



J.-S. Bach, ses transpositeurs, ses interprètes, ses auditeurs.

Si tout n'est pas à faire, tout est à refaire, en matière d'esthétique. Ses fondements les plus solides cèdent sous des pressions occultes, sous des forces collectives dont il est difficile de neutraliser l'effet, quasi impossible de contrecarrer le mouvement pour remettre les choses dans la bonne direction. Le malentendu y règne en maître et la moindre tendance nouvelle remet tout en cause, par suite de déformations imperceptibles, mais continuelles et progressives. Une fois totalisées, elles accouchent d'un monstre qui semble *normal* à la majorité.

Nous avons sous les yeux un programme de pianiste qui consacre un festival à Bach, à celui que Beethoven appelait le père de la musique. Et voici le détail :

Bach-Boskoff, Bach-Szanto, Bach-Lizst, Bach-Busoni, Bach-Saint-Saëns.

Tout le malentendu est là. Le père de la musique semble bien caduc ; ses parrains, ses collaborateurs, ses porteurs de béquilles, sont légion. Après cent ans d'oubli, sinon d'indifférence, Mendelssohn fait revivre l'œuvre gigantesque et retrouvée partiellement par hasard, de l'un des plus grands génies de tous les temps. Berlioz qui n'aimait guère le trop correct Mendelssohn, reproduisait, non sans malice, la formule lapidaire concernant son amour pour le cantor de Leipzig : « Bach seul est grand et Mendelssohn est son prophète ».

Aujourd'hui, Berlioz pourrait compter de nombreux et surtout de mauvais prophètes. A la liste de notre pianiste, amateur de Bach, on pourrait ajouter, Bach-Tausig, Bach-Bulow, Bach-Schönberg, Bach-Stokowski, Bach-Kreisler, Bach-Rummel, Bach-Levesque, Bach-Graeser, Bach-Fairbanks, Bach-Grainger, etc.

Sans doute, la question est complexe et certaines transcriptions sont défendables, d'autres utiles, indispensables. Il en est de bonnes, de médiocres, d'inutiles, de criminelles et il serait injuste de traîner tous les transpositeurs aux gémonies.

Le timbre ne jouait certes pas, au xviii^e siècle, le rôle essentiel qu'il joue dans l'école romantique allemande au xix^e siècle ou dans la musique contemporaine se rattachant au renouveau français de 1900. En tête de ses *Concerts Royaux* Couperin suggère d'autres combinaisons instrumentales que l'effectif prévu. Bach, par contre, ne craint pas dans la *Passion selon Saint-Jean*, d'écrire une partie de luth, ce qui suppose la recherche évidente d'un timbre déterminé. Toutefois, ce n'est point la substitution d'une sonorité à une autre que nous déplorons dans la majorité des transcriptions, mais la méconnaissance totale de l'esprit qui anime l'œuvre à transcrire.

Il ne s'agit pas de faire de l'archéologie. Cependant, les monstres hybrides d'un Viollet-le-Duc, en architecture, nous gênent beaucoup plus que les plus sages ou savantes reconstitutions historiques.

Il ne faut point songer à restituer à la musique ancienne les conditions de l'époque quant à l'exécution. Autant demander aux orchestres d'aujourd'hui de jouer Beethoven avec une justesse relative, au groupe des altistes d'oublier leur technique solide (les mauvais seconds violons devenaient des altistes, ou presque), à l'organiste d'exiger un pédalier primitif, au pianiste de préférer une mécanique instrumentale imparfaite. Ce n'est certes pas une raison de faire table rase de l'esthétique d'une époque, de son ambiance, de sa façon d'être et de penser, en bref de sa tradition.

On a pu dire de divers accompagnements de mélodies de Debussy, orchestrés par Kœchlin, Roland-Manuel et Beydts, qu'ils semblaient d'une plume unique, tant il est vrai que l'esprit debussyste est commun à toute une génération de musiciens, sensibles à cet art. Et ce, malgré la diversité des tendances actuelles opposées à l'unité relative des époques classiques.

De même, Bach aura beau enrichir le contrepoint de Vivaldi quand il transcrit pour clavecin, ses *concertos* d'orchestre, il s'agira toujours d'un contemporain transcrivant un contemporain, d'un artisan parachevant ou transformant l'œuvre d'un collègue, suivant une technique qui leur est commune. Quand Arthur Prévost transpose pour l'orchestre d'harmonie *Petrouchka*, de Strawinsky, il reste fidèle à la pensée de l'auteur. La version, pour le même effectif, de *l'Apprenti Sorcier* que nous avons pu entendre, nous a paru tout aussi réussie.

Transcrire Bach, aujourd'hui, nécessite beaucoup plus de connaissances et exige, au surplus, de la prudence pour ne pas dire du tact. Nous considérons trois sortes de transcriptions : les indispensables, les utiles, les superflues.

1^o L'usage de la basse continue réalisée à l'orgue, au clavecin, par un interprète qui n'ignorait rien de l'art de composer, était général au xviii^e siècle. Il s'en faut de tout aujourd'hui. On aurait d'ailleurs bien du mal à faire entendre un clavecin dans un simple orchestre à cordes, tant nos oreilles devenues grossières, exigent de volume sonore que les grandes salles pour collectivités d'auditeurs justifient en partie. D'aucuns remplacent le clavecin par un piano, plus sonore. Nikisch, si j'ai bonne mémoire, trouvait cette « survivance » ridicule, puisque nos puissants orchestres n'ont plus besoin de ce remplissage, utile peut-être à l'époque de Bach,

où les effectifs étaient restreints. Le quatuor doit alors réaliser les enchaînements prévus par la basse continue car il est inadmissible, dans certains cas, de réduire un ensemble instrumental à une basse surmontée d'un chant aigu. J'ai pourtant entendu, à l'un de nos concerts dominicaux, un passage de la *suite en si mineur*, où le violoncelle solo servait de basse à une variation de flûte solitaire. Entre les pieds et la tête, il ne manquait que le corps : la réalisation de la basse continue faisait tout simplement défaut ! Elle s'impose *a fortiori* pour toutes les œuvres de chambre (sonates, petits ensembles), les cantates et les récitatifs dans les *Passions* où seul le clavecin convient. Dans les *Concertos brandebourgeois*, joués aux grands concerts, il est probable que la densité actuelle de nos orchestres rende l'usage du clavecin inefficace (sauf dans les récitatifs à découvert) ; à moins de réduire l'effectif aux proportions en usage au XVIII^e siècle. Nous en sommes loin. De toute façon, les règles de la basse continue sont assez connues pour ne pas donner naissance à des monstres anachroniques, quand un musicien de goût assure sa réalisation. Elle est d'ailleurs obligatoire et le mot transcription ou *arrangement* sont pour ainsi dire impropres.

2^o On peut, d'autre part, défendre certaines transcriptions pour leur utilité. *L'Art de la Fugue*, par exemple, écrit dans l'absolu, ne porte aucune indication susceptible de nous éclairer sur sa destination instrumentale. En transposant l'œuvre à l'orchestre, Graeser a rendu son exécution possible alors, qu'avant, seuls les lecteurs spécialistes pouvaient prendre contact avec elle. On peut discuter la valeur de cette orchestration, son style, son arbitraire ou sa logique, mais non son opportunité.

De même, les transcriptions pour piano des *Préludes-chorals* d'orgue (sans pédale) sont défendables. W. Gillies Whittaker, dans la préface de sa belle édition des *Trente-cinq préludes-chorals* (1) dit avec raison que ces pages sont rarement jouées par les organistes, parce qu'écrites pour les claviers manuels. L'absence de la pédale les fait considérer, à tort, comme des œuvres mineures. La transposition au piano est ici fort aisée, au surplus, conforme à l'original puisqu'il s'agit de part et d'autre, de claviers manuels. Peu connues des organistes, ces pièces le sont moins encore des pianistes qui pourront les faire connaître du public qui les ignore totalement.

Liszt, lui, a transcrit les *chorals* avec pédale. Il faut considérer ce travail comme un document destiné non à l'exécution publique, mais à l'éducation du mélomane pianiste voulant prendre contact avec quelques-unes des plus hautes pensées de Jean-Sébastien.

3^o Nous en venons aux transcriptions des grandes œuvres d'orgue par les virtuoses du clavier. Ici, le point de vue musical pur, semble outrageusement sacrifié. Il y a tant d'œuvres de clavecin — donc jouables au piano — qui ne s'exécutent jamais, qu'on pourrait laisser aux organistes leur répertoire.

Qu'entend-on des 48 préludes et fugues du *clavecin bien tempéré*, des 7 *partitas*, des 6 *suites françaises*, des 6 *suites anglaises*, des *fugues*, *caprices*, *fantaisies*, *sonates*, *locatals*, *suites*, des 15 *inventions* et 15 *sinfonies*? Le répertoire des virtuoses se limite au *Concerto italien*, à la *Fantaisie chromatique*. On peut ajouter tout au plus deux ou trois *Préludes et fugues* du clavecin et la *Fantaisie en ut mineur*. C'est maigre. Le

(1) Oxford University Press.

culte de Bach serait-il décadent malgré le courant néo-classique dénommé « retour à Bach »? Ou bien le public ne l'a-t-il jamais aimé ni compris? Demandez à cent pianistes virtuoses leur opinion sur le clavecin. Cet instrument préhistorique leur paraît barbare, d'une ridicule mièvrerie, d'une écœurante monotonie par suite de sa pauvreté sonore (1). Pour eux, Bach convient beaucoup mieux au piano. Il faut croire qu'ils ne sont qu'à moitié convaincus, puisqu'ils ne jouent guère l'œuvre de clavecin. Bach, d'ailleurs, commence à les intéresser quand il ne s'agit plus des œuvres écrites pour clavecin. Ce qui infirme aussitôt leur thèse. Ici, nous touchons à une des plaies les plus graves de la conscience sonore universelle. Une *invention* à deux voix, serait-elle la dentelle la plus exquise, le vol conjugué de deux idées géniales (on en trouve chez Bach), ne fait aucun effet sur l'auditeur, partant ne vaut aucun succès à l'interprète. Du coup il rale d'un trait de plume, si ce n'est d'un trait de piano à la Liszt, toute la production de clavecin de son répertoire. Les organistes n'ont pas encore songé à adopter le *clavecin bien tempéré* — ce qui se nerait pas si ridicule, étant donné que leur instrument est typiquement polyphonique — mais les pianistes se sont ligüés pour compiler les neuf volumes d'orgue de l'édition Peters. Ils ont, évidemment, omis les chorals pour « manuels » sans pédales. Au contraire toutes les pièces de bravoure conçues pour trois claviers (deux manuels et pédalier) font leurs délices du fait qu'il faut passer de simple au complexe, de l'aisé au saut périlleux, du placide au congestionné. Car réduire trois claviers au seul clavier du piano ne peut s'obtenir que par amplification, jeu d'octaves, surcharge, effets sonores. L'opération inverse allant du complexe au simple ne s'est jamais vue. C'est donc l'impression de l'effort de l'exécutant, la densité de l'écriture, l'importance du son, l'effet virtuose des thèmes octaviés ou le fracas des octaves alternés à la Liszt que le transcripueur poursuit et non la pensée de Bach. Celle-ci n'est que le prétexte, puisque les œuvres originales ont cédé la place aux seules transcriptions (2). L'exécutant s'est vite aperçu que leur succès était *toujours* assuré ou du moins plus général. Choisir, façonner son public est trop hasardeux. Et les Bach-Liszt, Bach-Tausig, Bach-Busoni de triompher. Au fait, c'est Liszt, Tausig ou Busoni qui trionphent, c'est eux qu'on applaudit, c'est la performance qui séduit, c'est la difficulté (souvent apparente) qu'on ovationne; c'est le grondement des octaves dans le grave, les rafales de mitrailleuses dans l'aigu qui enthousiasment le public. Bach n'a plus rien à y voir et s'il reste encore quelques ruines de son admirable architecture, de l'économie de sa mise en œuvre toujours si bien équilibrée, c'est parce qu'il s'agit du maître des maîtres et qu'on l'assassine plus difficilement qu'un autre. La note, le phrasé, la respiration, la cadence — l'essence de la musique — disparaît devant ses éléments mineurs : les nuances-ouragan, la vitesse de début, le volume sonore la bousculade des traits qu'on appelle fougue, sentiment, expression, inspiration, c'est-à-dire l'héritage désuet du romantisme dans ce qu'il a de moins musical et qui s'oppose par son esprit même au classicisme, au XVIII^e siècle, à Bach.

En dehors du goût de la virtuosité, il est probable qu'un autre souci préside à la

(1) Nous ne pouvons nous attarder à démontrer le contraire. Les deux claviers, les quatre jeux, les combinaisons d'octave et double octave, plaident en faveur de la grande variété de timbres du clavecin. L'auditeur familiarisé avec lui, perçoit par contre quand lui succède sans transition le piano, une sonorité brutale, vulgaire, matérielle.

(2) Je parle ici des virtuoses du piano. Une claveciniste telle que Wanda Landowska, son disciple Ruggers Gerlin, par exemple, d'autres encore, ne font pas à Bach l'injure de le croire imparfait ou inachevé.

transcription des œuvres d'orgue, un reste de pudique ferveur laissant intactes les œuvres de clavecin qu'on néglige d'ailleurs. C'est le désir de mettre Bach au goût du jour, de le faire bénéficier des acquisitions modernes de la technique, des derniers perfectionnements instrumentaux, selon l'idée chère à Riemann du progrès musical depuis les origines jusqu'à Wagner, dont l'apogée délimite la décadence actuelle.

Pour que Bach puisse reflleurir sous notre climat perfectionné, il lui faut donc tuteurs et engrais chimiques. Ses rides ne résisteront point à une savante beauté chirurgicale. Enfin, on installera l'eau chaude à tous les étages de ses partitions, renouvelant la plaisanterie à l'endroit des réorchestrateurs des *Symphonies* de Beethoven. Les transpositeurs se chargent volontiers de ces rajeunissements. Sans approuver la « démangeaison transcriptive » des virtuoses, il serait injuste de mettre leurs travaux dans une classe unique et de confondre le tact et l'intelligence des uns avec les abus et les maladresses de certains autres. Il n'y a pas grand intérêt à passer en revue les transcriptions les plus connues et à étudier leur technique. Nous voudrions cependant montrer les variantes d'une même œuvre transcrite par deux musiciens de renom : Busoni et Tausig, et combien le premier, en respectant davantage le modèle, reste plus fidèle à la pensée, à l'esthétique de Bach.

Une des erreurs les plus tenaces, est celle qui remplace l'octaviement de l'orgue (par accouplement ou simultanéité de jeux de 8 et 4 pieds) par le jeu d'octaves d'une main au piano. Le *non legato*, l'effort de l'instrumentiste altèrent toujours le caractère mélodique du trait. Pour s'en convaincre, il suffit de rejouer le passage, une note à chaque main : le résultat est nettement différent. Le thème octavié, au piano, ne sonne pas mieux : il sonne plus important et chante, certes, moins bien. L'organiste, lui-même quand il articule une phrase à double ou triple octave ne fait pas d'effort supplémentaire (1) et ne change en aucune façon le procédé d'attaquer les



notes qu'il égraine tout comme s'il jouait un thème non redoublé. C'est ce qu'a fort bien compris Busoni qui transcrit le début de la *Toccala et Fugue en Ré mineur* (premier fragment de l'exemple) en doubles octaves partagées entre les deux mains (deuxième fragment).

Il abandonne le procédé quand le trait est trop rapide et le reprend pour conclure, donnant l'illusion d'un redoublement constant de l'octave tout en maintenant la légèreté, le perlé, le *legato* de l'organiste. Car lui n'a qu'une note à chaque main (1^{er} fragment), un jeu de 4 pieds, peut-être un de 2 pieds, ajoutant automatiquement deux octaves, puisque accordés respectivement à l'octave et à

(1) Ceci est relatif sur les orgues à traction mécanique. Avec la machine de Barker, surtout avec le système tubulaire ou électrique, le toucher ne varie guère malgré le nombre d'octaves et de jeux qui parlent.

la double octave du jeu initial ou de 8 pieds. Le troisième fragment de l'exemple, que nous citons de mémoire, c'est l'esprit sinon la note, montre la version de Tausig. D'abord, il remplace le pincé de Bach par un trille prolongé, ou réalisé par le martèlement de deux octaves éloignées, alternées entre les deux mains. C'est incontestablement pianistique — à la Liszt — mais n'atteindra jamais à la grandeur, à la simplicité, à l'incision de l'appel magistral écrit par Bach, respectueusement et fort ingénieusement transcrit par Busoni dans l'esprit organistique.

Plus loin, Bach confie un trait véloce et librement articulé en forme de récitatif, aux deux mains, chacune faisant à tour de rôle quatre notes.



Cette répartition systématique — fréquente chez l'auteur — indique nettement qu'il ne s'agit point d'un trait *legato*. La fragmentation est donc défendable, voire souhaitable. Pour l'organiste, une solution est tout indiquée : se servir d'un clavier pour chaque main. Or, les deux claviers se différencient par leurs densités, leurs caractères sonores, souvent aussi par le nombre d'octaves qu'ils portent respectivement. Busoni s'est arrêté à cette dernière alternative. Il suppose l'un des claviers renforçant les sons d'une octave, l'autre, d'une double-octave (2^e fragment de l'exemple). Bien entendu il omet la note centrale de la double octave ; grâce à la vitesse on a l'illusion d'entendre trois unissons succédant régulièrement aux deux unissons. Mais le trait reste léger, aisé d'exécution, pianistique, tout en respectant la sonorité primitive de la version originale pour orgue. Même si l'on goûte médiocrement la manie de transcrire les œuvres d'orgue pour piano, il y aurait mauvaise grâce à ne pas reconnaître l'effort d'un Busoni en quête d'authenticité.

Le répertoire de l'orgue subit les assauts les plus soutenus de l'armée des transpositeurs. Après les pianistes, les chefs d'orchestres ont rêvé de traîner ses pièces les plus fameuses sur l'estrade du concert symphonique. Sorties de l'église où leur exécution ne constitue pas uniquement une manifestation musicale, elles auraient pu s'attarder dans les salles de concerts, assez nombreuses, où le podium sert de trône au roi des instruments. L'ambition des chefs va plus loin. Il est si tentant de charger les solides architectures bachistes d'opulentes sonorités d'orchestre !

Nous avons une grande admiration pour Schönberg, mais confessons ne point aimer son orchestration de deux *chorals* où le roulement de timbales est d'un romantisme anachronique et fâcheux. Sa version orchestrale du *Prélude en mi bémol* et de la *triple fugue* qui lui fait suite nous est familière par les disques de la firme Ultraphone. D'une gravure très nette, ils nous semblent par trop sonores sans savoir à qui incombe cet excès : à l'ingénieur du son ou à Schönberg ? Il semble malgré tout que le transpositeur a chargé inutilement une polyphonie qui doit rester d'autant plus claire qu'elle se meut fort audacieusement et conjugue de nombreux éléments

précédemment entendus. L'oreille analyse difficilement cette admirable synthèse.

Le chef Stokowski, ancien organiste, s'est pour ainsi dire spécialisé dans le genre. Mieux que sa *Passacaille en ut mineur*, sa version orchestrale de la *Toccata et Fugue en Ré mineur*, dont nous parlions plus haut, constitue un chef-d'œuvre du genre... baroque. Toutefois, c'est une incontestable réussite que le disque (Gramophone, W 979) a popularisée. Au demeurant, l'organiste a respecté l'esprit de l'instrument original, orchestrant par « registre » comme à l'orgue, usant des oppositions tribulaires des claviers multiples, notamment dans les traits à figures doubles, dont le premier élément se joue *forte* et le second se répète *piano*.

Il faut regretter certain passage en trémolo aux cordes, qui est franchement hors de style, ainsi que le retard volontaire de deux accords (dans la cadence précédant la fugue) qui doivent se trouver sur les temps forts et non sur les faibles. La basse « sort » mieux en retardant les accords, mais il me semble que l'auteur avait quelque raison de savoir ce qu'il voulait. Les transcriptions de Stokowski, sans être ni très « Bach », ni indispensables, ne sont pas tout à fait condamnables, parce que réussies.

Nous voudrions, enfin, parler d'une transcription pour le moins inattendue : « *Fugue en La mineur*, arrangée pour 4 (ou multiple de 4) pianistes à 2 (ou multiple de 2) pianos, par Grainger ».

Nous ignorons à quels mobiles obéit le transcripteur et l'utilité, pour la firme Schirmer, de New-York, de publier pareil monstre.

Au début, chaque pianiste se charge de l'une des quatre voix de la fugue (la 20^e du *clavecin bien tempéré*, vol. I), L'exposition du thème se trouve d'ailleurs « phrasée » et nuancée suivant une loi qui nous échappe totalement. Il semblerait qu'une nuance suffit au cours de ces trois mesures qui nous font prendre connaissance avec le sujet. Nous partons d'un *mp*, subissons un *crescendo*, retombons sur un *mp* (2^e fragment du thème) pour augmenter jusqu'au *mf* et s'éteindre sur un *p*. Curieuse façon d'exposer un thème. Enfin, la réponse se fait suivant d'autres nuances. Les accents *s/z* de toute nature ne manquent pas. A partir de la strette véritable, les voix sont octaviées à chaque entrée du thème. L'exemple



ci-dessous montre un fragment de l'original à deux mains et sa transcription pour quatre pianistes.

La nuance *fff* peut faire sourire, mais que penser de l'accord de six notes transformé en

A complex musical score for four pianists, marked with a circled '2'. It features four staves, each representing a different voice of the fugue. The notation is dense, with many accidentals and dynamic markings, including a very loud *fff* marking. The score shows the intricate texture of the piece as transcribed for multiple pianos.

gratte-ciel de vingt-deux étages, du thème amplifié en double-octave, du *la* soutenu par un tremolo? Depuis quand le piano doit-il se rapprocher de l'orchestre? L'instrument de Chopin n'a-t-il pas une technique qui lui est propre? D'autant que cet agglomérat de notes n'ajoute rien à l'idée tout en la rendant plus confuse. Ce n'est, somme toute que du bruit, beaucoup de bruit pour rien. Car chez Bach, tout est si mesuré, si équilibré, si parfait, que tout ajoute est superfétatoire. On devine que le transcripteur a été subjugué par les versions orchestrales d'un Stokowski et qu'il a peut-être voulu transposer leur technique au piano. (1) Mais quand l'original est conçu pour le piano (puisque le clavecin semble désuet à la majorité des pianistes) il n'est vraiment pas utile de transformer des pages aussi pures à l'usage de *n* quadrilles de pianistes nécessitant *n* paires de pianos. Il faut voir là, une grave aberration du sens sonore, de la signification de la musique dont une note peut être plus éloquente qu'une avalanche bien nourrie d'accords. Le goût contemporain de l'hypertrophie s'y fait jour. On finira par trouver notre orchestre bien pauvre, bien faible comme sonorité. (2) Mille exécutants et vingt haut-parleurs feront en effet beaucoup plus de bruit. C'est ce qu'on nomme la puissance! Après tout, pourquoi s'arrêter?

Il semble, *a priori*, que nous n'avons traité qu'un élément de l'objet proposé par le titre. Il nous est aisé de prouver qu'il n'en est rien et que toutes ses parties sont solidaires, puisqu'aussi bien *Bach*, au piano, ne vit que par ses *transcripteurs* qui ne pensent qu'aux *interprètes*, qui eux ne pensent qu'aux *auditeurs*.

Car le public a été gâté par l'exécutant, celui-ci gâté en retour par le public l'applaudissant à rebours.

Quant à l'art d'interpréter Bach, ce vaste problème a, pour la majorité, les clartés de la bouteille à l'encre. Il suffit de constater cet amour des transcriptions, leur mauvais goût, le style déplorable, nettement anti-Bach, dans lequel elles sont conçues et dans lequel il *faut* donc les jouer, pour se rendre à l'évidence qu'on est à côté de la question, que la tradition du cantor de Leipzig reflerait à de très rares intervalles chez quelques fous audacieux ne pensant pas comme tout le monde. Nous exagérons? Voici une petite expérience, facile à faire : Exécuter — par un virtuose quelconque — un simple *choral* à 4 voix ou encore une *invention* à deux voix. Vous verrez la réaction du public ; recommencer l'expérience avec la *chaconne* pour violon solo, transcrite pour piano par Busoni. L'ovation après la glace. Concluant en sens inverse, nous retrouverons les éléments du titre de la présente étude sur Bach : *Ses auditeurs* ne l'aiment guère ; *ses interprètes* pas davantage, lui préférant *ses transcripteurs*. Pauvre *Bach*!

ARTHUR HOERÉE.

(1) Malgré les progrès réalisés, les disques d'orgue sont rarement aussi heureux que ceux d'orchestre, au point qu'on peut considérer la version de Stokowski de la *Tocatta et Fugue en Ré mineur* comme plus phonogénique *a priori* que l'original. La grande diffusion du disque de Stokowski vient ici à témoin. Toutefois, au concert, la version orchestrale ne s'impose pas alors qu'elle se justifie en tant qu'adaptation à la technique d'enregistrement.

(2) Nous avons passé sous silence les transcriptions pour cordes et piano. Kreisler est responsable de quelques spécimens. Mais il faut dénoncer ici, entre autres, la manie de considérer comme du Bach le célèbre *Aria de la Suite en Ré* écrite pour quatuor, c'est-à-dire pour un ensemble polyphonique et qui devient simple mélodie accompagnée quand le violoncelle de nos solistes s'en empare. Les violonistes ne craignent pas de le transposer en *ut* afin de le jouer entièrement sur la 4^e corde!