

TRANSCRIPTIONS OU RECRÉATIONS ?

On est parfois tenté d'expliquer la vogue des transcriptions, durant la deuxième moitié du XIX^e siècle, par leur utilité pratique : le piano, en ce temps-là, avait conquis les pouvoirs d'un orchestre, notamment sous les doigts de Franz Liszt. Dès lors, quoi de plus simple que de transcrire des opéras ou des symphonies pour cet instrument qui les résumait tous ? En une époque où l'enregistrement n'existait pas, c'était un cadeau précieux pour les mélomanes avides d'entendre et de réentendre leurs œuvres préférées. Et c'est ainsi que Liszt donna une version pianistique des neuf symphonies de Beethoven.

Une telle explication n'est pas fautive, mais elle reste bien insuffisante : car les transcriptions, par Liszt, des symphonies de Beethoven, sont terriblement difficiles à jouer. Seuls les virtuoses peuvent les aborder. On ne peut donc pas dire qu'elles aient permis au mélomane moyen de s'approprier Beethoven. D'ailleurs, presque toutes les transcriptions de Liszt sont d'une grande difficulté d'exécution.

Mais alors, pourquoi transcrire ? Pour faire briller l'instrumentiste ? Pour enrober de triples croches des mélodies à la mode, et s'attirer ainsi la faveur du public ? Ces motifs ne sont pas absents chez Liszt. Mais la raison profonde qui le conduisit à réécrire pour le piano tant d'airs d'opéras, tant de symphonies ou de lieder, c'est tout simplement l'*admiration*. Liszt était le plus généreux des artistes. Il n'a cessé d'être attentif aux autres compositeurs (et singulièrement à son gendre Richard Wagner). Et sa plus grande joie, c'était de faire revivre leurs créations sur l'instrument qu'il chérissait entre

tous. « On dirait qu'il donne son nom à ce qu'il admire », disait de lui l'écrivain André Suarès. En effet : son invention pianistique inépuisable ne se contente pas de mettre en valeur, tout en les respectant, les beautés de l'œuvre originale. Elle les fait briller dans une lumière qui n'est qu'à lui.

Ce peut être la lumière éclatante de la virtuosité. Mais ce peut être aussi la lumière contrastée et nostalgique du souvenir : les **Réminiscences de Norma** (publiées en 1843) sont bien nommées : dans ces pages, on dirait en effet que Liszt évoque le souvenir des mélodies belliniennes. Il part à leur recherche. Et quand il les a trouvées, il rêve autour d'elles. Il les regarde passer devant lui, et disparaître.

Lorsqu'il dédia son œuvre à la pianiste Marie Pleyel, ce fut avec une modestie qui confinait au dénigrement de soi : vous seule, lui écrivit-il, pourrez embellir et transfigurer ces bagatelles sans contenu. Certes, Marie Pleyel avait un très grand talent, mais la partition de Liszt était tout sauf vide ! Elle était déjà, par elle-même, transfiguration. En particulier les pages consacrées au thème *Casta diva*, la prière que Norma, la prêtresse, adresse à la Lune. Liszt, au moment où surgit ce thème, fournit l'indication : *assai pronunziato il canto*. Eh ! bien, cette prescription s'applique à toute l'œuvre : ce qui ressort de ces pages somptueuses, malgré tous leurs ornements, ou plutôt grâce à eux, c'est toujours l'essence même du génie de Bellini : le chant. Le piano de Liszt, c'est un aristocrate qui se fait serviteur.

*

Allegretto con umore e leggierezza : telle est l'indication qui figure à l'orée de la pièce composée en 1925 par le pianiste **Ignaz Friedman** (1882-1948) sur des thèmes des **Frühlingstimmen** de Johann Strauss. Humour et légèreté, ce sont en effet les qualités premières de cette transcription

joueuse et virevoltante. La partition nous propose d'ailleurs d'autres indications non moins éloquentes : *volante*, *quasi campanelle* (« comme des clochettes »), et même le néologisme *zefiroso* (« comme le zéphir »). On dirait en effet que le but de ce pianiste-compositeur (auquel on doit notamment des *Préludes* fort originaux pour son instrument), soit de gagner d'un pied léger les régions les plus hautes du clavier, et d'y danser comme le vent. Sans doute, certains passages de ses *Frühlingstimmen* sont-ils un peu tonitruants, et presque lourds. Mais c'est pour mieux mettre en valeur ces moments où la musique se joue de la pesanteur. Rien d'étonnant à ce qu'Ignaz Friedman soit aussi l'auteur d'une pièce de salon qui s'intitule *Elle danse*, dédiée à la grande ballerine Anna Pavlova.

*

Moritz Moszkowski (1854-1925) n'est plus connu, de nos jours, que par quelques piécettes brillantes, mais il fut un compositeur de talent, et un transcritteur de première force, qui suivit avec bonheur la voie ouverte par Liszt. On lui doit une version pianistique des *Danses hongroises* de Brahms, mais aussi d'un épisode du *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn ou de la Barcarolle des *Contes d'Hoffmann* d'Offenbach. Il est fascinant de comparer les versions que Liszt et Moszkowski donnèrent, chacun de leur côté, de la *Mort d'Isolde* de Wagner. La traduction de Moszkowski se révèle encore un peu plus chargée que celle de son grand prédécesseur. Mais son écriture, somptueuse et moirée, reste néanmoins claire, évitant toute surcharge et toute enflure.

Le **Venusberg**, d'après une fameuse page du *Tannhäuser* de Wagner, n'est pas moins remarquable par son élégance et sa plénitude. Cette longue pièce, qui a la lourde tâche de restituer au piano les ébats et les fureurs d'un orchestre particulièrement dense, ne tombe jamais dans la grandiloquence ni le pathos.

Moszkowski parvient à faire souffler sur son piano le vent de folie, mais aussi, dans la dernière partie, les murmures et les échos subtils que Wagner faisait naître d'un orchestre immense, aux timbres richement différenciés. Son œuvre est une « recomposition » pleine de science et de finesse. Et, comme les transcriptions de Liszt, un beau témoignage d'admiration.

*

Leopold Godowsky (1870-1938) a élevé à la gloire du piano un monument de la transcription, ou plutôt de la recomposition : ses *Études* sur les *Études* de Chopin. Mais il a également transcrit pour le piano les sonates et partitas de Bach pour violon seul, sans parler d'innombrables œuvres de Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Albeniz... Sa relecture de la fameuse **Valse opus 64 n° 1** de Chopin n'est pas la première en date, puisque Moszkowski s'y était déjà risqué (pour en faire une étude en tierces !). Godowsky, lui, ne redouble pas la mélodie, mais il fait naître à la main gauche une mélodie seconde, multipliant les contrepoints et les complexités rythmiques. Il nous propose donc moins une transcription qu'une série de variations, dans une atmosphère troublante, presque inquiétante : on a l'impression de voir l'ombre portée de cette valse de Chopin, parfois déformée, parfois fuyante, toujours étrange.

La transcription du fameux **Cygne**, tiré du *Carnaval des animaux* de Saint-Saëns, est d'une parfaite loyauté : il s'agit de faire entendre au piano, dans toute sa splendeur suave, la fameuse mélodie confiée par Saint-Saëns au violoncelle, et de la draper dans les plus beaux atours sonores. Godowsky s'y montre à la fois modeste et somptueux.

The Gardens of Buytenzorg est une pièce tout à fait à part dans le programme de ce disque, puisqu'il ne s'agit pas d'une transcription, mais bien d'une œuvre originale de

Godowsky, tirée de la *Java Suite* qu'il écrivit au retour d'un voyage en Indonésie, en 1922, et dont tel morceau nous raconte le temple de Borobudur sous la lune, tandis que tel autre nous décrit les rues de la vieille Batavia (l'actuelle Djakarta). Dans cette musique haute en couleurs, et riche en harmonies capiteuses, Godowsky rejoint Debussy : la première de ses pièces s'appelle *Gamelan*, et Debussy, lui aussi, s'était laissé fasciner par le diatonisme du gamelan javanais. Quant à **Buytenzorg**, ce mot signifie « sans souci ». C'est le nom du jardin botanique de Bogor, dont Godowsky nous assure, dans une préface à sa partition, qu'il est riche en fleurs aux parfums entêtants. On le croit sur parole, à entendre cette pièce onduleuse et subtile, bel équivalent musical des parfums de l'Orient — rêvés par un Occidental.

*

Ferruccio Busoni (1866-1924) fut à la fois pianiste, transcritteur et compositeur. Or il considérait que ces trois activités n'en faisaient qu'une. Ce sont à chaque fois des *recréations* : le pianiste recrée une œuvre en la jouant. De son côté, le compositeur, même lorsqu'il écrit une œuvre entièrement neuve, recrée l'héritage musical du passé. Entre ces deux extrêmes, le transcritteur transforme une œuvre en une œuvre nouvelle, forgeant le passé au feu du présent, et se montre lui aussi « créateur ». C'est ainsi que Busoni écrivit pour le piano une *Fantasia contrappuntistica* sur des thèmes de *L'Art de la Fugue* de Jean-Sébastien Bach. Cette œuvre n'est pas entièrement « originale », mais ce n'est pas une « transcription » pure et simple. C'est une création du second degré. Bref, une récréation.

Il en va de même pour la **Sonatina super Carmen**, qui date de 1920 : les thèmes sont l'œuvre de Bizet, et l'auditeur n'a aucune peine à les reconnaître : il entend les scènes de foule du

premier et du dernier acte, la romance de la fleur, la célèbre *habanera*, enfin le motif chromatique du destin. Mais Busoni utilise ces thèmes comme matériau de base d'une sonate qui possède sa logique et son développement propres. Il lui arrive de soumettre ces thèmes à un contrepoint sévère. Ses harmonies sont souvent dissonantes et l'on frise parfois l'atonalisme. Il faut d'ailleurs noter que cette œuvre fait partie d'un groupe de six sonatines, dont la deuxième, la *Sonatina seconda* (qui date de 1912), extraordinairement novatrice, est entièrement atonale.

En fait, toute la *Sonatina super Carmen*, malgré son caractère parfois virtuose et déchaîné, est placée dans une lumière étrange, triste et poignante ; les thèmes joyeux sont bientôt entraînés dans une sorte de tourbillon blafard. La *habanera* surgit de manière fantomatique, (*vagamente*, précise Busoni) et la conclusion, notée *andante visionario*, est véritablement poignante. Le thème de Bizet, splendide en lui-même, y prend une profondeur nouvelle, tragique et désespérée. Aucun doute n'est possible : cette Sonatine a recréé *Carmen*.