



# Anatoli LIADOV œuvres pour piano Billy EIDI

## Trois Morceaux op. 11 (1885)

1. Prélude ..... 02:50
2. Mazurka en la (mode dorien).. 02:19
3. Mazurka en fa dièse mineur ... 03:23
4. **Prélude-Pastorale** (1894) ..... 01:57

## Deux Mazurkas op. 15 (pub. 1887)

5. N° 1 en la majeur ..... 01:18
6. N° 2 en ré mineur ..... 01:17

## 7. Étude op. 37 (1895)..... 01:56

## Deux Bagatelles op. 17 (1887)

8. La Douleur..... 02:26
9. Pastorale..... 01:58
10. **Barcarolle op. 44** (pub. 1898).. 04:10

## Deux Morceaux op. 24 (pub. 1890)

11. Prélude ..... 02:06
12. Berceuse ..... 04:45

## Trois Préludes op. 36 (pub. 1895)

13. N° 1 en fa dièse majeur..... 00:59
14. N° 2 en si bémol mineur ..... 01:26
15. N° 3 en sol majeur ..... 01:15

## Deux Morceaux op. 31 (pub. 1893)

16. Mazurka rustique..... 04:43
17. Prélude ..... 01:56

## Trois Morceaux op. 33 (1889)

18. Prélude ..... 01:09
19. Grotesque..... 01:33
20. Pastorale..... 02:49

## 21. Mazurka op. 38 (1895) ..... 04:03

## 22. Idylle op. 25 (pub. 1891) ..... 06:59

## Trois Morceaux op. 57 (1900-1905)

23. Prélude ..... 02:47
24. Valse ..... 02:13
25. Mazurka..... 01:33

Temps total : 01:03:43

Osera-t-on se servir d'une métaphore botanique ? Liadov avait reçu d'un critique le surnom de « Mimosa pudica ». Scriabine, son cadet de quinze ans, était traité de « Narcisse » par Rimski-Korsakov. Voilà entre ces deux hommes, parfois si proches de langage, tous deux à la proue de la descendance russe de Chopin, et qui s'aimaient et s'admiraient mutuellement, une différence fondamentale, une antinomie de caractère : elle explique pourquoi l'un, au génie imprévisible et fulgurant, tour à tour contemplatif, en extase, ou tourmenté jusqu'à l'outrance, fut vite célèbre, et l'autre, trop secret, trop mesuré, si longtemps méconnu.

Liadov trouva d'abord un modèle en Schumann, dont l'influence éphémère, outre les *Birioulki* op. 2 qui « refont » les *Papillons*, lui inspire ses morceaux les plus vastes et les plus fiévreux, les *Impromptus* op. 7 et 8, la *Novellette* op. 20. Il s'en détourne peu à peu, pour marcher avec assurance, avec confiance et délices, disons mieux : avec reconnaissance, dans les traces toujours fraîches de Chopin. Mais des genres chopiniens, il ne retient que les plus brefs : le prélude, la mazurka, la valse, l'étude. Sa *Barcarolle* est un raccourci de celle du Polonais, en moins de pages et de temps. Il laisse certes deux cahiers de variations, qu'on donne parfois comme preuve, a contrario, qu'il peut fournir à la dépense, au minutage : mais un cycle de variations, si l'on n'est ni Brahms ni Reger, encore moins Rachmaninov, ne fait qu'additionner des instantanés... S'il a bien écrit une *Ballade* (op. 21), non pas en visionnaire, ni pour libérer des démons intérieurs, mais pour chanter, modestement, et presque pauvrement, « les temps anciens » de la Russie (on en joue plus fréquemment la version orchestrale), on ne trouve dans son catalogue pianistique ni polonaise ni

scherzo, ces formes où Chopin démontre, avec éclat, qu'il n'est pas seulement un miniaturiste. Il s'est gardé d'offrir, à ce piano tant aimé, un concerto. Et bien sûr, aucune démangeaison de sonate (qu'en ferait cet indolent, ce rêveur invétéré ?), quand Scriabine en compose une douzaine, avec sans cesse plus d'invention et d'audace.

Ce dernier mot définit précisément ce qui manque à Liadov – ou ce qu'il se fait fort de ne point révéler ; ce que peut-être, au fond de lui-même, il méprise. Formulons-le autrement : son audace est de se soucier avant tout de goût, d'élégance, de correction, de proportion ; de mettre des soins d'orfèvre dans la moindre page, la moindre ligne de musique, la poursuite obstinée du beau équivalant à celle d'un sens à sa vie ; mais aussi, dans le sein de ces formes brèves et avec un langage hérité, de se montrer plus original que bien des « inventeurs », de toucher plus vite – et plus juste – à l'émotion la plus vraie.

### **Autour des préludes**

Le genre du prélude, dans cette postérité russe de Chopin, est sans nul doute le plus répandu. Chopin, on le sait, en avait assemblé un cahier de vingt-quatre, comme Bach, mais sans les fugues qui, au siècle romantique, risquaient de sentir et le maître d'école et le passé. Surtout, à l'ordre chromatique des tonalités, de do majeur à si mineur, il avait préféré l'ordre des quintes, plus naturel, plus sensible, où les tons s'invitent les uns les autres. À qui ambitionne les deux douzaines, il faut assurément des dons de bâtisseur, un surplus de respiration et de force. Scriabine y réussit d'emblée : l'opus 11 de ses vingt ans. Liadov, dédaigneux d'un tel effort, se contente d'assembler de minces

cahiers de trois ou quatre préludes, auxquels irait aussi bien le terme plus vague de « pièce » ou de « morceau ». Ou alors, gardant au mot « prélude » son sens étymologique, il l'utilise comme introduction, comme portail : le rôle du prélude dans la suite classique. Quel qu'en soit l'emploi, il limite en général le prélude à un seul volet, évitant le contraste d'un second thème, et suit le style aphoristique des plus courts de Chopin.

Les neuf préludes enregistrés ici, tout en montrant un évident esprit de famille, sont des plus variés. Celui de l'opus 11, qui précède deux mazurkas, exhale sa plainte sur un accompagnement de doubles notes en triolets, à trois-contre-deux ; c'est un des morceaux les plus joués de Liadov, présent dans toutes les anthologies du compositeur, voire du piano russe. Le Prélude op. 24, qui introduit une Berceuse, en a déjà, avec ses grappes de lents accords, toute la paresseuse immobilité. Celui qui, dans l'opus 31, vient curieusement en seconde position, après la Mazurka rustique, et lui sert donc plutôt de postlude, respire comme un écho du 4<sup>e</sup> Prélude de Chopin, de son chant endolori, des accords battus qui le soutiennent ; alors que celui de l'opus 57 (dernier prélude de Liadov, avant sa dernière valse, adorablement frivole, et sa dernière mazurka, toute pleine de regrets) se souvient du nocturne chopinien de même tonalité (op. 27 n° 2), ce ton de ré bémol propice à la fluidité des arpèges, à la langueur mélodieuse du chant. Dans l'étrange triptyque de l'opus 33, le Prélude initial ne chemine à pas comptés que pour permettre à la Pastorale finale d'en reprendre le thème et de le broder de guirlandes légères ; entre les deux s'égaye une « Grotesque », sur les trois notes obstinées d'un thème « tchérimisse », ce qui nous rappelle les accointances profondes de Liadov

avec le folklore (ses nombreux recueils de chants populaires, ses dernières années vouées au poème symphonique et à l'évocation du terroir et de ses légendes), à la différence de Scriabine, guère intéressé par le nationalisme en musique. Un peu à part dans ce lot, le Prélude-Pastorale (sans numéro d'opus), auquel son second titre convient mieux que le premier : au-delà des notes, on y devine un paysage, on y entend des appels de cor montagnard, des murmures de sources et de ruisseaux.

Qu'il est difficile pour un interprète, devant la demi-douzaine de cahiers où Liadov n'a rassemblé que des préludes, de n'en choisir qu'un, faute de place ! L'opus 36 ici retenu est exemplaire par sa diversité. Le premier Prélude, en fa dièse majeur, n'est qu'ivresse et joie joueuse, avec ses élans, ses rythmes contradictoires – ces délices de la birythmie que partageait Scriabine, et qui font l'attrait, entre autres, de l'opus suivant, l'enthousiasmante Étude en fa majeur op. 37, aux fluides quintolets de doubles croches. À l'opposé, le deuxième Prélude, en si bémol mineur, révèle un Liadov inhabituel, capable de véhémence et d'angoisse ; le même qui, dans ses *Bagatelles* op. 17, confronte à une lumineuse « Pastorale » l'assombrissement inattendu d'une page intitulée « La Douleur ». Mais la merveille de l'opus 36, et comme un résumé de l'art de Liadov, est le troisième Prélude, en sol majeur, tressé d'à peine seize mesures, si parfaites – et parlantes, émouvantes – qu'on veut les reprendre aussitôt, ainsi qu'il arrive au plus admirable de ceux de Chopin, les quelque soixante secondes miraculeuses du 23<sup>e</sup> Prélude.

## Mazurkas

La mazurka est-elle « polonaise » ? Assurément chez Chopin (qui en laisse plus d'une cinquantaine), comme avant lui chez Maria Szymanowska, après lui chez Szymanowski ou Tansman, entre vingt autres compositeurs de ce pays, de ce terroir, désireux de chanter dans leur arbre généalogique, avec l'emploi d'échelles modales et de thèmes populaires plus ou moins revisités. Mais tout folklore mis à part, au vrai la mazurka est internationale, tout le monde y a trempé, et les Russes en grande abondance. À l'opposé de Scriabine, qui regroupe les siennes en cahiers copieux et ambitieux, Liadov en publie tout au plus deux ou trois à la fois (op. 15), les mêle souvent à d'autres pièces (op. 11, 31, 57), et quelquefois la mazurka suffit seule à l'opus (op. 38).

Liadov, dans ses mazurkas, se montre d'ailleurs plus slave que Chopin, d'un « slavisme » plus primitif, et plus *innocent*. Ce terme peut sembler étrange : l'art de Liadov n'est certes pas moins « cultivé » que celui de Chopin, son harmonie moins « raffinée », son écriture moins « artiste ». Mais ici, parfois, aussi loin que possible des salons aristocrates ou bourgeois, cet art marche nu, en pleine et vivante nature. Les deux Mazurkas de l'opus 15 rivalisent d'ingénuité, la première, en la majeur, tâchant d'éviter toute altération et prodiguant les unissons, la seconde, en ré mineur, optant pour la sixte majeure du mode dorien et les paysannes basses de quintes. Les deux de l'opus 11 jouaient déjà avec les couleurs modales : le dorien pour la première, en la mineur, l'éolien pour la seconde, où fa dièse mineur sans sensible évoque si candidement le passé. Un peu plus tard, la Mazurka dite justement « rustique » de l'opus 31 (un des morceaux les plus riches, les plus développés de Liadov),

comme la Mazurka op. 38 (tout aussi abondante en motifs variés, dansants et chantants tour à tour, frénétiques ou sentimentaux), tireront encore parti des ostinatos et des quintes empilées, brossant de vifs tableaux champêtres où l'on croirait entendre violoneux et joueurs de flûtiau.

### Barcarolle, Berceuse, Idylle

Dans ces trois pièces, plus encore que dans les dernières mazurkas, on voit Liadov s'enhardir, renoncer passagèrement à son goût de l'ellipse. Et s'il ne cède pas vraiment à la « grande forme » (parodions Alceste : la *taille* ne fait rien à l'affaire !), du moins consent-il à ce qu'une inflexion mélodique, ou un soubresaut du rythme, voire un écart de l'harmonie, puisse lui valoir un surcroît de pages, et avec quel bonheur...

Dans les deux premières s'étend plus qu'ailleurs l'ombre immense, l'ombre tutélaire de Chopin. La *Barcarolle* du Russe, pourtant de plus en plus jouée et admirée, de nos jours, à travers le monde, devrait pâtir de ressembler à celle, fameuse, du Polonais, d'en emprunter à la fois le ton de fa dièse majeur, le berceement à 6/8, la ruisselante fabrique d'arpèges, et jusqu'à quelque apparence de thème ou d'accompagnement. Mais comment ne pas céder à son *charme*, c'est-à-dire à sa *magie* ? Elle n'a pas la profusion, la généreuse inspiration de sa devancière, et n'y prétend guère ; une simple forme ABA lui suffit ; « le poète parle », toujours plus ému, et comme étonné lui-même de sa soudaine prodigalité.

Pour sa *Berceuse*, Liadov emprunte pareillement quelques traits à celle de Chopin : la tonalité toute ouatée de bémols (sol bémol majeur ici, ré bémol

majeur chez le modèle), la persistance jusqu'au bout d'une basse immuable, hypnotique, l'idée de partir d'un semblant de thème, doux et dodelinant, que les mesures suivantes ne feront que varier, ou plutôt enrober de très fines (et si modestes !) broderies, de frêles et fugitifs contrechants. Par rapport à la pièce luxuriante de Chopin – laquelle, avouant son dessein, portait initialement, et sobrement, le titre de « Variantes » –, on est plus proche ici du véritable berceement, du balancement très paisible et très tendre d'un enfant qu'on endort...

Reste l'*Idylle* qui, avec ses presque sept minutes, est le morceau le plus étendu de ce disque. Bien moins chopinienne que la Berceuse et que la Barcarolle, elle en conjugue les beautés, s'attarde comme l'une à des croches pensive, interrogatives, tissu de questions et réponses furtives, puis, comme l'autre, s'exalte et ruisselle de doubles croches. Surtout, on y entend des harmonies plus rares, des frôlements où la dissonance est encore plus douce que la consonance. Le titre ne ment pas : une âme ici (une oreille ?) cherche sa jumelle, dans la paix d'un paysage peut-être plus rêvé que vécu.

Guy Sacre



Photo : Prisca B.

Do we use a botanical metaphor? A critic gave Liadov the nickname ‘*Mimosa pudica*’. Scriabin, fifteen years his junior, was called ‘Narcissus’ by Rimsky-Korsakov. Despite their great similarities in style and both being at the forefront of Chopin’s Russian descent, there is between these two men, who loved and admired each other, a fundamental difference, an antinomy of character. This explains why one, with his unpredictable and dazzling genius, alternately contemplative or tormented to the point of excess, quickly became famous, while the other, too secretive and measured, remained unknown for so long.

Liadov’s first model was Schumann, whose ephemeral influence – besides the *Birioulki*, Op. 2, which ‘remade’ *Papillons* – provided him with his largest and most feverish pieces: the Impromptus, Op. 7 and 8; and the Novellette, Op. 20. He gradually turned away from Schumann to follow in the everfresh footsteps of Chopin with confidence and delight, or rather with gratitude. He retained only the briefest of the Chopinian genres: preludes, mazurkas, waltzes and études. His Barcarolle is a condensed version of the Pole’s, with fewer pages and a shorter duration. His two sets of variations are sometimes cited as evidence that he can meet the demands of a larger form, but a set of variations by anyone other than Brahms, Reger or Rachmaninov is only an addition of musical snapshots. He did write a Ballade (Op. 21), not as a visionary or to free his inner demons, but to modestly and almost humbly celebrate ‘the ancient times’ of Russia (the orchestral version is more frequently performed). He left neither piano polonaises nor scherzos, forms in which Chopin brilliantly proves that he is not just a miniaturist. Liadov

refrained from offering a concerto to his beloved piano and had no desire for a sonata – what would this indolent, inveterate dreamer do with that? – while Scriabin composed a dozen with ever more invention and audacity.

This last word precisely defines what Liadov lacks, or rather, what he is careful not to reveal, and perhaps even despises deep down. In other words, his audacity lies in his main concern for taste, elegance, correctness and proportion; his meticulous attention to detail in even the slightest page or line of music; and his relentless pursuit of beauty as the meaning of his life. Yet, despite these brief forms and inherited language, he manages to be more original than many ‘inventors’, touching more quickly – and more accurately – on the truest emotion.

### Around the preludes

The prelude is undoubtedly the most widespread genre in the piano music of Chopin’s Russian descendants. As we know, Chopin assembled a set of twenty-four preludes, similar to Bach’s, but without the fugues – which, in the Romantic era, risked being perceived as reminiscent of both the schoolmaster and the past. Above all, to the chromatic order of keys, from C major to B minor, he had preferred the circle of rising fifths, more natural and sensitive, where tonalities invite smoothly each other. Those who aspire to reach the two dozen undoubtedly need the gifts of a builder, as well as a surplus of breath and strength. Scriabin succeeded right away with his Opus 11 in his twenties. Liadov, disdainful of such an endeavour, compiled small sets of three or four preludes, for which the more ambiguous title ‘piece’ would also be appropriate.



Or, maintaining the etymological meaning of the word ‘prelude’, he uses it as an introduction, a portal, which is the role of the prelude in the classical suite. Whatever its purpose, he usually restricts the prelude to a single section, avoiding the contrast of a second theme, and follows the aphoristic style of Chopin’s shortest ones.

While the nine preludes on this disc show an obvious family spirit, they also are very varied. The Prelude Op. 11, which precedes two mazurkas, exhales its lament on an accompaniment of double notes in triplets (three against two); one of Liadov’s most popular pieces, it is included in all anthologies of the composer’s works and most Russian piano collections. The Prelude Op. 24, with its slow clusters of chords, already exhibits the languid tranquillity of the Berceuse it precedes. In Opus 31, the Prelude comes curiously in second position after the Mazurka rustique and therefore acts more as a *postlude*, echoing Chopin’s 4th Prelude with its aching melody and repeated chords. In its turn, the Prelude in the Three Pieces Op. 57 – Liadov’s last prelude, preceding his last Waltz (deliciously frivolous) and his last Mazurka (full of regret) – recalls Chopin’s nocturne in the same key (Op. 27, No. 2), that D-flat major conducive to fluid arpeggios and melodious languor. In the strange triptych Opus 33, the initial Prelude moves forward with measured steps, allowing the final ‘Pastoral’ to pick up the theme and embroider it with light garlands. In between, a ‘Grotesque’ cheers things up, using the three obstinate notes of a ‘Cheremiss’ theme: this reminds us of Liadov’s deep connection with folklore, as evidenced by his numerous collections of folk songs and his final years devoted to symphonic poems evoking the homeland and its legends

– unlike Scriabin, who was hardly interested in nationalism in music. A little apart stands the Prelude-Pastorale (without opus number), for which the second title is more fitting than the first: beyond the notes, one can perceive a landscape and hear the calls of mountain horns and the murmuring of springs and streams.

A performer may find it difficult to pick just one, for lack of space, of the half-dozen sets of Liadov’s Preludes. The Opus 36 selected here is exemplary in its diversity. The first Prelude, in F-sharp major, is pure enchantment and playful joy, with its surges and conflicting rhythms – those delightful polyrhythms that Scriabin also employed, and which are one of the appeals of the next opus: the enthusiastic F-major Étude, Op. 37, based on flowing quintolets of sixteenth notes. In contrast, the second Prelude in B-flat minor reveals an unusual side to Liadov, showing his ability to express vehemence and anguish. This is the same composer who, in his Bagatelles Op. 17, juxtaposes the cheerful ‘Pastoral’ with the unexpected darkening of a piece entitled ‘Suffering’. However, the third Prelude in G major, woven of just sixteen bars, is the true wonder of Opus 36 and a summary of Liadov’s art; it is so perfect, meaningful and moving that you’ll want to play it again straight away, just as you do with Chopin’s most admirable one: the 23rd prelude, a mere sixty seconds or so, yet nothing short of a miracle.

## Mazurkas

Is the mazurka ‘Polish’? Certainly with Chopin, who composed more than fifty, as with Maria Szymanowska before him and Szymanowski and Tansman



after him, among many other composers from this country, this ‘terroir’, who also used modal scales and popular themes in their work, eager to sing in their family tree. However, setting folklore aside, the mazurka is in fact international; many composers have tried their hand at it, including plenty of Russians. Unlike Scriabin, who grouped his mazurkas into large and ambitious sets, Liadov published no more than two or three at a time (Op. 15), often combining them with other pieces (Op. 11, 31 and 57); a mazurka can also be published on its own (Op. 38).

In his Mazurkas, Liadov reveals a more Slavic character than Chopin, a more primitive and *innocent* ‘Slavism’. This term may seem strange. Liadov’s art is certainly no less ‘cultured’ than Chopin’s, his harmony is no less ‘refined’, and his style no less ‘artistic’. But here, sometimes, far from aristocratic or bourgeois salons, this art walks naked, in the midst of living nature. The two Mazurkas of Opus 15 compete in ingenuity: the first, in A major, avoids accidentals and makes liberal use of unisons; the second, in D minor, opts for the major sixth of the Dorian mode and peasant-like fifths. The two of Opus 11 already experimented with modal colours: Dorian for the first in A minor, Aeolian for the second where the absence of leading tone in the key of F-sharp minor naively evokes times gone by. Later on, in the aptly-named ‘Mazurka rustique’ Op. 31 (one of his richest and most developed pieces) or in the Mazurka Op. 38 (as replete with diverse motifs that dance and sing in turn, frantic or sentimental), Liadov will once more make use of ostinatos and stacked fifths to evoke lively, rural scenes, that bring to mind the sound of fiddlers and flute players.

## Barcarolle, Berceuse, Idylle

In these three pieces, even more so than in his last mazurkas, it seems that Liadov is growing bolder, temporarily abandoning his preference for the elliptical. While he does not fully embrace the ‘great form’ (let’s parody Moliere’s *Misanthrope*: *size* has nothing to do with it!), he does allow a melodic inflection, a rhythmic jolt or a harmonic deviation to offer him a few additional pages, and with what delight!

The immense and tutelary shadow of Chopin is more perceptible in the first two than elsewhere. The Russian’s Barcarolle, although played and admired more and more nowadays all over the world, may suffer from having a lot in common with the Pole’s famous one. They both use the same key, F-sharp major, and have the same rocking 6/8 rhythm, flowing arpeggios and even some similarities in melody and accompaniment. But how can one resist its *charm*, or rather, its *magic*? It lacks the abundance and generous inspiration of its predecessor and barely pretends to have it; all it needs is a simple ABA form; ‘the poet speaks’, full of emotion and almost surprised by his own and sudden prodigality.

Similarly, Liadov borrowed a few features from Chopin’s Berceuse for his own piece: the key all-wetted with flats (G-flat major here, D-flat major in the model); the unchanging, hypnotic bass; and the gentle, swaying theme that the following bars vary by wrapping it in very delicate (and so modest!) embroidery and frail, fleeting countermelodies. In comparison to Chopin’s opulent piece – which, admitting its purpose, was initially titled ‘Variantes’ – we are closer here to the peaceful and tender act of rocking a child to sleep...

Then there's Idylle, which, with its almost seven minutes, is the most extensive piece on the disc. Far less Chopinian than the Berceuse and the Barcarolle, it combines their beauties, lingers like the former in pensive, interrogative eighth-notes, a web of furtive questions and answers, then, like the second, becomes exalted and floods with sixteenth-notes. Above all, we hear rarer harmonies, where dissonance is even sweeter than consonance. The title doesn't lie: a soul (or perhaps an ear?) is searching for its twin, in a serene landscape, perhaps more imagined than real.

Guy Sacre



Photo : Alain Descars

Enregistré du 21 au 24 octobre 2024 à l'auditorium Campra,  
CRR Darius-Milhaud, Aix-en-Provence  
Prise de son, montage et mastering : Frédéric Briant  
Piano Steinway D 594067, préparation et accord : Alain Costagliola  
Texte du livret : Guy Sacre  
Graphisme : Alain Gandolfi  
Production : Eric Rouyer  
Photo de Billy Eidi en couleur : A. Descars  
Photo de Billy Eidi en noir et blanc : Prisca B.  
Photo de couverture "Larmes de lune" : Robert Bared

*Je remercie chaleureusement Michel Durand Mabire, directeur du CRR Darius-Milhaud, Aix-en-Provence ; Jovita Romo et Eddy Mangani ; Alain Costagliola. La réalisation de cet enregistrement leur doit beaucoup. Merci aussi à Frédéric Briant, complice de toujours. Ma reconnaissance, enfin, à Eric Rouyer, pour son bel enthousiasme et sa confiance.*

*B.E.*

PDD047

LE PALAIS DES DÉGUSTATEURS  
[lepalaisdesdegustateurs.com](http://lepalaisdesdegustateurs.com)

