

Modest Mopsorgsky

1839 – 1917

Tableaux d'une Exposition

Bilder einer Ausstellung

Transcription pour Orgue de Jean Guillou

(1988)

ED 9807
ISMN M-001-13783-6

PREVIEW
Low Resolution

Avant-propos

En composant ces « tableaux » musicaux, véritable phénomène synesthésique, Moussorgsky inventa aussi une architecture tout à fait originale que l'on ne pourrait assurément rapprocher d'aucune manifestation musicale antérieure. Cela vient d'abord des motifs donnés par ces tableaux qui, comme les modèles du peintre, n'ont, au sein de leur incongrue diversité, d'autres liens entre eux que le langage de leur auteur et restent par leur sujet totalement étrangers les uns aux autres ; cela vient ensuite de la nécessité logique qu'éprouva Moussorgsky d'unifier cet ensemble composite par des interludes intitulés « promenades » qui exposent un thème chargé de courir à travers toute l'œuvre.

Pour rappeler ici la genèse de cette œuvre, disons qu'elle eut pour origine une exposition de tableaux présentée en 1874 par un grand ami de Moussorgsky, l'architecte V. Hartmann. Il s'agissait d'aquarelles et de dessins. Nous ne connaissons que ce qui est resté de la plupart de ces tableaux et s'ils existent toujours ; il serait pourtant du plus grand intérêt de pouvoir les voir et de les comparer à leur transcription musicale. Le choix du compositeur se posa sur dix tableaux qu'il transcrivit pour piano. Les promenades représentant le visiteur évoluant entre les tableaux. Ces promenades représentent toujours le même visiteur qui subit de multiples métamorphoses, le conduisant parfois à s'intégrer à ce point de vue de la nature même de ces tableaux. C'est le cas des « Catacombes » et de « la Grande Porte de Kiev » qu'il semble issu de leur propre monde.

La première *Promenade* est un prélude majestueux exposant avec ampleur un thème qui devient plus intime et plus délicat. Ce tableau aurait-il été inspiré par quelques nains courtisans si familiers à Moussorgsky ? Une *Promenade* qui nous laisse ensuite présager l'enchantement du *Vieux Château*, illustré par ce qui pourrait être un chant ancien et d'un air de jeunesse. Il est suivi d'une autre *Promenade* qui annonce déjà la dispute de ces enfants jouant dans une allée d'un jardin des Tuileries à Paris. Puis survient un monde totalement opposé avec ce tableau intitulé *Bydlo* représentant un char à bœufs tirant une charge énorme et attelé de bœufs figurant la lourdeur de la glèbe. Là encore, une *Promenade* nostalgique et mélancolique nous ramène à la ville de Kiev. Puis ce sont deux juifs, l'un riche, l'autre pauvre, nommés *Samuel Goldenberg et Schimele* qui nous font assister à une discussion sur la religion et la morale primée en une rhétorique empreinte d'humour.

C'est ici que revient presque textuellement la première *Promenade* qui constitue la grande partie de l'œuvre. Pourtant, on sent bien que cette promenade s'est enrichie de tout ce qui s'est fait entendre dans l'instrumentation de l'œuvre réalisée ici diffère de la première, notamment, lorsque je dissocie chaque thème dans l'exposition initiale. Un point d'interrogation posé par la dernière note tenue nous conduit soudain vers ces femmes qui se disputent sur le *Marché aux légumes*, petit scherzo plein de rebondissements, ciselé par une écriture dynamique et brillante qui nous précipite dans l'obscurité vaste des *Catacombes*. Cette image nous démontre que ces tableaux sont capables de suggérer la violence et la poésie de l'ombre. C'est ici que le thème de la promenade revient dans le tableau de la *Grande Porte de Kiev* où le compositeur lui-même devenait acteur du drame et nous invitait à suivre dans sa cité la sorcière *Baba Yaga* surgit de sa cabane sur des pattes de poule. Elle entraîne dans sa course nous laisse soupçonner des ricanements rauques des démons et le souffle de l'enfer, et elle nous conduit en une envolée finale, vers l'illumination de la *Grande Porte de Kiev*. Ce tableau de Hartmann constituait un tableau de reconstruction, dans un style ancien, de l'une des portes de cette ville. C'est toute la « Sainte Russie » qui est dépeinte ici avec ses églises, ses clochers, ses carillons, ses néons et sa pompe.

Si Moussorgsky écrit cette œuvre pour le piano ce ne fut certainement pas sans penser à l'orchestre. Il existe en effet peu d'œuvres musicales qui appellent une instrumentation unique. Nous avons une instrumentation unique, définitive, mais toutes sortes d'instrumentations virtuelles nous viennent à l'esprit et qui ne cessent qu'à éclorre. C'est ainsi que, depuis les orchestrations de Tchaïkovski, de Rimski-Korsakov et de Maurice Strakosky sont venues celles de Leopold Stokowski, Vladimir Ashkenazy et bien d'autres qui ont sans doute pu nous aider à révéler progressivement ce que cette œuvre recelait déjà en elle-même. Vladimir Horowitz nous a aussi aidés à la colorer et à la colorer de son génie instrumental en lui apportant un relief nouveau par son interprétation.

La transcription pour piano est une œuvre qui pour autant qu'elle fera oublier qu'elle est une transcription et que le nouvel instrument qui a servi de support original ayant été écrit pour piano, il y avait un danger à surmonter en la transcrivant pour l'orgue. Il faut éviter que cette œuvre ne sonnât comme une partition pour piano jouée à l'orgue. Cela est particulièrement insupportable dans les passages spécifiquement « pianistiques ». C'est pourquoi ces passages ont dû être écrits pour devenir « organistiques » au plein sens du terme. Je pense notamment aux grandes transitions de *Baba Yaga* et de la *Grande Porte de Kiev*, et, dans cette dernière, au grand choral dont il fallait enrichir le contrepoint si l'on voulait éviter la rigide dans la rigidité des accords tenus de l'orgue.

L'orgue est sans doute capable d'exprimer pleinement ce que le piano suggère dans un certain nombre de cas. La multiplicité des timbres peuvent souligner avec avantage tout ce qu'il y a dans cette œuvre de ludique, de mélancolique, de sombre ou de dramatique, voire de diabolique. Ainsi, comme avec l'orchestre, mais d'une manière très différente, un orgue, puisqu'il s'agit de tableaux, ne pouvait que gagner en relief et en grandeur. Puisse cette œuvre devenir désormais une œuvre d'orgue, au même titre qu'elle est une œuvre pour piano et une œuvre d'orchestre.

Jean Guillou

Preface

When he composed these musical "pictures", a remarkable feat of synaesthesia, Mussorgsky invented a kind of musical architecture that really cannot be compared with any preceding musical compositions. First there are the motifs appearing in the pictures, essentially incongruous in their diversity, with nothing more to link them than the language of the creator: they remain completely distinct from one another with their separate subjects, as do even various different designs by one painter. Then there is the logic of the creative impulse that drove Mussorgsky to link this heterogeneous assortment with a prelude he called "promenades", introducing a theme that is to run through the whole work.

Returning to what inspired the composition of this work, it is possible to trace it back to an exhibition of pictures organised in 1874 by Mussorgsky's great friend, the architect V. Hartmann. The pictures in question were by various artists and, unfortunately, we do not know what has become of most of the pictures, or even whether they are still in existence. It is, however, very interesting indeed to be able to look at them and compare them with the musical transcriptions. Mussorgsky made his selection of ten pictures and transposed them into music, separating them with a series of "promenades" that represent the visitor walking from one picture to another. These promenades all take up the same theme, undergoing several transformations and sometimes actually becoming so much an integral part of the structure of the pictures that they seem to emerge quite naturally: this happens in "Catacombes" and in "la Grande Porte de Kiev".

The first *promenade* is a majestic prelude, an expansive statement of what is to become a recurring theme: comes Onomus; a picture that might have been inspired by some of the courtier dwarves who frequently appear in paintings by Velasquez, perhaps? A melancholy *promenade* then gives us a foretaste of the magic of the *Château de Châteaufort* which might be an ancient troubadour's song. This is followed by another *promenade* that pretends to be a scene between two children playing on one of the tree-lined paths in the *Tuileries* gardens in Paris. Then a completely new world is introduced with *Bydlo*, the picture showing us a Polish cart with enormous wheels and pulled by oxen, depicted by the artist *Jan Matejko* working the earth. Here again, a nostalgic and mysterious *promenade* causes us to stop unexpectedly in front of the picture *Les Russes dans leurs coques* which takes the form of a witty, spirited and playful miniature. Then we enter two worlds: the first rich and the other poor, called *Samuel Goldenberg et Schmuyle*, whose animated conversation is suffused with a humorous and satirical spirit.

At this point an almost exact reprise of the first *promenade* takes us to the end of the first part of the work. There is a feeling, though, that this *promenade* is already enriched by everything that has been said. That is why the instrumentation I have chosen here differs from that used in the first, especially when the same theme is stated. A question mark over the final sustained note suddenly takes us to visit the women who are busy at the *Marché de Linotte*, an ebullient little scherzo written with dynamic precision. Then we flash our way down into the venous depths of the *Catacombes*: simple harmonies are used in this picture, both to evoke the atmosphere and the poetry of darkness. Here the theme of the *promenade* emerges within the picture, as though it were becoming an actor in the drama, inviting us to follow the *promenade* into the shadows of melancholy. Such is the case with *Baba Yaga* leaps from her hut, on chicken's feet. As she carries us off with her on her broom, we think we can hear her cackling and feel the breath of hell; on a dazzling flight she leads us towards the illuminating splendour of the *Grande Porte de Kiev*. This picture by Hartmann represented a project for reconstructing one of the city gates in its original form, with the heroic and solemnity of Russia as depicted here, with its churches, cupolas, pealing bells, its ornaments and its splendour.

When Mussorgsky wrote this work, he cannot have done so without thinking of an orchestra. Indeed, there are few musical works so powerfully imbued with orchestral ideas - not just the original, definitive version, but various virtual, latent, potential forms of instrumentation just waiting for their shape. The orchestral versions by Mikhaïl Tushmalov, Rimsky-Korsakov and Maurice Strakosky have followed in the footsteps of those of Leopold Stokowski and Vladimir Ashkenazy, and they will doubtless not be the last to attempt to bring out the orchestral work already contained within itself. Vladimir Horowitz also sought to cast light on the work with his own virtuosity, bringing out new facets with his creative interpretation.

It is not possible to be justified to the extent that it makes us forget that it is a transcription at all, with the new instrument merging with the essence of the work, since the original was written for the piano, there was an inherent danger to be borne in mind in transcribing it for the organ, another keyboard instrument. The work could not be allowed to sound like a piano score being played on the organ; this would have been particularly irritating in those passages that are specifically "pianistic" in character. That is why such passages have had to be rewritten in such a way that they suit the nature of the organ as an instrument in the full sense. I am thinking in particular of the grand transitions between *Baba Yaga* and *La Grande Porte de Kiev* and, in the latter, of the great chorale where it has been necessary to enrich the counterpoint in order to avoid the potential banality of the chords on the organ.

On the other hand, the organ is undoubtedly capable of giving full expression to what can only be suggested by the piano in some instances. The organ's contrasts and varied timbres can be used to emphasise the playful, melancholy, sombre, dramatic and other aspects of this work. As in an orchestral arrangement, but in a very different manner, the dramatic impact of each picture has been increased and given greater scope. It is my hope that this work will become known as part of the organ repertoire, just as it forms part of the repertoire for piano and for orchestra.

Jean Guillou
English translation: Julia Rushworth

Contenu / Inhalt / Contents

Promenade	6
1. Gnomus / Der Zwerg / The Gnome	8
Promenade	12
2. Il vecchio Castello / Das alte Schloss / The Old Castle	17
Promenade	17
3. Tuileries – Dispute d'enfants après jeux / Tuileries - Streit der Kinder nach dem Spiel / Tuileries - Childrens' Quarrelling After the Play	18
4. Bydlo	20
Promenade	22
5. Ballet des poussins dans leurs coques / Ballett der noch nicht ausgeschlüpften Küchlein Ballet of the Unhatched Chicks	23
6. Samuel Goldenberg und Schmuyle	25
Promenade	28
7. Limoges. Le Marché (La grande nouveauté) / Der Marktplatz von Limoges (Die große Neuigkeit) The Market Place of Limoges (The Big News)	30
8. Catacombæ (Sepulcrum romanorum)	36
9. Cum mortuis in limbo mortuæ	37
10. La cabane sur des pattes de poules (Baba-Yaga) / Die Hütte auf Hühnerfüßen (Baba-Yaga) / The Hut of Hens (Baba-Yaga)	38
11. La grande porte de Kiev (Das große Tor von Kiew) / The Great Gate of Kiew	47

PREVIEW
Low Resolution

Tableaux d'une Exposition

Transcription pour orgue par
Jean Guillou

Modest Moussorgsky
1839-1907

Promenade

Allegro giusto, nel modo rustico, senza allegrezza ma poco sostenuto

Man. Hautbois ou trompette solo

Péd.

5

Durée: 35'

13

Flûtes 8', 1'

Fonds 16', 8'

17

Anche

piu forte

1. Gnomus

Sempre vivo **Meno vivo**

Man. *Ranquette 16'*

Péd.

Sempre vivo

Fonds 8'
Cornets
Ranquette 16'

ff

ff

ff

G.O.