

Société Alkan

145, rue de Saussure
75017 PARIS

Bulletin 41 - Juin 1998

Introduction

LES « anecdotes » rapportées dans les deux articles du précédent bulletin ont suscité beaucoup d'intérêt si je m'en réfère au courrier reçu à ce sujet. Individuellement, ces événements ne révolutionnent certes pas notre vision d'Alkan, mais, touche après touche, se construit un portrait du compositeur plus nuancé que certaines images d'Épinal jusqu'alors répandues.

Comme me l'a suggéré il y a quelques mois Richard Murphy, également membre de l'Alkan Society britannique, je prépare un « questionnaire » qui accompagnera le prochain bulletin. Ce procédé rappellera à certains une précédente enquête menée en 1989, qui avait déjà pour but de mieux cerner les désirs de chacun et de mobiliser davantage les énergies. Une association *active* résulte de la convergence des actions menées par des membres *actifs*.

Ce numéro permettra de célébrer la mémoire du grand Raymond Lewenthal, grâce à un article de John Kersey, auteur dont nous avons déjà publié : *Quelques considérations concernant le rythme dans la musique de Charles-Valentin Alkan (1813-1888)* dans le bulletin de décembre 1996, et qui est par ailleurs critique à *Hi-Fi News and Record Review*. Il est bon de régulièrement rappeler quel immense musicien fut Lewenthal, à la fois technicien époustouflant et homme de profonde réflexion. Plus de trente ans après ses premiers enregistrements, il demeure une référence inégalée – sinon inapprochée – dans la musique d'Alkan.

Nous entamons la publication d'une longue étude que Margit Haider avait écrite il y a plusieurs années au sujet des *Concertos* d'Alkan et de l'histoire du concerto sans orchestre, qui s'étendra sur plusieurs bulletins.

Philippe Majorelle m'a judicieusement fait remarquer que dans le précédent bulletin j'avais fait l'erreur d'évoquer *Le Postier de Longjumeau* alors qu'il fallait lire *Le Postillon de Longjumeau*.

Plusieurs personnes ayant réclamé le dernier disque de Stephanie McCallum (*Symphonie* op. 39, *Promenades* de Magnard), j'ai fait une exception à notre politique d'extinction des stocks, et commandé quelques exemplaires de cet enregistrement édité en Australie. Précipitez-vous !

François LUGUENOT

Actualité alkanienne

► Concerts passés

Le mardi 25 août, Jack Gibbons donnait au Holywell Music Room d'Oxford (Royaume-Uni) un récital comprenant la *Symphonie* op. 39 d'Alkan, accompagnée de pièces de Ravel, Balakirev, Sibelius etc.

Le 9 juin 1998, l'Association des médecins mélomanes européens (AMME) organisait au Petit théâtre de Naples, à Paris, un concert-conférence intitulé *L'Énigme Alkan*. L'initiative en revient à Nicolas Gounod, fils de Jean-Pierre Gounod, lui-même membre de notre association et descendant du célèbre compositeur de *Faust*. Malgré un instrument fort peu gratifiant, Laurent Martin nous a régales de la *Grande Étude pour la main gauche seule*, de quatre des *25 Préludes* op. 31, de cinq des *48 Motifs* op. 63, de deux des *Impromptus* op. 32 n°2 et pour finir brillamment du *Chemin de fer* op. 27. Les épisodes musicaux furent mêlés de commentaires de François Luguenot sur les principaux traits de la vie et de l'œuvre du musicien. La formule, franchement improvisée, a semblé recueillir un vif succès. Il faut reconnaître que l'assistance, surtout composée de médecins de l'AMME, était fort chaleureuse.

Le dimanche 6 septembre à 16 heures, au Blackheath Concert Hall de Londres, Marc-André Hamelin interprétait *La Chanson de la folle au bord de la mer*, la *Barcarolle* op. 65 et *Le Festin d'Ésope* d'Alkan ainsi que *Le Festin d'Alkan* de Ronald Stevenson en première mondiale, la *Sonata reminiscenza* de Medtner et sept *Études* de Chopin « revues » par Godowsky. *Le Festin d'Alkan* est construit en trois volets : un « Concerto sans orchestre » très difficile suivi d'une libre transcription canonique de la *Barcarolle* op. 65 n°6 et un finale en particulier fondé sur *Le Festin d'Ésope*. Ce concert faisait partie du festival Pianoworks' 98 qui se tenait du 3 au 6 septembre.

► Concerts annoncés

Trois concerts de Ronald Smith permettront d'entendre à chaque fois *Les Regrets de la nonnette* d'Alkan :

- le samedi 19 septembre à l'église Saint Wilfred, Haywards Heath, à Londres, où il jouera la *23^e Sonate* de Beethoven, la *13^e Rhapsodie hongroise* de Liszt et des pièces de Chopin,
- le vendredi 9 octobre et le dimanche 18 octobre, à South Hill Park, Bracknell Arts Centre, où il interprétera Mozart et Beethoven.

► Disques, nouveautés

Récital de Hüseyin Sermet

Comme annoncé dans le précédent numéro, le mois de juin a vu la parution du troisième disque que Hüseyin Sermet consacre à la musique d'Alkan (Valois, V 4808). Le premier volume, paru en 1992, comportait une sélection monotone de petites pièces, dans une interprétation qui ne m'avait pas du tout convaincu, sans parler des erreurs de solfège élémentaire que l'interprète y commettait. L'année suivante paraissait un album comprenant la *Sonate de concert* op. 47 et le *Duo concertant* op. 21 – encore un programme au minutage peu généreux. Si l'interprétation du *Duo* n'approche pas celle de Dong Suk Kang et Olivier Gardon (Timpani, 1C1013), la *Sonate de concert* est jouée avec une intense conviction, ma seule légère réserve concernant le tempo vraiment trop lent du troisième mouvement.

Cette fois, nous revenons au piano seul, à deux et quatre mains, dans un minutage toujours aussi médiocre : cinquante-cinq minutes pour cent cinquante francs, ça frise l'indécence. J'aurais envie d'écrire que l'interprétation de Sermet est scandaleuse, et me contenterai de l'adjectif : navrante. Depuis le premier disque, rien ne s'est amélioré : des tempos alanguis à mourir d'ennui au mépris des prescriptions du compositeur, un sort fait à chaque note, un rubato permanent à en attraper le mal de mer, la dissolution de tout appui rythmique : bref, l'exacte antithèse de ce que nous pouvons raisonnablement savoir du jeu et de l'esthétique du compositeur. S'il n'est pas question de doter un auteur de carcans interprétatifs, n'est-il pas plus pertinent, voire honnête, de respecter ses indications et ce qu'on connaît de ses idéaux pianistiques ? Ou alors, si l'on veut jeter ces repères par dessus bord, on fera d'abord provision de génie. Soyons donc clairs, en prenant le contre-pied de l'esthétique du compositeur sans pour autant y insuffler la moindre vie, Hüseyin Sermet trahit totalement cette musique : il ne s'agit nullement d'une quelconque « option artistique ». Chaque pièce s'effiloche, part à vau-l'eau, sombre dans une sentimentalité vague et monochrome du plus mauvais goût.

Hüseyin Sermet trouve ainsi moyen de truffier l'*Allegro barbaro* de mignardises singulièrement hors de propos – sinon prendre au sérieux les affligeants propos de Guy Sacre – : le premier couplet s'attarde à des préciosités qui cassent toute dynamique ; et si je calcule bien, cette pièce qui doit durer environ deux minutes et demie, s'étire ici sur plus de trois. À ne surtout pas écouter après l'interprétation de Ronald Smith !

La première des *Trois Petites Fantaisies* op. 41 tient à peu près la route, mais dès la seconde, c'est de nouveau le naufrage : tous les « hoquets » rythmiques sont soigneusement gommés, le moindre trait de doubles croches est ralenti. Quant à la troisième, tournoyante et obsédante toccata, le tempo poussif et vacillant retenu par le pianiste l'affuble d'une lourdeur rédhibitoire. Encore une fois, on se tournera vers Ronald Smith.

Avec les trois *Préludes*, on atteint au désastre : le pianiste trébuche sur chaque groupe de quatre croches du quatorzième. Dans le genre *gothique* se traîne lamentablement sans une once de la grâce qu'y réclame le compositeur ; Sermet prend deux minutes de plus que Ronald Smith... Le dix-septième enfin se dissout irrémédiablement dans l'immobilisme. Je sais bien qu'il faut remplir le CD, mais quand même...

Et puis... tout se redresse avec les *Trois Marches* op. 40 à quatre mains : magnifique ensemble des deux musiciens, vigueur rythmique, alacrité, tout y est. Comme dans le cas de la *Sonate de concert*, flanqué d'un bon musicien, Hüseyin Sermet semble pouvoir temporairement revenir dans le droit chemin. Cela dit, ces marches, pour piquantes qu'elles soient, ne constituent pas un repère incontournable dans le catalogue du compositeur : on ne se privera donc pas en laissant ce nouveau disque sur le rayonnage du marchand. En souhaitant qu'il n'y ait surtout jamais de quatrième volume !

Quel dommage que ce soit précisément ce disque d'Alkan que *Télérama* ait jugé bon de mettre en exergue, quand bien d'autres, excellents, n'y ont pas eu droit de cité (n°2537, 26 août 1998, p. 26). Il faut avouer que la rubrique dédiée aux disques classiques s'est effondrée depuis le retrait de Paul Meunier. Xavier Lacavalerie n'hésite même pas à nous resservir la légende de l'écrasement sous la bibliothèque. Voilà qui permet de faire concurrence à l'inénarrable Christian Lorandini, déjà lauréat du concours de l'article le plus risible sur Alkan (*Piano*, n°8, 1994-1995 ; article commenté dans le *Bulletin* n°27 de septembre 1994), qui affirme dans un article sur Domenico Cimarosa que les suites baroques contenaient des polkas (*Piano*, n°12, 1998-1999, p. 90). Ainsi va la compétence de nos « critiques »...

***The Composer-Pianists* par Marc-André Hamelin**

Marc-André Hamelin a inséré trois pièces d'Alkan dans un nouveau disque paru chez Hyperion et intitulé *The Composer-Pianists* (CDA67050), initialement conçu pour accompagner un livre. Il s'agit de la transcription de l'*Andante* de la 94^e *Symphonie* dite *La Surprise* de Haydn, du *Premier billet doux* et du *Scherzetto* op. 63. La transcription est, à ma connaissance, une première mondiale au disque ; ainsi, ciselée, la pièce est savoureuse et l'effet de « surprise » que contient ce mouvement de la symphonie est soigneusement rendu. Il y aurait je crois beaucoup à dire, et à jouer surtout, de cet abondant répertoire de transcriptions dont le siècle dernier fut si friand et pour lequel Alkan a laissé des morceaux de choix. Marc-André Hamelin a d'ailleurs déjà enregistré, et de quelle manière ! l'arrangement pour piano seul du 1^{er} *Mouvement du 3^e Concerto* op. 37 de *Beethoven* (Hyperion, CDA66765). Les deux *Motifs* sont parfaits, mais laissent le goût du trop peu. Le reste du programme est parfaitement joué sinon toujours passionnant : *Toccata* op. 13 de Godowsky, *Poème tragique* op. 34 et *Deux Poèmes* op. 71 de Scriabine, magnifique *Fantasia nach J.S. Bach* de Busoni, beaux *Moment musical* op. 16 n°2 et *Étude-Tableau* op. 33 n°4 de Rachmaninov, *Berceuse* op. 19a et transcriptions du 6^e *Choral Schübler* de Bach par Feinberg, *Improvisation* op. 31 n°1 de Medtner, *Pastiche* de Sorabji et trois étourdissantes *Études* de... Marc-André Hamelin lui-même.

► **Partition**

Les éditions Dover de New York viennent de faire paraître un excellent volume d'œuvres d'Alkan choisies par Marc-André Hamelin. Cette parution est d'autant mieux venue que l'incontournable anthologie de Raymond Lewenthal *The Piano music of Alkan* (G. Schirmer, 1964) est, semble-t-il, épuisée. Ce recueil comprend : la *Symphonie*, le *Concerto* et *Le Festin d'Ésope* op. 39, la *Saltarelle* op. 23, la *Barcarolle* op. 65 n°6 et la *Toccatina* op. 75. Il est réalisé à partir des planches d'origine, mais on regrettera qu'une plus grande attention n'ait pas été portée aux sources employées : certains doigtés ne sont pas d'Alkan mais des réviseurs, la magnifique exergue de la *Marche funèbre* de la *Symphonie* « sulla morte d'un uomo da bene » est supprimée ainsi que dans l'édition Billaudot. Le papier est, comme d'habitude chez cet éditeur, de belle qualité, l'impression aussi. Marc-André Hamelin a ajouté deux pages d'introduction.

François LUGUENOT

Raymond Lewenthal et la musique d'Alkan

John KERSEY

Traduction de François LUGUENOT

LES fervents de la musique d'Alkan connaissent bien le pianiste américain Raymond Lewenthal qui fit partie des artisans de la renaissance de ce répertoire dès les années 1960. Grâce à ses récitals, ses enregistrements et ses éditions savantes, il parvint à gagner une large audience à Alkan et à susciter un débat approfondi sur la valeur musicale de ses compositions.

L'intérêt de Lewenthal pour ce compositeur dut beaucoup aux encouragements de son professeur Olga Samaroff, qui avait elle-même été l'élève de Delaborde, le fils naturel d'Alkan, au Conservatoire de Paris. Né en 1926 ¹, il passa son enfance à Hollywood et obtint quelque succès comme acteur, suivant les leçons de la Long's Professional School en même temps qu'il commençait ses études de piano avec Lydia Cherkassky. Il entra à la Juilliard School en 1946, à l'âge relativement avancé de vingt ans ; rapidement, ses concerts obtinrent des succès qui culminèrent en 1948 lors de ses débuts professionnels avec le Philadelphia Orchestra dirigé par Dimitri Mitropoulos. Il entreprit ensuite plusieurs tournées aux États-Unis, jusqu'à ce qu'une grave maladie le forçât à se retirer complètement de la scène en 1951.

Durant ces premières années, le répertoire de Lewenthal était resté essentiellement traditionnel. Le récital du 7 octobre 1949 au Town Hall de New York comprenait la *Sonate en si bémol D. 960* de Schubert ainsi que des petites pièces de Mozart, Debussy, Liszt (la première *Mephisto Waltz*) et Rachmaninoff. Toutefois, la présence au programme de raretés comme la quatrième *Sonate* d'Antheil ou d'un *Allegro* de Ciaia annonçait les entreprises d'exploration des années suivantes. Après sa guérison, il reprit ses concerts, entreprenant des tournées en Europe et en Amérique du sud, et réalisa ses premiers enregistrements. Sa carrière fut de nouveau brutalement brisée en 1953 : attaqué lors d'une promenade nocturne à Central Park à New York, il fut sérieusement blessé ².

La longue période de repos forcé qui s'ensuivit permit à Lewenthal de commencer à travailler sur ses projets de prédilection. De 1957 à 1960, il suivit les cours supérieurs d'Alfred Cortot et de Guido Agosti, ce qui lui permit d'améliorer encore une technique déjà exceptionnelle, la portant à un niveau de perfection stupéfiant. Sa mission artistique devint claire : il inspirerait un renouveau d'intérêt de grande ampleur pour les compositeurs Romantiques négligés, en se concentrant sur Alkan et sur Liszt. À cette fin, il commença à travailler à une biographie du compositeur français, qui, bien que promise à son éditeur pour l'automne 1965, ne vit jamais le jour ³. Avec davantage de succès, il prépara pour G. Schirmer une anthologie de partitions du même compositeur à partir des planches originales, qui comprenait la *Symphonie* et d'autres études des opus 35 et 39, et qui parut en 1964 sous le titre : *The Piano Music of Alkan*. Ce volume contribua à attirer l'attention des pianistes sur l'œuvre d'Alkan, l'impact de la publication étant renforcé par une introduction brillante et d'une profonde pénétration. Il y insiste sur les détails pratiques, prodigue des conseils afin d'obtenir le meilleur effet des œuvres, fournit de remar-

1. À San Antonio, au Texas (NdT).

2. Il fut en particulier blessé aux bras et aux mains (NdT).

3. Le manuscrit de cette biographie appartient à un américain et des projets de publication ont été évoqués ces derniers temps (NdT).

quables recommandations sur la manière de venir à bout des passages les plus embarrassants – dans *Quasi-Faust*, ses suggestions s'avèrent particulièrement judicieuses.

Il renoua avec ses activités de pianiste en novembre 1963 en participant à une émission de deux heures pour la station radiophonique WBAI de New York, durant laquelle il jouait et discutait la musique d'Alkan. Cette émission suscita la plus abondante réaction des auditeurs qu'on eût vue aux États-Unis à l'occasion d'un événement musical, ce qui incita Lewenthal à reprendre ses concerts. L'année suivante il retourna au Town Hall de New York pour la première fois depuis treize ans avec un programme d'œuvres de Liszt, de Chopin et d'Alkan, comprenant en particulier la *Symphonie*, *Quasi-Faust* et *Le Festin d'Ésope*. Il reprit la *Symphonie* ainsi que d'autres pièces d'Alkan lors d'un récital à Carnegie Hall en avril de l'année suivante. La critique fut enthousiaste : on lit dans *Musical America* que le pianiste possède « un jeu puissant et romantique, d'une énergie irrésistible, caractéristiques qui conviennent parfaitement pour plaider avec conviction le cas de la *Symphonie* ». Dans le *New York Times*, Harold C. Schonberg écrivit à propos de la musique que « certains aspects de l'écriture sont prophétiques, certains inspirés, tous témoignent d'une imagination remarquable » ; il continuait en affirmant que Lewenthal était « incontestablement un homme porteur d'une mission, [...] un authentique héros ».

L'attitude de Lewenthal sur scène signalait sa ressemblance frappante avec Liszt, sa haute et cadavérique stature lui donnant un air quelque peu diabolique, et le cycle Liszt qu'il conçut lui valut un grand succès en 1965-1967 à Londres et à New York. Sa technique fabuleuse résultait d'un travail pianistique quasi maladif. Ses visites au magasin londonien de la firme Bechstein y causaient de fébriles préparatifs, car Lewenthal pouvait travailler jusqu'à dix-huit heures par jour et se montrait particulièrement exigeant sur la qualité des instruments. Il prétendait que la musique était son violon d'Ingres autant que son métier, mais rares sont ceux qui ont pu égaler sa totale consécration au travail technique, auquel il pouvait sacrifier nourriture et sommeil. Sa préférence allait à la mécanique légère des pianos Bechstein dans le but de retrouver les caractéristiques des instruments du dix-neuvième siècle que Liszt et Alkan avaient connus.

Durant cette période, il réalisa de nouveaux enregistrements pour RCA Victor, Columbia (collection *Raymond Lewenthal Romantic Revival series*) et Westminster. Parmi eux, deux disques furent consacrés à Alkan (la *Toccata* figurant sur un autre disque Westminster XWN 18326). Dans le disque paru en 1965 chez RCA Victor, intitulé *Piano Music of Alkan* (LSC-2815), Lewenthal interprète les pièces publiées dans son anthologie éditée par G. Schirmer, parmi lesquelles une magnifique *Symphonie* (dont le finale est joué au mouvement métronomique démoniaque prescrit par Alkan !) *Quasi-Faust* et *Le Festin d'Ésope*. Son style se situe à mi-chemin entre le « style sévère » qu'on peut par exemple entendre dans les enregistrements de Saint-Saëns lui-même, et l'expansivité romantique de l'école russe caractérisée par une grande puissance et une expression théâtrale. La clarté de son jeu à grande vitesse et sa capacité à saisir la structure générale des œuvres de grandes dimensions sont exceptionnelles et probablement sans égal. Un deuxième disque suivit en 1971 (Columbia M 30234), consacré aux miniatures et à la *Marcia funèbre sulla morte d'un pappagallo* dirigée par le pianiste. Dans un 45 tours accompagnant ce disque (BTS 24), Lewenthal évoque ces *Grotesqueries of Alkan* qui comprennent également un choix de *Motifs* op. 63, la *Sonatine* et *Gros Temps* extrait du premier livre des *Mois*.

En 1970, Lewenthal fut fait chevalier de l'ordre des Arts et des lettres par la France. Bien que sa carrière de concertiste se poursuivît sporadiquement durant cette décennie, une santé chancelante et un caractère de plus en plus casanier raréfièrent ses apparitions publiques

rare¹. La passion que Lewenthal vouait à l'auteur du *Festin d'Ésope* devint telle que certains observèrent l'apparition de traits de caractère obsessionnels et alkaniens, comme si le compositeur et son interprète fusionnaient progressivement. Il mourut en 1988, à l'âge de 62 ans².

L'autorité avec laquelle Lewenthal jouait Alkan fit beaucoup pour éveiller largement l'intérêt de la communauté musicale, et il est particulièrement regrettable que quelque dix ans après sa mort, aucun de ses enregistrements n'ait encore été réédité en compact³. Ils comptent parmi les fleurons de la discographie alkanienne et servent de digne mémorial à une personnalité musicale hors du commun.

Retour sur Clara Wieck

EN COMPLÉMENT des lettres de Clara Wieck à son futur époux Robert Schumann que nous avons évoquées dans le *Bulletin* n°39 de décembre 1997, les renseignements suivants nous ont été très aimablement fournis par la Robert Schumann Haus de Zwickau, en Allemagne.

En date du 26 mai 1839, Clara écrivait dans son journal intime « Visite de Zimmermann avec Alkan. J'ai joué des œuvres de Schumann et mes variations. Alkan a également joué quelques-unes de ses compositions, avec une très mauvaise technique – il a du talent, et beaucoup de belles idées, mais tout est trop lent. » La lettre du 28 mai se fait l'écho du même événement.

Le 8 juin 1839, elle ajoute « Visite d'Alkan – je lui ai joué la *Fantaisie* de Schumann », événement qu'elle relate aussi dans la lettre du 11 juin adressée à Robert.

De surcroît, il n'est pas indifférent d'apprendre que Clara possédait la partition de *Vaghezza*, de la *Marche triomphale* op. 26, des *25 Préludes* op. 31 et du *Minuetto alla tedesca* op. 46, dans des éditions allemandes publiées entre 1847 et 1853. Ce qui veut dire que, malgré les critiques pour le moins peu bienveillantes de son mari, elle se procura des pièces du compositeur français.

François LUGUENOT

1. Sa dernière grande apparition date de 1982 : il donna cinq concerts en cinq jours au Kennedy Center, avec le National Symphony Orchestra (NdT).

2. L'auteur indiquait 1981 ce qui est une erreur évidente (NdT).

3. En fait, le disque publié par RCA a bien été réédité par la firme américaine Élan (CD 82276), le programme étant complété par un *Hexaméron* vertigineux ; ce disque figure sur le bulletin de commande (NdT).

Trois Concerts sans orchestre : hommage à J.S. Bach ou résultat d'une tradition ?

Margit HAIDER

Traduction de François LUGUENOT

LE CONCERTO sans accompagnement était-il un genre musical dont la tradition s'était perpétuée sans défaillance depuis l'époque baroque ? Dans quelle mesure Alkan était-il un familier de la musique de cette période ? Le « Concert sans orchestre » constitue-t-il une nouvelle mode du XIX^e siècle ? Toutes ces questions se posent à propos des trois *Concerts sans orchestre* d'Alkan.

Ce fut en effet le premier compositeur Romantique qui dès les années 1830 choisit délibérément ce genre pour ses deux *Concertos* op. 10.

À sa suite, il faudrait mentionner Robert Schumann, bien qu'on puisse douter que son *Concert sans orchestre*, composé en 1835 et initialement construit en cinq mouvements, appartienne à cette catégorie : c'est en effet à la demande de son éditeur viennois Tobias Haslinger qu'il adopta ce titre pour sa 3^e *Sonate en fa mineur* (Kretzschmar, 1922, p. 368).

Puis, c'est sans doute en 1840-1841 que Frédéric Chopin composa l'*Allegro de concert* op. 46 sciemment conçu comme concerto sans accompagnement.

Probablement avant 1857, Liszt contribua à son tour à ce type d'œuvre avec le *Concert pathétique* pour deux pianos, qui résulte de la transcription du *Großes Konzertsolo* (Sadie, 1980, article *Liszt*, vol. XI, p. 64).

Le monumental *Concert sans orchestre* op. 39 d'Alkan, achevé en 1857, constitue cependant pour moi l'exemple le plus fascinant du genre.

Afin de pouvoir établir dans quelle mesure le concerto non accompagné de l'époque baroque, spécialement le *Concerto nach Italienischem Gusto* de Bach, fut l'ancêtre de l'œuvre d'Alkan, un survol historique est indispensable.

Le concerto sans orchestre de l'époque Baroque à l'époque Romantique

C'est après une étude longue et approfondie du concerto de chambre italien que Bach composa son *Concerto nach italienischem Gusto*, une œuvre originale qui constitue un modèle insurpassable de concerto sans accompagnement.

Il avait découvert la musique de chambre italienne à la cour de Weimar où elle était fort appréciée ; il transcrivit un grand nombre de concertos pour violon et orchestre de Vivaldi et de l'école italienne pour clavecin ou orgue seul, qu'il qualifia de « Klavierkonzerte nach Vivaldi » (Kretzschmar, 1922, p. 41).

En 1735, Bach fit paraître une couple d'œuvre sous le titre de « Zweyter Theil der Clavier Übung bestehend in einem Concerto nach Italiænischem Gusto und einer Ouverture nach Französischer Art, vor ein Clavicymbel mit zweyten Manualen... [Deuxième partie de la Clavier Übung consistant en un concerto dans le goût italien et une ouverture dans le style français pour clavecin à deux claviers...] » Par ce jumelage, il visait à confronter les deux styles instrumentaux nationaux dominants. Pour l'Italie, il choisit le concerto solo et pour la France, la suite

d'orchestre. Dans les deux cas, la musique d'orchestre fut traduite au clavier, et plus précisément destinée au clavecin à deux claviers (Rüger, 1979, p. 54).

Le concerto non accompagné paraît cependant avoir déjà été cultivé avant l'apparition de l'œuvre capitale de Bach.

Christian Petzold (1677-1753) avait déjà écrit dans ce style (*Recueil des XXV Concerts pour le clavecin*. – Dresde : 1724) de même que Michael Scheuenstuhl (né en 1705, mort comme organiste de la ville de Hof) et Johann Matthäus Leffloth (1705-1731) vers la même époque. De Theophil Gottlieb Muffat (1690-1770), on connaît aussi un concerto sans accompagnement qui parut cependant en 1747, soit après le *Concerto italien* de Bach.

Le *Concerto en sol* majeur F. 40 pour clavier seul de Wilhelm Friedemann, le fils aîné de Bach, est certainement influencé par le chef-d'œuvre paternel. En ce qui concerne la *Sonate pour deux claviers en fa* majeur F. 46, qui porte également le titre de *Concerto*, seul le *Presto* final évoque un mouvement de concerto, les deux premiers mouvements n'ayant rien à voir avec la forme concertante (Kretzschmar, 1922, p. 152 et suiv.).

Ultérieurement, Johann Paul Kunzen (1696-1757) composa deux concertos solos, qui paraissent en vérité très gauchement écrits (Kretzschmar, 1922, p. 158).

De Johann Nikolaus Tischer, un élève de Bach exerçant à Schmalkalden, il existe également un concerto destiné au seul clavier dont le style tient à la fois de Bach et de l'Italie.

« Ses six livres intitulés "Musicalische Zwillinge in je zwey Concerten eines Thons... for das Klavier oder Harmonischer Freude auf klingender Saite (erste usw.) Frucht, welche nach dem besten und reinsten Gousto heutiger Art in singenden Säzen hervorgebracht und denen Liebhabern zur Gemüthsbelustigung mitgetheilet worden... ¹" auxquels est adjoint "pour conclure, un ultime concerto facile à exécuter" sont constitués de concertos solos parfaitement construits. » (Kretzschmar, 1922, p. 159)

Le concerto sans orchestre ne disparaît pas ensuite.

« Afin de pouvoir interpréter sans accompagnement les œuvres en vogue ou simplement plus anciennes, on a pratiqué ce genre d'arrangement jusqu'à nos jours » (Kretzschmar, 1922, p. 368).

C'est ainsi que Charles-Valentin Alkan, probablement avant 1828, se ré-empare du procédé avec le *Concerto da camera* en *la* mineur op. 10, qui peut se jouer sans orchestre, et le *Concerto da camera* en *ut* dièse mineur qu'il arrange pour piano seul.

Bien sûr, le *Concerto sans orchestre* achevé en 1857 constitue l'exemple le plus monumental du genre qui fut conçu dès l'origine sans orchestre.

Dans un deuxième temps, il me semble important d'examiner comment la tradition de Bach s'était maintenue depuis la mort du grand maître.

La tradition de Bach en Europe jusqu'au début du XIX^e siècle, et le rapport d'Alkan à Bach

Bach ne fut jamais complètement oublié. Il vivait dans la vénération de ses élèves.

« Mais, en ce siècle de rationalisme, c'est surtout le grand organiste qu'on admirait et vénérât en lui et il est permis de se demander si le Bach de Hambourg, Carl Philipp Emma-

¹. Titre que je renonce à traduire de façon intelligible... (NdT)

nuel, trouvait les œuvres de son père suffisamment expressives, chantantes et sensibles à son goût. » (Einstein, 1950, p. 64)

À Vienne, la musique de Bach était déjà cultivée par Johann Joseph Fux (1660-1741), qui devint compositeur de la cour en 1698, et par ses élèves Gottlieb Muffat (1690-1770) et Georg Christoph Wagenseil (1715-1777).

À la cour de Vienne dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, toutes les tendances intellectuelles nouvelles et révolutionnaires, étant interdites par peur de troubles politiques, la musique contrapuntique sévère connut un développement remarquable bien qu'elle fût déjà considérée comme démodée. L'empereur Joseph II lui-même fut initié à la musique de Bach par son maître Wagenseil, et en conçut une prédilection pour la fugue.

À partir de 1777, le palais viennois du baron Gottfried van Swieten (1734-1803) devint le foyer de l'intérêt pour Bach. À Berlin où van Swieten séjourna durant sept années (1770-1777) en tant qu'envoyé extraordinaire à la cour de Frédéric II, le souvenir de Johann Sebastian Bach restait vivace, notamment grâce à l'intense activité de son fils Carl Philipp Emmanuel (1714-1788). Van Swieten entretenait des liens privilégiés avec ce dernier, qui vivait à Hambourg depuis 1767, et avec le directeur de la musique de l'université de Göttingen : Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) « qui, dans son livre dédié au baron van Swieten : *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* [Sur la vie, l'art et les œuvres de Jean Sébastien Bach], paru en 1802, fut le promoteur d'une nouvelle attitude à l'égard du Cantor » (Einstein, 1950, p. 65). Les séances de musique privées, qui étaient données chez lui à Vienne le dimanche matin, avaient pour unique but d'apprendre à connaître les œuvres classiques que l'on avait alors rarement l'occasion d'entendre, et avant tout celles de Bach et de Haendel.

Haydn, et tout particulièrement Mozart et Beethoven, ont fréquemment interprété des œuvres de Bach chez van Swieten et en ont tiré un riche profit dans leur œuvre.

« Le 20 avril 1782, Mozart mentionne à sa sœur qu'il a joué "toutes les œuvres de Haendel et de Bach" au baron van Swieten, et qu'il est lui-même pris d'une "fièvre de fugue", qu'il arrange six fugues à trois voix de Bach pour trio à cordes et cinq à quatre voix pour quatuor à cordes. » (Wehmeyer, 1983, p. 183).

Beethoven, qui jouait par cœur les préludes et fugues du *Clavier bien tempéré* chez van Swieten, avait sa dette envers son professeur Christian Gottlob Neefe (1748-1798) qui lui avait fait connaître l'œuvre de Bach telle qu'on l'interprétait à Leipzig.

Carl Czerny (1791-1857), qui avait étudié avec Beethoven, s'imprégna aussi de cette tradition, si tant est qu'on pût alors l'individualiser. Mais auparavant, Czerny avait aussi pu prendre très tôt connaissance avec l'œuvre du Cantor auprès du conseiller d'état Hess, un ami de Mozart et de Clementi qui possédait une précieuse collection musicale des anciens maîtres classiques.

Parmi les autres personnages qui concoururent particulièrement à entretenir l'intérêt pour la musique de Bach à Vienne, on compte le prince Lichnovsky (1756-1814), élève de Wagenseil et pianiste accompli, qui se sentait particulièrement attiré par Bach, M. von Goubau et Wilhelm Karl Rust.

Dionys Weber, qui enseignait au Conservatoire de Prague, et auprès duquel le jeune Moscheles étudia durant un an la musique de Bach, manifestait lui aussi un vif intérêt pour ce répertoire (Wehmeyer, 1983, p. 183).

Un lieu privilégié pour la pratique de la musique ancienne, j'oserais dire le plus important, était alors l'Angleterre, et tout particulièrement Londres.

En 1799, l'organiste londonien August Friedrich Christoph Kollmann réédita un *Trio en mi* mineur de Johann Sebastian Bach, et s'employa, avec ardeur mais sans succès, à publier le *Cla-*

vier bien tempéré. Samuel Wesley, qui édita finalement ensuite ce recueil, alla si loin dans sa fougueuse admiration, qu'il se convertit au catholicisme (Einstein, 1950, p. 65).

Muzio Clementi (1752-1832) aussi se forma au piano au contact des œuvres de Bach durant les quatorze années qu'il passa en Angleterre (Einstein, 1950, p. 186).

« Il y fut adopté, mieux "acquis", par Peter Beckford, le rejeton d'une riche et excentrique famille anglaise. » (Schonberg, 1972, p. 51 et suiv.)

Beckford, un membre du parlement, possédait dans sa maison du Wiltshire, une bibliothèque où, parmi d'autres compositions de Bach, se trouvait aussi un manuscrit autographe du *Clavier bien tempéré*. Clementi y passa quelques années pour s'adonner aux études dans le calme. Que ce soit en tant que professeur ou compositeur, son goût pour la virtuosité ne lui fit jamais renoncer à la polyphonie. Il est significatif que ses élèves Johann Baptiste Cramer (1771-1858) et John Field (1782-1837) fissent partie des rares pianistes qui jouaient alors souvent des fugues (Wehmeyer, 1983, p. 187).

C'est ainsi qu'on retrouve John Field exécutant des œuvres de Haendel et quelques fugues de Bach dans le cadre d'une tournée à Paris en 1802, « avec une telle précision et un goût si exceptionnel, que le public parisien se laissa aller à d'impétueux applaudissements » (Schonberg, 1972, p. 99).

Luigi Cherubini (1760-1842), autre compositeur italien, fit connaissance avec la musique de Bach à Londres. À l'automne 1784, il quitta l'Italie pour tenter sa chance dans cette ville « peut-être avec le soutien de Lord Cowper, un protecteur des arts qui résidait à Florence » (Sadie, 1980, article *Cherubini*, vol. IV, p. 204). Lord Cowper (1738-1789), qui fut le plus important mécène musical de son temps à Florence, entretenait son propre orchestre, avec lequel il organisait dans son théâtre personnel de grands concerts et des opéras (Antonicek, 1966, p. 36 et suiv.). Chez lui, Cherubini put découvrir un nombre considérable d'œuvres baroques. Durant ses études chez Sarti à Bologne et à Milan, il travailla également beaucoup le style polyphonique. Cette réflexion approfondie se concrétisa dans le *Traité de contrepoint et de fugue*, ouvrage devenu classique chez les étudiants français. Dans sa « Grammaire de la musique », troisième chapitre de *La Musique et les musiciens*, Lavignac lui-même place les fugues de Cherubini aux côtés de celles authentiquement grandes de Mendelssohn, Haendel et Bach (Lavignac, 1920, p. 392).

Zimmerman et Halévy, élèves de Cherubini, s'employèrent à leur tour dans leur enseignement à diffuser l'étude de la polyphonie classique.

Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman (1785-1853), à la tête d'une des plus importantes classes de piano au Conservatoire de Paris, consacra la troisième partie de son *Encyclopédie du pianiste*, à l'étude de l'harmonie et du contrepoint (Riemann, 1961, article *Zimmermann*, vol. II, p. 969 et suiv.).

Contrairement à Zimmerman qui refusa en 1821 un poste de professeur de contrepoint et de fugue au Conservatoire au profit de Fétis, Fromental Halévy (1799-1862) y enseigna ces disciplines avec grand succès à partir de 1833. Parmi ses élèves les plus célèbres, on compte Gounod, Massé, Bazin, Deldevez, Deffès, Castinel et Bizet, qui devint son gendre (Lavignac, 1920, p. 524).

Antonin Reicha (1770-1836), nommé professeur au Conservatoire en 1817 (Lavignac, 1920, p. 524), s'imprégna lui aussi abondamment des œuvres de Bach dans sa jeunesse. Comme Beethoven, auquel il était lié par des relations d'amitié, il étudia à Bonn avec leur professeur commun Christian Gottlob Neefe, membre de la chapelle de l'électeur Max von Köln depuis 1785. En 1801-1802 il partit à Vienne pour se perfectionner auprès de Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809) (Wehmeyer, 1983, p. 181). Son *Cour de composition*, que Czerny édita et commenta quelques années plus tard et fit paraître sous le titre de *Vollständiges Lehrbuch der*

musikalischen Composition en 1832 chez Diabelli à Vienne, fut jugé, parmi d'autres ouvrages d'enseignement, « d'une importance secondaire » par Lavignac (Lavignac, 1920, p. 524). Reicha défendait l'idée selon laquelle le « calcul froid » devait être évité en musique moderne ; il prisait peu le style ancien, bien qu'il composât des fugues pour clavier.

La position d'Alexandre-Pierre-François Boëly (1785-1858), compositeur et pianiste qui pour l'instant reste encore oublié, est bien différente. Dès 1810 il jouait des œuvres de Bach en public (Schonberg, 1972, p. 91).

Le musicologue français Alexandre-Etienne Choron (1771-1834) a également profondément médité la tradition polyphonique. Ses premières publications : *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie* (1804) et *Principes de composition des écoles d'Italie* (1808) renferment aussi un cours de basse continue avec des indications de contrepoint et de fugue illustrées d'exemples de Sala, Martini, Marpurg et Fux. En 1805, il publia des œuvres de Josquin, Goudimel, Palestrina et Carissimi (Sadie, 1980, article *Choron*, vol. IV, p. 340 et suiv.).

François-Joseph Fétis (1784-1871), l'un des personnages les plus influents du milieu musical au XIX^e siècle, s'initia à la théorie de Rameau au Conservatoire de Paris avec Jean-Baptiste Rey. L'étude d'anciens traités de contrepoint le conduisit à s'intéresser à la musique du passé, en particulier à Palestrina. Après que Napoléon eut de nouveau reconnu officiellement l'église catholique en France, il prépara une nouvelle édition du Graduel et de l'Antiphonaire (Sadie, 1980, article *Fétis*, vol. VI, p. 511). Il est impensable que ce grand historien de la musique qui publia en 1824 un *Traité du contrepoint et de la fugue* ne se soit pas penché sur la musique de Bach.

La popularité des préludes et fugues de Bach dans l'enseignement fut renforcée par la première publication du *Clavier bien tempéré*. Dès 1800, quatre éditions parurent en même temps : chez Nikolaus Simrock à Bonn, chez Hoffmeister & Kühnel (devenu plus tard Peters) à Leipzig, chez Hansgeorg Nägeli à Zürich et chez Imbault à Paris (Wehmeyer, 1983, p. 189). Cela dit, l'interprétation de ces préludes et fugues restait incroyablement difficile, en particulier pour l'effectif croissant des pianistes de la bourgeoisie, dans la mesure où le texte musical des quelque deux douzaines d'éditions qui ont précédé celle de Czerny en 1837, ne comportait aucune indication d'exécution et qu'à cette époque, on était déjà devenu fort ignorant du style d'interprétation de l'époque de Bach.

L'éditeur Peters, conscient de cette lacune, chargea Czerny, Friedrich Griepenkerl et Friedrich August Roitzsch d'éditer les œuvres de Bach, « afin que la partition devînt utilisable par les amateurs de piano » (Wehmeyer, 1983, p. 190).

L'édition de Czerny, comme toutes celles de cette époque, est cependant très éloignée de nos préoccupations d'Urtext, elle présente des divergences avec le texte original et comporte même des erreurs. Elle me paraît cependant intéressante dans la mesure où l'on peut y étudier les indications métronomiques, de caractère (*con spirito*, *maestoso*, *grazioso* etc.), les signes d'articulation, de phrasé et de nuance qui traduisent son propre goût, lui-même fort proche de celui du temps de Beethoven. Mais Czerny put aussi découvrir Bach en suivant les leçons de Clementi à Vienne. Ce dernier utilisait les préludes du Cantor comme point de départ de son enseignement.

« La relation entre la technique digitale et l'intérêt pour la polyphonie se manifeste dès la première édition anglaise du *Clavier bien tempéré* de Samuel Wesley et Carl Friedrich Horn, publiée en 1809-1810 ; elle est précédée d'une longue préface, où les auteurs recommandent de travailler journalièrement ses gammes, afin de maîtriser le jeu polyphonique. En outre, chaque fugue est accompagnée d'une analyse formelle » (Wehmeyer, 1983, p. 187).

Wesley ne vénérât plus le Bach scolaire et didactique, mais l'artiste parfait qui accomplit son époque, dont la grandeur, la pureté et l'innocence, vertus également inaccessibles, rayonnent sur le passé au même titre que l'art des bâtisseurs de cathédrales (Einstein, 1950, p. 65).

En Allemagne à la même époque, Forkel s'appliquait à renouveler la conception de Bach. Les défaites subies par les peuples allemands durant les campagnes napoléoniennes renforcèrent les sentiments de cohésion et de conscience nationale. Bach devint de plus en plus un compositeur *allemand*, n'appartenant plus seulement à un cercle restreint de connaisseurs mais à tout le peuple germanique.

« L'entretien de la mémoire de ce grand homme n'est pas une simple affaire artistique : c'est une cause nationale » (Einstein, 1950, p. 66).

En Autriche, le nationalisme allemand joua un rôle aussi important. Vienne devint même un foyer de cette doctrine avec l'arrivée de Schlegel en 1808 (Wehmeyer, 1983, p. 188). Bientôt pourtant, le mouvement national allemand apparut comme révolutionnaire à l'empereur François et au prince Metternich. L'introduction de la censure parmi d'autres facteurs créa une scission entre l'Autriche et les autres états germaniques. Dans cette exaltation de la nation allemande, le nom de Bach cessa d'être utilisé en Autriche (Wehmeyer, 1983, p. 188 et suiv.).

Dans cette perspective, il me paraît cependant important de noter que les musiciens et mélomanes autrichiens n'ont pas renoncé à tout commerce avec les œuvres du Cantor, et que Czerny s'en est même publiquement expliqué.

Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, la musique de Bach fut souvent revendiquée comme symbole de l'Allemagne (Wehmeyer, 1983, p. 188). En 1908, le musicologue français Jules Combarieu regrettait profondément l'appréciation selon laquelle Bach « est "un pur allemand" – *echt deutsch* disent nos voisins » (Combarieu, 1908, p. 206). Il considérait que les peuples commettent une profonde erreur en croyant qu'ils ont mission de faire une œuvre nationale pure de tout alliage.

Il s'écoula presque un demi-siècle avant que Bach et sa musique ne se laissassent étudier et admirer sans être dénaturés par des considérations idéologiques ou religieuses.

À suivre

Bibliographie

- Antonicek, Theophil. 1966. Zur Pflege Händelscher Musik in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. – Vienne, 1966. – (Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung / hrsg. von Erich Schenk ; 4).
- Combarieu, Jules. 1908. La Musique, ses lois, son évolution. – Paris : E. Flammarion, 1908.
- Einstein, Alfred. 1950. Die Romantik in der Musik. – Vienne, 1950.
- Kretschmar, Hermann. 1922. Bach-Kollegium, Vorlesungen über Johann Sebastian Bach. – Leipzig, 1922.
- Lavignac, Albert. 1920. La Musique et les musiciens. – Paris : Delagrave, 1920.
- Riemann, Hugo. 1967. Musiklexicon. – Mayence : Schott, 1961.
- Rüger, Christof. 1979. Konzertbuch, Klaviermusik A-Z. – Leipzig : VEB Deutscher Verlag für Musik, 1979.
- Sadie, Stanley, *éd.* 1980. The New Grove dictionary of music and musicians. – Londres, Macmillan, 1980.
- Schonberg, Harold C. 1972. Die grossen Pianisten, eine Geschichte des Klaviers und der berühmtesten Interpreten von den Anfängen bis zur Gegenwart. – Munich : 1972.
- Wehmeyer, Grete. 1983. Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier oder die Kunst der Fingerfertigkeit und die industrielle Arbeitsideologie. – Kassel : Bärenreiter, 1983.

Nouvelles diverses

- Jusqu'au 30 novembre se tient au musée Colette de Saint-Sauveur-en-Puisaye une exposition intitulée *Chemins croisés avec Colette : Corbin, Jacquemin, Mébeut, Nam*, où l'on peut découvrir des œuvres de ces quatre artistes « qui ont croisé le chemin de l'écrivain ». Pour toute information, s'adresser au Musée Colette : téléphone 03.86.45.61.95, télécopie 03.86.45.55.84.

- Plusieurs parutions discographiques des derniers mois viennent opportunément enrichir notre connaissance de la musique française. Je retiendrai, sans souci d'exhaustivité, trois titres.

En premier lieu un disque qui a finalement fait quelque bruit dans la presse dite « musicale », comprenant deux symphonies de Louise Farrenc : la première en *ut* mineur op. 32 et la troisième en *sol* mineur op. 36, interprétées par le Radio-Philharmonie Hannover des NDR dirigé par Johannes Goritzki (CPO 999 603-2). Les enregistrements d'œuvres de musique de chambre de Louise Farrenc, qu'Averil Kovacs m'avait fait découvrir, témoignaient déjà d'un compositeur solide, sérieux et souvent inspiré. J'avoue qu'au premier abord, ces symphonies ont quelque chose de stupéfiant. Rien que les premières mesures de l'introduction de la première *Symphonie* réservent des sonorités, des couleurs, un climat d'une rare intensité. Dans une ambiance qui fait davantage songer au style « Sturm und Drang » qu'aux élans romantiques, les quatre mouvements de chacune des deux pièces révèlent une orchestratrice hors paire. Et c'est bien souvent qu'on ne peut s'empêcher d'évoquer l'ombre du « grand sourd », en particulier dans l'écriture des parties de bois. Les interprètes paraissent rendre pleine justice à ces partitions. Alors, sont-ce des perles honteusement oubliées qui vont incessamment envahir nos programmes de concert ? Je ne crois pas ; une faiblesse, déjà perceptible dans la musique de chambre, c'est le peu de prégnance des thèmes. Malgré plusieurs écoutes, je suis incapable de me remémorer tel ou tel thème de ces deux fresques symphoniques. La mise en œuvre est superbe, mais la thématique elle-même manque de personnalité.

Les trios avec piano n°2 en *la* mineur op. 18 et n°3 en *si* bémol majeur op. 19 de Théodore Gouvy interprétés par le Münchner Klaviertrio (Orfeo C 444 971 A) sont moins étonnants mais d'une bien belle facture néanmoins, réservant au piano la part du lion. Plusieurs disques édités par K617 avaient déjà permis de découvrir en Gouvy un solide artisan musical.

Plus ancienne encore est la parution chez Ligia d'un enregistrement de pièces pour piano de Pierre de Bréville et de Tristan Klingsor interprétées par Carole Carniel. Nous sortons carrément des sentiers discographiques battus, mais pour notre plus grand plaisir. Si je m'avoue moyennement sensible à la musique de Klingsor, un peu « mince » et uniment légère, ou ironique (*Sonatine viennoise*, *Impromptus de Montsouris* et *Bouquet d'Olivier Métra*), les *Sept Esquisses* et surtout la *Sonate en ré* bémol de Bréville, sont des pièces magnifiques qui méritent une vraie résurrection.

F.L.

Dépôt légal: septembre 1998

ISSN 0995-5216