Concerts-conférences de Saint-Eustache
Saison III
François Sabatier (musicologue), Baptiste-Florian Marle-Ouvrard et
Thomas Ospital (organistes titulaires du grand orgue)

21 janvier 2018

Transcriptions d'œuvres de l'Ancien régime
Pérotin, Josquin, Attaignant, Lully, Purcell,
Rameau et Haendel
avec le concours de Thomas Ospital

Pour introduire notre saison consacrée à la transcription pour orgue, nous allons écouter une très célèbre œuvre d'orchestre qui, courte et résolument profane, pose quelques uns des problèmes soulevés par cet exercice pratiqué depuis les premières compositions pour clavier.

Elle présente la structure d'un rondeau à deux couplets, dont le refrain mobilise l'orchestre entier avec cuivres rutilants et cymbales d'esprit très festif, le premier couplet se limite aux cordes seules et le second aux violons à l'unisson qu'accompagnent des accords confiés en partie aux vents, le tout repris plus fort par un ensemble important.

Parmi les nombreuses questions qui se posent au transcripteur, l'une paraît primordiale : doit-on chercher à reproduire au mieux les timbres prévus par le compositeur ou peut-on «re-colorier» à volonté ?

– Thomas Ospital donne quelques explications sur sa transcription, sur ce qui reste fidèle au modèle ou s'en écarte (mélange creux dans le second couplet ou jeu de solo différent des violons dans le second) et joue l'*Ouverture* de *Carmen* de Bizet.

Avant de poursuivre, quelques propos s'imposent quant à la transcription, pratique dont on peut préciser d'abord qu'elle consiste à repenser une œuvre pour une autre formation que celle prévue par son compositeur – par exemple une pièce pour piano adaptée à l'orgue ou une suite pour orchestre à cordes que l'on confie à un groupe de cuivres.

On peut cependant adapter à de nouvelles sources sonores aussi bien de la musique instrumentale que de la musique vocale comme on pourra le constater tout au long de cette saison et un certain nombre de solutions sont possibles avec quelques règles intangibles et une terminologie qu'il paraît important d'observer.

Lorsque d'un effectif important on passe à un plus restreint, on parlera ainsi de «réduction» mais l'inverse est aussi possible. Liszt, par exemple, réduit pour piano les symphonies de Beethoven mais Schœnberg élargit le *Prélude et fugue en mi bémol* de Bach en l'adaptant à l'orchestre, voire le même Liszt lorsqu'il conçoit pour piano et orchestre la *Wanderer Fantaisie* que Schubert a confié au piano seul.

Il est bon, par ailleurs, de distinguer «transcription», «arrangement» et «paraphrase». La transcription s'en tient aux notes écrites par le compositeur ou se borne à étoffer certaines parties pour leur donner plus d'ampleur. L'arrangement peut, au contraire, introduire des séquences libres qui ne sont pas du compositeur ou exploiter plusieurs thèmes provenant de passages différents. La paraphrase constitue enfin une œuvre encore plus libre et personnelle à partir des thèmes de

l'œuvre choisie pour modèle. Liszt, dont une partie considérable de son œuvre consiste en des transcriptions, aborde à peu près toutes ces variantes.

Cela dit, depuis la fin de la période médiévale, une majorité des transcriptions proposées jusqu'à nos jours adaptent au clavier (clavecin, piano ou orgue) des œuvres destinées à des effectifs plus importants (mélodies, polyphonie vocale, pages d'orchestre, extraits d'opéras). À une époque où bien des mélomanes n'avaient pas accès au grand répertoire (absence de salles de concerts ou de théâtre dans de petites villes ou campagnes), ce genre permettait une diffusion utile de ces compositions et jusqu'à la fin du XIXe siècle, une bonne partie des transcriptions se justifiaient ainsi. Avec l'apparition de la radio et du disque, les conditions ont évidemment changé mais sans que l'intérêt pour cet exercice ne subisse une désaffection patente. Il faut observer aussi qu'en dehors des questions de diffusion, la transcription offrait à certains instrumentistes l'occasion d'étoffer un répertoire limité ou surtout négligé par les grands maîtres reconnus. On comprend ainsi que les guitaristes, harpistes ou accordéonistes aient tenu à jouer des pièces de Bach, Beethoven ou Chopin, lesquels n'ont pas composé pour ces instruments, sans compter les altistes, contrebassistes ou ensembles de caractère particulier.

Parmi tous ces instruments, l'orgue présente d'importants avantages :

- Il dispose de la pédale pour effectuer la basse et libère d'autant les mains, d'où possibilités polyphoniques importantes. Ses claviers multiples lui permettent, en outre, d'isoler des timbres particuliers ou d'opposer des plans sonores de toute nature.
- Certains de ses jeux imitent des instruments d'orchestre comme la flûte, le hautbois, la clarinette, le basson, le cor anglais, etc.
- Au XIXe siècle, des nouveaux accessoires (pédales de combinaison, boîte expressive) autorisent des crescendos ou decrescendos ou nuances. La technologie moderne (électricité, électronique) décuple ces potentialités avec les combinaisons ajustables, séquenceurs, sostenutos ou autres.
- la transcription a également permis à l'instrument de se séculariser au gré d'un répertoire profane inédit.

Ajoutons que l'on peut transcrire des œuvres religieuses ou liturgiques vocales, de la musique pure symphonique ou autre ou des œuvres profanes par leurs sujets ou leurs styles (mélodies ou opéra).

D'un autre côté, du fait qu'elles respectent le langage de leur époque, les couleurs et les critères de notation, on constate que les transcriptions contemporaines du modèle envisagé sont souvent plus fidèles que celles qui leur sont postérieures (cf. Bach ou Rameau avec leurs propres œuvres, Couperin et Vivaldi repris par Bach, Wagner par Liszt ou Debussy par Guilmant). En revanche, les transcriptions d'œuvres anciennes réalisées au XIXe ou XXe siècle s'éloignent des canons historiques (articulations, phrasés, ornements), imposent des couleurs plus romantiques mais confèrent aussi à quelques pages une monumentalité ou une expression digne d'intérêt (Bach par Widor ou Guilmant, Marcello par Dubois ou Haendel par Dupré). Les six conférences-concerts qui suivent vont nous permettre d'explorer toutes ces voies et de les illustrer grâce aux talents des deux organistes de cette église.

Nous commenceront le tour d'horizon des transcriptions d'œuvres de l'Ancien régime par *Deux points d'orgue en triple* de Pérotin transcrits par Amédée Gastoué.

À côté de danses, les premiers morceaux d'orgue connus sont des transcriptions d'œuvres religieuses vocales qu'on découvre dans le *Codex Robertsbridge* (estampies et motets de Philippe de Vitry, vers 1360) et motets divers du *Livre d'Attaignant* en 1531.

Ce qu'on va entendre est cependant plus ancien et illustre les premières grandes compositions polyphoniques de l'École de Notre-Dame de Paris ou Ars antiqua dont Pérotin compte comme le plus important représentant. Au début du XIIIe siècle (alors que la cathédrale n'est pas encore achevée), ce dernier écrit sous forme d'organum les premières œuvres à quatre parties que l'on chantait lors des grandes fêtes au moment du Graduel ou de l'Alleluia en alternance avec le grégorien. L'organum fait entendre une teneur qui reprend en valeurs très longues les notes du plain-chant sur lesquelles se meuvent les voix organales, lesquelles se déroulent au contraire en valeurs brèves sur des rythmes encore fondés sur la métrique grecque (troché, iambe, dactyle, spondée).

Il s'agit ici d'une transcription pour orgue réalisée par Amédée Gastoué, élève de Guilmant et spécialiste du chant grégorien dans le premier tiers du XXe siècle.

Thomas Ospital interprète les Deux points d'orgue en triple de Pérotin

Nous poursuivrons avec quelques extraits de la *Messe de l'homme armé* de Josquin des Prés transcrits par Flor Peeters. Nous franchissons alors deux siècles pour nous retrouver vers 1450 avec l'École franco-flamande, ainsi définie par le fait que le duché de Bourgogne alors tout puissant s'étendait de Dijon à la Hollande et qu'en dépit de séjours plus ou moins prolongés dans l'Italie de la Renaissance (Dufay, Obrecht, Isaac ou Josquin), les musiciens les plus en vue y exerçaient leurs talents (Ockeghem). Après la période de l'Ars nova illustrée par Guillaume de Machaut, la polyphonie du XVe siècle atteint alors un sommet dont témoignent les combinaisons les plus savantes : canons, doubles canons, renversements, rétrogradations, augmentations, etc.

Josquin des Prés qui représente donc cette science supérieure, se situe néanmoins à un tournant en direction d'une expression plus sensible (importance du mot et des affects contenus dans les textes) que les Italiens condenseront dans le principe de la «*musica poetica*», alliance des genres populaires découverts à Milan, Rome ou Ferrare (frottole) et de la grande technique polyphonique importée par les Dufay ou Obrecht.

Sous-titrée «*Super voces musicales*», la *Messe de l'Homme armé* utilise une chanson célèbre comme teneur, ainsi que Dufay, Ockeghem ou Tinctoris l'avaient déjà envisagé. Elle se compose de deux parties dans une forme A B A', la première («*L'Homme armé doit-on doubter [redouter]*») dans un registre assez grave et la seconde («*On a fait partout crier que chacun vienne armer d'un haubargon [cotte de maille] de fer*») passe à l'octave aiguë.

Alors que la polyphonie reste dans le premier ton (ré), cette teneur se trouve transposée sur les six degrés de l'hexacorde à mesure que l'on avance, soit : Kyrie (do), Gloria (ré), Credo (mi), Sanctus (fa), Agnus I (sol) et Agnus II (la).

Trois extraits ont été publiés par le grand organiste belge Flor Peeters en 1945 : *Kyrie* et *Christe* que nous entendrons avec cantus firmus sur un jeu d'anche, *Hosanna* et *Agnus I*.

Thomas Ospital fait entendre la chanson de l'Homme armé puis interprète Kyrie et Christe de la Messe Super voces musicales de Josquin des Prés.

Nous écoutons à présent le Motet *Dulcis amica*, œuvre anonyme tirée d'un des livres d'Attaignant parus en 1531, première édition française d'une transcription pour orgue. Écrit à trois voix, l'original est adapté à l'orgue par le biais de «diminutions» dans la mesure où les notes longues de la version vocale (rondes) sont remplacées par huit croches ou six croches et quatre doubles croches. À l'époque où cette pièce paraît, l'éditeur Pierre Attaignant est installé à Paris depuis dix-sept ans et les premiers projets relatifs à la construction de l'église Saint-Eustache suscitent alors un vif intérêt.

Thomas Ospital interprète le Motet Dulcis amica publié par Attaignant

Nous passons au siècle suivant pour découvrir une transcription d'époque de quelques fragments de tragédies lyriques de Jean-Baptiste Lully.

Compositeur d'origine italienne, né à Florence en 1632, ce dernier fut remarqué duc de Guise qui apprécia ses talents de danseur et de musicien et le fit venir en France dès l'âge de onze ans. Après avoir travaillé avec Michel Lambert, son futur beau-père, il y entreprit une brillante carrière comme danseur puis Compositeur de la musique instrumentale du roi (1653) et enfin Surintendant de la chambre (1661). Ami de Corneille, Racine et Molière, il collabora en quelques occasions avec ce dernier mais confia les livrets de ses tragédies lyriques à Quinault, dont la première, *Cadmus et Hermione* fut représentée en 1673 – laquelle, après *Pomone* de Cambert et Perrin (1671), jette les bases d'un véritable opéra français qui comporte une ouverture, un chant très varié entre récitatifs plus ou moins mélodiques et airs, des chœurs en nombre souvent important, des intermèdes instrumentaux qui comprennent passacailles et chacones et surtout ces ballets auxquels les Français tiennent beaucoup.

Lully a d'ailleurs obtenu de Louis XIV la quasi exclusivité dans ce domaine, d'où la diffusion de sa musique qu'on entendait donc à Paris ou Versailles comme en province et le nombre considérable de transcriptions, notamment par d'Anglebert (clavecin) et divers anonymes.

Parmi les recueils en question, celui conservé à la BnF sous la cote Rés. 476 présente plusieurs extraits des tragédies lyriques les plus célèbres de l'époque, entre autres *Alceste* (1674), dont on découvre l'*Ouverture* en la mineur (trois parties, un grave binaire pointé d'allure majestueuse suivi d'un vif fugué de mesure ternaire pour revenir au grave initial dans les cinq dernières mesures) et la *Marche*, intermède instrumental avec trompette solo accompagnée par les cordes doublées par les hautbois et bassons, rondeau à deux couplets facilement adaptable à l'orgue.

Thomas Ospital présente et interprète l'Ouverture et la Marche d'Alceste de Lully

Le modèle de la tragédie lyrique à la française fera école dans toute l'Europe, notamment en Angleterre, en partie du fait que chassé par la révolution de Cromwell (1649), Charles II se réfugie alors en France où il découvrira les institutions musicales de la cour. En 1660, lors de la Restauration, ce roi établira, entre autres, un ensemble de vingt-quatre violons semblable à la formation française de même dénomination et réorganisera sa chapelle sur le modèle observé dans les mêmes

conditions. Les meilleurs musiciens y travailleront comme John Blow et Henri Purcell qui s'appliquent aussi à poser les bases d'un opéra anglais imaginé sur celles de la tragédie lyrique. C'est le cas de *Didon et Énée*, œuvre composée par Purcell en 1689, qui comprend une ouverture à la française, des récitatifs, airs et chœurs, des intermèdes instrumentaux et des ballets comprenant parfois des pièces sur basse obstinée (ground équivalent de la passacaille ou de la chaconne) – sans compter d'autres influences, notamment italiennes ou le maintien d'éléments de tradition anglaise dans le goût du madrigal élisabéthain.

Nous écouterons plusieurs transcriptions de cet opéra réalisées par André Isoir :

- L'*Ouverture* pour deux violons, alto et basse continue transposée de do à sol mineur et comprenant un Adagio binaire et pointé (avec pédale) et une partie rapide (*Quick*) sur des croches continues.
- La *Danse triomphale* du premier acte (do majeur, 3/4) dont l'original ne s'adresse qu'aux seules cordes mais présente de sensibles similitudes avec la *Marche d'Alceste* de Lully (style français avec valeurs pointées). André Isoir isole la partie principale à la main droite et confie l'accompagnement à la main gauche et la pédale.
- La mort de Didon (troisième acte), pièce sur une basse chromatique descendante de quatre mesures (sol, fa dièse, fa bécarré, mi, mi bémol et cadence) dont les paroles dramatiques ménagent quelques appels déchirants («Remember me !»). On entendra d'abord la version originale puis la version transcrite par André Isoir.

Le contre-ténor Pierre Lenoir chante la version de Purcell, accompagné par Thomas Ospital qui interprète ensuite la transcription

Trois pièces de Jean-Philippe Rameau transcrites par Guilmant suivent.

On sait qu'après avoir consacré au clavecin les pages les plus admirables, le compositeur s'est spécialisé très tard dans la tragédie lyrique et l'opéra-ballet pour laisser quelques chefs-d'œuvre aujourd'hui montés dans le monde entier. En revanche, bien que, sa vie durant, titulaire de nombreux instruments (Jésuites de la rue Saint-Jacques et des Pères de la Merci à Paris, Notre-Dame de Dijon, Jacobins de Lyon et, à nouveau à Paris, Noviciat des Jésuites et Sainte-Croix-de-la-bretonnerie), le compositeur n'a jamais laissé la moindre note pour l'instrument à tuyaux.

Grâce à Guilmant, grand amateur de musique ancienne (éditions nombreuses depuis les Concerts historiques du Trocadéro jusqu'aux Archives des maîtres de l'Orgue), on entendra cependant quelques extraits d'œuvres vocales capables de bien sonner à l'orgue : le *Prélude de Dardanus*, la *Musette en rondeau des Indes galantes* et un *Air majestueux* en sol majeur de *Zoroastre*. On peut ajouter que ces transcriptions ont été réalisées avec le plus grand soin et que ce qui n'est pas de l'auteur figure en petites notes, le plus souvent lorsque Guilmant, compte tenu de l'instrument symphonique qu'il pratique, densifie l'harmonie sans la modifier.

Thomas Ospital présente et joue les trois pièces de Rameau transcrites par Guilmant

Nous terminerons avec le premier mouvement, *Moderato*, du *Concerto en fa majeur* n° 4 de Georg Friedrich Haendel transcrit par Clément Loret.

Autre contemporain de Bach, Haendel s'en distingue de différentes façons : de par ses nombreux voyages (Italie puis Angleterre où il se fixe en 1712), sa

connaissance des chanteurs italiens pour lesquels il écrit et sa spécialisation dans des genres jamais abordés par le Cantor : l'opéra et l'oratorio anglais.

il n'en a pas moins consacré beaucoup de temps à la musique instrumentale, clavecin, orgue, musique de chambre, suites et concertos. Parmi ces derniers, seize sont destinés à l'orgue et constituent un corpus dont on ne trouve guère d'équivalence à l'époque. Joués durant les entractes des oratorios par le compositeur lui-même, ils s'adressent non pas à un grand orgue mais un positif de moins de dix registres (souvent deux 8 pieds, deux 4 pieds, un 2 pieds, quinte et tierce sans aucun jeu d'anche ni pédale). Au XIXe siècle de nombreux organistes en ont proposé des transcriptions dont Clément Loret, grand amateur de musique ancienne et attaché à l'esthétique classique en matière de facture, puis Marcel Dupré, apte à conférer à certaines parties un caractère solennel et grandiose dans le style «victorien» auquel on recourait volontiers avant la rénovation baroque des années 1970-1980.

Thomas Ospital joue le premier mouvement du Concerto en fa majeur n° 4 de Haendel

25 février 2018

Transcriptions d'œuvres de Jean-Sébastien Bach
avec le concours de Baptiste-Florian Marle-Ouvrard

Cette deuxième conférence-concert nous permettra d'entendre des pièces de Jean-Sébastien Bach transcrites par lui-même ou par d'autres compositeurs des XIXe ou XXe siècles. Le Cantor a d'ailleurs réalisé une cinquantaine de tentatives de ce type à partir de ses cantates ou de sa musique de chambre (notamment violon ou violoncelle seuls), des trios de Fasch, Telemann ou Couperin, une sonate de Reinken et de nombreux concertos d'auteurs italiens comme Vivaldi ou Marcello mais aussi Johann Ernst de Saxe-Weimar ou Telemann adaptés au clavecin ou à l'orgue. La plupart de ses concertos pour clavier sont, de plus, tirés d'œuvres d'orchestre de sa composition pour un, deux ou trois solistes (violon, hautbois ou flûte) dont les manuscrits originaux ont été, pour la plupart, perdus.

Cette séance nous offrira aussi le loisir d'entendre d'un côté des transcriptions assez strictes, d'autres plus libres (œuvres par Bach lui-même mais revue par un autre, travaux respectueux du texte mais le dotant de couleurs nouvelles, avec lignes ou harmonies étoffées, etc.) et même des arrangements d'une conception très différente.

Nous commencerons avec le premier mouvement, *Adagio* puis *Vivace*, de la *Sonate en trio* en mi mineur de Jean-Sébastien Bach qui présente un cas assez particulier puisque nous disposons d'un premier état situé vers 1720 et repris à Leipzig en 1723 comme Sinfonia de la Cantate 76 puis sous forme d'une sonate pour orgue destinée à l'éducation de son fils Wilhelm Friedeman.

Ces deux transcriptions sont fidèles au modèle antérieur mais d'une couleur différente : hautbois d'amour, viole de gambe et basse continue (cantate) et une registration sur deux claviers et pédale (sonate). Une introduction lente et très expressive précède un mouvement rapide avec des imitations plus serrées après la mes. 40, selon une progression très bien menée.

Baptiste-Florian Marle-Ouvrard donne quelques explications sur la manière dont on doit registrer cette page puis l'interprète

Nous entendrons à présent la *Fugue* en ré mineur pour orgue BWV 539 qui, après un bref prélude manualiter, reprend la *Fugue* de la *Sonate pour violon seul* en sol mineur BWV 1001, elle même à l'origine d'une version pour luth BWV 1000 en mi mineur.

Cette fugue se fonde sur un sujet très court de neuf notes, dans le style d'une canzone avec notes répétées, pour une construction en trois sections reliées par des divertissements en arpèges : exposition irrégulière (plagale), nouveau groupe d'entrées à la sous-dominante et dernier groupe débouchant sur une coda brillante avec traits en quadruples croches.

La version pour orgue reprend ce canevas général avec quelques modifications. Le jeu du violon en double ou triple cordes ne permet pas, en effet, de faire entendre toute la polyphonie, des lignes du contrepoint sont donc «sous-entendues» que la partie d'orgue restitue : les accords arpégés sont plaqués ; l'harmonie est complétée et Bach ajoute même des imitations qui ne seraient pas jouables sur un violon seul, d'où, parfois, une cinquième partie ; dès la mes. 5 une quatrième partie confiée à la pédale fait son apparition (idem mes. 17) et les sections monodiques sont accompagnées d'accords.

Baptiste-Florian Marle-Ouvrard compare certains passages de la version pour violon avec celle pour orgue, aborde la question de la registration ou des changements de clavier puis interprète la Fugue en entier.

Le *Choral Wachet auf, ruft uns die Stimme* (Réveillez-vous, la voix du veilleur nous appelle) BWV 645 présente un autre cas puisque la transcription qu'il propose reproduit très fidèlement un numéro de la Cantate BWV 140.

Vers 1746, Johann Georg Schübler, ancien élève de Bach à Leipzig et bon organiste, ouvre une maison d'édition à Zella et commande à son maître quelques pièces pour orgue. Au lieu de composer des nouveaux morceaux, ce dernier trouve intéressant de reprendre des parties de cantates dans lesquelles figurent des chorals et de les adapter à l'orgue. Il choisit alors six morceaux des cantates 140, 93, 10, 6 et 137 ainsi qu'un extrait d'une œuvre perdue qui constitueront une des rares publications imprimées de Bach.

Composée en 1731, la *Cantate Wachet auf* confie au ténor le choral du n° 4, accompagné par les cordes, lequel évoque la voix du veilleur dont il est question dans la parabole des Vierges sages et des Vierges folles – sujet qui, en dehors des idées de prévoyance et de mariage mystique, suggère aussi un cortège déjà sous-entendu dans le rythme pointé du chœur initial. Le texte évoque la Jérusalem céleste et par extension les Chrétiens dans un caractère de marche en mi bémol majeur (quatre temps bien marqués avec des anapestes [deux brèves et longue] joyeuses).

Bach confie à la main gauche et à la pédale les deux parties des cordes à l'unisson (violons et altos) et de la basse continue. Un jeu de solo (souvent la trompette) fait entendre les neuf périodes du cantique présentées par trois en valeurs longues (noires et blanches). On module, en outre, en si bémol (dominante), do mineur (relatif) et sol mineur.

Existente de nombreuses autres transcriptions de cette même page dont celles d'Ottorino Respighi (orchestre) et Wilhelm Kempf (piano).

Nous écouterons celle de Bach revue par André Isoir, lequel parvient à réaliser la basse continue.

Baptiste-Florian Marle-Ouvrard fait entendre quelques mesures des versions de Bach et d'Isoir et joue le morceau en entier.

En 1925, alors âgé de 81 ans, Charles-Marie Widor a publié sous le titre de *Bach's Memento*, six pièces d'après Jean-Sébastien Bach : *Pastorale* pour orgue, deux préludes du *Clavier bien tempéré*, *Sonate pour flûte et clavecin en mi bémol*, finale de la *Passion selon saint Matthieu* et, sous le n° 4, une *Marche du veilleur de nuit* présentée comme «transcription» ou «orchestration». Il s'agit en vérité d'un très libre arrangement du choral de Bach que l'on vient d'entendre et qui présente donc de manifestes divergences avec l'original :

- le thème principal est écourté (sans la reprise des deux premières mesures) et harmonisé à la sixte.
- le cantique est harmonisé sans son contrepoint des cordes et de la basse continue.
- à la mes. 17, on passe brutalement en sol bémol majeur avec un effet de «décrochage» surprenant.
- à la mes. 35, retour au ton avec une réexposition plus XIXe siècle que XVIIIe et chromatismes.
- à la mes. 49, des alternés entre pédale et main gauche s'éloignent nettement du modèle de Bach.
- la dernière mesure sonne d'une manière presque humoristique, sur la pointe des pieds.

Baptiste-Florian Marle-Ouvrard fait entendre les registrations indiquées par Widor, lesquelles, très post-symphoniques, exploitent les fonds et le plein-jeu de Récit (la plupart du temps absent chez Cavallé-Coll). Il interprète ensuite cette Marche du veilleur de nuit.

Nous revenons à la musique pour violon seul de Bach avec la célèbre *Chaconne* de la *Partita en ré mineur* BWV 1004 écrite à Koehten vers 1720, éditée en 1802, soit 52 ans après la mort de Bach et transcrite par Henri Messerer en 1909. Il s'agit d'une composition monumentale de 257 mesures pour lequel le Cantor recourt au terme français de «chaconne», à juste titre puisque l'œuvre est conçu en rondeau. Elle est, par ailleurs, construite sous forme de variations par quatre ou huit mesures avec un refrain harmonique en double, triple ou quadruple cordes et dans un style pointé d'ouverture qui, exposé à la mes. 1, revient trois fois (mes. 125, 185 et 249). À remarquer aussi un passage en majeur qui, curieusement, ne contribue pas à installer le climat de joie ou de sérénité attaché à ce mode. On distingue enfin des variations monodiques en croches, double ou triples croches, traits, triolets ou arpèges, d'autres avec ponctuation d'accords sur les premiers ou troisième temps et plusieurs plus polyphoniques avec doubles cordes, notes répétées, bariolages ou autres procédés violonistiques.

Ce chef-d'œuvre a évidemment attiré l'attention d'un grand nombre de transpositeurs des XIXe et XXe siècles, parmi lesquels Robert Schumann et Felix Mendelssohn (violon et accompagnement de piano), Brahms (piano, pour la main

gauche) et Busoni (piano). Pour orgue, on dispose de plusieurs tentatives par Arno Landmann (Allemagne) et Henri Messerer (France).

Né à Marseille et mort dans cette même ville où il fut facteur d'orgues et de piano, éditeur de musique, organiste du Cavallé-Coll de l'église Saint-Charles et professeur d'harmonie au Conservatoire, dont il fut directeur de 1893 à 1904, ce musicien reprend cette chaconne à la manière de Busoni, c'est-à-dire en l'étoffant beaucoup et en la registrant pour un instrument symphonique. On constate alors que les accords du refrain sont doublés, qu'on ajoute des accords (y compris sur le deuxième temps), que certaines lignes mélodiques sont soutenues par des harmonies étrangères au texte de Bach, que des voix nouvelles apparaissent dans des contrepoints originaux, que Messerer recourt à des notations en trémolo, répartit le texte sur deux claviers (f et p), indique un piano subito à l'attaque du majeur et mobilise toute la puissance de l'instrument pour le dernier refrain.

Baptiste-Florian Marle-Ouvrard fait entendre quelques variations particulières et interprète l'œuvre.

Après cette imposante chaconne, nous aborderons pour finir une autre œuvre pour violon seul, le *Prélude* de la *Partita en mi majeur* BWV 1006, dont Bach a tiré une nouvelle version, laquelle a inspiré à son tour divers compositeurs du XIXe ou du XXe siècle. L'original se compose de 138 mesures à 3/4 d'un solo quasiment monodique en dehors des mes. 134 et 135, véritable *perpetuum mobile* en double croches continues composé de mouvements diatoniques, marches d'harmonies, notes répétées, arpèges et quelques effets d'écho (f ou p) dans la première partie.

En 1731, le Cantor reprend le tout, le baisse d'un ton et en fait le solo d'une sorte de mouvement de concerto qui ouvre la *Cantate Wir danken dir, Gott* BWV 29. Composé de trois trompettes, timbales, deux hautbois, cordes et basse continue, l'orchestre y accompagne un orgue obligé qui reprend exactement la partie de violon du *Prélude*.

L'admiration portée à cette page par les futurs défenseurs de Bach justifie les nombreuses transcriptions qui suivirent, une somptueuse version pour piano par Saint-Saëns, un tout aussi éblouissant morceau par Guilmant (puis par Dupré) ou une version plus fantaisiste mais non moins passionnante de Rachmaninov qui, en 1942, propose non seulement ce *Prélude* mais aussi la *Gavotte* et la *Gigue* de ce même BWV 1006.

Baptiste-Florian Marle-Ouvrard interprète le Prélude de la Cantate 29 transcrit par Alexandre Guilmant.

18 mars 2018

Musique pour orgues mécaniques au XVIIIe siècle
avec le concours de Thomas Ospital

Thomas Ospital interprète la Marche en ré majeur Hob. XIX/25 de Joseph Haydn.

L'œuvre que vous venez d'entendre n'a pas été composée pour un véritable orgue avec clavier mais pour un instrument mécanique de type Flötenuhr courant dans les pays germaniques de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Or la séance que nous ouvrons aujourd'hui sera consacrée à ces appareils, à la musique que l'on écrit pour eux et aux différentes manières de les transcrire pour que des musiciens puissent les jouer.

À l'époque des Lumières, l'intérêt pour les machines, automates et robots correspond au goût du temps pour le savoir et la science, dont témoigne, entre autres, la *Grande Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert. Nous sommes dans une période où les théoriciens sont à l'honneur, Rameau lui-même se livre à des études savantes sur l'harmonie et autres sujets, le Bénédictin Dom Bedos publie un *Art du facteur d'orgues* qui fera le point sur tout ce que l'on peut savoir à propos de la fabrication de l'instrument et François-Henri Clicquot en ébauche un autre qui insiste notamment sur les jeux d'anches. Dans tous les domaines, de l'architecture à la peinture, des spécialistes proposent des traités, dressent des bilans et offrent au lecteur des synthèses comme toutes sortes de commentaires.

Du côté des automates et machines, on découvre parallèlement des œuvres remarquables. D'abord plusieurs réalisations de Pierre et Louis Jaquet-Droz : mains artificielles, un artiste capable de dessiner quatre sujets (Louis XV, Louis XVI et Marie-Antoinette, un chien appelé «mon toutou» et Cupidon), un écrivain susceptible d'écrire quelques phrases et un organiste dont les doigts agissent sur un clavier pour jouer cinq thèmes. On évoquera aussi les têtes parlantes de l'abbé Mical, lequel, après étude sérieuse de la formation du langage, du larynx et des cordes vocales, parvient à faire dialoguer deux personnages et dont les idées mobilisent aussi le baron von Kempelen, auteur d'une «synthèse vocale mécanique» conduisant à la prononciation artificielle de mots – Goethe déclare que la machine était apte à «prononcer plusieurs mots enfantins, très gentiment». En revanche son joueur d'échec, automate destiné à défier les meilleurs, relevait d'une supercherie moins méritoire. Le plus remarquable de ces «mécaniciens» de génie demeure cependant Jacques Vaucanson, constructeur de trois admirables machines hélas disparues mais sur lesquelles on dispose du témoignage de quelques contemporains : un joueur de flûte traversière, dont les lèvres agissait sur un instrument que ses doigts animaient ; un joueur de flûte et de tambourin à propos duquel l'auteur précise qu'il «surpasse en cela tous nos joueurs de tambourin qui ne peuvent remuer la langue avec assez de légèreté, pour faire une mesure entière de doubles croches toutes articulées» ; enfin un canard digérateur capable de manger, de digérer, de cancaner et de simuler la nage. On ajoutera que cet homme exceptionnel envisageait de faire de la même façon une démonstration de la circulation du sang et que ses inventions ont eu la meilleure influence sur la fabrication des métiers à tisser et des moulins.

En marge de ces projets, on découvre des appareils mécaniques destinés à produire de la musique et de la répéter, dont on trouve des descriptions précises dans deux ouvrages français : *La Tonotechnie* ou l'art de noter les cylindres et tout ce qui est susceptible de notage dans les instruments de concerts mécaniques de Joseph Engramelle (1775) et le volume 4 de *L'Art du facteur d'orgues* de Dom Bedos sur les cabinets d'orgue et appareils mécaniques (1778). Existente aussi des écrits allemands sur ces mêmes questions et surtout des instruments encore en état.

Trois types principaux d'automates sont, par ailleurs, à distinguer :

– la serinette actionnée par un cylindre muni de plots, goupilles ou pontets métalliques qu'une manivelle fait tourner, entraînant l'ouverture des soupapes pour

dix à quinze tuyaux. On peut en admirer une belle illustration dans un tableau de Chardin exposé au Louvre. On l'utilisait dans le but d'apprendre des airs aux «oiseaux siffleurs» et il est à l'origine des futurs orgues de barbarie.

– les horloges à musique dites Flötenuhr de même principe mais d'un ambitus plus étendu (17 à 30 notes) d'où possibilité de faire entendre un morceau complet à plusieurs voix mais dans un registre aigu (4 pieds).

– les orgues mécaniques de plus grande taille, dotés de registres séparés (8, 4, 2 et quinte par exemple) et propres à reproduire des pièces plus longues. Existente en Angleterre un orgue du facteur Holland qui fonctionne grâce à un cylindre à picots actionné par une manivelle et seize cylindres consacrés à des concertos de Haendel, gravés par son élève John Christopher Smith fils.

Pour ces deux dernières catégories on dispose de nombreuses œuvres de Balbastre, Haydn, Mozart, Beethoven, les fils de Bach et bien d'autres compositeurs comme Cherubini.

Les transcriptions réalisées à partir de ces données posent cependant quelques problèmes lorsque l'on désire les interpréter sur un instrument ordinaire doté de claviers. D'une façon générale, le registre étant aigu (notation en clef de sol), il est tentant de modifier les plans sonores pour avoir davantage de graves ou, si l'on veut rendre l'exécution possible, de confier à la main gauche quelques parties trop difficiles pour la pédale. D'où la présence d'adaptations différentes d'un même morceau.

Nous commençons avec quelques Flötenuhrstücke de Joseph Haydn (Hob. XIX, 1 à 6) datées 1772 mais peut-être postérieures (1789). Ces pièces sont dédiées à Primitivus Niemecz, bibliothécaire du comte Esterházy et mécanicien réputé. On en dénombre trente-deux (de moins d'une minute à une minute quarante environ) et elles se destinent à des horloges conservées au Musée des Arts de Vienne et à Prien (25 tuyaux du do³ au ré⁵ sans do dièse et mi bémol à la première octave). Successivement : Allegretto en fa majeur, Vivace «All'ongarese», Andantino orné en fa majeur, Andante cantabile «der Dudelsack» en do majeur, Menuet en fa majeur et Vivace «der Kafeeklatsch» (Les commérages du café) amusant et pittoresque avec des notes répétées.

Thomas Ospital donne quelques indications sur la transcription pour orgue et la registration de ces six pièces qu'il interprète ensuite.

En 1763 le moine bénédictin Dom Bedos entreprend un immense traité qui paraîtra en quatre volumes sous le titre *L'Art du facteur d'orgues*, le dernier en 1778, consacré aux cabinets d'orgue, cylindres et tonotechnie.

Pour étayer sa démonstration, il sollicite Claude Balbastre, organiste de Saint-Roch et Notre-Dame, maître de clavecin de Marie-Antoinette et auteur de pièces d'orgue appréciées (Noëls variés, Magnificat, etc.). Ce dernier lui compose une Romance, genre vocal qui n'est pas destiné à l'orgue et que Jean-Jacques Rousseau définit ainsi dans son *Dictionnaire de la musique* (1767) :

Air sur lequel on chante un petit poème de même nom divisé par couplet, duquel le sujet est pour l'ordinaire quelque histoire amoureuse et souvent tragique. Comme la romance doit être inscrite d'un style simple, touchant et d'un goût un peu antique, l'air doit répondre au caractère des paroles.

Marmontel, librettiste très en vue, ajoute que la «naïveté» convient bien à la romance et que «tout doit être en sentiment» dans sa composition, soit selon les nouvelles qualités reconnues alors de naturel et de simplicité, un genre expressif et privé de virtuosité que l'on découvre dans les œuvres de Gossec, Grétry, d'Alayrac, Kreutzer ou bien d'autres. Or ces composantes servent la Romance de Balbastre : une mélodie simple et touchante, un accompagnement sous forme de basse d'Alberti, une forme claire de type A B A en do majeur avec une partie centrale, plus mélancolique en mineur.

Thomas Ospital donne quelques indications sur la registration et l'interprétation des ornements puis joue la Romance.

Nous aborderons à présent les trois grandes compositions laissées par Mozart pour instrument mécanique (Orgelwalze) et d'abord l'*Adagio et Allegro* en fa mineur K. 594 (plus tard indiquée comme *Fantaisie*), commande du comte Deym antérieure à octobre 1790. La mode se portait à cette époque aux cabinets de curiosité dans lesquels on collectionnait des fossiles, pierres précieuses, animaux empaillés, instruments scientifiques ou autres objets rares. Le comte y ajoutait une galerie de figures de cire qui venait de s'enrichir de celle du Maréchal Laudon, militaire couvert de gloire, disparu le 14 juillet 1790 et auquel il souhaitait rendre hommage en exposant cette statue sur un fond musical susceptible d'évoquer sa mémoire. Cela dit, Mozart ne fait pas preuve d'un grand enthousiasme et note le 3 octobre 1790 : «S'il s'agissait d'une grande horloge, si la mécanique devait donner des sons d'orgue, cela m'amuserait ; mais l'instrument n'est qu'un simple petit chalumeau, dont les sons sont aigus et pour moi, trop enfantins».

La création aura lieu le 23 mars 1790 dans le cadre du mausolée où la figure du maréchal était illuminée dans un cercueil de verre. Pas si petit ou aigu, l'instrument comprenait 39 notes du do² au ré⁵.

Notée sur quatre portées, trois en clefs de sol et la basse en clef de fa, l'œuvre adopte une forme A B A' et débute par une déploration funèbre, *Adagio* à 3/4 sur une basse chromatique avec un grand thème de ton élégiaque, des harmonies très recherchées, modernes et très étranges et des modulations en la bémol majeur et si bémol mineur. À 4/4, la partie centrale adopte au contraire le mouvement soutenu d'un *Allegro*, passe en majeur et suggère la victoire par toutes sortes de sonneries militaires avec de très difficiles traits en tierces et arpèges de pédale. Cette section d'hommage adopte, par ailleurs, la structure binaire à reprises d'une petite sonate avec exposition, développement d'abord en mineur (do et sol) puis réexposition. Quant à la dernière partie, elle restitue la première avec quelques divergences.

Thomas Ospital fait entendre d'abord quelques enchaînements harmoniques audacieux de la première partie puis interprète toute la pièce.

Le même comte Deym a également commandé à Mozart un *Andante* en fa majeur K. 616 terminé en mai 1791. Composée de 144 mesures, cette pièce s'adresse à un orgue mécanique de taille un peu inférieure avec 37 notes du fa² au fa⁵ (notation sur trois portées en clef de sol. Son style se rapproche beaucoup du genre «galant» de mise à l'époque et dont on relève bien des illustrations dans les mouvements lents ou modérés des sonates pour piano. La structure en est assez hybride et originale en combinant forme sonate, rondo et variation, soit :

– exposition de A en fa majeur et de B, plus épisodique, en do majeur.

- développement sur A en si bémol majeur, do mineur et fa mineur.
- réexposition de A et de B puis retour de A pour une variation brillante et coda.

Thomas Ospital joue l'Andante en fa majeur de Mozart.

Existe une troisième œuvre de même source pour Orgelwalze intitulée *Allegro et Andante* en fa mineur K. 608 (plus tard baptisée *Fantaisie*), de même étendue et notation sur quatre portées que le K. 594. Plus impressionnante encore, cette œuvre tente également une synthèse entre des genres du passé (références évidentes à Bach) et du présent. D'un côté une fugue distribuée en plusieurs séquences, de l'autre un Andante d'écriture plus verticale ou ornementale, le tout selon la structure d'un rondo ainsi composé :

- A, refrain à 4/4, dans le style solennel de l'ouverture à la française avec valeurs pointées (fa mineur)
- B, exposition et deuxième groupe d'entrées de la fugue avec renversement du sujet.
- A, retour du refrain en fa dièse mineur puis modulation vers fa mineur.
- C, Andante en la bémol majeur à 3/4 composé d'une exposition des deux motifs, deux variations complètes et le début d'une troisième qui s'oriente rapidement vers le ton principal (quelques mesures très difficiles, notamment pour la pédale).
- A, refrain en fa mineur (idée d'une réexposition).
- B, suite de la fugue avec un nouveau contre-sujet en doubles croches. Le sujet apparaît en diminution et renversement.
- A en fa mineur.
- B, épilogue, reprise de la fugue avec strette et coda.

Thomas Ospital joue les différents thèmes et quelques passages difficile puis interprète l'œuvre en entier.

22 avril 2018

Les Romantiques
avec le concours de Baptiste-Florian Marle-Ouvrard

Après avoir évoqué les transcriptions de l'Ancien régime, en particulier celles de Bach, puis celles du classicisme de la seconde moitié du XVIII^e siècle, nous poursuivons notre périple chronologique pour aborder les œuvres inspirées par les romantiques.

En réalité, plusieurs générations de compositeurs romantiques se succèdent pendant près d'un siècle et davantage si l'on tient compte des post-romantiques qui persistent dans cette expression à l'heure du symbolisme et de la modernité.

Né en 1770, Beethoven compte parmi les pionniers de ce nouveau mouvement et, contemporain de Hölderlin (né en 1770), Novalis (1772), Friedrich Schlegel (1772), Caspar David Friedrich (1774) ou Hoffmann (1776), il compose après 1800

les premières pages significatives de ce style, notamment la *Troisième Symphonie* et la *Sonate en ut dièse* pour piano dite «clair de lune». Schubert (né en 1797) poursuivra dans cette voie, notamment dans le domaine du lied avec mise en valeur de poèmes de Goethe ou Heine et Berlioz (né en 1803) jettera les bases du romantisme français, lequel figure dans ce que Théophile Gautier considère comme la Trinité romantique avec Delacroix et Hugo.

On distingue ensuite une première vague significative avec les musiciens de la «génération de 1810», tous nés autour de cette année : Mendelssohn (1809), Schumann (1810), Chopin (1810), Liszt (1811), Wagner (1813) et Verdi (1813) auxquels s'ajouteront Gounod (1818) ou César Franck (1822).

Une dernière génération comprend des compositeurs comme Brahms (né en 1833, soit plus de soixante ans après Beethoven), Tchaïkovsky (1840) ou Grieg (1843). Restent les post-romantiques qui, alors que le langage musical subit d'importantes métamorphoses (atonalité, sérialisme, principe de sons organisés) conçoivent dans le système tonal une musique d'expression sensible ou fortement autobiographique : Serge Rachmaninov (né en 1873 soit deux ans après Schoenberg) ou Louis Vierne en France (1870), dont la musique se situe au diapason de sa vie malheureuse.

Qu'il soit utilisé comme substantif ou adjectif, le mot «romantique» est employé pour désigner celui (ou ce) qui échappe à l'ordinaire, fait preuve d'idéalisme, donne priorité à l'intuition sur la raison ou s'inscrit dans un contexte humaniste au sens le plus large. Il se fonde d'un côté sur les données du cœur (sentiment, introspection, mystère, spiritualité), de l'autre sur un nouvel humanisme à la recherche de la liberté d'où engagement, aspect militant et sens du combat nécessaire. En témoignent les deux œuvres de Beethoven citées plus haut : la *Symphonie héroïque* et la *Sonate en ut dièse* pour piano, les deux pans du comportement romantique.

En découlent une éthique très particulière et rénovée. Le sentiment doit guider l'artiste comme l'écrivain, lequel doit faire confiance à l'intuition, compter sur la compassion comme moteur de la justice sociale et considérer l'amour comme une vertu majeure ; parallèlement l'introspection figure comme moyen de susciter l'inspiration poétique, favorise le rêve et la méditation mais peut aboutir aussi à une forme aiguë d'égoïsme ; l'attirance pour le mystère se traduit par un attachement à la nuit (obscurité, clair de lune), un dépaysement par l'orientalisme et surtout une recherche fréquente de fantastique issu des écrivains allemands et de Schumann et diffusé en France par Berlioz, Balzac et les romantiques dits mineurs comme Aloysius Bertrand ou Charles Nodier ; un attachement à la spiritualité au sens le plus large, qui recherche la contemplation et l'extase, présente la tendance idéaliste propre aux esprits contemporains et doit également se relier au néomédiévalisme alors de mise dans l'architecture néogothique comme la musique néomodale.

Dans un même temps, les romantiques sont épris de liberté, militent pour une plus grande justice sociale (France) et se révoltent contre l'asservissement (révolutions de 1830 et 1848 en France, mouvements d'indépendance en Pologne, Hongrie, Bohême). Ils sont également favorables aux unités à réaliser en Italie et en Allemagne. Tous ces phénomènes sont aptes à décupler le sentiment héroïque et favorisent des mises en scènes spectaculaires de la mort.

Compte tenu de ces tendances, la musique devient plus expressive, dramatique et imagée, d'où la présence constante de «programmes» littéraires capables de soutenir un déroulement. Parmi les genres les plus caractéristiques de ce XIXe siècle figure donc le Poème symphonique ou les œuvres instrumentales «à

programme» comme la sonate ou la symphonie qui pourront adopter des titres suggestifs (héroïque, pathétique, pastorale, funèbre, etc.).

En conséquence, le langage devient plus sensible et souvent expressif d'où une évolution instrumentale dans trois directions :

- Puissance adaptée aux grandes salles où se produisent les virtuoses.
- Expression en vue de nuances subtiles, dynamiques plus diverses et toucher délicat (le piano devient le médiateur privilégié des romantiques).
- Facilités de jeu en faveur d'une plus grande virtuosité : légèreté du toucher, principe du double échappement adapté au piano par Érard pour une meilleure répétition, machines pneumatiques mises au point par Barker pour alléger le toucher de l'orgue.

Il n'empêche que certains compositeurs manifestent des réserves vis-à-vis de l'orgue, instrument statique qui manque de dynamiques et de souplesse et qui, au début du XIXe siècle, reste encore très lumineux et brillant, dans l'esprit du précédent. Beethoven ne compose aucune grande œuvre pour lui, Chopin ne s'y intéresse pas, Schumann pense surtout au piano-pédalier, Berlioz et Wagner le délaissent et, dans le cadre d'une civilisation de racines orthodoxes, Tchaïkovsky et les Russes l'ignorent. Seuls Mendelssohn, Liszt, Franck ou Brahms lui destineront de belles pages. D'où le nombre élevé de transcriptions d'œuvres de Beethoven, Chopin, Schumann, Wagner ou autres dont les organistes de la fin du XIXe siècle ou surtout du XXe désiraient jouer quelques œuvres.

Nous commenceront justement par une transcription de l'*Allegretto* de la *Septième Symphonie* de Beethoven créée en 1813 puis reprise un peu plus tard avec un grand succès (ce deuxième mouvement fut alors bissé).

En dehors de la version pour piano de Liszt, ces symphonies ont incité quelques organistes à les adapter à leur instruments, parmi eux Édouard Batiste, organiste de Saint-Eustache de 1854 à 1876, par ailleurs transcritteur de Chopin, Schumann, Mendelssohn ou Haendel. Auteur de *Fragments des neuf symphonies de Beethoven* (1867) qui peuvent servir d'offertoires, de communions ou de sortie, Batiste se livre donc à des coupures et nous avons préféré à son «Offertoire» d'après l'*Allegretto* de cette *Septième Symphonie*, la transcription complète de Batiste-Florian Marle-Ouvrard.

Messiaen s'est beaucoup intéressé à ce morceau qu'il considérait comme une «danse funèbre mêlée de lamentations et de lumineuses espérances» et analysait sous l'angle de la métrique grecque (une des bases de l'enseignement gréco-latin de l'époque) : succession de dactyles (longue, deux brèves) et spondée (deux longues) pour le thème principal, dans une structure A B A' B' et coda. En voici le détail :

A, début sur un accord de quarte et sixte (mi, la, do) qui laisse dans l'expectative, thème exposé par les cordes graves et suivi de trois variations (ajout des violons II puis des violons I pour aboutir à un ensemble cordes, bois et cuivres).

B, en majeur.

A', trois nouvelles variations avec progression (doubles croches), fugato et nouveau tutti.

B', rappel.

Coda : retour de la cellule initiale de A (noire, deux croches, noire) et accord final (étonnant) de quarte et sixte non conclusif.

Baptiste-Florian Marle-Ouvrard donne quelques indications sur sa transcription et les questions qui se posent avec ce genre de travail et joue l'œuvre entière.

Deux raisons nous ont incité à inscrire deux *Préludes* de Chopin à notre programme, le fait que Liszt ait transcrit le quatrième en mi mineur et le neuvième en mi majeur, et que Lefébure-Wély en ait joué deux lors des funérailles de Chopin, le 30 octobre 1849 à la Madeleine – le même quatrième et le sixième en si mineur. Ces œuvres ont été composées pour piano en 1838-1839 et nous entendront d'abord la version réalisée par Liszt du quatrième (*Espressivo* avec solo à la main droite sur un accompagnement en accords selon un chromatisme descendant que le transcripateur transforme en arpègeant) puis le sixième en si mineur (*Lento assai* à 3/4) dans lequel le solo est confié à la main gauche.

Baptiste-Florian Marle-Ouvrard livre plusieurs informations sur la manière dont on doit interpréter de telles œuvres, joue plusieurs fragments significatifs et les deux Préludes.

En juin 1849, à un moment où des mouvements révolutionnaires enflamment l'Europe, Schumann écrivit *Quatre Marches* op. 76 pour piano à l'évocation desquelles il fut question de «marches républicaines». Comme la plupart des artistes de son époque, ce compositeur qui avait déjà cité le thème de *La Marseillaise* (interdit par les Habsbourg) dans le *Carnaval de Vienne* et *Les Deux grenadiers*, ce qui relève d'une certaine provocation, prit position en faveur des mouvements libéraux – il venait de quitter Dresde où Wagner, lequel avait prit une part plus active aux mouvements d'insurrection, était recherché par la police et sera banni pendant plus de dix ans.

Mais un autre problème touche Schumann au même moment, les atteintes de la maladie mentale qui va l'emporter et occasionnent des troubles psychiques graves: cyclothymie, angoisses latentes, obsessions, déséquilibres et pertes d'identité.

Or ces deux aspects se retrouvent dans la *Marche en mi bémol majeur* transcrite par Guilmant, un geste héroïque et glorieux mais une manifeste instabilité. En revanche, la forme est parfaitement lisible et classique :

A, *Avec force et feu*, marche syncopée avec accent fréquent sur le deuxième temps, emprunts constants, tonalité de mi bémol mais équivoques nombreuses.
 B, Très soutenu en si majeur avec reprises et insistances.
 A', reprise du début et coda chargée de valeurs pointées, fanfares en triolets et caractère emporté si fréquent chez Schumann.

Guilmant indique «Grand chœur» pour A, fonds et anches 8, 4 pour B.

Baptiste-Florian Marle-Ouvrard interprète la Marche en mi bémol de Schumann.

À la différence de Chopin ou de Schumann, tous deux rattachés à la première génération romantique, Brahms, né en 1833, se pose comme un continuateur de la tradition beethovénienne face au renouveau impulsé par Wagner et Liszt ou Bruckner à Vienne. Sa quatrième et dernière symphonie (1884-1885) en fait foi qui, par son ordonnance, sa forme et son esthétique, voire le retour de la chaconne dans le finale, se veut fidèle à la pensée allemande.

Nous en écouterons le premier mouvement, *Allegro non troppo* que soutient un grand thème ample et lyrique exposé dès le début et auquel un orchestre important avec, entre autres quatre cors et trois trombones, confère une force considérable. De forme sonate, ce mouvement composé en mi mineur se distingue aussi par son importante invention mélodique puisque l'on découvre dès l'exposition un second groupe thématique formé de cinq motifs que suit un long développement qui finira par réduire le thème principal à ses quatre premières notes. Après la classique réexposition, une coda introduit des parties canoniques et, pour la première fois, égalise les notes du thème jusque là morcelé (noire, blanche, soupir) ce qui lui donne une intensité nouvelle et d'une sensible expression.

Baptiste-Florian Marle-Ouvrard interprète l'Allegro non troppo de la Quatrième Symphonie en mi mineur de Brahms.

Durant l'automne 1892, le jeune Serge Rachmaninov composa *Cinq Morceaux de fantaisie* op. 3 dont le *Prélude en ut dièse mineur* devint immédiatement célèbre, – au point que le pianiste devait le jouer en bis lors de la plupart de ses récitals et qu'il en réalisa une version pour deux pianos. En 1932, Louis Vierne, dont l'esthétique post-romantique correspondait exactement à celle du Russe (aspect autobiographique constant, pathos de caractère surexpressif, langage tonal bien que marqué par un chromatisme envahissant chez l'organiste de Notre-Dame de Paris) en fit une transcription qui respecte parfaitement le texte original et le traite selon un crescendo très spectaculaire. De forme A B A', l'œuvre se fonde sur une cellule de trois notes (la, sol dièse, do dièse) qui régit toute la première partie (*Lento* avec début pianissimo). Suit un *Agitato* qui introduit des triolets et des éléments chromatiques, puis le retour du premier thème, cette fois *Andante maestoso* d'une écriture plus chargée (fff con forza).

Vierne se contente d'étoffer certains accords selon les potentialités offertes par l'orgue et recourt à un crescendo semblable à ceux que l'on découvre dans ses symphonies : début au Récit avec les anches, passage au Positif accouplé au Récit (B) puis au Grand-Orgue (A') avec ajout des seize pieds, des anches du Positif, puis du Grand-Orgue et de la pédale et même les octaves aiguës pour atteindre un grand chœur imposant.

Baptiste-Florian Marle-Ouvrard donne de nouvelles informations sur la registration et la conception générale de l'œuvre qu'il interprète ensuite.

Nous terminerons loin de cette douloureuse tonalité de do dièse mineur avec le franc et lumineux ré majeur de la *Valse des fleurs* de *Casse-Noisette* de Tchaïkovsky, ballet de 1892 qui compte parmi les dernières grandes œuvres du musicien.

On distingue trois parties qui, chacune, exploite deux thèmes, une première comprenant une double exposition (A confié aux cors et B), une deuxième sur deux nouveaux éléments (C et D) en sol majeur et si mineur et une troisième qui reprend les deux éléments initiaux avec variante et modulation en si bémol majeur.

Baptiste-Florian Marle-Ouvrard joue la transcription publiée par Lionel Rogg de la Valse des fleurs de Tchaïkovsky.

13 mai 2018
Liszt et Wagner
avec le concours de Thomas Ospital

Thomas Ospital interprète Am Grabe Richard Wagners de Franz Liszt.

Nous venons d'entendre une œuvre assez tardive de Liszt écrite en 1883, soit quelques jours après la mort de Wagner survenue à Venise le 13 février.

Il ne s'agit pas d'une transcription à proprement parler mais d'une œuvre (comme très souvent chez Liszt) écrite pour différentes formations : quatuor à cordes avec harpe ad libitum et arrangements pour piano et pour orgue.

Cette pièce s'inspire en partie d'une cantate composée par Liszt en 1874, *Les Cloches de la cathédrale de Strasbourg* qui fait entendre un thème connu sous le nom d'Excelsior, lequel présente des affinités avec le premier leitmotiv de Parsifal, dernier opéra de Wagner en 1882. Liszt écrit d'ailleurs en marge de cet hommage rendu sur la tombe du héros (mai 1883) : «Wagner m'a rappelé un jour la ressemblance de son motif de *Parsifal* avec un Excelsior écrit précédemment. Puisse ce souvenir demeurer ici». À la fin de ce morceau, le compositeur rappellera également le leitmotiv des cloches de Montsalvat du même opéra, sonnerie remarquable par ses intervalles descendants de quarte.

Thomas Ospital fait entendre les deux motifs en question.

Il s'agit d'une œuvre que caractérise sa sobriété, son refus de virtuosité ou son dépouillement typique des dernières œuvres de Liszt, lequel a reçu les ordres mineurs et fréquente les milieux ecclésiastiques. Toute la partie centrale se fonde sur des accords (en trémolo dans l'original) montant vers l'aigu, signe d'une élévation spirituelle qui touche à la fois le contexte et cette aspiration à la transcendance. On peut ajouter aussi qu'en janvier 1883, soit quelques semaines avant la disparition de Wagner, Liszt composa une *Lugubre gondole* pour piano qui, comme une étonnante prémonition, relève de la même ascèse et de la même désolation.

Les deux musiciens se sont rencontrés pour la première fois à Paris en 1840 puis à nouveau à Dresde pour une représentation de *Rienzi* en 1844, enfin quatre ans plus tard pour, cette fois, le début une amitié nourrie par une estime réciproque. En 1850, alors que Wagner est banni d'Allemagne à cause de ses agissements lors des émeutes de Dresde, c'est Liszt qui dirige *Lohengrin* à Weimar, lequel tente de défendre d'une manière constante la musique et les principes de son ami. Si à partir de 1864, la rupture entre Hans von Bulow et Cosima Liszt, son épouse tombée dans les bras de Wagner, occasionna une brouille, les deux hommes se réconcilièrent en 1872 et le pianiste ne manqua ni la création de la *Tétralogie* (1876), ni celle de *Parsifal* (1882).

On les classe tous deux comme romantiques à part entière mais ils appartenaient à une tendance qui, sous la dénomination de «musique de l'avenir» constituait une avant-garde (soutenue par Bruckner) opposée à la tradition incarnée par Brahms.

Nous commencerons par le *Chœur des pèlerins* tiré de *Tannhäuser* de Wagner, œuvre composée en 1845 et créée à Dresde sous la direction du compositeur mais remaniée lors de sa représentation à l'opéra de Paris en 1861 (notamment par l'ajout de la scène du Venusberg qui impose un ballet au début de l'œuvre). Le sujet de ce drame aborde la notion du repentir et de la rédemption que, dans des contextes différents, chrétiens ou non, l'on retrouve dans beaucoup d'autres opéras comme *Le Vaisseau fantôme*, *Le Crépuscule des dieux* et *Parsifal*.

Wagner n'utilise pas encore le principe du leitmotiv d'une manière aussi systématique et sophistiquée que dans les futurs opéras (*Tristan et Isolde* et le *Ring*), mais on relève plusieurs motifs cycliques comme ceux du Chœur des pèlerins et du Repentir (saut d'octave et retombée chromatique) présents dès l'ouverture en mi majeur où ils alternent et la première scène du troisième acte dans laquelle ils sonnent un demi-ton au dessous pour un effet spectaculaire de crescendo et decrescendo (rapprochement puis éloignement), cette fois confiés au chœur avec dialogue superposé d'Elisabeth et de Wolfran von Eschenbach puis un *Alleluia* final tout à fait inédit.

Plusieurs transcriptions pour orgue attirent l'attention, dont celles de Liszt, Karg-Elert, Dubois, Lemare, Clarence Eddy et autres. Écrite dans le ton de l'ouverture, l'une des deux signées par Liszt retient la structure A B A, ajoute l'*Alleluia*, mais ne peut s'empêcher de modifier certains éléments, ajoute des contrepunts, propose des transitions et surtout compose entièrement l'ensemble de la conclusion.

Thomas Ospital livre quelques commentaires de l'œuvre, joue la fin de la première version et interprète entièrement la seconde plus fidèle au modèle.

Alors qu'il avait commencé la Tétralogie en 1854, Wagner s'interrompt deux fois pour écrire *Tristan et Isolde* puis *Les Maîtres chanteurs*. Terminée en 1859, la première de ces œuvres ne fut créée à Munich qu'en 1865 (sous la direction d'Hans von Bulow) mais le compositeur en avait tiré une page symphonique qui, sous le titre de *Prélude et mort d'Isolde*, avait été donnée avec d'autres ouvertures et le *Prélude* de *Lohengrin* lors des concerts parisiens de 1861.

Plusieurs sources sont à l'origine de cette musique résolument nouvelle : la lecture du mythe celtique dont l'auteur disposait de plusieurs versions, son amour pour Mathilde Wesendonk, femme de son protecteur, et *Le Monde comme volonté et comme représentation* de Schopenhauer. Ces différentes données, littéraires ou personnelles, se confondent donc ou se superposent dans toute l'œuvre : l'amour passion incontrôlable, le thème de l'amoureuse mystique (après la femme salvatrice aperçue dans *Le Vaisseau fantôme* et *Tannhäuser*, l'aspiration au néant, la confusion éros et thanatos, une fascination morbide pour le suicide et le triomphe de la nuit éternelle sur le jour mensonger.

Tous ces éléments sont déjà concentrés dans le *Prélude* à propos duquel, le compositeur indiqua qu'il se trouvait dans l'obligation d'«inventer une nouvelle musique», dont les critères se fondent sur un chromatisme continu et des modulations constantes, facteurs d'équivoques et d'errances, toute cette syntaxe au service de l'expression : passion tragique, élan ou désir mais piège et anéantissement.

Après *Lohengrin*, Wagner a étendu et affiné son principe du leitmotiv, dont la fonction est à la fois musicale et dramatique et qui est affecté aux personnages, objets significatifs ou concepts abstraits. D'où l'aspect symboliste de son art et le succès de ses œuvres auprès des écrivains, penseurs ou artistes français comme

Baudelaire, Verlaine ou Fantin-Latour (sans compter la parution d'une *Revue wagnérienne* soutenue par les Symbolistes français).

On compte six leitmotive principaux dans ce Prélude, lesquels apparaissent dans l'ordre suivant :

- aveu et désir (mes. 1) soit monodie sur sixte ascendante et accord dit de Tristan (fa, si, ré dièse, sol dièse) poursuivi par un chromatisme ascendant.
- résolution du désir dans le prolongement.
- Regard, grand thème lyrique ascendant confié aux violoncelles (mes. 17).
- Philtre d'amour de même rythme (mes 25).
- Philtre de mort à la basse, si, do bécarre, ré dièse (mes. 27).

Écrit à 6/8, ce morceau s'organise, de plus, comme un grand crescendo suivi d'un rapide decrescendo au gré d'une forme sonate comprenant : a) exposition des six leitmotive (*Langsam und Schmachkend* soit «Lent et avec langueur»), b) un développement fondé sur la cellule de base (croche, croche pointée, double croche puis croche et noire) et marqué par une progression à la fois fondée sur une attente, une exaspération et un assouvissement (sommet à la mes. 83) avec retombée immédiate, c) une réexposition des thèmes du Désir, de l'Aveu du Regard et de la Résolution pour s'achever pianissimo.

Thomas Ospital fait entendre les leitmotive et interprète l'œuvre dans sa transcription d'Edwin Lemare.

Nous terminerons avec les *Funérailles* de Liszt, pièce pour piano des *Harmonies poétiques et religieuses* (titre emprunté à Lamartine) et composée en 1849, année de l'insurrection hongroise au cours de laquelle de nombreux patriotes trouvent la mort, parmi lesquels des amis du compositeur : Felix de Lichnowsky et les comtes Seleký et Balthányi. En découle l'aspect héroïque et guerrier de certaines parties qui correspondent parfaitement au goût des romantiques pour les cérémonies funèbres et les marches (depuis 1802 avec la *Marche funèbre sur la mort d'un héros* de la *Sonate pour piano en la bémol* de Beethoven puis le mouvement lent de sa *Troisième Symphonie* ou encore la *Sonate funèbre* de Chopin qui disparaît d'ailleurs à Paris cette même année).

L'œuvre débute par une introduction qui sonne comme un glas dissonant (ré bémol-do grave) et compte sur les valeurs pointées, les trémolos de la basse à l'instar des tambours (cf. Beethoven dans sa *Sonate en la bémol*) et des sonneries plus éclatantes et militaires pour installer un climat tendu de guerre. Vient alors le premier thème A en fa mineur, *sotto voce*, lequel attaque sur l'intervalle de sixte et se prolonge par des chromatismes descendants (cf. Wagner) pour s'amplifier peu à peu. Dans la tonalité des effusions romantiques, la bémol majeur, paraissent alors le second thème B indiqué *Lagrimoso* et d'abord *dolce* pour s'intensifier lors de son retour en octaves, puis une troisième partie de transition qui, comme Chopin l'envisage dans ses polonaises (pièces de même sentiment héroïque dicté par l'histoire), fait entendre des roulements de tambour et des fanfares traitées en accélération. Un *Allegro energico assai* avec octaves chromatiques à la basse puis aux deux mains couronne cette section qui prépare un récapitulatif de A et de B pour finir sur C.

Thomas Ospital joue quelques passages significatifs puis interprète l'œuvre.

17 juin 2018

Impressionnistes, Symbolistes et Modernes
avec le concours de Baptiste-Florian Marle-Ouvrard

Une des questions qui concernent la musique de la période 1870 à 1914 se porte sur l'étiquette d'Impressionnisme que, par analogie avec la peinture, on lui colle depuis les années 1880, terminologie que rejetait d'ailleurs Claude Debussy, mais qui correspond à une certaine réalité, ne serait-ce que par bien des titres :

- *Voiles (Régate à Argenteuil* de Monet)
- *Des pas sur la neige (Gelée blanche* de Pissarro)
- *Reflets dans l'eau (Nymphéas* de Monet)
- *Brouillards (Londres, le parlement* de Monet)
- *La mer (Impression soleil levant* ou vues d'Étretat de Monet)

Il n'empêche qu'on peut à différents degrés rapprocher les moyens optiques mis au point par les peintres de ce mouvement et les moyens acoustiques auxquels recourt Debussy.

À la fragmentation de la touche, aux juxtapositions des couleurs et à la palette claire des peintres, répondent, en effet, des procédés très «visuels» rendus par Debussy, lorsque, par exemple, il tente des opérations harmoniques ou des effets de timbre destinés à une véritable coloration. Prenons quelques exemples.

Dans *Brouillards*, le premier du deuxième livre des *Préludes* pour piano (1910-1912), on oppose touches blanches et touches noires selon une manière qui pourrait s'apparenter à de la polytonalité (do ou sol majeur contre ré bémol ou sol bémol) et cela s'apparente au principe pictural des glacis qui modifient une couleur donnée.

Un peu plus loin dans la pièce, Debussy exploite une autre formule acoustique qui reproduit une impression visuelle en doublant des basses profondes de leur triple octave supérieure (procédé qu'à l'orgue on parvient à faire plus facilement avec 16 et 2 par exemple).

Au centre enfin, comme le soleil troue soudain le brouillard, de grands traits puissants viennent jeter un éclairage vif et violent. On pense par exemple à Monet, avec *Londres, Le Parlement, trouée de soleil dans le brouillard*.

D'autres moyens de même nature sont également utilisés comme les harmonies de coloration qui consistent, au contraire des règles imposées dans les traités classiques,

- à juxtaposer des accords de septième, accords parfaits, quintes augmentées ou agrégats divers ;
- à proposer des quintes graves d'effets acoustique ;
- à colorer ces mêmes quintes par ces combinaisons d'octaves ou de quintes aiguës semblables aux mixtures d'orgue (*La Cathédrale engloutie*) ;
- à imiter les reflets par des déformations d'accords d'abord dans leurs positions fondamentales puis déformés par des notes étrangères (*Reflets dans l'eau* ou *Pagodes*) ;

– à multiplier les bruissements, frissonnements, miroitements, scintillement, poudroissements, blocs trillés, festons rapides, arpèges et traits ;

– à imposer une nouvelle orchestration par l'emploi des couleurs pures que préconisent aussi les peintres : divisions nombreuses (irisations), peu de doublures, touches données par la harpe ou les petites percussions.

Baptiste-Florian Marle-Ouvrard fait entendre toutes ces illustrations par des extraits d'œuvres ou des improvisations.

Aux impressionnistes, Debussy emprunte aussi la notion de séries que ces derniers ont d'abord découverte dans les estampes japonaises notamment l'idée de succession de séquences qui fixent des sensations diverses liées aux heures du jour ou aux caprices de la météo (*De l'aube à midi sur la mer* ou *Jour d'été à la montagne* de Vincent d'Indy).

Mais ce Japonisme implique aussi l'utilisation d'échelles nouvelles, exotiques, que Debussy a pu entendre à l'Exposition Universelle de 1889 (Gamelan), notamment

- La gamme par ton (do, ré, mi, fa dièse, sol dièse, la dièse)
- La gamme pentatonique dite chinoise (do dièse, ré dièse, fa dièse, sol dièse, la dièse)

ces deux systèmes d'utilisation constante dans l'œuvre de Debussy.

On note aussi qu'à l'époque où le compositeur commence à écrire dans un caractère nouveau, Satie exploite déjà des modes anciens que l'auteur de *Pelléas* utilisera bientôt. C'est le cas avec la *Première Gymnopédie* (1888) qui se fonde sur des enchaînements plagals de la basse (sol, ré), deux accords de septième au contraire plus modernes (sol-fa dièse et ré-do dièse), mais également une cadence plagale qu'on pourrait découvrir dans les traités d'accompagnement du plain-chant (mes. 38-39).

Baptiste-Florian Marle-Ouvrard joue la Première Gymnopédie de Satie dans sa transcription pour orgue.

Le caractère modal, ésotérique et en forme de rituel pseudo grec relève non pas de l'impressionnisme mais du symbolisme, mouvement qui domine toute la période et affecte aussi la musique de Debussy.

En 1966, le musicologue Stefan Jarocinsky a développé une thèse selon laquelle la musique de Debussy se rattacherait davantage au symbolisme qu'à l'impressionnisme, idée qui sera largement défendue ensuite.

On peut rappeler que le symbolisme, mouvement d'abord littéraire, consiste à faire naître un sentiment par une suggestion fondée sur des moyens indirects (objets, sensation, événements). Pas de description, pas de désignation (nommer son sujet consiste à supprimer la moitié de la jouissance d'un poème assure Mallarmé).

Dans des domaines très différents, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé (poésie), Maeterlinck (théâtre), Odilon Redon, Gauguin, Fantin-Latour, Gustave Moreau ou Boecklin (peinture) comptent, parmi beaucoup d'autres, comme représentants

majeurs de ce mouvement qui se prolonge jusqu'à la Première Guerre mondiale et même au-delà pour générer la plupart des grands courants du XXe siècle.

Parmi les thèmes préférés des symbolistes ou trouvera le Rêve et le mystère (*Pelléas et Mélisande*), une nouvelle conception de la femme (*La fille aux cheveux de lin*), des tendances spiritualistes ou ésotériques (*Martyre de Saint Sébastien*, *La terrasse des audiences du clair de lune*, *Et la lune descend sur le temple qui fut*) et surtout la fusion des arts qui détermine deux axes d'activités, sous l'ordre de la collaboration et de la conjugaison :

1) la collaboration cf. la notion de *Gesammkunstwerk* défendue par Wagner pour un spectacle total issu de la tragédie grecque où poésie, musique, danse, action et décor participent au spectacle.

2) la conjugaison qui implique la notion de synesthésie (confusion entre données sensorielles) pour des évocations dans lesquelles les rapports entre ces données sont déterminées par des analogies plus étroites (cf. Huysmans, l'orgue à cocktail d' *À Rebours* et beaucoup d'autres évocations qui concernent, entre autres, des analogies entre les parfums et la musique).

Dans un tel contexte la littérature, les arts visuels ou sonores (sinon olfactifs ou gustatifs) se rapprochent de diverses manières :

- l'utilisation de titres musicaux pour des peintures (Whistler) ou cette théorie de Redon selon laquelle la peinture devrait suggérer les sensations indéterminées que produit la musique.
- l'utilisation de genres ou formes musicales dans des œuvres littéraires.
- une poésie capable de rivaliser avec la musique par le choix des voyelles et consonnes, l'emploi d'allitérations, de sonorités recherchées ou d'assonances.

Cette synesthésie est très présente dans l'esthétique de Debussy où se confond souvent auditif et visuel, comme on le remarque dans le *Prélude* pour piano qui emprunte son titre à Baudelaire (*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*) et surtout par un jeu constant de bruissements (ouïe) et miroitements (vue).

Dans ce sens, intéressons-nous aussi à la notion d'arabesque chère à l'époque et présente dans la danse, l'architecture et la décoration, la littérature et la peinture. En voici quelques définitions ou commentaires :

- Chorégraphie : «pose (inspirée de motifs orientaux) dans laquelle le danseur ou la danseuse, en appui sur une jambe, lève l'autre tendue à l'arrière, un bras vers l'avant prolongeant la ligne de la jambe levée».
- Art nouveau : décoration à base de végétaux avec courbes et contre-courbes, enlacements, Gaudi, Horta, Guimard («style nouille»).
- Littérature : la phrase de Marcel Proust, sinueuse, interminable avec incises et rebondissements.
- Musique : longues phrases au dessin compliqué, accents retardés, mélismes et contournements. cf. *Prélude à l'après-midi d'un faune* avec très longue anacrouse (23 notes libres avant l'accent), accent (dernière note de la troisième mesure) et désinence (terminaison), *La Fille aux cheveux de lin* et deux *Arabesques* pour piano (1888). Ces dernières relèvent d'une élégance dans la tradition hédoniste à la française.

N° 1 en mi majeur de forme A B A', le début sur des arpèges ascendants et descendants en triolets, le centre (un peu moins vite et tempo rubato) avec modulation inattendue en do majeur et retour amplifié des motifs du début.

N° 2 en sol majeur d'une écriture plus légère mais décorative avec ornements écrits et partie de caractère espagnol : A B A' B avec élargissement dans la reprise de A.

Baptiste-Florian joue le début du Prélude à l'après-midi d'un faune puis interprète les deux Arabesques dans une transcription de Léon Roques.

Nous écouterons à présent une des pages les plus célèbres de Debussy, le *Clair de lune* de la *Suite bergamasque* composée vers 1890 et qui s'inscrit, lui aussi, dans cette ambiance hédoniste à la française qu'on découvre dans les premières œuvres caractéristiques du compositeur – on ne peut ignorer l'influence des *Fêtes galantes* de Verlaine dont Debussy avait mis en musique quelques poèmes (*Colloque sentimental*, *Clair de lune*, *Les Ingénus* ou *En sourdine*).

Il s'agit d'un *Andante très expressif* en ré bémol majeur (9/8), lui aussi de forme lied (A B A') qui utilise en partie une échelle déficiente (ré bémol, mi bémol, fa, la bémol, si bémol, do).

la première partie fait entendre un thème en tierces d'une belle expression sans mélancolie aucune (forme d'extase très tranquille) mais d'un rythme subtil avec duolets. On suit alors le cheminement suivant : double exposition, la seconde nettement plus dense (octaves à la main droite), deuxième partie (*Un poco mosso*) qui permet de moduler dans les tons dièse (ut dièse mineur, mi majeur) et retour au premier thème, cette fois avec un décor d'arpèges descendants et un rappel de B.

Baptiste-Florian Marle-Ouvrard interprète ce Clair de lune dans la transcription d'Alexandre Cellier.

Né en 1875, soit treize ans après Debussy, Ravel se situe dans la même filiation «impressionniste» ou symboliste qui touche aussi Florent Schmitt, André Caplet et jusqu'à Jacques Ibert ou Albert Roussel encore plus tard. Cette influence se remarque en particulier dans sa musique pour piano qui utilise des moyens assez comparables (harmonies de couleur, bruissements divers, effets acoustiques, modes).

Debussy, comme Bizet et Chabrier avant lui (voire Manet en peinture), avait été sensible à l'Espagne (*La Puerta del vino*, *La Sérénade interrompue* ou *La Soirée dans Grenade*). Né au Pays basque et attiré par la culture ibérique, Ravel poursuit cette tendance à travers ses pages d'orchestre comme ses mélodies et certaines pièces pour piano comme cette *Alborada del gracioso* qui appartient au recueil des *Miroirs* écrit en 1904-1905.

Afin d'en justifier le titre et d'en saisir le sens, plusieurs points méritent quelques commentaires :

– Il s'agit de l'«aubade du bouffon», laquelle met donc en scène un personnage ridicule qui fait la cour à une jeune fille... d'où le caractère caricatural de cette musique avec des dissonances nombreuses, des âpretés, des outrances et des contrastes puissants.

– Des éléments de danse espagnole subsistent tout au long du morceau à 6/8 qui, en son centre, imite le cante jondo (dans les années d'Entre-deux-Guerres, Federico Garcia Lorca et Manuel de Falla s'appliqueront à redonner vie à cette musique populaire).

– L'œuvre exige une virtuosité hors du commun avec entre autres des glissandi en tierces peu courants dans la musique de piano.

Ravel en a proposé une orchestration en 1919 qui peut donner quelques indications à qui voudrait transcrire pour orgue.

Baptiste-Florian interprète l'Alborada del gracioso dans la transcription de Lionel Rogg.

Nous terminons avec les trois derniers numéros de *L'Oiseau de feu* de Stravinsky, ballet commandé par Diaghilev et présenté au Théâtre des Champs-Élysées le 25 juin 1910 sous la direction de Gabriel Pierné avec une chorégraphie de Fokine.

Le compositeur en tira trois suites en 1910, 1919 (la plus jouée) et 1945 dont la seconde a été transcrite pour orgue par Pierre Pincemaille.

Nous écouterons d'abord la *Danse infernale des sujets de Kastchei* (n° 5 de la partition) qui présente un caractère barbare et spécifiquement russe qu'on retrouvera dans *Petrouchka* et dans *Le sacre du printemps*. Dans la version d'orchestre, le début prend corps sur une formule obstinée confiée aux bassons et aux cors qui frappe par ses syncopes. Dans la partie centrale, un dialogue très serré et tout aussi infernal s'établit entre certains pupitres de l'orchestre et le xylophone, tout cela complexe à rendre à l'orgue. Suit la *Berceuse* en mi bémol mineur, d'une expression tendre et calme et d'une belle invention mélodique puis le *Finale* qui répète avec variations ingénieuses un unique thème en si majeur tout à fait dans le caractère des grandes célébrations russes (cf. *La Grande porte de Kiev* des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgsky).

Cette transcription nous permettra de rendre hommage à Pierre Pincemaille, grand improvisateur dans la lignée de Pierre Cochereau, brillant interprète de tout le répertoire symphonique (Franck, Widor, Vierne) et transcripateur ingénieux. Lorsqu'il créa *L'Oiseau de feu* au studio 104 de la Maison de la radio, il n'avait pas terminé son adaptation et déchiffrait à la fois sur son manuscrit, sur la partition de poche et encore quelques notes disposées à droite et à gauche, peut-être un plan qu'il suivait avec une extraordinaire maîtrise. C'est dire combien nous perdons avec lui un musicien de grande valeur et un improvisateur comme l'histoire n'en a guère compté.