Stradivari
MUSÉE DE LA MUSIQUE
PARIS

harmonia mundi

HECTOR BERLIOZ
SYMPHONIE FANTASTIQUE

JEAN-FRANÇOIS **HEISSER** | MARIE-JOSÈPHE **JUDE**

PIANO VIS-À-VIS PLEYEL 1928

CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

HECTOR BERLIOZ (1803-1869)

SYMPHONIE FANTASTIQUE, OP. 14

Épisode de la vie d'un artiste, en 5 parties

Transcription pour deux pianos par Jean-François Heisser

1	|	1. Rêveries - Passions	14'42
2	|	2. Un bal	6'09
3	|	3. Scène aux champs	14'22
4	|	4. Marche au supplice	6'41
5	|	5. Songe d'une nuit de sabbat	10'34

© Jean-François Heisser, 2018

JEAN-FRANÇOIS HEISSER & MARIE-JOSÈPHE JUDE

piano vis-à-vis Pleyel, Paris 1928

collection du Musée national de la musique, E.983.3.1

Stradivari
LE GRAND INSTRUMENTARIUM
MUSÉE DE LA MUSIQUE
PARIS

La Philharmonie de Paris a ouvert ses portes en janvier 2015 sur le Parc de la Villette. Dotée de plusieurs salles de concerts, d'un Musée de la musique, de deux espaces d'expositions temporaires, d'une médiathèque et de nombreux espaces pédagogiques, elle définit un projet inédit qui fédère autour de la musique, le concert, le patrimoine, la pédagogie, la recherche et l'édition d'ouvrages.

La création d'une série de disques à partir de la prestigieuse collection d'instruments historiques du Musée de la musique s'inscrit dans ce projet, pour élargir encore l'universalité d'actions de la Philharmonie au champ de l'édition discographique et des musiques numériques.

C'est aussi pour nous, Musée de la musique, l'opportunité de mettre l'accent sur la dimension sonore de notre patrimoine. Riche de plus de 7000 œuvres et instruments, notre collection se veut résolument vivante, animée par des activités scientifiques et culturelles qui approchent l'objet musical comme trésor matériel *et* sonore. Depuis vingt ans, conservateurs, chercheurs, restaurateurs et pédagogues approfondissent la question de la restitution du son historique des instruments conservés et de sa diffusion auprès du grand public. Pas un jour sans concert, sans projet scientifique ou culturel misant sur l'expérience directe et sensible de la musique.

S'engager avec harmonia mundi dans cette aventure discographique était pour nous une évidence autant qu'une formidable opportunité car nous retrouvons dans la ligne éditoriale de cette maison, comme dans l'équipe qui l'anime, des qualités qui nous tiennent à cœur : la force d'invention de projets aussi audacieux qu'accessibles ; la clairvoyance pour leur associer des personnalités musicales artistiquement et humainement engagées ; et la capacité de s'émouvoir de l'histoire et de son patrimoine sonore pour ce qu'ils dévoilent *au présent* de notre condition et de notre sensibilité.
Pour le deuxième opus de cette collection, nous confions l'un des trésors de notre collection, le piano vis-à-vis Pleyel, à deux grands artistes, Marie-Josèphe Jude et Jean-François Heisser pour un face-à-face talentueux dédié à Berlioz et à sa *Symphonie fantastique*. Que cet instrument serve l'ambition de Jean-François Heisser de redéployer, par la transcription, l'imaginaire orchestral de cette œuvre, nous honore et confirme la dimension vivante de notre collection.

MARIE-PAULINE MARTIN
Directrice du Musée de la musique

The Philharmonie de Paris opened its doors in January of 2015 at the very edge of the Parc de la Villette. Comprising several concert venues, a Museum of Music, two flexible-use exhibit halls, a media library, and ample educational facilities, it forms a pioneering project to present music in the context of live performance, historic preservation, instruction, research, and publishing.

Creating a series of recordings which highlight the prestigious collection of historical instruments housed at the Museum of Music is another part of the overall project, to broaden access to the Philharmonie's activities via the distribution of physical and digital releases.

For us at the Museum of Music, this was also an opportunity to focus on the audible aspect of our cultural heritage. Numbering more than 7,000 artefacts and instruments, our collection is destined to evolve, driven by scientific and cultural inquiry which considers each piece as both a priceless material object *and* a sonic treasure. For the past 20 years, museum curators, conservators, researchers, and educators have delved into the challenges of bringing historical instruments into playable condition and sharing their sound with a wide audience. Not a day goes by without a live performance or a scholarly presentation intended to give one a direct and tangible experience of the music and its cultural context.

To have harmonia mundi as our partner in this discographic venture was an obvious choice as well as a splendid opportunity. Most notably, in the label's philosophy, and in its leadership, we found a cherished quality: the capacity to be guided by the historical and audible legacy of old instruments in order to discover what light they can shed *in the present* on our way of being and feeling.

Volume 2 in this series features another of our priceless treasures, the Pleyel 'vis-à-vis' grand piano, which we have entrusted to the multi-talented duo of Marie-Josèphe Jude and Jean-François Heisser. These outstanding performers 'face off' in Heisser's own transcription of Berlioz's *Symphonie fantastique*. The honour of hearing our rare instrument deployed in this endeavour to translate the composer's orchestral imagination to the keyboard, also serves to confirm the vibrancy of our collection.

MARIE-PAULINE MARTIN
Director of the Museum of Music
Translation: Mike Sklansky

Cette transcription de la *Symphonie fantastique* pour deux pianos a été entreprise il y a une trentaine d'années. Il est étonnant que Liszt ait fait une transcription pour piano solo de cette œuvre et qu'il n'ait pas utilisé les ressources de deux pianos, comme il l'a fait pour d'autres pièces symphoniques de grande envergure – telle que la *Neuvième Symphonie* de Beethoven par exemple. Plusieurs versions pour quatre mains ont été réalisées à l'époque romantique, notamment celle de Charles Bannelier, une version très fidèle à l'œuvre originale.

Alors pourquoi avoir entrepris cette extension aux deux claviers ? Il ne s'agit pas, comme on le voit parfois aujourd'hui, d'"accommoder" des quatre mains périlleux sur deux instruments – comme *Le Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky ou la *Rapsodie espagnole* de Maurice Ravel –, mais de repenser la musique en fonction d'un univers sonore élargi, de se servir des multiples possibilités qu'offrent deux claviers : ce travail d'extension éclaire la polyphonie, permet une recherche de timbres combinée sur les mêmes registres, et profite bien sûr d'une utilisation indépendante de la pédale.

Berlioz est l'un des rares compositeurs de l'époque moderne à n'avoir jamais pensé "piano". Si l'idée d'entendre "la" *Symphonie fantastique* au piano relève peut-être du "cabinet de curiosités", nous espérons néanmoins que ce disque attirera l'attention sur nombre de détails parfois gommés par la flamboyance de l'orchestre.

Le piano vis-à-vis Pleyel de 1928 du Musée de la musique de la Philharmonie de Paris s'est imposé à nous pour cet enregistrement. En parfait état mécanique, cet instrument rare permet de retrouver la sonorité claire des grands pianos français du début du siècle dernier. L'ampleur de la symphonie pourrait laisser supposer que l'on ait besoin de grands modèles de concert pour se mesurer à l'orchestre. Ici le projet est bien différent : les deux quarts de queue emboîtés offrent une vision plus analytique, et favorisent l'osmose d'un son global développé par une caisse de résonance commune aux deux instruments.

JEAN-FRANÇOIS HEISSER & MARIE-JOSÈPHE JUDE

LA *SYMPHONIE FANTASTIQUE* D'HECTOR BERLIOZ

dans la transcription pour deux pianos de Jean-François Heisser

Si la célèbre suite pour piano les *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski a connu le succès dès sa création en 1874, elle a atteint son extraordinaire notoriété grâce à la magnifique orchestration de Ravel en 1922. Depuis, elle se trouve à l'affiche des concerts symphoniques tout autant que des récitals de piano. Sans doute que Moussorgski aurait apprécié l'audace orchestrale de Ravel. Il admirait "l'ultra-penseur" Berlioz (qui s'est aussi prêté à l'exercice de l'orchestration, avec notamment sa transcription de *L'invitation à la valse* de Weber) et son *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes*. Mais Moussorgski aurait-il encore pu affirmer, après avoir tant vu "*bouillonner*" ses *Tableaux*, "*qu'on devin*[*ait*] [*sa*] *personne*" dans cette orchestration ? Que reste-t-il du timbre et des couleurs du piano qui faisaient la singularité de son œuvre ? Que reste-t-il d'ailleurs de la personnalité de l'artiste après une transcription ? La question se pose aussi pour une réduction, de l'orchestre au piano par exemple. Ce n'est pas seulement un problème de taille ou d'effectif. Ainsi Berlioz, qui a tant "bouillonné" sa *Symphonie fantastique*, se serait-il reconnu dans les diverses transcriptions de sa partition ? S'est-il au moins reconnu dans celle de son ami Liszt ? Berlioz avait mis tant de lui, de sa vie, jusque dans le programme de l'œuvre dont il ne cachait pas l'inspiration autobiographique. Mais il reste particulièrement pudique à ce sujet. Et ce n'est pas faute de connaître la partition. Il l'a entendue à plusieurs reprises et il en a suivi la précieuse édition – "*ce pauvre Liszt a dépensé horriblement d'argent pour cette publication*." Certes il raconte ici et là le succès, la virtuosité de son ami ou encore la vive impression produite par *Un bal* sur le public… Mais il n'avance rien de personnel concernant la transcription en elle-même. "*Il ne nous appartient d'*[*en*] *parler en aucune façon*" écrit-il dans un article en 1835. Pudeur qui semble dire qu'il n'a pas plus à juger son ami que la musique qui reste indéfectiblement sienne…

Pour des raisons multiples (musicales d'abord, mais aussi sociologiques et liées au développement du récital – inventé par Liszt – ou parfois seulement pratiques), il y a eu énormément de réductions de l'orchestre vers le piano. Il faut dire qu'au XIXe siècle, le piano peut beaucoup. Berlioz l'affirme dans la présentation qu'il en fait dans son fameux traité : "*Le piano, au point de perfectionnement où nos habiles facteurs l'ont porté aujourd'hui, peut être considéré sous un double point de vue : comme instrument d'orchestre ou comme étant lui-même un petit orchestre complet*." Les évolutions et modifications mécaniques, les inventions techniques de facteurs concurrents et déjà engagés dans la course aux brevets, l'audace et le génie du meilleur d'entre eux, le Français Sébastien Érard (mettant au point la possible répétition d'une même note à une rapidité inouïe grâce au double échappement), ont permis la prolifération des œuvres symphoniques réduites ou transcrites – le mot est plus joli et une transcription réussie n'a rien d'une réduction au sens où on l'entend péjorativement… Ainsi, tout au long du XIXe, le répertoire symphonique se retrouve systématiquement transcrit pour le piano seul, et régulièrement à quatre mains, ou encore à deux pianos dont les possibilités ne sont pas doubles mais au carré une fois les transcripteurs libérés des problèmes de registres et les pianistes libérés du tout ou rien des pédales et des enchevêtrements de doigts dans des espaces contraints.

La *Symphonie fantastique* de Berlioz n'a donc pas échappé à cette vogue. Mieux encore, elle est la première grande symphonie transcrite pour piano (à deux mains) par Liszt, dès 1834, bien avant d'engager sa gigantesque entreprise de transcription des symphonies de Beethoven (entre 1838 et une première intégrale publiée en 1865). Cela est d'autant plus notable que la volonté de transcrire la *Fantastique* ne sert pas tant au plaisir de diffuser une œuvre déjà connue qu'à militer pour la reconnaissance de son compositeur ; Berlioz n'ayant pas la reconnaissance qu'il mérite malgré l'événement de la création de sa symphonie le 5 décembre 1830 à Paris (c'est d'ailleurs l'occasion du début de l'amitié avec Liszt), et malgré le triomphe de sa reprise en 1832 (dans une version remaniée par le compositeur après son séjour à la Villa Médicis) en présence de Sand, Chopin, Vigny, Dumas, Hugo, Gautier, Heine, Paganini et, entre autres célébrités du Paris romantique, la belle actrice Harriet Smithson – déjà sa muse et bientôt son épouse. L'œuvre n'étant pas éditée et n'ayant aucune chance d'être reprise en l'absence de Berlioz, Liszt décide généreusement de la faire connaître et circuler en Europe grâce à une transcription. Heureuse idée : il faudra attendre 1845 pour que Berlioz accepte que la partition d'orchestre soit éditée chez Schlesinger (qui dès 1834 avait publié la version pour piano de Liszt). Ainsi, curieusement pour une œuvre qui marque la naissance de l'orchestre moderne, c'est d'abord par le piano qu'est diffusée la *Symphonie fantastique*. Et c'est à partir de cette version que Schumann a voué une admiration à Berlioz bien avant de le voir diriger et de le rencontrer…

Berlioz n'a jamais pensé l'orchestre à partir du piano (dont il ne jouait pas) et toute réduction de sa musique se heurte à une logique compositionnelle inédite. Équation d'autant plus délicate à résoudre avec la *Fantastique* qui échappe à la plupart des règles en usage, dynamite la forme symphonique classique et bouleverse l'orchestre avec l'utilisation optimale de ses possibilités chromatiques de timbres et de nuances – ouvrant ainsi la voie aux maîtres de l'orchestration qui suivront : Wagner, Mahler, Debussy, Ravel et tant d'autres… À quoi on peut encore ajouter la dimension si personnelle du programme de l'œuvre : en cinq mouvements se décline un "opéra" sans paroles où l'on suit un artiste amoureux d'une femme idéale (1. "Rêveries - Passions"), entraîné dans une fête (2. "Un bal") avant d'errer dans la campagne, rêvant mais craignant pour son amour (3. "Scène aux champs"). L'angoisse de n'être pas aimé le pousse vers l'opium qui le fait délirer (4. "Marche au supplice"), avant de se perdre avec *elle* dans l'orgie d'un sabbat de sorcières (5. "Songe d'une nuit de sabbat").

Il fallait donc être musicalement audacieux et sacrément romantique pour affronter le projet de Berlioz. Quitte à mettre un peu de côté le programme et ne penser qu'à la musique. Aussi originale soit-elle, la transcription pour deux pianos de Jean-François Heisser n'oublie ni le programme, ni la musique, et s'inscrit moins dans le souci de nouveauté que dans la perpétuation d'une tradition, rien de notable n'ayant encore été fait sur le sujet, dominé par la magistrale transcription pour piano seul de Liszt. Or, évidemment, on n'obtient pas le même résultat avec vingt doigts qu'avec dix, fussent-ils ceux de Liszt ! Pas plus que deux pianos ne se comparent à un seul, fût-il joué avec vingt doigts… Pianiste tout autant que chef d'orchestre, Jean-François Heisser a préféré les possibilités offertes par deux pianos dont l'intérêt d'une palette de couleurs complète ne lui a pas échappé. Cela n'alourdit en rien la réduction, au contraire. Plus précise qu'à un seul, plus aérée aussi (la densité musicale s'ouvrant sur deux claviers), embrassant l'ensemble du paysage berliozien, cette transcription de la *Symphonie fantastique* ressemble à ces miniatures qu'on trouvait à Versailles, au rendu précis et à la grande finesse d'exécution. On n'y perd aucun détail de la scène que l'on peut emporter avec soi. On y appréhende la structure et on peut apprécier (comme on toucherait du doigt) toute la complexité de la trame. On redécouvre alors le plaisir de cet art à part entière tout en riant de l'insolence, si berliozienne, de transposer dans un salon (qu'il soit ou pas à Versailles) une œuvre si libertaire et révolutionnaire.

BRUNO MESSINA

LE PIANO VIS-À-VIS PLEYEL, INSTRUMENT DE LA MODERNITÉ

L'avènement du "double Pleyel" en 1897 s'inscrit dans une longue lignée d'instruments de musique dotés de plusieurs claviers, dont l'orgue constitue certainement l'exemple le plus ancien, puisque des instruments de ce type à trois claviers sont décrits dès le XIVe siècle. Peuvent être également cités certains virginals flamands à deux claviers, apparus au XVIe siècle, dont la dénomination *moeder en kind* (mère et enfant), fait référence aux deux parties de l'instrument, accordées à l'octave, et qui pouvaient être jouées ensemble ou séparément.

Il faut vraisemblablement attendre le tournant des XVIIe et XVIIIe siècles pour qu'apparaissent des instruments combinés dans lesquels les deux claviers se font face, impliquant qu'ils soient joués par deux personnes différentes. L'entrée du terme *clavessin* au sein du *Dictionnaire des arts et des sciences*, publié par Thomas Corneille en 1694, ne laisse pas de doute sur l'usage déjà bien établi de ce type d'instrument : "[...] *Il y a des Clavessins à un seul clavier. D'autres en ont deux, & quelquefois jusqu'à trois. On appelle aussi* Clavessin*, un instrument de musique quarré, qui a deux Claviers à chaque bout*." Parmi les instruments les plus aboutis de cette famille qui soient parvenus jusqu'à nous, figurent les pianos-clavecins de 1777 et 1783 fabriqués par Johann Andreas Stein (1728-1792). C'est vraisemblablement à ce facteur viennois que l'on doit l'appellation "vis-à-vis" pour dénommer ces instruments, expression la plus communément employée aujourd'hui, car elle fait naturellement référence à la position des musiciens qui sont amenés à les utiliser.

Le début du XIXe siècle n'est pas en reste et plusieurs facteurs s'intéressent à ce dispositif. Ainsi, en 1801, Matthias Müller propose à Vienne un double piano droit qu'il nomme Ditanaklasis. En France, le célèbre Sébastien Érard brevette en 1821 un piano, également vertical, "à deux claviers placés vis-à-vis l'un de l'autre". Le texte du brevet, après avoir précisé la finalité de cette disposition particulière qui permet à "*deux personnes* [*de*] *jouer ensemble au même instrument des duos, des quatuors*", nous offre un portrait saisissant de cette période de *pianomania*, où toute bonne éducation, surtout celle des jeunes filles, passe par l'apprentissage du piano : "*Il est inutile de faire remarquer de quel agrément peut être cet instrument* [...] *; dans une famille où il y aurait deux sœurs à peu près de forces égales, ou la mère et la fille, et surtout pour le maître qui enseigne, pouvant se placer vis-à-vis son élève ayant un clavier égal sous la main, il peut indiquer toutes les nuances, par exemple comme le maître de chant qui fait un trait avec sa voix et dit à son élève de le faire.*"

Le piano double Pleyel s'affranchit quant à lui de ces considérations pédagogiques. Au contraire, les premières publications destinées à promouvoir l'instrument mettent en avant sa nouveauté. Ainsi, la revue *Art et décoration* de janvier 1899 souligne l'adéquation de ce nouveau piano avec le répertoire à deux pianos, ces "*compositions modernes à caractère symphonique* [...]*, mouvement inauguré par Liszt, suivi par Saint-Saëns et César Franck* [...]."

Si les premiers utilisateurs évoquent l'aspect pratique, puisque cet instrument "*permet de jouer toutes les œuvres écrites pour deux pianos dans un espacement à peu près moitié moindre de celui exigé pour l'exécution de ces œuvres*", ils soulignent également les qualités particulières de ce piano. Ainsi, l'un des premiers pianistes à avoir joué cet instrument en concert, le compositeur et chef d'orchestre Felix Mottl (1856-1911) déclare en avril 1897 : "*La construction, particulièrement ingénieuse, permet de réaliser sur les deux mécanismes, entièrement indépendants l'un de l'autre, les nuances les plus variées du toucher, depuis le pianissimo le plus délicat jusqu'au fortissimo le plus retentissant, et cela sans risquer la moindre confusion des sons, chaque clavier et jeu de cordes pouvant fonctionner en parfaite indépendance.* [...] *Malgré la liberté respective des deux mécanismes, la sonorité est d'une belle homogénéité, qu'on ne pourrait atteindre avec deux instruments différents. On dirait une seule âme harmonique dont les effluves sonores viennent à nous. Les deux exécutants, assis l'un en face de l'autre, se regardent, de sorte que chaque signe d'intelligence – qui peut se saisir même sur la surface miroitante du couvercle du piano, quand il est relevé –, est facilement perceptible.*"

Le piano vis-à-vis Pleyel, fabriqué en deux tailles (2,45 m et 2,86 m), sera produit à 74 exemplaires. Parmi les propriétaires de ces instruments, on distingue de nombreux pianistes concertistes tels qu'Alfred Cortot, Mieczyslaw Horszowski, Madeleine Malraux ou Kurt Bauer. De même, plusieurs institutions acquièrent un double Pleyel afin de produire le répertoire pour deux pianos, parmi lesquelles on peut noter le théâtre du Châtelet, le cabaret Le Lido ou, en dehors de nos frontières, le cinéma Astoria de Londres ou l'Orchestre de la cour impériale de Saint-Pétersbourg.

L'instrument du Musée de la musique a été fabriqué en 1928 et a vraisemblablement été conservé par la maison Pleyel afin de le mettre à la disposition des artistes pour des concerts ou des séances d'enregistrement. Acquis par le musée en 1983, il est maintenu en état de jeu et régulièrement utilisé en concert au sein de la Philharmonie de Paris.

THIERRY MANIGUET
Conservateur au Musée de la musique, Paris

CARACTÉRISTIQUES TECHNIQUES
Piano vis-à-vis Pleyel (système G. Lyon breveté), Paris, 1928
N° de série : n° 185292
Petit modèle : longueur 2,46 m - largeur 1,49 m
Étendue : la-1 à do7 (AAA-c5), 88 notes
Numéro d'inventaire Musée de la musique : E.983.3.1

THE PLEYEL DOUBLE PIANO, AN INSTRUMENT OF MODERNITY

The advent of the Pleyel 'double piano' in 1897 continued a long line of musical instruments with multiple keyboards, of which the organ is certainly the oldest example, since we can trace descriptions of such instruments, with three manuals, back to the fourteenth century. We could also cite Flemish double-manual virginals, which appeared in the fifteenth century and bore the description *moeder en kind* ('mother and child'), referring to the two keyboards tuned an octave apart and playable separately or coupled together.

It is only at the turn of the seventeenth and eighteenth centuries that we see the emergence of combination instruments in which the two keyboards are positioned facing each other, indicating that they are meant for two players. The definition of the term *clavessin* [i.e., harpsichord] in the *Dictionnaire des arts et des sciences*, published by Thomas Corneille in 1694, leaves no doubt of what is clearly a well-established use of such instruments by that time: '*There are Clavessins with a single manual. Others have two, and sometimes up to three. We also call* Clavessin *a square musical instrument which has two keyboards, one at each end*.' Among the most accomplished examples extant of this family of instruments are the 'pianos-harpsichords' produced by Johann Andreas Stein (1728-1792) in 1777 and 1783. The Viennese instrument-maker is probably the one to whom we owe the designation 'vis-à-vis' [meaning, 'face to face'], most commonly used in France today to describe this configuration of the two keyboards, as it logically indicates the position of the two players.

The beginning of the nineteenth century did not lag behind, and several instrument-makers became interested in the mechanics of facing keyboards. Thus, in 1801 in Vienna, Matthias Müller produced an upright double piano which he named Ditanaklasis. In France, the celebrated Sébastien Érard in 1821 patented another upright piano, '*with two keyboards placed opposite each other.*' The wording of the patent, after elucidating the purpose of this particular arrangement which allows '*two individuals* [*to*] *play duets, quartets together on the same instrument*', paints a vivid picture of this bout of piano mania, when good breeding, especially for a young lady, was inevitably measured in terms of ability to play the piano: '*It is needless to remark on the pleasure which this instrument can give* [...]*; in a family having two daughters, who are evenly matched* [in proficiency]*, or a mother and a daughter, and especially in the case of a teacher giving a lesson, who can place himself face to face with his pupil at the other keyboard, he will be able to illustrate all the nuances* [with his fingers]*, just as a vocal teacher can demonstrate a passage with his voice and ask his pupil to repeat it.*'

The Pleyel double piano seems to have been designed without such instructional considerations in mind. On the contrary, the initial publications intending to promote the instrument emphasise its originality. Thus, the magazine *Art et décoration* in January 1899 underlines the suitability of this new piano for playing music written for two pianos, these '*modern compositions cast in a symphonic mould* [...]*, a trend started by Liszt, and now followed by Saint-Saëns and César Franck* [...].'

If the earliest users tended to evoke its practical aspect, given that this instrument '*allows you to play all the works written for two pianos in roughly half the footprint of the area required to house them*', they also underline its special qualities. Thus, one of the first pianists to have played this instrument in concert, the composer and conductor Felix Mottl (1856-1911) declares in April 1897: '*The construction, which is particularly ingenious, by virtue of two mechanisms completely independent from each other, allows one to produce the most varied degrees of touch, from the gentlest pianissimo to the loudest fortissimo, and to do so without any fear of creating muddle, each keyboard and set of strings being able to function in perfect autonomy.* [...] *Notwithstanding the respective independence of the two mechanisms, the overall sonority has a beautiful homogeneity, which could not be achieved using two separate instruments. One could say it is a single harmonic heart whose sonic emanations flood toward us. The two performers, seated one facing the other, can maintain visual contact, so that every sign of intention – visible just by glancing at the shimmering surface of the piano lid, when it is raised – is easily understood.*'

The Pleyel piano with facing keyboards was made in two sizes (2.45 or 2.86 meters), and a total of 74 specimens were produced. Among the owners of these instruments we can name a number of concert pianists, including Alfred Cortot, Mieczyslaw Horszowski, Madeleine Malraux, and Kurt Bauer. Similarly, a Pleyel double piano was acquired by several institutions in order to present the repertoire originally written for two pianos; these include the Théâtre du Châtelet, the Lido, and outside the borders of France, the London Astoria and the Imperial Court Orchestra in Saint Petersburg.

The instrument preserved at the Museum of Music was manufactured in 1928 and had been kept by the Pleyel firm on its premises in order to have it available for concerts, recitals, and recording sessions. Acquired by the Museum in 1983, it is maintained in playable condition and regularly used in concert at the Paris Philharmonie.

THIERRY MANIGUET
Curator, Paris's Museum of Music
Translation: Mike Sklansky

TECHNICAL SPECIFICATIONS
Pleyel double-keyboard grand piano (patented G. Lyon system), Paris, 1928
Serial number: 185292
Smaller model: length 2.46 m - width 1.49 m
Compass: AAA-c5, 88 keys
Museum of Music inventory number: E.983.3.1

This transcription of the *Symphonie fantastique* for two pianos was undertaken some thirty years ago. It is surprising that Liszt made a transcription for solo piano of this work and did not use the resources of two pianos, as he did for other large-scale orchestral works such as Beethoven's Ninth Symphony. Several versions for four hands were produced in the Romantic era, including one by Charles Bannelier that is very faithful to the original work.

So why embark on this extension to two keyboards? The idea was not, as is sometimes the case today, to 'adapt' for two instruments arrangements that are perilous when played by four hands on a single one – such as Stravinsky's *Le Sacre du printemps* or Ravel's *Rapsodie espagnole* – but to reconceive the music in terms of an expanded sound-world, to make full use of the multiple possibilities offered by two keyboards: this process of extension clarifies polyphony, permits experimentation with combined timbres in the same registers, and of course benefits from the possibility of independent pedalling on each of the two instruments.

Berlioz is one of the few composers of the modern era who never thought in terms of the piano. While the idea of hearing 'the' *Symphonie fantastique* on the piano may perhaps belong in a 'cabinet of curiosities', we hope that this recording will draw attention to many details that are sometimes blurred by the flamboyance of the orchestra.

The Pleyel vis-à-vis piano of 1928 from the collection of the Musée de la Musique at the Philharmonie de Paris was the obvious choice for this recording. This rare instrument, still in perfect mechanical condition, makes it possible to recreate the clear sound of the great French pianos of the beginning of the last century. The scale of the symphony might suggest that large concert grands are required to compete with the orchestra. Here the project is very different: these two nested miniature grands (*quarts de queue*) offer a more analytical vision, and favour the osmosis of an overall sonority produced by a soundboard shared between the two instruments.

JEAN-FRANÇOIS HEISSER & MARIE-JOSÈPHE JUDE
Translation: Charles Johnston

THE *SYMPHONIE FANTASTIQUE* OF HECTOR BERLIOZ

in the transcription for two pianos by Jean-François Heisser

Although Mussorgsky's piano suite *Pictures at an Exhibition* enjoyed a degree of success from its premiere in 1874 onwards, it only acquired its extraordinary fame thanks to Ravel's magnificent orchestration of 1922. Since then, it has been performed at symphony concerts as regularly as at piano recitals. No doubt Mussorgsky would have appreciated the boldness of Ravel's orchestral scoring. He admired the 'ultra-thinker' Berlioz (who also orchestrated other people's music on occasion, notably in his transcription of Weber's *Invitation to the Dance*) and his *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes*. But could Mussorgsky still have asserted, after the 'seething' intellectual effort he expended on his *Pictures*, that his own 'physiognomy is evident' in this orchestration? What remains of the timbre and colours of the piano that gave his work its singular quality? Indeed, what remains of an artist's personality in general after a process of transcription? The same question arises for a reduction, from the orchestra to the piano for example. It is not only a matter of scale or forces. So we may also wonder if Berlioz, whose brain so 'seethed' to produce the *Symphonie fantastique*, would have recognised himself in the various transcriptions of his score. Did he do so, at least, in the version by his friend Liszt? Berlioz had put so much of himself, of his life, into the programme of a work whose autobiographical inspiration he did not conceal. But he remained particularly discreet on the subject of Liszt's transcription – and not for lack of acquaintance with the score. He heard the piece several times and followed its costly journey into print ('poor Liszt has spent horrible amounts of money on this publication'). To be sure, he does mention here and there the success it achieved, the virtuosity of his friend or the strong impression *Un bal* produced on audiences. But he makes no personal statement about the transcription itself. 'It is not my place to discuss it in any way', he wrote in an article in 1835. A discretion that seems to say that he need no more judge his friend than the music which remains indefectibly his own . . .

For multiple reasons (musical first of all, but also sociological reasons connected to the development of the recital – which Liszt invented – or sometimes merely practical considerations), there have been many reductions from the orchestra to the piano. It must be said that by the nineteenth century the piano had immense capacities. Berlioz declares as much in his famous treatise: 'The piano, at the level of perfection to which our skilled builders have brought it to today, can be considered from a twofold perspective: as an orchestral instrument or as being a complete small orchestra in itself.' Mechanical developments and modifications, the technical inventions of competing builders who were already engaged in a race to acquire patents, and the audacity and genius of the most gifted among them, the Frenchman Sébastien Érard (who made it possible to repeat the same note at unprecedented speed by means of double escapement action), together account for the proliferation of reductions or transcriptions of orchestral works – the latter, more elegant term reflecting the fact that a successful transcription is not 'reduced' in any pejorative sense of the word. Thus, throughout the nineteenth century, the orchestral repertory was systematically transcribed for solo piano, and regularly for piano four hands or two pianos. The use of two pianos not merely doubled, but rather squared the potential, with the transcribers freed from problems of register and the performers from the stark alternative of all pedal or no pedal at all, and from getting their fingers tangled in the limited space of one keyboard.

Berlioz's *Symphonie fantastique* did not escape this fashion. Indeed, it was actually the first big symphony Liszt transcribed for piano (two hands), as early as 1834, well before he began his gigantic undertaking of transcribing the Beethoven symphonies (between 1838 and the first publication of the complete cycle in 1865). This is all the more striking because his wish to transcribe the *Fantastique* was intended not to give him the satisfaction of disseminating a work already known to the public, but to champion the composer's reputation. For Berlioz had not achieved the recognition he deserved, despite the public event of his symphony's premiere in Paris on 5 December 1830 (which also marked the beginning of his friendship with Liszt) and the triumph of its 1832 revival (in a version revised by the composer following his stay at the Villa Medici) in the presence of Sand, Chopin, Vigny, Dumas, Hugo, Gautier, Heine, Paganini and, among other Parisian celebrities of the Romantic era, the beautiful actress Harriet Smithson, already his muse and soon to be his wife. Since the work remained unpublished and had no prospect of being revived in Berlioz's absence, Liszt generously decided to make it known and circulate it in Europe by means of a transcription. The idea was a felicitous one: it was not until 1845 that Berlioz allowed the orchestral score to be published by Schlesinger (who had already published Liszt's piano version in 1834). Hence, oddly enough for a work that marks the birth of the modern orchestra, the *Symphonie fantastique* initially circulated in pianistic form. And it was in this version that Schumann admired Berlioz, long before he saw him conducting and met him in person.

Berlioz never conceived his orchestral music at the piano (which he did not play) and any attempt at reducing his music for that instrument collides with a completely new compositional logic. The resulting equation is especially tricky to solve in the case of the *Fantastique*, which sidesteps most of the rules then current, explodes Classical symphonic form and upsets earlier principles of orchestration by making optimal use of the chromatic possibilities of timbres and nuances, thus blazing the trail for the masters of the orchestra who were to follow: Wagner, Mahler, Debussy, Ravel and so many others. To which we may add the highly personal dimension of the work's programme: its five movements present an 'opera without words' in which we follow an artist in love with an idealised woman (1. *Rêveries - Passions*), who is drawn into a society ball (2. *Un bal*) before wandering in the countryside, dreaming but fearing for his love (3. *Scène aux champs*). The anguish of knowing his love is unrequited prompts him to take opium, which makes him dream deliriously of his own execution (4. *Marche au supplice*), then of losing himself with his beloved in the orgy of a witches' sabbath (5. *Songe d'une nuit de sabbat*).

Hence the project of transcribing Berlioz requires a strong dose of musical daring and outright Romanticism – even if it means setting the programme aside to some extent and thinking only of the music. For all its originality, Jean-François Heisser's version for two pianos does not neglect either the programme or the music, and seeks less to innovate than to perpetuate a tradition. Nothing of any significance has previously been attempted in this realm, which is still dominated by Liszt's masterly transcription for solo piano. Yet obviously one does not obtain the same result with twenty fingers as with ten, even when those ten are Liszt's! Any more than two pianos can be compared to one, even if it is played by twenty fingers . . . At once conductor and pianist, Jean-François Heisser has opted for the possibilities offered by two pianos, well aware of the interest presented by their fuller palette of colours. This does not in any way weigh the transcription down – on the contrary. More precise than with a single piano, and better ventilated too (with the density of the musical texture opened out on two keyboards), encompassing the complete Berliozian soundscape, this version of the *Symphonie fantastique* resembles the miniatures once to be found at Versailles, with their precise rendering and their great finesse of execution. We lose not a single detail of the scene that we can take away with us. We understand the structure and can appreciate (as if we could touch it with our fingers) the complexity of the texture. And so we rediscover the pleasure of what is an art in its own right, even as we laugh at the typically Berliozian insolence of transposing into a living room (whether in Versailles or elsewhere) so anarchistic and revolutionary a work.

BRUNO MESSINA
Translation: Charles Johnston Pianiste, chef d'orchestre et pédagogue,

Jean-François Heisser est l'héritier de Vlado Perlemuter, Henriette Puig-Roget et Maria Curcio. Il a lui-même enseigné le piano de 1991 à 2016 au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, comptant parmi ses élèves Bertrand Chamayou et Jean-Frédéric Neuburger avec lesquels il entretient une relation de grande complicité musicale.
En tant que soliste, il joue sous la direction de chefs renommés tels que Marek Janowski, Michael Tilson Thomas, Leif Segerstam, Emmanuel Krivine, Zubin Mehta, Michel Plasson ou François-Xavier Roth, et avec des orchestres prestigieux comme le London Symphony Orchestra, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, le Royal Philharmonic Orchestra, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre symphonique de la Radiodiffusion Bavaroise, l'Orchestre national de France et Les Siècles. Jean-François Heisser joue régulièrement sur des instruments historiques, tels que le piano Chickering de 1868 (avec lequel il effectue en 2019 une tournée de récitals consacrés à Chopin) ou le piano vis-à-vis Pleyel de 1928 du Musée de la musique de Paris.
Avec l'Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine qu'il dirige depuis 2001, il enregistre notamment la version originale de *L'Amour Sorcier* de Manuel de Falla et le *Kammerkonzert* de Berg, salués unanimement par la presse, ou encore l'intégrale des Concertos pour piano de Beethoven, au piano et à la direction (Mirare).
Il assure la programmation des Soirées musicales d'Arles en tant que directeur artistique ; il est également conseiller artistique du Festival de l'Orangerie de Sceaux, président de l'Académie internationale Maurice Ravel et depuis 2017, du Festival Ravel en Nouvelle-Aquitaine.

Encouragée très jeune par György Cziffra, **Marie-Josèphe Jude** entre à l'âge de treize ans au Conservatoire national supérieur de musique de Paris où elle reçoit l'enseignement d'Aldo Ciccolini, Jean Hubeau puis Jean-Claude Pennetier. En 1986, le compositeur Maurice Ohana lui ouvre les portes de la musique contemporaine et en fait son interprète favorite. Elle parcourt dès lors les salles et les festivals du monde entier et joue sous la direction de chefs tels que Frans Brüggen, Charles Dutoit, Mark Foster, Emmanuel Krivine ou encore Jean-Yves Ossonce, accompagnée de l'Orchestre de Paris, l'Orchestre national de Lyon, l'Orchestre Philharmonique de Nice, l'Orchestre de l'Académie Chopin de Varsovie, le BBC Scottish Symphony Orchestra, l'Orchestre symphonique de Bâle ou l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg.
Elle forme depuis 1997 un duo de piano avec Jean-François Heisser, ce qui ne l'empêche pas de partager également le clavier avec Emmanuel Strosser, Claire Désert, Michel Béroff, François Chaplin. Pour le répertoire chambriste avec cordes ou vents, elle retrouve ses amis Lluis Claret, Henri Demarquette, Laurent Korcia, Pascal Moraguès, Xavier Phillips, Michel Portal et pratique également avec bonheur l'art de la mélodie en compagnie de Mireille Delunsch ou Jérôme Correas. Elle collabore enfin régulièrement à de nombreux ballets avec son frère Charles Jude, danseur étoile et directeur du ballet de Bordeaux.
Sa discographie comprend une intégrale en cours de l'œuvre pour piano seul de Brahms mais également des monographies consacrées notamment à Mendelssohn, Jolivet, Dutilleux, Ohana ou Schumann (Lyrinx), toutes distinguées par la presse.
Marie-Josèphe Jude est professeure au Conservatoire national supérieur de musique de Paris depuis 2016 et Présidente et directrice artistique de l'Académie Internationale d'été de Nice depuis 2017.

A pianist, conductor, and teacher, **Jean-François Heisser** is the disciple and heir of Vlado Perlemuter, Henriette Puig-Roget, and Maria Curcio. A piano professor at the Paris Conservatory from 1991 until 2016, he taught students including Bertrand Chamayou and Jean-Frédéric Neuburger, with each of whom he enjoys a close musical partnership.
As a soloist, he has played under the baton of renowned conductors, including Marek Janowski, Michael Tilson Thomas, Leif Segerstam, Emmanuel Krivine, Zubin Mehta, Michel Plasson, and François-Xavier Roth, accompanied by such forces as the London Symphony Orchestra, the Orchestre Philharmonique de Radio France, the Royal Philharmonic Orchestra, the Orchestre de Paris, the Bavarian Radio Symphony, the Orchestre National de France, and Les Siècles.
Jean-François Heisser gives regular recitals on period instruments, such as the 1868 Chickering piano (which he will feature on tour in 2019 in an all-Chopin programme), or the 1928 Pleyel double piano housed at the Paris's Museum of Music.
At the helm of the Nouvelle-Aquitaine Chamber Orchestra, which he has directed since 2001, he has made recordings of the original version of Manuel de Falla's *El Amor Brujo* and Alban Berg's *Kammerkonzert*, both receiving wide critical acclaim, as well as of all five of Beethoven's piano concertos, which he led from the keyboard, for the Mirare label.
As the artistic director, he is in charge of programming for the Soirées Musicales d'Arles, serves as the artistic advisor for the Festival de l'Orangerie de Sceaux, is the President of the Maurice Ravel International Academy, and, since 2017, of the Ravel Festival in Nouvelle-Aquitaine.

On the encouragement of György Cziffra, **Marie-Josèphe Jude** entered the Paris Conservatory at the age of 13; there she studied with Aldo Ciccolini, Jean Hubeau, and later with Jean-Claude Pennetier. In 1986, the composer Maurice Ohana opened the doors of contemporary music for her and chose her as his preferred interpreter. Since then, she has performed in concert venues and festivals around the world, and played as soloist under the batons of Frans Brüggen, Charles Dutoit, Mark Foster, Emmanuel Krivine, and Jean-Yves Ossonce, accompanied by the Orchestre de Paris, the Orchestre National de Lyon, the Nice Philharmonic Orchestra, the Warsaw Chopin Academy Orchestra, the BBC Scottish Symphony Orchestra, the Basel Symphony Orchestra, and the Luxembourg Philharmonic.
Since 1997, she has been part of a piano duo with Jean-François Heisser, which, however, does not prevent her from sharing the keyboard with other pianists, such as Emmanuel Strosser, Claire Désert, Michel Béroff, and François Chaplin. Chamber music for strings or winds leads her to collaborate with her frequent partners Lluis Claret, Henri Demarquette, Laurent Korcia, Pascal Moraguès, Xavier Phillips, and Michel Portal, while song repertoire allows her to share the stage with Mireille Delunsch and Jérôme Correas. She has also been a frequent collaborator with her brother Charles Jude, in his work as principal dancer and director of the Bordeaux Opera Ballet.
His discography includes an ongoing Brahms cycle of his complete music for solo piano, along with recital discs devoted to Mendelssohn, Jolivet, Dutilleux, Ohana, and Schumann (for the Lyrinx label), all of them warmly received by the press.
Marie-Josèphe Jude has been a professor at the Paris Conservatory since 2016 and president and artistic director of the International Summer Academy of Nice since 2017

LOUIS COUPERIN

NOUVELLES SUITES DE CLAVECIN

CHRISTOPHE ROUSSET

clavecin IOANNES COUCHET, Anvers, 1652

2 CD HMM 902501.02

La Philharmonie, un bâtiment conçu par les Ateliers Jean Nouvel.
Enregistré à la Cité de la Musique - Philharmonie de Paris en juin 2018
sur le piano vis-à-vis Pleyel, Paris 1928 (collection Musée national de la musique),
dans le bâtiment de la Cité de la Musique conçu par l'architecte Christian de Portzamparc.

CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

harmonia mundi musique s.a.s
Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles ℗ 2019
Enregistrement : juin 2018, Cité de la Musique - Philharmonie de Paris, Amphithéâtre
Direction artistique, prise de son, montage et mixage : Jiri Heger
Assistante : Aude Piétard
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
Photos : © Alix Laveau
Photos piano : Collections Musée de la musique / Clichés Claude Germain
Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

philharmoniedeparis.fr

HMM 902503