FRANZ LISZT

2 SONATAS for 2 PIANOS

LUDMILA BERLINSKAYA
& ARTHUR ANCELLE

world premiere recording

МЕЛОДИЯ

РУССКИЙ
ENGLISH
FRANÇAIS

Камиль Сен-Санс
1 *«Пляска смерти»*, соч. 40
(авторское переложение для двух фортепиано). 6.59
Франц Лист
2 Соната си минор, S. 178
(переложение для двух фортепиано К. Сен-Санса) 29.25
3 *«По прочтении Данте»*, соната-фантазия из цикла *«Годы странствий, второй год: Италия»*, S. 161 № 7
(переложение для двух фортепиано А. Анселя) 16.21
Камиль Сен-Санс
4 *«Пляска смерти»*, соч. 40 (Ф. Лист – В. Горовиц – А. Ансель). 9.08

Общее время: 61.55

Людмила Берлинская & Артур Ансель – фортепиано

Соната си минор

Фредерик Госсен: *В октябре 1914 года Сен-Санс сообщал своему издателю Дюрану, что он собирается «сделать переложение» Сонаты Листа для двух фортепиано. Французский композитор имел, несомненно, достаточные основания, чтобы помериться силами с этим гигантом…*

Артур Ансель: Сен-Санс и Лист по отношению друг к другу испытывали глубокое восхищение. Их объединяла искренняя привязанность, как свидетельствуют многочисленные письма. Они по-настоящему интересовались произведениями друг друга, и у меня не возникает никаких сомнений в том, что сам Лист выбрал бы Сен-Санса среди всех своих коллег для создания этого переложения, которое он задумал.., но не успел написать. Сен-Санс знал об этом, обращаясь к Дюрану. Но он преследовал не только интеллектуальные и музыкальные интересы, возможно, он прежде всего хотел исполнить желание своего покойного друга.

Ф.Г.: *Он начал подумывать об этом в августе 1914 года. В конце ноября эта «увлекательная работа» была завершена: по словам Сен-Санса, он «испробовал ее» с одним своим старым другом Луи Дьемером (1843–1919), знаменитым виртуозом и профессором консерватории. Это был блестящий союз: Дьемер всегда претендовал на живую близость с Листом по духу и технике. Когда в мае 1886 года за два месяца до своей смерти Лист приехал в Париж в последний раз, Сен-Санс и Дьемер сыграли для него это переложение на двух фортепиано фирмы «Erard». Первый раз у Полины Виардо, а затем в мастерской художника Михая Мункачи, которому была посвящена Венгерская рапсодия № 16. До 1917 года Дьемер хранил у себя рукопись этой сонаты, частично переделанной для него. Это одно из последних произведений, в которое он вложил много сил. Как же Сен-Санс работал над ним?*

Людмила Берлинская: Нам неизвестно, из чего он исходил в своей работе. Быть может, Сен-Санс как близкий друг Листа имел доступ к авторской рукописи Сонаты си минор? Он имел обыкновение собственноручно переписывать рукописи произведений, которые ему удавалось достать. Он пересматривал их и разрабатывал аппликатуру для Дюрана. Например, в Национальной библиотеке хранится его рабочая партитура Баллады № 3 Шопена: на первом листе Сен-Санс собственноручно пометил, что он скопировал ее с оригинальной рукописи. Проблема, связанная с его транскрипцией Сонаты Листа, состоит в том, что партитура, которой мы располагаем, представляющая собой печатное произведение, а не факсимиле, сильно отличается от подлинника Листа. Как правило, ухо, привычное к первоначальной версии, раздражают «фальшивые» ноты, искажения, необычные созвучия. Порой издатель заявляет, что эти варианты действительно сделаны Сен-Сансом, но являются ли они результатом обдуманного замысла или ошибкой пера, совершенной в спешке? У нас возникло много вопросов. После изучения мы выяснили, что большинство этих опечаток, характерных для первого издания, были сделаны уже после Сен-Санса. Наши сомнения развеяло оригинальное издание для одного фортепиано.

Ф.Г.: *В своей версии для двух фортепиано не диктует ли Сен-Санс свой темп, нюансы или своеобразную фразировку? О чем же идет речь на самом деле: о Сонате Листа в понимании и даже исполнении Сен-Санса или лишь о «расширении» сольной версии?*

А.А.: По-моему, ни то ни другое. Результат не позволяет увидеть Листа сквозь призму Сен-Санса, который относится к оригиналу с большим почтением. Но работа не сводится к простой экстраполяции нотного текста. Все музыканты знают, что на самом деле все происходит совсем не так: на бумаге «недостаточно» усилить или распределить голоса по-иному. Когда речь идет о транскрипции, ведь с технической точки зрения мы говорим именно об этом, то имеется в виду с первого такта вмешательство другого интеллекта, другой восприимчивости. Два добросовестных и точных транскриптора никогда не истолкуют одну и ту же страницу одинаково. Хотя средства, которые использовал Сен-Санс, являются классическими и, как нам кажется, естественными, все же эта транскрипция весьма индивидуальна и характерна именно для него. Тем не менее в данном случае он не вмешивается, как это позволяет себе Бузони, а иногда и Лист! Он не старается сделать Сонату еще более «оркестровой»…

Л.Б.: Нет, он стремится возвеличить ее, при этом чудесным образом сохранив ее целостность. Лично я чувствую, как там появляются и выража-

ют себя множество новых персонажей. Сен-Санс и Лист были непохожими друг на друга личностями. Больше всего поражает то, что индивидуальность Сен-Санса бесспорно проявляется в течение всего процесса, тогда как в финале не менее ясно обрисовывается индивидуальность Листа. Здесь разворачивается целое маскарадное действо между буквой и духом, творчеством и новым уровнем восприятия и трактовки идей.

А.А.: Возьмите, к примеру, «лирическое преобразование» первой темы, которую Лист продолжает в наиболее виртуозных пассажах, чередуя большие пальцы правой и левой руки. Сен-Санс передал весь ее потенциал и придал ей всю полноту жизни, ничего, однако, не искажая во фразе Листа. Если основа гармонии – это секста, то он отказывается «действовать по-листовски», включая терцию во фразу. Сен-Санс скорее решит исполнить на клавишах саму сексту, используя ее диапазон, но не искажая при этом бас, чтобы не изменять окраску аккорда. Разумеется, он применяет много удвоений, чтобы добиться максимальной глубины и резонанса звучания. Лист считал Сен-Санса лучшим органистом в мире, а Вагнер поражался мощи его музыкальных способностей. Но любой его выбор всегда обдуман. Это необыкновенно удачная работа. Единственное мелкое нарекание, которое можно было бы сделать – это неравенство между первым и вторым фортепиано.

Ф.Г.: *Какого порядка и характера? Исполнители primo и secondo фигурируют в качестве солиста и аккомпаниатора?*

Л.Б.: Неравенство здесь в пользу первого фортепиано, и мне кажется, что Сен-Санс сначала писал просто для себя, хотя он видел это совсем не так: он не устанавливал никаких иерархических отношений. С самого начала он распределил темы так, что оба фортепиано отсылают их друг другу, обмениваются, ведут диалог, перекликаются. Кроме того, и с той и с другой стороны насыщенность нотного текста сопоставима. Это верно, что сложные пассажи, наиболее трудные отрывки, требующие виртуозного исполнения, исключительно или почти всегда предназначены для первого фортепиано. Неизвестно, хотел ли Сен-Санс сделать легче партию Дьемера, но в музыкальном плане она не менее трудна.

Ф.Г.: *Для пианиста Соната си минор является вызовом, требующим достаточных физических и умственных способностей, для того чтобы суметь отобразить ее циклическую структуру от первой до последней ноты. Независимо от творческой близости, существующей между вами, как слить воедино звучание двух фортепиано?*

Л.Б.: Даже самый лучший оркестр камерной музыки не может сыграть так, словно он состоит из одного единственного исполнителя. Мы рассматриваем необычный случай произведения для одного фортепиано, которое было переложено для двух фортепиано, а не произведения, изначально созданного для оркестра или струнного квартета. Таким образом, нам надо почувствовать и передать средствами двух фортепиано то, что с самого начала было задумано только для одного, и сделать все это в одном и том же регистре. Но я хотела бы добавить, что любая транскрипция предполагает ее восприятие как нового произведения, которое не пытается подражать первоначальной версии. В данном случае не следует отказываться от своей природы и растворяться в произведении, теряя себя.

Ф.Г.: *Вы решили вписать себя в конфигурацию типа 1+1. Делая транскрипцию этого памятника Листа для Дьемера и себя самого, Сен-Санс, очевидно, предпочитал гармоничное сочетание двух пианистов. Но может ли сохраниться структура, насыщенность, метафизический размах Сонаты си минор при исполнении двумя сильными и уникальными личностями?*

А.А.: Конечно, если только наши личные взгляды не противоречат друг другу! Разумеется, мы должны разделять общую интеллектуально-чувственную концепцию, заложенную в партитуре. Но при исполнении виртуозных отрывков, трактовке звуков, рисунке фразировок, расстановке пауз в музыкальной фразе музыкант может и должен говорить от своего имени.

Ф.Г.: *В начале проекта у вас был одинаковый подход к Сонате?*

Л.Б.: Когда Артур предложил мне ее, я сомневалась несмотря на то, что мы уже пробовали работать вместе, когда исполняли его собственную версию для двух фортепиано *«Вариаций на тему Генделя»* Брамса. Мы не спешили погружаться в партитуру. Слушая многочисленные записи, сопоставляя наши

сомнения и восторги, мы осознали, что пришли к общему пониманию. В конечном счете именно Сен-Санс убедил меня. В своей транскрипции Сонаты Листа, подобной причудливой фреске, он добился такого великого результата, что она выглядит такой же прозрачной по письму, как и его собственные опусы. Но даже достигнув обычного согласия относительно структуры произведения, темпа, который ему необходимо задать, совершенно необязательно играть каждую шестнадцатую ноту одинаково, хотя очень важно единодушие при расстановке пауз.

Ф.Г.: *В конечном счете получается, что исполнять этот шедевр в паре гораздо сложнее?*

А.А.: Думаю, да… Как мы уже сказали, Сен-Санс разделяет звуковой материал между двумя исполнителями. Вместе с тем, что бы он ни добавил, это разделение, несомненно, освобождает пианистов от физических перегрузок. Такой мышечный отдых очень уместен: произведение длинное – 760 тактов – продолжительностью в полчаса! В этом отношении версия Сен-Санса, безусловно, проще. Кроме того, она снимает ряд затруднений, связанных с необходимостью слушать и выделять каждый голос в отдельности, ведь у пианиста всего одна голова и только две руки. Но в то же время, повторяя вполне безобидные отрывки для правой руки (и гораздо менее естественные для левой!), Сен-Санс создает ряд сложных элементов, свойственных его версии для двух фортепиано. Главная трудность, однако, состоит в том, что никто из нас ни на секунду не может расслабиться, снять нервное напряжение, что возможно в случае единственного исполнителя. Такая базовая фигура как *«тада… пум пум!»*, которая не представляет никакой трудности при сольном исполнении, вызывает ужасное беспокойство, когда речь идет об игре солистов на двух фортепиано. Малейшее расхождение между ними может разрушить момент звучания…

Л.Б.: В фугато сосредоточены все подводные камни, которых следует избегать. Исполняя соло, вы всегда можете позволить себе незаметные колебания темпа, чтобы удачно сыграть коварный в техническом отношении момент. Но при игре вдвоем богатство, ясность контрапункта не простят вам ни малейшего расхождения и разногласия. Приходится дисциплинировать себя, не имея возможности регулировать темп в самый разгар игры. И вся агогика вдруг оказывается поставленной под сомнение.

А.А.: Конечно, запись на четырех нотоносцах иногда допускает очень быстрые темпы в пассажах, которые крайне трудны для одного музыканта. Но опять же парадокс двух фортепиано состоит в том, что некоторые пассажи просто невозможно сыграть в четыре руки также быстро, как в две, даже если нотная запись для них кажется более простой. Ансамблевая игра имеет свои трудности – облегченная запись для двух фортепиано предполагает поиск отличных друг от друга решений для построения своей фразы. И еще один очень существенный момент: необходимость слаженного использования педали несмотря на то, что эта техника неотделима от исполнителя. В этом партнеры должны обязательно прийти к единству. В качестве транскриптора я прилагал все усилия для того, чтобы как можно точнее указать педаль в своей версии *«По прочтении Данте»* там, где этого требовала сложность пассажей в соответствии с нотацией Листа и, особенно, со звуковым замыслом, вытекающим из нее.

«По прочтении Данте»

Ф.Г.: *Вы упомянули о произведении «По прочтении Данте», входящем в фортепианный цикл «Годы странствий»: почему вы объединяете это произведение с Сонатой в одном альбоме?*

Л.Б.: По очевидным формальным причинам – Соната-фантазия, как назвал ее Лист, с учетом всех различий имеет значительное сходство с великой Сонатой в способе трактовки тем: экспозиция, разработка и реприза. Соната *«По прочтении Данте»* равным образом циклична, хотя и построена вокруг двух основных идей, и написана совершенно по-другому.

Ф.Г.: *Какую цель вы преследовали? Возвеличить оригинальную версию в стиле Сен-Санса, использовать возможности, которые предоставляет игра на двух фортепиано, чтобы рельефнее отобразить то, что невозможно выразить при сольном исполнении?*

А.А.: Как пианист я не могу отрицать, что переложение произведения

равносильно в данном случае расширению своих возможностей, ведь абсолютная верность оригиналу является для меня непременным условием работы. Как и всякий человек, лучший из нас действует в пределах своих физических возможностей: я говорю о возможности выделять тембром, свободно расставлять и связывать эпизоды при помощи мелодии. Говоря конкретно, сначала я сделал переложение всего произведения по памяти, без пауз – получилось весьма органично. Затем я отметил все, что хочется выразить мне лично, и обрабатывал, пока не получил плавное и стройное единое целое.

Л.Б.: Почерк Артура заметен здесь так же, как и в его более ранних масштабных транскрипциях *«Франческе да Римини»* Чайковского и *«Ромео и Джульетте»* Прокофьева. Он разбивает главную часть на отрывки, а затем заново соединяет так, чтобы ни одна часть не преобладала над другой. Между тем Артур прибегает к дополнениям, которые отсутствуют у Листа, потому что он слышит по-другому. Он по-своему развивает фразы. В отличие от других транскрипторов он стремится не к разделению, а к чередованию регистров. Такая интенсивность делает исполнение более сложным в техническом плане, но общая форма становится легче для восприятия, а вся эта совокупность образует цельную партитуру, которая не похожа на партитуру, написанную для двух фортепиано. К этому мы присоединяем наши усилия и вдохновение и достигаем полного согласия. Сен-Санс представляет иную картину: его структура легче, но нам намного труднее воплотить задуманное композитором. Вы должны сделать выбор с самого начала и, никогда не отступая, держаться своего выбора.

«Пляска смерти»

Ф.Г.: *Мы упоминали о взгляде одного композитора на другого и говорили о том, как транскриптор видит произведение мастера. Остается последний возможный вариант: образ композитора лицом к лицу с транскриптором. Сен-Санс предназначил «Пляску смерти» для оркестра. Богатое символами, программное, это произведение является настоящей симфонической поэмой…*

А.А.: Стиль Листа в полном смысле слова! Они с Сен-Сансом очень много говорили на эту тему. Мы сочли уместным включить в альбом единственное произведение Сен-Санса, фортепианную транскрипцию которого сделал Лист – с *«Пляской смерти»* круг замкнулся!

Ф.Г.: *Как Сен-Санс интерпретирует свое собственное произведение в своей версии для двух фортепиано?*

Л.Б.: В отличие от произведений, которые мы рассматривали выше, в данном случае оригинальный материал не фортепианный, а оркестровый. Интересно посмотреть, как Сен-Санс работал. Перед ним открывалось широчайшее поле для творчества, он – создатель этой великолепной ошеломляющей мелодии, его техническое мастерство несравненно, тем не менее он адаптирует свою *«Пляску»* со всей строгостью, точностью, честностью, не стремясь к достижению эффектов. Он намечает ритмическую, гармоническую и мелодическую базу. Затем разрабатывает и моделирует ее, чтобы она стала сугубо пианистической. Ведь в оркестре используются иные регистры. Несомненно, он мог отважиться на большее, но с изрядной долей вероятности можно утверждать, что мода, пианистическая фактура и общественное мировоззрение эпохи повлияли на него и поставили в жесткие рамки.

Ф.Г.: *Эпоха действительно была крайне придирчивой к тому, что касается предназначения и судьбы музыкальных произведений, которые были им дозволены обществом или приемлемы с точки зрения социальных канонов. Композитор знает своих слушателей; исполнитель, который чаще всего отличается от него, знает свою аудиторию, и с учетом этого они определяют свой репертуар.*

А.А.: Возникает вопрос, для чего Сен-Санс написал данную версию – для сцены ли? Мне кажется, что большое количество произведений, созданных в то время для фортепианного дуэта, – причем неважно, что именно было написано первым – версия для оркестра или для салона – не предназначались для той сцены, которую мы знаем сегодня. Что же касается данного конкретного случая, произведение Сен-Санса могло успешно исполняться и на сцене!

Л.Б.: Строгая, без украшений, но совершенно поразительная партитура,

которая великолепно звучит в парном исполнении. Вот типичный пример. У вас такое впечатление, что вы увязаете в неприятном тексте, но в результате, когда все его части сливаются воедино, он наполняется глубоким смыслом. Великое искусство…

А.А.: И этому есть объяснение. Дело в том, что Сен-Санс чувствует самое главное: музыкальную пульсацию. Зачастую «пианизм» одерживает верх над этим чувством ритма: переложение музыкального произведения – это путь по шаткому мосточку, лежащему посреди пропасти. И тогда все музыкальное напряжение стихает, а затем исчезает… Равновесие – это плод искусного выбора. Упростить или развить? Обрезать или сохранить? Скудость приводит к звуковому дискомфорту, хотя слушатель не теряет нити произведения и отчетливо выделяет все такты; слишком много добавок может наоборот привести к слуховому перенасыщению, тяжеловесности, которая не вызывает желания слушать дальше. Сен-Санс же был одарен чувством пропорций и естественного равновесия.

Ф.Г.: *Итак, какие отличия со второй версией, предложенной для завершения альбома, что она привносит по сравнению с версией Сен-Санса?*

А.А.: Мы посмотрели, как Сен-Санс трактовал оригинальную партитуру Листа в Сонате, и я заинтересовался тем, что сделал Лист в *«Пляске смерти»*…

Л.Б.: Можно сказать, что это альбом «со вставными эпизодами», и с этой версией, которая предлагает совершенно иную трактовку, нежели переложенное произведение, все действительно встало на свои места. Конечно, сначала Лист переложил *«Пляску смерти»* для одного фортепиано с присущими этому физическими ограничениями. Но он сразу же позволил себе личное вмешательство, добавляя отрывки, требующие виртуозного исполнения, продлевая вступление, вписывая новые созвучия… Это больше похоже на свободное переложение или импровизацию, которую чрезвычайно часто практиковали в то время, и в этом конкретном случае она, в первую очередь, свидетельствует о виртуозности исполнителя!

Ф.Г.: *Горовиц это прекрасно уловил: он опирается на транскрипцию Листа, чтобы пойти еще дальше в области виртуозной парафразы…*

А.А.: В самом деле, я и сам заинтересовался обеими версиями, чтобы предложить свой взгляд относительно двух фортепиано: если выделить главное, ни одна из трех версий не похожа по своей структуре; каждой из них свойственны свои переходы, изменения тональности. Это нужно понимать скорее как намек, все та же первостепенная идея пульсации: мне очень хотелось, чтобы феерические эффекты, внесенные Листом и Горовицем, не утяжеляли музыкальную динамику, а наоборот, делали ее легче, воздушнее, несмотря на чрезвычайную трудность добиться согласованности при исполнении нотного текста, требующего от интерпретатора большой свободы.

Л.Б.: Помимо различий в форме и записи этих двух *«Плясок смерти»*, которые явным образом раскрывают личность транскриптора, для нас также важно показать музыкальную форму произведения, богатство звуковой палитры, умение слушать другого, смысл каждой фразы и саму жизнь – то, чем мы дорожим в музыкальном отношении, какова бы ни была партитура!

Людмила Берлинская и Артур Ансель глубоко признательны *«Фирме Мелодия»* за доверие и поддержку их проектов.

Они выражают личную благодарность Денису Мацуеву, Оксане Левко, Евгению Вахневу, Маргарите Мусиченко и Никите Ковалеву за их неоценимую помощь в создании этой записи, Федеральному фонду *«Crédit Mutuel»*, а также Паскалю и Валери Жермон за их поддержку.

Camille Saint-Saëns
1 *Danse Macabre*, Op. 40 (original version for two pianos) 6.59
Franz Liszt
2 Sonata in B minor, S. 178
(transcription for two pianos by Camille Saint-Saëns). 29.25
3 *Après une lecture du Dante,* Fantasia quasi Sonata from *Years of Pilgrimage, Second Year: Italy,* S. 161 No. 7
(transcription for two pianos by Arthur Ancelle) 16.21
Camille Saint-Saëns
4 *Danse Macabre*, Op. 40 (Franz Liszt – Vladimir Horowitz – Arthur Ancelle) 9.08

Total time: 61.55

Ludmila Berlinskaya & Arthur Ancelle – *piano*

Sonata in B minor

Frederic Gaussin: *In October 1914, Saint-Saëns told his publisher Durand that he was ready to "make an arrangement" of Liszt's Sonata for two claviers. The French composer certainly was empowered [entitled] to measure up to this artistic pinnacle.*

Arthur Ancelle: Saint-Saëns and Liszt had a deep admiration for one another. They were brought together by sincere affection as evidenced by numerous of their letters. They were both genuinely interested in each other's works, and I have no doubt that Liszt himself would have chosen Saint-Saëns out of all his colleagues in order to bring to life the adaptation, which he planned but never had time to write. Saint-Saëns knew this when he approached Durand. Besides the intellectual and musical interests that he had in this project, it is quite possible that he initially intended to implement the wishes of his deceased friend.

F.G.: *He was already thinking about it in August 1914. By the end of November this "enthralling work" was complete. According to him, Saint-Saëns had "tested it" with his old friend Louis Diémer (1843–1919), a famous virtuoso and a conservatory professor. That was a brilliant union: Diémer always asserted his strong affilition to Diémer, living, technical, spiritual. When Liszt came to Paris for the last time in May 1886, two months before his death, Saint-Saëns and Diémer played for him on two Erard pianos. The first time was at the residence of Pauline Viardo, and then in the studio of the painter Mihály Munkácsy, to whom the Hungarian Rhapsody No. 16 was dedicated. Diémer kept the manuscript of this Sonata, which was partially arranged for him, until 1917. It is among the last works he devoted his efforts to. How did Saint-Saëns work on it?*

Ludmila Berlinskaya: We do not know what the original material was like. Did Saint-Saëns, who was in close interaction with Liszt, have access to the original manuscript of the Sonata in B minor? He had a habit of personally copying, if it was possible, the manuscripts which he reviewed and played for Durand. For instance, the National Library stores his working score of Chopin's Ballade No. 3. On the first page, Saint-Saëns personally notes that he copied it from the original manuscript. The problem with the arrangement of Liszt's Sonata is that the printed, not copied score, which we have in our possession today, has many discrepancies with Liszt's authentic work. Generally, these discrepancies include "inaccurate" notes, changes, odd harmonies, which sound unpleasant to those who are accustomed to the original version. Sometimes editors state that these changes were in fact made by Saint-Saëns, but were they really intentional or simply copy errors, so easily perpetrated? We had many questions with regard to this. After studying the work, it became evident that most of these errors, typical for a first edition, were made after Saint-Saëns's death. When in doubt, we relied on the original edition for piano solo to give us some insights.

F.G.: *In his version for two pianos, does Saint-Saëns insist on metronome markings, nuances or special phrasing? Are we actually talking about the version of Liszt's Sonata as Saint-Saëns perceived it, or is it simply an "amplification" of the solo version?*

A.A.: Neither, I think. The final product does not allow us to view Liszt through Saint-Saëns's lens, who demonstrates his utmost respect for the original work. But the process does not consist in a simple extrapolation of the work. All musicians know in reality, amplify or reinforce the voices on paper is "not enough". Those who refer to a transcription, since from a technical point of view that's what we are talking about, imply interference from the first beat, from a different mind, a different perception and with a personal interpretation. Two rigorous and "dedicated" transcribers would never transcribe the same page identically. If the methods used by Saint-Saëns are classical and, as it appears, seem to flow naturally, despite everything this arrangement belongs to him. It means that he does not impose himself like Busoni or sometimes even Liszt would. He does not try to make the Sonata "more orchestral"…

L.B.: No, he aims to magnify it with wonderful integrity… To me, it is like a whole new crowd of characters suddenly emerge and express themselves. What is especially amazing is that Saint-Saëns's individuality is strongly felt throughout the entire process; but in the end, one can feel Liszt's individuality just as strongly. Behind the personas one can observe an entire interplay of relationships, which were preserved in every letter and mind, creation, addition and interpretation of ideas.

A.A.: Let's take for example the "lyrical transformation" of the first theme, which Liszt maintains throughout the more virtuosic passages, alternating the thumbs of the right and left hands. Eliciting it from the decorative material, so that it can be expressed solely by the fingers of one pianist, Saint-Saëns is able to express all of the potential possibilities and give it a life, without changing anything in Liszt's phrase. If the sixth is a harmonious base, he refuses to "act according to Liszt," by including

a mediant. He preferreds to augment the sixth on the clavier, using its range, but without betraying the bass, which would change the nature of the chord. Of course he doubles a lot, in order to add depth and an amplified resonance. For Liszt, Saint-Saëns was the greatest organist in the world; he would amaze Wagner with the sheer magnitude of his musical abilities. But each of his decisions is carefully thought out. His work is incredibly successful. The only gripe we have is the imbalance that is created between the first and second piano.

F.G.: *Of what kind? Are the fist and second pianos meant to be a soloist and an accompanist?*

L.B.: The imbalance actually benefits the first piano, and I think that Saint-Saëns initially wrote only for himself, but does not present it as such. He did not create any form of hierarchy. From the beginning he arranged the themes in a way that would allow each piano to communicate with one another and respond to one another. Both sides have the same amount of writing. The thing is that the difficult passages, and the more difficult excerpts are intended solely or almost always for the first piano. We do not know if Saint-Saëns wanted lighten the part played by Diémer, who was in the last years of his life, but musically speaking this part is no less difficult.

F.G.: *For a pianist, the Sonata in B minor is a challenge which requires a fair amount of resources, both physical and mental, in order to be able to ensure the projection of its cyclical form, from the first note to the last. Regardless of your proximity, how does one construct that bridge between the two pianos?*

L.B.: Even the best chamber music orchestra will not be able to play as if it was a single performer. In my opinion, this is neither desirable nor necessary. We are dealing with a somewhat particular case of a work created for one piano, which was subsequently modified for two pianos, rather than a work that was initially intended for orchestra or string quartet. Thus, we need to experience and translate with two pianos something that was initially intended only for one, and to do it in one register. But I would like to add that any transcription implies perception of a new work, not an attempt to imitate the original version. In light of this, one should neither deny their individuality nor dissolve in a group.

F.G.: *You decided to fit in with a 1+1 configuration. When Saint-Saëns was rewriting Liszt's monument for Diémer and himself, he clearly had two pianists in his mind, rather than combining undifferentiated hands, as they often said. But can the structure, density and metaphysical dimension of the Sonata in B minor, be conveyed by two powerful and unique temperaments?*

A.A.: Of course, if our personal views are not mutually exclusive! It is clear that the general intellectual and sensory concept of the score should be common. But when performing the utmost difficult excerpts, when treating the sound, articulating phrases and breathing in, the person can and should in fact demonstrate his individuality.

F.G.: *Did you share the same approach to the Sonata at the beginning of the project?*

L.B.: When Arthur first offered me this project, I had some doubts, although we had had a joint experience in a similar project when we performed his own version of Brahms's variations on a theme by Handel for two pianos. We did not rush to dive into the score. Listening to many recordings, comparing our doubts and our enthusiasm, we understood that we had a common vision. In the end it was Saint-Saëns who convinced me. His transcription of Liszt's Sonata, which is an intricate mural, turned out to be just as transparent as his own opuses. Usually, after the chord is set on the architecture of the work, on the movement which needs to be implemented, we shouldn't play each one-sixteenth in the same way, even if it's important to be in unison.

F.G.: *Is the performance of this masterpiece by two people eventually trickier?*

A.A.: I think so. Saint-Saëns, as we already mentioned, divided the material between two performers. In any case, whatever he had to add, this distribution undeniably frees the pianists from physical problems. This kind of muscle relaxation is more than desirable because it's a long piece; with 760 measures, it is half an hour long! In this regard, Saint-Saëns's version is of course easier. Besides, it decreases the degree of difficulty connected with the need for listening and individually highlighting each voice, which has, I dare say, only one brain and only two hands. But at the same time, by doubling the seemingly harmless passages for the right hand (and much less natural ones for the left hand), Saint-Saëns generates difficulties which are specific to his version for two pianos. The main difficulty, however, is that none of us can ever get an advantage from nervous relaxation, something that is possible when performing solo. A basic pattern like "*tada, poom, poom!",* which does not present any problems when performing solo (you simply put your hands on the keyboard in accordance with yourself), proves terrible anxiety when performed by a pair. The slightest shift can ruin the moment…

L.B.: With regard to this question, the fugato encompasses all the pitfalls which should be avoided. Only when you performing solo, you can afford discreet variations in movement in order to adapt to the technical tricks of the moment. But together, the richness, clarity of the counterpoint do not allow even a slightest shift. One has to keep straight without any possibility of adjusting one's posture during the performance. And the agogics suddenly becomes doubtful.

A.A.: The works written for two players sometimes allow a very fast pace in transitions, that usually overwhelms a musician playing solo. But again, the paradox of two pianos lies in the fact that some excerpts simply cannot be performed as quickly with four hands as they are performed with two hands, even if the writing seem simpler. A group performance causes group problems: a simplified work for two pianos entails a search for another solution for the construction of the phrase. The fundamental point remains: the need to combine pedals, which on their own are fairly individual. This is an area where the partners need to reach absolute unity. As a transcriber, I tried as accurately as possible to indicate the pedals in my version of *After a Reading of Dante,* where the difficulty of transitions required it, in accordance with Liszt's designation, but even more, in accordance with the consequently arising sound design.

After a Reading of Dante

F.G.: *You mention After a Reading of Dante, an excerpt from Years of Pilgrimage: why do you associate this work with the Sonata in the same album?*

L.B.: For obvious formal reasons: the Fantasia quasi Sonata, as Liszt called it, noticeable similarities with the big Sonata in its interpretation of the theme: exposition, development and return. *After a Reading of Dante* is similarly cyclical, although it is organized around two main ideas of absolutely different writings.

F.G.: *What was your goal? To glorify the original version, like Saint-Saëns, to enjoy the opportunities offered by two pianos to express what is impossible to express when performing solo?*

A.A.: As a pianist, I cannot deny that rewriting in this case meant widening my capabilities – an absolute dedication to the text is, for me, a prerequisite for work. Even the best of us encounter their physical limits: I'm talking about the ability to adorn, emit, musically connect individual episodes. Specifically, I started by transcribing the leading group, without pauses: the work is organic and goes well with this. Then I noted all my "personal desires" and proceeded until I got one single, fluid and consistent work.

L.B.: Arthur's input is as perceptible here as it was in his previous major transcriptions: Tchaikovsky's *Francesca de Rimini* and Prokofiev's *Romeo and Juliet*. He cuts the body into pieces, and then re-assembles them without favouring, nor diminishing either side. Arthur also adds more things than Liszt because his hearing is different. He develops some phrases. Unlike other transcribers, he doesn't aim to separate the registers, imbricating them instead. This overall density makes the performance more difficult from a technical perspective, but the general form becomes easier to comprehend, and everything together creates a full score, which appears as if it wasn't written for two pianos. To this we add our efforts and inspiration and unite in total harmony. Saint-Saëns is a complete opposite: his structure is easier, but the musical decisions that he requires from us are much more difficult. You need to decide from the very beginning and never deviate from that.

Dance of Death

F.G.: *We talked about the vision one composer has on another, and about the way a transcriber evaluates the author's work. We are left with the last scenario: a composer acting as his own transcriber. Saint-Saëns created the Dance of Death for orchestra. Rich in symbols, programme, this work is a true symphonic poem…*

A.A.: Liszt's genre of election! Saint-Saëns and Liszt very often discussed that subject. We felt it was judicious to include the only work of Saint-Saëns's that was never transcribed for piano by Liszt: the *Dance of Death* completed the project!

F.G.: *How does Saint-Saëns treats his own piece, in this version for two pianos?*

L.B.: Unlike the works that we reviewed earlier, in this case the original material is meant for orchestra and not for piano. It is interesting to see how Saint-Saëns proceeded in this case. He had complete freedom to act, being the a creator of this breathtaking and beautiful melody. His technical skills and experience are unrivaled, however he adapts his *Dance* with strictness, precision, honesty, without searching for

effects. He is set on creating a rhythmic, harmonious, melodic base. He then exploites it and shapes it in order to turn it into a strict piano substance. The registers in the orchestra are different. There's no doubt that he could have dared to do more, but one can definitely conclude that fashion, piano making, visions of the epoch of the epoch all had their influence, otherwise he would have been mocked.

F.G.: *That epoch was certainly very punctilious when it came to the destination of the works or the fate that it was legally acceptable for them to undergo. The composer cannot ignore people he addresses, for whom he performs and who usually differ from others. He knows his audience, and that's why he determines and creates his works beforehand.*

A.A.: We could actually ask if Saint-Saëns wrote this version for the stage, I mean not for salons. A large majority of works for piano duets of that time that are preceded by or followed by orchestration, in my opinion, do not seem to be suited for concert stage as it is practiced today. In this case, Saint-Saëns's work leads to a surprising projection!

L.B.: The writing is translucent, truly nude, but quite notable, I mean it in the sense that it sounds beautifully in duet. It is a good case study. You personally feel like you are sinking, as if you're in sands, in an unpleasant text, which at the end, when its parts unite, gains all its meaning. That's great art…

A.A.: And I think there's one reason. The thing is, Saint-Saëns adhered to the most important element: pulsation. Often "pianism" carries it away in time, we come to a deadly risk in transcription. And all of the musical tension is released and lost… The balance is a fruit of skillful arbitration: to lighten or to overwhelm? To reduce or to preserve? Reduction results in a form of sound discomfort, but the audience does not lose the tread, and the pace provides enough time in order to be understood; abundance of material can lead to the opposite, an auditory overload, heaviness, with which the desire to continue listening is lost. Saint-Saëns had an instinctive talent for maintaining proportions and a natural balance.

F.G.: *What are the differences with 2nd version suggested for completion of the album? What new things does this version introduce in comparison to Saint-Saëns's version?*

A.A.: We saw how Saint-Saëns worked on the original score of Liszt's Sonata, and it made me want to look what Liszt did in the *Dance of Death*…

L.B.: We can say that this album sort of has "drawers," and the project makes a full circle with this version, which suggests an adaptation absolutely different from the transcribed music. Of course, Liszt initially transcribed the *Dance of Death* for one piano, and all its physical limitations. However, from the very beginning he allowed himself to intervene, adding features, lengthening the introduction, introducing new harmonies… This is most likely a field of paraphrase, or improvisation, which was greatly practiced used at the time and which in this particular case is mainly intended to demonstrate the virtuosity of an ordinary artist!

F.G.: *This is something that was clearly understood by Horowitz, who relies on Liszt's transcription in order to progress further in virtuosic paraphrasing…*

A.A.: Yes, indeed. I became interested in both versions in order to be able to offer my own vision for two pianos: with the existence of the main theme, neither of the three versions has the same structure, having transitions, changes of key that are unique for each of them. This should likely be viewed as a snap to the original version, with the constant presence of the primary idea of pulsation: I really didn't want the pyrotechnic effects introduced by Liszt and Horowitz to overshadow the musical dynamics, but on the contrary, I wanted to make the work lighter, more airy, despite the incredible difficulty of playing together, as an ensemble, in a piece that requires immense freedom of interpretation.

L.B.: In addition to the differences in form and writing of these two *Dances of Death*, which in this case significantly reveal the personality of the transcriber, we are also talking about the confirmation of what we value musically, whatever the score may be: the form of the work, richness of sound, the ability to hear the other, the meaning given to each phrase, life!

Ludmila Berlinskaya & Arthur Ancelle wish to deeply thank *Melodiya* for their support and trust in their projects.

They wish to thank personally Denis Matsuev, Oxana Levko, Evgeny Vakhnev, Margarita Musichenko and Nikita Kovalev for their indispensable help for this recording, and express their gratitude to the Caisse Fédérale de Crédit Mutuel as well as to Pascal and Valérie Germond for their strong support.

Camille Saint-Saëns
1 *Danse Macabre*, op. 40 (version originale pour deux pianos) 6.59
Franz Liszt
2 Sonate en si mineur, S. 178
(transcription pour deux pianos de Camille Saint-Saëns) 29.25
3 *Après une lecture du Dante,*
fantasia quasi sonata de cycle *Les Années de pèlerinage,* S. 161 n° 7
(transcription pour deux pianos de Arthur Ancelle) 16.21
Camille Saint-Saëns
4 *Danse Macabre*, op. 40 (Franz Liszt – Vladimir Horowitz – Arthur Ancelle) 9.08

Durée totale : 61.55

Ludmila Berlinskaïa & Arthur Ancelle – *piano*

Sonate en si mineur

Frédéric Gaussin : *En octobre 1914, Saint-Saëns annonçait à son éditeur Durand qu'il s'apprêtait à « faire un arrangement » pour deux claviers de la Sonate de Liszt. Le compositeur français avait certainement la légitimité requise pour se mesurer à ce sommet de la littérature…*

Arthur Ancelle : Entre Saint-Saëns et Liszt, l'admiration mutuelle fut profonde. Un attachement sincère les a unis, comme en attestent de nombreuses lettres. Tous deux s'intéressaient vraiment à leurs productions respectives, et il ne fait aucun doute pour moi que Liszt aurait choisi Saint-Saëns, parmi tous ses confrères, pour réaliser cet arrangement qu'il avait projeté… mais n'eut pas le temps d'écrire. Saint-Saëns le savait, en s'adressant à Durand. Par-delà l'intérêt intellectuel et musical que l'exercice représente, peut-être entendait-il d'abord exaucer le vœu de son ami disparu.

F.G. : *Il y songeait déjà en août 1914. A la fin novembre, ce « travail passionnant » était achevé : Saint-Saëns, selon ses mots, « l'essaya » alors avec un camarade de longue date, Louis Diémer (1843–1919), le célèbre virtuose et professeur au Conservatoire. La conjonction était splendide : Diémer a toujours revendiqué une filiation lisztienne, vivante, technique, spirituelle. Quand Liszt vint à Paris pour la dernière fois, en mai 1886 – deux mois avant son décès – Saint-Saëns et Diémer jouèrent pour lui, sur deux Erard. Une première fois chez Pauline Viardot puis dans l'atelier du peintre Mihály Munkacsy, qui était le dédicataire de la 16e Rhapsodie hongroise et qui avait réalisé le portrait désormais fameux du « vieux lion ». Jusqu'en 1917, Diémer a gardé chez lui le manuscrit de cette Sonate arrangée en partie pour lui. Elle est l'un des derniers ouvrages auquel il aura consacré ses forces. Comment Saint-Saëns l'avait-il mis au point ?*

Ludmila Berlinskaïa : On ignore quel a été son matériau de départ. Saint-Saëns, intime de Liszt, a-t-il eu accès au manuscrit autographe de la Sonate en si mineur ? Il avait pour habitude de recopier lui-même, quand ils étaient accessibles, les manuscrits des pièces qu'il révisait et doigtait pour Durand. La Bibliothèque Nationale, par exemple, conserve sa partition de travail de la 3e Ballade de Chopin : sur le premier feuillet, Saint-Saëns précise de sa main qu'il l'a copiée d'après le manuscrit original. Le problème, dans le cas de son arrangement de la Sonate de Liszt, est que la partition dont on dispose aujourd'hui – qui est un imprimé, non un fac-similé – présente de nombreuses différences avec le texte de Liszt qui fait universellement foi. En général, ce sont des « fausses » notes, des altérations, des harmonies étranges qui choquent l'oreille habituée à la version de référence. Parfois, le responsable éditorial stipule que ces variantes sont bien le fait de Saint-Saëns, mais résultent-elles d'une intention délibérée ou d'erreurs de plume, si vite commises ? Nous nous sommes posé beaucoup de questions. Après examen, il nous est apparu que la majorité de ces coquilles, typiques d'une première publication, étaient postérieures à Saint-Saëns. Dans le doute, l'édition originale pour piano seul nous a permis de trancher.

F.G. : *Dans sa version pour deux pianos, Saint-Saëns impose-t-il des indications métronomiques, des nuances ou des phrasés particuliers ? S'agit-il en fait ici de la Sonate de Liszt telle que Saint-Saëns la comprenait, voire l'interprétait, ou n'est-ce qu'une « amplification » de la version solo ?*

A.A. : Aucune des deux, à mon sens. Le résultat n'offre pas de voir Liszt à travers le prisme de Saint-Saëns, qui manifeste son respect absolu du texte de base. Mais l'opération ne consiste pas non plus en une simple extrapolation de l'écriture. Tous les musiciens savent que ça ne se passe pas comme ça : sur le papier, il ne « suffit pas » de renforcer ou de répartir différemment les voix. Et qui dit transcription – or techniquement, nous parlons bien de cela – dit intervention, dès la première mesure, d'un cerveau, d'une sensibilité autres, par définition personnels. Deux transcripteurs scrupuleux et « fidèles » ne transcriront jamais la même page de la même façon. Si les procédés dont Saint-Saëns fait usage sont classiques et nous semblent couler de source, cet arrangement lui demeure propre malgré tout. Cela dit, il n'intervient pas comme se le permet Busoni – ou parfois Liszt, en l'occurrence ! Il ne cherche pas à rendre la Sonate encore « plus orchestrale »…

L.B. : Non, il s'emploie à la magnifier avec une intégrité merveilleuse… Personnellement, je sens comme une foule neuve de personnages surgir et s'y exprimer tout à coup. Saint-Saëns et Liszt étaient deux personnalités différentes. Ce qui frappe, c'est que l'individualité de Saint-Saëns s'affirme sans conteste au cours du processus, tandis qu'au final, celle de Liszt ne s'y accuse pas moins.

Par masques interposés, il y a là tout un jeu sur les rapports qu'entretiennent la lettre et l'esprit, la création, la réappropriation et la traduction des idées.

A.A. : Prenez l'exemple de la « transformation lyrique » du 1er thème par exemple, que Liszt soutient dans les passages les plus virtuoses en alternant les pouces droit et gauche. En l'extrayant du matériau ornemental pour qu'il puisse s'exprimer indépendamment sous les doigts d'un seul pianiste, Saint-Saëns peut en exprimer toutes les potentialités et lui donner pleinement vie sans pourtant rien trahir de la phrase de Liszt. Si la base harmonique est une sixte, il se refuse à « faire du Liszt » en y incluant la tierce. Il choisira plutôt d'ouvrir la sixte sur le clavier en profitant de son étendue mais sans trahir la basse, sans quoi il changerait la couleur de l'accord. Bien sûr, il double beaucoup de choses pour offrir une profondeur, une résonance accrues. Pour Liszt, Saint-Saëns était le meilleur organiste au monde, et il sidérait Wagner par la puissance de ses facultés musicales. Mais chacun de ses choix est toujours réfléchi. Son travail est extraordinairement abouti. Le seul petit reproche que l'on pourrait pointer, c'est ce déséquilibre qui existe entre le premier et le deuxième piano.

F.G. : *De quel ordre et quelle nature ? Le primo et le secondo figurent-ils un soliste et un accompagnateur ?*

L.B. : Le déséquilibre est bien en faveur du premier piano, et je pense que Saint-Saëns écrivait d'abord tout simplement pour lui-même, mais il ne traite pas les choses de cette manière : il ne crée aucun rapport hiérarchique. D'emblée, il répartit les thèmes de façon à ce que les deux pianos se les renvoient, échangent, dialoguent, se répondent. De part et d'autre la densité d'écriture est en outre comparable. C'est juste que les passages complexes, les traits les plus difficiles sont destinés exclusivement ou presque au premier piano. On ne sait pas si Saint-Saëns a voulu alléger la partie de Diémer, qui vivait ses dernières années, mais celle-ci n'est pas moins ardue sur le plan musical.

F.G. : *Pour le pianiste, la Sonate en si mineur est un défi qui exige de posséder suffisamment de ressources, physiques et mentales, pour être capable d'assurer la projection de sa forme cyclique de la première à la dernière note. Indépendamment de la proximité qui est la vôtre, comment tendre cet arc à deux pianos ?*

L.B. : Même le meilleur ensemble de musique de chambre ne peut jouer comme s'il ne formait qu'une seule et unique personne. A mon avis, ce n'est d'ailleurs ni souhaitable ni nécessaire. Nous considérons le cas un peu spécial d'une œuvre pour piano solo que l'on a transcrit pour deux pianos et non pas une oeuvre originellement pour un orchestre ou un quatuor à cordes. Il nous faut ainsi concevoir et porter à deux ce qui n'a été prévu que pour un, à l'origine, et ce sur le même médium. Mais j'ajouterai que toute transcription suppose d'être appréhendée comme une œuvre nouvelle, sans chercher à mimer la version de départ. En l'espèce, il ne faut donc pas vouloir renoncer à sa nature ni se fondre au profit de l'ensemble.

F.G. : *Vous choisissez de vous inscrire dans une configuration de type 1 + 1. En transcrivant ce monument de Liszt pour Diémer et pour lui-même, Saint-Saëns, à l'évidence, visait aussi la combinaison de deux pianistes plutôt que la somme de mains indifférenciées, comme répliquées en série. Mais la structure, la densité, la dimension métaphysique de la* Sonate *en si mineur peuvent-elles supporter d'être transmises par deux tempéraments forts et singuliers ?*

A.A. : Bien sûr, dès lors que nos conceptions personnelles ne sont pas antinomiques ! La conception générale, intellectuelle et sensible de la partition doit évidemment être partagée. Mais dans l'exécution des traits, le traitement des sonorités, le dessin des phrasés, les respirations, l'individu peut et doit effectivement parler en son nom.

F.G. : *Partagiez-vous la même approche de la Sonate au commencement du projet ?*

L.B. : Quand Arthur me l'a proposé, j'étais assez dubitative, même si nous avions déjà fait l'expérience d'une association similaire, en jouant sa propre version pour deux pianos des Variations de Brahms sur un thème de Haendel. Nous avons pris notre temps pour nous immerger dans la partition. En écoutant de nombreux enregistrements, en confrontant nos réticences, nos enthousiasmes, nous avons réalisé que nous nous retrouvions sur la compréhension globale. Finalement, c'est Saint-Saëns qui m'a convaincue. Sa transcription de la Sonate de Liszt, qui est une fresque touffue, réussit la prouesse de paraître aussi

transparente d'écriture que ses propres opus. Après, une fois l'accord communément établi sur l'architecture de l'œuvre, sur le mouvement qu'il convient de lui imprimer, on n'est pas obligé de jouer chaque double-croche de manière identique, même s'il est essentiel d'être toujours ensemble dans la respiration.

F.G. : *Est-il plus délicat d'interpréter ce chef d'œuvre à deux, en définitive ?*

A.A. : Je le pense… Saint-Saëns, comme nous l'avons dit, partage la matière sonore entre les deux interprètes. Quoi qu'il ajoute par ailleurs, cette répartition libère indubitablement les pianistes d'une foule de contraintes physiques. Ce repos musculaire est mieux que bienvenu : l'œuvre est longue de 760 mesures, elle dure une demi-heure ! En cela, la version Saint-Saëns est sûrement plus facile. De même, elle amoindrit la complexité que représente le fait de devoir écouter et souligner individuellement chaque voix avec seulement, si j'ose dire, un cerveau et deux mains à disposition. Mais dans le même temps, en doublant des traits relativement inoffensifs à la main droite – et beaucoup moins naturels à la gauche ! Saint-Saëns génère des complications qui sont spécifiques à sa version pour deux pianos. La difficulté majeure réside toutefois dans le fait qu'aucun de nous ne peut jamais tirer parti du relâchement de tension nerveuse dont il est possible de bénéficier lorsque l'on joue seul. Une figure aussi basique que *tada… poum poum !*, qui ne pose aucun problème en solo - on pose ses mains sur les touches, en accord avec soi - s'avère terriblement anxiogène lorsqu'il s'agit de l'exécuter à deux. Le moindre décalage peut ruiner l'instant…

L.B. : En la matière, le fugato concentre tous les écueils à éviter. Seul, vous pouvez toujours vous permettre d'imperceptibles fluctuations du mouvement, histoire de vous adapter à la sournoiserie technique du moment. Mais à deux, la richesse, la clarté du contrepoint ne vous pardonnent aucun écart. Il faut filer droit sans possibilité de réguler son allure dans le feu de l'action. C'est toute l'agogique, qui, d'un coup, se trouve remise en question.

A.A. : L'écriture sur quatre portées autorise certes, parfois, des tempi très rapides dans des passages qui sont redoutables pour un seul musicien. Mais là encore, paradoxes du deux pianos, il est tout bonnement impossible d'en jouer certains autres aussi vite à deux pianos qu'à deux mains, quand bien même l'écriture y semblerait plus légère. Le jeu d'ensemble entraîne des problèmes d'ensemble : l'écriture allégée du deux pianos suppose de trouver une solution différente pour bâtir sa phrase. Reste un point fondamental : la nécessité de faire coïncider les pédales, hautement individuelles. Voilà bien un domaine dans lequel les partenaires doivent rigoureusement parvenir à l'unité. En tant que transcripteur, je me suis justement efforcé d'indiquer les pédales le plus précisément possible dans ma version d'*Après une lecture du Dante* lorsque la complexité des passages l'exigeait, en accord avec la notation de Liszt et plus encore même avec l'intention sonore découlant de celle-ci.

Après une lecture du Dante

F.G. : *Vous mentionnez Après une lecture du Dante, extraite des Années de Pèlerinage : pourquoi avoir associé cette œuvre à la Sonate au sein du même album ?*

L.B. : Pour d'évidentes raisons formelles : la *Fantasia quasi Sonata*, ainsi sous-titrée par Liszt, présente, toutes proportions gardées, des similitudes notables avec la grande Sonate dans sa manière de traiter les thèmes : exposition, développement et retour. *Après une lecture du Dante* est pareillement cyclique, quoiqu'organisée autour de deux idées principales et d'une écriture fort différente.

F.G. : *Quel objectif aviez-vous en tête ? Magnifier la version originale à la manière de Saint-Saëns, profiter des possibilités offertes par deux pianos pour exprimer ce qu'il est impossible d'énoncer seul ?*

A.A. : Le pianiste que je suis ne peut nier que transcrire, en l'occurrence, revenait à accroître ses possibilités – la fidélité absolue au texte étant pour moi une condition *sine qua non* de travail. Comme tout un chacun, le meilleur d'entre nous se heurte à ses limites physiques : je parle de la possibilité de timbrer, de rayonner, d'enchaîner musicalement les épisodes sans contrainte. Concrètement parlant, j'ai commencé par transcrire l'ensemble de tête, sans pause : l'œuvre est organique et s'y prête. Puis j'ai noté toutes mes « envies d'expression » personnelles et sculpté au point d'obtenir un tout fluide et cohérent.

L.B. : La patte d'Arthur y est autant perceptible que dans ses transcriptions antérieures de grande envergure : *Francesca da Rimini* de Tchaïkovski, et *Roméo et Juliette* de Prokofiev. Il découpe le corps en morceaux, puis le recompose sans avantager ni léser l'une ou l'autre des parties. Cependant Arthur ajoute plus de choses que Liszt, car son écoute est différente. Il développe des phrases. Contrairement à d'autres transcripteurs, il tend non pas à séparer les registres mais à les imbriquer. Cette densité commune rend l'exécution plus difficile au plan technique, mais la forme générale est plus facile à appréhender et l'ensemble forme une partition pleine qui n'a pas l'air d'être écrite à deux pianos. Nous y joignons nos efforts et notre inspiration et y convergeons en harmonie totale. Saint-Saëns présente un visage opposé : la texture y est plus légère, mais les décisions musicales qu'il exige de nous sont plus difficiles à prendre. Vous devez choisir en amont et, sans déroger jamais, vous y tenir.

Danse Macabre

F.G. : *Nous avons évoqué le regard qu'un compositeur porte sur un autre et parlé de la manière dont un transcripteur considère l'œuvre d'un maître. Reste le dernier cas de figure : l'image d'un compositeur se faisant face comme transcripteur. Saint-Saëns a destiné la Danse Macabre à l'orchestre. Riche de symboles, programmatique, l'œuvre est un vrai poème symphonique…*

A.A. : Le genre de Liszt par excellence ! Saint-Saëns et lui ont échangé à foison sur ce thème. Nous trouvions judicieux d'inclure la seule pièce de Saint-Saëns que Liszt ait jamais transcrite pour le piano : avec la *Danse Macabre*, la boucle était bouclée !

F.G. : *Comment Saint-Saëns traite-t-il son propre morceau, dans sa version pour deux pianos ?*

L.B. : Contrairement aux œuvres qui nous ont intéressé plus haut, ici le matériau d'origine n'est pas pianistique, mais orchestral en effet. Il est fascinant de voir comment Saint-Saëns a procédé. Il avait toute latitude pour agir, il est l'inventeur de cette mélodie entêtante et superbe, son savoir-faire technique est incomparable, pourtant il adapte sa *Danse* avec rigueur, précision, honnêteté, sans recherche d'effet. Il cible la base rythmique, harmonique, mélodique. Puis il l'exploite et la modèle pour qu'elle se change en une substance strictement pianistique. Les registres sont différents à l'orchestre. Sans doute pouvait-il oser davantage, mais il y a fort à parier aussi que la mode, que la facture de piano, que les façons de voir de l'époque l'auront conditionné, sinon bridé.

F.G. : *L'époque est en effet très sourcilleuse quant à la destination des œuvres et au sort qu'il est licite ou socialement acceptable de leur faire subir. Un compositeur n'ignore pas à qui il s'adresse, l'interprète, qui le plus souvent s'en distingue, sait devant quel public il se présente, et l'on nomme ou précise toujours les choses en conséquence.*

A.A. : On peut d'ailleurs se demander si Saint-Saëns a écrit cette version pour la scène, je veux dire pour l'au-delà du salon. Nombres d'ouvrages pour duo pianistique de ce temps, qu'ils précèdent ou suivent une orchestration, ne me semblent pas forcément convenir à l'arène de concerts telle qu'on la pratique aujourd'hui. Dans ce cas précis, l'écriture de Saint-Saëns aboutit pourtant à une projection étonnante !

L.B. : Une écriture dépouillée, vraiment nue, mais tout à fait remarquable, je le confirme, en ce sens qu'elle sonne magnifiquement à deux. Voilà bien un cas d'école. A titre personnel, vous avez l'impression de vous enliser dans un texte désagréable, qui prend en fait tout son sens lorsque ses parties s'assemblent. Du grand art…

A.A. : Et pour une raison, je pense. C'est que Saint-Saëns respecte l'essentiel : la pulsation. Souvent le « pianisme » l'emporte sur le temps : c'est le risque mortel que l'on court à transcrire. Et toute la tension musicale se dissipe puis se perd… L'équilibre est le fruit d'un savant arbitrage : alléger ou charger ? Tailler, ou conserver ? Le dépouillement aboutit à une forme d'inconfort sonore, mais l'auditeur ne perd pas le fil, les temps ont tout le loisir d'être marqués ; l'abondance de matière peut conduire à la saturation auditive au contraire, à une lourdeur qui ne donne plus envie de suivre. Saint-Saëns, lui, avait instinctivement le génie des proportions et de la balance naturelle.

F.G. : *Quelles sont donc les différences avec la 2e version proposée pour clôturer l'album, qu'apporte cette version par rapport à celle de Saint-Saëns ?*

A.A. : Nous avons vu comment Saint-Saëns traitait la partition originale de Liszt dans la Sonate, j'ai trouvé intéressant de me pencher sur ce qu'avait fait Liszt de la *Danse Macabre*…

L.B. : On peut dire que c'est un album « à tiroirs » en quelque sorte, et la boucle est vraiment bouclée avec cette version qui propose un traitement tout à fait différent de la musique transcrite. Bien sûr, Liszt a transcrit la *Danse Macabre* pour un seul piano au départ et les contraintes physiques inhérentes. Mais d'emblée il s'autorise des interventions très personnelles, en rajoutant des traits, en allongeant l'introduction, en insérant de nouvelles harmonies… On est plutôt dans le domaine de la paraphrase, ou de l'improvisation, qui se pratiquait énormément à l'époque, et qui dans ce cas précis est aussi surtout destinée à démontrer la virtuosité de l'exécutant !

F.G. : *Chose qu'a bien compris Horowitz, qui s'appuie sur la transcription de Liszt pour aller plus loin encore dans la paraphrase virtuose…*

A.A. : En effet, et je me suis intéressé aux deux versions pour proposer ma propre vision à deux pianos : si l'essentiel s'y retrouve, aucune des trois versions n'est structurée de manière identique, avec des transitions, des changements de tonalité qui sont propres à chacune. Il faut voir ça plutôt comme un clin d'oeil, avec toujours cette idée primordiale de la pulsation : je souhaitais en effet que les effets pyrotechniques apportés par Liszt et Horowitz ne pèsent pas sur la dynamique musicale, au contraire, qu'elle s'en trouve comme allégée, plus aérienne, malgré la difficulté extrême d'être ensemble dans une écriture qui demande beaucoup de libertés interprétatives.

L.B. : Outre la différence de forme et d'écriture entre ces deux *Danse Macabre*, qui révèlent pour le coup de façon marquée la personnalité du transcripteur, il s'agit également pour nous d'affirmer ce à quoi nous tenons musicalement, quelle que soit la partition : la forme de l'oeuvre, la richesse sonore, l'écoute de l'autre, le sens donné à chaque phrase, la vie !

Ludmila Berlinskaïa & Arthur Ancelle souhaitent adresser leurs profonds remerciements au label *Melodia* pour le soutien et la confiance qu'il leur accorde.

Ils remercient particulièrement Denis Matsuev, Oxana Levko, Evgeny Vakhnev, Margarita Musichenko et Nikita Kovalev pour leur aide indispensable à cet enregistrement, et tiennent à exprimer leur gratitude à la Caisse Fédérale de Crédit Mutuel ainsi qu'à Pascal et Valérie Germond pour leur soutien.

МЕЛОДИЯ

Запись сделана в Большом зале
Московской консерватории
31 мая – 2 июня 2016 г.
Звукорежиссер, мастеринг – Мария Соболева
Монтаж – Елена Сыч
Фортепианный мастер – Алексей Шубин

Редактор – Полина Добрышкина
Дизайн – Анна Ким
Перевод: Маша Маталаева (англ.),
Анна Архангельская (рус.)
Фото – Лоран Бюнье
Цифровое издание: Дмитрий Масляков,
Роман Томлянкин

Recorded at the Grand Hall
of the Moscow Conservatory
on May 31 – June 2, 2016.
Sound engineer, mastering – Maria Soboleva
Montage – Elena Sych
Piano master – Alexei Shubin

Editor – Polina Dobryshkina
Design – Anna Kim
Translation: Macha Matalaeva (eng.),
Anna Arkhangelskaya (rus.)
Photo by Laurent Bugnet
Digital release: Dmitry Maslyakov,
Roman Tomlyankin

Enregistrement effectué dans
la Grande salle du conservatoire
de Moscou du 31 mai au 2 juin 2016.
Ingénieur du son, mastering – Maria Soboleva
Montage – Elena Sytch
Piano master – Alexeï Chubine

Rédactrice – Polina Dobrychkina
Design – Anna Kim
Traduction : Macha Matalaev (angl.),
Anna Arkhangelskaya (rus.)
Photograhie réalisée par Laurent Bugnet.
Édition numérique : Dmitry Maslyakov,
Roman Tomlyankin

MEL CD 10 02463

© & ℗ Ludmila Berlinskaya, 2016 © & ℗ Arthur Ancelle, 2016
© Laurent Bugnet, photographs

ФГУП «ФИРМА МЕЛОДИЯ». 123423, МОСКВА, КАРАМЫШЕВСКАЯ НАБЕРЕЖНАЯ, Д. 44, INFO@MELODY.SU
ВНИМАНИЕ! ВСЕ ПРАВА ЗАЩИЩЕНЫ. ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ (КОПИРОВАНИЕ), СДАЧА В ПРОКАТ, ПУБЛИЧНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ
И ПЕРЕДАЧА В ЭФИР БЕЗ РАЗРЕШЕНИЯ ПРАВООБЛАДАТЕЛЯ ЗАПРЕЩЕНЫ.

WARNING: ALL RIGHTS RESERVED. UNAUTHORISED COPYING, REPRODUCTION, HIRING, LENDING, PUBLIC PERFORMANCE AND BROADCASTING PROHIBITED.
LICENCES FOR PUBLIC PERFORMANCE OR BROADCASTING MAY BE OBTAINED FROM FSUE «FIRMA MELODIA», KARAMYSHEVSKAYA NABEREZHNAYA 44, MOSCOW, RUSSIA, 123423, INFO@MELODY.SU.

IN THE UNITED STATES OF AMERICA UNAUTHORISED REPRODUCTION OF THIS RECORDING IS PROHIBITED BY FEDERAL LAW AND SUBJECT TO CRIMINAL PROSECUTION.

/FIRMAMELODIA

WWW.MELODY.SU

MEL CD 10 02463