

## Société Alkan

145, rue de Saussure  
75017 PARIS

### Bulletin 35 - Décembre 1996

## Introduction

Nous étions une fois encore extrêmement peu nombreux à participer à l'assemblée générale du 2 décembre – et ce malgré l'accueil toujours aussi chaleureux de François Derveaux, directeur des éditions Billaudot. Un de nos membres a souligné l'impossibilité de se joindre à nous pour qui travaille en province même proche, et suggéré que désormais, nous nous réunissions plutôt le samedi. Il est certain que cette assemblée annuelle ne mobilise pas les énergies, ce que d'aucuns tiennent pour le signe d'un haut niveau de satisfaction générale. On peut néanmoins regretter l'absence chronique d'occasion de nous rencontrer. Et je serais fort intéressé par tout projet de soirée ou journée placée sous le signe d'Alkan, peut-être à l'image de ce qu'organise l'Alkan Society londonienne. Nous avons moult fois constaté qu'il ne faut pas jouer à l'organisateur de concert coûteux, sauf à disposer d'un épais matelas financier préalable ! J'imagine un mélange de conférences, de concerts et de rafraîchissements, qui permettrait à bon nombre d'entre nous de faire ou refaire connaissance. Que les idées fusent et que les bonnes volontés se dévoilent !

Les projets régulièrement évoqués ont été rappelés et précisés. Je me suis engagé à achever le manuscrit du catalogue de l'œuvre d'Alkan pour la fin de l'année 1997 ; depuis les premières mentions de cet ouvrage, le contenu s'est beaucoup étoffé, et l'on s'achemine vers un livre de 300 à 400 pages à paraître chez Gérard Billaudot. Nous avons évoqué la publication chez le même éditeur d'un volume d'une quarantaine de pages qui regroupera les pièces inédites d'Alkan à l'exclusion des deux cantates pour le prix de Rome et du *Pas-redoublé*, pièces très coûteuses à graver. On dénombre une douzaine de ces pièces pour piano, quatuor à cordes, chant et piano restées manuscrites et pour certaines presque totalement inaccessibles.

Nous avons décidé de réduire considérablement l'activité de vente de disques et livres, l'enthousiasme de nos membres pour ce service étant proche de zéro, en particulier en ce qui concerne les livres. Nous nous contenterons désormais d'écouler les stocks et de proposer de temps en temps quelques souscriptions exceptionnelles.

Jacques-Philippe Saint-Gérard et François Luguenot ont été réélus à l'unanimité au conseil d'administration. La composition du bureau reste inchangée.

François LUGUENOT

N'oubliez pas de renouveler votre adhésion avant fin janvier 1997

## Concerts, disques et articles

### Concerts annoncés

Le samedi 8 février à 18 heures, au Conservatoire d'art dramatique, sur le thème « Paris, ou l'Europe française », Marc-André Hamelin donnera un concert au programme particulièrement original : la *Sonate* « Le Retour à Paris » de Dussek, le *Rondo brillant* « Les Charmes de Paris » de Moscheles, le *1<sup>er</sup> Mouvement du 3<sup>e</sup> Concerto pour piano de Beethoven arrangé pour piano seul avec une cadence* par Alkan et l'ébouriffant *Hexameron* écrit en collaboration par Liszt, Thalberg, Pixis, Herz, Czerny et Liszt. À ne rater sous aucun prétexte !

Le lundi 20 janvier 1997 à 20 heures 30, à l'auditorium des Halles de Paris, l'ensemble 2e2m donnera un concert durant lequel Jacqueline Méfano jouera *Ma chère liberté* d'Alkan.

Le samedi 25 janvier 1997, au Centre culturel Schungfabrik de Tetange, au Luxembourg, Marc-André Hamelin jouera la *Sonatine* op. 61 et *Le Festin d'Ésope* op. 39, ainsi que des œuvres de Liszt.

### Disques

*12 Études dans tous les tons mineurs op. 39*, par Ronald Smith.

Depuis longtemps fiévreusement attendue, voici enfin la réédition en disques compacts du légendaire coffret qui comprenait l'intégrale des *12 Études dans tous les tons mineurs op. 39*, les *Trois Petite Fantaisies op. 41*, l'*Allegro barbaro op. 35 n°6* et la *Chanson de la folle au bord de la mer*. C'est la firme britannique Appian Publications & Recordings (APR) qui a eu le courage de cette publication, la firme détentrice des bandes d'origine, EMI, demeurant décidément d'une incurable timidité. Ce sont des firmes comme APR ou Testament qui exploitent le plus intelligemment le fonds exceptionnellement riche de cet éditeur, légué par des directeurs artistiques autrement plus musiciens et audacieux que ceux qui y règnent aujourd'hui ! Si depuis ce qui était alors une première mondiale, Jack Gibbons a réédité l'exploit d'enregistrer – et même de jouer en une seule soirée – toutes les études de l'opus 39, la qualité de l'interprétation de Ronald Smith reste toujours inégalée. On m'aura souvent vu vanter telle ou telle de ces études merveilleusement rendue par Raymond Lewenthal, inoubliable dans la *Symphonie* et *Le Festin d'Ésope*, Marc-André Hamelin, d'une virtuosité sans égale dans le *Concerto*, Stéphanie McCallum voire même Jack Gibbons lui-même dans l'*Ouverture*. Mais la maîtrise intellectuelle et la pureté technique de Ronald Smith sur la totalité du recueil forment une borne milliaire qu'on n'est pas près de dépasser. Quant aux *Trois Petite Fantaisies op. 41*, elles laissent évidemment loin derrière la version de Daniel Capelletti. Il s'agit d'une pierre de touche de toute discothèque alkanienne.

On annonce la réédition en disque compact chez Elan d'un autre sommet incomparable de la discographie d'Alkan : la *Symphonie op. 39*, *Quasi-Faust op. 33*, la *Barcarolle op. 65*, *Le Festin d'Ésope op. 39*, assortis de l'*Hexameron* par Raymond Lewenthal.

### Conférences

Le mardi 22 octobre, à Neuchâtel, Jean-Philippe Bauermeister a donné une conférence sur Charles-Valentin Alkan pour la Société Suisse de Musicologie, qu'il a illustrée en interprétant rien moins que la *Symphonie op. 39*.

François LUGUENOT

## Quelques considérations concernant le rythme dans la musique de Charles-Valentin Alkan (1813-1888)

John KERSEY,  
Christ's College, Cambridge  
*traduction et adaptation, François LUGUENOT*

### Remerciements

*Je voudrais exprimer tous mes remerciements à ceux sans qui ce travail n'aurait pu être mené à terme ; en particulier Birgitta Dahl du Musikmuseet de Stockholm, qui m'a procuré des photocopies de la correspondance d'Alkan, le British Museum, qui m'a fourni des copies des articles de Fétis, et la Guildhall School of Music, qui m'a aimablement donné accès aux archives de l'Alkan Society. Je remercie Ronald Smith pour ses conseils personnels et ses encouragements. Enfin, je suis redevable à Carol Gunn qui a réalisé d'excellentes traductions des textes en Suédois, et à ma mère qui a tapé à la machine mon manuscrit quelque peu touffu.*

\*  
\* \*

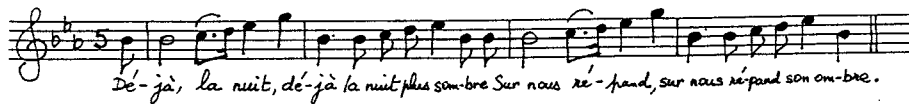
Charles-Valentin Alkan (1813-1888), fut un des pianistes et compositeurs les plus originaux et surprenants de son époque. Dans cette monographie, j'ai choisi d'étudier quelques aspects de son invention rythmique, en particulier son intérêt pour la mesure à cinq temps et la façon dont il a pratiquement découvert les polyrythmies.

Je partirai de la correspondance qu'Alkan et le musicologue français François-Joseph Fétis père échangèrent après que ce dernier eut fait paraître dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* un article dans lequel il analyse le rythme à cinq temps. Après une discussion au sujet de ce mètre tel que ces musiciens l'entendent, je replace l'épisode dans le contexte plus large de l'œuvre d'Alkan, évoquant son intérêt pour la musique folklorique basque et l'influence que celle-ci eut sur lui. J'expose aussi la position d'Alkan vis-à-vis du rythme et de la symétrie rythmique tant dans les pièces de grande ampleur que dans les miniatures. Ce qui conduit non seulement à examiner brièvement la *Symphonie* op. 39 mais aussi à aborder toutes les œuvres où Alkan emploie des combinaisons rythmiques exotiques ou expérimentales. Ces considérations constituent la dernière partie de mon travail.

En 1852, la *Revue et Gazette musicale de Paris* publia une série d'articles du musicologue François-Joseph Fétis intitulée « Du développement futur de la musique dans le domaine du rythme ». En neuf articles, Fétis décrit quelques figures rythmiques dans l'œuvre de Mozart, de Beethoven et d'autres compositeurs, insistant sur les questions d'accentuation et de forme rythmique qui conditionnent la mise en musique de la poésie, les relations entre les mesures à deux temps et à trois temps ainsi que l'importance de la place de la barre de mesure sur le caractère de la phrase musicale.

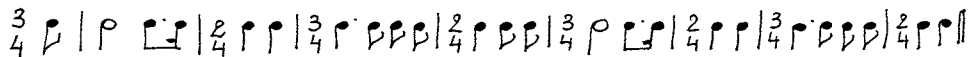
Le cinquième article, publié le 24 octobre, est particulièrement intéressant. Fétis y évoque un « monde nouveau » où mesures à deux et à trois temps sont combinées selon de nouvelles lois. La première partie de son étude concerne la « mesure à cinq temps », au sujet de laquelle il cite un extrait d'un air du compositeur d'opéras français Boieldieu qui se présente comme étant écrit à cinq temps :

## Exemple 1



Cependant, ainsi que Fétis l'explique, cette mesure n'est pas aussi accomplie qu'une mesure à deux ou à trois temps : il s'agit davantage d'une « succession alternative de mesures à trois et à deux temps » :

## Exemple 2



ce qui l'amène à conclure que la plupart des mesure à cinq temps peuvent être décomposées de la sorte. À ce propos, il cite le mot d'Auber qui qualifie la mélodie de Boieldieu de « trois temps en négligé ». La question de l'existence d'une mesure où les cinq temps sont égaux se trouve alors posée. Fétis en donne son propre exemple :

## Exemple 3



Il note ensuite que, pratiquement, il s'agit certes d'une mesure à quatre temps avec un premier temps ajouté, mais que la signification de la mélodie disparaîtrait si l'on supprimait ce temps supplémentaire.

Fétis écrit que son ami Ferdinand Hiller, un professeur de piano fort estimé de cette époque, a fait usage de combinaisons rythmiques inhabituelles dans ses *Rhythmische studien für das Piano-forte* (Etudes rythmiques pour le piano forte) op. 52, publiées par F. Hofmeister à Leipzig. Dans une lettre qu'il lui adresse, Hiller affirme que :

« Quelques artistes, trouvent cela magnifique ; d'autres prétendent que cela est impossible. Enfin, l'étude en 3/4 et 6/8 (n°3 du recueil) est la seule dont tout le monde soit satisfait. »

Fétis attribue cette attitude aux « esprits timides et routiniers qui s'effraient de toute nouveauté et la rejettent par la force de l'habitude » et constate qu'il se trouvera toujours des « esprits bornés » pour mettre des bâtons dans les roues de l'art. L'article se conclut par quelques réflexions sur la manière dont de tels rythmes irréguliers sont admis dans le monde musical.

Le soir du dimanche qui vit paraître cet article, Fétis reçut une lettre d'Alkan qui avait lu l'article le matin même avec le plus grand intérêt. Alkan y évoque un ami espagnol qui vivait autrefois à Paris, et prétendait que, non content de n'éprouver, comme l'auteur du *Festin d'Ésope*, aucune aversion pour le rythme à cinq temps, il le trouvait au contraire aussi naturel qu'un autre :

« Il est certain, disait-il, que la mesure à 5 temps est naturelle à l'homme ; puisque, dans une grande étendue du pays basque, il est une danse nationale, du nom de *Zorcico*, qui a 5 temps. Je voyais bien à l'air connaisseur de mon ami, plus il parlait, qu'il n'y avait pour ainsi dire point de ressemblance pour lui entre ce qu'il appelait 5 temps, et 2 et 3 temps. Comme il faisait toutes choses en conscience il avait été apprendre cette danse et sa musique sur les lieux mêmes. Il avait même appris à jouer d'une certaine flûte qui la mène, laquelle n'a que trois trous et se tient d'une seule main (l'autre battant un certain temps fort sur un tambourin) et cependant possède 2 octaves d'étendue. »

Cet homme était en fait un authentique musicien folklorique basque. Il avait constaté que « les mêmes airs qui avaient 5 temps dans telles et telles localités se chargeaient toutefois d'un temps nouveau, ou du moins allongeaient un de leurs temps, et devenaient des 6/8 dans les centres civilisés espagnols. »

Alkan ajoute: « Chopin m'avait joué autrefois des airs de son pays qui changeaient de rythme aussi, en traversant un fleuve » et il cite ensuite un des zorcicos que son ami espagnol lui avait copiés, pièce qu'a « parfaitement reconnue » tout « résident ou pérégrinant » auquel il l'a jouée par la suite :

Exemple 4

Exemple 4 is a piano accompaniment in a minor key, 3/4 time. The first system consists of two staves. The right hand plays a series of chords and eighth-note patterns, while the left hand provides a steady bass line with chords. The second system continues the piece, featuring a *pp* dynamic marking and a fermata over a chord in the right hand.

Alkan tenta ensuite d'obtenir d'un autre Basque davantage d'information sur le zorcico, mais devant l'incompréhension de ce dernier, il dut renoncer. Il révèle aussi à Fétis que quelques années plus tôt, il a publié chez Brandus un *Deuxième Recueil d'Impromptus*, composé de *Trois airs à cinq temps et un à sept temps*, qui ne constituaient que quelques-uns des fruits de ses propres recherches dans le domaine, et dont il cite les incipit :

Exemple 5

Exemple 5 is a piano accompaniment in 5/4 time. The first system is marked *Andantino* and *p*. The right hand features a melodic line with accents, while the left hand plays chords. The second system includes a *cresc.* marking. The third system starts with *pp* and ends with a *p* marking. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Exemple 6

Exemple 6 is a piano accompaniment in 5/8 time, marked *allegretto* and *p*. The right hand plays a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays chords with a *sf* (sforzando) marking. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Exemple 7

Exemple 7 is a piano accompaniment in 5/16 time, marked *Vivace.* and *mf*. The right hand plays a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays chords. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Alkan indique que, les années passant, « peu à peu le sentiment de l'accentuation que mon ami espagnol donnait à ces airs s'effaça quelque peu chez moi » et que « ne sachant plus quel était le temps fort [...] je plaçai l'accent différemment dans chacun des 3 airs à 5 temps ». Fétis écrira en réponse, dans l'article du 31 octobre, que « par la manière dont il est ici noté, le *Zorcico* semble n'être pas une mesure véritable à cinq temps, mais une alternative de trois et de deux » et Alkan ajoute : « quant à celui à 7 temps, en le relisant plus tard je m'aperçus que ce n'était qu'un motif à 6/8, dont le dernier temps seulement formait un repos un peu prolongé pour ainsi dire », un « six temps en négligé » en quelque sorte.

Comme son ami Hiller, Alkan avoue avoir « rencontré des personnes auxquelles [le premier air] semblait plaire assez, et d'autres pour lesquelles il semblait être souverainement désagréable ».

Ce petit échange de propos sert seulement à éclairer une des multiples expérimentations rythmiques du compositeur du *Festin d'Ésope*. Son tempérament obsessionnel a certainement contribué à accroître à l'extrême la prégnance rythmique dans son œuvre; une prégnance, affirme Ronald Smith, sans égale chez aucun compositeur antérieur au vingtième siècle, à l'exception de Beethoven.

Une symétrie et une organisation quasiment militaire caractérisent les compositions d'Alkan, comme elles ont sans doute dû commander son jeu (il était un représentant de premier plan du « style sévère » français); usant de ces procédés, il parvient parfois à focaliser notre attention sur tel ou tel élément musical, exerçant une fascination quasiment pathologique.

Dans la *Symphonie* op. 39 nous trouvons un tel exemple d'idée fixe rythmique. En partant de l'exorde mélancolique et mélodieux :

#### Exemple 8

All<sup>o</sup> moderato (108 = ♩)

The musical score for Example 8 consists of three systems of piano music. The first system is marked 'p' and 'molto - sostenuto'. The second system is marked 'p'. The third system is marked 'Dim.'. The score is in 6/8 time and features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The notation includes various dynamics and articulation marks, such as accents and slurs.

et en passant par des métamorphoses comme celle de l'exemple 9, nous sommes conduits à un ostinato déchaînant une incroyable accumulation de puissance (exemple 10) et à une coda toujours hantée par le motif principal (exemple 11).

Exemple 9

Exemple 9 is a piano exercise in G-flat major, 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a *cresc. molto.* marking. The second system begins with a *Dolce.* marking and also starts with a piano (*p*) dynamic. Pedal markings (*Ped.*) are present in both systems.

Exemple 10

Exemple 10 is a piano exercise in G-flat major, 3/4 time, consisting of four systems. The first system is marked *p, e staccato.* The second system includes a *cresc.* marking. The third system is marked *Sempre cresc.* The fourth system features a *fff* dynamic marking and includes two *Ped.* markings. The piece concludes with a *rit.* (ritardando) marking.

## Exemple 11

Après un mouvement lent de caractère martial, nous retrouvons la trace du motif obsessionnel dans le Menuet :

## Exemple 12

et dans le Finale, avec des effets de timbales qui en soulignent la structure.

## Exemple 13 a



## Exemple 13 b

Musical score for Exemple 13 b, consisting of three systems of piano and bass staves. The first system includes dynamic markings *Dim.* and *P, Sempre.*. The second system shows a melodic line in the right hand and a supporting bass line. The third system continues the melodic and harmonic development.

Même le second thème du premier mouvement peut être apparenté au motif principal, par le moyen de relations de demi-tons descendants auxquels répondent des tons entiers descendants (exemples 8 et 14).

## Exemple 14

Musical score for Exemple 14, consisting of two systems of piano and bass staves. The first system includes dynamic markings *poco cresc. Ped.*, *Dim.*, and *Dolce e cantante.*. The second system shows a melodic line in the right hand and a supporting bass line.

Les 12 *Études pour les pieds seulement* publiées en 1866 présentent d'autres exemples d'obsessions rythmiques, par exemple dans la neuvième :

## Exemple 15

Musical score for Exemple 15, consisting of two systems of piano and bass staves. The first system includes dynamic markings *Leggermente.* and *Moderato.*. The second system includes dynamic markings *ten.* (ritardando).

Encore plus intéressants sont les cas de polyrythmies, c'est-à-dire de superposition de plusieurs rythmes. L'*Andantino* du 5<sup>e</sup> *Recueil de Chants* op. 70 en est un bon exemple, où la main « binaire » et la main « ternaire » sont périlleusement superposées :

Exemple 16

Musical score for Example 16, showing a piano piece with polyrhythms. The score is in 2/4 time and features a treble clef with a 2/4 rhythm and a bass clef with a 3/4 rhythm. The tempo is marked 'Andantino' and the dynamics are 'mf' and 'poco pesante'. The piece is marked 'Sostenuto molto' and 'Sempre'.

Ce n'était pas la première fois qu'Alkan tentait un tel tour de force. Dans le dernier des extraordinaires *Tre Scherzi* op. 16 de 1837, il commence avec un motif obsessionnel bien adapté à la coupe ternaire, interrompu par l'intrusion d'une mesure à deux temps :

Exemple 17

Musical score for Example 17, showing a piano piece with a complex polyrhythmic structure. The score is in 3/4 time and features a treble clef with a 3/4 rhythm and a bass clef with a 2/4 rhythm. The tempo is marked 'Prestissimo' and the dynamics are 'Con impeto'. The piece is marked 'Même mouvement' and 'Ossia'.

Le développement de ce thème est tout sauf banal ; il se transforme d'abord en un « faux » trio

Exemple 18

Musical score for Example 18, showing a piano piece with a complex polyrhythmic structure. The score is in 3/4 time and features a treble clef with a 3/4 rhythm and a bass clef with a 2/4 rhythm. The tempo is marked 'Dolce, cantabile e legato'.

avant de plonger dans le vrai trio, un Prestissimo à deux temps, qui annonce presque le pointillisme de la seconde École de Vienne.

Exemple 19

*Prestissimamente.*

TRIO

(B) *pp* e staccatissimo.

The score consists of three systems of music. The first system is labeled 'TRIO' and includes a piano marking '(B) pp e staccatissimo.' and the tempo instruction 'Prestissimamente.' The music is written for three staves, with the top staff having a treble clef and the two lower staves having bass clefs. The tempo is very fast, and the articulation is staccatissimo. The second system continues the piece with similar dynamics. The third system features dynamic markings of *p*, *pp*, and *p* across the staves.

Exemple 20 (Webern, Variations op. 27)

Sehr schnell ♩ = ca 160

The score is divided into 14 numbered variations. The tempo is marked 'Sehr schnell' with a metronome marking of '♩ = ca 160'. The music is written for piano and includes a variety of dynamic markings such as *f*, *p*, *ff*, and *pp*. The variations are numbered 1 through 14, with some variations containing sub-measures. The piece is characterized by rapid rhythmic alternations and dynamic contrasts.

Les alternances rythmiques atteignent leur apogée dans le passage de transition, où les deux éléments se télescopent.

Exemple 21

Rall:

*p*

*a Tempo.*

Poco cres. *ff*

*pp*

Scmpre *pp*

*ff*

*p*

The score shows a series of chords and rhythmic patterns. It includes dynamic markings such as *p*, *a Tempo.*, *Poco cres. ff*, *pp*, *Scmpre pp*, and *ff*. The piece starts with a *Rall.* marking and includes a transition back to *a Tempo.* The dynamics range from very soft (*pp*) to very loud (*ff*).

Après un bref retour à l'équilibre, cette bizarre combinaison revient pour de bon durant les vingt ou trente mesures suivantes :

## Exemple 22

The musical score for Exemple 22 consists of three systems of piano music. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic. The second system features a *Sempre ff* marking and includes a *Poco cres.* (Poco crescendo) section leading to a *ff* dynamic. The third system starts with a *Cres.* (Crescendo) marking. The music is characterized by dense, overlapping rhythmic patterns in both hands.

avant que la pièce ne s'achève dans une explosion d'octaves.

Une telle superposition de rythmes est sans égale avant la naissance d'œuvres comme *Le Sacre du printemps* de Stravinsky en 1913, composé quelque soixante-seize ans après qu'Alkan eut écrit son scherzo :

## Exemple 23

The musical score for Exemple 23 is a complex rhythmic exercise. It begins at measure 70, marked with a box containing the number 70. The score is written in 4/4 time and features a *ff* dynamic. It includes several staves with intricate rhythmic patterns. A section is marked with *Gr.C. T.T. etc. simile* and another with *Guero.* The score concludes with an *etc.* marking. The music is characterized by dense, overlapping rhythmic patterns in both hands.

et comme la musique pour piano de Bartók :

Exemple 24 (Bartók, 2<sup>e</sup> mouvement du 2<sup>e</sup> Concerto pour piano)

où plusieurs indications de mesure se succèdent en cascade à défaut de se superposer.

À côté de ces œuvres, qui représentent des tentatives isolées d'exploration d'un nouveau monde révolutionnaire dans la production d'Alkan, le reste de ses compositions témoigne de son intérêt pour les mètres inusités. Sa rencontre avec le zorcico déjà mentionné donna naissance à au moins deux autres pièces.

La première est un vrai zorcico, révélé dans le volume de pièces choisies par Georges Beck (Paris, Heugel, 1969), où de nombreux passages sonnent un peu comme de la musique espagnole du dix-huitième siècle, tel l'emploi de dissonances soulignées d'accents ou de chromatismes (nous l'appellerons désormais « zorcico inédit ») :

## Exemple 25

Exemple 26 (Padre Soler, *Fandango*)

Le trio est marqué Majeur, mais cette indication masque un surprenant contenu harmonique : la tonalité de base de *ré* majeur évolue d'abord vers *si* bémol majeur en passant par *mi* mineur, puis vers *mi* bémol majeur avant qu'un accord augmenté accentué nous ramène à la tonalité initiale, via la sous-dominante. Dans la seconde section du trio, nous trouvons un autre écho inconscient du Padre Soler :

Exemple 27

Exemple 28 (Padre Soler, *Fandango*)

La seconde œuvre d'Alkan qui tire partie de cet héritage est étrangement intitulée *Réconciliation, petit caprice en forme de zorcico*, et fut composée vers 1857. C'est une pièce curieuse, belle par endroits, mais plutôt que de présenter une réconciliation entre le thème à 6/8 et le zorcico de la section centrale, elle semble favoriser un mariage quelque peu malheureux entre ces contraires.

L'instabilité harmonique du thème est bien illustrée dans cet exemple extrait de la seconde moitié de la section initiale, où le motif progresse par séquences chromatiques pour s'empêtrer dans des appoggiatures encore plus tortueuses :

Exemple 29

Le second thème est une « Romance sans parole » alkanienne, passant du registre de soprano à celui de ténor, toujours accompagné d'accords arpégés. Cela mène à une variante de la section initiale, puis au zorcico, ce dernier présentant des affinités si fortes avec le « zorcico inédit » qu'on comprendrait pourquoi Alkan s'abstint de publier ce dernier. Son diatonisme est tempéré par le chromatisme des ornements de l'accompagnement.

Exemple 30

Une surprise nous attend : le zorcico a lui-même un trio, une troisième variante de la section « Majeur » du « zorcico inédit ». Une affirmation fortissimo sur la tonique majeure conduit à un nouvel effet pianistique de castagnettes :

## Exemple 31

Musical score for Exemple 31, showing two systems of piano and treble clef staves. The first system includes markings *Sempre ff* and *Dolce subito* with a *Crescendo* marking. The second system includes *Sempre p.*, *Tempo 1° del Zorcico.*, and *Dolce*.

avant le retour du zorcico, supplanté par le retour du thème initial revivifié par un nouvel habillage.

## Exemple 32

Musical score for Exemple 32, showing two systems of piano and treble clef staves. The first system includes *Con eleganzia.* and *ten.*. The second system includes *Delicatamente.*, *rinf:*, and *Dim: e Smorz:*.

Malgré son originalité, je ne suis pas le seul à classer cette œuvre parmi les moins bien construites du compositeur.

Les quatre airs qu'Alkan mentionne à Fétis dans sa lettre du 24 octobre 1852 sont des expérimentations rythmiques musicalement tout à fait réussies. Le premier, un zorcico en *la* mineur, se rapproche beaucoup des deux exemples déjà analysés. Le deuxième, fondé sur un ostinato rythmique, est plus intéressant, rappelant les roulements de caisse du *Tambour bat aux champs* op. 50 bis.

## Exemple 33

Musical score for Exemple 33, showing two systems of piano and treble clef staves. The first system includes *Mesto.* and *ALLEGRETTO.*. The second system includes *sempre.*



Exemple 34 (*Le Tambour bat aux champs* op. 50 bis)

Le troisième, écrit à 5/16, est le seul qui adopte un tempo rapide (Vivace). Plutôt qu'une conventionnelle juxtaposition de trois et deux temps, il peut aisément être déformé et prendre l'aspect d'un 2/8 avec un triolet sur le second temps quand il est joué à la bonne vitesse. Ce caprice bref et impétueux met en valeur l'Andante flebile final à 7/4, une composition morne et complexe, d'une désespérance presque mahlérienne.

## Exemple 35

Dans une lettre qu'il m'a adressée, Ronald Smith suggère l'existence d'« éléments non identifiés provenant de sources juives » qui auraient guidé Alkan dans ses recherches. La famille d'Alkan était d'origine ashkénaze ; lui-même avait une profonde connaissance des lois juives et plusieurs de ses compositions sont l'expression de sa foi, tels *Deus Sabaoth* op. 64 et *Super flumina Babylonis* op. 52. Tandis que ces compositions et d'autres sont, d'un point de vue harmonique et mélodique, d'un caractère clairement hébraïque, l'élément rythmique semble avoir germé de la fusion des influences qu'Alkan a subies davantage que du seul élément juif. L'origine folklorique de tels rythmes est confirmée par une œuvre de jeunesse, et par ailleurs peu remarquable, de son contemporain et ami Chopin. En effet, nous avons, dans le mouvement lent de la *Sonate* op. 4 (1825), le plus ancien exemple de rythme à cinq temps que j'aie pu découvrir.

## Exemple 36

Cependant, par un étrange tour du destin, Alkan resta probablement complètement ignorant de cette pièce assez inhabituelle tandis qu'il conduisait ses propres investigations – elle ne fut publiée qu'en 1851, trente-trois ans après sa composition. Pour autant que je le sache, il s'agit de la seule tentative de Chopin dans ce domaine.

Si les cheminements qu'Alkan suivit dans ses recherches rythmiques révèlent une figure isolée en son temps, ils en font un précurseur important de bien des innovations du vingtième siècle. L'utilisation des polyrythmies n'est pas que le fait de Bartók et Stravinsky; des compositeurs comme John Cage, Luciano Berio et Conlon Nancarrow ont exploré la superposition de rythmes, et Nancarrow lui-même a eu une grande influence sur l'avant-garde, sur Steve Reich et le groupe des minimalistes – des compositeurs regroupés sur la côte ouest des Etats-Unis –, et parmi des compositeurs plus éclectiques, Frank Zappa ou Terry Riley.

Les pianistes semblent toujours réticents à jouer la musique d'Alkan, peut-être à cause de ses difficultés techniques et du conservatisme des auditeurs.

On doit espérer que cette attitude ne durera pas, car il s'agit d'une grave injustice envers un compositeur exceptionnel. Des artistes comme Ronald Smith et Bernard Ringeissen ont concouru à diffuser cette musique auprès d'un plus large public, et ont prouvé qu'Alkan a tout à fait sa place au-delà des étroits cercles académiques, même s'il s'adresse en premier lieu aux connaisseurs.

Londres, 1991

### Postface

Depuis l'achèvement de ma monographie en 1990, j'ai fait de nouvelles découvertes.

La plus importante concerne l'influence possible qu'Anton Reicha (1770-1836) a pu avoir sur Alkan au sujet des rythmes quinaires. Reicha naquit à Prague, mais passa la plus grande partie de sa carrière à Paris. Il fut professeur de contrepoint et de fugue au Conservatoire. Or, la fugue en *la* mineur tirée des *36 Fugues pour piano* est à cinq temps.

La plupart des œuvres d'Alkan à cinq temps sont brèves. Mais on doit attirer l'attention sur l'*Étude* op. 35 n°12, qui est une étude d'octaves dans une mesure composée dont chacun des deux temps comprend cinq doubles croches.

Berlioz utilisa la division en cinq dans ses dernières pièces ainsi que Brahms dans certaines pièces de musique folklorique.

mars 1996

### Bibliographie

BECK (Georges), *Ch. V. Alkan, Œuvres choisies pour piano*, coll. « Le Pupitre », Paris, Heugel, 1969, XI+156 p. Préface p. III-V (également en anglais p. V-VIII et en allemand p. VIII-XI).

BELLAMANN (Heinrich Hauer), « The Piano Works of C. V. Alkan », *The Musical Quarterly*, 10, n°2, avril 1924, p. 251-262.

BERTHA (Alexandre de), « Ch. Valentin Alkan aîné. Etude psycho-musicale », *Bulletin français de la Société Internationale de Musique*, 5, n°2, 15 février 1909, p. 135-147.

BUSONI (Fecuccio), préface à l'édition collective des œuvres de Liszt, vol. 1, Leipzig, Breitkopf & Haertel, 1880.

DAVIS (Lawrence), *César Franck and his circle*, Londres, Barrie & Jenkins, 1970.

DELACROIX (Eugène), *Journal*, édité par A. Joubin, Paris, Plon-Nourrit, 1932, rééd. 1996.

DIEREN (Bernard van), « Down among the dead Men », chapitre 1, dans *Down among the dead Men and other Essays*, Londres, Oxford University Press, 1935, p. 1-19.

- FRYKLUND (Daniel), « Contribution à la connaissance de la correspondance de Fétis », *Svensk Tidskrift för Musikforskning*, 12, 1930, p. 85-154.
- HADDEN (J. Cuthbert), *Chopin*, Londres, Dent, 1906.
- HOPKINS (Antony), *Talking about music*, émissions radiodiffusées, Londres, BBC, 1978 et 1979.
- D'INDY (Vincent), « Impressions musicales d'enfance et de jeunesse : III. Adolescence », *Les Annales politiques et littéraires*, 95, 1930, p. 425-428 et 471-474.
- LEWENTHAL (Raymond), *The Piano Music of Alkan*, New York, Schirmer, 1964, xx+147 p. Notice biographique, préface et notes p. v-xx.
- LISZT (Franz), « Revue critique. Trois morceaux dans le genre pathétique, par C.-V. Alkan. Œuvre 15, 3<sup>e</sup> livre des 12 Caprices. », Paris, *Revue et Gazette musicale de Paris*, 4, n°43, 22 octobre 1837, p. 460-461.
- MACDONALD (Hugh), « The Death of Alkan », *The Musical Times*, 114, n°1559, janvier 1973, p. 25.
- MARMONTEL (Antoine), « Ch.-Valentin Alkan », chapitre XII, dans *Les Pianistes célèbres. Silhouettes et médaillons*, Paris, Heugel, 1878, p. 126-134.
- MURDOCH (W.), *Chopin: His Life*, Londres, 1934.
- NIECKS (Friedrich), « More Glimpses of Parisian Pianists of another Day. Personal Recollections. Ch.V. Alkan », *Monthly Musical Record*, 48, 1<sup>er</sup> janvier 1918, p. 4-7.
- SCHONBERG (Harold), *The Great Pianists*, Londres, Gollancz, 1964, p. 197-199.
- SCHUMANN (Robert), « C.V. Alkan – 3 grosse Etüden, op. 15 – (2 thlr.–Leipzig–bei Fr. Hofmeister) », Mayence (RFA), *Neue Zeitschrift für Musik*, 8, n°43, 29 mai 1838, p. 169.
- SCHUMANN (Robert), « Ch. Valentin Alkan – 6 charakteristische Stücke, Op. 16 – (20 Gr.–Leipzig–bei Hofmeister) », Mayence (RFA), *Neue Zeitschrift für Musik*, 10, n°42, 24 mai 1839, p. 167.
- SEARLE (Humphrey), « A Plea for Alkan », *Music and Letters*, 18, juillet 1937, p. 276-279. Repris dans *The Alkan Society Bulletin*, n°40, mars 1990, p. 2-4.
- SHAW (Richard), *Charles Valentin Alkan 1813-1888: his life and his early piano works*, Edinburgh University (RU), 1974, 79 p.
- SITSKY (Larry), « Summary Notes for a Study on Alkan », *Studies in Music*, University of Western Australia, Department of Music, 8, août 1974, p. 53-91.
- SITWELL (Sacheverell), *Liszt*, Appendix I « A Note upon Alkan », p. 329-331, Londres, Faber, 1934, rééd. New York, Dover, 1967.
- SMITH (Ronald), *Alkan, Volume One: The Enigma*, Londres, Kahn & Averill, 1976 et New York, Crescendo 1977, 120 p.
- SMITH (Ronald), *Alkan, Volume Two: The Music*, Londres, Kahn & Averill et New York, Taplinger, 1987, (vi)+278 p.
- SORABJI (Kaikhosru), « Charles Henri Victorin Morhange (Alkan) [sic] », chapitre XXXI, dans *Around Music*, Londres, The Unicorn Press, 1932, p. 213-219.
- STORR (Anthony), *The Dynamics of Creation*, Londres, Dent, 1972.

Stockholm (Suède), Musikmusseet, Collection Daniel Fryklund : 12 lettres d'Alkan dont 11 à Fétis, datant principalement du milieu des années 1850 et un lettre d'Adolphe Adam à Alkan, 1<sup>er</sup> janvier 1855.

## Nouvelles diverses

- Nous rappelons que le premier numéro de *Piano et Romantisme* est disponible, même pour ceux qui n'y avaient pas souscrit. Le sommaire est le suivant :
  - « Charles-Valentin Alkan, compositeur trahi par la postérité », par Britta SCHILLING
  - « Revue critique des *12 Études dans tous les tons majeurs* Op. 35 », par Hans von BÜLOW
  - « Revue critique des *Trois Morceaux dans le genre pathétique* Op. 15 » par Franz LISZT
  - « Robert Schumann critique Charles-Valentin Alkan »
  - « Pourquoi l'écriture d'Alkan est-elle si pianistique ? » par Harold TRUSCOTT
  - « Charles-Valentin Alkan » par Antoine MARMONTEL

Il est complété par un index qui en rend l'usage aisé.

**N'oubliez pas de le commander !**

- Marc-André Hamelin a commis un disque que je tiens pour l'un des plus réjouissants de l'année. J'avoue, à ma grande honte, que je n'attendais pas monts et merveilles de ce récital Percy Grainger qu'il m'avait annoncé. Mais dès la première pièce du disque, j'ai dû rendre les armes : non que la musique de Grainger soit sublime, elle est simplement bien écrite (c'est déjà beaucoup...), d'une richesse mélodique ravissante, et pianistiquement brillante. C'est Marc-André Hamelin qui transfigure ces pièces qu'il joue avec une totale conviction, avec ivresse dirais-je même. Plus d'une heure de plaisir sans mélange.
- Nous avons la joie d'accueillir parmi nos membres l'organiste belge Léon Kerremans. Il a en particulier publié deux volumes de musique d'orgue fort originaux, édités par Les Éditions de l'UWO (25 rue Romainville, B-4520 BAS OHA, Belgique). Il s'agit d'un *Livre d'orgue anonyme du 18<sup>e</sup> siècle*, édition « Urtext » du recueil B.R. III 1508 de la Bibliothèque Royale Albert 1<sup>er</sup> de Bruxelles (186 p., 1500 FB) et d'un *Livre d'orgue et de clavecin anonyme des 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles*, édition « Urtext » du recueil B.R. III 926 de la même bibliothèque (176 p., 1300 FB).

F.L.

Dépôt légal : décembre 1996

ISSN 0995-5216