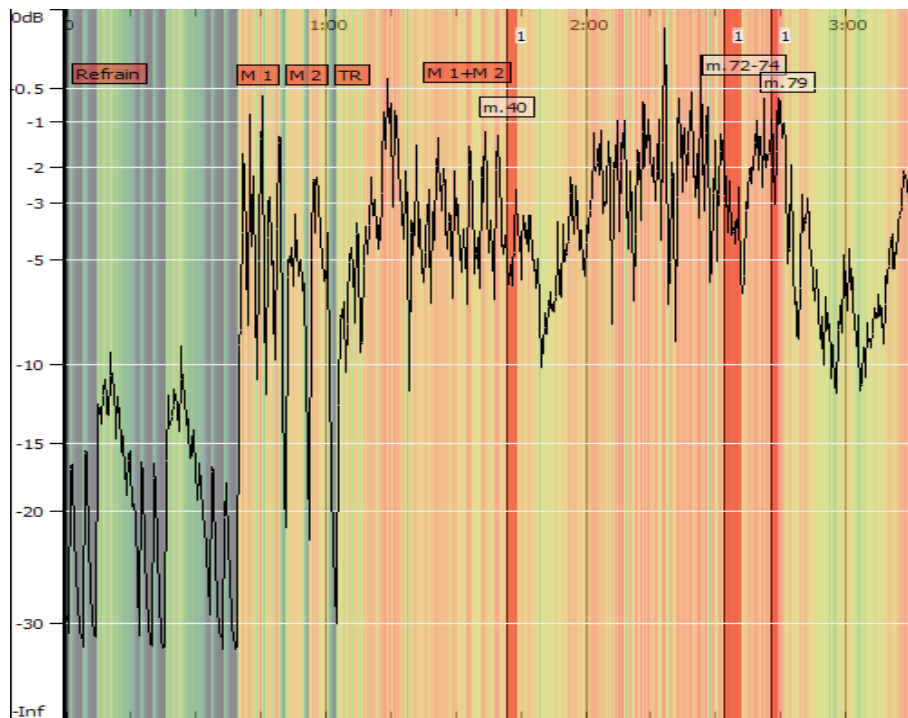


Figure 185 : Rubackyté 1997, courbe de l'intensité (première section)

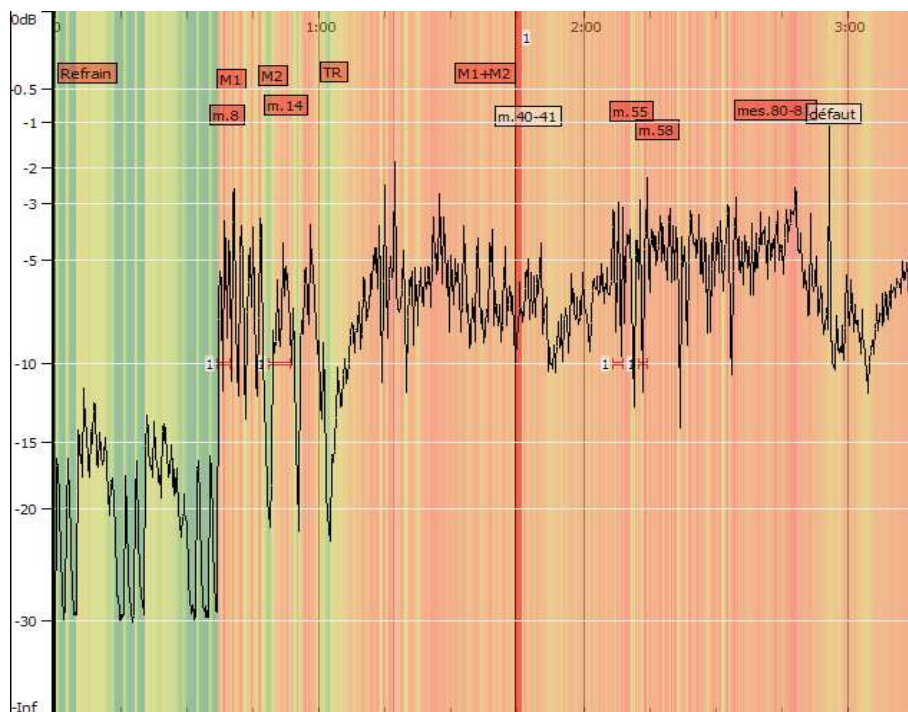
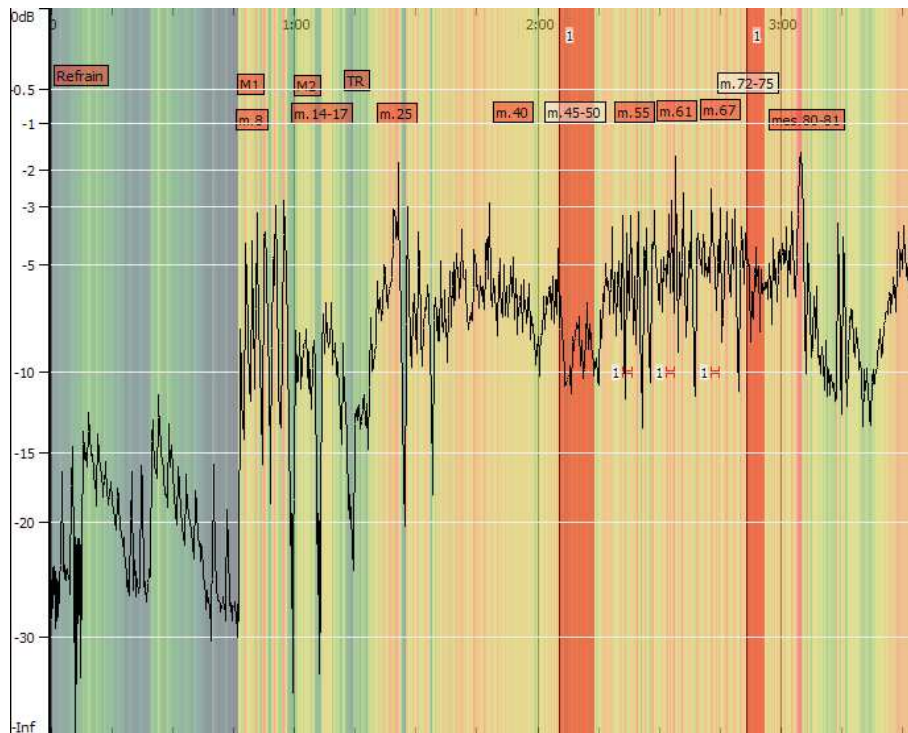


Figure 186 : Rudy 1981, courbe de l'intensité (première section)

<sup>154</sup> Précisons que le pic le plus élevé de la section (situé après les mes. 80-81) est en réalité un défaut technique de l'enregistrement et ne montre pas un vrai niveau d'intensité du son.



**Figure 187 :** Pletnev 1997, courbe de l'intensité (première section)

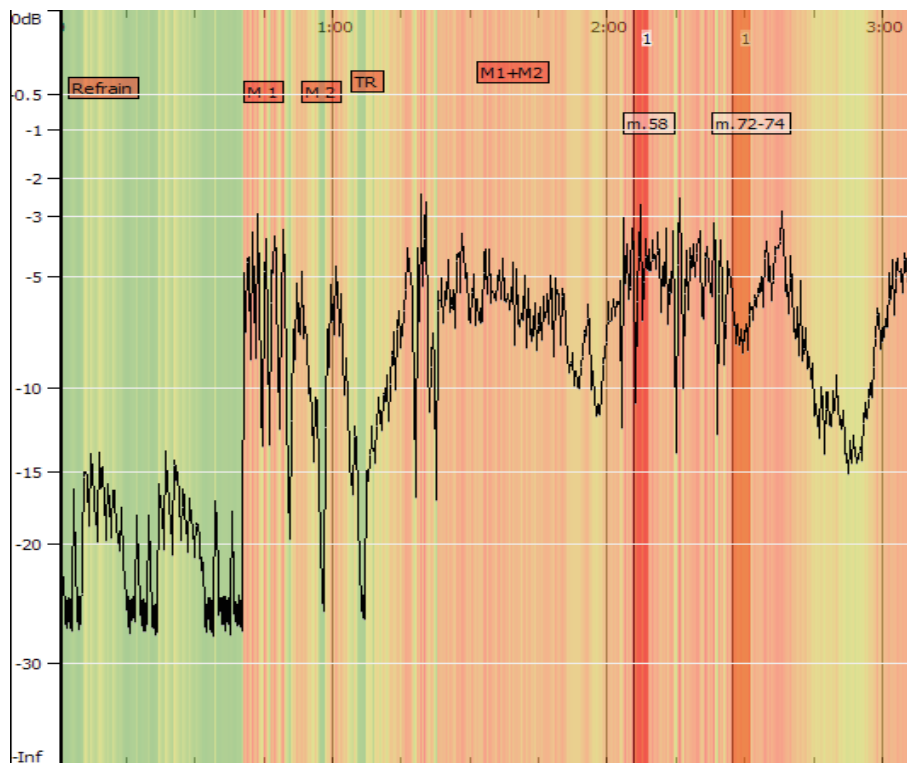
Une particularité de l'interprétation de Rubackyté est la diminution de l'intensité aux mes. 40 (*piu rinforzando*), 72-74 et 79 (*rinforzando*). Le point culminant ne présente pas le plus haut niveau d'intensité sonore de la section.

Rudy interprète le début (mes. 1-7 : refrain) assez doucement (le son dépasse légèrement le degré -15). La mes. 8 (motto **1**) présente un grand contraste en arrivant au degré -3. En revanche, il ne diminue pas beaucoup au motto **2** (mes. 14). Comme Rubackyté, il diminue nettement aux mes. 40-41. Il distingue bien le point culminant aux mes. 80-81, bien que nous voyions un pic plus important à la mes. 58 (correspondant à l'accent de *mi bémol*).

Pletnev commence la section de manière très douce, à peine audible (la courbe dynamique descend en-dessous du degré -30). Il interprète le motto **2** (mes. 14) assez doucement (nous voyons une descente importante de la courbe, largement en-dessous du degré -5). Comme Rubackyté et Rudy, il diminue à la mes. 40 *piu rinforzando*. Il donne un effet d'écho aux répétitions des mes. 45-50 (la courbe sonore descend visiblement). Il construit progressivement le développement dynamique et le point culminant (nous voyons les trois pics aux mes. 55, 61 et 67, et le plus haut niveau d'intensité aux mes. 80-81). Il diminue aux mes. 72-75 (*cf. idem*).

Lazar Berman présente les mêmes particularités que Pletnev et Rudy. Le début de la *Sonate* est laconique, les premiers *sol* sont courts. Le motto **2** est interprété très ralenti, exactement comme Pletnev et Rudy.

Le toucher de Berman est rond et dense, sans être très ample (la courbe sonore ne dépasse pas le degré -3). Le refrain (mes. 1-7) est interprété de manière extrêmement douce (le niveau sonore se situe principalement en-dessous du degré -15). Les enregistrements de Horowitz (celui de 1932), Gilels, Berman, Rubackyté et Pletnev ont un détail en commun : le *diminuendo* des mes. 72-74.

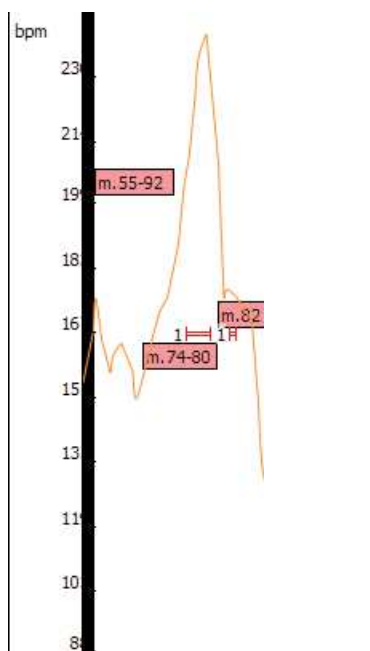


**Figure 188** : Berman 1955, courbe de l'intensité (première section)

### 3.5.1.c. Analyse de l'agogique

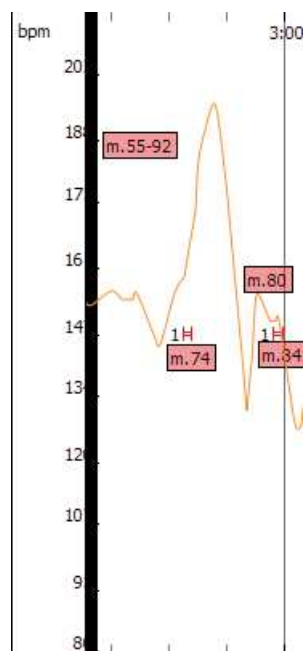
L'agogique est en général modérée dans les deux enregistrements de Horowitz. Dans l'enregistrement de 1977, les tempos sont plus retenus, par conséquent la section a globalement une sonorité plus pesante : Horowitz commence la section avec un tempo de 45 à la noire, tandis que le début de l'enregistrement de 1932 commence avec 57 à la noire. Le pianiste fait un grand *ritardando* avant la mes. 32 (motto **1** + motto **2**). Dans l'enregistrement de 1932, il accompagne le *crescendo* d'une accélération, à partir de la mes. 74 et jusqu'à la mes. 82. Après la mes. 82, il commence un ralentissement qui dure presque jusqu'à la fin de la section.

Dans l'enregistrement de 1977, Horowitz garde presque la même agogique que dans le précédent : il accélère à partir de la mes. 74 et ralentit après la mes. 83 jusqu'à la fin de la section. En revanche, cette fois, il fait une brusque précipitation à la descente de la mes. 80.



Valeur métronomique à la mes. 55 : ♩ = 178

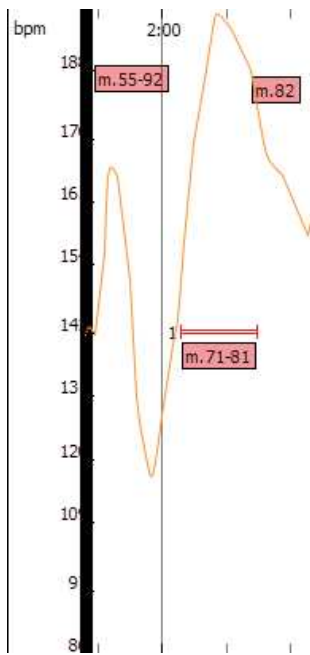
**Figure 189** : Horowitz 1932, courbe du tempo aux mes. 55-92



Valeur métronomique à la mes. 55 : ♩ = 152

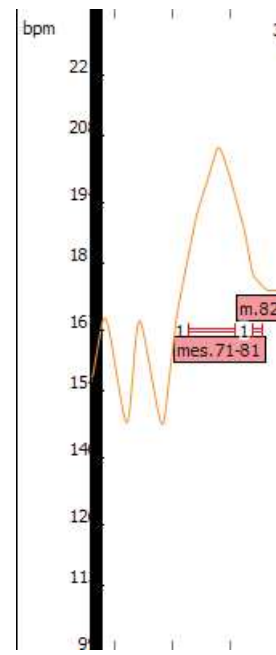
**Figure 190** : Horowitz 1977, courbe du tempo aux mes. 55-92

L'agogique est modérée dans les deux enregistrements de Richter, voire minimale (plus restreinte dans l'enregistrement d'année inconnue). Les fluctuations agogiques sont presque pareilles. Richter ne ralentit pas avant la mes. 32 (motto **1** + motto **2**) mais fait plutôt un *accelerando*. L'interprète accompagne le développement dynamique à la mes. 55 d'un léger *accelerando* en soulignant le point culminant (mes. 71-81). À partir de la mes. 82, il revient au tempo en ralentissant légèrement jusqu'à la fin de la section.



Valeur métronomique à la mes. 55 : ♩ = 144

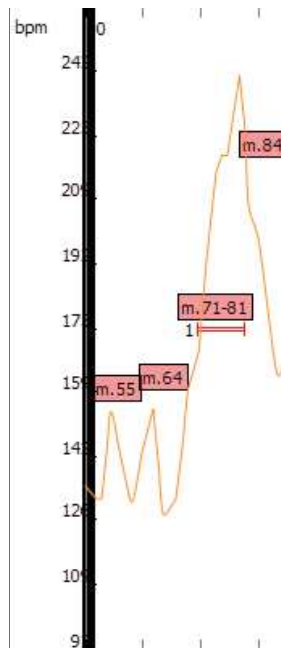
**Figure 191** : Richter - enregistrement d'année inconnue, courbe du tempo aux mes. 55-92



Valeur métronomique à la mes. 55 : ♩ = 156

**Figure 192** : Richter 1961, courbe du tempo aux mes. 55-92

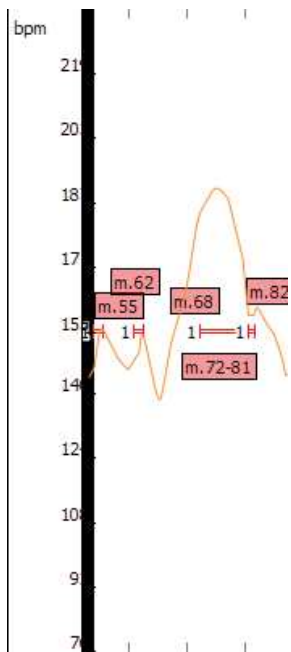
Les fluctuations agogiques de Gilels sont modérées. Il fait un *ritardando* mesuré avant la mes. 32 et garde ensuite un tempo assez stable (comme Richter dans l'enregistrement de 1961). Nous voyons une légère accélération aux mes. 40-44. Gilels distingue clairement les trois étapes du développement dynamique (pointes dans la courbe aux mes. 55, 64 et à partir de la mes. 71). Il précipite légèrement aux mes. 79-81 (*proche également à Horowitz*), pour revenir au tempo à partir de la mes. 84.



Valeur métronomique à la mes. 55 : J = 130

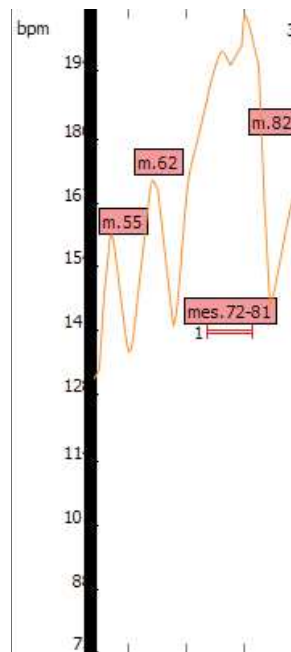
**Figure 193** : Gilels 1961, courbe du tempo aux mes. 55-92

Les tempos de Rubackyté, Rudy et Pletnev, les trois jeunes pianistes russes, sont légèrement plus lents que ceux des autres interprètes. Pletnev et Rudy ont une agogique très libre, au point que même le phrasé en souffre parfois. Détail très intéressant, l'interprétation du motto 1 (mes. 8) par Rubackyté, Rudy et Pletnev est assez lente et peu énergique. Rudy et Pletnev ralentissent beaucoup également au motto 2 (mes. 14), Rubackyté un peu moins. D'autre part, Rubackyté et Rudy ne font quasiment pas de *ritardando* à la mes. 32 (motto 1 + motto 2). Une autre particularité en commun entre Rubackyté, Rudy et Pletnev, c'est l'accélération au point culminant (mes. 72-81). En ce qui concerne le développement dynamique, les trois pianistes présentent de légères différences : Rubackyté et Rudy accélèrent déjà aux mes. 55, 62 et 68 ; Pletnev ralentit le tempo aux mes. 55-71. À la mes. 82 (après le point culminant) Rubackyté et Rudy ralentissent nettement le tempo, alors que Pletnev ralentit moins et garde même un tempo presque inchangé.



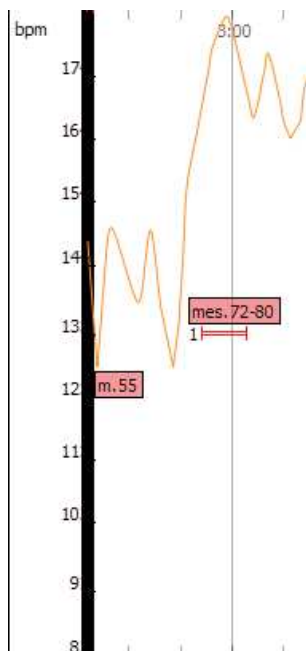
Valeur métronomique à la mes. 55 : ♩ = 152

**Figure 194** : Rubackyté 1997, courbe du tempo aux mes. 55-92



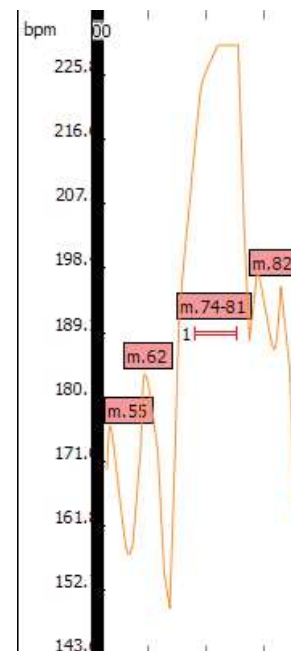
Valeur métronomique à la mes. 55 : ♩ = 126

**Figure 195** : Rudy 1981, courbe du tempo aux mes. 55-92



Valeur métronomique à la mes. 55 : ♩ = 132

**Figure 196** : Pletnev 1997, courbe du tempo aux mes. 55-92



Valeur métronomique à la mes. 55 : ♩ = 178

**Figure 197** : Berman 1955, courbe du tempo aux mes. 55-92



Les fluctuations agogiques sont modérées chez Berman, et souvent influencées par les nuances (les *crescendo* et *decrescendo*). Il fait un *ritardando* avant la mes. 32. Il marque de petites accélérations aux mes. 55, 62, 68 comme Rubackyté et Rudy. Aux mes. 74-81, il accompagne le *crescendo* d'une accélération (comme *Rubackyté, Rudy et Pletnev*), pour ralentir légèrement le tempo à la mes. 82.

#### 3.5.1.d. Synthèse

Nous pouvons résumer notre analyse de la première section par l'observation que tous les représentants de l'école russe font une accélération relative qui accompagne le développement dynamique et le point culminant, et ralentissent le tempo dès la mes. 82, de manière plus ou moins prononcée (Pletnev est le pianiste qui ralentit le moins après le point culminant).

En ce qui concerne la pédalisation, Rubackyté et Pletnev font un usage de la pédale assez ample tandis que la pédalisation de Rudy est modérée, voire minimale. En revanche, Pletnev interprète le développement dynamique et le point culminant (mes. 55-81) avec très peu de pédale.

Il nous semble très important de préciser que Yakov Flier a été le professeur de Rubackyté, Rudy et Pletnev, trois pianistes qui appartient, en outre, à la même génération (nés dans les années 1950). Nous avons probablement saisi les caractères communs de cet enseignement.

### 3.5.2. Deuxième section (mes. 101-204)

#### 3.5.2.a. Tableaux d'analyse

École pianistique	Russe	Russe
Nom de l'interprète	Vladimir Horowitz (12 novembre 1932)	Vladimir Horowitz (1977)
Durée Tempi Grandioso	4 min 21 sec mes. 105 : 56/blanche	4 min 45 sec mes. 105 : 57/blanche
Evolution dynamique et Point culminant Pédaliation	Evolution puissante et tranquille (mes. 101-104) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 105-114) → mes. 109 en <i>fff</i> .  Modérée. Aux mes. 179-190 très peu de pédale.	Evolution très puissante (mes. 101-104) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 105-114) → mes. 109 en <i>fff</i> .  Modérée. Très peu de pédale et un son sec aux mes. 141-148. Pédaliation limitée aux mes. 179-190. Laisse parfois les fins des phrases sans pédale.
Phrasé	Uni. Détache la noire au motto 1 (mes. 120 et 179). Le motto 2 à la mes. 153 est légèrement détaché.	Uni. Détache la mes. 109 ( <i>fff</i> ) pour souligner le point culminant. L'entrée de la mes. 153 est distinguée. Détache toujours la noire au motto 1.
Agogique	Modérée, presque ample. Grand <i>ritardando</i> avant le 1 <sup>er</sup> thème. Le 1 <sup>er</sup> thème est interprété avec une agogique libre et des fluctuations dans l'accompagnement.	Très libre. Présente les mêmes particularités. Un grand <i>ritardando</i> et des fluctuations considérables au 1 <sup>er</sup> thème.
Toucher	Le toucher au 1 <sup>er</sup> thème est dense, riche mais sans être très puissant (la courbe sonore est située entre les niveaux -10 et -3). Dans les nuances douces, le toucher est très fin, avec beaucoup de délicatesse (la courbe sonore se situe généralement en-dessous du niveau -5 et descend presque jusqu'au niveau -30). Son très léger et raffiné à la mes. 153.	Le toucher au 1 <sup>er</sup> thème est très puissant, riche et dense (la courbe sonore est située entre les niveaux -5 et -1). Pendant les moments lyriques, le son est tendre et délicat mais avec plus de brillance que dans l'enregistrement de 1932 (la courbe sonore est située généralement aux niveaux -20 et -5 : elle dépasse à deux fois le niveau -5). Le son n'arrive pas à un niveau aussi doux que dans l'enregistrement de 1932.
Nuances	Correctes selon la partition.	Correctes selon la partition.
Particularités de l'interprétation	Le 1 <sup>er</sup> thème est interprété avec noblesse, sans beaucoup de volume, librement du point de vue agogique. Les moments lyriques sont joués avec beaucoup de finesse, de délicatesse et de tranquillité.	Le 1 <sup>er</sup> thème est plus majestueux et puissant que dans le premier enregistrement. L'accompagnement à la main gauche est très fort. Dans les moments lyriques, le jeu est tendre, toujours très sonore, avec plus de brillance et de liberté.

Tableau 35 : École russe, analyse des interprétations de la deuxième section (mes. 101-204)

Ecole pianistique	Russe	Russe
Nom de l'interprète	Sviatoslav Richter (année inconnue)	Sviatoslav Richter (1961)
Durée Tempi <i>Grandioso</i>	3 min 57 sec mes. 105 : 57/blanche	3 min 41 sec mes. 105 : 60/blanche
Evolution dynamique et Point culminant	Evolution puissante entre les mes. 101 et 104, avec <i>cresc.</i> considérable à la mes. 104. 1 <sup>er</sup> thème (mes. 105-114) → mes. 109 en <i>fff.</i>	Evolution puissante (mes. 101-104) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 105-114) → mes. 109 en <i>fff.</i>
Pédalisation	Modérée	Modérée.
Phrasé	Très uni. Enchaîne la mes. 153 avec une respiration modérée.	Très uni. La section est interprétée de manière très unie. Cela est dû aussi au manque presque complet de <i>ritardando</i> . Ne détache quasiment pas le motto <b>2</b> (mes. 153).
Agogique	Minimale ; prépare le 1 <sup>er</sup> thème avec un grand <i>ritardando</i> . Légère accélération du tempo aux mes. 173-174, 177-178 et 179-190.	Minimale. <i>Ritardando</i> modéré avant le 1 <sup>er</sup> thème. Accélération du tempo à partir de la mes. 179.
Toucher	Au 1 <sup>er</sup> thème, le son est ample, riche et dense (il reste plutôt uniforme, avec moins de variations d'intensité). Dans les moments lyriques, il est très fin et délicat, sans devenir transparent.	Très puissant et dense au 1 <sup>er</sup> thème. La plage d'intensité est plus large que dans l'enregistrement d'année inconnue (courbe dynamique située aux niveaux -5 et -0,5) ; le son est également plus brillant. Dans les moments lyriques le toucher est doux, fin mais jamais transparent (la courbe dynamique se situe aux niveaux -20 et -5).
Nuances	Correctes suivant la partition ; manque le <i>cresc.</i> aux mes. 195-196.	Correctes selon la partition. Respecte le <i>cresc.</i> aux mes. 195-196.
Particularités de l'interprétation	Le 1 <sup>er</sup> thème est très majestueux et imposant. Il transmet bien le caractère de <i>grandioso</i> et l'état pastoral dans la suite. À partir de la mes. 171, le caractère devient plus actif et agité.	Le 1 <sup>er</sup> thème est très majestueux, puissant, avec un caractère triomphal, et en même temps plutôt rigoureux, sans beaucoup de <i>rubato</i> . Dans toute la section, la plage d'intensité est plus large que dans l'autre enregistrement (le son dépasse les niveaux -20 et -0,5).

Tableau 36 : École russe, analyse des interprétations de la deuxième section (mes. 101-204)

Ecole pianistique	Russe	Russe
Nom de l'interprète	Emil Gilels	Lazar Berman
Durée Tempi <i>Grandioso</i>	4 min 36 sec mes. 105 : 64/blanche	4 min 21 sec mes. 105 : 61/blanche
Evolution dynamique et Point culminant	Evolution puissante et tranquille (mes. 101-104) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 105-114) → mes. 109 en <i>fff.</i>	Evolution tranquille (mes. 101-104) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 105-114) → mes. 109 en <i>fff.</i>
Pédalisation	Modérée, sans particularités	Modérée
Phrasé	Uni. <i>Ritardando</i> net avant le 1 <sup>er</sup> thème. Fait assez de <i>ritardando</i> avant la mes. 153.	Uni. Relie harmonieusement le motto 2 (mes. 153).
Agogique	Modérée, très souple (peu d'agogique au 1 <sup>er</sup> thème).	Modérée. Grand <i>ritardando</i> avant le 1 <sup>er</sup> thème.
Toucher	Le son est riche et dense dans les nuances fortes, sans être très ample. Au 1 <sup>er</sup> thème, il est assez uniforme, sans grandes variations d'intensité. Dans les nuances douces, le toucher est tendre, fin mais sans être transparent ou trop <i>piano</i> . En effet, la courbe dynamique de toute la section est située entre les niveaux -20 et -5 : le son du 1 <sup>er</sup> thème ne se distingue pas par une intensité importante.	Le toucher au 1 <sup>er</sup> thème est dense mais pas très puissant. Le son des mes. 105-113 est très uniforme, il y a encore moins de variations d'intensité que dans l'interprétation de Gilels. En revanche, aux mes. 114-117, Berman élargit la plage d'intensité et diminue beaucoup. Dans le reste de la section, le son est doux et tendre, très intime, pas très sonore.
Nuances	Correctes selon la partition.	Correctes selon la partition.
Particularités de l'interprétation	Gilels donne une interprétation équilibrée de la section et impose une ambiance de grande sérénité. Le 1 <sup>er</sup> thème est majestueux, solennel et tranquille.	Le 1 <sup>er</sup> thème est interprété avec tranquillité, noblesse mais sans beaucoup de puissance sonore. La voix supérieure est soulignée. Berman ne fait pas beaucoup de fluctuations agogiques mais il y a dans son jeu une liberté et une souplesse interne. Toute la section donne une impression de tranquillité interne, de souplesse et d'intimité.

Tableau 37 : École russe, analyse des interprétations de la deuxième section (mes. 101-204)

École pianistique	Russe	Russe	Russe
Nom de l'interprète	Mûza Rubackyté	Mikhaïl Rudy	Mikhaïl Pletnev
Durée Tempi <i>Grandioso</i>	04 min 21 sec Mes. 105 : 66/blanche	4 min 37 sec mes. 105 : 57/blanche	5 min 05 sec mes. 105 : 67/blanche
Evolution dynamique et Point culminant	Graduel, avec un son pas très puissant en <i>f</i> (mes. 101-104) ; <i>cresc.</i> graduel (mes. 105-114) de <i>f</i> à <i>fff</i> à la mes. 109.	Evolution puissante (mes. 101-104) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 105-114) → mes. 109 en <i>fff</i> .	Evolution puissante (mes. 101-104) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 105-114) → mes. 109 en <i>fff</i> .
Pédaliation	Modérée ; exception aux mes. 125-140 avec une pédaliation très limitée.	Modérée. Au 1 <sup>er</sup> thème, coupe la pédale aux silences (mes. 112-113), <i>comme Pletnev</i> .	Modérée. Au 1 <sup>er</sup> thème, coupe la pédale aux silences (mes. 112-113), <i>comme Rudy</i> . Mes. 144-152 sans pédale, le son est très sec. Peu de pédale aux mes. 179-186 ( <i>comme Horowitz</i> ).
Phrasé	Tendance au découpage des phrases, à cause d'une agogique considérable (mes. 153 et suite, mes. 161, 171).	Uni. La fin du 1 <sup>er</sup> thème est légèrement découpée à cause de la pédaliation ( <i>voir ci-dessus</i> ). Rudy fait de très petits <i>rit.</i> avant les mes. 153, 171 et 179.	Découpé à cause de l'agogique considérable et des grands <i>rit.</i> Détache la mes. 153 avec <i>rit.</i>
Agogique	Considérable à l'intérieur des phrases, préparation des notes culminantes ( <i>accents agogiques</i> ). <i>Ritardando</i> avant le 1 <sup>er</sup> thème. Petite accélération à partir de la mes. 179.	Modérée. <i>Rit.</i> modéré avant le 1 <sup>er</sup> thème. Le thème est interprété avec peu de fluctuations agogiques ( <i>cf. idem</i> ). Légère accélération aux mes. 179-196.	Considérable. <i>Ritardando</i> avant le 1 <sup>er</sup> thème. Pletnev montre plus de fluctuations agogiques au 1 <sup>er</sup> thème ( <i>comparable à l'enregistrement de Horowitz de 1932</i> ). Pletnev ralentit beaucoup le tempo aux mes. 141-152 ( <i>cf. idem</i> ). Plusieurs fluctuations agogiques et un grand <i>ritardando</i> aux mes. 165-170.
Toucher	Toucher rond et riche. Aux moments lyriques, le son est fin et délicat en restant toujours présent. Met toujours en relief la ligne mélodique. Commence très doucement le 1 <sup>er</sup> thème (mes. 105-108), avant d'augmenter l'intensité à la mes. 109. Large plage d'intensité dans cette section.	Au 1 <sup>er</sup> thème, le son est très riche, dense et rond. Dans les nuances douces, le toucher est fin, poétique, pas brillant. Le son du 1 <sup>er</sup> thème est assez uniforme.	Le son du 1 <sup>er</sup> thème est très puissant et riche. Dans les moments lyriques le jeu de Pletnev est doux, tranquille, parfois pas très sonore.
Nuances	Correctes suivant la partition.	Correctes selon la partition.	Correctes selon la partition.
Particularités de l'interprétation	Le début du thème (mes. 105-109) porte un caractère élégiaque ; la ligne mélodique du thème est clairement soulignée. Ainsi, le 1 <sup>er</sup> thème obtient un développement dynamique graduel.	Le 1 <sup>er</sup> thème est interprété de manière majestueuse, avec un tempo retenu. À la mes. 153 (variante du motto 2), Rudy crée une atmosphère profondément calme et intériorisée. Dans cette section, il y a une similitude avec les interprétations de Berman et de Rubackyté.	Le 1 <sup>er</sup> thème est majestueux, puissant, avec un peu de précipitation provenant de l'accompagnement. Toute la section est légèrement hachée à cause du tempo très lent et de l'agogique (avec Arrau, Pletnev donne l'interprétation la plus lente de cette section).

Tableau 38 : École russe, analyse des interprétations de la deuxième section (mes. 101-204)

### 3.5.2.b. Analyse des nuances au moyen de *Sonic Visualiser*

Les deux interprétations de Horowitz partagent certaines particularités (par exemple : le caractère noble et élégiaque, ainsi qu'une agogique libre dans le premier thème ; la pédalisation restreinte aux mes. 179-190).

Le toucher de Horowitz dans son enregistrement de 1932 est riche et dense au premier thème, mais sans être très puissant (la courbe sonore est située entre les degrés -10 et -3). Dans les nuances douces, le toucher est très fin, avec beaucoup de délicatesse (la courbe sonore se situe généralement en-dessous du niveau -5 et descend presque jusqu'au niveau -30). La mes. 153 est interprétée avec un toucher particulièrement léger et raffiné.

Dans l'enregistrement de 1977, le toucher est en général plus sonore et ample. Dans le premier thème, le son est riche et dense, plus puissant que dans l'autre enregistrement (la courbe sonore est située entre les niveaux -5 et -1). Dans les passages lyriques, le toucher de Horowitz est tendre et délicat, mais avec plus de brillance que dans l'enregistrement de 1932 (la courbe sonore est située généralement aux niveaux -20 et -5 : elle dépasse à deux fois le niveau -5). Le son n'arrive pas à un niveau aussi doux que dans l'enregistrement de 1932.

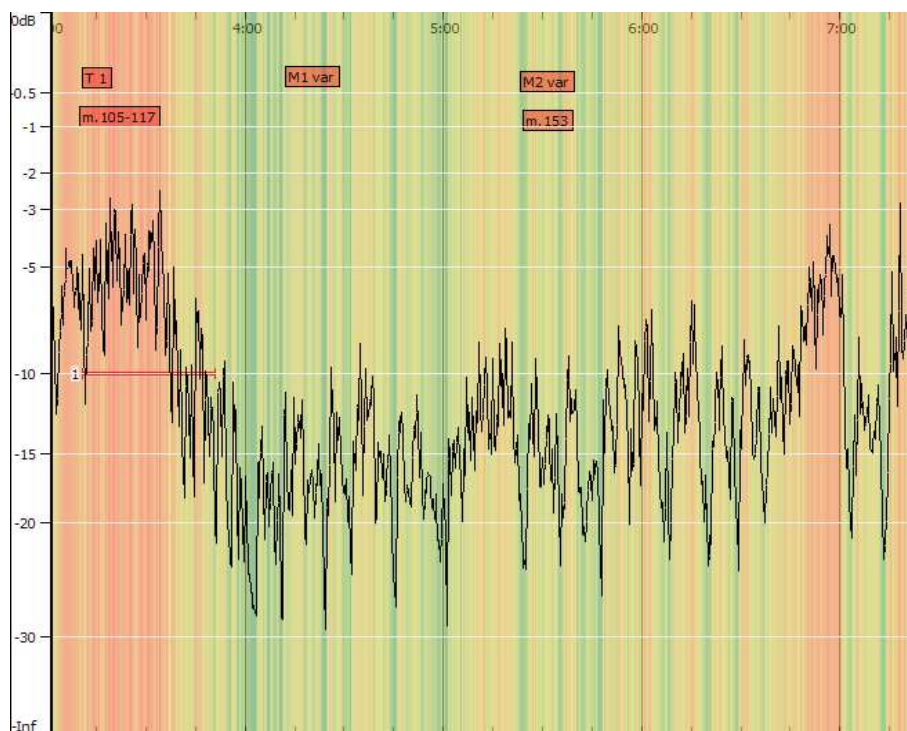
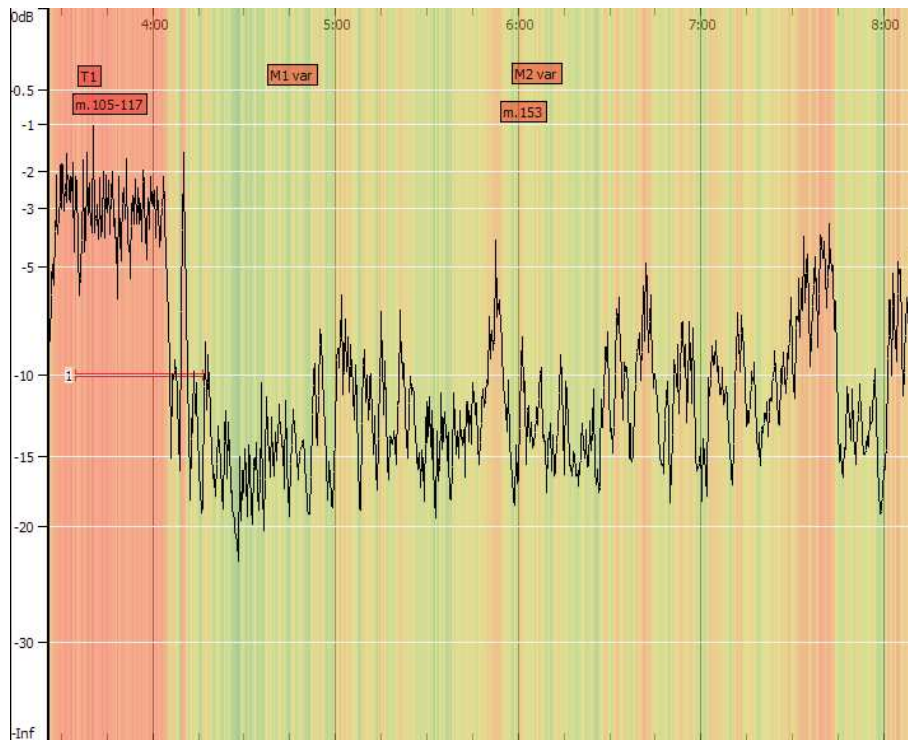


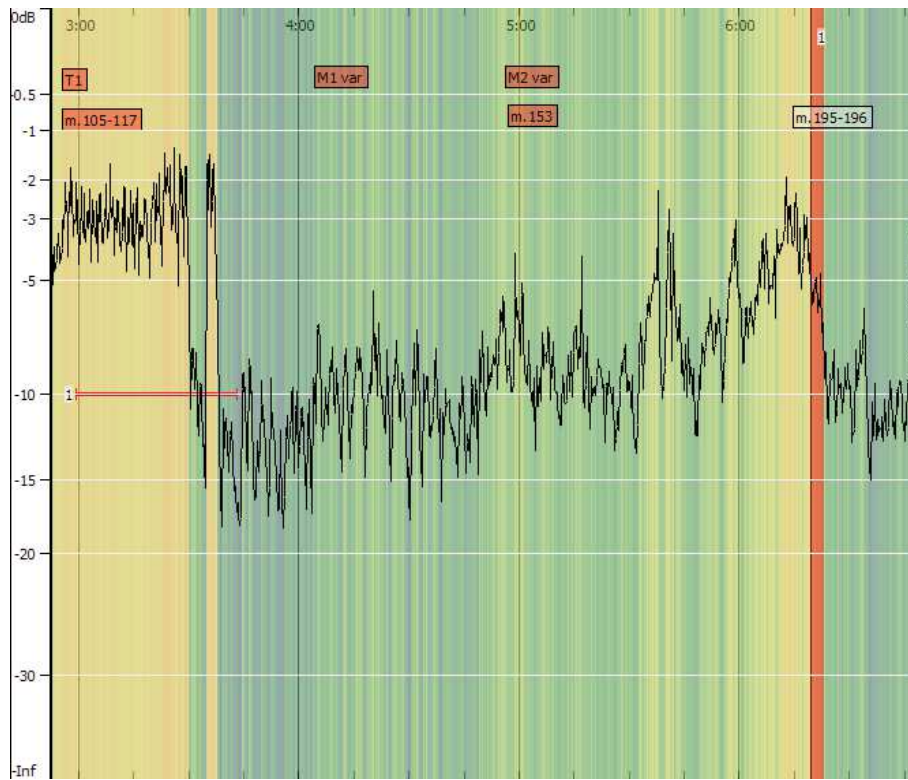
Figure 198 : Horowitz 1932, courbe de l'intensité (deuxième section)



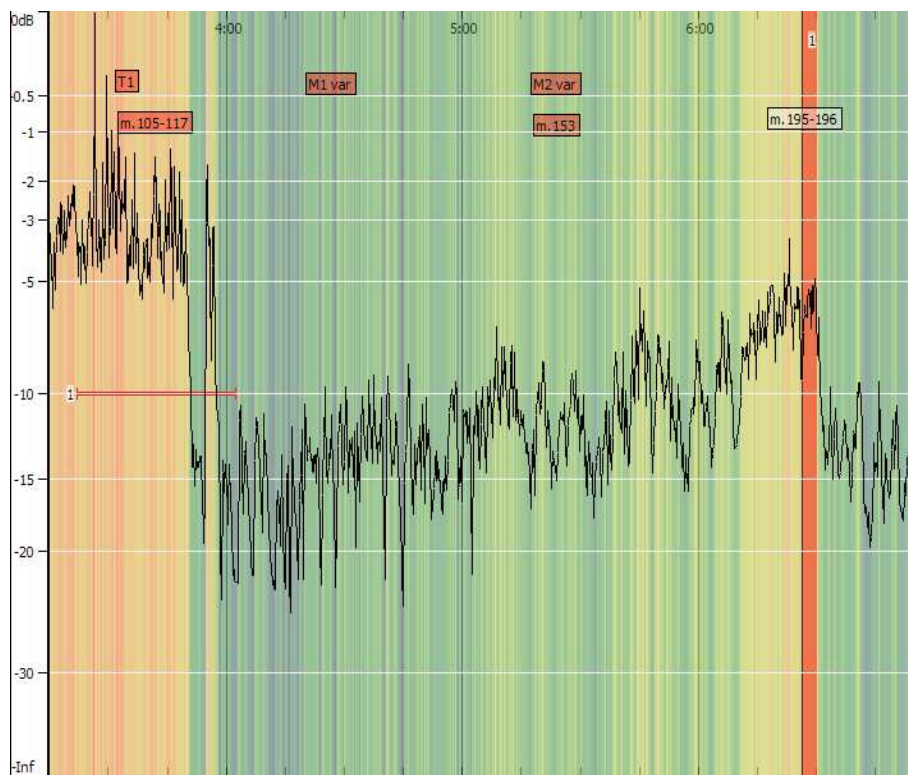
**Figure 199** : Horowitz 1977, courbe de l'intensité (deuxième section)

Dans ses deux enregistrements, Richter exprime très bien le caractère majestueux et triomphal du 1<sup>er</sup> thème. Au thème, son toucher est ample, riche et dense. Dans l'enregistrement d'année inconnue, le son reste plutôt uniforme, avec moins de variations d'intensité. Dans les passages lyriques, le son est très fin et délicat, sans devenir transparent (le niveau sonore de la section est situé entre les degrés -15 et -2). Dans l'enregistrement de 1961, nous voyons une plage d'intensité plus large que dans l'autre enregistrement (la courbe dynamique au premier thème est située entre les niveaux -5 et -0,5) ; le son est également plus brillant. Dans les passages lyriques, le toucher de Richter reste toujours doux et fin (la courbe dynamique est située aux niveaux -20 et -5). Dans ses deux enregistrements, Richter n'arrive jamais à un son aussi fin que Horowitz.

Une particularité des deux enregistrements de Richter est la différence aux mes. 195-196 : dans l'enregistrement d'année inconnue, Richter diminue au lieu de faire le *crescendo* qui est noté ; en revanche, dans l'enregistrement de 1961, il respecte le *crescendo*.



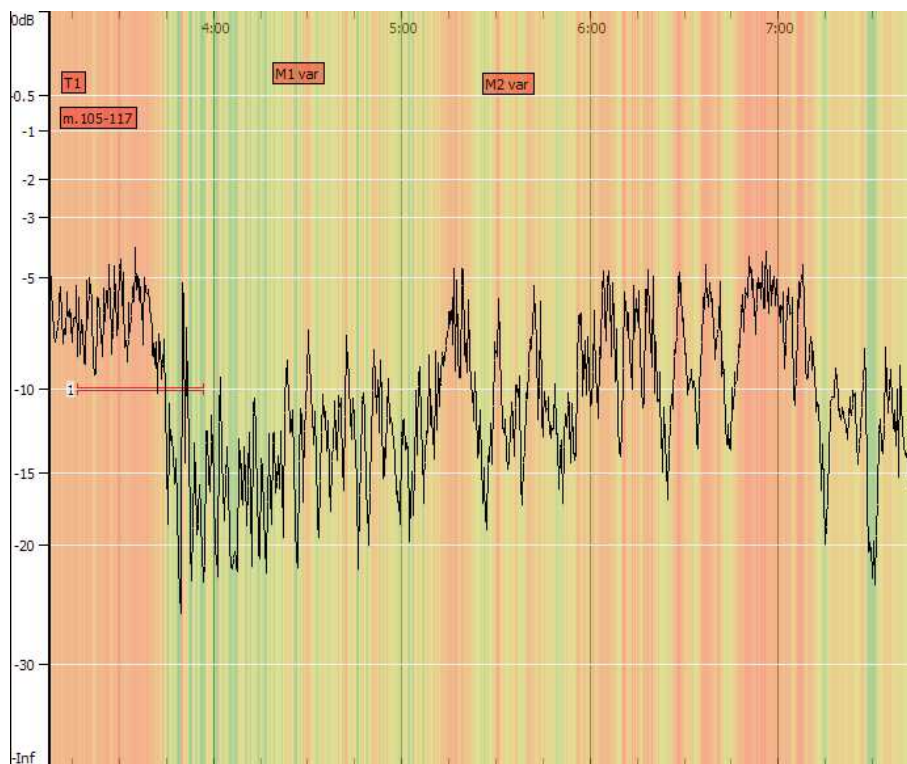
**Figure 200** : Richter – année inconnue, courbe de l'intensité (deuxième section)



**Figure 201** : Richter 1961, courbe de l'intensité (deuxième section)



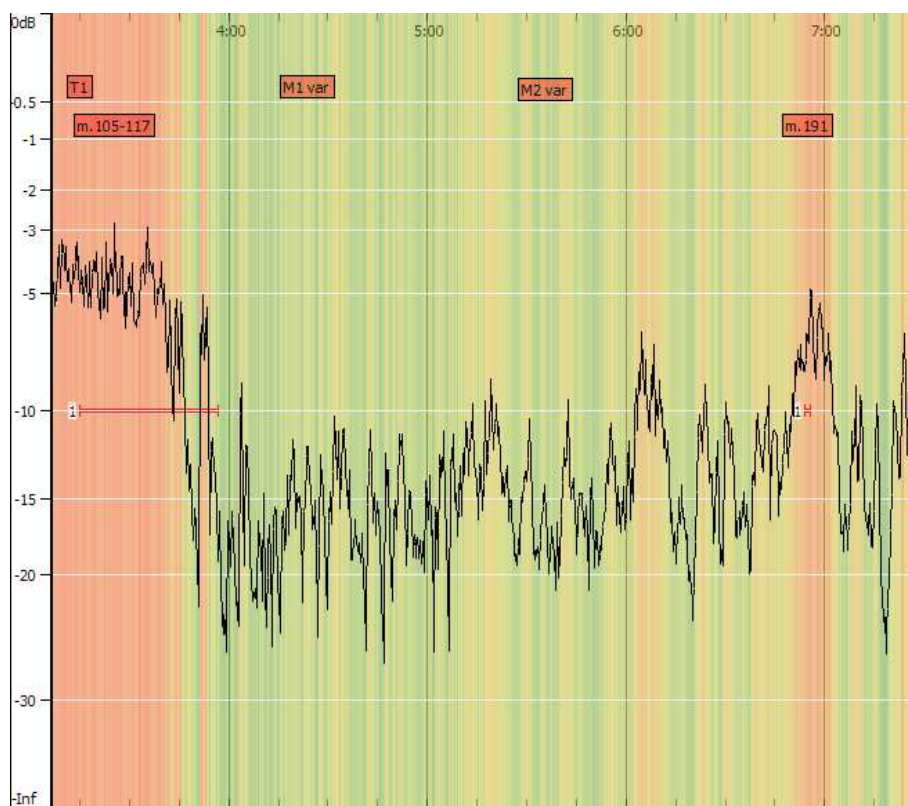
L'interprétation de Gilels est très proche de celles de Richter. Le 1<sup>er</sup> thème exprime le même caractère majestueux et grandiose. La suite de la section crée une atmosphère de grande sérénité, un peu plus que chez Richter qui accélère considérablement à partir de la mes. 179. Le son de Gilels est riche et dense dans les nuances fortes, sans être très ample (la courbe dynamique dépasse à peine le degré -5, tandis que dans la première section de la *Sonate* le son atteint le degré -3). Au 1<sup>er</sup> thème de la *Sonate*, le toucher est assez uniforme, pas très puissant, sans beaucoup de variations d'intensité. Nous considérons que Gilels rajoute une nuance de tranquillité au 1<sup>er</sup> thème. Dans les nuances douces, le son est tendre, fin mais sans être transparent : la courbe dynamique descend rarement en-dessous du degré -20 et n'atteint pas le degré -30. Il est à noter que le toucher de Richter et de Gilels dans les nuances douces est assez similaire : fin et tendre mais jamais trop doux ni transparent.



**Figure 202** : Gilels 1961, courbe de l'intensité (deuxième section)

Dans l'interprétation de Lazar Berman, nous avons trouvé une proximité avec l'interprétation de Horowitz, surtout le premier enregistrement de celui-ci. Le premier thème de la *Sonate* chez Berman porte la même nuance de noblesse, associée au caractère majestueux. Il est à noter que chez Richter et Gilels le thème porte un

caractère plus rigoureux et héroïque. Le toucher de Berman au premier thème est dense, riche mais pas très puissant. Le son aux mes. 105-113 est très uniforme, il y a encore moins de variations d'intensité que dans l'interprétation de Gilels. En revanche, aux mes. 114-117 Berman élargit la plage d'intensité, en diminuant beaucoup. Dans le reste de la section le toucher de Berman est doux et tendre, très intime, pas très sonore (Berman descend souvent en-dessous du niveau -20 et dépasse juste une fois le niveau -5 à la mes. 191). Le toucher de Berman dans les nuances douces présente les mêmes caractéristiques que celui de Horowitz : un son très délicat, intime et transparent, parfois à peine audible.

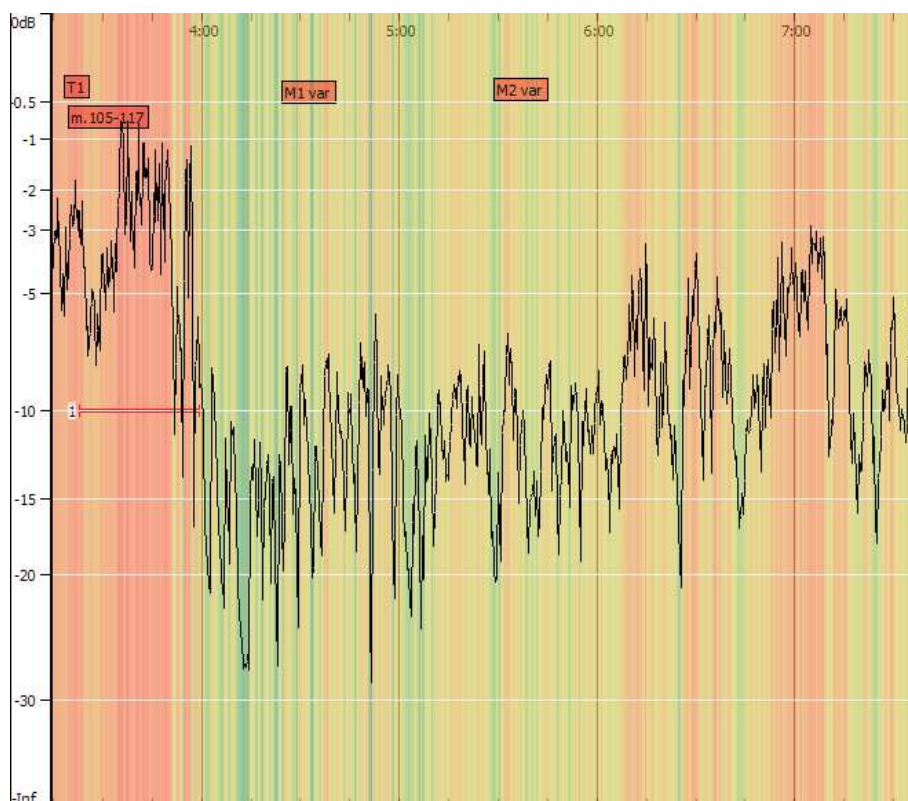


**Figure 203** : Berman 1955, courbe de l'intensité (deuxième section)

Les interprétations de Rubackyté et Rudy rejoignent celle de Horowitz et Berman. Le premier thème est interprété avec la voix supérieure soulignée, le caractère est noble, voire élégiaque. Une particularité de l'interprétation de Rubackyté est le début du thème (mes. 105-108), joué de manière très douce, avant d'augmenter d'intensité à la mes. 109 (la courbe dynamique y atteint le degré -0,5). Rudy interprète le premier thème avec un son dense et rond ; le toucher est assez uniforme (la courbe dynamique aux mes. 105-114 est située aux niveaux -5 et -3). Dans les nuances douces, le toucher de Rubackyté et Rudy est fin et poétique : la courbe dynamique

de Rubackyté est située entre les niveaux  $-20$  (en descendant quelques fois en-dessous) et  $-3^{155}$  ; celle de Rudy montre une sonorité encore plus douce avec une courbe située entre les niveaux  $-20$  et  $-5^{156}$ . À la mes. 153 Rudy crée une ambiance particulièrement intime.

Il est à noter que le toucher de Horowitz, Berman et Rudy est très similaire : le son est plutôt doux et peu puissant dans les nuances fortes, très poétique et fin dans les nuances douces.



**Figure 204 :** Rubackyté 1997, courbe de l'intensité (deuxième section)

Pletnev se rapproche des interprétations de Horowitz, Berman, Rubackyté et Rudy, mais il présente une conception originale du premier thème. Dans celui-ci, il donne un son plus puissant en jouant très fort l'accompagnement : la courbe dynamique atteint le niveau  $-2$ . Le thème exprime plutôt un élan héroïque et ne présente pas ce caractère élégiaque que nous avons remarqué chez Horowitz, Berman, Rubackyté et Rudy ; d'ailleurs, Pletnev accélère le tempo au lieu de le

<sup>155</sup> Les trois pics qui apparaissent dans la courbe dynamique sont dus à des défauts techniques de l'enregistrement.

<sup>156</sup> Les pics qui dépassent le niveau  $-5$  dans la courbe dynamique sont dus à des défauts techniques de l'enregistrement.

retenir. Dans les nuances douces, Pletnev arrive à un son très délicat parfois pas sonore, comme Horowitz, Berman, Rubackyté et Rudy (la courbe dynamique descend jusqu'au niveau -30).

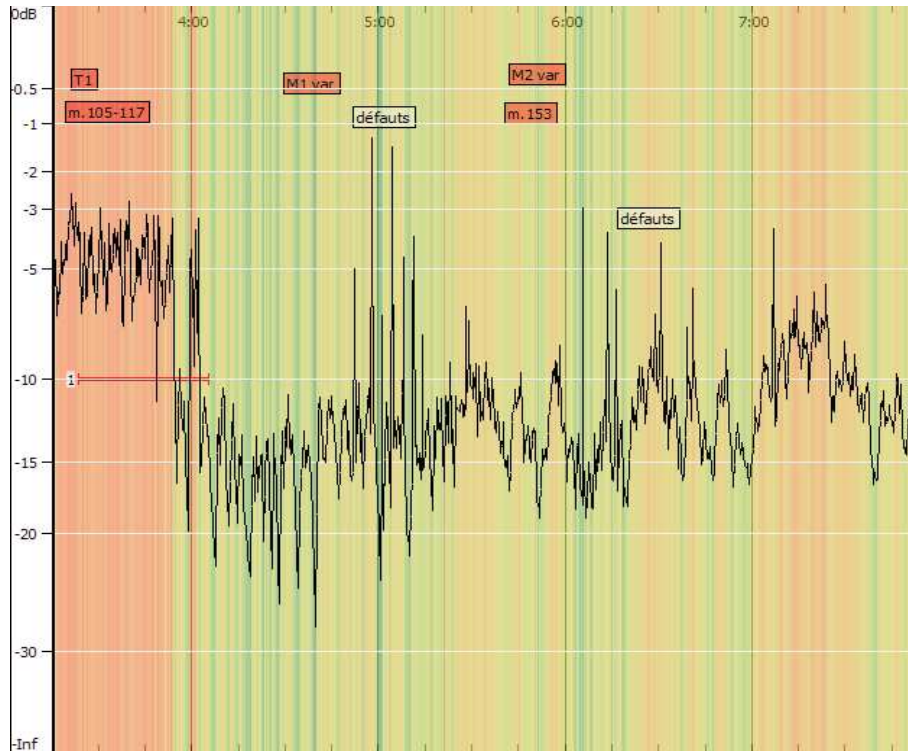


Figure 205 : Rudy 1981, courbe de l'intensité (deuxième section)

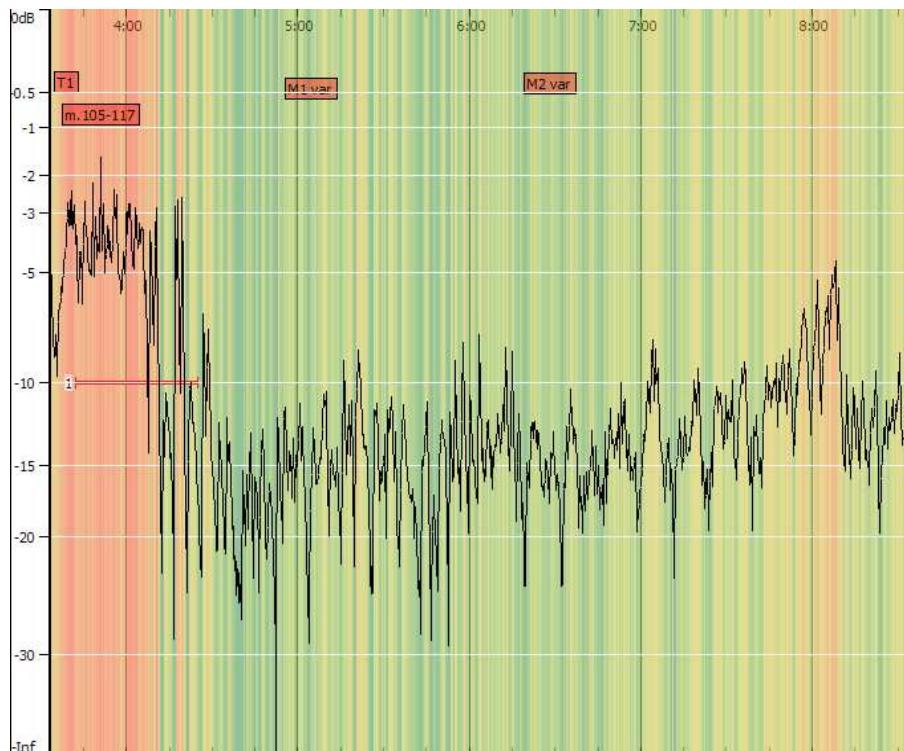
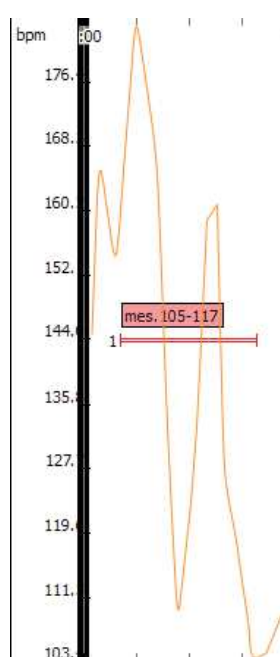


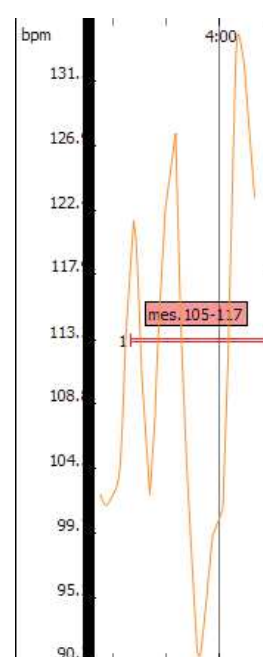
Figure 206 : Pletnev 1997, courbe de l'intensité (deuxième section)

### 3.5.2.c. Analyse de l'agogique

Les deux enregistrements de Horowitz se caractérisent avec un usage assez libre des fluctuations agogiques. Le premier thème de la *Sonate* est préparé par un grand *ritardando*. Les notes culminantes des phrases sont souvent préparées par des accents agogiques. Horowitz utilise abondamment aussi les fluctuations à la main gauche, dans l'accompagnement. Dans son enregistrement de 1977, il interprète de manière encore plus libre le premier thème. Afin de souligner la mes. 109 *fff* (la mesure culminante), il la détache en respirant davantage et en interrompant la pédale (comme Arrau).



Valeur métronomique à la  
mes. 105 (premier thème) : ♩ = 112

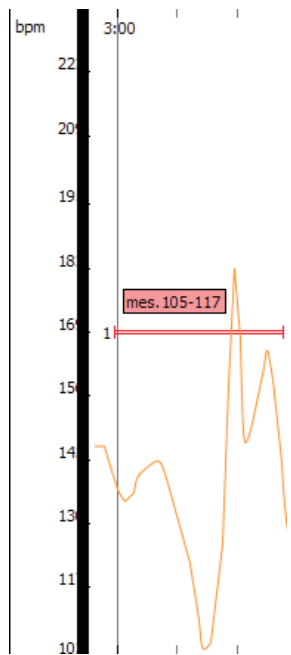


Valeur métronomique à la  
mes. 105 (premier thème) : ♩ = 120

**Figure 207** : Horowitz 1932, courbe du tempo  
aux mes. 100-117

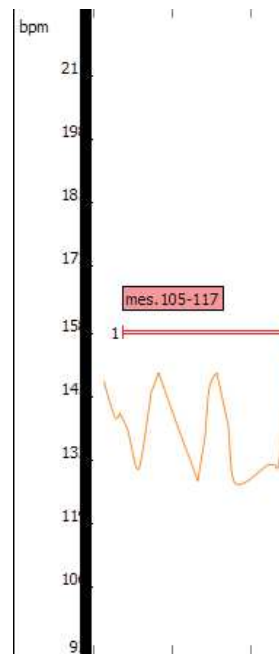
**Figure 208** : Horowitz 1977, courbe du tempo  
aux mes. 100-117

Richter interprète cette section avec peu de fluctuations : il en utilise davantage dans l'enregistrement d'année inconnue. Les deux enregistrements sont très proches par leur conception : les tempos et les durées sont quasiment les mêmes. Richter fait peu de *ritardando* avant le premier thème (mes. 105). Il respire peu avant la mes. 153 (variante du motto 2) et accélère toujours le tempo à partir de la mes. 179 (variante du motto 1).



Valeur métronomique à la  
mes. 105 (premier thème) : ♩ = 132

**Figure 209** : Richter – année inconnue, courbe  
du tempo aux mes. 100-117



Valeur métronomique à la  
mes. 105 (premier thème) : ♩ = 129

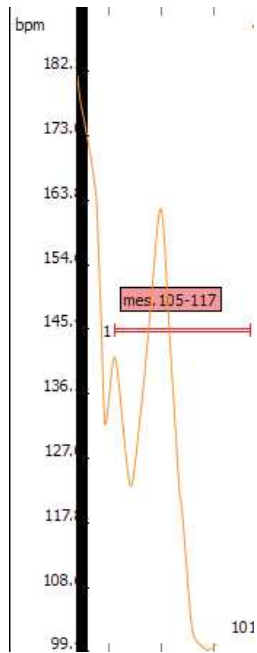
**Figure 210** : Richter 1961, courbe du tempo  
aux mes. 100-117

Les fluctuations agogiques de Gilels sont modérées et très souples. Il interprète le premier thème avec peu de fluctuations ; le *ritardando* aux mes. 103-104 est modéré. Gilels accélère très légèrement autour de la mes. 109 pour insister sur le *fff*. Il ralentit avant la mes. 153 (variante du motto **2**).

Dans cette section de la *Sonate*, les fluctuations agogiques de Berman sont modérées. Le premier thème est préparé par un grand *ritardando*. Comme Gilels, Berman accélère légèrement autour de la mes. 109 afin de souligner le point culminant de la phrase. De manière générale, il utilise une agogique très souple et fait des accents agogiques aux notes culminantes des phrases, de la même manière que Horowitz. De même, les deux pianistes détachent légèrement la variante du motto **2** (mes. 153) avec une petite respiration.

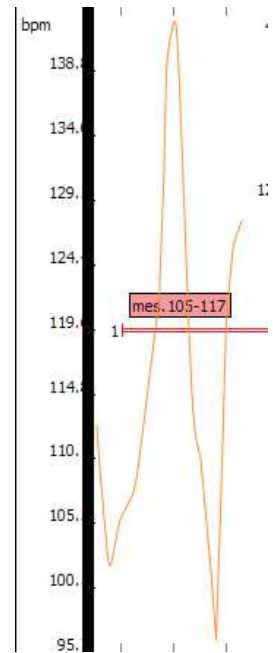
Rubackyté et Rudy interprètent le premier thème avec des fluctuations agogiques souples (plus libres chez Rubackyté) ; ils préparent les notes importantes des phrases avec des accents agogiques. Le tempo est légèrement retenu. Rubackyté et Rudy respectent le *ritardando* aux mes. 103-104, plus marqué chez Rudy. En ce qui concerne la variante du motto **2** (mes. 153), Rudy fait une petite respiration, comme Horowitz et Berman. Rubackyté et Rudy accélèrent légèrement aux mes. 179-190.





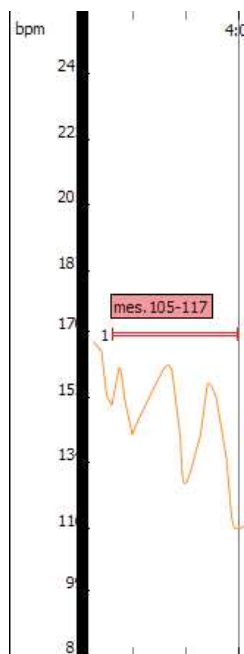
Valeur métronomique à la mes. 105 (premier thème) : ♩ = 120

**Figure 211** : Gilels 1961, courbe du tempo aux mes. 100-117



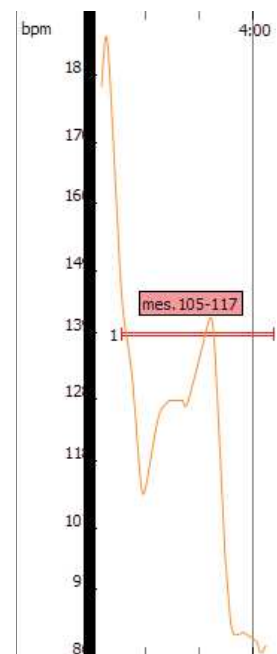
Valeur métronomique à la mes. 105 (premier thème) : ♩ = 120

**Figure 212** : Berman 1955, courbe du tempo aux mes. 100-117



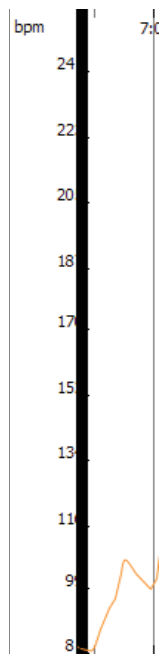
Valeur métronomique à la mes. 105 (premier thème) : ♩ = 141

**Figure 213** : Rubackyté 1997, courbe du tempo aux mes. 100-117



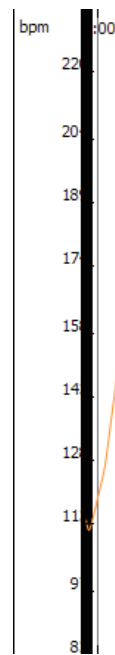
Valeur métronomique à la mes. 105 (premier thème) : ♩ = 132

**Figure 214** : Rudy 1981, courbe du tempo aux mes. 100-117



Valeur métronomique à la mes. 179  
(variante du motto 1) : ♩ = 82

**Figure 215** : Rubackyté 1997, courbe du tempo aux mes. 179-190

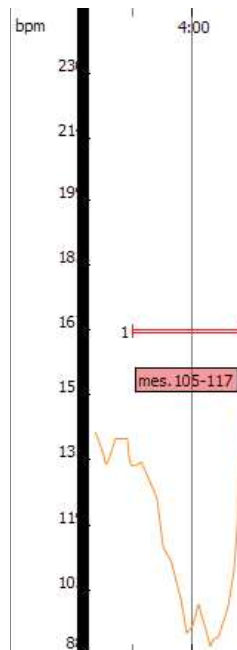


Valeur métronomique à la mes. 179  
(variante du motto 1) : ♩ = 109

**Figure 216** : Rudy 1981, courbe du tempo aux mes. 179-190

Dans cette section, Pletnev utilise beaucoup de fluctuations agogiques (plus que tous les autres pianistes). Il prépare le premier thème avec un grand *ritardando*. Le thème est interprété avec plus de fluctuations agogiques (*comparable à l'enregistrement de Horowitz de 1932*) et légèrement retenu. Pletnev ralentit beaucoup le tempo aux mes. 141-152. De même, il utilise plusieurs fluctuations agogiques et un grand *ritardando* aux mes. 165-170. Il est à noter que le tempo de toute la section est très lent (avec Arrau, Pletnev est celui qui atteint la plus longue durée dans cette section), ce qui rend parfois difficile la conduite du phrasé.





Valeur métronomique à la mes. 105 (variante du motto 1) : ♩ = 132

**Figure 217** : Pletnev 1997, courbe du tempo aux mes. 105-117

#### 3.5.2.d. Synthèse

Un détail très important concernant les interprétations de Pletnev et de Rudy est la pédalisation aux mes. 112-113 (la fin du premier thème) : les deux pianistes coupent la pédale aux silences dans ces deux mesures. Nous considérons ce fait comme un signe fort de transmission au sein de l'école car nous n'avons pas rencontré cette pédalisation ailleurs. D'autre part, aux mes. 179-186, Pletnev joue avec très peu de pédale, à la manière de Horowitz.

En général, dans cette section les pianistes russes présentent un niveau sonore moins élevé dans les nuances douces (Richter est le pianiste qui arrive aux niveaux d'intensité les plus élevés).

### 3.5.3. Troisième section (mes. 205-318)

#### 3.5.3.a. Tableaux d'analyse

École pianistique	Russe	Russe
Nom de l'interprète	Vladimir Horowitz (12 novembre 1932)	Vladimir Horowitz (1977)
Durée Tempi <i>Grandioso</i>	3 min 14 sec mes. 205 : 147/noire	3 min 32 sec Mes. 205 : 137/noire
Evolution dynamique et point culminant <i>fff pesante</i>	Grande évolution (mes. 286-296) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297-310)	Grande évolution aux mes. 286-296. 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297-310)
Pédaliation	Modérée, voire minimale. Mes. 209-210 et 217-218 sont sans pédale, ainsi que les mes. 221-228. Aux mes. 239-254, Horowitz fait un contraste entre les mesures avec et sans pédale. La variante du 1 <sup>er</sup> thème à la mes. 297 est jouée avec pédale.	Modérée, un peu plus ample dans cet enregistrement. Le début de la section est joué avec peu de pédale. Horowitz change la pédaliation au 1 <sup>er</sup> thème : il y en a beaucoup moins que dans l'autre enregistrement.
Phrasé	Uni, dû également au tempo rapide. Horowitz relie le motto 1 (mes. 286) avec le reste.	Uni. Horowitz relie le motto 1 (mes. 286) avec le reste
Agogique	Modérée, avec tendance d'être minimale. Ralentit très légèrement le tempo à la mes. 239. Accélération aux mes. 263-270 et ralentissement à partir de la mes. 277. Le point culminant est joué presque dans le même tempo, sans ralentir : cf. <i>idem</i> . Aux mes. 301 et 306 Horowitz garde le tempo rapide et fait très peu de <i>ritenuto</i> ; à la mes. 306 il y a même une accélération.	Modérée, plutôt minimale. Ralentit toujours un peu à la mes. 239 et accélère aux mes. 263-276.
Toucher	Riche et dense dans les nuances fortes, sans être très puissant. Pendant les moments lyriques le son est très léger, virtuose, presque transparent.	Beaucoup plus dense que dans l'enregistrement de 1932, même parfois dur : mes. 278-285. En ce qui concerne les nuances douces, il y a moins de légèreté, le son est plus direct.
Nuances	Correctes selon la partition. Le <i>f appassionato</i> (mes. 301 et 306) est joué plutôt doux mais avec un caractère d' <i>appassionato</i> .	Correctes selon la partition. Accents très forts à la main gauche aux mes. 209-212 et 217-220. Les mes. 301 et 306 <i>f appassionato</i> sont jouées assez fort.
Particularités de l'interprétation	Le point culminant de la section (la variante du 1 <sup>er</sup> thème à la mes. 297) est puissant, majestueux mais avec une légère sensation de précipitation. Le tempo reste le même, le thème n'est pas préparé par un <i>rit.</i> La pédaliation au thème est très ample.	Cette interprétation de Horowitz est dans un tempo plus retenu. Le son est beaucoup plus lourd, même dur à certains moments, il y a parfois des accents qui sont exagérés. Le 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297) est lourd, macabre et beaucoup plus résolu que dans l'enregistrement de 1932. Il est joué avec nettement moins de pédale.

Tableau 39 : École russe, analyse des interprétations de la troisième section (mes. 205-318)

École pianistique Nom de l'interprète	Russe Sviatoslav Richter (année inconnue)	Russe Sviatoslav Richter (1961)
Durée Tempi <i>Grandioso</i>	3 min 31 sec Mes. 205 : 157/noire	3 min 31 sec mes. 205 : 165/noire
Evolution dynamique et point culminant <i>fff pesante</i> Pédaliation	Evolution puissante aux mes. 286-296. Mes. 290-296 sont jouées assez lourdement. 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297-310)	Evolution très puissante (mes. 286-296)  1 <sup>er</sup> thème (mes. 297-310)
Phrasé	Modérée, presque ample à certains passages. Pédaliation modérée au point culminant (mes. 297).	Modérée, tendant vers ample, surtout dans les nuances fortes.
Agogique	Uni ; relie les phrases aux mes. 277 et 286. Ne prépare pas le thème avec un <i>ritardando</i> (comme Gilels). Dans cette section, il manque parfois la respiration entre les phrases.	Très uni, aidé par la virtuosité. Ne sépare pas les entrées des mes. 277 et 286 (comme dans l'autre enregistrement).
Toucher	Modérée. Dans cette section, il y a des petites accélérations à la fin de certaines mesures (mes. 237, 254). Richter ralentit clairement à la mes. 286. Léger ralentissement au point culminant (mes. 297) : <i>cf. idem</i> . Élargissement aux croches (mes. 309 et 312).	Minimale. Richter accélère légèrement le tempo à la mes. 255. Presque pas de <i>ritardando</i> avant le 1 <sup>er</sup> thème.
Nuances	Très puissant, parfois quasiment dur dans les nuances fortes. Dans les nuances douces, le toucher est léger et clair (le niveau sonore dépasse à quelques fois le degré -15, sans attendre le degré -20).	Très puissant, riche et dense dans les nuances fortes. Pendant les moments doux, le son est très léger et aérien ( <i>cf. idem</i> : le niveau sonore descend en-dessous du degré -20). Dans cet enregistrement, il y a plus d'écart entre les nuances fortes et douces ( <i>cf. idem</i> ).
Particularités de l'interprétation	Correctes suivant la partition. Les deux <i>Recitativo</i> sont joué relativement doux, sans le caractère d' <i>appassionato</i> . À la mes. 315, Richter diminue et fait le <i>cresc.</i> après, sans suivre l'indication <i>energico</i> (comme Gilels).	Correctes selon la partition. Le <i>f appassionato</i> aux mes. 301 et 306 est joué plutôt doux et expressif, en contraste avec le 1 <sup>er</sup> thème (encore plus doux que dans l'autre enregistrement). À la mes. 315 Richter ne fait pas l' <i>energico</i> .
	La section suggère une impression de mouvement haletant et précipité. Le 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297-310) est pesant et légèrement ralenti, avec une pédaliation modérée.	Cette section est interprétée avec beaucoup d'élan et de virtuosité. Parfois les respirations manquent et on sent la précipitation comme dans l'autre l'enregistrement. Le 1 <sup>er</sup> thème est puissant, pesant et macabre, avec la même pédaliation.

Tableau 40 : École russe, analyse des interprétations de la troisième section (mes. 205-318)

École pianistique	Russe	Russe
Nom de l'interprète	Emil Gilels	Lazar Berman
Durée Tempi <i>fff pesante</i> Evolution dynamique et Point culminant	3 min 37 sec mes. 205 : 150/noire  Evolution puissante (mes. 286-296) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297-310)	3 min 27 sec mes. 205 : 155/noire  Evolution puissante (mes. 286-296) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297-310)
Pédaliation	Modérée. Le 1 <sup>er</sup> thème à la mes. 297 est joué avec pédaliation modérée.	Modérée, à quelques moments amples, surtout dans les nuances fortes.
Phrasé	Très uni. Respire avant la mes. 277 mais pas avant la mes. 286.	Très uni. Fait de très petites respirations entre les phrases. Respire un peu plus à la mes. 286.
Agogique	Modérée, presque minimale. Petit <i>rit.</i> avant la mes. 239. <i>Ne fait presque pas de rit.</i> avant le 1 <sup>er</sup> thème ( <i>comme Richter</i> ).	Minimale. <i>Ritardando</i> modéré avant la variante du 1 <sup>er</sup> thème où il ralentit le tempo.
Toucher	Très solide et dense dans les nuances fortes, parfois même <i>un peu dur</i> (mes. 277-286). Très fin et léger dans les nuances douces mais sans être transparent ( <i>cf. idem</i> : la courbe dynamique descend en-dessous du niveau -20). Il y a relativement moins d'écart entre les nuances fortes et douces : principalement entre les niveaux -3 et -20.	Très riche et profond dans les nuances fortes, sans être très puissant. Léger mais jamais transparent dans les nuances douces ( <i>cf. idem</i> : le niveau sonore descend en-dessous du degré -20).
Nuances	Correctes selon la partition. Le <i>f appassionato</i> est assez doux et plaintif, en contraste avec le 1 <sup>er</sup> thème. À la mes. 315, Gilels diminue avant de faire le <i>cresc.</i> après, sans suivre l'indication <i>energico</i> ( <i>comme Richter</i> ) : <i>cf. idem</i> .	Correctes selon la partition. Le <i>f appassionato</i> est joué plutôt doux. À la mes. 315, Berman ne fait pas l' <i>energico</i> ( <i>comme Richter et Gilels</i> ) : <i>cf. idem</i> .
Particularités de l'interprétation	Le 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297) à un caractère très résolu, la sonorité est pesante, sans ralentir le tempo. Le passage aux mes. 239-255 est interprétée avec beaucoup de légèreté et de finesse.	Une interprétation très virtuose. L'esprit de la section est proche de celle de l'exécution de Richter, on sent une précipitation mais chez Berman il y a davantage de respirations. Le 1 <sup>er</sup> thème est sombre, ralenti, tous les accords sont détachés, avec peu de pédale.

Tableau 41 : École russe, analyse des interprétations de la troisième section (mes. 205-318)

École pianistique	Russe	Russe	Russe
Nom de l'interprète	Mûza Rubackyté	Mikhaïl Rudy	Mikhaïl Pletnev
Durée Tempi <i>fff pesante</i>	3 min 52 sec mes. 205 : 144/noire	4 min 02 sec mes. 205 : 158/noire	4 min 18 sec mes. 205 : 152/noire
Evolution dynamique et point culminant	Grande évolution (mes. 286-296). 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297-310)	Evolution très puissante (mes. 286-296) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297-310)	Evolution puissante (mes. 286-296) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297-310)
Pédaliation	Ample, à l'exception des mes. 221-228 qui ont peu de pédale. Le 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297) est joué avec pédale, mais pas aux silences.	Modérée, avec une légère tendance à être restreinte à certains endroits (par exemple les mes. 221-228, 247 et 249). La mes. 297 est jouée avec pédale, mais pas aux silences.	Modérée. Mes. 221-229 sans pédale ( <i>comme Rubackyté et Rudy</i> ), en contraste aux mes. 209-212 et 217-220 qui sont avec pédale. Le 1 <sup>er</sup> thème est joué avec pédale, les accords sont liés.
Phrasé	Uni ; certaines articulations sont exagérées (le <i>staccato</i> dans la main droite aux mes. 255-257). Respire peu à la mes. 277 et pas à la mes. 286.	Très uni. Distingue les entrées aux mes. 239, 277 et au 1 <sup>er</sup> thème à la mes. 297.	Uni malgré l'agogique assez libre à quelques endroits.
Agogique	Modérée, parfois considérable (pendant les récitatifs aux mes. 301 et 306) ; grandes césures aux mes. 297-306. Ralentit le tempo au lieu de l'accélérer aux mes. 255-262 <i>incalzando</i> . Petit <i>ritardando</i> avant la mes. 297. Le tempo à la mes. 297 est ralenti ( <i>cf. idem</i> ).	Modérée. Petits <i>rit.</i> avant les mes. 239, 277 et le 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297).	Modérée, parfois considérable (aux deux <i>Recitativo</i> ). Pletnev ralentit beaucoup le tempo à la mes. 286. Grand <i>ritardando</i> avant le 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297) et tempo ralenti : <i>cf. idem</i> . Assez grand <i>ritardando</i> à la mes. 318.
Toucher	Puissant et riche dans les nuances fortes ; tendre et sonore dans les nuances douces.	Dans les nuances douces le toucher est fin, brillant, toujours dense. Dans les nuances fortes, le son est riche et solide.	Léger et très fin dans les nuances douces. Dans les nuances fortes, le son est clair, toujours léger, sans être ample et puissant ( <i>cf. idem</i> : Pletnev atteint à peine une fois le niveau -2 qu'il a dépassé largement dans la 1 <sup>ère</sup> section).
Nuances	Certaines libertés par rapport aux indices dans le texte. Aux mes. 263-276 <i>sempre fortissimo</i> , fait de grands <i>dim.</i> (les mes. 263, 265 et 270-272 sont jouées très légèrement). Les <i>Recitativo</i> (mes. 301 et 306) sont doux ( <i>cf. idem</i> : le niveau sonore est en général en-dessous du degré -5). Aux mes. 311 et 315 <i>f marcato</i> , <i>energico</i> , Rubackyté joue avec une douceur perceptible ( <i>cf. idem</i> ).	Correctes selon la partition. Le <i>f appassionato</i> aux mes. 301 et 306 est doux et expressif, en contraste avec le 1 <sup>er</sup> thème. Le <i>sempre f</i> à la mes. 307 est plutôt doux et hésitant, comme le <i>f marcato</i> (mes. 311).	Correctes selon la partition en général, avec certaines libertés. Dans cette section, Pletnev montre clairement une préférence pour les nuances douces qu'il garde le plus longtemps possible. Ne respecte pas le <i>ff</i> et le <i>rinforzando</i> aux mes. 221-230 qui sont jouées très légèrement. Pletnev ne respecte non plus le <i>sempre fortissimo</i> aux mes. 263-276 qui sont jouées plutôt légèrement ( <i>cf. idem</i> ). Les mes. 301 et 306 <i>f appassionato</i> sont jouées de manière très douce et plaintive ( <i>cf. idem</i> : à la mes. 301 la courbe dynamique atteint à peine le niveau -10).
Particularités de l'interprétation	Le thème à la mes. 297 est très souligné avec le tempo ralenti, le toucher et la pédale ; des libertés dans le tempo et les nuances. Grandes césures aux mes. 297-306.	Le début de la section est majestueux et solennel. Le tempo est plutôt modéré et stable. Le 1 <sup>er</sup> thème est très macabre, lent et avec pédale ; le son est très dense. Contraste avec le <i>Recitativo</i> aux mes. 301 et 306.	Pletnev donne une interprétation assez libre de la section. Il change le tempo à quelques endroits et ne respecte pas scrupuleusement les nuances dans la partition. Il garde néanmoins le style de l'interprétation. Le 1 <sup>er</sup> thème est lent, pesant, avec pédale.

Tableau 42 : École russe, analyse des interprétations de la troisième section (mes. 205-318)

### 3.5.3.b. Analyse des nuances au moyen de *Sonic Visualiser*

Le toucher de Horowitz dans son premier enregistrement est riche et dense dans les nuances fortes, sans être très puissant (le niveau sonore n'atteint qu'une seule fois le degré -2 et reste principalement situé en-dessous du degré -3). Pendant les passages lyriques, le son est très léger, virtuose, presque transparent (la courbe dynamique atteint presque le degré -30 et se situe souvent autour du degré -20).

Dans l'enregistrement de 1977, Horowitz a un son beaucoup plus dense, même parfois dur (par exemple mes. 278-285). Le niveau sonore est en général plus élevé et atteint presque le degré -1. En ce qui concerne les nuances douces, il y a moins de légèreté, le son est plus direct (la courbe dynamique ne descend pas en-dessous du degré -20).

Horowitz interprète de manière différente le *f appassionato* (mes. 301 et 306). Ce passage est joué plutôt doux mais avec un caractère d'*appassionato* dans l'enregistrement de 1932 (la courbe dynamique descend en-dessous du degré -20). En revanche, dans l'enregistrement de 1977, Horowitz l'interprète assez fort. L'interprétation de 1977 se distingue par des accents très fort à la main gauche aux mes. 209-212 et 217-220.

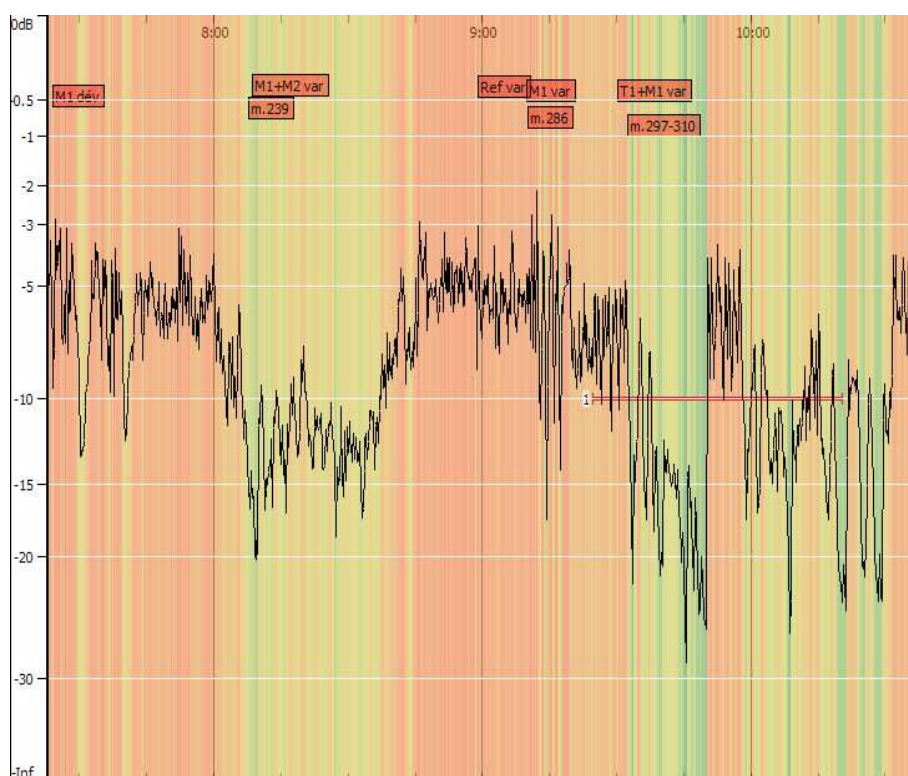
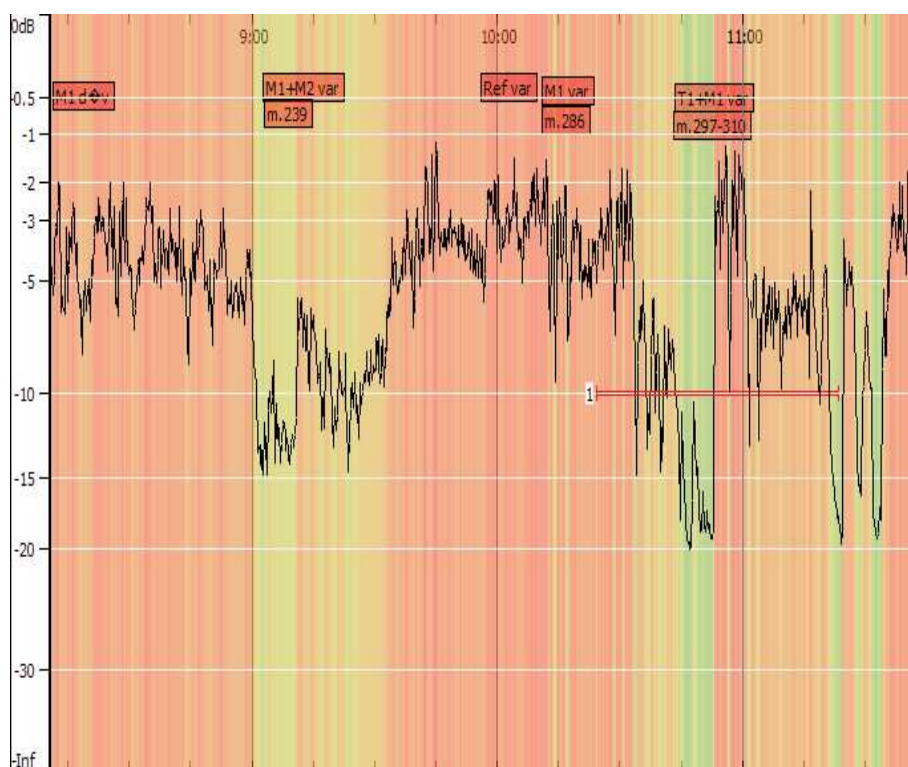


Figure 218 : Horowitz 1932, courbe de l'intensité (troisième section)

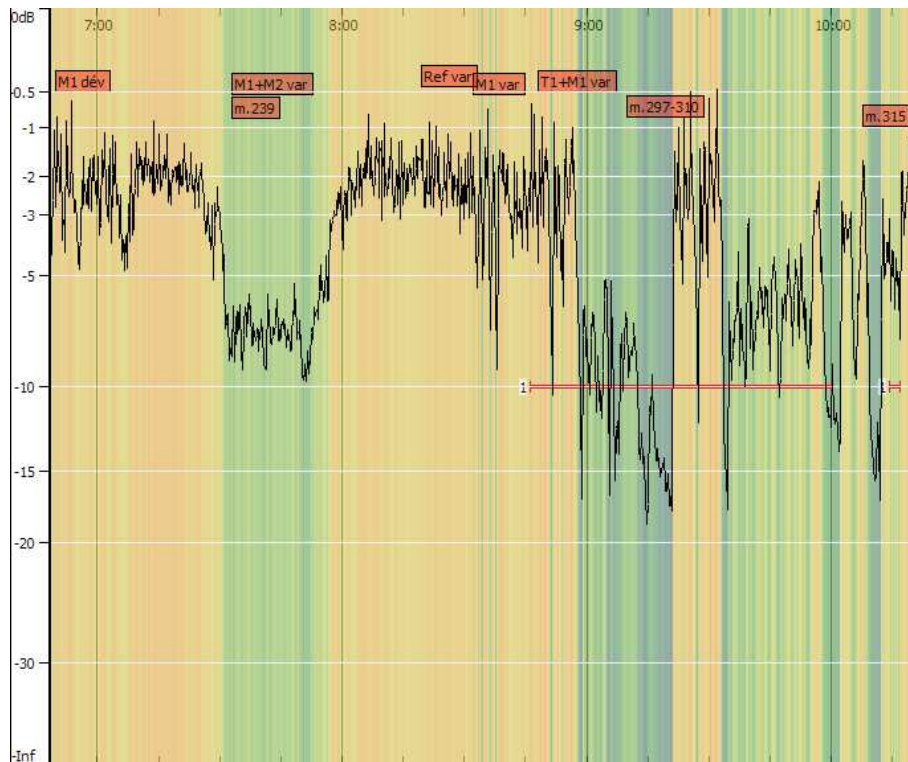


**Figure 219** : Horowitz 1977, courbe de l'intensité (troisième section)

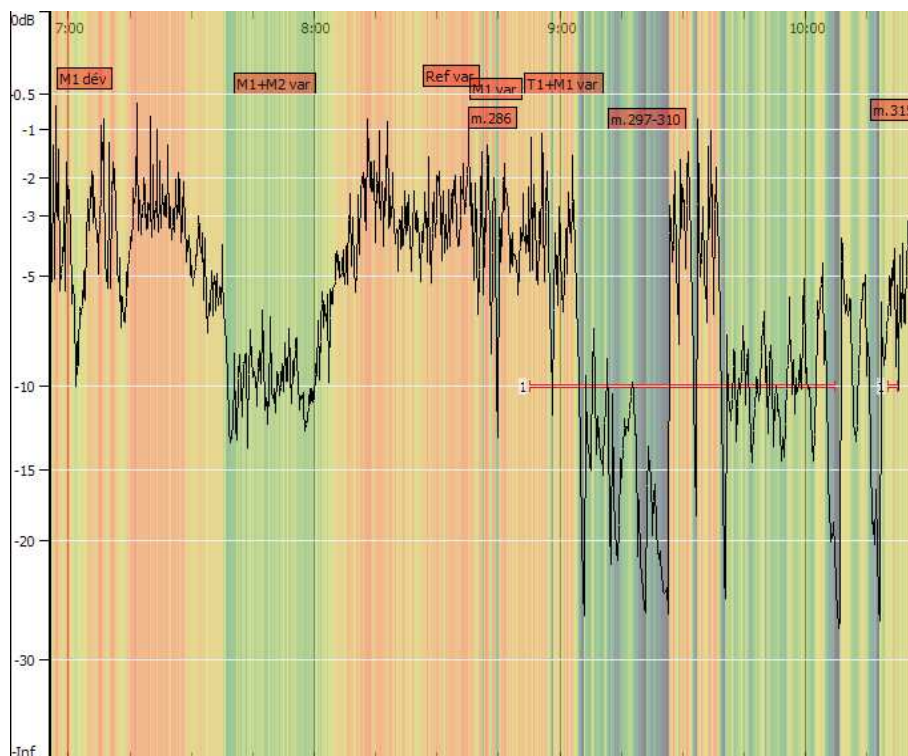
Le son de Richter dans ses deux enregistrements est très puissant dans les nuances fortes (parfois presque dur dans l'enregistrement d'année inconnue) : la courbe dynamique atteint le niveau  $-0,5$  et dépasse très souvent le degré  $-1$ ). Dans les nuances douces, le toucher est léger et clair (dans l'enregistrement d'année inconnue, le niveau sonore dépasse quelquefois le degré  $-15$ , sans attendre le degré  $-20$  ; en revanche, la courbe dynamique descend en-dessous du degré  $-20$  dans l'enregistrement de 1961).

Richter interprète les deux *Recitativo* relativement doux, sans exprimer un caractère d'*appassionato* (la courbe dynamique montre un écart important entre les mes. 297-300 et la mes. 301, et entre les mes. 302-305 et la mes. 306). Dans l'enregistrement de 1961, il interprète encore plus doucement les mes. 301 et 306. À la mes. 315, il diminue sans suivre l'indication *energico* (comme Gilels), puis fait un *crescendo* après cette mesure.





**Figure 220** : Richter – année inconnue, courbe de l'intensité (troisième section)



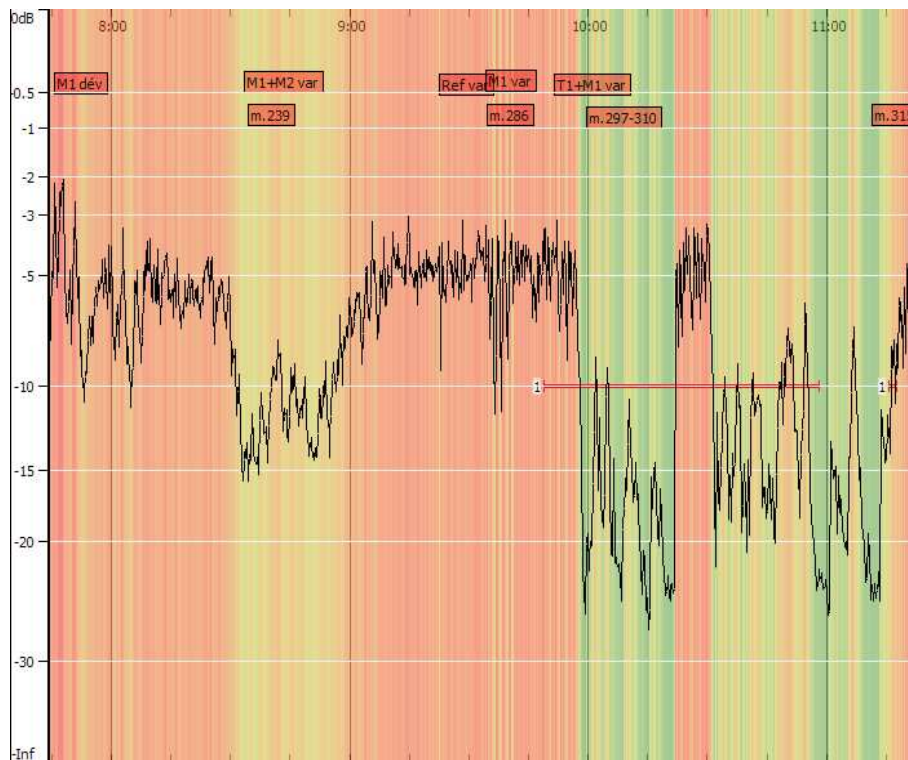
**Figure 221** : Richter 1961, courbe de l'intensité (troisième section)

Le toucher de Gilels se rapproche assez de celui de Richter : le son est très solide et dense dans les nuances fortes, parfois même un peu dur (par exemple aux



mes. 277-286, où la courbe dynamique atteint le niveau -2 qui est le plus élevé jusqu'à cette section). Gilels a un son très fin et léger dans les nuances douces, mais sans être transparent (la courbe dynamique descend en-dessous du niveau -20). Il y a relativement moins d'écart entre les nuances fortes et douces : la courbe dynamique est située principalement entre les niveaux -3 et -20.

L'interprétation du *f appassionato* (mes. 301 et 306) se rapproche beaucoup de celle de Richter : assez douce et plaintive, en contraste avec le premier thème (la courbe dynamique descend au niveau -10). À la mes. 315, Gilels diminue et fait le *crescendo* après cette mesure, sans suivre l'indication *energico* (une particularité que nous avons observée chez Richter).

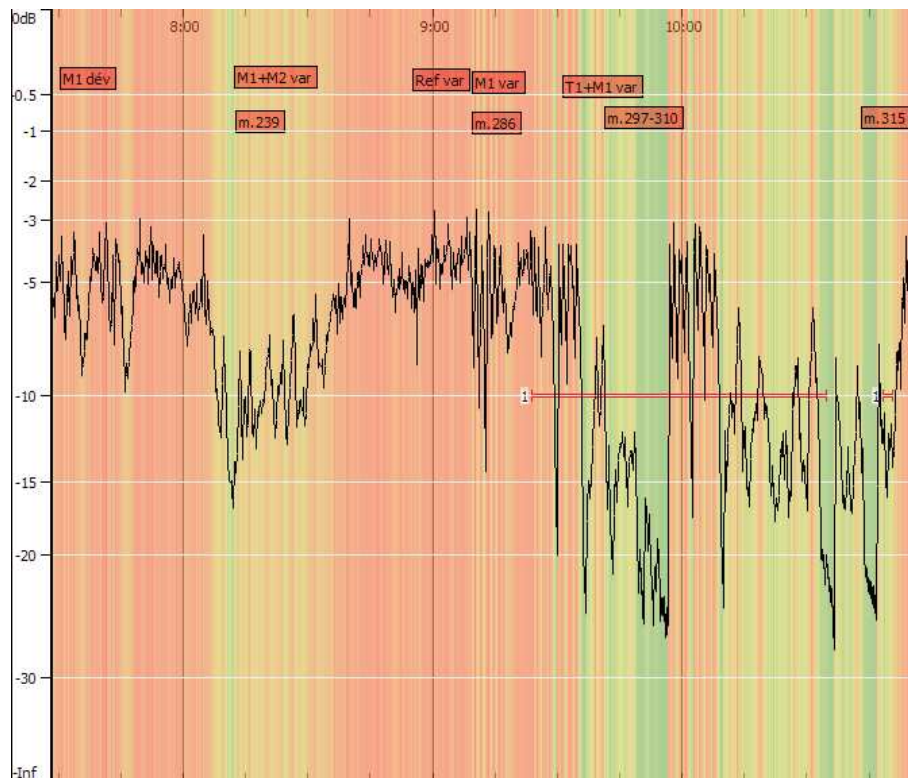


**Figure 222** : Gilels 1961, courbe de l'intensité (troisième section)

Le toucher de Berman est très riche et profond dans les nuances fortes, sans être très puissant (le niveau sonore ne dépasse quasiment pas le degré -3). Dans les nuances douces, le son est léger mais jamais transparent (le niveau sonore descend en-dessous du degré -20).

En ce qui concerne l'interprétation du *f appassionato*, Berman se rapproche de la conception de Richter et Gilels : les mes. 301 et 306 sont jouées de manière plutôt douce (la courbe dynamique montre le contraste avec l'intensité aux mes. 297-300 et

302-305). À la mes. 315, comme Richter et Gilels, Berman ne fait pas l'*energico* indiqué.



**Figure 223** : Berman 1955, courbe de l'intensité (troisième section)

Les touches de Rubackyté et Rudy se rassemblent : dans les nuances fortes le son est puissant et riche, tendre et sonore dans les nuances douces. La courbe dynamique de Rubackyté montre un grand écart entre les intensités : elle dépasse à plusieurs fois le niveau  $-0,5$  et descend en-dessous du degré  $-20$ . La courbe dynamique de Rudy atteint le degré  $-2$ , qui est le plus élevé jusqu'à cette section, et descend presque jusqu'au degré  $-30$ .

En ce qui concerne les nuances, Rubackyté prend certaines libertés par rapport aux indices dans le texte. Aux mes. 263-276 *sempre fortissimo*, elle fait de grands *diminuendi* (les mes. 263, 265 et 270-272 sont jouées très légèrement). Les *Recitativo* (mes. 301 et 306) sont interprétés en douceur, comme chez Richter, Gilels et Berman (le niveau sonore est en général en-dessous du degré  $-5$ ). Aux mes. 311 et 315 *f marcato, energico*, Rubackyté joue avec une douceur perceptible.

Rudy rejoint la conception de Richter, Gilels, Berman et Rubackyté par rapport aux mes. 301 et 306 *f appassionato*, interprétées de manière douce et expressive, en contraste avec la variante du premier thème (la courbe dynamique atteint presque le

niveau -30). D'autre part, le *sempre f* à la mes. 307 est plutôt doux et hésitant, comme le *f marcato* (mes. 311).

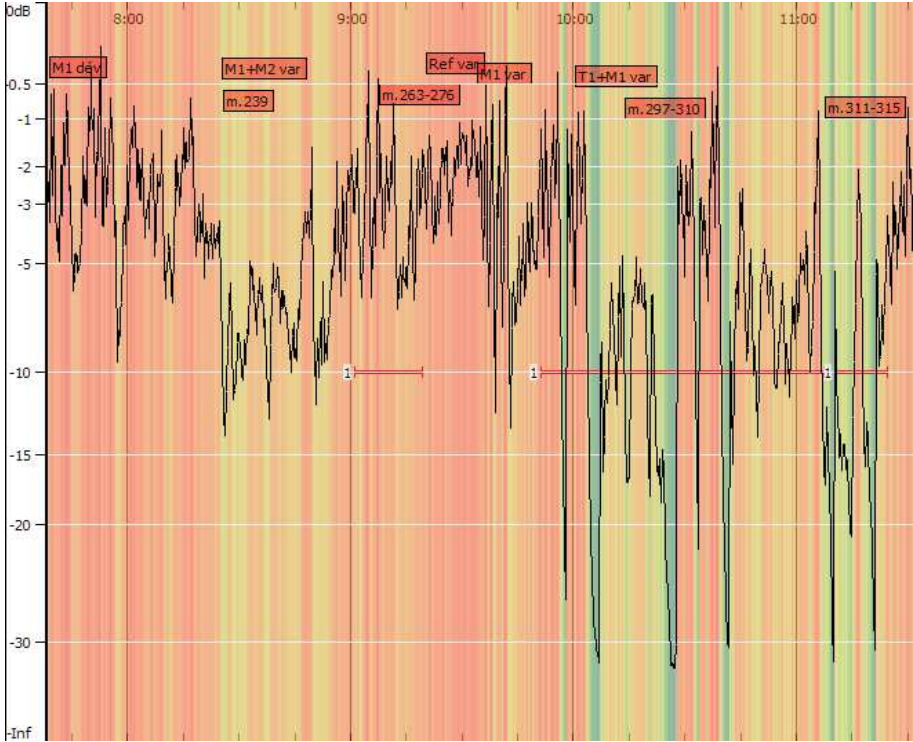


Figure 224 : Rubackyté 1997, courbe de l'intensité (troisième section)

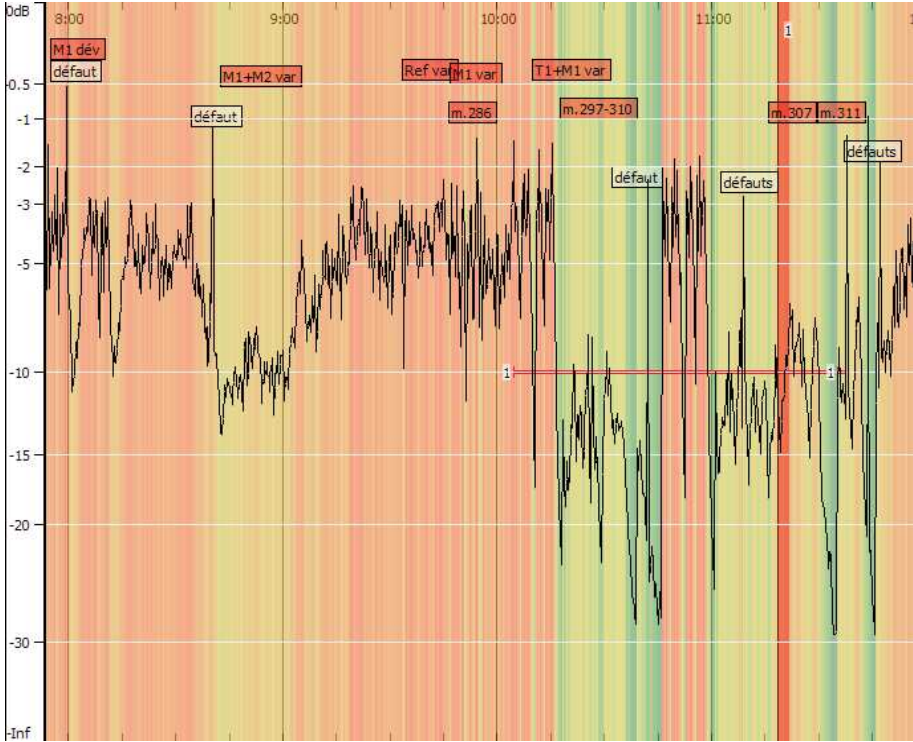
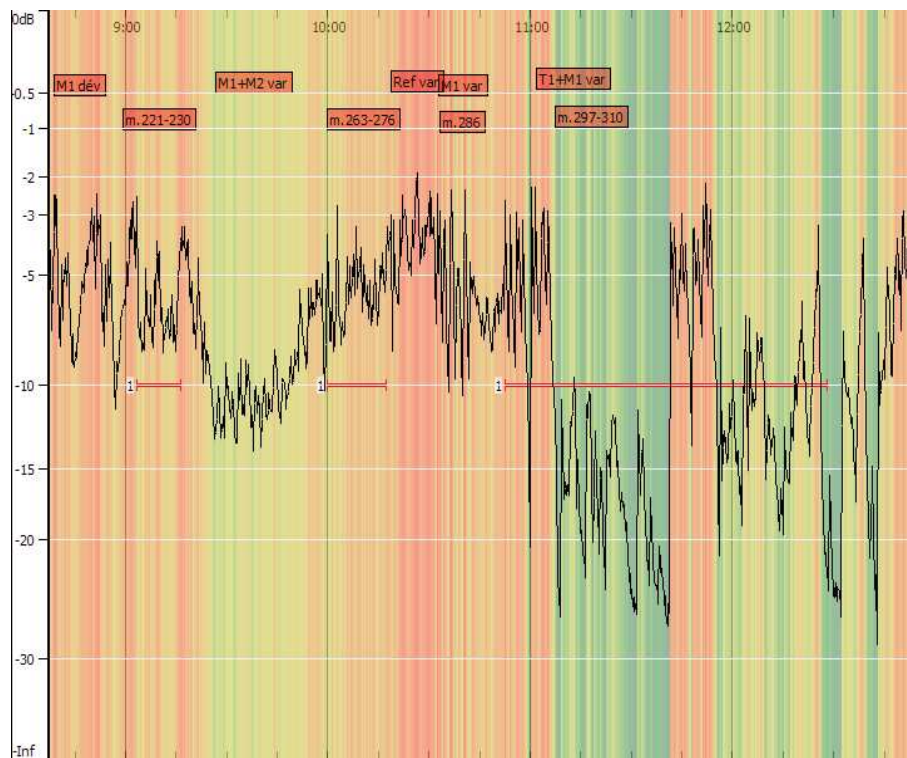


Figure 225 : Rudy 1981, courbe de l'intensité (troisième section)

Le toucher de Pletnev dans les nuances fortes est clair, toujours léger, sans être ample et puissant (Pletnev atteint à peine une fois le niveau -2 qu'il a dépassé largement dans la 1<sup>ère</sup> section). Dans les nuances douces, le son est léger et très fin : la courbe dynamique descend presque jusqu'au niveau -30).

Pletnev prend également quelques libertés par rapport aux nuances. Dans cette section, il montre clairement une préférence pour les nuances douces qu'il garde le plus longtemps possible. Il ne respecte pas le *ff* et le *rinforzando* aux mes. 221-230 (la courbe dynamique descend visiblement). Il ne respecte non plus le *sempre fortissimo* aux mes. 263-276 qui sont jouées plutôt légèrement. Par rapport aux mes. 301 et 306 *f appassionato*, il rejoint la conception de la plupart des autres pianistes russes : il les interprète de manière très douce et plaintive (à la mes. 301, la courbe dynamique ne dépasse pas le niveau -10).

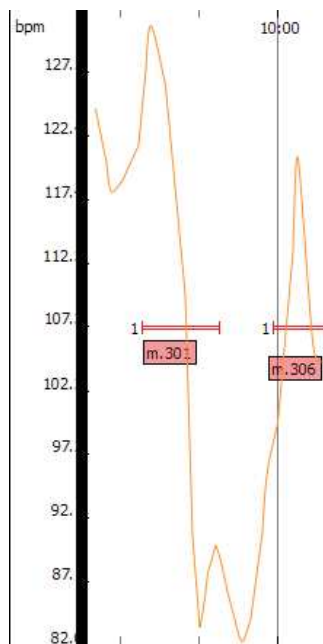


**Figure 226 :** Pletnev 1997, courbe de l'intensité (troisième section)

### 3.5.3.c. Analyse de l'agogique

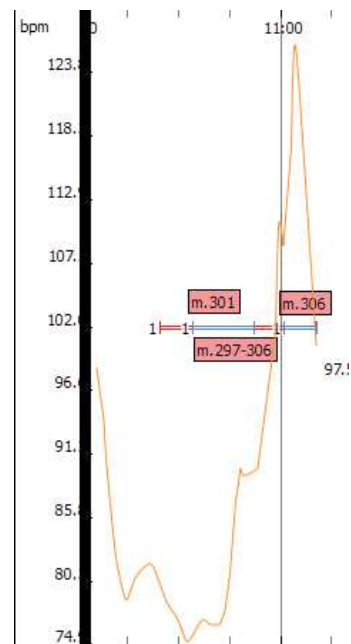
Les fluctuations agogiques dans les deux enregistrements de Horowitz sont modérées, parfois minimales. Il ralentit très légèrement le tempo à la mes. 239, accélère aux mes. 263-276 et ralentit à partir de la mes. 277. Le point culminant à la mes. 297 est interprété quasiment dans le même tempo, sans ralentir. Aux mes. 301

et 306, Horowitz garde le tempo rapide et fait peu de *ritenuto* (la courbe du tempo descend très peu à la mes. 301 ; il y a même une accélération à la mes. 306).



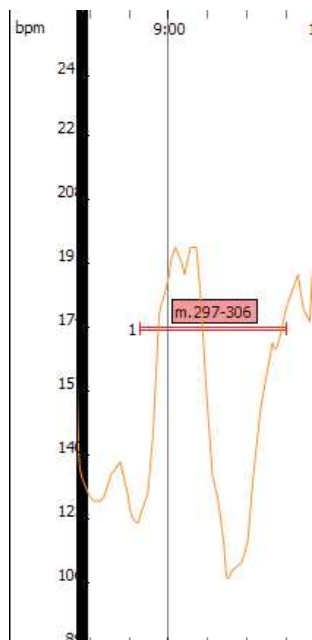
Valeur métronomique à la mes. 297 (variante du premier thème) : ♩ = 152

**Figure 227** : Horowitz 1932, courbe du tempo aux mes. 286-310



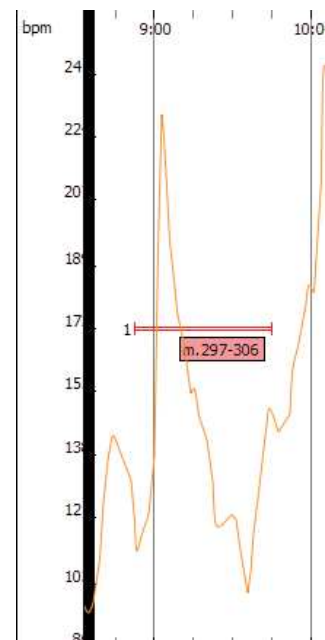
Valeur métronomique à la mes. 297 (variante du premier thème) : ♩ = 160

**Figure 228** : Horowitz 1977, courbe du tempo aux mes. 286-310



Valeur métronomique à la mes. 297 (variante du premier thème) : ♩ = 120

**Figure 229** : Richter année inconnue, courbe du tempo aux mes. 286-310



Valeur métronomique à la mes. 297 (variante du premier thème) : ♩ = 121

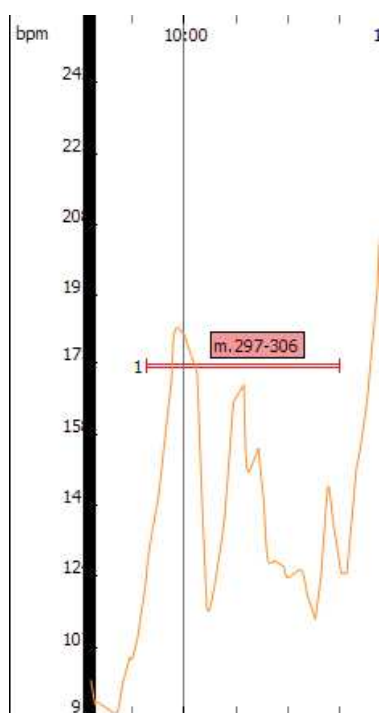
**Figure 230** : Richter 1961, courbe du tempo aux mes. 286-310



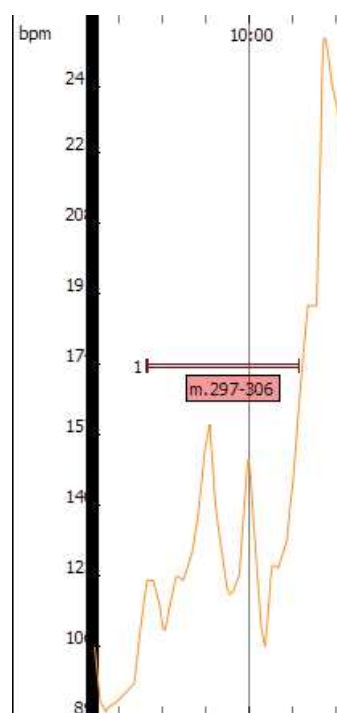
Les fluctuations agogiques dans les deux enregistrements de Richter sont modérées, voire minimales. Dans cette section, il fait parfois des petites accélérations à la fin de certaines mesures (mes. 237, 254). Dans l'enregistrement d'année inconnue, il accélère un peu le tempo à la mes. 255 *incalzando*. Il ralentit légèrement le tempo à la mes. 286. Le point culminant à la mes. 297 n'est quasiment pas préparé par un *ritardando* et est interprété dans un tempo légèrement ralenti. De même, Richter élargit les croches aux mes. 309 et 312 vers la fin de la section.

Gilels présente une conception de l'agogique très comparable à celle de Richter : les fluctuations sont modérées, voire minimales. Il fait un petit *ritardando* avant la mes. 239 (variante du motto 1). En ce qui concerne le point culminant de la section, il ne prépare presque pas la variante du premier thème avec un *ritardando*. Le thème (mes. 297) est interprété sans ralentir le tempo.

Les fluctuations agogiques dans l'interprétation de Berman sont également minimales. Il fait un *ritardando* modéré avant la variante du premier thème (mes. 297) où il ralentit le tempo.



Valeur métronomique à la mes. 297 (variante du premier thème) : ♩ = 129



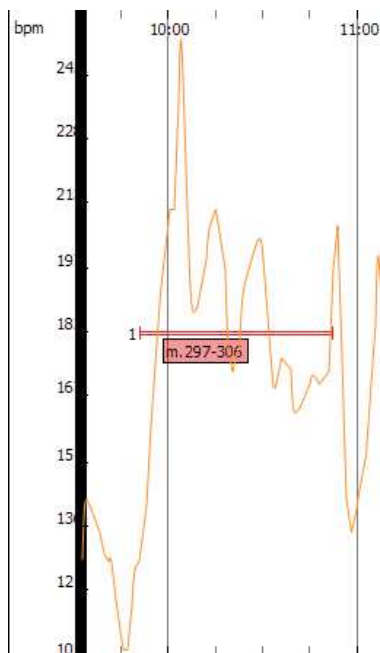
Valeur métronomique à la mes. 297 (variante du premier thème) : ♩ = 123

**Figure 231** : Gilels 1961, courbe du tempo aux mes. 286-310

**Figure 232** : Berman 1955, courbe du tempo aux mes. 286-310

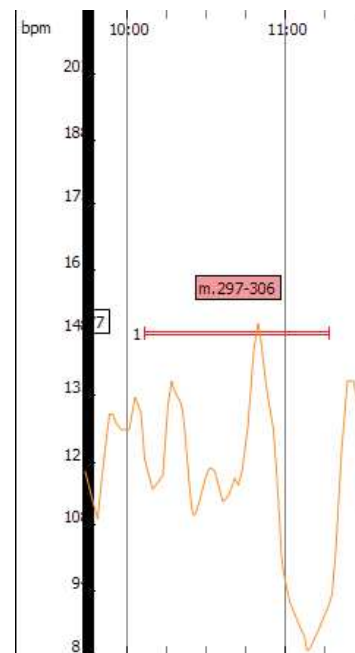
Les fluctuations agogiques des interprétations de Rubackyté et Pletnev sont modérées, parfois considérables (surtout pendant les récitatifs aux mes. 301 et 306). Les deux pianistes ralentissent le tempo au point culminant (la variante du premier thème à la mes. 297) et le préparent par un *ritardando* (plus important dans l'interprétation de Pletnev). Rubackyté fait également de grandes césures au point culminant (mes. 297-306). Une autre particularité de son agogique est le ralentissement du tempo au lieu de l'accélérer aux mes. 255-262 *incalzando*. D'autre part, Pletnev ralentit beaucoup le tempo à la mes. 286 (variante du motto 1) et fait un assez grand *ritardando* à la dernière mesure de la section (mes. 318).

Rudy interprète la troisième section avec des fluctuations agogiques modérées. Il fait des petits *ritardandos* avant les mes. 239 (variante du motto 1), 277 (variante du refrain) et le point culminant (mes. 297). Comme Rubackyté et Pletnev, il interprète la variante du premier thème (mes. 297) dans un tempo ralenti.



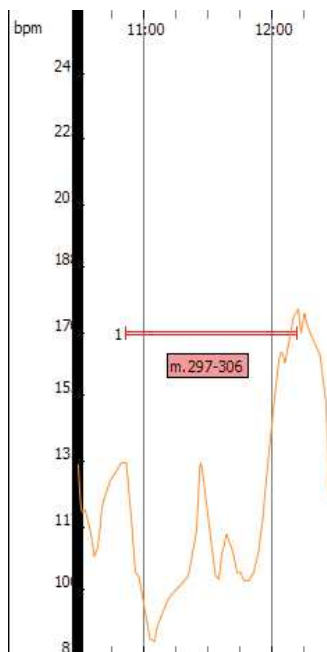
Valeur métronomique à la mes. 297 (variante du premier thème) : ♩ = 129

**Figure 233** : Rubackyté 1997, courbe du tempo aux mes. 286-310



Valeur métronomique à la mes. 297 (variante du premier thème) : ♩ = 120

**Figure 234** : Rudy 1981, courbe du tempo aux mes. 286-310



Valeur métronomique à la mes. 297 (variante du premier thème) : ♩ = 120

**Figure 235** : Pletnev 1997, courbe du tempo aux mes. 277-310

#### 3.5.3.d. Synthèse

Dans cette section, il est très intéressant d'observer la conception différente de Horowitz, entre ses deux enregistrements, concernant la variante du premier thème au mes. 297. Dans l'enregistrement de 1932, cet endroit qui est le point culminant de la section est interprété avec beaucoup de pédale, même sur les silences. Le thème n'est pas préparé par un *ritardando* et le tempo n'est pas ralenti. Horowitz donne même une impression de précipitation en raccourcissant les silences. Le toucher est adouci, le son n'est pas puissant. Les deux *Recitativo* (mes. 301 et 306) sont joués plutôt doux mais avec un caractère d'*appassionato*. Dans l'enregistrement de 1977, Horowitz interprète la variante du premier thème de manière beaucoup plus puissante et pesante, avec un caractère résolu. La pédalisation est plus restreinte, il détache même certains accords. Les deux *Recitativo* sont interprétés *f*, suivant l'indication de Liszt *appassionato*.

Les deux enregistrements de Richter montrent encore une fois la même conception. Dans l'interprétation de cette section, il crée une impression de grand élan et de beaucoup de virtuosité. Très souvent, il relie les phrases sans respirer, voire en précipitant. De même, il ne fait pas de *ritardando* avant le point culminant. En revanche, il interprète cet endroit dans un tempo légèrement ralenti, et son caractère est macabre et pesant.



L'interprétation de Gilels présente de nouveau plusieurs similitudes avec celles de Richter. Comme Richter, il propose une interprétation avec beaucoup d'élan et de virtuosité. En revanche, nous trouvons qu'il « respire » plus naturellement dans les phrases (y compris, à la mes. 277 où Richter ne fait aucune respiration). Les touchers des deux pianistes se rassemblent : assez amples et résolus dans les nuances fortes, parfois même durs ; légers et fins dans les nuances douces, sans jamais devenir « transparents ». Un détail témoigne très fort de la parenté des conceptions de Gilels et Richter : l'interprétation du point culminant (mes. 297), pesant et macabre (mais dans le même tempo), avec une pédalisation modérée qui permet de détacher légèrement les accords, sans être préparé par un *ritardando*. De même, Gilels et Richter (surtout dans son enregistrement de 1961) interprètent les deux mesures *Recitativo* d'une façon assez douce et plaintive, en contraste avec la variante du premier thème. Encore un détail en commun : les deux pianistes diminuent l'intensité du son à la mes. 315 malgré l'indication de Liszt *energico*.

Dans cette section, Berman se rapproche beaucoup des interprétations de Richter et Gilels. L'esprit de l'interprétation est le même : très virtuose, parfois un peu précipité, comme Richter, mais avec plus de « respiration » entre les phrases. En revanche, Berman prépare la variante du premier thème par un *ritardando* et ralentit nettement le tempo. Le thème est macabre et pesant, la pédalisation est un peu plus restreinte que celle de Richter et Gilels (les accords sont plus détachés).

Les interprétations de cette section par Rubackyté, Rudy et Pletnev sont très proches. Le point culminant (mes. 297) est interprété dans un tempo perceptiblement ralenti, avec une pédalisation modérée (sans pédale aux silences mais en reliant les accords). Le caractère est macabre. Les trois pianistes préparent la variante du premier thème avec un *ritardando* modéré (plus prononcé chez Pletnev). Autre détail commun, les deux *Recitativo* (mes. 301 et 306) sont interprétés de manière douce et plaintive, en contraste avec la variante du premier thème. Nous avons noté également que Rubackyté et Rudy rejoignent Richter, Gilels et Berman sur l'interprétation de la mes. 315 *energico* : ces pianistes la jouent plutôt doucement. D'autre part, Rubackyté et Pletnev jouent le passage à la mes. 263 *sempre fortissimo* assez doucement. Au début de la section nous avons trouvé la même manière de pédalisation chez Horowitz, Rubackyté, Rudy et Pletnev : les mes. 221-228 sont interprétées presque sans pédale.

Dans cette section, nous voyons un fait intéressant par rapport au point culminant : les pianistes des anciennes générations (Horowitz, Richter et Gilels) ralentissent peu ou même pas du tout à la variante du premier thème (mes. 297). De même, ils interprètent cet endroit avec une pédalisation plutôt restreinte, en détachant les accords (à l'exception du premier enregistrement de Horowitz). En revanche, les plus jeunes pianistes (Rubackyté, Rudy et Pletnev) interprètent le point culminant dans un tempo nettement ralenti et avec une utilisation de la pédale plus ample (en reliant les accords). Berman adopte certaines caractéristiques de ces deux conceptions dans l'école russe : il présente cet endroit dans un tempo ralenti, mais avec une pédalisation très restreinte.

### 3.5.4. Quatrième section (mes. 319-452)

#### 3.5.4.a. Tableaux d'analyse

École pianistique	Russe	Russe
Nom de l'interprète	Vladimir Horowitz (12 novembre 1932)	Vladimir Horowitz (1977)
Durée Tempi <i>Andante sostenuto</i>	6 min 08 sec Mes. 331 : 70/noire	7 min 10 sec Mes. 331 : 57/noire
Evolution dynamique et point culminant <i>rinforzando</i> <i>assai</i> → <i>ff</i> → <i>fff</i> Pédaliation	Graduellement, avec amoncellement, une fermeté croissante (mes. 363-392). 2 <sup>e</sup> thème (mes. 393-407) → (mes. 395- <i>fff</i> )	Assez rapide, avec amoncellement et une fermeté croissante, (mes. 363-392). 2 <sup>e</sup> thème (mes. 393-407) → (mes. 395- <i>fff</i> )
	Modérée. Joue avec pédale les mes. 319-327.	Beaucoup de pédale aux mes. 319-327
Phrasé	Uni	Uni, même dans les passages très lents comme les mes. 422-432.
Agogique	Le 2 <sup>e</sup> thème (mes. 331) est présenté assez librement du point de vue agogique. Légère accélération à la mes. 349. Ralentit nettement le tempo à la mes. 395.	Considérable. Beaucoup de fluctuations dans le 2 <sup>e</sup> thème. Grand <i>ritardando</i> aux mes. 347-348. On sent une légère accélération aux mes. 387-394.
Toucher	Le son au 2 <sup>e</sup> thème est doux mais avec une certaine densité, sans être transparent. La mélodie est toujours très sonore. Toucher très léger et doux à partir de la mes. 422. Le son pendant le point culminant de la section est très solide et dense ( <i>cf. idem</i> : le niveau sonore atteint quasiment le degré -2 qui est le plus élevé jusqu'à cette section).	Son très pesant et massif dans les nuances fortes, ainsi qu'au développement dynamique dès la mes. 363. Dans les moments lyriques, le toucher devient tendre et doux, toujours avec beaucoup de sonorité ( <i>cf. idem</i> : le son atteint à peine le degré -20).
Nuances	Correctes selon la partition. Fait plutôt un <i>dim.</i> que <i>cresc.</i> à la fin de la mes. 362.	Correctes selon la partition. Fait un <i>subito p</i> à la mes. 335 <i>dolce</i> , ainsi qu'à la mes. 376. <i>Dim.</i> à la mes. 396 ( <i>comme Cortot</i> ). Remplace l'accent à la mes. 407 par un <i>subito p.</i>
Particularités de l'interprétation	Horowitz présente le 2 <sup>e</sup> thème de façon très calme et sereine, avec une légère agitation à la mes. 335. La variante du motto 2 (mes. 349) est libre et souple, avec une impression d'improvisation. Le développement dynamique à la mes. 363 commence calmement, dans le même tempo et en <i>mf</i> continuant rapidement en <i>cresc.</i> La ligne mélodique est bien mise en relief.	Dans cet enregistrement, Horowitz présente la section avec quelques excès du point de vue de la sonorité et de l'agogique. Le 2 <sup>e</sup> thème est calme et très sonore. À la différence de son premier enregistrement, il joue délibérément plus doux la mes. 335. Ici nous entendons sa maîtrise reconnue de la mise en évidence des voix intérieures cachées (mes. 325-328 et 360-362).

Tableau 43 : École russe, analyse des interprétations de la quatrième section (mes. 319-452)

École pianistique	Russe	Russe
Nom de l'interprète	Sviatoslav Richter (année inconnue)	Sviatoslav Richter (1961)
Durée Tempi <i>Andante sostenuto</i>	8 min 24 sec Mes. 331 : 42/noire	7 min 53 sec mes. 331 : 45/noire
Evolution dynamique et point culminant <i>rinforzando</i> <i>assai</i> → <i>ff</i> → <i>fff</i> Pédalisation	Evolution puissante (mes. 363-392), avec un début relativement fort. 2 <sup>e</sup> thème (mes. 393-407), mes. 395 en <i>fff</i> .	Graduellement, avec amoncellement, fermeté croissante (mes. 363-392). 2 <sup>e</sup> thème (mes. 393-407) → (mes. 395 - <i>fff</i> )
Phrasé	Modérée.	Modérée.
Agogique	Malgré le tempo très lent, Richter arrive à très bien conduire les phrases.	Très uni malgré le tempo très lent de la section.
Toucher	Minimale. Commence le développement à la mes. 363 dans le même tempo. Le point culminant est dans un tempo ralenti.	Modérée. Particularité intéressante, il joue <i>lentement</i> même les petites notes d'ornementation (mes. 352 et 355), ce qui renforce la sensation de tranquillité. Légère accélération dès la mes. 360. Le point culminant est joué dans un tempo ralenti.
Nuances	Le toucher est très fin et doux lors du 2 <sup>e</sup> thème (mes. 331-346). Au point culminant de la section, la sonorité est dense et ample, sans être trop forte (le niveau sonore atteint et dépasse légèrement -1, tandis que dans la 3 <sup>e</sup> section Richter atteint le degré -0,5).	Correctes suivant la partition. Le <i>mf</i> aux mes. 363 et 376 est assez fort. En revanche, le point culminant (mes. 395) n'est pas le point plus fort de la section.
Particularités de l'interprétation	Correctes selon la partition. Commence la variante du 1 <sup>er</sup> thème à la mes. 363 assez fort. Comme dans l'autre enregistrement, le point culminant (mes. 395) n'est pas le point plus fort de la section.	La section est interprétée <i>très lentement</i> (la plus longue durée parmi tous les interprètes). Néanmoins, l'impression globale ne perd pas sa cohérence. L'épisode est évidemment conçu comme le point central lent de la <i>Sonate</i> , avec beaucoup de sérénité, presque de méditation.
	Richter crée dans le 2 <sup>e</sup> thème une vraie atmosphère de sérénité et de contemplation, avec un tempo nettement ralenti. À la mes. 363, nous ressentons une fermeté soudaine qui contraste beaucoup avec la sonorité du 2 <sup>e</sup> thème. Le tempo de toute la section est assez lent mais Richter conduit le phrasé avec une grande maîtrise.	

Tableau 44 : École russe, analyse des interprétations de la quatrième section (mes. 319-452)

École pianistique	Russe	Russe
Nom de l'interprète	Emil Gilels	Lazar Berman
Durée Tempi <i>Andante sostenuto</i>	6 min 56 sec Mes. 331 : 84/noire	6 min 36 sec Mes. 331 : 54/noire
Evolution dynamique et point culminant <i>rinforzando</i> <i>assai</i> → <i>ff</i> → <i>fff</i>	Graduellement, avec amoncellement, fermeté croissante (mes. 363-392). 2 <sup>e</sup> thème (mes. 393-407) → (mes. 395 - <i>fff</i> )	Graduellement, avec amoncellement, fermeté croissante (mes. 363-392). 2 <sup>e</sup> thème (mes. 393-407) → (mes. 395 - <i>fff</i> )
Pédalisation	Modérée	Modérée
Phrasé	Uni. Sépare clairement le 2 <sup>e</sup> thème à la mes. 331, allant jusqu'à couper la pédale.	Uni
Agogique	Modérée	Très fine. Légère accélération à la mes. 349 ( <i>comme Horowitz</i> ). Garde le même tempo à la mes. 363. Ralentit légèrement le point culminant (mes. 393).
Toucher	Le toucher au 2 <sup>e</sup> thème est doux et tendre, avec un grand <i>cresc.</i> aux mes. 342-343. Sonorité très intime à la mes. 349 (le son est situé au degré -15). Dans les nuances fortes, le son est très ample et dense (le niveau sonore arrive au degré -3 qui est, à l'exception d'une mesure dans la 3 <sup>e</sup> section, le niveau le plus élevé jusqu'à cette section).	Très fin et délicat dans les nuances douces, à quelques moments presque inaudible : par exemple aux ornements à la mes. 355. Assez dense et solide dans les nuances fortes, sans atteindre sa puissance maximale ( <i>cf. idem</i> : le son dépasse largement le degré -5 mais sans atteindre -3 qui est le niveau le plus élevé jusqu'à cette section).
Nuances	Correctes selon la partition. Accentue beaucoup le <i>rinforz.</i> à la mes. 362 qui est le point le plus fort dans la section. Le point culminant (mes. 395) est légèrement moins fort, comme nous l'avons vu chez Richter.	Correctes selon la partition. L'évolution dynamique (mes. 363) commence plutôt fort et augmente rapidement. Berman recommence le 1 <sup>e</sup> thème à la mes. 376 avec fermeté et de façon assez sonore.
Particularités de l'interprétation	Le 2 <sup>e</sup> thème est calme, interprété dans un tempo assez allant. L'évolution dynamique commence plus doucement et dans le même tempo. Le point culminant est très bien préparé, graduellement, avec beaucoup d'énergie.	Berman arrive à créer une atmosphère de grande sérénité et de contemplation. Le point culminant de la section est majestueux et solennel (le niveau sonore est un des plus forts pour cette section).

Tableau 45 : École russe, analyse des interprétations de la quatrième section (mes. 319-452)

École pianistique	Russe	Russe	Russe
<b>Nom de l'interprète</b>	<b>Müza Rubackyté</b>	<b>Mikhail Rudy</b>	<b>Mikhaïl Pletnev</b>
<b>Durée Tempi</b> <i>Andante sostenuto</i>	6 min 58 sec Mes. 331 : 65/noire	7 min 15 sec Mes. 331 : 55/noire	8 min 18 sec Mes. 331 : 40/noire
<b>Evolution dynamique et point culminant</b> <i>rinforzando assai → ff → fff</i>	Graduellement, avec amoncellement, fermeté croissante (mes. 363-392). 2e thème (mes. 393-407) → (mes. 395- fff)	Graduellement, avec amoncellement, fermeté croissante (mes. 363-392). 2 <sup>e</sup> thème (mes. 393-407) → (mes. 395- fff)	Graduellement, avec amoncellement, fermeté croissante (mes. 363-392). 2 <sup>e</sup> thème (mes. 393-407) → (mes. 395- fff)
<b>Pédaliation</b>	Modérée, plutôt ample.	Modérée.	Modérée.
<b>Phrasé</b>	Uni. Grande césure avant la mes. 331 ( <i>comparable à Gilels</i> ).	Uni et très équilibré (conduit les phrases en respirant et sans précipitation).	Uni. Légèrement haché par endroits à causes du tempo très lent et des <i>rit.</i>
<b>Agogique</b>	Modérée ; prépare de loin les notes culminantes. <i>Accélère légèrement au point culminant.</i>	Modérée. Petits <i>rit.</i> quand ils sont marqués et avant la mes. 363. Ornémentations assez calmes.	Libre. Accélère légèrement à la mes. 349. Ralentit nettement au point culminant (mes. 393). Fait des <i>rit.</i> importants à la fin des phrases, ce qui alourdit parfois le flux naturel de la musique.
<b>Toucher</b>	Dense dans les nuances fortes ; doux, lyrique et intime dans les nuances douces.	Le son au 2 <sup>e</sup> thème est très doux et rond, sans brillance. Son très fin et délicat à la mes. 349. Pendant le développement dynamique, le toucher est très dense, ferme et rond.	Fin mais en même temps dense dans les nuances douces. Dense et riche dans les nuances fortes, sans atteindre sa puissance maximale.
<b>Nuances</b>	Correctes suivant la partition ; <i>dim.</i> à la mes. 387 et 391 ( <i>comme Rudy</i> ). La mes. 363 est interprétée plutôt doucement. Le point culminant (mes. 395) est bien souligné.	Correctes selon la partition. Commence le développement dynamique plutôt fort et résolument ( <i>comme Richter et Berman</i> ). Le point culminant (mes. 395) est bien distingué (le plus point le plus fort de la section).	Correctes selon la partition. Pletnev commence le 1 <sup>e</sup> thème à la mes. 363 assez doucement. Le point culminant est centré plutôt sur la mes. 394 qui présente le niveau sonore le plus élevé.
<b>Particularités de l'interprétation</b>	Impression de douceur et d'intimité dans le 2 <sup>e</sup> thème mais avec une légère tendance à l'agitation ( <i>comparable à Gilels</i> ). Grande douceur à la mes. 349, son presque transparent. Commence l'évolution dynamique doucement et dans le même tempo.	L'interprétation de Rudy dans cette section est très fine, bien équilibrée et pleine de style. Une atmosphère extrêmement calme, presque de méditation, règne dans cette section et notamment dans le 2 <sup>e</sup> thème. Rudy arrive à un grand effet dramatique au point culminant. À partir de la mes. 415, tout est de nouveau très serein.	Le 2 <sup>e</sup> thème est présenté assez lent, tranquille et statique. À la différence des autres interprètes, Pletnev garde ce tempo lent à partir de la mes. 363. Avec l'enregistrement de Richter (année inconnue), cette section présente la plus longue durée parmi les pianistes analysés.

Tableau 46 : École russe, analyse des interprétations de la quatrième section (mes. 319-452)

### 3.5.4.b. Analyse des nuances au moyen de *Sonic Visualiser*

Dans cette section, les deux interprétations de Horowitz sont assez proches. Il interprète le deuxième thème de la *Sonate* de manière sereine et calme, mais sans créer une atmosphère profondément méditative. Dans l'enregistrement de 1977, il joue le deuxième thème avec une sonorité plus forte et un toucher direct, ainsi qu'avec plus de fluctuations agogiques. Dans le même enregistrement, il fait un effet dynamique au deuxième thème : il joue la mes. 335 de manière très douce, alors que dans l'enregistrement de 1932 il l'interprétait *crescendo*. Dans son premier enregistrement, il fait plutôt un *diminuendo* et non un *crescendo* à la fin de la mes. 362. D'autre part, dans son deuxième enregistrement, il fait quelques effets « de surprise » : un *subito p* à la mes. 376 et un *subito p* à la mes. 407 au lieu de l'accent marqué dans la partition.

Le toucher de Horowitz a changé dans l'enregistrement de 1977 : comme nous l'avons noté dans les autres sections, le son est plus fort et plus pesant. Dans les nuances douces, en revanche, son toucher est toujours très sonore. Dans les deux enregistrements, il commence l'évolution dynamique (mes. 363) *mf*, selon l'indication de Liszt. Horowitz (l'enregistrement de 1977) a en commun avec Cortot et Duchâble le net *diminuendo* de la mes. 396 (qui garde encore l'indication *fff* de la mesure précédente).

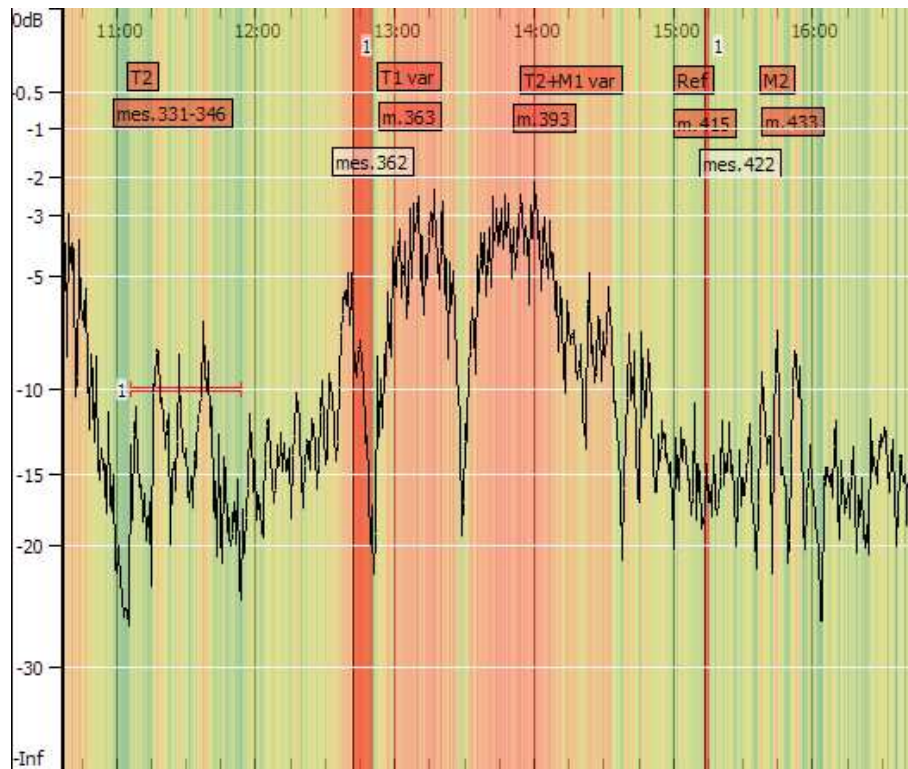


Figure 236 : Horowitz 1932, courbe de l'intensité (quatrième section)

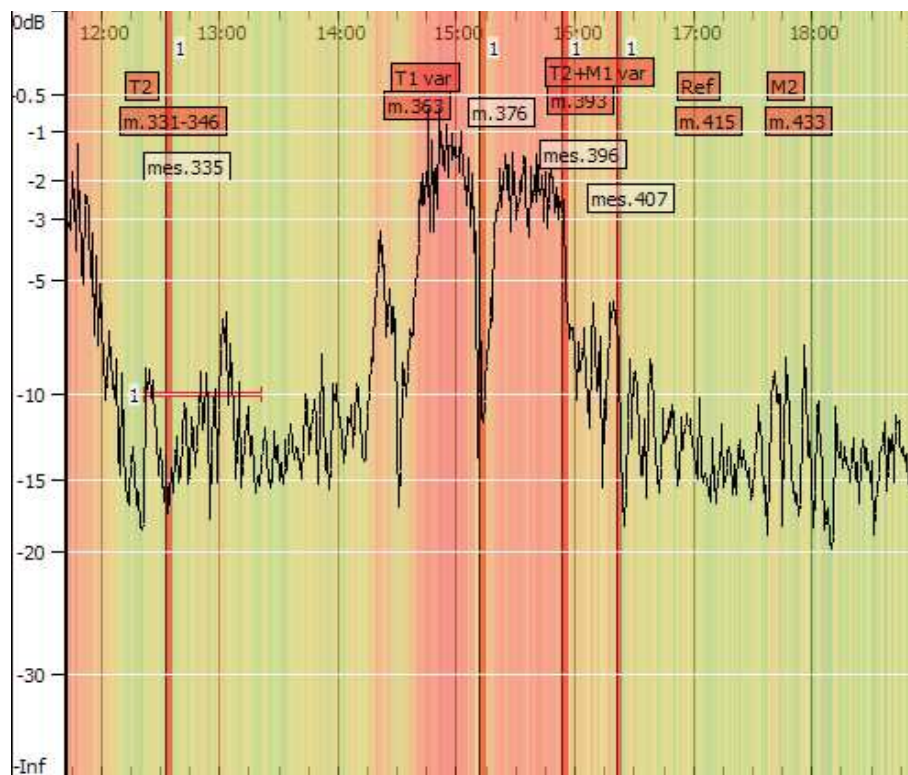


Figure 237 : Horowitz 1977, courbe de l'intensité (quatrième section)



Les deux interprétations de Richter sont aussi très similaires. Le pianiste transmet une atmosphère panthéiste, de profonde sérénité. Son toucher est très fin et doux dans le deuxième thème (mes. 331-346) : le niveau sonore est situé entre les degrés -15 et -10 pour l'enregistrement d'année inconnue et entre les degrés -20 et -10 dans l'enregistrement de 1961, dont l'écart dynamique est par conséquent plus large. Dans l'enregistrement de 1961, le son change rapidement à la mes. 363, devenant plus dense et riche mais pas très ample (l'amplitude sonore atteint le degré -1, tandis qu'elle a atteint -0,5 dans les autres sections). Au point culminant de la section, la sonorité est dense sans être trop forte (le niveau sonore atteint et dépasse légèrement le niveau -1, tandis que dans la troisième section Richter atteint le degré -0,5).

Au niveau des nuances, dans ses deux enregistrements, Richter commence la variante du premier thème à la mes. 363 (en *mf*) assez fort. Le *mf* à la mes. 376 est lui aussi relativement fort : par conséquent, ces deux passages (mes. 363 et mes. 376) ont un volume plus important que le point culminant de la section (mes. 393).

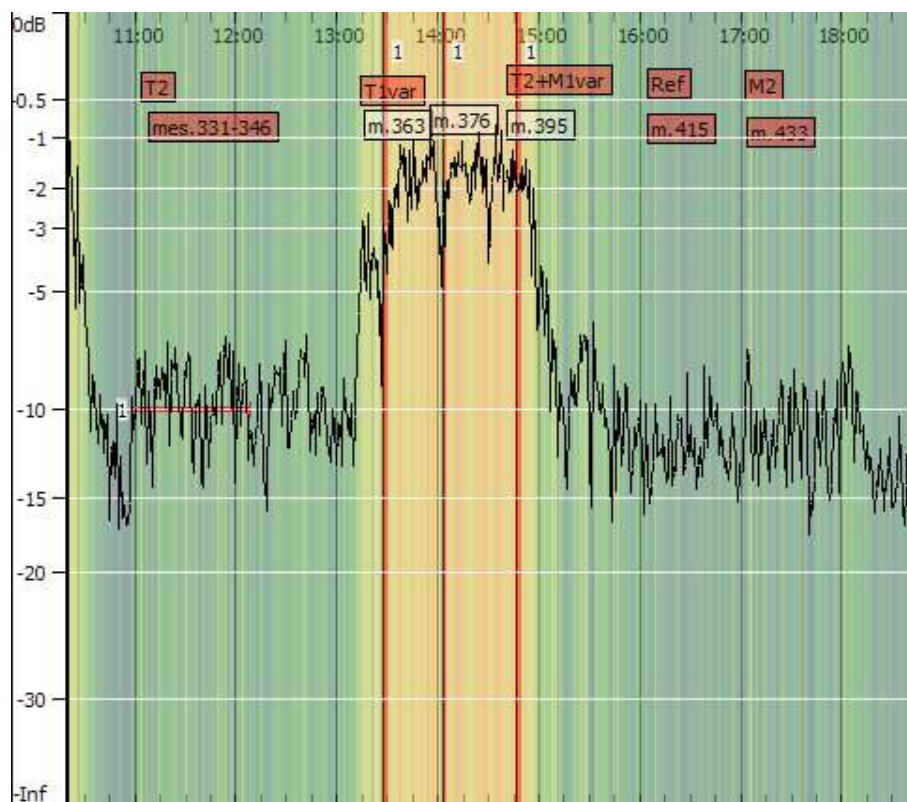


Figure 238 : Richter – année inconnue, courbe de l'intensité (quatrième section)

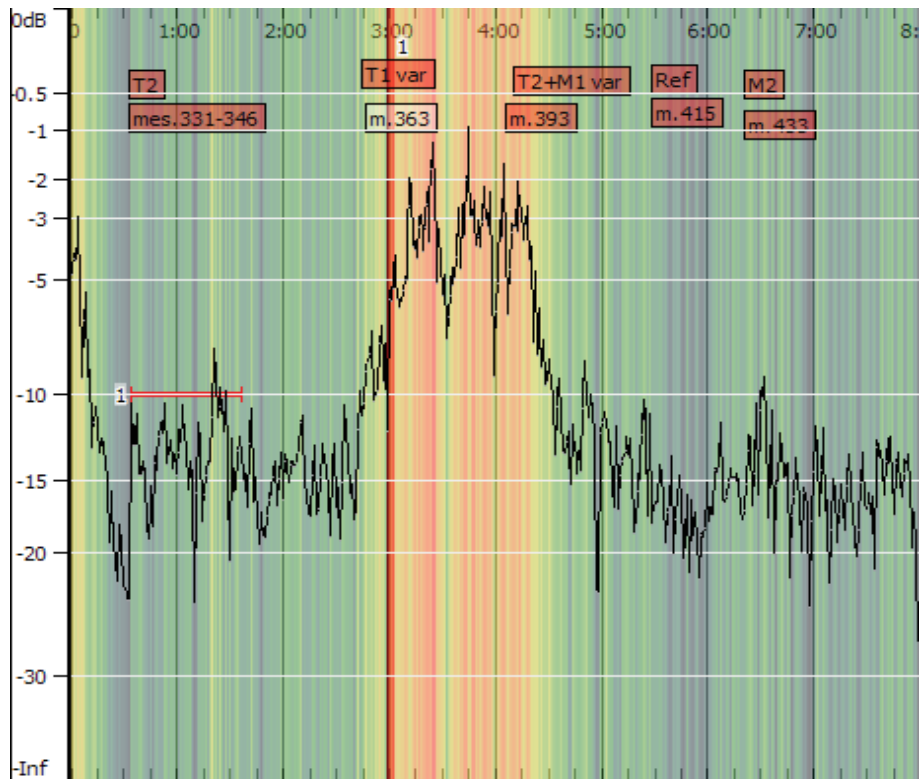


Figure 239 : Richter 1961, courbe de l'intensité (quatrième section)



Figure 240 : Gilels 1961, courbe de l'intensité (quatrième section)

Le toucher de Gilels dans le deuxième thème est doux et tendre, avec un grand *crescendo* aux mes. 342-343 (la courbe dynamique est située aux degrés -20 et quasiment -5 au *crescendo*). Il a une sonorité très intime dans la variante du motto **2** à la mes. 349 (le son est situé au degré -15). Dans les nuances fortes, le son est très ample et dense (le niveau sonore arrive au degré -3 qui est, à l'exception d'une mesure dans la 3<sup>e</sup> section, le niveau le plus élevé jusqu'à cette section). Gilels accentue beaucoup le *rinforzando* à la mes. 362 qui devient le point le plus fort dans la section. Le point culminant (mes. 393) est légèrement moins fort, comme chez Richter : chez Gilels, les mes. 380 et 385 sont plus fortes que la mes. 393.

Les mêmes particularités caractérisent l'interprétation de Berman. Le deuxième thème de la *Sonate* est interprété avec une profonde sérénité et transmet de manière convaincante le caractère panthéiste. Le toucher de Berman est très fin et délicat dans les nuances douces, à quelques moments presque inaudible : par exemple aux ornements de la mes. 355 (la courbe dynamique descend assez en-dessous du degré -20 qui est le niveau plus bas jusqu'à cette section). Dans les nuances fortes, Berman a un toucher assez dense et solide, mais sans atteindre sa puissance maximale (le son dépasse largement le degré -5 mais sans atteindre -3 qui est le niveau le plus élevé jusqu'à cette section). L'évolution dynamique (mes. 363) commence plutôt fort et augmente rapidement (nous retrouvons le même caractère soudainement résolu que chez Richter). Berman recommence la variante du premier thème à la mes. 376 avec fermeté et de manière assez sonore.

Le toucher de Rubackyté est dense et riche dans les nuances fortes (le niveau sonore atteint et dépasse à deux endroits le degré -0,5). Le son est doux, lyrique et intime dans les nuances douces (la courbe dynamique descend largement en-dessous du degré -20). Rubackyté fait un *diminuendo* à la mes. 387 et 391 (*comme Rudy*). Elle commence l'évolution dynamique à la mes. 363 plutôt doucement. Le point culminant (mes. 393) est bien souligné.

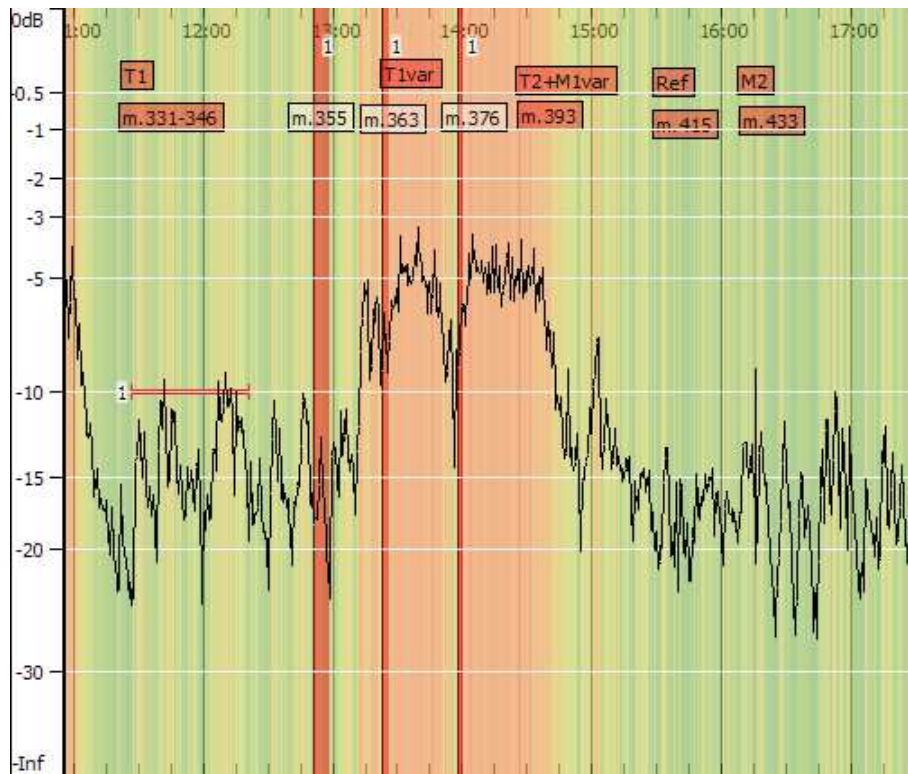


Figure 241 : Berman 1955, courbe de l'intensité (quatrième section)

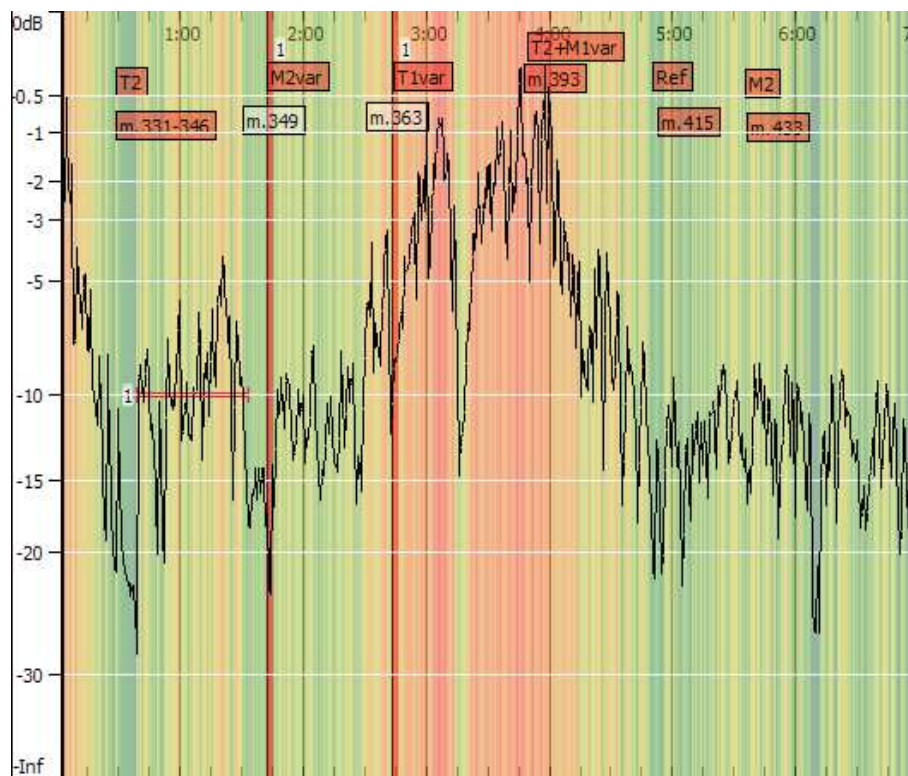
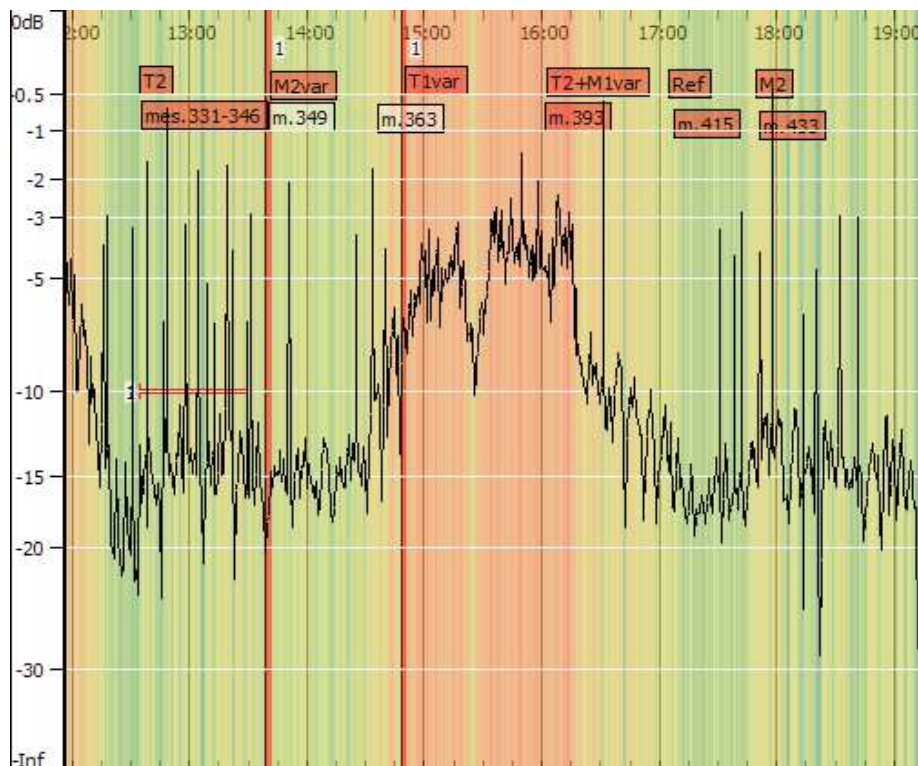


Figure 242 : Rubackyté 1997, courbe de l'intensité (quatrième section)

Le toucher de Rudy est au 2<sup>e</sup> thème est très doux et rond, sans brillance (la courbe dynamique ne dépasse pas le degré  $-10^{157}$  et descend en-dessous de  $-20$ ). Rudy a un son très fin et délicat dans la variante du motto **2** à la mes. 349 (le niveau sonore est en-dessous du degré  $-15$ ). Pendant l'évolution dynamique, le toucher est très dense, ferme et rond (le son arrive quasiment au degré  $-2$  qui est le plus élevé jusqu'à cette section) : Rudy commence cette évolution à la mes. 363 plutôt fort et avec un caractère résolu (*comme Richter et Berman*). Le point culminant (mes. 393) est bien distingué : c'est le plus fort passage de la section.

Le toucher de Pletnev dans les nuances douces est fin mais en même temps dense : au deuxième thème, l'écart de la courbe dynamique est situé entre les degrés  $-30$  et  $-10$ . Dans les nuances fortes, le son est dense et riche, sans atteindre sa puissance maximale (la courbe dynamique dépasse le degré  $-3$  mais sans atteindre  $-2$  comme dans d'autres sections). Pletnev commence l'évolution dynamique à la mes. 363 assez doucement. Le niveau sonore au point culminant est le plus élevé de la section et se rapproche de celui de la mes. 372 *rinforzando*.



**Figure 243 :** Rudy 1981, courbe de l'intensité (quatrième section)

<sup>157</sup> Il faut prendre en considération le fait que dans cette section, l'enregistrement présente beaucoup de défauts qui se manifestent par les traits excessivement élevés du tracé, correspondant à des bruits et non à la musique.



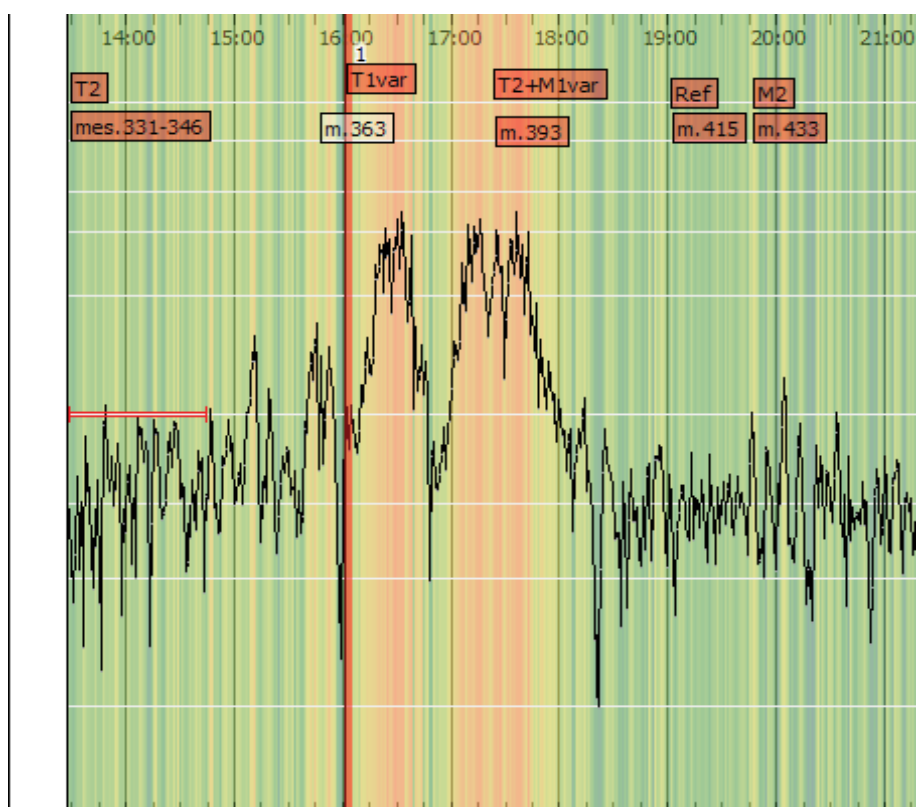
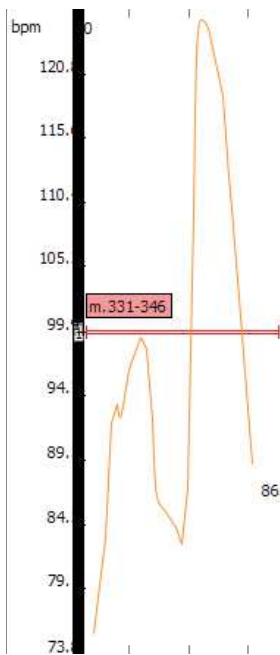


Figure 244 : Pletnev 1997, courbe de l'intensité (quatrième section)

### 3.5.4.c. Analyse de l'agogique

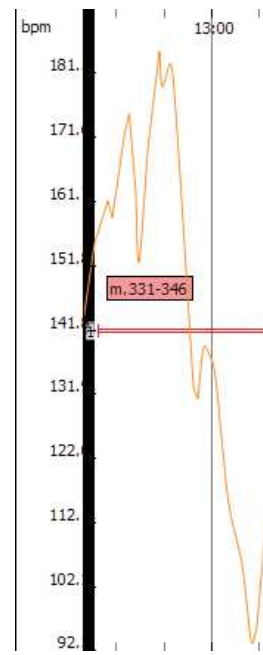
Les fluctuations agogiques dans les deux enregistrements de Horowitz sont considérables. Le deuxième thème (mes. 331) est présenté assez librement du point de vue agogique. Horowitz fait un grand *ritardando* aux mes. 347-348 (enregistrement de 1977) et une légère accélération à la mes. 349 (enregistrement de 1932). Dans les deux enregistrements, Horowitz commence l'évolution dynamique (mes. 363) sans changer de tempo. Il ralentit un peu le tempo au point culminant (mes. 394-396).

Dans le deuxième enregistrement, le tempo est un peu plus lent et les fluctuations agogiques plus importantes.



Valeur métronomique à la mes. 331 (deuxième thème) : ♩ = 78

**Figure 245** : Horowitz 1932, courbe du tempo aux mes. 331-346



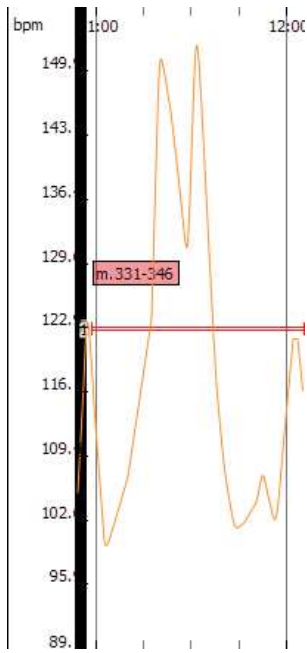
Valeur métronomique à la mes. 331 (deuxième thème) : ♩ = 70

**Figure 246** : Horowitz 1977, courbe du tempo aux mes. 331-346

Dans les deux enregistrements de Richter, cette section attire l'attention par son tempo très lent. Particularité intéressante de l'enregistrement de 1961, Richter interprète même les petites notes d'ornementation de manière lente, ce qui renforce l'impression d'une profonde tranquillité. Malgré le tempo très lent, Richter conduit très bien le phrasé, avec peu de fluctuations agogiques, de sorte qu'il reste toujours lié. Le développement dynamique (mes. 363) commence dans le même tempo (*comme Horowitz*). Le point culminant de la section est joué dans un tempo ralenti (*comparable au premier enregistrement de Horowitz*).

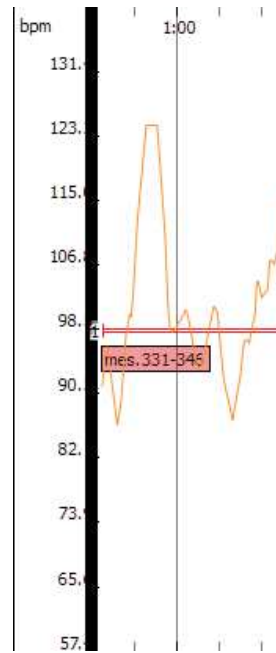
Les fluctuations agogiques de Gilels sont très restreintes. Il interprète le deuxième thème (détaché par une grande césure) dans un tempo relativement rapide mais le caractère reste serein. L'évolution dynamique à la mes. 363 commence dans le même tempo. Le point culminant de la section (mes. 393) est interprété dans un tempo légèrement ralenti.

L'agogique de Berman dans cette section est également très fine. Il accélère légèrement dans la variante du motto **2** à la mes. 349 (*comme Horowitz*), garde le même tempo au début de l'évolution dynamique à la mes. 363 et ralentit légèrement au point culminant (mes. 393).



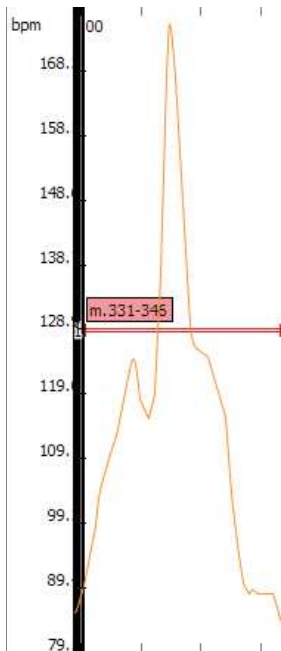
Valeur métronomique à la mes. 331 (deuxième thème) : ♩ = 42

**Figure 247 :** Richter – année inconnue, courbe du tempo aux mes. 331-346



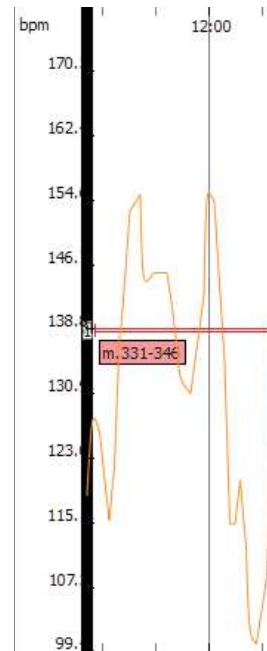
Valeur métronomique à la mes. 331 (deuxième thème) : ♩ = 45

**Figure 248 :** Richter 1961, courbe du tempo aux mes. 331-346



Valeur métronomique à la mes. 331 (deuxième thème) : ♩ = 93

**Figure 249 :** Gilels 1961, courbe du tempo aux mes. 331-346



Valeur métronomique à la mes. 331 (deuxième thème) : ♩ = 53

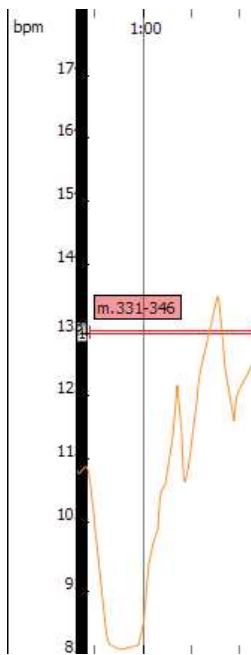
**Figure 250 :** Berman 1955, courbe du tempo aux mes. 331-346



Les fluctuations agogiques de Rubackyté sont modérées. En revanche, elle fait souvent des accents agogiques (préparations des notes culminantes des phrases). Elle garde le même tempo au début de l'évolution dynamique à la mes. 363. Une particularité de son interprétation est la légère accélération du tempo au point culminant (mes. 393).

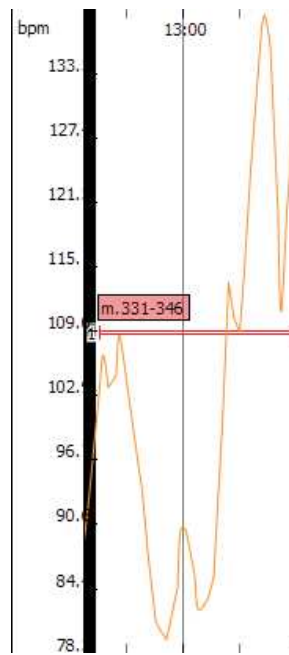
L'agogique de Rudy est également modérée. Il fait les petits *ritardandos* marqués dans la partition et avant la mes. 363, et interprète les ornements de manière assez calme.

Les fluctuations agogiques dans l'interprétation de Pletnev sont assez libres. Le deuxième thème est présenté très lent, tranquille et statique : le tempo au deuxième thème est le plus rapide de toutes les interprétations analysées (par ailleurs, la durée de toute la *Sonate* est également la plus longue). Pletnev accélère légèrement à la mes. 349 (la variante du motto **2**). À la différence des autres interprètes, il garde ce tempo lent dans l'évolution dynamique à partir de la mes. 363. Il ralentit clairement au point culminant (mes. 393). Pletnev fait également des *ritardandos* importants à la fin des phrases, ce qui alourdit parfois le flux naturel de la musique. Avec l'enregistrement de Richter d'année inconnue, cette section présente la plus longue durée parmi les pianistes analysés.



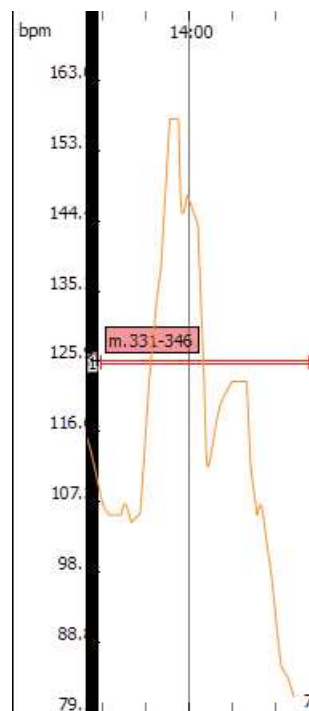
Valeur métronomique à la mes. 331 (deuxième thème) : ♩ = 56

**Figure 251** : Rubackyté 1997, courbe du tempo aux mes. 331-346



Valeur métronomique à la mes. 331 (deuxième thème) : ♩ = 50

**Figure 252** : Rudy 1981, courbe du tempo aux mes. 331-346



Valeur métronomique à la mes. 331 (deuxième thème) : ♩ = 41

**Figure 253** : Pletnev 1997, courbe du tempo aux mes. 331-346

#### 3.5.4.d. Synthèse

Nous pouvons conclure que les pianistes russes présentent globalement la même conception de l'interprétation du deuxième thème. À quelques différences subtiles près dans l'interprétation (Horowitz, Gilels et Rubackyté transmettent un caractère moins méditatif et un peu plus animé), les représentants de l'école russe font ressentir la profonde sérénité et le caractère panthéiste du thème. En ce qui concerne l'évolution dynamique et le point culminant, tous les pianistes gardent le même tempo à la mes. 363 et ralentissent à partir de la mes. 393 ; seule Rubackyté accélère légèrement le point culminant (mes. 393). Le développement dynamique (à partir de la mes. 363) est joué plutôt doux, *mf*, par la majorité des pianistes russes ; nous avons distingué Richter, Berman et Rudy qui donnent un caractère différent à cet endroit en l'interprétant plus fort et soudainement, en contraste avec le caractère serein du deuxième thème.

À la fin de l'analyse de la quatrième section, nous pouvons dire en résumé que Gilels présente de nouveau une interprétation comparable à celles de Richter. Le deuxième thème de la *Sonate* exprime bien le caractère pastoral et serein. Le tempo de Gilels est un peu plus rapide que celui de Richter et permet de ressentir un caractère légèrement plus animé. Malgré ce détail, Gilels transmet globalement la même atmosphère que Richter dans le deuxième thème et dans toute la section. L'évolution dynamique (mes. 363) commence avec un son un peu plus doux que celui de Richter mais sans changement du tempo, comme Richter. Le point culminant est très majestueux, un peu moins ralenti que celui de Richter. Encore un point en commun entre les deux pianistes : l'agogique et la pédalisation sont très modérées et équilibrées.

Dans l'interprétation de Rubackyté, nous avons trouvé quelques détails en commun avec Gilels. Le deuxième thème est bien distingué par une grande césure à la mes. 331 et interprété sereinement, avec une sonorité intime, mais légèrement animé (quoique moins prononcée que chez Gilels). Le développement dynamique (mes. 363) commence plus doucement et évolue par la suite, comme nous l'avons observé chez Gilels. En revanche, Rubackyté présente une particularité que nous trouvons tout à fait originale : elle accélère légèrement le point culminant de la section, plutôt que de ralentir comme les autres pianistes russes.

Dans cette section, la conception de Rudy se rapproche beaucoup de celles de Richter et Berman. Il crée cette même atmosphère profondément sereine et méditative. En outre, Rudy interprète les petites notes d'ornementation assez lentement, à la manière de Richter (nous avons retrouvé cette particularité également chez Arrau). De même, il commence l'évolution dynamique (mes. 363) plutôt fort et avec un caractère résolu, en contraste avec le deuxième thème. Le point culminant est très majestueux, dans un tempo ralenti : encore un détail en commun entre Rudy, Richter et Berman.

Nous trouvons que l'interprétation de Pletnev est assez influencée par celle de Richter, quoique certains détails diffèrent. Un signe fort en est le tempo très lent de toute la section. Le deuxième thème exprime une profonde tranquillité, voire un statisme. En ce qui concerne la conduite du phrasé dans un tempo si lent, nous trouvons que Pletnev alourdit parfois les fins des phrases avec des *ritardandos* et des fluctuations agogiques libres. Il rejoint Gilels et Rubackyté concernant l'évolution dynamique, commençant doucement et sans changement du tempo. Le point culminant est joué dans un tempo ralenti, comme les autres pianistes russes (à l'exception de Rubackyté).

### 3.5.5. Cinquième section (mes. 453-599)

#### 3.5.5.a. Tableaux d'analyse

École pianistique	Russe	Russe
Nom de l'interprète	Vladimir Horowitz (12 novembre 1932)	Vladimir Horowitz (1977)
Durée Tempi <i>Allegro energico</i>	3 min 48 sec Mes. 460 : 73/blanche	4 min 10 sec Mes. 460 : 71 /blanche
Evolution dynamique <i>Piu mosso</i> Point culminant	Graduelle et puissante, avec amoncellement, en trois degrés (mes. 555-589) Mes. 590-599 → <i>fff</i> (mes. 595)	Graduelle et puissante, avec amoncellement, en trois degrés (mes. 555-589) Mes. 590-599 → <i>fff</i> à la mes. 595.
Pédaliation	Modérée. Mes. 472 et 474 avec pédale. Mes. 555 et suite avec pédale.	Modérée. La même pédaliation à la fugue. La mes. 555 et la suite sont jouées sans pédale.
Phrasé	Uni. <i>Relie la mes. 555, 582 et 590.</i>	Uni. <i>Relie toujours la mes. 555, 582 et 590.</i>
Agogique	Modérée. Grand <i>rit.</i> avant la mes. 533. Continue dans le même tempo à la mes. 555 <i>Piu mosso</i> , ainsi qu'à la mes. 582 <i>stringendo</i> avant d'accélérer sur les mesures suivantes.	Modérée. Césure importante avant la mes. 529. Cette fois <i>il accélère à la mes. 555 Piu mosso</i> . En revanche, à la mes. 582, <i>il commence nettement plus lentement.</i>
Toucher	Le son dans la fugue est doux et rond (la courbe dynamique ne dépasse pas le degré -5). Dans les nuances fortes le son est dense, direct et solide (la courbe dynamique atteint le degré -2 qui est le plus élevé jusqu'à cette section). Le point culminant est nettement distingué par le plus haut niveau d'intensité.	De nouveau, la fugue a une sonorité douce. Dans le développement, le son devient de plus en plus fort, le toucher est très solide et ferme.
Nuances	Correctes suivant la partition. Garde le <i>p</i> jusqu'à la mes. 502. <i>Très doux à la mes. 555 et 582.</i>	Correctes suivant la partition. Aux mes. 502-508, souligne les accents. Grand développement dynamique avant la mes. 533. À partir de la mes. 569, joue le <i>p</i> assez fort.
Particularités de l'interprétation	Horowitz commence la section avec une sonorité très douce et mystérieuse. La fugue est plutôt douce, sans être très décisive. Le <i>p</i> reste pendant toute la fugue. Horowitz détache les croches à la mes. 534 (motto 2) et par la suite. <i>Il ne détache presque pas la mes. 555, ni la mes. 582.</i>	Cette fois, Horowitz commence la section avec le refrain beaucoup plus présent et insistant. La fugue reste la même que dans le premier enregistrement, avec une sonorité plutôt douce, le tempo est un peu plus lent. La fin de la section (mes. 594-597) est accélérée et impétueuse.

Tableau 47 : École russe, analyse des interprétations de la cinquième section (mes. 453-599)

École pianistique	Russe	Russe
Nom de l'interprète	Sviatoslav Richter (année inconnue)	Sviatoslav Richter (1961)
Durée Tempi <i>Allegro energico</i>	4 min 01 sec Mes. 460 : 88/blanche	3 min 55 sec Mes. 460 : 89/blanche
Evolution dynamique <i>Piu mosso</i> Point culminant	Evolution très puissante (mes. 555-589) Mes. 590-599 → <i>fff</i> à la mes. 595.	Très puissante, presque sans différencier les différents degrés dynamiques (mes. 555-589) Mes. 590-599 → <i>fff</i> (mes. 595)
Pédalisation	Modérée. Relie avec pédale les silences aux mes. 555 et 561. Relie avec pédale les mes. 581 et 582.	Modérée. Même pédalisation que dans l'autre enregistrement.
Phrasé	Uni. Manque parfois des respirations naturelles entre les phrases (p. ex. mes. 555). Ne considère pas les mes. 555 et 582 comme une nouvelle phrase.	Très uni. <i>Aucun respiration avant les mes. 533, 582 et 590. Très peu à la mes. 555</i>
Agogique	Minimale. Une petite accélération à la fin de la mes. 532. Accélère la mes. 554 et raccourcit les silences aux mes. 555 et 561. Raccourcit le 1 <sup>er</sup> temps à la mes. 590.	Modérée. À quelques endroits, Richter manque légèrement de respiration.
Toucher	Le refrain à la mes. 453 est interprété comme au début, avec les <i>fa</i> très longs. Le toucher dans la fugue est sonore, très direct et résolu. Grand développement dynamique aux mes. 509-532.	La fugue est interprétée en <i>p</i> avec un toucher très ferme et résolu (plus doux que dans l'autre enregistrement). Pendant les nuances fortes, le son est dense, très solide, parfois légèrement perçant (mes. 555, 582).
Nuances	Correctes suivant la partition.	Correctes selon la partition. Léger <i>diminuendo</i> à la mes. 541 ( <i>piu rinforz.</i> ).
Particularités de l'interprétation	La section transmet de manière convaincante les différents isotopies. Les respirations entre les phrases sont parfois raccourcies et cela donne <i>une impression de précipitation et d'essoufflement</i> . La fugue a un caractère très résolu.	La fugue est en contraste avec le refrain qui est lent, presque méditatif. Elle est très précise, avec un caractère résolu mais discret ( <i>p</i> pendant toute la fugue). Richter relie complètement la mes. 533 avec la phrase suivante. À la mes. 555, il ne respire pas et commence fort, avec insistance. De la même manière il enchaîne la mes. 582.

Tableau 48 : École russe, analyse des interprétations de la cinquième section (mes. 453-599)

École pianistique	Russe	Russe
Nom de l'interprète	Emil Gilels	Lazar Berman
Durée Tempi <i>Allegro energico</i>	3 min 50 sec Mes. 460 : 80/blanche	3 min 42 sec Mes. 460 : 83/blanche
Evolution dynamique <i>Piu mosso</i> Point culminant	Graduelle et puissante, avec amoncellement, en trois degrés (mes. 555-589) Mes. 590-599 → <i>fff</i> (mes. 595)	Graduelle et puissante, avec amoncellement, en trois degrés (mes. 555-589) Mes. 590-599 → <i>fff</i> (mes. 595)
Pédaliation	Modérée, parfois minimale. Le <i>Piu mosso</i> est joué avec pédale.	Modérée
Phrasé	Uni. Respire clairement avant la mes. 533 mais pas avant le <i>stringendo</i> (mes. 582).	Uni. Respire assez avant la mes. 533. Ne sépare pas du tout l'arrivée de la mes. 582.
Agogique	Modérée. Beaucoup de <i>rit.</i> avant la mes. 533. Accélère nettement au <i>Piu mosso</i> à la mes. 555. Retient un peu le tempo à la mes. 582 <i>stringendo</i> mais fait très bien le <i>precipitato</i> à la mes. 590.	Modérée. Accélère à partir de la mes. 502. Assez grand <i>rit.</i> avant la mes. 533. Garde la mes. 555 <i>Piu mosso</i> dans un tempo retenu.
Toucher	Pendant toute la fugue, le son est résolu, sec, percussif (niveau sonore : en-dessous du degré -5). Garde le <i>p</i> . Dans les nuances fortes : dense, un peu dur (la courbe dynamique arrive au degré -3).	Le toucher dans la fugue est très doux et léger. Dans les nuances fortes, le son est solide et dense, sans avoir de la brillance.
Nuances	Correctes selon la partition. Fait une grande évolution dynamique aux mes. 509-532.	Correctes selon la partition. Maintient le <i>p</i> pendant toute la fugue. Presque <i>p</i> au début du <i>Piu mosso</i> .
Particularités de l'interprétation	Les <i>fa dièse</i> du refrain sont assez longs. La fugue est interprétée très sèchement, avec peu de pédale. Elle porte un caractère presque sarcastique avec tous les piqués et la main gauche accentuée aux mes. 478-479, ainsi que les triolets partout.	Le refrain est très calme, mystérieux. La fugue commence très légèrement, avec une atmosphère presque mystérieuse qui continue celle du refrain. La mes. 555 <i>Piu mosso</i> reste dans un tempo retenu.

Tableau 49 : École russe, analyse des interprétations de la cinquième section (mes. 453-599)

École pianistique	Russe	Russe	Russe
Nom de l'interprète	Müza Rubackyté	Mikhail Rudy	Mikhaïl Pletnev
Durée Tempi <i>Allegro energico</i>	4 min 09 sec Mes. 460 : 83/blanche	4 min 02 sec Mes. 460 : 89/blanche	4 min 28 sec Mes. 460 : 80/blanche
Evolution dynamique <i>Piu mosso</i> Point culminant	Graduelle et puissante, avec amoncellement, en trois degrés (mes. 555-589) Mes. 590-599 → <i>fff</i> (mes. 595)	Graduelle et puissante, avec amoncellement, en trois degrés (mes. 555-589) Mes. 590-599 → <i>fff</i> (mes. 595)	Graduelle et puissante, avec amoncellement, en trois degrés (mes. 555-589) Mes. 590-599 → <i>fff</i> (mes. 595)
Pédaliation	Ample ; mes. 509-522 et 595-597 avec pédale.	Modérée. La fugue est jouée avec une pédaliation plutôt restreinte.	Modérée, plutôt minimale à quelques endroits (mes. 509-518).
Phrasé	Uni ; détache clairement la mes. 555 mais relie la mes. 582	Très uni. Distingue l'entrée 555, et un peu moins la mes. 582.	Uni. Fait les triolets aux mes. 462 et 464 <i>staccato</i> . Aux mes. 509-518, la main droite est jouée très <i>staccato</i> , sans pédale.
Agogique	Considérable ; les mes. 595-597 sont très précipitées. Sans <i>rit.</i> avant la mes. 533. L'évolution dynamique (mes. 555) commence nettement plus lentement, ainsi que le <i>stringendo</i> (mes. 582).	Modérée. Presque sans <i>rit.</i> avant la mes. 533. <i>Important rit. avant la mes. 555.</i> Tempo nettement plus vif à la mes. 555 <i>Piu mosso</i> , et encore plus rapide à la mes. 582 <i>stringendo</i> . <i>Rarement les pianistes distinguent si clairement ces passages. Rudy joue en tempo retenu à la mes. 569.</i>	Ample. <i>Tempo nettement ralenti à la mes. 509. Ritardando exagéré aux mes. 531-532, en rallongeant le trille.</i> À la mes. 555 <i>Piu mosso</i> , ralentit le tempo. Grand <i>rit.</i> avant la mes. 582 mais commence plus rapide au <i>stringendo</i> .
Toucher	Dense et puissant dans les nuances fortes ; doux et mélodique aux mes. 460-508.	Dans les nuances fortes, le toucher est assez ferme, dense, ample. Dans les nuances douces (principalement la fugue) le son a les mêmes caractéristiques, en diminuant simplement le volume.	Léger mais pointu à la fugue. Dense et lourd dans les nuances fortes, sans y mettre trop de force.
Nuances	Certaines libertés. Accents dans les triolets dans la fugue. <i>Cresc.</i> à la mes. 455 et 458 ; <i>dim.</i> aux mes. 526 et 527. Joue fait plus doucement la mes. 541 <i>piu rinforzando</i> (comme Rudy et Pletnev).	Correctes selon la partition. Joue plus doucement la mes. 541 <i>piu rinforzando</i> (comme Rubackyté et Pletnev).	Correctes selon la partition. Joue plus doucement la mes. 541 <i>piu rinforzando</i> (comme Rubackyté et Rudy).
Particularités de l'interprétation	Impression d'élan, de lutte et d'héroïsme. Impression de fermeté dans les mesures avec les triolets accentués. Le refrain au début est sombre et mystérieux. La fugue commence aussi un peu mystérieusement.	Interprétation très captivante. Le refrain est très calme, « sans forces ». Dès le début de la fugue nous ressentons, en contraste, son caractère très résolu et ferme et le tempo vif. <i>Grand contraste à la mes. 555 (tempo nettement plus rapide), ainsi qu'à la mes. 582.</i>	La section comporte assez d'éléments originaux, parfois un peu exagérés selon nous (par exemple les grands <i>ritardandos</i> ).

Tableau 50 : École russe, analyse des interprétations de la cinquième section (mes. 453-599)



### 3.5.5.b. Analyse des nuances au moyen de *Sonic Visualiser*

Dans les deux enregistrements de Horowitz, le toucher dans la fugue (mes. 460-508) est doux et rond : la courbe dynamique est située en-dessous du degré -5, principalement autour du degré -10 (le niveau sonore dans l'enregistrement de 1977 est un peu plus bas que dans celui de 1932). Dans ses deux enregistrements, Horowitz garde bien le *piano* jusqu'à la mes. 502, selon l'indication de Liszt. Dans l'enregistrement de 1977, il souligne clairement les accents à la main droite aux mes. 502-508 ; en revanche, il ne le fait pas dans son premier enregistrement. Pendant l'évolution dynamique qui suit (mes. 509-532), le son devient de plus en plus fort, le toucher dans les nuances fortes est très solide, direct et ferme : la courbe dynamique dépasse largement le niveau -3 (dans l'enregistrement de 1932) et -1 (dans celui de 1977). Horowitz fait un majestueux développement dynamique pour préparer l'arrivée de la mes. 533 (motto **1+2**), surtout dans l'enregistrement de 1977. Concernant le passage *Più mosso* (mes. 555-582), dans son premier enregistrement, Horowitz interprète de façon particulièrement douce les mes. 555 (variante du refrain) et 582 (variante des mottos **1** et **2**). En revanche, dans son deuxième enregistrement, il joue très fort le *piano* à partir de la mes. 569. Le point culminant de la section (mes. 590-599) est clairement distingué dans les deux enregistrements : la courbe dynamique atteint son plus haut niveau d'intensité aux mes. 590-595.

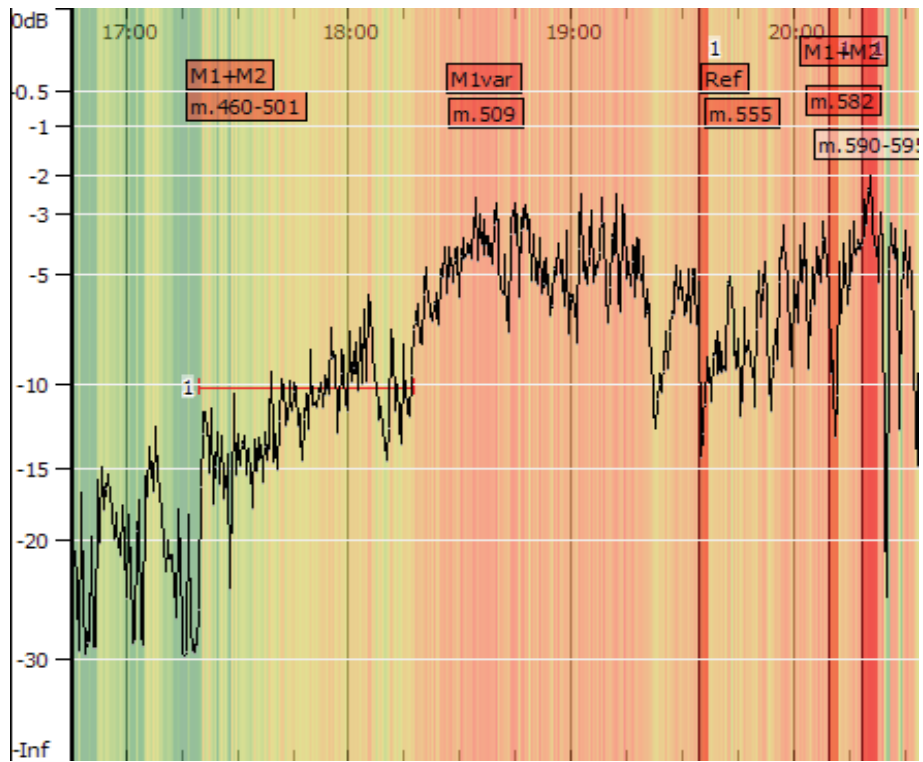


Figure 254 : Horowitz 1932, courbe de l'intensité (cinquième section)

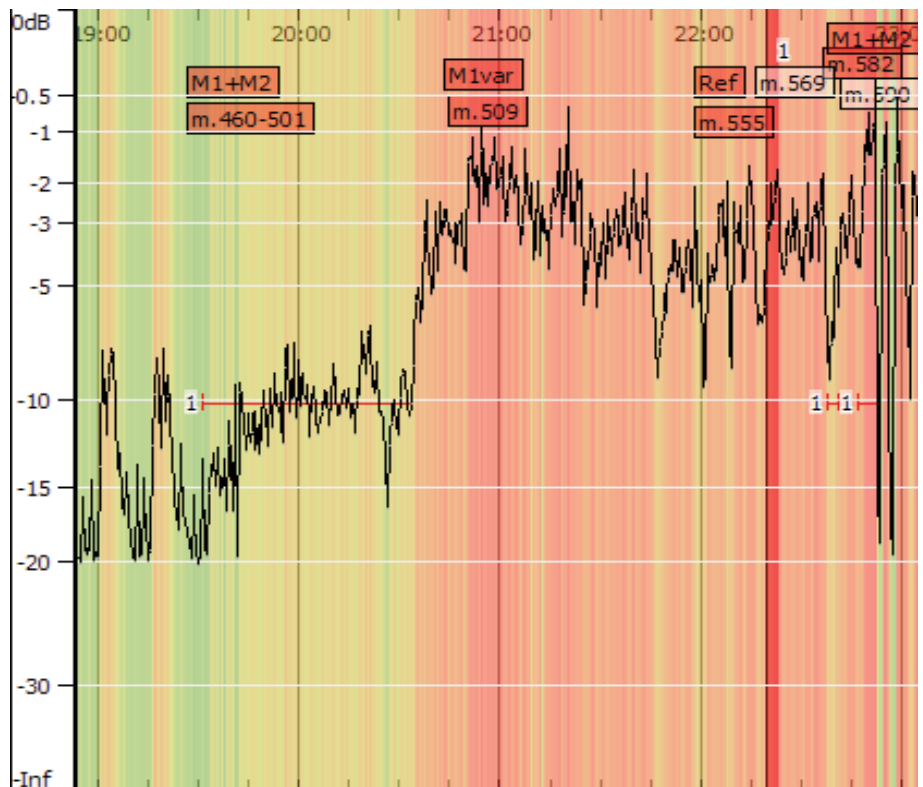


Figure 255 : Horowitz 1977, courbe de l'intensité (cinquième section)

Le toucher de Richter dans l'enregistrement d'année inconnue est sonore, très direct et résolu dans la fugue : la courbe dynamique monte très vite et atteint le niveau -1 dès la mes. 490. Dans l'enregistrement de 1961, Richter interprète la fugue plus doucement, *piano*, mais son toucher a un caractère ferme et résolu : la courbe dynamique est située en-dessous du degré -5 jusqu'à la mes. 502 où il commence le *crescendo*. Il fait une grande évolution dynamique aux mes. 509-532. Dans les nuances fortes, son toucher est dense et très solide ; dans l'enregistrement de 1961, nous avons observé que le son devient parfois dur (notamment aux mes. 555, 582). Dans ce même enregistrement de 1961, Richter fait un léger *diminuendo* à la mes. 541 (*piu rinforzando*). Dans ses deux enregistrements, il interprète la mes. 555 *Più mosso* avec un son très fort et diminue nettement à la mes. 569 *piano*. Le point culminant est bien distingué dans les deux enregistrements par le plus haut niveau d'intensité (notamment aux mes. 590-595).

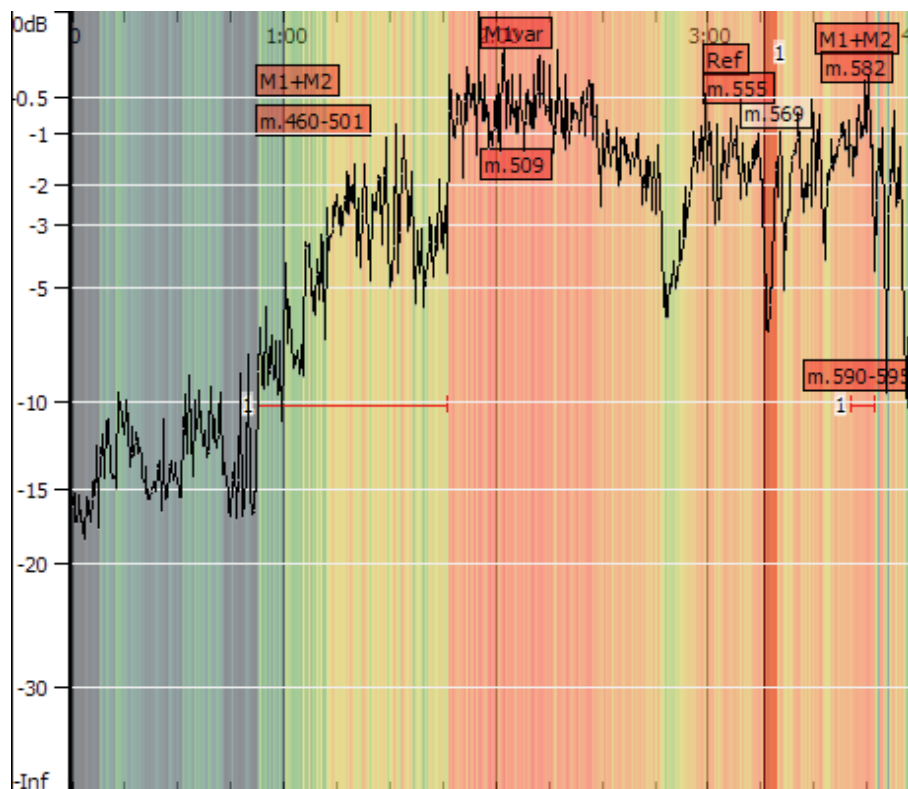
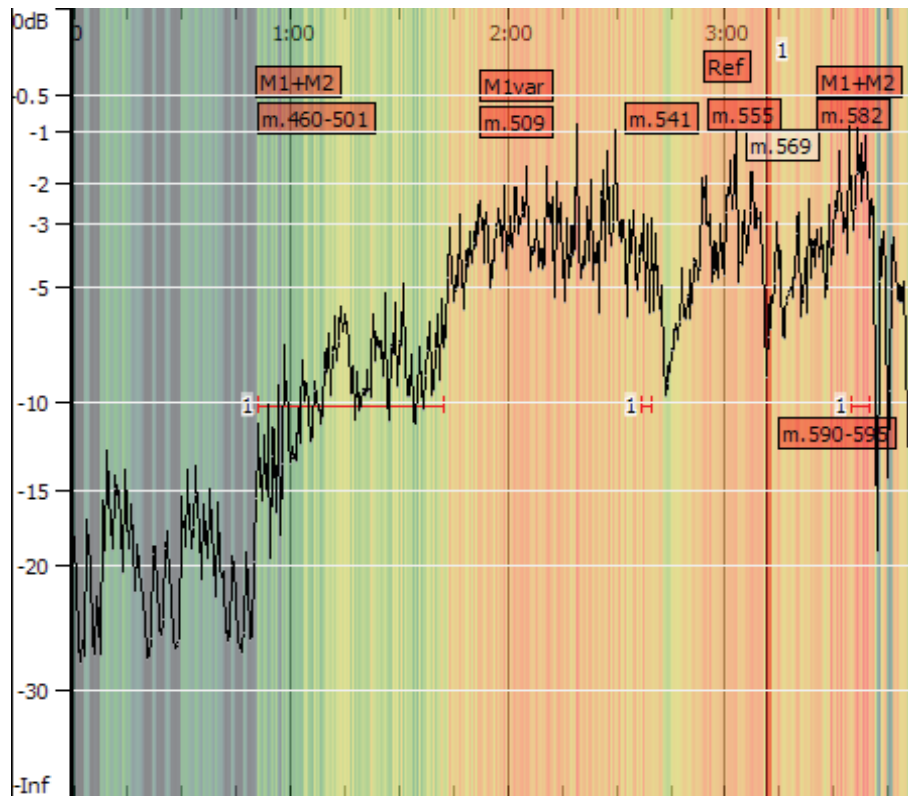
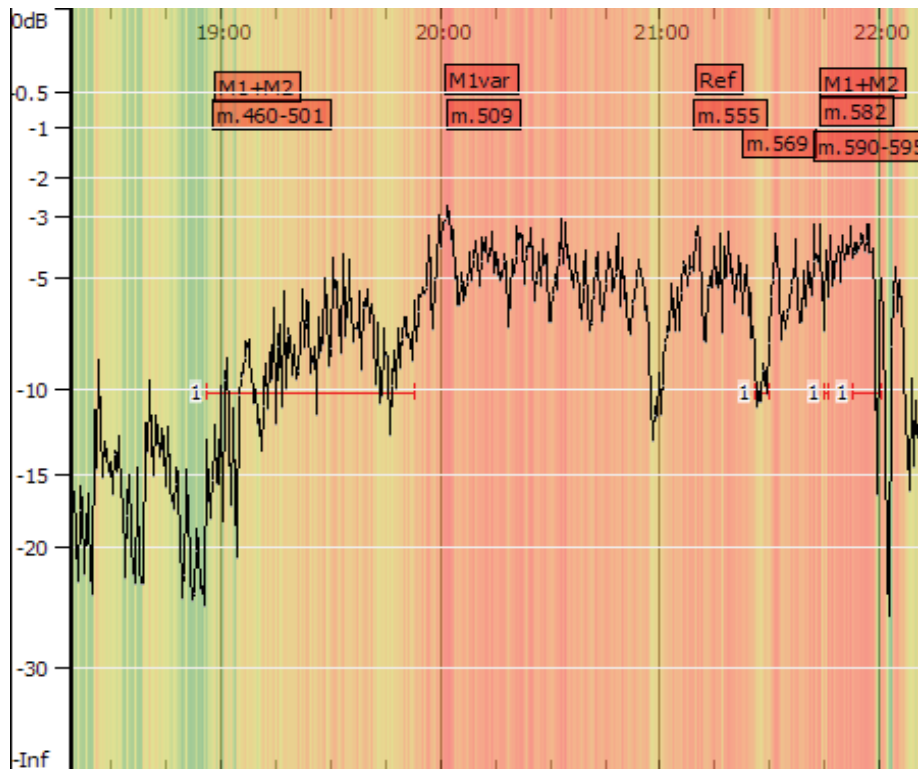


Figure 256 : Richter année inconnue, courbe de l'intensité (cinquième section)



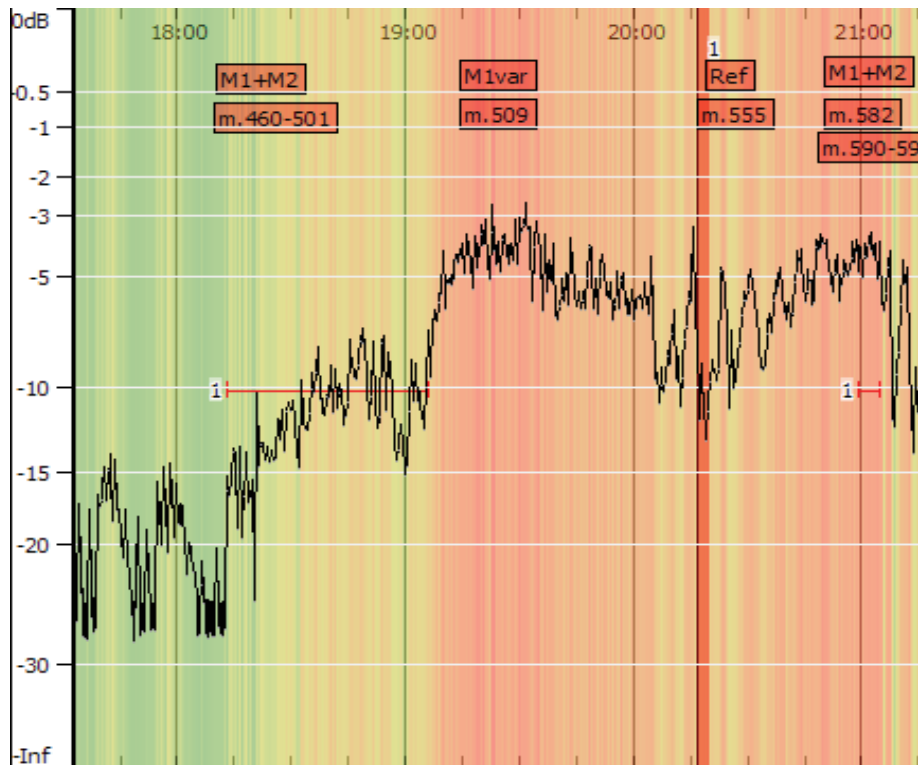
**Figure 257** : Richter 1961, courbe de l'intensité (cinquième section)

Gilels souligne le caractère quasiment sarcastique de la fugue : le son est sec, presque percussif (Gilels utilise très peu de pédale et fait très *staccato* toutes les croches). La main gauche est accentuée aux mes. 478-479, ainsi que les triolets partout. Gilels garde le *piano* jusqu'à la mes. 502 (*crescendo*) : la courbe dynamique est située en-dessous du degré -5 et le dépasse, très peu seulement, aux mes. 485-487. Par la suite, Gilels fait une grande évolution dynamique (mes. 509-532) : le son atteint le niveau d'intensité le plus élevé de la section, notamment, à la mes. 509 (il dépasse légèrement le degré -3 qui est presque le plus élevé jusqu'à cette section). Son toucher est ample, voire dur à quelques passages. Gilels suit rigoureusement les nuances indiquées : il fait très doucement le *piano* à la mes. 569. Il commence moins fort la mes. 582 *stringendo* afin d'augmenter l'effet du *crescendo* tout de suite après. La courbe dynamique au point culminant de la section montre un niveau d'intensité légèrement plus bas que celui à la mes. 509.



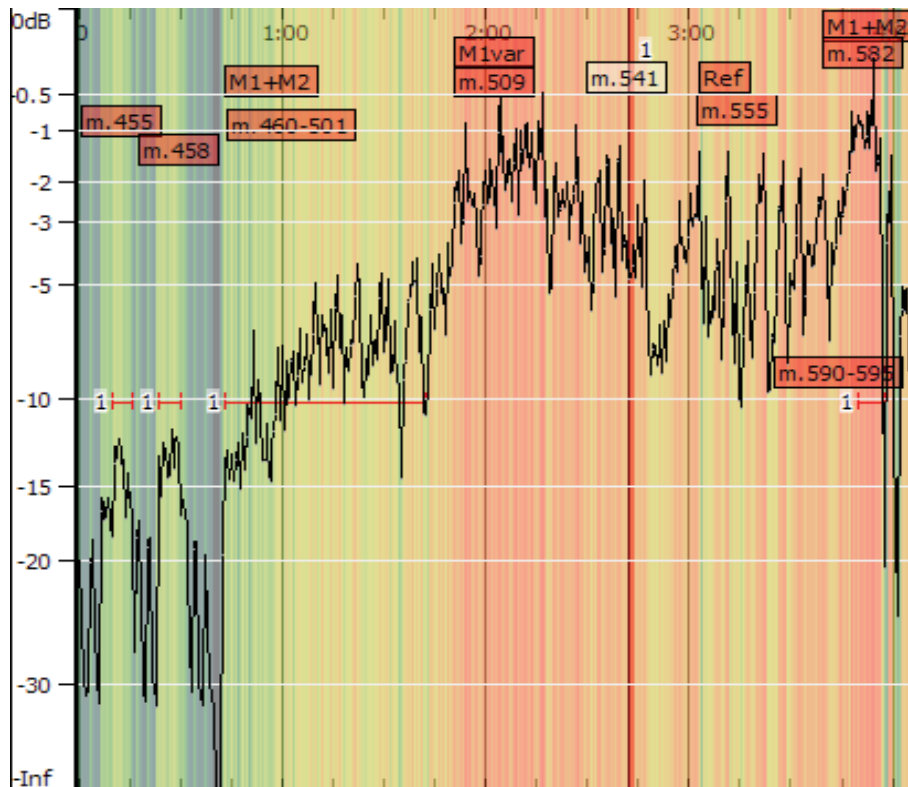
**Figure 258** : Gilels 1961, courbe de l'intensité (cinquième section)

Berman interprète la fugue avec un toucher très doux et léger. Il maintient le *piano* pendant toute la fugue, le caractère est quasiment mystérieux (la courbe dynamique est située principalement autour du degré -10). Dans les nuances fortes, le son est dense, sans être très ample ni brillant (le niveau sonore atteint le degré -3, tandis qu'il est arrivé à -2 dans d'autres sections). Berman commence le début du *Più mosso* presque *piano* (mes. 555). Le point culminant de la section est moins souligné : le niveau d'intensité est plus bas que celui de l'évolution dynamique aux mes. 509-532.



**Figure 259** : Berman 1955, courbe de l'intensité (cinquième section)

Rubackyté a également un son très doux et chantant dans la fugue : la courbe dynamique est située autour du degré -5, qu'elle dépasse très peu. Le début de la fugue continue l'atmosphère sombre et quasiment mystérieuse du refrain (mes. 453-459) : le même caractère que nous avons trouvé chez Berman. Rubackyté fait des *crescendos* prononcés à l'intérieur du refrain, aux mes. 455 et 458. Une autre particularité de son interprétation réside dans les accents des triolets partout dans la fugue : nous avons observé la même particularité chez Gilels. Le toucher de Rubackyté dans les nuances fortes est dense et puissant : la courbe dynamique atteint le degré -0,5 lors de l'évolution dynamique aux mes. 509-532 et le dépasse au point culminant (notamment aux mes. 590-595). Elle diminue légèrement à la mes. 541 *piu rinforzando* (particularité que nous retrouvons également chez Rudy et Pletnev). Le point culminant de la section est souligné par le plus haut niveau d'intensité de la section.



**Figure 260** : Rubackyté 1977, courbe de l'intensité (cinquième section)

Le toucher de Rudy dans les nuances fortes est assez ferme, dense et ample : la courbe dynamique dépasse le niveau -2 qui est le plus élevé jusqu'à cette section. Dans les nuances douces (principalement lors de la fugue), le son garde ces mêmes caractéristiques, en diminuant de volume : la courbe dynamique est située en-dessous du degré -5. Rudy interprète le refrain (mes. 453-459) de manière très calme et avec une sonorité douce. Dès le début de la fugue, nous ressentons, par contraste, un caractère très résolu et ferme (et un tempo vif). Rudy interprète la mes. 541 *piu rinforzando* de manière plus douce. Le point culminant de la section est souligné par le plus haut niveau d'intensité de la section.

Le toucher de Pletnev est léger et piqué pendant la fugue : la courbe dynamique dépasse légèrement le degré -10. Dans les nuances fortes, le toucher est dense et pesant mais le son n'est pas très ample : la courbe sonore dépasse légèrement le degré -2 qui est le plus élevé jusqu'à cette section. Pletnev joue la mes. 541 *piu rinforzando* de manière plus douce : un détail que nous avons observé également chez Rubackyté et Rudy. De même, il souligne le point culminant de la section par le plus haut niveau d'intensité.

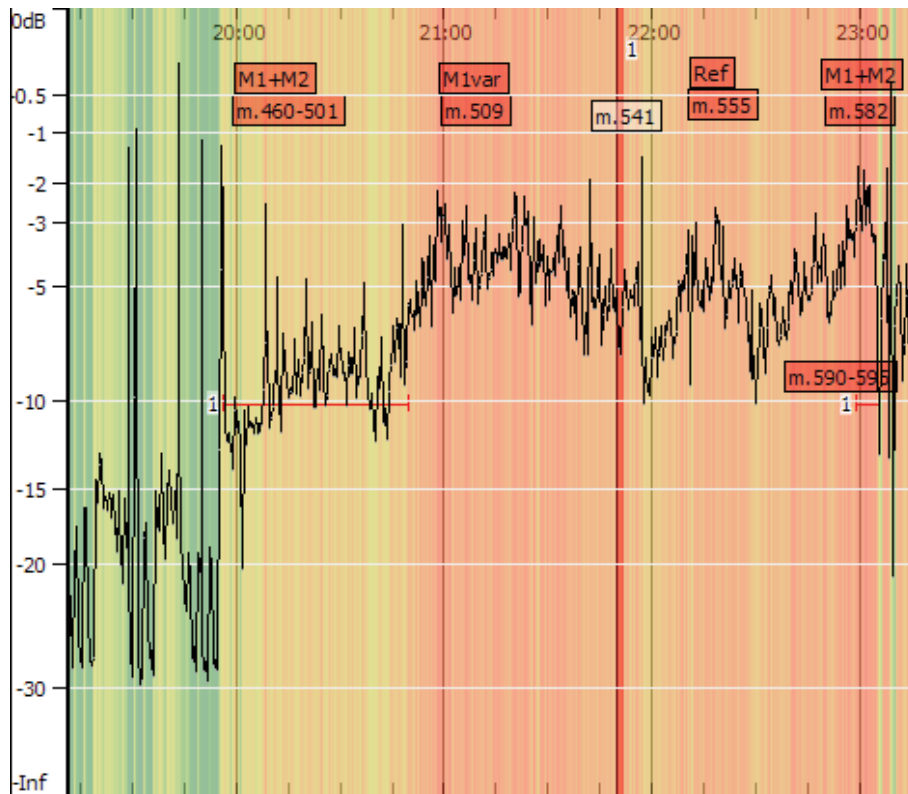


Figure 261 : Rudy 1981, courbe de l'intensité (cinquième section)

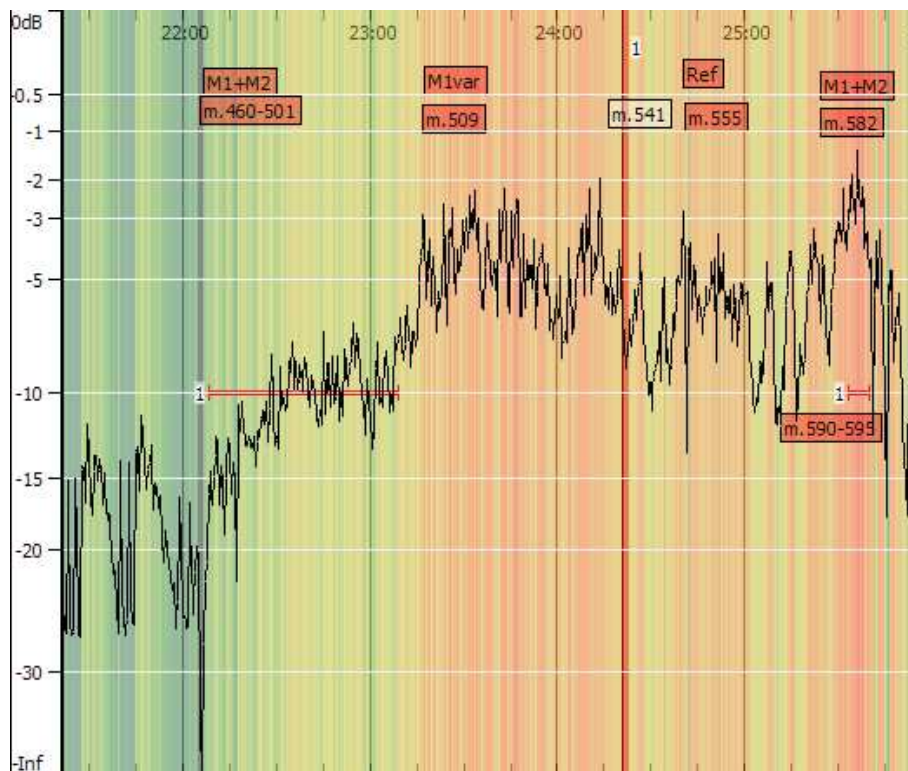
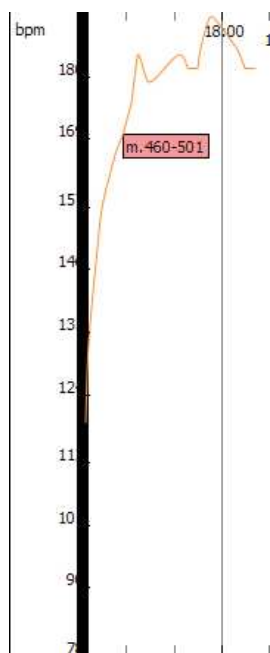


Figure 262 : Pletnev 1997, courbe de l'intensité (cinquième section)



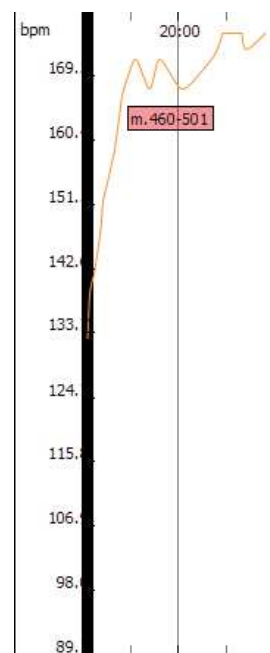
### 3.5.5.c. Analyse de l'agogique

Les fluctuations agogiques sont modérées dans les deux enregistrements de Horowitz. Aux mes. 460-501 (lors de la fugue), les deux courbes du tempo montrent très peu de fluctuations. Dans sa première interprétation, Horowitz fait un grand *ritardando* avant la mes. 533, tandis que dans son deuxième enregistrement il fait une césure importante avant la mes. 529. À la mes. 555 *Più mosso*, il présente deux interprétations différentes : dans l'enregistrement de 1932, il continue sans changer de tempo ; en revanche, dans l'enregistrement de 1977, il choisit d'accélérer le tempo. Concernant la mes. 582 *stringendo*, il montre également deux conceptions différentes : en 1932, il garde le même tempo avant d'accélérer aux mesures suivantes, mais en 1977 il commence à un tempo nettement plus lent et accélère par la suite.



Valeur métronomique à la mes. 460 : ♩ = 156

**Figure 263** : Horowitz 1932, courbe du tempo aux mes. 460-501

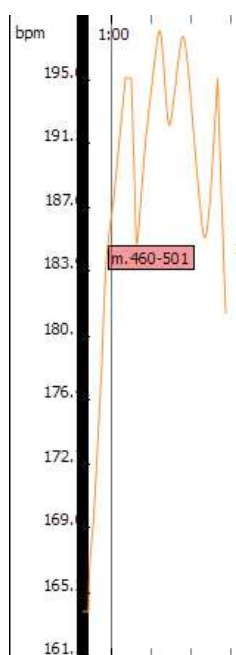


Valeur métronomique à la mes. 460 : ♩ = 143

**Figure 264** : Horowitz 1977, courbe du tempo aux mes. 460-501

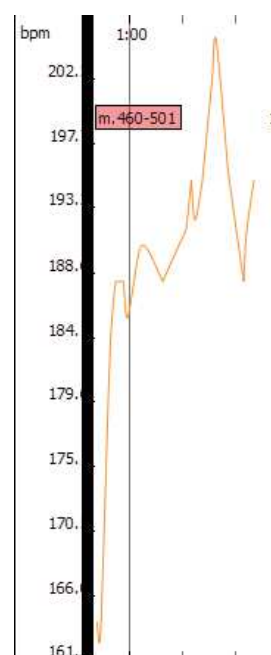
Les fluctuations agogiques dans les deux enregistrements de Richter sont modérées, voire minimales. Parfois les respirations entre les phrases sont raccourcies ou manquent, ce qui donne une impression de précipitation. Ainsi, dans son enregistrement d'année inconnue, Richter fait une petite accélération à la fin de la mes. 532. Il accélère également la mes. 554 et raccourcit les silences aux

mes. 555 et 561 au *Più mosso*. Il raccourcit le premier temps à la mes. 590, au point culminant de la section.



Valeur métronomique à la mes. 460 : ♩ = 166

**Figure 265** : Richter – année inconnue, courbe du tempo aux mes. 460-501



Valeur métronomique à la mes. 460 : ♩ = 161

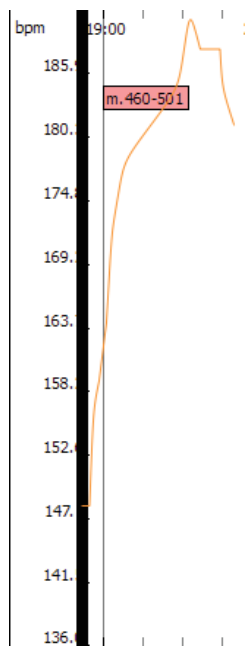
**Figure 266** : Richter 1961, courbe du tempo aux mes. 460-501

Les fluctuations agogiques de Gilels dans la cinquième section sont modérées. Il ralentit beaucoup avant la mes. 533, accélère nettement à la mes. 555 *Piu mosso*, retient légèrement le tempo à la mes. 582 *stringendo* mais fait très nettement le *precipitato* au point culminant (mes. 590).

Dans l'interprétation de Berman, nous voyons également de fluctuations agogiques modérées. Ce pianiste accélère le tempo à partir de la mes. 502. Il ralentit beaucoup avant la mes. 533, comme Gilels. Berman garde le passage *Più mosso* aux mes. 555-581 dans un tempo plutôt retenu ; en revanche, il prend un nouveau tempo plus rapide à la mes. 582 *stringendo*.

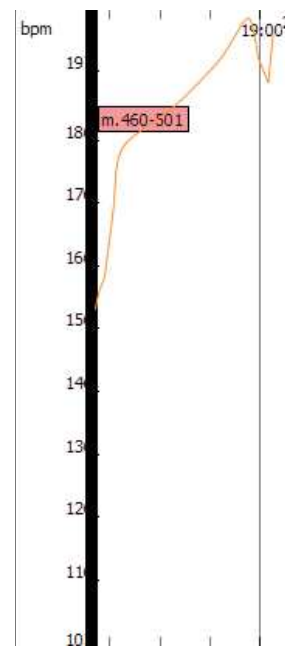
Rubackyté et Pletnev interprètent cette section avec une agogique assez considérable. Pletnev ralentit beaucoup le tempo à la mes. 509. Il ralentit considérablement également aux mes. 531-532, en rallongeant le trille à la main gauche. Rubackyté ne ralentit pas à ce même endroit. En ce qui concerne le passage *Più mosso* (la mes. 555), Rubackyté et Pletnev retiennent le tempo.

Rubackyté commence aussi plus lentement à la mes. 582 *stringendo*, tandis que Pletnev ralentit le tempo avant la mes. 582 mais accélère rapidement au *stringendo*.



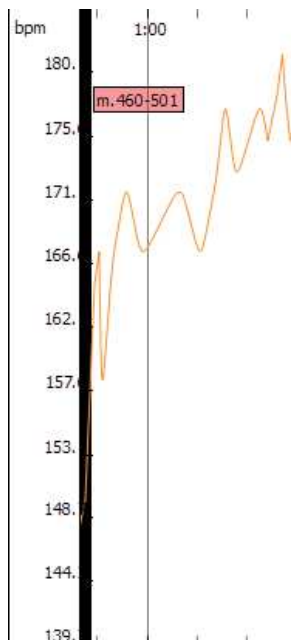
Valeur métronomique à la mes. 460 :  $\text{♩} = 161$

**Figure 267** : Gilels 1961, courbe du tempo aux mes. 460-501



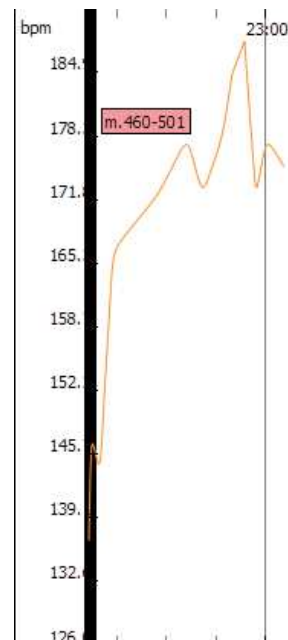
Valeur métronomique à la mes. 460 :  $\text{♩} = 166$

**Figure 268** : Berman 1955, courbe du tempo aux mes. 460-501



Valeur métronomique à la mes. 460 :  $\text{♩} = 166$

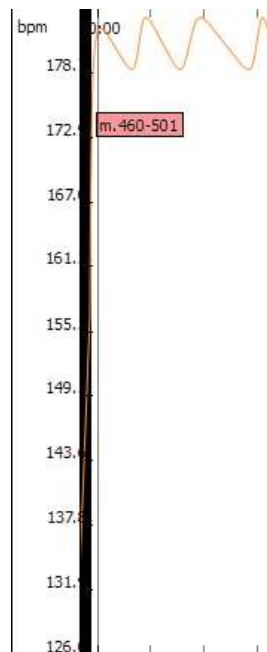
**Figure 269** : Rubackyté 1977, courbe du tempo aux mes. 460-501



Valeur métronomique à la mes. 460 :  $\text{♩} = 161$

**Figure 270** : Pletnev 1997, courbe du tempo aux mes. 460-501

Rudy interprète la cinquième section de la *Sonate* avec de fluctuations agogiques modérées. Il ne ralentit presque pas avant la mes. 533, comme Rubackyté. En revanche, il fait un important *ritardando* avant la mes. 555 *Più mosso* où il emprunte un tempo nettement plus vif, puis encore plus rapide à la mes. 582 *stringendo*. Il est rare que les pianistes distinguent si clairement ces passages. Rudy interprète la mes. 569 à un tempo retenu.



Valeur métronomique à la mes. 460 : ♩ = 184

**Figure 271** : Rudy 1981, courbe du tempo aux mes. 460-501

### 3.5.5.d. Synthèse

Dans cette section, les deux interprétations de Horowitz montrent la même conception de la fugue, mais une conception différente concernant le développement dynamique et le point culminant. Horowitz interprète la fugue avec une sonorité très douce et un caractère quasi mystérieux dans les deux enregistrements, mais beaucoup plus directe dans le refrain (mes. 453-459) du deuxième enregistrement. Après la fugue, il fait un grand développement dynamique, accompagné d'un *ritardando* avant l'arrivée de la mes. 533. Dans son enregistrement de 1932, il commence le *Più mosso* (mes. 555) de manière très douce, avec pédale et en tempo ralenti : c'est une conception *tout à fait originale*. De même, il commence le *stringendo* (mes. 582) assez doux et en tempo ralenti. Dans l'enregistrement de 1977, nous entendons le début du *Più mosso* sans pédale, beaucoup plus sonore et

résolument accéléré. Autre différence par rapport à son premier enregistrement, le début du passage à la mes. 569 (*p marcato*) est joué très fort et accentué à la main gauche. Le *stringendo* est interprété dans un tempo encore plus ralenti et toujours aussi doux. Le toucher de l'enregistrement de 1977 est beaucoup plus résolu et ample. En conclusion, nous avons noté un caractère clairement plus dramatique et impétueux dans l'enregistrement de 1977.

Les deux enregistrements de Richter sont très proches et montrent la même conception de toute la section. Richter interprète la fugue assez différemment de Horowitz : de manière très résolue et avec un toucher direct. Ses deux interprétations se caractérisent par leur élan et leur impétuosité. Comme nous l'avons déjà remarqué, Richter précipite souvent le tempo à la fin des phrases, allant jusqu'à raccourcir des silences. De même, il ne considère pas le *Più mosso* (mes. 555), ni le *stringendo* (mes. 582) comme de nouvelles phrases. Dans ses deux interprétations, il commence l'évolution dynamique au *Più mosso* très fort, dans un tempo légèrement plus rapide. Il continue presque dans le même tempo au *stringendo*, où il accélère pour arriver au point culminant qui est très impétueux.

L'interprétation de Gilels présente les mêmes caractéristiques que celles de Richter. Gilels commence la section en jouant les *fa dièse* du refrain assez longs : une particularité que nous avons déjà rencontrée chez Richter. La fugue exprime un caractère résolu, le toucher est très direct, *piano*. Suit un grand développement dynamique, avec beaucoup d'élan aux mes. 509-533 (avec un *ritardando* avant la mes. 533). La conception du développement dynamique (*Più mosso*) et du point culminant est très proche de celle de Richter : à la mes. 555, Gilels commence l'évolution dans un tempo légèrement plus rapide ; le *stringendo* (mes. 582) commence dans le même tempo, voire un peu retenu mais avance rapidement pour arriver à un *precipitato* (mes. 590) impétueux et héroïque. Des petits détails distinguent les interprétations de Gilels et Richter : nous pouvons dire que celle de Gilels est encore plus rigoureuse et équilibrée, sans les précipitations dans les phrases que nous avons notées chez Richter. D'autre part, Gilels fait une respiration marquée à la mes. 555, en insistant sur la nouvelle phrase.

L'interprétation de Berman présente certaines des particularités de Horowitz, mais atténuées. Dans sa conception de la fugue, nous retrouvons le même caractère presque mystérieux au début, avec une sonorité douce (néanmoins, le toucher de Berman est plus direct). De même, nous voyons un grand *ritardando* avant la

mes. 533. Le développement dynamique (*Più mosso*) commence doucement, quasiment *piano*, dans un tempo légèrement retenu. Néanmoins, Berman continue le *stringendo* (mes. 582) dans le même tempo et en accélérant, avec un toucher plutôt sonore : le point culminant est impétueux, avec beaucoup d'élan. Nous avons trouvé que l'interprétation de Berman représentait les différentes isotopies de la section de manière plus rigoureuse que celle de Horowitz, avec notamment une agogique, une pédalisation et des nuances plus modérées.

Dans les interprétations de Rubackyté et de Pletnev, nous retrouvons la tradition de Horowitz (surtout de l'enregistrement de 1932). Au début de la section, le refrain (avec des *fa dièse* courts) exprime un caractère mystérieux, avec un son doux. Cette même sonorité douce et mystérieuse continue au début de la fugue qui n'exprime pas d'énergie. En outre, nous avons trouvé que Rubackyté et Pletnev soulignent (chacun de manière différente) les triolets au thème de la fugue : Rubackyté accentue toujours la dernière note, alors que Pletnev les interprète en *staccato*. À la fin de la fugue, Pletnev montre une conception tout à fait originale : il ralentit nettement le tempo à la mes. 509. De même, il fait un énorme *ritardando* aux mes. 531-532, ce qui montre une manière très libre de gérer l'agogique. On notera ici que Rubackyté présente aussi des fluctuations agogiques assez libres, mais pas à ce point-là. Rubackyté, Pletnev et Rudy ont en commun le *diminuendo* à la mes. 541 *più rinforzando*. En ce qui concerne l'évolution dynamique (mes. 555), tous trois la distinguent bien. Rubackyté et Pletnev commencent le *Più mosso* en tempo ralenti (ce qui coïncide avec la conception de Horowitz de 1932), mais gardent un son direct et non pas doux comme celui de Horowitz. Rubackyté interprète cet endroit sans pédale, alors que Pletnev utilise une pédalisation assez ample. Rubackyté interprète le *stringendo* assez retenu et sans respiration dans les phrases (ce qui est proche du Horowitz de 1977). Pour sa part, Pletnev sépare le *stringendo* par un considérable *ritenuto* mais commence la mes. 582 dans un tempo plus rapide.

L'interprétation de Rudy, très ardente, est originale et rigoureuse à la fois. Son tempo dans la fugue est le plus rapide parmi les pianistes russes. Pourtant, nous ne ressentons aucune tension ou précipitation mais un caractère énergique et résolu. Avec une pédalisation et une agogique plutôt minimales, il arrive à créer un grand développement dynamique jusqu'à la mes. 533. Rudy respecte strictement les indications de Liszt pendant l'évolution dynamique et le point culminant : parmi les pianistes russes, c'est lui qui accélère le plus les tempos au *Più mosso* et au

*stringendo*. Le *Più mosso* est également préparé par un *ritardando*. Ainsi, ces deux points importants pour le développement de la section sont mis très clairement en valeur. Encore un détail original qui augmente cet effet : le léger ralentissement à la mes. 569, pendant le *Più mosso*. De cette manière, l'auditeur apprécie davantage les accélérations du tempo au *Più mosso* et au *stringendo*.

### 3.5.6. Sixième section (mes. 600-710)

#### 3.5.6.a. Tableaux d'analyse

École pianistique	Russe	Russe
Nom de l'interprète	Vladimir Horowitz (12 novembre 1932)	Vladimir Horowitz (1977)
Durée Tempi Presto Prestissimo	3 min 26 sec Mes. 600 : 61/blanche Mes. 673 : 111/blanche Mes. 682 : 139/blanche Mes. 700 : 112/blanche	3 min 39 sec Mes. 600 : 69/blanche Mes. 673 : 90/blanche Mes. 682 : 129/blanche Mes. 700 : 120/blanche
Evolution dynamique et point culminant	Très puissant, avec amoncellement, en trois phases : <i>ff</i> (mes. 673) → <i>ff fuocosso assai</i> (mes. 682) → <i>fff</i> (mes. 700)	Très puissante, avec amoncellement, à trois degrés : <i>ff</i> (mes. 673) → <i>ff fuocosso assai</i> (mes. 682) → <i>fff</i> (mes. 700)
Pédaliation	Modérée, presque minimale. Joue le triolet à la mes. 699 sans pédale. L'évolution dynamique (mes. 673-699) est interprétée avec moins de pédale.	Modérée. La même pédaliation à l'évolution dynamique.
Phrasé	Uni. Respire très peu avant la mes. 673.	Uni. Ici encore, petite respiration à la mes. 673.
Agogique	Libre (surtout aux mes. 600-642) mais avec mesure. À la mes. 642, <i>un poco animato</i> , change nettement de tempo. À partir de la mes. 650 <i>stretta quasi presto</i> , accélère le tempo, conformément aux indications de Liszt. Très peu de <i>rit.</i> à la fin de la section.	Modérée (un peu moins que dans le 1 <sup>er</sup> enregistrement). Nous trouvons les mêmes particularités citées à propos de l'enregistrement de 1932.
Toucher	Dans les nuances douces le son est très léger et fin, presque transparent. Dans les nuances fortes, le toucher est dense et ample, sans être très fort.	Dans les nuances douces : son fin et assez sonore. Dans les nuances fortes, le toucher est très puissant et plus fort que dans le premier enregistrement.
Nuances	Correctes suivant la partition. La variante du 1 <sup>er</sup> thème (mes. 600) est plutôt forte et très majestueuse. La mes. 609 <i>f</i> est jouée assez doux.	Correctes suivant la partition. Interprète même la mes. 600 encore plus fort. En général, insiste plus sur les <i>crescendos</i> . <i>Nouveau détail</i> : <i>p</i> aux mes. 677-680 qui sont <i>ff</i> .
Particularités de l'interprétation	Horowitz arrive à une virtuosité extrême, avec beaucoup d'élan, au point culminant de la section. De même, il considère la variante du 1 <sup>er</sup> thème (mes. 700) comme une continuation du <i>Prestissimo</i> et l'interprète très vigoureusement, <i>en précipitant même les mes. 704-706</i> .	Cette fois Horowitz commence la section de façon un peu plus rapide et plus majestueuse. Les tempos dans l'évolution dynamique et le point culminant sont légèrement plus lents. Nous retrouvons la même précipitation vers la fin de la section.

Tableau 51 : École russe, analyse des interprétations de la sixième section (mes. 600-710)



École pianistique	Russe	Russe
Nom de l'interprète	<b>Sviatoslav Richter (année inconnue)</b>	<b>Sviatoslav Richter (1961)</b>
Durée Tempi <i>Presto</i> <i>Prestissimo</i>	3 min 30 sec Mes. 600 : 64/blanche Mes. 673 : 117/blanche Mes. 682 : 126/blanche Mes. 700 : 112/blanche	3 min 17 sec Mes. 600 : 69/blanche Mes. 673 : 129/blanche Mes. 682 : 126/blanche Mes. 700 : 112/blanche
Evolution dynamique et point culminant	Très puissant, avec amoncellement, en trois phases : <i>ff</i> (mes. 673) → <i>ff fuocosso assai</i> (mes. 682) → <i>fff</i> (mes. 700).	Très puissante, avec amoncellement, à trois degrés : <i>ff</i> (mes. 673) → <i>ff fuocosso assai</i> (mes. 682) → <i>fff</i> (mes. 700).
Pédalisation Phrasé	Modérée. Uni. Peu de respirations entre les phrases, y compris à la mes. 673, ce qui donne parfois la sensation d'une précipitation.	Modérée. Uni. Toujours de petites respirations entre les phrases.
Agogique	Modérée. Accélère beaucoup et précipite aux mes. 642-649 <i>un poco animato</i> . La variante du 1 <sup>er</sup> thème (mes. 700) est jouée en tempo ralenti.	Modérée. La même accélération aux mes. 642-649. La variante du 1 <sup>er</sup> thème (mes. 700) est jouée de nouveau en tempo ralenti.
Toucher	Le son dans les nuances douces est fin et sonore. Dans les nuances fortes, le toucher est puissant et solide. Le son au 1 <sup>er</sup> thème (mes. 700) est ample et riche.	Doux et tendre, toujours sonore dans les nuances douces. Puissant et solide dans les nuances fortes.
Nuances	Correctes suivant la partition. La variante du 1 <sup>er</sup> thème (mes. 600) est jouée un peu plus fort que le <i>mf</i> marqué par Liszt.	Correctes suivant la partition. Le 1 <sup>er</sup> thème (mes. 600) est interprété <i>mf</i> et très calme.
Particularités de l'interprétation	Richter commence la section de façon très calme et majestueuse à la fois. L'évolution et le point culminant transmettent bien le caractère héroïque et triomphal. La fin de la section (dès la mes. 700) est interprétée en tempo ralenti.	Même caractère au début de la section. Très majestueux dans l'évolution et au point culminant. La variante du 1 <sup>er</sup> thème (mes. 700) et toute la fin de la section sont interprétées en tempo ralenti.

Tableau 52 : École russe, analyse des interprétations de la sixième section (mes. 600-710)

Ecole pianistique	Russe	Russe
Nom de l'interprète	Emil Gilels	Lazar Berman
Durée Tempi <i>Presto</i> <i>Prestissimo</i>	3 min 39 sec Mes. 600 : 67/blanche Mes. 673 : 95/blanche Mes. 682 : 129/blanche Mes. 700 : 125/blanche	3 min 37 sec Mes. 600 : 65/blanche Mes. 673 : 97/blanche Mes. 682 : 131/blanche Mes. 700 : 84/blanche
Evolution dynamique et point culminant Pédalisation	Très puissant, avec amoncellement, en trois phases : <i>ff</i> (mes. 673) → <i>ff fuocoso assai</i> (mes. 682) → <i>fff</i> (mes. 700).	Très puissante, avec amoncellement, à trois degrés : <i>ff</i> (mes. 673) → <i>ff fuocoso assai</i> (mes. 682) → <i>fff</i> (mes. 700).
Phrasé	Modérée. Détache la première noire aux mes. 673 ( <i>Presto</i> ).	Modérée. Relié avec pédale les mes. 673-676.
Agogique	Uni. Respire nettement avant le <i>Presto</i> (mes. 673).	Uni. Respire bien avant le <i>Presto</i> .
Toucher	Modérée, très mesurée. Accélère très progressivement à la mes. 642 <i>un poco animato</i> . Retient le tempo aux mes. 650-672 <i>Stretta quasi presto</i> pour accélérer juste à la fin (mes. 669-672). Continue la variante du 1 <sup>er</sup> thème (mes. 700) dans le même tempo.	Modérée. Accélère progressivement au <i>poco animato</i> (mes. 642) et continue activement cette accélération au <i>Stretto</i> (mes. 650) et au <i>stringendo molto</i> (mes. 669). Retient légèrement le tempo au <i>Presto</i> . Ralentit avant la mes. 700. Interprète la variante du 1 <sup>er</sup> thème (mes. 700) de façon plus retenue.
Nuances	Le son dans les nuances douces est fin et sonore, la voix mélodique est mise en relief. Dans les nuances fortes le toucher est très solide et puissant.	Le son est très fin, presque transparent dans les nuances douces. Dans les nuances fortes, le toucher est puissant et dense.
Particularités de l'interprétation	Correctes suivant la partition.	Correctes suivant la partition.
	Gilels respecte le <i>mf</i> à la mes. 600 et exprime un caractère tranquille et noble. Malgré l'élan impétueux au <i>Presto</i> et au point culminant, toute la section exprime la tranquillité et non pas une tension. Le tempo au <i>Presto</i> n'est pas très rapide ; de cette manière le contraste avec le <i>Prestissimo</i> est mis en valeur.	Berman commence la section <i>mf</i> , très calme et noble. Après une impétueuse accélération au <i>stringendo molto</i> , il arrive à une évolution dynamique virtuose et un point culminant très majestueux.

Tableau 53 : École russe, analyse des interprétations de la sixième section (mes. 600-710)

École pianistique	Russe	Russe	Russe
Nom de l'interprète	Mûza Rubackyté	Mikhaïl Rudy	Mikhaïl Pletnev
Durée Tempi Presto Prestissimo	04 min 01 sec Mes. 600 : 65/blanche Mes. 673 : 75/blanche Mes. 682 : 118/blanche Mes. 700 : 73/blanche	3 min 57 sec Mes. 600 : 58/blanche Mes. 673 : 95/blanche Mes. 682 : 117/blanche Mes. 700 : 118/blanche	4 min 20 sec Mes. 600 : 52/blanche Mes. 673 : 65/blanche Mes. 682 : 110/blanche Mes. 700 : 74/blanche
Evolution dynamique et point culminant	Très puissante, avec amoncellement, en trois degrés : <i>ff</i> (mes. 673) → <i>ff fuocosso assai</i> (mes. 682) → <i>fff</i> (mes. 700).	Très puissante, avec amoncellement, en trois degrés : <i>ff</i> (mes. 673) → <i>ff fuocosso assai</i> (mes. 682) → <i>fff</i> (mes. 700).	Très puissante, avec amoncellement, en trois degrés : <i>ff</i> (mes. 673) → <i>ff fuocosso assai</i> (mes. 682) → <i>fff</i> (mes. 700).
Pédaliation	Modérée ; mes. 673-681 avec beaucoup de pédale.	Modérée, parfois plutôt restreinte.	Modérée. Coupe parfois brusquement la pédale à la fin du son.
Phrasé	Uni. Parfois des articulations exagérées (mes. 665-668) ; Respire bien avant le <i>Presto</i> .	Uni. Respire très nettement avant le <i>Presto</i> .	Uni. Aux mes. 665-668, exagère les articulations ( <i>comme Rubackyté</i> ). Respire bien avant le <i>Presto</i> .
Agogique	Modérée ; des points d'orgue considérables à la mes. 615. Accélère progressivement au <i>poco animato</i> (mes. 642). Au <i>Stretto</i> , pas beaucoup d' <i>accelerando</i> . Quelques fluctuations agogiques au <i>Prestissimo</i> . Légère précipitation aux mes. 698-699, en ralentissant juste le triolet de noires ( <i>comme Pletnev</i> ).	Modérée. Accélère progressivement au <i>poco animato</i> (mes. 642) et au <i>Stretto</i> (mes. 650). Retient le tempo au <i>Presto</i> . Quelques fluctuations agogiques au <i>Prestissimo</i> .	Très libre, souvent exagérée. Aux mes. 630-632, précipite brusquement les ornements, ainsi que les croches à la main gauche, ce qui crée une sensation d'impatience. Commence le <i>Presto</i> en tempo retenu. Aux mes. 698-699, accélère soudain pour ralentir seulement le triolet de noires. Le thème à la mes. 700 est joué dans un tempo très légèrement ralenti, avec beaucoup de fluctuations agogiques.
Toucher	Dense et sonore dans les nuances fortes ; très tendre et sonore dans les nuances douces.	Léger et fin dans les nuances douces. Solide et dense dans les nuances fortes.	Très doux et fin dans les nuances douces. Dense et ample dans les nuances fortes.
Nuances	Correctes ; <i>dim.</i> à la mes. 665. Supprime l'accent à la mes. 698 ( <i>comme Pletnev</i> ).	Correctes suivant la partition.	Certaines libertés. La variante du 1 <sup>er</sup> thème (mes. 600) est jouée en <i>p</i> . Joue très fort les mes. 613-614 qui sont marquées <i>pp</i> . Diminue à la mes. 665 ( <i>comme Rubackyté</i> ). Supprime l'accent à la mes. 698.
Particularités de l'interprétation	Le thème à la mes. 600 est plutôt calme, <i>mf</i> . L'évolution (mes. 673) commence dans un tempo retenu. Développement grandiose au point culminant de la <i>Sonate</i> . Le thème à la mes. 700 est un caractère triomphant, dans un tempo légèrement retenu.	Rudy commence la section en respectant le <i>mf</i> à la mes. 600. La variante du 1 <sup>er</sup> thème à un caractère noble et très serein. Les moments lyriques dans la section créent un esprit profondément calme. Continue la variante du 1 <sup>er</sup> thème (mes. 700) dans le même tempo du <i>Prestissimo</i> . Moins d'élan au <i>Prestissimo</i> à cause des <i>rubatos</i> .	La section est interprétée avec beaucoup de libertés concernant les nuances et l'agogique, ce qui explique également sa longue durée de. Parfois Pletnev change d'esprit dans les phrases assez brusquement, sans qu'il y ait des indications de Liszt. Pletnev commence la section très doucement (quasiment en <i>p</i> ), en créant une atmosphère plutôt intime. Le point culminant est joué avec beaucoup de respirations et fluctuations.

Tableau 54 : École russe, analyse des interprétations de la sixième section (mes. 600-710)

### 3.5.6.b. Analyse des nuances au moyen de *Sonic Visualiser*

Le toucher dans le premier enregistrement de Horowitz est très léger et fin, presque transparent dans les nuances douces : la courbe dynamique descend en-dessous du degré -20 et ne dépasse pas le degré -5. Dans l'enregistrement de 1977, le toucher est fin mais assez sonore : la courbe dynamique est située entre les degrés -3 et -20 et ne descend pas en-dessous de ce dernier. Dans l'enregistrement de 1932, dans les nuances fortes Horowitz a un son dense et ample, sans que l'intensité soit très forte : la courbe dynamique atteint le degré -2 au maximum. Dans le deuxième enregistrement, le toucher est plus puissant que dans l'enregistrement de 1932 : la courbe dynamique atteint et dépasse le degré -1.

Au niveau des nuances, Horowitz interprète la variante du premier thème (mes. 600) de manière plutôt forte et très majestueuse (encore plus forte dans le deuxième enregistrement). En revanche, dans l'enregistrement de 1932, il interprète les mes. 609 et 611 *f* quasiment *piano* (cf. la courbe dynamique). Dans son enregistrement de 1977, Horowitz insiste davantage sur les *crescendos*. Nouveau détail, il joue *piano* les mes. 677-680, qui sont *fortissimo* selon l'indication de Liszt (cf. la courbe dynamique).

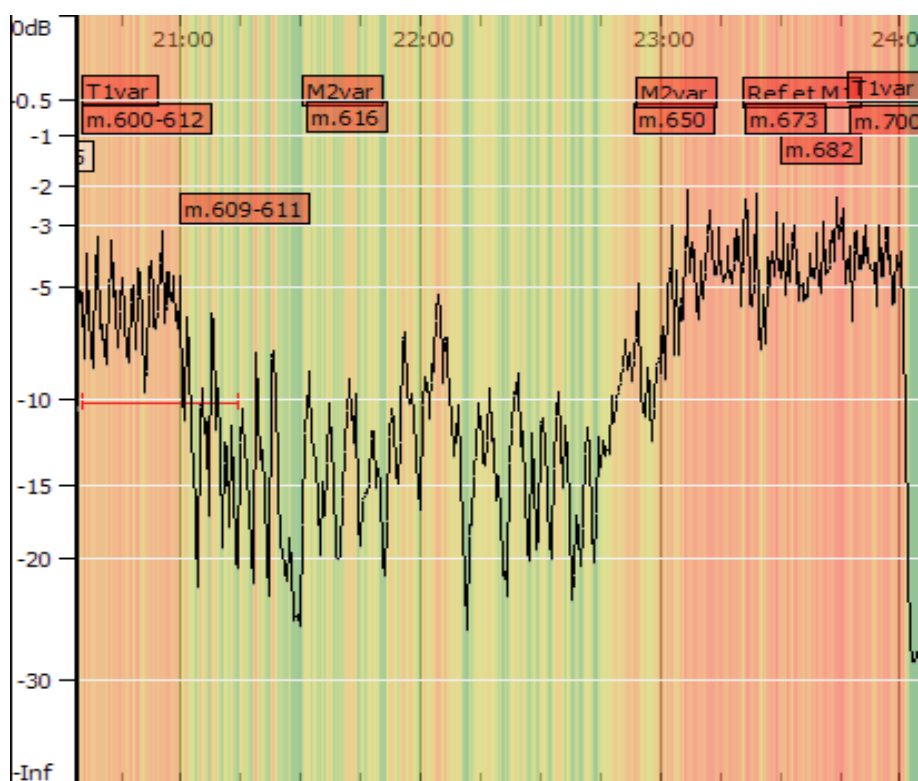


Figure 272 : Horowitz 1932, courbe de l'intensité (sixième section)

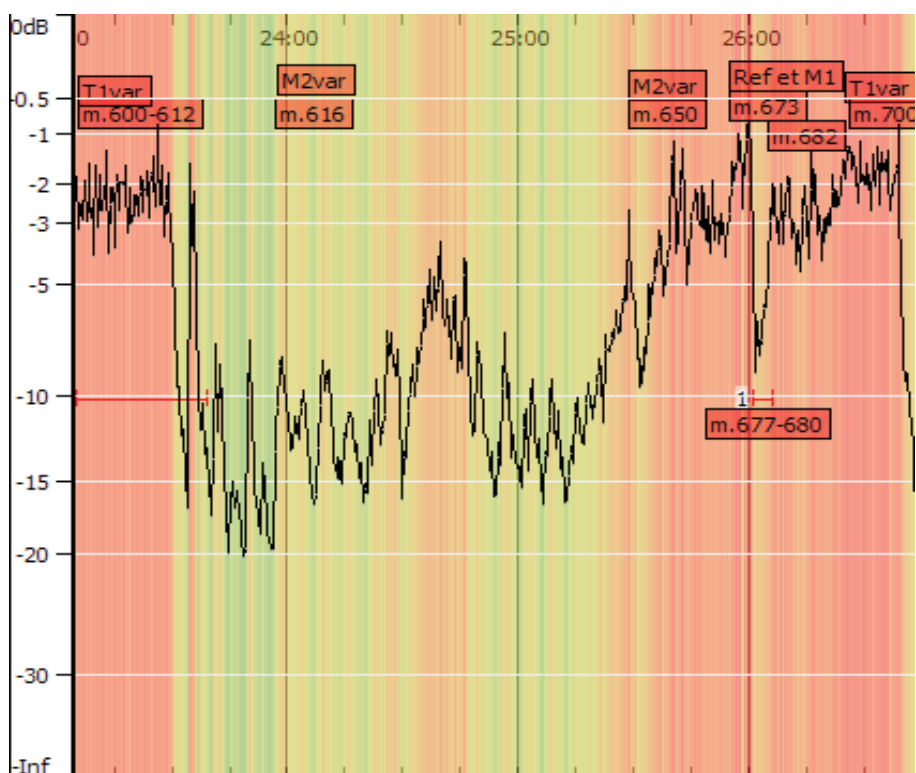


Figure 273 : Horowitz 1977, courbe de l'intensité (sixième section)

Dans ses deux enregistrements, Richter a un son puissant et solide dans les nuances fortes : la courbe sonore reste souvent autour du degré -1. Le son dans les nuances douces est fin et toujours sonore : la courbe dynamique dans les deux enregistrements atteint le degré -20. Richter commence la section de manière très calme et en même temps avec un caractère majestueux. Dans l'enregistrement d'année inconnue, il interprète la variante du premier thème (mes. 600) un peu plus fort que le *mf* marqué par Liszt ; dans l'enregistrement de 1961, le son est moins fort à cet endroit (la courbe dynamique aux mes. 600-612 dans l'enregistrement d'année inconnue est située autour du degré -1, et dans l'autre enregistrement entre les degrés -3 et -2). L'évolution dynamique et le point culminant transmettent clairement le caractère héroïque et triomphal. La variante du premier thème (mes. 700) a une sonorité ample et riche.

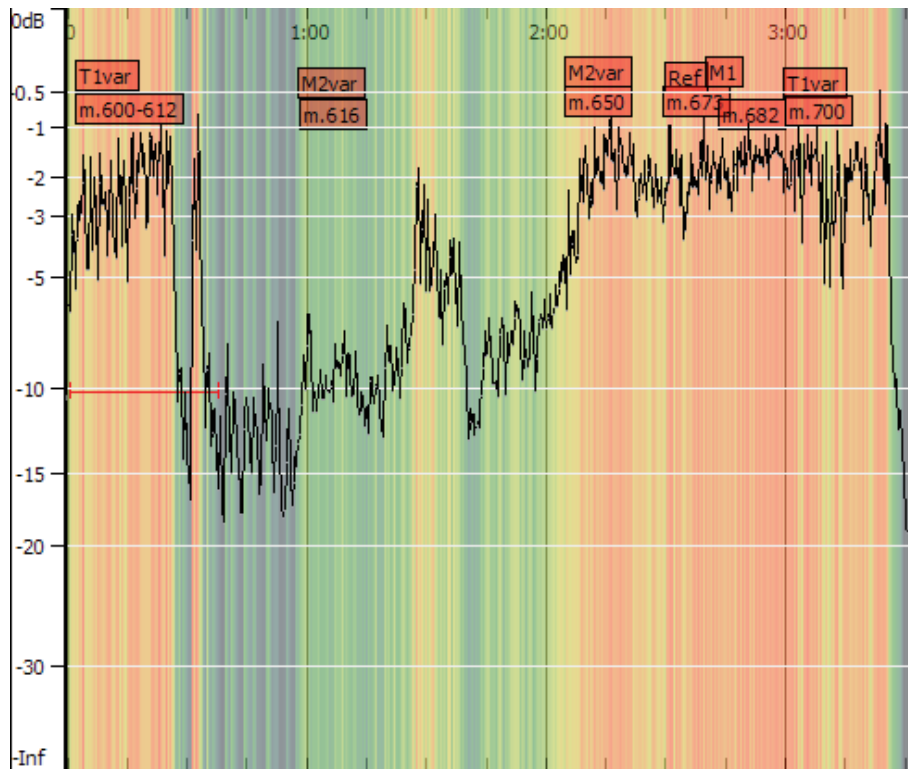


Figure 274 : Richter – année inconnue, courbe de l'intensité (sixième section)

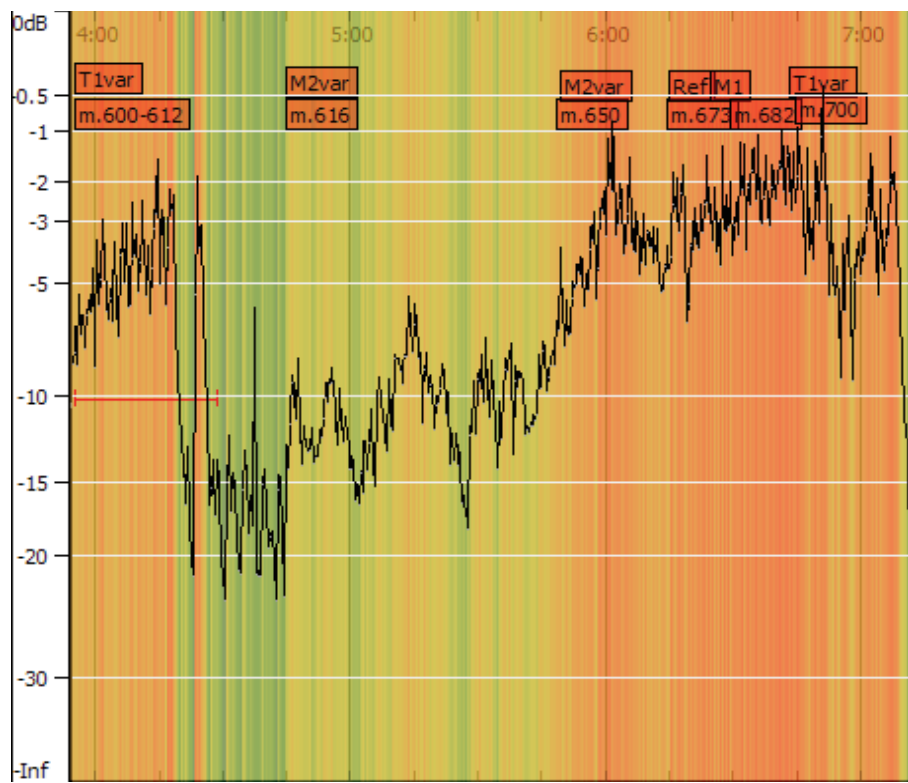


Figure 275 : Richter 1961, courbe de l'intensité (sixième section)

Le toucher de Gilels dans les nuances fortes a les mêmes caractéristiques que celui de Richter : très solide et puissant (la courbe dynamique atteint le degré -3 qui est le plus élevé jusqu'à cette section). Le toucher dans les nuances douces est fin et sonore, la voix mélodique est soulignée et mise en relief (la courbe dynamique descend un peu en-dessous du degré -20).

Gilels respecte le *mf* à la mes. 600 et exprime un caractère tranquille et noble (la courbe dynamique est située autour du degré -5). Malgré l'élan impétueux lors de l'évolution dynamique (à partir de la mes. 673) et au point culminant (mes. 700), toute la section exprime plutôt un caractère serein et non une tension.

Le toucher de Berman est également dense et puissant dans les nuances fortes : la courbe dynamique atteint le degré -3, qui est le plus élevé jusqu'à cette section. Dans les nuances douces le son est très fin, presque transparent : la courbe dynamique descend en-dessous du degré -20.

Berman commence la section *mf*, avec un caractère très calme et noble (la courbe dynamique est située autour du degré -5). Il arrive à une évolution dynamique virtuose et un point culminant très majestueux : le niveau dynamique à la mes. 700 est le plus élevé de la section.

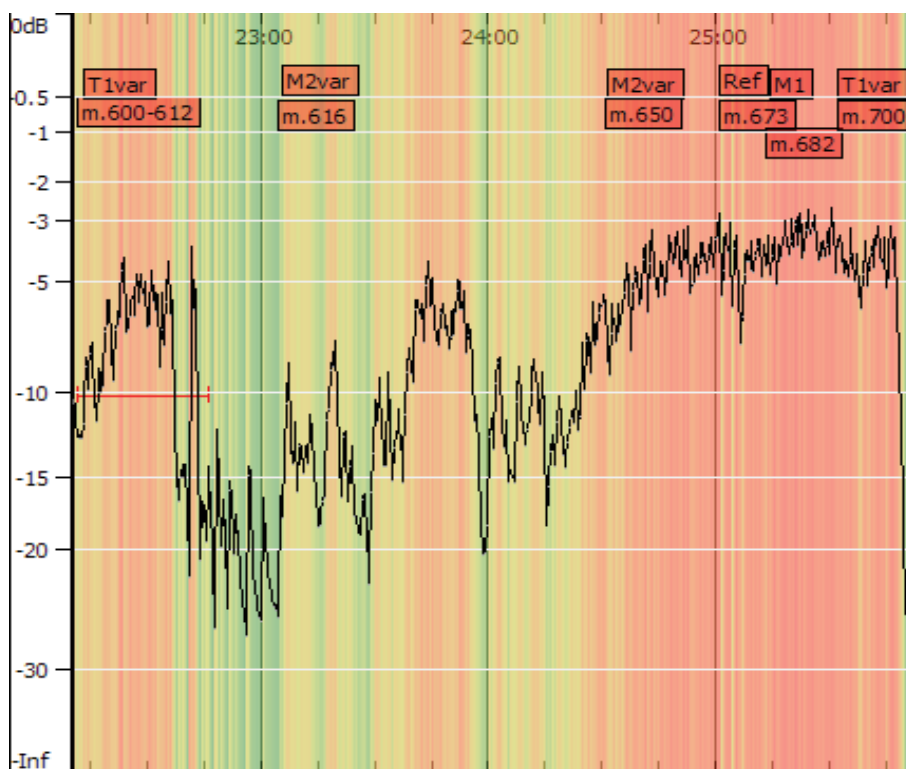


Figure 276 : Gilels 1961, courbe de l'intensité (sixième section)

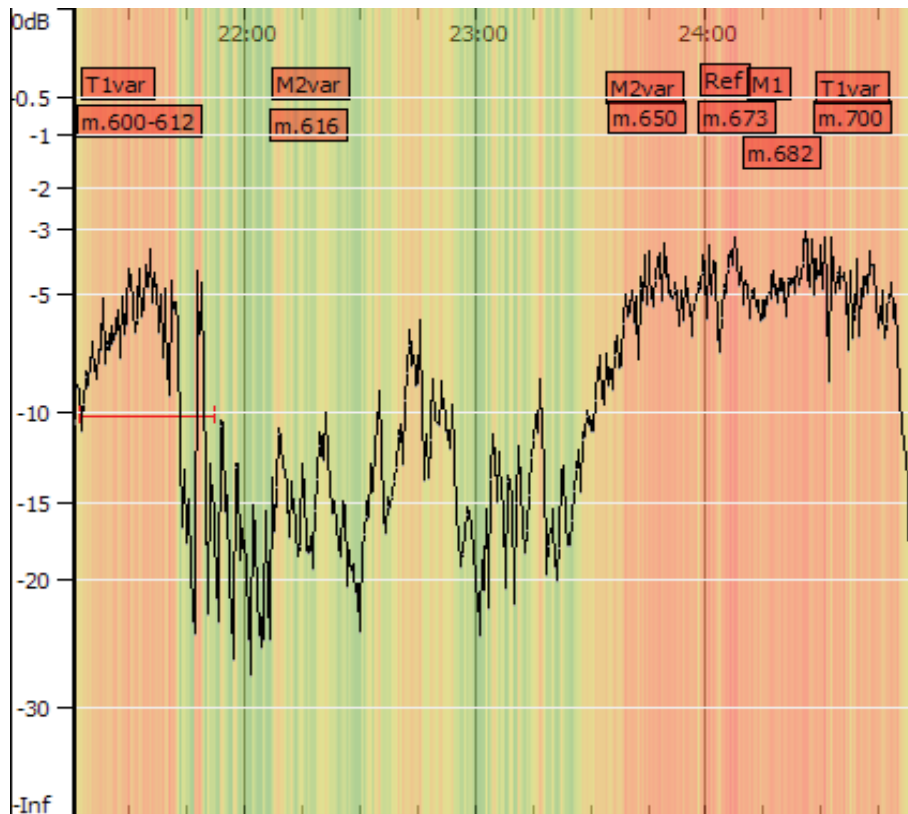


Figure 277 : Berman 1955, courbe de l'intensité (sixième section)

Le toucher de Rubackyté est dense et sonore dans les nuances fortes : la courbe dynamique dépasse largement le degré  $-0,5$ . Dans les nuances douces, le toucher est très tendre et sonore : la courbe dynamique descend jusqu'au degré  $-20$ . La variante du premier thème à la mes. 600 est interprété plutôt calmement, *mf* : la courbe dynamique est située autour du degré  $-5$ . Rubackyté diminue aux mes. 665-668 où le *crescendo* des mesures précédentes continue. Elle supprime l'accent sur le premier temps à la mes. 698. Il est à noter que nous retrouvons ces deux particularités dans l'interprétation de Pletnev. Le point culminant à la mes. 700, très majestueux, représente le niveau le plus élevé de la courbe dynamique, avec le refrain (mes. 673) et la variante du motto 1 (mes. 682).

Pletnev a un toucher dense et ample dans les nuances fortes : la courbe dynamique dépasse le degré  $-1$  lors du point culminant, ce qui est le niveau le plus élevé jusqu'à cette section. Son toucher dans les nuances douces est très tendre et fin. Concernant les nuances, Pletnev prend certaines libertés ; parfois il change de caractère dans les phrases assez brusquement, sans qu'il y ait des indications de Liszt dans ce sens. La variante du premier thème (mes. 600) est jouée *piano* en



créant une atmosphère plutôt intime : la courbe dynamique ne dépasse pas le degré -5. En revanche, Pletnev interprète très fort la mes. 613 qui est marquée *piano* (cf. la courbe dynamique). Il diminue aux mes. 665-668 et supprime l'accent à la mes. 698 : nous avons déjà mentionné ces particularités, qu'il a en commun avec Rubackyté.

Le toucher de Rudy est léger et fin dans les nuances douces : la courbe dynamique descend en-dessous du degré -20. Le son dans les nuances fortes est solide et dense : le niveau dynamique dépasse le degré -2 qui est le plus élevé jusqu'à cette section. Rudy respecte le *mf* à la variante du premier thème (mes. 600) : la courbe dynamique dépasse à peine le degré -3. Le caractère est noble et très serein. De manière générale, les passages lyriques dans la section créent un esprit profondément calme. En ce qui concerne le point culminant, la variante du premier thème à la mes. 700 représente un des points plus forts, ainsi que le refrain (mes. 673) et la variante du motto 1 (mes. 682).

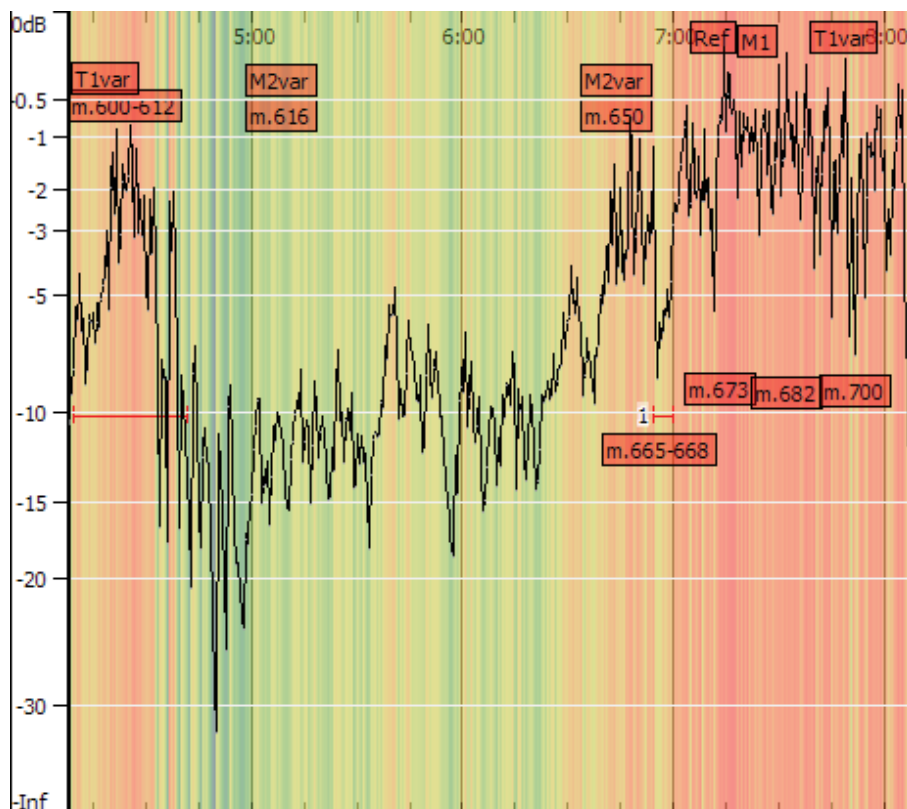


Figure 278 : Rubackyté 1997, courbe de l'intensité (sixième section)

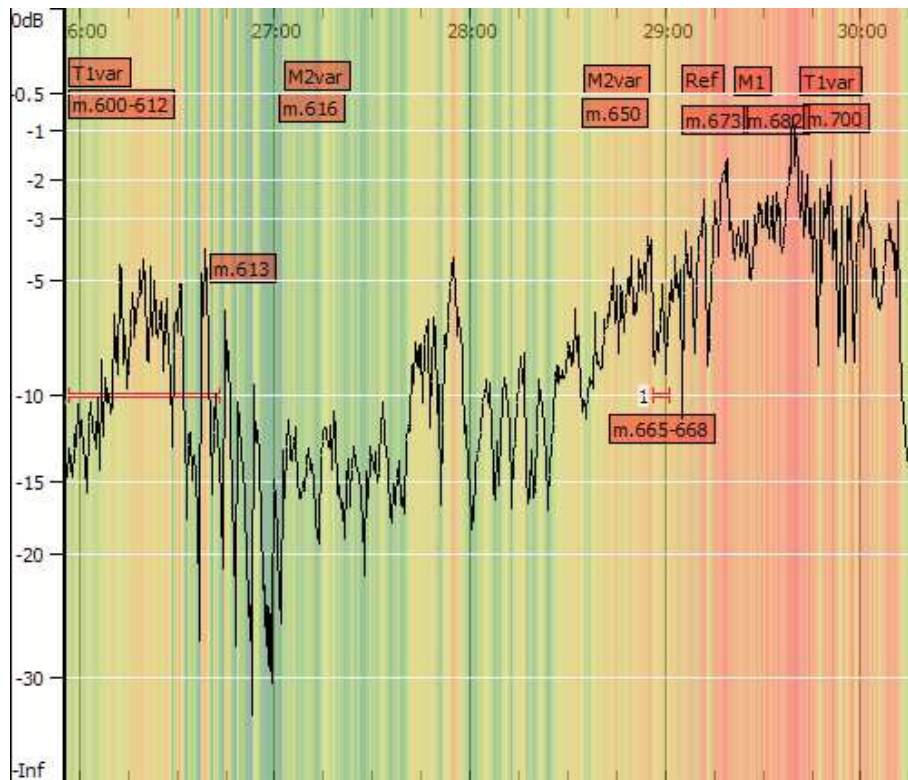


Figure 279 : Pletnev 1997, courbe de l'intensité (sixième section)

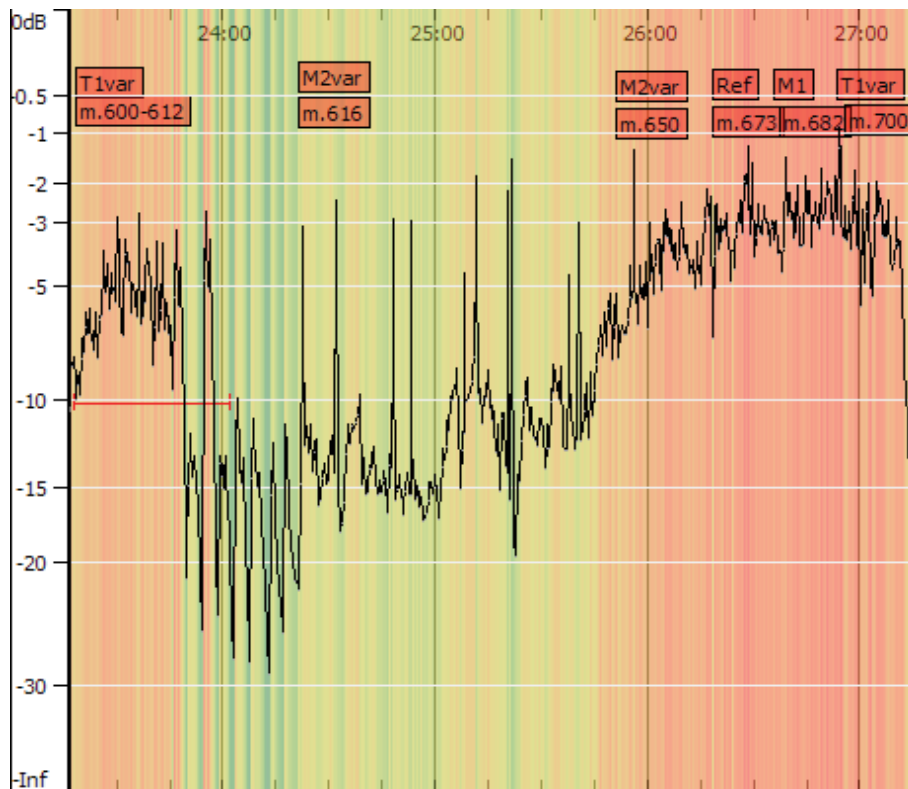
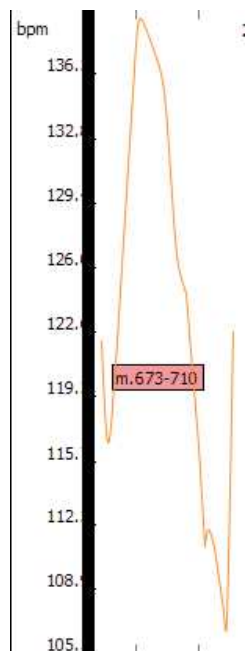


Figure 280 : Rudy 1981, courbe de l'intensité (sixième section)

### 3.5.6.c. Analyse de l'agogique

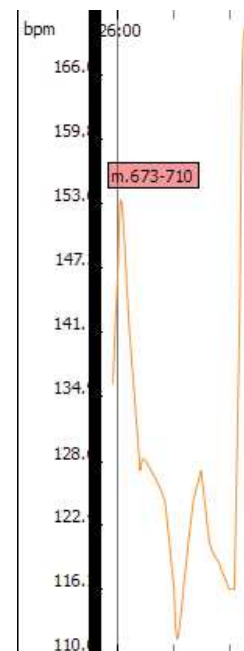
Les fluctuations agogiques dans l'enregistrement de Horowitz de 1932 sont plutôt libres (surtout aux mes. 600-642). À la mes. 642 *un poco animato*, Horowitz change nettement de tempo. À partir de la mes. 650 *stretta quasi presto*, il accélère le tempo, selon l'indication de Liszt. Il fait très peu de *ritardando* à la fin de la section. Il interprète le point culminant de la section avec une extrême virtuosité et beaucoup d'élan. De même, il considère la variante du premier thème (mes. 700) comme une continuation du *Prestissimo* et l'interprète très vigoureusement, en précipitant même le tempo aux mes. 704-706 : *cf.* la courbe du tempo.

Dans son enregistrement de 1977, les fluctuations agogiques sont modérées, un peu moins marquées que dans l'enregistrement de 1932. Nous avons observé les mêmes particularités mentionnées pour le premier enregistrement. Horowitz commence la section un peu plus vite et lui donne un caractère plus majestueux. Les tempos lors de l'évolution dynamique et du point culminant sont légèrement plus lents que dans l'autre enregistrement. Il est à noter que le pianiste précipite de la même manière la fin de la section : *cf.* la courbe du tempo.



Valeur métronomique à la mes. 673 : ♩ = 228

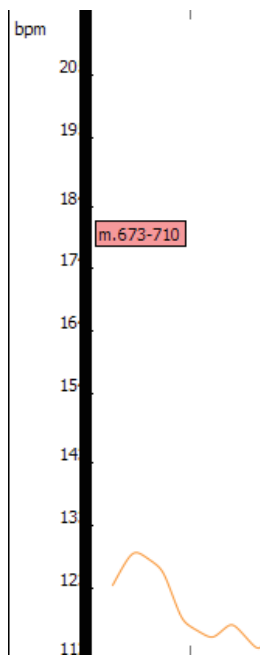
**Figure 281** : Horowitz 1932, courbe du tempo aux mes. 673-710



Valeur métronomique à la mes. 673 : ♩ = 156

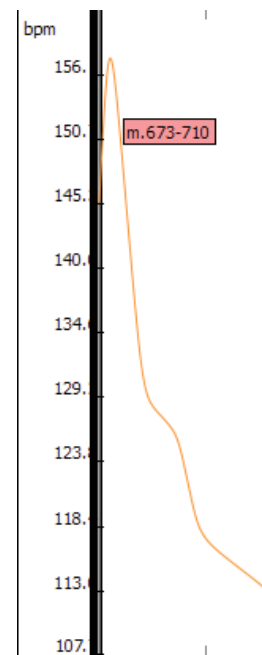
**Figure 282** : Horowitz 1977, courbe du tempo aux mes. 673-710

Les deux interprétations de Richter montrent la même conception au niveau de l'agogique. Les fluctuations sont généralement modérées. Richter accélère beaucoup et précipite le tempo aux mes. 642-649 *un poco animato*. Le début de la section est très calme et exprime en même temps un caractère majestueux. L'évolution dynamique et le point culminant transmettent bien le caractère héroïque et triomphal. La variante du premier thème (mes. 700) et toute la fin de la section sont interprétées dans un tempo ralenti.



Valeur métronomique à la mes. 673 : ♩ = 234

**Figure 283** : Richter – année inconnue, courbe du tempo aux mes. 673-710

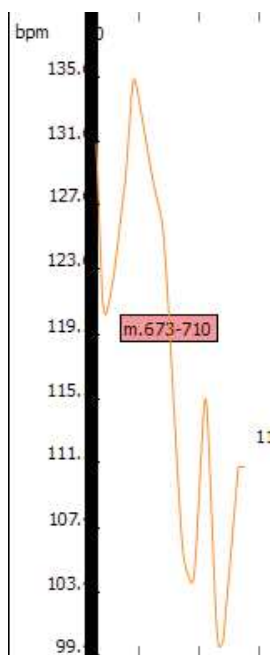


Valeur métronomique à la mes. 673 : ♩ = 258

**Figure 284** : Richter 1961, courbe du tempo aux mes. 673-710

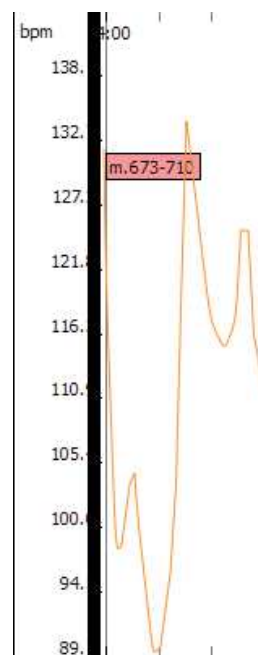
Les fluctuations agogiques dans l'interprétation de Gilels sont modérées et très mesurées. Le début de la section (variante du premier thème à la mes. 600) exprime un caractère tranquille et noble. Le pianiste accélère très progressivement à la mes. 642 *un poco animato*. Il retient le tempo aux mes. 650-672 *Stretta quasi presto*, pour accélérer juste à la fin (mes. 669-672). Le tempo au *Presto* (mes. 673) n'est pas très rapide : de cette manière, le contraste avec le *Prestissimo* (mes. 682) est mis en valeur. Gilels interprète la variante du premier thème (mes. 700) en continuant dans le même tempo. Malgré l'élan impétueux au *Presto* et au point culminant, toute la section exprime la tranquillité et non pas une tension.

Dans l'interprétation de Berman, nous voyons également de fluctuations agogiques modérées. Berman commence la section très calmement, le caractère est noble. Il accélère progressivement au *poco animato* (mes. 642) et continue de manière active cette accélération au *Stretto* (mes. 650) et au *stringendo molto* (mes. 669). Il retient légèrement le tempo au *Presto* (mes. 673). Après une évolution dynamique virtuose, il ralentit avant le point culminant (la variante du premier thème à la mes. 700), qu'il interprète dans un tempo plus retenu.



Valeur métronomique à la mes. 673 : ♩ = 190

**Figure 285 :** Gilels 1961, courbe du tempo aux mes. 673-710



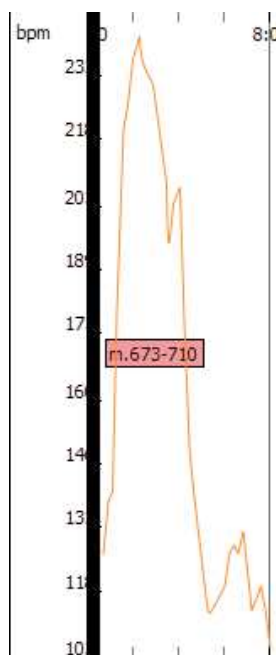
Valeur métronomique à la mes. 673 : ♩ = 194

**Figure 286 :** Berman 1955, courbe du tempo aux mes. 673-710

Les fluctuations agogiques dans l'interprétation de Rubackyté sont modérées. Le début de la section (variante du premier thème à la mes. 600) est interprété plutôt calmement. Elle fait de longs points d'orgue à la mes. 615, puis accélère progressivement au *poco animato* (mes. 642). Au *Stretto*, en revanche, elle ne fait pas beaucoup d'*accelerando*. L'évolution dynamique (mes. 673) commence dans un tempo retenu et est suivie d'un développement grandiose jusqu'au point culminant de la section et de la *Sonate*. Lors du *Prestissimo* (mes. 682), Rubackyté fait quelques fluctuations agogiques et précipite légèrement aux mes. 698-699, en ralentissant seulement le triolet de noires à la fin de la mes. 699 (*c'est une particularité que nous trouverons également chez Pletnev*). Le thème à la mes. 700 exprime un caractère triomphant et est interprété dans un tempo légèrement retenu.

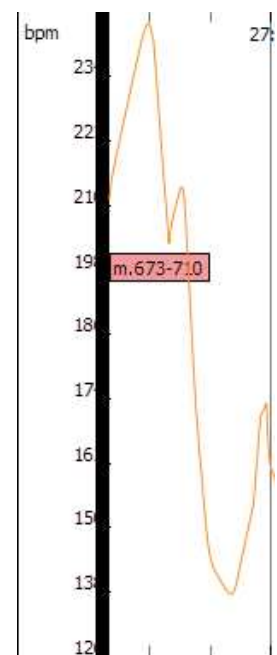
Rudy interprète cette section avec une agogique modérée. La variante du premier thème à la mes. 600 exprime un caractère noble et est interprétée de manière très sereine. Rudy accélère progressivement au *poco animato* (mes. 642) et au *Stretto* (mes. 650). Il retient légèrement le tempo au *Presto* (mes. 673) et fait de petites fluctuations agogiques au *Prestissimo* (mes. 682). Il continue la variante du premier thème (mes. 700) presque dans le même tempo, en accélérant légèrement. En général, nous avons trouvé qu'il y avait moins d'élan au *Prestissimo* à cause des *rubatos*.

Pletnev interprète la section avec une agogique très libre, souvent exagérée : cela explique également la longue durée de la section. Le début crée une atmosphère plutôt intime. Aux mes. 630-632, Pletnev précipite brusquement les ornements, ainsi que les croches à la main gauche, ce qui crée une impression d'impatience. Il commence le *Presto* (mes. 673) dans un tempo retenu. Aux mes. 698-699, il accélère soudainement pour ralentir seulement le triolet de noires à la fin de la mes. 699 (*comme Rubackyté*). Le point culminant de la section est joué avec beaucoup de respirations et de fluctuations, dans un tempo ralenti.



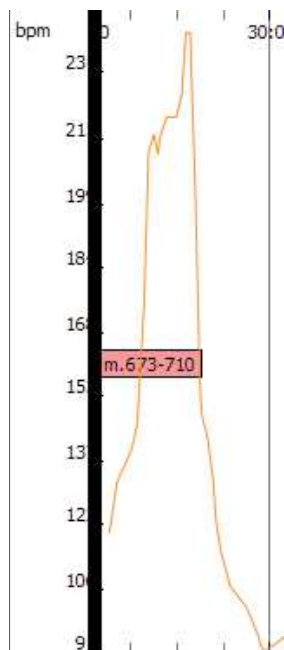
Valeur métronomique à la mes. 673 :  $\text{♩} = 139$

**Figure 287** : Rubackyté 1997, courbe du tempo aux mes. 673-710



Valeur métronomique à la mes. 673 :  $\text{♩} = 190$

**Figure 288** : Rudy 1981, courbe du tempo aux mes. 673-710



Valeur métronomique à la mes. 673 : ♩ = 130

**Figure 289** : Pletnev 1997, courbe du tempo aux mes. 673-710

#### 3.5.6.d. Synthèse

Les deux interprétations de Horowitz montrent la même conception de la section. Nous avons trouvé que l'agogique était un peu plus restreinte dans l'enregistrement de 1977. Le toucher est devenu encore plus ample, parfois un peu dur. Dans ses deux enregistrements, Horowitz interprète la variante du premier thème (mes. 600) assez fort, contrairement au *mf* marqué de Liszt. Il fait, en revanche, un *diminuendo* à la mes. 609 qui devrait être jouée *f*. L'évolution dynamique et le point culminant transmettent très clairement le caractère héroïque et triomphal. Horowitz interprète la mes. 700 comme une continuation du *Prestissimo*, dans le même tempo. La fin de la section exprime toujours cet élan, en précipitant même les mes. 704-706.

Les deux interprétations de Richter, qui sont très proches, expriment le même caractère à l'évolution dynamique et au point culminant. En revanche, il interprète différemment le début de la section où il reste fidèle à l'indication *mf* de Liszt (bien que le thème soit interprété de manière majestueuse). Au *poco animato* (mes. 642), il accélère progressivement le tempo, tandis que Horowitz, nous l'avons vu, le change subitement. En ce qui concerne le point culminant (mes. 700), Richter ralentit nettement le tempo, et cela jusqu'à la fin de la section. Il présente deux

interprétations fidèles au texte et convaincantes du point de vue musical. En revanche, nous avons observé encore une fois une légère tendance à la précipitation, que nous avons déjà mentionnée dans l'analyse des autres sections et à laquelle contribuent les courtes respirations entre les phrases (et parfois leur absence). Les tempos dans l'interprétation de 1961 sont un peu plus rapides.

Dans cette section également, Gilels présente une interprétation très comparable à celle de Richter. Cependant, il est intéressant d'observer les petits détails différents qui changent l'esprit à certains endroits. Dans toute la section, Gilels utilise peu de fluctuations agogiques mais il insiste sur les respirations entre les phrases. C'est une différence importante entre son interprétation et celle de Richter. La section, qui est interprétée avec ardeur et virtuosité, paraît en même temps tranquille et non haletante. Des petits détails contribuent aussi à cette impression, comme l'accélération très progressive au *poco animato* (mes. 642) et au *Stretto* (mes. 650). De même, Gilels garde un tempo plutôt retenu au *Presto* (mes. 673) en augmentant ainsi le contraste avec le *Prestissimo*. En ce qui concerne le point culminant (mes. 700), Gilels choisit de continuer dans le même tempo, sans ralentir, rejoignant en cela la conception de Horowitz. En revanche, il n'accélère pas le tempo jusqu'à la fin de la section, comme nous l'avons observé chez Horowitz, ce qui lui permet de bien transmettre le caractère triomphant du point culminant.

L'interprétation de Berman se rapproche beaucoup de celle de Richter et surtout de celle de Gilels : même leurs tempos sont presque pareils. Nous avons retrouvé les mêmes caractéristiques : Berman commence la section de façon assez calme et noble, en respectant le *mf*. Il accélère progressivement au *poco animato* (mes. 642) et à la *Stretta* (mes. 650). Il retient le tempo au *Presto* pour arriver à un contraste majeur au *Prestissimo*. En revanche, il fait le choix interprétatif que nous avons vu chez Richter : au point culminant (variante du premier thème, mes. 700), il ralentit le tempo et transmet ainsi le caractère triomphal et majestueux. Ce point culminant est préparé par un *ritardando* à la mesure précédente. Nous avons également noté le toucher fin et poétique de Berman dans les passages lyriques.

Rudy rejoint la conception des autres pianistes russes, et surtout de Gilels, concernant cette section. Il interprète la variante du premier thème (mes. 600) en respectant le *mf*, avec un caractère très noble et serein. À partir de la mes. 642 *un poco animato* et à la mes. 650 *Stretta quasi presto*, il accélère très progressivement le tempo, à la manière de Gilels et de Berman. Comme ces deux pianistes, Rudy



retient clairement le tempo au *Presto* (mes. 673) pour insister sur le contraste avec le *Prestissimo* (mes. 682). Ce dernier, auquel Rudy rajoute quelques fluctuations agogiques, exprime un peu moins d'élan et d'impulsion. Le point culminant de la section et de toute la *Sonate* (variante du premier thème, mes. 700) est interprété dans le même tempo *Prestissimo*. Rudy transmet de manière très convaincante le caractère triomphant et héroïque du point culminant.

Les interprétations de Rubackyté et Pletnev présentent beaucoup de similitudes. Nous avons noté des détails communs concernant l'agogique, le phrasé et les nuances, détails que nous ne retrouvons que chez eux. Rubackyté et Pletnev exagèrent les articulations aux mes. 665-668, en diminuant à la mes. 665. De même, ils n'accélèrent pas beaucoup au *Stretto* et interprètent le *Presto* dans un tempo retenu (ce dernier détail se retrouve aussi chez Rudy). À la fin du *Prestissimo* (mes. 698-699) Rubackyté et Pletnev font subitement un *accelerando* en ralentissant seulement le triolet de noires à la mes. 699. À la mes. 698 ils suppriment l'accent sur la première octave, ce qui accompagne l'accélération mentionnée ci-dessus. Cette manière de terminer le *Prestissimo* et de préparer le point culminant (mes. 700) n'appartient qu'à ces deux pianistes. Rubackyté et Pletnev interprètent la variante du premier thème à la mes. 700 dans un tempo légèrement retenu, avec plus de fluctuations agogiques chez Pletnev. Nous devons mentionner ici que l'interprétation de Pletnev prend beaucoup plus de libertés avec la partition (début de la section interprété quasiment *p* ; mes. 613-614 *pp*, jouées assez fort ; précipitation aux mes. 630-632). L'interprétation de Rubackyté est également libre mais reste plus proche du texte.

En ce qui concerne l'interprétation de cette section par les pianistes de l'école russe, nous avons observé que tous, sauf Horowitz, respectent l'indication de Liszt : *mf* à la variante du premier thème (mes. 600). Nous trouvons que les pianistes russes présentent, dans l'ensemble, la même conception de cette section qui comporte le point culminant de toute la *Sonate*. Nous avons remarqué un détail très répandu parmi eux : l'évolution dynamique au *Presto* commence dans un tempo retenu, augmentant ainsi le contraste avec le tempo du *Prestissimo* (nous n'avons pas retrouvé ce détail seulement chez Horowitz et Richter). Concernant le point culminant (mes. 700), nous avons observé deux conceptions répandues dans l'école : Horowitz, Gilels et Rudy l'interprètent dans le tempo du *Prestissimo*, en continuant son élan ; les autres pianistes choisissent de ralentir le tempo à la

mes. 700 pour souligner le caractère triomphal du thème. Il n'en reste pas moins que tous les pianistes russes transmettent clairement le caractère majestueux et héroïque de l'isotopie *Panthéiste-héroïque*.

### 3.5.7. Septième section (mes. 711-760)

#### 3.5.7.a. Tableaux d'analyse

Ecole pianistique	Russe	Russe
Nom de l'interprète	Vladimir Horowitz (12 novembre 1932)	Vladimir Horowitz (1977)
Durée Tempi <i>Andante sostenuto</i>	2 min 26 sec Mes. 711 : 57/noire (très difficile à mesurer)	3 min 16 sec Mes. 711 : 56/noire (très difficile à mesurer)
Evolution dynamique et point culminant	Le 2 <sup>e</sup> thème (mes. 711-728) est le point culminant de la section.	Le 2 <sup>e</sup> thème (mes. 711-728) est le point culminant de la section.
Pédalisation	Modérée. <i>Met la pédale aux mes. 748-749, même sur les silences.</i>	Modérée. La même pédalisation. À la mes. 741, met de la pédale sur les silences.
Phrasé Agogique	Uni.  Libre. La dernière apparition du 2 <sup>e</sup> thème est jouée avec de fluctuations libres. À partir de la mes. 744, accélère légèrement le tempo. Le <i>Lento assai</i> (mes. 750) est plus rapide.	Uni.  Libre. Le 2 <sup>e</sup> thème est interprété avec encore plus de fluctuations. L' <i>Allegro moderato</i> semble plus lent que le début.
Toucher	Le toucher est doux, sonore, fin. Parfois le son devient très intime.	Le toucher est généralement plus fort que dans l'autre enregistrement.
Nuances	Correctes suivant la partition. Fait un <i>dim.</i> à la place du <i>cresc.</i> (mes. 721). Ne fait pas de contraste avec l' <i>Allegro moderato</i> . Ne respecte pas le <i>crescendo</i> à la mes. 734 mais respecte le dernier.	Correctes suivant la partition. Cette fois, fait un <i>crescendo</i> à la mes. 720 mais un <i>diminuendo</i> à la mes. 721 où il y a même un accent. Ne respecte pas le <i>cresc.</i> à la mes. 734 mais respecte le dernier. Exagère le <i>poco marcato</i> (mes. 750) en jouant assez fort.
Particularités de l'interprétation	La section est interprétée paisiblement, le caractère devient de plus en plus serein. La fin de la section (mes. 744 et le <i>Lento</i> ) est jouée légèrement plus vite. Le dernier <i>si</i> est assez long.	Horowitz interprète la section de manière assez libre. Cette fois, il propose une conception différente de la fin : sans accélérer mais en exagérant le <i>poco marcato</i> (mes. 750). Le dernier <i>si</i> est aussi très long.

Tableau 55 : École russe, analyse des interprétations de la septième section (mes. 711-760)

École pianistique	Russe	Russe
Nom de l'interprète	Sviatoslav Richter (année inconnue)	Sviatoslav Richter (1961)
Durée Tempi <i>Andante sostenuto</i>	3 min 55 sec Mes. 711 : 44/noire	3 min 31 sec Mes. 711 : 45/noire
Evolution dynamique et point culminant Pédalisation	Le 2 <sup>e</sup> thème (mes. 711-728) est le point culminant de la section. Modérée	Le 2 <sup>e</sup> thème (mes. 711-728) est le point culminant de la section. Modérée
Phrasé	Uni. L'arrivée de la mes. 729 est clairement distinguée.	Uni. Distingue l'arrivée de la mes. 729.
Agogique	Minimale	Minimale. Le début de la section est séparé par un long point d'orgue.
Toucher	Le toucher au 2 <sup>e</sup> thème est doux mais direct, la voix supérieure est bien soulignée. Le son dans le registre aigu est très clair, cristallin.	Le toucher est doux, expressif et profond.
Nuances	Correctes selon la partition. Respecte l'accent à la mes. 721 mais pas les <i>crescendos</i> aux mes. 721, 734 et 755. Le <i>p sotto voce</i> (mes. 729) est plutôt intense.	Correctes selon la partition. Ne respecte pas les <i>crescendos</i> . Le début de l' <i>Allegro moderato</i> est un peu plus fort.
Particularités de l'interprétation	Le 2 <sup>e</sup> thème a une sonorité profondément paisible et une certaine dignité. Le motto 2 (mes. 729) entre un peu brutalement et apporte un caractère macabre. Le refrain (mes. 750) transmet le caractère macabre. Les accords qui suivent suggèrent la sérénité et la paix. L'interprétation de Richter dans cette section est la plus lente parmi les pianistes russes.	Richter crée une atmosphère de grande sérénité au 2 <sup>e</sup> thème. Il transmet bien le caractère religieux-panthéiste. L' <i>Allegro moderato</i> porte un léger contraste dynamique. Le <i>Lento assai</i> est profondément calme. Le dernier <i>si</i> est long.

Tableau 56 : École russe, analyse des interprétations de la septième section (mes. 711-760)

École pianistique	Russe	Russe
Nom de l'interprète	Emil Gilels	Lazar Berman
Durée Tempi <i>Andante sostenuto</i>	2 min 47 sec Mes. 711 : 57/noire ( <i>très difficile à mesurer</i> )	2 min 58 sec Mes. 711 : 60/noire
Evolution dynamique et point culminant Pédalisation	Le 2 <sup>e</sup> thème (mes. 711-728) est le point culminant de la section.  Modérée. Relie avec pédale les mes. 733-736.	Le 2 <sup>e</sup> thème (mes. 711-728) est le point culminant de la section.  Modérée.
Phrasé	Uni. Grande césure avant le début de la section. Distingue l'arrivée de la mes. 729. Rajoute une respiration à la mes. 746 en interrompant plus tôt la ronde.	Uni. Respire peu avant la mes. 729.
Agogique	Modérée, libre à certains endroits. Parfois des légères précipitations, même dans la dernière variante du 2 <sup>e</sup> thème. Des petits <i>rubatos</i> très fins dans toute la section. Accélère légèrement le tempo aux mes. 744-748.	Modérée, presque restreinte. Accélère un peu le tempo à la mes. 729 <i>Allegro moderato</i> .
Toucher	Doux et rond pendant toute la section.	Le son est très doux, intime et recueilli ; parfois extrêmement fin.
Nuances	Correctes suivant la partition. Fait plutôt un <i>diminuendo</i> à la mes. 721 au lieu d'un <i>crescendo</i> (comme Horowitz). Ne respecte pas le <i>crescendo</i> à la mes. 734 mais respecte celui à la mes. 755.	Correctes suivant la partition. Ne fait pas les <i>crescendos</i> aux mes. 721, 734 et 755. Respecte le <i>poco marcato</i> (mes. 750).
Particularités de l'interprétation	La dernière section de Gilels transmet un état de sérénité mais en même temps, une légère impatience à cause de petites précipitations. Le 2 <sup>e</sup> thème est tranquille et doux, nous retrouvons les mêmes légères précipitations. L' <i>Allegro moderato</i> est bien distingué par une respiration mais ne porte pas vraiment un changement de caractère. Le dernier <i>si</i> est long, comme chez Horowitz et Richter.	La dernière variante du 2 <sup>e</sup> thème transmet très bien le caractère serein et religieux-panthéiste. Toute la section est interprétée de manière très calme, avec une atmosphère d'intimité et recueillement. Le dernier <i>si</i> est court.

Tableau 57 : École russe, analyse des interprétations de la septième section (mes. 711-760)

Ecole pianistique	Russe	Russe	Russe
Nom de l'interprète	Múza Rubackyté	Mikhaïl Rudy	Mikhaïl Pletnev
Durée Tempi <i>Andante sostenuto</i>	3 min 22 sec Mes. 711 : 58/noire	3 min 31 sec Mes. 711 : 55/noire	3 min 21 sec Mes. 711 : 46/noire
Evolution dynamique et point culminant	Le 2 <sup>e</sup> thème (mes. 711-728) est le point culminant de la section.	Le 2 <sup>e</sup> thème (mes. 711-728) est le point culminant de la section.	Le 2 <sup>e</sup> thème (mes. 711-728) est le point culminant de la section.
Pédalisation	Modérée ; mes. 733-736 avec la pédale ( <i>comme Gilels</i> ).	Modérée.	Modérée.
Phrasé	Uni ; détache la mes. 729.	Uni ; détache la mes. 729.	Uni ; détache clairement l'arrivée de la mes. 729.
Agogique	Modérée, presque restreinte. <i>Une grande césure avant la mes. 711</i> . Le tempo à la mes. 729 est nettement plus rapide.	Modérée, presque restreinte. N'accélère pas le tempo à l' <i>Allegro moderato</i> .	Modérée. Le tempo à l' <i>Allegro moderato</i> est nettement plus rapide ; le même tempo continue au <i>Lento assai</i> .
Toucher	Doux, tendre, riche, sonore.	Très doux, tendre, intime et recueilli.	Doux, intime, recueilli.
Nuances	Correctes suivant la partition ; ambitus relativement restreint (entre <i>pp</i> et <i>mp</i> ). Fait un léger <i>crescendo</i> aux mes. 721, 734 et 755.	Correctes suivant la partition. Ne fait presque pas de <i>crescendo</i> à la mes. 721 et très peu ceux aux mes. 734 et 755. fait sentir le <i>poco marcato</i> à la mes. 750.	Correctes suivant la partition. Ne fait presque pas de <i>crescendo</i> aux mes. 721 (mais respecte l'accent), 734 et très peu à la mes. 755.
Particularités de l'interprétation	Sonorité religieuse et humble dans le 2 <sup>e</sup> thème ; dès la mes. 729, lugubre ; la fin est calme et recueillie, la voix supérieure très sonore. Le dernier <i>si</i> est très court et doux.	La dernière variante du 2 <sup>e</sup> thème transmet très bien le caractère religieux-panthéiste. Rudy interprète toute la section d'une manière très sereine, contemplative. L' <i>Allegro moderato</i> porte une différence de caractère (plus lugubre), mais sans accélérer de tempo. Le dernier <i>si</i> est court.	Le 2 <sup>e</sup> thème (mes. 711) est interprété avec une grande sérénité, le caractère religieux-panthéiste est bien transmis. L' <i>Allegro moderato</i> porte un net contraste de tempo et de caractère. Toute la section est interprétée avec beaucoup d'humilité et de contemplation. Le dernier <i>si</i> est court et clair.

Tableau 58 : École russe, analyse des interprétations de la septième section (mes. 711-760)

### 3.5.7.b. Analyse des nuances au moyen de *Sonic Visualiser*

Horowitz interprète la dernière section de la *Sonate* de manière paisible, le caractère devient de plus en plus serein. La courbe dynamique est située principalement en-dessous du degré  $-10$ , sauf lors du point culminant de la section (le deuxième thème) où le niveau sonore monte au-dessus de  $-10$ . Nous avons observé à nouveau deux interprétations relativement plus libres au niveau du toucher et des nuances. Dans son enregistrement de 1932, Horowitz fait un *diminuendo* au lieu du *crescendo* marqué par Liszt aux mes. 720-721 : cf. la courbe dynamique. Aux mes. 734-736 (variante du motto 2), il ne respecte pas le *crescendo*. En revanche, il fait le dernier *crescendo* (mes. 755-756, cadences) : cf. la courbe dynamique.

Dans l'enregistrement de 1977, le toucher de Horowitz est généralement plus fort que dans celui de 1932 : la courbe dynamique dépasse davantage le degré  $-10$  et descend à peine jusqu'au degré  $-20$  (tandis que dans l'autre enregistrement la courbe descend jusqu'à quasiment  $-30$ ). Cette fois, le pianiste fait un *crescendo* à la mes. 720 mais un *diminuendo* à la mes. 721 où Liszt a même indiqué un accent : cf. la courbe dynamique. Horowitz ne fait toujours pas de *crescendo* à la mes. 734 mais il respecte le dernier *crescendo* aux mes. 755-756. Dans cette interprétation, il souligne beaucoup le *poco marcato* (mes. 750, variante du refrain) : cf. la courbe dynamique. Dans ces deux interprétations, il tient le dernier *si* très longtemps.

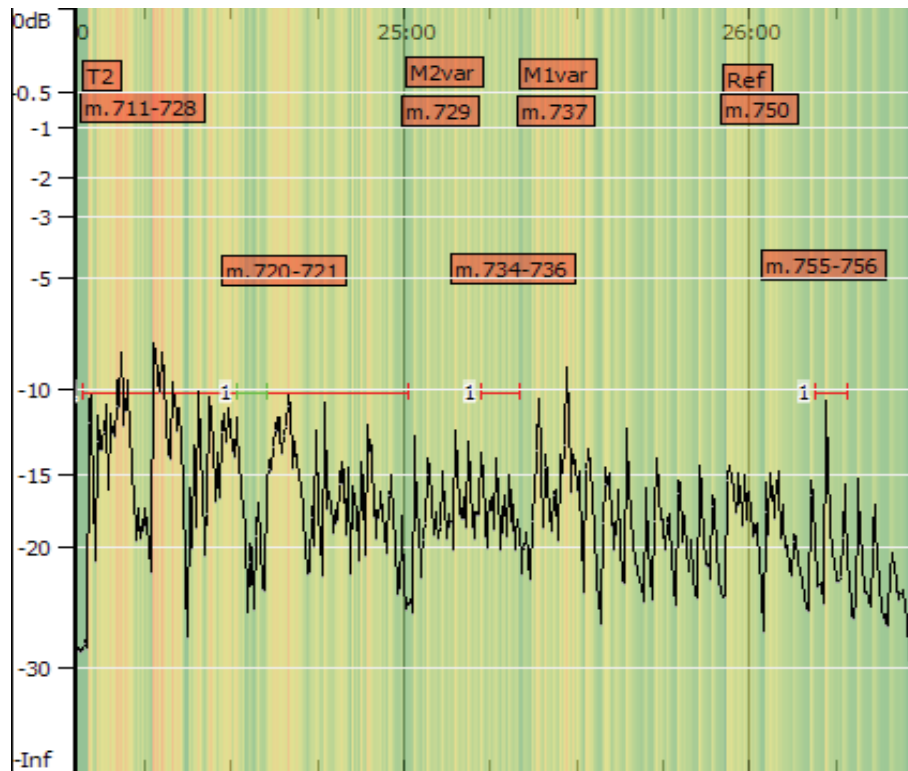


Figure 290 : Horowitz 1932, courbe de l'intensité (septième section)

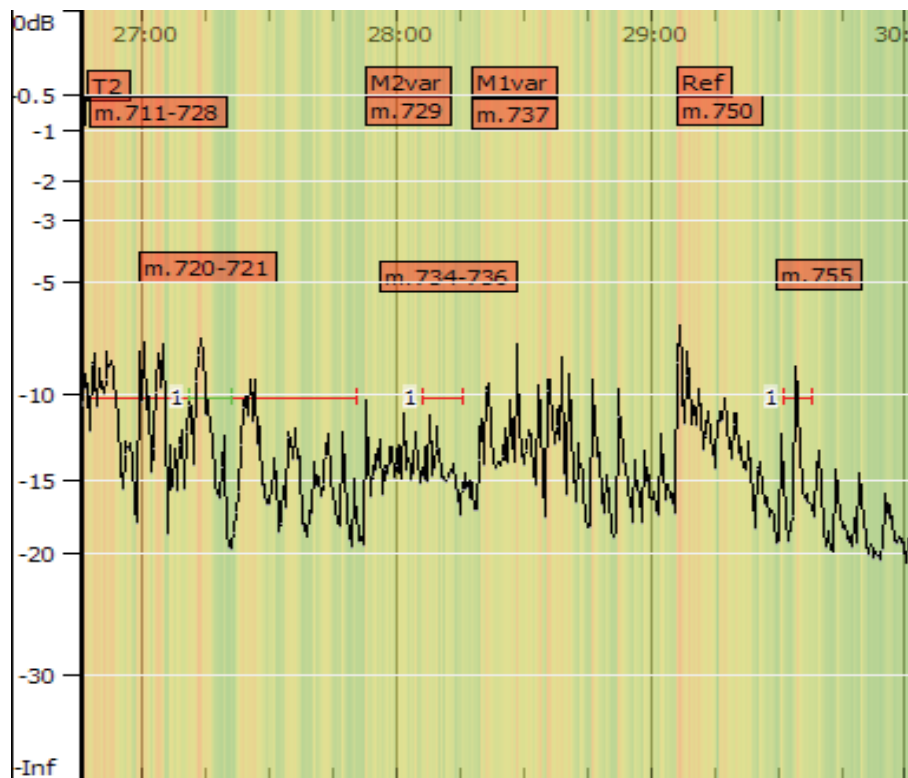


Figure 291 : Horowitz 1977, courbe de l'intensité (septième section)



Dans cette dernière section de la *Sonate* Richter transmet clairement l'isotopie *Religieuse* lors du deuxième thème. Ce dernier exprime une atmosphère de grande sérénité. Dans ces deux enregistrements, le toucher de Richter est doux et expressif aux mes. 711-728 (deuxième thème) ; dans l'enregistrement d'année inconnue, le son est plus direct, la voix supérieure est bien mise en relief. La courbe dynamique est notablement plus élevée dans l'enregistrement d'année inconnue : le son dépasse plus souvent le degré  $-10$  et se rapproche au degré  $-5$ . Dans ce même enregistrement, le son dans le registre aigu est très clair, cristallin.

Dans ces deux interprétations, Richter respecte l'accent à la mes. 721 mais pas les *crescendos* aux mes. 734-736 et 755-756 : cf. la courbe dynamique. Le début de l'*Allegro moderato*, *p sotto voce* (mes. 729) est plutôt intense au niveau de la nuance, Richter y marque quasiment un accent. Cette variante du motto **2** (mes. 729) entre un peu soudainement et change de caractère (c'est la transition vers l'isotopie *Quête macabre*). Le refrain (mes. 750) transmet ce même caractère : dans les deux enregistrements, la courbe dynamique descend en-dessous du degré  $-10$ . Les accords qui suivent suggèrent la sérénité et la paix. Le dernier *si* est plutôt long.

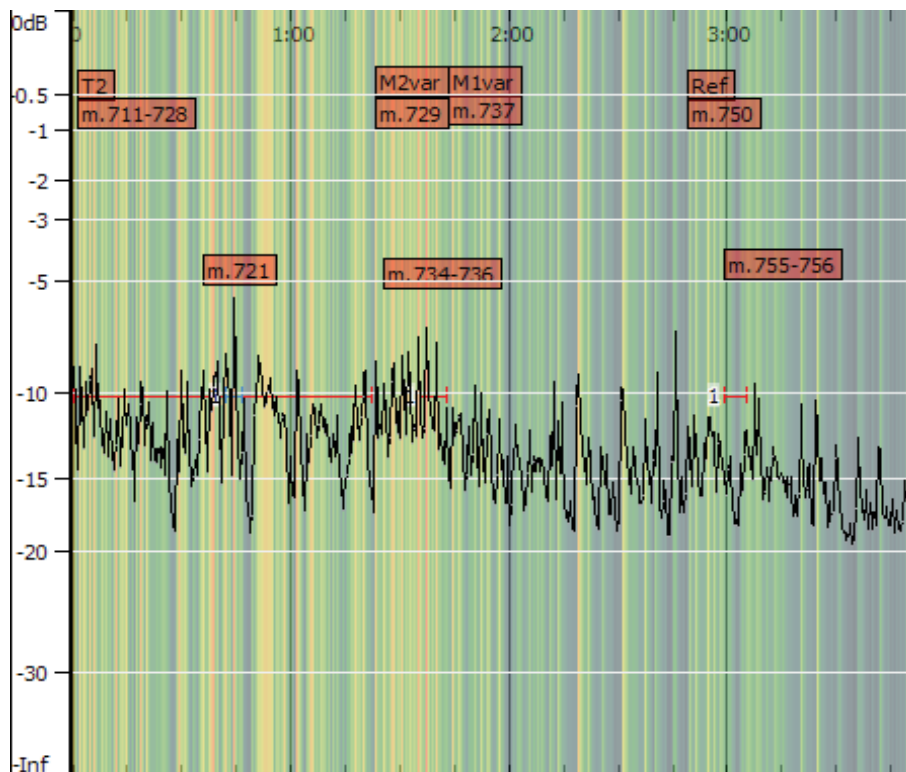


Figure 292 : Richter – année inconnue, courbe de l'intensité (septième section)

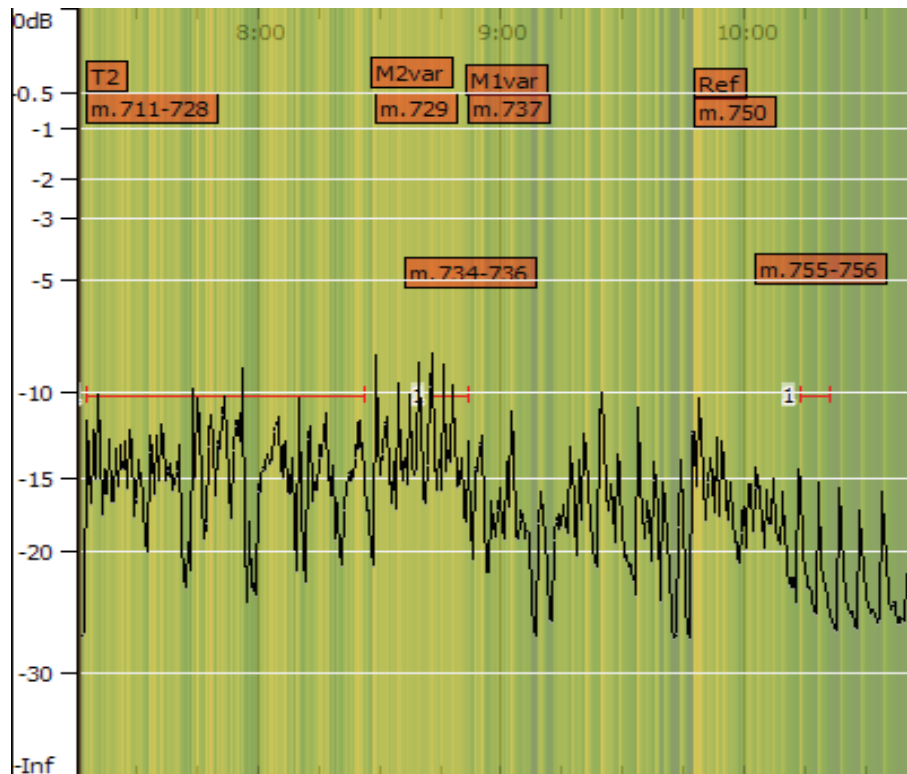


Figure 293 : Richter 1961, courbe de l'intensité (septième section)

Le toucher de Gilels pendant toute la section est doux et rond : la courbe dynamique dépasse occasionnellement le degré  $-10$ . Le deuxième thème à la mes. 711 est tranquille et doux, la courbe est située autour du degré  $-10$ . Gilels fait plutôt un *diminuendo* à la mes. 721 au lieu d'un *crescendo* (nous avons observé cette particularité dans les interprétations de Horowitz). De même, comme Horowitz, Gilels ne respecte pas le *crescendo* aux mes. 734-736 mais fait le dernier aux mes. 755-756. L'*Allegro moderato* (mes. 729, variante du motto 2) garde le même niveau de sonorité et ne porte pas de changement de caractère : encore une particularité que nous avons observée chez Horowitz. Gilels fait un *crescendo* qui n'est pas indiqué dans la partition : mes. 742-743 (*cf.* la courbe dynamique). Le dernier *si* est long, comme chez Horowitz et Richter.

Berman interprète cette dernière section de la *Sonate* de manière très calme, avec une atmosphère d'intimité et de recueillement. Le son de Berman est très doux, parfois son toucher devient extrêmement fin : la courbe dynamique est située en-dessous du degré  $-10$  et descend jusqu'au degré  $-30$ . Il ne fait pas les *crescendos* aux mes. 721, 734 et 755 mais respecte le *poco marcato* (mes. 750) : *cf.* la courbe dynamique. Cette dernière variante du deuxième thème transmet très bien le caractère serein et l'isotopie *Religieuse*. Le dernier *si* est court.

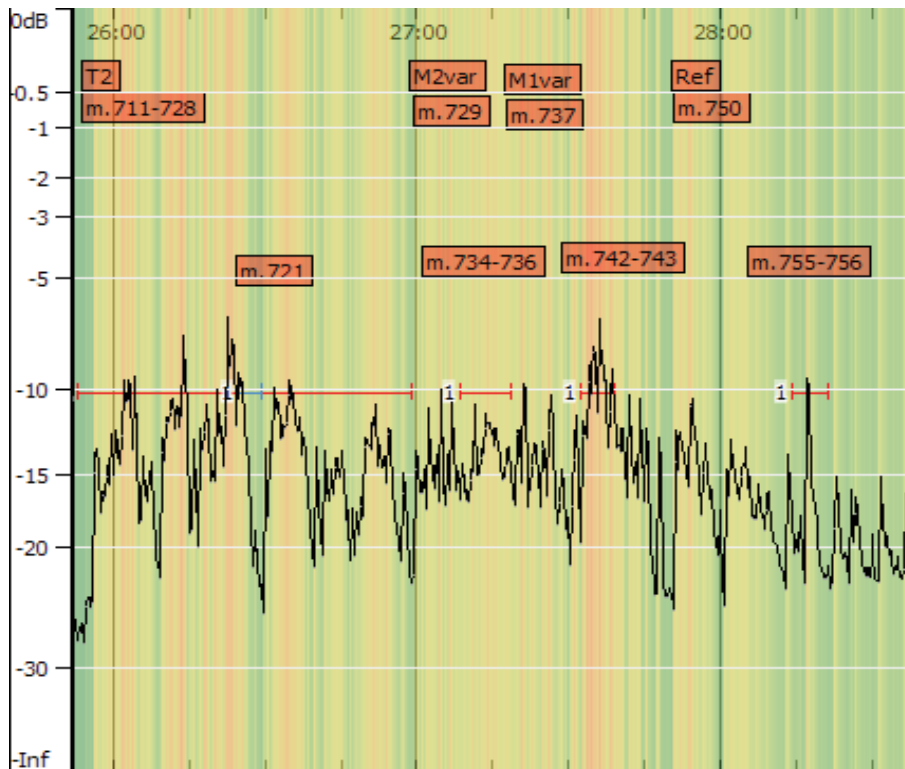


Figure 294 : Gilels 1961, courbe de l'intensité (septième section)

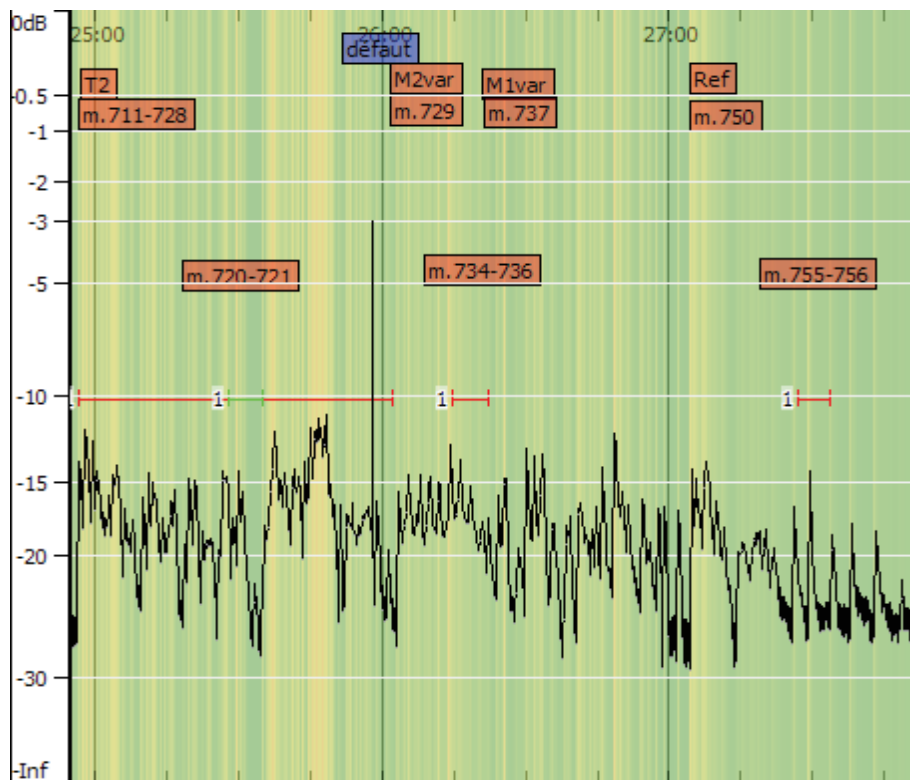


Figure 295 : Berman 1955, courbe de l'intensité (septième section)

Les trois jeunes représentants de l'école russe, Rubackyté, Pletnev et Rudy, interprètent cette dernière section de la *Sonate* avec un caractère très serein et contemplatif. L'isotopie *Religieuse* lors du deuxième thème est bien transmise.

Le toucher de Rubackyté est doux, à la fois riche et sonore (la courbe dynamique dépasse largement le degré  $-10$ ). Son ambitus dynamique est relativement restreint (entre *pianissimo* et *mezzo piano*). Elle fait de légers *crescendos* sur les mesures indiqués par Liszt (mes. 721, 734 et 755) : cf. la courbe dynamique. L'*Allegro moderato* (variante du motto **2** à la mes. 729) exprime un caractère macabre. La fin de la *Sonate* est calme, la sonorité recueillie ; la voix supérieure des accords est très sonore. Le dernier *si* est très court et doux.

Le son de Pletnev dans cette section est très doux, intime et recueilli : la courbe dynamique est toujours située en-dessous du degré  $-10$ . Pletnev ne fait presque pas les *crescendos* indiqués par Liszt aux mes. 721 et 734 mais respecte l'accent à la mes. 721. Le dernier *crescendo* (mes. 755) est relativement plus marqué : c'est le seul endroit où la courbe dynamique dépasse légèrement le degré  $-10$ . Le deuxième thème (mes. 711) est interprété avec une grande sérénité, l'isotopie *Religieuse* est bien transmise. L'*Allegro moderato* (mes. 729) porte un contraste de caractère mais la nuance reste *piano* : cf. la courbe dynamique. Toute la section est interprétée de façon très contemplative. Le dernier *si* est court, le son est clair.

Rudy a également un son très doux, intime et recueilli : le niveau sonore est situé en-dessous du degré  $-10$  (sans prendre en compte les nombreux défauts de l'enregistrement qui apparaissent sur le tracé). Rudy ne fait presque pas de *crescendo* à la mes. 721 et très peu ceux des mes. 734 et 755 : cf. la courbe dynamique. En revanche, il fait ressentir le *poco marcato* à la mes. 750 (le refrain) : la courbe dynamique monte légèrement. Il interprète toute la section d'une manière très sereine et contemplative. L'*Allegro moderato* (variante du motto **2** à la mes. 729) porte une différence de caractère qui devient plus lugubre ; le son reste très *piano*. Le dernier *si* est court, comme chez Rubackyté et Pletnev.

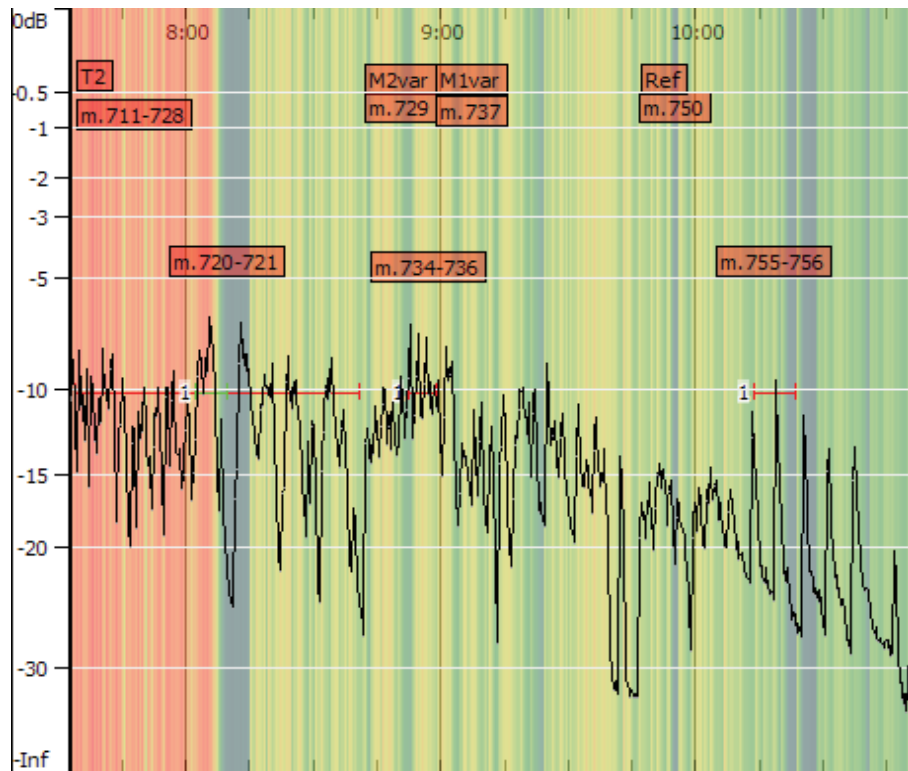


Figure 296 : Rubackyté 1997, courbe de l'intensité (septième section)

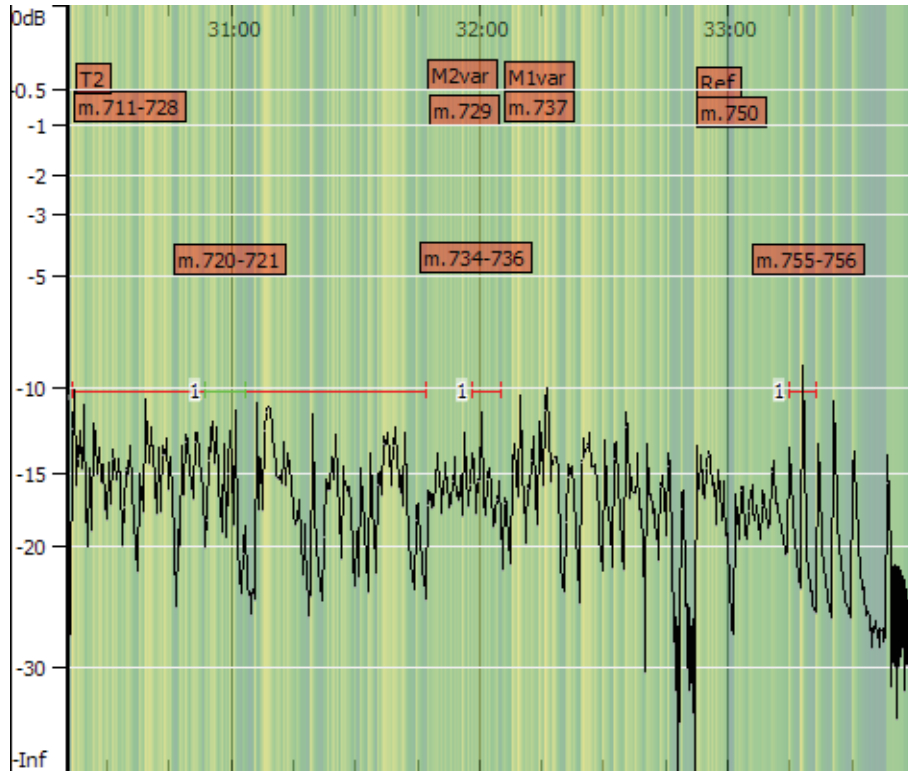


Figure 297 : Pletnev 1997, courbe de l'intensité (septième section)

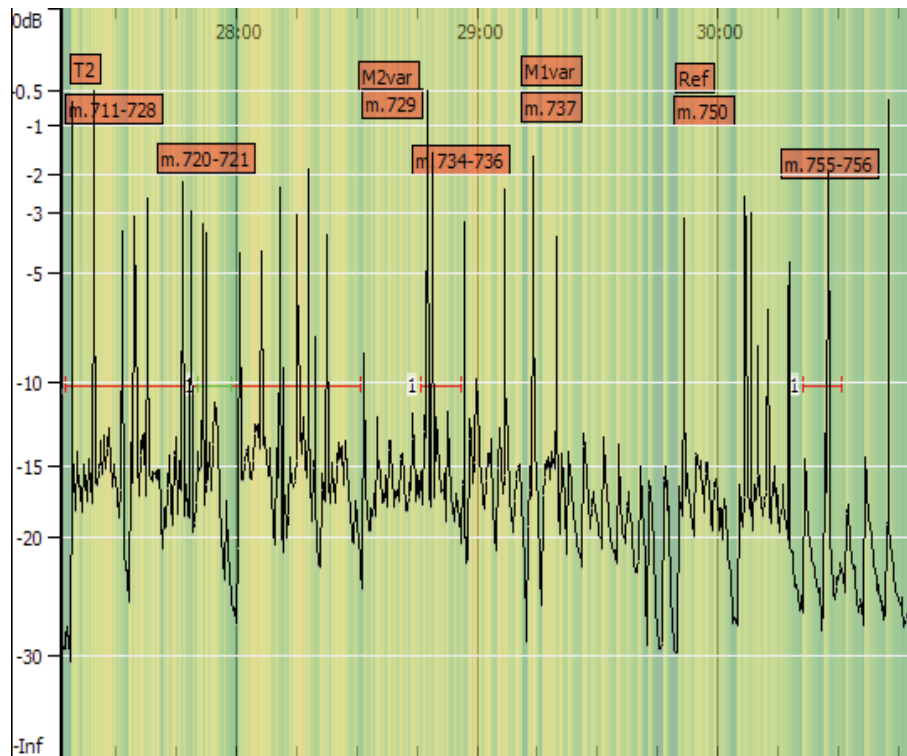


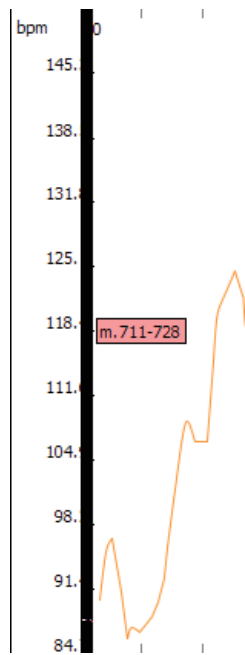
Figure 298 : Rudy 1981, courbe de l'intensité (septième section)

### 3.5.7.c. Analyse de l'agogique

L'agogique dans les deux enregistrements de Horowitz est libre. Le pianiste interprète la dernière apparition du deuxième thème avec des fluctuations libres (davantage dans l'enregistrement de 1977). Les deux enregistrements ont quasiment le même tempo.

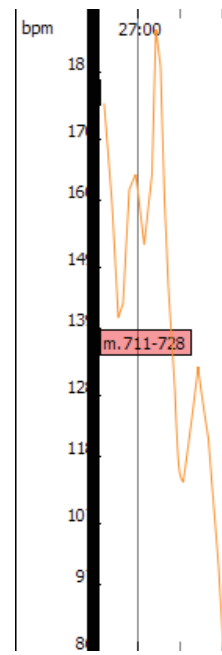
Dans l'enregistrement de 1932, Horowitz accélère légèrement le tempo à partir de la mes. 744 (cadences). De même, le *Lento assai* (refrain, mes. 750) est interprété légèrement plus vite dans cet enregistrement. Bien que la fin de la *Sonate* soit ainsi interprétée un peu plus vite, le caractère général de la section exprime la paix et devient progressivement de plus en plus serein.

Dans le deuxième enregistrement de Horowitz, l'*Allegro moderato* (variante du motto **2**, mes. 729) est interprété encore plus lentement que le début. Dans cette interprétation, Horowitz propose une conception différente de la fin : sans accélérer à partir de la mes. 744 mais en exagérant le *poco marcato* (refrain, mes. 750).



Valeur métronomique à la mes. 711 : ♩ = 84

**Figure 299** : Horowitz 1932, courbe du tempo aux mes. 711-728



Valeur métronomique à la mes. 711 : ♩ = 86

**Figure 300** : Horowitz 1977, courbe du tempo aux mes. 711-728

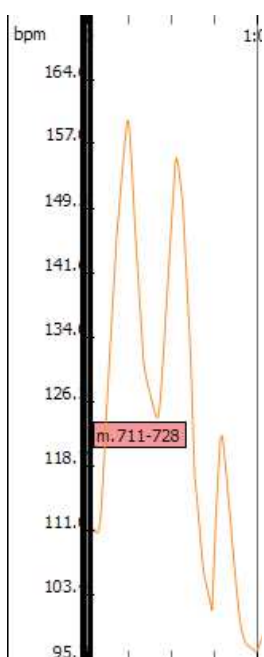
Les fluctuations agogiques dans les interprétations de Richter sont minimales. Le deuxième thème crée une impression profondément paisible, avec une certaine dignité. Les deux enregistrements ont un tempo très proche.

Dans l'enregistrement d'année inconnue, la variante du motto **2** (mes. 729) contraste avec le deuxième thème et le tempo est légèrement accéléré. Le *Lento assai* (refrain, mes. 750) reste dans le même tempo. Cette interprétation par Richter de cette section est la plus lente parmi les pianistes russes.

Dans l'enregistrement de 1961, Richter sépare le début de la section par un long point d'orgue. L'*Allegro moderato* porte un léger contraste dynamique mais le tempo reste le même. Richter garde le tempo également au *Lento assai* (refrain, mes. 750).

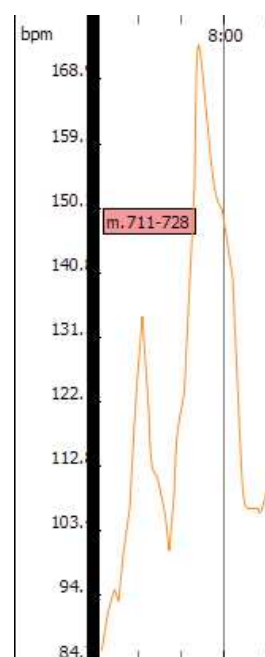
Les fluctuations agogiques de Gilels dans la dernière section de la *Sonate* sont modérées, voire libres à certains endroits. Parfois il fait des légères précipitations, y compris dans la dernière exposition du deuxième thème. En outre, il rajoute de petits *rubatos* très fins dans toute la section. L'*Allegro moderato* (variante du motto **2**, mes. 729) continue sans changer de tempo, ainsi que le *Lento assai* (refrain, mes. 750). Gilels accélère légèrement le tempo aux mes. 744-748 (cadences) : il est à noter que nous avons rencontré cette particularité dans la première interprétation de Horowitz (1932). De même, nous soulignons que le tempo de Gilels dans cette

section est proche des tempos de Horowitz : les deux pianistes ont les tempos les plus rapides parmi les pianistes russes.



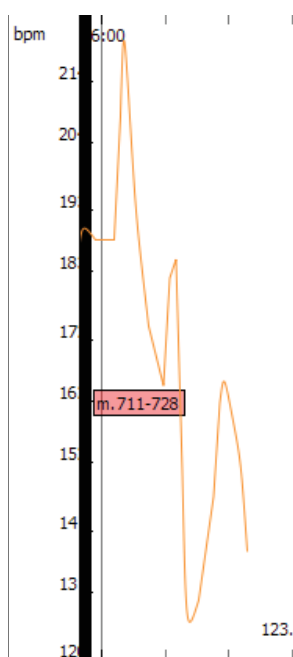
Valeur métronomique à la mes. 711 : ♩ = 55

**Figure 301** : Richter – année inconnue, courbe du tempo aux mes. 711-728



Valeur métronomique à la mes. 711 : ♩ = 45

**Figure 302** : Richter 1961, courbe du tempo aux mes. 711-728



Valeur métronomique à la mes. 711 : ♩ = 95

**Figure 303** : Gilels 1961, courbe du tempo aux mes. 711-728

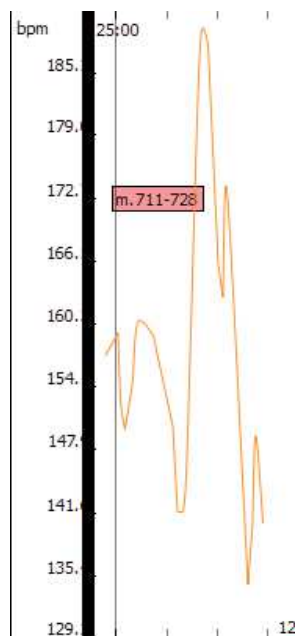


Berman a une agogique modérée, presque restreinte dans cette dernière section de la *Sonate*. La dernière exposition du deuxième thème est interprétée de manière très sereine, avec quelques fluctuations agogiques. Il accélère un peu le tempo à l'*Allegro moderato* (variante du motto **2**, mes. 729). Le *Lento assai* (refrain, mes. 750) continue dans le même tempo.

Les fluctuations agogiques dans l'interprétation de Rubackyté sont modérées, presque restreintes. Elle fait une grande césure avant le deuxième thème à la mes. 711. Le tempo à l'*Allegro moderato* (variante du motto **2**, mes. 729) est nettement plus rapide. Elle ralentit légèrement le tempo au *Lento assai* (refrain, mes. 750).

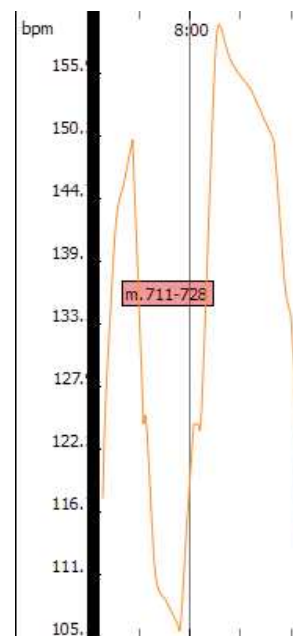
Rudy interprète également cette section avec une agogique modérée, voire restreinte. Le deuxième thème exprime une grande sérénité. L'*Allegro moderato* porte une différence de caractère qui devient macabre, mais sans accélérer de tempo.

Les fluctuations agogiques dans l'interprétation de Pletnev sont aussi modérées. Le deuxième thème est interprété très lentement (presque dans le tempo de Richter), le caractère est très serein, voire statique. Le tempo à l'*Allegro moderato* (variante du motto **2**, mes. 729) est nettement plus rapide et porte un contraste de caractère. Pletnev continue dans le même tempo au *Lento assai* (refrain, mes. 750).



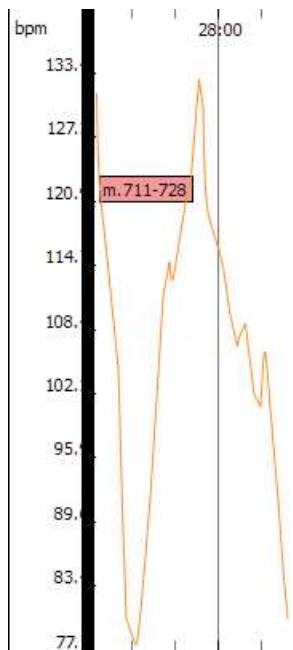
Valeur métronomique à la mes. 711 : ♩ = 74

**Figure 304** : Berman 1955, courbe du tempo aux mes. 711-728



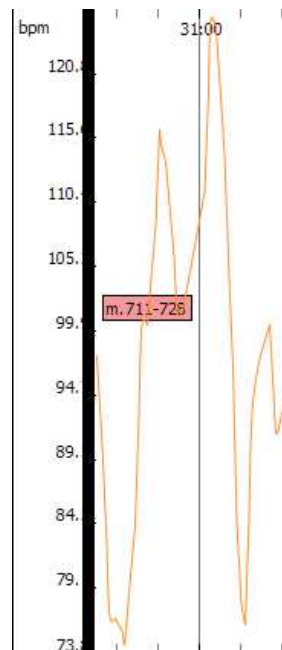
Valeur métronomique à la mes. 711 : ♩ = 63

**Figure 305** : Rubackyté 1997, courbe du tempo aux mes. 711-728



Valeur métronomique à la mes. 711 : ♩ = 61

**Figure 306** : Rudy 1981, courbe du tempo aux mes. 711-728



Valeur métronomique à la mes. 711 : ♩ = 46

**Figure 307** : Pletnev 1997, courbe du tempo aux mes. 711-728

### 3.5.7.d. Synthèse

Dans cette section, Horowitz présente deux interprétations assez libres par rapport aux nuances, à l'agogique et parfois à la pédalisation. Dans les deux enregistrements, il interprète la dernière apparition du deuxième thème avec beaucoup de fluctuations agogiques. Il ne respecte que le dernier *crescendo* dans la *Sonate* (mes. 755). Il ne distingue pas l'entrée de l'*Allegro moderato* qui ne porte pas un contraste dynamique ni de tempo (d'ailleurs, dans son enregistrement de 1977, il y ralentit même). La fin de la section est présentée différemment dans ses deux interprétations : dans la première, Horowitz accélère légèrement le tempo à partir de la mes. 744 et même au *Lento assai*, créant une légère impression d'impatience. Dans le deuxième enregistrement il garde le même tempo mais le *poco marcato* (mes. 750) est joué assez fort. Un détail très intéressant concerne la pédalisation aux mes. 748-749 : Horowitz les relie avec la pédale, même sur les silences. Nous avons observé ce type de pédalisation chez Fischer, Anda, Cziffra et Vásáry : des pianistes appartenant aux générations proches de celle de Horowitz.

Richter présente deux interprétations qui se distinguent par leur profondeur. Il interprète la dernière apparition du deuxième thème de manière très calme, avec un

caractère religieux et paisible. Toute la section est interprétée de manière très contemplative et avec une agogique limitée, très dépouillée et rigoureuse à la fois. Généralement, Richter ne respecte pas les *crescendos*, créant ainsi une impression de statisme et de tranquillité. Il distingue l'entrée de l'*Allegro molto* qui porte un contraste dynamique et de caractère (plus macabre). Le *Lento assai* termine la *Sonate* de façon très sereine et méditative. Nous trouvons là une différence entre les interprétations de Richter et celles de Horowitz, qui sont moins sereines et profondes.

La dernière section de Gilels semble être influencée par l'esprit de Horowitz. Nous avons retrouvé les mêmes signes de légère impatience (quoique moins forts que chez Horowitz) : l'agogique plus libre et surtout les petites précipitations (même le deuxième thème à la mes. 711 est présenté avec ces particularités). Par conséquent, il a été assez difficile de mesurer les tempos de Horowitz et Gilels. Comme Horowitz, Gilels accélère légèrement le tempo aux mes. 744-748. Malgré ces particularités du tempo, il transmet bien le caractère serein et paisible de toute la section, ainsi que de la variante du deuxième thème. Il distingue l'entrée de l'*Allegro moderato* (mes. 729), mais sans changer de caractère ni de tempo. Autre détail en commun avec les interprétations de Horowitz, les nuances : aux mes. 720-721, au lieu du *crescendo* qui est marqué, Gilels fait un *diminuendo*, sans respecter non plus l'accent à la mes. 721 ; Gilels et Horowitz ne respectent pas le *crescendo* à la mes. 734 mais respectent le dernier (mes. 755). La dernière note de la *Sonate* est assez longue (comme chez Horowitz et Richter).

L'interprétation de Berman se rapproche plutôt de celles de Richter : nous avons retrouvé le même caractère de profonde sérénité et contemplation. La dernière apparition du deuxième thème transmet le caractère religieux ; le son est très intime et recueilli. Le toucher peut devenir très fin. Berman fait des fluctuations agogiques très restreintes. Il respire peu avant l'*Allegro moderato* (mes. 729), mais en revanche accélère le tempo, en suivant cette indication. Il garde une sonorité assez uniforme pendant cette section, sans respecter les *crescendos* marqués (comme Richter), mais il fait sentir clairement le *poco marcato* (mes. 750).

Les trois plus jeunes représentants russes rejoignent la conception générale de Richter et Berman. Rubackyté, Rudy et Pletnev interprètent la dernière section de manière très sereine, contemplative et profonde. L'agogique est généralement assez restreinte, ils gardent un tempo stable. Tous trois détachent clairement l'arrivée de la

mes. 729 ; Rubackyté et Pletnev changent nettement de tempo à l'*Allegro moderato* en insistant sur le caractère macabre de cet endroit. Rudy choisit de ne pas y accélérer le tempo mais change aussi de caractère. Par rapport aux nuances, les trois pianistes font assez légèrement les *crescendos* marqués, Rubackyté est celle qui les souligne le plus. Il est intéressant de noter que Rubackyté, Rudy et Pletnev terminent la *Sonate* avec un *si* assez court, comme Berman mais différemment de Richter.

Dans cette dernière section de la *Sonate*, nous avons distingué deux conceptions générales au sein de l'école russe : d'une part, celle de Horowitz et Gilels qui implique plus de fluctuations agogiques, certaines particularités dans les nuances et la continuation du même caractère du deuxième thème à l'*Allegro moderato*. D'autre part, nous avons observé la conception de Richter, Berman, Rubackyté, Rudy et Pletnev qui se caractérise par une agogique très restreinte, un net contraste de caractère (et, dans certains cas, de tempo et de nuance) à l'*Allegro moderato*, une sonorité intime et recueillie pendant toute la section. Malgré ces différences dans la conception de la septième section, tous les pianistes russes transmettent le caractère de l'isotopie *Religieuse* de la dernière variante du deuxième thème (à notre avis, Horowitz est celui qui transmet le moins ce caractère).

## 3.6. L'école américaine

### 3.6.1. Première section (mes. 1-100)

#### 3.6.1.a. Tableaux d'analyse

École pianistique	Américaine	Américaine	Américaine
Nom de l'interprète	Jorge Bolet	Leon Fleisher	Stéphane Blet
Durée Tempi <i>Lento assai</i> <i>Allegro energico</i> <i>sempre f ed agitato</i>	2 min 52 sec mes. 1-7 : 54/noire mes. 8-31 : 77/blanche mes. 32-100 : 85/blanche	2 min 51 sec mes. 1-7 : 45/noire mes. 8-31 : 68/blanche mes. 32-100 : 86/blanche	3 min 04 sec mes. 1-7 : 49/noire mes. 8-31 : 75/blanche mes. 32-100 : 76/blanche
Évolution dynamique et Point culminant	En trois phases, graduellement. <i>p</i> (mes. 45) → <i>ff</i> (mes. 55) ; <i>ff</i> (mes. 56-67 avec <i>rf</i> à la mes. 61) → <i>fff</i> (mes. 68-81)	En trois phases, graduellement. <i>p</i> (mes. 45) → <i>ff</i> (mes. 55) ; <i>ff</i> (mes. 56-67 avec <i>rf</i> à la mes. 61) → <i>fff</i> (mes. 68-81)	En trois phases, graduellement. <i>p</i> (mes. 45) → <i>ff</i> (mes. 55) ; <i>ff</i> (mes. 56-67 avec <i>rf</i> à la mes. 61) → <i>fff</i> (mes. 68-81)
Pédaliation	Modérée, parfois ample mais très propre. Pédale aux mes. 45-50 mais très propre.	Minimale. Assez sèche au début de la <i>Sonate</i> . Mes. 18-25 sans pédale. Mes. 70-79 (au point culminant) presque sans pédale.	Très ample. Beaucoup d'endroits sont joués avec beaucoup de pédale, en opposition parfois à l'articulation de Liszt (exemple : les mes. 32-33, 51-54 et 69-81).
Phrasé	Très uni, aidé également du tempo rapide.	Très uni, aidé aussi par la virtuosité. Sépare peu la mes. 32.	Uni. Sépare peu la mes. 32.
Agogique	Modérée. très légère précipitation aux mes. 27-29. <i>Rit.</i> modéré avant la mes. 32. Un peu de <i>ritardando</i> à la mes. 44. Accélère globalement un peu le tempo à l'évolution dynamique et au point culminant (mes. 55-81). Léger <i>rit.</i> à partir de la mes. 93 jusqu'à la fin de la section.	Minimale. Accélération à partir de la mes. 21. Peu de <i>ritardando</i> avant la mes. 32 : la courbe dynamique montre une élévation avant. À la mes. 32 et par la suite, on sent une précipitation. Retient le tempo à la mes. 55 et accélère à partir de la mes. 72. Dernière accélération à partir de la mes. 93.	Modérée. Il y a une <i>précipitation</i> aux mes. 2 et 5. <i>Rit.</i> aux mes. 51-54. Accélère légèrement à partir de la mes. 72. Ralentit à la fin de la section à partir de la mes. 89.
Toucher	Le toucher de Jorge Bolet est riche et très résolu, même s'il n'arrive pas à un niveau sonore très fort.	Le son est très direct, puissant et dense. Le toucher est très solide.	Bien solide, le son est ample et dense.
Nuances	Correctes selon la partition. Son très uniforme et doux au refrain (mes. 1-7). Bolet construit clairement son évolution dynamique préparant le point culminant, avec des niveaux plus élevés aux mes. 61 ( <i>rinforzando</i> ) et mes. 81 (fin du point culminant).	Correctes selon la partition. Construit de manière très claire l'évolution et le point culminant.	Correctes selon la partition. Les mes. 18-24 sont jouées assez fort et par conséquent le <i>ff</i> à la mes. 25 est exprimé moins fort. Le point culminant de la section (mes. 79-81) ne représente pas le niveau d'intensité le plus élevé.
Particularités de l'interprétation	L'interprétation de Bolet se distingue par son respect des indices de Liszt. Son jeu porte beaucoup d'énergie et d'élan. Les <i>sol</i> initiaux sont relativement brefs, sans être secs. À la mes. 32, nous sentons beaucoup d'énergie et de l'élan.	Le début de la <i>Sonate</i> est lent, mystérieux et sinistre. Fleisher fait un grand contraste avec le motto 1 à la mes. 8 qui vient brusquement, avec un caractère très résolu. Il présente une interprétation très passionnée et en même temps rigoureuse, élégante et convaincante.	Les <i>sol</i> initiaux sont particulièrement courts. Le début n'est pas mystérieux, la sonorité est plutôt ouverte et non <i>sotto voce</i> (confirmation par la courbe dynamique qui montre des niveaux sonores élevés aux mes. 1-7). Contraste avec le motto 1. Nous avons noté la pédaliation très ample dans cette section.

Tableau 59 : École américaine, analyse des interprétations de la première section (mes. 1-100)

### 3.6.1.b. Analyse des nuances au moyen de *Sonic Visualiser* :

Le toucher de Bolet et Fleisher (nés dans les années 1910 et 1920) est très riche, dense et solide dans les nuances fortes. L'écart sonore de Bolet est relativement moins important : la courbe sonore descend un peu en-dessous du degré -20 et atteint au maximum le degré -3. La courbe sonore de Fleisher descend également en-dessous du degré -20 mais atteint -0,5 dans les nuances fortes (en le dépassant par trois fois dans le développement dynamique et le point culminant).

En ce qui concerne les nuances, les interprétations de Bolet et de Fleisher respectent les indices du compositeur. Le début de la *Sonate* chez Bolet se caractérise par un son très uniforme et doux au refrain (mes. 1-7) : la courbe dynamique montre le petit écart sonore au début (elle se situe autour des degrés -20 et -15). Une particularité de l'interprétation de Fleisher est l'interprétation du motto **1** (mes. 8) qui porte un grand contraste avec le refrain et exprime un caractère très résolu. Bolet et Fleisher construisent clairement l'évolution dynamique (à partir de la mes. 55) pour préparer le point culminant : leurs courbes sonores montrent trois pics, avec des niveaux plus élevés aux mes. 55 (début de l'évolution dynamique), mes. 61 (*rinforzando*) et mes. 81 (fin du point culminant).

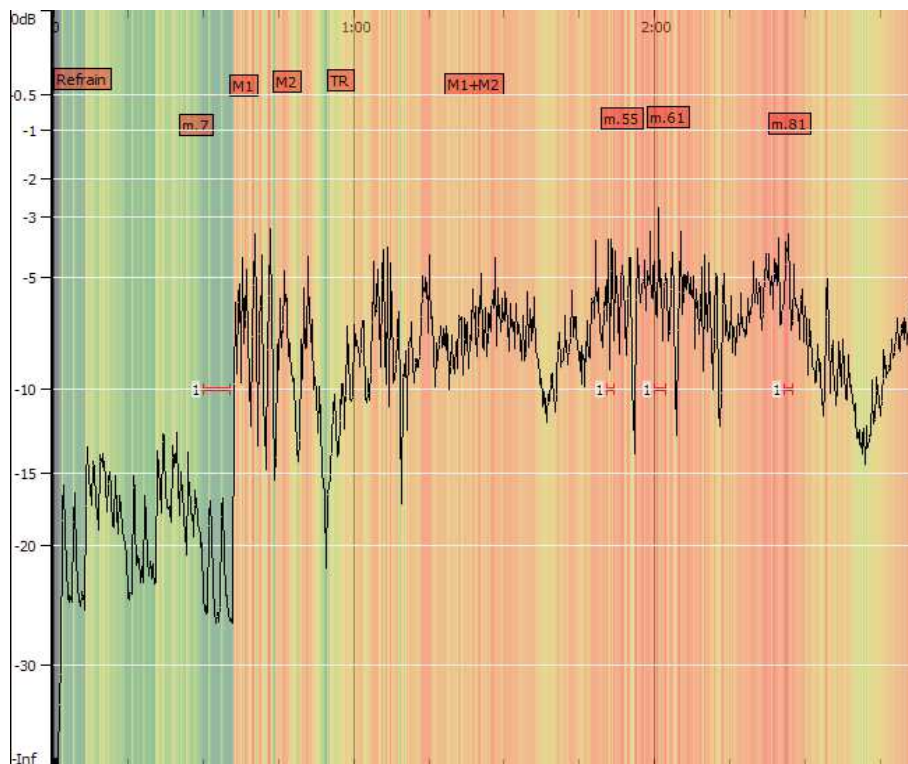
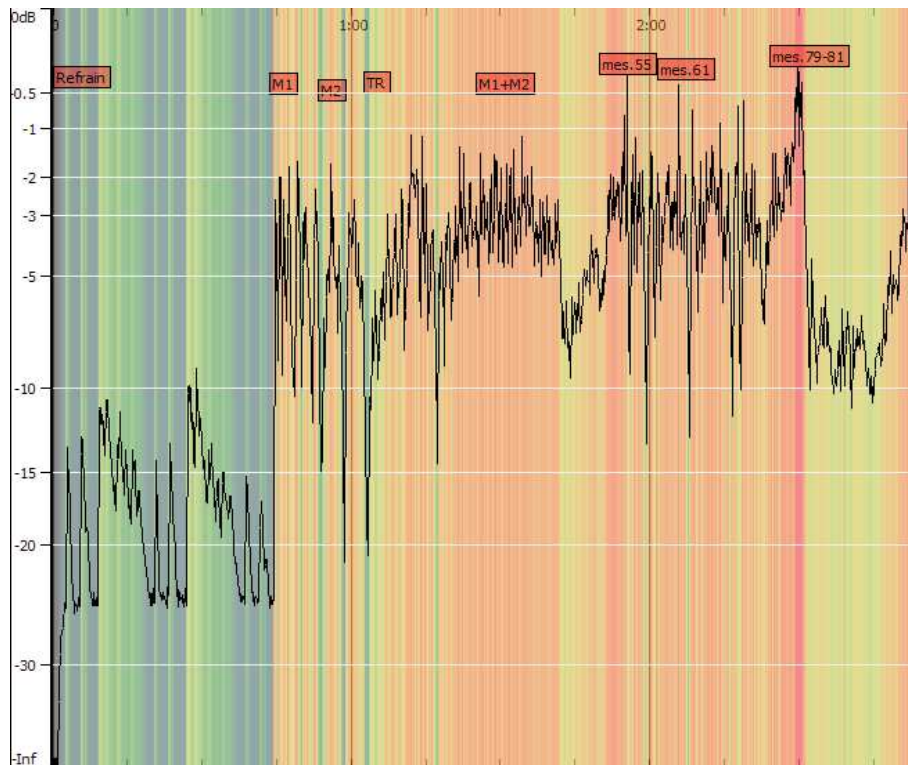


Figure 308 : Bolet 1960, courbe de l'intensité (première section)



**Figure 309 :** Fleisher 1959, courbe de l'intensité (première section)

L'interprétation de Bolet montre des niveaux sonores en général assez élevés : le son dépasse souvent le degré  $-0,5$  et arrive quelquefois au degré maximal de  $0$  dB. Le toucher est solide, le son est ample et dense.

Le début de la *Sonate* se caractérise par une sonorité plutôt ouverte et non *sotto voce*, selon l'indication de Liszt (nous en voyons la confirmation sur la courbe dynamique, qui montre un niveau sonore atteignant quasiment le degré  $-5$  aux mes.1-7). De même, les mes. 18-24 sont jouées assez fort et par conséquent le *ff* à la mes. 25 est exprimé moins fort (*cf.* la courbe dynamique). Lors de l'évolution dynamique, Bolet souligne les mes. 61 *rinforzando* et 68 *fff*, mais le point culminant de la section (mes. 79-81) présente un niveau d'intensité moins élevé.

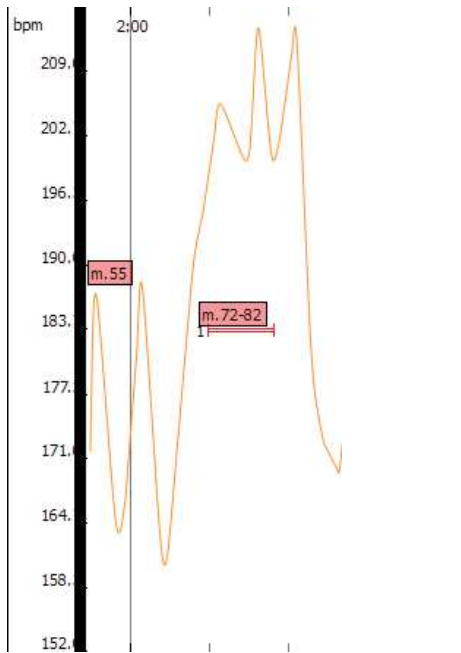




**Figure 310** : Blet 1988, courbe de l'intensité (première section)

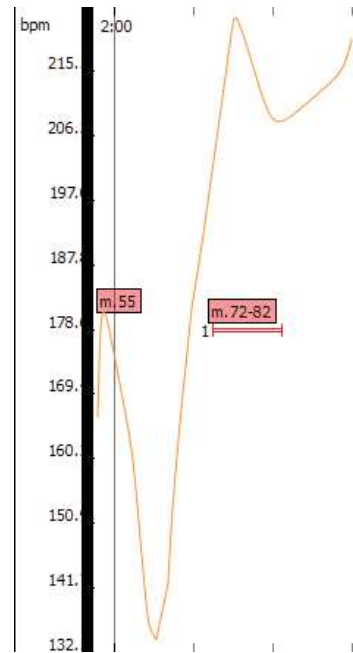
### 3.6.1.c. Analyse de l'agogique

Bolet, Fleisher et Blet présentent des fluctuations agogiques modérées, relativement plus libres chez Blet et quasiment minimales chez Fleisher. Les trois pianistes préparent l'arrivée de la mes. 32 (mottos **1+2**) avec peu de *ritardando*. Ils accompagnent le développement dynamique et le point culminant (mes. 72-82) d'une accélération et ralentissent ensuite légèrement. Bolet et Blet ralentissent légèrement après le point culminant (à partir de la mes. 93 pour Bolet et la mes. 89 pour Blet). En revanche, Fleisher choisit d'accélérer légèrement à cet endroit (à partir de la mes. 93 : *cf.* la courbe du tempo).



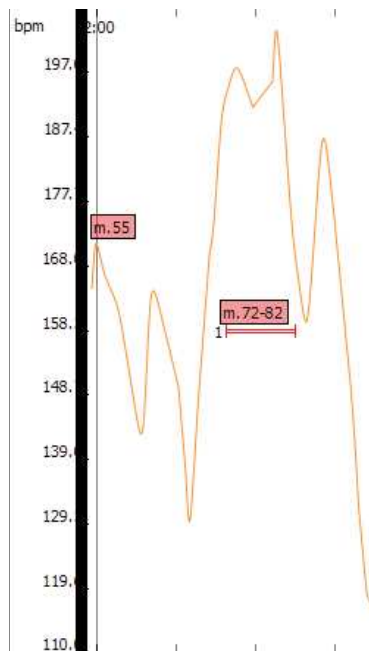
Valeur métronomique à la mes. 55 : ♩ = 152

**Figure 311** : Bolet 1960, courbe du tempo aux mes. 55-94



Valeur métronomique à la mes. 55 : ♩ = 184

**Figure 312** : Fleisher 1959, courbe du tempo aux mes. 55-94



Valeur métronomique à la mes. 55 : ♩ = 156

**Figure 313** : Blet 1988, courbe du tempo aux mes. 55-94

#### 3.6.1.d. Synthèse

Dans cette première section de la *Sonate*, nous voyons une parenté entre les interprétations de Bolet et de Fleisher : les deux pianistes montrent un mode de jeu assez « classique » et équilibré, avec une agogique et une pédalisation modérées. En outre, leurs conceptions de l'évolution dynamique et du point culminant semblent très proches.

Dans l'interprétation de Stéphane Blet, nous observons un usage de la pédale très ample : certains passages sont joués avec beaucoup de pédale, en opposition parfois à l'articulation de Liszt (à titre d'exemple : mes. 32-33, 51-54 et 69-81). Le toucher de Blet est généralement plus sonore que celui des autres pianistes américains, même au début de la *Sonate*. Son agogique est plus libre. Les premières notes de la *Sonate* sont très courtes.

### 3.6.2. Deuxième section (mes. 101-204)

#### 3.6.2.a. Tableaux d'analyse

École pianistique	Américaine	Américaine	Américaine
Nom de l'interprète	Jorge Bolet	Leon Fleisher	Stéphane Blet
Durée Tempi <i>Grandioso</i>	4 min 06 sec mes. 105 : 68/blanche	3 min 56 sec mes. 105 : 75/blanche	4 min 36 sec mes. 105 : 63/blanche
Evolution dynamique et point culminant	Évolution puissante et tranquille (mes. 101-104) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 105-114) → mes. 109 en <i>fff</i> .	Evolution puissante et agitée (mes. 101-104) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 105-114) → mes. 109 en <i>fff</i> .	Evolution puissante et tranquille (mes. 101-104) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 105-114) → mes. 109 en <i>fff</i> .
Pédalisation	Modérée. Mes. 149-152 sans pédale.	Modérée.	Modérée, parfois ample (exemple : les mes. 197-200 sont jouées sur la même pédale).
Phrasé	Uni. Bolet sépare le motto 2 (mes. 153) avec un <i>ritardando</i> .	Fleisher fait un peu de <i>ritardando</i> avant le 1 <sup>er</sup> thème. En revanche, il ralentit notablement avant la mes. 153 en séparant l'entrée par une respiration.	Uni. Sépare notablement l'entrée à la mes. 153.
Agogique	Modérée. <i>Ritardando</i> modéré avant le 1 <sup>er</sup> thème. Tempo plus rapide à partir de la mes. 179, accompagné d'un caractère agité. Les petites notes aux mes. 200 et 204 sont jouées très vite.	Modérée. Le 1 <sup>er</sup> thème est préparé avec une légère accélération aux mes. 101-103 et un petit rit. seulement à la mes. 104. Accélération à partir de la mes. 179, accompagnée d'un caractère agité ( <i>cf. idem</i> ). Accélère beaucoup les petites notes à la mes. 204.	Modérée. Blet ralentit beaucoup avant l'entrée du 1 <sup>er</sup> thème. Beaucoup de préparations de notes dans le 1 <sup>er</sup> thème ( <i>accents agogiques</i> ). N'accélère quasiment pas aux mes. 179-192.
Toucher	Le toucher au 1 <sup>er</sup> thème est riche et dense, le son est ample sans être très puissant (la courbe dynamique est située entre les niveaux -10 et -5 : <i>cf. figure N°</i> ). Dans les nuances douces, le son est tendre, avec une souplesse interne et assez sonore.	Son très riche et dense au 1 <sup>er</sup> thème. Dans les nuances douces, la sonorité est tendre mais toujours résolue et brillante.	Le toucher au 1 <sup>er</sup> thème est très dense et riche. Le toucher dans les nuances douces est très clair et sonore.
Nuances	Correctes selon la partition. Dans cette section, il y a moins d'écart entre les nuances fortes et douces. Bolet diminue aux mes. 195-196, au lieu du <i>crescendo</i> qui est marqué ( <i>comme Fleisher et Blet</i> ).	Correctes selon la partition. Fleisher diminue aux mes. 195-196 au lieu du <i>crescendo</i> qui est marqué ( <i>comme Bolet et Blet</i> ).	Correctes selon la partition. Blet accentue la main gauche aux mes. 145-147. Blet diminue aux mes. 195-196 au lieu du <i>crescendo</i> qui est marqué ( <i>comme Fleisher et Bolet</i> ).
Particularités de l'interprétation	Le 1 <sup>er</sup> thème est majestueux, tranquille et noble, préparé par un <i>ritardando</i> et une évolution dynamique puissante. Les passages lyriques de la section sont très doux, avec beaucoup de souplesse et de liberté mais sans trop d'agogique.	Le 1 <sup>er</sup> thème (mes. 105) est interprété de manière très majestueuse et solennelle, en commençant un peu plus lentement que le tempo qui précède et en accélérant par la suite. Le son est puissant et riche. Dans l'interprétation de Fleisher, nous voyons un tempérament bien exprimé.	Le 1 <sup>er</sup> thème est interprété de manière majestueuse et solennelle, pourtant l'accompagnement des accords est très fort et empêche la bonne perception de la ligne mélodique. Le reste de la section porte beaucoup de sérénité.

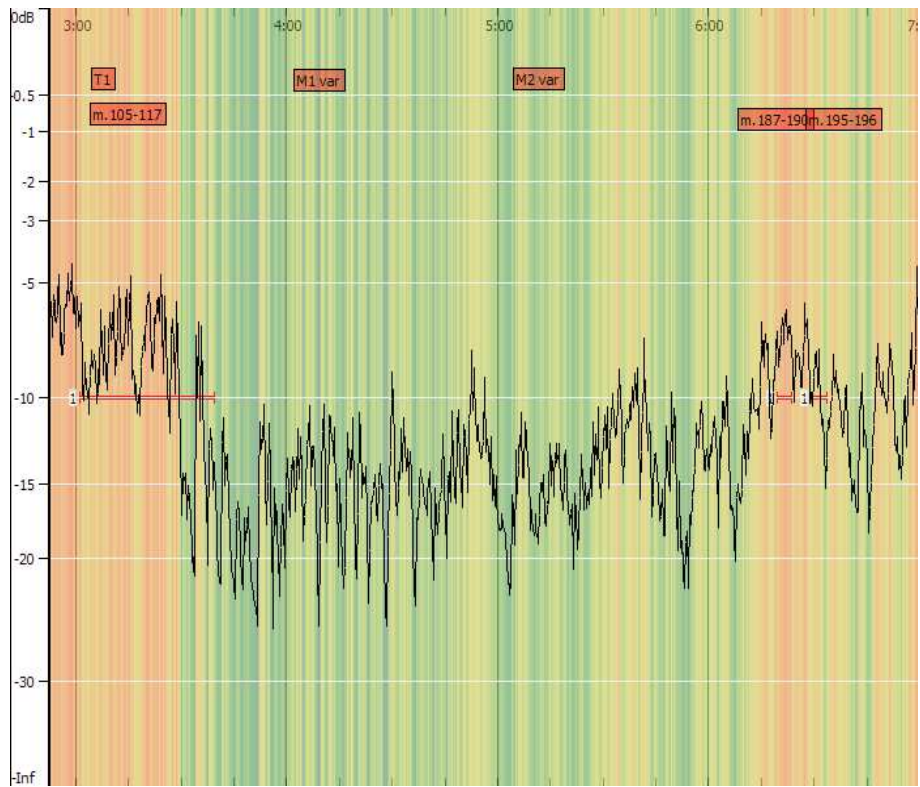
Tableau 60 : École américaine, analyse des interprétations de la deuxième section (mes. 101-204)

### 3.6.2.b. Analyse des nuances au moyen de *Sonic Visualiser*

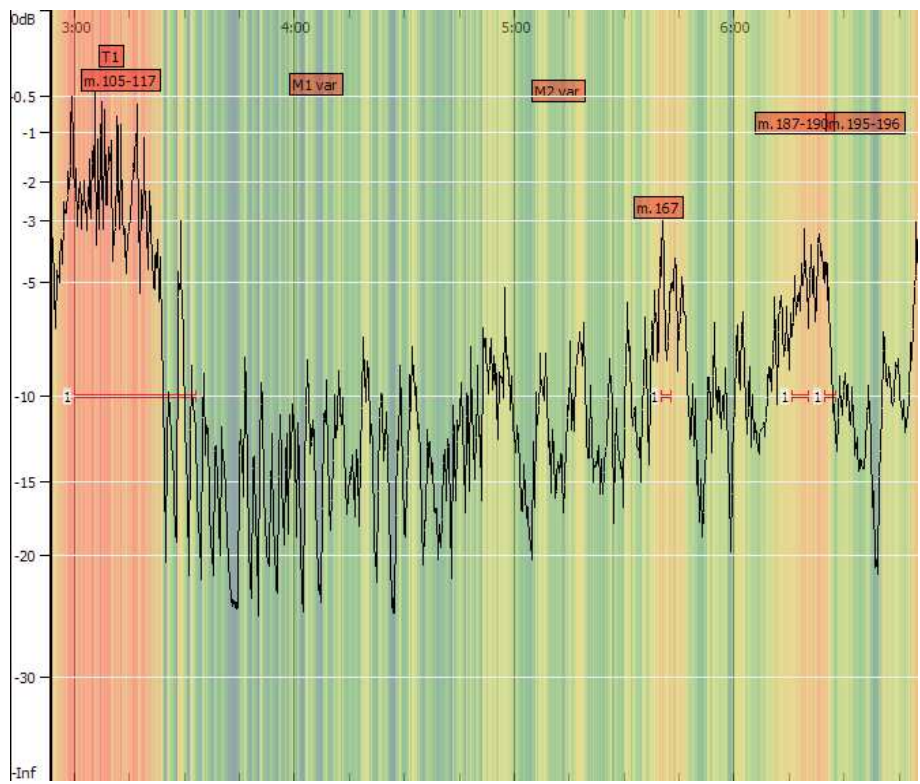
Chez Bolet, le premier thème est majestueux, tranquille et noble. Il est préparé par une évolution dynamique puissante. Son toucher dans le thème est riche et dense, le son est ample sans être très puissant (la courbe dynamique est située entre les niveaux  $-10$  et  $-5$  : dans la première section, le niveau sonore a atteint le degré  $-3$ ). Dans les nuances douces, le son est tendre, avec une souplesse interne et assez sonore : la courbe dynamique est située entre les degrés  $-20$  (qui est souvent dépassé) et  $-10$  mais elle atteint quasiment le degré  $-5$  aux mes. 187-190 (fin de la variante du motto 1). Par conséquent, nous avons trouvé que dans cette section, l'écart d'intensité est moins large entre les nuances fortes et douces. Une particularité de l'interprétation de Bolet est le relatif *diminuendo* qu'il fait aux mes. 195-196 au lieu du *crescendo* indiqué dans le texte.

La conception de Fleisher pour le thème rejoint celle de Bolet : il l'interprète de manière très majestueuse et solennelle, avec un son puissant et riche. Dans son interprétation, nous avons également relevé son tempérament fort et ardent. Au premier thème, le niveau sonore atteint le degré  $-0,5$  et descend jusqu'au niveau  $-5$ . Dans les nuances douces, la sonorité est tendre mais toujours résolue et brillante (la courbe dynamique descend en-dessous du niveau  $-20$  mais monte par deux fois jusqu'au niveau  $-3$ ). Fleisher souligne le *poco crescendo* et le *f* aux mes. 187-190 (fin de la variante du motto 1) mais diminue aux mes. 195-196 *crescendo* : nous avons retrouvé la même conception chez Bolet.

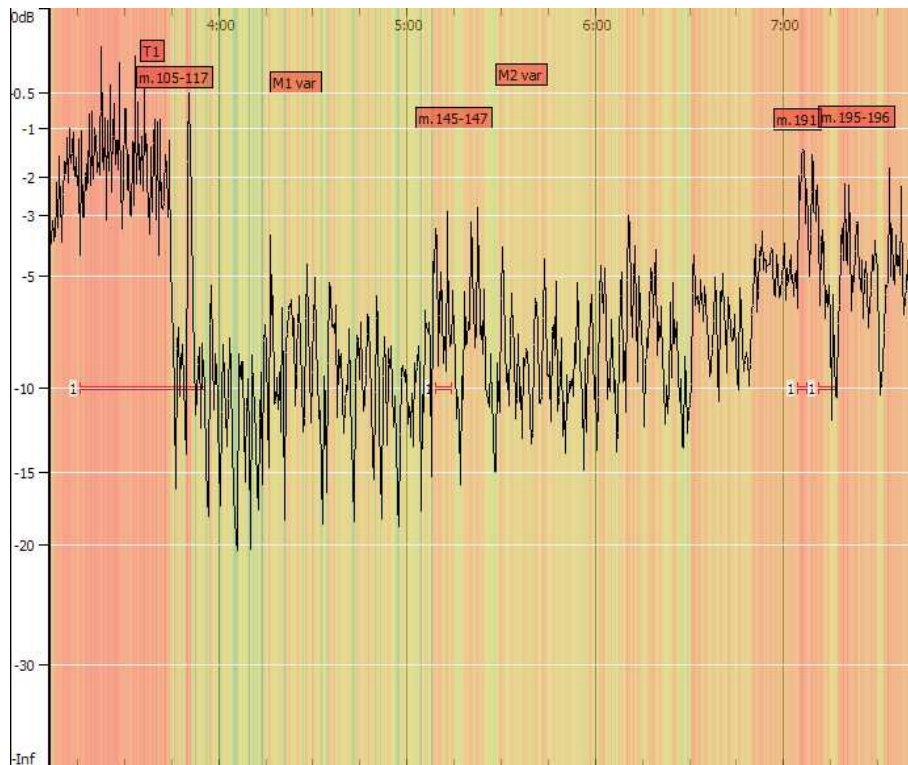
Dans l'interprétation de Blet, le premier thème exprime le même caractère solennel que chez Bolet et Fleisher. Cependant, l'accompagnement à la main gauche est très fort et rend plus difficile la perception de la ligne mélodique : nous avons relevé la même particularité chez Fischer, Anda, Cziffra, Vásáry et Cortot. Le toucher est très dense et riche dans le thème (la courbe dynamique dépasse souvent le niveau  $-0,5$ ), très clair et sonore dans les nuances douces (la courbe dynamique atteint à peine le niveau  $-20$  et monte au-dessus du niveau  $-2$ ). Blet accentue la main gauche aux mes. 145-147 (la courbe dynamique montre un pic qui dépasse le niveau  $-3$ ). Par rapport aux mes. 195-196, il fait la même particularité que Bolet et Fleisher : il diminue au lieu de faire le *crescendo*. La courbe dynamique montre un point culminant aux mes. 191-194 où le niveau sonore dépasse le degré  $-2$  (Bolet et Fleisher ont, en revanche, interprété plus fort les mes. 187-190).



**Figure 314** : Bolet 1960, courbe de l'intensité (deuxième section)



**Figure 315** : Fleisher 1959, courbe de l'intensité (deuxième section)



**Figure 316** : Blet 1988, courbe de l'intensité (deuxième section)

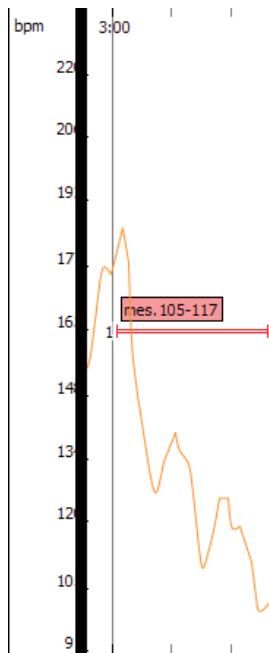
### 3.6.2.c. Analyse de l'agogique

Les fluctuations agogiques dans les enregistrements de Bolet et de Fleisher sont en général modérées. Bolet prépare le premier thème avec un *ritardando* modéré. Fleisher montre une conception originale : le thème est préparé avec une légère accélération aux mes. 101-103 et un petit *ritardando* seulement à la mes. 104. De même, il commence le thème un peu plus lentement que le tempo qui précède et accélère par la suite. Bolet et Fleisher ralentissent notablement avant la mes. 153 (variante du motto **2**) et préparent son entrée par une respiration. Tous deux accélèrent le tempo à partir de la mes. 179 (variante du motto **1**) et prennent un caractère plus agité. Bolet et Fleisher montrent encore une particularité en commun : ils interprètent très rapidement les notes d'ornementation à la mes. 200 et 204. Bolet interprète les passages lyriques de la section avec très peu de fluctuations agogiques.

Bolet interprète la section avec davantage de fluctuations agogiques. De même, il fait souvent des accents agogiques pour préparer les notes culminantes des phrases. Il prépare le premier thème de la *Sonate* avec un grand *ritardando* (comme

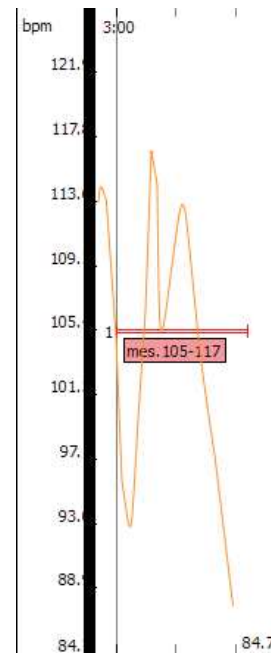


Horowitz), et rejoint la conception de Bolet et Fleisher concernant la variante du motto 2 à la mes. 153 (préparée par un *ritardando* et une respiration).



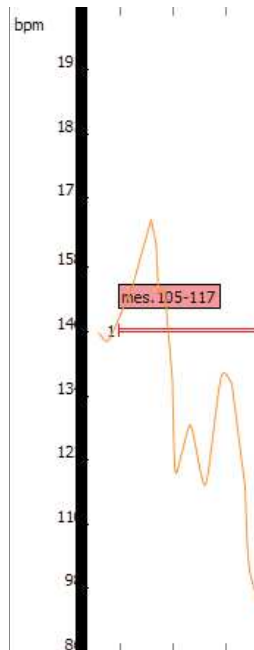
Valeur métronomique à la mes. 105  
(premier thème) : ♩ = 136

**Figure 317** : Bolet 1960, courbe du tempo aux mes. 100-117



Valeur métronomique à la mes. 105  
(premier thème) : ♩ = 150

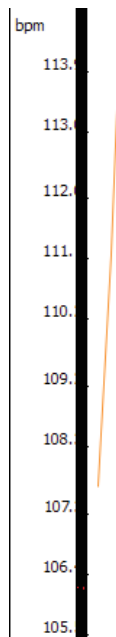
**Figure 318** : Fleisher 1959, courbe du tempo aux mes. 100-117



Valeur métronomique à la mes. 105 (premier thème) : ♩ = 147

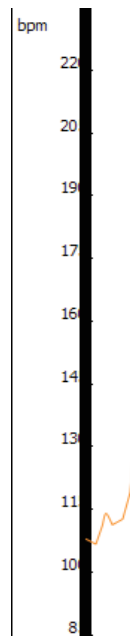
**Figure 319** : Blet 1988, courbe du tempo aux mes. 100-117





Valeur métronomique à la mes. 179  
(variante du motto 1) : ♩ = 210

**Figure 320** : Bolet 1960, courbe du tempo aux mes. 179-190



Valeur métronomique à la mes. 179  
(variante du motto 1) : ♩ = 214

**Figure 321** : Fleisher 1959, courbe du tempo aux mes. 179-190

### 3.6.2.d. Synthèse

Tous les pianistes américains interprètent le premier thème de manière très majestueuse et solennelle. En revanche, chacun le montre de manière différente : le thème est interprété vraiment *con fuoco* par Fleisher, très noble et avec moins d'extériorisation chez Bolet, plus posé et retenu chez Blet (la perception de la ligne mélodique au thème est légèrement perturbée par le fort accompagnement à la main gauche). Il est important de souligner que cette particularité (l'accompagnement fort au premier thème) a été observée également chez Fischer, Anda, Cziffra, Vásáry et Cortot, qui appartiennent tous aux premières générations du XX<sup>e</sup> siècle.

Bolet, Fleisher et Blet distinguent bien l'arrivée du motto 2 (mes. 153) par une respiration et un *ritardando*. Bolet et Fleisher jouent très vite les petites notes d'ornementation à la fin de la section.

Un détail signifiant de l'école américaine est la même interprétation des mes. 195-196 : au lieu de suivre le *crescendo* marqué par Liszt, les trois pianistes diminuent l'intensité.

Dans cette section, nous avons noté le tempérament fort et bien exprimé de Fleisher.

## 3.6.3. Troisième section (mes. 205-318)

### 3.6.3.a. Tableaux d'analyse

École pianistique	Américaine	Américaine	Américaine
Nom de l'interprète	Jorge Bolet	Leon Fleisher	Stéphane Blet
Durée Tempi <i>fff pesante</i>	3 min 32 sec mes. 205 : 173/noire	3 min 29 sec mes. 205 : 189/noire	3 min 30 sec mes. 205 : 189/noire
Evolution dynamique et Point culminant	Evolution puissante (mes. 286-296) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297-310)	Evolution puissante (mes. 286-296) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297-310)	Evolution puissante (mes. 286-296) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297-310)
Pédaliation	Modérée. Le 1 <sup>er</sup> thème est joué avec pédale. Bolet joue les double-croches de la mes. 301 <i>appassionato</i> sans pédale.	Modérée. Mes. 221-229 et mes. 277-285 avec peu de pédale. Le 1 <sup>er</sup> thème (mes. 267) sans pédale.	Très ample. Beaucoup de pédale aux mes. 236-238 ; 251-254 ; mes. 272-276 quasiment sans changer de pédale.
Phrasé	Très uni, également grâce à la virtuosité. Bolet ne sépare quasiment pas l'entrée des mes. 277 et 286. Il fait peu de <i>rallentando</i> avant le 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297).	Très uni, aidé par la virtuosité. Les respirations entre les phrases sont très petites.	Uni.
Agogique	Modérée. Accélère le tempo aux mes. 286-293 et ralentit avant le 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297). Ralentit clairement le tempo au 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297-300 et 302-305) pour souligner la sonorité pesante.	Minimale. On sent très souvent une précipitation et l' <i>accelerando</i> , surtout en accompagnant les <i>cresc</i> (à titre d'exemple, <i>accelerando</i> aux mes. 255-276). Peu de <i>rallentando</i> avant le 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297). Fleisher ralentit à la mes. 318.	Ample. Presque pas de <i>rit.</i> avant la mes. 239. Blet fait des <i>ritardandos</i> à la fin de chaque phrase aux mes. 277-286. En revanche, il ne respire pas à la mes. 286.
Toucher	Dans les nuances fortes, le son est très solide, vigoureux et massif. Dans les moments lyriques, le toucher de Bolet devient plus léger et volant, mais sans être particulièrement doux. Il garde partout l'énorme énergie du son qu'il exprime aux moments forts.	Le son est très résolu, riche et direct dans les nuances fortes. Dans les nuances douces, le toucher est léger mais concret, avec la même vigueur que dans les nuances fortes.	Dense et solide dans les nuances fortes. Le son n'est pas très <i>piano</i> dans les nuances douces.
Nuances	Correctes selon la partition. Entre les mes. 239 et 254, Bolet fait souvent des <i>crescendi</i> inattendus et rapides, accompagnant les montées. Les <i>Recitativo</i> (mes. 301 et 306) sont très doux, sans que le caractère corresponde à l'indication <i>appassionato</i> . Bolet ne joue pas le <i>f marcato</i> aux mes. 311 et 314 mais garde le <i>piano</i> le plus longtemps possible avant de commencer le <i>crescendo</i> à la mes. 316.	Correctes selon la partition. Fleisher respecte la nuance <i>f appassionato</i> à la mes. 301 et 306.	Correctes selon la partition. Le <i>f appassionato</i> n'est pas joué <i>f</i> mais pas très doucement non plus comme chez d'autres pianistes. Les <i>Recitativo</i> sont interprétés de manière assez libre.
Particularités de l'interprétation	Bolet présente une interprétation très agitée, avec beaucoup de virtuosité. Le 1 <sup>er</sup> thème et point culminant de la section est très sombre et macabre, avec une sonorité pesante.	Fleisher présente une interprétation exclusivement virtuose et agitée, avec un grand élan. Le point culminant de la section est présenté avec une sonorité macabre et lourde. Grand contraste avec les deux <i>Recitativo</i> , qui sont plaintifs mais <i>f</i> .	Blet joue la section avec beaucoup de liberté (pédaliation, rubato, accents). Nous nous permettrions à dire qu'il exagère avec la pédale à quelques endroits. Le 1 <sup>er</sup> thème est interprété assez rapidement, avec précipitation.

Tableau 61 : École américaine, analyse des interprétations de la troisième section (mes. 205-318)

### 3.6.3.b. Analyse des nuances au moyen de *Sonic Visualiser*

Bolet et Fleisher interprètent la troisième section de la *Sonate* avec un son très solide, vigoureux et riche dans les nuances fortes. Sa courbe dynamique dépasse à plusieurs reprises le degré  $-3$ , qui est le plus élevé jusqu'à cette section. Le niveau sonore de l'enregistrement de Fleisher atteint plusieurs fois et dépasse le degré  $-1$ . Aux moments lyriques, le toucher de Bolet devient plus léger et volant, mais sans être particulièrement doux (le niveau sonore dépasse à peine le degré  $-20$  : nous voyons relativement peu d'écart avec les nuances fortes). En outre, il garde partout l'énorme énergie du son qu'il montre dans les nuances fortes. Comme Bolet, le toucher de Fleisher dans les nuances douces est léger mais reste concret et garde la même vigueur que dans les nuances fortes (le niveau sonore descend en-dessous du degré  $-20$ , sans atteindre le degré  $-30$ ).

Le toucher de Blet se rapproche à ceux de Bolet et Fleisher : il est dense et solide dans les nuances fortes (la courbe dynamique dépasse largement le niveau  $-0,5$ ) ; dans les nuances douces le son, n'est pas vraiment *piano* (à titre d'exemple, aux mes. 301-310 le niveau sonore descend à peine jusqu'au degré  $-20$  ; aux mes. 239-242 il dépasse légèrement  $-5$ , un degré relativement élevé pour les nuances douces).

Les trois pianistes restent fidèles aux indications de nuances dans la partition. Aux mes. 239-254, Bolet fait souvent des *crescendi* inattendus et rapides, accompagnant les montées. Les *Recitativo* (mes. 301 et 306) sont interprétés de manière très douce, sans que leur caractère corresponde à l'indication *appassionato* (la courbe dynamique ne dépasse pas le degré  $-10$  ; le reste du 1<sup>er</sup> thème est joué entre les niveaux  $-5$  et  $-3$ ). Bolet ne joue pas le *f marcato* aux mes. 311 et 314 mais garde le *piano* le plus longtemps possible avant de commencer le *crescendo* à la mes. 316 (nous avons marqué la même particularité chez Sageman).

Fleisher, en revanche, respecte la nuance *f appassionato* à la mes. 301 et 306 (le niveau sonore dépasse le degré  $-5$ ). Blet choisit une voie moyenne entre Bolet et Fleisher : le *f appassionato* (mes. 301 et 306) n'est pas joué *f* mais pas très doux non plus comme chez certains pianistes (nous voyons un contraste entre les niveaux  $-0,5$  et  $-5$ ). En outre, il interprète les deux *Recitativo* de manière assez libre.

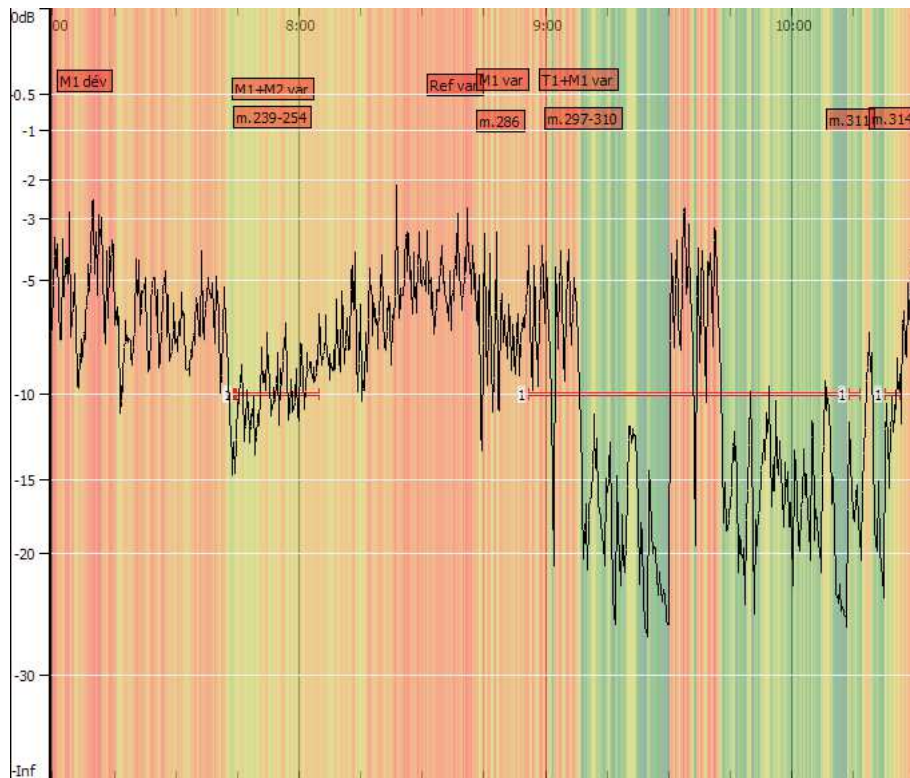


Figure 322 : Bolet 1960, courbe de l'intensité (troisième section)

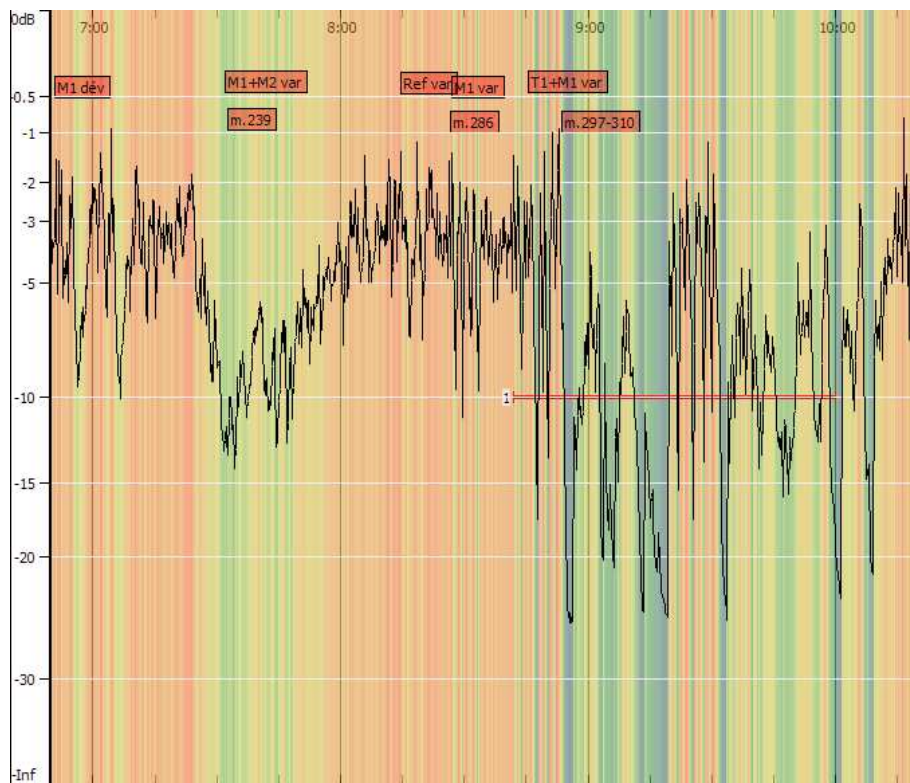
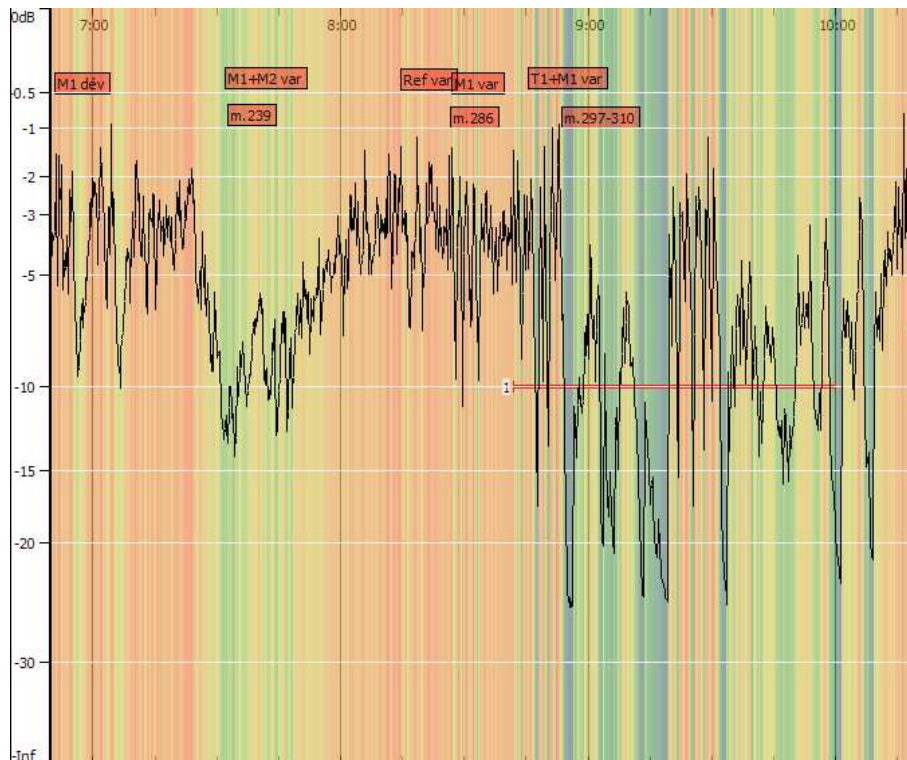


Figure 323 : Fleisher 1959, courbe de l'intensité (troisième section)



**Figure 324** : Blet 1988, courbe de l'intensité (troisième section)

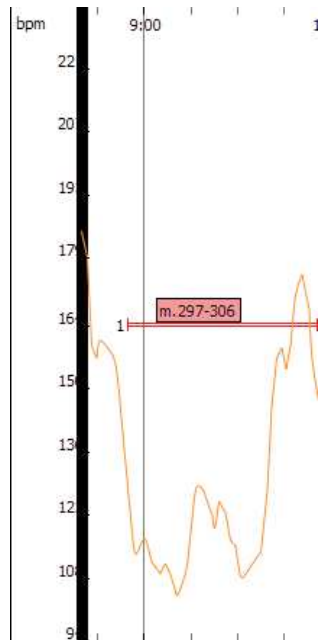
### 3.6.3.c. Analyse de l'agogique

Les fluctuations agogiques de l'interprétation de Bolet sont modérées. Il accélère le tempo aux mes. 286-293 et ralentit avant le point culminant (la variante du 1<sup>er</sup> thème à la mes. 297). Il interprète la variante du thème dans un tempo clairement ralenti (mes. 297-300 et 302-305) pour souligner le caractère pesant.

Fleisher interprète la section avec des fluctuations minimales. Nous ressentons très souvent de la précipitation et un *accelerando*, surtout en accompagnant les *cresc* (par exemple *accelerando* aux mes. 255-276). Fleisher choisit de ralentir avant la variante du premier thème (mes. 297) et d'y retenir légèrement le tempo. Il ralentit également à la fin de la section (mes. 318).

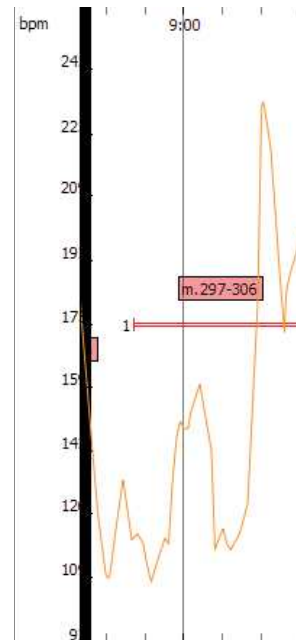
Les fluctuations agogiques dans l'interprétation de Blet sont amples. Il ne fait presque pas de *ritardando* avant la mes. 239 (variante du motto **1**). Aux mes. 277-286, il fait des *ritardandos* à la fin de chaque phrase. En revanche, il ne respire pas avant la mes. 286. Il accélère de manière perceptible à partir de la mes. 291 et fait un léger *ritardando* avant le point culminant à la mes. 297. Le début de cette dernière est interprété en retenant légèrement le tempo, mais Blet accélère dès le soupir, allant jusqu'à raccourcir celui-ci. En conséquence, le point culminant exprime un

caractère agité, voire précipité. Blet accélère encore plus à la deuxième reprise de la variante du 1<sup>er</sup> thème (mes. 302). Nous avons retrouvé la même conception chez Horowitz dans son enregistrement de 1932.



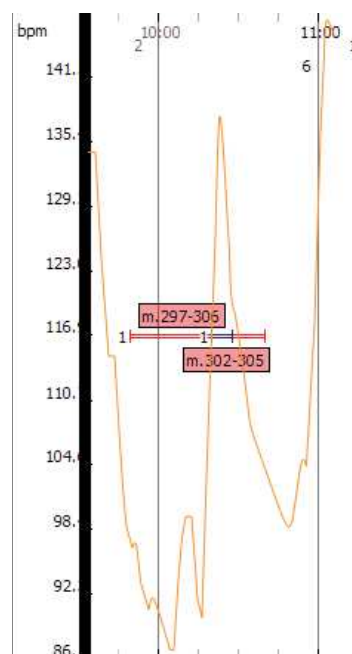
Valeur métronomique à la mes. 297 (variante du premier thème) : ♩ = 112

**Figure 325** : Bolet 1960, courbe du tempo aux mes. 286-310



Valeur métronomique à la mes. 297 (variante du premier thème) : ♩ = 123

**Figure 326** : Fleisher 1959, courbe du tempo aux mes. 286-310



Valeur métronomique à la mes. 297 (variante du premier thème) : ♩ = 178

**Figure 327** : Blet 1988, courbe du tempo aux mes. 286-310

#### 3.6.3.d. Synthèse

Dans cette section, nous observons que les interprétations de Bolet et Fleisher sont très virtuoses et de caractère passionné. L'interprétation de Blet comporte beaucoup plus de libertés au niveau de l'agogique et de la pédalisation (il fait un usage très ample de la pédale). La variante du premier thème (mes. 297) porte le même caractère résolu et macabre chez Bolet et Fleisher ; elle est interprétée dans un tempo légèrement accéléré chez Blet (*influence du premier enregistrement de Horowitz*). En ce qui concerne les dialogues avec les deux mesures *Recitativo*, Fleisher suit bien la nuance *f* qui est marquée.

#### 3.6.4. Quatrième section (mes. 319-452)

##### 3.6.4.a. Tableaux d'analyse

École pianistique	Américaine	Américaine	Américaine
Nom de l'interprète	Jorge Bolet	Leon Fleisher	Stéphane Blet
Durée Tempi <i>Andante sostenuto</i>	6 min 14 sec mes. 331 : 64/noire	7 min 07 sec Mes. 331 : 58/noire	6 min 46 sec Mes. 331 : 54/noire
Evolution dynamique et point culminant	Graduelle, avec amoncellement, fermeté croissante (mes. 363-392). 2 <sup>e</sup> thème (mes. 393-407) → (mes. 395- fff)	Graduelle, avec amoncellement, fermeté croissante (mes. 363-392). 2 <sup>e</sup> thème (mes. 393-407) → (mes. 395- fff)	Graduelle, avec amoncellement, fermeté croissante (mes. 363-392). 2 <sup>e</sup> thème (mes. 393-407) → (mes. 395- fff)
Pédaliation	Modérée.	Modérée, parfois restreinte. Très peu de pédale aux mes. 356-359.	Ample. Presque sans changer de pédale aux mes. 319-327.
Phrasé	Très uni.	Uni, sans être transgressé par les petites fluctuations agogiques.	Uni.
Agogique	Modérée. Joue très vite les petites notes (mes. 355). A la mes. 363, recommence dans un tempo plus allant. Bolet ralentit encore au début du point culminant (mes. 393). Il accélère le tempo à la mes. 397 puis à la mes. 415.	Modérée, plus large à quelques endroits. Pendant la préparation du point culminant (à partir de la mes. 363), Fleisher retient un tempo plutôt lent. Au point culminant, il ralentit encore à la mes. 393. Il accélère légèrement à la mes. 449.	Ample. La mes. 335 est jouée plus rapidement. <i>Accélère beaucoup le tempo aux mes. 385-392.</i> Accélération du tempo à la mes. 441 et 449, accompagnée d'un caractère assez gai.
Toucher	Très dense, puissant et majestueux dans les nuances fortes. Doux et tendre mais sonore dans les nuances douces.	Doux mais bien dense et sonore dans les nuances douces. Très solide et dense, sans arriver à une puissance maximale dans les nuances fortes.	Au 2 <sup>e</sup> thème, le toucher est très doux, le son est brillant. Dans les nuances fortes, le toucher est ample, le son reste toujours rond.
Nuances	Correctes selon la partition. Commence un <i>crescendo</i> dès la mes. 356 où l'indication est <i>dolcissimo</i> . Commence l'évolution dynamique (mes. 363) de façon plutôt douce et calme.	Correctes selon la partition. Dans les nuances douces, Fleisher fait parfois des <i>cresc.</i> importants (mes. 342-345 ; mes. 433 et 437). Commence l'évolution à la mes. 363 de manière plutôt douce. Le point culminant (mes. 395) est bien souligné.	Correctes selon la partition. Blet commence l'évolution dynamique (mes. 363) assez fort. Il souligne très clairement le point culminant (mes. 395).
Particularités de l'interprétation	Le 2 <sup>e</sup> thème interprété par Bolet crée une atmosphère de grande sérénité. La préparation du point culminant (à partir de la mes. 363) est assez dramatique et bien construite. Nous ressentons une liberté de la conception, surtout du point de vue de l'agogique.	L'interprétation du 2 <sup>e</sup> thème par Fleisher suggère une grande tranquillité et en même temps une densité de l'émotion (grâce au développement dynamique qu'il fait aux mes. 342-345). La préparation du point culminant est progressive, lente et très dramatique.	Le 2 <sup>e</sup> thème est tranquille et serein. Son tempo est instable. <i>Cette section est aussi interprétée très librement par rapport à l'agogique.</i> Nous ressentons certains passages précipités aux mes. 363-392. Beaucoup d'accents agogiques ; les accords arpégés (mes. 398-401) sont joués très lentement.

Tableau 62 : École américaine, analyse des interprétations de la quatrième section (mes. 319-452)



### 3.6.4.b. Analyse des nuances au moyen de *Sonic Visualiser*

Le toucher de Jorge Bolet dans cette section est très dense, puissant et majestueux dans les nuances fortes (le niveau sonore arrive au degré -3 qui est quasiment le plus élevé jusqu'à cette section). Son toucher est chaleureux et tendre mais sonore dans les nuances douces (la courbe dynamique descend un peu en-dessous du degré -20, par conséquent l'écart entre les nuances douces et fortes est relativement restreint). Bolet commence le *crescendo* marqué à la mes. 360 dès la mes. 356 où l'indication est *dolcissimo*. Il commence l'évolution dynamique (mes. 363) de façon plutôt douce et calme. Le point culminant est clairement distingué : c'est le plus haut niveau d'intensité dans la section.

Le toucher de Fleisher dans les nuances douces est tendre mais bien dense et sonore, comme celui de Bolet (la courbe dynamique descend légèrement en-dessous du degré -20). Le son dans les nuances fortes est très solide et dense, sans arriver à une puissance maximale (le niveau dynamique arrive jusqu'au degré -1, sans atteindre -0,5, comme dans d'autres sections). Fleisher fait parfois des *crescendos* importants dans les nuances douces (par exemple aux mes. 342-345 et aux mes. 433 et 437). Il commence l'évolution dynamique à la mes. 363 plutôt doucement, comme Bolet. Le point culminant (mes. 395) est bien souligné.

Le toucher de Blet se rapproche de celui des deux autres pianistes américains. Au deuxième thème, il est très doux mais le son est brillant (l'écart sonore est situé entre les degrés -20 et -5). Dans les nuances fortes, il est ample, le son reste toujours rond (la courbe dynamique dépasse le degré 0,5). Blet commence l'évolution dynamique (mes.363) assez fort. Il souligne très clairement le point culminant (c'est le plus haut niveau d'intensité dans la section).

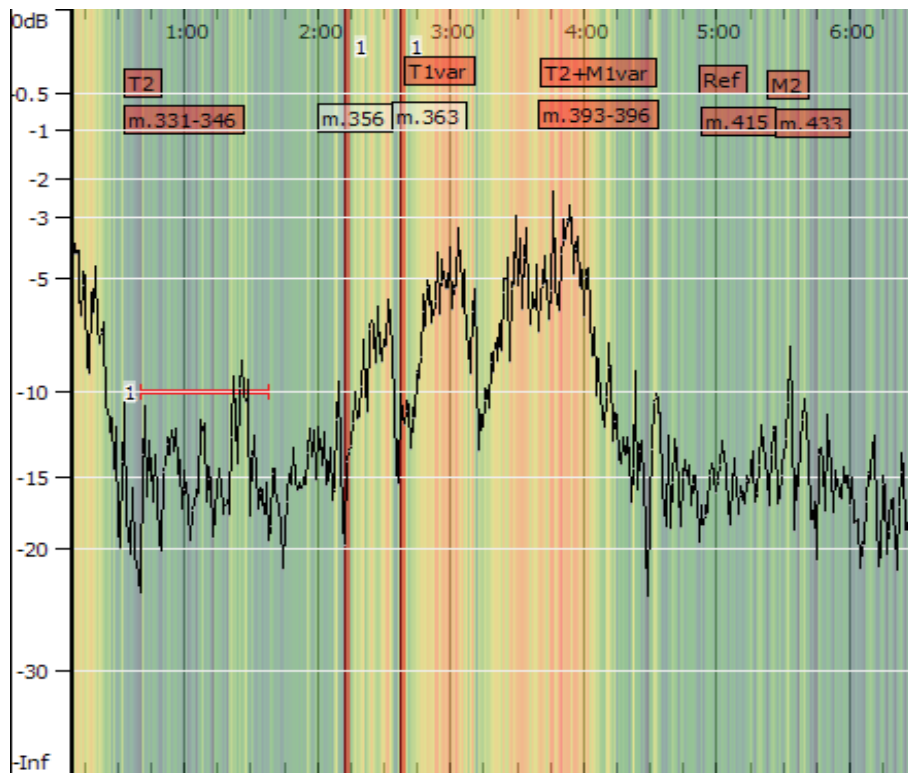


Figure 328 : Bolet 1960, courbe de l'intensité (quatrième section)

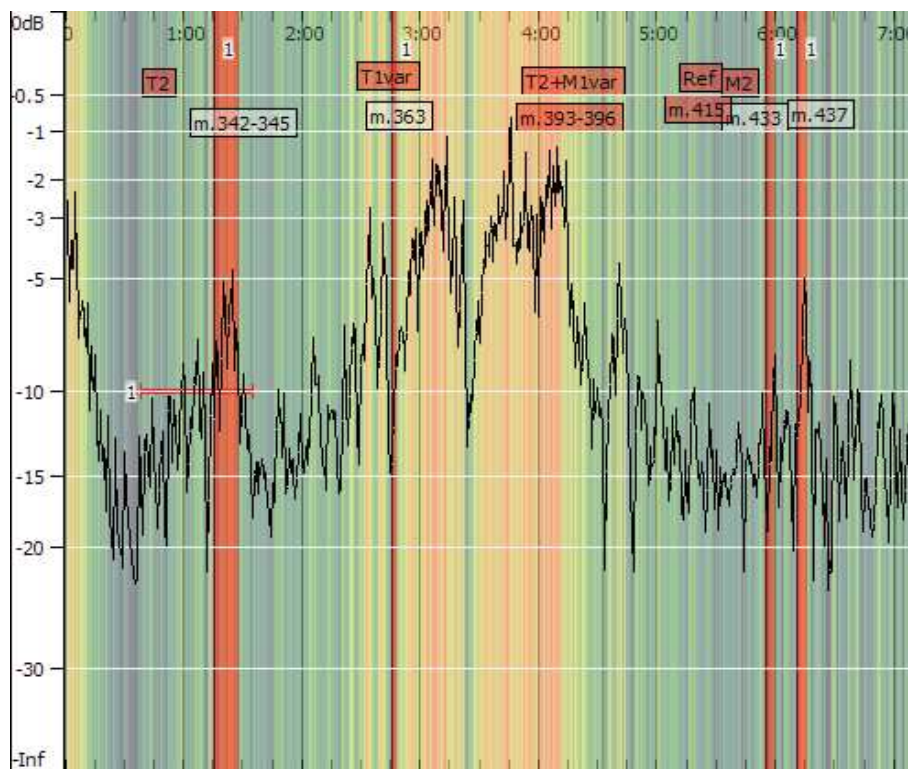
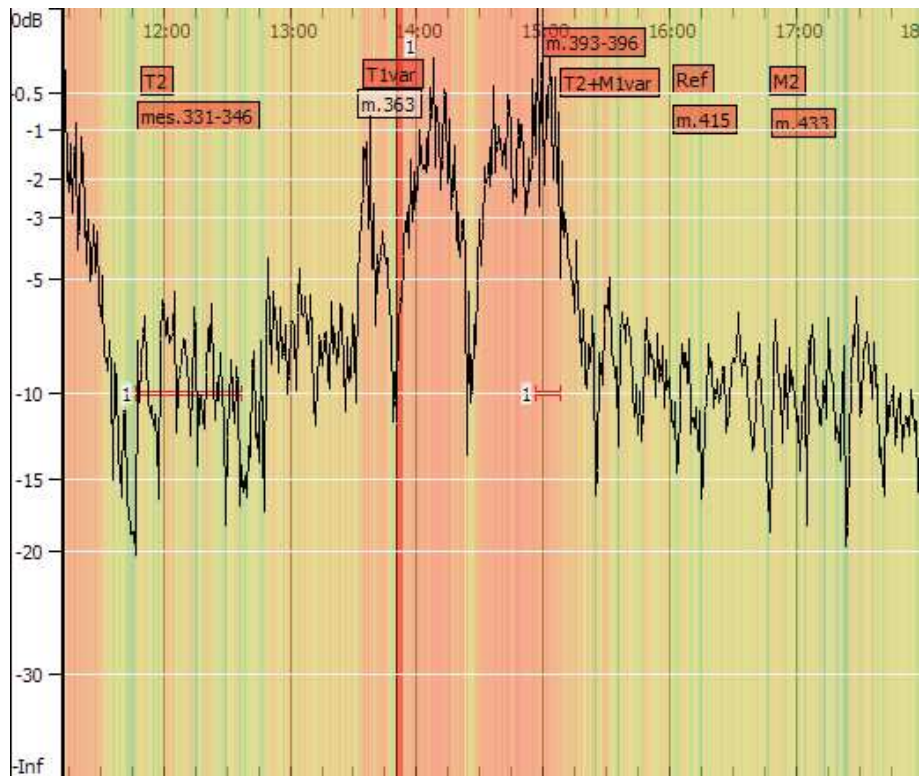


Figure 329 : Fleisher 1959, courbe de l'intensité (quatrième section)



**Figure 330** : Blet 1988, courbe de l'intensité (quatrième section)

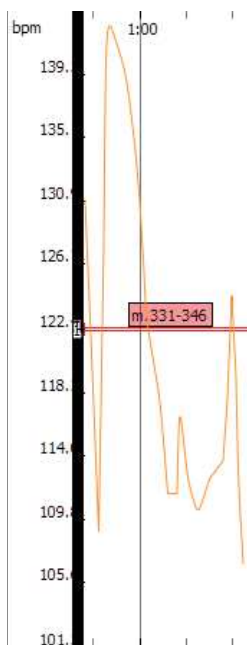
### 3.6.4.c. Analyse de l'agogique

Les fluctuations agogiques dans l'interprétation de Bolet sont modérées, parfois assez libres (notamment dans l'évolution dynamique et au point culminant). Il interprète les petites notes d'ornementation de la mes. 355 assez vite. Il commence l'évolution dynamique à la mes. 363 dans un tempo légèrement plus rapide, ralentit le tempo au début du point culminant de la section (mes. 393-395) et accélère à nouveau à la mes. 397 puis à la mes. 415.

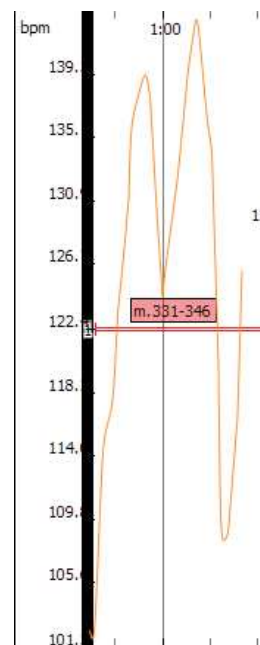
Leon Fleisher interprète lui aussi cette section avec des fluctuations agogiques modérées, plus librement à quelques endroits. Lors de l'évolution dynamique (à partir de la mes. 363), il garde un tempo plutôt lent, ce qui augmente le caractère dramatique du passage. Au point culminant, il ralentit aux mes. 393-395, comme Bolet. Il accélère légèrement à la mes. 449, à la fin de la section.

Stéphane Blet interprète la section avec une agogique très libre et beaucoup de fluctuations. Le tempo du deuxième thème est instable. Il interprète la mes. 335 plus rapidement. Il retient légèrement le tempo au début de l'évolution dynamique à la mes. 363 mais accélère dans les mesures suivantes. Il presse le tempo à certains passages aux mes. 363-392, lors de l'évolution dynamique. En outre, il accélère

beaucoup aux mes. 385-392, juste avant le point culminant. Blet utilise beaucoup d'accents agogiques. Les accords arpégés aux mes. 398-401 sont joués très lentement. Il accélère encore le tempo à la mes. 441 et 449 à la fin de la section, en rajoutant un caractère plutôt animé.



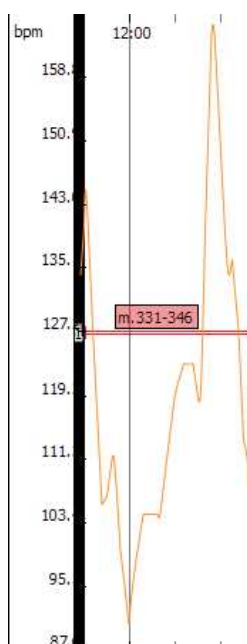
Valeur métronomique à la mes. 331  
(deuxième thème) : ♩ = 64



Valeur métronomique à la mes. 331  
(deuxième thème) : ♩ = 58

**Figure 331** : Bolet 1960, courbe du tempo aux mes. 331-346

**Figure 332** : Fleisher 1959, courbe du tempo aux mes. 331-346



Valeur métronomique à la mes. 331 (deuxième thème) : ♩ = 54

**Figure 333** : Blet 1988, courbe du tempo aux mes. 331-346

#### 3.6.4.d. Synthèse

Le deuxième thème de la *Sonate*, un passage très important, est interprété par les trois pianistes américains avec beaucoup de sérénité et de calme. D'autre part, nous voyons que Blet utilise de nouveau une agogique très libre (il a été particulièrement difficile de mesurer son tempo au deuxième thème). Blet utilise beaucoup d'accents agogiques. En ce qui concerne la pédalisation, il joue le début de la section presque sans changer de pédale.

L'évolution dynamique qui prépare le point culminant est très bien construite dans les interprétations de Bolet et Fleisher. Les deux pianistes commencent l'évolution de manière plutôt douce et augmentent le son plus lentement. Chez Blet, cette évolution commence assez fort et porte parfois des signes de précipitation et d'impatience.

#### 3.6.5. Cinquième section (mes. 453-599)

##### 3.6.5.a. Tableaux d'analyse

École pianistique	Américaine	Américaine	Américaine
Nom de l'interprète	Jorge Bolet	Leon Fleisher	Stéphane Blet
Durée Tempi <i>Allegro energico</i>	3 min 42 sec Mes. 460 : 161/noire	3 min 29 sec Mes. 460 : 178/noire	3 min 58 sec Mes. 460 : 161/noire
Evolution dynamique <i>Piu mosso</i> Point culminant	Graduelle et puissante, avec amoncellement, à trois degrés (mes. 555-589) Mes. 590-599 → <i>fff</i> (mes. 595)	Graduelle et puissante, très ample, avec amoncellement, à trois degrés (mes. 555-589) Mes. 590-599 → <i>fff</i> (mes. 595)	Graduelle et puissante, avec amoncellement, à trois degrés (mes. 555-589) Mes. 590-599 → <i>fff</i> (mes. 595)
Pédaliation	Modérée. Les mes. 546-551 sont jouées avec pédale.	Modérée.	Très ample. Mes. 506-533 et mes. 555-599 avec beaucoup de pédale.
Phrasé	Uni. Petite respiration avant le <i>Piu mosso</i> (mes. 555). Relie les mes. 582 <i>stringendo</i> et 590 <i>precipitato</i> sans respiration.	Très uni, aidé par le tempo uni. Fait un peu de <i>rit.</i> avant la mes. 533. <i>Respire très peu avant la mes. 555 Piu mosso, et pas du tout aux mes. 582 et 590.</i>	Uni. Peu de respiration avant la mes. 555. Pas de respiration avant la mes. 582.
Agogique	Modérée. <i>Ritardando</i> avant la mes. 533. Tempo plus rapide à la mes. 555, et un peu plus rapide à la mes. 582 <i>stringendo</i> . <i>Grand rit.</i> à la fin de la section.	Modérée. Accélération à partir de la mes. 502. Beaucoup d'accélération au <i>Piu mosso</i> et au <i>stringendo</i> . <i>Grand rit.</i> à la fin de la section.	Modérée. <i>Ritardando</i> à la fin de chaque <i>cresc.</i> au <i>Piu mosso</i> .
Toucher	Pendant la fugue, le son est doux mais le toucher reste très énergique et ferme. Très solide et ample dans les nuances fortes, avec un son bien arrondi.	Très solide et énergique pendant la fugue, le son est moyennement fort. Dans les nuances fortes, le son est très ample et dense.	Énergique pendant la fugue, avec accents sur certaines notes. À partir de la mes. 502, le son devient un peu dur.
Nuances	Correctes selon la partition. Plutôt douces pendant la fugue. Grand développement dynamique aux mes. 502-532. Des nuances très souples aux mes. 555-599 : à chaque fois, le <i>f</i> commence plutôt doucement (mes. 571-579).	Correctes selon la partition.	Correctes selon la partition. Commence la mes. 582 subitement très fort.
Particularités de l'interprétation	Le début de la section est sombre et macabre. Le caractère de la fugue est très résolu et énergique dès le début. Le développement dynamique et le point culminant de la section sont interprétés avec beaucoup d'élan et sont bien construits. Interprétation pleine d'énergie.	L'interprétation de la fugue se caractérise par son énergie et un tempo assez rapide. Toute la section est interprétée de manière très agitée, avec un élan et une évolution dynamique énormes.	Les <i>fa dièse</i> au début de la section sont très courts. La fugue est résolue et énergique mais il y a souvent des accents qui gênent le phrasé.

Tableau 63 : École américaine, analyse des interprétations de la cinquième section (mes. 453-599)

### 3.6.5.b. Analyse des nuances au moyen de *Sonic Visualiser*

Bolet interprète la fugue avec un toucher doux mais le caractère reste très énergique et ferme. Il garde la nuance *piano* presque pendant toute la fugue : la courbe dynamique est située principalement autour du degré -10 et n'atteint presque le degré -5 qu'à partir de la mes. 493, quand l'intensité augmente. Dans les nuances fortes, le toucher de Bolet est très solide et ample, avec un son bien arrondi : la courbe sonore atteint quasiment le degré -2 qui est le plus élevé jusqu'à cette section. Il fait un grand développement dynamique aux mes. 502-532 afin de préparer la mes. 533 (motto **1+ 2**) : la courbe dynamique atteint le degré -2 à la mes. 525. Aux mes. 555-599, il fait des nuances très souples ; aux mes. 571-579, il commence à chaque fois le *forte* plutôt doucement (nous voyons les pointes dans la courbe sonore qui correspondent aux *crescendos*). Le point culminant (mes. 590-595) est bien distingué avec le plus haut niveau dynamique dans la section.

Fleisher interprète la fugue avec un toucher très énergique ; le son est moyennement fort : la courbe dynamique atteint le degré -5. Dans les nuances fortes, le son est très ample et dense : la courbe dynamique atteint et dépasse plusieurs fois le degré -1. Fleisher fait un grand développement dynamique à partir de la mes. 555 *Più mosso*. Au point culminant (mes. 590-595), le son dépasse le degré -0,5 et atteint le plus haut niveau sonore de la section.

Le toucher de Blet pendant la fugue est énergique, il fait des accents sur certaines notes. La nuance est plutôt forte : la courbe dynamique aux mes. 460-501 atteint et dépasse le degré -3. À partir de la mes. 502, le son devient un peu dur : la courbe sonore monte rapidement et atteint le degré -0,5. Dans les nuances fortes, le son est ample : la courbe dynamique dépasse souvent le degré -0,5. Blet commence la mes. 582 *stringendo* subitement très fort : la courbe sonore dépasse le degré -0,5. Au point culminant (mes. 590-595), le niveau sonore monte encore plus.

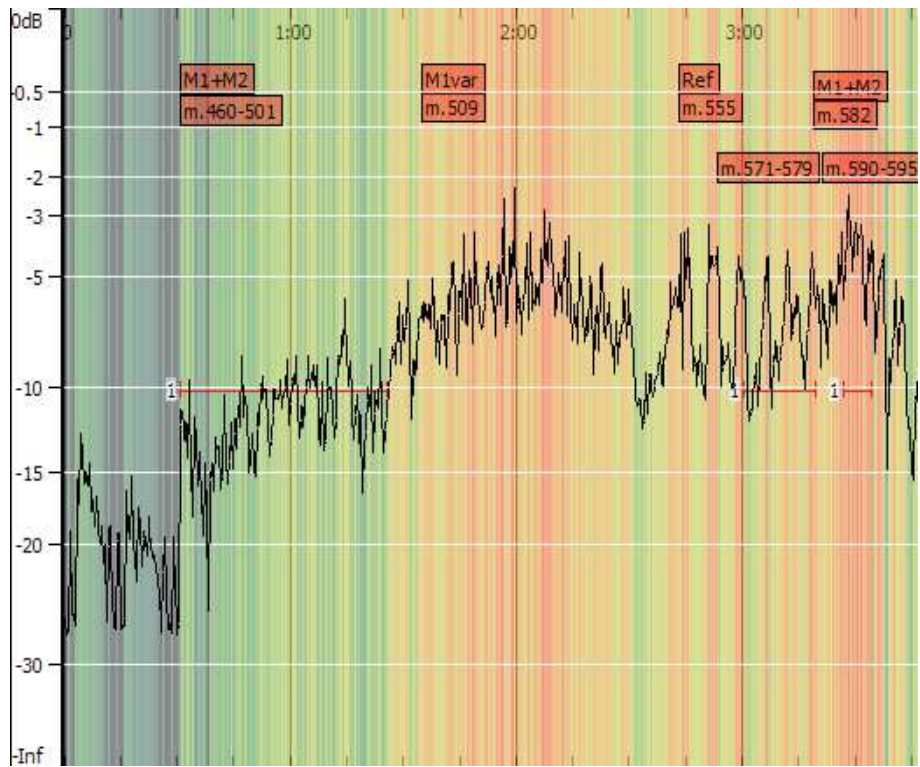


Figure 334 : Bolet 1960, courbe de l'intensité (cinquième section)

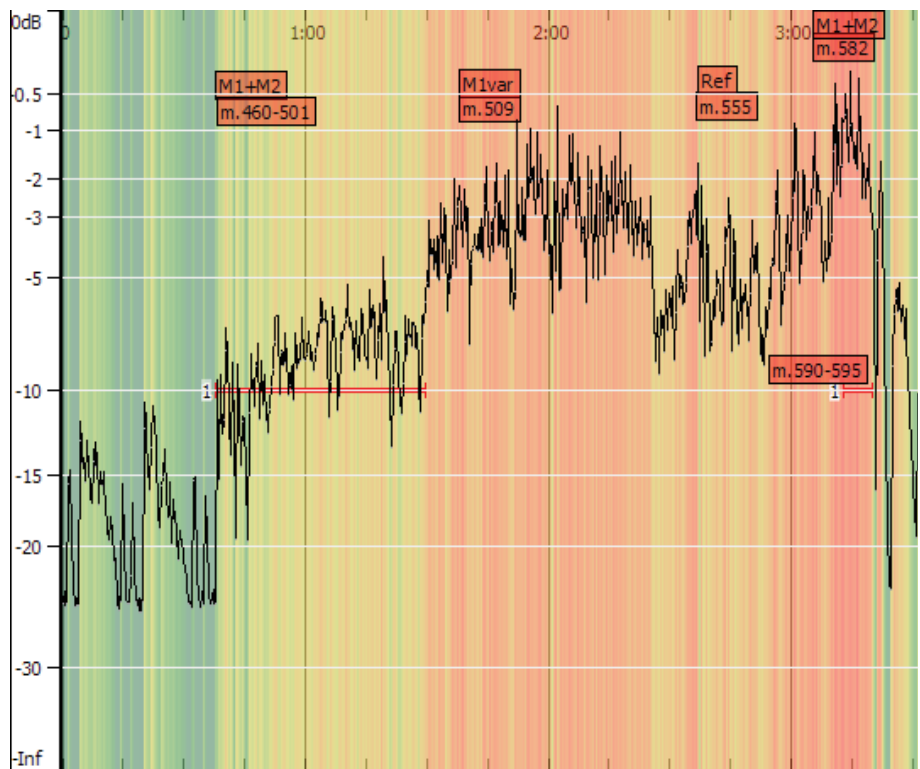


Figure 335 : Fleisher 1959, courbe de l'intensité (cinquième section)



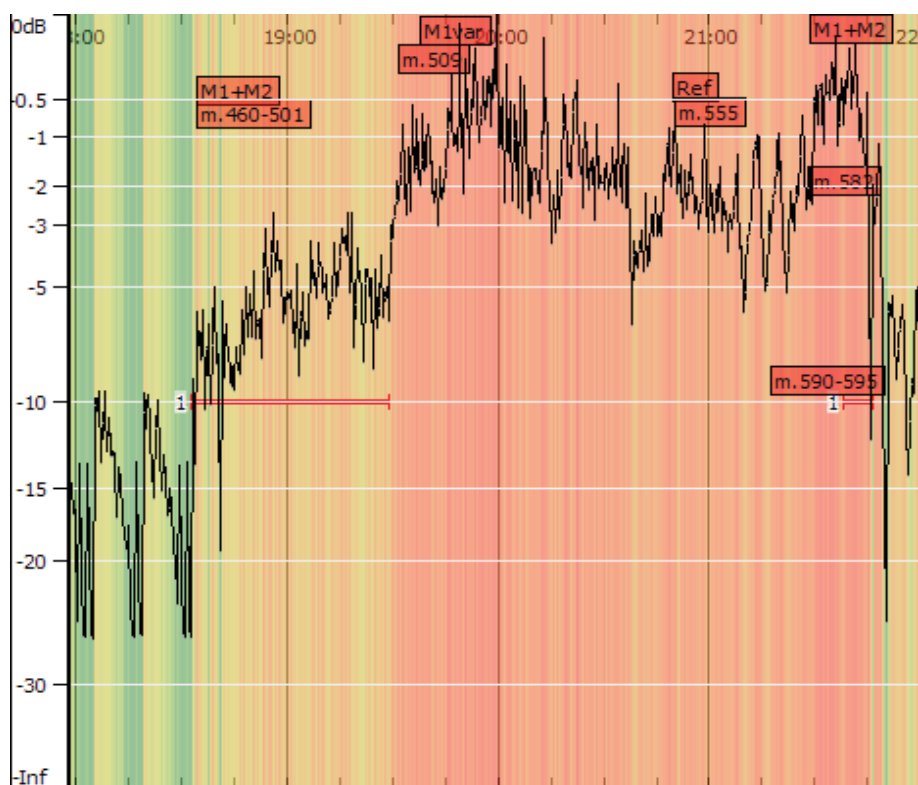
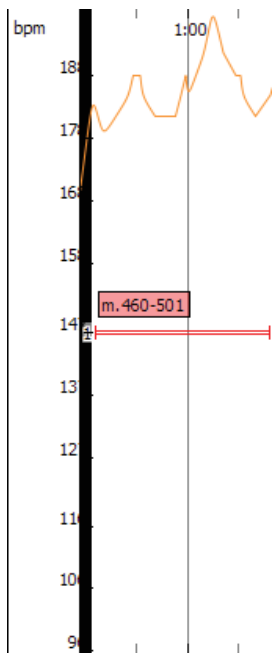


Figure 336 : Blet 1988, courbe de l'intensité (cinquième section)

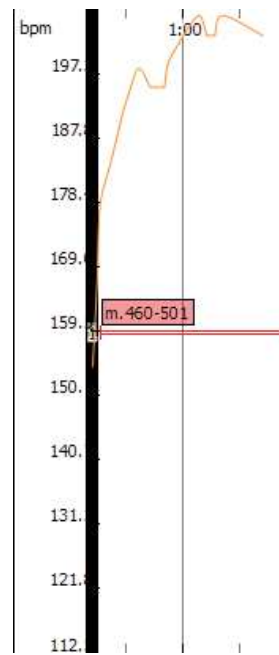
### 3.6.5.c. Analyse de l'agogique

Les fluctuations agogiques dans les interprétations de Bolet, de Fleisher et de Blet sont modérées. Les trois pianistes interprètent la fugue avec peu de fluctuations. Fleisher accélère légèrement le tempo après la fugue à partir de la mes. 502. Bolet et Blet ralentissent avant la mes. 533 (motto **1+2**). À la mes. 555 *Più mosso* et à la mes. 582 *stringendo*, Bolet, Fleisher et Blet accélèrent nettement le tempo. Blet ralentit beaucoup à la fin de chaque *crescendo* aux mes. 572, 576 et 581 (dans le *Più mosso*). Les trois pianistes terminent la section avec un grand *ritardando*.



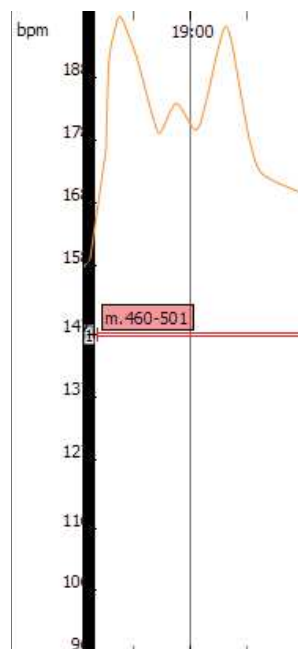
Valeur métronomique à la mes. 460 : ♩ = 161

**Figure 337** : Bolet 1960, courbe du tempo aux mes. 460-501



Valeur métronomique à la mes. 460 : ♩ = 178

**Figure 338** : Fleisher 1959, courbe du tempo aux mes. 460-501



Valeur métronomique à la mes. 460 : ♩ = 161

**Figure 339** : Blet 1988, courbe du tempo aux mes. 460-501

#### 3.6.5.d. Synthèse

Dans la cinquième section de la *Sonate*, nous pouvons encore observer la parenté des interprétations de Bolet et Fleisher. Les deux pianistes jouent la section de manière énergique, avec un grand développement au point culminant. Leurs tempos sont très proches, ainsi que leur agogique (tous deux accélèrent à la mes. 555 *Piu mosso* et encore un peu à la mes. 582 *stringendo*, mais sans respirer avant le *stringendo* ni à la mes. 590). Leur toucher pendant la fugue garde toujours son énergie, tout en restant assez doux. En revanche, Stéphane Blet rajoute quelques accents pendant la fugue, surtout à la main gauche. En ce qui concerne la pédalisation, Blet se démarque résolument des autres pianistes américains : il utilise très largement la pédale pendant toute la section. La perception globale de la section est donc très différente.

Il est certain que le jeu de Bolet et Fleisher comporte des caractéristiques individuelles, que nous avons relevées ci-dessus (certains détails au niveau des nuances et de l'agogique). L'interprétation de Fleisher est plus rapide, passionnée et impétueuse que celle de Bolet, qui est tout aussi énergique mais avec moins de pathos extérieur. Malgré cela, les deux pianistes ont un style de jeu très proche et une conception « classique » de la section. Le jeu de Stéphane Blet se caractérise par davantage de *rubatos*, une pédalisation beaucoup plus ample et un toucher qui reste moins uniforme que celui de Bolet et Fleisher.

### 3.6.6. Sixième section (mes. 600-710)

#### 3.6.6.a. Tableaux d'analyse

École pianistique	Américaine	Américaine	Américaine
Nom de l'interprète	Jorge Bolet	Leon Fleisher	Stéphane Blet
Durée Tempi Presto Prestissimo	3 min 42 sec Mes. 600 : 132/noire Mes. 673 : 205/noire Mes. 682 : 252/noire Mes. 700 : 178/noire	3 min 32 sec Mes. 600 : 134/noire Mes. 673 : 204/noire Mes. 682 : 264/noire Mes. 700 : 212/noire	3 min 54 sec Mes. 600 : 132/noire Mes. 673 : 208/noire Mes. 682 : 224/noire Mes. 700 : 256/noire
Evolution dynamique et Point culminant	Très puissante, avec amoncellement, à trois degrés : <i>ff</i> (mes. 673) → <i>ff fuocosso assai</i> (mes. 682) → <i>fff</i> (mes. 700)	Très puissante, avec amoncellement, en trois phases : <i>ff</i> (mes. 673) → <i>ff fuocosso assai</i> (mes. 682) → <i>fff</i> (mes. 700).	Très puissante, avec amoncellement, à trois degrés : <i>ff</i> (mes. 673) → <i>ff fuocosso assai</i> (mes. 682) → <i>fff</i> (mes. 700).
Pédaliation	Modérée.	Modérée, souvent restreinte. Peu de pédale aux mes. 624-627 et 682-699.	Modérée, souvent ample. Mes. 642-649 sont joués avec moins de pédale.
Phrasé	Très uni. Respire peu avant le <i>Presto</i> .	Uni. Respire un peu avant le <i>Presto</i> .	Uni. Respire assez avant le <i>Presto</i> .
Agogique	Modérée, très fine. Légère accélération du tempo à la mes. 642 <i>un poco animato</i> et à la mes. 669 <i>stringendo</i> . Respecte bien les changements de tempo au <i>Presto</i> et au <i>Prestissimo</i> . Joue le thème à la mes. 700 dans un tempo légèrement ralenti.	Modérée. Beaucoup d'accélération à la mes. 646 et jusqu'au <i>Stretta quasi presto</i> . Donne l'impression de commencer moins vite au <i>Presto</i> . Le thème à la mes. 700 est joué dans un tempo un peu ralenti.	Modérée. Respecte les accélérations de tempo aux mes. 642 et 650. Fait des <i>rit.</i> à la fin des deux phrases aux mes. 673-676. Le thème à la mes. 700 est joué dans un tempo plus vite. Très peu de <i>rit.</i> à la fin de la section.
Toucher	Doux et fin dans les nuances douces mais restant toujours assez sonore. Ample, dense et rond dans les nuances fortes.	Fin et délicat dans les nuances douces mais avec une certaine puissance. Très ample, dense et concentré dans les nuances fortes.	Très fin et délicat dans les nuances douces. Fait des accents à la main droite aux mes. 634-640.
Nuances	Correctes suivant la partition. Le 1 <sup>er</sup> thème à la mes. 600 est joué <i>mf</i> . Pas beaucoup de <i>cresc.</i> à la mes. 628.	Correctes suivant la partition. Le thème à la mes. 600 est joué <i>mf</i> .	Correctes suivant la partition. Le thème à la mes. 600 est joué <i>mf</i> .
Particularités de l'interprétation	La section est interprétée de manière très classique et équilibrée, avec beaucoup de style. L'agogique et la pédaliation sont modérées. Les changements de tempo sont souples. Le point culminant est très bien préparé et exprime clairement le caractère triomphal.	Une interprétation classique, à la fois passionnée et rigoureuse. Point culminant très virtuose et majestueux.	Nous observons de nouveau une interprétation plus libre au niveau de l'agogique et du toucher. Le point culminant est bien préparé et exprime le caractère triomphal.

Tableau 64 : École américaine, analyse des interprétations de la sixième section (mes. 600-710)

### 3.6.6.b. Analyse des nuances au moyen de *Sonic Visualiser*

Le toucher de Bolet dans cette section de la *Sonate* est doux et fin dans les nuances douces mais il reste toujours assez sonore : la courbe dynamique descend un peu en-dessous du degré  $-20$ . Le son dans les nuances fortes est ample, très riche et rond : la courbe dynamique de Bolet atteint le degré  $-2$ , qui est le niveau sonore le plus élevé dans la *Sonate*. La variante du premier thème à la mes. 600 est jouée *mf* : la courbe est située autour du degré  $-5$ . Bolet fait relativement peu de *crescendo* aux mes. 628-630, la courbe restant principalement autour du degré  $-10$ . Le point culminant est préparé très progressivement et exprime clairement le caractère triomphal : nous voyons que le niveau sonore s'élève progressivement et atteint son climax.

Le toucher de Fleisher est fin et délicat dans les nuances douces mais avec une certaine puissance (comme nous l'avons observé chez Bolet) : la courbe dynamique descend un peu en-dessous du degré  $-20$ . Le son de Fleisher dans les nuances fortes est très ample, dense et concentré : le niveau sonore atteint et dépasse le degré  $-1$ . La variante du premier thème à la mes. 600 est interprétée *mf* (la courbe dynamique des premières mesures est située autour du degré  $-5$ ). Par la suite, Fleisher fait un grand *crescendo* et arrive au *fortissimo* à la mes. 690 : le niveau sonore atteint le degré  $-1$ . Le pianiste fait un grand développement dynamique à partir du refrain à la mes. 673, le point culminant de la section est très virtuose et majestueux : la courbe dynamique dépasse le degré  $-1$  et atteint  $-0,5$  à la fin de la variante du premier thème (aux mes. 708-710).

Le toucher de Blet est très fin et délicat dans les nuances douces : la courbe dynamique descend en-dessous du degré  $-20$ . Nous voyons le grand écart entre les nuances douces et fortes : la courbe dynamique atteint et dépasse le niveau maximal de puissance  $-0,5$ . La variante du premier thème à la mes. 600 est interprétée *mf*, Blet fait un grand *crescendo* par la suite pour arriver au *ff* (comme Fleisher) : la courbe dynamique au début du thème est située autour du degré  $-2$  et monte ensuite jusqu'au degré  $-0,5$ . Blet accentue certaines notes à la main droite aux mes. 634-640 (on retrouve un peu cette particularité dans l'enregistrement de 1977 de Horowitz, mais de manière plus atténuée). Le point culminant de la section est préparé progressivement et exprime l'état triomphal de l'isotopie *Panthéiste-héroïque*.

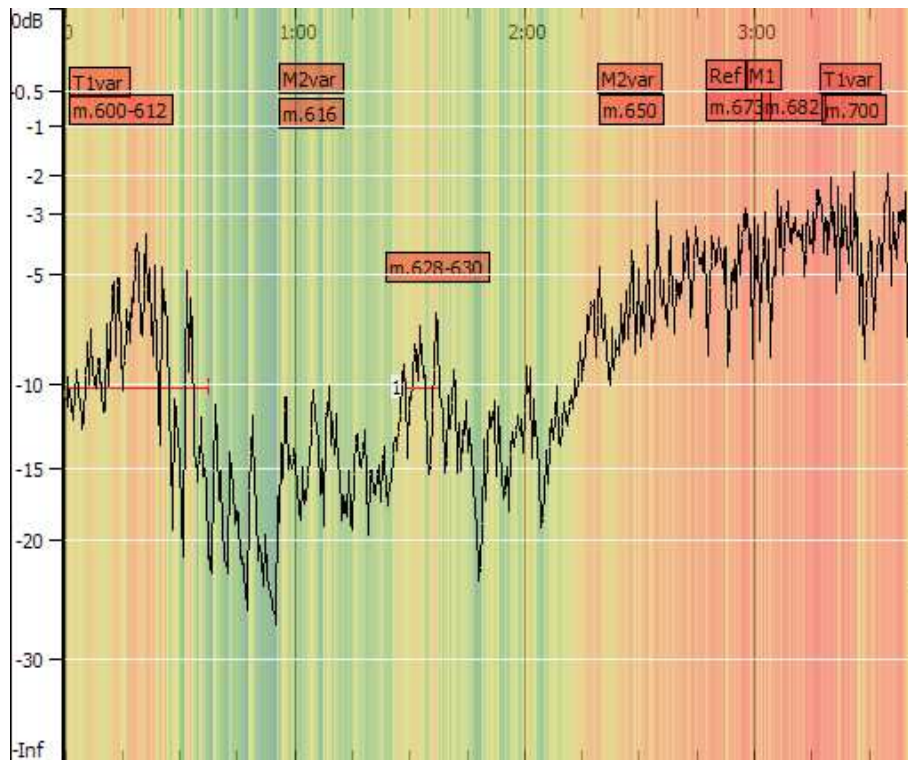


Figure 340 : Bolet 1960, courbe de l'intensité (sixième section)

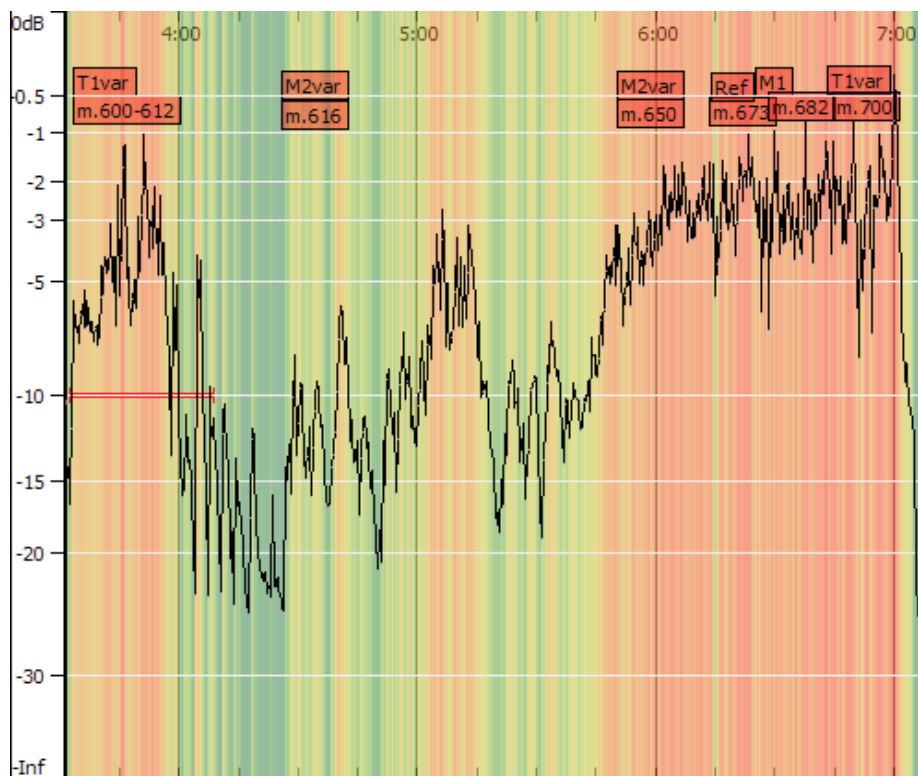
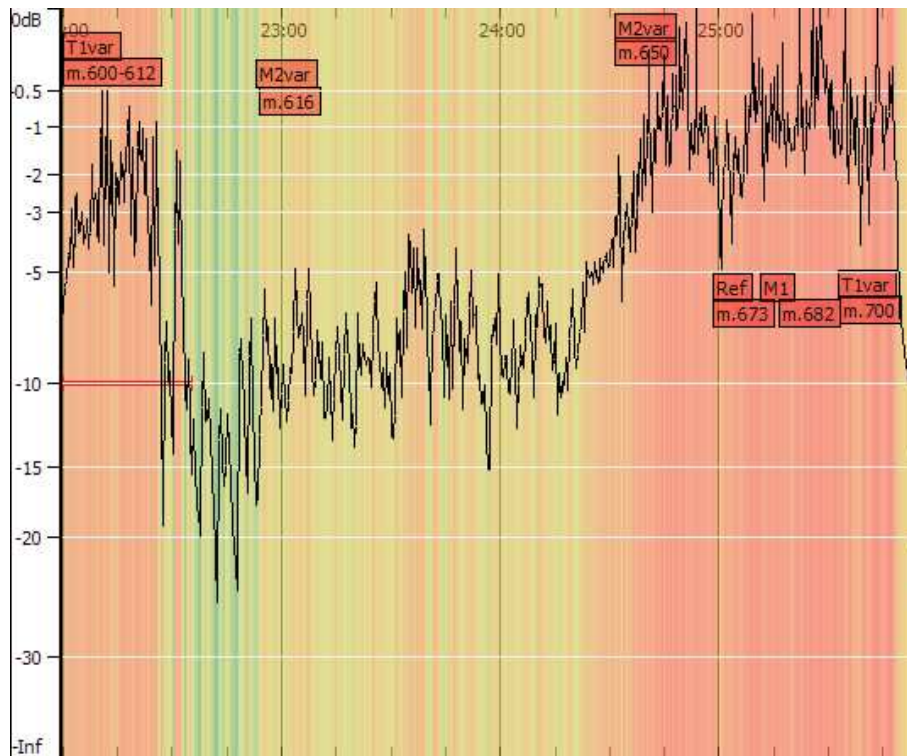


Figure 341 : Fleisher 1959, courbe de l'intensité (sixième section)

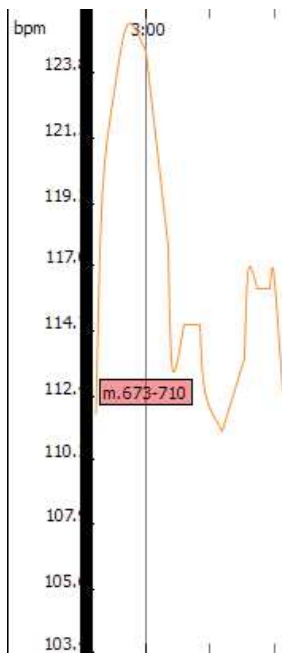


**Figure 342 :** Blet 1988, courbe de l'intensité (sixième section)

### 3.6.6.c. Analyse de l'agogique

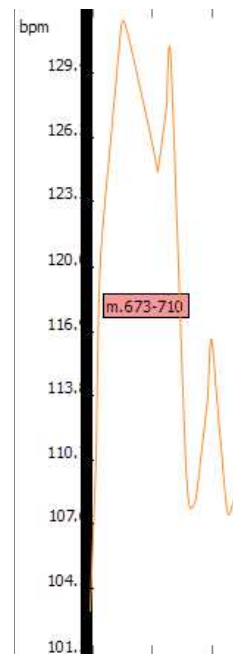
Les fluctuations agogiques dans les interprétations de Bolet et de Fleisher sont modérées, très fines chez Bolet. Ce dernier accélère légèrement le tempo à la mes. 642 *un poco animato* et à la mes. 669 *stringendo*. Fleisher accélère beaucoup à la mes. 646 en continuant jusqu'à la *Stretta quasi presto* (mes. 650). Bolet respecte bien les changements du tempo au *Presto* et au *Prestissimo* (mes. 673 et 682). Fleisher commence dans un tempo légèrement moins rapide au *Presto* (mes. 673). Tous deux ralentissent légèrement le tempo au point culminant (la variante du premier thème à la mes. 700), Bolet plus que Fleisher.

Stéphane Blet interprète la sixième section de la *Sonate* avec une agogique plus libre. Il respecte les accélérations du tempo indiquées par Liszt aux mes. 642 *un poco animato* et 650 *Stretta (quasi presto)* et fait des *ritardandos* à la fin des deux phrases des mes. 673-676 (variante du refrain). Le développement dynamique (à partir de la mes. 673) est bien construit, avec une différence entre les tempos du *Presto* et du *Prestissimo*. Le point culminant (variante du premier thème à la mes. 700) est joué dans un tempo plus rapide et exprime le caractère triomphal. Blet fait très peu de *ritardando* à la fin de la section.



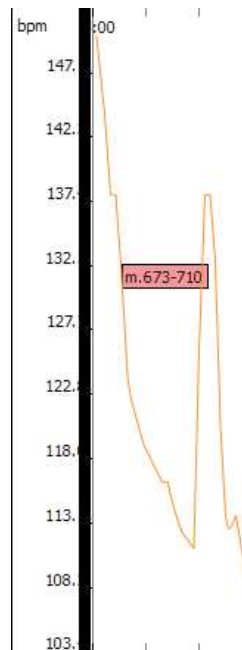
Valeur métronomique à la mes. 673 : ♩ = 206

**Figure 343** : Bolet 1960, courbe du tempo aux mes. 673-710



Valeur métronomique à la mes. 673 : ♩ = 204

**Figure 344** : Fleisher 1959, courbe du tempo aux mes. 673-710



Valeur métronomique à la mes. 673 : ♩ = 208

**Figure 345** : Blet 1988, courbe du tempo aux mes. 673-710



#### 3.6.6.d. Synthèse

Dans la sixième section de la *Sonate*, nous voyons une conception commune dans les interprétations de Bolet et Fleisher. Les deux pianistes commencent la section en jouant *mf* la variante du premier thème, suivant l'indication de Liszt. D'autre part, la variante du même thème à la mes. 700, qui représente le point culminant de la section, est jouée dans un tempo légèrement ralenti : c'est un point important de la *Sonate* qui témoigne de leur conception commune. En revanche, Stéphane Blet se démarque de ses collègues en jouant ce thème (mes. 700) dans le même tempo rapide que le *Prestissimo*.

En ce qui concerne l'agogique et le phrasé, Bolet et Fleisher présentent encore une fois un mode de jeu proche : le *rubato* est fin et souple, sans excès ; les deux pianistes enchaînent le *Presto* sans grande césure (Blet respire davantage à cet endroit). Leur pédalisation est généralement modérée, plus souvent restreinte chez Fleisher.

Ici encore, nous avons noté les petits détails dans l'interprétation de Blet qui témoignent d'un mode de jeu différent : l'agogique plus libre, l'usage souvent large de la pédale, les accents dans la ligne mélodique.

### 3.6.7. Septième section (mes. 711-760)

#### 3.6.7.a. Tableaux d'analyse

École pianistique	Américaine	Américaine	Américaine
Nom de l'interprète	Jorge Bolet	Leon Fleisher	Stéphane Blet
Durée Tempi <i>Andante sostenuto</i>	2 min 59 sec Mes. 711 : 89/noire	2 min 59 sec Mes. 711 : 61/noire	3 min 14 sec Mes. 711 : 86/noire ( <i>très difficile à mesurer à cause du rythme instable</i> )
Evolution dynamique et Point culminant	Le 2 <sup>e</sup> thème (mes. 711-729) est le point culminant de la section.	Le 2 <sup>e</sup> thème (mes. 711-728) est le point culminant de la section.	Le 2 <sup>e</sup> thème (mes. 711-728) est le point culminant de la section.
Pédalisation	Modérée. Met la pédale sur le dernier <i>si</i> .	Modérée.	Modérée. Mes. 729-736 quasiment sans pédale. Beaucoup de pédale aux mes. 737-740.
Phrasé	Uni. Peu de respiration avant l' <i>Allegro moderato</i> .	Très uni.	Uni
Agogique	Modérée. <i>Ritardando</i> à la mes. 721 et accélération du tempo aux mes. 722-723. Point d'orgue assez court avant l' <i>Allegro moderato</i> . Change nettement de tempo à l' <i>Allegro moderato</i> .	Modérée. <i>Ritardando</i> à la mes. 721 et légère accélération aux mes. 722-723. Important point d'orgue avant l' <i>Allegro moderato</i> .	Ample. Les premières notes du début sont très irrégulières. Légère accélération aux mes. 720-723. Point d'orgue modéré avant l' <i>Allegro moderato</i> . <i>Ritardando</i> extrêmement marqué aux mes. 737-743. Légère précipitation au <i>Lento assai</i> (à la manière de Horowitz dans son enregistrement de 1932).
Toucher	Très recueilli et doux, sans perdre en sonorité.	Le toucher est recueilli, doux, toujours bien sonore.	Le toucher est doux et délicat, assez sonore.
Nuances	Correctes suivant la partition. Fait un petit <i>crescendo</i> aux mes. 715-716. Respecte le <i>crescendo</i> aux mes. 721, 734 et 755, ainsi que le <i>poco marcato</i> (mes. 750).	Correctes suivant la partition. Respecte le <i>crescendo</i> aux mes. 721, 734 et 755, ainsi que le <i>poco marcato</i> (mes. 750).	Correctes suivant la partition. À la mes. 721, diminue au lieu de faire un <i>crescendo</i> . Ne respecte pas le <i>crescendo</i> aux mes. 734 et 755. Fort accent au début de l' <i>Allegro moderato</i> .
Particularités de l'interprétation	Le dernier retour du 2 <sup>e</sup> thème est très calme et serein, profond. Le dernier <i>si</i> est très long. La section est interprétée avec beaucoup de style et transmet bien le caractère religieux et panthéiste. En même temps, Bolet arrive à créer un contraste avec la section <i>Allegro moderato</i> .	Le 2 <sup>e</sup> thème est joué sereinement et avec noblesse. Toute la section est bien organisée, sans rien de superflu, et transmet bien le caractère panthéiste. Le dernier <i>si</i> est très long.	La dernière section de la <i>Sonate</i> est interprétée de manière sereine. L'agogique est libre, parfois il y a des accents ou nuances qui ne sont pas marqués. Le dernier <i>si</i> est très long.

Tableau 65 : École américaine, analyse des interprétations de la septième section (mes. 711-760)

### 3.6.7.b. Analyse des nuances au moyen de *Sonic Visualiser*

Le toucher de Bolet dans la dernière section de la *Sonate* est très recueilli et doux mais reste toujours sonore : la courbe dynamique atteint le degré -10 (sachant que le niveau maximal dans la *Sonate* est -2). Le dernier retour du deuxième thème (mes. 711) est interprété de manière très calme et sereine, avec profondeur (le niveau sonore reste en-dessous du degré -10). Bolet fait un petit *crescendo* aux mes. 715-716 et respecte bien les trois autres marqués dans la partition. L'*Allegro moderato* (variante du motto **2**, mes. 729) est interprété dans une nuance un peu plus forte que les mesures précédentes : Bolet crée un contraste, le caractère devient plus agité et tendu. Le *poco marcato* (refrain, mes. 750) est légèrement mis en relief. Le dernier *si* est très long.

Le toucher de Fleisher dans cette section est également recueilli, doux mais toujours bien sonore : la courbe dynamique atteint le degré -5. Fleisher respecte les *crescendos* aux mes. 720-721, 734-736 et 755-756, ainsi que le *poco marcato* (le refrain, mes. 750) : cf. la courbe dynamique. Le deuxième thème est interprété avec sérénité et noblesse. L'*Allegro moderato* (variante du motto **2**, mes. 729) est interprété *piano*, mais plus fort que les mesures précédentes et porte un changement de caractère. Toute la section transmet bien le caractère de l'isotopie *Religieuse*. Le dernier *si* est très long.

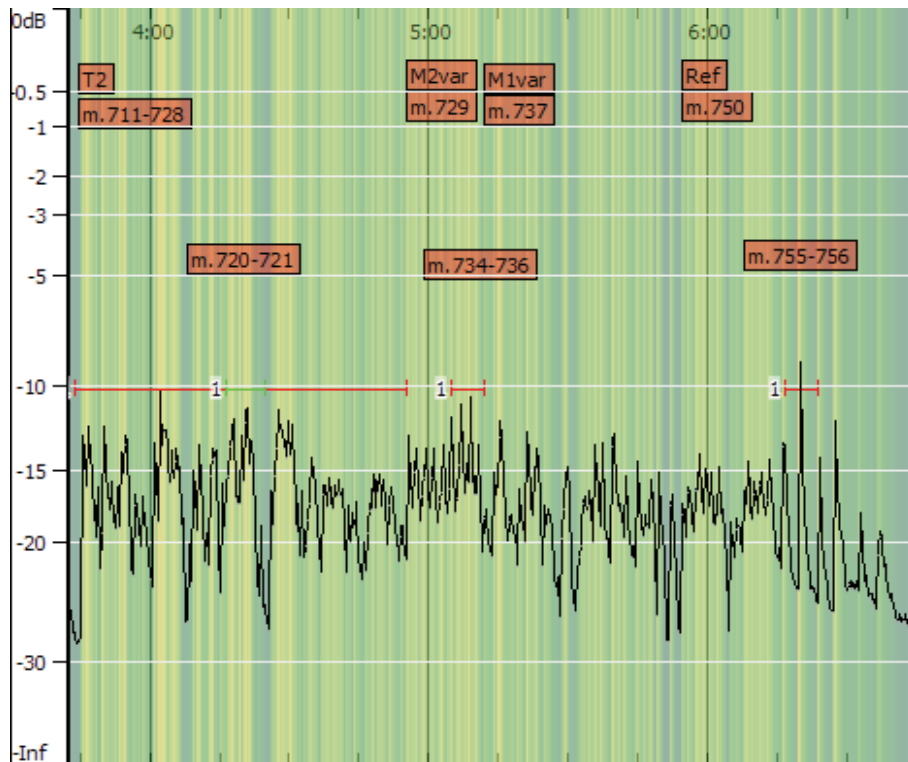


Figure 346 : Bolet 1960, courbe de l'intensité (septième section)

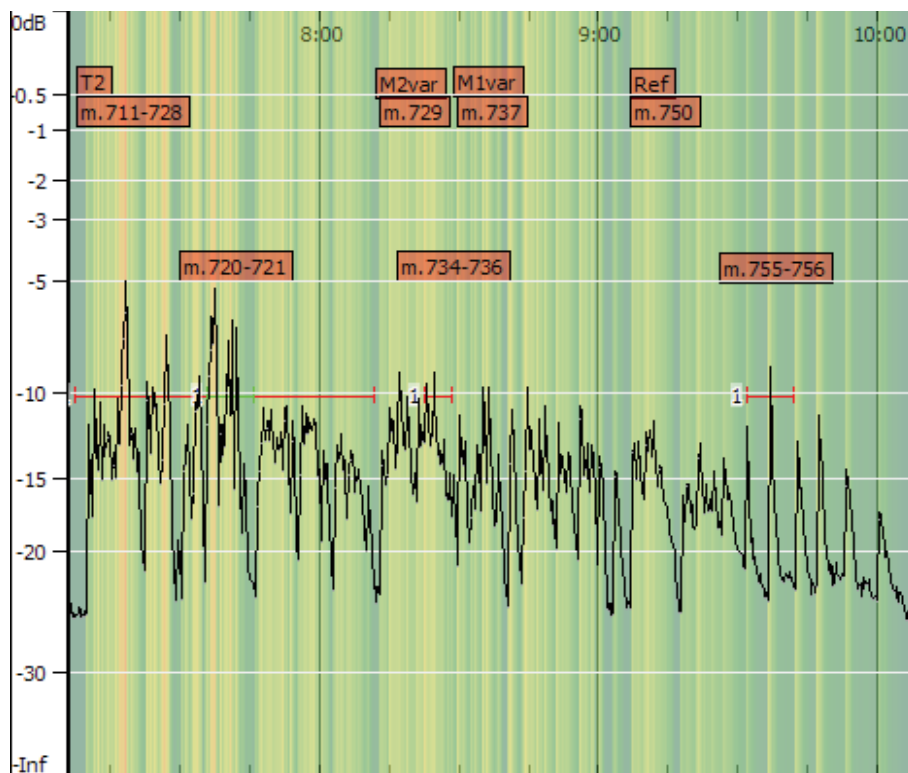


Figure 347 : Fleisher 1959, courbe de l'intensité (septième section)

Le toucher de Blet dans cette section est également délicat mais assez sonore : la courbe dynamique atteint le degré -5. Le deuxième thème est joué de manière

sereine, la nuance n'est pas très *piano*. Blet diminue à la mes. 721 au lieu de continuer le *crescendo* qu'il a commencé à la mesure précédente. De même, il diminue aux mes. 734-736 et fait très peu de *crescendo* aux mes. 755-756 : cf. la courbe dynamique. L'*Allegro moderato* (variante du motto **2**, mes. 729) commence avec un fort accent et change de caractère par rapport au deuxième thème. Tout au long de l'*Allegro moderato*, Blet fait des accents à la main gauche. Le *poco marcato* (refrain, mes. 750) est respecté et interprété de façon assez sonore. Le dernier *si* est très long.

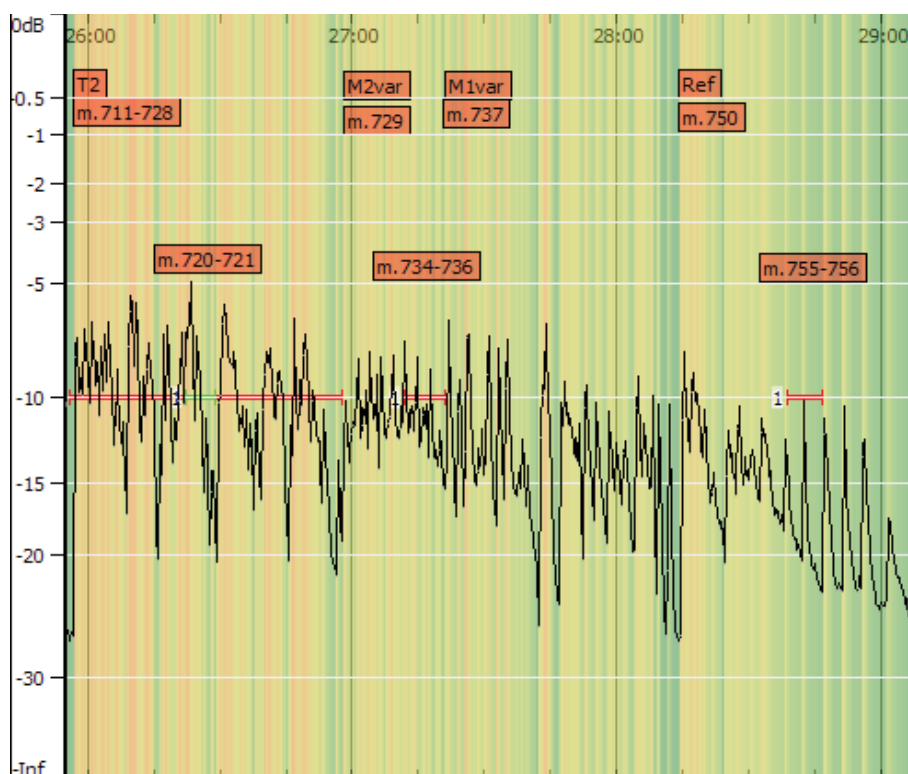


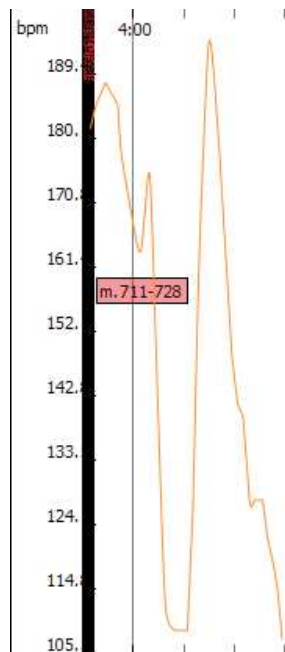
Figure 348 : Blet 1988, courbe de l'intensité (septième section)

### 3.6.7.c. Analyse de l'agogique

Bolet interprète la dernière section de la *Sonate* avec une agogique modérée. Il fait un *ritardando* à la mes. 721 et accélère le tempo aux mes. 722-723. Le point d'orgue à la fin de la variante du premier thème (mes. 728) est assez court. Bolet change nettement de tempo à l'*Allegro moderato*, créant ainsi un contraste avec l'*Andante sostenuto*. Il ralentit de nouveau le tempo au *Lento assai*.

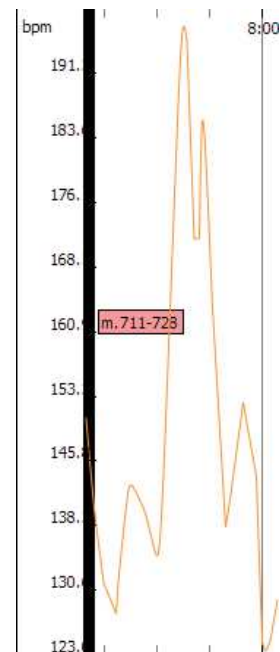
L'interprétation de Fleisher dans cette section montre les mêmes caractéristiques. Les fluctuations agogiques sont modérées. Fleisher ralentit le tempo à la mes. 721 et accélère légèrement aux mes. 722-723. En revanche, il fait un important point d'orgue avant l'*Allegro moderato* (mes. 728) et un *ritenuto* à la mes. 728. Il accélère le tempo à l'*Allegro moderato* (mes. 729) et ralentit de nouveau au *Lento assai*.

Blet interprète cette section avec une agogique ample. Les premières notes du début sont très irrégulières. Il accélère légèrement aux mes. 720-723. Le point d'orgue avant l'*Allegro moderato* (mes. 728) est modéré. Il fait un *ritardando* extrêmement marqué aux mes. 737-743. Particularité intéressante, il précipite légèrement le *Lento assai*, à la manière de Horowitz dans son enregistrement de 1932.



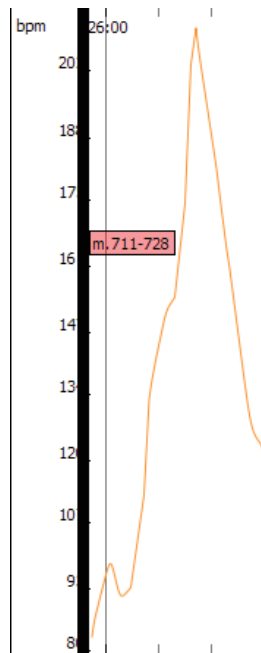
Valeur métronomique à la mes. 711 : ♩ = 89

**Figure 349** : Bolet 1960, courbe du tempo aux mes. 711-728



Valeur métronomique à la mes. 711 : ♩ = 61

**Figure 350** : Fleisher 1959, courbe du tempo aux mes. 711-728



Valeur métronomique à la mes. 711 : ♩ = 86

**Figure 351** : Blet 1988, courbe du tempo aux mes. 711-728

#### 3.6.7.d. Synthèse

Dans cette section, les conceptions de Jorge Bolet et de Leon Fleisher sont de nouveau très proches. Les deux pianistes interprètent la dernière section de manière très calme et profonde, et arrivent à bien transmettre son caractère religieux et paisible. Tous deux respectent les *crescendos* marqués par Liszt. Ce sont deux interprétations bien équilibrées, qui concluent de manière convaincante la *Sonate*.

Le jeu de Stéphane Blet montre d'autres caractéristiques. Il interprète la section de manière beaucoup plus libre, avec une agogique ample, voire excessive à certains endroits. Sa pédalisation est également originale : elle peut être parfois très restreinte et devenir subitement ample (*cf.* mes. 729-736 et mes. 737-740). Les nuances sont parfois libres, il rajoute quelques accents. Le *Lento assai* est légèrement accéléré, ce qui est très comparable à l'enregistrement de Horowitz de 1932.

Une caractéristique qui unit les trois pianistes américains est la dernière note de la *Sonate*, qui est assez longue.

## 3.7. Interprétation de Claudio Arrau

### 3.7.1. Première section (mes. 1-100)

#### 3.7.1.a. Tableau d'analyse

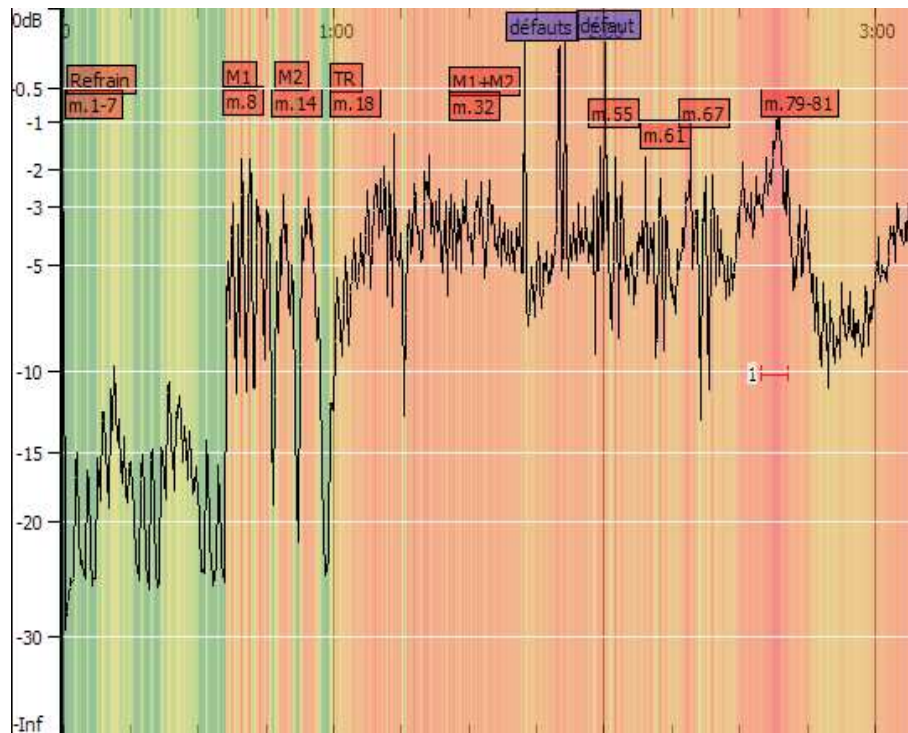
<b>Nom de l'interprète</b>	<b>Claudio Arrau</b>
<b>Durée</b>	3 min 07 sec
<b>Tempi</b> <i>Lento assai</i> <i>Allegro energico</i> <i>sempre f ed agitato</i>	mes. 1-7 : 86/noire mes. 8-31 : 136/noire mes. 32-100 : 184/noire
<b>Évolution dynamique et point culminant</b>	En trois phases, avec un <i>dim.</i> avant les mesures culminantes. <i>p</i> (mes. 45) → <i>ff</i> (mes. 55) ; <i>ff</i> (mes. 56-67 avec <i>rf</i> à la mes. 61) → <i>fff</i> (mes. 68-81)
<b>Pédalisation</b>	Modérée
<b>Phrasé</b>	Uni
<b>Agogique</b>	Considérable ; souligne les notes importantes avec des arrêts ( <i>accents agogiques</i> ). À partir de la mes. 55 le tempo est ralenti.
<b>Toucher</b>	Dense dans les nuances fortes ; tendre dans les nuances douces. Tous les accents sont mis en relief.
<b>Nuances</b>	Très strictes par rapport à la partition (une caractéristique connue d'Arrau).
<b>Particularités de l'interprétation</b>	Le début est macabre ; les premiers <i>sol</i> sont moyennement longs. Développement héroïque ; à certains moments, virtuosité soulignée.

**Tableau 66** : Claudio Arrau, analyse de l'interprétation de la première section (mes. 1-100)

#### 3.7.1.b. Analyse des nuances au moyen de Sonic Visualiser

Le toucher d'Arrau dans la première section de la *Sonate* est ample et toujours rond dans les nuances fortes : la courbe dynamique atteint et dépasse légèrement le niveau *-1*. Dans les nuances douces, le son est tendre et profond : le niveau sonore descend en-dessous du degré *-20*, sans atteindre *-30*. Arrau est très scrupuleux par rapport aux nuances et les autres indications de Liszt (à titre d'exemple, les *crescendos-decrescendos* aux mes. 45-50). En outre, il souligne les accents dans la partition. Le point culminant de la section est bien préparé : nous voyons les trois points dans la courbe dynamique (mes. 55, 61 et 67 : le dernier est le plus élevé) et le point aux mes. 79-81 où la courbe dynamique est la plus haute dans toute la première section (sans prendre en compte quelques défauts de l'enregistrement que nous avons indiqué en bleu).

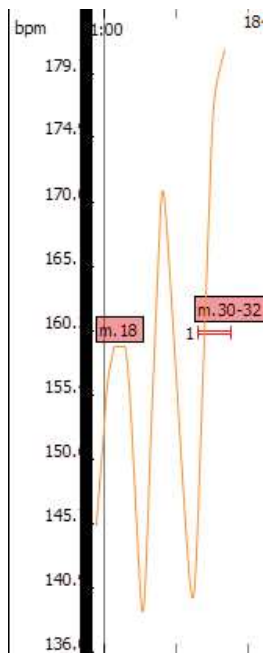




**Figure 352** : Arrau 1970, courbe de l'intensité (première section)

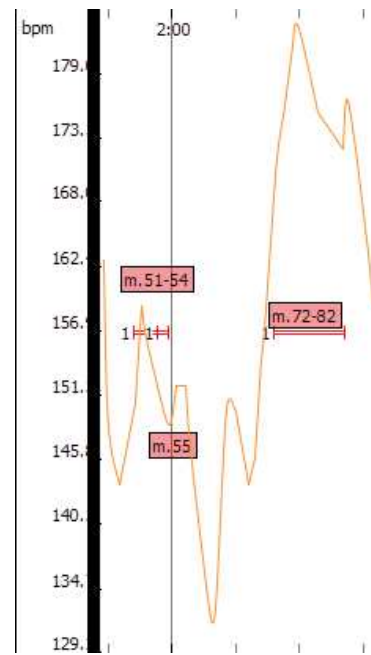
### 3.7.1.c. Analyse de l'agogique

Arrau interprète la première section de la *Sonate* avec une agogique modérée, parfois large. Il fait des accents agogiques (préparation des notes culminantes des phrases). Il fait une légère accélération aux mes. 18-24, presse légèrement aux mes. 27-28 mais stabilise le tempo par la suite et fait un petit *ritardando* avant la mes. 32, où Liszt n'a rien indiqué (*comme Cortot, Cziffra et Vásáry*). Toujours en suivant les indications, Arrau accélère légèrement aux mes. 51-54 mais revient au tempo à la mes. 54 et ralentit un peu à la mes. 55 (développement dynamique). À partir de la mes. 73, il augmente progressivement le tempo jusqu'à la mes. 81, puis revient au tempo dès la mes. 84 et le garde stable jusqu'à la fin de la section.



Valeur métronomique à la mes. 18 : ♩ = 156 ;  
à la mes. 32 : ♩ = 184

**Figure 353** : Arrau 1970, courbe du tempo aux  
mes. 18-32



Valeur métronomique à la mes. 45 : 172 ;  
à la mes. 55 : ♩ = 156

**Figure 354** : Arrau 1970, courbe du tempo aux  
mes. 45-84

### 3.7.1.d. Synthèse

Dans l'interprétation d'Arrau, nous avons remarqué une grande attention portée aux nuances indiquées par Liszt. L'agogique est considérable à certains endroits, Arrau fait souvent des accents agogiques (prépare les notes culminantes) : nous avons noté la même particularité chez Cortot. Le point culminant de la section transmet de manière claire le caractère héroïque lié à l'isotopie.

### 3.7.2. Deuxième section (mes. 101-204)

#### 3.7.2.a. Tableau d'analyse

<b>Nom de l'interprète</b>	<b>Claudio Arrau</b>
<b>Durée Tempi Grandioso</b>	5 min 06 sec Mes. 105 : 129/noire
<b>Évolution dynamique et point culminant</b>	Évolution puissante (mes. 101-104) 1 <sup>er</sup> thème (mes. 105-114) → mes. 109 en <i>fff</i> .
<b>Pédalisation</b>	Relativement limitée (mes. 179-190 sans pédale).
<b>Phrasé</b>	Une manière d'improvisation dans les phrases précédées de césures. Détache relativement la mes. 179 (motto 1).
<b>Agogique</b>	Très considérable, beaucoup de notes préparées (mes. 177), beaucoup de <i>rit.</i> (comme avant le 1 <sup>er</sup> thème).
<b>Toucher</b>	Dense, riche et sonore dans les nuances fortes ; très chantant dans les passages lyriques.
<b>Nuances</b>	Correctes suivant la partition ; fait très clairement le contraste entre <i>tre corde</i> et <i>una corda</i> <sup>158</sup> aux mes. 161-164.
<b>Particularités de l'interprétation</b>	Respecte beaucoup les indices dynamiques. Agogique considérable. Improvise beaucoup dans les phrases. Le 1 <sup>er</sup> thème est présenté comme un point culminant grandiose.

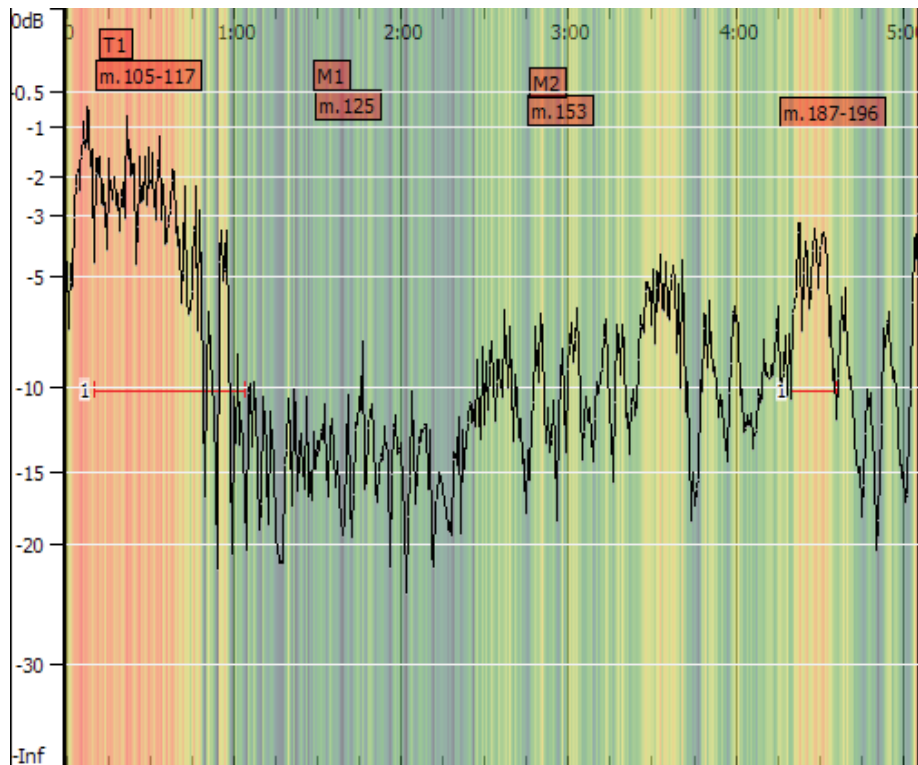
**Tableau 67** : Claudio Arrau, analyse de l'interprétation de la deuxième section (mes. 101-204)

#### 3.7.2.b. Analyse des nuances au moyen de *Sonic Visualiser*

Dans cette section, le toucher d'Arrau est très riche et dense dans les nuances fortes : la courbe dynamique dépasse le degré -1 lors du premier thème de la *Sonate* (mes. 105-117), préparé par une évolution dynamique très puissante (la courbe dynamique dépasse le degré -1). Le thème a un caractère noble et majestueux. Dans les passages lyriques, le son d'Arrau est tendre et très chantant.

En ce qui concerne les nuances, nous avons de nouveau observé l'exactitude par rapport aux indications de Liszt (par exemple, Arrau fait très clairement le contraste entre *tre corde* et *una corda* aux mes. 161-164). La courbe dynamique se situe principalement entre les degrés -20 et -5 mais elle atteint le degré -3 aux mes. 187-196 (suivant l'indication *poco crescendo-forte*). Arrau diminue à la fin de la mes. 196 pour arriver au *piano dolce* à la mes. 197, comme Liszt l'a indiqué.

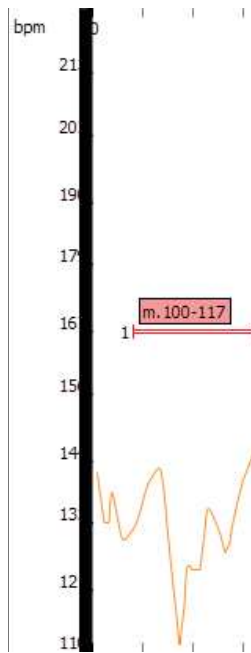
<sup>158</sup> Il figure dans l'édition russe (Musika, Moscou) : mes. 161 et 163 avec *tre corde* et mes. 162 et 164 avec *una corda*. Or, dans le manuscrit Liszt n'a pas mis cette indication.



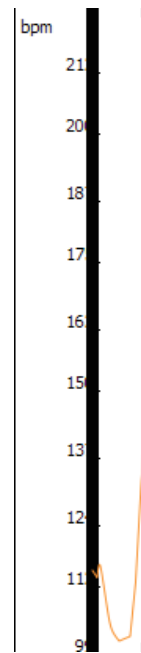
**Figure 355 :** Arrau 1970, courbe de l'intensité (deuxième section)

### 3.7.2.c. Analyse de l'agogique

Les fluctuations agogiques dans la deuxième section d'Arrau sont modérées, mais parfois considérables. Nous avons observé également une manière de phrasé assez libre, avec parfois de grandes respirations entre les phrases (*la même caractéristique a été mentionnée chez Cortot*). Le premier thème de la *Sonate* est préparé par un assez grand *ritardando* (mes. 103-104), comme chez Horowitz. Dans le thème, Arrau fait une grande respiration et un *ritardando* avant la mes. 109 (*fff*) qui est le point culminant du thème : nous avons observé *la même particularité chez Horowitz* (enregistrement de 1977). À partir de la mes. 114, Arrau commence un léger *ritardando*. Aux mes. 179-196 (variantes des mottos **1** et **2**) et surtout dès la mes. 187, il accélère légèrement le tempo (Liszt a indiqué un *agitato* à la mes. 191). Il ralentit et revient au tempo à la mes. 197.



Valeur métronomique à la mes. 105  
(premier thème) : ♩ = 129



Valeur métronomique à la mes. 179 : ♩ = 135

**Figure 356** : Arrau 1970, courbe du tempo aux  
mes. 100-117

**Figure 357** : Arrau 1970, courbe du tempo aux  
mes. 179-190

### 3.7.2.d. Synthèse

Dans la deuxième section de la *Sonate*, nous avons noté les mêmes caractéristiques de l'interprétation d'Arrau que dans la première section : grande fidélité aux indications dans la partition, phrasé libre, presque une manière d'improvisation entre les phrases (*comme Cortot*).

### 3.7.3. Troisième section (mes. 205-318)

#### 3.7.3.a. Tableau d'analyse

<b>Nom de l'interprète</b>	<b>Claudio Arrau</b>
<b>Durée Tempi</b>	3 min 53 sec mes. 205 : 147/noire
<b>Évolution dynamique et point culminant</b> <i>fff pesante</i>	Grande évolution avec élargissement (mes. 286-296). 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297-310, un peu de ralentissement).
<b>Pédalisation</b>	Ample. Au 1 <sup>er</sup> thème (mes. 297) il n'y a pas de pédale aux blanches.
<b>Phrasé</b>	Uni grâce à la vélocité, mais avec de l'improvisation dans les phrases.
<b>Agogique</b>	Très considérable ; souvent des notes préparées et des <i>ritardando</i> (mes. 284). Tempo plus lent à la mes. 286.
<b>Toucher</b>	Puissant et dense dans les nuances fortes ; sonore dans les nuances faibles. Sans lyrisme aux mes. 239-254.
<b>Nuances</b>	Correctes suivant la partition.
<b>Particularités de l'interprétation</b>	Beaucoup d'agogique dans les phrases ; les nuances sont très strictes, sauf le <i>p</i> à la mes. 239. Le thème (mes. 297-310) est pesant et résolu. Arrau respecte le <i>f appassionato</i> des récitatifs.

**Tableau 68** : Claudio Arrau, analyse de l'interprétation de la troisième section (mes. 205-318)

#### 3.7.3.b. Analyse des nuances au moyen de *Sonic Visualiser*

Arrau interprète la troisième section de la *Sonate* avec un toucher très solide et vigoureux dans les nuances fortes. Le son est résolu et direct. La courbe dynamique atteint à plusieurs endroits le degré  $-1$  qui est le plus élevé jusqu'à cette section. Le toucher garde ces mêmes caractéristiques dans les nuances douces : le son reste direct, la courbe dynamique est située entre les degrés  $-3$  et  $-20$ .

En ce qui concerne les nuances, Arrau reste également fidèle aux indications de Liszt dans cette section. En revanche, nous avons observé que, généralement, les nuances douces sont interprétées assez fort et par conséquent il y a moins d'écart avec les nuances fortes. À titre d'exemple, la variante des mottos **1** et **2** à la mes. 239, indiquée *piano*, est interprété plutôt fort : la courbe dynamique y est située entre les degrés  $-3$  et  $-5$ , et le *più rinforzando* (mes. 230) atteint le degré  $-2$ . En outre, à la variante des mottos **1** et **2** (mes. 239), Arrau garde le même caractère énergétique que dans le début de la section : cela s'explique probablement par le fait que Liszt y marque *piano vivamente*. Il est à noter qu'Arrau souligne même les *crescendos* aux mes. 295-296, ce qui montre encore une fois son attention à tous les détails indiqués.

Au point culminant de la section (variante du premier thème à la mes. 297), Arrau transmet un caractère pesant et résolu. Les deux *Recitativo* (mes. 301 et 306) sont

joués *forte* et transmettent le caractère *appassionato* indiqué par Liszt (comme dans l'interprétation de 1977 de Horowitz et dans celle de Cortot). La courbe dynamique montre un écart d'environ deux degrés entre le *fortissimo* (mes. 297 et 302) et le *forte appassionato Recitativo*. Arrau garde le *forte* jusqu'à la fin de la section.

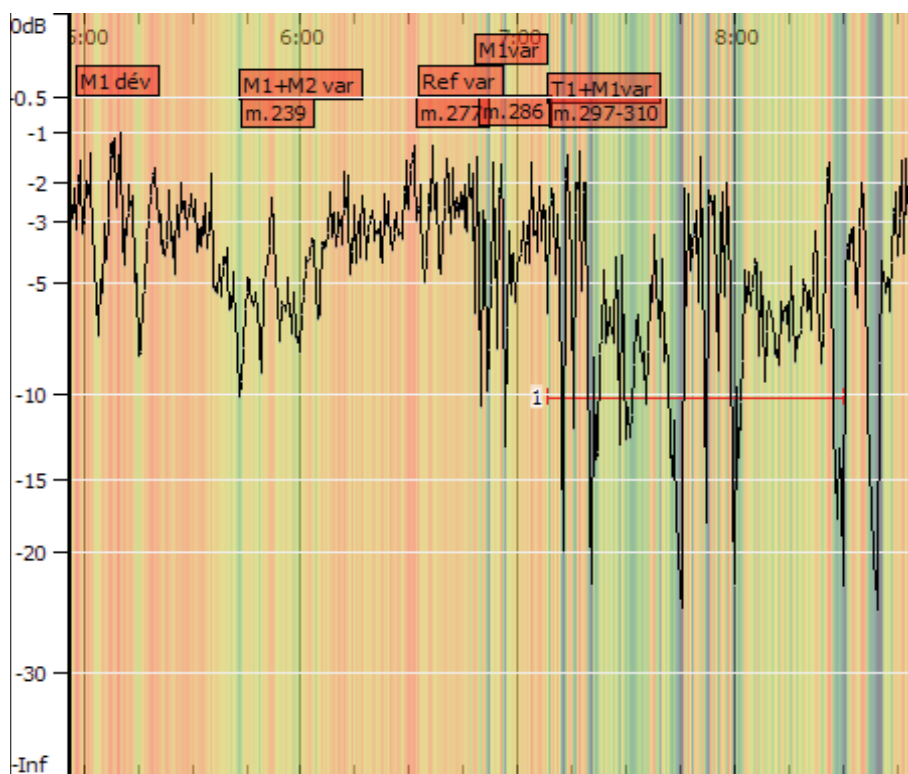
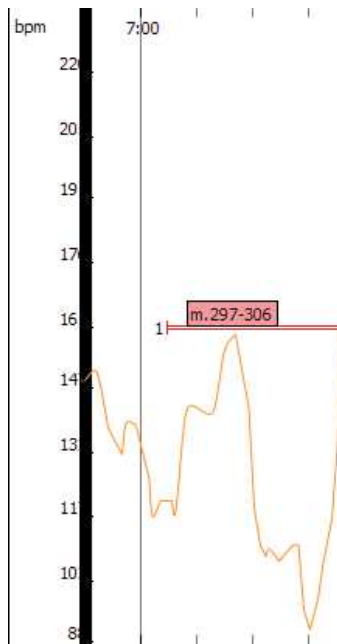


Figure 358 : Arrau 1970, courbe de l'intensité (troisième section)

### 3.7.3.c. Analyse de l'agogique

Les fluctuations agogiques dans l'interprétation de la troisième section par Arrau sont modérées, moins marquées que dans les deux autres sections de la *Sonate*. Nous avons de nouveau observé sa manière libre de respirer dans les phrases. Arrau respecte les deux *stringendo* aux mes. 233 et 272. À la mes. 285, il fait un grand *ritardando* et respire beaucoup avant la variante du motto 1 (mes. 286). En même temps, il continue la mes. 286 dans ce tempo plus lent. Il ralentit encore un peu au point culminant (variante du premier thème, mes. 297). Il est à noter que nous avons observé cette même gestion du tempo à partir de la mes. 286 chez Cortot. En revanche, à la fin de la section, Arrau fait l'*accelerando* aux mes. 309-310.



Valeur métronomique aux mes. 277 : ♩ = 152 ;  
 mes. 286 : ♩ = 123 ; mes. 297 : ♩ = 126

**Figure 359** : Arrau 1970, courbe du tempo aux mes. 297-306

### 3.7.3.d. Synthèse

Arrau transmet beaucoup d'énergie dans son interprétation de la troisième section. Il est à noter que même dans les nuances douces, le caractère ne change pas et garde toujours cette vigueur. Le point culminant de la section (variante du premier thème à la mes. 297) est aussi très pesant et résolu chez Arrau, sans pédale. La gestion du tempo à cet endroit coïncide avec celle de Cortot. Arrau utilise toujours des accents agogiques. Il respecte le *f appassionato* aux mes. 301 et 306 *Recitativo*.



### 3.7.4. Quatrième section (mes. 319-452)

#### 3.7.4.a. Tableau d'analyse

<b>Nom de l'interprète</b>	<b>Claudio Arrau</b>
<b>Durée</b> <b>Tempi</b> <i>Andante sostenuto</i>	8 min 19 sec Mes. 331 : 61/noire
<b>Évolution dynamique et point culminant</b> <i>rinforzando assai</i> → <i>ff</i> → <i>fff</i>	Puissante, avec beaucoup d'élargissement des phrases (mes. 363-392). 2 <sup>e</sup> thème (mes. 393-407) → (mes. 395- <i>fff</i> )
<b>Pédalisation</b>	Ample.
<b>Phrasé</b>	Tendance au découpage des phrases à cause de l'agogique considérable.
<b>Agogique</b>	Considérable, beaucoup de <i>rit.</i> et de préparation ; mes. 319-330 : grand <i>rit.</i> et rythme instable. Gêne le développement des phrases (au point culminant).
<b>Toucher</b>	Dense, puissant, sonore dans les nuances fortes ; doux, tendre, lyrique dans les nuances faibles. Dès la mes. 422, presque inaudible.
<b>Nuances</b>	Correctes ; <i>dim.</i> aux mes. 387 et 391.
<b>Particularités de l'interprétation</b>	Tempo très lent, agogique considérable. Le 2 <sup>e</sup> thème est serein, très lent. Beaucoup d'improvisation dans les phrases. L'évolution (mes. 363) commence doucement.

**Tableau 69** : Claudio Arrau, analyse de l'interprétation de la quatrième section (mes. 319-452)

#### 3.7.4.b. Analyse des nuances au moyen de *Sonic Visualiser*

Dans cette section, le son d'Arrau dans les nuances douces est intime et recueilli. Le deuxième thème de la *Sonate* (mes. 331-346) est interprété avec beaucoup de sérénité : la courbe dynamique reste en-dessous du degré -5 et descend jusqu'au degré -20. Dans la variante du motto **2** (mes. 349), Arrau transmet très bien l'atmosphère de l'indication de Liszt : *dolcissimo con intimo sentimento*. Le son y devient très fin : la courbe descend encore et se rapproche au degré -10. Arrau commence l'évolution dynamique (mes. 363) *mezzo forte*, selon l'indication. Par la suite, il fait un grand développement et souligne le point culminant de la section (la variante du deuxième thème) : la courbe dynamique atteint le degré -1. Arrau suit l'indication de Liszt *dolce* à la mes. 397 : la courbe dynamique y descend jusqu'au degré -5. Aux mes. 406-407, il respecte le *crescendo* et l'accent que Liszt a indiqués. À partir de la variante du refrain (mes. 415), son toucher devient très fin et délicat : la courbe descend en-dessous du degré -10.

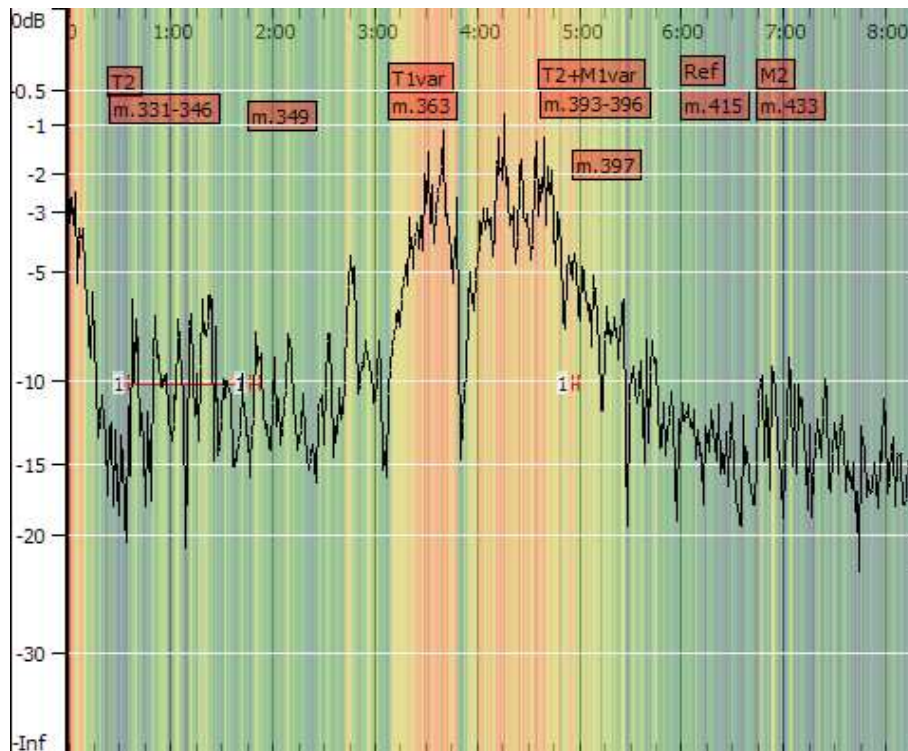


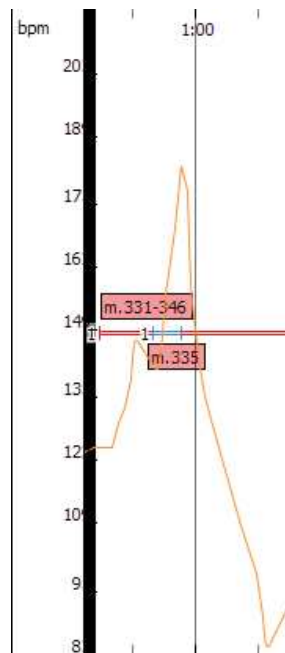
Figure 360 : Arrau 1970, courbe de l'intensité (quatrième section)

### 3.7.4.c. Analyse de l'agogique

Arrau interprète la quatrième section de la *Sonate* avec beaucoup de fluctuations agogiques. Nous avons de nouveau observé les libertés du phrasé (grandes respirations) et les accents agogiques (préparations des notes importantes dans les phrases). Le début de la section est très instable, le rythme des croches à la main gauche (mes. 319-327) est irrégulier. Arrau fait un grand *ritardando* avant le deuxième thème (à partir de la mes. 326). Il y a moins de fluctuations dans celui-ci ; Arrau accélère légèrement à la mes. 335. Une particularité intéressante est l'interprétation des petites notes d'ornementation à la mes. 362 : la plupart des pianistes les jouent assez rapidement, tandis qu'Arrau prend beaucoup de temps et ralentit beaucoup à la fin de la mesure. Nous avons également observé cette particularité chez Richter et Rudy et sommes d'avis que cette particularité pourrait être attribuée à la génération des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle (Arrau et Richter) et que Rudy la reprend sous l'influence de Richter.

Lors de l'évolution dynamique à partir de la mes. 363, Arrau utilise beaucoup de fluctuations et d'accents agogiques, ce qui gêne la conduite du phrasé (*comme*

*Cortot*). Aux mes. 396-397 (fin du point culminant), où Liszt a indiqué *poco rallentando*, Arrau ralentit considérablement.



Valeur métronomique à la mes. 331 (deuxième thème) : ♩ = 61

**Figure 361** : Arrau 1970, courbe du tempo aux mes. 331-346

#### 3.7.4.d. Synthèse

Dans l'interprétation de cette section par Arrau, nous avons surtout relevé à nouveau l'agogique considérable qui gêne parfois l'unité des phrases et la conduite du phrasé (nous avons observé la même particularité chez Horowitz et Cortot). Il est à noter qu'Arrau rajoute beaucoup de fluctuations agogiques au développement dynamique (à partir de la mes. 363), comme Cortot. Les tempos sont instables. Le deuxième thème est interprété très lentement, avec un caractère calme et serein.

### 3.7.5. Cinquième section (mes. 453-599)

#### 3.7.5.a. Tableau d'analyse

<b>Nom de l'interprète</b>	<b>Claudio Arrau</b>
<b>Durée</b> <b>Tempi</b> <i>Allegro energico</i>	4 min 06 sec Mes. 460 : 156/noire
<b>Évolution dynamique</b> <i>Piu mosso</i> <b>Point culminant</b>	Graduelle et puissante, avec amoncellement, à trois degrés (mes. 555-589) Mes. 590-599 → <i>fff</i> (mes. 595)
<b>Pédalisation</b>	Ample ; mes. 509-522 sans pédale ; mes. 555-556, 561-562 et 595-599 avec pédale.
<b>Phrasé</b>	Uni ; détache mentalement la mes. 555 (mais avec la pédale).
<b>Agogique</b>	Modérée ; parfois des accents agogiques.
<b>Toucher</b>	Puissant et dense dans les nuances fortes ; doux et mélodique aux mes. 460-508. Un grand développement aux mes. 509-532.
<b>Nuances</b>	Correctes suivant la partition.
<b>Particularités de l'interprétation</b>	Impression d'élan, de lutte et d'héroïsme. Le début de la section est sombre et macabre, les <i>fa dièse</i> sont relativement longs. La fugue a un caractère résolu. Évolution importante au point culminant.

**Tableau 70** : Claudio Arrau, analyse de l'interprétation de la cinquième section (mes. 453-599)

#### 3.7.5.b. Analyse des nuances au moyen de *Sonic Visualiser*

Dans cette section, le toucher d'Arrau est ample et dense dans les nuances fortes : la courbe dynamique atteint le degré  $-1$  qui est le plus élevé jusqu'à cette section. Le son pendant la fugue (mes. 460-508) est doux mais énergique : la courbe dynamique reste en-dessous du degré  $-5$ . Malgré la nuance *piano*, Arrau montre un caractère résolu dans la fugue. Encore une fois, nous avons noté l'exactitude avec laquelle il respecte les indications de la partition, notamment les *crescendo-decrescendo* aux mes. 497-498 et 499-500. Par la suite, il fait un grand développement dynamique aux mes. 509-532. Au *Più mosso* (mes. 555), il garde la même intensité du son. Aux mes. 569-581 (motto **1** + refrain), il fait des contrastes importants entre le *forte* et le *piano* : la courbe dynamique montre trois pics aux *forte* (aux mes. 571, 575 et 579). À partir de la mes. 582 (motto **1+ 2**), Arrau garde la même intensité du son et continue le *crescendo* : la courbe dynamique atteint le niveau le plus élevé aux mes. 590-595 (elle dépasse légèrement le degré  $-1$ ).

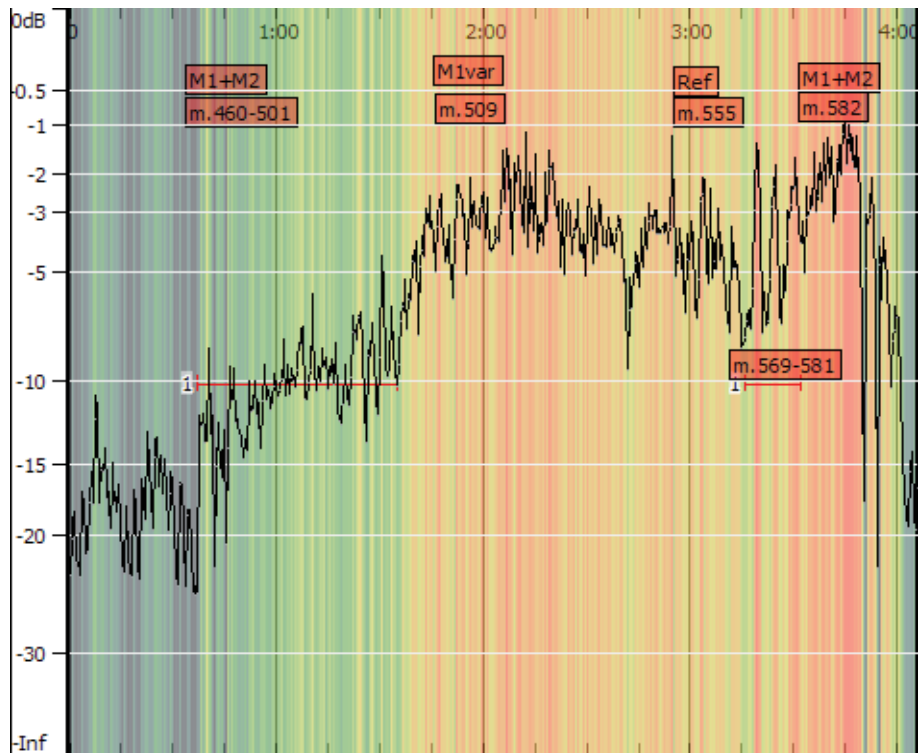
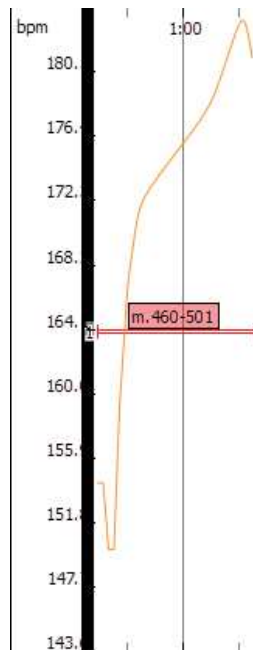


Figure 362 : Arrau 1970, courbe de l'intensité (cinquième section)

### 3.7.5.c. Analyse de l'agogique

Dans cette section, les fluctuations agogiques dans l'interprétation d'Arrau sont très modérées : nous avons observé la même particularité chez Horowitz et Cortot. Pendant la fugue, Arrau garde le tempo presque inchangé. Il ne ralentit pas non plus avant la mes. 533 (motto 1 + motto 2). Au *Più mosso*, il commence quasiment sans changer de tempo mais accélère progressivement à partir de la mes. 569 (motto 1 + refrain). À la mes. 582 *stringendo*, il ralentit légèrement le tempo pour accélérer tout de suite après, jusqu'au *precipitato* (mes. 595). À la fin de la section, il ralentit beaucoup (mes. 598-599).



Valeur métronomique à la mes. 460 :  $J = 156$

**Figure 363** : Arrau 1970, courbe du tempo aux mes. 460-501

#### 3.7.5.d. Synthèse

L'interprétation de la fugue par Arrau est décisive et énergique. Toute la section porte beaucoup d'élan et exprime un caractère héroïque. Le développement dynamique avant le point culminant est considérable. Cette section se caractérise par la relative rareté des fluctuations agogiques, que nous avons observée également chez Horowitz et surtout chez Cortot.

### 3.7.6. Sixième section (mes. 600-710)

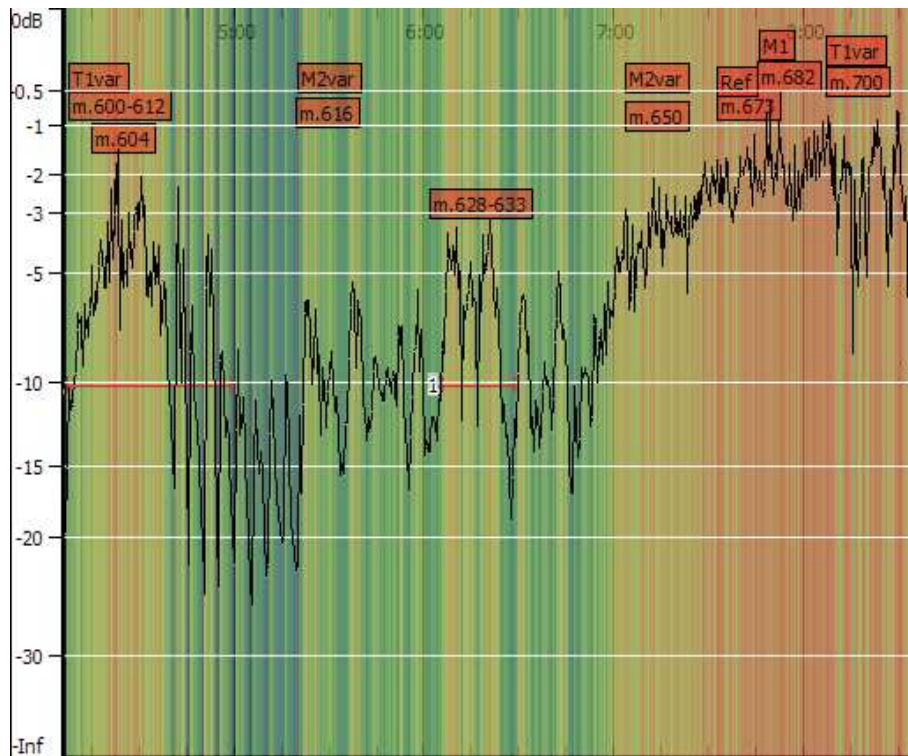
#### 3.7.6.a. Tableau d'analyse

<b>Nom de l'interprète</b>	<b>Claudio Arrau</b>
<b>Durée</b> <b>Tempi</b> <i>Presto</i> <i>Prestissimo</i>	04 min 29 sec Mes. 600 : 114/noire Mes. 673 : 188/noire Mes. 682 : 224/noire Mes. 700 : 170/noire
<b>Évolution dynamique</b> <b>Et Point culminant</b>	Très puissante, avec amoncellement, à trois degrés : <i>ff</i> (mes. 673) → <i>ff fuocoso assai</i> (mes. 682) → <i>fff</i> (mes. 700).
<b>Pédaliation</b>	Modérée, plutôt ample ; mes. 673-681 avec pédale.
<b>Phrasé</b>	Uni ; ne détache quasiment pas la mes. 673.
<b>Agogique</b>	Assez considérable ; beaucoup d'accents agogiques (ex. mes. 634-640) ; grandes césures (ex. mes. 615).
<b>Toucher</b>	Dense, puissant, sonore dans les nuances fortes ; doux et sonore dans les nuances douces.
<b>Nuances</b>	Correctes suivant la partition.
<b>Particularités de l'interprétation</b>	Agogique très soulignée. Développement grandiose et triomphant du point culminant de la <i>Sonate</i> . Le thème à la mes. 600 est lent et calme. Le thème à la mes. 700 est triomphant et majestueux.

**Tableau 71** : Claudio Arrau, analyse de l'interprétation de la sixième section (mes. 600-710)

#### 3.7.6.b. Analyse des nuances au moyen de *Sonic Visualiser*

Le toucher d'Arrau est dense, puissant et sonore dans les nuances fortes : la courbe dynamique atteint le degré  $-0,5$  au point culminant. Ce niveau sonore est le plus élevé dans la *Sonate* et souligne le point culminant de toute l'œuvre. Le toucher d'Arrau dans les nuances douces est tendre et recueilli, mais aussi sonore à quelques endroits. Dans les nuances douces, la courbe dynamique est située entre les degrés  $-5$  et  $-20$ . Arrau commence la variante du premier thème (mes. 600) *mf*, comme indiqué, le caractère est calme. Il fait rapidement un *crescendo* pour arriver *forte* à la mes. 604 (comme Cortot). Il respecte le *crescendo* et le *rinforzando* aux mes. 628-633 : la courbe dynamique monte quasiment jusqu'au degré  $-3$ . Arrau fait un grand développement dynamique à partir de la mes. 650 *Stretta*. Il continue à augmenter l'intensité du son à la variante du refrain (mes. 673) et du motto **1** (mes. 682). Le point culminant de la section et de toute la *Sonate* (variante du premier thème, mes. 700) est très majestueux : la courbe dynamique y atteint le degré maximal de  $-0,5$ .

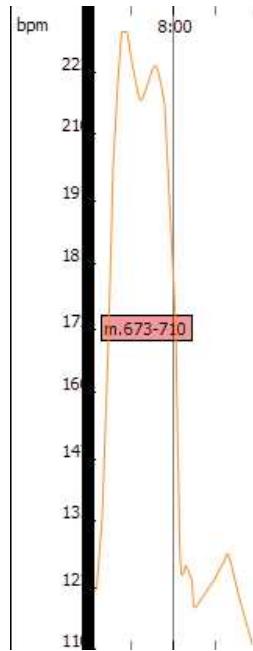


**Figure 364** : Arrau 1970, courbe de l'intensité (sixième section)

### 3.7.6.c. Analyse de l'agogique

Les fluctuations agogiques dans l'interprétation d'Arrau sont modérées, plus marquées à certains endroits. Arrau interprète le début de la section (variante du premier thème à la mes. 600) avec plusieurs accents agogiques et de grandes césures (par exemple mes. 615, mes. 634-640). Il fait moins de fluctuations à partir de la mes. 650 *Stretta*, respecte le *stringendo molto* à la mes. 669 mais ralentit aux mes. 671-672. Il commence le *Presto* (mes. 673) un peu moins vite et accélère par la suite. Le point culminant est interprété dans un tempo légèrement retenu.





Valeur métronomique à la mes. 673 :  $J = 188$

**Figure 365** : Arrau 1970, courbe du tempo aux mes. 673-710

#### 3.7.6.d. Synthèse

Arrau commence la section assez calmement et lentement. Dans cette section, nous avons observé une agogique plus large. Le phrasé est uni ; Arrau relie la mes. 673 *Presto* sans faire de grandes respirations. Le développement dynamique contient beaucoup d'énergie et prépare un point culminant (mes. 700) triomphant qui exprime l'isotopie *Panthéiste-héroïque*.

### 3.7.7. Septième section (mes. 711-760)

#### 3.7.7.a. Tableau d'analyse

<b>Nom de l'interprète</b>	<b>Claudio Arrau</b>
<b>Durée</b> <b>Tempi</b> <i>Andante sostenuto</i>	03 min 05 sec Mes. 711 : 73/noire
<b>Évolution dynamique et point culminant</b>	Le 2 <sup>e</sup> thème (mes. 711-729) est le point culminant de la section.
<b>Pédalisation</b>	Modérée.
<b>Phrasé</b>	Uni ; détache un peu la mes. 729.
<b>Agogique</b>	Considérable ; mes. 729-736 avec beaucoup de <i>rubato</i> .
<b>Toucher</b>	Profond, doux, sonore.
<b>Nuances</b>	Correctes suivant la partition.
<b>Particularités de l'interprétation</b>	Sentiment de tranquillité et de paix dans le 2 <sup>e</sup> thème, ambiance macabre par la suite ; sérénité à nouveau et humilité à la mes. 755. Le dernier <i>si</i> est relativement long.

**Tableau 72** : Claudio Arrau, analyse de l'interprétation de la sixième section (mes. 711-760)

#### 3.7.7.b. Analyse des nuances des nuances au moyen de *Sonic Visualiser*

Le toucher d'Arrau dans le deuxième thème (mes. 711-728) est doux mais en même temps sonore : la courbe dynamique est située entre les degrés -10 et -5. Arrau respecte le *crescendo* aux mes. 720-721 : la courbe dynamique à cet endroit est la plus élevée. Il ne change pas de nuance à la mes. 729 (variante du motto **2**). Il respecte le *poco crescendo* aux mes. 734-736 (*cf.* la courbe dynamique), ainsi que le *pp subito* à la mes. 737. Il fait également le *poco marcato* au refrain (mes. 750) et le dernier *crescendo* à la mes. 755. À partir de la variante du motto **1** (mes. 737), le son devient de plus en plus doux : la courbe dynamique descend en-dessous du degré -10.

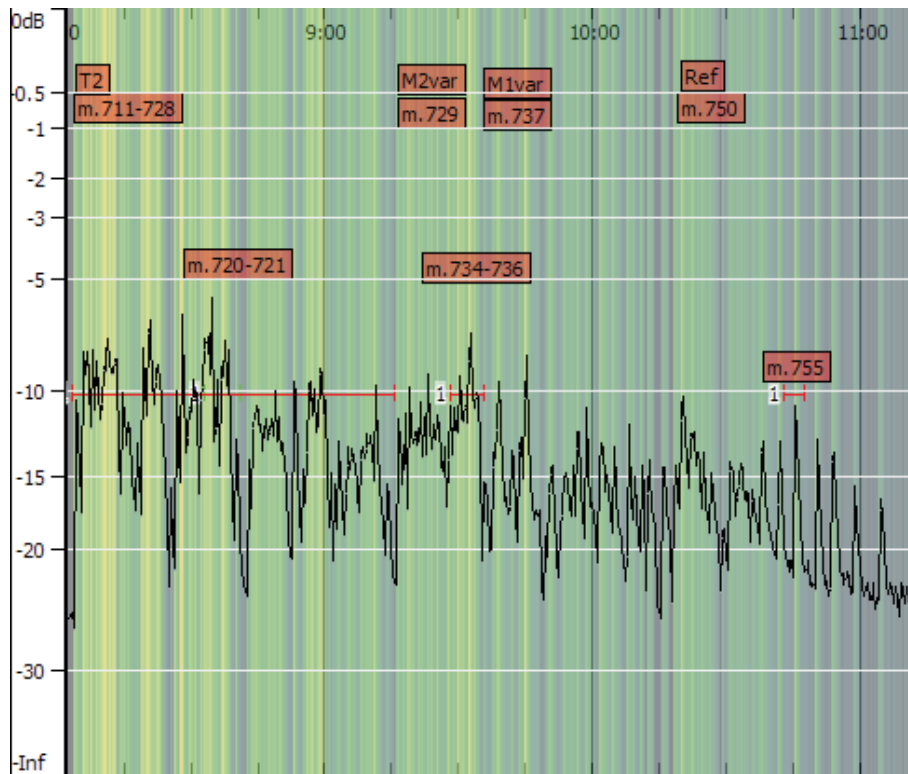
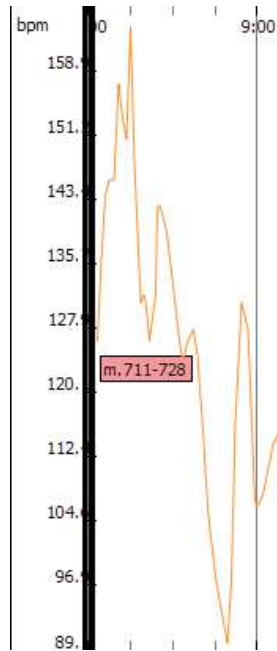


Figure 366 : Arrau 1970, courbe de l'intensité (septième section)

### 3.7.7.c. Analyse de l'agogique

Arrau interprète le deuxième thème (mes. 711-728) avec peu de fluctuations agogiques. En revanche, il en fait beaucoup aux mes. 729-736, et surtout ralentit la main gauche à la fin de chaque mesure : de cette manière, le premier temps de la mesure suivante est souligné par un accent agogique. Le tempo de l'*Allegro moderato* est légèrement accéléré par rapport à l'*Andante sostenuto*. Jusqu'à la fin de la section, Arrau utilise moins de fluctuations agogiques. Il revient au tempo plus lent au refrain (mes. 750) *Lento assai*.



Valeur métronomique à la mes. 711 : ♩ = 73

**Figure 367** : Arrau 1970, courbe du tempo aux mes. 711-728

#### 3.7.7.d. Synthèse

Arrau arrive à transmettre un sentiment de paix et de sérénité dans le deuxième thème de la *Sonate*. L'agogique dans la section est plutôt large, surtout aux mes. 729-736. L'*Allegro moderato* a un caractère macabre et il est séparé avec une petite respiration. Arrau suit précisément les indications de Liszt en ce qui concerne les nuances.

## 3.8. Synthèses des analyses de la *Sonate* par écoles pianistiques

### 3.8.1. Synthèse de l'analyse des interprétations de l'école hongroise

Après avoir analysé six interprétations de pianistes hongrois, nous pouvons affirmer qu'il existe une forte transmission du mode de jeu et des traditions interprétatives dans l'école hongroise. Au fur et à mesure de notre travail, nous avons relevé plusieurs analogies, soit dans la conception globale des points importants de la *Sonate* (comme les thèmes ou les points culminants), soit dans de petits détails qui révèlent des conventions établies au sein de l'école.

Nous avons observé une étroite parenté entre les interprétations de Cziffra et de Vásáry. Certains moments-clé de la *Sonate* sont interprétés avec les mêmes spécificités, qui ne se retrouvent pas chez d'autres pianistes : ainsi les deux thèmes de la *Sonate* dans des tempos très rapides, la pédalisation originale aux mes. 449-452 et aux mes. 642-645, le caractère doux et mystérieux de la fugue (mes. 460-501), le point culminant de la sixième section et de toute la *Sonate* (mes. 700) interprété lui aussi dans un tempo rapide. Tous ces détails montrent une importante corrélation entre leurs interprétations. Vásáry a effectivement été influencé par Cziffra, ainsi que par Annie Fischer : il affirme que Fischer et Cziffra sont « *les deux plus importantes expériences que j'ai faites avec des pianistes* ». Annie Fischer, « *la poétesse du piano* » et Cziffra :

[...] ce virtuose incroyable qui n'était pas juste un virtuose mais tout simplement Cziffra lui-même [...] il n'était pas juste un virtuose mais [...] un phénomène fantastique, une personnalité fantastique avec beaucoup d'âme et beaucoup d'imagination. [...] Il a une sorte de liberté dans son jeu. Et aussi de l'honnêteté. [...] Cette liberté, la manière dont il fait ces rubatos, pas ce jeu bien en mesure qui est tellement à la mode aujourd'hui et qui me rend fou [...] mais le fait qu'il prend son temps pour respirer et qu'il garde ces respirations dans la musique, ce qui lui donne cette forme complètement libre<sup>159</sup>.

---

<sup>159</sup> Extraits de la vidéo *Tamas Vásáry remembers Georges Cziffra* (sous-titres en anglais), [www.youtube.com](http://www.youtube.com).

Nous avons donc décelé le reflet de cette admiration et de cette affinité entre Cziffra et Vásáry dans l'interprétation de ce dernier. En outre, Vásáry explique son point de vue sur la manière de gérer l'agogique et le phrasé, sur cette *liberté interprétative* que nous avons remarquée dans son interprétation, ainsi que dans celles de Fischer, Anda et Cziffra.

Cela nous amène à un autre phénomène : au sein de l'école hongroise, nous avons observé *deux tendances*, ou plutôt deux « *sous-groupes* » : d'une part, les interprétations de Fischer, Anda, Cziffra et Vásáry, représentants de l'ancienne génération hongroise, s'avèrent proches les uns des autres ; d'autre part, les représentants de la jeune génération, Ránki et Jandó, présentent quelques signes en commun, en dehors de la même tradition d'interprétation au sein de l'école. En général, dans le mode de jeu de Ránki et Jandó, les fluctuations agogiques sont moins importantes, les tempos varient moins, les indications du compositeur sont suivies rigoureusement, la pédalisation est quasi identique. L'explication de ce phénomène nous semble évidente : c'est une question de génération. Fischer, Anda, Cziffra et Vásáry sont nés autour des années 1920. Ils ont tous étudié avec Ernst von Dohnányi à l'Académie-Liszt à Budapest. Ránki et Jandó (nés au début des années 1950) ont également fait leurs études à l'Académie-Liszt (avec Pál Kadosa), mais une trentaine d'années plus tard. Globalement, la conception de la *Sonate* de Ránki et Jandó est proche de celle de leurs prédécesseurs mais le mode d'expression change. Les fluctuations agogiques sont souvent moins importantes, les indications du texte sont suivies rigoureusement, la pédalisation est assez uniforme.

Nous avons également retrouvé un lien concernant certains détails dans les interprétations de Vásáry et Jandó. Les deux pianistes ne respectent pas le *crescendo molto* aux mes. 647-649, ils font même un *diminuendo* à cet endroit. De même, ils gardent la nuance *piano* de la mes. 650, ne commençant un vrai *crescendo* qu'à partir de la mes. 658 *forte con strepito* et non pas à la mes. 654, comme Liszt l'a indiqué. D'autre part, nous avons mentionné la pédalisation originale de Cziffra et de Vásáry aux mes. 642-645 *un poco animato*. Chez Cziffra et Vásáry, nous entendons la pédale sur tout cet endroit (joué habituellement sans pédale) : Jandó commence la mes. 642 avec la pédale et enlève celle-ci plus rapidement, ce qui montre qu'il connaît cette tradition.

Toutes ces observations confirment l'existence de traditions interprétatives et leur transmission au sein de l'école. Elles pointent aussi l'importance des générations, étroitement liée à l'évolution de l'esthétique interprétative au cours du XX<sup>e</sup> siècle.

### 3.8.2. Synthèse de l'analyse des interprétations de l'école française

Après l'analyse des six interprétations de pianistes représentatifs de l'école française, nous pouvons affirmer la continuité de la transmission de traditions interprétatives au sein de l'école française. Dans ces six enregistrements, nous avons observé des conceptions communes dans toutes les sections de la *Sonate*, malgré certaines différences que nous avons relevées au fur et à mesure de l'analyse.

En général, le style de jeu des pianistes français se caractérise par la clarté des phrases, la pédalisation et l'agogique modérées, les tempos stables ; une impression d'équilibre s'impose. Cette homogénéité au sein de l'école est due également au fait que presque tous les représentants ont les mêmes racines : l'enseignement de Louis Diémer. Le tableau ci-dessous présente l'arbre généalogique des pianistes qui ont fait l'objet de notre analyse (leurs noms sont soulignés en rouge) :

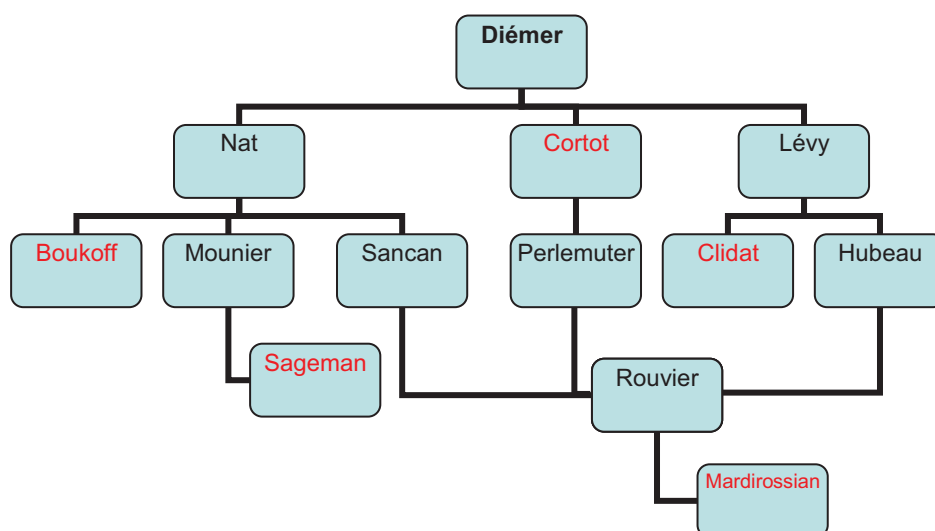


Figure 368 : Arbre généalogique des pianistes français

François-René Duchâble a lui aussi étudié au Conservatoire National Supérieur de Paris, obtenant son 1<sup>er</sup> Prix six mois après son entrée. Pour lui, « *le Conservatoire de Paris n'a été qu'une formalité, [...] un passage obligé* »<sup>160</sup>. De fait, il ne parle

<sup>160</sup> LECHNER-REYDELLET, Catherine, *La grande école française du piano, op. cit.*, p. 130.

quasiment jamais de ses maîtres au Conservatoire, Joseph Benvenuti et son assistante Madeleine Giraudeau-Basset. À propos des enseignements qui l'ont le plus marqué, il mentionne celui d'Henri Challan, son professeur d'harmonie, qui l'a aidé à découvrir « *la richesse des harmonies et le côté orchestral du piano* »<sup>161</sup>. Duchâble affirme que dès son plus jeune âge, il était très indépendant dans son travail instrumental. Cela explique probablement le fait qu'il se sente moins lié à ses professeurs de piano. En revanche, notre analyse a confirmé que son interprétation de la *Sonate* s'inscrivait dans la stylistique interprétative de l'école française.

Une particularité des interprétations des pianistes français, qu'on ne retrouve pas ailleurs, est leur façon de commencer l'évolution dynamique (mes. 673) avant le point culminant de la *Sonate* avec moins de pédale et, pour certains, de continuer cette pédalisation restreinte même au *Prestissimo* (mes. 682).

Il a été très important d'observer l'interprétation d'Alfred Cortot, l'un des piliers de l'école française, dont l'enregistrement possède en outre un intérêt historique (son enregistrement et celui de Horowitz de 1932 sont les plus anciens parmi les interprétations analysées). Nous avons vu que l'interprétation de Cortot montrait plusieurs particularités et parfois des détails que nous n'avons pas retrouvés chez d'autres pianistes (par exemple l'interprétation de la septième section de la *Sonate*). Son mode de jeu se caractérise par une agogique assez libre (surtout dans les quatre premières sections), parfois même jusqu'à la défiguration du rythme. Il s'agit là, à notre avis, d'une caractéristique du mode de jeu au début du XX<sup>e</sup> siècle, que nous avons retrouvée chez d'autres pianistes de ces générations (Horowitz, Rubinstein, Arrau, et même Anda et Cziffra). Nous pouvons citer Jacques Viret à propos de la liberté interprétative des grands pianistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qui « *possédaient encore l'art du vrai rubato* »<sup>162</sup> : Alfred Cortot était de ceux-là.

Une autre particularité du jeu de Cortot réside dans les légères précipitations et accélérations du tempo qui créent parfois une impression d'impatience, de hâte. D'autre part, nous avons observé que Cortot choisissait des tempos plutôt rapides au deuxième thème de la *Sonate* et dans d'autres passages lyriques, interprétant ceux-ci de manière moins sereine et contemplative. Malgré ces différences par rapport aux

---

<sup>161</sup> *Idem.*

<sup>162</sup> VIRET, Jacques, « Rythme et interprétation. Le tempo rubato », in *Vers une musicologie de l'interprétation*, op. cit., p.49-50.



autres pianistes français, Cortot rejoint ceux-ci dans sa conception : l'interprétation du premier thème, des points culminants des sections, de la fugue en font preuve. Nous avons également trouvé que Cortot et Duchâble avaient un toucher similaire dans les nuances douces : tendre mais toujours sonore.

En ce qui concerne les interprétations des deux jeunes pianistes, Mardirossian et Sageman, nous avons observé un détail en commun concernant les points culminants de la cinquième et de la sixième sections de la *Sonate* : tous deux ralentissent le tempo à ces endroits et rajoutent des fluctuations agogiques. En conséquence, nous trouvons que l'élan dynamique et la tension sont moins fortement exprimés.

De manière générale, nous pouvons distinguer *trois tendances interprétatives* au sein de l'école française, qui reste néanmoins très homogène :

- Cortot ;
- Boukoff, Clidat, Duchâble ;
- Mardirossian, Sageman.

Nous avons mentionné certaines particularités dans le jeu de Cortot qui reflètent sans doute des tendances interprétatives de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle. D'autre part, Boukoff et Clidat, qui appartiennent à la même génération (années 1920-30), montrent un style interprétatif très proche, ainsi que plusieurs détails similaires. Même s'il n'appartient pas à leur génération, Duchâble (né dans les années 1950) rejoint Boukoff et Clidat dans le mode de jeu et les moyens d'expression : un style sobre, équilibré, sans excès. Généralement, nous pouvons aussi associer à ce mode de jeu les interprétations de Mardirossian et de Sageman, en rajoutant les particularités mentionnées ci-dessus. Mardirossian et Sageman sont représentants de la génération des années 1970, où émergent probablement certaines nouvelles tendances dans l'enseignement français.

### 3.8.3. Synthèse de l'analyse des interprétations de l'école russe

Le travail d'analyse des représentants de cette école permet d'effectuer de très intéressantes observations sur l'évolution de la conception interprétative de la *Sonate en si mineur* dans différentes directions. Les sept pianistes (présentés ici au travers de neuf interprétations) sont tous d'origine russe et représentent différentes générations d'interprètes de l'école russe (en commençant par Horowitz, né en 1903, et jusqu'à Rubackyté, née en 1959). Certains d'entre eux sont nés en Russie avant

l'instauration du communisme, d'autres ont vécu et travaillé en Union Soviétique pendant la période du « *rideau de fer* », marquée par la limitation des rapports avec le monde extérieur. Ces différences sociopolitiques s'ajoutent au facteur de l'âge pour influencer le processus interprétatif. C'est pourquoi nous attachons une grande importance à l'observation de la forte influence exercée entre les pianistes au sein de cette école, pour ce qui est des modèles d'interprétation de la *Sonate*. Parallèlement, l'analyse approfondie des enregistrements des représentants russes révèle que d'autres facteurs ont également joué un rôle essentiel, comme la richesse de leur expérience professionnelle et personnelle ou le choix fait par chacun de méthodes et de moyens musicaux dans l'élaboration et la conduite de l'idée interprétative.

Au sein de l'école russe, nous avons observé une conception commune dans l'interprétation des passages les plus importants de la *Sonate*, comme les deux thèmes et les points culminants des sections. De même, tous les caractères différents dans la musique, correspondant aux diverses *isotopies* (citées dans l'analyse narrative de Márta Grabócz) sont bien recréés, malgré des différences occasionnelles d'approche constatées entre certains pianistes. Les représentants de l'école russe montrent, pour la plupart, des interprétations équilibrées dans toute la pièce :

- les fluctuations agogiques et l'utilisation de la pédale sont modérées dans la plupart des interprétations (Horowitz et Pletnev en font usage de manière plus libre) ; le phrasé est conduit de manière claire, en restant fidèle à la partition ;
- le toucher est ample et rond dans les nuances fortes, parfois dur dans le deuxième enregistrement de Horowitz et rarement chez Richter et Gilels ;
- dans certains cas, le son dans les nuances douces devient très fin, mais jamais transparent chez Richter et Gilels, alors que Berman, Rubackyté, Rudy et Pletnev atteignent parfois un son à peine audible ;
- les tempos sont, dans la plupart des cas, stables ; Horowitz est le pianiste dont les tempos varient le plus et ce, dans ses deux interprétations.

En ce qui concerne le caractère global de l'interprétation de la *Sonate*, nous avons pu observer, en résumé, que Richter, Gilels et Berman avaient un mode de jeu plus rigoureux en termes d'agogique, de pédalisation et de nuances, alors que les autres pianistes prenaient certaines libertés et s'écartaient parfois, quoique rarement, du texte.

Nous avons ainsi constitué trois *sous-groupes* d'interprètes au sein de l'école russe :

1. Horowitz
2. Richter, Gilels
3. Berman ; Rubackyté, Rudy, Pletnev

Les critères de cette répartition sont : l'appartenance à une même génération, l'enseignement d'un même maître, la parenté dans la conception d'interprétation au sein du sous-groupe. Horowitz (élève de Felix Blumenfeld) appartient à la génération du début du XX<sup>e</sup> siècle. Richter et Gilels (nés dans les années 1910) ont étudié avec Heinrich Neuhaus. Lazar Berman représente une génération intermédiaire, celle des années 1930. Il fut l'élève d'Alexander Goldenweiser et a également reçu des conseils de Richter. Sa conception d'interprétation rejoint plutôt celle du troisième sous-groupe. Rubackyté, Rudy et Pletnev (nés dans les années 1950) ont étudié avec Yakov Flier.

D'autre part, deux tendances interprétatives générales émergent dans ces trois sous-groupes : celle de Horowitz et celle de Richter/Gilels. Les pianistes du troisième sous-groupe sont parfois influencés par Horowitz, d'autres fois par Richter/Gilels, et ils introduisent certaines idées originales. Pletnev et Rubackyté, nés à quelques années d'écart (1957 et 1959), présentent quelques détails particulièrement similaires dans les troisième, quatrième et sixième sections de la *Sonate* (le passage à la mes. 263 *sempre fortissimo* qui est joué assez doux, la diminution de l'intensité aux mes. 387 et 391, la conception de l'évolution dynamique dans la sixième section<sup>163</sup>). En ce qui concerne l'interprétation de Berman, nous avons observé qu'il était très souvent en accord avec les interprétations de Richter/Gilels, et qu'il était particulièrement influencé par Gilels.

En ce qui concerne les pianistes dont deux interprétations sont incluses dans cette analyse, Horowitz et Richter, nous avons remarqué différents types d'évolution pianistique. Horowitz, qui a enregistré la *Sonate* en 1932 (à l'âge de vingt-neuf ans) et en 1977 (à l'âge de soixante-quatorze ans), fait entendre deux interprétations assez différentes au niveau des tempos, du toucher, parfois des nuances, des articulations et de la pédalisation. Sa conception a changé à certains endroits importants de la *Sonate* (la variante du premier thème à la mes. 297, le développement dynamique et le point culminant dans la cinquième section aux mes. 555-595). En général, dans l'enregistrement de 1977, les tempos sont plus

---

<sup>163</sup> Voir les analyses détaillées.

retenus et le toucher est plus puissant, parfois dur. De même, nous avons remarqué que les fluctuations agogiques étaient parfois plus importantes dans cet enregistrement. Ce changement est probablement dû à l'évolution pianistique et personnelle de Horowitz pendant cette longue période de quarante-cinq ans : la maturation de sa personnalité et le changement de son point de vue sur quelques aspects de cette œuvre monumentale ont influencé sa conception de la *Sonate*. Horowitz lui-même affirme que « *l'artiste n'est pas le même jour après jour, alors il n'y a jamais une interprétation finale. Elle changera toujours. Si, en un mois, je faisais quatre enregistrements de la même pièce, chacun serait différent*<sup>164</sup> ». D'autre part, Nicolas Lagoumitzis, auteur du livre *Cinq pianistes interprètent Beethoven*, fait de très intéressantes observations sur l'évolution des pianistes<sup>165</sup> :

En ce qui concerne le facteur « âge », l'interprète en vieillissant perd de la force, et ses réflexes nerveux ne sont plus, sans doute, aussi rapides ; la maturité pourtant permet d'accéder aux endroits secrets, donne la possibilité de gagner sur d'autres plans. Les interprétations tardives sont ainsi plus remarquables à cause de leur profondeur et de leur intensité intérieure, alors qu'il y a plus de « brio » dans les premières. Bien souvent, un certain enthousiasme lié à la jeunesse laisse place, à un âge assez avancé, à une attitude sereine - interprétation tranquille sans démonstration de technique « virtuose », tempi parfois d'une lenteur extrême adoptés pour les mouvements lents, mais aussi pour les mouvements vifs. Il est possible que le choix des « tempi » plus lents par les interprètes plus âgés s'explique par le fait qu'ils travaillent davantage sur chaque particularité, chaque détail de l'œuvre, et qu'ils cherchent à mettre en évidence toutes les richesses du contenu musical<sup>166</sup>.

De même, dans l'enregistrement de 1977 de Horowitz, il nous a été donné d'observer une maturation pianistique qui s'exprime par la mise en valeur des voix intermédiaires cachées aux mes. 325-328 et 360-362 : une maîtrise propre au pianiste qui ne se retrouve pas dans son premier enregistrement, et qui est devenue plus tard une de ses caractéristiques les plus connues.

Pour résumer, les deux interprétations de Horowitz se caractérisent par une plus grande liberté des fluctuations agogiques et des nuances que chez les autres

---

<sup>164</sup> MACH Elyse, *Great contemporary pianists speak for themselves*, Dover Publications, New York, 1991, p. 125 : « *An artist isn't the same day after day, so there can never be a final interpretation. It will be changing always. If I made four recordings of the same piece within a month, each would be different.* »

<sup>165</sup> LAGOUMITZIS, Nicolas, *Cinq pianistes interprètent Beethoven*, op. cit., p. 150.

<sup>166</sup> *Idem.*

pianistes russes. Cette particularité est due sans doute à l'influence de l'esthétique interprétative du début du XX<sup>e</sup> siècle, héritière de la tradition romantique (pour le mode de jeu) du siècle précédent. Sur ce sujet, Jacques Viret aborde la liberté d'interprétation des grands pianistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> :

[...] Planté, Scharwenka, Pugno, Paderewski, Rosenthal, Sauer, d'Albert, Busoni, Rachmaninov, Hofmann, Cortot, Friedman et d'autres possédaient encore l'art du vrai rubato. [...] L'un des derniers pianistes ayant cultivé une liberté rythmique analogue aura été le Polonais Ignaz Friedman (1882-1948). Il en restait quelque chose chez Vladimir Horowitz (1903-1989)<sup>167</sup>.

Quant aux deux enregistrements de Richter, on observe que ce pianiste présente des interprétations très proches, avec seulement quelques différences de détail. Or, ne connaissant pas l'année de l'un des enregistrements, nous ne sommes pas en mesure de tirer des conclusions sur son évolution de pianiste. Cependant, nous pouvons affirmer que sa conception est stable et bien construite et reste quasiment invariable. Les tempos ont tendance à être un peu plus rapides dans l'enregistrement de 1961.

Nous voudrions maintenant commenter la relation entre les interprétations de Richter et de Gilels. Elles sont particulièrement proches dans leur conception et leur réalisation, ce qui montre sûrement la forte tradition de l'enseignement d'Heinrich Neuhaus. Les deux pianistes présentent une différence de conception uniquement dans la dernière section de la *Sonate*. Néanmoins, on remarque une distinction essentielle entre Richter et Gilels : elle se situe dans la manière de gérer les « respirations » entre les phrases. Nous avons très souvent observé de courtes respirations ou de petites précipitations vers la fin des phrases chez Richter : cette manière d'expression crée parfois une impression haletante et impatiente. Et nous avons remarqué qu'à ces mêmes endroits, Gilels gère différemment les respirations et le phrasé pour éviter un tel effet, tout en gardant la virtuosité et l'élan dynamique. La même particularité peut être observée chez Berman, ce qui confirme encore l'influence de Gilels sur celui-ci.

L'interprétation de Berman offre la possibilité intéressante de refléter plusieurs influences : comme nous l'avons déjà mentionné, elle se rapproche beaucoup du

---

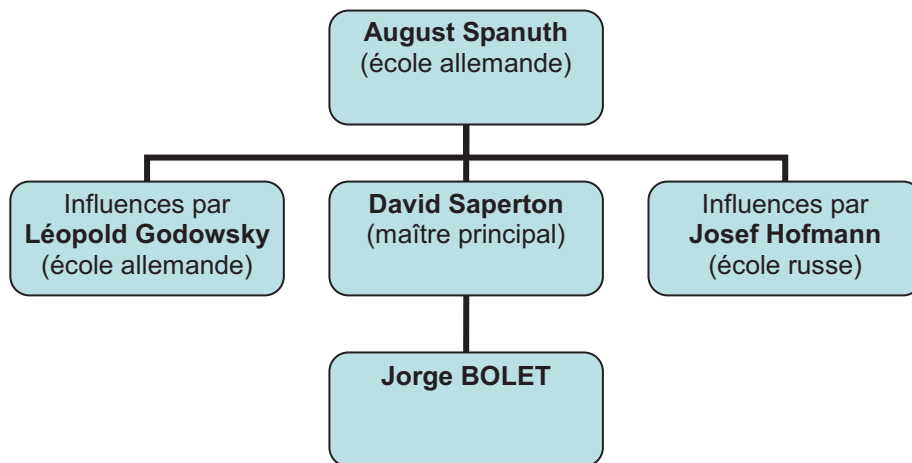
<sup>167</sup> VIRET, Jacques, « Rythme et interprétation. Le tempo rubato », in *Vers une musicologie de l'interprétation*, op. cit., p. 49-50.

sous-groupe des trois plus jeunes pianistes. Néanmoins, nous y avons repéré les influences de Gilels, Richter et Horowitz (énumérés dans l'ordre d'importance). Concernant la manière d'interprétation, un autre phénomène peut être observé chez Berman : il possède la capacité d'assimiler et de soumettre à sa propre conception les spécificités d'autres pianistes. Ainsi, dans son jeu, les influences de Richter et Horowitz sont toujours transformées à travers sa propre conception : tout en s'inspirant de Richter dans certains détails, Berman garde un mode de phrasé souple et sans précipitation, tandis que les éléments influencés par Horowitz sont présentés toujours de manière atténuée.

Dans les interprétations de la jeune génération russe (Rubackyté, Rudy et Pletnev), nous voyons sans doute de fortes caractéristiques de l'école pianistique russe. Leur conception est moins rigoureuse que celle de Richter et Gilels : nous avons relevé certaines idées et détails originaux dans chaque section. Néanmoins, on trouve davantage de libertés avec le texte chez Pletnev, parfois même des excès au niveau de l'agogique, du phrasé et des nuances. Rubackyté et Rudy ont trouvé un meilleur équilibre entre l'originalité et les traditions interprétatives, en suivant les indications de Liszt.

#### 3.8.4. Synthèse de l'analyse des interprétations de l'école américaine

Au sein de l'école américaine, nous avons remarqué une parenté notable entre les interprétations de Jorge Bolet et de Leon Fleisher. Ces deux pianistes appartiennent à deux générations très proches : Bolet est né en 1914 et Fleisher en 1928. En cherchant les racines de leur enseignement, nous avons trouvé majoritairement les traces de l'école pianistique allemande. Nous présentons ci-dessous l'enseignement et les influences musicales reçus par Bolet au Curtis Institute :



**Figure 369** : Enseignement et influences reçus par Jorge Bolet

Chez Leon Fleisher, nous voyons également l'influence de la tradition pianistique allemande au travers de l'enseignement de Schnabel, élève de Théodore Leschetizky qui avait, pour sa part, étudié avec Czerny.

Dans l'ensemble, Bolet et Fleisher interprètent la *Sonate* d'une manière assez « classique », équilibrée et sans exagérations. La plupart du temps, leurs tempos sont stables, les fluctuations agogiques sont justifiées et modérées. L'usage de la pédale est modéré, voire restreint à quelques endroits. Très souvent, Bolet et Fleisher gèrent de la même manière les développements dynamiques et les points culminants des sections (*cf.* les deux thèmes de la *Sonate*, l'évolution dynamique à la mes. 363, le point culminant de la sixième section et la dernière apparition du premier thème à la mes. 700, etc.). En outre, ils ont un toucher assez proche à plusieurs endroits : son bien uniforme, progressions dynamiques souples. Une particularité que nous avons relevée dans l'interprétation de Fleisher est son tempérament bien exprimé, parfois très impétueux (certaines accélérations ou *crescendos* subits en témoignent). Bolet et Fleisher transmettent de manière profonde et convaincante les différents caractères correspondant aux *isotopies* de la *Sonate*.

En ce qui concerne l'enregistrement de Bolet, nous avons noté un mode de jeu et d'expression radicalement différent. Son interprétation se distingue par une agogique beaucoup plus large que celle des autres représentants américains, parfois même excessive. Nous pouvons dire que ce type d'agogique et l'usage ample de la pédale sont deux caractéristiques importantes de son jeu. D'autre part, Bolet fait parfois des



choix interprétatifs qui rendent difficile la conduite du phrasé, ainsi que l'unité et la perception de la ligne mélodique : en rajoutant des accents non marqués dans la partition, en présentant l'accompagnement assez fort par rapport à la ligne mélodique (cf. le premier thème de la *Sonate* à la mes. 105).

Nous pouvons en conclure que l'interprétation de Stéphane Blet présente des particularités provenant de différentes sources :

- son enseignement principal et d'autres influences musicales,
- l'importance de la génération (Blet est né en 1969, plus de quarante ans après Bolet et Fleischer),
- des choix interprétatifs individuels.

Nous trouvons chez Blet l'héritage de l'école russe : son maître, Byron Janis, a étudié avec Josef et Rosina Lhévinne, ainsi qu'avec Horowitz avec lequel il a gardé une amitié étroite. Blet lui-même a rencontré Horowitz plusieurs fois pendant son séjour chez Janis.<sup>168</sup>

Nous avons trouvé l'explication de certaines des spécificités du mode de jeu de Blet dans ses propres paroles. Dans une interview pour le magazine *Le Piano*, il décrit les pianistes qu'il admire : son maître Byron Janis, Vladimir Horowitz et Alfred Cortot. Il trouve que le point commun entre ses trois pianistes est le « *sens du chant, un rubato tout à fait semblable et une liberté rythmique, une précision qui font que la musique -- malgré les règles -- garde une qualité d'improvisation qui, chez d'autres, se délite*<sup>169</sup>. »

Dans le même article, Blet insiste sur l'importance qu'il attribue à l'usage de la pédale :

J'attache aussi beaucoup d'importance au jeu de pédale, surtout lorsqu'on constate que beaucoup de jeunes pianistes ne réfléchissent pas à son utilisation et la placent tout à fait par hasard, sans tenir compte des effets de résonance, alors qu'elle joue un rôle essentiel dans l'interprétation, quelle que soit la salle dans laquelle on joue<sup>170</sup>.

En ce qui concerne certaines accentuations et exagérations de nuances que nous avons trouvées dans la *Sonate*, Blet explique :

---

<sup>168</sup> BLET, Stéphane, interview pour *Le Piano*, citée sur le site [www.stephane-blet.com](http://www.stephane-blet.com), consulté le 30/06/2010.

<sup>169</sup> *Idem.*

<sup>170</sup> *Idem.*



Il ne faut pas avoir peur d'exagérer une accentuation ou un crescendo, comme le suggérait Horowitz, car la tendance naturelle est toujours de se contenir et de penser que l'on en fait trop alors que l'on ne joue pas pour soi mais pour l'auditeur<sup>171</sup>.

Il est à noter que les caractéristiques mentionnées ci-dessus appartiennent également à deux pianistes que Blet apprécie beaucoup : Horowitz et Cortot (nous l'avons confirmé au cours de l'analyse de leurs interprétations de la *Sonate*). Il devient alors clair que les spécificités dans le mode de jeu de Blet représentent un choix conscient, résultant de sa formation et des diverses influences qu'il a absorbées.

### 3.8.5. Synthèse de l'analyse de l'interprétation de Claudio Arrau

Claudio Arrau, dont le seul maître fut Martin Krause, est un pianiste imprégné de la tradition interprétative du classicisme (comme Kempff, Baumgartner, Solomon), réputé pour son travail sur le texte et la forme et pour son extrême fidélité aux indications des compositeurs :

Vous devez commencer par une fidélité ou une loyauté absolue envers la volonté du compositeur, en étudiant les premières éditions, les manuscrits et les facsimilés. Si le compositeur a noté qu'un passage doit être joué fortissimo, alors il doit être joué fortissimo et non pianissimo. D'autre part, cette fidélité et cette loyauté envers la volonté du compositeur ne sont que la base sur laquelle l'artiste construit sa propre vision, sa propre idée de l'œuvre. Mais cette vision ne doit pas compromettre son respect pour le texte ou ce qu'il pourrait savoir des intentions du compositeur<sup>172</sup>.

Héritier de l'esprit lisztien, Arrau est également héritier de la tradition pianistique allemande. Sa technique repose sur le poids, le relâchement et le jeu de l'avant-bras. Cela se reflète dans sa sonorité, toujours dense et riche d'harmoniques. La progression dynamique a pour lui un sens architectural. Sa technique pianistique ne recherche pas du tout la virtuosité en tant que *bravoure*, mais en tant que « *fait*

---

<sup>171</sup> *Idem.*

<sup>172</sup> Traduction de l'anglais: « *You have to start with an absolute faithfulness or loyalty to what the composer wanted by studying the early editions, the manuscripts and the facsimiles. If the composer noted that a passage should be played fortissimo, the nit should be played fortissimo, not pianissimo. On the other hand, this fidelity and loyalty to what the composer wanted is only a basis on which the artist builds his own vision, his own idea of the work. But the vision must not not jeopardize his respect for the text, or what he might know about the intentions of the composer.* ». Cité dans MACH, Elyse, *Great contemporary pianists speak for themselves*, op. cit., p. 4.

*historique* »<sup>173</sup>. Le pianiste recherche des solutions aux problèmes interprétatifs à travers un travail mental et non pas intuitif, après avoir examiné les différentes traditions pianistiques des époques précédentes. Selon le musicologue et critique Piero Rattalino, Arrau « *comprend l'interprétation comme une recherche objective d'une vérité objective* »<sup>174</sup>.

Arrau présente une interprétation de la *Sonate* assez « classique » et équilibrée, qui s'inscrit dans sa philosophie stylistique. Dès le début de l'œuvre, il respecte scrupuleusement toutes les indications de Liszt, jusqu'au moindre détail. Son toucher est toujours dense et riche, nous l'avons observé même dans les nuances douces : le son devient chantant, parfois intime, mais ne perd jamais sa consistance. Certains critiques affirment que l'on trouve moins de contrastes du timbre dans son jeu (ce qui est propre aussi à Wilhelm Backhaus, pianiste qui a influencé Arrau sur son style de jeu en général) : il est à noter que cela n'empêche pas Arrau de recréer tous les caractères des différentes isotopies dans la *Sonate*.

Une autre des caractéristiques de son interprétation est l'agogique parfois considérable, ainsi que la pédalisation souvent ample. Arrau est l'un des rares interprètes, dans la tradition pianistique allemande entre le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle (Backhaus, Schnabel, E. Fischer, etc.), qui utilisent de libertés agogiques (*ritardandos*, respirations) pour souligner le phrasé. Son phrasé est généralement uni, malgré les alternances du tempo qui gênent parfois l'unité des phrases. Il donne l'une des plus longues interprétations de la *Sonate* (32 min 12 sec, la plus longue est celle de Pletnev). Cela est dû au tempo très lent dans la quatrième section (deuxième thème), ainsi qu'aux fluctuations agogiques souvent larges. Le choix des tempos lents est une autre de ses caractéristiques : doué d'une grande virtuosité, Arrau choisit souvent des tempos plutôt lents pour mettre l'accent sur l'aspect artistique et le soin apporté au son<sup>175</sup>.

L'interprétation d'Arrau, très précieuse, nous montre une *Sonate* de Liszt authentique (dans le sens d'une extrême fidélité au texte). D'autre part, elle nous donne à voir Liszt à travers le prisme de la stylistique interprétative allemande du début du XX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>173</sup> RATTALINO, Piero, *Da Clementi a Pollini : duecento anni con i grandi pianisti*, Ricordi, Firenze, 1983, p. 206.

<sup>174</sup> *Idem*, p. 207.

<sup>175</sup> *Idem*, p. 208.

### 3.9. Liens et influences entre les différentes écoles

Jusqu'à présent, nous avons examiné les différentes caractéristiques, spécificités et tendances au sein de chaque école analysée. Nous aimerions maintenant attirer l'attention sur quelques relations et influences entre les différentes écoles. Il s'agit de détails parfois subtils mais très importants et révélateurs des traditions interprétatives.

- Le premier thème de la *Sonate* (mes. 105) est présenté avec un accompagnement très fort à la main gauche chez Fischer, Anda, Cziffra, Vásáry (école hongroise), Cortot (école française) et Blet (école américaine). Nous pouvons regrouper ces interprètes surtout par générations : fin du XIX<sup>e</sup> et début du XX<sup>e</sup> siècle. Le seul interprète plus jeune, Stéphane Blet, rejoint sûrement la conception de Cortot, l'un des pianistes qui l'a fortement influencé.
- Dans la quatrième section de la *Sonate*, nous avons observé une pédalisation originale aux mes. 449-452 : Cziffra et Vásáry (école hongroise), ainsi que Duchâble et Mardirossian (école française) utilisent une pédalisation ample, en supprimant les silences.
- Dans la même section, Cortot et Duchâble (école française), ainsi que Horowitz dans l'enregistrement de 1977 (école russe) diminuent nettement à la mes. 396 où la nuance est encore *fff*.
- Dans la cinquième section, la fugue (mes. 460-501) est interprétée de manière plus douce et avec un caractère mystérieux par Horowitz, Berman, Rubackyté et Pletnev (Horowitz a sûrement influencé les trois autres pianistes russes), Cziffra et Vásáry, ainsi que Mardirossian et Sageman (chez ceux-là, le caractère de la fugue évolue et devient progressivement énergique). Nous voyons ici une conception originale chez certains pianistes des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle (Horowitz, Cziffra, Vásáry), qui ont influencé certains des plus jeunes représentants.
- Dans la dernière section de la *Sonate*, nous avons noté une pédalisation originale aux mes. 748-749 (usage de la pédale même sur les silences)

chez Horowitz, Fischer, Anda, Cziffra et Vásáry : des pianistes appartenant aux générations du début du XX<sup>e</sup> siècle.

- Nous avons noté une influence de Horowitz sur Stéphane Blet : certaines particularités qui n'appartiennent qu'à l'un se retrouvent explicitement chez l'autre. Dans la sixième section, aux mes. 634-640, Blet accentue certaines notes à la main droite : nous retrouvons cette manière de faire dans l'enregistrement de 1977 de Horowitz. Dans la dernière section, Blet presse légèrement le *Lento assai*, à la manière de Horowitz dans son enregistrement de 1932. D'ailleurs, Blet est sûrement influencé par Horowitz en ce qui concerne l'interprétation du point culminant de toute la *Sonate* (mes. 700-710) : il interprète celui-ci dans le même tempo du *Prestissimo* et se distingue en cela des deux autres pianistes américains qui ralentissent le tempo. Par ailleurs, nous avons mentionné qu'en général, le mode de jeu de Blet est très comparable à celui de Horowitz.
- Nous avons retrouvé l'influence de Horowitz chez une autre jeune pianiste, cette fois de l'école française : Caroline Sageman. Le style de jeu général de celle-ci ne semble pas influencé par celui de Horowitz mais reste plutôt fidèle aux traditions de l'école française. Toutefois, l'interprétation de certains détails de la *Sonate* révèle l'influence de Horowitz (ce sont, comme dans le cas de Blet, des particularités qui appartiennent uniquement à Horowitz) : pédalisation aux mes. 179-186, accents aux mes. 209-212 et 217-218 (retrouvés chez Horowitz dans son interprétation de 1977), mise en relief des voix internes aux mes. 325-328 (retrouvée, elle aussi, dans la deuxième interprétation de Horowitz).
- Au cours de notre analyse, une relation qui pourrait sembler étonnante s'est fait jour : celle des interprétations de Cortot et d'Arrau. Malgré des esthétiques différentes, ces deux pianistes perpétuent les traditions de Liszt, chacun à sa manière : Cortot s'oppose à la routine de la vieille école française, applique plutôt la technique lisztienne et incarne le « subjectivisme » dans l'interprétation. Arrau représente plutôt l'esthétique interprétative classique, tout en gardant l'héritage de l'enseignement lisztien. Nous avons relevé certains détails qui témoignent du lien entre leurs interprétations : ils ont la même manière de phrasé libre et de respirations entre les phrases, presque *all'improvviso*. De même, ils utilisent

largement et librement les fluctuations agogiques. Arrau et Cortot gèrent de la même manière l'agogique aux mes. 363-396 (début du développement dynamique dans la quatrième section de la *Sonate*). Autre détail commun, la conception originale du début de la sixième section : Arrau et Cortot commencent la mes. 600 *mf*, selon l'indication de Liszt, mais font très rapidement un *crescendo* pour arriver *forte* à la mes. 604.

Nous attachons une attention particulière à ces détails car l'interprétation d'Arrau est en général assez « indépendante », tout en reflétant une grande fidélité au texte, et nous n'y avons pas retrouvé de parentés avec d'autres interprètes que Cortot. Certes, le style de jeu des deux pianistes est différent, la *liberté* de Cortot et la *rigueur* d'Arrau ne sont pas comparables. C'est pour cette raison, notamment, qu'il est essentiel de souligner le lien entre leurs interprétations, dont nous avons d'ailleurs trouvé le témoignage dans les propos d'Arrau : « *Qui sont les grands pianistes du passé, ceux dont on se souvient le plus ? Pour moi, ce sont Busoni, Schnabel, Fischer, Cortot – tous des penseurs et de grands interprètes, autant que de grands pianistes*<sup>176</sup>. »

---

<sup>176</sup> Traduction de l'anglais : « *Who are the great pianists of the past most remembered ? For me they are Busoni, Schnabel, Fischer, Cortot – all thinkers and great interpreters, as well as great pianists.* » MACH, Elyse, *Great contemporary pianists speak for themselves*, op. cit., p. 8.



# **Conclusion**





Les différents éléments communs et les relations observées *entre* les écoles pianistiques nous ont permis de tirer les conclusions suivantes :

1. Les écoles pianistiques qui présentent des particularités communes et montrent des échanges entre elles sont surtout les écoles hongroise, française et russe. Il est important de préciser que Stéphane Blet y est impliqué, par le biais de Horowitz et de Cortot (deux pianistes qui ont eu une forte influence sur lui) : de fait, nous retrouvons dans l'interprétation de Blet des spécificités présentées chez Horowitz et Cortot.

2. Nous voyons que l'école hongroise est impliquée dans la grande majorité des influences « inter-écoles ». Certes, nous ne sommes pas en mesure de connaître le déroulement chronologique des échanges entre les écoles et nous ne pouvons pas affirmer que l'école hongroise soit la source de certaines spécificités dans l'interprétation de la *Sonate*. Pourtant, ce fait semble intéressant et pourrait montrer, peut-être, la trace, l'héritage de Liszt. Il nous semble probable que les pianistes d'autres écoles et enseignements se soient tournés vers les interprétations des pianistes hongrois, y cherchant peut-être une référence pour l'interprétation de la *Sonate*.

3. D'autre part, les écoles qui communiquent entre elles sont plutôt les écoles européennes : hongroise, russe et française. L'école américaine (surtout Bolet et Fleisher) semble garder une conception classique et stable. Par ailleurs, nous avons vu que les sources de l'enseignement de Bolet et de Fleisher provenaient principalement de l'école allemande. Ce n'est donc pas un hasard si leurs interprétations possèdent les mêmes caractéristiques que celle d'Arrau. Si nous considérons les interprétations de Bolet, de Fleisher et d'Arrau comme représentantes de l'école allemande (à un degré plus ou moins proche), nous voyons alors une homogénéité dans la conception et le style interprétatif au sein de l'école allemande. Cela pourrait expliquer également la divergence avec l'interprétation de Blet, héritier plutôt des traditions de l'enseignement russe. Les interprétations de Bolet et de Fleisher (formés aux États-Unis mais portant les traditions de l'école allemande) sont aussi un exemple de la relativité de la notion d'école nationale, que nous avons soulignée tout au début de notre travail. D'ailleurs, Olivier Bellamy a fait des observations similaires sur l'homogénéité de l'école américaine :

On ne peut pas parler d'école américaine [...] pour le piano malgré l'importante concentration d'individus de grand talent et très différents réunis en un lieu [...] Pour qu'il y ait « école », il faut qu'il y ait eu [...] la rencontre entre une personnalité visionnaire et l'émergence d'un génie national [...] <sup>177</sup>.

4. En examinant les influences entre l'école russe et d'autres écoles, nous pouvons observer que les échanges passent principalement par le biais de Horowitz : parmi les pianistes russes, c'est lui qui influence d'autres pianistes en dehors de l'école russe. Pourquoi Horowitz et pas Richter ou Gilels ? Ces deux pianistes étaient pourtant élèves de Neuhaus, lui-même disciple de Blumenfeld qui fut aussi le professeur de Horowitz. Ce phénomène peut s'expliquer par les événements sociopolitiques dans l'Union Soviétique. Horowitz a émigré très tôt de l'Union Soviétique, en 1925 (à l'âge de 22 ans) et il n'y est plus jamais revenu. Richter et Gilels ont toujours vécu derrière le Rideau de fer, dans un monde refermé et isolé. Pendant de longues années, ils n'ont pu se produire que dans les pays du bloc soviétique. Les premières tournées de Gilels hors ces pays datent des années 1950. Richter est allé pour la première fois à l'Ouest en 1960 seulement, à l'âge de 46 ans ! Par conséquent, Horowitz est entré très tôt en contact avec le monde extérieur à l'Union Soviétique, tandis que Richter et Gilels y sont restés longtemps enfermés et ne se sont faits connaître que beaucoup plus tard.

5. Par ailleurs, au cours de notre recherche, la forte personnalité musicale de Horowitz s'est distinguée : nous avons sûrement là une autre raison de son influence sur les pianistes qui venaient après lui. Sans généraliser, nous pouvons affirmer que dans notre analyse, Horowitz est le pianiste qui a marqué le plus d'interprètes, au sein de l'école russe (Berman, Rubackyté, Pletnev, en partie Rudy) comme en dehors de cette école (Blet et Sageman). Certes, il s'agit d'une influence partielle, plus ou moins prononcée selon les interprètes : nous avons discerné également d'autres influences chez Berman et les plus jeunes pianistes russes. En ce qui concerne les pianistes en dehors de l'école russe, Blet semble proche au style de jeu et à l'esthétique de Horowitz tandis que Sageman reprend plutôt des éléments de son interprétation.

---

<sup>177</sup> BELLAMY, Olivier, *Dictionnaire amoureux du piano*, op. cit., p. 211

6. Nous avons trouvé que les jeunes générations de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle étaient plus ouvertes aux échanges et aux influences diverses, aussi bien au sein des écoles (à travers la transmission des traditions des leurs prédécesseurs) qu'au niveau international avec leurs contemporains. Cela est dû sans doute au déploiement des communications de masse dans la deuxième moitié du siècle dernier, à la mondialisation, à la mobilité des gens entre les pays et les continents. Mais il est à noter que cela concerne surtout les jeunes représentants des écoles française, américaine et russe : nous n'avons pas trouvé de signes d'échanges au niveau « inter-écoles » chez les jeunes représentants de l'école hongroise (Ránki et Jandó). Cela montre-t-il une conception plus conservatrice au sein de l'école hongroise ? Serait-ce un signe d'une école qui s'attache à préserver des traditions d'interprétation de la *Sonate* héritées, peut-être, de Liszt même ?

7. Au cours de notre analyse, nous avons vu émerger une importante relation entre le style interprétatif et les générations des interprètes. Nous avons déjà analysé les différents sous-groupes de chaque école et les tendances interprétatives qui y sont liées. En faisant un aperçu panoramique au niveau « inter-écoles », nous pouvons distinguer trois groupes et trois types de style interprétatif, liés à des périodes différentes :

- **le groupe de « l'ancienne génération »** : les pianistes appartenant aux générations de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle (nés entre 1877 et 1933, ayant enregistré la *Sonate* dans les années 1930-70). Ceux-là ont un mode de jeu relativement libre, « improvisateur » au niveau des fluctuations métronomiques, de certaines indications dynamiques, de la pédalisation et du phrasé. En général, la fidélité aux indications dans le texte est parfois relative, les interprètes se sentent libres d'intervenir de manière plus conséquente sur l'interprétation : leur style interprétatif est plutôt « subjectif ». Nous pouvons considérer ces particularités comme l'héritage de la tradition romantique et postromantique du XIX<sup>e</sup> siècle : une vision « passionnée » de la musique et de l'interprétation, une « *activité créatrice de l'interprète* », selon l'expression de Nicolas Lagoumitzis.

Dans ce groupe, nous pouvons inclure les interprétations de Fischer, Anda, Cziffra, Vásáry (le sous-groupe de la vieille génération de l'école hongroise), Cortot (école française), Horowitz (école russe) et partiellement Arrau (école

allemande). Nous avons vu que l'interprétation d'Arrau répondait à la majorité de ces critères, mais son style interprétatif implique en revanche une fidélité à tous les détails du texte et aux indications de Liszt. D'autre part, l'interprétation de Vásáry est un cas « à part » qui représente une « transition » vers les générations suivantes. Né dans les années 1930 et ayant enregistré la *Sonate* très tard, en 2005, il devrait rejoindre le groupe des générations du milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Pourtant, nous avons démontré que son style interprétatif gardait toutes les caractéristiques du groupe des pianistes de « l'ancienne génération ». Ce phénomène peut s'expliquer par *le lien entre Vásáry et Cziffra* que nous avons déjà examiné, ainsi que par *la force des traditions interprétatives de l'école hongroise*.

- **le groupe de « la génération du milieu »** : dans ce groupe, nous incluons les pianistes des générations du milieu du XX<sup>e</sup> siècle, nés principalement dans les années 1920 à 1950 et qui ont enregistré la *Sonate* dans les années 1960-1990. Leur style interprétatif se caractérise par un équilibre global et une mesure des moyens expressifs, une fidélité au texte, un « objectivisme » de l'expression. En générale, leur jeu présente moins de fluctuations agogiques, une pédalisation modérée, un respect des indications du compositeur, un phrasé clair. Ces caractéristiques appartiennent au courant néo-classique qui apparaît en France et en Allemagne dans les années 1920 et dure une trentaine d'années. Ce courant touche la composition et l'interprétation et représente une réaction au romantisme, au postromantisme, à l'impressionnisme et à l'expressionnisme<sup>178</sup>. La continuation logique du néo-classicisme est l'apparition du courant de *l'interprétation historique* qui prend de plus en plus sa place dès les années 1950. Fidélité au texte, recherche et retour aux sources deviennent alors essentielles.

Les pianistes qui rejoignent ce groupe sont Richter, Gilels, Berman (école russe), Boukoff, Clidat, Duchâble (école française), Bolet, Fleisher (école américaine), Ránki et Jandó (école hongroise). Ici, nous voyons Bolet, Richter et Gilels (nés entre 1914 et 1916) qui pourraient appartenir au groupe de l'ancienne génération mais dont le mode de jeu présente toutes les caractéristiques du groupe de la génération du milieu. En ce qui concerne

---

<sup>178</sup> POIRIER, Alain, *L'expressionnisme et la musique*, Fayard, Paris, 1995, p. 98-99.

l'interprétation de Bolet, nous avons démontré qu'il suit la tradition de l'enseignement allemand, qui implique un style de jeu plus rigoureux. Pour les interprétations de Richter et Gilels, nous trouverons sûrement l'explication dans l'enseignement commun de Neuhaus pour qui « *la beauté de l'interprétation est la simplicité et le naturel* »<sup>179</sup>.

D'autre part, l'interprétation de Berman, qui montre les caractéristiques stylistiques de la génération du milieu, présente également quelques particularités du mode de jeu des générations à venir (nous avons démontré son lien avec les interprétations de Rudy, Rubackyté et Pletnev, et son influence sur eux).

- **le groupe de « la jeune génération »** : dans ce dernier groupe, nous pouvons classer les pianistes nés dans les années 1950-1970 et ayant enregistré la *Sonate* à partir des années 1980, jusqu'à nos jours. Dans les années 1970, en particulier, des courants esthétiques de retour vers les modèles du Romantisme se font jour.

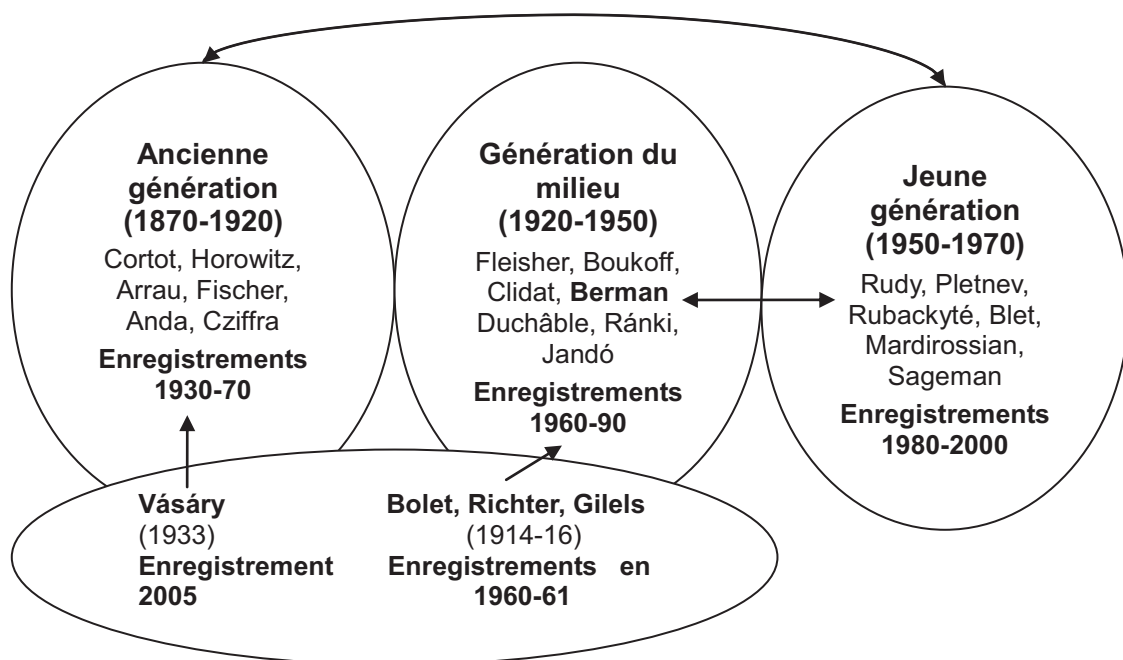
Rudy, Pletnev, Rubackyté (école russe), Blet (école américaine), Sageman et Mardirossian (école française) présentent un style de jeu qui réunit, en un sens, les caractéristiques des générations précédentes. Ils respectent généralement les indications du compositeur, ont un jeu plutôt équilibré, mais nous y retrouvons aussi cette *liberté d'expression* de « l'ancienne génération ». Dans la « jeune génération », certains pianistes conservent un mode de jeu plus « classique », plus proche de la « génération du milieu », mais avec des particularités originales (Rudy, Sageman, Mardirossian). D'autres, Pletnev, Rubackyté, Blet, reviennent aux idéaux des grands pianistes du début du XX<sup>e</sup> siècle, allant même jusqu'à l'excès dans leur recherche de cette *liberté créatrice* de l'interprétation et repoussant les limites de la liberté d'interprétation. Pour se sentir plus près de la source, de *l'interprétation initiale* de l'œuvre ? Pour chercher les limites de l'interprète même, face au compositeur et à l'œuvre ?

8. Cet aperçu de l'évolution temporelle du style interprétatif de la *Sonate* nous a permis de découvrir l'existence d'un *rythme d'évolution* dans le mode de jeu : ce dernier évolue environ tous les trente ou quarante ans. C'est un processus

---

<sup>179</sup> NEUHAUS Heinrich, *L'art du piano*, Van de Velde, Paris, 1971.

progressif : nous voyons à chaque fois quelques pianistes qui sont des « intermédiaires » entre les générations, qui soit restent attachés au mode de jeu de la génération précédente, soit « annoncent » celui des générations à venir. En général, il y a toujours une ou deux décennies de transition entre les générations : au XX<sup>e</sup> siècle, c'étaient les années 1910-1920 et les années 1950. En outre, cette interaction entre les générations est davantage présente entre l'ancienne génération et celle du milieu du siècle (Bolet, Richter, Gilels et Vásáry représentent la transition). En ce qui concerne l'interaction entre la génération du milieu et la jeune génération, nous voyons plutôt une continuation entre les pianistes nés dans les années 1950 (à titre d'exemple, Jandó, né en 1952 et Rudy, né en 1953). Le diagramme ci-dessous présente les trois groupes de générations et les interactions entre elles :



**Figure 370** : Groupes de générations pianistiques et interactions

Il est à noter que les pianistes nés dans les années 1910-1920 montrent clairement leur appartenance au style de jeu qui caractérise soit l'ancienne génération, soit celle du milieu, en restant *toujours unanimes* au sein de leur école. Ainsi, Vásáry reste rattaché à l'ancienne génération à laquelle appartiennent Fischer, Anda et Cziffra ; Richter et Gilels rejoignent tous les deux la génération du milieu ; Bolet et Fleisher (nés en 1914 et 1928) sont aussi unanimes pour rejoindre la génération du milieu ; Boukoff, né en 1923, rejoint Clidat (1932) dans la génération

du milieu. De ce fait, nous pouvons conclure que *l'importance de l'école pianistique, de l'enseignement que l'on a reçu, des traditions héritées est considérable.*

D'autre part, nous avons observé un rythme d'évolution stylistique qui diffère légèrement entre les écoles. Il semble que l'école hongroise reste plus longtemps attachée à ses traditions, qu'elle prenne plus de temps pour évoluer et intégrer les tendances de l'époque. Les pianistes hongrois des années 1910, 1920 et même 1930 gardent les caractéristiques du groupe de l'ancienne génération, et ceux des années 1950 restent rattachés au groupe de la génération du milieu. De fait, cela peut signifier que les pianistes hongrois se sentaient plus proches des origines de la tradition lisztienne et que par conséquent, *ils ont conservé plus rigoureusement cette tradition.*

Le rythme d'évolution stylistique est plus soutenu dans les écoles russe (par exemple Richter et Gilels), française (Boukoff) et américaine (Bolet et Fleisher).

9. Il est à noter que l'âge auquel les pianistes ont enregistré la *Sonate* n'influe pas de manière décisive sur leur style global d'interprétation. À titre d'exemple, les pianistes qui ont enregistré la *Sonate* à un âge mûr (après 60 ans), comme Horowitz (1977), Vásáry, Arrau, Cortot et Boukoff, gardent les caractéristiques du mode de jeu lié à leur génération. Nous avons observé cela également chez les pianistes qui ont enregistré la *Sonate* assez jeunes : Blet, Horowitz (son premier enregistrement), Berman, Rudy. Nous pouvons mettre en regard les enregistrements réalisés par Boukoff en 1993 (à 70 ans) et Blet en 1992 (à 23 ans) : chacun des deux pianistes présente le mode de jeu associé à sa génération (respectivement celle du milieu et la jeune génération). Ou encore, nous pourrions examiner l'enregistrement fait par Vásáry en 2005, à l'âge de 72 ans, où le style interprétatif de l'ancienne génération reste tout à fait reconnaissable.

Nous pouvons donc en tirer la conclusion que les pianistes analysés dans ce travail conservent en général les caractéristiques globales de leur style interprétatif tout au long de leur vie artistique : l'exemple des deux enregistrements de Horowitz le confirme : le pianiste a modifié certains passages dans la *Sonate*, a rajouté de détails mais son mode de jeu a gardé ses caractéristiques principales. Ainsi, Nicholas Cook remarque le même à propos de l'analyse de la Mazurka op. 67 N°4 de Chopin : « [...] il y a un argument que la date de naissance du pianiste est en



*réalité plus révélatrice [que la date de l'enregistrement], en raison du fait que la plupart des interprètes acquièrent leur style de jeu à un relativement jeune âge<sup>180</sup>. »*

Certes, les artistes évoluent constamment, changent leur point de vue sur certains aspects, accentuent ou atténuent quelques spécificités de leur jeu. Ils sont aussi influencés par leur époque, par les évolutions techniques, par les changements esthétiques... L'important, cependant, est que le pianiste construit et conserve à terme les traits essentiels de son identité artistique.

10. Par ailleurs, le tempérament artistique reste une particularité strictement personnelle, qui ne dépend pas de l'enseignement reçu et semble plus exprimée dans la jeunesse : nous pensons ici aux interprétations *con fuoco* des trentenaires Horowitz, Fleisher, Duchâble. L'avancement en âge atténue probablement cette caractéristique et met en avant d'autres particularités de la personnalité artistique.

\* \* \*

Au fil de cette recherche, nous avons observé les différents aspects de l'interprétation de la *Sonate en si mineur* de Liszt au cours du XX<sup>e</sup> siècle et au début du XXI<sup>e</sup>. Notre recherche s'est étendue sur une période d'enregistrement de soixante-quinze ans, avec des pianistes nés entre 1877 et 1975. Nous avons examiné le processus extrêmement complexe et délicat de *l'interprétation pianistique*. Notre analyse a démontré l'importance de plusieurs facteurs d'influence complémentaires : l'enseignement reçu, l'époque où l'on vit et l'on crée, le tempérament et l'individualité artistique.

Nous pouvons affirmer que tous les pianistes analysés restent fidèles au *cadre global* de la conception que Liszt avait de la *Sonate*, telle qu'il l'a exprimée dans la partition. Tous les pianistes saisissent et transmettent les caractères des différentes *isotopies* de l'œuvre, liées aux différents états d'âme. En revanche, leurs moyens d'expression ne sont pas les mêmes et ne sont pas utilisés de la même manière. Par rapport à ce critère, nous avons distingué différents styles d'interprétation : nous

---

<sup>180</sup> « [...] there is an argument that the pianist's date of birth is actually more revealing, on the grounds that most performers acquire their style of playing at a relatively young age. » COOK, Nicholas, "Changing the musical object: Approaches to performance analysis, in *Music's Intellectual History: Founders, Followers and Fads*", Zdravko Blazekovic (éd.), RILM, New York, 2009



avons relevé des spécificités qui se manifestent au sein de telle ou telle école pianistique nationale, et aussi des particularités qui caractérisent le mode de jeu de différentes générations. Ce regard global nous a permis de suivre l'évolution de l'interprétation de la *Sonate* tout au long du XX<sup>e</sup> siècle et au début du XXI<sup>e</sup>, en Europe et aux États-Unis.

Nous aimerions souligner que nous avons utilisé la notion d'*école pianistique nationale* pour désigner un groupe de pianistes national. Par ailleurs, tous les résultats de notre recherche se réfèrent uniquement aux pianistes analysés et à leurs interprétations de la *Sonate en si mineur*. Une analyse d'autres œuvres pour piano, avec la participation d'autres interprètes encore, serait nécessaire pour pouvoir établir des considérations plus vastes.

À cet égard, notre travail marque le début d'un long chemin dans le domaine de l'analyse des interprétations, champ de recherche ouvert assez récemment et qui commence à être exploré. Au terme de notre recherche, plusieurs perspectives s'ouvrent, tant pour l'analyse des interprétations de la *Sonate en si mineur* que pour celle d'autres œuvres :

- suivre l'évolution du style interprétatif au XXI<sup>e</sup> siècle, repérer ses spécificités, examiner le phénomène de « retour » de certains aspects vers les modèles interprétatifs du début du XX<sup>e</sup> siècle ;
- observer le rythme d'évolution du mode de jeu des générations à venir, la « durée de vie » d'une esthétique interprétative, les périodes éventuelles de « superposition » de deux courants stylistiques ou leur continuité ;
- suivre l'évolution des traditions et des caractéristiques à l'intérieur de chaque école nationale, ainsi que les éventuels changements liés à l'évolution de l'époque ;
- examiner la transmission des traditions au sein de l'école hongroise, qui s'est avérée plus « conservatrice », plus constante que les autres, peut-être à cause de son lien direct avec la tradition interprétative lisztienne ;
- observer également les liens et les influences « inter-écoles » dans l'optique de la mondialisation et des possibilités croissantes d'écoute et d'échange entre les interprètes de tout le monde ;
- dans cette continuité, suivre le devenir du concert *vivant* et de *l'enregistrement de l'interprétation* : les nouvelles esthétiques préféreront-

elles *la charge émotionnelle* de l'audition directe ou continueront-elles à rechercher *la perfection de l'enregistrement sonore* ?

- évaluer l'influence des grands interprètes du passé et du présent sur les générations suivantes, comme nous l'avons démontré dans le cas de Horowitz.

Après toutes ces considérations, nous ne pouvons pas nous empêcher de nous interroger sur le regard que Liszt aurait sur l'interprétation de son œuvre, deux siècles après sa création. Le *pianiste* Liszt préférerait-il le style de jeu plus libre et moins rigoureux de « l'ancienne génération », peut-être plus proche de sa propre manière de jouer et de celle de son époque ? Le *compositeur* Liszt serait-il satisfait de découvrir l'approche fidèle et équilibrée que les pianistes de la moitié du XX<sup>e</sup> siècle ont eue en abordant la *Sonate* ? Ou bien s'étonnerait-il de certains choix osés que les jeunes pianistes ont adoptés dans son œuvre, repoussant les limites de la liberté d'interprétation ? Les accepterait-il, ayant été lui-même un novateur de première importance ? Peut-être tous ces aspects interprétatifs sont-ils nécessaires pour enrichir encore la *Sonate*, dévoiler ses « trésors cachés », la faire constamment *revivre*...

Et à l'avenir, comment évoluera son interprétation ? Les analyses futures montreront si les traditions interprétatives nationales garderont leur force, si l'importance du choix individuel augmentera, si les nouveaux moyens de diffusion de la musique influenceront le style de jeu et la conception de la *Sonate*. Mais une chose ne fait aucun doute : cette œuvre continuera à susciter *les émotions* et à stimuler *l'intellect* de ses interprètes.

# **Bibliographie**



## Ouvrages sur Liszt et la *Sonate en si mineur*

1. BOISSIER, Auguste, *Liszt pédagogue*, Honoré Champion Éditeur, Paris, 1993
2. FAY, Amy, *Lettres Intimes d'une Musicienne Américaine*, traduction de l'anglais (titre original : *Music Study in Germany*), Dujarric et Cie, Paris, 1907
3. GRABÓCZ, Márta, *Morphologie des œuvres pour piano de Liszt*, Kimé, Paris, 1996
4. GRABÓCZ, Márta, *Musique, narrativité, signification*, L'Harmattan, Paris, 2009
5. GUT, Serge, *Franz Liszt*, Editions de Fallois, Paris, 1989
6. HAMILTON, Kenneth, *Liszt : Sonata in B Minor*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996
7. HARASZTI, Emile, *Franz Liszt*, A. et J. Picard, Paris, 1967
8. HEINEMANN, Michael, *Liszt: Klaviersonate h-Moll*, Wilhelm Fink, Munich, 1993
9. JANKELEVITCH, Vladimir, *Liszt – Rhapsodie et Improvisation*, Flammarion, Paris, 1998
10. LISZT, Franz, *Artiste et Société*, textes réunis par Rémy STRICKER, Flammarion, Paris, 1995
11. OTT, Bertrand, *Liszt et la pédagogie du piano*, Christine Paquelet Édition Arts, Issy-les-Moulineaux, 2005
12. REYNAUD, Cécile, *Liszt et le virtuose romantique*, Honoré Champion Editeur, Paris, 2006
13. ROSEN, Charles, *La génération romantique : Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporains*, Gallimard, Paris, 2002 (trad. fr.)
14. SAFFLE, Michael, *Franz Liszt : a research and information guide*, troisième édition, Routledge, New York, 2009
15. STRICKER, Rémy, *Franz Liszt : Les ténèbres de la gloire*, Gallimard, Paris, 1993

## Ouvrages sur l'interprétation

1. АЛЕКСЕЕВ, Алексей, *История фортепианного искусства*, Музыка, Москва (ALEKSEEV, Aleksey, « *Histoire de l'art pianistique* », Musika, Moscou), vol. II et III, 1967
2. ARMENGAUD, Jean-Pierre et EHRHARDT, Damien (dir.), *Vers une musicologie de l'interprétation*, Les Cahiers Arts et Sciences de l'art N° 3/2010, L'Harmattan, Paris, 2010
3. ATTADEMO, Luigi (dir.), *Musica e interpretazione: Soggettività e conoscenza nell'esecuzione musicale*, Trauben, Turin, 2002
4. BADURA-SKODA, Paul et Eva, *L'art de jouer Mozart au piano*, Buchet/Chastel, Paris, 1974 et 1980 pour la traduction française (trad. Christiane et Melchior de Lisle)
5. BELLAMY, Olivier, *Dictionnaire amoureux du piano*, Plon, Paris, 2014
6. BONNET, Antoine, NICOLAS, François et PAUL, Thierry (dir.), *Questions de phrasé*, Hermann, Paris, 2011
7. BRENDDEL, Alfred, *Réflexions faites*, Nouvelle édition révisée, Buchet/Chastel, Paris, 2011

8. BRUNEL, Patrick, *Vladimir Horowitz : le Méphisto du piano*, Josette Lyon, Paris, 1997
9. BOURNIQUEL, Camille, *Chopin*, Seuil, Paris, 1957 et 1994
10. CAULLIER, Joëlle, La condition d'interprète, DEMéter [En ligne], Thématiques, Articles, Textes, L'interprétation, mis à jour le : 20/12/2012, consulté le 15/11/2014, URL : <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=205>
11. CHOPIN, Frédéric, *Esquisses pour une méthode de piano*, Textes réunis et présentés par Jean-Jacques EIGELDINGER, Flammarion, Paris, 1993
12. COOK, Nicholas et Mark EVERIST ( ed.), *Rethinking music*, Oxford University Press, New York, 1999
13. ДЕЛЬСОН, Виктор, *Генрих Нейгауз*, Музыка, Москва (DELSON, Viktor, « *Heinrich Neuhaus* », Musika, Moscou) 1966
14. DUNSBY, Jonathan, *Performing music : Shared concerns*, Clarendon Press, Oxford, 1995
15. EIGELDINGER, Jean-Jacques, *Chopin vu par ses élèves*, troisième édition, Edition de la Baconnière, Boudry- Neuchâtel, 1988
16. ESCAL, Françoise, *La musique et le Romantisme*, L'Harmattan, Paris, 2005
17. FABIAN, Dorottya, *Bach performance practice, 1945 – 1975*, Ashgate, Hampshire, 2003
18. GAVOTY, Bernard, Alfred Cortot, Buchet/Chastel, Paris, 1995
19. GODLOVITCH, Stan, *Musical performance : a philosophical study*, Routledge, New York, 1998
20. GOULD, Glenn, *Entretiens avec Jonathan Cott*, Jean-Claude Lattès, 1983
21. GOULD, Glenn, *Lettres*, Christian Bourgois, 1992
22. ГРИГОРЬЕВ, Л., Я. ПЛАТЕК, *Современные пианисты*, Советский композитор, Москва (GRIGORIEV, L. et Y. PLATEK, « *Les pianistes contemporaines* », Compositeur soviétique, Moscou), 1990
23. GRITTEN, Anthony et KING, Elaine, *New Perspectives on Music and Gesture* (dir.), Ashgate, Burlington, 2011
24. ХЕНТОВА, София, *Артур Рубинщайн*, Советский композитор, Москва (HENTOVA, Sofia, *Arthur Rubinstein*, Compositeur soviétique, Moscou), 1971
25. HILDEBRANDT, Dieter, *Le roman du piano : du XIXe au XXe siècle*, trad. fr. Brigitte Hébert, Actes Sud, Arles, 2003 (éd. fr.)
26. HURPEAU, Laurent, *Marie Jaëll*, Symétrie, Lyon, 2004
27. KAEMPER, Gerd, *Techniques pianistiques*, Alphonse Leduc, Paris, 1968
28. КЕЛДЫШ, Ю. В., О. Е. ЛЕВАШЕВА, А. И. КАНДИНСКИЙ (dir.) - *История русской музыки*, Музыка, Москва (KELDISH, Y. V., O. E. LEVASHEVA, A. I. KANDINSKIY, « *Histoire de la musique russe* », Musika, Moscou), vol. IV, 1986
29. КОГАН, Григорий, *Вопросы пианизма*, Музыка, Москва (KOGAN, Grigoriy, « *Questions du pianisme* », Musika, Moscou), 1968

30. КУРТЕВА, Милена, *Методика на клавирното обучение*, Музыка, София (KOURTEVA, Milena, *Méthodologie de l'enseignement de piano*, Musika, Sofia), 1994
31. LACCHE, Mara (dir.), *L'imaginaire musical entre création et interprétation*, L'Harmattan, Paris, 2006
32. LAGOUMITZIS, Nicolas, *Cinq pianistes interprètent Beethoven*, L'Harmattan, Paris, 2010
33. LECHNER-REYDELLET, Catherine, *La grande école française du piano*, Aedam Musicae, Château-Gontier, 2015
34. LISZT, Franz, *Chopin*, Buchet/Chastel, Paris, 1977 (première édition du texte en 1851 par la France musicale)
35. MACH, Elyse, *Great contemporary pianists speak for themselves*, Dover Publications, New York, 1991
36. MONSAINGEON, Bruno, *Richter : écrits, conversations*, Van de Velde / Actes Sud / Arte Edition, Paris, 1998
37. НИКОЛАЕВ, Александър (dir.), *Майстори на съветската пианистична школа*, Наука и изкуство, София (NIKOLAEV, Alexander, *Maîtres de l'école pianistique soviétique*, Science et Art, Sofia), 1957
38. НИКОЛАЕВ, Александър, *Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма*, Музыка, Москва (NIKOLAEV, Aleksander, *Précis d'histoire de la pédagogie pianistique et de la théorie du pianisme*, Musika, Moscou), 1980
39. NEUHAUS, Heinrich, *L'art du piano*, Van de Velde, Paris, 1971
40. PARIS, Alain, *Dictionnaire des interprètes*, Robert Lafont, Paris, 1989
41. PLASKIN, Glenn, Horowitz, Buchet/Chastel, Paris, 1983
42. POIRIER, Alain, *L'expressionnisme et la musique*, Fayard, Paris, 1995
43. РАБИНОВИЧ, Давид, *Портреты пианистов*, Музыка, Москва (RABINOVITCH, David, *Portraits de pianistes*, Musika, Moscou), 1970
44. РАБИНОВИЧ, Давид, *Исполнитель и стиль*, Музыка, Москва (RABINOVITCH, David, *L'interprète et le style*, Musika, Moscou), 1977
45. RATTALINO, Piero, *Da Clementi a Pollini : duecento anni con i grandi pianisti*, Ricordi, Firenze, 1983
46. RATTALINO, Piero, *Pianisti e fortisti : Viaggio pellegrino tra gli interpreti alla tastiera da... Bunin a Planté*, Ricordi/Giunti, Firenze, 1990
47. RINK, John et Jim SAMSON, *Chopin studies 2*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994
48. RINK, John, *The practice of performance*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995
49. RINK, John, *Chopin – the piano concertos*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997
50. RINK, John, *Musical performance*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002
51. ROWLAND, David, *A History of Pianoforte Pedalling*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993

52. SAMSON, Jim, *Virtuosity and the Musical Work : The Transcendental Studies of Liszt*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003
53. SAMSON, Jim (éd.), *Chopin*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992
54. SCHAFFLER, Arne et SCHMIDT, Sabine, *Anatomie, physiologie, biologie à l'usage des professions de santé*, Maloine, Paris, 1998
55. SELVA, Blanche, *L'enseignement musical de la technique du piano*, vol. II, Rouart, Lerolle et Cie, Paris, 1919
56. TARUSKIN, Richard, *Text and Act : essays on Music and Performance*, Oxford University Press, 1995
57. TRANCHEFORT, François – René, *Guide de la musique de piano*, Fayard, Paris, 1987
58. ЦЫПИН, Геннадий, *Портреты советских пианистов*, Советский композитор, Москва (TZIPIN, Guénadiy, *Portraits des pianistes soviétiques*, Compositeur soviétique, Moscou), 1990
59. VARRO, Margit, *A teacher in two worlds*, De Mariann Abraham, Budapest, 1991
60. VARRO, Margit, *L'enseignement vivant du piano*, E. M. E., Fernelmont, 2008
61. ЯНKOBA, Тамара, *Клавирно изкуство*, Наука и изкуство, София (YANKOVA, Tamara, *L'art pianistique*, Science et art, Sofia), 1971

## Ouvrages sur l'évolution du piano et sur l'écriture pianistique

1. BIGET, Michelle, *Le geste pianistique. Essai sur l'écriture du piano entre 1800 et 1930*, Publications de l'Université de Rouen, 1986
2. CAMPOS, Rémy et DONIN, Nicolas (dir.), *L'analyse musicale, une pratique et son histoire*, Droz HEM – Conservatoire supérieur de Musique de Genève, 2009
3. KOMLOS, Katalin, *Fortepianos and their music*, Clarendon Press, Oxford, 1995
4. KREIDY, Ziad, *Les avatars du piano*, Beauchesne, Paris, 2012
5. *Le Pianoforte en France : ses descendants jusqu'aux années trente*, Agence culturelle de Paris, 1995
6. LOCARD, Paul et Rémy STRICKER, *Le Piano*, Presse Universitaire de France, Paris, 1966
7. WILLIAMS, John-Paul, *Le Piano*, Minerve, Paris, 2003
8. WOLTERS, Klaus, *Le Piano*, Van de Velde, Paris, 1971

## Articles

1. ARMENGAUD, Jean-Pierre, « *La vision critique de l'interprète* » in *Vers une musicologie de l'interprétation*, Les Cahiers Arts et Sciences de l'art N° 3/2010, L'Harmattan, Paris, 2010, p. 181-192



2. BIGET-MAINFROY, Michelle, « *La virtuosité au piano : pour quoi faire ?* » in *Défense et illustration de la virtuosité*, 1997, p. 155-164
3. CHOUVEL, Jean-Marc et DONIN, Nicolas, « Analyser l'interprétation : au croisement des disciplines », in *Musurgia*, XII. 4, 2005, p. 3-5
4. DONIN, Nicolas, « Problèmes d'analyse de l'interprétation : Un essai de comparaison assistée par ordinateur d'enregistrements du Premier prélude du Clavier bien tempéré », in *Musurgia*, XII. 4, 2005, , p. 19-44
5. GERIG, Reginald, « *On Liszt's Piano Technique* » in *Analecta Lisztiana II* « New Light on Liszt and his Music », 1997, p. 253-270
6. GRABÓCZ, Márta, « La Sonate en si mineur de Liszt : une stratégie narrative complexe » in *Analyse musicale*, 3<sup>e</sup> trimestre, 1987, p. 64-70
7. GRABÓCZ, Márta, « L'analyse narrative au service de l'approche comparative des interprétations dans l'Adagio de *Musique pour cordes, percussions et célesta* de Béla Bartók », in *Musurgia*, XII. 4, 2005, p. 63-83
8. MOYSAN, Bruno, « Virtuosité pianistique : les écritures de la subjectivité » in *Romantisme – revue du dix-neuvième siècle*, 128, 2005, p. 51-70
9. OTT, Bertrand, « Pour une interprétation de la Sonate de Liszt », in *Revue musicale de Suisse*, 1984, p- 172-183
10. OTT, Bertrand, « La technique pianistique de Liszt, une technique occultée et trahie par le piano lui-même », in *Médecine des Arts*, 2004, p. 2-13
11. RAVET, Hyacinthe, « L'interprétation musicale comme performance : interrogations croisées de musicologie et de sociologie », in *Musurgia*, XII. 4, 2005, p- 5-18
12. VIRET, Jacques, « *Rythme et interprétation. Le tempo rubato* » in *Vers une musicologie de l'interprétation*, Les Cahiers Arts et Sciences de l'art N° 3/2010, L'Harmattan, Paris, 2010, p. 39-52

## Travaux universitaires

1. HEROLD, Nathalie, « Timbre et forme », dir. Xavier Hascher, thèse de doctorat, Université de Strasbourg, 2011
2. KORALEWSKI, Vanessa, « La main du pianiste. Evolution de l'apprentissage de la technique pianistique et risques d'une pratique excessive et inadaptée », dir. Jacques Viret, mémoire de maîtrise, Université Marc Bloch, Strasbourg, 2005
3. LOPEZ, Emilie, « Analyse interprétative et comparative de la *Sonate en si mineur* de Franz Liszt », dir. Márta Grabócz, mémoire de maîtrise, Université Marc Bloch, Strasbourg, 2004
4. MATHIS, Thierry, « Le clavecin en France aux XVII<sup>e</sup> XVIII<sup>e</sup> siècles : découvertes organologiques et nouvelles techniques de l'interprétation », dir. Márta Grabócz, thèse de doctorat, Université de Strasbourg, 2013

5. MOON-OH, Young-Ae, « Style et techniques des grands maîtres du piano : étude critique d'une pédagogie du piano », dir. Ivan Supicic, mémoire de D.E.A., Université Marc Bloch, Strasbourg, 1983
6. THOMOPOULOS, Stéphanos, « Le piano xénakien ; des concepts au langage instrumental : enjeux pour l'interprétation », dir. Jean-Marc Chauvel et Gérard Pesson, thèse de doctorat, Université Paris - Sorbonne, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, 2013
7. WINKLHOFFER, Sharon, « The genesis and evolution of Liszt's Sonata in B Minor : Studies in autograph sources and documents », dir. Robert Winter, Université de Californie, Los Angeles, UMI Dissertation Services, 1978, (imprimé en 2003)

## Enregistrements vidéo

1. « *Les héritiers de Liszt : L'école hongroise de piano* », un film de Janos Darvas, avec Zoltan Kocis, Idéale Audience, IMG artists, Arte France, MTV, 2002
2. « *The art of piano* », un film de Donald Sturrock, NVC Arts, Ideale Audience, IMG Artists, La Sept Arte, 1999
3. « *Hungarian music in piano pedagogy 1900-2000* », Varró Margit Alapitvany, sans date

## Discographie

1. Anda, Géza, *Liszt – Bartok – Delibes/Dohnányi*, 1954 pour la *Sonate*, EMI Records Ltd, Testament 1995
2. Arrau, Claudio, *Liszt- Sonata in B minor*, 1970, Philips 464-713-2
3. Berman, Lazar, *Lazar Berman - Greatest Moments*, 1955 pour la *Sonate* (enregistrement en concert), Big Eye Music 884385025267
4. Blet, Stéphane, *Stéphane Blet joue Liszt*, 1992, Philips B00004UGFD
5. Bolet, Jorge, *Liszt - Jorge Bolet*, 1960 pour la *Sonate*, Alto ALC1011
6. Boukoff, Yury, *The Best of Franz Liszt*, 1993, Musicautor
7. Clidat, France, *France Clidat plays Liszt*, 1975, intégrale de l'œuvre pour piano, Album VI, volume I, Vega
8. Cortot, Alfred, *Weber, C. M. von : Piano Sonata No. 2/ Liszt, F. : Piano Sonata / Schubert, F. : 12 Deutsche Ländler*, 1929 pour la *Sonate*, Naxos 8.112012
9. Cziffra, Georges, *Œuvres pour piano*, 1968 pour la *Sonate*, EMI Classics 5 74512 2
10. Duchâble, François-René, *Franz Liszt, Sonate en si mineur, 2 Légendes*, 1984, Érato 88091
11. Fischer, Annie, *Sonate en si mineur, Liszt*, 1953, Hungaroton, HCD 31494
12. Fleisher, Leon, *Leon Fleisher- Copland / Liszt / Mozart / Rachmaninoff / Ravel*, 1959 pour la *Sonate*, Great Pianists of the 20th Century, Philips 456775

13. Gilels, Emil, *Emil Gilels plays Chopin Sonata No 2, Liszt Sonata in B minor* (enregistrement en concert), 1961, IDIS 6617
14. Horowitz, Vladimir, *Vladimir Horowitz : L'art du piano*, 1932 pour la *Sonate*, Black Line classique, CDBL 1211/2 AAD
15. Horowitz, Vladimir, *Horowitz plays Liszt*, 1977 pour la *Sonate* (enregistrement en concert), BMG Music, 09026 61415 2
16. Jandó, Jenő, *Liszt, Piano Sonata in B minor, Les Jeux d'eau à la Villa d'Este, La Vallée d'Obermann, La Campanella*, 1990, Naxos 8.550510
17. Mardirossian, Vahan, *Franz Liszt, Sonate en si, Transcriptions, Nocturnes*, 2007, Warner Music Classics & Jazz 2564698255
18. Pletnev, Mikhaïl, *Pletnev : Liszt*, 1997, Deutsche Grammophon, DG 457 629-2
19. Ránki, Dezső, *Sonate en si mineur, Liszt*, 1990, Harmonia Mundi, QUI 903024
20. Richter, Sviatoslav, *Sonate en si mineur, Liszt*, enregistrement en concert, source non connue
21. Richter, Sviatoslav, *Franz Liszt : Concertos pour piano, Sonate en si mineur*, 1961, Philips-France, 454 545-2
22. Rubackyté, Mûza, *Sonate en si mineur, Liszt*, Lyrinx 1997, LYR 183, distribué par Harmonia Mundi
23. Rudy, Mikhaïl, *Franz Liszt : Sonate en si mineur*, 1980, CAL 1685
24. Sageman, Caroline, *Caroline Sageman plays Liszt*, 2003, Lyrinx LYR 2228
25. Vásáry, Tamás, *Chopin 4 ballads, Liszt Sonata in B minor*, 2005, Hungaroton 32271



# Liste des figures

<b>Figure 1</b> : Premier thème de la <i>Sonate en si mineur</i> , mes. 105-117.....	65
<b>Figure 2</b> : Deuxième thème de la <i>Sonate en si mineur</i> , mes. 331-147.....	66
<b>Figure 3</b> : Fischer 1953, courbe de l'intensité (première section).....	81
<b>Figure 4</b> : Anda 1954, courbe de l'intensité (première section).....	82
<b>Figure 5</b> : Cziffra 1968, courbe de l'intensité (première section).....	82
<b>Figure 6</b> : Vásáry 2005, courbe de l'intensité (première section).....	83
<b>Figure 7</b> : Ránki 1999, courbe de l'intensité (première section).....	84
<b>Figure 8</b> : Jandó 1990, courbe de l'intensité (première section).....	84
<b>Figure 9</b> : Fischer 1953, courbe du tempo aux mes. 55-94.....	85
<b>Figure 10</b> : Anda 1954, courbe du tempo aux mes. 55-94.....	85
<b>Figure 11</b> : Vásáry 2005, courbe du tempo aux mes. 55-94.....	86
<b>Figure 12</b> : Cziffra 1968, courbe du tempo aux mes. 25-32.....	86
<b>Figure 13</b> : Ránki 1999, courbe du tempo aux mes. 55-92.....	87
<b>Figure 14</b> : Jandó 1990, courbe du tempo aux mes. 55-92.....	87
<b>Figure 15</b> : Fischer 1953, courbe de l'intensité (deuxième section).....	90
<b>Figure 16</b> : Anda 1954, courbe de l'intensité (deuxième section).....	91
<b>Figure 17</b> : Cziffra 1968, courbe de l'intensité (deuxième section).....	92
<b>Figure 18</b> : Vásáry 2005, courbe de l'intensité (deuxième section).....	92
<b>Figure 19</b> : Ránki 1999, courbe de l'intensité (deuxième section).....	93
<b>Figure 20</b> : Jandó 1990, courbe de l'intensité (deuxième section).....	93
<b>Figure 21</b> : Fischer 1953, courbe du tempo aux mes. 100-117.....	94
<b>Figure 22</b> : Anda 1954, courbe du tempo aux mes. 100-117.....	94
<b>Figure 23</b> : Cziffra 1968, courbe du tempo aux mes. 100-117.....	95
<b>Figure 24</b> : Vásáry 2005, courbe du tempo aux mes. 100-117.....	95
<b>Figure 25</b> : Fischer 1953, courbe du tempo aux mes. 179-190.....	95
<b>Figure 26</b> : Anda 1954, courbe du tempo aux mes. 179-190.....	95
<b>Figure 27</b> : Ránki 1999, courbe du tempo aux mes. 100-117.....	96
<b>Figure 28</b> : Jandó 1990, courbe du tempo aux mes. 100-117.....	96
<b>Figure 29</b> : Ránki 1999, courbe du tempo aux mes. 179-190.....	97
<b>Figure 30</b> : Jandó 1990, courbe du tempo aux mes. 179-190.....	97
<b>Figure 31</b> : Fischer 1953, courbe de l'intensité (troisième section).....	101
<b>Figure 32</b> : Anda 1954, courbe de l'intensité (troisième section).....	101
<b>Figure 33</b> : Cziffra 1968, courbe de l'intensité (troisième section).....	102
<b>Figure 34</b> : Vásáry 2005, courbe de l'intensité (troisième section).....	102
<b>Figure 35</b> : Ránki 1999, courbe de l'intensité (troisième section).....	103
<b>Figure 36</b> : Jandó 1990, courbe de l'intensité (troisième section).....	104
<b>Figure 37</b> : Fischer 1953, courbe du tempo aux mes. 277-310.....	105
<b>Figure 38</b> : Anda 1954, courbe du tempo aux mes. 277-310.....	105
<b>Figure 39</b> : Cziffra 1968, courbe du tempo aux mes. 277-310.....	105
<b>Figure 40</b> : Vásáry 2005, courbe du tempo aux mes. 286-310.....	105
<b>Figure 41</b> : Ránki 1999, courbe du tempo aux mes. 286-310.....	106
<b>Figure 42</b> : Jandó 1990, courbe du tempo aux mes. 286-310.....	106
<b>Figure 43</b> : Fischer 1953, courbe de l'intensité (quatrième section).....	111
<b>Figure 44</b> : Anda 1954, courbe de l'intensité (quatrième section).....	111

<b>Figure 45</b> : Cziffra 1968, courbe de l'intensité (quatrième section) .....	112
<b>Figure 46</b> : Vásáry 2005, courbe de l'intensité (quatrième section) .....	112
<b>Figure 47</b> : Ránki 1999, courbe de l'intensité (quatrième section) .....	113
<b>Figure 48</b> : Jandó 1990, courbe de l'intensité (quatrième section).....	114
<b>Figure 49</b> : Fischer 1953, courbe du tempo aux mes. 331-346.....	115
<b>Figure 50</b> : Anda 1954, courbe du tempo aux mes. 331-346 .....	115
<b>Figure 51</b> : Cziffra 1968, courbe du tempo aux mes. 331-346 .....	116
<b>Figure 52</b> : Vásáry 2005, courbe du tempo aux mes. 331-346 .....	116
<b>Figure 53</b> : Ránki 1999, courbe du tempo aux mes. 331-346 .....	116
<b>Figure 54</b> : Jandó 1990, courbe du tempo aux mes. 331-346.....	116
<b>Figure 55</b> : Fischer 1953, courbe de l'intensité (cinquième section) .....	121
<b>Figure 56</b> : Anda 1954, courbe de l'intensité (cinquième section).....	121
<b>Figure 57</b> : Cziffra 1968, courbe de l'intensité (cinquième section).....	122
<b>Figure 58</b> : Vásáry 2005, courbe de l'intensité (cinquième section).....	122
<b>Figure 59</b> : Ránki 1999, courbe de l'intensité (cinquième section).....	123
<b>Figure 60</b> : Jandó 1990, courbe de l'intensité (cinquième section) .....	124
<b>Figure 61</b> : Fischer 1953, courbe du tempo aux mes. 460-501.....	125
<b>Figure 62</b> : Anda 1954, courbe du tempo aux mes. 460-501 .....	125
<b>Figure 63</b> : Cziffra 1968, courbe du tempo aux mes. 460-501 .....	125
<b>Figure 64</b> : Vásáry 2005, courbe du tempo aux mes. 460-501 .....	125
<b>Figure 65</b> : Ránki, courbe du tempo aux mes. 460-501 .....	126
<b>Figure 66</b> : Jandó, courbe du tempo aux mes. 460-501.....	126
<b>Figure 67</b> : Fischer 1953, courbe de l'intensité (sixième section).....	131
<b>Figure 68</b> : Anda 1954, courbe de l'intensité (sixième section) .....	132
<b>Figure 69</b> : Cziffra 1968, courbe de l'intensité (sixième section).....	132
<b>Figure 70</b> : Vásáry 2005, courbe de l'intensité (sixième section) .....	133
<b>Figure 71</b> : Ránki 1999, courbe de l'intensité (sixième section) .....	134
<b>Figure 72</b> : Jandó 1990, courbe de l'intensité (sixième section).....	134
<b>Figure 73</b> : Fischer 1953, courbe du tempo aux mes. 673-710.....	136
<b>Figure 74</b> : Anda 1954, courbe du tempo aux mes. 673-710 .....	136
<b>Figure 75</b> : Cziffra 1968, courbe du tempo aux mes. 673-710 .....	136
<b>Figure 76</b> : Vásáry 2005, courbe du tempo aux mes. 673-710 .....	136
<b>Figure 77</b> : Ránki 1999, courbe du tempo aux mes. 673-710 .....	137
<b>Figure 78</b> : Jandó 1990, courbe du tempo aux mes. 673-710.....	137
<b>Figure 79</b> : Fischer 1953, courbe de l'intensité (septième section).....	142
<b>Figure 80</b> : Anda 1954, courbe de l'intensité (septième section).....	142
<b>Figure 81</b> : Cziffra 1968, courbe de l'intensité (septième section).....	143
<b>Figure 82</b> : Vásáry 2005, courbe de l'intensité (septième section).....	143
<b>Figure 83</b> : Ránki 1999, courbe de l'intensité (septième section).....	144
<b>Figure 84</b> : Jandó 1990, courbe de l'intensité (septième section).....	145
<b>Figure 85</b> : Fischer 1953, courbe du tempo aux mes. 711-728.....	146
<b>Figure 86</b> : Anda 1954, courbe du tempo aux mes. 711-728.....	146
<b>Figure 87</b> : Cziffra 1968, courbe du tempo aux mes. 711-728 .....	146
<b>Figure 88</b> : Vásáry 2005, courbe du tempo aux mes. 711-728.....	146
<b>Figure 89</b> : Ránki 1999, courbe du tempo aux mes. 711-728.....	147
<b>Figure 90</b> : Jandó 1990, courbe du tempo aux mes. 711-728.....	147
<b>Figure 91</b> : Cortot 1939, courbe de l'intensité (première section).....	152
<b>Figure 92</b> : Clidat 1975, courbe de l'intensité (première section) .....	154
<b>Figure 93</b> : Boukoff 1993, courbe de l'intensité (première section) .....	154
<b>Figure 94</b> : Duchâble 1984, courbe de l'intensité (première section).....	156



<b>Figure 95</b> : Mardirossian 2007, courbe de l'intensité (première section).....	157
<b>Figure 96</b> : Sageman 2003, courbe de l'intensité (première section).....	157
<b>Figure 97</b> : Cortot 1939, courbe du tempo aux mes. 55-100.....	158
<b>Figure 98</b> : Boukoff 1993, courbe du tempo aux mes. 70-100 .....	159
<b>Figure 99</b> : Clidat 1975, courbe du tempo aux mes. 70-100, .....	159
<b>Figure 100</b> : Duchâble 1984, courbe du tempo mes. 25-32 .....	160
<b>Figure 101</b> : Duchâble 1984, courbe du tempo mes. 55-94 .....	160
<b>Figure 102</b> : Mardirossian 2007, courbe du tempo aux mes. 55-94.....	160
<b>Figure 103</b> : Sageman 2003, courbe du tempo aux mes. 55-94 .....	160
<b>Figure 104</b> : Cortot 1939, courbe de l'intensité (deuxième section).....	164
<b>Figure 105</b> : Boukoff 1993, courbe de l'intensité (deuxième section).....	165
<b>Figure 106</b> : Clidat 1975, courbe de l'intensité (deuxième section).....	165
<b>Figure 107</b> : Duchâble 1984, courbe de l'intensité (deuxième section).....	166
<b>Figure 108</b> : Mardirossian 2007, courbe de l'intensité (deuxième section) .....	167
<b>Figure 109</b> : Sageman 2003, courbe de l'intensité (deuxième section) .....	167
<b>Figure 110</b> : Cortot 1939, courbe du tempo aux mes. 100-117 .....	168
<b>Figure 111</b> : Cortot 1939, courbe du tempo aux mes. 179-190 .....	168
<b>Figure 112</b> : Boukoff 1993, courbe du tempo aux mes. 100-117.....	169
<b>Figure 113</b> : Clidat 1975, courbe du tempo aux mes. 100-117.....	169
<b>Figure 114</b> : Duchâble 1984, courbe du tempo aux mes. 100-117.....	170
<b>Figure 115</b> : Boukoff 1993, courbe du tempo aux mes. 179-190.....	170
<b>Figure 116</b> : Clidat 1975, courbe du tempo aux mes. 179-190.....	170
<b>Figure 117</b> : Duchâble 1984, courbe du tempo aux mes. 179-190 .....	170
<b>Figure 118</b> : Mardirossian 2007, courbe du tempo aux mes. 100-117 .....	171
<b>Figure 119</b> : Sageman 2003, courbe du tempo aux mes. 100-117.....	171
<b>Figure 120</b> : Cortot 1939, courbe de l'intensité (troisième section) .....	175
<b>Figure 121</b> : Boukoff 1993, courbe de l'intensité (troisième section).....	177
<b>Figure 122</b> : Clidat 1975, courbe de l'intensité (troisième section).....	177
<b>Figure 123</b> : Duchâble 1984, courbe de l'intensité (troisième section).....	178
<b>Figure 124</b> : Mardirossian 2007, courbe de l'intensité (troisième section) .....	179
<b>Figure 125</b> : Sageman 2003, courbe de l'intensité (troisième section) .....	179
<b>Figure 126</b> : Cortot 1939, courbe du tempo aux mes. 277-310.....	180
<b>Figure 127</b> : Boukoff 1993, courbe du tempo aux mes. 286-310 .....	180
<b>Figure 128</b> : Clidat 1975, courbe du tempo aux mes. 286-310 .....	181
<b>Figure 129</b> : Duchâble 1984, courbe du tempo aux mes. 286-310 .....	181
<b>Figure 130</b> : Mardirossian 2007, courbe du tempo aux mes. 286-310.....	182
<b>Figure 131</b> : Sageman 2003, courbe du tempo aux mes. 286-310 .....	182
<b>Figure 132</b> : Cortot 1939, courbe de l'intensité (quatrième section).....	187
<b>Figure 133</b> : Boukoff 1993, courbe de l'intensité (quatrième section) .....	187
<b>Figure 134</b> : Clidat 1975, courbe de l'intensité (quatrième section) .....	188
<b>Figure 135</b> : Duchâble 1984, courbe de l'intensité (quatrième section) .....	188
<b>Figure 136</b> : Mardirossian 2007, courbe de l'intensité (quatrième section).....	189
<b>Figure 137</b> : Sageman 2003, courbe de l'intensité (quatrième section).....	190
<b>Figure 138</b> : Cortot 1939, courbe du tempo aux mes. 331-346.....	191
<b>Figure 139</b> : Boukoff 1993, courbe du tempo aux mes. 331-346 .....	191
<b>Figure 140</b> : Clidat 1975, courbe du tempo aux mes. 331-346 .....	191
<b>Figure 141</b> : Duchâble 1984, courbe du tempo aux mes. 331-346 .....	191
<b>Figure 142</b> : Mardirossian 2007, courbe du tempo aux mes. 331-346.....	192
<b>Figure 143</b> : Sageman 2003, courbe du tempo aux mes. 331-346 .....	192
<b>Figure 144</b> : Cortot 1939, courbe de l'intensité (cinquième section) .....	196

<b>Figure 145</b> : Boukoff 1993, courbe de l'intensité (cinquième section).....	197
<b>Figure 146</b> : Clidat 1975, courbe de l'intensité (cinquième section).....	198
<b>Figure 147</b> : Duchâble 1984, courbe de l'intensité (cinquième section).....	198
<b>Figure 148</b> : Mardirossian 2007, courbe de l'intensité (cinquième section) .....	199
<b>Figure 149</b> : Sageman 2003, courbe de l'intensité (cinquième section).....	200
<b>Figure 150</b> : Cortot 1939, courbe du tempo aux mes. 460-501.....	201
<b>Figure 151</b> : Boukoff 1993, courbe du tempo aux mes. 460-501 .....	201
<b>Figure 152</b> : Clidat 1975, courbe du tempo aux mes. 460-501 .....	202
<b>Figure 153</b> : Duchâble 1984, courbe du tempo aux mes. 460-501 .....	202
<b>Figure 154</b> : Mardirossian 2007, courbe du tempo aux mes. 460-501 .....	203
<b>Figure 155</b> : Sageman 2003, courbe du tempo aux mes. 460-501 .....	203
<b>Figure 156</b> : Cortot 1939, courbe de l'intensité (sixième section).....	207
<b>Figure 157</b> : Boukoff 1993, courbe de l'intensité (sixième section) .....	209
<b>Figure 158</b> : Clidat 1975, courbe de l'intensité (sixième section) .....	209
<b>Figure 159</b> : Duchâble 1984, courbe de l'intensité (sixième section) .....	210
<b>Figure 160</b> : Mardirossian 2007, courbe de l'intensité (sixième section).....	211
<b>Figure 161</b> : Sageman 2003, courbe de l'intensité (sixième section).....	211
<b>Figure 162</b> : Cortot 1939, courbe du tempo aux mes. 673-710.....	212
<b>Figure 163</b> : Boukoff 1993, courbe du tempo aux mes. 673-710 .....	212
<b>Figure 164</b> : Clidat 1975, courbe du tempo aux mes. 673-710 .....	213
<b>Figure 165</b> : Duchâble 1984, courbe du tempo aux mes. 673-710 .....	213
<b>Figure 166</b> : Mardirossian 2007, courbe du tempo aux mes. 673-710.....	214
<b>Figure 167</b> : Sageman 2003, courbe du tempo aux mes. 673-710 .....	214
<b>Figure 168</b> : Cortot 1939, courbe de l'intensité (septième section) .....	218
<b>Figure 169</b> : Boukoff 1993, courbe de l'intensité (septième section).....	220
<b>Figure 170</b> : Clidat 1975, courbe de l'intensité (septième section).....	220
<b>Figure 171</b> : Duchâble 1984, courbe de l'intensité (septième section).....	221
<b>Figure 172</b> : Mardirossian 2007, courbe de l'intensité (septième section) .....	222
<b>Figure 173</b> : Sageman 2003, courbe de l'intensité (septième section) .....	222
<b>Figure 174</b> : Cortot 1939, courbe du tempo aux mes. 711-728.....	223
<b>Figure 175</b> : Boukoff 1993, courbe du tempo aux mes. 711-728.....	223
<b>Figure 176</b> : Clidat 1975, courbe du tempo aux mes. 711-728.....	224
<b>Figure 177</b> : Duchâble 1984, courbe du tempo aux mes. 711-728.....	224
<b>Figure 178</b> : Mardirossian 2007, courbe du tempo aux mes. 711-728 .....	225
<b>Figure 179</b> : Sageman 2003, courbe du tempo aux mes. 711-728 .....	225
<b>Figure 180</b> : Horowitz 1932, courbe de l'intensité (première section) .....	232
<b>Figure 181</b> : Horowitz 1977, courbe de l'intensité (première section) .....	233
<b>Figure 182</b> : Richter – année inconnue, courbe de l'intensité (première section).....	234
<b>Figure 183</b> : Richter 1961, courbe de l'intensité (première section).....	234
<b>Figure 184</b> : Gilels 1961, courbe de l'intensité (première section) .....	235
<b>Figure 185</b> : Rubackyté 1997, courbe de l'intensité (première section) .....	236
<b>Figure 186</b> : Rudy 1981, courbe de l'intensité (première section).....	236
<b>Figure 187</b> : Pletnev 1997, courbe de l'intensité (première section) .....	237
<b>Figure 188</b> : Berman 1955, courbe de l'intensité (première section).....	238
<b>Figure 189</b> : Horowitz 1932, courbe du tempo aux mes. 55-92.....	239
<b>Figure 190</b> : Horowitz 1977, courbe du tempo aux mes. 55-92.....	239
<b>Figure 191</b> : Richter - enregistrement d'année inconnue, courbe du tempo aux mes. 55-92.....	240
<b>Figure 192</b> : Richter 1961, courbe du tempo aux mes. 55-92 .....	240
<b>Figure 193</b> : Gilels 1961, courbe du tempo aux mes. 55-92.....	241
<b>Figure 194</b> : Rubackyté 1997, courbe du tempo aux mes. 55-92 .....	242



<b>Figure 195</b> : Rudy 1981, courbe du tempo aux mes. 55-92 .....	242
<b>Figure 196</b> : Pletnev 1997, courbe du tempo aux mes. 55-92.....	242
<b>Figure 197</b> : Berman 1955, courbe du tempo aux mes. 55-92.....	242
<b>Figure 198</b> : Horowitz 1932, courbe de l'intensité (deuxième section).....	248
<b>Figure 199</b> : Horowitz 1977, courbe de l'intensité (deuxième section).....	249
<b>Figure 200</b> : Richter – année inconnue, courbe de l'intensité (deuxième section).....	250
<b>Figure 201</b> : Richter 1961, courbe de l'intensité (deuxième section) .....	250
<b>Figure 202</b> : Gilels 1961, courbe de l'intensité (deuxième section).....	251
<b>Figure 203</b> : Berman 1955, courbe de l'intensité (deuxième section) .....	252
<b>Figure 204</b> : Rubackyté 1997, courbe de l'intensité (deuxième section).....	253
<b>Figure 205</b> : Rudy 1981, courbe de l'intensité (deuxième section) .....	254
<b>Figure 206</b> : Pletnev 1997, courbe de l'intensité (deuxième section).....	254
<b>Figure 207</b> : Horowitz 1932, courbe du tempo aux mes. 100-117.....	255
<b>Figure 208</b> : Horowitz 1977, courbe du tempo aux mes. 100-117.....	255
<b>Figure 209</b> : Richter – année inconnue, courbe du tempo aux mes. 100-117.....	256
<b>Figure 210</b> : Richter 1961, courbe du tempo aux mes. 100-117 .....	256
<b>Figure 211</b> : Gilels 1961, courbe du tempo aux mes. 100-117 .....	257
<b>Figure 212</b> : Berman 1955, courbe du tempo aux mes. 100-117 .....	257
<b>Figure 213</b> : Rubackyté 1997, courbe du tempo aux mes. 100-117.....	257
<b>Figure 214</b> : Rudy 1981, courbe du tempo aux mes. 100-117 .....	257
<b>Figure 215</b> : Rubackyté 1997, courbe du tempo aux mes. 179-190 .....	258
<b>Figure 216</b> : Rudy 1981, courbe du tempo aux mes. 179-190.....	258
<b>Figure 217</b> : Pletnev 1997, courbe du tempo aux mes. 105-117.....	259
<b>Figure 218</b> : Horowitz 1932, courbe de l'intensité (troisième section).....	264
<b>Figure 219</b> : Horowitz 1977, courbe de l'intensité (troisième section).....	265
<b>Figure 220</b> : Richter – année inconnue, courbe de l'intensité (troisième section).....	266
<b>Figure 221</b> : Richter 1961, courbe de l'intensité (troisième section) .....	266
<b>Figure 222</b> : Gilels 1961, courbe de l'intensité (troisième section).....	267
<b>Figure 223</b> : Berman 1955, courbe de l'intensité (troisième section) .....	268
<b>Figure 224</b> : Rubackyté 1997, courbe de l'intensité (troisième section).....	269
<b>Figure 225</b> : Rudy 1981, courbe de l'intensité (troisième section) .....	269
<b>Figure 226</b> : Pletnev 1997, courbe de l'intensité (troisième section).....	270
<b>Figure 227</b> : Horowitz 1932, courbe du tempo aux mes. 286-310.....	271
<b>Figure 228</b> : Horowitz 1977, courbe du tempo aux mes. 286-310.....	271
<b>Figure 229</b> : Richter année inconnue, courbe du tempo aux mes. 286-310 .....	271
<b>Figure 230</b> : Richter 1961, courbe du tempo aux mes. 286-310 .....	271
<b>Figure 231</b> : Gilels 1961, courbe du tempo aux mes. 286-310.....	272
<b>Figure 232</b> : Berman 1955, courbe du tempo aux mes. 286-310.....	272
<b>Figure 233</b> : Rubackyté 1997, courbe du tempo aux mes. 286-310 .....	273
<b>Figure 234</b> : Rudy 1981, courbe du tempo aux mes. 286-310 .....	273
<b>Figure 235</b> : Pletnev 1997, courbe du tempo aux mes. 277-310 .....	274
<b>Figure 236</b> : Horowitz 1932, courbe de l'intensité (quatrième section) .....	282
<b>Figure 237</b> : Horowitz 1977, courbe de l'intensité (quatrième section) .....	282
<b>Figure 238</b> : Richter – année inconnue, courbe de l'intensité (quatrième section) .....	283
<b>Figure 239</b> : Richter 1961, courbe de l'intensité (quatrième section).....	284
<b>Figure 240</b> : Gilels 1961, courbe de l'intensité (quatrième section) .....	284
<b>Figure 241</b> : Berman 1955, courbe de l'intensité (quatrième section).....	286
<b>Figure 242</b> : Rubackyté 1997, courbe de l'intensité (quatrième section) .....	286
<b>Figure 243</b> : Rudy 1981, courbe de l'intensité (quatrième section).....	287
<b>Figure 244</b> : Pletnev 1997, courbe de l'intensité (quatrième section) .....	288

<b>Figure 245</b> : Horowitz 1932, courbe du tempo aux mes. 331-346.....	289
<b>Figure 246</b> : Horowitz 1977, courbe du tempo aux mes. 331-346.....	289
<b>Figure 247</b> : Richter – année inconnue, courbe du tempo aux mes. 331-346 .....	290
<b>Figure 248</b> : Richter 1961, courbe du tempo aux mes. 331-346 .....	290
<b>Figure 249</b> : Gilels 1961, courbe du tempo aux mes. 331-346.....	290
<b>Figure 250</b> : Berman 1955, courbe du tempo aux mes. 331-346.....	290
<b>Figure 251</b> : Rubackyté 1997, courbe du tempo aux mes. 331-346 .....	292
<b>Figure 252</b> : Rudy 1981, courbe du tempo aux mes. 331-346 .....	292
<b>Figure 253</b> : Pletnev 1997, courbe du tempo aux mes. 331-346 .....	292
<b>Figure 254</b> : Horowitz 1932, courbe de l'intensité (cinquième section).....	300
<b>Figure 255</b> : Horowitz 1977, courbe de l'intensité (cinquième section).....	300
<b>Figure 256</b> : Richter année inconnue, courbe de l'intensité (cinquième section).....	301
<b>Figure 257</b> : Richter 1961, courbe de l'intensité (cinquième section).....	302
<b>Figure 258</b> : Gilels 1961, courbe de l'intensité (cinquième section) .....	303
<b>Figure 259</b> : Berman 1955, courbe de l'intensité (cinquième section) .....	304
<b>Figure 260</b> : Rubackyté 1977, courbe de l'intensité (cinquième section).....	305
<b>Figure 261</b> : Rudy 1981, courbe de l'intensité (cinquième section).....	306
<b>Figure 262</b> : Pletnev 1997, courbe de l'intensité (cinquième section).....	306
<b>Figure 263</b> : Horowitz 1932, courbe du tempo aux mes. 460-501.....	307
<b>Figure 264</b> : Horowitz 1977, courbe du tempo aux mes. 460-501.....	307
<b>Figure 265</b> : Richter – année inconnue, courbe du tempo aux mes. 460-501 .....	308
<b>Figure 266</b> : Richter 1961, courbe du tempo aux mes. 460-501 .....	308
<b>Figure 267</b> : Gilels 1961, courbe du tempo aux mes. 460-501.....	309
<b>Figure 268</b> : Berman 1955, courbe du tempo aux mes. 460-501 .....	309
<b>Figure 269</b> : Rubackyté 1977, courbe du tempo aux mes. 460-501 .....	309
<b>Figure 270</b> : Pletnev 1997, courbe du tempo aux mes. 460-501 .....	309
<b>Figure 271</b> : Rudy 1981, courbe du tempo aux mes. 460-501 .....	310
<b>Figure 272</b> : Horowitz 1932, courbe de l'intensité (sixième section) .....	318
<b>Figure 273</b> : Horowitz 1977, courbe de l'intensité (sixième section) .....	319
<b>Figure 274</b> : Richter – année inconnue, courbe de l'intensité (sixième section).....	320
<b>Figure 275</b> : Richter 1961, courbe de l'intensité (sixième section).....	320
<b>Figure 276</b> : Gilels 1961, courbe de l'intensité (sixième section) .....	321
<b>Figure 277</b> : Berman 1955, courbe de l'intensité (sixième section).....	322
<b>Figure 278</b> : Rubackyté 1997, courbe de l'intensité (sixième section) .....	323
<b>Figure 279</b> : Pletnev 1997, courbe de l'intensité (sixième section) .....	324
<b>Figure 280</b> : Rudy 1981, courbe de l'intensité (sixième section).....	324
<b>Figure 281</b> : Horowitz 1932, courbe du tempo aux mes. 673-710.....	325
<b>Figure 282</b> : Horowitz 1977, courbe du tempo aux mes. 673-710.....	325
<b>Figure 283</b> : Richter – année inconnue, courbe du tempo aux mes. 673-710 .....	326
<b>Figure 284</b> : Richter 1961, courbe du tempo aux mes. 673-710 .....	326
<b>Figure 285</b> : Gilels 1961, courbe du tempo aux mes. 673-710.....	327
<b>Figure 286</b> : Berman 1955, courbe du tempo aux mes. 673-710.....	327
<b>Figure 287</b> : Rubackyté 1997, courbe du tempo aux mes. 673-710 .....	328
<b>Figure 288</b> : Rudy 1981, courbe du tempo aux mes. 673-710 .....	328
<b>Figure 289</b> : Pletnev 1997, courbe du tempo aux mes. 673-710 .....	329
<b>Figure 290</b> : Horowitz 1932, courbe de l'intensité (septième section).....	338
<b>Figure 291</b> : Horowitz 1977, courbe de l'intensité (septième section).....	338
<b>Figure 292</b> : Richter – année inconnue, courbe de l'intensité (septième section).....	339
<b>Figure 293</b> : Richter 1961, courbe de l'intensité (septième section) .....	340
<b>Figure 294</b> : Gilels 1961, courbe de l'intensité (septième section).....	341

<b>Figure 295</b> : Berman 1955, courbe de l'intensité (septième section) .....	341
<b>Figure 296</b> : Rubackyté 1997, courbe de l'intensité (septième section).....	343
<b>Figure 297</b> : Pletnev 1997, courbe de l'intensité (septième section).....	343
<b>Figure 298</b> : Rudy 1981, courbe de l'intensité (septième section) .....	344
<b>Figure 299</b> : Horowitz 1932, courbe du tempo aux mes. 711-728.....	345
<b>Figure 300</b> : Horowitz 1977, courbe du tempo aux mes. 711-728.....	345
<b>Figure 301</b> : Richter – année inconnue, courbe du tempo aux mes. 711-728.....	346
<b>Figure 302</b> : Richter 1961, courbe du tempo aux mes. 711-728 .....	346
<b>Figure 303</b> : Gilels 1961, courbe du tempo aux mes. 711-728.....	346
<b>Figure 304</b> : Berman 1955, courbe du tempo aux mes. 711-728 .....	347
<b>Figure 305</b> : Rubackyté 1997, courbe du tempo aux mes. 711-728.....	347
<b>Figure 306</b> : Rudy 1981, courbe du tempo aux mes. 711-728 .....	348
<b>Figure 307</b> : Pletnev 1997, courbe du tempo aux mes. 711-728.....	348
<b>Figure 308</b> : Bolet 1960, courbe de l'intensité (première section) .....	353
<b>Figure 309</b> : Fleisher 1959, courbe de l'intensité (première section) .....	354
<b>Figure 310</b> : Blet 1988, courbe de l'intensité (première section) .....	355
<b>Figure 311</b> : Bolet 1960, courbe du tempo aux mes. 55-94.....	356
<b>Figure 312</b> : Fleisher 1959, courbe du tempo aux mes. 55-94.....	356
<b>Figure 313</b> : Blet 1988, courbe du tempo aux mes. 55-94 .....	356
<b>Figure 314</b> : Bolet 1960, courbe de l'intensité (deuxième section).....	360
<b>Figure 315</b> : Fleisher 1959, courbe de l'intensité (deuxième section).....	360
<b>Figure 316</b> : Blet 1988, courbe de l'intensité (deuxième section).....	361
<b>Figure 317</b> : Bolet 1960, courbe du tempo aux mes. 100-117.....	362
<b>Figure 318</b> : Fleisher 1959, courbe du tempo aux mes. 100-117 .....	362
<b>Figure 319</b> : Blet 1988, courbe du tempo aux mes. 100-117.....	362
<b>Figure 320</b> : Bolet 1960, courbe du tempo aux mes. 179-190 .....	363
<b>Figure 321</b> : Fleisher 1959, courbe du tempo aux mes. 179-190.....	363
<b>Figure 322</b> : Bolet 1960, courbe de l'intensité (troisième section).....	366
<b>Figure 323</b> : Fleisher 1959, courbe de l'intensité (troisième section).....	366
<b>Figure 324</b> : Blet 1988, courbe de l'intensité (troisième section).....	367
<b>Figure 325</b> : Bolet 1960, courbe du tempo aux mes. 286-310 .....	368
<b>Figure 326</b> : Fleisher 1959, courbe du tempo aux mes. 286-310.....	368
<b>Figure 327</b> : Blet 1988, courbe du tempo aux mes. 286-310 .....	368
<b>Figure 328</b> : Bolet 1960, courbe de l'intensité (quatrième section) .....	372
<b>Figure 329</b> : Fleisher 1959, courbe de l'intensité (quatrième section).....	372
<b>Figure 330</b> : Blet 1988, courbe de l'intensité (quatrième section) .....	373
<b>Figure 331</b> : Bolet 1960, courbe du tempo aux mes. 331-346 .....	374
<b>Figure 332</b> : Fleisher 1959, courbe du tempo aux mes. 331-346.....	374
<b>Figure 333</b> : Blet 1988, courbe du tempo aux mes. 331-346 .....	374
<b>Figure 334</b> : Bolet 1960, courbe de l'intensité (cinquième section).....	378
<b>Figure 335</b> : Fleisher 1959, courbe de l'intensité (cinquième section) .....	378
<b>Figure 336</b> : Blet 1988, courbe de l'intensité (cinquième section).....	379
<b>Figure 337</b> : Bolet 1960, courbe du tempo aux mes. 460-501 .....	380
<b>Figure 338</b> : Fleisher 1959, courbe du tempo aux mes. 460-501.....	380
<b>Figure 339</b> : Blet 1988, courbe du tempo aux mes. 460-501 .....	380
<b>Figure 340</b> : Bolet 1960, courbe de l'intensité (sixième section).....	384
<b>Figure 341</b> : Fleisher 1959, courbe de l'intensité (sixième section) .....	384
<b>Figure 342</b> : Blet 1988, courbe de l'intensité (sixième section) .....	385
<b>Figure 343</b> : Bolet 1960, courbe du tempo aux mes. 673-710 .....	386
<b>Figure 344</b> : Fleisher 1959, courbe du tempo aux mes. 673-710.....	386

<b>Figure 345</b> : Blet 1988, courbe du tempo aux mes. 673-710 .....	386
<b>Figure 346</b> : Bolet 1960, courbe de l'intensité (septième section).....	390
<b>Figure 347</b> : Fleisher 1959, courbe de l'intensité (septième section).....	390
<b>Figure 348</b> : Blet 1988, courbe de l'intensité (septième section).....	391
<b>Figure 349</b> : Bolet 1960, courbe du tempo aux mes. 711-728.....	392
<b>Figure 350</b> : Fleisher 1959, courbe du tempo aux mes. 711-728.....	392
<b>Figure 351</b> : Blet 1988, courbe du tempo aux mes. 711-728.....	393
<b>Figure 352</b> : Arrau 1970, courbe de l'intensité (première section).....	395
<b>Figure 353</b> : Arrau 1970, courbe du tempo aux mes. 18-32.....	396
<b>Figure 354</b> : Arrau 1970, courbe du tempo aux mes. 45-84.....	396
<b>Figure 355</b> : Arrau 1970, courbe de l'intensité (deuxième section) .....	398
<b>Figure 356</b> : Arrau 1970, courbe du tempo aux mes. 100-117 .....	399
<b>Figure 357</b> : Arrau 1970, courbe du tempo aux mes. 179-190.....	399
<b>Figure 358</b> : Arrau 1970, courbe de l'intensité (troisième section) .....	401
<b>Figure 359</b> : Arrau 1970, courbe du tempo aux mes. 297-306.....	402
<b>Figure 360</b> : Arrau 1970, courbe de l'intensité (quatrième section).....	404
<b>Figure 361</b> : Arrau 1970, courbe du tempo aux mes. 331-346.....	405
<b>Figure 362</b> : Arrau 1970, courbe de l'intensité (cinquième section) .....	407
<b>Figure 363</b> : Arrau 1970, courbe du tempo aux mes. 460-501.....	408
<b>Figure 364</b> : Arrau 1970, courbe de l'intensité (sixième section).....	410
<b>Figure 365</b> : Arrau 1970, courbe du tempo aux mes. 673-710.....	411
<b>Figure 366</b> : Arrau 1970, courbe de l'intensité (septième section) .....	413
<b>Figure 367</b> : Arrau 1970, courbe du tempo aux mes. 711-728 .....	414
<b>Error! Hyperlink reference not valid.</b>	
<b>Figure 369</b> : Enseignement et influences reçus par Jorge Bolet.....	425
<b>Error! Hyperlink reference not valid.</b>	



# Liste des tableaux

<b>Tableau 1</b> : Les interprètes analysés, dans l'ordre chronologique de leur année de naissance .....	62
<b>Tableau 2</b> : Analyse réduite de la <i>Sonate en si mineur</i> - Structure abrégée en sept sections .....	64
<b>Tableau 3</b> : École hongroise, analyse des interprétations de la première section (mes. 1-100).....	79
<b>Tableau 4</b> : École hongroise, analyse des interprétations de la première section (mes. 1-100).....	80
<b>Tableau 5</b> : École hongroise, analyse des interprétations de la deuxième section (mes. 101-204). .....	88
<b>Tableau 6</b> : École hongroise, analyse des interprétations de la deuxième section (mes. 101-204). .....	89
<b>Tableau 7</b> : École hongroise, analyse des interprétations de la troisième section (mes. 205-318). .....	98
<b>Tableau 8</b> : École hongroise, analyse des interprétations de la troisième section (mes. 205-318). .....	99
<b>Tableau 9</b> : École hongroise, analyse des interprétations de la quatrième section (mes. 319-452). .....	108
<b>Tableau 10</b> : École hongroise, analyse des interprétations de la quatrième section (mes. 319-452). ....	109
<b>Tableau 11</b> : École hongroise, analyse des interprétations de la cinquième section (mes. 453-599).....	118
<b>Tableau 12</b> : École hongroise, analyse des interprétations de la cinquième section (mes. 453-599).....	119
<b>Tableau 13</b> : École hongroise, analyse des interprétations de la sixième section (mes. 600-710).....	128
<b>Tableau 14</b> : École hongroise, analyse des interprétations de la sixième section (mes. 600-710).....	129
<b>Tableau 15</b> : École hongroise, analyse des interprétations de la septième section (mes. 711-760).....	139
<b>Tableau 16</b> : École hongroise, analyse des interprétations de la septième section (mes. 711-760).....	140
<b>Tableau 17</b> : École française, analyse des interprétations de la première section (mes. 1-100) .....	150
<b>Tableau 18</b> : École française, analyse des interprétations de la première section (mes. 1-100) .....	151
<b>Tableau 19</b> : École française, analyse des interprétations de la deuxième section (mes. 101-204).....	162
<b>Tableau 20</b> : École française, analyse des interprétations de la deuxième section (mes. 101-204).....	163
<b>Tableau 21</b> : École française, analyse des interprétations de la troisième section (mes. 205-318).....	173
<b>Tableau 22</b> : École française, analyse des interprétations de la troisième section (mes. 205-318).....	174
<b>Tableau 23</b> : École française, analyse des interprétations de la quatrième section (mes. 319-452) .....	184
<b>Tableau 24</b> : École française, analyse des interprétations de la quatrième section (mes. 319-452) .....	185
<b>Tableau 25</b> : École française, analyse des interprétations de la cinquième section (mes. 453-599).....	194
<b>Tableau 26</b> : École française, analyse des interprétations de la cinquième section (mes. 453-599).....	195
<b>Tableau 27</b> : École française, analyse des interprétations de la sixième section (mes. 600-710) .....	205
<b>Tableau 28</b> : École française, analyse des interprétations de la sixième section (mes. 600-710) .....	206
<b>Tableau 29</b> : École française, analyse des interprétations de la septième section (mes. 711-760).....	216
<b>Tableau 30</b> : École française, analyse des interprétations de la septième section (mes. 711-760).....	217
<b>Tableau 31</b> : École russe, analyse des interprétations de la première section (mes. 1-100).....	228
<b>Tableau 32</b> : École russe, analyse des interprétations de la première section (mes. 1-100).....	229
<b>Tableau 33</b> : École russe, analyse des interprétations de la première section (mes. 1-100).....	230
<b>Tableau 34</b> : École russe, analyse des interprétations de la première section (mes. 1-100).....	231
<b>Tableau 35</b> : École russe, analyse des interprétations de la deuxième section (mes. 101-204) .....	244
<b>Tableau 36</b> : École russe, analyse des interprétations de la deuxième section (mes. 101-204) .....	245
<b>Tableau 37</b> : École russe, analyse des interprétations de la deuxième section (mes. 101-204) .....	246
<b>Tableau 38</b> : École russe, analyse des interprétations de la deuxième section (mes. 101-204) .....	247
<b>Tableau 39</b> : École russe, analyse des interprétations de la troisième section (mes. 205-318) .....	260
<b>Tableau 40</b> : École russe, analyse des interprétations de la troisième section (mes. 205-318) .....	261
<b>Tableau 41</b> : École russe, analyse des interprétations de la troisième section (mes. 205-318) .....	262
<b>Tableau 42</b> : École russe, analyse des interprétations de la troisième section (mes. 205-318) .....	263
<b>Tableau 43</b> : École russe, analyse des interprétations de la quatrième section (mes. 319-452) .....	277
<b>Tableau 44</b> : École russe, analyse des interprétations de la quatrième section (mes. 319-452) .....	278
<b>Tableau 45</b> : École russe, analyse des interprétations de la quatrième section (mes. 319-452) .....	279
<b>Tableau 46</b> : École russe, analyse des interprétations de la quatrième section (mes. 319-452) .....	280
<b>Tableau 47</b> : École russe, analyse des interprétations de la cinquième section (mes. 453-599).....	295
<b>Tableau 48</b> : École russe, analyse des interprétations de la cinquième section (mes. 453-599).....	296

<b>Tableau 49</b> : École russe, analyse des interprétations de la cinquième section (mes. 453-599).....	297
<b>Tableau 50</b> : École russe, analyse des interprétations de la cinquième section (mes. 453-599).....	298
<b>Tableau 51</b> : École russe, analyse des interprétations de la sixième section (mes. 600-710).....	314
<b>Tableau 52</b> : École russe, analyse des interprétations de la sixième section (mes. 600-710).....	315
<b>Tableau 53</b> : École russe, analyse des interprétations de la sixième section (mes. 600-710).....	316
<b>Tableau 54</b> : École russe, analyse des interprétations de la sixième section (mes. 600-710).....	317
<b>Tableau 55</b> : École russe, analyse des interprétations de la septième section (mes. 711-760).....	333
<b>Tableau 56</b> : École russe, analyse des interprétations de la septième section (mes. 711-760).....	334
<b>Tableau 57</b> : École russe, analyse des interprétations de la septième section (mes. 711-760).....	335
<b>Tableau 58</b> : École russe, analyse des interprétations de la septième section (mes. 711-760).....	336
<b>Tableau 59</b> : École américaine, analyse des interprétations de la première section (mes. 1-100).....	352
<b>Tableau 60</b> : École américaine, analyse des interprétations de la deuxième section (mes. 101-204)....	358
<b>Tableau 61</b> : École américaine, analyse des interprétations de la troisième section (mes. 205-318)....	364
<b>Tableau 62</b> : École américaine, analyse des interprétations de la quatrième section (mes. 319-452) ...	370
<b>Tableau 63</b> : École américaine, analyse des interprétations de la cinquième section (mes. 453-599)...	376
<b>Tableau 64</b> : École américaine, analyse des interprétations de la sixième section (mes. 600-710).....	382
<b>Tableau 65</b> : École américaine, analyse des interprétations de la septième section (mes. 711-760).....	388
<b>Tableau 66</b> : Claudio Arrau, analyse de l'interprétation de la première section (mes. 1-100).....	394
<b>Tableau 67</b> : Claudio Arrau, analyse de l'interprétation de la deuxième section (mes. 101-204) .....	397
<b>Tableau 68</b> : Claudio Arrau, analyse de l'interprétation de la troisième section (mes. 205-318) .....	400
<b>Tableau 69</b> : Claudio Arrau, analyse de l'interprétation de la quatrième section (mes. 319-452) .....	403
<b>Tableau 70</b> : Claudio Arrau, analyse de l'interprétation de la cinquième section (mes. 453-599).....	406
<b>Tableau 71</b> : Claudio Arrau, analyse de l'interprétation de la sixième section (mes. 600-710).....	409
<b>Tableau 72</b> : Claudio Arrau, analyse de l'interprétation de la sixième section (mes. 711-760) .....	412

# **Annexes**





Annexe 1 : Tableaux d'analyse de la *Sonate en si mineur*<sup>181</sup>

Fonction structurelle	Refrain	Motto <sub>1</sub>	Motto <sub>2</sub>	Transition	M <sub>1</sub> + M <sub>2</sub> et développement	M <sub>1</sub> variante de caractère et séquences	M <sub>1</sub> variante formelle et séquences	Refrain
Mesures	1	7	14	18	25-54	55	67	84-100
Tonalité	<i>sol</i> phrygien (gamme tzigane en <i>sol</i> )	VII <sup>e</sup> diminuée en <i>si</i>	<i>si</i> mineur	Modulation	<i>mi</i> b majeur (- <i>si</i> mineur) – modulations	<i>si</i> b majeur <i>sol</i> mineur	<i>mi</i> b majeur	<i>ré</i> mineur
Indice de tempo et d'expression	Lento assai, <i>p</i> sotto voce	Allegro energico <i>f</i>	<i>f</i> marcato	<i>p</i> agitato	<i>ff</i> rinforzando sempre <i>f</i> ed agitato	<i>ff</i> marcattissimo, rinforz.	<i>ff</i> sempre staccato ed energico assai	Pesante
Sèmes ou classèmes	Lugubre	Macabre, agitato	Eroico	Sèmes d'orage	Sèmes macabres, sèmes d'orage	Sèmes eroico de fanfare	Eroico	Agitato
Isotopie sémantique	QUÊTE MACABRE			LUTTE MACABRE				

**Annexe 1a :** *Sonate en si mineur*, 1<sup>er</sup> complexe thématique : Introduction (Refrain et Mottos) (d'après Grabócz 2009).

<sup>181</sup> Tableaux issus de « Stratégies narratives des épopées philosophiques de l'ère romantique dans l'oeuvre pianistique de F. Liszt », dans GRABOCZ, Márta, *Musique, narrativité, signification*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 242-248.

Fonction structurelle	Refrain variante de caractère	Thème <sub>1</sub> et cadences	M <sub>1</sub> variante de caractère sous forme de thème	M <sub>2</sub> variante de caractère puis variante formelle	Transition (M <sub>1</sub> + M <sub>2</sub> )	M <sub>1</sub> variante de caractère
Mesures	101	105	125	153	179	197-204
Tonalité	en <i>ré</i>	<i>ré</i> majeur et <i>la</i> b majeur	<i>fa</i> majeur <i>ré</i> mineur	<i>ré</i> majeur	<i>si</i> mineur et modulation	<i>fa</i> # majeur ( <i>sol</i> mineur)
Indice de tempo et d'expression	Molto crescendo ; marcato	Grandioso, <i>ff</i> ; <i>fff</i>	<i>pp</i> , dolce con grazia	Cantando expressivo <i>p</i>	Sempre <i>pp</i> poco marcato	<i>p</i> dolce
Sèmes ou classèmes	Héroïque	Grandioso (puis gestes de la quête lamentante)	Bel canto chantant	Bel canto chantant	Sèmes pastoraux	Pastoral-récitatif
Isotopie sémantique	HÉROÏQUE ← → PASTORALE-AMOROSO					

Annexe 1b : Sonate en *si* mineur, 2<sup>e</sup> complexe thématique : Exposition<sub>1</sub> (arrivée du 1<sup>er</sup> thème)  
(d'après Grabócz 2009).

Fonction structurelle	M <sub>1</sub> et développement/1	M <sub>1</sub> + M <sub>2</sub> variante et développement/2	Refrain variante	M <sub>1</sub> variante	T <sub>1</sub> + M <sub>1</sub> (avec variantes du dialogue)	M <sub>2</sub> + M <sub>1</sub>
Mesures	205	239	278	286	297	311-318
Tonalité	<i>do</i> majeur, <i>si</i> majeur et modulation	<i>ré</i> majeur et modulation	<i>mi</i> ♭ majeur	autour de <i>fa</i> mineur	<i>do</i> ♯ mineur, <i>fa</i> ♯ mineur	<i>fa</i> mineur et modulation
Indice de tempo et d'expression	<i>ff</i> rinforz. stringendo	<i>p</i> non legato, incalzando	Marcatissimo	Deciso	<i>fff</i> pesante + recitativo	<i>f</i> marcato
Sèmes ou classèmes	Eroico orage	Scherzo, eroico	Grandioso	Sèmes eroico	Marche funèbre + récitatif	Agitato, macabre
Isotopie sémantique	LUTTE HÉROÏQUE			DEUIL ↔ QUÊTE MACABRE		

**Annexe 1c** : Sonate en *si* mineur, 3<sup>e</sup> complexe thématique : Développement<sub>1</sub> (T<sub>1</sub>, Refrain, Mottos) (d'après Grabócz 2009).

Fonction structurelle	M <sub>1</sub> et M <sub>2</sub>	T <sub>2</sub>	M <sub>2</sub> variante de caractère	T <sub>1</sub> variante de caractère	T <sub>2</sub> + M <sub>1</sub> variante formelle et postlude	Refrain	M <sub>2</sub>
Mesures	319	331	342	363	393	415	433-452
Tonalité	Autour de <i>mi, si</i>	<i>fa</i> # majeur	<i>la</i> majeur	<i>fa</i> # majeur puis <i>sol</i> mineur	<i>fa</i> # majeur	modulation	<i>sol</i> # mineur
Indice de tempo et d'expression	<i>f</i> - <i>ppp</i> poco a poco diminuendo	Andante sostenuto, dolce	Dolcissimo con intimo sentimento	<i>mf</i> ; con passione ; <i>ff</i> marcatis.	Molto sostenuto <i>fff</i> → <i>pp</i>	<i>ppp</i>	Espressivo ; dolciss. ; perdendosi
Sèmes ou classèmes	Pastoral, macabre	Pastoral, religioso	Pastoral, bel canto	Grandioso, bel canto déclamant	Bel canto pathétique, panthéiste	Smorzando	Pastoral, récitatif, campanella
Isotopie sémantique	PASTORALE-RELIGIOSO			PANTHÉISTE			

**Annexe 1d** : *Sonate en si mineur*, 4<sup>e</sup> complexe thématique : Exposition<sub>2</sub> (arrivée du 2<sup>e</sup> thème) (d'après Grabócz 2009).

Fonction structurelle	Refrain	M <sub>1</sub> + M <sub>2</sub> (fugue)	M <sub>1</sub> variante et développement	Refrain et séquences	M <sub>1</sub> et M <sub>2</sub>
Mesures	453	460	509	555	582-599
Tonalité	Gamme phrygienne et tzigane sur <i>fa</i> #	<i>si</i> b mineur et modulation	<i>fa</i> #, <i>si</i> mineur et modulation	<i>la</i> b mineur ; <i>la</i> mineur	<i>si</i> mineur
Indice de tempo et d'expression	<i>ppp</i>	Allegro energico (sotto voce, <i>p</i> )	<i>f</i> energico ; sempre forte ed agitato ; più agitato	Più mosso, pesante ; marcato	Stringendo ; <i>ff</i> , precipitato ; <i>fff</i>
Sèmes ou classèmes	Récitatif	Eroico, scherzo	Sèmes d'orage, sèmes eroico	Sèmes macabres, sèmes d'orage	Stretto, scherzo
Isotopie sémantique	LUTTE HÉROÏQUE ←		→ QUÊTE ET LUTTE MACABRES		

**Annexe 1e** : Sonate en *si* mineur, 5<sup>e</sup> complexe thématique : Développement<sub>2</sub> (Refrain et Mottos : fugue et strette) (d'après Grabócz 2009).

Fonction structurelle	T <sub>1</sub> variante formelle	M <sub>2</sub> variante de caractère ; variante formelle	M <sub>2</sub> variante formelle	Refrain variante de caractère	M <sub>1</sub> variante de caractère	T <sub>1</sub> variante formelle
Mesures	600	616	650	673	682	700
Tonalité	<i>si</i> majeur	<i>si</i> majeur	<i>si</i> majeur	<i>si</i> majeur	<i>si</i> majeur	<i>si</i> majeur
Indice de tempo et d'expression	<i>mf</i> accentuato il canto	Cantando espressivo piano ; dolce	stretta qua presto ; <i>f</i> con strepito	Presto	Prestissimo <i>ff</i> fuocosso assai	<i>ff</i>
Sèmes ou classèmes	Grandioso pathétique	Bel canto chantant, sème pastoraux	Scherzo	Eroico	Trionfante, eroico	Grandioso, trionfante
Isotopie sémantique	PANTHÉISTE-PASTORALE —————> PANTHÉISTE-HÉROÏQUE					

**Annexe 1f** : *Sonate en si mineur*, 6<sup>e</sup> complexe thématique : Variante de caractère de l'Exposition<sub>1</sub> (ou « Réexposition<sub>1</sub> » avec T<sub>1</sub>) (d'après Grabócz 2009).

Fonction structurelle	T <sub>2</sub>	M <sub>2</sub> variante	M <sub>1</sub> variante	Cadences	Refrain	Cadences
Mesures	711	729	737	744	750	755-760
Tonalité	<i>si</i> majeur	( <i>si</i> )	<i>si</i> majeur	<i>si</i> majeur	<i>si</i> phrygienne	<i>si</i> majeur
Indice de tempo et d'expression	Andante sostenuto <i>p</i>	Allegro moderato <i>p</i> , sotto voce	<i>pp</i> ed un poco rall.	<i>pp</i>	Lento assai (un poco marcato)	<i>pp</i> ; <i>ppp</i>
Sèmes ou classèmes	Religioso récitatif	Sèmes macabres	Macabre, récitatif (= quête lugubre)	Religioso-macabre	Récitatif (quête) lugubre	Panthéiste et macabre
Isotopie sémantique	RELIGIOSO	QUÊTE MACABRE				

**Annexe 1g** : *Sonate en si mineur*, 7<sup>e</sup> complexe thématique : Coda (ou « Réexposition<sub>2</sub> » avec le 2<sup>e</sup> thème) (d'après Grabócz 2009).



Annexe 2 : Partition de la Sonate en si mineur

An Robert Schumann

27

SONATE

**Lento assai**

*p sotto voce*

**Allegro energico**

*f*

*f marcato*

*p agitato*

*cresc.*

*più cresc.*

Z. 7295



28  
24

ff

28

rinforz.

tr

32

sempre f ed agitato

marcato

35

marcato

marcato

38

più rinforz.

marcato

41

8

8

8

Z. 7295

44 *m.s.* *p*

47 *cresc.*

50 *più agitato e cresc.*

53 *ff*

57 *rinforz.*

62

Detailed description: This page of a musical score for piano, numbered 29, contains measures 44 through 62. The music is written in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 3/4 time signature. It features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in both hands. Measure 44 includes a first ending bracket and a dynamic marking of *p*. Measure 47 has a *cresc.* marking. Measure 50 is marked *più agitato e cresc.* and contains intricate fingering (1 2 3 5, 1 2 3 5, 1 2 3 5, 1 2 3 5). Measure 53 is marked *ff* and includes a second ending bracket. Measure 57 is marked *rinforz.* and features a first ending bracket. Measure 62 continues the dense texture. The score is published by Z. 7295.

Z. 7295



30  
67

8

fff

72

sempre staccato ed energico assai

76

8

rinforz.

80

8

84

pesante

88

p

Z. 7295

93

Musical score for measures 93-96. The piece is in B-flat major and 3/4 time. The right hand features a dense texture of sixteenth-note chords. The left hand has a melodic line with fingerings 1, 2, 3, 4 and 2, 3, 4, 5. A dynamic marking *v* is present.

97

Musical score for measures 97-100. The right hand continues with sixteenth-note chords. The left hand has a melodic line with fingerings 5, 4, 3, 2, 1 and 5, 4, 3, 2, 1. A dynamic marking *cresc.* is present.

101

Musical score for measures 101-104. The right hand has a melodic line with a dynamic marking *molto cresc.*. The left hand has a bass line with a dynamic marking *marcatissimo*. A tempo marking *poco rall.* is present.

105

Musical score for measures 105-107. The piece is marked *Grandioso*. The right hand has a melodic line with a dynamic marking *ff*. The left hand has a bass line with a dynamic marking *ff*.

108

Musical score for measures 108-111. The right hand has a melodic line with a dynamic marking *fff*. The left hand has a bass line with a dynamic marking *ff*. A dynamic marking *ff* is also present in the right hand.

111

Musical score for measures 111-114. The right hand has a melodic line with a dynamic marking *ff*. The left hand has a bass line with a dynamic marking *ff*. A dynamic marking *ff* is also present in the right hand.



32  
114

*p* *ff* *p* *p*

118

*ritenuto* [*- - - -*]

*dim.* *p*

123

*dolce con grazia*

*pp*

129

135

*poco rallentando* *molto riten.*

141

*a tempo* *p* *sempre p*

147

152 *rall.* *cantando espressivo*  
*smorz.* *pp*  
*l'accompagnamento piano*

157 *p* *pp* *poco ritard.*

161 *dolce* *cresc.*

167 *poco rall.* *rall.*  
1 3 2 3 1

171 *a tempo* *dolce*  
1 2 1 2 3  
3 2

Detailed description: This page of a musical score contains six systems of piano music, numbered 147 to 171. The music is written for piano in a key with two sharps (D major or F# minor). The first system (measures 147-151) features a complex texture with many beamed notes in both hands. The second system (measures 152-156) includes performance directions such as 'rall.', 'cantando espressivo', 'smorz.', and 'pp', along with a '3' marking. The third system (measures 157-160) has 'p' and 'pp' dynamics and a 'poco ritard.' marking. The fourth system (measures 161-166) is marked 'dolce' and 'cresc.'. The fifth system (measures 167-170) includes 'poco rall.' and 'rall.' markings, with a fingering sequence '1 3 2 3 1' above a triplet. The final system (measures 171-175) is marked 'a tempo' and 'dolce', with fingering '1 2 1 2 3' and '3 2' above the notes.



34

175

179

183

187

191

195

sempre pp

poco cresc. - - - - -

agitato

cresc. - - - - -

p dolce

tr<sup>#</sup>  
1 2 4 5 2 3 2 3





36  
220

ff

223

rinforz.

rinforz.

226

229

più rinforz.

232

stringendo

235

238 *dim.* *p* *vivamente* *non legato*

241 *p*

244 *p*

247 *p*

250 *p* *cresc.*

253 *incalzando* *p* *non legato*



38  
256

cresc.

259

f

262

sempre ff con strepito

sf

sempre stacc.

266

sf

270

stringendo

274

fff

278 <sup>8</sup>  
marcatiss.

281 <sup>8</sup>

284 <sup>8</sup>

288 <sup>3</sup> staccato

293 poco rall. (- - -)

297 ff pesante



40 **Recitativo**  
ritenuto poco rall. - - - - -

301 **f appassionato**

(301) **ff**

**Recitativo**  
ritenuto

306 **f appassionato**

307 **acc. |**

**C sempre f**

311 **f marcato** **f marcato**

315 **energico**

Z. 7295

319 *f*

324 *poco a poco dim.* - - - - - *ritenuto molto* - - - - - *pp*

329 *Andante sostenuto*

*ppp* *dolce*

*una corda*

336

342 *poco riten.* - - - - - *Quasi adagio*

*pp* *sempre una corda*

348 *dolcissimo con intimo sentimento*

*ppp*

*tr*



42  
353

riten. - - -  
pp  
smorz.

356

dolcissimo  
cresc. ed agitato

361

rinforz.

363

mf  
f con passione  
8. tre corde

368

8. tr.

372

8

*rinforz.*

*c*

376

$\frac{3}{4}$  *mf*

*cresc.*

*f*

8

381

8

*cresc. molto*

385

*ff*

8

389

*ff*

8



44 8 poco rall. [ - - ]  
 393  
 rinforz. assai ff ff fff

397 8 dolce

401

406 poco a poco rall. [ - - ]  
 dim.

412 dim.

418 8 pp dim. ppp

423

sempre ppp

428

smorz.

433

espr.

espr.

438

dolciss.

443

pp

448

perdendosi

ppp

perdendosi

ppp

ppp



46

454

ppp

460

*Allegro energico*

p

465

p

470

p

474

p

478

p

Z. 7295

482

Musical score for measures 482-485. The piece is in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes, including fingerings (1, 2, 3, 4).

486

Musical score for measures 486-489. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (2, 3, 4, 2). The left hand includes a section marked "sempre p" (sempre piano) with slurs and fingerings (2, 3, 5, 4, 2, 1, 3, 4, 3).

490

Musical score for measures 490-493. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (4, 2, 4, 2). The left hand continues the accompaniment with slurs and fingerings (4, 3, 3, 1, 4).

494

Musical score for measures 494-497. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (2). The left hand continues the accompaniment with slurs and fingerings (1, 3, 2, 4).

498

Musical score for measures 498-501. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 3). The left hand continues the accompaniment with slurs and fingerings (4, 2).

502

Musical score for measures 502-505. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (3, 1, 3, 2). The left hand includes a section marked "cresc." (crescendo) with slurs and fingerings (3, 2).



48  
506

più cresc. - - - - - f energico

This system contains measures 48 to 506. The music is written for piano in two staves. The right hand features a complex, rhythmic melody with many beamed notes and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with eighth-note patterns. Dynamic markings include 'più cresc.' and 'f energico'.

510

34

This system contains measures 510 to 513. The right hand continues with its intricate melodic line. The left hand has a triplet of eighth notes in measure 512. A fermata is placed over the final measure of this system.

513

rinforz.

This system contains measures 513 to 516. The music is marked 'rinforz.' (rinforzando). The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a more active accompaniment.

516

This system contains measures 516 to 519. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment with slurs.

519

rinforz.

This system contains measures 519 to 522. The music is marked 'rinforz.'. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment with slurs.

522

ff

This system contains measures 522 to 525. The music is marked 'ff' (fortissimo). The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment with slurs.

Z. 7295

526

cresc.

Detailed description: This system contains measures 526, 527, and 528. The right hand features a complex melodic line with many accidentals and slurs. The left hand provides a steady accompaniment. A 'cresc.' marking is placed below the right hand in measure 528. Fingerings 1, 3, 2, 3, 2 are indicated for the right hand in measure 528.

529

rinforz.

ff

Detailed description: This system contains measures 529, 530, and 531. The right hand continues with intricate melodic patterns. The left hand has a more active role with moving bass lines. A 'rinforz.' marking is in measure 529, and a 'ff' marking is in measure 531.

532

tr

sempre f ed agitato

marcato

Detailed description: This system contains measures 532, 533, and 534. The right hand has a trill ('tr') in measure 532. The tempo and dynamics are marked 'sempre f ed agitato' and 'marcato' in measure 533.

535

marcato

Detailed description: This system contains measures 535, 536, and 537. The right hand has a trill in measure 535. The tempo and dynamics are marked 'marcato' in measure 536.

538

marcato

Detailed description: This system contains measures 538, 539, and 540. The right hand has a trill in measure 538. The tempo and dynamics are marked 'marcato' in measure 540.

541

più rinforz.

8

Detailed description: This system contains measures 541, 542, and 543. The right hand has a trill in measure 541. The dynamics are marked 'più rinforz.' in measure 541. A first ending bracket with a repeat sign and the number '8' is shown above measures 542 and 543.



50  
544

8 A

8 A

m.s.

p

547

p

p

cresc.

550

p

p

più agitato e cresc.

553

p

p

8

Più mosso

556

p

p

p

p

pesante

560

cresc.

8

sf

sf

Z. 7295



563 *pesante* *cresc.* 51

567 *rinforz.* *dim.* *p* *marcato*

570 *f*

573 *p* *marcato* *f*

576 *marcato*

579 *cresc. molto* *f*

Z. 7295

52  
582

stringendo

simile

sempre più rinforz.

587

8

ff precipitato

591

8

fff

595

riten.

600

accentuato il canto  
mf



604

Dynamic: **f**

This system contains measures 604 through 607. The right hand features a complex melodic line with many accidentals and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment of chords and eighth notes. A dynamic marking of **f** is present at the beginning.

608

Dynamic: **f**, **p**, **f**, **p**

This system contains measures 608 through 611. The right hand continues with intricate melodic patterns, and the left hand has a more active role with eighth-note accompaniment. Dynamic markings alternate between **f** and **p**.

612

Dynamic: **pp**

This system contains measures 612 through 615. The right hand has a more melodic and less technically demanding line, while the left hand continues with eighth-note accompaniment. A dynamic marking of **pp** is present.

cantando espr. senza slentare

616

Dynamic: **p**, **dim.**

This system contains measures 616 through 619. The right hand features a melodic line with a crescendo leading to a dynamic marking of **dim.** (diminuendo). The left hand accompaniment is consistent with the previous systems.

poco rall.

620

This system contains measures 620 through 623. The right hand has a melodic line with a crescendo and a dynamic marking of **poco rall.** (poco rallentando). The left hand accompaniment continues.

54  
624

dolce *3* *3* cresc. *6* *6*

629

poco rall. - - - rinforz.

632

riten. a tempo *8* *5* *8* *5*

p dolce

635

*8* *8* *8* *5* *2* *8* *4* *5* *4* *2*

638

*8* *8* *8* *8* *8* *5* *2*

*p*

641

*8* *5* *4* *2* *1* *5* *1* *3* *4* *3* *2* *1* *5* *1* *3* *4* *3* *2* *1*

pp un poco animato

Z. 7295



644

Musical notation for measures 644-646. The right hand features a complex, rapid melodic line with many accidentals. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes.

647

cresc. - - - - - molto - - - - -

Musical notation for measures 647-649. The right hand continues with a dense melodic texture. The left hand has a more active role with eighth-note patterns. Dynamics include *cresc.* and *molto*.

650

**Stretta (quasi presto)**

Musical notation for measures 650-652. The tempo marking is **Stretta (quasi presto)**. The right hand has a more rhythmic, block-like texture. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

653

cresc.

Musical notation for measures 653-655. The right hand features a melodic line with some grace notes. The left hand has a consistent eighth-note accompaniment. Dynamics include *cresc.*

656

rinforz. f con strepito

Musical notation for measures 656-658. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand has a consistent eighth-note accompaniment. Dynamics include *rinforz.* and *f con strepito*.

659

sf

Musical notation for measures 659-661. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand has a consistent eighth-note accompaniment. Dynamics include *sf*.

56  
662

sf

Detailed description: This system contains measures 56 to 662. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It features a complex texture with many beamed notes and rests. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present in the first measure.

666

stringendo molto -  
rinforz.

Detailed description: This system contains measures 666 to 700. The tempo is marked *stringendo molto*. The music continues with complex rhythmic patterns. A dynamic marking of *rinforz.* (rinforzando) is present in the final measure.

670

Presto  
ff

Detailed description: This system contains measures 670 to 710. The tempo is marked *Presto*. The music features a prominent bass line with many beamed notes. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in the final measure.

675

Detailed description: This system contains measures 675 to 725. The music continues with a dense texture of beamed notes in both hands.

680

Prestissimo  
ff fuocoso assai

Detailed description: This system contains measures 680 to 725. The tempo is marked *Prestissimo*. The music is characterized by rapid, intense passages. A dynamic marking of *ff fuocoso assai* (fortissimo, very fiery) is present in the final measure.

Z. 7295



684 57

Musical score for measures 684-687. The piece is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand features a complex melodic line with many slurs and accents. The left hand provides a steady accompaniment with chords and eighth notes. Measure 687 contains an 8-measure rest in the right hand.

688

Musical score for measures 688-691. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment. Measure 691 includes the dynamic marking *ff sempre* and an 8-measure rest in the right hand.

692

Musical score for measures 692-695. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Measure 695 includes an 8-measure rest in the right hand.

696

Musical score for measures 696-700. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Measure 700 includes an 8-measure rest in the right hand.

700

Musical score for measures 700-703. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Measure 700 includes the dynamic marking *fff* and triplets in both hands. Measure 702 includes the dynamic marking *sf* in both hands. Measure 703 includes an 8-measure rest in the right hand.

Z. 7295



58  
704

Musical score for measures 58-704. The piece is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The music features dense chordal textures in both hands, with many notes beamed together. There are dynamic markings such as *mf* and *sf*, and articulation marks like accents and slurs. A fermata is present over the final measure of this system.

708

Musical score for measures 708-711. Measure 708 is marked *tremolando*. The right hand has a rapid sixteenth-note tremolo, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The system ends with a *sf* (sforzando) dynamic marking.

711 *Andante sostenuto*

Musical score for measures 711-718. The tempo is *Andante sostenuto*. The music is characterized by long, flowing lines with many slurs and ties. The right hand has a melodic line, and the left hand provides a harmonic accompaniment. A *p* (piano) dynamic marking is present.

718

Musical score for measures 718-724. The right hand features a melodic line with slurs and ties. The left hand has a steady accompaniment. A *dim.* (diminuendo) dynamic marking is used towards the end of the system.

724

Musical score for measures 724-729. The tempo is *poco a poco ritenuto*. The music shows a gradual slowing down. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and the left hand has a steady accompaniment. A fermata is present over the final measure of this system.

729 *Allegro moderato*

Musical score for measures 729-735. The tempo is *Allegro moderato*. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and the left hand has a steady accompaniment. A *p sotto voce* (piano sotto voce) dynamic marking is present.

733

poco cresc. - - - - -

This system contains measures 733 through 736. The right hand features a series of chords, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of 'poco cresc.' is placed above the staff.

737

un poco rall.

pp

This system contains measures 737 through 741. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand continues with eighth-note accompaniment. A dynamic marking of 'pp' is present.

742

pp

This system contains measures 742 through 748. The right hand has a melodic line with a fermata over the first measure, and the left hand continues with eighth-note accompaniment. A dynamic marking of 'pp' is present.

749

Lento assai

un poco marcato

pp

This system contains measures 749 through 754. The right hand has a melodic line with a fermata over the first measure, and the left hand continues with eighth-note accompaniment. A dynamic marking of 'pp' is present.

755

ppp

This system contains measures 755 through 758. The right hand has a melodic line with a fermata over the first measure, and the left hand continues with eighth-note accompaniment. A dynamic marking of 'ppp' is present.

## Les interprètes face à la *Sonate en si mineur* de Liszt

### Résumé

Notre recherche porte sur une analyse comparative des interprétations de la *Sonate en si mineur* de Liszt. Nous avons analysé vingt-cinq enregistrements de pianistes regroupés en cinq écoles : hongroise, française, russe, américaine et allemande. Nous avons comparé les déviations des interprètes par rapport à la partition et les divergences entre les différentes interprétations, en sélectionnant sept paramètres qui nous ont permis de caractériser chaque interprétation. Une double analyse a été effectuée : « à l'oreille » et à l'aide d'un logiciel informatique. Notre recherche a démontré l'importance de plusieurs facteurs d'influence complémentaires : l'enseignement reçu, l'époque où l'on vit et l'on crée, le tempérament et l'individualité artistique. Au terme de notre recherche, nous avons démontré l'existence de spécificités qui se manifestent au sein de chacune des écoles pianistiques nationales, et également de particularités caractérisant le mode de jeu des différentes générations.

### Résumé en anglais

Our research focuses a comparative analysis of the performances of Liszt's *Sonata in b minor*. We analysed twenty-five recordings by pianists grouped into five piano schools: Hungarian, French, Russian, American and German. We compared the deviations of the performers from the score and the differences between the individual performances, based on a selection of seven parameters that allowed us to characterise each of them. A double analysis was made: "by ear" and with the aid of a computer. Our research has shown the importance of several complementary factors of influence: education, the period during which the pianists lived and created, the artists' temperaments and their artistic individualities. At the end of our research, we demonstrated the existence of specific features within each of the national piano schools, and also of some features that characterise the performing style of each generation.