

MIRARE İYAYIM



MARIE-ANGE NGUCI *piano*

---

**FRANCK | BACH-BUSONI | ESCAICH | SAINT-SAËNS**

---

**EN MIROIR**

**César Franck**

**Prélude, Aria et Final FWV 23**

1. Prélude	8'55
2. Aria	6'23
3. Final	7'11

**Thierry Escaich**

4. Les litanies de l'ombre	11'17
----------------------------	-------

**César Franck**

**Prélude, Choral et Fugue FWV 21**

5. Prélude	5'28
6. Choral	7'25
7. Fugue	7'30

**Johann Sebastian Bach / Ferruccio Busoni**

8. Chaconne d'après la partita en <i>ré</i> mineur pour violon seul BWV 1004	16'24
--	-------

**Camille Saint-Saëns**

9. Toccata d'après le final du 5 <sup>ème</sup> concerto opus 111 n°6	4'29
---	------

---

Enregistrement réalisé à la Salle Vincent-Meyer du CNSM de Paris du 22 au 25 novembre 2016 / Prise de son, mixage : Jean-Marc Lyzwa / Direction artistique et montage : Alice Ragon / Préparation et accord piano Steinway modèle D : Jean-Noël Chavatte et Daniel Zimmermann / Photos : Caroline Doutre / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Christian Meyrignac / Design : Jean-Michel Bouchet LMWR / Réalisation digipack : saga.illico / Fabriqué par Sony DADC Austria / © & © 2017 MIRARE, MIR362

# EN MIROIR



« *L'orgue est un évocateur ; à son contact, l'imagination s'éveille, l'imprévu sort des profondeurs de l'inconscient ; c'est tout un monde, toujours nouveau et qu'on ne reverra plus, qui surgit de l'ombre, comme sortirait de la mer, pour y rentrer ensuite à jamais, une île enchantée...* »

C. Saint-Saëns

En véritable miroir d'une vocation, la création pour piano de César Franck<sup>1</sup>, Camille Saint-Saëns<sup>2</sup> et Thierry Escaich<sup>3</sup> reflète les aspirations d'une lignée de compositeurs ayant compté parmi les plus grands organistes et improvisateurs de leur temps. Bien que conquérant le Paris de Victor Hugo en pianistes prodiges et compositeurs précoces, César Franck et Camille Saint-Saëns ont été attirés par la richesse et les potentialités presque infinies de l'orgue, jusqu'à y consacrer une partie substantielle de leur activité et officier quotidiennement en accompagnant les rites liturgiques. L'exclamation de Franck, heureux d'être nommé titulaire des nouvelles orgues Cavaillé-Coll<sup>4</sup> de la Basilique Sainte-Clotilde de Paris : « *Mon orgue, c'est un orchestre!* »<sup>5</sup>, répond en écho au ravissement de Saint-Saëns : « *Ainsi, pendant les quelques vingt années que j'ai tenu l'orgue de La Madeleine, ai-je improvisé presque toujours, me laissant aller au hasard de ma fantaisie ; et ce fut une des joies de mon existence* »<sup>6</sup> ; rejoignant jusqu'à aujourd'hui l'admiration de Thierry Escaich : « *L'orgue, c'est un tout* ».<sup>7</sup>

Parallèlement, une optique différente d'envisager

la pratique de l'organiste s'est développée avec l'École Niedermeyer<sup>8</sup>, dont Saint-Saëns était l'un des premiers professeurs. Elle permit à une pléiade de musiciens de baigner dans la musique de la Renaissance et d'étudier l'art d'accompagner le plain-chant grégorien en l'harmonisant selon les modes ecclésiastiques, favorisant l'émergence de procédés harmoniques nouveaux.

En miroir d'un passé ainsi métamorphosé, cette tendance s'émancipe rapidement du contexte liturgique et traverse la création musicale jusqu'à nos jours, en s'enrichissant progressivement d'une palette de nouvelles colorations modales, conférant à cette musique un parfum caractéristique. Pour Thierry Escaich, « *le grégorien est une grande source d'inspiration* », et dans certaines de ces œuvres, « *on en trouve dans le moindre contrepoint. Le grégorien induit un changement de couleur modale progressif, une irisation harmonique, qui échappe à toute systématisation* ».<sup>9</sup>

Par un regain de vitalité et d'originalité, ces explorations irriguent également la pratique de l'improvisation - élément indissociable du

métier d'organiste - dont Franck, Saint-Saëns et Escaich représentent des figures emblématiques. L'improvisation se fait ainsi la clef d'un processus créateur, qui se traduit dans les œuvres écrites aussi bien par un jaillissement souple donnant l'impression d'une improvisation libre, que par une volonté de renouvellement des grandes formes traditionnelles.

Le reflet de ces sources d'inspiration et de cet impressionnant « laboratoire » d'alliages sonores, se projette sur la création pianistique des compositeurs de cette lignée, se diffracte en une multitude de caractéristiques, et transforme leur écriture pour piano, lui conférant un univers particulier.

En miroir des étagements de polyphonies de timbres - que le potentiel des nombreux claviers de l'orgue, augmentés d'un pédalier, parvient à déployer -, la création pour piano se voit irriguée par une polyphonie foisonnante épaulée d'un contrepoint riche. Souvent soutenues par d'imposantes et complexes parties de basses ou de longues pédales, les strates évoluent par des développements simultanés de plans superposés, requérant une approche particulière quant à l'exécution pianistique.

Par là même, le jeu du piano revêt progressivement de nouvelles couleurs, imprégnées par la profusion des sonorités de l'orgue, la richesse des registrations et combinaisons timbriques, mais aussi par la recherche de nouvelles mixtures harmoniques, poussant ainsi plus loin les possibilités de retransmettre ces effets au piano, en offrant de

nouveaux éclairages et explorant de nouvelles perspectives quant à l'interprétation.

Tissant des liens entre passé et présent, ces artisans d'église s'inscrivent étroitement dans la lignée de leur ancêtre et inspireur, le grand Cantor Johann-Sebastian Bach, dont la voix sera ici représentée au piano par l'intermédiaire de Ferruccio Busoni, l'un de ses plus fervents transpositeurs, personnalité éclectique et compositeur visionnaire.

### **C. Franck - *Prélude, Choral et Fugue* FWV 21**

Est-ce un hasard si le triptyque *Prélude, Choral et Fugue* a été révélé au public en 1885, l'année même du bicentenaire de la naissance de J. S. Bach ?

Émergeant subtilement du silence, voilé d'arpèges comme appartenant encore au rêve, un nom est murmuré - une transposition musicale du nom de B.A.C.H. Le *Prélude* (*moderato* en *si* mineur) s'ébauche peu à peu dans un style improvisé et intimiste - trois élans esquissent trois éléments oscillant entre trois états de l'âme très contrastants - le songe méditatif endolori, les cris de l'angoisse, la prière consolatrice.

Par trois fois, Franck expose son thème en le renouvelant constamment, et accomplit le *Prélude* à travers trois épisodes d'intensité expressive grandissante, où le chromatisme sinueux entretient la plainte.

En trait de génie inédit, le *Choral*<sup>10</sup> (*poco più lento* en *mi* bémol majeur) scelle la clé de voûte entre l'alpha et l'oméga que représentent le *Prélude* et la *Fugue*, métamorphosant le diptyque hérité de



l'histoire en un saisissant triptyque - forme que seul Bach avait choisi pour léguer l'immense *Toccata, Adagio et Fugue* en do majeur pour orgue.

Mais Franck ne se sert point de « l'art pour l'art ». Le geste architectural équivaut pour lui à un acte de foi. Par l'intromission du *Choral* - symbole du rituel - au cœur de son triptyque, Franck incorpore subtilement l'essence du divin et l'effusion spirituelle, habituellement tributaire des lieux sacrés et des orgues majestueuses, et miroite l'expression d'un art et d'une foi qui fusionnent intensément. Présagé par le Prélude, le *Choral* sublime l'esprit trinitaire. Par trois fois, à la supplication (*cantabile*) de plus en plus ardente et modulante, répond un céleste *Choral*, s'élevant lumineusement sur une gamme descendante solennelle, dans une disposition originale aux claviers : habité par les arpèges de la main droite, la main du cœur (main gauche) égraine à l'aigu en « cloches de cristal » chaque son du thème du *Choral*, les croisant avec les pas graves de la procession des basses.

De la douceur d'ange à la puissance écrasante, le *Choral* achemine inéluctablement l'ascension dramatique jusqu'au point d'orgue, épice de l'œuvre, et miroir entre passé et futur.

Se relevant, sous des allures d'improvisation, les fragments faufiletés en filigrane depuis le début de l'œuvre se propulsent peu à peu dans le tourbillon d'une accélération progressive, culminant par de puissants accords dramatiques. Ils érigent sur un piédestal le sujet de la *Fugue*, dévoilant le principe cyclique et poussant ainsi l'art de la **transition** à un

haut degré de perfection.

La Fugue, ce genre où Franck-étudiant avait tant excellé, et vers lequel Franck-professeur faisait converger son enseignement d'improvisation à l'orgue, cultivant ses vertus expressives bien au-delà du simple exercice d'école :

« *Il faut se représenter une des leçons de Franck dans ce petit théâtre, obscur à moitié, où la belle voix du maître résonnait comme une cloche grave (...). Sévère à surveiller l'agencement d'une fugue, il voulait que cette rhétorique fût la moins creuse possible. « Cherchons d'abord un beau contre-sujet, » disait-il... Et comme l'élève, invité à réaliser cette trouvaille, ne se montrait pas toujours un inventeur heureux, Franck, glissant le long du banc de chêne, se substituait à lui et découvrait incontinent un contre-sujet de grand style. « En voici un second ! Et un troisième !... Et un autre encore !... » Les élèves étaient confondus... »<sup>11</sup>*

Transcendant la discipline du style contrapuntique, Franck-compositeur a ainsi maintes fois utilisé la fugue comme un moyen privilégié par lequel les contraires parviendront à se réconcilier.

Si la première partie de la *Fugue* (*largamente* en si mineur) se déploie en ultime hommage à l'auteur du *Clavier Bien Tempéré* et de *L'Art de la Fugue*, déjà la seconde précipite l'inquiétude et l'exaltation d'un romantisme exacerbé, jusqu'à la rupture (*come una cadenza*).

En véritable tour de force formel, pour la troisième et dernière partie de la *Fugue*, le génie constructeur de Franck fusionne admirablement les trois éléments emblématiques du poème : prélude,

choral et fugue, jusqu' alors successifs, se conjuguent simultanément en une strette finale, où l' union des volutes arpégées du prélude, du thème du choral, et du sujet de la fugue, couronne l' édifice en une magistrale synthèse.

Franck dévoile un sens extraordinaire de la vaste architecture en introduisant une nouvelle conception des rapports et des liens dans l' œuvre d' art, et transmet son message par le choix symbolique des trois idées motiviques : la première émane discrètement du nom de B.A.C.H. et appose sa « dédicace » dès le début de l' œuvre ; la seconde se rattache à la cantate *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (*Pleurer, Gémir, Souffrir, Trembler*) de J. S. Bach, et, en principe constructeur, traverse l' œuvre jusqu' à se cristalliser en sujet principal de la Fugue ; enfin, la troisième évoque la résonance du « Glockenmotiv » des Cloches de Montsalvat retentissant dans le *Parsifal* de Wagner, et constitue le thème du Choral, principe unificateur, qui devient le baume rédempteur au sommet expressif de la fugue, et élève une cathédrale sonore en apogée du triptyque (coda en *si* majeur). Transcendant les contraintes formelles, les éléments s' ébauchent et s' engendrent sous nos yeux, et les thèmes deviennent de véritables personnages dont l' âme du compositeur nous fait rejoindre l' histoire.

Mais si la flamboyante architecture de *Prélude, Choral et Fugue* laisse transparaître le transcendant message, là ne réside pourtant pas le seul motif d' émerveillement. Et seule la musique saura exprimer l' ineffable de la « Passion » de Franck.

### C. Franck - *Prélude, Aria et Final* - FWV 23

Pourquoi Franck, qui n' a écrit qu' un seul *Quintette*, une seule *Sonate*, une seule *Symphonie*, un seul *Quatuor*, serait-il alors revenu rapidement vers l' écriture pour piano, et cela, toujours avec un triptyque ?

Dernière œuvre que Franck dédia au piano, *Prélude, Aria et Final*, ce nouveau triptyque de proportions plus vastes, contraste profondément avec *Prélude, Choral et Fugue*, de deux ans son cadet, et surprend bien ses inconditionnels.

Or, un lien étroit entre les relations tonales (le *si* majeur de la coda du premier triptyque se profile comme une dominante se résolvant naturellement en *mi* majeur, la tonalité lumineuse et solennelle du nouveau triptyque), et surtout le recours discret aux mêmes matériaux motiviques, rendent plausible la parenté et amènent à penser que le titre choisi par Franck, évoquant le premier triptyque malgré les importantes différences de forme, serait significativement connexe. L' ambiguïté même du *Prélude* (*Allegro moderato e maestoso*, en *mi* majeur), conçu dans une forme apparemment différente (forme-sonate revisitée) tout en intégrant dans son architecture une écriture liée au genre « choral » et un développement en « style fugué », inscrit manifestement le nouveau triptyque dans le prolongement de *Prélude, Choral et Fugue*.

À l' instar du premier triptyque, l' esprit trinitaire régit ici le nombre des thèmes et la scansion des parties. Les trois états émotionnels du *Prélude* - la foi noble et sereine (*allegro moderato e maestoso*) - le

dialogue réconfortant (*sempre cantabile* opposant les phrases « *non troppo dolce* » du médium aux réponses « *dolcissimo* » de l'aigu) - le chemin de méditation et de prière (*sostenuto e serio*) -, concluent dans une « élévation » confiante et une allégresse irradiée de lumière, et témoignent des nouvelles perspectives envisagées pour ce second triptyque.

Une introduction transparente à la résonance du « Glockenmotiv », philtre au parfum mystique, suspend le cours du temps sur une paisible atmosphère séraphique pour laisser admirer l'*Aria*<sup>12</sup> (*lento* en *la* bémol majeur).

Par l'élection de l'*Aria*, Franck place cette fois-ci l'humain et son désir de transcendance au centre du nouveau triptyque, et illumine tout l'édifice d'une céleste béatitude, tel le panneau central d'un retable.

Développé en variations contrapuntiques, d'une main à l'autre se tisse une toile précieuse où, à chaque « confession » de la mélodie, répond une « bénédiction » des basses. Par trois fois, le suspens d'une pédale de *la* bémol rompt le dialogue, pour laisser descendre lentement, comme une double hélice presque immatérielle, les trois stigmates de *Prélude, Choral et Fugue* - les deux mondes sont reliés.

L'écho lointain des Cloches de Montsalvat (coda *dolce ma cantabile, dolcissimo*) emporte l'*Aria* vers les régions éthérées, l'immergeant d'où elle avait émergé, unissant aube et crépuscule sous la contemplation d'un cœur apaisé parvenu au faîte de sa sagesse et de son existence.

Funestes frémissements et accord menaçant entraînent brutalement vers la réalité, et le *Final* (*Allegro molto ed agitato*, en *mi* majeur), miroir d'une âme anxieuse, court plus fiévreux que jamais. Angoisse de la mort et aspiration de vie s'entrechoquent dans une forme apparentée au rondo-sonate, où les thèmes déjà présagés par le *Prélude* et l'*Aria* surgissent de la houle grondante.

Après une longue ascension, la tonalité principale réconcilie les tensions et propulse dans la coda l'apothéose cyclique, synthèse chère à Franck. Or, le procédé n'a rien d'uniforme. Le désir d'assembler l'œuvre entière dans le principe du « Un » engendre chez Franck de vastes poèmes d'une logique inexorable où la symbolique des thèmes et la dialectique des développements, la richesse des harmonies et l'acheminement des tonalités, l'abondance du contrepoint et le renouveau des formes, restent subordonnés à l'idée mère.

En dernier hommage à l'esprit trinitaire qui gouverne les deux triptyques, le *Final* s'achève en complétant l'arche initiée par *Prélude, Choral et Fugue* dans une coda qui glorifie à nouveau le triomphe de la lumière. Mais, si *Prélude, Choral et Fugue* se relevait d'une prière au cœur brisé pour se hisser vers un embrasement de lumière resplendissante, les trois parties de la coda de *Prélude, Aria et Final* partent d'une flamboyante exaltation pour se recueillir dans la lueur noble et sereine d'une félicité qui n'accède au silence que pas à pas.

Tandis que le début du *Prélude* et la fin de l'*Aria* se fondent en une ultime symbiose, seuls les motifs

célestes de l'*Aria* conduisent vers un tout autre monde. Comme guidé par le scintillement d'une étoile lointaine dans une subtile oscillation entre majeur et mineur, un chemin s'ouvre vers une éternité sans nuages.

Au-delà de la dernière note résonne encore ce chant de cygne, dernier adieu au piano vers l'univers de la transcendance...

### **C. Saint-Saëns - *Toccata d'après le final du 5<sup>e</sup> Concerto - opus 111 n°6***

Saint-Saëns et Franck, improvisateurs hors normes, ont tenu à la tribune les concerts d'inauguration de la plus grande partie des nouvelles orgues Cavillé-Coll ; Franck dédia à Saint-Saëns une partie de ses œuvres majeures, tel que *Prélude, Fugue et Variation*, ou encore le *Quintette* pour piano et cordes ; Saint-Saëns rendit un dernier hommage à Franck, étant l'une des personnes qui portèrent ses cendres et l'accompagnèrent jusqu'à sa dernière demeure... Une relation très particulière a relié les deux personnalités, malgré leurs conceptions esthétiques très différentes.

La passion de Saint-Saëns envers l'instrument d'église s'est traduite directement par la création de fresques telles que la *Symphonie n°3 avec orgue* (op.78 en 1885-1886) ; et l'influence de l'orgue sur sa création pianistique est assez manifestement présente, dès le *Concerto n°2* (op.22 en 1868), que Saint-Saëns composa initialement pour piano à pédalier, choisissant cet atypique instrument qui porte l'empreinte des possibilités polyphoniques de l'orgue adaptées au piano.

Bien que, dans la *Toccata* op.111 n°6, Saint-Saëns exploite les ressources spécifiques du piano, avec son timbre volubile et la lumière étincelante de ses sonorités percutées, l'organiste se manifeste ici sous le visage de l'improvisateur. Laisant s'écouler un jaillissement souple et spontané, cette œuvre aux allures d'improvisation-pastiche porte la marque d'une virtuosité lumineuse, où la recherche des harmonies et colorations se fait subtile et discrète.

Dans une brillante fusion entre l'élégance du pianiste soliste et le rendu au piano des timbres de l'orchestre, la *Toccata* suit et réadapte le cours du dernier mouvement du *Concerto pour piano n°5* op.103. En partie composé à Louxor, et créé en 1896 à la Salle Pleyel à l'occasion de l'anniversaire des cinquante ans de carrière du compositeur, ce concerto intitulé « L'Égyptien » comporte de significatives recherches pour une « transcription » de timbres singuliers (gamelan), jusqu'à l'obtention d'un « nouveau » timbre grâce à une remarquable synthèse sonore par superposition d'harmoniques naturels.

### **Bach-Busoni - *Chaconne en ré mineur, d'après la Partita BWV 1004 pour violon solo***

Au même moment, ces réflexions semblent aussi représenter une des préoccupations de Busoni (1866-1924), qui se consacra, entre autres



explorations, à des recherches sur le timbre et sa restitution, ainsi qu'à l'étude des spécificités que requiert la transcription au piano des œuvres pour orgue du Cantor.

La particularité de Busoni, outre les sept volumes de transcriptions consacrés à Bach, tient dans son approche théorique, restituée à travers un essai intitulé « Von der Übertragung Bach'scher Orgelwerke auf das Pianoforte » (« *De la transcription des œuvres d'orgue de Bach pour le piano* »)<sup>13</sup>, et publié en 1894.

Muni de l'expérience de ses très nombreuses transcriptions réalisées, Busoni y expose en détail ses réflexions et illustre ses propos d'exemples abondants. Les nombreux sujets abordés et défis de réalisation incluent, entre autres : comment transposer la dense écriture polyphonique pour orgue vers une écriture à deux mains pour clavier seul ; ou encore comment compenser la réverbération et la spatialisation du son de la cathédrale par une réécriture, mais aussi par un usage intelligent des pédales, y compris la nouvelle pédale tonale<sup>14</sup>. Mais surtout, Busoni amorce la problématique de la restitution de l'impressionnante palette des timbres de l'orgue, ainsi que de la tenue du son ; de la puissance des tutti massifs et de la compensation de la largeur des registres, dans la perspective d'en suggérer les effets au sein d'une transcription pour piano. Enfin, considérant la transcription comme une réinterprétation de l'œuvre mère, Busoni traite des éventuelles libertés, ajouts ou omissions, se prolongeant jusqu'aux adaptations libres.

La *Chaconne* de Bach est ainsi paraphrasée par Busoni dans la lignée de cet esprit libre de transcription-extension. Bien qu'il traduise fidèlement la thématique de la *Chaconne*, la réécriture d'une harmonisation aussi abondante que variée et son enrichissement par de nombreuses voix polyphoniques, dans l'esprit de ses travaux de transcription organistique, orne chacune de ses variations d'une couleur propre, dans une approche globalement romantique. Dans le but de renforcer la perception d'une progression dramatique s'échelonnant sur plusieurs variations consécutives, Busoni multiplie les contrastes par un redéploiement des phrases sur tout le registre du piano, et se sert d'une large palette d'effets et moyens possibles, relevant par là même le défi de restituer au piano le geste violonistique virtuose de l'œuvre de Bach.

Dans ce sillage, une semblable transcription-extension a été réalisée par Bach lui-même à partir d'une de ses propres œuvres, extraite du même recueil que la *Chaconne*. Onze ans après avoir écrit la célèbre Partita BWV 1006 en *mi* majeur pour violon solo, Bach en choisit le *Prélude* pour le transformer en une solennelle *Sinfonia*, à destination de la *Cantate* BWV 29. Grâce à un ensemble orchestral enrichi d'un orgue, de trompettes et de timbales, il la pare d'une grande diversité des timbres<sup>15</sup> et d'une richesse polyphonique qui transcende l'unité et la fluidité ressentie dans la version d'origine, pour violon solo.

Ainsi, commençant par Mozart, Schumann, Mendelssohn, Alkan, Liszt et Brahms, passant par Saint-Saëns, Rachmaninov, Mahler et Reger, pour venir à Schoenberg, Webern, ou Stravinsky, nombreux sont les compositeurs qui ont relevé des défis variés en apposant leur nom à côté de celui du grand Cantor - dont l'œuvre aux ressources inépuisables, transcendant les mediums instrumentaux, continue toujours de fasciner et de se voir réenvisagée à travers le prisme des recherches stylistiques et esthétiques du temps.

### **T. Escaich - *Les Litanies de l'ombre***

Instantanément, l'univers fascinant de la litanie, cette longue prière formée d'une suite d'invocations aux puissances surnaturelles, oriente l'écoute ; l'ombre ensorcelle l'imaginaire, l'entraînant dans ses mystérieux labyrinthes sinueux. Cherchant désespérément à rompre le maléfice, la litanie est traversée par un combat incessant. Miroirs de personnages romanesques, les motifs antagonistes évoluent et se métamorphosent par différents systèmes de variations, mutations et métaboles. Soutenue par un rythme intérieur haletant et par d'angoissants ostinatos, la forme musicale dialectique évolue en huit sections sous forme de variation-développement, « *embrassant de façon métaphorique le destin tragique de l'homme* »<sup>16</sup>. L'opposition des mondes sonores y devient à la fois brutale et permanente, et le heurt de ces puissantes forces donnera naissance à des progressions de très longue portée, aboutissant sur deux imposants

*climax*, typiques du style de Thierry Escaich. Enfin, le foisonnement polyphonique et contrapuntique aux couleurs polymodales, sur lequel se superposent différentes strates complexes, laisse transparaître la présence du compositeur aujourd'hui à la tribune des grandes orgues de l'église Saint-Étienne-du-Mont à Paris, se faisant un ambassadeur de la grande tradition d'orgue et d'improvisation française.

Le périple des *Litanies de l'ombre* émerge du néant, par une procession de *la-si* bémol en toile de fond, soutenant une courte mélodie aux inflexions et tournures issues du plain-chant grégorien, rappelant le *Victimae paschali*<sup>17</sup>. Thème principal de l'œuvre, elle sera omniprésente et la traversera sous toutes ses formes, telle une « **litanie** ». Entre les phrases de la mélodie, intervient dans les graves une cellule sombre et discrète. Est-ce l'**ombre** ? Motif antagoniste et destructeur qui scandera la progression et l'évolution de l'œuvre, il se transformera perpétuellement, et à chaque mutation, se présentera sous un nouveau visage. Un brusque « flash » anticipatif interrompt le discours par une lamentation déchirante. Dernier élément exposé, il présage déjà l'issue tragique de l'œuvre.

Une fois les principaux personnages caractérisés, l'action s'amorce, et la première grande *arsis* est projetée. L'élément le plus marquant de la section suivante, dont elle assure l'unité en la traversant de part en part, découle du thème principal métamorphosé en une nouvelle trame de fond. Réalisés en deux voix enchevêtrées, les contours principaux du thème sont conservés à l'aigu,



Minutages	Début	01:31	02:16	03:17	04:04	06:05	07:27	08:18
Grandes Parties	Exposition, Émergence	1 <sup>ère</sup> <i>arsis</i> ----- 1 <sup>er</sup> <i>climax</i>			Rupture 2 <sup>nde</sup> <i>arsis</i> ----- 2 <sup>nd</sup> <i>climax</i>			Liquidation
Sections	Section introductive (1 <sup>ère</sup> section)	2 <sup>e</sup> section	3 <sup>e</sup> section	4 <sup>e</sup> section	5 <sup>e</sup> section	6 <sup>e</sup> section	7 <sup>e</sup> section	Coda (8 <sup>e</sup> section)
Motifs, divers commentaires	Présentation des différents motifs-personnages Thème principal de <i>Victimae paschali</i> sur rythme de procession	Première mutation du thème principal métamorphosé en trame de fond irisée Enchevêtrement des motifs et resserrement progressif du discours	5 Élans en raccourcissement progressif opposant le thème principal sous forme de « danse rituelle » et la « lamentation »	Superposition de l'élan lyrique et de la danse rythmique obsédante Progression puissante d'un seul tenant	Nouvelle exposition. Nouveau thème de <i>Dies Irae</i> qui soutiendra la 2 <sup>nde</sup> progression. <i>flashbacks</i>	Toccata, développement des éléments, sous-tendus par le <i>Dies Irae</i> . Thème de « lamentation » comme apogée	Point culminant de l'œuvre, où le resserrement maximum se superpose à l'élargissement maximum des éléments Tension dramatique apocalyptique	Défragmentation et liquidation progressive des motifs.  Anéantissement
Métrique	A - 4/4 ; B - non-isochrone	non-isochrone		2/2	non-isochrone, soutenue par les noires		non-isochrone	non-isochrone, réminiscences de 4/4
Polarisations	Pôle initial : <i>la</i> , avec superposition de modes différents	Progressions chromatiques rapprochées, du <i>sib</i> grave à <i>mi</i>		Mondes superposés, sur pédale de <i>mi</i> grave. (modes grégoriens, mode 2 de <i>Messiaen</i> ).	Progressions chromatiques, du <i>la</i> grave au <i>la</i> médium.		Les basses suivent les contours dominants du thème principal	Superposition de pôles, <i>la, sib, do, do#, mi</i> , retombée sur <i>la</i> initial.

Le tableau synthétique ci-dessus permet de visualiser et suivre les événements musicaux.

s'illuminant comme les étincelles d'une flamme frémissante, et donnant l'illusion d'un flux continu irisé. En dessous de cette trame de fond, se réveille dans le grave un chant mouvant qui unit le monde intervallique du *Victimae paschali* de la **litanie** avec l'esprit sombre et les soubresauts du motif de l'**ombre**. Pour la première fois, on entend ici la **litanie de l'ombre**, dans un chant de plus en plus angoissé. Mais « l'ombre » quitte rapidement son caractère sombre pour devenir plus vindicative. Opposant sans cesse le thème principal modifié en

« danse rituelle » et le thème de « lamentation », la 3<sup>e</sup> section s'étend sur cinq élans, de plus en plus condensés.

Alors que l'agitation gagne du terrain, la première *arsis* suit son ascension en un crescendo par vagues, jusqu'à la 4<sup>e</sup> section - une longue mélodie de lyrisme passionné qui respire la liberté. L'**ombre** s'échappet-elle des ténèbres pour déclamer pleinement son rêve ? Une section de singulières polyrythmies créant une illusion de régularité dans l'irrégularité, s'épanouit en continu telle une improvisation, et

se déploie d'un trait jusqu'à un impressionnant *climax*.

« Point névralgique » de la dramaturgie, la seconde progression éclot d'une renaissance transformée des éléments, et débute une trajectoire tendue de bout en bout et poussée en avant par un nouveau thème aux contours mélodiques du *Dies irae*<sup>18</sup>.

Tous les éléments lui gravitent autour (5<sup>e</sup> section) : réminiscences, apparitions, ombres...

Transperçant la masse sonore par son implacable régularité, le *Dies irae* constitue la nouvelle trame de fond, et comme une procession solennelle, étirera la longue progression pendant trois sections, soutenant l'ascension jusqu'au paroxysme. Au cœur de cette deuxième *arcis*, la « danse rituelle » s'exacerbe en toccata de plus en plus nerveuse, et enchaîne sans attendre les éléments (section 6). L'évolution chromatique des basses intensifie les tensions harmoniques et se laisse dépasser par la dernière prière, désespérée et au bord du précipice tragique d'une fin qui s'approche inexorablement, et qui engloutira le personnage.

La 7<sup>e</sup> section franchit les limites, et la tension des éléments se trouve à son comble : paroxysme de puissance, espace extrême entre les registres, vitesse d'exécution la plus importante de l'œuvre, maximum de mouvance apportée au matériau, augmentation maximale du thème cohabitant avec sa diminution maximale... On ressent encore plus ici le besoin du compositeur-organiste d'atteindre un son de tutti puissant, amenant à une saturation de l'espace sonore : le piano est ici poussé à ses extrémités.

La coda défragmente progressivement ce summum de tension. En un dernier regard sur la vie, le personnage principal, épuisé, anéanti, s'éteint peu à peu, pour tomber, déchu. Rendant son dernier souffle en un violent râle incontrôlable, il s'écroule en noyant dans sa propre résonance le frottement *si* bémol-*la*, ultime écho s'engloutissant sur lui-même... Or, l'œuvre avait pris naissance sur le frottement *la-si* bémol, en parfait miroir d'une existence émergeant du néant pour y sombrer à tout jamais... La boucle est bouclée.

**Marie-Ange Nguci**



## Marie-Ange Nguci

Pianiste précoce, Marie-Ange Nguci a obtenu son Master de piano avec la mention Très Bien à l'unanimité au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris (CNSMDP) en 2014, à l'âge de 16 ans, avant d'y recevoir le Diplôme d'Artiste Interprète de piano en juin 2016.

Sans cesse curieuse aussi bien musicalement qu'intellectuellement, elle poursuit actuellement ses études en Doctorat d'Interprète de la Musique ainsi qu'en Master d'Analyse musicale et Musicologie, au CNSMDP et à l'Université de Paris-Sorbonne. Une année passée à l'Universität für Musik und Darstellende Kunst de Vienne lui permet d'étudier la direction d'orchestre. Elle est par ailleurs titulaire du Prix d'Ondes Martenot, ainsi que du Master de Pédagogie-Piano et du Certificat d'Aptitude de Professeur, décernés par le CNSMDP.

Le talent de Marie-Ange a été reconnu dès son premier concours, lorsqu'elle obtient le Premier Prix du Concours International de Lagny-sur-Marne en 2011. Dernièrement, en août 2015, elle remporte à New York le Premier Prix du MacKenzie Awards International Piano Competition. Elle est également lauréate de la Fondation L'Or du Rhin, l'ADAMI, la Fondation Meyer, la French American Piano Society, l'International Academy of Music in the Principality of Liechtenstein, la Yamaha Music Foundation. Elle reçoit le Prix Charles Oulmont 2016, et est lauréate du projet « L'Europe du Piano ».

Le répertoire de Marie-Ange est très large, s'étendant

des baroques, classiques et romantiques, jusqu'aux grandes œuvres de la musique contemporaine. Particulièrement attentive à la musique de notre temps, elle a travaillé auprès de compositeurs tels que Thierry Escaich, Bruno Mantovani, Graciane Finzi, Alain Abbott, ou Michèle Foison, pour préparer l'interprétation de leurs œuvres.

Musicienne accomplie, Marie-Ange s'est produite dans des salles telles que la Cité de la Musique - la Philharmonie, le Théâtre des Champs-Élysées ou la Salle Cortot à Paris, le Palais de l'Athénée à Genève. Elle participe à de nombreux festivals parmi lesquels le Festival de piano de La Roque d'Anthéron, le Festival *Les Solistes à Bagatelle*, le Festival Chopin à Nohant, le Festival Chopin de Bagatelle, le Festival *Les Musicales d'Arradon*, le Centre de Musique de Chambre de Paris, le Kissinger Sommer à Bad Kissingen, la Beethovenfest à Bonn, la Musikmesse à Frankfurt, le Klavierfestival Essen, le Klaviersommer de Wesel, le Festival *It's all about piano* de Londres, l'*International Keyboard Institute and Festival*, le Merkin Concert Hall, ou l'Elebash Recital Hall de New York.

- 1 - César Franck, 1822-1890, titulaire du grand orgue Cavaillé-Coll de l'église Sainte-Clotilde à Paris à partir de 1858 ; professeur d'orgue au Conservatoire de Paris à partir de 1872.
- 2 - Camille Saint-Saëns, 1835-1921, titulaire des grandes orgues Cavaillé-Coll de l'église de la Madeleine à Paris, de 1857 à 1877 ; professeur de piano à l'École Niedermeyer de 1861 à 1865.
- 3 - Thierry Escaich, né en 1965, titulaire du grand orgue de l'église Saint-Étienne-du-Mont à Paris depuis 1997 ; professeur d'improvisation à l'orgue et de Fugues et Formes au Conservatoire de Paris depuis 1992.
- 4 - Aristide Cavaillé-Coll, 1811-1899, important facteur d'orgue français qui, par de considérables innovations, redonna un nouveau prestige à l'Orgue Français en le projetant dans l'ère romantique et « symphonique ».
- 5 - D'INDY, Vincent, *César Franck*, Paris : F. Alcan. 1906. p.33.
- 6 - SAINT-SAËNS, Camille, *L'Ecole Buissonnière*, Paris : P. Laffite. 1913. pp.173-174.
- 7 - d'après l'émission consacrée à l'inauguration de l'orgue de la Philharmonie de Paris, 28 octobre 2015.
- 8 - L'École Niedermeyer fut créée à Paris en août 1853 par Louis Niedermeyer (1802-1861), dans le but de renouer avec l'héritage de la musique sacrée du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècles (de Palestrina, Lassus, Janequin... jusqu'à J.S. Bach), à travers un enseignement basé sur la pratique de l'orgue, de l'improvisation, de la composition, du piano, du chant choral et l'étude du contrepoint et des polyphonies de la Renaissance.
- 9 - THIEBAULT, Hélène, « Rencontre avec Thierry Escaich », *La Lettre du Musicien*, mars 1995, pp.34-35.
- 10 - Le *choral* est un genre religieux, chanté en chœur par toute l'assemblée pendant les services liturgiques, dont il occupe une place centrale. Vocal par essence, il est fréquemment conçu à quatre voix dans une harmonisation homorythmique, mais fait aussi objet de traitements polyphoniques, ou se présente sous forme de pièce pour orgue.
- 11 - EMMANUEL, Maurice, *César Franck*, Paris : Laurens. 1930. pp.106-107.
- 12 - À partir du XVII<sup>e</sup> siècle, l'*aria* représente une pièce lyrique pour voix soliste avec accompagnement instrumental. Intégrée le plus souvent à un opéra, une cantate ou un oratorio, aussi bien qu'à une messe, un requiem ou une Passion, elle incarne une halte dans l'action, et dépeint les sentiments des protagonistes et/ou du livret (*affetti*). Historiquement, l'*aria* instrumentale se présente sous forme de variations strophiques.
- 13 - BUSONI, Ferruccio, *Von der Übertragung Bach'scher Orgelwerke auf das Pianoforte*. Leipzig : Breitkopf. 1894.
- 14 - Présentée lors d'une exposition parisienne par le facteur marseillais Boisselot en 1844, et réhabilitée par Steinway en 1874, la pédale tonale devient par la suite courante sur de nombreux pianos à queue.
- 15 - Effectif de la Cantate : chœur mixte à 4 voix, 2 hautbois, 3 trompettes, timbales, orgue *obbligato*, cordes et continuo.
- 16 - Thierry Escaich, *Entretiens*.
- 17 - Le *Victimæ paschali laudes* est une séquence liturgique, pour le dimanche de Pâques, et l'une des cinq séquences médiévales à avoir été conservées dans le *Missale Romanum* (1570). Son texte a été mis en musique depuis la Renaissance jusqu'à nos jours par de nombreux compositeurs, dont Thierry Escaich, qui a par ailleurs composé en 1991 les *Cinq versets sur le Victimæ paschali* pour orgue.
- 18 - *Le Dies iræ* (« jour de colère ») est une séquence du rituel de la messe des défunts. D'inspiration apocalyptique, la mélodie expressive et solennelle est fondée sur le mode de *ré*. Malgré un usage relativement circonscrit jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, les compositeurs romantiques ont noué une singulière attache au *Dies iræ*, aussi bien pour ses contours mélodiques que sa portée symbolique. Intégrée à un nombre impressionnant d'œuvres, sa popularité ne se dément pas de nos jours.

# EN MIROIR



*“The organ is evocative; in contact with it, the imagination awakens, the unexpected emerges from the depths of the unconscious; it is a whole world, always new and that will never be seen again, arising out of the shade, as if emerging from the sea, to drown forever; an enchanted island...”*

*C. Saint-Saëns*

As a true mirror of a vocation, the pianistic creation of César Franck <sup>1</sup>, Camille Saint-Saëns <sup>2</sup> and Thierry Escaich <sup>3</sup> reflects the aspirations of a tradition of composers having counted among the greatest organists and improvisers of their time.

Although conquering the Paris of Victor Hugo as prodigious pianists and precocious composers, César Franck and Camille Saint-Saëns were inspired by the richness and virtually infinite potential of the organ, up to devoting it a substantial part of their activity and daily officiating by accompanying religious services. Franck's delighted reaction to being appointed head of the new Cavallé-Coll <sup>4</sup> organ at the Basilica of Saint Clotilde in Paris: *“My organ, it's an orchestra!”* <sup>5</sup>, is rapturously echoed by Saint-Saëns: *“Thus, during the few twenty years I have held the organ of La Madeleine, have I improvised almost always, leaving myself go at the mercy of my imagination; and it was one of the joys of my existence”* <sup>6</sup>. Today, Thierry Escaich resonates with

his predecessors: *“The organ is a whole.”* <sup>7</sup>

At the same time, a different perspective of the organist's practice developed with the École Niedermeyer <sup>8</sup>, where Saint-Saëns was one of the first teachers. It allowed a pleiad of musicians to be immersed in the music of the Renaissance, and to study the art of accompanying Gregorian plainchant by harmonizing according to ecclesiastical modes, fostering thereby the emergence of new harmonic processes.

Mirror of a past thus transformed, this movement quickly emancipated itself from the liturgical context and influenced musical creation directly, gradually providing an enhanced palette of modal colours, bestowing a characteristic aura on this particular music, as it does even today. For Thierry Escaich, *“the Gregorian is a great source of inspiration”*, and in some of his works, *“we can find it in the slightest counterpoint. The Gregorian induces a progressive change of modal colours, a harmonic iridescence, which eludes any kind of systematization.”* <sup>9</sup>

Through a renewed vitality and originality, these explorations also nourish the practice of improvisation - inseparable from the organist's profession - of which Franck, Saint-Saëns and Escaich represent emblematic figures. Improvisation thus becomes a key element in the creative compositional process, expressing itself through an apparently spontaneous outpouring, akin to free improvisation, and through a renewal of traditional musical forms.

These sources of inspiration and their remarkable experimental exploration of sound is projected into the pianistic works of these composers, giving rise to unusual characteristics and transforming the very nature of their piano writing into a universe unto itself.

Pianistic creation is here nourished by abundant polyphony, steeped in a rich counterpoint echoing layers of polyphonic timbres, which the number of organ keyboards, supplemented by the pedal board, can provide. Often supported by imposing and complex bass parts or long pedals, the strata evolve by simultaneous developments of superimposed layers, requiring a particular approach for the pianistic execution.

In this way, piano playing progressively takes on new colours and inflections, enriched by the organ's extensive palette of sonorities, the wealth of registrations and combinations of timbres, and the quest for new harmonic mixtures. Translating these effects to the piano thus suggest a host of new interpretational perspectives.

Weaving strands between past and present, these church artisans closely follow the footsteps of their inspiring ancestor, the great Cantor Johann-Sebastian Bach, whose voice will here be represented on the piano by Ferruccio Busoni, one of his most fervent transcribers, eclectic personality and visionary composer.

### **C. Franck - *Prélude, Choral et Fugue* FWV 21**

Is it a coincidence that the triptych *Prélude, Choral et Fugue* was revealed to the public in 1885, the very year of the bicentennial of J. S. Bach's birth? Subtly emerging from silence, veiled with arpeggios as still belonging to the dream, a name is murmured - a musical transposition of the name of B.A.C.H. The *Prélude* (*Moderato* in B minor) gradually takes shape in an improvised and intimate style - three thrusts are sketching three elements oscillating among three contrasting states of the soul - the aching meditative dream, the cries of anguish, and the consoling prayer.

Three times, Franck exposes his theme by constantly renewing it, and accomplishes the *Prélude* through three episodes of growing expressive intensity in which the sinuous chromaticism shelters the complaint.

In an unprecedented stroke of genius, the *Choral*<sup>10</sup> (*poco più lento* in E flat major) seals the keystone between the alpha and the omega that the *Prélude* and the *Fugue* represent, metamorphosing the diptych inherited from history into a striking triptych - form that only Bach had chosen to



bequeath us in his immense *Toccata, Adagio and Fugue* in C major for organ.

But, Franck does not make use of “art for art’s sake”. The architectural gesture is for him equivalent to an act of faith. By the insertion of the Choral - symbol of the ritual - at the heart of his triptych, Franck subtly incorporates the essence of the divine and the spiritual effusion, normally linked to sacred places and majestic organs, and mirrors the expression of an art and a faith that intensively merge.

Presaged by the *Prélude*, the **Choral** sublimates the concept of the Trinity. Three times, to a supplication (*cantabile*) increasingly ardent and modulating, responds a celestial Choral, rising luminously on top of a solemn descending scale, in an original layout for the keyboards: inhabited by the arpeggios of the right hand, every “crystal bell” of the Choral theme ripples through the high register by the left “hand of the heart”, criss-crossing the solemn steps of the basses’ procession. From angelic softness to overwhelming power, the *Choral* unavoidably carries the dramatic ascent to the fermata, epicentre of the work, and mirror between past and future.

Rising up, as if improvised, the fragmented threads woven through beneath the surface from the start gradually propel themselves into a whirlwind of progressive acceleration, culminating in strikingly dramatic chords. They erect on a pedestal the subject of the *Fugue*, unveiling the cyclical principle and thus pushing the art of **transition**

to a high degree of perfection.

The Fugue, that genre in which Franck-student had so excelled, and towards which Franck-professor converged his teaching of organ improvisation, cultivating its expressive virtues well beyond the simple academic exercise:

*“We must imagine one of Franck’s lessons in this little theatre, partially darkened, in which the beautiful voice of the master resounded like a solemn bell. Severe to watch the ordering of a fugue, he wanted this rhetoric to be the least hollow possible. “Let us first look for a nice counter-subject,” was he saying... And as the student, invited to realize this discovery, did not always show himself as a successful inventor, Franck, slipping along the oak bench, substituted himself for him, and immediately discovered a counter-subject of great style. “And here is a second! And a third!... And yet another one!...”, the students were astonished...”<sup>11</sup>*

Transcending the discipline of contrapuntal style, Franck-composer has repeatedly used the fugue as a privileged mean through which the opposites will manage to reconcile.

If the first part of the **Fugue** (*largamente* in B minor) unfolds as a final tribute to the author of *The Well-Tempered Clavier* and *The Art of Fugue*, already the second precipitates the anxiety and the exaltation of an exacerbated Romanticism, until the rupture (*come una cadenza*).

In a true *tour de force* of the form, in the third and final part of the Fugue, Franck’s constructive genius admirably merge the three emblematic

elements of the poem: prelude, choral and fugue, until then successive, combine simultaneously into a final strette, where the arpeggiated spirals of the prelude, the theme of the choral, and the subject of the fugue, come together to crown the overall edifice into a masterful synthesis.

Franck reveals an extraordinary sense of the vast architecture by introducing a new conception of relationships and links in the work of art, and conveys his message through the symbolic choice of the three motivic ideas: the first discreetly emanates from the name of B.A.C.H. and affixes his “dedication” since the beginning of the piece; the second relates to the cantata *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (Weeping, Wailing, Suffering, Fearing) by J. S. Bach, and, as a constructive principle, traverses the piece until crystallizing into the main subject of the *Fugue*; finally, the third evokes the resonance of the “Glockenmotiv” of the Montsalvat Bells from Wagner’s *Parsifal*, and constitutes the theme of the Choral, unifying principle, which becomes the redemptive balm at the expressive summit of the fugue, and raises a cathedral of sound at the pinnacle of the triptych (coda in B major). Transcending formal constraints, the elements are taking shape and generating before our eyes, and the themes become true characters whose composer’s soul invites us into the story.

But if the flamboyant architecture of *Prélude, Choral et Fugue* let the transcendent message show through, yet this is not the only reason to

marvel. And sole music would be able to express the ineffable quality of the “Passion” of Franck.

### **C. Franck - *Prélude, Aria et Final* - FWV 23**

Why then would Franck, who wrote only one single *Quintet*, one single *Sonata*, one single *Symphony*, and one single *Quartet*, so quickly return to the piano, and yet again with a triptych? Last work Franck dedicated to the piano, *Prélude, Aria et Final*, this new triptych of larger proportions, deeply contrasts with *Prélude, Choral et Fugue*, by two years prior, and surprises its disciples.

However, a close link between tonal relationships (the B major of the first triptych’s coda emerges as a dominant naturally resolving in E major, the luminous and solemn key of the new triptych), and especially the discreet use of the same motivic materials, makes plausible the kinship and lead to think that the title chosen by Franck, evoking the first triptych despite the important differences of form, would be significantly related. The very ambiguity of the *Prélude* (*Allegro moderato e maestoso*, in E Major), conceived in an apparently different form (revisited sonata-form) while integrating into its architecture a writing related to the “choral” and a development in “fugal style”, clearly reveal the new triptych as a continuation of *Prélude, Choral et Fugue*.

Following the path of the first triptych, the concept of the Trinity governs the number of themes and the scansion of parts. The three emotional states

of the *Prélude* - the noble and serene faith (*allegro moderato e maestoso*) - the comforting dialogue (*sempre cantabile* opposing the phrases “*non troppo dolce*” of the medium to the replies “*dolcissimo*” of the high register) - the path of meditation and prayer (*sostenuto e serio*) -, conclude in a confident “elevation” and a cheerfulness imbued with light, and demonstrate the new perspectives offered by this second triptych.

A transparent introduction under the resonance of the “Glockenmotiv”, philtre of mystical perfume, suspends the course of time in a peaceful seraphical atmosphere to let admire the *Aria*<sup>12</sup> (*lento* in A flat Major).

Through the choice of the *Aria*, Franck places this time humankind and their desire for transcendence at the centre of the new triptych, and illuminates the whole edifice with celestial beatitude, as the central panel of an altarpiece.

Developed in contrapuntal variations, a precious tapestry is woven from one hand to the other in which, to each “confession” of the melody, answers a “benediction” of the basses. Three times, the suspense of an A-flat pedal interrupts the dialogue, to let slowly drop off, like a double helix almost immaterial, the three stigmata of *Prélude, Choral et Fugue* - the two worlds are connected.

The distant echo of the Bells of Montsalvat (*coda dolce ma cantabile, dolcissimo*) carry the *Aria* towards the ethereal regions, immersing it from whence it had emerged, uniting dawn and

twilight under the contemplation of a soothed heart having reached the peak of its wisdom and its existence.

Fateful quivering and threatening chord abruptly bring us back to reality, and the *Final* (*Allegro molto ed agitato*, in E major), mirror of an anxious soul, runs more feverish than ever. Anxiety of death and aspiration of life collide in a form related to the sonata-rondo, where the themes already predicted by the *Prélude* and the *Aria* loom up from the rumbling swell.

After a long ascent, the main key reconciles the tensions and propels in the coda the cyclical apotheosis, a synthesis dear to Franck. However, the process is in no way a regimented one. Franck’s desire to bring together the entire work within the principle of one-ness underpins the inexorable logic of vast poems, in which the symbolism of themes and the dialectic of developments, the richness of harmonies and the unfolding of keys, the abundance of counterpoint and the renewal of forms, remain subordinate to the mother idea. As a last homage to the Trinitarian spirit that governs the two triptychs, the *Final* unfolds by completing the arch initiated by *Prélude, Choral et Fugue*, in a coda that glorifies once again the triumph of light. But, if *Prélude, Choral et Fugue* rose from a broken-hearted prayer to soar into a blaze of resplendent light, the three parts of the coda of *Prélude, Aria et Final* move from a flaming exaltation to withdraw into the noble and serene glimmer of a felicity which reaches silence only step by step.

Whilst the beginning of the *Prélude* and the end of the *Aria* merge into an ultimate symbiosis, only the heavenly motives of the *Aria* lead to a whole new world. As if guided by the flickerings of a distant star in a subtle oscillation between major and minor, a path opens towards a cloudless eternity.

Beyond the last note still resonates the echo of this swan song, last farewell to the piano in the universe of transcendence...

### **C. Saint-Saëns - *Toccata d'après le final du 5<sup>e</sup> Concerto* - opus 111 No. 6**

Saint-Saëns and Franck, outstanding improvisers, held together the inauguration concerts of most of the new Cavallé-Coll organs; Franck dedicated some of his major works to Saint-Saëns as for example, *Prélude, Fugue et Variation*, or the *Quintet* for piano and strings; Saint-Saëns paid a final homage to Franck, appearing among the people who carried his ashes and accompanied him to his final resting place... A very particular relationship has linked the two personalities, despite their very different aesthetic conceptions. Saint-Saëns' passion for the church instrument translated directly into the creation of frescoes such as the *Symphony No. 3 "with organ"* (op.78 in 1885-1886); and the influence of the organ on his pianistic creation is quite obviously present, starting with the *Concerto No. 2* (op.22 in 1868), which Saint-Saëns initially composed for pedal piano, choosing this atypical instrument as one

approaching the polyphonic possibilities of the organ adapted to the piano.

Although in the *Toccata* op.111 No. 6, Saint-Saëns exploits the specific resources of the piano, with its voluble timbre and the sparkling light of its percussive sonorities, the organist appears here under the face of the improviser. Letting flow a flexible and spontaneous springing, this piece in the style of an improvisation-pastiche bears the mark of a luminous virtuosity, where the exploration of the harmonies and colorations remains subtle and discreet.

In a brilliant fusion between the elegance of the soloist and the piano rendering of the orchestra's timbres, the *Toccata* follows and readapts the course of the last movement of the *Piano Concerto No. 5* op.103. Partly composed in Luxor, and created in 1896 at the Salle Pleyel on the occasion of the fiftieth anniversary of the composer's career, this so-called "Egyptian" Concerto includes significant studies for a "transcription" of singular timbres (gamelan), until creating a "new" one through a remarkable sound synthesis made by the superposition of natural harmonics.

### **Bach-Busoni - *Chaconne in d minor, after the Partita BWV 1004* for solo violin**

At the same time, these reflections seem to also be one of the concerns of Busoni (1866-1924), who devoted himself, among other explorations, to research on the timbre and its restitution, and to the study of the specificities required for the



piano transcription of the Cantor's organ works. The particularity of Busoni, apart from his 7 volumes of transcriptions devoted to Bach, lies in his theoretical approach, restored through an essay entitled "Von der Übertragung Bach'scher Orgelwerke auf das Pianoforte" ("*From the transcription of Bach's organ works for the piano*")<sup>13</sup>, and published in 1894.

Armed with the experience of his many transcriptions, Busoni explains in detail his reflections and illustrates his words through abundant examples. The many subjects covered and challenges of achievement include, among others: how to transpose the organ's dense polyphonic writing into a two-hand writing for a single keyboard; or how to compensate for the cathedral's reverberation and sound spatialization through rewriting, but also through an intelligent use of the piano pedals, including the new sostenuto pedal<sup>14</sup>. But above all, Busoni tackles the problem of restoring the impressive palette of the organ's timbres, as well as the sustainment of the sound; the power of the massive tutti and the compensation of the registers' width, in the perspective to suggest these effects within a piano transcription. Finally, considering the transcription as a reinterpretation of the source work, Busoni deals with possible liberties, additions or omissions, being extended unto free adaptations.

Bach's *Chaconne* is paraphrased by Busoni in this spirit of free transcription-extension. Although

he faithfully translates the thematic outline of the *Chaconne*, the rewriting of a harmonization as luxuriant as it is varied and its enrichment through numerous polyphonic voices, in the spirit of his work on organistic transcription, adorns each one of the variations with a new and personal colour, in a globally romantic approach. With the purpose of reinforcing the perception of a dramatic progression spread over several consecutive variations, Busoni multiplies contrasts by a redeployment of the phrases over the whole register of the piano, and makes use of a wide range of possible effects and means, thereby taking up the challenge of restoring Bach's virtuoso violin gesture to the piano.

In this wake, a similar transcription-extension has been performed by Bach himself from one of his own works, extracted from the same collection as the *Chaconne*. Eleven years after writing the famous Partita BWV 1006 in E major for solo violin, Bach chose the *Prelude* to transform it into a solemn *Sinfonia*, destined to the *Cantata* BWV 29. Through an orchestral ensemble enriched with organ, trumpets and timpani, he enhances it through a great diversity of timbres<sup>15</sup> and a polyphonic richness that transcends the unity and fluidity felt in the original solo violin version. Thus, beginning with Mozart, Schumann, Mendelssohn, Alkan, Liszt and Brahms, followed by Saint-Saëns, Rachmaninov, Mahler and Reger, and later Schoenberg, Webern, or Stravinsky, many are the composers who have

taken up various challenges by affixing their names next that of the great Cantor - whose work of inexhaustible resources, transcending the instrumental mediums, always continues to fascinate and to be re-envisaged through the prism of the stylistic and aesthetic researches of the period.

### **T. Escaich - *Les Litanies de l'ombre***

Instantaneously, the fascinating universe of the litany, this long prayer formed by series of invocations to supernatural powers, directs the listening; the shade bewitches the imagination, dragging down into its mysterious winding labyrinths. Desperately seeking to break the curse, the litany is crossed by an incessant struggle. Mirrors of fictional characters, the antagonistic motives evolve and are metamorphosed by different systems of variations, mutations and metaboles. Supported by a breathless inner rhythm and by anguishing ostinatos, the dialectical musical form evolves through eight sections in the form of variation-development, “*metaphorically embracing the tragic destiny of mankind*”<sup>16</sup>. The opposition of the sound worlds becomes both brutal and permanent, and the clash of these powerful forces will give rise to very long-range progressions, culminating in two impressive *climaxes*, typical of Thierry Escaich’s style. At last, the polyphonic and contrapuntal abundance underlined with polymodal colours, upon which are superimposed various complex strata, reveal

the presence of the composer holding today the great organ of the Church of Saint-Étienne-du-Mont in Paris, and an ambassador of the great French tradition of organ and improvisation.

The journey of *Les Litanies de l'ombre* (literally, *The Litanies of the Shade*) rises from nothingness, through a procession on *A-B flat* weaving a backdrop, and supporting a short melody with inflections and turns sprang from the Gregorian plainchant, recalling the *Victimae paschali*<sup>17</sup>. Main theme of the piece, it will remain omnipresent and will cross it under all its forms, such as a «**litany**». Between the phrases of the melody, rises in the bass a dark and discreet element. Might it be the **shade**? Antagonistic and destructive motive that will chant the progression and the evolution of the piece, it will be transformed perpetually, and each mutation will be arising under a new face. An abrupt “flash” of anticipation interrupts the discourse with a heartbreaking lamentation. Last element to be presented, it already foreshadows the tragic outcome of the piece.

Once the main characters are defined, the action is initiated, and the first great *arsis* is projected. The most striking element of the next section, which ensures its unity by crossing it from end to end, follows from the main theme, now transformed into a new backdrop. Realised by two interwoven voices, the main contours of the theme are conserved in the high register, lighting up like the sparks of a quivering flame, and giving the illusion of a continuous iridescent



Timings	Beginning	01:31	02:16	03:17	04:04	06:05	07:27	08:18
Large Parts	Exposition, Emergence	1 <sup>st</sup> <i>arcis</i> ----- 1 <sup>st</sup> <i>climax</i>			Rupture 2 <sup>nd</sup> <i>arcis</i> ----- 2 <sup>nd</sup> <i>climax</i>			Liquidation
Sections	Introductory section (1 <sup>st</sup> section)	2 <sup>nd</sup> section	3 <sup>rd</sup> section	4 <sup>th</sup> section	5 <sup>th</sup> section	6 <sup>th</sup> section	7 <sup>th</sup> section	Coda (8 <sup>th</sup> section)
Motives, various comments	Presentation of the different motives-characters Main theme of <i>Victimae paschali</i> on rhythms of procession	First mutation of the main theme metamorphosed into an iridescent backdrop Interweaving of the motives and progressive tightening of the discourse	5 thrusts in progressive shortening opposing the main theme in the form of a “ritual dance” to the “lamentation”	Superposition of the lyrical outburst and the obsessive rhythmic dance Powerful progression all in one stroke	New exposition. New <i>Dies Irae</i> theme that will support the 2 <sup>nd</sup> <sup>nd</sup> progression. <i>flashbacks</i>	Tocatta, development of the elements, subtend by the <i>Dies Irae</i> , towards the summit with the theme of « lamentation »	Climax of the piece, where the maximum tightening superposes the maximum widening of the elements Apocalyptic dramatic tension	Defragmentation and gradual liquidation of the motives  Devastation
Meter	A - 4/4 ; B - non-isochronous	non-isochronous		2/2	non-isochronous, supported by quarter notes		non-isochronous	non-isochronous, reminiscences of 4/4
Polarizations	Initial pole: <i>A</i> , with superimposition of different modes	Chromatic progressions growing increasingly closer, from low <i>B flat</i> to <i>E</i>		Superimposed worlds, on a pedal of low <i>E</i> ( <i>Gregorian modes</i> , <i>Messiaen's second mode</i> ).	Chromatic progressions, from low <i>A</i> to medium <i>A</i>		The basses follow the principal outlines of the main theme	Superimposition of poles, <i>A</i> , <i>B flat</i> , <i>C</i> , <i>C sharp</i> , <i>E</i> , fallout on the initial <i>A</i>

The synthetic diagram above allows to visualize and follow the musical events.

flow. Underneath this backdrop, the bass voice awakens in a moving element that unites the intervallic world of the **litany's** *Victimae paschali*, to the sombre spirit and the jolts of the **shade** motif. For the first time, we hear the **litany of the shade**, growing increasingly anguished. But the “shade” quickly departs from its sombre nature to become more vindictive. Ceaselessly opposing the main theme modified as a “ritual dance” to the theme of “lamentation”, the 3<sup>rd</sup>

section stretches out over five thrusts, gradually more and more condensed. As the agitation gains ground, the first *arcis* follows its ascent through a crescendo in waves, until the 4<sup>th</sup> section - a long melopeia of passionate lyricism that breathes freedom. Is the **shade** escaping from darkness to fully proclaim its dream? A section of singular polyrhythms, creating an illusion of regularity within irregularity, flourishes continuously like an improvisation, and unfolds

in one breath until an impressive culminating climax.

“Neuralgic Point” of the dramaturgy, the second progression dawns from a transformed rebirth of the elements, and begins a condensed trajectory relentlessly pressed forward by a new theme revealing the melodic contours of the *Dies irae*<sup>18</sup>. All the elements revolve around it (5<sup>th</sup> section): reminiscences, apparitions, shades...

Transfixing the sound mass by its implacable regularity, the *Dies irae* becomes the new backdrop, and as a solemn procession, will stretch the long progression out over three sections, supporting the ascent until reaching paroxysm. At the heart of this second *arcis*, the “ritual dance” is exacerbated through an increasingly nervous toccata, and abruptly connects the elements (section 6). The chromatic evolution of the basses intensifies the harmonic tensions and allows itself to be overtaken by the final desperate prayer, on the edge of the tragic precipice of an inexorably approaching end that will engulf the character.

The 7<sup>th</sup> section overrides the limits, and the tension of the elements reaches its peak: paroxysm of power, widest space between the registers, most extreme speed of execution of the piece, maximal mobility brought to the material, greatest augmentation of the theme cohabiting with its largest diminution... One feels here more than ever the composer-organist’s need to reach the sound of powerful *tuttis*, leading to a saturation of the sound space: the piano is pushed to its limits.

The coda progressively defragments this culmination of tension. In a last look back at life, the main character is exhausted, annihilated, and extinguishes gradually, collapsing, fallen. Breathing his last breath in a violent uncontrollable death rattle, he passes away by shrouding the dissonance *B flat-A* in his own resonance, ultimate echo engulfing itself... But, the work had originated on the dissonance *A-B flat*, in perfect mirror of an existence emerging from nothingness to drown in forever... The circle is now complete.

**Marie-Ange Nguci**

## Marie-Ange Nguci

A remarkably precocious pianist, Marie-Ange Nguci had already completed her Master's degree in Piano performance with first class honours by unanimity and distinction of the jury at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris (CNSMDP) in 2014, at the age of 16, before receiving the highly selective Artist Diploma of Piano Performance in June 2016.

Endlessly curious both musically and intellectually, she is currently pursuing her studies in Doctorate of Music (PhD), as well as in Master's degree of Musical Analysis and Musicology, at the CNSMDP and the Paris-Sorbonne University. A year spent at Vienna's famed Universität für Musik und Darstellende Kunst allowed her to study orchestra conducting. She is also holding the Diploma of Ondes Martenot, as well as a Master's degree in music pedagogy and the Certificate of Aptitude of Professor, conferred by the CNSMDP.

Marie-Ange's talents were recognized early on since she won her first competition, with the First Prize at the Lagny-sur-Marne International Piano Competition (France), in 2011. More recently, in August 2015, she has been awarded First Prize at the MacKenzie Awards International Piano Competition in New York. She is also recipient of grants from the Foundation L'Or du Rhin, the ADAMI and the Meyer Foundations, the French American Piano Society, the International Academy of Music in the Principality of

Liechtenstein, the Yamaha Music Foundation. She receives the Charles Oulmont 2016 Award for Music, and is laureate of the "l'Europe du Piano" project.

Her repertoire is very extended, ranging from the baroque, classical and romantic until the contemporary. Particularly attentive to the music of our time, Marie-Ange has worked with composers such as Thierry Escaich, Bruno Mantovani, Graciane Finzi, Alain Abbott, or Michèle Foison, to prepare the interpretation of their works.

Marie-Ange's performances, as a recitalist, soloist, and chamber musician have taken her to leading concert venues such as the Cité de la Musique - the Philharmonie, the Théâtre des Champs-Élysées or the Salle Cortot in Paris, the Palais de l'Athénée in Geneva. She takes part in numerous festivals among which the *Festival de piano de La Roque d'Anthéron*, the Festival *Les Solistes à Bagatelle*, the Chopin Festival in Nohant, the *Festival Chopin de Bagatelle*, the Festival *Les Musicales d'Arradon*, the *Centre de Musique de Chambre de Paris*, the Kissinger Sommer in Bad Kissingen, the Beethovenfest Bonn, the Musikmesse in Frankfurt, the Klavierfestival Essen, the Klaviersommer Wesel, the Festival *It's all about piano* in London, the *International Keyboard Institute and Festival*, the Merkin Concert Hall, or the Elebash Recital Hall in New York.



- 1 - César Franck, 1822-1890, titular of the Cavaillé-Coll organ of the Basilica of Saint Clotilde in Paris since 1858 ; Organ teacher at the Conservatoire de Paris since 1872.
- 2 - Camille Saint-Saëns, 1835-1921, titular of the Cavaillé-Coll organ of the Church of La Madeleine in Paris, from 1857 to 1877 ; piano teacher at the École Niedermeyer from 1861 to 1865.
- <sup>3</sup> - Thierry Escaich, born in 1965, titular of the great organ of the Church of Saint-Étienne-du-Mont in Paris since 1997 ; Organ improvisation and *Fugue and Forms* teacher at the Conservatoire de Paris since 1992.
- 4 - Aristide Cavaillé-Coll, 1811-1899, important French organ builder who, through considerable renewals, restored a new prestige to the French Organ, projecting it into the romantic and “symphonic” era.
- 5 - D’INDY, Vincent, *César Franck*, Paris : F. Alcan. 1906. p.33.
- 6 - SAINT-SAËNS, Camille, *L’École Buissonnière*, Paris : P. Laffite. 1913. p.173-174.
- 7 - from a broadcast devoted to the inauguration of the new organ of the Philharmonie de Paris, October 28<sup>th</sup>, 2015.
- 8 - The *École Niedermeyer* was created in Paris in August 1853 by Louis Niedermeyer (1802-1861), with the aim of reviving the heritage of sacred music from the sixteenth to the eighteenth centuries (from Palestrina, Lassus, Janequin... until J.S. Bach), through a teaching based on the practice of organ, improvisation, composition, piano, choral singing, and on the study of counterpoint and of Renaissance polyphonies.
- 9 - THIEBAULT, Hélène, « Rencontre avec Thierry Escaich », *La Lettre du Musicien*, mars 1995, pp.34-35.
- 10 - The *Choral* is a religious genre, sung as a chorus by the whole assembly during liturgical services, in which it holds a central role. Vocal in essence, it is frequently designed with four voices in a homorhythmic harmonization, but is also the subject of polyphonic treatments, or is presented in the form of an organ piece.
- 11 - EMMANUEL, Maurice, *César Franck*, Paris : Laurens. 1930. pp.106-107.
- 12 - From the seventeenth century, the *aria* represents a lyrical piece for solo voices with instrumental accompaniment. Most often integrated to an opera, a cantata or an oratorio, as well as a mass, a requiem or a Passion, it signifies a halt in action, and depicts the feelings of the protagonists and/or of the libretto (*affetti*). Historically, the instrumental aria is presented in the form of strophic variations.
- 13 - BUSONI, Ferruccio, *Von der Übertragung Bach’scher Orgelwerke auf das Pianoforte*. Leipzig : Breitkopf. 1894.
- 14 - Presented at a Parisian exhibition by Marseilles factor Boisselot in 1844, and rehabilitated by Steinway in 1874, the sostenuto pedal later became common on many grand pianos.
- 15 - Instrumentation of the Cantata: mixed choir of 4 voices, 2 oboe, 3 trumpets, timpani, organ *obbligato*, strings and continuo.
- 16 - Thierry Escaich, *Entretiens*
- 17 - The *Victimæ paschali laudes* is a liturgical sequence, for Easter Sunday, and one of the five medieval sequences to have been preserved in the *Missale Romanum* (1570). Its text has been set to music since the Renaissance until today by many composers, including Thierry Escaich, who also composed in 1991 the *Cinq versets sur le Victimæ paschali* for organ.
- 18 - The *Dies iræ* (“Day of Wrath”) is a sequence of the ritual of the Mass of the Dead. Of apocalyptic inspiration, the expressive and solemn melody is based on the D mode. Despite a relatively circumscribed use until the end of the sixteenth century, romantic composers tied a singular attachment to the *Dies iræ*, both for its melodic contours and its symbolic significance. Incorporated in an impressive number of works, its popularity continues unabated today.

