

# **SOCIÉTÉ ALKAN**

**alkan.association@voila.fr**

**Secrétaire :**

**François Luguenot  
9 bis, avenue Médicis  
94100 Saint-Maur-des-Fossés**

**luguenot.fr@voila.fr**

**Trésorière :**

**Sylvie Vaudier  
35, avenue Ferdinand-Buisson  
75016 Paris**

## **Bulletin 51 – Décembre 2000**

### **One man show**

**L'**ASSEMBLÉE générale de novembre dernier fut intime, pour ne pas déroger à une règle maintenant bien établie. Comme à l'accoutumée, nous étions reçus par François Derveaux, président des éditions G. Billaudot, dont l'hospitalité symbolise chaque année les liens privilégiés entre notre association et l'éditeur d'Alkan.

Ce fut à nouveau l'occasion d'un brillant exposé de notre secrétaire François Luguenot sur la vie de la Société Alkan. Nous pouvons constater qu'à travers les partitions, les disques, les concerts, les livres, Alkan fait son chemin; le nombre de citations de son nom dans des publications récentes, par exemple chez Fayard dans les monographies sur Schumann, Franck ou Bizet, en est un signe tangible.

Au risque de me répéter, je constate que l'essentiel des progrès de ces dernières années provient de l'inlassable labeur de François Luguenot, qui fait la force de notre association.

C'est aussi ce qui en fait la faiblesse et je renouvelle mon appel à une participation de nos adhérents qui permettrait de compléter et de pérenniser cette action.

Je compte bien donner moi-même l'exemple et reprendre en 2001 mon exploration de l'univers alkanien à travers mes programmes de concerts et un ou plusieurs disques.

Que le nouveau millénaire soit favorable à la ré-estimation du patrimoine musical français et singulièrement de Charles-Valentin Alkan !

Laurent MARTIN

**N'oubliez pas de renouveler votre adhésion pour l'année 2001**

si vous ne l'avez pas déjà fait

## Assemblée générale

PLUTÔT que d'évoquer une fois encore nos faibles effectifs à cette réunion du 27 novembre 2000, je me réjouirai d'y avoir accueilli un jeune et nouveau membre, étudiant en musicologie : M. Edrik Gillot. Un visage nouveau, c'est en soi peu de chose mais c'est aussi un événement gros d'espoirs. Laurent Martin soulignait ci-dessus le besoin de sang neuf dans nos cadres actifs : c'est peut-être là un signe prometteur ? C'en est de toutes façons un de voir quelqu'un prêt à consacrer de l'énergie à mieux comprendre la vie et l'œuvre d'Alkan.

Nous nous sommes décidés pour un modèle de couverture qui ornera désormais les compositions d'Alkan publiées par G. Billaudot. Cela va permettre à quatre œuvres en attente de connaître le bonheur de l'édition ou de la réédition. Vous apprendrez également avec plaisir que la partition de la *Sonate de concert* op. 47 est désormais accompagnée de la partie d'alto transcrite du violoncelle par Casimir Ney, qui a été regravée pour l'occasion.

Depuis notre déménagement de la rue de Saussure, le fonctionnement de notre association semble satisfaisant. L'adresse électronique donne davantage de fluidité à nos échanges d'information. L'article sur Busoni que vous lirez ci-après est un bon exemple des nouvelles possibilités offertes par l'échange de courriers électroniques. Wolfgang Härer, Marc-André Roberge et moi avons pu mettre au point tous les détails en quelques jours, ce qui eût nécessité plusieurs semaines avec des courriers traditionnels. C'est aussi grâce à ce moyen que nous avons pu être mis très rapidement au courant de la mise en vente de manuscrits précieux d'Alkan au cours des derniers mois.

On compte en revanche toujours quelques ratés en ce qui concerne les paiements : rappelons que les Eurochèques doivent être libellés au nom de François Luguenot *seulement* et que les mandats postaux ne doivent être adressés qu'à Sylvie Vaudier, *sans mention du nom de la Société Alkan*. Quand ces conditions ne sont pas respectées, nous rencontrons systématiquement des difficultés considérables, qui nous obligent même à renvoyer chèque ou mandat à l'expéditeur.

Nous nous réjouissons d'un afflux de nouveaux membres sensiblement plus intense qu'à l'habitude.

Nous avons évoqué la création d'un site Internet sur Alkan et notre association, qui fait cruellement défaut en l'état actuel des choses, ceux qui existent étant tissés d'erreurs. N'étant point particulièrement compétent en la matière (c'est un euphémisme) je fais un appel aux lumières et à l'aide très pratique de ceux qui pourraient œuvrer efficacement à la construction et à la maintenance d'un tel site.

Les recherches généalogiques sont toujours au point mort. Nous n'avons décidément pas de chance avec ce domaine d'investigations !

Les votes ont permis d'approuver les comptes de l'association pour l'exercice 2000 et de réélire les deux membres dont le mandat arrivait à échéance : MM. Jacques-Philippe Saint-Gérand et François Luguénot. Le bureau conserve sa composition.

François LUGUENOT

## Actualité alkanienne

### Instrument

Luigi Borgato, né en 1963, construit des pianos à queue de concert de très haut de gamme au rythme de trois instruments par an depuis 1991 (et non de trois instruments seulement depuis son origine comme l'affirme un journaliste dans *Diapason* de novembre 2000...). Son atelier est installé à Vicence, entre Vérone et Padoue en Italie. En 2000, Luigi Borgato fêtait ses 10 ans d'activité avec la présentation d'un nouvel instrument extraordinaire lors de la sixième édition de *Perugia Classico 2000*, où l'on célébrait les 300 ans d'existence du piano. Il s'agit du *Double Borgato*, composé de deux pianos à queue de concert superposés, dont l'un est actionné par 37 pédales qui composent comme un pédalier d'orgue. Cet ensemble qui pèse plus d'une tonne, est à vendre pour plus de 1,6 millions de francs... Le piano supérieur est à lui seul un instrument d'exception : il mesure 2,8 mètres de longueur, possède des résonateurs, des chœurs de quatre cordes dans le registre grave, etc.

Un concert inaugural s'est tenu le 30 septembre 2000 à Pérouse, qui comprenait des œuvres de J. S. Bach, R. Schumann, ainsi que de F. Marchionni et F. Oppo, deux compositeurs italiens contemporains.

Luigi Borgato est très intéressé par le répertoire Romantique pour cet instrument et par les œuvres d'Alkan en particulier.

### Distinction

Marc-André Roberge nous apprend que Marc-André Hamelin a été fait docteur *honoris causa* de l'université Laval de Québec en juin 2000.

### Partition

Quelle joie d'apprendre qu'après des années d'attente, la partition des *Regrets de la nonnette* d'Alkan était enfin publiée ! On se rappellera peut-être que le manuscrit de cette œuvre pour piano inédite, mis en vente par Richard Macnutt en 1991 pour 1500 £ avait finalement été acheté par Eliot Levin qui depuis lors en refusait obstinément l'accès. Ses explications tournaient invariablement autour de l'argent, de son cher argent, comme si l'on pouvait faire fortune avec un manuscrit et sous ce prétexte priver le monde du génie d'un compositeur ! Je ne sais quel motif a pu pousser le possesseur du précieux document à le laisser publier. Réjouissons-nous de pouvoir en disposer dans un volume de morceaux choisis (Solo Piano, grade 6, from 2001. — London : Trinity College, cop. 2000. — P. 14-16).

Las ! pourquoi Nicholas King, explicitement mentionné comme éditeur de l'œuvre, a-t-il pris un soin jaloux de parsemer son édition d'un nombre incroyable d'erreurs ? Quelques extraits du manuscrit avaient été diffusés ce qui m'a permis de vérifier plusieurs passages de l'édition. Voici les erreurs que j'ai relevées :

- Alkan écrit en tête de la pièce *Andantino*, que l'éditeur transforme en *Andante sostenuto*;
- mesure 1, l'éditeur indique *con ped.* au lieu de *Ped.* ;
- mesures 6 à 8, l'éditeur place le  au-dessus de la portée supérieure dévolue à la main droite tandis qu'il est placé entre les deux portées dans le manuscrit et, vu la disposition des notes, s'applique d'ailleurs davantage à la main gauche ;
- mesures 15 et 16, l'éditeur remplace soudainement  par  ;
- mesure 33, le signe de decrescendo est omis par l'éditeur ;
- mesure 34, l'éditeur omet la courbe de liaison de la 2<sup>e</sup> à la 4<sup>e</sup> à la main gauche.

Si j'avais eu les moyens de vérifier les trois pages de la partition, nul doute que ma liste eût été singulièrement plus longue... Il faut le dire tout net : une telle désinvolture est *scandaleuse*. Certains éditeurs de recueils de morceaux choisis se font une spécialité de défigurer les pièces qu'ils proposent (je pense en particulier à *La Chanson de la folle au bord de la mer* publiée par Francis Pott chez IFS à Cambridge en 1983, et... transposée en *la mineur* ! sans que cette transposition soit seulement indiquée). Mais la généralisation d'un vice ne l'excuse en aucune façon.

## Livres

### **Schumann par B. François-Sappey**

On ne s'étonne plus de rencontrer le nom d'Alkan dans maint ouvrage de musicologie. Le dernier livre de Brigitte François-Sappey est révélateur de ce nouvel état d'esprit et l'on n'en attendait pas moins de celle qui fut à l'origine de l'élan décisif né avec la publication chez le même Fayard de la monographie consacrée à Charles-Valentin Alkan en 1991 [Robert Schumann / Brigitte François-Sappey. — [Paris] : Fayard, 2000. — 1164 p. : ill. (musique) ; 22 cm. — (Bibliothèque des grands musiciens). — ISBN 2-213-60603-X]. Cette somme d'une richesse exceptionnelle, sans concurrence en langue française, mérite un détour.

#### *Quelques défauts formels*

Commençons par quelques remarques de forme qui ne sauraient bien entendu remettre en cause le fond de l'ouvrage. Je me permettrai de regretter plusieurs faiblesses de fabrication, d'autant plus surprenantes quand elles apparaissent dans *la* collection musicale de référence en France. Pour reprendre une antienne que vous rencontrez souvent sous ma plume, je ne comprends toujours pas les principes qui régissent la disposition des notes. La question est pourtant enfantine et se décompose comme suit :

- s'agit-il de l'édition d'un texte ancien ? Les éclaircissements et les remarques génétiques peuvent légitimement trouver leur place à la fin du texte, afin de laisser à celui-ci son intégrité ; légitimement mais certainement pas automatiquement : c'est, disons, un pis aller ;
- s'agit-il d'un texte contemporain ? En toute rigueur, seule la source des informations devrait être rejetée en notes : toute digression ou parenthèse a normalement sa place dans le corps principal du texte (ici, c'est typiquement le cas de la longue note n°1 page 176) ou doit être supprimée, son rejet en note participant plutôt d'une certaine paresse intellectuelle. Si note il y a, sa seule place est en bas de page ; sinon, *elle ne sera pas lue*.

Ici tout est bousculé et de la façon la plus anarchique : la plupart des notes est rejetée en fin de volume, perdue entre le texte principal et les annexes et donc *inutilisable* ; mais on

trouve *aussi* des notes au bas de certaines pages le choix entre les deux dispositions ne répondant à aucun critère clair. De surcroît, l'option même de rejeter en note certaines informations est incohérente : page 205, on trouve à la fin d'un extrait de lettre la mention : « à Clara, 11 février 1838 », soit 24 caractères ; quelques lignes plus bas on rencontre un appel de note pour... « TB I, p. 379 », soit 12 caractères : on m'expliquera la cohérence de ce choix en termes de mise en page...

Une saine utilisation de l'ouvrage exige donc l'utilisation de deux signets, comme dans tout volume de la Pléiade par exemple : serait-ce un luxe exorbitant de les ajouter à un ouvrage facturé 280 francs ?

À l'époque de la typographie « chaude », alors que la mise en page était infiniment plus lourde que de nos jours, on disposait le texte afin de faciliter la lecture. Aujourd'hui que des outils informatiques extrêmement perfectionnés existent, les pires excentricités sont de mise. La raison en est malheureusement claire : tout utilisateur de traitement de texte se prend pour un typographe et les meilleurs livres passent souvent entre les mailles du filet des vrais professionnels. En veut-on encore un exemple : si vous cherchez le nom d'Alkan dans l'index, vous trouverez des renvois à un nombre important de pages. Voulez-vous que nous nous rendions en page 1042 ? Tiens, il s'agit d'une page de notes. On y trouve finalement le nom recherché, dans la note n°9 ; comme il s'agit justement d'une note, le contexte est évidemment inconnu. Reportons-nous donc au texte principal. Eh bien c'est impossible puisque, au mépris du lecteur, on ne connaît que le titre de la partie du livre dont dépend la note (je vous aide pour cette fois : il s'agit de la page 237). Si la note avait été à sa place – entendez : au bas de la page –, il n'y aurait pas eu de problème. Mais rejetée n'importe où comme c'est le cas, elle devient *inutilisable*. Et voilà à quoi aboutit la construction d'un index avec un outil informatique automatique mal maîtrisé.

Les exemples musicaux souffrent de défauts comparables : ils sont mal mis en page, débordent souvent sur les marges, sont réunis en pavés au lieu de venir exactement après le texte qui les concerne (le cas de la page 746 est d'une rare confusion). Mais surtout, à l'heure des signets informatiques, les renvois aux exemples ne sont assortis d'aucun numéro de page ! C'est-à-dire que quand vous lisez en page 185 « *Ex. 35* » vous devez ou bien laborieusement feuilleter l'ouvrage ou bien vous reporter à la liste des exemples elle-même perdue parmi les dernières pages. Vous ferez l'exercice une fois mais pas deux et ces nombreux renvois sont donc perdus. Je n'ai jamais rencontré d'ouvrage composé il y a un siècle qui eût manifesté un pareil mépris du lecteur.

Autre faiblesse : la bibliographie. Il existe en ce domaine des règles simples, consignées dans n'importe quel guide de l'étudiant et invariables depuis un demi-siècle. On y apprend qu'en français on fait suivre le *lieu* d'édition du *nom* de l'éditeur puis de la *date*. Est-il raisonnable de tout bouleverser en mentionnant le nom de l'éditeur *puis* le lieu d'édition ? Pour quel bénéfice ? Quand le nom de l'éditeur est un nom de personne, on ne fournit que l'initiale du prénom : dans les notes je lis à quelques lignes de distance : « Laffont » puis « Peter Lang » quand on devrait rédiger logiquement « R. Laffont » et « P. Lang ». Pourquoi se moquer de conventions qui, outre qu'elles répondent à des critères pratiques longuement expérimentés, assurent une lisibilité optimum ? Pourquoi à quelques lignes de distance n'indiquer que le lieu d'édition (tous ceux qui font des recherches bibliographiques savent pertinemment que cette seule mention n'a exactement aucune utilité) puis le lieu *et* le nom de l'éditeur puis simplement l'éditeur ? Page 1106 par exemple on lit « Berlin, 1942 » et neuf

lignes plus bas « Corrêa, 1948 » : tout le monde sait-il que Corrêa est le nom d'un éditeur sis à Paris et non celui d'une ville ?

Il est fâcheux d'utiliser le *C* majuscule pour désigner la mesure à 4/4 au lieu de  $\frac{4}{4}$  : ça n'a rien à voir. En page 730, on a même droit à « *C* barré » en place de  $\frac{4}{4}$  et en page 763, les  $\frac{4}{4}$  sont composés # !

Mais me direz-vous : François Luguenot a commis de telles bévues de nombreuses fois dans cette feuille. *Concedo*. Mais à une nuance près : j'étais justement mon propre éditeur et peu compétent en la matière. On pourrait attendre de la prestigieuse maison Fayard qu'elle s'offre les services de professionnels.

Bref, on doit se demander si l'éditeur de ce beau *Schumann* a jamais essayé de le lire. Je dis bien de le lire, pas de le feuilleter, c'est-à-dire de l'utiliser comme un outil de référence et de travail. Vous imaginez la réponse... Je sais bien un des arguments régulièrement opposés : « mais les notes placées en bas de page, ça détourne les acheteurs ». Soyons sérieux : celui qui dépense près de 300 francs dans un livre le fait soit pour décorer sa bibliothèque (c'est le cas le plus fréquent) soit pour l'étudier sérieusement. Deux populations qui n'ont que faire de la frilosité des lecteurs de romans de gare. De surcroît, on a vu que la plus grande partie des dites notes aurait en fait eu sa place dans le corps principal du texte.

Comprenons-nous bien : ces scories ne remettent pas en cause la matière du discours puisqu'elles sont bien plutôt le fait de l'éditeur que de l'auteur. Mais une telle désinvolture envers le client et le lecteur sied mal à une collection qui prétend avec raison et succès au statut de référence. Il me semble qu'un correcteur qui fait proprement son travail n'eût pas laissé passer toutes ces erreurs.

Quelques scories appartiennent plutôt au domaine du détail. Bonaparte était surnommé « le petit *caporal* » et non « le petit *général* » ! (p. 363). Page 519, il serait plus correct d'écrire que « les Viennois n'avaient compris goutte » plutôt que « *pas* compris goutte » ! « Voussoiement », maintes fois employé, est de nos jours avantageusement remplacé par « vouvoiement » ; ou alors, il fallait rester dans le registre « à l'ancienne » et parler « d'*une* couple d'œuvres » et non « d'*un* couple d'œuvres » (p. 806) et « *une* couple d'années » (p. 648). Sur les trois concertos pour piano et orchestre de Liszt je n'en connais qu'un seul et non deux dans une tonalité mineure (p. 692). Quant à « évolution diachronique », je crains qu'il n'y ait pléonasme et impropriété, car la diachronie désigne justement l'*évolution* des faits dans le temps, mais des faits *linguistiques* – alors qu'il est ici question de musique (p. 682).

#### *Un texte passionnant*

Passons à l'essentiel : le contenu de cette monographie passionnante. Plonger dans cet ouvrage, c'est s'immerger dans le Romantisme allemand, finalement très mal connu de ce côté du Rhin et rarement traité à fond. Tout au long du livre nous rencontrons poètes, esthètes, peintres, musiciens aux détours d'une foule d'extraits jamais traduits jusqu'alors en langue française qui permettent de préciser l'idée qu'on se fait des Romantiques germaniques. Initialement, j'ai regretté l'absence d'une sorte d'introduction générale qui eût présenté les grandes lignes de cette esthétique ; mais à l'usage je me suis rendu compte que l'imprégnation que subit le lecteur tout au long de sa découverte est plus efficace et plus profonde. On oublie un peu trop vite que le Romantisme ne se résume pas à Hugo, Delacroix et Berlioz mais qu'il a aussi constitué un mouvement puissant ailleurs en Europe, souvent plus cohérent que chez nous. On mentionnera d'ailleurs des développements particulièrement intéressants en pages 200 et suivantes ou en pages 233 et suivantes.

Concédonsons que ce livre n'est pas destiné à un découvreur de Robert Schumann, qui aura parfois du mal à se repérer dans un exposé qui fait la part belle aux allusions et aux retours en arrière, où la chronologie est souvent bousculée. Trouver la date de naissance du musicien ressemble déjà à une quête ! Quand en page 81, l'auteur mentionne Paganini qui « paradoxalement, présidera à l'alpha et à l'oméga de la production du plus allemand des musiciens », je ne suis pas sûr que tout lecteur comprenne qu'il s'agit respectivement des *Études d'après les caprices de Paganini* op. 3 et op. 10 et de l'adjonction d'un accompagnement de piano aux *24 Caprices* op. 1 que l'Allemand a composé lors de son séjour à Eendenich, œuvres qui ne seront mentionnées qu'en page 259. Cela dit, pour celui qui est prêt à se donner un peu de mal, toute la première partie qui mêle habilement biographie et compositions est une sorte de petit chef-d'œuvre.

J'ai particulièrement apprécié que Brigitte François-Sappey se garde de toute hagiographie. Sans tomber dans les délires idéologiques de Vincent d'Indy, il est bien difficile de ne pas finir par « trop » aimer celui ou celle à qui l'on consacre des années de travail. Rien de cet excès ici. Robert Schumann est présenté sans complaisance ; le personnage ne m'a pas paru extrêmement sympathique. Le destin très pénible de Clara n'est pas oublié, au contraire : il apparaît clairement que sa vie conjugale fut tout sauf idéale. En ce qui concerne les œuvres, l'auteur n'hésite pas à disqualifier certains opus. On pourra toujours gloser sur l'importance qu'il convient de donner à la folie du compositeur et à ses origines purement organiques. *A priori*, j'aurais tendance à penser que, comme Maupassant ou Baudelaire, Schumann a sombré « naturellement » dans la maladie qu'il craignait par dessus tout et pressentait depuis de longues années. D'autres préféreront y voir la marque du fatum.

Au passage, quel plaisir de lire enfin une juste appréciation des tonalités en pages 378 et 601 ! Le contenu émotionnel d'une tonalité n'a évidemment *rien* à voir avec la hauteur du diapason (seuls ceux qui n'ont jamais aligné deux notes peuvent en douter) ; tout réside dans le rapport dialectique à la tonalité précédente et à *ut* majeur en dernière analyse.

Le lecteur alkanien est gâté : les mentions du musicien français sont nombreuses. On y trouve bien sûr les fameuses critiques au vitriol que l'Allemand a commises à propos de *Souvenirs* op. 15 (p. 419-420) ; ce qui n'empêchera pas le Français de marquer un amour particulier pour les œuvres de Schuman lors de ses *Petits Concerts* (p. 465). Nous serons sensibles à d'autres allusions. À cet extrait de lettre de Robert Schumann par exemple : « Hiller est très pris par ses concerts d'abonnement [...] Ah ! comme cela m'attriste souvent de devoir rester inactif à ses côtés » (p. 116) : on croirait lire une lettre de l'auteur du *Festin d'Ésope* à ce même correspondant ! On rencontre de nombreux personnages qui ont occupé une place de choix dans la vie d'Alkan : Ferdinand Hiller bien entendu qui a bngtemps côtoyé le couple Schumann, Franz Liszt ou Frédéric Chopin plus anecdotiquement, mais aussi d'autres noms dont le rôle est moins souvent évoqué : Clara Wieck-Schumann ou Bonaventure Laurens par exemple. Les développements sur le piano-pédalier (p. 929 et suivantes) intéresseront également les alkaniens. A propos de cette citation de Schumann en 1832 : « Pourquoi n'y aurait-il pas d'opéra sans texte ? » (p. 816), j'ai songé que l'auteur aurait pu de nouveau mentionner Hiller : ce dernier a en effet écrit un *Opera ohne Text* pour piano à quatre mains, qu'Alkan cite d'ailleurs dans une lettre que l'on peut dater de 1863.

Si le style est riche et séduisant certaines envolées lyriques ne me convainquent pas. En page 492 par exemple, je voudrais bien savoir ce qu'est une écriture « vibratoire et cosmique ». Il y a une certaine délectation à user d'expressions plus sonnantes que signifiantes, en particulier quand elles proviennent d'Adorno ou de Beaufils. De ce dernier,

nous avons même droit page 396 à un «débrayage cosmique », expression qui n'a *exactement aucun sens* ! Au chapitre des légères réserves, je me passerais personnellement très bien des allusions astrologiques répétées.

Même en plus de mille pages on ne saurait tout dire et certaines omissions me frustrant. Par exemple, il n'est fait nulle mention de la transcription par Schumann lui-même de son *Concerto pour violoncelle* en *Concerto pour violon*. Les œuvres inédites sont généralement (mais par systématiquement) négligées. Je pense par exemple aux *Beethoven-Etüden*, remplies de traits techniques passionnants. J'aurais aussi aimé rencontrer davantage de développements à propos du « pianisme » des œuvres de Schumann, sur la technique spécifique qu'elles réclament, sur les procédés et tics d'écriture et sur l'évolution du compositeur en ce domaine. Je prends un exemple tiré de l'œuvre précédente : la variation C3 des *Etüden in Form freier Variationen* (ou *Beethoven-Etüden*) préfigure de façon saisissante, tant techniquement que graphiquement, la sixième des *Études symphoniques* op. 13 avec ce décalage de la valeur d'une entre les deux mains qui engendre un effet incomparable de crépitation. Au-delà de cette évidente filiation, un détail fait toute la différence et témoigne des « progrès » du compositeur : aux mesures 14 et 15 de l'*Étude symphonique* la succession régulière des de la mélodie est interrompue par deux accords de qui engendrent une prodigieuse impulsion, absente du premier essai. Chacun ira sûrement de sa petite frustration, ce qui ne diminue point la qualité de tant de très belles pages par exemple celles concernant les *Kreisleriana* op. 16. De façon générale la mise en évidence des thèmes récurrents qui irriguent tout l'œuvre de l'Allemand constitue un fil conducteur extrêmement efficace.

Quoi qu'il en soit, ne boudons pas notre plaisir. Qui aime bien châtie bien et un ouvrage médiocre n'eut pas nécessité tant de commentaires ! Ces 1164 pages ne se lisent pas impunément et en ce qui me concerne, j'avais une envie folle de me remettre à écouter tout l'œuvre de Schumann. N'est-ce pas la marque du succès de l'entreprise ?

### **La Grandeur de Bach par J.-M. Fauquet et A. Hennion**

Voici un ouvrage extrêmement original dans lequel il est fréquemment fait référence à Alkan parmi ceux qui vouèrent une admiration « active » particulière au Cantor au cours du XIX<sup>e</sup> siècle [La Grandeur de Bach : l'amour de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle / Joël-Marie Fauquet, Antoine Hennion. — [Paris] : Fayard, 2000. — 246 p. ; 24 cm. — (Les chemins de la musique). — ISBN 2-213-60667-6].

Il est inutile de revenir sur les défauts de fabrication, amplement détaillées à propos du précédent ouvrage. Ils se retrouvent tous ici, exacerbés par une très basse qualité d'impression, digne d'une imprimante d'amateur.

La démarche des auteurs sort des sentiers battus : plutôt que de reprendre une fois de plus la simple chronologie des éditions et concerts d'œuvres de Bach au XIX<sup>e</sup> siècle en France, ils ont essayé d'analyser comment l'interprétation de sa musique transforma la vision qu'on s'en faisait et comment en retour Bach influença la musique Romantique, devenant, comme Beethoven, une sorte de compositeur « contemporain ».

Alkan tient une place privilégiée parmi les acteurs de cette pièce. Avec Baillot, Fétis, Boëly, Laurens ou Chopin, il fait partie du premier cercle des Français « usagers » de Bach, pour reprendre les mots des auteurs (p. 55-56). « Pour tous, Alkan est identifié à Bach. [...] Très tôt, il conçoit son art, son travail sur les textes comme un combat contre les préjugés qui ont cours sur Bach » (p. 70-72) : l'essentiel est dit. Les auteurs citent ensuite de larges extraits de lettres eux-mêmes tirés de l'ouvrage publié chez Fayard. Ils rappellent qu'Alkan fut un des



trois premiers souscripteurs à la Bach Gesellschaft en France avec J.-J. B. Laurens et P. Viardot. La question du piano-pédalier est également détaillée (p. 82-83).

Comme dans le *Schumann* de Brigitte François-Sappey, nous rencontrons plusieurs personnages qui ont côtoyé l'auteur du *Festin d'Ésope*. Parmi eux, Laurens (p. 74-78) et Lemmens (p. 88-92), généralement mal connus, font l'objet d'intéressants développements. Les auteurs apportent un nouveau point de vue sur la *Grande Sonate* op. 33, œuvre d'une richesse décidément inouïe : ils font remarquer que le motif cyclique de l'œuvre, qui est aussi le thème du fugato de *Quasi-Faust*, est fondé sur le sujet de la 9<sup>e</sup> fugue du 2<sup>e</sup> livre du *Clavier bien tempéré* (p. 80-81).

Aujourd'hui que les intégrales discographiques de l'œuvre de Bach se concurrencent, on a quelque difficulté à imaginer le faible nombre de pièces que l'on jouait il y a cent cinquante ans : si le *Clavier bien tempéré* fut publié dès 1801 à Paris puis diffusé dans la révision de Czerny (dont Alkan ne pensait pas grand bien), on ne connaissait que quelques cantates et quelques danses : les gavottes des 3<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> *Suites anglaises* et de la 5<sup>e</sup> *Suite française* par exemple (p. 120-121 et 123-124). Face à ces choix très ponctuels de la majorité des interprètes d'alors, j'aurais aimé que les auteurs évoquassent justement la position de Charles-Valentin Alkan nettement exprimée par son élève Marie Aucoc ; nous écrivions à ce sujet « Dès les premières lignes de notes de Marie Aucoc, on retrouve l'attachement d'Alkan à la musique ancienne et à un texte musical épuré de toutes les scories que les éditeurs d'alors aimaient à y ajouter (leçon du mercredi 6 novembre 1878). Il faut se souvenir que jusqu'à fort récemment, la musique était d'abord et avant tout contemporaine, et que seuls quelques érudits ou rats de bibliothèque portaient intérêt aux compositions des siècles passés. Quand le XIX<sup>e</sup> siècle redécouvre la musique ancienne, il commence donc par la mettre au goût du jour : modernisation de l'instrumentation, ajout de nuances, réalisation des ornements, quand ce n'est pas une vraie transcription à l'image de celles que Bülow ou Busoni font subir aux œuvres pour clavier de Bach. Il faut se garder de mépriser *a priori* une telle appropriation qui peut dénoter une créativité toujours en éveil. Notre point de vue a changé, et Alkan fait partie de ces romantiques qui partent déjà en quête du vrai ou du « plus vrai » ; on le comparerait davantage à Rodin qu'à Viollet-le-Duc, ce qui n'est en aucune façon juger l'un de ces artistes. Dans le propos tel que le rapporte Marie Aucoc, on appréciera aussi cette gradation qui partant d'une simple bourrée apportée par son élève prescrit finalement l'étude de l'ensemble du recueil des *Suites anglaises*, imposant cette idée que l'on ne saisit bien la partie qu'une fois réintégrée dans le tout » [Marie Aucoc, élève de Charles-Valentin Alkan / François Luguenot [et] Bénédicte Palaux-Simonnet. — [14] p. In : Bulletin de la Société Alkan. — (1996, fév.) n°32, p. 5-18].

Delaborde, lui aussi grand admirateur de Bach, est cité à plusieurs reprises, d'autant qu'il fut, comme son père, un très brillant « pédaliste ».

Plusieurs mises au point m'ont particulièrement réjoui. On ne saurait assez souligner le fossé infranchissable entre les contemporains de Bach et nous : « [nous] écoutons la musique là où des fidèles se laissaient transporter par la parole de Dieu. » (p. 43). En revanche, on trouve tout au long de ces pages des attaques à peine voilées contre les manies actuelles de l'Urtext et de l'exécution « à l'ancienne » : même si cela va parfois contre mon goût, je n'ai pas d'*a priori* contre ces opinions, mais j'apprécierais par contre une explicitation argumentée et non des allusions. Bravo aussi pour la jolie leçon de latin : Bach orne souvent la conclusion de ses œuvres de « SDG » ou « Soli Deo Gloria » qui signifie « À Dieu seul la gloire » et non « Pour la plus grande gloire de Dieu » (p. 40). Ce qui n'est *pas du tout* la même chose...

Ces vues riches et originales sont malheureusement un peu engluées dans une forme agaçante : les auteurs font un emploi excessif d'un jargon linguistico-sociologique rebutant et souvent creux, à croire que les fadaises d'un Pierre Bourdieu font passer l'obscurité pour la marque d'une quelconque profondeur – j'y vois plutôt le témoignage d'une parfaite vacuité. Quel intérêt de recourir à l'envi aux vocabulaires de la linguistique – inadapté ici – ou de la sémiotique qui brillent suffisamment peu par leur clarté et leur élégance ? Les mauvaises traductions de l'anglais nous assomment déjà qui usent de « performance » pour signifier « concert » : quel besoin ici (p. 28) d'employer ce terme placé entre guillemets, sinon pour « faire le linguiste » encore une fois ? En page 26, parler d'« une sonate [de Bach] *orthographiée* par Delphin Alard » est tout simplement un contresens. Les notes sont innombrables, foisonnantes et détruisent trop souvent la cohérence du discours. Il faut en fait attendre la page 53 (sur 209 de texte) pour entrer dans le vif du sujet. À force d'affirmer que ce travail est incomplet et ouvre des pistes davantage qu'il ne les explore, on retire effectivement le sentiment d'un ouvrage peu conclusif. Il manque une *idée directrice* – je ferais mieux d'écrire que je ne l'ai pas sentie.

Irritant mais éclairant.

François LUGUENOT

## Un inédit de Ferruccio Busoni

Wolfgang HÄRER  
François LUGUENOT  
Marc-André ROBERGE

LE DOCUMENT que nous présentons est totalement inédit et même malaisé à identifier sur la seule base des fichiers de la Staatsbibliothek de Berlin (Busoni-Nachlaß CI, 87). À l'origine, Wolfgang Härer avait repéré une référence peu claire à ce manuscrit dans l'ouvrage *Briefe and Henri, Katharina und Egon Petri* [/ Ferruccio Busoni; mit Anmerkungen und einem Vorwort herausgegeben von Martina Weindel. – Wilhelmshaven : F. Noetzel, 1999. – (Taschenbücher zur Musikwissenschaft; 129). – ISBN 3-7959-0755-1] : « Busoni appréciait beaucoup les compositions d'Alkan, ce qu'on peut inférer de notes encore inédites qu'il rédigea probablement en vue d'une monographie : "Über Alkanaine" (voir le manuscrit à la Staatsbibliothek de Berlin, CI, 87) » (p. 342). François Luguénot parvint à obtenir la copie d'une page unique et difficile à lire. Wolfgang Härer effectua un important travail de déchiffrement, brillamment complété par Marc-André Roberge, ce qui permet de présenter aujourd'hui une version utilisable. Vu la brièveté du document, nous avons résolu de le livrer dans sa version originale en allemand et dans sa traduction en français, solution d'autant plus justifiée qu'il s'agit d'une première publication mondiale. Si la version allemande suit fidèlement l'autographe de Busoni – aux possibles erreurs de lecture près –, la traduction française est comporte quelques compléments qui permettent d'éclairer un texte *a priori* assez elliptique.

En effet, le document n'est pas daté, sa destination n'est pas précisée et l'on ne sait pas au premier abord de quel arrangement Busoni discute. Il paraît cependant assez aisé de restituer ces données. Nous sommes probablement en présence du brouillon d'un programme de concert, d'un article d'annonce ou d'une préface de partition, préparé en 1902 à propos de l'orchestration que Karl Klindworth réalisa à partir du seul premier mouvement du *Concerto* op. 39 d'Alkan.

Nous avons déjà évoqué cette orchestration à plusieurs reprises dans ces colonnes, en dernier lieu à propos de l'enregistrement qui en a été réalisé par Dimitry Feofanov et le Razu-movsky Symphony Orchestra dirigé par Robert Stankovsky (Naxos 8.553702). En fait, Karl Klindworth (1830-1916) a réalisé deux versions successives. La première, datée du 28 septembre 1872, fut composée alors que ce musicien était professeur de piano à Moscou. En 1885, Hans von Bülow rendit visite à Charles-Valentin Alkan et pressa ensuite Karl Klindworth de communiquer au pianiste français son orchestration, lui écrivant le 24 avril 1885 : « [...] J'ai entendu le vieil Alkan – il est maintenant âgé de 72 ans et physiquement très diminué – qui a joué de façon époustouflante dans son salon privé chez Erard où il reçoit le jeudi après-midi. Il a interprété les deux premiers mouvements en *ut* mineur et en *fa* mineur de ce qu'il nomme sa *Symphonie* et aussi des *Préludes* (magnifiques) sur le piano-pédalier. Il fut si ému de ma visite etc. qu'il m'a rendu la pareille aujourd'hui (vendredi). Naturellement, je lui ai parlé de toi et de ton orchestration de son *Concerto*. Il a grande envie de la connaître. Qui sait ? Peut-être son éditeur, Richault, publierait-il ton arrangement. Qu'en penses-tu ? Veux-tu lui envoyer ta transcription ? Son fils (« naturel ») Delaborde s'est attaqué au problème il y a des années mais il n'a pas dépassé la première ligne. Le vieux monsieur est apparemment beaucoup plus âgé que notre maître [*c'est-à-dire de Liszt*], mais son jeu reste jeune et

magnifiquement propre. Si tu veux lui faire un plaisir tant qu'il peut encore en profiter, tu devrais te dépêcher. Heureusement que tu as ton manuscrit sous la main et Fürstner [*le célèbre éditeur de musique*] peut l'expédier directement, pas au tarif livres de troisième classe. [...] ». Le 7 juillet, Bülow écrivit de nouveau à Klindworth « Veux-tu bien me prêter pour quelques semaines le volume des études d'Alkan ? Je dois ajouter cet homme à mon répertoire. N. B. Toujours aucune réponse de Paris par l'intermédiaire de Fürstner. » Le 12 juillet « Mille mercis pour l'Alkan que tu m'as envoyé. » Enfin, le 22 juillet, Bülow ne put s'empêcher de faire la démonstration de son antisémitisme chronique (ignorait-il qu'Alkan était juif ?) : « Ce qui advint à son manuscrit ressemble typiquement à de la fainéantise juive. Tu l'as envoyé à la mi-mai ; et le vieil homme (très malade par ailleurs, tu sais) l'a reçu le 30 juin. » Ce n'est apparemment que trois ans plus tard qu'Alkan lui retourna la partition, quelques jours avant sa mort, joignant une carte de visite lapidaire : « Avec les meilleurs compliments et remerciements de Ch. Valentin Alkan. Aîné » ; une main étrangère a ajouté « empfangen März 1888 » [« reçu en mars 1888 »]. Cette version dont le manuscrit est conservé au Royal College of Music de Londres semble ne jamais avoir été créée. Plusieurs années après, alors qu'il était co-directeur de la Philharmonie de Berlin, Klindworth révisa profondément sa partition dont la version finale est datée de Potsdam le 2 mars 1902 et conservée à la Rita Benton Music Library à Iowa City. Cet arrangement fut créé le 29 novembre 1902 à Berlin avec Frederick Dawson au piano accompagné des Berliner Philharmoniker dirigés par Karl Klindworth lui-même. En 1904, da Motta s'enquit d'Alkan auprès de Klindworth et en reçut la lettre suivante : « [...] Malheureusement je ne peux absolument pas vous aider. Je ne connaissais pas Alkan ; tout ce que je possède de lui est une carte de visite rédigée sur son lit de mort dans laquelle il me remerciait et me félicitait pour l'arrangement de son *Concerto* qu'il avait alors entre les mains. Je ne pense pas que personne puisse vous être d'une aide quelconque excepté son gendre [*sic*] Delaborde et je vous conseillerais de vous adresser à lui. »

De son côté, Ferruccio Busoni entama en 1902 une série de concerts pluriannuelle avec le même orchestre consacrée au répertoire nouveau ou méconnu intitulée *Orchester-Abende* ; Alkan y trouva sa place par le biais de sa cadence pour le premier mouvement du *3<sup>e</sup> Concerto pour piano et orchestre* de Beethoven, joué le 8 novembre 1906 par Rudolf Ganz. Selon Edward J. Dent, les deux *Symphonies* de Vincent d'Indy et ce *Concerto* de Ludwig van Beethoven furent très mal accueillis par la critique. Busoni en fut ulcéré et se proposa de publier une lettre ouverte où il exposerait son opinion. Un de ses amis anglais le détourna de ce projet, lui indiquant que les critiques n'aimaient rien tant que s'attaquer à un interprète en colère <sup>1</sup>. Par ailleurs Busoni interpréta plusieurs études pour piano d'Alkan lors de ses concerts berlinois en 1901 et en 1902.

Il ne semble pas que Busoni ait jamais donné une forme achevée à son brouillon. Lui qui a réalisé de si nombreux arrangements d'œuvres depuis Bach jusqu'à Schönberg aurait peut-être émis quelques réserves aux modifications profondes que Klindworth a fait subir à l'original alkanien. Ses remarques succinctes concernant l'arrangement au point 4 ne sont pas particulièrement élogieuses et produisent plutôt l'impression d'une désapprobation : Klindworth aurait modifié quelques passages selon ses propres critères esthétiques, en ajoutant en particulier une partie orchestrale là où Alkan ne l'avait pas explicitement prévu. Cette orchestration ne paraît effectivement pas très heureuse : la partie de piano solo est souvent altérée, gommant

<sup>1</sup>. Ferruccio Busoni : a biography / by Edward J. Dent. – London : Eulenburg, 1974. – P. 156.

les audaces alkaniennes; quant à l'orchestre, il est extrêmement touffu; globalement l'impact extraordinaire de l'original pour piano solo est sérieusement amoindri.

Par ailleurs, la discussion qui est esquissée à propos du talent et du génie ne manque pas d'intérêt, en particulier en ce qui concerne Alkan: un «talent» oserait tellement qu'il dépasserait parfois son objectif, obtenant au passage des effets complètement nouveaux, tandis qu'un «génie» laisserait ces domaines vierges. Dans cette acception, le génie apparaît finalement un peu terne. On retrouve en quelque sorte l'opposition que Nietzsche formulait entre dionysiaque et apollinien.

### Über Alkan aîné.

(Vorwort zum „Concerto“ in der Bearbeitung. –).

1) Biographisches.

2) Vergleich mit Berlioz.

Sucher und Experimentierer. Weniges als Norm fest geblieben. Details frappant[s]. Fantasie der Technik hier, wie dort der Instrumentation (selten der alleinig richtige Weg.)

Comme le vent. Chemin de fer. – Festin d'Esopo.

3) Talent. Talent u.[nd] Genie...

(dazwischen: die Nuance „genial“. Z.[um] B.[eispiel]: Weber in der Wolfsschlucht-Musik. Liszts musikal.[ische] Persönlichkeit, Mendelssohn in der Durchführung der Sommernachtstraum-Ouv.[ertüre]. [I]n der Literatur: die besten Momente der deutschen Romantiker +)

+ ) ein stark wirkendes Talent wagt sich an Dinge, die ein Genie – infolge seines Vorausblickens – unberührt lässt. Aber so werden Saiten angeschlagen[,] die auch unvollkommen gehandhabt, so einen großen, neuen Klang ausströmen.

[Ein] Talent, wenn [es ein Werk] groß anleg[t], zieht leicht über's Ziel, [ein] Genie [dagegen bleibt] ebenmässig. Beispiel hier. Etude!! Bereits als Concert schon übermässig. Cadenz allein eine große Etude. – Übrigens zum Besten der Art gehörig. Übertrifft selbst manches Accrediti[e]rte. –

4) Über die Bearbeitung.

Tutti, Soli. –

Hinzufügung des Orchesters, manchmal deutlich [von der Anlage des Notentexts her] gewünscht, sonst dazu versucht. Änderung der Passagen. – Überzeugung des Bearbeiters. Schluss. –



Au sujet d'Alkan aîné.  
(préface à l'arrangement du « Concerto ». –).

1) Aperçu biographique.

2) Comparaison avec Berlioz.

Chercheur et expérimentateur. Peu de choses se sont imposées comme norme. Détails frappants. Ici imagination technique [Alkan], comme là imagination orchestrale [Berlioz] (*ce qui constitue*) rarement la seule voie satisfaisante.)

*Comme le vent. [Le] Chemin de fer. – [Le] Festin d'Ésope.*

3) Talent. Talent et Génie...

(entre les deux : la nuance «génial». Par exemple : Weber dans la scène de la *Gorge aux loups [Finale de l'acte II du Freischütz]*. La personnalité musicale de Liszt. Mendelssohn dans le développement de l'ouverture du *Songe d'une nuit d'été*. Dans le domaine littéraire : les meilleurs passages des Romantiques allemands +)

+ ) un puissant talent se permet des choses qu'un génie, à cause de sa prescience, laisse intactes. Mais il en vient ainsi à pincer des cordes qu'il ne manipule qu'imparfaitement, et dont s'exhale un grand et *nouveau son*.

Un talent qui conçoit une grande œuvre passe facilement le but tandis qu'un génie conserve toujours les justes proportions. On en a ici l'exemple. Une étude !! En tant que concerto, l'œuvre est déjà trop longue. La cadence à elle seule est une grande étude [*passage Quasi-Tamburo à partir de la mes. 1113*]. – Qui au demeurant appartient à la fine fleur de l'art. Et dépasse bien des œuvres reconnues pour leur qualité. –

4) A propos de l'arrangement.

Tutti, Soli. –

Adjonction de l'orchestre, souvent expressément souhaité, ailleurs ajouté expérimentalement. Modifications de passages. – Conviction de l'arrangeur. Conclusion. –

*Wolfgang Härer est physicien ; il travaille au Siemens Medical Department sur les algorithmes de reconstruction d'images. François Luguenot est ingénieur agronome, analyste de marché dans une société de négoce international et secrétaire de la Société Alkan. Marc-André Roberge est professeur agrégé de musicologie ; il enseigne à l'Université Laval de Québec.*

# UNE HISTOIRE DE LA SOCIÉTÉ ALKAN

## 2<sup>e</sup> article

par François LUGUENOT

### 1988, centenaire et déceptions

L'année 1988 sur laquelle nous avons fondé tant d'espairs s'avéra finalement bien décevante en France. De tous nos beaux projets, aucun ne vit le jour. Lors de l'assemblée générale du 2 décembre 1987 on pouvait déjà prévoir notre échec. Après avoir écouté Laurent Martin dans les *Trois Improvisations* op. 12 et Cyril Huvé dans *Le Festin d'Ésope* op. 39 et *Le Tambour bat aux champs* op. 50 bis, Jacqueline Cuzelin-Guerret nous présenta un harmoniflûte, sorte d'orgue portatif, fabriqué par Mayer Marix, l'époux de la sœur aînée de Charles-Valentin : Céleste. Depuis lors, Jacqueline a fait don de l'instrument au Musée de la musique. Nous convînmes de former des groupes de travail afin de mieux structurer nos actions et le 27 janvier 1988 nous nous retrouvions pour donner le coup d'envoi à cette nouvelle dynamique. Un groupe « recherche documentaire » regroupait une équipe dédiée à l'édition de la correspondance sous la responsabilité de Jacques-Philippe Saint-Gérard et une autre vouée à la réalisation du catalogue de l'œuvre animée par Viviane Niaux et Jean-Yves Bras. En ce qui concerne l'organisation des concerts et de la réunion des fonds nécessaires, aucune bonne volonté ne se révéla. Je fus désigné « attaché de presse ».

On ne cachera pas que cet essai de changement dans nos méthodes de travail ne produisit à peu près aucun effet. Il allait falloir attendre que Laurent Martin donnât un nouveau souffle à notre association pour que les choses changeassent ; il avait d'ailleurs été élu « Auvergnat de l'année » pour son action décisive dans l'organisation du festival *Piano à Riom, des Concerts de Vollore* et dans la redécouverte de la musique de George Onslow. Il lançait dès le début de 1988 une souscription pour la restauration de la tombe d'Alkan, un des dossiers qui n'avancait guère depuis notre fondation ; un an plus tard, nous avons réuni 8500 francs.

Cela dit, Alkan fut tout de même beaucoup plus présent qu'à l'habitude à l'affiche des concerts français, grâce par exemple aux pianistes Cyril Huvé, Wally Karveno, Bernard Ringeissen, David Lively, à l'organiste Georges Guillard, à Olivier Gardon et Régis Pasquier. Les 20 et 21 mars, Laurent Martin donna à son domicile deux concerts réunissant une quarantaine d'auditeurs dont le produit était destiné à la restauration de la tombe ; il y interpréta le délicieux *2<sup>e</sup> Recueil d'impromptus* op. 32 n°2, quelques *Préludes*, les *Trois Grandes Études* op. 76 et les *Trois Improvisations* op. 12 en bis le lundi. Quelques jours plus tard, il enregistrait les opus 12 et 76 pour un disque qui ne fut jamais publié ! Rétrospectivement, il ne le regrette point car son enregistrement qui intervint pour Marco Polo quelques années plus tard est beaucoup plus mûri et réussi. Le 21 juin, à l'occasion de la Fête de la musique, il jouait *Le Chemin de fer* sur le quai de la gare de Riom !

Le 13 octobre, la Société Alkan, en coopération avec Yuval, organisait un concert au centre communautaire juif Rachi. Le programme était alléchant, réunissant un beau nombre de pièces pour piano d'Alkan interprétées par Laurent Martin qui dressait au final un brillant parallèle entre *Le Chemin de fer* du Français et la *Toccata* de Prokofiev ; je m'étais permis de préparer une exécution de la *Marcia funebre sulla morte d'un pappagallo* avec les meilleurs éléments de l'ensemble vocal que je dirigeais alors et quatre instrumentistes professionnels. Las ! Le lieu se révélait maussade, la publicité faite autour de la manifestation peu efficace ;

quant au piano, il était tout simplement cassé ! Laurent Martin a coutume de dire qu'avec Alkan, c'est le genre de poisse à laquelle il faut s'attendre !

Le 11 novembre, Jean-Yves Bras prononçait une conférence illustrée d'extraits musicaux à l'hôtel Bedford à Paris. *Last but not least*, Ronald Smith vint donner un concert au Centre musical Bösendorfer le 13 décembre, faisant don de son cachet pour la restauration de la tombe ; malheureusement, la manifestation se solda une fois encore par une perte financière, faute d'un public suffisant : nous n'étions que quatre-vingts malgré de gros efforts d'annonce. Le pianiste britannique nous régala de la *Symphonie* op. 39, magnifique de véhémence, de *Chant d'amour-Chant de mort* op. 35, du *Festin d'Ésope* op. 39 et des *Trois Grandes Études* op. 76 ; en bis, il interpréta *La Chanson de la folle au bord de la mer*, *Fa* et *J'étais endormie mais mon cœur veillait*.

De nombreuses manifestations fleurirent un peu partout dans le monde, dont les bulletins 9 et 10 recensèrent l'essentiel, tant en Belgique, grâce aux pianistes Daniel Capelletti et Alan Weiss, qu'en Australie, à Hawaï, en Suède, etc. Mais c'est au Royaume-Uni que l'« année Alkan » mérita le mieux son nom, en particulier grâce au dynamisme de l'Alkan Society, qui organisa un festival du 30 novembre au 3 décembre et un concours de piano les 7 et 8 septembre. Cela dit, ces dernières initiatives aboutirent à de lourds déficits et les prix initialement offerts au lauréat du concours ne se concrétisèrent pas.

Ce n'est pas non plus en 1988 que les parutions discographiques furent notables. On remarqua la réédition en disque compact du récital que Bernard Ringeissen avait enregistré pour Harmonia Mundi, le premier – et finalement dernier ! – volume de l'intégrale projetée par Daniel Capelletti et un nouveau disque de Ronald Smith contenant les *Trois Grandes Études* op. 76 et les *Tre Scherzi* op. 16. On put saluer la réédition de la *Grande Sonate* et de la *Sonatine* par ce même interprète, un des fleurons de toute la discographie alkanienne. Parmi les réalisations moins intéressantes (ou franchement détestables !), on mentionnera les *Variations-Fantaisie sur Don Juan* par A. Goldstone et C. Clemmow, deux enregistrements d'œuvres d'orgue par Kevin Bowyer et par Nicholas King et enfin une cassette inénarrable d'œuvres pour piano par Robert Rivard.

L'année du centenaire fut également endeuillée par la disparition de deux artisans majeurs du renouveau alkanien : Kaikhosru Sorabji et Raymond Lewenthal. C'est Ronald Smith qui nous annonça le décès du pianiste américain lors de son concert à Paris. J'avais toujours voué la plus profonde admiration à cet artiste avec lequel je n'ai malheureusement échangé que quelques courriers. Lewenthal fait toujours partie de mon panthéon personnel, de ces individus comme chacun en fait collection dans son jardin secret, sortes de références intangibles alors même qu'on ne les a pas intimement connues – certains diront même : parce qu'on ne les a pas intimement connues... Depuis lors j'ai eu l'opportunité de découvrir bien des écrits inédits du personnage qui confirment son extraordinaire intelligence et la qualité exceptionnelle des recherches qu'il avait menées en pionnier. Il est malheureusement rarissime de rencontrer un interprète de génie qui possède une vaste culture et sache parler avec intelligence de son art. Lewenthal appartenait à cette aristocratie et nous regretterons tous que ces qualités fussent tempérées par une certaine inaptitude à gérer sa carrière et ses relations humaines en général. Mais, comme dans le cas d'Alkan et de maint autre artiste, ces contrastes ne sont-ils pas finalement inéluctables voire nécessaires chez les vrais créateurs ?

## **Nouveau départ (1989-1990)**

L'assemblée générale du 7 décembre 1988 allait marquer un tournant pour notre association. Malgré des efforts particuliers de mobilisation, l'assistance se réduisait à neuf personnes à



cause des grèves de transports parisiens – confessons que, même sans les grèves, nous atteignons rarement ce chiffre... Pour la première fois, nous changions de siège social, quittant la rue Thérèse pour la rue de Saussure où nous resterons jusqu'en 1999. Jacques-Philippe Saint-Gérand remplaçait Jean-Yves Bras au conseil d'administration.

Lors de la réunion du conseil le 9 janvier 1989, Laurent Martin était élu président de la Société Alkan, assisté de Sylvie Vaudier au poste de trésorière et de moi-même comme secrétaire. Cette composition a toujours été reconduite depuis cette date.

Au bulletin n°11 de février 1989 était joint un questionnaire d'enquête devant permettre de mieux cerner les désirs des adhérents. Nous inaugurons aussi notre premier «bulletin de commande». Dans un éditorial intitulé *Alkan, musicien d'avenir*, notre nouveau président précisait que «l'avenir d'Alkan est devant nous et s'annonce lumineux». Grâce à son dévouement sans faille, sa prophétie allait se révéler juste – elle l'est toujours, gageons-le.

Avant de l'enregistrer pour Marco Polo, Laurent Martin interprétait deux fois l'intégralité des *25 Préludes* op. 31 dans les salons Billaudot les 22 et 23 mai 1989, le produit de la trentaine d'entrées étant destiné une nouvelle fois à la restauration de la tombe. À ce sujet, une aide de la Sacem et de l'Alkan Society nous permirent de boucler le budget et de décider de lancer les travaux, malgré l'incompétence flagrante du responsable des cimetières parisiens qui nous fit lanterner des mois dans l'espoir d'une aide de la Ville de Paris sans même prendre la peine d'ouvrir le dossier correspondant.

Une deuxième édition de la discographie parut en juillet 1989. En même temps, j'annonçais la publication en recueil des textes importants insérés dans les bulletins, recueil qui ne verra le jour qu'en... 1996 sous le nom de *Piano et Romantisme*, un périodique qui n'a d'ailleurs toujours pas dépassé son premier numéro !

En août 1989 John Ogdon nous quittait, tandis que se précisait lors du festival de Husum une étoile montante du piano : Marc-André Hamelin y interprétait de manière inoubliable le *Concerto* op. 39. Peter Seidle, disquaire local, profitait de l'occasion pour réaliser une très intéressante plaquette de 36 pages comprenant plusieurs articles essentiels sur Alkan.

Lors de l'assemblée générale du 4 décembre 1989 qui marquait l'exact anniversaire des cinq années de notre association, nous commençons à cueillir les premiers fruits de notre nouvelle orientation : la restauration de la tombe se précisait et surtout le projet de livre collectif était fermement relancé sous les auspices de Brigitte François-Sappey. Nous placions également des espoirs dans la collaboration avec un généalogiste amateur, qui s'avéra un échec complet.

En 1990, plusieurs manifestations confirmèrent l'intérêt croissant soulevé par Alkan, dont on retiendra l'intervention de François Sabatier : *L'Œuvre d'orgue d'Alkan et les transcriptions de César Franck* à la Schola cantorum en avril, la conférence de Constance Himelfarb au colloque *Musique et Mémoire* de la Société française de musicologie en juin, le concert d'Olli Mustonen à la salle Gaveau en mai, celui d'Erika Lux au Centre musical Bösendorfer en novembre 1990.

Essayant encore une fois de nous instituer organisateurs de concerts, Laurent Martin prit l'initiative d'une série de trois manifestations intitulée *Printemps romantique à Paris* les 22 et 30 mai et le 6 juin 1990. Malgré 1500 tracts distribués, un long article de Gérard Condé dans *Le Monde* du 13 mai, nous ne drainâmes pas plus d'une centaine de spectateurs en trois concerts ! Le dernier était d'ailleurs marqué par la venue de Nelson Mandela au Trocadéro tout proche, ce qui empêcha nombre de personnes d'arriver jusqu'au Centre musical Bösendorfer. Ceux qui firent le déplacement eurent le bonheur d'entendre Alan Weiss, dont le disque entièrement consacré à Alkan venait de paraître ; il joua les deux *Nocturnes* op. 62, le *Rondo* op. 16, quatre *Mazurkas* op. 17 et la *4<sup>e</sup> Ballade* op. 52 de Chopin puis la *Grande Sonate* op. 33 d'Alkan ; sa

vision très engagée remporta un beau succès, couronné par la *Toccatina* op. 75, *Le Temps qui n'est plus* op. 31 et *Fa* op. 38; on regrette d'autant plus que ce pianiste ait apparemment disparu de la circulation et qu'il n'ait en tout cas pas poursuivi son exploration de la musique d'Alkan. Le deuxième soir, Laurent Martin officiait, nous proposant la *Fantaisie-Improvisation* et quatre des *Préludes* op. 28 de Chopin, quatre des *25 Préludes* op. 31, la *Grande Étude pour la main gauche seule*, *Le Chemin de fer* op. 27, cinq des *48 Motifs* op. 63 d'Alkan puis *Mazeppa*, le *104<sup>e</sup> Sonnet de Pétrarque* et la *6<sup>e</sup> Rhapsodie hongroise* de Liszt. Margit Haider clôturait le festival avec deux *Mazurkas*, le *Rondo a la mazur* et la *Fantaisie* op. 49 de Chopin et le *Concerto* op. 39 d'Alkan suivi en bis du *Petit Air* op. 63.

Plusieurs enregistrements parurent qui justifiaient une nouvelle édition de la discographie : la première intégrale des *25 Préludes* op. 31 par Laurent Martin et sept des *12 Études dans tous les tons mineurs* op. 39 par Bernard Ringeissen, tous deux chez Marco Polo; un choix d'œuvres pour orgue interprétées par John Wells, et les quatre premiers – et malheureux – volumes d'Osamu Nakamura chez Epic-Sony, des disques épouvantables, indignes d'un tel éditeur et qui furent pourtant suivis de plusieurs autres; nous avons heureusement échappé à l'intégrale ! On annonçait déjà l'enregistrement de la musique de chambre par Ronald Smith, initialement prévu chez EMI; en fait ce n'est qu'en 2000 que cet album a paru, chez APR, après un détour chez Nimbus !

Aux Archives départementales de la Moselle se tenait une exposition *Les Juifs lorrains : du ghetto à la nation*; l'accompagnement sonore comportait plusieurs œuvres d'Alkan.

La fin de l'année 1990 fut marquée par la parution d'un roman de Marie Nimier : *Anatomie d'un cœur*, qui met en scène un descendant improbable de Delaborde. Si l'ouvrage n'est pas bouleversant, il eut le grand mérite de nous mettre en contact avec Jean-Pierre Gounod, descendant du célèbre compositeur et qui soutient notre action depuis lors.

L'assemblée générale du 3 décembre 1990, toujours aussi réduite d'ailleurs, était donc l'occasion de se réjouir de résultats aussi encourageants marquant un réel tournant tant dans la vie de l'association que dans la diffusion de la musique d'Alkan. On y annonça la publication prochaine d'un ouvrage dirigé par Brigitte François-Sappey dans la prestigieuse collection *Bibliothèque des grands musiciens* chez Fayard, un événement qui allait s'avérer déterminant. Au passage, il était décidé que les cotisations seraient désormais uniformément valables pour une année civile, quelle que soit la date initiale de paiement.

À suivre

## Nouvelles diverses

La sévère musicologie réserve tout de même de bonnes blagues. À la fin de l'année 2000 paraissait le premier volet d'une histoire du quatuor à cordes que j'attendais avec impatience [Histoire du quatuor à cordes : de Haydn à Brahms / Bernard Fournier. – [Paris] : Fayard, 2000. – 1206 p. : ill. (musique); 24 cm]. Je ne fais pas preuve d'une bien grande originalité en confessant que cette forme musicale exerce sur moi une fascination sans égale. Je me suis donc naturellement jeté sur cette première synthèse en langue

française. Devinez ce qu'il arriva : ce fut le lecteur qui déchantait ! Car je fonçai immédiatement sur l'index afin de me repaître de quelques développements sur ces compositeurs maltraités par les histoires générales ; je cite au hasard de mes récentes écoutes : Ignaz von Beecke, Norbert Burgmüller, Alexandre-Pierre-François Boëly. Rien. J'ai bien dit *rien* : pas même une mention. Les trente et quelques quatuors d'Onslow sont expédiés en une page à peine, ceux de Dalayrac en deux lignes et Alessandro Rolla à droit à une demie ligne. Aloys Förster, Joseph Eybler, Antonio Sacchini sont tout juste mentionnés – chacun aura constaté que je me limite à des compositeurs dont les œuvres sont au moins partiellement enregistrées et disponibles. Pire : Arriaga (qui est composé avec un seul *r* dans l'index) ou Cherubini voient leurs exceptionnels quatuors tout au plus vaguement cités ici et là. On comprend mieux l'économie de l'ouvrage en le feuilletant : il ne s'agit que d'une n-ième présentation des seuls quatuors de Haydn, de Mozart et de Beethoven, avec un bref détour final par les pièces de ces pauvres faire-valoir que sont Schubert, Mendelssohn, Schumann et Brahms. Quant à Boccherini, vous apprendrez qu'en matière de quatuor, il s'agit d'un « compositeur secondaire » et qu'à ce titre on lui consacre moins de deux pages. Et c'est ce genre de pochade qu'on ose baptiser du nom d'« histoire du quatuor »... Comme il est affirmé dans l'*Introduction*, « aucun ouvrage de ce type n'a été entrepris [...] en France ». Malheureusement, c'est maintenant chose faite.

Je nourris de longue date une affection particulière pour la musique d'Adolph Henselt, au sujet duquel j'ai même eu l'audace d'écrire autrefois un article dans ces colonnes (*Bulletin* n°12, juillet 1989). Un très beau disque vient de lui être consacré chez MDG (réf. 312 1022-2), comprenant : le profond *Trio* pour piano, violon et violoncelle op. 24, le *Duo* pour cor et piano op. 14, la *Berceuse* op. 13 n°1, les *Deux Nocturnes* op. 6 et les belles *Variations de concert* op. 1. Ce qui convainc dans ces interprétations, c'est l'engagement et l'équilibre des protagonistes : C. Tanski au piano, B. Schmid au violon, C. Hagen au violoncelle et V. Lévesque au cor. Je répète souvent que la musique mal aimée ou mal connue – et ce à tort ou à raison – nécessite plus que toute autre des interprètes de haut niveau qui croient à ce qu'ils jouent. C'est ici le cas et la démonstration musicale est exemplaire. Henselt n'est ni Liszt ni Chopin, il est à mille lieues de l'originalité profonde d'Alkan, mais son écriture est toujours d'un extrême raffinement et les thèmes sont souvent très prégnants. L'introduction des *Variations de concert* est à elle seule un régal pianistique.

Dépôt légal : mars 2001

ISSN 0995-5216