



HAL
open science

De l'orchestre de Berlioz au piano de Liszt

Céline Carencó

► **To cite this version:**

Céline Carencó. De l'orchestre de Berlioz au piano de Liszt. *Revue de musicologie*, 2013, 99 (1), pp.79-118. hal-03637293

HAL Id: hal-03637293

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03637293v1>

Submitted on 11 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

De l'orchestre de Berlioz au piano de Liszt : les transcriptions d'*Harold en Italie*¹

Céline Carenco

L'œuvre de Franz Liszt constitue un terrain particulièrement riche pour l'analyse des processus de création et d'interprétation au XIX^e siècle. Par son activité de transcripteur, Liszt se situe en effet à la charnière entre le compositeur et l'interprète, et, en plein cœur du romantisme français, au moment même où Berlioz invente l'orchestre moderne, il développe une nouvelle écriture pianistique capable de soutenir la comparaison avec l'orchestre².

L'examen des transcriptions lisztziennes d'*Harold en Italie*, commencées au milieu des années 1830, nous plonge dans les « années de formation » de Liszt à Paris. Durant la période 1823-1844, la capitale française est en effet le principal port d'attache du virtuose. Il y côtoie notamment Berlioz, et commence à apprendre le métier de « compositeur d'orchestre » (qu'il pratiquera complètement à partir de son installation à Weimar en 1848) : non seulement Liszt entreprend la composition de plusieurs œuvres faisant intervenir l'orchestre dès les années 1830, mais surtout il étudie en profondeur, par le biais de la transcription, l'écriture orchestrale d'un certain nombre de grands compositeurs, au premier rang desquels se trouve Berlioz³. C'est d'ailleurs pour transcrire

1. Je tiens à remercier l'ensemble du comité de rédaction de la *Revue de musicologie*, et son rédacteur en chef Yves Balmer, pour le grand soin apporté lors des phases de relecture de ce texte.
2. Cette nouvelle écriture pianistique a été appelée, dès le XIX^e siècle, « piano-orchestre » (Cf. François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, deuxième édition (Paris : Firmin-Didot, 1866-1868), vol. 5, p. 322). Elle permet littéralement à Liszt, grâce à sa grande virtuosité, de rivaliser sur scène avec l'orchestre : il exécute parfois plusieurs mouvements de la *Symphonie fantastique* au piano juste après leur exécution orchestrale (par exemple le 28 décembre 1834 à la salle du Conservatoire, ou encore le 4 mai 1844 au Théâtre-Italien).
3. En dehors des deux célèbres concertos pour piano (*LW H4* et *LW H6*) que Liszt commence à composer dès le milieu des années 1830, on citera notamment l'opéra *Don Sanche ou Le château d'amour* (*LW O1*), le *De Profundis*, *psaume instrumental* (*LW H3*), et la *Grande fantaisie symphonique*

la *Symphonie fantastique* que Liszt invente en 1833 le genre de la « Partition de piano⁴ ». Il expliquera le choix de cette expression en 1837 : « J'ai donné à mon travail le titre de *Partition de piano*, afin de rendre plus sensible l'intention de suivre pas à pas l'orchestre et de ne lui laisser d'autre avantage que celui de la masse et de la variété des sons⁵. » Ce nouveau type de transcription se distingue donc des simples réductions par un grand souci de fidélité à l'œuvre originale : Liszt souhaite « transporter sur le piano, non-seulement [*sic*] la charpente musicale de la symphonie, mais encore les effets de détail et la multiplicité des combinaisons harmoniques et rythmiques [*sic*]⁶ ». C'est pourquoi les partitions de piano de Liszt possèdent une valeur informative jamais atteinte auparavant : il inscrit scrupuleusement le nom des instruments sur la partition, si bien qu'il est presque possible de reconstituer, à partir de la transcription, la partition d'orchestre originale. Cette première partition de piano de Liszt, éditée dès 1834 alors que la partition d'orchestre ne paraît qu'en 1845⁷, a donc rapidement permis la circulation, puis la notoriété, de la *Symphonie fantastique* de Berlioz : c'est en effet uniquement à partir de cette transcription que Schumann rédige ses célèbres articles sur l'œuvre dans la *Neue Zeitschrift für Musik* en juillet et août 1835⁸.

sur des thèmes du *Lélio* de Berlioz (LWH2). Cf. Michael Saffle, « The Early Works », in B. Arnold (éd.), *The Liszt Companion* (Londres : Greenwood Press, 2002), p. 57-69.

4. Sa première transcription paraît en 1834 sous le titre : *Épisode de la vie d'un artiste – Grande symphonie fantastique par Hector Berlioz – Partition de piano par François Liszt*. Il ne s'attèle aux partitions de piano des symphonies de Beethoven qu'après 1836. On consultera à ce sujet la thèse de doctorat de Cécile Reynaud, *La notion de virtuosité dans les écrits critiques de Franz Liszt*, soutenue à Paris en 2001, et dont le contenu est repris dans *Liszt et le virtuose romantique* (Paris : Honoré Champion, 2006).
5. Franz Liszt, Lettres d'un bachelier ès-musique, III, À M. Adolphe Pictet (Chambéry, septembre 1837), in *Id.*, *Sämtliche Schriften, I, Frühe Schriften*, éd. Rainer Kleinertz et Serge Gut (Wiesbaden/Leipzig/Paris : Breitkopf & Härtel, 2000), p. 121.
6. *Ibidem*, p. 120.
7. Berlioz attendait longtemps avant d'accepter de publier ses partitions, craignant qu'elles soient mal exécutées. On lit par exemple dans sa correspondance : « Je ne puis me décider à laisser graver *Harold* ni la *Symphonie fantastique*. J'ai trop peur des Concert Musards où l'on me jouerait malgré moi. » (Hector Berlioz, *Correspondance générale, volume II, 1832-1842*, éd. Frédéric Robert (Paris : Flammarion, 1975), p. 513, lettre numéro 616 du 2 janvier 1839 de Berlioz à Humbert Ferrand). Ou encore : « C'est pour n'être point exécuté malgré moi que j'ai obstinément refusé jusqu'ici de laisser publier mes Symphonies. Je regrette même que la gravure ait mis en circulation quelques unes de mes ouvertures. » (*Ibid.*, p. 679, lettre numéro 741 de janvier 1841 de Berlioz à un destinataire inconnu).
8. On consultera à ce sujet l'article de Rainer Kleinertz, « Schumanns Rezension von Berlioz' *Symphonie fantastique* anhand der Klavierpartitur von Liszt », in U. Bär (éd.), *Schumann Forschungen*, vol. 6 (*Robert Schumann und die französische Romantik: Bericht über das 5. Internationale Schumann-Symposium der Robert-Schumann-Gesellschaft am 9. und 10. Juli 1994 in Düsseldorf; Akio Mayeda zum 60. Geburtstag gewidmet*) (Mayence/Londres : Schott, 1997), p. 139-151. Voir également la traduction commentée de Damien Colas, « Robert Schumann. "Épisode de la vie d'un artiste" », in D. Colas, F. Gétreau et M. Haine (éd.), *Musique, esthétique et société au XIX^e siècle. Liber amicorum Joël-Marie Fauquet* (Wavre : Mardaga, 2007), p. 161-186.

Ainsi conçu, l'exercice de transcription nécessite, de la part du transcrip-
 teur, une grande virtuosité compositionnelle et un profond renouvellement de
 l'écriture pianistique, qui doit relever le défi de restituer au piano les sonorités
 de l'orchestre; il implique également une connaissance approfondie de l'écriture
 orchestrale berliozienne. L'activité de transcrip-
 teur de Liszt constitue donc l'un
 des éléments importants de son apprentissage de l'écriture orchestrale : il trouve
 chez Berlioz certains outils orchestraux qu'il s'approprie par la transcription⁹.
 Le cas d'*Harold en Italie* s'inscrit, dans cette perspective, au sein de l'ensemble des
 réécritures lisztziennes d'œuvres de Berlioz (Fig. 1¹⁰, page suivante).

Harold en Italie de Berlioz, symphonie en quatre parties avec alto principal,
 est créée en 1834 à Paris. Liszt en réalise par la suite deux réécritures : une tran-
 scription du deuxième mouvement, la « Marche de pèlerins chantant la prière du
 soir », pour piano seul (*LW* A29)¹¹, et une transcription de l'ensemble de l'œuvre
 pour piano et alto (*LW* D5)¹².

Les raisons qui poussent Liszt à entreprendre ces transcriptions au milieu de
 la décennie 1830 ne sont plus les mêmes que celles qui l'avaient conduit à réaliser,
 en 1833, la *Partition de piano* de la *Symphonie fantastique*. En effet, la réputation de
 Berlioz n'est désormais plus à faire : s'il reste un compositeur peu connu dans la
 mesure où il n'a toujours pas été joué à l'Opéra, il commence cependant à avoir

9. Cette hypothèse a déjà été ébauchée dans Céline Carencio, « La Grande Fantaisie Symphonique sur des thèmes du Léo de Berlioz : un exemple de réécriture lisztzienne », in M. Haine et N. Dufetel (éd.), *Liszt et la France. Musique, culture et société dans l'Europe du XIX^e siècle* (Paris : Vrin, 2012), p. 415-432. Elle fait aussi l'objet de ma thèse de doctorat en cours, *L'influence des transcriptions d'œuvres d'Hector Berlioz sur l'écriture orchestrale de Franz Liszt*.
10. « *LW* » (*Liszt's Works*) signale la référence au catalogue des œuvres de Liszt établi par Mária Eckhardt et Rena Charnin Mueller, *Grove music online*, article « Liszt, Franz », Oxford University Press, 2007-2013 ; « *NLE* » (*New Liszt Edition*) signale la référence à l'édition monumentale consacrée aux œuvres de Liszt, en cours de publication depuis 1970 chez Editio Musica à Budapest (la série II, consacrée aux arrangements et transcriptions, est dirigée par Imre Mező et Imre Sulyok).
11. Le deuxième mouvement d'*Harold en Italie* de Berlioz s'intitule bien « Marche de pèlerins chantant la prière du soir », mais il a souvent été exécuté comme pièce séparée et rencontré le succès sous le titre de « Marche des pèlerins ». La transcription pour piano seul de Liszt est publiée sous le titre *Marche des pèlerins de la symphonie Harold en Italie*.
12. Signalons l'existence de trois autres transcriptions d'*Harold en Italie*, qui sont cependant écrites pour piano à quatre mains, et réalisées plus tardivement que celles de Liszt : Balakirew en publie une chez Brandus en 1878, Chabrier en écrit une en 1876, qui ne sera publiée qu'en 2005 (chez Billaudot) et dont le manuscrit autographe est conservé à la Bibliothèque nationale de France (département de la musique F-Pn, Rés. Vma. ms. 29) ; enfin une transcription de Johann Vesque von Puttlingen (pseudonyme « J. Hoven ») aurait été approuvée par Berlioz mais jamais publiée (Cf. Hector Berlioz, *Correspondance générale, volume III, 1842-1850*, éd. Pierre Citron (Paris : Flammarion, 1978), p. 293, lettre numéro 1009 du 12 décembre 1845 de Berlioz à Maurice Schlesinger : « M. Hoven (Vesque de Puttlingen) a voulu absolument arranger *Harold* à quatre mains, il vous écrira à ce sujet pour la publication. Je puis vous assurer que c'est supérieurement arrangé. »)

FIGURE 1 • Les réécritures lisztienues d'œuvres de Berlioz

Date	Titre	LW	Instr.	Principales éditions du vivant de Liszt	Édition moderne de référence
1833	<i>Épisode de la vie d'un artiste, Grande symphonie fantastique</i>	A16a	Piano 2 mains	Paris: Schlesinger, 1834 Révisée en 1876 Leipzig: Leuckart, 1876	.MLE II/16 (1996)
1834	<i>L'idée fixe, Andante amoroso</i>	A16b	Piano 2 mains	Milan: Ricordi, 1846	.MLE II/1 (1990)
1834	<i>Grande fantaisie symphonique sur des thèmes du Lelio de Berlioz</i>	H2	Piano et orchestre	Non publié	Leipzig: Peters, 1981 (transcription pour 2 pianos) partition complète (piano et orchestre) disponible en prêt chez Breitkopf
1836-1837	<i>Marche des pèlerins de la symphonie Harold en Italie</i>	A29	Piano 2 mains	Leipzig: Rieter-Biedermann, 1866	.MLE II/16 (1996)
	<i>Harold en Italie</i>	D5	Alto et piano	Révisée en 1879 Paris: Brandus, 1880	.MLE suppl. 9 (2009)
	<i>Ouverture du Roi Lear</i>	A30	Piano 2 mains	Non publié	.MLE II/16 (1996)
	<i>Ouverture des Francs-Juges</i>	A31	Piano 2 mains	Paris: Richault; Mainz, Schott, 1845	.MLE II/16 (1996)
1852-1853	<i>Bénédiction et serments, deux motifs de Benvenuto Cellini</i>	A178	Piano 2 mains	Leipzig: Meyer, 1854	.MLE II/10 (2002)
		B10	Piano 4 mains	Leipzig: Meyer, 1854	Non réédité
1860	<i>Danse des sylphes de la Damnation de Faust</i>	A205	Piano 2 mains	Berlin: Rieter-Biedermann, 1866	.MLE II/11 (2004)
1864-1865	<i>Marche au supplice de la Symphonie fantastique</i> [avec, A16c en introduction, une nouvelle paraphrase sur le thème de l'idée fixe]	A16c	Piano 2 mains	Leipzig: Rieter-Biedermann, 1866	.MLE II/11 (2004)

un certain renom grâce au concert du 18 décembre 1832. Il est également peu à peu admis comme figure du monde musical parisien en tant que critique, puis, à partir de 1835, reconnu pour ses qualités de chef d'orchestre. De plus, la diffusion d'*Harold en Italie* auprès du public est largement assurée par les nombreuses exécutions orchestrales de l'œuvre¹³. Contrairement à ce qui s'était produit pour la *Symphonie fantastique*, dont la *Partition de piano* publiée dès 1834 avait assuré la diffusion de l'œuvre avant la publication de la partition d'orchestre, *Harold en Italie* circule dans sa version originale, au moins parmi les connaisseurs, sans attendre les réécritures de Liszt : les transcriptions ne seront publiées que plusieurs décennies après la partition d'orchestre de Berlioz. Celle-ci est en effet disponible chez Brandus dès 1848¹⁴, tandis que la *Marche des pèlerins de la symphonie Harold en Italie* pour piano seul est publiée en 1866, et la transcription de l'ensemble de l'œuvre pour piano et alto en 1880.

Enfin, il ne s'agit pas non plus, pour le virtuose, d'augmenter son répertoire de concert, puisque Liszt n'exécutera quasiment jamais ces deux transcriptions sur scène. En effet, nous n'avons pu recenser avec certitude qu'une seule exécution publique pour chacune des deux transcriptions : la version pour piano seul de la « Marche de pèlerins » est donnée par Liszt le 29 avril 1845 à Marseille¹⁵, et seuls les deuxième et troisième mouvements de la transcription de l'ensemble de l'œuvre pour piano et alto sont exécutés par Liszt et Ettore Pinelli (1843-1915) en 1880 à Rome¹⁶.

Dans ces conditions, on peut s'interroger sur les motifs qui ont poussé Liszt à écrire ces partitions de piano, à les retoucher, puis finalement les publier. « Le seul mystère qui entoure la transcription d'*Harold en Italie* par Liszt est la raison pour laquelle, l'ayant écrite si rapidement, il mit si longtemps à la publier », remarquait le pianiste Leslie Howard à l'occasion de l'enregistrement de la transcription pour piano et alto chez Hyperion en 1992¹⁷. Après quelques précisions sur les relations

13. Une liste des exécutions en concert d'*Harold en Italie* du vivant de Berlioz figure en appendice du volume de la *New Berlioz Edition* consacré à *Harold en Italie* : on y observe notamment que l'œuvre a été donnée six fois à Paris dans son intégralité en 1834 et 1835 (Cf. Hector Berlioz, *Harold en Italie*, éd. Paul Banks et Hugh Macdonald (Kassel: Bärenreiter, 2001 ; *New Berlioz Edition*, 17), p. 241).
14. *Harold en Italie : symphonie en quatre parties avec un alto principal* (cotage B. & C. 4782 bis).
15. Cf. Mária Eckhardt, « Liszt à Marseille », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 24 (1982), p. 163-197 (en part. p. 185).
16. Cf. lettre de Liszt à Olga von Meyendorff du 16 décembre 1880, citée par Adrienne Kaczmarczyk et Eszter Mikusi dans la Préface de Franz Liszt, *Harold en Italie (Berlioz) and other works*, éd. A. Kaczmarczyk et E. Mikusi (Budapest: Editio Musica, 2009 ; *New Liszt Edition, Supplements to Works for Piano Solo*, 9), p. xxxv.
17. Cf. Leslie Howard, *Intégrale de la musique pour piano de Liszt, volume 23, Notes*, trad. Alain Midoux, Hyperion, 1993, <http://www.hyperion-records.co.uk/al.asp?al=CDA66683> (consulté le 26/11/2013).

entre Liszt et Berlioz et sur les particularités d'*Harold en Italie*, nous tenterons de résoudre ce mystère en établissant la genèse précise des deux transcriptions à partir de l'étude détaillée des sources manuscrites. L'examen des processus de transcription permettra, dans un second temps, d'éclairer les apports de l'activité de transcripateur de Liszt à sa formation de compositeur, ce qui, chemin faisant, entraînera l'exploration des modalités de la collaboration entre Liszt et Berlioz autour de la transcription pour piano et alto d'*Harold en Italie*.

Liszt, Berlioz, et *Harold*

La première rencontre entre Liszt et Berlioz, le 4 décembre 1830 à la veille de la création de la *Symphonie fantastique*, ainsi que les décennies d'amitié qui s'ensuivirent sont bien documentées¹⁸. Les deux musiciens devinrent très rapidement de proches amis ; Liszt était l'une des rares personnes que Berlioz tutoyait. David Cairns résume ainsi leur relation : « Pendant vingt-cinq ans ils allaient être de vrais amis, partageant leurs pensées intimes et savourant la compagnie et la personnalité l'un de l'autre¹⁹ ». Les deux musiciens, qui fréquentent les mêmes cercles, se côtoient constamment dans le Paris du début des années 1830, comme en témoignent ces échanges entre Liszt et Marie d'Agoult au printemps 1833 :

Pauvre Berlioz!... comme je me retrouve parfois dans son âme. Il est là, à côté de moi, tout à l'heure il pleurait, sanglotait dans mes bras²⁰.

Ou encore, alors que Liszt prévoit de se retirer chez lui pour travailler :

Je lirai, travaillerai, étudierai du matin au soir. Ma mère et Berlioz ont seuls la permission de forcer la consigne ; tous mes autres amis et connaissances me croiront parti²¹.

18. La relation amicale entre Liszt et Berlioz constitue un passage presque obligé des monographies lisztziennes : Alan Walker, *Franz Liszt, 1811-1861*, trad. Hélène Pasquier (Paris : Fayard, 1989), p. 186-190 ; Serge Gut, *Franz Liszt* (Paris : Fallois, 1989), p. 242-249 ; Émile Haraszti, *Franz Liszt* (Paris : Picard, 1967), p. 233-238. De même, on trouve un chapitre sur Liszt dans beaucoup d'ouvrages consacrés à Berlioz : David Cairns, *Hector Berlioz*, trad. Dennis Collins (Paris : Fayard, 2002), p. 539-575 ; Cécile Reynaud, « Liszt et Berlioz », in C. Massip et C. Reynaud (éd.), *Berlioz. La voix du romantisme* (Paris : Bibliothèque nationale de France / Fayard, 2003), p. 152-153. Enfin, le nom de Liszt apparaît très fréquemment dans les monographies de Peter Bloom (*The life of Berlioz*, Cambridge : Cambridge University Press, 1998), Hugh Macdonald (*Berlioz*, Londres : J. M. Dent & Sons Ltd, 1982), et Alban Ramaut (*Hector Berlioz : compositeur romantique français*, Arles : Actes sud, 1993). Voir également : Katherine Kolb Reeve, « Primal Scenes: Smithson, Pleyel, and Liszt in the Eyes of Berlioz », *19th-Century Music*, 18 (1995), p. 211-235.
19. D. Cairns, *op. cit.*, vol. 1, p. 482-483.
20. Franz Liszt et Marie d'Agoult, *Correspondance*, éd. Serge Gut et Jacqueline Bellas (Paris : Fayard, 2001), lettre numéro 8, de Liszt à Marie [Paris, mars ou avril 1833], p. 51-52.
21. *Ibid.*, lettre numéro 18, de Liszt à Marie [Paris, 15-16 mai 1833], p. 64.

Même longtemps après le départ de Liszt de la capitale française, ils continuent d'entretenir des amitiés communes, comme celle que Berlioz noue dans les années 1850 avec la Princesse Sayn-Wittgenstein, compagne de Liszt à Weimar.

Cette proximité sur le plan personnel s'accompagne d'une relation professionnelle très active. En effet, Liszt et Berlioz s'impliquent largement dans la carrière l'un de l'autre, à la fois en tant que compositeurs, organisateurs de concerts, chefs d'orchestre, critiques, et bien sûr concertiste (pour Liszt). Le pianiste se fait ainsi le champion de Berlioz non seulement en participant à de nombreux concerts organisés par son ami au cours des années 1830 et 1840, et en transcrivant, exécutant et publiant certaines de ses œuvres, mais aussi, plus tard, en dirigeant des œuvres de Berlioz lors de festivals qu'il organise en son honneur à Weimar²².

Les deux artistes s'éloignent finalement à la fin des années 1850, notamment, selon Cécile Reynaud, en raison du rapprochement entre Liszt et Wagner : « Berlioz n'était pas de l'avis de Liszt sur la place de Wagner dans la musique contemporaine et son scepticisme devant l'école de la "musique de l'avenir" ajouta à leurs divergences²³ ». En dépit de cette distance, l'intérêt de Liszt pour la musique de Berlioz reste vif : il retravaille ses transcriptions d'œuvres de Berlioz jusqu'à la fin des années 1870. En outre, il publie en 1855 dans la *Neue Zeitschrift für Musik* un long essai intitulé *Berlioz und seine Harold-symphonie*, dans lequel il propose une analyse d'*Harold en Italie* comme point de départ d'une réflexion plus générale sur la musique à programme²⁴.

Considérer la deuxième symphonie berliozienne comme emblématique de la musique à programme ne manque pas d'étonner au regard de l'absence de programme placé en tête de la partition d'*Harold en Italie*. Seul le titre de l'œuvre, en référence à Byron²⁵, ainsi que les titres de chacun des quatre mouvements lui confèrent sa puissance évocatrice. Il apparaît en outre qu'en dehors de l'alto

22. Trois « Semaines Berlioz » se déroulent à Weimar du 14 au 21 novembre 1852, du 17 au 21 février 1855, et du 16 février au 1^{er} mars 1856. Concernant l'implication de Liszt dans la carrière de Berlioz, on consultera notamment les travaux de Cécile Reynaud, « Franz Liszt, lecteur de Berlioz », in C. Viala (éd.), *Franz Liszt pédagogue. Actes des Rencontres de Villecroze du 15 au 19 septembre 1999* (Villecroze : Académie musicale de Villecroze, 2006), p. 84-99 ; « Berlioz, Liszt, and the Question of Virtuosity », trad. Peter Bloom, in P. Bloom (éd.), *Berlioz, Past, Present, Future* (Rochester : University of Rochester Press, 2003), p. 105-122 ; et « Liszt, Franz », in P. Citron et C. Reynaud (éd.), *Dictionnaire Berlioz* (Paris : Fayard, 2003), p. 309-311.

23. C. Reynaud, « Liszt et Berlioz », art. cit., p. 153.

24. Série d'articles publiés pour la première fois en allemand dans la *Neue Zeitschrift für Musik*, trad. Richard Pohl, 43/3 (13 juillet 1855) p. 25-32, 43/4 (20 juillet 1855) p. 37-46, 43/5 (27 juillet 1855) p. 49-55, 43/8 (17 août 1855) p. 77-84, et 43/9 (24 août 1855) p. 89-97. Un manuscrit incomplet de la version française originale du texte est conservé à la Bibliothèque nationale de France sous la cote Ms. 24359. Il est écrit de la main de la princesse Carolyne Sayn-Wittgenstein, mais il est daté et signé à la fin par Liszt : « Weymar Aout 55 ». Il porte des annotations de Berlioz et de Liszt.

25. *Childe Harold's Pilgrimage*, poème narratif en quatre chants publié entre 1812 et 1818.

solo, *Harold* est plus classique, dans la forme générale (au niveau de la nature, du nombre et de la succession des mouvements), que la *Symphonie fantastique*²⁶. Comparant *Harold* aux autres symphonies berliozziennes, à la fois du point de vue de la forme, du statut du héros, et de la présence d'un thème récurrent, Julian Rushton observe :

Harold en Italie has many complex facets, but rhetorically it is unproblematic compared to the autobiographical symphony, or the one based on a play. The scenes it develops are Berlioz's, not Byron's, and are not necessarily his own experiences: he makes no mention of an orgy of brigands, and if he came across a procession of pilgrims, it was as a witness, not a participant. The persona of *Symphonie fantastique* is the centre of attention; the persona of *Harold*, as Berlioz was the first to say, is an observer, signified by the isolation of the solo viola from the orchestra. Berlioz himself pointed out, not quite accurately, that *idée fixe* in *Symphonie fantastique* is transformed in each movement, whereas in *Harold* it remains unaffected by its surroundings²⁷.

Ces réflexions soulèvent la question du genre d'*Harold en Italie*, parfois qualifié de « fusion de concerto et de symphonie²⁸ ». Dans l'œuvre de Berlioz en effet, l'alto solo occupe un statut assez particulier : isolé de l'orchestre (placé à l'avant-scène avec la harpe), il incarne le personnage d'Harold, rêveur mélancolique qui contemple le monde sans trop y prendre part. La traduction musicale de cette attitude a été étudiée par Paul Banks qui, observant les interactions soliste-orchestre dans *Harold en Italie*, pointe les différents procédés par lesquels l'alto apparaît musicalement détaché du reste de l'orchestre²⁹. D'ailleurs, l'écriture de l'alto n'est pas concertante, et le soliste est finalement très peu présent dans

26. Cf. Julian Rushton, « Genre in Berlioz », in P. Bloom (éd.), *The Cambridge Companion to Berlioz* (Cambridge : Cambridge University Press, 2000), p. 41-52.

27. « *Harold en Italie* est une œuvre complexe par de nombreux aspects, mais elle ne pose pas autant de problèmes, d'un point de vue rhétorique, qu'une symphonie autobiographique ou qu'une symphonie fondée sur une pièce de théâtre. Les scènes qu'elle développe sont celles de Berlioz, non de Byron, et elles ne sont pas forcément issues d'épisodes réels de sa vie : il ne fait mention d'aucune orgie de brigands, et s'il croisa une procession de pèlerins, ce fut en tant que témoin, non en tant que participant. Le personnage principal de la *Symphonie fantastique* est au centre de l'attention, alors que le personnage d'*Harold* – Berlioz était le premier à le dire – reste spectateur, comme l'exprime l'isolement de l'alto soliste par rapport à l'orchestre. Berlioz lui-même a souligné, quoique de manière assez imprécise, que l'*idée fixe* de la *Symphonie fantastique* est transformée dans chaque mouvement, tandis que dans *Harold*, le thème récurrent n'est pas affecté par les changements de son environnement. » (nous traduisons), Julian Rushton, *The Music of Berlioz* (Oxford : Oxford University Press, 2001), p. 247-248.

28. C. Massip et C. Reynaud (éd.), *op. cit.*, p. 13.

29. Cf. Paul Banks, « Harold, de Byron à Berlioz », in C. Wasselin et P. R. Serna (éd.), *Hector Berlioz* (Paris : L'Herne, 2003 ; coll. « Cahiers de l'Herne »), p. 152-161.

l'œuvre³⁰. Berlioz tient tout particulièrement à cet aspect et reproche à Liszt en juillet 1852 de donner trop de place à l'alto dans la transcription :

Ne penses-tu pas que la part que tu donnes à l'alto, plus grande que celle qu'il a dans la partition, altère la physionomie de l'ouvrage?... l'alto ne doit intervenir dans la partition de piano que de la façon dont il est employé dans l'autre. Ici le piano représente l'orchestre, l'alto doit demeurer à part et se renfermer dans son radotage sentimental, tout le reste lui est étranger, il *assiste* à l'action et ne s'y mêle point³¹.

Le nouveau statut de l'œuvre, qui, par la transcription, devient quasiment une pièce de musique de chambre, modifie de fait la relation ambivalente que l'alto soliste entretient avec l'orchestre : cet aspect particulier de la partition, qui concerne l'équilibre entre les forces instrumentales en présence, semble, la lettre précédente en atteste, l'un des plus délicats à transcrire.

La genèse des deux transcriptions : chronologie

L'histoire de la relation entre Liszt et *Harold en Italie*, qui s'étend de 1834 à 1880, est longue et complexe. La genèse des deux transcriptions n'a jamais fait l'objet de recherches détaillées, en dépit d'une documentation assez complète sur le sujet, rassemblée par Adrienne Kaczmarczyk et Eszter Mikusi en 2009 dans le volume de la *New Liszt Edition* consacré à ces transcriptions, et des précieuses informations que la monographie *Liszt as transcriber* apporte sur la collaboration entre Berlioz et Liszt (mais focalisée principalement sur la *Symphonie fantastique*)³².

Le rassemblement et la mise en ordre des sources permettent de reconstruire une chronologie dans laquelle plusieurs zones d'ombre subsistent toutefois : la datation précise de certains documents est impossible à établir, les aventures d'un manuscrit entre deux remaniements restent parfois inconnues, et il se peut que réapparaissent un jour certaines sources dont nous aurions jusqu'ici ignoré l'existence. Pourtant, le nombre de documents autour des transcriptions d'*Harold en Italie* est suffisant pour que puisse être reconstituée l'histoire de ce projet.

30. Cf. Mark Evan Bonds, « *Sinfonia anti-eroica*: Berlioz's *Harold en Italie* and the Anxiety of Beethoven's Influence », *The Journal of Musicology*, 10 (1992), p. 417-463.
31. Hector Berlioz, *Correspondance générale, volume IV, 1851-1855*, éd. Pierre Citron, Yves Gérard et Hugh J. Macdonald (Paris : Flammarion, 1983), p. 183-184, lettre numéro 1501 du 3 ou 4 juillet 1852 de Berlioz à Liszt.
32. Cf. F. Liszt, *Harold en Italie (Berlioz) and other works*, éd. A. Kaczmarczyk et E. Mikusi, *op. cit.*, Préface ; et Jonathan Savi Kregor, *Liszt as transcriber* (Cambridge : Cambridge University Press, 2010). Voir aussi, du même auteur, « Collaboration and Content in the *Symphonie fantastique* Transcription », *The Journal of Musicology*, 24 (2007), p. 195-236.

L'analyse des sources manuscrites et son recoupement avec les informations présentes dans la correspondance permet d'établir quatre épisodes principaux dans l'écriture des deux transcriptions : elles sont toutes deux commencées entre 1834 et 1838, puis la transcription de l'ensemble de l'œuvre pour piano et alto est remaniée autour de 1852, et autour de 1879-1880, juste avant sa publication. La transcription du deuxième mouvement pour piano seul est remaniée une seule fois, en 1862, avant sa publication en 1866.

1834-1838 : un projet interrompu ?

La datation de la transcription pour piano seul de la « Marche de pèlerins »

La date à laquelle Liszt commence son travail de transcription de la « Marche de pèlerins » est difficile à établir : rien ne permet d'affirmer que la transcription a été commencée dès 1834. En effet, contrairement à ce que l'on a pu écrire, la « Marche de pèlerins » fut bien donnée dans sa version orchestrale au concert du 9 avril 1835, et non exécutée au piano par Liszt³³. Le compte rendu du concert, rédigé par Berlioz, en atteste :

S'il était permis à l'auteur de cet article de citer en finissant un de ses ouvrages, il dirait à propos de la *Marche de pèlerins* que, malgré la précision avec laquelle elle a été rendue, les nuances de *pianissimo* du commencement et de la fin n'ont pas été assez indiquées par l'orchestre. Le *crescendo* et le *decrescendo* doivent être pris sur une échelle plus étendue ; mais beaucoup de temps et de nombreuses répétitions seraient nécessaires pour vaincre cette difficulté, et il n'y a guère que des musiciens de Paris qui aient pu ainsi apprendre à l'improviste un morceau compliqué et ne laisser paraître dans son exécution que des imperfections de cette nature³⁴.

En outre, il est peu probable que Liszt ait eu accès à la partition manuscrite de Berlioz juste après avoir assisté à la création de l'œuvre le 23 novembre 1834 : Berlioz en a encore besoin pour les concerts du 14 et du 28 décembre suivants³⁵.

33. Une erreur a été commise en 2001 par Paul Banks et Hugh Macdonald qui écrivent dans l'avant-propos du volume de la *New Berlioz Edition* consacré à *Harold en Italie* : « Liszt assista aux première et troisième exécutions d'*Harold en Italie* et peu après, le 9 avril 1835, interpréta le deuxième mouvement dans un arrangement pour piano seul à l'Hôtel de ville. » (H. Berlioz, *Harold en Italie*, éd. P. Banks et H. Macdonald, *op. cit.*, p. xiv).
34. Hector Berlioz, « Concerts [sic] de M. Liszt – Hôtel de Ville (Salle Saint-Jean) », *Journal des débats* (25 avril 1835), Cf. Hector Berlioz, *Critique Musicale, volume II (1835-36)*, éd. Marie-Hélène Coudroy-Saghâi (Paris : Buchet-Chastel, 1998), p. 133. L'orchestre était dirigé par Narcisse Girard.
35. *Harold en Italie* est en effet redonné le 14 décembre 1834, puis le 28, dans les mêmes conditions que lors de la création (salle du Conservatoire, sous la direction de Narcisse Girard, avec Chrétien Ubran tenant la partie d'alto soliste). On ne sait pas si Liszt était dans la salle le 14, en revanche on a la certitude qu'il était présent au concert du 28 décembre puisqu'il y exécute deux mouvements de sa transcription de la *Symphonie fantastique* (Cf. Geraldine

Même s'il reste possible que Liszt ait consulté la partition à l'occasion du concert d'avril 1835, il n'y a aucune certitude qu'il ait commencé à transcrire *Harold en Italie* avant son départ pour la Suisse en mai 1835.

Au vu des sources, il est aujourd'hui impossible de savoir si Liszt a entamé son travail de réécriture sur la « Marche de pèlerins » dès 1834, ou s'il a réalisé cette transcription en même temps que celle de l'ensemble de l'œuvre pour piano et alto en 1836-1837. En effet, il subsiste deux manuscrits pour la transcription de la « Marche de pèlerins » pour piano seul, conservés au Goethe- und Schiller-Archiv à Weimar³⁶. Ils contiennent deux versions successives, assez différentes, de la transcription. Le manuscrit de la seconde version, autographe, porte une date (1862); nous l'appellerons désormais « Weimar 2 ». Le manuscrit de la première version en revanche, de la main d'un copiste, comporte des annotations de Liszt mais n'est pas daté; nous l'appellerons « Weimar 1 ». Rena Charnin Mueller, grande spécialiste lisztienne, semble avoir changé d'avis concernant la datation de ce manuscrit: dans sa thèse de doctorat (soutenue en 1986), elle envisageait que Liszt ait commencé à transcrire la « Marche de pèlerins » dès 1834, en s'appuyant sur la nature du papier utilisé pour le premier manuscrit connu de l'œuvre³⁷, mais elle retient dans son récent catalogue des œuvres de Liszt pour la *Marche des Pèlerins* « 1836-37-1862 », et non « 1834-1862 »³⁸. L'argument concernant le papier, comme le soulignait déjà Rena Charnin Mueller, est insuffisant pour avancer une datation certaine: un papier ancien a pu être réutilisé

Keeling, « Liszt's Appearances in Parisian concerts, 1824-1834, Part 2: 1834-1844 », *Liszt Society Journal*, vol. XII (1987), p. 10).

36. D-Wrgs 60/U41, sans date, 13 pages, et D-Wrgs 60/U60, daté « Rome, octobre 1862 », 8 pages. Une copie supplémentaire est également signalée à Washington, US-WC, cote ML 96. L58 (13 pages).
37. « While there are two extant MSS for this work, only one is definitely early, though undated. MS U41 is on 16-stave J WHATMAN paper, the same paper Liszt used for the Mendelssohn *Fantasy on Songs Without Words* (MS K1) in August 1834. Although this is merely corollary evidence and cannot suggest a precise date for the *Marche des Pèlerins*, it does offer some guidance for the composition of the Berlioz transcription » (« Il existe deux manuscrits complets pour cette œuvre, mais un seul est sans le moindre doute précoce, bien que non daté. Le manuscrit U41 est écrit sur un papier à musique réglé en 16 portées de la marque J. Whatman. Le même papier à musique a été utilisé par Liszt pour sa *Fantaisie sur les Romances sans paroles* de Mendelssohn (MS K1) en août 1834. Bien que l'utilisation de ce papier ne puisse à elle seule constituer une preuve suffisante pour dater précisément la *Marche des Pèlerins*, elle peut cependant contribuer à informer notre datation de la transcription. », nous traduisons), Rena Charnin Mueller, *Liszt's Tasso Sketchbooks: Studies in Sources and Revisions*, thèse de doctorat soutenue à New York en 1986, p. 262-263. La qualité du papier est précisée en *Appendice B (Music Papers)*, item 5 (p. 366): « J WHATMAN [1834] (347x267mm.; white paper, rastral-ruled, 12 staves; 10mm. rastral) ». L'autre transcription (pour piano et alto) est réalisée sur le papier suivant: « [Maltese Cross in Circle [post 1836]] (360x275mm.; white paper, rastral-ruled, 14 staves; 9mm. rastral) » (Appendice B, item 11, p. 367).
38. M. Eckhardt et R. C. Mueller, *Liszt's Works, op. cit.*

tardivement. Nous avons donc recherché si des éléments purement musicaux pourraient étayer l'hypothèse d'une transcription commencée dès 1834-1835, en comparant les états primitifs du manuscrit de Berlioz avec la première version disponible de la transcription de Liszt (Weimar 1)³⁹. En effet, si Liszt avait commencé sa transcription dès 1834-1835, certaines corrections effectuées ensuite par Berlioz n'apparaîtraient pas dans cette première version, et on y observerait donc la version primitive de certains passages.

Cette recherche a donné des résultats mitigés car elle s'est heurtée à deux difficultés majeures : d'un côté, l'absence de datation précise des corrections de Berlioz dans son propre manuscrit, et de l'autre, la faible fidélité de la transcription pour piano seul qui est plus éloignée de la partition d'orchestre que la transcription pour piano et alto.

Dans plusieurs exemples, les corrections effectuées par Berlioz sur son manuscrit sont effectivement reportées sur la transcription de Liszt dès la première version (Weimar 1). Ainsi, Berlioz a réécrit les mesures 88 à 97, et modifié, entre autres, la ligne mélodique du *canto* des violoncelles mesures 90 à 92 (Fig. 2) :

FIGURE 2 • La datation de la transcription pour piano seul

2.1) Berlioz, *Harold en Italie*, 2^e mouvement, mes. 90-92, partie de violoncelles, version primitive (cf. H. Berlioz, *Harold en Italie*, éd. P. Banks et H. Macdonald, *op. cit.*, Appendice I(d), p. 225)



2.2) Berlioz, *Harold en Italie*, 2^e mouvement, mes. 90-92, partie de violoncelles, version finale



Dès la première version connue de la transcription pour piano seul de Liszt (Weimar 1) figure la ligne mélodique de la version finale de Berlioz. Cet argument, associé à d'autres exemples similaires, permet d'affirmer que le transcrip- teur a eu pour support une version aboutie de la partition. Malheureusement, ce constat ne permet pas de dater le début de la transcription pour piano seul (1834

39. Le manuscrit de Berlioz, aujourd'hui conservé à la Bibliothèque nationale de France (F-Pn, Ms. 1189), porte de nombreuses révisions, collettes et quelques pages insérées (sur un autre papier). Une liste des remaniements est dressée par Paul Banks et Hugh Macdonald dans H. Berlioz, *Harold en Italie*, *op. cit.*, Appendices 1 à 3, p. 214-240. On consultera également la thèse de doctorat de D. Kern Holoman, *The Creative Process in the Autograph Musical Documents of Hector Berlioz, c.1818-1840* (Ann Arbor, 1980) et du même, *Catalogue of the Works of Hector Berlioz* (Kassel/Bâle/Londres/New York : Bärenreiter, 1987), p. 138-144.

ou 1836), puisque la période des corrections effectuées par Berlioz sur le manuscrit n'est pas connue avec précision.

Dans de nombreux autres exemples, il s'avère impossible de déterminer la version exacte sur laquelle Liszt s'est appuyé pour sa transcription. En effet, le statut de la partition pour piano seul est différent, dans le projet de Liszt, de celui de la transcription pour piano et alto : le souci de fidélité à l'œuvre originale semble moindre. D'ailleurs, contrairement aux partitions de piano de la *Symphonie fantastique* et d'*Harold en Italie* pour piano et alto, la *Marche des pèlerins* pour piano seul ne comporte aucune indication d'instrumentation : le pianiste n'a pas souhaité donner de valeur informative à sa partition. La manière dont Liszt transcrit l'ostinato sur *si* au début du mouvement en témoigne (Fig. 3, page suivante) : dès la première version de la transcription pour piano et alto (manuscrit de Berlin⁴⁰), Liszt se préoccupe de rendre l'effet de corde pincée produit par la harpe et les pizzicati d'alto et de contrebasse (Fig. 3.2). Ceci explique, selon nous, la présence de la doublure d'octave au rythme différencié (noire en bas de la main gauche) qui vient renforcer l'attaque de la note. En revanche, dans les deux versions de la transcription pour piano seul, Liszt simplifie le motif en conservant le matériau mais pas la texture de l'élément.

L'étroite fidélité à l'œuvre originale n'étant pas la priorité de Liszt dans la version pour piano seul de la « Marche de pèlerins », cette transcription est par moments assez éloignée de la partition d'orchestre. Or les corrections que Berlioz a effectuées sur son manuscrit sont assez minimes : elles concernent généralement la répartition précise de l'orchestration, parfois le détail d'une courbe mélodique... Si bien qu'il est le plus souvent impossible de savoir si les écarts que l'on peut constater entre l'œuvre de Berlioz et la transcription de Liszt sont dus à l'existence de différentes versions dans l'œuvre source, ou simplement à des choix de transcription. Par exemple, Berlioz a réécrit le contrechant de l'alto solo mesures 144 à 161 (Fig. 4.1 et 4.2, page 93). À cet endroit, les deux versions de la transcription pour piano seul de Liszt sont différentes (Fig. 4.3 et 4.4, page 94). Toutefois, il est très délicat de conserver, dans la transcription pour piano seul, à la fois le *canto* et sa doublure d'octave, son accompagnement harmonique, et le contrechant de l'alto (qui se trouve dans le même registre). Les solutions choisies par Liszt diffèrent dans les deux versions de la transcription, mais, dans les deux cas, Liszt a préféré conserver l'idée rythmique du contrechant (en appliquant les triolets sur une autre strate), plutôt que sa ligne mélodique précise. Il est donc impossible de déterminer, au vu de ces transcriptions, la version de Berlioz que Liszt avait exactement sous les yeux, et s'il a transcrit à partir de deux sources différentes ou à partir de la même source dans le premier manuscrit de Weimar et dans le second.

40. D-Bsb, Mus. ms. aut. Liszt. 2,1, sans date, 89 pages, Cf. plus bas (paragraphe suivant).

FIGURE 3 • Un souci de fidélité moindre dans la transcription pour piano seul

3.1) Berlioz, *Harold en Italie*, 2^e mouvement, mes. 1-2

Harpe

Altos

Violoncelles

Contrebasses

ppp

ppp

ppp

ppp

pizz.

arco

pizz.

ppp

3.2) Liszt, *Partition de piano d'Harold en Italie*, transcription pour piano et alto, 2^e mouvement, mes. 1-2 (manuscrit de Berlin)

Piano

ppp Harpe et Basses

arco

*

3.3) Liszt, transcription de la « Marche de pèlerins » pour piano seul, première version, mes. 1-2 (Weimar 1)

Piano

3.4) Liszt, transcription de la « Marche de pèlerins » pour piano seul, version finale, mes. 1-2 (Weimar 2)

Piano

pp

arco

FIGURE 4 • La datation de la transcription pour piano seul, un problème insoluble

4.1) Berlioz, *Harold en Italie*, 2^e mouvement, mes. 144-151, version finale

93

144

Alto solo *f*

Violons 1
Violoncelles

Violons 2
Altos

Contrebasses

poco sf

sempre pizz.

Alt.S.

Vln. 1
Cello

Vln. 2
Alt.

Cb

4.2) Berlioz, *Harold en Italie*, 2^e mouvement, mes. 144-151, partie d'alto solo, version primitive (cf. H. Berlioz, *Harold en Italie*, éd. P. Banks et H. Macdonald, *op. cit.*, Appendice I, p. 216)

144

Alto solo *f*

4.3) Liszt, transcription de la « Marche de pèlerins » pour piano seul, mes. 144-151, première version (Weimar 1, p. 5)

94

Piano

144

8^{va}-----

8^{va}-----

4.4) Liszt, transcription de la « Marche de pèlerins » pour piano seul, mes. 144-151, version finale

Piano

144

Nous avons rencontré davantage d'exemples indécis comparables à ce dernier, que d'exemples probants similaires au premier cas présenté en Figure 2. La datation de la transcription pour piano seul (1834 ou 1836?) demeure donc incertaine.

La transcription de l'ensemble de l'œuvre pour alto et piano

Quelle que soit la date à laquelle Liszt a commencé sa transcription pour piano seul de la « Marche de Pèlerins », il réalise l'essentiel de ses travaux sur *Harold en Italie* en 1836-1837. En effet, on apprend par sa correspondance qu'il a accès au manuscrit de Berlioz durant l'été 1836, d'avril à octobre environ. En mars 1836, Liszt demande à sa mère d'emprunter la partition d'orchestre d'*Harold en Italie* à Berlioz et de la lui apporter à Genève :

Nous vous attendons toujours pour votre fête au mois de mai = si vous voyez Berlioz, remerciez-le de sa bonne lettre et dites-lui que je lui répondrai prochainement. Prévenez-le aussi de votre voyage au mois de mai et priez-le de vous confier pour 2 mois la partition de sa *Symphonie d'Harold*, dont je voudrais faire la partition de piano, si toutefois cela l'arrange ! Il me semble qu'il n'aurait rien à craindre pour la partition si c'est vous qui vous chargez de me l'apporter et de la lui rendre à votre retour⁴¹.

En septembre 1836, Berlioz prie Liszt de lui renvoyer son manuscrit pour le concert du 4 décembre, au programme duquel *Harold* est inscrit :

Il faut pourtant que tu prennes la plume pour me dire à qui tu as confié mes partitions ; elles ne me sont pas encore parvenues et cela m'inquiète, je vais en avoir besoin pour un concert⁴².

En décembre 1837, Liszt écrit à Berlioz que l'achèvement de son travail approche, et lui envoie une première ébauche de la transcription pour piano et alto⁴³. Ce manuscrit autographe complet de la partie de piano, comportant de nombreuses corrections et collettes ainsi que des annotations des deux compositeurs, est aujourd'hui conservé à la Staatsbibliothek de Berlin (nous l'avons

41. Franz Liszt, *Correspondance*, éd. Pierre-Antoine Huré et Claude Knepper (Paris : JC Lattès, 1987), p. 83-84. Voir également Franz Liszt, *Briefwechsel mit seiner Mutter*, éd. Klara Hamburger (Eisenstadt : Amt der Burgenländischer Landesregierung, 2000), p. 92.

42. Cf. Hector Berlioz, *Correspondance générale, volume II, 1832-1842*, éd. Frédéric Robert (Paris : Flammarion, 1975), p. 308, lettre numéro 478 du 27 septembre 1836 de Berlioz à Liszt.

43. *Ibid.*, p. 387, lettre numéro 525 du 8-10 décembre 1837 de Liszt à Berlioz : « Tu recevras bientôt l'arrangement de piano de ta seconde symphonie. »

appelé « manuscrit de Berlin »)⁴⁴. Liszt reçoit en février 1838 l'accord de Berlioz pour la publication de cette transcription chez Hofmeister :

J'ai parlé à Richault de la gravure de mes deux ouvertures que tu as réduites pour le piano, il ne s'en soucie pas ; pour la symphonie, si Hoffmeister [*sic*] veut m'en donner un prix raisonnable je ne demande pas mieux que de la lui laisser publier, ainsi que les deux autres manuscrits que tu m'as envoyés ; fais la négociation toi-même, je te confie mes intérêts absolument⁴⁵.

Pour une raison inconnue, cette publication, annoncée le 6 mars 1838 dans la *Neue Zeitschrift für Musik*⁴⁶, n'a pas eu lieu.

1851-1855 : circulations, révisions et copies de manuscrits

Alors que l'étape initiale (1834-38) concernait les deux transcriptions, la première phase de révision, qui se déroule entre 1851 et 1855, n'implique que la transcription de l'ensemble de l'œuvre pour piano et alto. Le 13 avril 1851, Liszt dirige *Harold en Italie* à Weimar. Au début de l'été 1852, il souhaite récupérer son manuscrit de la transcription pour piano et alto. Berlioz lui suggère alors un certain nombre de modifications :

J'ai retrouvé ta partition de piano d'*Harold*, mais point de *Roi Lear* ce qui me confirme dans l'idée où je suis d'avoir remis cette ouverture à Belloni avec celle des *Francs-Juges*. [...] Le 3^{ème} morceau surtout contient une foule de modifications qui, je le crains, sont intraduisibles sur le piano, il faudra sacrifier beaucoup de tenues. Je te prie aussi de ne pas conserver la forme de *trémolo arpégé* que tu emploies dans l'introduction à *la main gauche*, cela produit au piano l'effet contraire de l'orchestre et empêche de bien distinguer le dessin lourd mais calme des basses. C'est encore un effet de trémolo à sacrifier, je le crains, et qui en tout cas, transporté ainsi au grave fait trop de bruit et distrait l'attention⁴⁷.

À la suite de ces indications, Liszt reprend sa transcription : c'est peut-être au cours de cette phase de révision qu'il sort et remplace des pages entières du manuscrit que lui a renvoyé Berlioz ; certaines feuilles sont isolées et se perdent, c'est ainsi qu'on retrouve aujourd'hui deux pages du manuscrit autographe de la partie de piano (le manuscrit de Berlin) à la Bibliothèque nationale de Hongrie à Budapest⁴⁸.

44. D-Bsb, Mus. ms. aut. Liszt. 2,1, sans date, 89 pages.

45. H. Berlioz, *Correspondance générale, volume II, op. cit.*, p. 412, lettre numéro 538 du 8 février 1838 de Berlioz à Liszt.

46. *Neue Zeitschrift für Musik*, 8/19, p. 76.

47. H. Berlioz, *Correspondance générale, volume IV, 1851-1855, op. cit.*, p. 183, lettre numéro 1501 du 3 ou 4 juillet 1852 de Berlioz à Liszt.

48. H-Bn, Ms. Mus. 20, Cf. Mária Eckhardt, *Liszt's Music Manuscripts in the National Széchényi Library* (Budapest : Akadémiai Kiadó, 1986), p. 55-57 et 166-168.

Selon Adrienne Kaczmarczyk et Eszter Mikusi, la transcription est ensuite copiée au propre par deux élèves de Liszt, Hans von Bronsart (1830-1913) et Hans von Bülow (1830-1894), entre juillet 1852 et juillet 1853, année pendant laquelle ils sont tous à Weimar⁴⁹. Bronsart copie les premier et quatrième mouvements tandis que Bülow a la charge des mouvements centraux et de la partie d'alto solo⁵⁰. Ces mises au propre témoignent probablement de l'intention de Liszt d'envoyer la partition à un éditeur, tout comme l'inscription de la transcription d'*Harold en Italie* à son catalogue d'œuvres publié en 1855⁵¹. Cependant, une fois de plus et pour une raison à nouveau inconnue, le projet échoue : la partition n'est pas publiée, et le manuscrit de Berlin est égaré. Liszt l'indique comme perdu (« verloren ») sur l'une de ses listes d'œuvres au début des années 1870⁵².

1862-1866 : publication de la Marche des pèlerins pour piano seul

En 1862, en vue de la publication d'une suite de concert comprenant plusieurs réécritures d'œuvres de Berlioz⁵³, Liszt invalide sa précédente transcription de la « Marche de pèlerins » pour piano seul (Weimar 1). Outre un large trait en diagonale barrant les deux premières pages de musique, il inscrit à l'encre rouge sur la page de titre « gilt nicht » (littéralement : « ne vaut rien »). Il en réalise une nouvelle version, dont le manuscrit entièrement autographe (Weimar 2) est envoyé à l'éditeur Rieter-Biedermann pour la publication de l'œuvre en 1866.

1877-1880 : publication de la transcription complète pour piano et alto

La maison d'édition Leuckart publie en 1876 la seconde version de la *Partition de piano* de la *Symphonie fantastique*. Son directeur, Constantin Sander (1826-1905), suggère à cette occasion la publication de la transcription d'*Harold en Italie* pour

49. Cf. F. Liszt, *Harold en Italie (Berlioz) and other works*, éd. A. Kaczmarczyk et E. Mikusi, *op. cit.*, p. xxxiv.
50. La copie de Bronsart est conservée à Weimar : D-Wrha, ADV 690 (Hochschularchiv - Thüringisches Landesmusikarchiv). La copie de la partie d'alto de la main de Bülow est aujourd'hui conservée à Berlin (avec le manuscrit autographe de la partie de piano) : D-Bsb, Mus. ms. aut. Liszt. 2, 2, sans date, 15 pages.
51. Cf. Franz Liszt, *Thematisches Verzeichniss der Werke von F. Liszt* (Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1855), p. 34-35.
52. Cf. R. C. Mueller, *op. cit.*, p. 75.
53. La *Marche des pèlerins* de la *symphonie Harold en Italie*, la *Danse des sylphes* de la *Damnation de Faust* et la *Marche au supplice* de la *Symphonie fantastique* sont toutes trois publiées chez Rieter-Biedermann en 1866, avec des numéros de cotages consécutifs, ce qui laisse penser que Liszt avait vraisemblablement l'intention d'en faire une suite de concert (Cf. Jay Michael Rosenblatt, « Review », *Notes, Second Series*, 53 (1997), p. 1313-1316).

piano et alto, dont il a en sa possession le manuscrit autographe, que Liszt pensait perdu. Ce dernier donne son accord dans une lettre du 5 décembre 1877 :

Mit Vergnügen werde ich das wieder aufgefundenene Manuscript der Harold-Symphonie Partition de Piano et Alto >druckfertig< machen und Ihnen überlassen. Senden Sie mir bald das Manuscript nebst der *Original-Partitur* von Berlioz, die mir zu genauen Revision des Arrangements nothwendig [*sic*] ist. Mein Honorar soll billig ausfallen, da mir die Herausgabe dieser vor 40 Jahren in der Schweiz gefertigten Bearbeitung in Ihrem Verlag engenehm ist. Längst hätte ich sie veröffentlicht, wenn das Manuscript nicht verloren gegangen wäre⁵⁴.

Une copie au propre de la transcription est donc envoyée à Liszt, qui y apporte quelques corrections avant de la retourner à Sander à la fin de l'année 1878⁵⁵. Cette copie corrigée est aujourd'hui conservée à la Bibliothèque nationale de France à Paris (nous l'appellerons « manuscrit de Paris⁵⁶ »). Le 27 juillet 1879, Bülow reçoit de Liszt le récit de cet épisode :

Vous savez que la seconde édition passablement corrigée, de ma partition de piano de la Symphonie fantastique de Berlioz a été publiée par Sander (Leuckart) à Leipzig. Il m'envoya l'année dernière une copie suffisante de mon arrangement pour Piano et Alto principal du « Harold-Berlioz ». J'y ai fait plusieurs changements, et si M^r Sander s'accorde avec l'éditeur-propriétaire [*sic*] Brandus (Paris) mon arrangement paraîtra bientôt⁵⁷.

En 1880, les arrangements entre Leuckart et l'éditeur propriétaire Brandus sont faits ; Liszt adresse à Brandus les épreuves corrigées le 2 juin :

54. « Je préparerai le manuscrit de Partition de piano et alto de la symphonie Harold pour l'édition et vous l'enverrai avec plaisir. Envoyez-le moi rapidement, avec la *partition originale* de Berlioz, qui est nécessaire pour une révision précise de la transcription. Je ne demanderai qu'une modeste rétribution, car je suis heureux que votre maison publie cet arrangement que j'ai terminé en Suisse il y a quarante ans. Je l'aurais publié depuis bien longtemps, si le manuscrit ne s'était pas égaré. » (nous traduisons), La Mara [Marie Lipsius], *Franz Liszt's Briefe, vol. 2, Von Rom bis an's Ende* (Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1893), lettre numéro 213, p. 257.
55. Cf. Franz Liszt, *The Letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff 1871-1886*, éd. Edward N. Waters, trad. William R. Tyler (Cambridge/Londres : Harvard University Press, 1979), p. 321 et 329-331 (lettres du 29 octobre et du 27 décembre 1878).
56. F-Ph, Ms. 171, incomplet, copiste inconnu avec annotations et corrections autographes, non daté, 96 pages. Cf. Michael Saffle, « Liszt Music Manuscripts in Paris. A Preliminary survey », in M. Saffle (éd.), *Liszt and his World, Franz Liszt Studies Series, 5* (New York : Pendragon Press, 1998), p. 101-136 (en part. p. 126).
57. *Correspondance Franz Liszt – Hans von Bülow*, éd. La Mara [Marie Lipsius] (Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1899), p. 405 (lettre numéro 202 de Liszt à Bülow, le 27 juillet 1879 de Weimar).

Les épreuves de la Symphonie « Harold » que je vais vous restituer aujourd'hui sont exorbitamment [*sic*] fautives. Veuillez me renvoyer l'exemplaire *ci-joint*, corrigé par moi, avec les secondes épreuves corrigées par le graveur, et y ajouter celles de la partie d'*alto principal*, tirée à part afin que je la corrige aussi⁵⁸.

La transcription est gravée par Brandus en 1880 à partir du manuscrit de Paris, Leuckart n'agissant finalement que comme distributeur de l'édition Brandus.

Premières conclusions

Malgré les aléas et zones d'ombre qui subsistent dans la genèse de la transcription d'*Harold en Italie* pour piano et alto, aucune source ne semble manquer (Fig. 5). En effet, le manuscrit de Paris donne la clef de chacune des différences entre le manuscrit de Berlin et la partition publiée (Fig. 6, pages suivantes).

FIGURE 5 • Les sources manuscrites concernant les transcriptions lisztziennes d'*Harold en Italie*

Berlioz, *Harold en Italie* : un manuscrit conservé à Paris :

F-Pn Ms. 1189 : manuscrit autographe du conducteur, daté « Montmartre, 22 juin 1834 » (268 pages)

Liszt, transcription de la « Marche de pèlerins » pour piano seul : deux manuscrits conservés à Weimar :

- **Weimar 1** D-Wrgs 60/U41 : copiste inconnu, annotations de Liszt, sans date (13 pages)
 - **Weimar 2** D-Wrgs 60/U60 : manuscrit autographe, daté « Rome, octobre 1862 » (8 pages)
-

Liszt, transcription de l'ensemble de l'œuvre pour piano et alto : deux principaux manuscrits mais nombreuses copies et documents éparpillés :

- **Manuscrit de Berlin** D-Bsb, Mus. ms. aut. Liszt. 2,1 : manuscrit autographe de la partie de piano, nombreuses ratures et colletes, annotations de Liszt et de Berlioz, sans date (89 pages)
 - Pages extraites de ce manuscrit : H-Bn, Ms. Mus. 20 : fragment autographe avec corrections autographes, sans date (2 pages)
 - Copies au propre de ce manuscrit :
 - D-Bsb, Mus. ms. aut. Liszt. 2,2 : copie de Bülow de la partie d'alto, sans date (15 pages)
 - D-Wrhsa, ADV 690 copie de Bronsart de la partie de piano 1^{er} et 4^e mouvements, sans date
 - **Manuscrit de Paris** F-Pn, Ms. 171 : incomplet, copiste inconnu, annotations et corrections autographes, sans date (96 pages)
-

58. Cf. F-Pn, NLA – 280, lettre de Liszt à l'éditeur Brandus le 2 juin 1880.

FIGURE 6 • La complémentarité des sources pour la transcription pour piano et alto

6.1) Berlioz, *Harold en Italie*, 1^{er} mouvement, mes. 490-498

490

Piccolo

Flûte

Hautbois a 2.

Clarinettes (ut) a 2.

Cors (sol) a 2.

Cors (ré) a 2.

Bassons a 4.

Trompettes (ut) a 2.

Cornets (la) a 2.

Trombones 1-2 a 2.

Trombone 3

Timbales

Alto solo

Violons 1

Violons 2

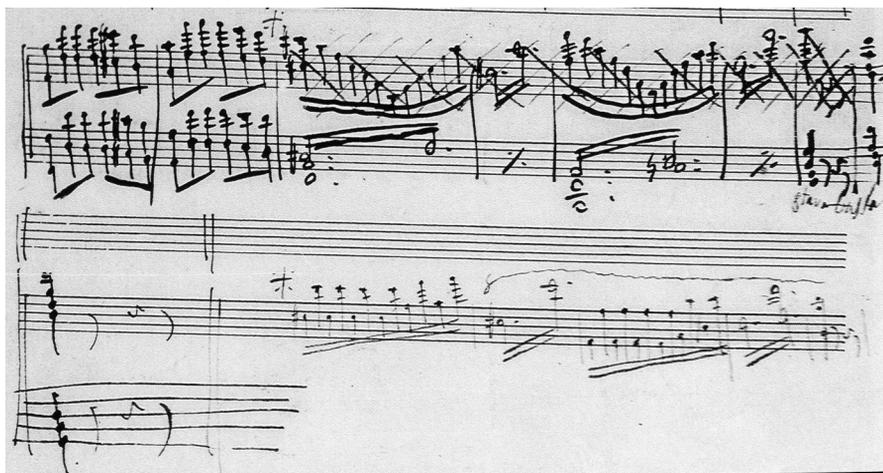
Altos

Violoncelles

Contrebasses

This page of a musical score features 21 staves, each labeled with an instrument. The instruments listed from top to bottom are: Picc., Fl., Hb., Cl., Co., Co., Bsn., Tpt. do, Cnt., Tbn. 1-2, Tbn. 3, Timb., Alt. S., Vln. 1, Vln. 2, A., Vc., and Cb. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The Piccolo, Flute, Horn, Clarinet, and Bassoon parts feature long, horizontal lines indicating sustained notes or chords. The strings (Violins, Viola, Violoncello, and Contrabasso) have more active, rhythmic parts. The overall layout is clean and professional, typical of a high-quality musical score.

6.2) Liszt, *Partition de piano d'Harold en Italie*, manuscrit de Berlin, p. 34



6.3) Liszt, *Partition de piano d'Harold en Italie*, manuscrit de Paris, p. 39



Sur le manuscrit de Paris, la dernière version du manuscrit de Berlin est mise au propre par le copiste, puis certains passages sont raturés et corrigés par Liszt; les corrections donnent alors la version finale publiée. Par exemple, pour les dernières mesures du premier mouvement, le manuscrit de Berlin contient deux versions : Liszt a hésité sur la meilleure manière de transcrire la tenue (en tutti et

6.4) Liszt, *Partition de piano d'Harold en Italie*, 1^{er} mouvement, mes. 492-500

The image displays a musical score for Liszt's *Partition de piano d'Harold en Italie*, measures 492-500. The score is in G major and 6/8 time. It features three systems. The first system includes an Alto part and a Piano part. The second system includes an Alto part and a Piano part. The third system includes an Alto part and a Piano part. The Piano part in the first system shows a transition from eighth notes to repeated chords, marked with asterisks. The Piano part in the second system shows a transition from repeated chords to eighth notes, also marked with asterisks. The Alto part in the second system is marked with 'A' and shows a transition from eighth notes to eighth rests.

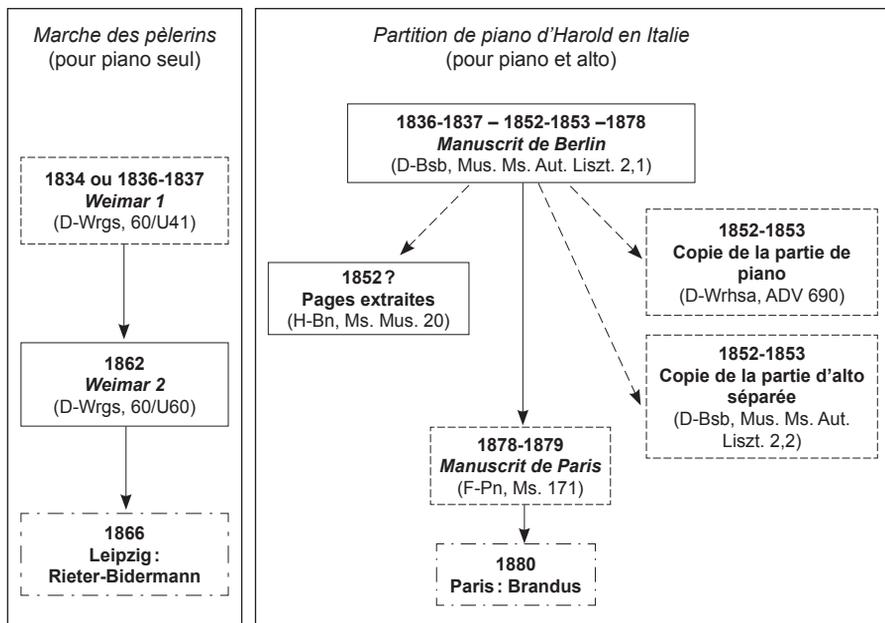
103

avec des trémolos de cordes chez Berlioz), il a réécrit en conséquence la partie de main droite en bas de la page (Fig. 6.2). Une troisième version de ces mesures se trouve sur la partition publiée en 1880 : des accords plaqués répétés aux deux mains se sont substitués aux battues en doubles croches (Fig. 6.4). Le manuscrit de Paris en porte l'explication : le copiste a retranscrit la dernière version du manuscrit de Berlin, Liszt l'a rayée et a remplacé les battues aux deux mains par les accords plaqués répétés de la version finale (Fig. 6.3). Le même processus se produit dans tous les passages du manuscrit de Paris où Liszt a porté des corrections à côté de mesures qu'il avait raturées. Le manuscrit comporte également quelques collettes, sur le dessus desquelles on trouve toujours des versions identiques à la partition publiée : sous les collettes, on trouverait très certainement la version du manuscrit de Berlin.

La complexité de la genèse des transcriptions d'*Harold en Italie*, mise en lumière par l'analyse des sources, est le fruit de plusieurs facteurs : longueur totale du processus de composition, fonctionnement par étapes successives parfois très éloignées, grand nombre de personnes impliquées (copistes, éditeurs) et dispersion géographique des sources. En outre, Liszt considérait les deux transcriptions

comme deux projets séparés : il n'y travaille pas en même temps, et il ne les publie pas au même moment ni chez le même éditeur (Fig. 7⁵⁹).

FIGURE 7 • La genèse des transcriptions lisztienues d'*Harold en Italie*



Au début de la transcription de l'ensemble de l'œuvre pour piano et alto, en 1836, il est probable que, dans la lignée de la transcription de la *Symphonie fantastique*, Liszt souhaite diffuser la musique de Berlioz tout en lui rendant hommage. Il est tout à fait possible, comme le suggère le musicologue William Wright⁶⁰, qu'il ait en vue une occasion de jouer la transcription sur scène avec son ami Chrétien Uhren (déjà soliste lors de la création d'*Harold en Italie* de Berlioz). Mais ce premier projet échoue, et lorsque Liszt repense en 1852 à cette transcription, son état d'esprit a changé : la partition d'orchestre a entre temps été publiée, et il a lui-même dirigé l'œuvre à deux reprises (Weimar, 1851 ; Ballenstedt, 1852). Il est alors dans une phase d'achèvement et de publication d'un grand nombre d'œuvres des années 1830 et 1840 : il désire faire aboutir le projet et enregistrer la transcription d'*Harold en Italie* au catalogue de ses œuvres. En 1878 enfin, l'impulsion est donnée par un éditeur : Liszt accepte simplement la proposition de publication qui permet la réussite de l'entreprise.

59. Les cadres en traits pleins désignent les manuscrits autographes, les cadres en pointillés les manuscrits de copistes, et les cadres traits-points les partitions publiées.

60. William Wright, « Chamber Music », in B. Arnold (éd.), *The Liszt Companion* (Londres : Greenwood Press, 2002) p. 215-233 (en part. p. 225).

Le projet de transcription pour piano seul de la « Marche de pèlerins », quant à lui, est bien distinct : le souci de fidélité à l'œuvre originale y est moins poussé que dans la transcription de l'ensemble de l'œuvre pour piano et alto (Fig. 3). Cette différence se manifeste jusque dans le choix du titre : « Marche des pèlerins » et non « Marche de pèlerins », tandis que l'orthographe originale du titre de Berlioz est conservée dans la transcription complète. De plus, si Liszt se soucie d'envoyer son manuscrit de la transcription pour piano et alto à Berlioz, à aucun moment il ne semble avoir consulté celui-ci à propos de la transcription pour piano seul du deuxième mouvement. En fait, le pianiste semble avoir presque considéré ce travail comme une paraphrase, plutôt que comme une transcription stricte : alors que la première version (Weimar 1) suivait mesure à mesure la partition de Berlioz, Liszt ajoute en 1862 une longue section centrale (Weimar 2, mesures 253 à 340). Il propose ainsi une seconde énonciation, variée, de tout le milieu du mouvement (le *Canto religioso*), dans une nouvelle texture plus scintillante (les triolets arpégés sont remplacés par des battues de seconde dans l'aigu). Cet ajout fait glisser la pièce du statut de transcription stricte à une zone plus floue entre transcription et paraphrase, en accord avec le titre sous lequel elle est publiée : ni l'expression « partition de piano », ni le mot « transcription », n'apparaissent dans le titre de l'édition de 1866, selon le souhait de Liszt⁶¹. En construisant une suite de concert qui associe la *Marche des pèlerins* avec deux autres réécritures d'œuvres de Berlioz, Liszt se présente comme auteur, même si c'est à partir de l'œuvre de Berlioz. Un phénomène similaire, à un degré encore plus poussé, se produisait dès 1834 dans la *Grande fantaisie symphonique sur des thèmes du Lelio de Berlioz*, qui comportait à la fois des passages de transcription stricte, des passages de variation, et des passages entièrement composés par Liszt⁶². La *Marche des pèlerins* reste cependant bien plus proche d'une transcription que d'une fantaisie, et le passage rajouté peut être omis grâce à un système de renvois.

La genèse ayant été clairement établie, nous pouvons procéder à une analyse des partitions : que nous apprennent-elles sur les processus de transcription et de composition lisztziens et berliozziens ? La question de la fidélité à l'œuvre source (et de son évolution dans le temps long de la genèse) fournit un bon angle d'attaque, qui va permettre d'observer comment Liszt s'affirme comme auteur des transcriptions, tout en collaborant activement avec Berlioz.

61. Cf. *Correspondance Franz Liszt – Hans von Bülow, op. cit.*, p. 326 (lettre numéro 149 de Liszt à Bülow, le 9 décembre 1864) : « À mon avis, le mot de “transcription” est inutile pour les trois morceaux de Peters [...]. De même pour les Marches et la “Danse des Sylphes” de Berlioz je désire qu'on fasse un titre général, en omettant ainsi le mot «transcription» ».

62. Cf. C. Carencio, « La *Grande Fantaisie Symphonique sur des thèmes du Lelio de Berlioz* : un exemple de réécriture lisztzienne », art. cit.

Analyse des processus de transcription : collaboration et choix du transcripteur

106

Si l'analyse des mécanismes de transcription procède généralement par la comparaison détaillée des partitions de piano avec la partition d'orchestre pour l'établissement de typologies des figures de transcription⁶³, les documents dont nous disposons concernant *Harold en Italie* nous permettent également d'apprécier l'évolution entre les différentes versions des transcriptions, en comparant les partitions de piano entre elles et à leurs divers stades. Selon cette perspective, l'analyse permettra de déceler un fil conducteur dans les corrections successives effectuées par Liszt et d'éclairer le fonctionnement de la collaboration avec Berlioz.

Évolution de la partition de piano et alto : les choix du transcripteur

Les deux pages extraites du manuscrit de Berlin, identifiées par Mária Eckhardt à Budapest, permettent de reconstituer entièrement la version primitive de la transcription des mesures 73 à 94 du premier mouvement d'*Harold en Italie*⁶⁴. Ce document permet d'étudier un cas de remaniement, dont les raisons peuvent être questionnées : dans cet exemple, les multiples versions ne sont pas dues à des modifications opérées par Berlioz dans sa partition ; elles constituent simplement des solutions alternatives proposées par le transcripteur.

De la plume de Berlioz, au moins trois versions de ce passage sont connues : deux se trouvent sur le manuscrit de la partition d'orchestre d'*Harold en Italie*, dont les mesures concernées sont écrites sur une collette⁶⁵. Une troisième variante,

63. L'examen des procédés par lesquels le transcripteur passe de l'orchestre au piano permet de dresser une typologie qui nous renseigne non seulement sur le piano lisztien, et sa capacité à devenir orchestral, mais aussi sur ce que Liszt comprend et retient de l'orchestre berliozien. On consultera notamment à ce sujet Céline Carencó, « «L'orchestre au piano» : Liszt et la transcription de la *Symphonie Fantastique* de Berlioz », in *Quaderni dell'Istituto Liszt*, 7 (2008), p. 145-172. Au sujet de l'étude des processus de transcription, on consultera Peter Szendy, *Arrangements, dérangements : la transcription musicale aujourd'hui* (Paris : L'Harmattan, 2009).
64. Cf. M. Eckhardt, *op. cit.*, p. 166-168. Dans le manuscrit de Berlin, la fin de la page 7 et la page 8 en entier sont rayées ; une nouvelle page 9 et une nouvelle page 10 sont collées ensuite, puis le début de la page 11 est rayé. Les mesures réécrites au propre sur les deux collettes correspondent à la version finale de la transcription des mesures 73 à 94 du premier mouvement. La partie rayée sur les pages 7 et 8 correspond à une première version de la transcription des mesures 73 à 76, et la partie rayée sur le début de la page 11 présente la même version de la transcription, pour les mesures 91 à 94. Les deux pages conservées à Budapest, qui portent les numéros 9 et 10, contiennent les mesures 77 à 90. On a donc, en réinsérant dans le manuscrit de Berlin les deux pages extraites conservées à Budapest, accès à l'intégralité d'une version antérieure de la transcription du passage.
65. F-Pn, Ms. 1189, la version primitive (sous la collette) est donnée par Paul Banks et Hugh Macdonald, Cf. H. Berlioz, *Harold en Italie*, *op. cit.*, p. 219-220 (Appendice I a).

antérieure, se trouve dans une autre partition du compositeur : plusieurs éléments d'*Harold en Italie* – dont le thème principal d'Harold – sont empruntés à l'*Intrata di Rob-Roy Mac Gregor*, ouverture composée par Berlioz en 1831, créée le 14 avril 1833 à la salle du Conservatoire, avant d'être rejetée par son auteur⁶⁶. Les mesures 301 à 322 de l'*Intrata di Rob-Roy Mac Gregor* constituent une version antérieure des mesures 73 à 94 du premier mouvement d'*Harold en Italie*.

Dans sa première version (*Rob-Roy*)⁶⁷, le thème est confié aux bois (flûte, cor anglais, clarinette et basson). Les contrebasses et les cors assurent l'assise rythmique et harmonique du passage, ponctuant chacun des trois temps de la mesure. Trois figures d'accompagnement enrichissent enfin la texture orchestrale : des broderies en triples croches doublées en tierces, dans chaque mesure du grave à l'aigu (exécutées aux violoncelles, altos, puis violons 2); des arpèges ascendants en sextolets à la harpe ; et un motif fondé sur le balancement entre deux accords sur un rythme ternaire, aux violons 1 divisés en quatre parties. Dans sa deuxième version (*Harold en Italie* sous la collette)⁶⁸, le thème subit plusieurs modifications qui concernent son accompagnement et son énonciation. D'une part, la répartition des figures d'accompagnement change légèrement : Berlioz conserve les broderies en triples croches des cordes, mais les confie désormais aux altos, violons 2 et violons 1 ; il supprime donc le motif d'accompagnement qui était exécuté par les violons 1. L'assise rythmique du passage est désormais renforcée par les percussions (timbale et triangle interviennent sur le troisième temps de chaque mesure), tandis que les cors jouent des valeurs longues. D'autre part, le thème est énoncé différemment : Berlioz construit un canon sur le thème d'Harold, entre les bassons, trompette et violoncelles d'un côté (addition tardive de cornets), et les bois (flûtes, hautbois et clarinettes) de l'autre. La harpe et l'alto solo participent à l'accompagnement : la harpe conserve les arpèges qu'elle exécutait déjà dans *Rob-Roy*, l'alto solo exécute une partie assez virtuose en guirlandes de doubles croches. Enfin, dans la version finale du passage (*Harold en Italie* sur la collette)⁶⁹, l'alto et la harpe participent au canon, la harpe dans l'antécédent et l'alto dans le conséquent. Ainsi, l'un des derniers éléments qui provenait directement de l'ouverture (les arpèges de harpe) est supprimé, et le canon est renforcé.

Même si Liszt avait été présent lors de la création de l'*Intrata di Rob-Roy Mac Gregor* le 14 avril 1833 (ce qui est probable car il était alors parisien, mais

66. Cf. Hector Berlioz, *Intrata di Rob-Roy Mac Gregor*, éd. Diana Bickley (Kassel : Bärenreiter, 2000 ; *New Berlioz Edition*, 20), p. 118-200. Pour un aperçu de l'ensemble des passages d'*Harold en Italie* concernés par ces auto-emprunts, consulter D. Kern Holoman, *Berlioz. A musical biography of the creative genius of the Romantic era* (Cambridge : Harvard University Press, 1989), p. 144-148.

67. Cf. H. Berlioz, *Intrata di Rob-Roy Mac Gregor*, *op. cit.*, p. 154-164.

68. Cf. H. Berlioz, *Harold en Italie*, *op. cit.*, p. 219-220 (Appendice I a).

69. Cf. *Ibid.*, p. 16-25.

que rien ne prouve), sa transcription, en toute logique, ne porte aucune trace de l'ancienne version du passage⁷⁰.

Dès la première ébauche (manuscrit de Budapest), Liszt transcrit le canon sur le thème d'Harold sans trace des anciennes parties d'accompagnement de la harpe et de l'alto solo. Il a donc eu en main une version déjà aboutie de la partition de Berlioz, avec la collette, dans laquelle harpe et alto participent au canon sur le thème. L'évolution entre les différents stades de la transcription (comparaison entre les manuscrits de Budapest et de Berlin) montre les difficultés de Liszt à conserver l'intégralité de la riche texture orchestrale : il est obligé d'opérer un choix entre l'antécédent et le conséquent du canon, et les figures d'accompagnement. Ce processus conduit l'alto, dans la transcription, à assumer seul sa partie, alors qu'il était doublé dans la partition d'orchestre. Il en résulte un changement dans l'importance relative de l'alto : alors qu'il avait été réduit à un élément parmi d'autres par la modification de Berlioz, dans la transcription, il a la charge du canon à lui tout seul.

Dans cet exemple, les différentes transcriptions successives s'expliquent par la recherche de solutions diverses par le transpositeur, plutôt que par les retouches dans l'œuvre source. De manière générale, les repentirs présents sur le manuscrit de Berlin traduisent des hésitations à s'éloigner de la partition de Berlioz : la strate la plus ancienne de la transcription est souvent plus proche de la lettre du texte. Devant les difficultés dues à la complexité d'écriture et à la richesse de l'orchestration de Berlioz, Liszt ne peut tout transcrire, il doit décider de retenir ce qui lui semble prioritaire dans le discours. Sa transcription résulte donc d'une analyse, qui, hiérarchisant les différents éléments musicaux, permet d'opérer une sélection. Les choix de Liszt, qui modifient parfois considérablement l'importance relative de l'alto soliste dans l'œuvre, ne sont pas toujours acceptés par Berlioz.

Nouveaux rapports soliste / piano

Berlioz reproche à Liszt d'accorder trop d'importance à l'alto solo (voir plus haut, § « Liszt, Berlioz, et *Harold* »). En dehors des questions d'équilibre soulevées plus haut, il faut ajouter, dans la musique même, un certain nombre de modifications qui accroissent l'importance de l'alto : même si Liszt n'a que très peu modifié la partie d'alto solo, il est obligé de supprimer les doublures, en plusieurs endroits de l'accompagnement, pour le laisser assumer seul sa partie ; si bien que l'alto, dans la transcription, est très rarement doublé par le piano, alors qu'il était souvent soutenu par un ou plusieurs instruments de l'orchestre

70. Liszt n'avait de toutes manières pas accès à la partition de *Rob-Roy* au moment de la transcription d'*Harold*, et, s'il avait peut-être gardé le souvenir d'avoir entendu le thème en 1833, il est peu probable qu'il se soit rappelé le détail de l'orchestration.

(un exemple de ce phénomène a été observé plus haut, voir § « Évolution de la partition de piano et alto »).

Liszt a modifié la partie d'alto solo en deux endroits. Juste avant le *Canto religioso* placé au centre du deuxième mouvement, l'alto solo interrompt sa phrase, qui est poursuivie par les altos de l'orchestre doublés au basson. Dans la version finale de la transcription, les notes jouées par les altos de l'orchestre et le basson ne sont pas reportées, comme on aurait pu s'y attendre, dans la partie de piano, mais sont ajoutées à la partie d'alto solo (Fig. 8.1 et 8.2, page suivante). Dans le manuscrit de Berlin, l'alto termine la phrase jusqu'à la fin du passage comme dans la version finale de la transcription, mais ces mesures complémentaires sont justement rayées, peut-être par Berlioz lui-même, peut-être par Liszt, qui aurait ainsi tenu compte de la remarque de son ami (Fig. 8.3, page suivante). Cependant, la fin de la phrase est également rajoutée dans la copie de la partie d'alto solo (Fig. 8.4, page suivante) : ceci indiquerait que Liszt, malgré la remarque de Berlioz, avait décidé de maintenir sa version⁷¹.

FIGURE 8 • Modifications dans la partie d'alto solo

8.1) Berlioz, *Harold en Italie*, 2^e mouvement, mes. 161-166

71. L'attribution de cette fin de phrase à l'alto solo pourrait également provenir d'une version antérieure de la partition de Berlioz : sous une collette du manuscrit Ms. 1189, on trouve une version qui n'est pas exactement celle de la transcription de Liszt mais qui s'en rapproche (Cf. H. Berlioz, *Harold en Italie*, *op. cit.*, p. 216). Cela ne changerait cependant rien au fait que Liszt maintient finalement sa proposition en dépit des corrections demandées par Berlioz.

Il en va de même pour la seconde modification de la partie d'alto solo, au début du troisième mouvement : Liszt conserve sa variante contre l'avis de Berlioz. En effet, il choisit de donner à l'alto soliste le bourdon confié aux clarinettes et second hautbois dans la partition originale. Ce bourdon est barré sur le manuscrit de Berlin⁷², il n'est en conséquence pas copié dans la partie d'alto séparée, mais il réapparaît sous la plume de Liszt en 1878 dans le manuscrit de Paris⁷³.

La collaboration entre Liszt et Berlioz visible directement sur le manuscrit

Berlioz ne se contente pas de donner des indications par voie épistolaire, il intervient aussi directement sur le manuscrit de la transcription pour piano et alto que Liszt lui a fait parvenir. Liszt travaille, pour ses réécritures, directement à partir des manuscrits de Berlioz : il est donc tout à fait possible que la façon berliozienne de retravailler les manuscrits musicaux, en raturant, en rajoutant de grandes collettes, ait servi de modèle à Liszt pour ses propres manuscrits. Jay Michael Rosenblatt a émis cette hypothèse, au regard du manuscrit de la *Grande fantaisie symphonique sur des thèmes du Léo de Berlioz* :

This is exactly in the manner of Berlioz' scores [...]. Liszt had already transcribed Berlioz's *Symphonie fantastique* directly from the autograph (the only available score of the work), thus Berlioz's modus operandi had been before him as a model⁷⁴.

Dans le cas de la transcription pour piano et alto d'*Harold en Italie*, ce processus est accentué par une circulation de manuscrits musicaux qui s'effectue dans les deux sens : Liszt écrit sa transcription à partir du manuscrit de Berlioz, un document de travail comportant de nombreuses corrections et collettes, et le manuscrit de la transcription de Liszt effectue ensuite lui aussi des allers-retours entre les deux compositeurs.

Le manuscrit de Berlin porte des marques manifestes de la collaboration entre Liszt et Berlioz. Pour transcrire le trio (deux violons, un violoncelle) placé en coulisse à partir de la mesure 473 du quatrième mouvement d'*Harold*, Liszt ajoute, sur le manuscrit de Berlin, des notes par rapport à la partition d'orchestre

72. D-Bsb, Mus. ms. aut. Liszt. 2,1, p. 45.

73. F-Pn, Ms. 171, p. 55.

74. « [Ce manuscrit] se présente exactement de la même manière que les manuscrits de Berlioz. Liszt avait déjà transcrit la *Symphonie fantastique* directement à partir du manuscrit autographe (qui était la seule partition de l'œuvre disponible à l'époque), c'est pourquoi le *modus operandi* de Berlioz a pu lui servir de modèle. » (nous traduisons) Jay Michael Rosenblatt, *The Concerto as Crucible: Franz Liszt's Early Works for Piano and Orchestra*, thèse de doctorat soutenue à Chicago en 1995, p. 259.

de Berlioz. Il se justifie en marge (Fig. 9) : « Sans ces notes doubles ou ajoutées l'effet est maigre au piano ». Berlioz barre les notes ajoutées, et écrit en réponse : « Il faut qu'il soit maigre pour exprimer le petit misérable orchestre des pèlerins qui passent au loin ». Dans la version finale, le transcripteur se range à l'avis du compositeur : les doublures qui avaient été ajoutées sont omises.

FIGURE 9 • Conversation sur un manuscrit (Liszt, *Partition de piano d'Harold en Italie*, manuscrit de Berlin, p. 76)



Cette « conversation » entre deux compositeurs en marge d'un manuscrit musical est un phénomène rare, le seul exemple dans le cadre de la collaboration entre Liszt et Berlioz⁷⁵.

Alors qu'en 1837 Liszt s'inquiétait notamment de la « propriété d'auteur » de son ami, et se considérait, en tant que transcripteur et interprète, entièrement à son service⁷⁶, il s'affirme, quarante années plus tard, comme auteur de la

75. L'authenticité de ces annotations pourrait donc être mise en doute. Les écritures de Liszt et de Berlioz ont été identifiées par Adrienne Kaczmarczyk (Cf. F. Liszt, *Harold en Italie (Berlioz) and other works*, éd. A. Kaczmarczyk et E. Mikusi, *op. cit.*, Préface, p. xxxiv). Le manuscrit de Berlin étant conservé à la Staatsbibliothek de Berlin depuis 1916, il ne s'agit pas de l'un des nombreux faux qui subsistent dans le milieu des sources berliozziennes. Selon Richard Macnutt en effet, ce sont surtout les documents qui sont apparus à partir des années 1960 qui sont à interroger (Cf. Richard Macnutt, « Berlioz Forgeries », in P. Bloom (éd.), *Berlioz, Past, Present, Future, op. cit.*, p. 173-192).

76. Liszt écrit à Berlioz en 1837 à propos de la transcription pour piano et alto : « Si ton intention était de la livrer au public (ainsi que les ouvertures des *Francs-Juges* et du *Roi Lear*), Hoffmeister [*sic*] à Leipzig, me paye 6 francs par page pour tout ce que je lui envoie. Ce serait par conséquent environ 600 francs. Tu pourrais ne la publier qu'en Allemagne en supposant

transcription : il respecte une partie des recommandations de Berlioz, mais prend aussi des décisions contraires aux préconisations de son ami. Liszt a fait ses armes comme compositeur, et Berlioz est décédé depuis 1869. En outre, la « valeur informative » de la partition n'est plus un enjeu majeur en 1852, ni en 1877, puisque la partition d'orchestre de Berlioz a été publiée.

Tentatives d'actualisation de la transcription en fonction des révisions de la partition d'orchestre

En juillet 1852, Berlioz signale à Liszt : « Tu auras beaucoup à changer dans ton manuscrit à cause des changements que j'ai faits dans la partition après que ton travail a été terminé⁷⁷ ».

Il semble que Liszt ait souhaité, au cours des deux étapes de révision, introduire les changements que Berlioz avait effectués dans sa partition. Mais, par deux fois, cette volonté n'a que partiellement abouti. En 1852, Liszt aurait demandé à son élève Bronsart d'intégrer des changements dans la partition en fonction de la partition publiée de Berlioz⁷⁸. Comme les copies de Bronsart n'ont pas été utilisées par la suite pour la publication de la transcription, ce travail a pu être perdu. En 1877, Liszt demande à Sander de lui envoyer, avec le manuscrit à réviser, la partition éditée de Berlioz, qui lui est nécessaire pour remanier l'arrangement⁷⁹. Toutefois, le manuscrit de Paris ne semble quasiment pas montrer de correction faite par Liszt qui aurait été spécifiquement induite par un écart entre l'œuvre de départ et la transcription dû à des remaniements tardifs de Berlioz. En effet nous n'y avons relevé qu'une seule correction qui pourrait montrer que Liszt a introduit dans sa transcription un changement effectué par Berlioz entre la dernière version qu'il avait eue en main et la version publiée : cela concerne le début du fameux passage du « petit orchestre en coulisse » (quatrième mouvement, mesures 472 à 478), qui avait déjà fait l'objet d'une discussion entre Liszt et Berlioz en marge du manuscrit de Berlin. Indépendamment de la question des doublures précédemment évoquée, il existe chez Berlioz au moins trois versions de ce passage : la partie de violon 1 solo, qui joue le *canto*, ne change jamais,

qu'on ne trouve point à la vendre à Paris ou en tout cas il faudrait garder ta propriété d'auteur pour plus tard s'il y a lieu. Réponds-moi là-dessus quand tu en auras le temps. Quoiqu'il me serait agréable que ces choses parussent, je tiens *avant tout*, à ne faire que ce qui te convient entièrement. » (H. Berlioz, *Correspondance générale, volume II, op. cit.*, p. 387, lettre numéro 525 du 8-10 décembre 1837 de Liszt à Berlioz).

77. H. Berlioz, *Correspondance générale, volume IV, 1851-1855, op. cit.*, p. 183-184, lettre numéro 1501 du 3 ou 4 juillet 1852 de Berlioz à Liszt.
78. Cf. F. Liszt, *Harold en Italie (Berlioz) and other works*, éd. A. Kaczmarczyk et E. Mikusi, *op. cit.*, p. XXXIV.
79. Cf. La Mara, *Franz Liszt's Briefe, vol. 2, Von Rom bis an's Ende, op. cit.*, lettre numéro 213 de Liszt à Sander le 5 décembre 1877 citée plus haut.

mais des modifications affectent les parties de violon 2 soliste (mesures 472, 477 et 478) et violoncelle soliste (mesure 477). Une première version du passage est donnée sur le manuscrit de la partition d'orchestre (Fig. 10.1). Une deuxième version se trouve dans une lettre de Berlioz à Liszt, du 7 juin 1852 : Berlioz a appris l'intention de Liszt de faire exécuter *Harold en Italie* dans sa version orchestrale au Festival de Ballenstedt à la fin du mois de juin 1852, et il lui demande de modifier quelques notes de la partie de second violon soliste dans ce passage⁸⁰ (Fig. 10.2). Une troisième version apparaît dans la partition d'orchestre publiée chez Brandus en 1848 (Fig. 10.3). Dans la transcription de Liszt, sur le manuscrit de Berlin, on trouve l'ancienne version déjà corrigée, mais les très nombreuses ratures dues aux autres modifications proposées par Liszt (et que Berlioz refuse) rendent le passage quasiment indéchiffrable (Fig. 9). Le copiste de Sander en 1877 n'a pas dû comprendre la correction, car sur le manuscrit de Paris, on observe de nouveau une correction faite par Liszt, qui donne cette fois une version très légèrement différente de la mesure 472, encore plus proche du nouveau texte de Berlioz (Fig. 10.4). Ainsi il semble que Liszt ait voulu dès 1852 corriger le passage dans sa transcription en fonction des modifications demandées par Berlioz, mais il doit renouveler l'opération en 1877. Malgré ces efforts répétés, la première édition de la transcription, chez Brandus en 1880, donne une version erronée qui nous ramène à la toute première version de Berlioz (Fig. 10.5) ! Il faudra attendre la publication du volume de la *New Liszt Edition* en 2009 pour que soit intégrée la version corrigée du manuscrit de Berlin⁸¹.

FIGURE 10 • Questions d'actualisation

10.1) Berlioz, *Harold en Italie*, 4^e mouvement, mes. 472-478, version du Ms. 1189

The image shows a musical score for three instruments: Violon 1, Violon 2, and Violoncelle. The score is for measures 472-478 of the 4th movement of Berlioz's *Harold en Italie*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The dynamics are marked with a piano (*p*) symbol. The Violon 1 part is in the treble clef, Violon 2 in the alto clef, and Violoncelle in the bass clef. The notation includes various note values, rests, and slurs.

80. Cf. H. Berlioz, *Correspondance générale, volume IV, 1851-1855, op. cit.*, p. 166-167, lettre numéro 1491. Contrairement à la note page 166 (« Aucune mention n'a été trouvée de ce festival, qui ne semble pas avoir eu lieu »), le festival a bien eu lieu et *Harold* a été donné le 23 juin 1852 sous la direction de Liszt, Cf. Alan Walker, *Franz Liszt, volume I, 1811-1861*, trad. Hélène Pasquier (Paris : Fayard, 1989), p. 601.
81. Cf. F. Liszt, *Harold en Italie (Berlioz) and other works*, éd. A Kaczmarczyk et E. Mikusi, *op. cit.*, p. 68.

10.2) Berlioz, corrections demandées dans la lettre à Liszt du 7 juin 1852

Violon 2

A musical score for Violon 2 in G major, 4/4 time. The notation shows a series of chords and melodic lines. Three correction marks, represented by a '+' sign, are placed below the staff at measures 4, 8, and 12.

115

10.3) Berlioz, *Harold en Italie*, 4^e mouvement, mes. 472-478, Paris: Brandus, 1848

Violon 1
Violon 2
Violoncelle

A musical score for Violon 1, Violon 2, and Violoncelle. The Violon 1 part is in G major, while the Violon 2 and Violoncelle parts are in E minor. The score includes dynamic markings such as *p* and *pp*.

10.4) Liszt, *Partition de piano d'Harold en Italie*, manuscrit de Paris, p. 91

A handwritten manuscript of Liszt's piano part for *Harold en Italie*, 4th movement. The score is written on two staves. It includes dynamic markings such as *ppp* and *pp*. A handwritten note in the upper right corner reads "(2 Violons et un Violoncelle) sous la coutise".

10.5) Liszt, *Partition de piano d'Harold en Italie*, 4^e mouvement, mes. 472-478, Paris: Brandus, 1880

Piano

A musical score for Piano in G major, 4/4 time. The score includes dynamic markings such as *pp*.

En l'absence d'autres corrections montrant que Liszt aurait minutieusement vérifié la conformité de sa transcription avec la partition publiée de Berlioz, il apparaît que la dernière étape de révision en 1877-1878 n'a pas été très poussée. En effet, la suppression de deux mesures dans le premier mouvement de Berlioz (les mesures 389, 391, 432 et 434 sont chacune amputées d'une demi-mesure) n'est pas prise en compte par Liszt. La transcription préserve ainsi, comme cela avait été le cas avec la *Partition de piano* de la *Symphonie fantastique*, des éléments provenant de versions antérieures de l'œuvre de Berlioz.



L'analyse de l'évolution de la transcription pour alto et piano d'*Harold en Italie* a permis de faire la lumière sur certaines modalités de la collaboration proprement musicale de Liszt et Berlioz, sur une période allant du milieu des années 1830 au début des années 1850. Elle éclaire ainsi notre compréhension de la musique de Liszt, de sa manière de transcrire et de composer. Chez Liszt, la transcription est un mode de création : souvent qualifié de « compositeur de l'emprunt⁸² », il se nourrit de la musique des autres, mais au catalogue de ses transcriptions, la liste de ses propres œuvres reste la plus longue. Au cours du processus de composition lisztien, d'une certaine manière, chaque version est une transcription de la précédente. Luciano Berio parle dans son propre travail, à la fin du XX^e siècle, de « formes de transcriptions complètement assimilées au processus créatif⁸³ » ; selon lui, « il ne s'agit plus de la transcription comme genre mais comme péripétie créatrice⁸⁴ ». Cette formule s'applique parfaitement au cas de Liszt.

82. Cf. Rémy Stricker, « Liszt et l'emprunt », in S. Gut (éd.), *Actes du colloque international Franz Liszt* (Paris : Richard Masse, 1987), p. 65-72 ; Rémy Stricker, *Franz Liszt, les ténèbres de la gloire* (Paris : Gallimard, 1993), p. 326-334 ; Bruno Moysan, *La réécriture et ses enjeux dans les fantaisies de Liszt sur des thèmes d'opéra (1830-1848)* (Lille : Éditions du Septentrion, 1998) ; Bruno Moysan, *Liszt virtuose subversif* (Lyon : Symétrie, 2010).

83. Luciano Berio, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, trad. Martin Kaltenecker (Paris : JC Lattès, 1983), p. 154.

84. *Idem*.



L'AUTEUR Ancienne élève de l'École normale supérieure de Lyon, agrégée de musique, Céline Carencio effectue son doctorat à l'université de Saint-Étienne sous la direction du Pr. Alban Ramaut, autour des relations entre les œuvres d'Hector Berlioz et de Franz Liszt. Boursière de la Fondation Thiers (Centre de recherches humanistes) pour l'année 2013-2014, elle a participé à plusieurs colloques internationaux. Elle est également l'auteur de plusieurs articles, parmi lesquels : « L'orchestre au piano : *Liszt et la transcription de la Symphonie Fantastique* de Berlioz », *Quaderni dell'Istituto Liszt*, 7 (2008), et « La Grande fantaisie symphonique sur des thèmes du *Lélio* de Berlioz : un exemple de réécriture lisztienne », dans *Liszt et la France : Musique, culture et société dans l'Europe du XIX^e siècle* (éd. M. Haine et N. Dufétel, Paris : Vrin, 2012). Son Mémoire de Master 2 sur *L'influence des transcriptions d'œuvres d'Hector Berlioz sur l'écriture orchestrale de Franz Liszt* a par ailleurs obtenu l'accessit du Prix Hungarica 2012.

RÉSUMÉ Le 23 novembre 1834, alors que sa *Partition de piano* de la *Symphonie fantastique* vient d'être publiée chez Schlesinger, Liszt assiste à la création d'*Harold en Italie* de Berlioz. Il s'engage peu après dans un double travail de transcription : transcription pour piano seul du deuxième mouvement (« Marche de pèlerins chantant la prière du soir »), et transcription de l'ensemble de l'œuvre pour piano et alto. Après un long travail de révision, la première version est publiée à Leipzig par Rieter-Biedermann en 1866, et la seconde à Paris par Brandus en 1880. Alors que la *Partition de piano* de la *Symphonie fantastique* a fait l'objet de nombreuses études musicologiques, les transcriptions d'*Harold* n'ont été que rarement examinées par les chercheurs lisziens. Il est vrai qu'elles ont eu moins de retentissement : elles sont publiées bien après la partition d'orchestre de Berlioz, et Liszt les a très peu jouées en concert. Cependant, les sources sont riches et recèlent des informations précieuses sur l'évolution des processus de transcription chez Liszt. Un examen systématique des manuscrits, associé à une lecture attentive de la correspondance, éclaire la genèse de l'œuvre et le cheminement entre les différentes versions. Cette démarche permet tout d'abord de comprendre les enjeux des transcriptions : pourquoi y en a-t-il deux ? Pourquoi le délai entre le début du projet et la publication des partitions est-il si long ? Notre analyse élucide ensuite le fonctionnement de la collaboration entre Liszt et Berlioz autour des transcriptions d'*Harold en Italie*. Replacées au sein de l'ensemble des réécritures lisziennes d'œuvres de Berlioz, ces partitions suggèrent les répercussions des travaux de transcripteur de Liszt sur son propre apprentissage de l'écriture orchestrale.

ABSTRACT November 23, 1834: Liszt's piano score of the *Symphonie fantastique* has just been published by Schlesinger, and Liszt attends the first performance of Berlioz's *Harold en Italie*. Shortly afterwards, he begins work on two projects: an arrangement for solo piano of the second movement ("Marche de pèlerins chantant la prière du soir") and an arrangement of the entire piece for viola and piano. After lengthy revisions, Rieter-Biedermann publishes the former in Leipzig in 1866, and Brandus the latter in Paris in 1880. While the piano score of the *Symphonie fantastique* has been extensively studied by musicologists, the *Harold* arrangements have rarely been examined. Of course, the latter two pieces have had a lesser impact: they were published long after the appearance of Berlioz's orchestral score, and Liszt did not perform them extensively in concert. However, the sources are rich and provide new insights into Liszt's working practices. A systematic review of the manuscripts, together with a careful reading of the relevant correspondence, illuminates the genesis of the work and the progression from one transcription to the next. This approach sheds light on several questions: Why are there two arrangements? Why was there such a long delay between the start of the project and the publication of the scores? Furthermore, analysis of the transcription process unravels how Liszt and Berlioz collaborated on the *Harold* arrangements. Once placed in the context of Liszt's arrangements of Berlioz's works, these scores illustrate the influence of Liszt-the-transcriber upon Liszt-the-symphonic-composer.

