

Cité de la musique

Piano transcription

**Vendredi 13 au dimanche 15
décembre 2002**

Vous avez dorénavant la possibilité de consulter
les notes de programme en ligne,
2 jours maximum avant chaque concert :
www.cite-musique.fr

Vendredi 13 décembre

- 5 Programme
- 7 Commentaires

Samedi 14 décembre

- 11 Programme
- 18 Commentaires

Dimanche 15 décembre

- 31 Programme
- 38 Commentaires

La transcription a connu son âge d'or au XIX^e siècle. Liszt en fut le maître absolu. « *La manière dont il ennoblit le trivial, rend monumental le petit, met en avant l'important (...) exerce un effet irrésistible sur nous* », dira de lui Busoni, le dernier des grands arrangeurs.

Le week-end qui lui est consacré reflète la diversité des formes musicales et des œuvres transcrites par Liszt : préludes et fugues de Bach, symphonies de Beethoven et Berlioz, lieder de Schubert, sans oublier un art proche de celui de la transcription, la paraphrase, où s'introduit une part de récréation, d'infidélité au modèle, que Liszt mit au service d'opéras célèbres, de Mozart à Wagner. Notre propos ne se limite cependant pas aux seules pratiques lisztiennes. Il s'ouvre à l'auto-transcription, exercice des plus périlleux. Nombre de compositeurs, de Mahler à Debussy, Stravinski, Ravel ou Bartók, ont ainsi mis à l'épreuve leurs propres œuvres orchestrales, trichant, ajoutant, négociant sans cesse avec eux-mêmes pour retrouver, privée de la séduction des timbres, l'essence du texte.

D'autres musiciens se prêtent à ce jeu du mentir vrai : Satie, Milhaud ou Gershwin le transforment en pur divertissement et deux pianistes de jazz viennent témoigner, selon le bon mot de Liszt, que « *l'arrangement continue de déranger* ».

Vendredi 13 décembre**19h**

Rue musicale

Wolfgang Amadeus Mozart / Otto Singer

Transcription pour piano à quatre mains de la
*Sérénade n° 13 « Eine kleine Nachtmusik » (« Une Petite
Musique de nuit »)*

Allegro

Andante : Romance

Allegretto

Rondo : Allegro

Brigitte Engerer, piano

Marie-Josèphe Jude, piano

Durée du concert : 15 mn

20h

Salle des concerts

Transcriptions pour 2 pianos**Claude Debussy / Maurice Ravel***Nocturnes*

25'

Serge Prokofiev / Riyaku Terashima*Symphonie n° 1 en ré majeur, op. 25 « Classique »*

15'

Serge Rachmaninov / Serge Rachmaninov*Danses symphoniques*

35'

Maurice Ravel / Maurice Ravel*La Valse*

12'

Martha Argerich, piano

Michel Béroff, piano

Durée totale du concert : 1h30

22h30

Amphithéâtre

Improvisations sur des thèmes de

Johann Sebastian Bach

L'Art de la fugue

Georg Friedrich Haendel

Le Messie

Wolfgang Amadeus Mozart

Requiem

Claude Debussy

Images pour piano, Livre I (Reflets dans l'eau)

Igor Stravinski

Le Sacre du printemps

Antoine Hervé, piano

Durée totale du concert : 1h

Mozart

Eine kleine Nachtmusik

Ecrite en 1787 pour un ensemble de cordes seules, la plus célèbre des *Sérénades* de Mozart étonne par sa spontanéité naturelle quand l'heure des œuvres graves de l'auteur de *Don Giovanni* semble avoir déjà sonné. Un mouvement de la pièce a été perdu ; sans doute ceci incombe-t-il à une ignorance de la forme de la sérénade (cinq mouvements) : on a voulu l'assimiler à un quatuor ou à une symphonie, en quatre mouvements. C'est au tournant des XIX^e et XX^e siècles, alors que les adaptations pianistiques de chefs d'œuvre orchestraux foisonnent, que Otto Singer signe plusieurs transcriptions, dont la *Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz pour piano à quatre mains (Ed. Peters), le *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss pour deux pianos (Universal Editions), les *Quatre symphonies* de Johannes Brahms, pour piano seul (Ed. Peters), et cette *Petite Musique de nuit* présentée ce soir.

Florent Albrecht

Debussy / Ravel

Nocturnes

Hormis *La Mer pour piano à quatre mains* et le *Prélude à l'après-midi d'un faune* pour deux pianos, Claude Debussy laissa à d'autres compositeurs le soin de transcrire ses œuvres orchestrales. La première exécution des *Nocturnes* eut lieu le 9 décembre 1900, sans le troisième volet, *Sirènes*, réservé au chœur féminin. Il fallut donc attendre le 27 octobre 1901 pour entendre l'œuvre dans son intégralité. C'est à cette époque que Maurice Ravel commença à réfléchir à une transcription pour deux pianos – celle de *Sirènes*, en collaboration avec le fils d'Emma Bardac, Raoul, disciple de Debussy. Il reprend ce projet quelques années plus tard et l'achève en 1909, mais la création n'eut lieu Salle Gaveau – avec Louis Aubert au second piano – que le 24 avril 1911. Elle témoigne de l'admiration vouée par Ravel à Claude de France. Claude Debussy s'inspire des tableaux du peintre américain James Mc Neill Whistler,

à l'impressionnisme pictural proche des symbolistes qu'il rencontra lors des fameux « mardis » de Mallarmé. A la première pièce, *Nuages*, où se perçoit l'influence de la musique chinoise succède *Fêtes*, marche joyeuse comparable aux cortèges des *Steppes de l'Asie centrale* de Borodine, qui représente « *le mouvement, le rythme dansant de l'atmosphère avec des éclats de lumière brusques* ». *Sirènes*, qui clôt cette trilogie, renoue avec l'atmosphère de *Nuages*. Un chœur féminin à huit voix sans paroles crée un effet obsédant qui annonce déjà le style de *La Mer*. La version pour deux pianos souligne l'écriture contrapuntique et surtout la complexité d'un discours en blanc et noir.

Prokofiev / Terashima
Symphonie « Classique »

Cette Première Symphonie de Prokofiev tient du pari : retrouver le style de Haydn sous une forme parodique avec l'esprit et l'ironie qui sied. Il s'agit aussi de se réconcilier, en 1918, avec un public dérouté et agressé par les dissonances, les rythmes sauvages voire barbares de la *Suite Scythe* (1916). A l'*Allegro* initial gorgé d'exubérances succède le *Larghetto*, hommage à Glazounov, sérénade avec des imitations de guitare. La *Gavotte*, chorégraphique, sera reprise dans le ballet *Roméo et Juliette* ; le dernier mouvement, *Molto vivace*, est un clin d'œil discret à Rimsky-Korsakov et à son opéra *Snegourotchka*. Le pianiste et compositeur japonais Riyaku Terashima, né en 1964, en a réalisé une transcription pleine de franchise et respectueuse du texte. Martha Argerich – qui a déjà enregistré cette transcription avec Kyoko Ito – ne tarit pas d'éloges sur cette réduction pianistique qu'elle a souvent l'occasion de jouer.

Rachmaninov /
Rachmaninov
Danses symphoniques

Les Danses symphoniques op. 45 de Rachmaninov furent écrites en 1940, mais la version pour deux pianos est antérieure à la version orchestrale. Ce sont Sergueï Rachmaninov lui-même et Vladimir Horowitz qui en assurèrent la création. Pianiste de légende, Rachmaninov connaît comme Liszt les secrets d'un instrument dont il a assuré la réputation à travers le monde. La résignation du premier mouvement, *Non allegro*, rappelle l'un des thèmes sombres de sa *Première Symphonie* qui fut un échec. L'*Andante con moto* est une valse lente à 6/8 qui rend, à la différence des valse viennoises, une impression mélancolique. Le troisième mouvement – *Lento assai* – *Allegro vivace* – *Lento assai* – s'inspire du fameux thème du *Dies irae* de la liturgie catholique et de celui de la psalmodie russe orthodoxe (*Béni soit le Seigneur*). La version pour pianos conserve cet ardent lyrisme slave, que vient parfois ponctuer l'écho assombri du *Dies irae*.

Ravel / Ravel
La Valse

« J'ai conçu cette œuvre comme une espèce d'apothéose de la valse viennoise à laquelle se mêle, dans mon esprit, l'impression d'un tournoiement fantastique et fatal. Je situe cette valse dans le cadre d'un palais impérial, environ 1855 », a écrit Ravel. Dès 1906, il eut l'idée d'un poème symphonique en forme de valse qu'il avait prévu d'intituler *Wien*. Grâce à Diaghilev, il put donner une forme chorégraphique à son projet. La version primitive pour piano à deux mains se transforme rapidement en une pièce pour deux pianos très travaillée, que Ravel crée à Vienne le 23 octobre 1920 en compagnie de Alfredo Casella ; l'Orchestre des Concerts Lamoureux, sous la baguette de Camille Chevillard, se charge d'en faire connaître l'orchestration – qui est la plus jouée aujourd'hui – le 12 décembre 1920 à Paris. L'argument de *La Valse*, inscrit en tête de la partition, est explicite : **« Des nuées tourbillonnantes laissent entrevoir par éclaircies des couples de valseurs. Elles se dissipent peu à peu : on distingue**

une immense salle peuplée d'une foule tournoyante ». La pièce pour deux pianos exige des interprètes une extrême virtuosité, et le sentiment d'angoisse irrévocable apparaît plus prégnant que sous les oripeaux symphoniques : les plans se détachent avec plus de clarté et de luminosité. Bâtie en deux grands crescendos, l'œuvre évoque de manière fugace les souvenirs de la valse viennoise à son apogée, à l'époque de Franz Schubert et plus encore de Johann Strauss. La volupté expressionniste poussée au paroxysme fatal est, selon Ravel, « *une progression ascendante de sonorité à laquelle la scène viendra ajouter celle de la lumière et du mouvement* ». Comme souvent, le compositeur français masque sous la pudeur d'un grand art les sentiments tragiques ressentis qu'inspire un monde disparu.

Michel Le Naour

Hervé
Improvisations

Avec une désinvolture savante, Antoine Hervé défend la multiplicité de langage et de culture. En électron libre, il a toujours préféré voyager à travers toutes les musiques, (du classique au *free*, des musiques électroniques à celles du monde), à travers toutes les formules (du grand ensemble de jazz au solo).

« *A présent, avoue-t-il, je veux me recentrer sur ce que je veux, ce que je suis et comment je sonne. C'est un moment de vérité et de maturité qui vient en son temps* ».

Pour ce faire, le piano solo est l'exercice idéal. Plus encore, s'il s'agit d'improviser à partir de transcriptions d'œuvres de Bach, Mozart, Stravinsky, Debussy...

On l'aura compris, avec Antoine Hervé, tout est ouvert, tout est possible. A condition que ce ne soit jamais un prétexte à virtuosité gratuite mais un exercice de haute solitude propice à l'expression de la liberté la plus vive.

Pascal Anquetil

Samedi 14 décembre

11h30

Rue musicale

Etudiants du Conservatoire de Paris
Transcriptions pour piano à quatre mains

Georges Bizet / Richard Kleinmichel
Ouverture de Carmen

Gioachino Rossini / Arnold Schönberg
Ouverture du Barbier de Séville

Romain Descharmes, piano

David Saudubray, piano

Durée du concert : 15 mn

12h

Salle des concerts

Gustav Mahler / Alexander von Zemlinsky
Transcription pour 2 pianos de la *Symphonie n°6*

1. Allegro energico, ma non troppo
2. Scherzo
3. Andante moderato
4. Finale

Claire Désert, piano

Emmanuel Strosser, piano

Durée du concert : 1h30

13h30

Amphithéâtre

Étudiants du Conservatoire de Paris

Transcriptions de lieder de Franz Schubert et
Robert Schumann par Franz Liszt

Franz Schubert / Franz Liszt

Auf dem Wasser zu singen

Ständchen

Gretchen am Spinnrade

20'

Shani Diluka, piano

Franz Schubert / Franz Liszt

Der Wanderer

Robert Schumann / Franz Liszt

Liebeslied

Frühlingsnacht

13'

Geoffroy Couteau, piano

Franz Schubert / Franz Liszt

Die Stadt

Gute Nacht

Der Doppelgänger

Erlkönig

16'

Juliana Steinbach, piano

Durée totale du concert : 1h

14h30

Rue musicale

Igor Stravinski / Igor Stravinski

Transcription de *Petrouchka* pour piano à quatre mains
(extraits)

Boris Berezovsky, piano

Brigitte Engerer, piano

Durée du concert : 15 mn

15h00

Salle des concerts

**Transcriptions pour deux pianos réalisées par
les compositeurs**

Claude Debussy

Prélude à l'après-midi d'un faune

9'

Béla Bartók

Le Mandarin merveilleux, suite

25'

Paul Dukas

L'Apprenti sorcier

12'

Igor Stravinski

Le Sacre du printemps

33'

Michel Béroff, piano

Jean-Philippe Collard, piano

Durée totale du concert : 1h30

16h30

Rue musicale

Transcriptions pour piano à quatre mains

Camille Saint-Saëns / Franz Liszt

Danse macabre, op. 40

8'

Carl Maria von Weber / Richard Kleinmichel

L'Invitation à la valse

9'

Claire Désert, piano

Emmanuel Strosser, piano

Durée totale du concert : 20 mn

17h

Salle des concerts

Transcriptions pour piano à quatre mains

Piotr Ilitch Tchaïkovski /

Sergueï Rachmaninov

Suite de la *Belle au bois dormant*

1. Introduction. La fée des lilas.
2. Adagio. Pas d'action.
3. Pas de caractère. Le chat botté et la chatte blanche.
4. Panorama.
5. Valse

15'

Ludwig van Beethoven / Franz Liszt

Symphonie n° 9 en ré mineur, op. 125

1. Allegro ma non troppo, un poco maestoso
2. Molto vivace
3. Adagio molto e cantabile
4. Presto – Rezitativo « O Freunde, nicht diese Töne ! » – Allegro assai

65'

Boris Berezovsky, piano.

Brigitte Engerer, piano.

Durée totale du concert : 1h30

18h30

Rue musicale

Johannes Brahms

Danses hongroises pour piano à quatre mains (extraits)

Marie-Josèphe Jude, piano

Jean-François Heisser, piano

Durée du concert : 15 mn

19h

Amphithéâtre

Johannes Brahms

Variations sur un thème de Haydn, op. 56 b
(version pour deux pianos)

17'

Sonate pour deux pianos, op. 34b

30'

Jean-François Heisser, piano

Marie-Josèphe Jude, piano

Durée totale du concert : 50'

20h

Salle des concerts

Liszt à l'Opéra

Giuseppe Verdi

Danse sacrée et duo final, extraits de *Aïda*

11'30

Chœur de la fête et Marche funèbre, extraits de *Don Carlos*

7'

Gioachino Rossini

Ouverture de Guillaume Tell

12'

Giuseppe Verdi

Rigoletto, paraphrase de concert

6'30

entracte

Vincenzo Bellini*Grande Fantaisie de concert sur la Somnambule*

12'30

Giuseppe Verdi*Miserere*, extrait de *Il Trovatore*

8'

Vincenzo Bellini*Réminiscences de Norma*

16'30

Giovanni Bellucci, piano

Durée totale du concert : 1h30

22h

Rue musicale

Piano à quatre mains**Erik Satie / Erik Satie**Transcription de *Parade*

1. Choral
2. Prélude du Rideau rouge
3. Entrée des Managers
4. Prestidigitateur chinois
5. Petite Fille américaine
6. Rag-time du paquebot
7. Acrobates
8. Suprême Effort des Managers
9. Finale
10. Suite au « Prélude du Rideau rouge »

Nicholas Angelich, piano

Michel Béroff, piano

Durée du concert : 15 mn

22h30

Amphithéâtre

Transcriptions, arrangements et improvisations par
Bruno Fontaine

Robert Schumann

Frühlingsnacht

Edith Piaf / Marguerite Monnot

L'Hymne à l'amour

Richard Strauss

Ouverture du Chevalier à la rose

Barbara

De Vienne à Göttingen

Giacomo Puccini

Intermezzo de Manon Lescaut

Serge Gainsbourg

La Javanaise

Jean Sibelius

Valse triste

Henri Contet / Norbert Glanzberg

Padam

Johann Sebastian Bach

Erbarm dich mein, o Herre Gott

Charles Trénet

Que reste-t-il de nos amours ?

Bruno Fontaine, piano

Durée totale du concert : 1h

Bizet / Kleinmichel

Ouverture de *Carmen*

Rossini / Schönberg

Ouverture du *Barbier de Séville*

Qu'ont en commun *Carmen* et le *Barbier de Séville*,

outre un argument très ibérique, et un indice de popularité auprès du public à nul autre pareil ? Sans doute un nombre de transcriptions très important. Les ouvertures d'opéras constituent autant de cibles privilégiées pour les transcriptions : elles concentrent en quelques pages quelques uns des thèmes les plus marquants de l'œuvre. A un rôle d'annonce au sein de l'architecture opératique succède ici une nature purement illustrative, sorte de « pot-pourri », de l'ouverture transcrite au piano.

Qu'elle soit l'œuvre de personnalités musicales éminentes, comme c'est ici le cas pour Schönberg, ou celle d'inconnus dont l'histoire, injuste, n'a pas daigné garder les traces, la transcription d'ouvertures d'opéras conserve une certaine fraîcheur qui témoigne d'une époque révolue : celle où l'on goûtait en gourmet les délices d'une cuisine musicale légère.

Pour Schönberg, il ne s'agit pas de faire preuve de modernité dans cette réduction pour piano à quatre mains de l'Ouverture du *Barbier de Séville*. A partir de 1903, Universal-Edition devient l'éditeur de Schönberg et cette réduction fait partie, avec celles du *Rosamonde* de Franz Schubert et du *Forgeur d'armes* de Lortzing, des premiers travaux réalisés pour son compte par un jeune compositeur de 29 ans, quatre années après l'écriture de la *Nuit transfigurée*.

Mahler / Zemlinsky

Symphonie n°6

Œuvre-monument qualifiée par Mahler lui-même de

« Tragique », la *Sixième symphonie* (1903-1904) continue d'intriguer et de fasciner. Son dernier mouvement – d'une trentaine de minutes à lui seul, miroir tragique du premier s'achevant sur une relative espérance – s'épuise en tensions jusqu'à l'abîme final. Les éléments mélodiques, notamment ceux de l'*Allegro* initial et du

Scherzo, disparaissent progressivement dans le dernier mouvement, comme frappés du sceau de la fatalité. Même le thème initial majeur de l'*Andante* se perd, lors de sa reprise ultime, pour mourir sur un *pizzicato* douloureux des contrebasses. Contemporain de son compatriote Gustav Mahler (1860-1911), Alexander von Zemlinsky (1871-1942) prit assez vite une direction opposée en matière de choix esthétiques, pour suivre les traces de son ami et ancien élève Arnold Schönberg. Cette transcription de la *Sixième Symphonie* (1906) peut s'interpréter comme un témoignage de reconnaissance de la part de Zemlinsky, que Mahler vient d'engager à la Hofoper de Wien la même année.

Lieder de Schubert et Schumann transcrits par Liszt

Franz Liszt revendiquait l'existence de trois types de composition pianistique : les paraphrases, les transcriptions, les partitions originales. Si le premier type se mesure au degré de liberté et de virtuosité atteint, le deuxième se doit d'être fidèle au texte original, notamment sur le plan harmonique. Pourtant, ces transcriptions de lieder de Franz Schubert et de Robert Schumann se caractérisent avant tout par leur audace pianistique, quand Schubert privilégiait une expression austère et essentielle du poème mis en musique.

A coups de grandes gammes chromatiques, d'arpèges éclatants, et d'autres brillants effets pianistiques, la magie lisztienne opère sans affaiblir le sens ni la verve profondément romantiques des lieder.

Ceux de Schubert revendiquent leur romantisme : solitude sublime du poète, amours torturées, fantastique...

En contrepoint apparaît la transcription de l'ultime lied *Frühlingsnacht* du *Liederkreis* op. 39 (1842) de Robert

Schumann : pleine d'espérance, la nuit ne prend plus, comme dans chacun des lieder précédents, les apparences d'un lieu fantasmatique et hallucinatoire où s'agitent les angoisses du poète ; elle figure une transition, attendue, vers une renaissance d'autant plus absolue qu'elle s'appuie sur un *Liebeslied* op.25 n°1, chant d'amour d'une jeune femme pour l'être aimé aux accents déclamatoires et mélancoliques : « *du mein Herz [...] du mein Schmerz* ».

Stravinski / Stravinski
Petrouchka

Pièce majeure des Ballets Russes, *Petrouchka* demeure l'une des œuvres qui ont participé à la gloire définitive du compositeur. Créées au Châtelet au printemps 1911, ces « scènes burlesques en quatre tableaux » rompent avec la tradition romantique pour inaugurer une certaine esthétique du burlesque : telle apparaît l'histoire de *Petrouchka*, le saint pétersbourgeois, Pierrot des faubourgs, pantin haut en couleur, tragique et inquiétant, sentimental et maladroit. Dans la Russie populaire du XIX^e siècle, la liesse, l'insouciance festive, les chants folkloriques... tout, dans la partition de Stravinski, est mis en œuvre pour installer cette atmosphère lumineuse et joyeuse où, derrière le rire grinçant, sourd une angoisse réelle. Si la fortune de *Petrouchka* doit se mesurer au nombre de ses transcriptions, le seul travail effectué par le compositeur sur son œuvre dénote l'importance qu'elle revêt à ses yeux : à une première transcription pour piano à quatre mains en 1912 succède une transcription pour piano mécanique en 1918. La célèbre adaptation pour piano seul, commande d'Arthur Rubinstein, date quant à elle de 1921. Plus tard, une transcription de la « danse russe » pour piano et violon (1932) et celle de treize fragments destinés à un dessin animé de la Warner Bros (1956) concourent à rendre populaires les thèmes marquants de *Petrouchka*. En 1947, Stravinski allège la partition de 1911 pour des considérations « pratiques » d'exécution.

Florent Albrecht

Debussy

*Prélude à l'après-midi
d'un faune*

Poème symphonique d'après un texte de Stéphane Mallarmé, l'œuvre connu en dépit des critiques un vif succès dès sa création le 22 décembre 1894 et n'a cessé d'être considérée comme « *la plus parfaite qui n'ait jamais été composée* » (Ravel), en particulier par son ambiguïté tonale. Le compositeur réalisa la version pour deux pianos alors qu'il travaillait encore à l'orchestration. Malgré l'absence de couleur instrumentale, elle rend parfaitement justice au synopsis mallarméen : « *ces décors successifs à travers lesquels se meuvent les désirs et les rêves du Faune dans la chaleur de cet après-midi. Las de poursuivre la fuite peureuse des nymphes et des naïades, ils se laisse aller au sommeil enivrant, rempli de songes enfin réalisés, de possession totale dans l'universelle nature* ». La liberté, les nuances, les harmonies raffinées ouvrent en une dizaine de minutes une ère nouvelle. Maurice Ravel, à son tour, en assura une transcription en 1910 pour piano à quatre mains.

Bartók

Le Mandarin merveilleux

Après la Première Guerre mondiale, la Hongrie vit une forme de terreur blanche dont Bartók subit indirectement les conséquences. Pour vaincre son angoisse et sa révolte, il s'attelle à la composition du *Mandarin merveilleux*. Le sujet met en scène un mandarin séduit par une prostituée. Des voyous essaient de le tuer dans une course poursuite sans y parvenir. Au moment où la fille fait sortir les bandits, le mandarin resté seule avec elle succombe à ses blessures. Dans la Hongrie rigoriste, la création de l'œuvre ne put avoir lieu. Ce n'est qu'à Cologne en 1925, sous forme de pantomime, que *Le Mandarin merveilleux* fut représenté, et seulement en 1926 à Buenos-Aires en temps que ballet. Le compositeur y affirme sa haine de la guerre et du monde qui l'a engendrée. Le rapprochement entre

Le Mandarin merveilleux et *Le Sacre du printemps* s'impose : Bartók connaît la partition de Stravinsky et utilise lui aussi les rythmes comme principe de création (*ostinato* rythmique et irrégularités dans la mesure). Les deux suites de concert qu'il tira de la partition en 1928 comme la transcription pour deux pianos sont la preuve de l'affection que le compositeur garda pour une œuvre dont la célébrité ne se démentira plus.

Dukas

L'Apprenti sorcier

Tout le monde connaît – même les enfants depuis *Fantasia* – l'histoire de *L'Apprenti sorcier*. De la ballade de Goethe, Paul Dukas écrivit en 1897 un scherzo symphonique qui illustre l'histoire avec une précision d'horloge, mais avec un second degré humoristique et ironique. La célébrité de cette page ramassée et suggestive, créée le 18 mai 1897 à la Société Nationale par Dukas lui-même, a valu de nombreuses transcriptions (récemment encore par les pianistes Yves Henry et Alexandre Tharaud). La version originale, de la plume du compositeur, garde une authenticité et une exactitude comme si l'œuvre était passée au scalpel.

Stravinski

Le Sacre du printemps

Le 29 mai 1913, soir de la création du *Sacre* au Théâtre des Champs-Élysées sous la baguette de Pierre Monteux, le public présent, qui provoqua l'un des plus grands scandales musicaux du XX^e siècle, ne savait pas combien cette page semblable à aucune autre aurait de conséquences sur la musique à venir. Dans ses *Chroniques de ma vie*, Stravinsky a raconté comment lui était venue l'idée du *Sacre* : la vision d'un grand rite païen au cours duquel était sacrifiée une jeune fille au dieu du Printemps.

Paradoxalement, malgré l'importance de l'orchestre, le charivari empêcha pratiquement d'entendre l'œuvre. C'est davantage la chorégraphie de Nijinsky qui attira quolibets et sifflets. Le ballet se divise en deux parties : le *Baiser à la terre* et le *Grand Sacrifice*, aux mouvements indépendants les uns des autres, jeux rituels et processions culminant avec la danse sacrale, obsessionnelle et tellurique. Stravinski réalisa lui même une transcription pour piano à quatre mains de cette partition. Elle respecte l'original, tant au niveau de l'architecture que de la richesse rythmique. Les effets de dissonance, les feulements harmoniques, les équivoques sonores alternent avec l'éclatement des thèmes populaires, voire folkloriques. C'est cette version que Stravinski joua fréquemment dans les salons parisiens avec Diaghilev ou Debussy au second piano - un Debussy qui se serait dit inquiet à la création du *Sacre* de la direction que semblait prendre la musique de Stravinski !

Saint-Saëns / Liszt
Danse macabre, op. 40

Poème symphonique inspiré d'une œuvre en vers d'Henri Cazalis, la *Danse macabre* de Saint-Saëns est aujourd'hui l'une des œuvres les plus connues du compositeur français. A sa création en 1875, le scandale fut pourtant à son comble. A vrai dire, Saint-Saëns joue avec les nerfs de son auditoire : la mort à minuit mène le bal des squelettes avec son violon dans un cimetière glacé. L'humour n'est pas absent, avec le claquement des os suggéré par le xylophone, parodie très gaie du *Dies Irae*, et la Valse jouée par la mort est plus ironique que macabre. Franz Liszt transcrivit l'œuvre en 1876 à Hanovre et en réalisa une version pour piano à deux mains dont il envoya une copie au compositeur avec ces mots : « *Je vous prie d'excuser mon inhabileté à réduire au piano le merveilleux coloris de la partition. A l'impossible, nul n'est tenu !* ».

Touché par ce geste, Saint-Saëns jouera cette transcription en Allemagne en 1911 lors des cérémonies célébrant le centième anniversaire de la naissance de Liszt.

Weber / Kleinmichel
L'Invitation à la valse

L'Invitation à la valse op. 65 est un exemple parfaitement réussi de ce qu'était au XIX^e la valse de concert romantique. Carl Maria von Weber eut l'idée géniale de transformer les trente-cinq premières mesures d'introduction d'un genre très conventionnel en un mini-drame où le danseur approche sa cavalière avec timidité. La forme est celle d'un *rondo* très équilibré où la valse viennoise tourne sur elle-même. L'œuvre est aujourd'hui plus connue dans l'orchestration brillante et colorée que Berlioz en réalisa en 1841 pour les représentations parisiennes du *Freischütz*. Pourtant, l'original pour piano seul (1819) tient de la pièce de bravoure et ne manqua pas d'influencer Chopin et Liszt. Le compositeur, pianiste et chef d'orchestre allemand Richard Kleinmichel (1846–1901) effectua une transcription pour piano à quatre mains. En dehors de ses propres œuvres (opéras, symphonies, pièces pour piano), il réalisa la réduction pour piano de plusieurs opéras de Wagner, notamment la *Tétralogie*.

Michel Le Naour

**Tchaïkovski /
Rachmaninov**
La Belle au bois dormant,
suite

A la demande du compositeur, c'est Alexandre Siloti qui entama la transcription du ballet en 1889. Mais une blessure l'empêcha d'achever son travail et il chargea en 1890 son jeune cousin et élève Sergueï Rachmaninov de poursuivre son œuvre. La correspondance de Tchaïkovski

témoigne de son insatisfaction devant le résultat obtenu, et il fallut la détermination de Siloti pour que la transcription fût éditée, après révision du manuscrit. Sans rapport avec la chronologie du ballet, la suite n'en obéit pas moins à une certaine logique musicale : cinq tableaux se succèdent pour mettre en valeur les dons de coloriste du compositeur russe. Entre lyrisme et légèreté, badinerie et contrepoint dramatique, la popularité de ces pièces ne s'est jamais démentie.

Beethoven / Liszt
Symphonie n° 9

Le XIX^e siècle a vu fleurir un nombre impressionnant d'adaptations et de transcriptions pour piano, plus ou moins heureuses, de chefs d'œuvre symphoniques ou lyriques. C'est que la musique de salon avait cours et que subsistait un réel plaisir de pouvoir jouer chez soi, à quatre mains ou en solo, des partitions d'orchestre réduites. En fin connaisseur et âpre défenseur de la musique de Beethoven, Liszt releva ainsi la gageure de transcrire, non à quatre mains, comme c'était monnaie courante, mais à deux mains, l'intégralité des symphonies du maître de Bonn. Tâche énorme s'il en est, nécessitant rigueur stylistique et performance technique, son travail s'échelonna pour l'ensemble des pièces de 1835 à 1865. La symphonie qui lui imposa le plus de contraintes fut évidemment la *Neuvième*, notamment son dernier mouvement, celui de l'« Hymne à la joie ». Par respect pour l'œuvre de Beethoven, il laissa symboliquement la partie du chœur figurer sur la partition.

Florent Albrecht

Brahms

Danses hongroises

Plus que de transcriptions, il s'agit d'œuvres originales, car malgré la popularité de la version orchestrale des vingt-quatre *Danses hongroises*, Brahms a d'abord composé ces œuvres pour le piano à quatre mains. Des quatre cahiers publiés successivement en 1869 et en 1880, Clara Schumann assura avec Brahms, le 30 octobre 1869, la création des deux premiers. Depuis, ces *Danses* ont donné lieu à d'innombrables arrangements dont certains de la main de Brahms lui-même. Il publie une version pour piano à deux mains des dix premières *Danses* et en orchestre trois (n° 1, 3 et 10) en respectant le caractère tzigane qui en font la saveur. D'ailleurs, le compositeur tenait tout particulièrement à sa version pour piano à quatre mains : « *Je les ai conçues pour quatre mains, si je l'avais fait pour orchestre elles seraient différentes* », déclara-t-il à son éditeur Simrock. Les tentatives effectuées par d'autres orchestrateurs de génie (Joachim, Dvorak) en dénaturent souvent la spontanéité.

Variations sur un thème de Haydn, op. 56 b

Écrites durant l'été 1873, les *Variations sur un thème de Haydn* connurent d'abord une version pour deux pianos créée au mois d'août 1873 par Brahms et Clara Schumann. Cette première œuvre purement orchestrale permet à Brahms de perfectionner sa technique d'écriture par le truchement de variations, avant de s'attaquer à des partitions d'envergure comme les quatre symphonies. Le thème d'origine est emprunté à la *Feldpartita en si bémol majeur* de Haydn (*Hob II.46*), et repose sur un vieux chant de pèlerins : le choral de Saint Antoine. En huit variations sur le thème et un finale en forme de passacaille, le compositeur multiplie les audaces harmoniques et retrouve dans le poids du clavier une matière particulièrement dense caractéristique de son style pianistique.

*Sonate pour deux pianos
en fa mineur, op. 34 b*

Au cours de l'hiver 1861-1862, Brahms écrit un *Quintette à cordes* qui ne satisfait ni Clara Schumann, ni Joseph Joachim dont l'appréciation portée sur ses œuvres lui est si précieuse. Tous deux lui reprochent de manière à peine voilée de ne pas parvenir à traduire la richesse de l'œuvre par le truchement d'une formation à cordes seules. Il l'arrange alors pour deux pianos, entreprise qui ne convainc pas plus Clara Schumann. Ses conseils portèrent leurs fruits puisque Brahms révisa sa *Sonate pour deux pianos* et composa le *Quintette à cordes op. 34*, forme sous laquelle l'œuvre s'est imposée. Les doutes du compositeur et ses hésitations à choisir un dispositif instrumental portent la marque « d'un caractère peu porté à la décision » (J.-M. Ferran in *Brahms*, Editions Jean-Paul Gisserot, 1998), tempérament qui se vérifie également dans sa vie amoureuse par son impossibilité à passer à l'acte. Malgré le succès remporté par son *Quintette*, il ne cachera jamais son affection pour la version à deux pianos, en dépit du manque de contrastes instrumentaux inhérent aux limites imposées par les claviers. Elle n'en reste pas moins un exemple réussi où Brahms, en tant que pianiste, exploite toutes les richesses harmoniques et polyphoniques de son instrument de prédilection.

Michel Le Naour

**Transcriptions et
paraphrases de Liszt**

En des temps où n'existaient ni radio ni disques, les transcriptions et arrangements constituaient le moyen privilégié de la diffusion musicale. L'un des exercices les plus en vogue était la paraphrase de concert pour piano, dont l'essor à partir de la fin des années 1820 correspondait aux nouvelles conquêtes de la facture : le roi des instruments était désormais apte à dépasser en virtuosité les gosiers les plus illustres. Les Thalberg,

Hiller, Kalkbrenner s'affrontèrent sur ce terrain, mais bientôt Liszt les renvoya dos à dos, tant il dominait tous ses rivaux. Sa première tentative en la matière, une *Grande Fantaisie sur la tyrolienne de la Fiancée d'Auber* (1829), s'inscrivait tout à fait dans la mouvance générale. Mais il fit preuve bientôt d'une ambition tout autre : il ne s'agissait plus de singer une voix, ni de s'appuyer sur la gloire d'autrui pour asseoir sa propre fortune, mais de traduire en termes pianistiques des effets a priori étrangers aux possibilités du clavier : en bref, d'une véritable étude sonore, harmonique, technique dont les fruits seraient récoltés par les œuvres originales de Liszt.

Les années 1835 et 1836 marquèrent un premier pic dans cette production avec les fantaisies sur *la Juive*, *les Huguenots*, *Niobe* et *Lucia di Lammermoor*. Cinq ans plus tard, en 1840-1841, Liszt tirait une seconde salve, où il se démarquait définitivement de ses collègues et contemporains. *Norma* (sans « *Casta diva* » !), *Les Puritains* et *La Somnambule* de Bellini tombèrent alors dans son génial creuset, sans compter les deux sommets de ces années : les *Réminiscences de Don Giovanni* et celles de *Robert le diable* (Meyerbeer).

Liszt voulut également promouvoir des musiques trop négligées à son goût. Il inventa à cet effet un genre qu'il baptisa lui-même « partition de piano », sorte de transcription aucunement réductrice, où le clavier devait au contraire traduire toute la complexité orchestrale des originaux. Si ces partitions restent fidèles à l'original, Liszt se réapproprie au contraire dans ses paraphrases le matériau qu'il emprunte, réorganisant le drame selon son propre génie. La *Paraphrase de concert sur Rigoletto* (1859) relève un défi : plutôt que de reprendre les airs fameux du Duc, Liszt choisit de traduire l'admirable quatuor vocal de l'acte III, écheveau complexe qu'il démêle avec la même virtuosité que Verdi. L'étendue du clavier éclate en registres très contrastés, sous un flot incessant de traits cristallins notés en petites notes afin que se dégagent

visuellement les thèmes (une typographie mise au point par Liszt). L'invention est débordante (*Rigoletto* contient en particulier de délicieuses gammes à trois doigts), et le résultat exquis.

Claire Delamarche

Satie / Satie

Transcription de *Parade*

A coups de revolver et à cris de sirènes, en passant par une machine à écrire, une roue de loterie, un moteur d'avion, qui aurait pu imaginer pareille nomenclature instrumentale pour un ballet créé au Théâtre du Châtelet, à Paris, ce 18 mai 1917 ? Erik Satie provoqua un scandale inégalé dans les milieux artistiques parisiens. Pourtant, l'affiche était prometteuse : les Ballets Russes dirigés par Sergueï Diaghilev, un argument développé par Jean Cocteau, des décors et costumes conçus par Pablo Picasso, le tout sous la baguette d'Ernest Ansermet...

C'est Guillaume Apollinaire qui écrit pour le programme un manifeste, créant pour l'occasion le terme de « *surréalisme* ». Contemporaine de la partition orchestrale, la transcription pour piano à quatre mains de *Parade* (1917) témoigne de cette écriture réglée mécaniquement, tel un mouvement d'horlogerie.

Florent Albrecht

Transcriptions, arrangements et improvisations par Bruno Fontaine

Le programme de transcriptions, d'arrangements et d'improvisations proposé est à l'image de Bruno Fontaine, ce musicien Protée. Rien de ce qui concerne la musique ne lui est étranger. Avec un art subtil de jardinier japonais, il marie les genres les plus divers pouvant allier

avec une technique d'orfèvre le romantisme le plus pur du lied *Frühlingsnacht* (extrait du *Liederkreis op. 39* de Robert Schumann) qui chante à en mourir comme le rossignol ou la poésie la plus sensible de la chanson *Que reste-t-il de nos amours ?* de Charles Trenet, à l'optimiste *Hymne à l'amour* de Marguerite Monnot immortalisé par la voix d'Edith Piaf. La sublime ouverture douce amère de l'opéra *Le Chevalier à la rose* de Richard Strauss (1911) réduite pour piano, comme l'*Intermezzo* de *Manon Lescaut* de Giacomo Puccini (1893) qui dissimule sous sa parure orchestrale la fatalité de l'amour tragique de Manon et du chevalier des Grieux, sont l'occasion de modulations pianistiques. Les mélodies de Barbara situées entre *Vienne et Göttingen*, *La Javanaise* de Serge Gainsbourg ou *Padam* de Henri Contet / Norbert Glanzberg apportent leur touche nostalgique. Le Finlandais Jean Sibelius (1865-1957), qui n'aimait pas le piano, a pourtant transcrit pour cet instrument sa fameuse *Valse triste*. Au charme inexprimable d'une musique enveloppante où la mort s'empare sous ses atours harmonieux d'une mère veillée par son enfant, répond le choral de Jean-Sébastien Bach « *Erbarm dich mein, o Herre Gott* », cri adressé au Seigneur pour atteindre, par le pardon, la vie éternelle. Il faut toute l'imagination pianistique de Bruno Fontaine pour donner un sens à cet authentique melting-pot musical.

Michel Le Naour

Dimanche 15 décembre**11h**

Salle des concerts

Transcriptions pour deux pianos**George Gershwin / George Gershwin***Un Américain à Paris*

16'

Rhapsody in blue

16'

George Gershwin / Percy GraingerFantaisie sur *Porgy and Bess*

15'

Jean-Philippe Collard, piano

Bruno Fontaine, piano

Durée totale du concert : 50 mn

13h

Amphithéâtre

Ludwig van Beethoven / Hugo UlrichTranscription pour piano à quatre mains de
la *Symphonie n° 6 « Pastorale », op. 68*

40'

Richard Strauss / Otto SingerTranscription pour deux pianos de la *Symphonie alpestre*

47'

Claire Désert, piano

Emmanuel Strosser, piano

Durée totale du concert : 1h30

14h

Rue musicale

Piano à quatre mains**Piotr Ilitch Tchaïkovski / Eduard Langer**Transcription de *Casse-Noisette (extraits)*

Boris Berezovsky, piano

Brigitte Engerer, piano

Durée totale du concert : 15 mn

14h30

Salle des concerts

Wolfgang Amadeus Mozart / Ferruccio BusoniTranscription pour deux pianos de l'*Ouverture* de la *Flûte enchantée*

7'

Richard Wagner / Zoltan Kocsis* / Franz Liszt**Transcription pour piano du *Prélude** et *mort d'Isolde***, extraits de *Tristan et Isolde*

18'

Richard Wagner / Hans von BülowTranscription pour piano à quatre mains de l'*Ouverture* de *Tannhäuser*

17'

Richard Wagner / Hugo WolfParaphrase sur *La Walkyrie*, pour piano

15'

Wolfgang Amadeus Mozart / Franz LisztParaphrase sur *Don Giovanni*, pour deux pianos

15'

Jean-François Heisser, piano

Marie-Josèphe Jude, piano

Durée totale du concert : 1h15

16h

Rue musicale

Piano à quatre mains

Darius Milhaud

Transcription du *Bœuf sur le toit*

Jean-Philippe Collard, piano

Emmanuel Strosser, piano

Durée totale du concert : 15 mn

16h30

Salle des concerts

Transcriptions pour piano

Johann Sebastian Bach / Ferruccio Busoni

Toccata, adagio et fugue en ut majeur

25'

Chaconne de la Partita pour violon en ré majeur

14'

Choral « Wächet auf, ruft uns die Stimme »

5'

Choral « Nun komm' der Heiden Heiland »

4'

Johann Sebastian Bach / Franz Liszt

Variations sur « Weinen, klagen, sorgen, sagen »

15'

Nicholas Angelich, piano

Durée totale du concert : 1h15

18h

Amphithéâtre

Étudiants du Conservatoire de Paris
Franz Liszt : Paraphrases d'opéras

Franz Liszt / Georg Friedrich Haendel
Arrangement de concert de la *Sarabande et Chaconne*
tirées d'*Almira*
10'

Franz Liszt / Charles François Gounod
Paraphrase de concert sur la *Valse de Faust*
10'

David Fray, piano

Franz Liszt / Richard Wagner
Spinnerlied (Chanson des fileuses),
extrait du *Vaisseau fantôme*
6'
Am stillen Herd, extrait des *Maîtres-Chanteurs de Nuremberg*
10'

Ayano Shimada, piano

Franz Liszt / Richard Wagner
Marche solennelle du Graal, extrait de *Parsifal*
7'

Franz Liszt / Giuseppe Verdi
Paraphrase sur *Rigoletto*
7'

Jonas Vitaud, piano

Durée totale du concert : 1h

18h30

Rue musicale

Piano à quatre mains

Maurice Ravel

Transcription du *Boléro*

Michel Béroff, piano

Jean-Philippe Collard, piano

Durée du concert : 13 minutes

19h

Salle des concerts

Johann Sebastian Bach / Johannes Brahms

Transcription pour la main gauche de la *Chaconne* de la *Partita pour violon seul* en ré majeur

14'

Marie-Josèphe Jude, piano

Wolfgang Amadeus Mozart / Franz Liszt

Transcription pour piano du *Confutatis* et du *Lacrimosa du Requiem*

10'

Brigitte Engerer, piano

Louis Moreau Gottschalk / A. Napoléon

Les Yeux noirs, polka de concert op.66

Transcription pour piano à 3 mains

5'

Jean-François Heisser, piano

Marie-Josèphe Jude, piano

Maurice Ravel / Maurice Ravel

Transcription pour piano à quatre mains de
la *Rapsodie espagnole*

14'

Boris Berezovsky, piano

Brigitte Engerer, piano

Gustav Mahler / Marc-Olivier Dupin

Transcription pour cinq mains, trois pianos de
l'*Adagietto* de la *Symphonie n°5*

(Commande de la Cité de la musique)

10'

Brigitte Engerer, piano

Jean-François Heisser, piano

Marie-Josèphe Jude, piano

Manuel de Falla / Gustave Samazeuilh

Transcription pour six mains, deux pianos des
Nuits dans les jardins d'Espagne

23'

Brigitte Engerer, piano

Jean-François Heisser, piano

Marie-Josèphe Jude, piano

Wolfgang Amadeus Mozart / Marc-Olivier Dupin

Transcription pour sept mains, trois pianos de
l'*Ouverture des Noces de Figaro*

(Commande de la Cité de la musique)

5'

Boris Berezovsky, piano

Brigitte Engerer, piano

Jean-François Heisser, piano

Marie-Josèphe Jude, piano

Ludwig van Beethoven / Jean-François Heisser
Pot-pourri des *Symphonies*, pour huit mains, deux pianos
20'

Boris Berezovsky, piano

Brigitte Engerer, piano

Jean-François Heisser, piano

Marie-Josèphe Jude, piano

Durée totale du concert : 1h50

Gershwin / Gershwin
Rhapsody in blue,
Un Américain à Paris

George Gershwin raconte que l'idée de sa rhapsodie lui vint lors d'un voyage en chemin de fer. Le 4 janvier 1924, il apprend dans un journal que cinq semaines plus tard doit avoir lieu la création d'un « jazz-concerto » qu'il est en train d'écrire. Il avait en effet promis – assez vaguement – au chef d'orchestre Paul Whiteman de lui écrire une œuvre de jazz sérieux pour piano et orchestre. Celui-ci ne put accepter que Gershwin renonce à son projet. Un compromis fut trouvé : Gershwin écrirait l'œuvre pour deux pianos et Ferdé Grofé (1892-1972) se chargerait de l'orchestration. En fait, le soir de la création le 12 février 1924, la partie de piano n'était pas terminée et Gershwin improvisa les parties manquantes avec grand succès. Ainsi, la version pour deux pianos est la version originale ; par la suite le compositeur américain publiera une autre version pour piano seul. Gershwin fit deux voyages à Paris en 1926 et 1928. Lors de son dernier voyage au printemps 1928, il commença à travailler à la partition d'*Un Américain à Paris*. Dans ce poème symphonique, il se souvient d'une promenade effectuée sur les Champs-Élysées au milieu de la foule parisienne et des klaxons des taxis. Il entend une chanson de la Belle Époque à une terrasse de café, éprouve le mal du pays dans une partie plus méditative, rencontre un autre Américain et conclut l'œuvre par un hymne à Paris. Cette œuvre sérieuse composée par un autodidacte fut créée le 13 décembre 1928 à Carnegie Hall par le New York Philharmonic dirigé par Walter Damrosch. Son *Américain à Paris* était mis sur le même plan que des œuvres de Franck, Lekeu et Wagner ! Bien qu'il considérât cette œuvre comme essentiellement orchestrale, il n'en écrivit pas moins une version pour deux pianos avant même de terminer le poème symphonique. La version orchestrale présente quelques coupures par rapport à la version pour deux pianos, ce qui permet d'entendre des passages inhabituels.

Gershwin / Grainger
*Fantaisie sur Porgy
and Bess*

***Porgy and Bess* est l'œuvre de toute une vie** et demeure la composition la plus ambitieuse de Gershwin. En 1925 est publié un récit à succès inspiré d'une histoire vraie qui se déroule dans un ghetto noir. La pièce de théâtre issue de cette nouvelle attire Gershwin qui convainc l'auteur Edwin DuBose Heyward de lui céder les droits d'adaptation. Créé le 30 septembre 1935 à Boston, *Porgy and Bess* remporte un vif succès qui s'étend rapidement à d'autres scènes. Percy Grainger a toujours beaucoup pratiqué la transcription, et la plupart de ses compositions sont des arrangements de mélodies populaires pour piano seul ou à deux pianos. Admirateur de George Gershwin, il décide de réaliser une transcription à partir des thèmes de *Porgy*, dont la *Fantaisie* publiée en 1951 reprend la plupart des célèbres mélodies, dans une tradition virtuose propre au XIX^e siècle.

Beethoven / Ulrich
Symphonie « Pastorale »

La composition de la *Symphonie Pastorale* fut menée de front avec celle de la *Cinquième en ut mineur op. 67*, créée elle aussi au concert du 22 décembre 1808. Elle occupe une place à part dans l'œuvre du compositeur : c'est en effet la seule œuvre – outre la *Victoire de Wellington* – à posséder un programme explicite. En cinq mouvements, le plus souvent mélodiques, et d'une sérénité panthéiste, Beethoven cherche plus à évoquer le sentiment éprouvé à la vue de la nature qu'à peindre la nature elle-même. Le compositeur allemand Hugo Ulrich (1827-1872) enseigne au Conservatoire Stern en même temps qu'il travaille pour des maisons d'édition. Il arrange à leur demande les *Symphonies* de Beethoven pour piano à quatre mains – Franz Liszt s'était contenté d'une transcription pour piano seul - ainsi que certains quatuors à cordes.

Strauss / Singer
Symphonie alpestre

Otto Singer a vécu dans l'ombre de Richard Strauss.

Violoniste de formation, il l'assiste dans ses activités de chef d'orchestre. Jusqu'en 1895 (*Aus Italien*), le compositeur réalise lui-même les éditions pour piano de ses œuvres, puis Otto Singer le relaie dans cette entreprise jusqu'à sa mort en janvier 1931. Archétype de la musique à programme, la *Symphonie alpestre* décrit la Nature, de l'aube au crépuscule, en une progression continue. De la délicatesse de l'introduction aux éruptions sonores les plus voluptueuses voire pompeuses, c'est tout un parcours du voyageur, avec ses péripéties, que Strauss propose dans les vingt-deux sections de ce gigantesque poème symphonique aux titres scrupuleux. Otto Singer, en parfait épigone, se contente de suivre dans sa transcription le réalisme parfaitement maîtrisé de l'écriture, sans jamais atteindre à la somptuosité d'un grand orchestre aux dimensions post-wagnériennes.

Michel Le Naour

Tchaïkovski / Llarger
Transcription de
Casse-Noisette

Si la notoriété du ballet n'est plus à faire, l'œuvre a toujours été considérée à part dans l'œuvre du compositeur russe. Sur le plan artistique notamment, elle apparaît comme un aboutissement : fantastique et imaginaire se mêlent pour exprimer cette atmosphère si caractéristique du conte d'Hoffmann à l'origine du ballet. La fortune de *Casse-Noisette* fut telle que, très vite, un nombre incroyable de transcriptions de ses mélodies les plus célèbres virent le jour. La plupart d'entre elles, destinées aux salons bourgeois, pour piano seul ou à quatre mains, offraient un modèle exagérément simplifié de la partition originale. Simple signe des temps ou certaine facilité harmonique propice à de tels arrangements ? Cette diffusion parallèle de son œuvre contribua par ailleurs à l'extraordinaire popularité de ces pièces.

Transcriptions et paraphrases d'opéras

Quelle distance sépare la transcription de la paraphrase ?

Au XIX^e siècle, la paraphrase devient une forme à elle toute seule, c'est-à-dire une composition originale à part entière. Ce qui n'est pas le cas de la transcription. Censée mettre la virtuosité de l'interprète en valeur, la paraphrase apparaît en effet comme une forme d'adaptation libre d'une partition sur laquelle l'expressivité rivalise avec le brio de l'exécution. A ce titre, l'opéra fournit à la paraphrase un matériau de base adéquat : ses airs célèbres constituent pour l'auditeur un repère aisé sur lequel l'interprète effectuera ses figures non imposées, libres, récréatives. La transcription quant à elle, plus scrupuleuse, continue de servir un texte fondateur qu'elle respecte avant tout. Plus question de broderies superflètes ici, seule la recherche d'une même harmonie, d'une couleur similaire à celle de l'original, préside au travail de transcription. Ferruccio Busoni, figure emblématique des transpositeurs célèbres avec Liszt, relève ce défi d'approcher au plus près l'esprit des partitions originales. Dans cette transcription de l'Ouverture de la *Zauberflöte*, élaborée en 1923, nulle coupure ni changement harmonique ne viennent modifier le corps original du texte mozartien. La paraphrase d'Hugo Wolf sur la *Walkyrie* a de quoi surprendre : en 1882, l'auteur du *Spanisches-Liederbuch* n'a pas encore écrit un seul de ses célèbres recueils de lieder, qui concourront à sa fulgurante gloire posthume. A la même époque, une autre paraphrase wagnérienne, sur les *Meistersinger von Nürnberg*, voit le jour : ces deux pièces restent des curiosités dans l'œuvre de Wolf, alors âgé de vingt-deux ans. La paraphrase sur le *Don Giovanni* de Mozart, communément appelée « Réminiscences de Don Juan », est donnée ici dans sa version pour deux pianos (1877), mais une version antérieure pour piano seul existe (1843). Cette pièce demeure conforme aux canons du genre : les thèmes les plus marquants de l'opéra sont utilisés pour faire l'objet de développements virtuoses libres et très romantiques dans l'expression, à la gloire de ses interprètes.

Florent Albrecht

Milhaud*Transcription du Bœuf sur le toit*

La version orchestrale du *Bœuf sur le toit* a fait le tour du monde. Madeleine Milhaud, dans son livre de souvenirs *Mon XX^e siècle*, relate la genèse du « Bœuf » dont les rythmes déchaînés rapportés du Brésil par Darius (des sambas, des tangos) auraient dû illustrer un film muet de Charlie Chaplin, ce qui lui vaut le sous-titre de « Cinéma-Symphonie ». C'est entre 1917 et 1919 que Milhaud réside à Rio de Janeiro en tant que secrétaire de Paul Claudel, ambassadeur de France au Brésil. Il s'imprègne des danses brésiliennes, qu'il utilisera souvent par la suite, et à peine rentré en France il écrit le *Bœuf sur le toit*. Il explique lui-même « *qu'il a rassemblé quelques mélodies populaires... et même un fado portugais transcrits avec un thème de genre rondo qui se répétait entre chaque paire successive* ». Sous une apparence bon enfant, voire superficielle, l'œuvre se révèle incroyablement subtile tant sur le plan tonal que structurel, et le thème du rondo, polytonal, qui apparaît douze fois est de Milhaud lui-même. Chaque danse s'élève l'une après l'autre et des modulations savantes permettent de passer successivement par les douze tons. L'œuvre fut créée le 21 février 1920 à la Comédie des Champs-Élysées, sous la baguette de Vladimir Goldschmann. La transcription pour piano à quatre mains, sous les doigts de Jean-Philippe Collard et d'Emmanuel Strosser, permettra de retrouver l'authenticité d'une pièce qui a fait la gloire de Darius Milhaud.

*Michel Le Naour***Bach / Busoni***Transcriptions pour piano*

A l'image d'un Franz Liszt, Ferruccio Busoni se passionna pour les transcriptions. « *Toute écriture est, en elle-même, la transcription d'une idée abstraite* » affirme-t-il : loin de les considérer comme de simples bagatelles

à destination des salons, Busoni voulut légitimer une démarche à la fois intellectuelle et artistique. Ses transcriptions de Jean-Sébastien Bach en constituent d'évidentes illustrations. Les chorals « *Nun komm' der Heiden Heiland* » et « *Wachet auf, ruft uns die Stimme* », enfin la *Toccata, adagio et fugue* en ut majeur, écrits pour orgue, sont dans l'ensemble fidèles aux partitions originales. La réduction au piano suscite des difficultés techniques supplémentaires, notamment par l'absence de pédale. Quant à la célèbre transcription de la *Chaconne* de la *Deuxième Partita* pour violon seul, elle obéit à une logique de transposition double : Busoni l'a conçue, avant même sa forme pianistique aboutie, comme une pièce d'orgue. Le travail de réduction s'y apparente ainsi à celui qui fut opéré sur les chorals.

Bach / Liszt

« *Weinen, klagen, sorgen, sagen* »

On a tendance à comparer ces variations à la *Fantaisie et Fugue sur le nom de Bach*. Contrairement à celle-ci, qui est une adaptation d'une œuvre écrite au départ pour orgue, cette partition pour piano est originale. Inspirées de la cantate « *Weinen, klagen, sorgen, sagen* » (« *Pleurer, gémir, souffrir, trembler* »), de 1724, ces trente-six variations s'appuient sur la basse initiale constituée d'une lente et douloureuse succession de degrés chromatiques. A la fois graves et empreintes d'une ferveur certaine, elles consacrent par ailleurs la virtuosité de leur interprète ; à cet égard nous nous rapprochons ici de l'esprit des paraphrases lisztienes.

Florent Albrecht

Liszt

Paraphrases d'opéras
(Haendel, Gounod,
Wagner)

Autour de 1830, l'instrument en vogue était le piano, dont les facteurs parisiens Erard et Pleyel se disputaient les derniers perfectionnements. Le vieux piano-forte avait vécu, le soleil se levait sur le roi des instruments, capable d'imiter tous les registres de la voix humaine, de flamboyer comme un orchestre colossal, de déferler en gammes étourdissantes pour peu que s'y exerçât le talent d'une star comme ces Hiller, Kalkbrenner, Thalberg, qui déchaînaient les foules, ou mieux encore de ce jeune Hongrois, Franz Liszt, qui à vingt ans à peine surpassait déjà tous ses rivaux.

L'un des exercices les plus prisés était celui de la paraphrase d'opéra. Nouvelle coqueluche des salons, le pianiste se voulait l'égal de ces Pasta, Grisi, Malibran ou Nourrit qui triomphaient au Théâtre des Italiens dans Rossini ou Bellini.

Le nombre des paraphrases, fantaisies et autres pots-pourris dont jouirent (ou furent victimes) certains auteurs lyriques comme Meyerbeer, Auber ou Bellini, dit assez l'enthousiasme que soulevaient leurs ouvrages.

On s'attachait, bien sûr, à reprendre les morceaux les plus spectaculaires : chœurs et marches eurent un succès certain, le but des emprunteurs étant souvent plus de se faire valoir que d'obliger les empruntés. Dans ce joyeux tumulte, Liszt fit rapidement bande à part. Sous ses doigts, les paraphrases devinrent bien davantage que de simples pots-pourris : il opérait de véritables relectures de ces drames, combinant les airs au sein de structures très pensées, pourvues d'introductions et de codas.

S'il fallait une preuve du destin élevé que Liszt réservait à ce genre, il suffit de souligner qu'il le cultiva jusqu'aux dernières années de sa vie, bien au delà de sa propre carrière de pianiste virtuose, bien au delà du tourbillon parisien des années 1830. Il témoignait ainsi de son intérêt pour l'œuvre de ses contemporains, guettant la nouveauté aussi bien à son clavier qu'à la tête de l'orchestre de Weimar à partir de 1848.

Dans la petite capitale saxonne, Liszt dirigeait l'opéra. Il était donc bien naturel qu'il continuât sa série de paraphrases et de transcriptions, illustrant en particulier la Valse du *Faust* de Gounod (1861). Weimar vit surtout naître deux séries exceptionnelles, poursuivies après le départ de Liszt pour Rome en 1861, respectivement consacrées à Verdi et à Wagner. S'agissant de son futur gendre, Liszt manifestait ainsi la volonté évidente de soutenir un musicien encore mal-aimé. Il s'appliqua à retrouver au piano la sonorité particulière de l'orchestre wagnérien, avec une réussite exemplaire. Dans le Chœur des fileuses du *Vaisseau fantôme* (1862), Liszt introduit, comme une sombre menace, les fameux *fo-ho-hoe* introductif de la Ballade de Senta (une paraphrase sur cet air fameux devait naître onze ans plus tard). *Am stillen Herd* est l'hymne au printemps que chante, en hommage au Minnesänger Walther von der Vogelweide, le jeune Walther von Stolzing pour entrer dans la confrérie des maîtres chanteurs de Nuremberg, tandis que l'impitoyable Beckmesser note chacune de ses fautes à la craie ; dans la paraphrase de Liszt (1871), Walther apparaît au contraire comme un héros glorieux et conquérant, dont le chant, débutant dans des tonalités éthérées, s'achève en pleine splendeur.

Quant à la *Sarabande et Chaconne d'Almira* (1879), sous-titrée « arrangement de concert », il s'agit en fait de véritables variations, éditées par Liszt avec la *Deuxième Méphisto-Valse* afin de financer certaines cérémonies liées à sa nomination comme chanoine d'Albano en octobre 1879. Ces deux danses proviennent, en ordre inversé, de l'acte I du Singspiel *Almira*, premier opéra de Haendel, créé à Hambourg en 1705.

Claire Delamarche

Ravel
Boléro

Ravel a toujours été surpris par le succès remporté par son *Boléro* qu'il disait « vide de musique » ; l'œuvre ne possède « *pas de forme à proprement parler, pas de modulations ou presque pas, mais un thème, un rythme, une orchestration* ». En fait, le *Boléro* – qui n'est pas un boléro traditionnel, généralement joué plus rapidement – est construit sur une phrase mélodique sans cesse répétée dans un grand crescendo orchestral avec une modulation finale inattendue conduisant à la coda. La version pour piano à quatre mains ne peut rendre compte de la variété que les instruments créent tour à tour par leur timbre propre, mais cette transcription réalisée en 1929 rend justice à l'obsession rythmique de cette partition dont l'auteur lui-même pensait que les grands concerts du dimanche n'auraient jamais le front de la présenter à leur programme !

Michel Le Naour

De une à huit mains

La courte *Barcarolle des Contes d'Hoffmann* d'Offenbach, transcrite pour « un pianiste et demi » par Ferruccio Busoni, demeure l'une de ces curiosités, dans l'esprit des transcriptions du XIX^e siècle et du début du XX^e, qu'on donnait notamment en « bis » lors de concerts. Le nombre de mains impair se retrouve dans les deux transcriptions de Marc-Olivier Dupin. Immortalisé par Visconti dans *Mort à Venise*, l'*Adagietto* de la *Cinquième Symphonie* de Gustav Mahler, dont on rapporte qu'il constitua, en cet été 1902, une véritable déclaration d'amour à Alma, s'oppose par son caractère profondément expressif au brio de la célèbre ouverture des *Noces de Figaro* de Mozart. Dans un esprit similaire, la transcription des *Nuits dans un jardin d'Espagne* par le critique, compositeur et pianiste Gustave Samazeuilh (1877-1967),

répond au même désir de jouer au piano les chefs-d'œuvre orchestraux. Ami de Debussy, de Ravel, Samazeuilh est l'auteur de plus d'une centaine de transcriptions. Celles du *Confutatis* et du *Lacrimosa* du *Requiem* de Mozart, réalisées en 1865 par Liszt, s'inscrivent dans la même tradition. Le terme de « pot-pourri », qualifiant cette adaptation pour huit mains des principaux motifs des *Symphonies* de Ludwig van Beethoven par Jean-François Heisser, rend compte d'une certaine dimension ludique de la transcription : l'auditeur participe activement à la reconnaissance de thèmes familiers tout en appréciant l'originalité d'une nouvelle configuration musicale à huit mains, atypique.

Quant à la transcription par Johannes Brahms de la célèbre *Chaconne* de la *Partita pour violon seul n° 2* de Jean-Sébastien Bach, elle demeure étonnante à maints points de vue. Sa transposition à la seule main gauche s'explique par sa nature : en acquérant le statut d'« étude » sous la plume de Brahms, cette partition reste tout à fait fidèle à l'œuvre dont il s'inspire. Cinquième étude du petit recueil publié entre 1869 et 1879, cette *Chaconne* rivalise avec d'autres transcriptions, plus libres encore, d'œuvres de Chopin, de Weber, enfin de Bach.

On admet facilement qu'une œuvre soit transcrite pour le piano, moins qu'elle soit adaptée du piano pour l'orchestre. La *Rapsodie espagnole* de Maurice Ravel témoigne de ce travail : au départ écrite pour deux pianos durant l'été 1907, la partition est orchestrée dans l'urgence au mois de mars de l'année suivante pour être créée en avril. Ravel entendait ainsi rivaliser, voire dépasser Rimski-Korsakov et son *Capriccio espagnol* qui avaient alors été salués par la critique française.

Florent Albrecht