

### **Timbre et fidélité**

Jusqu'à l'aube du XXe siècle, toute étude de l'interprétation musicale était conditionnée par une série de reflets, dans le langage écrit, d'un instant sonore advenu dont il ne subsistait que le souvenir. Certes, sous cette forme, les documents existaient : traités théoriques sur l'interprétation dans le domaine des instruments ou de la voix chantée, écrits d'interprètes eux-mêmes, témoignages d'auditeurs contemporains... Or l'invention de l'enregistrement sonore dans les dernières années du XIXe siècle a opéré une révolution. À côté des divers écrits à valeur historique, sociologique ou musicologique existant déjà, on disposait maintenant d'un véritable texte sonore qui fixait définitivement cette portion du temps – jusque-là évanouie dès que passée – où l'interprète donne vie à la musique.

Les effets d'une pareille nouveauté élargissent de façon considérable une recherche sur l'interprétation. Non seulement il est possible *d'entendre* des interprètes depuis longtemps disparus, voire des compositeurs jouant leurs

propres oeuvres (Debussy, Ravel, Falla, Stravinski), mais l'enregistrement peut creuser encore plus profond l'exploration du passé, par le biais d'interprètes (plus ou moins) disciples de maîtres. Il existe ainsi de nombreux enregistrements de disciples directs ou indirects de Chopin, Liszt ou Clara Schumann, par exemple. Ce que l'on peut en inférer sur la manière dont ces maîtres jouaient doit être passé au crible d'informations diverses sur le rapport entretenu avec le maître par le disciple, en temps et en fréquence[1], et aussi sur l'âge atteint par l'exécutant lorsqu'il livre son interprétation au support sonore. Il y a là un vaste champ ouvert sur le passé de l'interprétation, certes, mais qui demande un examen du document entouré de toute une série de réserves possibles sur sa « fidélité ».

C'est à un autre aspect de la fidélité que je compte ici m'attacher : celui de la qualité sonore du document. Celle-ci a tellement évolué techniquement, depuis l'enregistrement acoustique des débuts jusqu'à la prise de son numérique actuelle, qu'elle pose, à elle seule, une quantité de problèmes quant à l'utilisation que peut faire un historien de cette perle rare que constitue le document sonore. Je limiterai donc mon examen à des interprètes que le disque a fixés, pendant la pleine possession de leurs qualités, à une époque où la reproduction de la musique par le disque pouvait être déjà considérée comme fidèle. Ce qui revient à tracer une courbe qui ne cesse de s'élever jusque vers les années 1950 à 1980 (portion que je prendrai le plus en compte) pour connaître ensuite un tracé beaucoup plus complexe, dont j'aurai à reparler chemin faisant. Mais sans doute n'est-il pas inutile de noter d'ores et déjà que ces années 1980 mettent aujourd'hui d'accord beaucoup d'observateurs, historiens ou sociologues entre autres, pour y voir un tournant important de l'évolution de la société et des mentalités[2].

C'est au début des années 1980 qu'apparaît un nouveau support sonore, le disque compact ou CD, supplantant le disque microsillon 33 tours. Beaucoup d'enregistrements réalisés selon ce dernier procédé (analogique) se verront désormais transférés en CD (numérique). Sans parler d'anciens 78 tours, passés ou non par l'étape du microsillon. On a beaucoup épilogué sur la fidélité de ces

transferts, à cause d'un phénomène de compression des informations sonores qui exclut des fréquences prétendument imperceptibles à l'oreille humaine, mais qui se révèlent cependant importantes pour la nature du timbre. Mais aussi sur la nécessité ou non de filtrer les bruits de surface des supports antérieurs. Je vais donc examiner quatre cas distincts qui mettent en jeu ces différentes questions.

\*

Un témoignage indiscutable d'abord, celui de l'interprète elle-même, Elisabeth Schwarzkopf, à l'écoute des reparutions successives de ses enregistrements :

« Je me suis indignée aussi que notre son, le son qu'au prix de tant d'efforts et de doutes nous avons mis au point dans les studios, avec une qualité de timbre d'une finesse parfaite, se voit noyé et altéré au fil des rééditions, pour le caprice des ingénieurs d'aujourd'hui, au point que j'ai le sentiment d'avoir, à cause du disque d'aujourd'hui, vraiment *perdu* ma voix...[\[3\]](#) »

On peut encore lire dans un article de David Mermelstein, paru en 1996, les péripéties d'un premier report en CD du *Chevalier à la Rose* de Richard Strauss[\[4\]](#), où Elisabeth Schwarzkopf n'avait pas reconnu sa voix, puis d'un second report, qui venait de paraître :

La réédition de l'enregistrement du célèbre *Chevalier à la Rose* avec Élisabeth Schwarzkopf dans le rôle de La Maréchale, dans un nouveau report mono, est présentée comme l'accomplissement d'un rêve. « Dame Élisabeth Schwarzkopf elle-même a toujours exprimé son désir d'une version CD de l'original mono », dit le matériel publicitaire « et peu de temps avant son 80e anniversaire, l'année dernière [1995], son vœu fut réalisé comme un cadeau particulier de la compagnie ».

Élisabeth Schwarzkopf, peut-être pas au courant de l'enthousiasme de sa maison de disques, raconte une histoire différente. Elle fut alarmée dit-elle par des critiques dans les journaux suisses fustigeant les techniques de report en CD, allant jusqu'à confesser qu'elle n'aimait guère les CDs. « J'ai été très fière que tant de mes disques aient été édités en CD, mais je dois généralement arrêter de les écouter au bout d'une minute, parce que

je ne peux supporter la qualité du son » explique-t-elle. « C'est pointu, perçant et ainsi de suite ».

Elle raconte que Richard Lyttletown, le président d'EMI classics, lui rendit visite après la parution des articles critiques et lui offrit de rééditer ce qu'elle choisirait en utilisant les plus récentes technologies de transfert. Elle s'arrêta sur le *Chevalier à la Rose* parce que « le mieux est de choisir quelque chose où vous avez la voix dans toute son étendue du grave à l'aigu et un grand orchestre ». Mais contrairement à l'argumentation d'EMI, Élisabeth Schwarzkopf insiste sur le fait que la décision, prise dans l'édition originale, d'employer les anciennes bandes mono[5] ne venait pas d'elle.

« Je ne peux pas dire pourquoi nous avons utilisé la version mono, dit-elle, je ne sais pas ».

Pourtant, quel que soit le responsable, le choix semble avoir été heureux, car lorsque cet album fut édité en 1956, la stéréo était encore dans ses débuts. Walter Legge – producteur du projet et mari de Mme Schwarzkopf, mort en 1979 – avait enregistré l'opéra à la fois en stéréo et en mono. Mais même le redoutable Monsieur Legge ne pouvait superviser qu'une piste à la fois, ayant une plus grande expérience des techniques monophoniques, il choisit de s'investir davantage dans ces bandes-là.

Néanmoins, la nouvelle version mono (réalisée par Johann Nikolaus Matthes et Andrew Walter) semble plaire à Élisabeth Schwarzkopf. « Bien, c'est à présent restauré tel que c'était originellement en microsillon » dit-elle. « Je ne peux vraiment pas en dire davantage[6]. »

Si cet exemple ne suffisait pas à montrer la complexité du problème, on pourrait en invoquer encore d'autres, où l'interprète n'a pas eu son mot à dire comme ici. Ainsi Decca s'est livré, après la mort de Kathleen Ferrier en 1953, à des transferts plus ou moins contestables de tout ce qu'elle avait enregistré pour sa principale maison de disques. Dans un premier temps, parut en 1968, pour commémorer le quinzième anniversaire de sa mort, un album de sept disques microsillons, regroupant tous ses enregistrements Decca connus à cette époque, soit venant des 78 tours originaux, soit ceux qu'elle avait directement confiés au disque 33 tours. À l'exception d'un malheureux *réenregistrement* en stéréo du récital Bach-Haendel mono (son testament en 1952, un an avant sa mort), tous ces reports étaient absolument fidèles aux originaux. Mais ce précieux album n'est plus disponible aujourd'hui dans le commerce, car il a été supplanté en 1992 par un

coffret de 10 CD (ajoutant certaines découvertes récentes et rétablissant la version mono du récital de 1952).

La comparaison avec les microsillons de 1968 est consternante : le timbre si exceptionnel a perdu tant de ses couleurs qu'on a l'impression d'un filtrage généralisé. Or ces reports CD n'ont pas quitté depuis lors le catalogue Decca, ce qui n'arrive à l'heure actuelle que pour certains artistes privilégiés. Mais quelle idée peut se faire un auditeur d'aujourd'hui d'un timbre si rare et d'une pareille intensité émotionnelle à travers ce son stérilisé ?

\*

Le deuxième exemple repose cette fois sur mon expérience personnelle d'auditeur, celle d'un collectionneur de disques depuis plus d'un demi-siècle et qui a entendu en concert les artistes dont il va être question. Irmgard Seefried, avec Gerald Moore au piano, a enregistré en 1950 onze lieder de Mozart[7] qui ont paru en 6 disques 78 tours en 1951 et 1952. Il a fallu attendre 1987 (peu de temps avant la disparition de la chanteuse déjà gravement malade) pour que paraisse un transfert en 33 tours, réalisé par un ingénieur du son, maître incontesté en la matière, Keith Hardwick[8]. Le nouveau disque est en effet fidèle à l'original. Mais soit pour éviter des bruits de surface, soit parce qu'il n'existait pas d'exemplaires des disques en état suffisamment bon, Hardwick a eu recours à l'enregistrement original sur bande magnétique – pratique déjà courante dans les années 1950, époque de transition entre le 78 tours et le microsillon. Ce qui paraissait en effet la solution la plus authentique, sauf que la bande originale avait souffert après plus de trente ans d'une altération fréquente avec ce genre de support : un phénomène de pré-écho[9]. Une troisième édition (1993), cette fois en CD[10], avoue n'avoir pas pu remédier à cet inconvénient ; bien qu'une écoute comparée montre qu'il a été parfois un peu atténué selon les passages, sans doute grâce à des techniques nouvelles. En revanche une augmentation du temps de réverbération et une volonté de donner plus de brillance ont pour conséquence de durcir le son de la voix, comme d'ailleurs le toucher du piano. On a perdu quelque chose du timbre d'Irmgard Seefried dans ses années de jeunesse (elle

avait 31 ans lors de l'enregistrement) qui se caractérisait par une transparence et un allègement du son extrêmement personnels, malgré la précision de l'attaque et de l'articulation. Nous avons là-dessus le témoignage de Gerald Moore lui-même, se souvenant d'une tournée de 1953 en Australie.

Seefried était alors à son zénith. Il y avait dans son chant quelque chose qui rappelait Elisabeth Schumann (et sans doute Elisabeth l'avait-elle reconnu quand elle entendit la jeune soprano à ses débuts à New York) et qui gagnait tous les cœurs. Il est dommage, à mon avis, qu'Irmgard ait changé sa technique. Dans le but d'accroître le volume de sa voix, son timbre a perdu quelque chose de sa qualité ; mais rien de tout cela n'était évident en 1953[11].

Je ne me prononcerai pas sur la comparaison avec Elisabeth Schumann, que je n'ai pas pu entendre en concert et dont je ne suis capable d'apprécier la voix que par des enregistrements en 78 tours et leurs différentes rééditions sur des supports nouveaux. J'ai pu entendre en effet, comme Gerald Moore, une évolution de la voix d'Irmgard Seefried qui a été surtout sensible à partir de 1960, aussi bien en concert que dans ses derniers enregistrements. Or il faut noter que ce texte a été écrit en 1962. J'en viens à me demander si les disques 78 tours (que je possède encore et qui étaient à l'époque d'une qualité exceptionnelle, par rapport à bien d'autres) ne constituent pas aujourd'hui quelque chose comme une peinture non restaurée et préservée par le temps. Dans ces conditions, qui peut encore juger en 2007, n'ayant jamais entendu Irmgard Seefried de son vivant, de ce qu'elle était véritablement, et de plus dans ses années de jeunesse ? Que ces lieder de Mozart aient été réédités deux fois en un demi-siècle montre bien de quelle interprétation exceptionnelle il s'agissait de ces pages – plus fragiles que les grands chefs d'œuvre de Mozart et qui nécessitent de ce fait une fraîcheur et un naturel qui n'ont probablement pas été égalés depuis lors. Mais l'image sonore qui en demeure la plus accessible aujourd'hui ne peut être considérée comme absolument fidèle, bien que ce soit celle qui risque de faire référence pour des historiens de l'interprétation.

J'examinerai maintenant un cas différent, celui de Wanda Landowska, pianiste, et interprète de Mozart ; et cela depuis les 78 tours d'origine jusqu'au récent coffret de 8 CD (*United Archives* 2007) regroupant tous ses enregistrements au clavecin et au piano en Europe, de 1928 à 1940. On y trouve donc le *Concerto en ré majeur* K 537, dit « du Couronnement », enregistré au piano avec un orchestre anonyme sous la direction de Walter Goehr, à Londres en 1937. Je ne connais pas cette fois les 78 tours originaux, mais seulement leur report en 33 tours dans la collection « Gravures illustres » (COLH 95). Comme dans les cas précédents, le passage en CD peut paraître au premier abord assez correct. Mais si l'on s'avise d'écouter en regard la version microsillon, on reste confondu par la perte de présence d'un jeu pianistique d'une rare diversité de couleurs. Tel d'ailleurs que Wanda Landowska le définissait elle-même au moment où elle enregistrait ce *Concerto* :

Les ressources et les effets des anciens instruments à clavier, la façon de les manier constituent une étude dont l'importance est capitale et indispensable pour tous les pianistes contemporains. Elle nous enseigne l'art de créer sur le piano moderne un toucher spécial qui nous donnera la plus fidèle image de l'esthétique sonore et expressive des époques respectives. Cette science du toucher nous enrichit de moyens multiples et divers qui nous permettent de transporter sur notre piano moderne, avec la douceur du clavicorde et le mordant du clavecin, la richesse de nuances, la transparence cristalline du pianoforte au simple échappement. Admirable dans sa versatilité, le son du piano moderne, gris et neutre, s'allumera, sous le toucher savant et avisé, de mille feux insoupçonnés. De ce contact naîtra l'authentique couleur du *fortepiano* de l'époque de Mozart. Sa fraîcheur, sa nouveauté nous émerveilleront. Cette couleur, rehaussée par l'expression qui lui est propre, nous fera découvrir et comprendre en son véritable sens la plénitude et la chaleur sonores d'une phrase mozartienne. Sans faire appel à la pédale, prenant sa nourriture à la pulpe même du doigt, un son se forme, charnu, substantiel et ferme. Il est indépendant. Ses contours nettement définis rendent impossible toute agglutination avec les sons qui l'entourent. Il est autonome et porte en soi sa vie propre. Et maintenant, associons-les, un à un, ces multiples sons, courts ou longs suivant les valeurs des notes. Ils se joignent, se blotissent, se précipitent les uns contre les autres. Liés ou disjoints, serrés ou lâches, ces sons évoluent et se déroulent, rapides, modérés ou très lents, sans jamais empiéter les uns sur les autres ou se fondre en une masse

informe. Ils gardent chacun leur indépendance, menant leur vie distincte dans la solitude, au milieu d'une compagnie innombrable dont tous dépendent réciproquement. Cette assemblée forme une chaîne inséparable organique. A Salzbourg, dans la maison natale de Mozart, se trouve une relique émouvante : une longue caisse de bois sombre - que j'ai à peine osée ouvrir - le confident, le *fortepiano* de Mozart. D'une voix fine aristocratique mais très nette, il nous donne maint conseil inappréciable et nous livre l'esprit même de la musique à clavier de Mozart. [ St-Leu-la-Forêt, avril 1937, notes pour les concerts des 17, 23 et 30 mai 1937]

Tout ceci restera vrai vingt ans plus tard, dans un album Haydn-Mozart (4 disques 33 tours RCA, 1955-1957) enregistré chez l'artiste, à Lakeville, aux États-Unis. On pourrait objecter que le piano n'était plus le même instrument qu'elle avait joué en 1937 et que cette part de la comparaison ne peut être prise en compte. Or il existe une *Sonate* de Mozart (K 332 en fa majeur), captée à Paris en 1938 pour le disque 78 tours, rééditée en 33 tours (*International Piano Archives*, IPA 106/107) en 1976[12]. On y retrouve la même palette colorée, le même usage savant et économe à la fois de la pédale, la même façon de sculpter le son dans la touche ou de l'alléger avec féerie, que dans le *Concerto du Couronnement*, un an auparavant. Il est probable cette fois que l'instrument était le même dans les deux cas. Ainsi là où le CD ne nous livrait qu'une image éteinte du piano mozartien par Wanda Landowska, la référence aux enregistrements 78 tours reportés en microsillon, quelle qu'en soit l'époque ou la provenance, révèle une fois de plus le passage inquiétant du rouleau compresseur numérique.

\*

La parution récente d'un coffret de 17 CD[13] réunissant l'ensemble des enregistrements de la pianiste Marcelle Meyer (1895-1958) représente un dernier cas, venant compléter les réflexions précédentes. En dehors de quelques exceptions antérieures (disques 78 tours datant des années 1920-1930), Marcelle Meyer a enregistré l'essentiel pour *Les Discophiles français* – marque aujourd'hui disparue et reprise par EMI – en deux périodes distinctes : de 1946 à 1949, pour le 78 tours ; puis de 1952 à 1957, pour le 33 tours[14].

L'essentiel de la deuxième période avait donné lieu à plusieurs rééditions en 33 tours, c'est-à-dire principalement les ensembles Rameau, Scarlatti, Chabrier et Ravel.

Une première vaste anthologie, intitulée « Les Introuvables de Marcelle Meyer » a ensuite paru en 10 CD<sup>[15]</sup> entre 1992 et 1995, reprenant toute la deuxième période, plus les œuvres de Bach de la première. La récente édition en CD (2007) reprend la totalité des deux périodes, plus les enregistrements d'avant guerre et quelques inédits.

À la différence des deux cas que j'avais examinés pour commencer, je n'ai pas eu la chance d'entendre Marcelle Meyer de son vivant et je n'ai pas entendu non plus les 78 tours d'origine. Mais remplir ces deux conditions ne peut plus être le privilège, à l'heure où j'écris, que de très rares personnes – lesquelles vont encore aller en se raréfiant. On peut donc considérer, que dans ce cas de figure, je me rapproche encore de la situation d'un historien à venir de l'interprétation. Pour toutes ces raisons et vu l'ampleur des documents sonores concernant Marcelle Meyer, je vais me limiter à deux « prélèvements » que je pense, sinon exhaustifs, du moins significatifs pour mon propos.

J'écoute la *Toccata en ré majeur* de Bach BWV 912, pour laquelle je ne dispose que des deux reports en CD de l'enregistrement de 1947. Lorsque j'ai découvert le premier, édité en 1995 (alors que je connaissais bien les microsillons de Rameau, Scarlatti, Chabrier et Ravel), j'ai été frappé par une prise de son terne et un son mat, sans résonances, faisant contraste avec l'image sonore que je m'étais faite de l'artiste. Il semble donc que l'ingénieur du son, à l'époque (André Charlin), n'avait pas réussi à bien capter son jeu, doté certes d'un caractère assez percussif, mais en même temps chatoyant de couleurs qui faisaient merveille dans ce que j'avais entendu auparavant en microsillon, et qui était évidemment le fait soit de micros plus sensibles, soit d'une prise de son plus subtile du même André Charlin ; probablement les deux.

Le dernier report qui vient de paraître a de toute évidence cherché à pallier certains de ces défauts, en donnant plus de présence à la sonorité du piano, ce qui paraissait un souci louable. Mais il en résulte une agressivité dans le toucher de l'instrument dont on est en droit de se demander si elle est fidèle. Fidèle à l'enregistrement original ? Ou fidèle à ce que l'on entendra du piano de Marcelle Meyer dans les disques de la deuxième période ? Je ne saurais naturellement pas répondre à la première question. Quant à la seconde, c'est évidemment non. Le résultat du rajeunissement opéré par rapport au premier report en CD est un épaississement du trait que j'entends aggraver encore le côté percussif du toucher de la pianiste par un ajout de réverbération qui alourdit l'ensemble. Par exemple, la fugue qui termine la *Toccatà*, pouvait paraître manquer d'une certaine consistance dans le premier report en CD, malgré le dynamisme du mouvement. C'est ce dynamisme qui, dans la nouvelle parution, s'accroît d'un relief peu naturel et finit par faire passer au premier plan une sorte de « motorisme », assez caractéristique de la manière de jouer Bach au milieu du XXe siècle ; mais qui devait (je le suppose par ce que je connais d'autre de Marcelle Meyer) être atténué par une subtilité de toucher que je ne retrouve pas. Bref, si je demeure déçu par la pâleur du premier résultat, lequel ne me semble pas répondre à l'écriture de Bach dans cette fugue – par moments plus proche d'un piano romantique que du clavecin –, l'éclat et l'absence de respiration qui émanent maintenant du deuxième résultat sonnent à mes oreilles comme une autre infidélité. Comment pourrais-je, dans ces conditions, émettre un jugement stylistique de quelque valeur sur la manière dont une pianiste, et cette pianiste en particulier, concevait l'exécution de Bach au piano, si je voulais l'inscrire dans une histoire de la manière jouer Bach à cette époque par rapport à ce qui s'est fait auparavant et depuis lors ?

Le nouveau coffret 2007 me permet d'ailleurs de faire une contre-épreuve : parce qu'il reprend la première série de *Sonates* de Scarlatti (1946) jusqu'ici inédite en CD. Je peux donc mettre en présence, pour une même Sonate (en l'occurrence la *Fugue en sol mineur* Kk 30, dite souvent « Fugue du chat ») les prises de son de 1946 et de 1954. L'expérience confirme ce que j'ai conjecturé à propos de la *Toccatà* de Bach. La version restaurée de 1946 met en relief (si l'on peut dire) l'attaque percussive de l'instrument, sans les résonances qui font chatoyer la

deuxième version. On peut dès lors imaginer, mais seulement imaginer, ce qu'aurait été l'ensemble des pièces de Bach par Marcelle Meyer, si elle avait eu l'occasion de les réenregistrer après 1949. En tout état de cause, il demeure donc impossible de se fier absolument aux documents sonores qui nous sont parvenus pour juger sereinement de sa manière de concevoir la musique de Bach au clavier. Ce que l'on peut faire en revanche pour Scarlatti.

Il ressort du dernier cas que je viens d'examiner (mais d'une autre manière que pour les précédents) qu'il importe éventuellement de croiser différents documents sonores, sans se fier aveuglément aux plus récents, à ceux qui risqueraient de demeurer les seuls accessibles sur le marché actuel.

\*

Au terme de ce bref survol, je reviendrai sur ce que j'ai avancé au début. Les vertus de fidélité du document sonore sont certes un acquis incontestable pour l'historien de l'interprétation. En tout cas pour la période 1950-1980, laquelle avait d'ailleurs mis en avant l'expression « haute fidélité ». Dans le temps qui a précédé, les imperfections plus ou moins grandes selon l'ancienneté demandent qu'on s'entoure de divers facteurs susceptibles d'affiner une image sonore qui ne saurait être une référence absolue. Mais si l'on peut, ce faisant, invoquer une notion de progrès technologique, celle-ci peut tout aussi bien se retourner contre la foi qu'on lui accorderait, après 1980, avec l'arrivée de la prise de son, du montage et du *remastering* numériques.

Il serait tentant d'établir un parallèle avec la peinture : le tableau original restant toujours une référence plus fiable que la plus parfaite des reproductions. Argument qui corrigerait la tendance que nous avons aujourd'hui à accorder trop de crédibilité à l'image, photographique ou télévisuelle. Quoique, là encore, il faille faire la part des différents avatars subis par ce que nous croyons être une toile originale (divers changements de format du tableau, plus ou moins nombreux procédés de restauration...) Pour en revenir à la musique, qui ne

saurait, elle, se passer de son incarnation par un exécutant, il va de soi que l'invention du document sonore demeure un instrument de base privilégié et inestimable pour l'histoire de l'interprétation. À condition de ne pas se laisser étourdir par l'idée de progrès technique, qui ne peut plus être considérée aujourd'hui[16], ici autant que dans bien d'autres domaines, comme un credo indiscutable.

---

[1] Think of the legion of pianists, good, bad, and indifferent, who, because they once floated about Weimar for a few months, and managed to obtain the not very difficult entry to the famous music-room there, are now « pupils of Liszt ». The system is not only a dishonest one, but stupid into the bargain ; for the public, as far as it concerns itself with an artist's antecedents at all, judges the master by the player, and not the player by the master.

George Bernard Shaw, « The Life of Chopin », 7. 2.1892, in *Shaw's music*, The Bodley Head, London, 1981, vol. II, p. 757. La traduction du style de Shaw perd toujours beaucoup de sa saveur. Je propose néanmoins ceci : Pensez à la légion de pianistes, bons, mauvais et indifférents, qui, parce qu'ils ont flâné jadis autour de Weimar pour quelques mois et se sont arrangés pour obtenir un accès, ce qui n'était guère difficile, à la fameuse salle de musique, sont aujourd'hui « élèves de Liszt ». Le système est non seulement malhonnête, mais stupide par-dessus le marché ; car le public, si tant est qu'il se préoccupe en quoi que ce soit des antécédents d'un artiste, juge le maître en fonction de l'exécutant et non l'exécutant en fonction du maître.

[2] Voir notamment Eric J. Hobsbawn, *L'Âge des extrêmes, Le Court Vingtième Siècle*, Éditions complexes, 2003.

[3] Elisabeth Schwarzkopf, *Les autres soirs*, Tallandier, 2004, p. 276-277.

[4] Enregistrement original sous la direction de Herbert von Karajan, réalisé en décembre 1956 et paru en microsillon l'année suivante.

[5] Comme cela apparaît plus clairement dans la suite du texte (qui est à lire comme un compte rendu d'actualité), l'enregistrement avait été réalisé, en 1956, sous une double forme, à la fois en mono et en stéréo. Ce sont les bandes stéréo qui avaient été utilisées dans le premier report en CD.

[6] David Mermelstein, « Hoopla With Dark Undertones », *The Nex York Times*, 4. 8. 1996, (traduction RS).

[7] Du 16 au 18 novembre, pour la marque Columbia, Peter Albu directeur artistique, Harold Davidson ingénieurs du son.

[8] EMI, collection Références, 2912363 PM 621.

[9] Qui fait que l'on entend parfois, surtout dans une nuance *piano* suivie par un *forte* une anticipation étouffée de ce qui va suivre.

[10] Testament, SBT 1026, *remastering* de Andrew Walter et Paul Baily.

[11] Gerald Moore, *Am I too loud*, Hamish Hamilton, London, 1962, p. 248-249, (traduction RS).

[12] Elle est absente du coffret *United Archives*, pour des questions de droits de reproduction.

[13] EMI 0946 384699 2 6.

[14] Un tableau sommaire donne la répartition suivante :

Première période : Bach (Inventions et Symphonies, Fantaisie chromatique, Concerto italien, 4 Partitas, 1 Suite anglaise, 4 Toccatas, 2 Fantaisies) ; Scarlatti (28 Sonates) et quelques pièces de Couperin, Rameau et Debussy.

Deuxième période : l'œuvre complet pour piano de Rameau, Chabrier et Ravel ; Stravinski (Trois mouvements de Petrouchka, Sonate, Sérénade, Ragtime, Piano Rag music) ; de nouveau Scarlatti (32 Sonates) et quelques pièces de Couperin ; Mozart (deux Concertos, trois Sonates et pièces séparées) ; Rossini (5 pièces) ; Schubert (quatre séries de Danses diverses) ; Debussy (les deux livres de Préludes, les Images, Masques, L'Isle joyeuse).

[15] EMI, vol I, 7 67405 2 ; vol II, 5 68092 2 : vol III, 5 68498 2.

[16] La possibilité de télécharger de la musique sur Internet est en train de créer de nouveaux problèmes, étant donné la qualité encore très inférieure du procédé de reproduction.