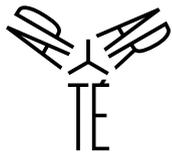


LISZT MEPHISTO-VALSE
LISZT SOIREE'S DE VIENNE
VALSE-CAPRICE
SCHUMANN CAVALCADE DE VIENNE
TCHAIKOVSKI WALTZ FOR VIENNA
SCRIABINE VALSE
ROSENTHAL CARNAVAL DE VIENNE
RAVEL LA VALSE

V FOR VALSE
VASSILIS VARVARESOS



Enregistré par Little Tribeca à l'Hôtel de l'Industrie (Paris) du 22 au 24 juillet 2017.

Direction artistique, prise de son, montage, mixage et mastering : Maximilien Ciup

Piano : Steinway D-274

Accord et préparation : Pierre Fenouillat

Photos © Yannis Gutmann

Design © 440.media

AP172 Little Tribeca © 2017 © 2018

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin, France

apartemusic.com

V FOR VALSE

VASSILIS VARVARESOS *piano*

FRANZ LISZT

- | | | |
|----|---|-------|
| 1. | <i>Méphisto-Valse n° 1, S. 514</i> | 11'16 |
| 2. | <i>Soirées de Vienne. Valse-caprice d'après Schubert n° 7, S. 427</i> | 7'04 |

ROBERT SCHUMANN

Carnaval de Vienne, op. 26

- | | | |
|----|------------|------|
| 3. | Allegro | 8'52 |
| 4. | Romanze | 2'43 |
| 5. | Scherzino | 2'14 |
| 6. | Intermezzo | 2'16 |
| 7. | Finale | 5'08 |

PIOTR ILLITCH TCHAÏKOVSKI

- | | | |
|----|---|------|
| 8. | <i>Valse sentimentale (Six Pièces, op. 51 n° 6)</i> | 4'55 |
|----|---|------|

ALEXANDRE SCRIABINE

- | | | |
|----|----------------------|------|
| 9. | <i>Valse, op. 38</i> | 6'55 |
|----|----------------------|------|

MORIZ ROSENTHAL

- | | | |
|-----|--|------|
| 10. | <i>Carnaval de Vienne. Humoresque sur des thèmes de Johann Strauss</i> | 6'42 |
|-----|--|------|

MAURICE RAVEL

- | | | |
|-----|---|-------|
| 11. | <i>La Valse. Poème chorégraphique (M. 72, transcription du compositeur)</i> | 11'22 |
|-----|---|-------|

HERRN C. TAUSIG.
MEPHISTO-WALZER.

(Der Tanz in der Dorfschenke)

EPISODE AUS LENAUS FAUST

für großes Orchester componirt
und für Pianoforte übertragen



< von >

FRANZ LISZT.

Edition à 2 mains.
Fr. 1 Thlr. 5 Sgr.

Superfium d. Vologer.

Edition à 4 mains.
Fr. 1 1/2 Thlr.

J. SCHUBERTH & C^o LEIPZIG & NEW-YORK.

Haupt Depot.

Wien & Leipzig

London, Ashdown & Parry.

Boag, Wiggan & Co.

2182



V POUR VALSE

Nulle valse sans désir d'ivresse, quelle que soit la nature originelle de ce désir, champêtre ou hautement aristocratique. La danse à trois temps incite physiquement *par nature* au vertige, elle en est l'expression musicale par excellence. Tournant sur elle-même, la valse est la danse de l'étourdissement codifiée par la morale sociale bourgeoise. Née principalement au XVIII^e siècle (malgré des racines plus anciennes encore) de l'aimable et paisible *Ländler* autrichien (rustique ou aristocratique) magnifié par Schubert qui lui donnera ses lettres de noblesse, la valse, *accélérant* son tempo, incarne peu à peu le passage de la campagne à la ville (Vienne), celui aussi de l'ingénue *paysannerie* à la bourgeoisie triomphante, avec son lot de frustrations et de désirs refoulés. Désormais, elle offre le visage affiché de la séduction, parfois vaine, parfois terriblement *tentante*. Liszt en saura quelque chose, quand Ravel, nous le verrons, lui portera son coup fatal. Il fallut Chopin, avant, pour fixer une forme respectable et durable à la valse, accomplissement parfait, d'une tenue et d'un équilibre absolus, ne portant en elle aucune des

facilités et concessions de la dynastie des Strauss, trop directement et socialement viennois pour être totalement universels !

Schubert le fut, viennois, davantage que tout autre musicien, plus que Brahms même qui sans doute songea à lui en écrivant ses si tendres *Valses*, op. 39. Liszt, lui, l'aima plus que tous et avant tout le monde. Ses *Soirées de Vienne* ou *Valses-Caprices* en témoignent autant que ses incroyables transcriptions de *Lieder* – qui sont en fait de véritables amplifications, transportant d'un coup Schubert du monde de l'intime à celui de l'opéra –, mêlant charme et esprit martial (autrichien !). C'est le cas de la septième de ces *Soirées*, dont le matériau est puisé, comme pour les autres, dans les centaines de danses en tous genres que nous laisse Schubert, *Valses*, *Ländler*, *Écossaises*, et autres *Valses nobles* ou *Valses allemandes*. Liszt utilise au total plus de vingt danses provenant de sept séries différentes, c'est dire le soin qu'il porte à cet immense corpus du compositeur, comprenant que ces pages soi-disant modestes recèlent d'infinis trésors. La

surabondance poétique de Schubert se devait de rejoindre la générosité sans faille de Liszt.

La valse, chez Liszt, c'est aussi celle de la *tentation*, la musique étant selon lui « l'art satanique par excellence ; plus qu'aucun autre, il nous induit en tentation » ! Mots étonnants qui traduisent parfaitement l'ambivalence de Liszt. Comme Faust, dont il traduit si bien les errements dans toutes ses pages, il aurait pu déclarer : « J'ai deux âmes en ma poitrine ». Méphisto et Dieu vont conjointement l'inspirer jusqu'à la fin, à des degrés divers, et ce particulièrement à partir des années 1850. Pensons que la cinquième et dernière *Méphisto-Valse* (si l'on nomme ainsi la *Bagatelle sans tonalité*, qui ne dit pas son nom, mais il n'y a que le diable qui puisse ainsi pulvériser le dieu tonal...) date de l'année précédant la mort de Liszt. Méphisto et ses avatars, *Méphisto-Polka* et autres *Csardas macabre* ou *obstinée*, auront dès lors le dernier mot ; l'ultime nocturne *En rêve* et ses sonorités d'au-delà réalisera la même année, en 1885, une sorte de contrepoint divin à cet ultime rictus diabolique.

Les traînées de soufre du Diable, on les trouve cristallisées à leur summum dans la *Méphisto-Valse n° 1* (qui sera suivie d'une version orchestrale, elle-même augmentée d'une magnifique *Procession nocturne*) datée d'environ 1860 où l'arsenal de Méphisto et de ses cabrioles pianis-

tiques se révèle dans son état le plus complet. Une « danse à l'auberge villageoise » aux accents quasi hystériques, inspirée du *Faust* de Lenau, aux caractéristiques plus torrides et effrayantes encore que celui de Goethe ; au terme de la bacchanale érotique entre Méphisto et la fille de l'aubergiste, entre ricanements sordides et pirouettes en tous genres, sans omettre la *tristannienne* mélopée centrale (peut-être ironique à l'égard de Wagner ?), les deux amants sont « engloutis dans un tourbillon par la mer des voluptés »... Vertige des gouffres... Les quatre *Valses oubliées*, composées dans les années 1880, sembleront surgir encore de l'esprit de Méphisto, avec leur caractère inquiétant et ambigu, comme exprimant une sorte de nostalgie voilée d'après le désastre. La Vienne de Liszt, désespérée, est d'outre-tombe, et annonce déjà, en ce sens, Ravel. Et Liszt aura, au terme de son existence, définitivement épousé Méphisto...

Viennois, Schumann le fut comme Chopin par emprunt. Ce sont les échos joyeux de la ville et de sa société du divertissement qu'il traduit dans son *Carnaval de Vienne*, qu'il rapporte de son passage dans la ville en 1838, alors que Clara y triomphe. C'est donc aussi un peu son succès que Schumann célèbre ici, fait de clameurs et de *bravos* à l'adresse de la grande

pianiste européenne qu'elle est. L'emprunt à *La Marseillaise*, dans le premier des cinq mouvements, symbole de l'héroïsme, est aussi celui de la conquête de Clara, qui le conduira enfin, deux années plus tard, au mariage. Ces échos victorieux, presque tapageurs – et dansants, même sans valse, dans le mouvement initial –, sont à entendre dans les sections extrêmes, avec un élan et une verve communicative, rares à ce point chez Schumann. Une joie franche et triomphale assez schubertienne d'ailleurs par endroit. Lui, le musicien de l'intime par excellence, est ici plus extérieur que jamais. Extérieur et solaire, jusqu'à l'ivresse dans le mouvement ultime. Il y a là un plaisir de jouer presque enfantin, unique chez Schumann.

L'on pourrait juger, à tort, ce *Carnaval* superficiel ; certes, il est beaucoup moins directement poétique que le *Carnaval*, op. 9, écrit quelques années auparavant, et n'a rien à voir avec cette obsession du masque et du double si intrinsèquement schumanienne. Pour autant, il ne renie pas le clair-obscur où toujours se tapit chez Schumann le sentiment, comme celui d'un enfant blessé, caché dans le noir. La *Romance*, si admirablement pudique, qui fait office de deuxième mouvement, d'une émotion très contenue, pourrait être une *Scène d'enfant* supplémentaire ; et le bondissant *Scherzino* qui suit également,

dans son ingénuité heureuse ! Mais c'est surtout dans l'*Intermezzo*, cet « entre-deux » expressif qu'invente Schumann avant Brahms, que se révèle le Schumann le plus essentiel ; celui qui habite aussi la *Fantaisie*, les *Kreisleriana* et les ultimes *Chants de l'aube*, où figure curieusement une pièce exactement de même esprit et d'écriture, comme une réplique crépusculaire et désespérée de ce qui n'est ici qu'un jaillissement irrépressible, comme un cri brûlant supplémentaire lancé vers Clara.

Tchaïkovski, qui admira passionnément Schumann, est sans doute le vrai roi de la valse, dont il fait un genre à part entière, constitutif de son œuvre, d'une noblesse sans pareille, à l'écriture orchestrale parfois très sophistiquée, comme dans la sublime *Valse des fleurs* extraite de son *Casse-Noisette*. Une incurable et obsessionnelle nostalgie court dans nombre de ses valses, jusqu'à l'ultime et si poignante « fausse valse » à cinq temps de sa dernière symphonie. Quelque chose nous serre le cœur dans chacune, comme si Tchaïkovski nous faisait visiter le fond de son âme par la porte ouverte de l'élégance. Sa *Valse sentimentale*, dernière de ses six *Pièces*, op. 51, datée de 1882, sorte de petite boîte à musique emplie de tendresse un peu triste et de pudeur d'enfant, est voisine, par sa modestie, de l'esprit

du Noël (encore une valse !) qui clôt ses douze *Saisons* pour piano

Si Alexandre Scriabine, en parfait disciple de Chopin, inaugure son catalogue à quatorze ans avec une charmante petite valse, celle en *la* bémol majeur, op. 38, composée en 1903, est d'une tout autre ampleur. D'une élégance incomparable, d'un raffinement supérieur, elle est une sorte d'apothéose du piano-roi, à la liberté improvisatrice extraordinaire, à placer entre Chopin et Liszt (sa *Valse-Improptu* !). D'une remarquable sensualité, proche du jazz dans sa liberté effrontée, cette « Valse-caprice » semble évoquer un large panorama passé de la valse occidentale. L'esprit de Ravel est très proche de cette « valse de toutes les valeses », dans l'esprit comme dans sa luxuriance un peu désabusée.

Moriz Rosenthal, à la frontière du XX^e siècle, mène à son terme le credo spirituel de Liszt contenu dans les presque 400 transcriptions et autres paraphrases du compositeur hongrois – un bon tiers de son œuvre, consacré à celles des autres. Ce credo, c'est de servir par son talent. Mission spirituelle où l'hédonisme trouve aussi toute sa place. Son délirant *Carnaval de Vienne* est d'une souveraine fantaisie, véloce et aérienne comme un numéro de voltige ; rien n'est sérieux

ici, mais pourquoi le serait-on toujours ? La musique, et la vie – et la valse *a fortiori*, forme légère par excellence –, sont aussi un divertissement et un spectacle, Liszt ne nous dit pas autre chose dans certaines de ses paraphrases ou autres rhapsodies ; avant de prier avec ses mains et ses oreilles, il a bien fallu, comme Augustin avant d'être saint, goûter aux joies de la frivolité pianistique, voire de la débauche même ! C'est ce à quoi s'exerce ici le disciple et élève de Liszt qu'était Rosenthal, pianiste et personnage exceptionnels, ami de Brahms aussi et de Johann Strauss lui-même. Le sous-titre significatif de son *Carnaval* dit bien toutes les humeurs de l'improvisateur roi – *Humoresque sur des thèmes de Johann Strauss*. Les masques du carnaval, ici, ce sont ceux dont Rosenthal travestit les différentes valeses de Strauss, allègrement pillées et dévoyées par lui jusqu'à l'extravagance la plus totale... Si la musique classique a son bon *music-hall*, c'est ici qu'il se tient.

Loin des si poétiques *Valeses nobles et sentimentales* de 1911, dédiées en esprit à Schubert, il y a quelque chose de méfistofélique dans la *Valse* de Ravel, de noir et de sardonique, que l'on retrouvera dans son *Scarbo* comme dans le *Concerto pour la main gauche*, et qui là encore vient de Liszt, que le musicien français prisait

tant. Le vertige ne tient pas simplement dans la fin paroxystique de l'œuvre, il en est le moteur entier. « L'apothéose » de la valse que le compositeur dit vouloir réaliser, en 1919-1920, cache un dessein autre : son inéluctable déclin, entraînée dans un « tourbillon fantastique et fatal ». Le destin de la danse élue se transforme en celui, apocalyptique, de l'empire austro-hongrois et de la civilisation occidentale. La version pour piano, qui fut la première créée devant Diaghilev pour les *Ballets russes*, effraie par sa noire radicalité, son aspect infernal, sa touffeur permanente... Schubert, Schumann – Ravel avait orchestré son *Carnaval*, op. 9 –, Tchaïkovski et d'autres passent en creux, comme autant de fantômes revenus d'un monde révolu. Le charme de la danse y est constamment vénéneux, et comme *miné*, même quand il semble s'affranchir un peu de sa noirceur initiale. Le piano, par son aspect à la fois radioscopique et motorique, retire d'emblée toute joliesse aux quelques pseudo-élans voluptueux (dont un clin d'œil à la *Valse de l'Empereur* de Johann Strauss !), comme sortis d'un mauvais rêve. Issue du sombre martèlement initial, sorte d'antithèse ironique au début enjôleur de *L'Apprenti sorcier* de Paul Dukas, la valse ici ne naîtra jamais finalement qu'en lambeaux, en ruines, pourrait-on dire, à l'image des palais viennois fissurés, jusqu'à son écroulement terminal, amené progressivement

comme par une machine peu à peu chauffée à blanc. Des vertiges de la valse et de son histoire, nous n'aurons plus que des vestiges – ultime danse macabre de la musique. Le *Boléro*, créé presque dix années plus tard, est sans doute né là, de cet effort impossible et vain à dire encore la joie de vivre – celle que la valse, en son origine, se proposait pourtant d'incarner...

Jean-Yves Clément

écrivain, éditeur, organisateur de festivals



V FOR VALSE

No waltz without the desire for intoxication, whatever the original nature of that desire may be: rural or highly aristocratic. Dance in triple time is *by nature* a physical incitement to giddiness, of which it is the musical expression *par excellence*. Turning on itself, the waltz is the dance of dizziness codified by bourgeois social morality. Born mainly in the eighteenth century (despite even older roots) out of the amiable and peaceful Austrian Ländler (rustic or aristocratic) amplified by Schubert who would endow it with nobility, the waltz, *quicken*ing its tempo, gradually comes to embody the transition from the countryside to the city (Vienna), as well as that from the naive *peasantry* to the triumphant bourgeoisie, with its share of frustrations and repressed desires. Henceforth it offers the public face of seduction, sometimes futile, sometimes terribly *tempting*. Liszt will know something about it, while Ravel, as we shall see, will give it the fatal blow. Previously it had taken Chopin to give the waltz a respectable and lasting form, a perfect accomplishment of absolute poise and balance, carrying with it none of the facilities and

concessions of the Strauss dynasty, too directly and *socially* Viennese to be completely universal!

Schubert was more Viennese than any other musician, more even than Brahms, who no doubt thought of him when writing his highly tender op. 39 *Waltzes*. Liszt loved him more than anyone else and before everyone else. His *Soirées de Vienne* or *Valses-Caprices* testify to this as well as his incredible *Lieder* transcriptions – which are in fact real *amplifications*, suddenly taking Schubert from the world of intimacy to that of opera – combining charm and (Austrian!) military spirit. This is the case with the seventh of these *Soirées*, whose material is drawn, as with the others, from the hundreds of dances of all kinds left to us by Schubert: *Waltzes, Ländler, Ecossaises, Valses nobles* and *German Dances*. Liszt uses a total of more than twenty dances from seven different series, which speaks of the care he devoted to this immense corpus by the composer, understanding that these supposedly modest pages contain infinite treasures. Schubert's poetic profusion was bound to join Liszt's unflinching generosity.

With Liszt the waltz is also one of *temptation*, music being in his words “the satanic art *par excellence*; more than any other, it leads us into temptation!” Amazing words that perfectly reflect Liszt’s ambivalence. Like Faust, whose wanderings he translated so well throughout his works, he could have said: “I have two souls in my breast”. Mephisto and God would jointly inspire him until the end, to varying degrees, especially from the 1850s onwards. Let us consider that the fifth and last *Mephisto-Waltz* (if that is what we can call the *Bagatelle without tonality*, which does not speak his name, but it is only the devil who can reduce the god of tonality to powder like that ...) dates from the year preceding Liszt’s death. Mephisto and his avatars, *Mephisto-Polka* and the *Csardas* both *macabre* and *obstinée*, will then have the last word; in the same year, 1885, the final nocturne *En rêve* with its other-worldly sonorities will form a kind of divine counterpoint to this final evil grin.

The Devil’s sulphur trails can be found crystallized to the maximum in the *Mephisto-Waltz No. 1* (which will be followed by an orchestral version, itself augmented by a magnificent *Procession nocturne*) dating from around 1860 where Mephisto’s arsenal and its pianistic antics are revealed in their fullest state. A “village inn dance” with well-nigh hysterical accents,

inspired by Lenau’s Faust, with more torrid and more frightening traits than Goethe’s; at the end of the erotic bacchanal between Mephisto and the innkeeper’s daughter, between sordid sneers and pirouettes of all kinds, not leaving out the *tristanesque* central melody (perhaps ironic with regard to Wagner?), the two lovers are “swallowed up in a whirlwind by the sea of voluptuousness” ... Dizziness of the depths ... The four *Valses oubliées*, composed in the 1880s, seem to arise once more from the spirit of Mephisto, with their disturbing and ambiguous character, as if expressing a kind of veiled nostalgia after the disaster. Liszt’s Vienna, desperate, is in the grave, and in this sense already announces Ravel. And at the end of his existence, Liszt definitively marries Mephisto ...

Like Chopin, Schumann was Viennese by borrowing. It is happy echoes of the city and its social entertainment that he translated in his *Faschingschwank aus Wien (Viennese Carnival)*, brought back from his stay in the city in 1838 when Clara was triumphant there. It is thus also something of his own success that Schumann is celebrating here, made up of clamour and *bravos* addressed to the great European pianist that she was. The borrowing from the *Marseillaise*, in the first of the five movements, symbol of heroism,

is also that of Clara's conquest, which will finally lead him, two years later, to marriage. These victorious, almost rowdy and dance-like echoes, even without a waltz, in the opening movement – are to be heard in the outer sections, with a drive and a communicative verve rarely found in Schumann to this extent. A frank and triumphant joy, somewhat Schubertian in places. He, the musician of intimacy *par excellence*, is here more external than ever. External and sunny to the point of intoxication in the final movement. There is an almost child-like pleasure in playing, unique in Schumann.

One might judge, wrongly, this *Faschingsschwank* superficial; it is admittedly much less directly poetic than the op. 9 *Carnaval* written some years earlier, and has nothing to do with the obsession with the mask and the double that is so intrinsically Schumannian. For all that, it does not deny the chiaroscuro where Schumann's feelings are always lurking, like those of a wounded child, hidden in the darkness. The *Romance*, so admirably restrained, which functions as a second movement, very contained in its emotion, could be an extra *Scene from Childhood*, as could the bounding *Scherzino* that follows, in its happy naivety! But it is especially in the *Intermezzo*, this expressive "in-between" that Schumann invented before Brahms, that the most quintessential

Schumann is revealed; the one who also inhabits the *Fantasy*, *Kreisleriana* and the final *Songs of Dawn*, where curiously a piece appears with exactly the same spirit and style of writing, like a desperate twilight replica of what here is simply an irrepressible gushing forth, like an additional ardent cry in Clara's direction.

Tchaikovsky, who passionately admired Schumann, is probably the true king of the waltz, which he turns into a fully-fledged genre, constitutive of his work, of unparalleled nobility, with sometimes very sophisticated orchestral writing, as in the sublime *Flower Waltz* excerpted from his *Nutcracker*. An incurable and obsessive nostalgia runs throughout many of his waltzes up until the final poignant "fake waltz" in 5/4 of his last Symphony. Something tugs at our hearts in each of them, as if Tchaikovsky has us visit the depths of his soul through the open door of elegance. His *Valse sentimentale*, the last of his six Pieces, op. 51, dated 1882, a sort of little music box filled with a somewhat sad tenderness and a childlike modesty, is akin in its humility to the spirit of *Christmas* (yet another waltz!) which closes his twelve *Seasons* for piano.

If Alexander Scriabin, as a perfect disciple of Chopin, begins his catalogue at the age of

fourteen with a charming little waltz, the one in A flat major, op. 38, composed in 1903, is on a completely different scale. With an incomparable elegance and superior refinement, it is a kind of apotheosis of the Piano as King, with an extraordinary improvisatory freedom, to be placed between Chopin and Liszt (his *Valse-Improptu!*). Of a remarkable sensuality, close to jazz in its shameless freedom, this “*Valse-caprice*” seems to evoke a broad past panorama of the Western waltz. The spirit of Ravel is very close to this “waltz of all waltzes” in its spirit as in its somewhat disillusioned luxuriance.

Moriz Rosenthal, on the cusp of the twentieth century, completes Liszt’s spiritual creed contained in the Hungarian composer’s almost 400 transcriptions and other paraphrases — a good third of his works —, devoted to those of others. This creed is one of serving through one’s talent. A spiritual mission where hedonism also has its place. His delirious *Faschingschwank aus Wien* is one of sovereign fantasy, swift and aerial like a feat of acrobatics; there is nothing serious here, but why always be serious? Music, and life — and all the more so the waltz, a light form *par excellence* — are also a form of entertainment and a spectacle: Liszt tells us nothing different in some of his paraphrases or rhapsodies; before

praying with his hands and ears, like Augustine before being becoming a saint, he had to taste the joys of pianistic frivolity, even debauchery! This is what Liszt’s disciple and student Rosenthal, an exceptional pianist and personality, a friend of Brahms and Johann Strauss himself, is doing here. The significant subtitle of his *Faschingschwank* conveys all the moods of the king of improvisers — *Humoresque on themes of Johann Strauss*. The carnival masks here are those with which Rosenthal disguises the various waltzes of Strauss, joyfully pillaged and distorted by him to the point of the utmost extravagance ... If classical music has its good music-hall, this is where it is.

Far from the highly poetic *Valses nobles et sentimentales* of 1911, dedicated in spirit to Schubert, there is something Mephistophelian in Ravel’s *La Valse*, something black and sardonic which can also be found in his Scarbo as in the *Concerto for the left hand*, and which again comes from Liszt, of whom the French musician was so fond. The dizziness is not only due to the work’s paroxysmal ending, it is the motor for all of it. In 1919-1920, the “apotheosis” of the waltz that the composer says he wants to attain conceals a different design: its inevitable decline, dragged into a “fantastic and fatal whirlwind”. The destiny of the chosen dance is transformed

into the apocalyptic one of the Austro-Hungarian Empire and Western civilization. The piano version, which was the one first performed in front of Diaghilev for the *Ballets Russes*, frightens with its black radicalism, its hellish dimension, its constant suffocating heat ... Shadows of Schubert, Schumann – Ravel had orchestrated his op. 9 *Carnaval* –, Tchaikovsky and others pass by, like so many ghosts returning from a bygone world. Here the charm of the dance is persistently venomous, and as if *undermined*, even when it seems to be freeing itself a little from its initial darkness. From the outset, the piano, both motoric and like an X-ray, removes all prettiness from its few voluptuous pseudo-élans (including a wink at the *Emperor Waltz* of Johann Strauss!) that emerge as if from a bad dream. Coming from the somber initial pounding, a sort of ironic antithesis to the bewitching opening of Paul Dukas' *Sorcerer's Apprentice*, the waltz here will only ever be born in tatters, in ruins, one might say, in the image of cracked Viennese palaces, up until its final collapse, led progressively to it as if by a machine gradually brought to white-hot. Of the waltz's giddiness and its history, we have nothing left but traces – music's final *Danse macabre*. The *Bolero*, created almost ten years later, was probably born here in this impossible and vain effort still to communicate the joy of

living – that which the waltz had originally intended to embody ...

Jean-Yves Clément

Author, publisher, festival organizer

varvaresos.com
apartemusic.com