



CARLOS PAÏTA

MOUSSORGSKI / RAVEL

Tableaux d'une exposition

- 1 Promenade - Gnomus - Promenade 05:02
- 2 Il Vecchio Castello - Promenade 04:54
- 3 Tuileries 01:01
- 4 Bydlo - Promenade 03:07
- 5 Ballet des Poussins dans leurs Coques 01:14
- 6 Samuel Goldenberg und Schmuyle 01:57
- 7 Limoges 01:20
- 8 Catacombae (Sepulcrum Romanum) - Cum Mortuis in Lingua Mortua 04:24
- 9 La Cabane sur des Pattes de Poule 03:01
- 10 La Grande Porte de Kiev 04:45

Enregistré en 1981 au Kingsway Hall de Londres avec le National Philharmonic Orchestra (Moussorgski)
Enregistré en 1978 au Kingsway Hall de Londres avec le London Symphony Orchestra (Berlioz)

Tableau de couverture : Korin, Artiste laqueur - www.korinlaqueur.fr

Texte du livret : Stéphane Friédérich

Graphisme et mastering CD : Alain Gandolfi

Production : Eric Rouyer

BERLIOZ

Symphonie Fantastique

- 11 Réveries, passions
Allegro agitato e appassionato assai 12:54
- 12 Un bal
Allegro non troppo 05:47
- 13 Scène aux champs
Adagio 15:22
- 14 Marche au supplice
Allegro non troppo 04:07
- 15 Songe d'une nuit de sabbat
Larghetto - Allegro 09:46

Moussorgski et Berlioz

Amateurs, révoltés et explorateurs

Romantiques, ils le sont. violemment. C'est-à-dire que leur création n'est nullement séparée de leur existence, aussi bien dans leur intimité que dans les représentations sociales qu'ils affichent. Berlioz et Moussorgski - avant même d'évoquer la place éminente de Ravel - sont obsédés par les idées du destin et de la mort, imprégnées des deux christianismes auxquels ils appartiennent et avivées par le siècle du roman passionnel qui les enraine dans leur culture. Leurs œuvres sont, par bien des aspects, tout autant études de mœurs et de *characters* au sens anglais du terme signifiant *personnages*. Ils disent et font tout le contraire par frustration souvent, par opportunisme aussi, mais avec le souci de mettre en scène leur désespoir. Celui-ci est d'ordre amoureux pour le premier, chargé d'éther éthylique pour le second et à eux deux, fermenté par l'urgence pécuniaire.

Les décisions qu'ils assument apparaissent à l'homme du 21^e siècle si gonflé de ses propres certitudes, aussi irrationnelles et incompréhensibles que le furent, à leur époque, les opinions versatiles de Chateaubriand ou le comportement révolutionnaire puis conservateur pour ne pas dire mystique de Dostoïevski.

Chez Berlioz et Moussorgski, l'écriture est le prolongement de la vie. Elle tente de faire oublier la douleur humaine qui, pourtant, demeure l'essence de leurs drames. Le russe se montre populiste - au sens étymologique du terme - se liant en 1860, à un groupe de jeunes révolutionnaires, vivant dans un appartement collectif, contemplant l'abîme entre le peuple et l'État russe. Il est un communiste avant l'heure, qui affirme que la révolution est une illusion. Il est plus encore un descendant d'une lignée d'aristocrates ruinée par l'abolition du servage. Il contemple ce monde rural qu'il aime passionnément et ravale sa colère en assurant ses besoins alimentaires en tant que chef adjoint de la troisième section du Département des forêts du ministère des Biens de l'État de Russie. Quel prestige...

Le parisien d'adoption et d'intérêts Berlioz aime ardemment son Dauphiné natal, quêtant



une reconnaissance qu'il croit atteindre alors qu'il ne sera jamais du sérail car ses bottes sentent un peu trop le crottin. Il sera donc sous-bibliothécaire du Conservatoire de Paris, nommé à ce poste en 1838 par Cherubini et obtiendra le poste de bibliothécaire (en chef) quelques années plus tard. D'une décennie à l'autre, Berlioz arpente les révolutions et restaurations de son siècle comme il arpente les pavés de Paris, avec deux pistolets dans les fontes, prêt à faire feu sur le premier qui lui cherchera querelle. Pour un musicien, il marche, en vérité, toujours avec un temps de retard, soutenant avec constance les pouvoirs qui échappent à l'Histoire : révolutionnaire, démocrate, napoléonien, royaliste, au gré du vent et des nécessités, il perd à tous les coups ! Ce fils de la petite bourgeoisie de province suffoque sous le panache de son ambition. Il ne lui reste donc que le génie.

Berlioz qui est un fils de médecin dispose d'un avenir déjà tracé. Jeune bachelier, il est envoyé à Paris où il passe davantage de temps à l'Opéra que sur les bancs de l'université. Il rêve d'un nouvel univers sonore. Peu importe les moyens employés ou que le gigantisme de ses œuvres pose d'innombrables problèmes techniques. Il n'a jamais été avare de provocations. Il en souffre et s'en félicite.

Durant sa première tournée en Russie, en 1847, Berlioz trouve admiration et reconnaissance chez les artistes et écrivains russes - Moussorgski le vénère - même si Vladimir Stassov, critique d'art et mentor du Groupe des Cinq (Milly Balakirev, César Cui, Modeste Moussorgski, Alexandre Borodine et Nikolaï Rimski-Korsakov) lui reproche ses vues "réactionnaires" durant la Révolution de 1848. Dans ses Mémoires (chapitres 55 et 56), Berlioz évoque le souvenir d'un public bienveillant et passionné, si éloigné des indifférents et blasés de Paris. Au cours de son second et dernier séjour en Russie, en 1867 et 1868, il connaît l'apothéose de sa carrière de chef d'orchestre. Une apothéose qui le conduit au bord de l'épuisement alors qu'il est déjà très malade.

Les deux compositeurs portent en eux un esprit de révolte qui jaillit dans l'encre de leurs partitions. On les dit amateurs tous deux pour mieux valoriser la radicalité de leur écriture fulgurante et leur indépendance vis-à-vis des écoles. Ils sont bien davantage des

autodidactes, mais nullement des ignorants. Ils possèdent au plus haut point, l'instinct des couleurs, des sons et des formes. Ils ont l'intuition de l'évolution du langage orchestral. Le *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* de Berlioz deviendra la bible des compositeurs-chefs d'orchestre de la génération suivante, les Richard Strauss et Gustav Mahler. C'est le même ouvrage que l'on découvrira posé sur la table de chevet de Moussorgski lorsqu'il meurt à l'hôpital après une dernière et fatale crise d'éthylisme.

Ce n'est pas à la médecine - à l'instar de Berlioz et de Borodine - à laquelle Moussorgski se destinait, mais au métier des armes. Excellent pianiste, il est probable qu'il disposait des moyens pour se lancer aussi dans une carrière de soliste. Il choisit une troisième voie, celle de la « conquête de nouveaux territoires sonores ». Elle implique des sacrifices et une lutte sans merci contre les conformismes et l'académisme. En témoigne, sa pièce *Raiok*, saynète sous forme de mélodies et qui lui vaudra de solides inimitiés car elle « reflète comme dans un miroir, la laideur de plusieurs éminentes personnalités musicales ».

Aristocrate de sang, Moussorgski connaît la valeur du peuple, sa versatilité et son génie. Comment ne pas comprendre sa fascination pour la stupéfiante *Symphonie Funèbre et Triomphale* de Berlioz, cette prodigieuse fanfare dédiée à la foule qui suit le cortège sonore dans la rue afin de célébrer le dixième anniversaire des Trois Glorieuses ? La musique est en mouvement tout comme le peuple. Provocants devant les parvenus, Berlioz et Moussorgski sont attirés par les anonymes et plus encore par les fous morbides et innocents, qu'ils se nomment Boris Godounov ou bien Roméo et Juliette. La folie du pouvoir et les amours impossibles, les spectres des contes anciens et la foi - tout autant que l'absence de celle-ci - stimulent leur imaginaire sonore. A la fin de sa vie, Berlioz se convertit quand Moussorgski affirme un athéisme blasphématoire tout en craignant la puissance de la foi orthodoxe sans laquelle la culture russe est impensable. En vérité, tous deux s'inclinent devant la terreur inspirée par la mort. Berlioz l'écrit après avoir s'être recueilli devant la tombe de ses deux femmes : « les deux mortes y reposent tranquillement à cette heure en attendant que je vienne apporter à ce charnier ma part de pourriture. »

Maurice Ravel fut aussi peu croyant que Moussorgski et aussi méfiant qu'on put l'être vis-à-vis de Berlioz. « Berlioz c'est le génie français qui sut toute chose d'instinct sauf ce que tout élève du conservatoire réussit en un tour de main : mettre une bonne basse sous une valse » affirme le compositeur du *Boléro* qui, en une pirouette, évite d'être suspecté de romantisme et d'être redevable au compositeur de la *Symphonie fantastique*. Non, Ravel se veut avant tout un musicien de son temps. Il est celui des Ballets russe de Serge de Diaghilev, en résidence à Paris, dès la fin des années 1880 et qui importent outre les modernes tel Stravinsky, la cohorte grandiose des opéras slaves monumentaux. En 1913, Ravel réalise l'orchestration de quelques extraits de *la Khovantchina* à la demande de Diaghilev. En écoutant *Boris Godounov*, il ressent les correspondances avec sa propre musique gorgée de registres graves dans les cuivres et bois. Plus encore, il est subjugué par la fulgurance des changements d'atmosphères, la puissance des caractères russes dessinés au fusain, la "psychologie" même des timbres instrumentaux qui font écho à sa nature profonde. Ravel aime la grandeur qui s'élève, l'innocence retrouvée qui célèbre l'enfance, mais aussi une dramaturgie qui jongle entre la vie et la mort, l'ironie du drame sans pathos, le trivial suggéré. Pour les compositeurs français d'avant la Grande Guerre, la musique russe est un exotisme d'autant plus attirant qu'il respire l'encens des plaines de Perse et de l'Inde.

Publiée chez Bessel en 1886, la partition des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski est pour piano seul. On sait moins que Rimski-Korsakov, si prompt à « secourir » ses amis a révisé l'œuvre. Celle-ci fut composée en 1874, une année qui marque l'éloignement progressif du compositeur pour ne pas dire sa marginalisation. D'un caractère difficile, il souffre d'une dépendance sans cesse accrue à l'alcool. Il est encore sous le choc de l'annonce de la disparition de son ami, le peintre Victor Hartmann lorsqu'il se lance dans l'écriture de la pièce, une suite pour piano inspirée par les dessins et les aquarelles de Hartmann. L'idée d'une *Promenade* - le thème sert de leitmotiv - assure l'homogénéité du discours. La ritournelle populaire place ainsi l'auditeur au centre du récit. Les amis de Moussorgski sont effrayés par la rudesse de l'écriture qui heurte leurs règles musicales. « L'univers des sons est sans limites. C'est le cerveau qui est limité... » leur rétorque Moussorgski. Ces morceaux

assemblés ne sont aucunement une série de variations, mais des visions « injouables et à la technique rudimentaire » si l'on en croit Rimski-Korsakov.

Revenons en 1922, à Paris. Le chef russe Serge Koussevitzky s'est établi dans la capitale. Grâce à une fortune considérable, il a créé ses propres concerts à l'Opéra, devenant pour de nombreuses années, l'un des grands mécènes de la vie musicale occidentale. Il passe commande à Maurice Ravel : il s'agit d'orchestrer les *Tableaux* dont nul n'a la preuve que Moussorgski eut souhaité se lancer dans un tel exercice. Admiratif de l'extraordinaire originalité et saveur du piano du compositeur russe, Ravel qui possède une éthique remarquable met un point d'honneur à ne pas trahir la pensée de Moussorgski. L'œuvre qui allait connaître un prodigieux regain d'intérêt auprès des pianistes en raison du succès de l'orchestration était entachée, dans sa première édition de 1886, de fautes nombreuses et dommageables. Ravel en devina quelques-unes qu'il corrigea par instinct. Mais, il ne pouvait savoir que Rimski-Korsakov prétextant des « absurdités musicales » était intervenu avant la parution de la partition. Un exemple parmi tant d'autres : *Bydlo* débute pianissimo dans l'édition Bessel alors que l'édition Lamm, qui s'appuie sur le manuscrit et fut publiée ultérieurement mentionne ce même début de *Bydlo*, double forte. Au vu de ces informations nouvelles, Ravel demanda quelques années plus tard l'autorisation de modifier sa propre orchestration. Ce fut impossible pour des raisons de droits et parce que la révision du matériel d'orchestre diffusé dans le monde entier eut représenté un coût trop considérable. Pour autant, la construction de la pièce, la matière sonore pianistique qui doit tant aux cycles schumanniens inspira de nombreux orchestrateurs à la suite de Ravel : Henry Wood, Leo Funtek, Leonidas Leonardi, Sergei Gortchakov, Leopold Stokowski, Vladimir Ashkenazy, entre autres, sans oublier la version pour piano et orchestre d'Emile Naoumoff.

Celui-ci débuta l'orchestration des *Tableaux d'une exposition* par la fin, à savoir *La Grande porte de Kiev*. D'emblée, il chercha à traduire le caractère halluciné et grandiose de cette page. Il entreprit un travail à rebours, inspiré tout comme l'avait été Moussorgski par la force et l'indépendance des dessins, maquettes et toiles de l'architecte et graphiste Viktor

Hartmann. Le travail d'orchestration fourmille de trouvailles instrumentales et d'harmonies extraordinaires comme ces sonneries à la trompette qui introduisent le premier tableau, *Gnomus*. Ravel n'a pas son pareil pour restituer une atmosphère empreinte de malaise, le chant d'un troubadour, les jeux d'enfants, l'association de la drôlerie et de la cruauté. Il entre dans les habits des personnages dans un style expressionniste visuel, « rétinien ». Il compose avec les évocations de la mort, laissant à l'auditeur le soin de choisir ce qui revient au profane et au sacré. Ce musicien si raffiné traduit la grandeur d'une Russie éternelle sans prendre le risque du pastiche. Pour les interprètes russes si admiratifs du travail de Ravel, l'écriture demeure assurément française. Pour autant, elle laisse une prodigieuse marge de manœuvre aux orchestres ce qu'aucune autre version n'obtient.

Symbole d'une « folie » toute française, acte de naissance du romantisme orchestral national, la *Symphonie Fantastique* de Berlioz fascina les russes. Ils n'avaient pas oublié que le compositeur français avait été le premier à faire jouer un musicien russe à Paris, Glinka, en 1845. Il souligna l'originalité de l'orchestration, le caractère imprévisible et la dimension héroïque de la musique d'*Une vie pour le tsar*, ce même élan qu'il décrivit quinze ans plus tôt dans le programme remis au public lors de la création de sa *Symphonie Fantastique*, le 5 décembre 1830 : « *Un jeune musicien, d'une sensibilité malade et d'une imagination ardente, s'empoisonne avec de l'opium dans un accès de désespoir amoureux. La dose de narcotique, trop faible pour lui donner la mort, le plonge dans un lourd sommeil accompagné des plus étranges visions, pendant lequel ses sensations, ses sentiments, ses souvenirs se traduisent dans son cerveau malade en pensées et en image musicales. La femme aimée elle-même est devenue pour lui une mélodie et comme une idée fixe qu'il retrouve et qu'il entend partout.* »

On résume souvent la composition de cette partition à la passion dévorante qu'il éprouva pour l'actrice Harriet Smithson dont il tomba follement amoureux et qu'il épousa en 1833... pour leur plus grand malheur ! Il convient toutefois d'ajouter la première écoute par Berlioz en 1828, de la *Symphonie n°5* de Beethoven, mais également du *Freischütz* de Weber en

1824. « L'inférieure passion » selon les propres mots du compositeur semble s'être accordée avec l'air du temps. En un peu plus de deux mois, la symphonie fut achevée.

Berlioz porte l'oriflamme du musicien romantique : héros d'un bal délirant, d'un soir d'été à la campagne, victorieux de sa marche à l'échafaud, sauvé jusqu'au songe d'une nuit de sabbat, le musicien délire sous l'effet de l'opium. Dans ces hallucinations poétiques, il invente au passage "l'idée fixe" qui deviendra plus tard le principe du leitmotiv, mais aussi des sonorités uniques, jamais entendues auparavant. Il crée du même coup l'orchestre moderne en ce mois de décembre 1830. Lors de la création, le chahut dans la salle de l'ancien Conservatoire est indescriptible. Il est vrai que la foule parisienne chauffée à blanc sort tout juste des journées des *Trois Glorieuses* suivies des échauffourées de la fameuse *bataille d'Hernani*.

Sur un plan formel, les cinq mouvements de l'œuvre sont profondément novateurs, de même que l'instrumentation avec notamment un *Bal* qui introduit les harpes, le cor anglais et le hautbois dans *la Scène aux champs*, les tubas, les cornets à piston et les cloches dans le finale. Tout est audace et excès pour cet essai magistral qui introduit dans l'univers de la symphonie, les règles de l'opéra et de la musique à programme. L'*Episode de la vie d'un artiste* veut aller encore plus loin dans les contrastes, la dynamique sonore, l'invention, la provocation. *Le Songe d'une Nuit du Sabbat* qui referme la symphonie nous convie à une orgie diabolique dans laquelle des sorcières et des monstres dansent sur les rythmes d'un Dies Irae. "L'idée fixe" réapparaît de manière parodique et grotesque par le truchement de la clarinette et, le rire de Satan, par les cuivres graves. La bien-aimée, qui se révèle bien frivole, prend part à cette orgie satanique.

Quelques années plus tard, à deux-milles kilomètres de distance, Moussorgski éclata de rire...

Stéphane Friédérich



Mussorgsky and Berlioz

Amateurs, rebels and explorers

They were certainly romantic. Violently so. That is to say, their creations were in no way separate from their existence, both in terms of their intimacy and in the social representations they displayed. Berlioz and Mussorgsky - even before mentioning Ravel's eminent place - were obsessed with the notions of fate and death, imbued with the two Christianities to which they belong and intensified by the century of passionate novels that rooted them in their culture. Their works are, in many respects, just as much studies of manners and *characters*. They said and did the opposite, often out of frustration, sometimes out of opportunism, but with a desire to showcase their despair. For the first, it's of a romantic nature, for the second, it's laden with ethereal ethyl, and together, it's fermented by financial urgency.

To the twenty-first century man, so inflated with his own certainties, the decisions they took appear as irrational and incomprehensible as were, in their time, the versatile opinions of Chateaubriand or the revolutionary then conservative, not to say mystical, behaviour of Dostoevsky.

For Berlioz and Mussorgsky, writing was an extension of life. They used it as an attempt to forget human pain, which nevertheless remained the essence of their dramas. The Russian showed himself to be populist - in the etymological sense of the term - associating himself with a group of young revolutionaries in 1860, living in a shared apartment, contemplating the abyss between the Russian people and the Russian state. He was a communist ahead of his time, asserting that revolution is an illusion. More than that, he was a descendant of a line of aristocrats ruined by the abolition of serfdom. He contemplated the rural world, which he loved with a passion, and swallowed his anger by ensuring he met his need to eat as deputy head of the third section of the Forestry Department of the Ministry of State Property of Russia. What prestige...

A Parisian by adoption and interest, Berlioz ardently loved his native Dauphiné, seeking recognition that he believed he would achieve whereas he would never be part of the inner circle due to his provincial roots. He would therefore be assistant librarian at the Conservatoire de Paris. He was appointed to that post in 1838 by Cherubini, and would obtain the post of (head) librarian a few years later. From one decade to the next, Berlioz surveyed the revolutions and restorations of his century as he surveyed the cobblestones of Paris, with two pistols in his holsters, ready to fire at the first person who picked a fight with him. As a musician, it's a fact that he consistently trailed behind the current, unwaveringly backing the authorities that evade historical significance: revolutionary, democratic, Napoleonic, royalist; he inevitably falters whenever the winds of change blow! This son of the provincial petty bourgeoisie was suffocating under the panache of his ambition. So all he had left was his genius.

The son of a doctor, Berlioz's future had already been mapped out. As a young bachelor, he was sent to Paris, where he spent more time at the Opera than in the university's lecture halls. He dreamed of a new sound universe. The means used didn't matter, nor did the fact that the enormity of his works posed countless technical problems. He was never stingy with provocations. He suffered from them and welcomed them.

During his first tour of Russia in 1847, Berlioz found admiration and recognition among Russian artists and writers - Mussorgsky venerated him - even though Vladimir Stassov, art critic and mentor of the Five (Mily Balakirev, César Cui, Modest Mussorgsky, Alexander Borodin and Nikolai Rimsky-Korsakov) criticised him for his "reactionary" views during the 1848 Revolution. In his Memoirs (chapters 55 and 56), Berlioz evokes the memory of a benevolent and passionate audience, so far removed from the indifferent and jaded Parisian crowd. During his second and final stay in Russia, in 1867 and 1868, he experienced the zenith of his career as a conductor. This apotheosis brought him to the brink of exhaustion when he was already very ill.

Both composers carry within them a spirit of rebellion that bursts forth in the ink of their

scores. They were both labelled as amateurs, a label that served to enhance the radical nature of their dazzling compositions and their independence from schools of thought. They were much more than self-taught men, and by no means ignorant. They possessed to the highest degree the instinct for colours, sounds and forms. They had an intuition for the evolution of orchestral language. Berlioz's *Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration* would become the bible of the next generation of conductor composers, the Richard Strausses and Gustav Mahlers. This is the same book that we would later discover on Mussorgsky's bedside table when he died in hospital after a final, fatal bout of alcoholism.

Mussorgsky didn't aim for a career in medicine like Berlioz and Borodin; instead, he aspired to a career in the military. As an excellent pianist, he probably had the means to embark on a solo career as well. He chose a third path, that of "conquering new sound territories". It involved sacrifices and a merciless struggle against conformism and academism. As evidenced by his piece *Raiök*, a sketch in the form of melodies, which earned him strong enmities because it "reflects, as in a mirror, the ugliness of several eminent musical personalities".

An aristocrat by blood, Mussorgsky knew the value of the people, their versatility and their genius. How can we not understand his fascination with Berlioz's astonishing *Symphonie funèbre et triomphale*, this prodigious fanfare dedicated to the crowd following the musical procession in the streets to celebrate the tenth anniversary of the July Revolution? The music was in motion, just like the people. Provocative in the face of social climbers, Berlioz and Mussorgsky were drawn to the ordinary people, and even more so to the morbid and innocent madmen, whether they be called Boris Godunov or Romeo and Juliet. The madness of power and impossible loves, the spectres of ancient tales, and faith - as much as the absence of it - all stimulated their auditory imagination. Berlioz converted at the end of his life, whereas Mussorgsky asserted a blasphemous atheism while fearing the power of the Orthodox faith without which Russian culture is unimaginable. In truth, both bowed down before the terror inspired by death. After praying in front of the tomb of his two wives,



Berlioz wrote: "The two dead rest quietly at this hour while waiting for me to bring my share of rot to this mass grave. »

Maurice Ravel was as little of a believer as Mussorgsky and as wary as one could be towards Berlioz. "Berlioz is the French genius who knew everything instinctively except what every student of the conservatoire manages to grasp in a jiffy: putting a good bass under a waltz," said the composer of *Boléro* who, in a clever turn, avoided being suspected of romanticism and being indebted to the composer of the *Symphonie fantastique*. No, Ravel wanted to be a musician of his time above all. He was associated with the Ballets Russes of Serge Diaghilev, which were in residence in Paris from the early 1900s. Through this association, not only modernists like Stravinsky were introduced, but also the magnificent cohort of monumental Slavic operas. In 1913, Ravel orchestrated some extracts from *the Khovanshchina* at the request of Diaghilev. Listening to *Boris Godunov*, he felt the correspondences with his own music, full of low registers in the brass and woodwinds. Moreover, he was captivated by the dazzling changes of atmosphere, the power of Russian characters drawn in charcoal, the very "psychology" of instrumental timbres that echoed his deep nature. Ravel liked the grandeur that arose, the rediscovered innocence that celebrated childhood, but also a dramaturgy that juggled life and death, the irony of the drama without pathos, the suggested trivial. For French composers before the Great War, Russian music represented an exoticism that was all the more attractive because it evoked the incense of the plains of Persia and India.

Published by Bessel in 1886, the score of *Pictures at an Exhibition* by Mussorgsky was for a piano solo. It is less well known that Rimsky-Korsakov, so quick to "rescue" his friends, revised the work. It was composed in 1874, a year that marked the composer's gradual estrangement, if not marginalisation. A difficult character, he suffered from an increasingly severe dependence on alcohol. He was still reeling from the news of the death of his friend, the painter Victor Hartmann, when he set about writing the piece, a suite for piano inspired by Hartmann's drawings and watercolours. The idea of a *Promenade* - the theme serves as a leitmotif - ensured the homogeneity of the discourse. The popular refrain thus placed the

listener at the centre of the story. Mussorgsky's friends were frightened by the harshness of the writing, which clashed with their musical rules. "The universe of sounds is limitless. It is the brain that is limited..." retorted Mussorgsky. These assembled pieces were not a series of variations, but "unplayable and technically rudimentary" visions according to Rimsky-Korsakov.

Let's go back to Paris in 1922. Russian conductor Serge Koussevitzky had settled in the capital. Thanks to a considerable fortune, he had created his own concerts at the Opera, becoming one of the great patrons of Western musical life for many years. He commissioned Maurice Ravel to orchestrate the *Pictures at an Exhibition*, although there is no evidence that Mussorgsky himself had wished to undertake such a task. Admiring the extraordinary originality and flavour of the Russian composer's piano work, Ravel, who possessed remarkable ethics, made it a point of honour not to betray Mussorgsky's intentions. The work, which was to experience a tremendous resurgence of interest among pianists due to the success of the orchestration, was marred in its first edition of 1886 by numerous and detrimental mistakes. Ravel guessed a few, which he corrected by instinct. But he could not have known that Rimsky-Korsakov had intervened before the score was published, claiming "musical absurdities". One example among many: *Bydlo* began pianissimo in the Bessel edition while the Lamm edition, which is based on the manuscript and was published later, mentions this same beginning of *Bydlo* as double forte. In view of this new information, a few years Ravel asked later for permission to modify his own orchestration. This was impossible due to the rights and because the revision of the orchestral material spread throughout the world would have represented too considerable a cost. Nevertheless, the construction of the piece and the piano sound, which owes so much to the Schumann cycles, inspired many orchestrators after Ravel: Henry Wood, Leo Funtek, Leonidas Leonardi, Sergei Gortchakov, Leopold Stokowski and Vladimir Ashkenazy, among others, not forgetting Emile Naoumoff's version for piano and orchestra.

He began the orchestration of *Pictures at an Exhibition* from the end, namely *The Great*

Gate of Kyiv. From the outset, he sought to convey the hallucinatory, grandiose character of this work. He set about his work in reverse, inspired as Mussorgsky had been by the strength and independence of the drawings, models and canvases by the architect and graphic artist Viktor Hartmann. The orchestration work was teeming with instrumental finds and extraordinary harmonies such as the trumpet sounds that introduced the first painting, *Gnomus*. Ravel had no equal when it came to his ability to recreate an atmosphere tinged with unease, the song of a troubadour, children's games and the combination of humour and cruelty. It is in the clothes of the characters that he enters, in a visual expressionist, "Retinian" style. He composed with evocations of death, leaving it up to the listener to decide what is profane and what is sacred. This refined musician conveyed the grandeur of an eternal Russia without running the risk of pastiche. For Russian performers, so admiring of Ravel's work, the composition undoubtedly retains a French essence. However, it left a tremendous margin of manoeuvre for the orchestras, which no other version achieved.

The symbol of a very French "madness", the birth of national orchestral romanticism, Berlioz's *Symphonie Fantastique* fascinated the Russians. They had not forgotten that the French composer had been the first to have a Russian musician play in Paris, namely Glinka in 1845. He emphasised the originality of the orchestration, the unpredictability and the heroic dimension of the music of *A Life for the Tsar*, the same fervour he described fifteen years earlier in the programme given to the public at the time of the premiere of his *Symphonie Fantastique*, on 5 December 1830: "A young musician of morbidly sensitive temperament and fiery imagination poisons himself with opium in a fit of lovesick despair. The dose of the narcotic, too weak to kill him, plunges him into a deep slumber accompanied by the strangest visions, during which his sensations, his emotions, his memories are transformed in his sick mind into musical thoughts and images. The loved one herself has become a melody to him, an *idée fixe* as it were, that he encounters and hears everywhere. »

The composition of this score is often summarised as the consuming passion he felt for the actress Harriet Smithson, whom he fell madly in love with and married in 1833... to their

great misfortune! However, it should be added that Berlioz first listened to Beethoven's *Symphony No.5* in 1828, and also to Weber's *Freischütz* in 1824. "The infernal passion," in the composer's own words, seems to have resonated with the spirit of the time. In just over two months, the symphony was completed.

Berlioz embodies the spirit of a romantic musician: hero of a delirious ball, of a summer evening in the countryside, victorious in his march to the scaffold, saved until the dream of a Sabbath night, the musician delirious under the effect of opium. In these poetic hallucinations, he invents along the way the '*idée fixe*', which later becomes the principle of the leitmotif, as well as unique sounds never before heard. At the same time, he created the modern orchestra in December 1830. At the premiere, the commotion in the hall of the former Conservatoire was beyond description. It is true that the riled-up Parisian crowd had just come out of the *July Revolution* followed by the clashes of the famous *Battle of Hernani*.

Structurally, the five movements of the work were deeply innovative, as well as the instrumentation, including a *Bal* that introduced the harps, the English horn and the oboe in *the Scène aux champs*, and the tuba, the horns and the bells in the finale. Everything is bold and excessive for this masterful essay that introduces the rules of opera and programme music into the world of symphony. The *Episode in the Life of an Artist* aimed to go even further in the contrasts, the sound dynamics, the invention and the provocation. *The Dream of a Sabbath Night* which concludes the symphony, invites us to a diabolical orgy where witches and monsters dance to the rhythms of a *Dies Irae*. The '*idée fixe*' reappears in a parodic and grotesque manner through the clarinet, while Satan's laughter is portrayed by the low brass. The loved one, showing her frivolous side, joins in this satanic orgy.

A few years later, two thousand kilometres away, Mussorgsky burst into laughter...

Stéphane Friédérich

