

Société Alkan



M.-O. Pilorgé

Bulletin

Nouvelle série
22^e année – Numéro 69-70
Novembre 2006 – mars 2007

alkan.association@voila.fr

Bulletin de la Société Alkan

Fondé en 1985, ce bulletin est l'organe de la Société Alkan. Les objectifs sont de :

- recenser et annoncer les événements en relation avec l'œuvre et la vie de Charles-Valentin Alkan et de sa famille : publications, disques, concerts, partitions, thèses, etc.
- dresser la chronique de la vie de l'association ;
- publier des travaux scientifiques récents et fournir des éditions modernes de textes anciens ;
- publier occasionnellement des partitions inédites ;
- rester généralement ouvert à toute contribution concernant la musique romantique, la musique française, la culture juive ou tout autre sujet connexe au compositeur.

Le bulletin paraît 3 fois par an. L'abonnement est inclus dans la cotisation annuelle à l'association.

Rédacteur en chef : François Luguenot



La Société Alkan

Siège social : 14, rue de l'Échiquier, 75010 PARIS – France

(Ne pas envoyer de courrier au siège social)

Président : Laurent Martin

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

Trésorière : Sylvie Vaudier
35, avenue Ferdinand-Buisson
75016 Paris

luguenot.fr@voila.fr

Constituée le 4 décembre 1984, la Société Alkan réunit les personnes intéressées par la vie et par l'œuvre de Charles-Valentin Alkan (1813-1888) et désireuses de s'investir dans le travail de découverte et de promotion. Elle associe des mélomanes, des musicologues, des musiciens, des historiens, des écrivains, des étudiants de toute langue et de toute nation.

La cotisation annuelle, valable pour une année civile, est de 22 euros pour les résidents français, de 30 euros pour les membres habitant à l'étranger et d'au moins 75 euros pour les membres bienfaiteurs.

Références bancaires :

Agence BNP Porte de Saint-Cloud à Paris
IBAN FR 763000 4016 3200 0100 2196 258
BIC BNPAFRPPAT

Bulletin de la Société Alkan

Nouvelle série

22^e année

Numéro 69-70

Novembre 2006 – mars 2007

Sommaire :

Billet <i>par François Luguénot</i>	page 3
L'Assemblée générale de 2006 <i>par François Luguénot</i>	page 5
Actualité alkanienne <i>réunie par François Luguénot</i>	page 7
Sonates d'Alkan et de Liszt, opéras latents <i>par Brigitte François-Sappey</i>	page x
Nouvelles diverses	page 12

BILLET

par François LUGUENOT

VOILÀ un numéro qui se sera, une nouvelle fois, fait longtemps attendre. Chacun en connaît désormais les causes et les remèdes potentiels que nul ne se préoccupe d'apporter : nous continuons donc avec les mêmes faiblesses et les mêmes atouts, les mêmes frustrations et les mêmes satisfactions.

Une partie importante de cette livraison est occupée par un article que Brigitte François-Sappey avait initialement écrit pour *D'un opéra l'autre : hommage à Jean Mongrédien* publié par les Presses de l'université de Paris-Sorbonne en 1996. Ces dernières ont bien voulu nous autoriser à le réimprimer.

On appréciera une fois encore la richesse des nouveautés bibliographiques et discographiques, qui confirme que Charles-Valentin n'est plus un marginal – quelle que soit, par ailleurs, la qualité de ces contributions.

Comme je l'avais annoncé, nous soldons presque tous les stocks de livres, de partitions et de disques de l'association, afin de clore une activité qui n'intéresse quasiment plus personne : vous trouverez de belles opportunités à saisir !

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DU 30 NOVEMBRE 2006

par François LUGUENOT

L'ASSEMBLÉE générale de novembre 2006 s'est d'abord signalée par un nombre de participants à son plus bas niveau historique. Comme l'an passé, François Durbin nous a accueillis en son domicile parisien, avec une générosité et une gentillesse hors du commun. Que ceux qui négligent d'assister à cette réunion sachent ce qu'ils perdent! Nous comptons donc, outre notre hôte, Nicole Schnitzer-Toulouse et Sylvie Vaudier, André Bornhauser, Laurent Martin et moi-même.

Cet étiage n'a heureusement pas nui à l'intérêt de la réunion qui a été illuminée par la présence de Stephanie McCallum et de son mari Peter, avec lesquels nous avons eu de longs échanges en anglais mêlé de français. Peter nous a parlé de ses travaux sur les manuscrits et les esquisses de Beethoven et Stephanie nous a entretenus de ses projets, de l'intérêt qu'on porte au compositeur français en Australie. Nous avons naturellement commenté l'excellent enregistrement des *12 Études dans tous les tons mineurs* op. 39 qui avait paru au cours des mois précédents et que j'ai évoqué dans le précédent bulletin. Laurent Martin et l'Australienne se retrouvent pour regretter l'absence d'un bon enregistrement intégral des *30 Chants pour piano*.

Le bilan de l'année permet de rappeler le « retour » du bulletin dans une présentation renouvée. Il faut insister une fois encore sur les avancées historiques substantielles que représentent la généalogie des ascendants de Charles-Valentin, publiée par Claudie Blamont dans la revue du Cercle de généalogie juive et les travaux d'Anny Kessous qui renouvelle profondément l'appréhension de la dimension juive du compositeur. L'article généalogique va faire l'objet d'une version adaptée pour notre bulletin.

En matière de site électronique, faute de trouver quiconque prêt à y consacrer l'énergie minimum nécessaire, la seule solution est de s'associer plus étroitement avec l'Alkan Society.

Les comptes ont été approuvés, François Luguenot et Jacques-Philippe Saint-Gérard, membres sortants du conseil d'administration, ont été réélus à l'unanimité et le bureau de la Société Alkan reste inchangé.

ACTUALITÉ ALKANIENNE

réunie par François LUGUENOT

► Concerts à venir

Le dimanche 16 décembre, à partir de 15 heures, se tient *Un dimanche avec Charles-Valentin Alkan* au Musée d'art et d'histoire du judaïsme, qui est une façon de célébrer le bicentenaire de la

création du Consistoire central, dont le compositeur fut, fugitivement, « conseiller musical ». L'après-midi s'ouvre sur une conférence de Brigitte François-Sappey, complétée d'interventions de François Luguenot et d'Anne-Hélène Hoog, historienne. À partir de 17 heures, un concert permettra d'entendre des œuvres pour piano seul, les *Trois Anciennes Mélodies juives*, *Etz chajjim hi* et *Halelonyoh*, l'adagio de la *Sonate de concert pour piano et violoncelle* op. 47 et le *Trio pour piano, violon et violoncelle* op. 30, interprétés par l'ensemble Musique oblique et des élèves du CNR de Paris.

Musée d'art et d'histoire du judaïsme Hôtel de Saint-Aignan, 71 rue du Temple, 75003 Paris. Tél. +33 (0)1 53 01 86 53 ; mél : info@mahj.org.

► Concerts passés

Le jeudi 15 février à 20 heures à l'amphithéâtre de la Cité de la musique à Paris, Les Musiciens de monsieur Croche donnaient un concert intitulé *Rameau au XIX^e siècle* au cours duquel Rémy Cardinale a joué *Gigue et Air de ballet* op. 24 d'Alkan sur un piano Pleyel des années 1860 appartenant au Musée de la musique.

Au cours du festival de musique de Cheltenham, le 8 juillet 2007, Marc-André Hamelin a interprété la *Symphonie* op. 39 de Charles-Valentin Alkan et la *Concord Sonata* de Charles Ives.

► Partitions

Pianiste

La revue *Pianiste* insère à nouveau la partition d'une œuvre d'Alkan dans son numéro 41 de novembre-décembre 2006. Il s'agit de « La Vision », premier des *48 Motifs* op. 63. Dans le bulletin 67 de mars 2006, nous avons dit tout le mal que nous pensions de leur précédente publication du *Premier Billet doux*, extrait du même recueil. Si depuis lors, le niveau du périodique ne s'est guère élevé, la qualité de cette édition est notablement supérieure à celle de la précédente. On n'y note « que » 10 erreurs – dont un incongru 4/4 ajouté en mesure 37, à croire qu'on n'est pas à ♩ depuis le début... Laurent Martin m'invite à voir davantage le côté positif de cette démarche qui dénote une popularité croissante de la musique du Français et permet d'espérer que son nom va devenir plus familier aux jeunes pianistes.

[Laurent Martin]

Maria, polka-mazurka pour piano de Maxime Alkan

Patrick Spillane a très généreusement fait cadeau à l'association de la partition de *Maria, polka-mazurka pour piano* de Maxime Alkan, mise en vente sur Ebay il y a quelques mois. Il s'agit d'une publication de Chabal, que je date de 1848 d'après le cotage, et que je ne connaissais par encore. *Maria* fut sans doute un des succès de son auteur si j'en juge par les cinq éditions différentes et les deux arrangements qui parurent au XIX^e siècle – et n'ont pas été tous retrouvés.

► Parutions discographiques

« World of classics »

On peut régulièrement trouver sur le site d'enchères électroniques Ebay un disque compact intitulé *World of classics, the great history of French classical music*. On y trouve des œuvres de compositeurs dont le nom commence par A ou par B : Adam, Anglebert, Attaignant, Auber, Balbastre, Berlioz et... Alkan. Ce qui fait la singularité de cet album, c'est l'absence de toute mention d'interprètes ; aucun livret ne l'accompagne – peut-être s'agit-il d'un disque qui originellement accompagnait une revue ? Quoi qu'il en soit, une écoute même rapide prouve qu'en ce qui concerne le 2^e *Concerto da camera* d'Alkan, nous sommes en présence de l'enregistrement de Michael Ponti, toujours disponible chez Vox ; le minutage (6 min 36 s) est de surcroît identique.

World of classics. The Great History of French classical music. — [S. l.] : Mediac, cop. 1998. — 1 d. c. (66 min 30 s). — Columbia River Entertainment CRG-1379

Et :

The Romantic Piano concerto. Volume 7 : Weber, Volkmann, Alkan, Raff, Liszt, Berwald, Schumann / Michael Ponti, Jerome Rose, Roland Keller, piano. — Englewood Cliffs (N. J., [US]) : The Vox Music Group, P et cop. 1993. — 2 d. c. (74 min 24 s, 66 min 58 s) + 1 brochure (15-[1] p. : ill. en coul.). — VoxBox CDX 5098

Berceuse par Alfonso Alberti

Le pianiste italien Alfonso Alberti a enregistré une anthologie de berceuses pour piano, de François Couperin à Olivier Messiaen, qui fait la part belle au répertoire romantique. Il y a inclus « J'étais endormie mais mon cœur veillait », extrait des 25 *Préludes* op. 31 de Charles-Valentin Alkan. S'il faut comme toujours se réjouir qu'Alkan trouve maintenant spontanément sa place dans de tels récitals, on ne peut que regretter ici le prosaïsme du pianiste qui tricote chaque pièce, rapidement et mécaniquement. La miraculeuse *Berceuse* op. 57 de Frédéric Chopin devient ainsi sous ses doigts une sorte d'exercice sans âme. Quant au prélude d'Alkan, il est pris à un tempo étonnamment rapide qui gomme toute tendresse. Dommage.

Berceuses / Alfonso Alberti, piano. — IT : Musicmedia, P [2005] ; Concerto, cop. 2005. — 1 d. c. (73 min). + 1 brochure ([12] p. : ill.). — Concerto CD 2027

Naxos

Comment recycler incessamment son catalogue ? Naxos a trouvé une solution en produisant de nombreux disques qui se révèlent de simples compilations d'extraits d'enregistrements qui ont déjà paru, le tout sous la bannière d'un thème plus ou moins cohérent. Cette fois, il s'agit du peintre et sculpteur français Edgar Degas (1834-1917), prétexte à réunir des pièces d'Adolphe Adam, Charles Gounod ou Igor Strawinsky ainsi que de Charles-Valentin Alkan. On retrouve ainsi deux de ses 25 *Préludes* op. 31 et deux de ses 48 *Motifs* op. 63, extraits des belles intégrales de Laurent Martin.

Degas : music of his time. — [Hong Kong] : HNH International, P et cop. 2003. — 1 d. c. (76 min 19 s) + 1 brochure (24 p. : ill. en coul.). — (Art and music). — Naxos 8.558144

***Le Chemin de fer* par Jürg Hanselmann**

Apparemment fasciné par tout ce qui a trait au chemin de fer, le pianiste suisse Jürg Hanselmann a enregistré une anthologie de pièces évoquant ce mode de transport. *Le Chemin de fer* op. 27 d'Alkan y est en bonne place. Qu'on n'attende malheureusement pas l'élan extraordinaire que Laurent Martin lui donne dans ses deux enregistrements ; c'est moins une question de tempo – bien que Jürg Hanselmann mette une minute de plus que notre président pour arriver à destination – que l'absence de tension, de rebonds. Du reste, l'ensemble du programme, qui réunit une foule de compositeurs pour la plupart inconnus, est terne. Ignorant l'essentiel de ces œuvres, je ne saurais faire le départ entre la pauvreté des compositions et le manque d'imagination de l'interprète. Pour les seuls amateurs de curiosités.

Die Eisenbahn in der Klaviermusik / Jürg Hanselmann, piano. — Kerpen (DE) : Adamek Tonträger, P 2005. — 1 d. c. (71 min 51 s) + 1 brochure (38-[2] p. : ill. en coul.). — Prezioso CD 800.062

Christopher Herrick

L'organiste britannique Christopher Herrick poursuit sa série de disques intitulée *Organ Dreams*. Dans le premier volume, il avait déjà inclus la onzième des *13 Prières* op. 64 de Charles-Valentin Alkan adaptée pour l'orgue par César Franck. Dans la quatrième livraison, il se tourne vers la cinquième de ces prières, arrangée par le même. J'aime beaucoup la poésie de son jeu et la clareté de ses registrations, quand tant d'organistes se complaisent dans des brouets sonores. Par contre, en cohérence avec le thème de la collection, le choix systématique de morceaux doux conduit rapidement à un certain ennui.

Organ Dreams. 4 / Christopher Herrick, orgue. — London : Hyperion Records, P et cop. 2005. — 1 d. c. (78 min 15 s) + 1 brochure (15-[1] p. : ill. en noir et en coul.). — Hyperion CDA67436

J'ai découvert les quatre disques précédents sur le site électronique allemand www.jpc.de, que je recommande vivement à ceux qui achètent sur Internet. Depuis plusieurs années que je l'utilise, je n'ai jamais été déçu, contrairement à ceux de la Fnac ou d'Amazon. Les disques y sont fréquemment disponibles un à deux mois avant la France et les prix souvent forts attractifs, même en tenant compte des « prix verts » pour les nouveautés. Enfin, chaque disque, livre ou partition est généralement beaucoup plus soigneusement décrit que sur les sites de la Fnac ou d'Amazon.

***2^e Concerto da camera* par Daniel Spiegelberg**

Voilà un disque qui concrétise d'anciens échanges au sujet de ce 2^e Concerto da camera qui est finalement assez abondamment enregistré. J'avoue que l'écoute de ce disque procure un bien vif plaisir. Bien qu'il s'agisse d'œuvres concertantes, il faut reconnaître que c'est l'orchestre à cordes qui retient ici l'attention. Cet ensemble, bien enregistré, possède une superbe sonorité : rien d'aseptisé dans... En regard, le pianiste semble parfois timide. Dans l'œuvre d'Alkan, il manque de l'engagement qui fait le prix de l'enregistrement de Marc-André Hamelin. Le *Recitativo* de Felix Mendelssohn, une œuvre de prime jeunesse, est enregistrée pour la première fois. De même que le *Concerto* du Michel Cardinaux, une pièce réjouissante, pleine de verve.

Recitativo / F. Mendelssohn. Concerto da camera / Ch.-V. Alkan. Malédiction / F. Liszt. Allegro / P. I. Tchaïkowsky. Wedding Cake / C. Saint-Saëns. Concerto n°1 / M. Cardinaux; Daniel Spiegelberg, piano; Yverdon-les-Bains String Orchestra; Michel Cardinaux, dir. — [CH] : Disques Rapsodia, P et cop. 2006. — 1 d. c. (56 min 55 s) + 1 dépl. ([6] p. : ill. en coul.). — Enr. à la salle de musique de l'Étoile à Yverdon-les-Bains [CH] du 14 au 17 août 2006. — Rapsodia 007

8 *Petits Préludes sur les gammes du plain-chant* par Georges Lartigau

J'ai rendu compte, dans le précédent numéro, d'un récent enregistrement des *8 Petits Préludes sur les gammes du plain-chant* par Georges Lartigau sur l'orgue de la cathédrale Notre-Dame de Lescar. Joseph Malherbe m'a informé que l'ancien enregistrement des mêmes pièces par le même organiste pour Ursina Motette avait reparu. Initialement inclus dans un coffre de 7 microsillons intitulé *L'Orgue Cavaillé-Coll : Klangdokumentationen von 28 Orgeln des Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899) = Documentation sonore de l'œuvre d'Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899) = A tonal presentation of the work of Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899)*, il a été derechef incorporé à une réédition revue et augmentée de cette passionnante anthologie.

L'Orgue Cavaillé-Coll : Klangdokumentation von 34 Orgeln aus der Werkstatt Cavaillé-Coll = Documentation sonore de 34 orgues de l'atelier Cavaillé-Coll = A tonal presentation of 34 organs from the Cavaillé-Coll workshop. — Düsseldorf [DE] : Ursina Motette, P 2002. — 6 d. c. (74 min 1 s, 65 min 22 s, 72 min 40 s, 67 min 39 s, 72 min 23 s, 69 min 57 s) + 1 brochure (210-[2] p. : ill.). — Enr. peu avant la mort de L. de Saint-Martin en 1954 et de 1983 à 2000; le 23 avr. 1984 pour Alkan. — Motette CD 10761 (coffret)

Concerto op. 39 par Marc-André Hamelin

Nous sommes nombreux à nous souvenir du choc provoqué par l'enregistrement du *Concerto pour piano seul* op. 39 par Marc-André Hamelin, publié par Music & Arts en 1992. Malgré une prise de son peu gratifiante, on ne pouvait qu'être conquis par cette interprétation incroyablement conquérante, techniquement supérieure à tous ses concurrents, faisant preuve d'une exceptionnelle cohérence. Depuis lors, le pianiste canadien a souvent inscrit cette œuvre au programme de ses concerts et il a par ailleurs souvent prouvé qu'il sait, mieux que bien d'autres, donner cohérence et intérêt à des œuvres gargatuesques. Il récidive donc pour Hyperion et le résultat est encore supérieur au précédent. Les moyens techniques ne me semblent pas avoir pris une ride, la sonorité est bien entendu beaucoup plus flatteuse et le mouvement lent est pris à un tempo un peu plus rapide : la lenteur de l'enregistrement précédent était la principale réserve que j'avais émise ; elle tombe dans cette version.

Je regrette un peu la petitesse de la critique que Peter Grove a donnée dans le dernier bulletin de l'Alkan Society : il ne s'attache qu'à des points de détail et passe sous silence la beauté du geste. Le comble est qu'il fait l'éloge de la notice de Jeremy Nicholas « admirable, avec une bonne introduction historique » alors qu'il s'agit d'un formidable tissu d'âneries. Je vais à mon tour disséquer la chose. Nicholas commence par affirmer que « nous n'avons jamais su grand-chose sur la vie d'Alkan », ce qui est une belle balourdise en 2007 ; lui ne s'y est peut-être pas intéressé, mais on en sait désormais beaucoup ! Il affirme qu'on ne possède que deux images de

Charles-Valentin : deux photographies, peut-être ; mais davantage de portraits bien entendu ! Il nous ressort la notice soit-disant tirée du *Ménestrel* : « il a fallu qu'il meure pour qu'on soupçonne son existence », belle formule certes, mais qui n'a jamais paru dans ce périodique, nous l'avons dit été répété. Il est faux de dire qu'il a fait ses débuts de pianiste chez Pape le 2 avril 1826 puisque la première mention date de décembre 1824, pour un concert chez M. Pfeifer. Le premier document qu'on possède quant à son emménagement au square d'Orléans date de 1839 : il a 26 ans et non 24. Selon Nicholas, Alkan ne donne après 1848 qu'un seul concert de musique de chambre en 1849 puis plus rien jusqu'en 1873 : et que fait-il des concerts avec Alard et Franchomme en 1853, des concerts de piano-pédalier en 1853 et 1855 ? Encore plus ridicule, il confond Vincent d'Indy et Ferruccio Busoni à propos de la belle anecdote dans le studio d'Erard. Il prétend que les *Petits Concerts* s'achèvent en 1877 tandis qu'ils se sont poursuivis jusqu'en 1880 au moins, voire 1881 et il clôture son panorama biographique en répétant la légende de la bibliothèque. Ouf ! en voilà une « admirable notice ». Coup de pied de l'âne de Peter Grove – mais à quel degré prendre sa remarque ? – il ajoute que M. Nicholas précise soigneusement ses sources, principalement les ouvrages de Ronald Smith...

J'admire profondément Ronald Smith, mais je pense qu'il serait temps de prendre quelque recul : c'était un remarquable pianiste, cela ne fait aucun doute, qui a apporté une énergie décisive dans la redécouverte de la musique d'Alkan ; en revanche, en faire l'alpha et l'oméga, la référence infrangible de l'interprétation alkanienne, ce n'est pas bien malin. Ce n'est pas insulter sa mémoire que de rappeler par exemple que son enregistrement des *Trois Grandes Études* dites op. 76 et des *Tre Scherzi* op. 16 est fort ennuyeux ; que, de son vivant, Raymond Lewenthal fut toujours un cran de génie au-dessus du Britannique ; et que les parties biographique et historique de ses ouvrages sont complètement dépassées. C'est un peu comme si l'on s'obstinait à ne juger de l'interprétation d'une sonate de Beethoven qu'à l'aune de la – géniale – intégrale d'Arthur Schnabel et tout article le concernant qu'en référence aux écrits de Schindler...

Concerto for solo piano ; Troisième Recueil de chants / Alkan ; Marc-André Hamelin, piano — London : Hyperion Records, P et cop. 2007. — 1 d. c. (67 min 39 s) + 1 brochure (15-[1] p. : ill. en noir et en coul.). — Enr. au Potton Hall de Suffolk les 9 et 10 fév. 2006 (*Concerto*) et au Henry Wood Hall de Londres le 20 déc. 2006 (*3^e Recueil de Chants*). — Hyperion CDA67569

► Livres

Correspondance de François-Joseph Fétis

Comme beaucoup d'entre-vous, cela faisait des années que j'attendais avec la plus grande impatience la publication des lettres de François-Joseph Fétis par Robert Wangermée qui était annoncée chez Mardaga. Sitôt qu'il a paru, je me suis procuré le livre et me suis en priorité penché sur les lettres de Charles-Valentin Alkan. J'ai cru un instant que ma mémoire me trahissait et puis j'ai dû me rendre à la triste évidence : tant la transcription de ces lettres que les notes qui les accompagnent sont un *invraisemblable tissu d'erreurs*. J'ai été atterré. Et déjà parce que, une fois de plus, cette publication va pendant de nombreuses années faire autorité et répandre ses innombrables fautes chez les lecteurs non avertis – à la façon de l'article de Constance Himelfard dans le *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle* sous la direction de Joël-Marie Fauquet. Je n'aurais pas eu la chance d'étudier en détail les autographes d'un des

individus dont les épîtres sont réunies dans ce volume, je ne me serais guère douté du désastre. L'accumulation des âneries de Robert Wangermée a même quelque chose de surréaliste puisqu'il ne se rend même pas compte que le texte qu'il invente n'a ni queue ni tête ! Le sac de nœuds qu'il fabrique à propos des lettres et articles sur le rythme à 5 temps serait délectable s'il avait paru dans *L'Os à moelle* de Pierre Dac : j'attendais que celui qu'on présente comme LE spécialiste de Fétis connaisse au moins vaguement la date et le contenu des publications de son héros. Pourquoi indiquer dans la préface que l'orthographe des manuscrits est scrupuleusement respectée alors qu'il la trahit à chaque ligne – « rythme » au lieu de « rhytme », « déjà » au lieu de « déja », « M[£] » systématiquement remplacé par « M. » par exemple. Pourquoi transformer sans cesse la ponctuation originale ? Pourquoi ne jamais signaler quand il restitue une lettre dans un mot ? Oser préciser qu'un exemple musical manque alors qu'il figure dans le manuscrit, omettre de signaler les coupures qu'on effectue, cela n'a rien à voir avec une quelconque question de méthode, cela s'appelle de la malhonnêteté. Et puisque nous en sommes toujours à Alkan : pourquoi n'avoir pas au moins résumé toutes les lettres qu'il a adressées à Fétis et qui font partie de la collection Fryklund ? Je n'écris point ces lignes de gaieté de cœur : cet ouvrage est coûteux – plus de 80 euros – et l'argent que les lecteurs et les bibliothèques consacrent à cet achat est perdu pour d'autres ouvrages ; l'éditeur a certainement investi une somme significative dans l'entreprise.

Dernier détail qui ne manque pas de sel : j'ai cherché en vain une recension négative de l'ouvrage ; par simple mesure d'hygiène publique, j'ai alerté quelques revues et l'on m'a répondu que c'était effectivement énorme et qu'on ne pouvait passer la chose sous silence, et puis... plus rien. Les musicologues auraient-ils des scrupules à dire la vérité au sujet d'un éditeur qui publie beaucoup de leurs travaux ?

Correspondance / François-Joseph Fétis; rassemblée et commentée par Robert Wangermée. — Sprimont (BE) : Mardaga, cop. 2006 (Eupen (BE) : Impr. Grenz-Echo). — 622 p. ; 27 cm. — (Musique-Musicologie).
Bibliogr. p. 595-597. Répertoire des correspondants p. 599-611. Index des noms p. 613-622. — ISBN 978-2-87009-947-6 (rel.)

Index des mélodies de chorals dans l'œuvre de Bach

André Papillon a rédigé un intéressant et utile petit ouvrage dans lequel il compile les mélodies de chorals employées par Jean-Sébastien Bach. Plusieurs index permettent d'accéder à l'information à l'aide de plusieurs clefs. À l'occasion, l'auteur mentionne aussi quels autres compositeurs ont utilisés les même thèmes. Page 69, sous la rubrique *Ein feste Burg is unser Gott*, on est heureux de voir cité l'*Impromptu sur le choral de Luther* op. 69 de Charles-Valentin Alkan !

Index des mélodies de chorals dans l'œuvre de Bach / André Papillon; préface de Gilles Cantagrel. — [Québec] : Les Presses de l'université Laval, 2006 (Québec : Impr. Marquis, 2006). — 143 p. : ill. (dont mus.); 23 cm.
Resp. de la préface prise sur la couv. — Bibliogr. après la p. 143. — ISBN 2-7637-8350-3 (br.)

Marcel Dupré

C'est par hasard que je suis tombé, à la librairie La Procure, sur les Souvenirs de Marcel Dupré, publiés par l'Association des amis de l'art de Marcel Dupré au début de cette année. Je l'ai

feuilleté et dans l'index – partie essentielle de tout ouvrage et qui manque pourtant souvent ! – j'ai repéré les noms d'Alkan et de Delaborde. En page 49, on peut effectivement lire :

DELABORDE

Il avait, au temps où j'étais élève chez Diémer, une classe de piano femmes.

Il s'intéressait aux organistes, car il jouait du piano-pédalier merveilleusement, ainsi que son père, qui n'était autre que le compositeur Alkan. Delaborde avait connu mon père à Rouen, et suivait mes progrès avec intérêt, quoique je ne sois pas son élève. Il avait une intelligence encyclopédique, avait été reçu à Normale Supérieure dans sa jeunesse ; mais il avait opté pour la Musique, et avait travaillé à Leipzig.

Fort original, il avait un amour immodéré des animaux et élevait tout un peuple de singes chez lui, ce qui plaisait peu aux jeunes filles qui venaient prendre des leçons. Il fit des élèves admirables, telles que Geneviève Dehelly qui, encore jeune, joua les 12 Etudes Transcendantes de Liszt, exploit mémorable.

Delaborde sur une grande figure de la Musique, très injustement oubliée.

Le note infrapaginale, censée « expliquer » ce texte est nettement moins mémorable.

Souvenirs / Marcel Dupré. — Paris : Association des amis de l'art de Marcel Dupré, 2007 (77-Pringy : Impr. Imprilith, fév. 2007). — 174 p. : ill. ; 30 cm.
Index des noms p. 169-172.

Charles Valentin Alkan par William Alexander Eddie

C'est avec neuf bons mois de retard que la monographie de William Eddie a paru en Grande-Bretagne. Ne l'ayant pas encore lu *in extenso* je ne saurais en donner un idée précise. Je recommande néanmoins la plus grande prudence aux acheteurs potentiels : l'ouvrage est très cher – un centaine d'euros –, assez mince et ce que j'en ai lu recelait déjà un nombre impressionnant d'erreurs...

Charles Valentin Alkan : his life and his music / William Alexander Eddie, ... — Aldershot (GB) ; Burlington (Vt., US) : Ashgate, cop. 2007 (Bodmin, GB : Printed by MPG Books). — X-[I]-270 p. : mus. ; 24 cm.
Le cop. appartient à l'auteur. — Bibliogr. p. 237-243. Sources p. 245. Catalogue des œuvres d'Alkan p. 247-254. Discographie de base p. 255. Index des œuvres et des noms p. 258-270. — ISBN 978-1-84014-260-0 (rel.)

► Tribulations d'une partition

Je me souviendrai longtemps de cette question au ton sciemment anodin que me posa M. Bouvier, alors co-proprétaire du magasin de musique parisien *Arioso*, en 1991 : « vous connaissez l'opus 1 d'Alkan ? »... Nous étions alors à la veille de faire paraître chez Fayard le premier ouvrage en français sur le compositeur et voilà qu'une partition perdue de Charles-Valentin refaisait surface ! Car si elle avait bien été publiée, aucun exemplaire n'en était alors parvenu – ce qui est du reste toujours le cas du *Largo al Factotum, rondo pour piano* op. 5. Je convainquis alors M. Derveaux d'acquérir cette pièce unique, qui fut rééditée l'année suivante. Or, il y a quelques mois, en interrogeant pour la nième fois la base de données Opale-Plus de la Bibliothèque nationale de France, voilà que je tombe sur la notice bibliographique... de cette

même édition ! Je crois m'être trompé, je demande l'article lors d'une de mes visites et je découvre... un deuxième exemplaire de cette édition ! J'enquête alors et je découvre que l'ancien propriétaire de cet exemplaire des *Variations sur un thème de Steibelt* était en fait le même que celui qui avait vendu la pièce aux éditions G. Billaudot, laissant croire à chacun qu'il s'agissait d'une pièce « unique »...

Sonates d'Alkan et de Liszt

Opéras latents...

par Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY

The image displays two musical excerpts. The first, titled "Verbum supernum", is from Alkan's "Quasi-Faust" (mes. 231) and shows a single melodic line on a treble clef staff. The second, titled "Cruz fidelis", is from Liszt's "Grandioso" (mes. 105) and shows a more complex texture with multiple voices on both treble and bass clef staves.

« **R** IEN de plus haïssable qu'une musique sans arrière-pensée », aurait dit Chopin, le plus secret pourtant des musiciens romantiques. Moins réservés que leur ami commun, Charles-Valentin Alkan (1813-1888) et Franz Liszt (1811-1886) n'ont pas hésité à livrer, par titres interposés, certaines clés de leur imaginaire. S'ils croyaient en l'avenir de ces pièces librement évocatrices, en dignes héritiers de Beethoven ils n'ont cependant jamais méconnu les capacités expressives de la sonate ou de « l'esprit sonate » (Rosen). De là à imaginer une magistrale dramaturgie instrumentale répondant à ce seul vocable, il n'y avait qu'un pas, qu'Alkan franchit à Paris en 1847 avec sa *Grande Sonate* pour piano op. 33, et Liszt à Weimar le 2 février 1853 en titrant son chef-d'œuvre pianistique : « Grande Sonate pour le pianoforte ». Ni l'un ni l'autre n'usurpent cette référence à la *Große sonate für das Hammerklavier* op. 106 de Beethoven, dans la mesure où leurs audacieuses visions se fondent sur un réseau motivique particulièrement cohérent, étayé de fortes relations tonales.

À la différence de Berg, qui – splendide réversibilité – structure à l'extrême ses opéras et sature de sens caché ses œuvres instrumentales, Alkan et Liszt n'ont pas tâté de la dimension scénique. Mais cette abstention n'interdit pas de déceler dans leurs fresques pianistiques les traces de quelque « opéra latent » (Adorno). Pour dépasser la logique d'ordre acoustique et théorique des classiques, et accentuer les aptitudes théâtrales de la sonate, les romantiques l'ont en effet souvent enrichie de signifiants antithétiques tels que souffrance/salvation ou *lamento/trionfo*. Et parmi ceux-ci, au premier rang Alkan et Liszt.

Les travaux de Charles Rosen, William S. Newman ou Carl Dalhaus permettront de ne pas revenir ici sur tous les avatars possibles d'une sonate post-classique. Plus précisément, la *Sonate en si mineur* de Liszt a suscité assez d'exégèses, et j'ai moi-même suffisamment commenté la

Grande Sonate d'Alkan pour qu'on puisse estimer implicites de nombreux préalables historiques et analytiques. On entrera donc directement dans le vif du sujet.

Harmonies poétiques

Si dans maintes pièces, Alkan et Liszt ont cultivé en fleurs de serre les harmoniques naturels d'une basse fondamentale poétique, cette résonance s'entend aussi dans leurs *Grandes Sonates*. Celle d'Alkan réinvente et redistribue la structure classique, à l'image des quatre âges de la vie humaine, deux âges se voyant associés aux figures mythiques les plus révélatrices du romantisme, que Liszt retiendra comme héros de ses poèmes symphoniques : Faust et Prométhée. *20 ans* est un scherzo « décidé », en *si* mineur, lancé en dérapage sur *ré* majeur; *30 ans*, *Quasi-Faust*, un « satanique » allegro de sonate immensément dilaté, en *ré* dièse mineur/*fa* dièse majeur; *40 ans*, un « tendre » intermezzo tripartite, en *sol* majeur; *50 ans*, *Prométhée enchaîné*, un « extrêmement lent » aux combles de la dérégulation, en *sol* dièse mineur : itinéraire existentiel et tonal de quarante minutes, à laisser pantois l'auditeur, quatre décennies avant les *Chants d'un compagnon errant* de Mahler. Dans sa propre *Grande Sonate*, Liszt projette tout ensemble un « allegro de sonate » et une sonate entière, avec andante central et son retour abrégé peu avant la fin, en une coulée ininterrompue de trente minutes.

De la *Sonate* de Liszt, nous ne savons rien, ou presque. Ce silence, sur l'œuvre la plus fascinante d'un artiste aussi « médiatisé », laisse deviner l'immensité de l'enjeu, ce qui justifie la nuée de gloses qui s'est abattue depuis sur ce diamant noir, opaque à force d'être aveuglant. Comme Alkan, Liszt tint sa *Sonate* à l'écart des circuits de diffusion et, n'espérant rien de la compréhension du public, s'est gardé de remonter sur scène pour en assurer la création. Quel que soit le sens de ce chef-d'œuvre, il est assurément multiple, donc irréductible à quelque interprétation univoque. La comparaison avec le *Quasi-Faust* d'Alkan semble dévoiler toutelois dans les deux cas un fulgurant autoportrait pianistique, qui chez Liszt pourrait bien prendre aussi le visage d'un « Quasi-Franz/Quasi-Faust ». La systématique immersion faustienne de Liszt à Weimar, où Goethe avait un quart de siècle durant dirigé le théâtre grand-ducal, ne peut qu'étayer cette perception de sa *Sonate*, même si, en dernière instance, seule importera à Liszt la dramatisation *per se* de son monolithe sonore. Tôt initié à Paris au *Premier Faust* de Goethe dans la traduction de Nerval, Liszt avait depuis assimilé les enseignements du *Second Faust*, comme l'atteste sa *Faust-Symphonie* (1854-1857), sorte d'explication « en clair » du sens crypté de la *Sonate*. Sans doute en allait-il de même pour Alkan, à travers la traduction d'Henri Blaze (1839), ou les commentaires goethéens de Heine, ou encore par l'entremise de son grand ami allemand Ferdinand Hiller, car la fin de son *Quasi-Faust* n'exalte pas le seul motif de Marguerite : Faust et même Méphisto sont entraînés dans le grand rachat collectif par l'intermédiaire du thème *sanctifié* de l'aimée, associé dès lors à l'« Éternel féminin ».

Mais la singularité irremplaçable des sonates d'Alkan et de Liszt tient à la spiritualité de leur propos, car c'est bien consciemment qu'ils semblent mener de front « harmonies poétiques » et « harmonies religieuses », jusqu'à s'approcher peut-être de quelque oratorio ou opéra sacré instrumental, pas si éloigné dans l'esprit des anciennes *Sonates du Rosaire* de Biber et *Sonates bibliques* de Kuhnau.

Harmonies religieuses

Les « frises » motiviques apposées à cette étude ont annoncé la teneur de mon propos : la quête du sens spirituel de ces deux sonates romantiques « transcendantes » – celle d'Alkan étant vraisemblablement connue de Liszt lorsqu'il engagea la sienne –, et la manière dont ces démiurges ont intégré l'emprunt liturgique dans leur matériau pour nouer une intrigue musicale.

Auprès de Carolyn Sayn-Wittgenstein, on sait que Liszt a retrouvé la piété de sa jeunesse. Quant à Alkan, juif érudit, fort peu conventionnel, il s'attachera à traduire des originaux sémitiques tout l'Ancien Testament, puis le Nouveau : « En commençant à traduire le Nouveau Testament, expliquera-t-il à Hiller, j'ai tout de suite éprouvé un singulier sentiment : c'est qu'il me semble qu'il faut être juif pour en avoir l'intelligence. » Cette aptitude au mysticisme, assortie d'une sensibilité christique, voilà sans doute le lien essentiel entre Liszt le catholique et le juif Alkan, plus encore que leur ancienne complicité parisienne d'adolescents prodiges.

Que Liszt puisse faire appel à un incipit liturgique pour rédimmer les passions humaines de sa *Sonate* ne surprend guère. De plus en plus fréquent dans sa production, le profil ascendant du *Grandioso* (mes. 105) – seconde majeure et tierce mineure – provient, on le sait, de divers modèles, parmi lesquels le *Magnificat* du 3^e ton, la strophe « *Cruce fidelis* » de l'hymne *Pange lingua gloriosi lauream certaminis* du Vendredi saint, ou encore la deuxième période (« *sanguinique* ») du *Pange lingua gloriosi corporis mysterium*, hymne du Saint-Sacrement. Assimilé plus tard à un « thème de la croix », il désignera les Croisés de *La Légende de sainte Élisabeth* et fécondera la *Via crucis*, mais il figure aussi dans l'« Invocation » des *Harmonies poétiques et religieuses*, le « Magnificat » final de *la Dante-Symphonie*, « La Procession nocturne » des *Deux Épisodes du Faust de Lenau*, etc. Motif récurrent donc, s'il en est, chez Liszt, jusqu'à l'« idée fixe ».

L'intervention stratégique chez le juif Alkan d'un *même* profil, plus distinctement liturgique encore, pour conduire à la rédemption de son héros, a de quoi surprendre davantage. Surprendre au point que, dans une précédente étude (Fayard, 1991), j'ai approché la vérité au plus près, allant jusqu'à souligner la parenté de ce thème-phare et cyclique avec les incipits liturgiques adoptés par Liszt – qu'à la classe d'orgue de Benoist au Conservatoire le jeune Alkan n'avait pas manqué de gloser –, sans *m'autoriser* à poursuivre mon intuition... et trouver la source exacte de ce thème fondateur dans le répertoire grégorien.

À défaut d'expliquer véritablement cet emprunt – ce qui mènerait très loin dans une approche psycho-biographique d'Alkan –, j'en justifierai la cohérence. On observera déjà que ce brillant premier prix d'orgue refusera de tenir le Cavaillé-Coll dont se dote en 1852 le consistoire de Paris. On notera ensuite que ses meilleures relations, en ce domaine religieux comme ailleurs, sont des chrétiens : le luthérien Hiller et des catholiques grand teint, tels Benoist, Franck, d'Ortigue ou l'abbé Latouche, dédicataires de ses recueils pour orgue ou piano à pédalier. Mieux : si dans son œuvre Alkan cite plusieurs fois cette Bible qui le hante (épigraphes aux mouvements lents de sa *Symphonie à grand orchestre* et de sa *Sonate de concert pour violoncelle et piano*), c'est sous forme de versets *acuméniques* et non typiquement juifs ; s'il évoque les tourments de « L'Enfer » (*Duo concertant pour violon et piano* op. 21), il leur oppose une phrase apaisante, à énoncer « évangéliquement » ; s'il paraphrase le choral *Ein' feste Burg* dans un monumental *Impromptu* op. 69, il n'oublie pas de préciser « sur le choral de Luther : Un fort rempart est notre Deiu », ce qui, dans l'orbite de Bach et de Mendelssohn, christianise *ipso facto* ce Dieu de l'Ancien Testament. Plus troublant encore, Alkan publiera en 1866-1867 *Onze Grands Préludes* op. 66 et *Onze Pièces dans le style religieux* op. 72 : onze est chiffre d'incomplétude

dans la symbolique universelle, mais, en vérité, chacun des deux cahiers se termine par une pièce n°12, chiffre qui, lui, renvoie à l'Église. Or, les deux pièces comptabilisées à part, et qui couronnent les recueils, proviennent du *Messie* – celui qu'un juif ne peut nommer ainsi. De l'oratorio de Haendel, l'une est la transcription de la symphonie pastorale (incarnation de Jésus), l'autre la transcription des versets *Thy rebuke hath broken his heart* et *Behold and see* (passion du Christ), qui correspondent à l'*O vos omnes* de l'office de ténèbres du Samedi saint :

Cet affront a brisé son cœur ; il est plein de tristesse. Il a jeté les yeux autour de lui, cherchant quelqu'un qui le prenne en pitié ; mais il n'y avait personne, et il n'a trouvé personne pour le consoler. Voyez et dites s'il est au monde une souffrance comparable à la sienne !

On comprenda mieux dès lors, à la mesure 231 (77×3, chiffres bibliques essentiels) de son *Quasi-Faust*, le sidérant emprunt d'Alkan au thème le plus christique qui soit : l'hymne *Verbum supernum*, chantée à la Fête-Dieu, dite aussi fête du Saint-Sacrement ou du *Corpus Christi* :

Le Verbe éternel, qui pour venir au monde est sorti de Dieu sans l'abandonner, était prêt d'achever l'ouvrage que son père avait donné à faire. Lorsque trahi par un de ses disciples qui devait le livrer à la mort, il se donna lui-même volontairement à eux, pour être leur nourriture et leur vie. Il le fit en cachant sa chair et son sang sous la double espèce du pain et du vin, [...] et dans le Royaume du ciel, il est notre récompense. Ô victime du salut qui nous ouvrez les portes du ciel ! soyez notre consolation dans les maux, notre soutien dans les tentations et notre force dans les combats.

Cette *révélation* ne dément point ma précédente construction herméneutique, qui se voit au contraire confirmée, comme *illuminée*. Mais il apparaît plus précisément aujourd'hui que c'est lors du fugato de *Quasi-Faust* que le thème cyclique de huit notes s'expose dans sa complétude musicale et symbolique, les autres mouvements n'en utilisant que des pré ou post-dérivés (cf la série de *Moses und Aron* de Schönberg qui attend le chant d'Aaron pour se dévoiler dans sa forme originale).

Avant de comparer les manière lisztienne et alkanienne de mener une intrigue d'esprit faustien, avec intervention liturgique comparable à celle d'un *deus ex machina* d'opéra, sans doute est-il nécessaire de rappeler la structure de *Quasi-Faust* – lequel n'étant pas loin d'atteindre la moitié de la *Sonate* de Liszt me suffira ici comme matériau – et que j'expose brièvement ma propre conception de la *Sonate en si mineur*.

Grande Sonate d'Alkan, Quasi-Faust

S'il fut vite évident aux admirateurs de la *Suite lyrique* de Berg que ce quatuor à cordes dissimulait quelque « opéra latent », les raisons de cette lyrique incandescente échappèrent longtemps aux exégètes. Alkan, de même, s'est bien gardé de révéler la clé interdite de sa *Sonate* – et peut-être de son œuvre entière –, tout en l'exposant au regard et à l'ouïe de chacun, tant il est vrai qu'un secret n'est jamais si bien gardé qu'en pleine lumière.

Pour communiquer ce *Quasi-Faust* op. 33 de 332 mesures (et non 333 !), Alkan, âgé de 33 ans, se réfère donc à un allegro de sonate, forme classique propre à rendre d'autant plus significatif tout écart. En *ré* dièse mineur, le premier groupe thématique affiche d'emblée l'ambivalence, avec son ricanement « satanique » en réponse à l'élan faustien (ex. 1). Cet apparemment *négatif* s'accuse dans la transition où « le diable », renversement intervallique de l'élan initial, apparaît nommément en *si* majeur (ex. 2), tonalité certes retenue aussi par Berlioz et bientôt Gounod pour caractériser leur Méphisto, mais couleur finale de *20 ans* qui pourrait bien entretenir ici

quelques rapports avec la jeunesse retrouvée du vieux savant. Le mélodisme adorable ou enfiévré du deuxième groupe thématique, à la sous-dominante *sol* dièse mineur, parsemé d'indications psychologiques, se rapport à Marguerite (ex. 3). L'affrontement paroxystique des thèmes et des modulations lors du développement est particulièrement en situation dans cet « opéra latent » de Faust, où se joue le devenir du héros. La récapitulation tonale débute, à l'accoutumée, en *ré* dièse mineur. Mais le lecteur-auditeur est conscient qu'un conflit aussi exacerbé ne peut se résoudre sans un événement exceptionnel, théâtralisé à l'extrême : en l'occurrence l'intervention du « Seigneur », lui aussi nommément désigné, en lieu et place de l'ancienne intrusion du « diable ». Spectaculaire retournement, susceptible de nous rappeler que le sort de Faust s'est joué chez Goethe dès le « Prologue dans le ciel ». Introduit par d'immenses accords reliant terre et ciel, le thème grégorien du *Verbum supernum* s'énonce alors gravement (ex. 4) et engendre un vertigineux échafaudage contrapuntique de sept contre-sujets. Au sommet de l'édifice sonore, dans un radieux *fa* dièse majeur, relatif du *ré* dièse mineur initial et couleur de toute la rédemption finale, résonne, comme au 32-pieds de l'orgue, le puissant accord du « Seigneur » d'où émanera la salvation motivique générale au son d'un carillon vibronnant.

Grande Sonate de Liszt

« Une grande idée, celle du renouvellement de la musique par alliance plus intime avec la poésie », affirma Liszt à maintes reprises. Dans un hautain mutisme, la *Sonate* dérogerait-elle à ce principe ? À écouter Wagner – « Cet homme merveilleux ne peut rien faire sans se révéler, sans se livrer tout entier. Jamais il ne peut se borner à reproduire. Tout en lui tend à la création pure, absolue » –, on peut penser que, « belle au-delà de toute expression », la *Sonate* atteint au contraire ce point d'équivalence poétique où toute allusion à l'imaginaire devient inutile. Imaginaire cependant il devait y avoir, car Liszt n'a pas consacré sa vie à la fusion du poétique et du musical pour y renoncer dans son chef-d'œuvre. Toujours est-il que, telle une lave en fusion, la *Sonate* jaillit une demi-heure durant. Et son unique mouvement de 760 mesures, comme arraché au néant pour y retourner, selon un parcours repris pour *Du berceau jusqu'à la tombe*, n'est pas sans évoquer celui des « âges » d'Alkan. Les deux *sol* liminaires renvoient aussi aux deux *do* en pizzicato d'un autre parcours de vie, celui des *Préludes* pour orchestre : dans les deux cas, genèse d'un monde à venir.

Si, après Cortot, Arrau ou Brendel, on admet un parallèle entre la *Sonate* de Liszt et le *Faust* de Goethe – presque aussi éloquent que dans sa *Faust-Symphonie* –, on peut décrypter le double faustien dans le *Lento assai* introductif, à base de gammes, modale et magyare, descendantes sur *sol*, en déphasage tonale par rapport au *si* mineur référentiel, et toujours déformées à chacun de leurs nombreux retours (ex. 5). La dualité faustienne/méphistophélique s'incarne ensuite dans le double motif fondateur, *Allegro energico*, hardi mais instable et raviné de septièmes diminuées (A1), puis sarcastique et négatif avec sa quarte diminuée (A2, ex. 6). Après un magistral développement-transition de ces trois motifs, s'interpose le *Grandioso* en *ré* majeur (B1, mes. 105, ex. 7 et « frise ») qui marque le début du second groupe thématique et aussi, par son aptitude « divine » à changer le cours des événements, l'orée des métamorphoses motiviques. C'est ainsi que le rappel de A1 (mes. 120) se mue en B2 *Dolce con grazia*, et le rappel de A2 (mes. 141) en B3 *Cantando espressivo* en *ré* majeur, tous deux comme féminisés, « gretchénisés ».

On remarquera cependant que cette double métamorphose s’amorce en *fa* majeur (mes. 124-125), à distance de triton de *si* mineur, rapport « diabolique » qui pourrait signaler (comme dans la chanson du Roi de Thulé de *La Damnation de Faust* de Berlioz) l’acointance momentanée du féminin avec l’esprit du mal.

Sonate d’Alkan

Assez vite

Sataniquement

mf f f

Exemple 1

Le Diable

ff fff

Exemple 2

avec candeur

p

Exemple 3

fff p, et aussi lié que possible.

Exemple 4

L’insertion au cœur de l’immense développement central d’un épisode *Andante sostenuto* (mes. 335, ex. 8), dans la tonalité lumineuse de *fa* dièse majeur, à distance cette fois-ci de quinte juste de *si* mineur, dépasse la gageure d’une structure gigogne. Tenant du choral et du lied, cette cinquième idée mélodique, la plus belle et équilibrée de toutes, semble bien évoquer l’Éternel

féminin du *Second Faust*. Elle enchaîne avec une nouvelle transformation, non moins angélique, du ricanement méphistophélique « gretchénisé » (*mf* B3), qui sert ici de deuxième thème en *la* majeur (mes. 349) à cet *Andante*, tout en tenant sa place dans le grand développement central de la *Sonate* : fascinante polysémie.

Agitée, la récapitulation est annoncée par le retour, sur *fa* dièse, des gammes modales initiales (mes. 453), qui marquent tout ensemble la fin de l'*Andante sostenuto* en *fa* dièse, le terme du grand développement central et le début d'une réexposition « métamorphosante ». Par enharmonie *fa* #-*sol*♭, les gammes amènent le retour *Allegro energico* de A1 et A2 (mes. 460), ici accolés en un sujet de fugato en *si* bémol mineur, de caractère scherzando. Outre son implacable logique de *dérapiage* (réexposer en *fa* dièse/*si* bémol mineur ce qui s'exposa en *sol*/*si* mineur), ce décalage d'un demi-ton obéit à la cohérence d'un deuxième réseau tonal qui, parti du pseudo *sol* mineur initial, était passé dans la première grande transition par une puissante affirmation canonique en *si* bémol majeur, *sol* mineur, *mi* bémol majeur (mes. 55-70). Et ce n'est que lorsque reviendra la deuxième section de cette transition que sera réaffirmé *si* mineur en une somptueuse cadence tonale (mes. 533) qui marquait déjà dans l'exposition (mes. 32) ce point névralgique d'une sonate guère plus en *si* mineur que la *Hobe Messe* de Bach. Certains commentateurs n'entendent la réexposition qu'au retour de ce *si* mineur, thèse difficilement défendable au regard de l'unique retour de l'*Allegro energico*, fût-il métamorphosé, et peu compatible avec les conceptions romantiques où, à la différence des lois classiques, c'est la thématique qui façonne la structure plus que le déroulement tonal.

Après le transcendant développement terminal de l'*Allegro energico*, où la virtuosité se mue plus que jamais en personnage héroïque, et le retour tronqué de l'*Andante sostenuto*, maintenant en *si* majeur, il s'agissait de conclure. Et là, Liszt hésita : apothéose triomphante ou non ? Comme dans la plupart de ses poèmes symphoniques, la réponse fut d'abord positive, d'autant qu'il était tentant d'affirmer l'idéologie de *Tasso : lamento e trionfo*. Mais sur le manuscrit autographe, cette fin éclatante, barrée à grands traits rouges, est remplacée par celle aujourd'hui connue : rappel sinistre de A2 et dévitalisé de A1, suivi de l'utime réitération variée de gammes du *Lento assai* introductif avant leur verticalisation harmonique. Épilogue tonalement incertain que la lueur majorisée de l'accord final ne saurait stabiliser ni égayer.

Le choix du vocable international de « sonate », l'assimilation de tous les langages tonals et modals, la fusion d'une esthétique de la forme et d'une esthétique du contenu font de la *Grande Sonate* lisztienne l'œuvre transnationale par excellence du romantisme. On ne s'étonnera pas que, dépourvue de toute allusion extra-musicale, cette nouvelle « énigme du sphinx » (expression appliquée par Berlioz à la *Hammerklavier* de Beethoven) ait paru alors indéchiffrable. Mais comment Liszt aurait-il pu expliquer cette transcendance spirituelle autant que physique et psychique, cette surabondance, cette pluralité ? Elles crèvent les oreilles et les yeux : comprenez qui pourra ! Ascèse profitable, puisque le renoncement à une poétique *avouée* l'a acculé au chef-d'œuvre, à moins que ce ne soit l'inverse... Quoi qu'il en soit, on peut tenir pour assuré que si Liszt s'est enfin autorisé l'altier vocable de « sonate », c'est qu'il ne se sentait plus très loin d'incarner le « Beethoven de l'avenir ».

Une preuve indirecte de cette assurance pourrait bien se débusquer dans la dédicace à Schumann. Liszt n'ignorait pas l'évolution du dernier Schumann vers une sorte de classicisme romantique. En 1855, un an après lui avoir dédié sa *Grande Sonate*, il écrivait : « C'est un musicien qu'il faut grandement compter, et qu'il est nécessaire de bien étudier si l'on veut savoir

à quoi s'en tenir sur ce qui se fait de plus distingué et de meilleur depuis une douzaine d'années. Joachim me disait très justement de lui : 'Parmi tous les compositeurs, il est celui qui pense le mieux et le plus naturellement la musique.' » Dans cette optique d'une authentique pensée musicale, la *Sonate* de Liszt est sans doute la pierre philosophale du romantisme instrumental, l'alliance idéale de la « musique poétique » et de l'exigence hanslickienne : « La beauté d'une œuvre musicale est spécifiquement musicale ».

Sonate de Liszt

The musical score for Liszt's Sonata, Examples 5 and 6, is presented in four systems. The first system is marked "Lento assai." and "p sotto voce". The second system is marked "Allegro energico." and contains two first endings labeled "A1" and "A2". The third system is marked "f marcato". The fourth system continues the "f marcato" section.

Exemple 5 et 6

The musical score for Liszt's Sonata, Example 7, is presented in a single system of piano music marked "Grandioso."

Exemple 7

The musical score for Liszt's Sonata, Example 8, is presented in a single system of piano music marked "ato sostenuto" and "dolce".

Exemple 8

Stratégies narratives

« Notre vie est-elle autre chose qu'une série de préludes à ce chant inconnu dont la mort entonne la première et solennelle note ? » L'épigraphe célèbre des *Préludes* de Liszt pourrait bien résumer sa pensée structurelle, et aussi celle d'Alkan : si « l'art c'est la vie », une œuvre ne s'enchaîne-t-elle pas, à l'image de l'existence, de prélude en prélude, d'âge en âge ? D'apparence rhapsodique, leurs vastes constructions évolutives sont en réalité unitaires, organiques, car par excellence lieu de métamorphose thématique. Monolithique, celle de Liszt ne déploie à l'évidence qu'une seule intrigue musicale, mais celle d'Alkan est à peine moins *continue* dans son enchaînement de quatre moments renouvelés, assortis de tempos dégressifs selon le rythme même de la vie, et dans la récurrence toujours variée du « leitmotiv » liturgique. Pas plus que chez Liszt, on n'imaginerait, dans cette alkanienne coulée irréversible du temps, une possible répétition à l'identique.

L'emprunt liturgique, en mode majeur, assimilé à quelque intervention « divine », arrive beaucoup plus tôt chez Liszt, comme thème B1 de l'exposition, alors qu'il faut attendre la transition de la récapitulation chez Alkan, où, quoique apparenté à l'ensemble du matériau, il apparaît alors comme un thème *supplémentaire* et *inouï*. Ainsi théâtralisée, l'intervention de son *Verbum supernum* est plus stratégique et stupéfiante ; associée à un « grandiose » fugato (mode d'écriture que Liszt réserve donc à la réexposition grimacante de A1 et A2), elle sonne aussi plus liturgique et organistique. En revanche, la stratégie de Liszt permet, dès le *Grandioso* cuivré en *ré* majeur, l'extraordinaire métamorphose du premier groupe « masculin » en deuxième groupe « féminin », dans une unité motivique qui rend hommage au classicisme tout en ouvrant des perspectives illimitées sur l'avenir.

Partant de tonalités différentes – *si* mineur pour Liszt, *ré* dièse mineur pour Alkan, dont le premier mouvement était en *si* mineur –, tous deux magnifient le ton de *fa* dièse majeur (dominante de *si*, relatif de *ré* dièse). Plus précoce chez Liszt, *fa* dièse caractérise l'*Andante sostenuto* central et s'épanouira en un splendide apogée au terme de cet *Andante*, tandis que *fa* dièse attendra l'énoncé du *Verbum supernum* pour illuminer la fin du *Quasi-Faust* d'Alkan. On sait que Liszt associera fréquemment *fa* dièse majeur au divin (*Bénédiction de Dieu dans la solitude*, cantique du baptême des *Jeux d'eau à la Villa d'Este*), et que Schönberg, Scriabine et même Debussy agiront sensiblement de même. Mais les rencontres les plus troublantes se font entre cette fin sanctifiée d'Alkan, sur l'hymne de la Fête-Dieu suivi de l'accord du « Seigneur », avec les œuvres-phares de deux catholiques : *Fête-Dieu à Séville* d'Albéniz, dans un semblable *fa* dièse majeur carillonnant, et les *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* de Messiaen, où *fa* dièse majeur et l'« accord-Dieu » sont en charge d'une radieuse spiritualité.

Zum Schluß

Pour conclure, il importe de revenir sur la coda de la *Sonate* de Liszt. Plus tard, le compositeur s'appropriera ce mot de Goethe : « Même à la fin, la seule attitude valable est de regarder vers l'avant. » Que nous dit donc la « fin-avant » de la *Sonate* ? Tel Albéniz dans *Fête-Dieu*, Liszt aurait pu renoncet à une coda bruyante dans le seul but de nimer *in fine* son chef-d'œuvre d'une aura plus mystique. Mais notre *entendement* mental et acoustique nous dit que Liszt n'a pas seulement épuré sa fin : il l'a fait bifurquer. Vers quoi, vers où ? Presque communément admise aujourd'hui, l'interprétation faustienne n'est qu'à moitié satisfaisante. Si les forces telluriques de la *Sonate*,

canalisées par le thème *Grandioso*, source d'une étonnante transmutation thématique, et si la première coda exultante allaient dans le sens de la transfiguration goethéenne, la fin exsangue de la version définitive annonce davantage l'incoercible angoisse de *Hamlet* ou du *Bercan jusqu'à la tombe*. Et dans sa dérélition latente, sa fragilité tonale, cette fin pourrait bien rejoindre celle de la *Sonate* entière d'Alkan, c'est-à-dire l'amère vision de *Prométhée enchaîné*. Dérive que la réexposition en *si* bémol mineur, au ton lointain, *étranger*, de la sensible, pouvait laisser prévoir; dérive qui infléchirait l'apollinisme classique du dernier Goethe vers le dionysisme romantique; dérive qui rapprocherait Faust, le Titan moderne (Lichtenberger), de Prométhée, le Titan antique (même si Liszt, dans son poème symphonique, donne une version beaucoup plus positive du mythe prométhéen). En vérité, tout se passe comme si, à l'instar de *La Flûte enchantée* ou de la *Tétralogie*, on assistait en cours de route à quelque revirement philosophique et psychologique, comme si le *Grandioso* semi-liturgique, futur « motif de la croix » chez Liszt, induisait une mystérieuse vision plus douloureusement christique préfigurant *Christus* et *Via crucis*.

Pour conclure, il importe de revenir aussi sur le finale de la *Sonate* d'Alkan. Et on me fera l'honneur de croire que ce n'est pas pour le vain plaisir d'élaborer une construction parallèle. Les « peut-être », « sans doute », les conditionnels qui émaillent ce texte disent assez mes scrupules à l'idée de solliciter abusivement des textes musicaux, par essence au-delà du dicible et impuissants à se défendre contre les exégèses. Il n'en reste par moins que le sacrifice prométhéen (même s'il s'affiche en révolte contre Zeus et non en fusion avec le divin) étant de longue date considéré comme annonciateur de celui du Christ, et compte tenu de la source indéniablement liturgique et christique de *Quasi-Faust* et de la *Sonate* entière d'Alkan, peut-être faut-il envisager son déchirant finale, *Prométhée enchaîné*, de 72 mesures ($7+2=9=3\times 3$; ou encore $72=12\times 6$) comme le « *Quasi-Christus* » de cette *Sonate* op. 33 écrite à 33 ans. Comme le « *Tristis est anima mea* » secret du juif Alkan, que Liszt, le catholique, pourra, lui, s'approprier au grand jour dans son oratorio *Christus*.

Retour sur une fraude : Joyce Hatto

par François LUGUENOT

IL N'EST pas inutile de revenir avec quelques détails sur le récent scandale concernant la pianiste britannique Joyce Hatto. Chacun aura pu lire quelques-uns des nombreux articles publiés à ce sujet jusque dans la presse quotidienne. De quoi s'agit-il ? Joyce Hatto est une pianiste anglaise qui naît le 5 septembre 1928. Elle étudie le piano avec Serge Krish et aurait travaillé avec rien moins que Nikolai Medtner, Nadia Boulanger, Paul Hindemith, Alfred Cortot, Clara Haskil, Ilona Kabos, etc. Elle effectue un début de carrière fort modeste dans les années 1950 et enregistre en particulier le 2^e *Concerto pour piano* de Rachmaninov pour le label Saga, dirigé par William Barrington Coupe, qu'elle épouse en 1956. En 1970, elle grave les

Variations symphoniques pour piano et orchestre d'Arnold Bax sous la direction de Vernon Handley dans les studios d'EMI à Abbey Road. Au printemps de cette année, on diagnostique chez elle un cancer des ovaires qui la conduit à quitter définitivement la scène en 1976 : elle ne jouera plus jamais en public durant les 30 dernières années de sa vie. À partir de la fin des années 1980 et surtout de 2002, son mari William Barrington-Coupe publie des enregistrements de la malade sous le label confidentiel Concert Artist qu'il a fondé. Quand Joyce Hatto meurt le 29 juin 2006, son époux indique que le legs discographique de sa femme atteint ou dépasse 120 disques, dont seule une partie a paru, couvrant à peu près tout le répertoire classique et romantique standard avec des incursions jusqu'à Olivier Messiaen. « Transcendée par la douleur », elle avait enregistré tout Mozart, tout Chopin, tout Ravel, les 32 Sonates de Beethoven, les 9 Sonates de Prokofiev, Haydn, Liszt, Rachmaninov, Schubert, Schumann, Albéniz, Alkan, etc. s'avérant infiniment plus prolifique que Sviatoslav Richter lui-même.

Quelque temps avant sa mort, des chroniqueurs patentés commencent à crier au génie honteusement ignoré, en particulier sur le site électronique Music Web et dans le journal *Gramophone*. Dans le *Boston Globe*, Richard Dyer écrit en 2005 que Joyce Hatto est « la plus grande pianiste vivante dont personne n'a jamais entendu parler ». La presse anglaise en fait une héroïne, une gloire nationale, « l'un des plus grands pianistes produits par la Grande-Bretagne ». Un journaliste américain n'hésite pas à écrire : « sa magnifique sonorité n'appartient qu'à elle ». En février 2006, Jeremy Nicholas, dont on ne sait pas trop s'il est totalement incompetent ou s'il voit dans l'affaire une occasion de faire sa promotion, affirme que « chaque enregistrement, parmi la douzaine que j'ai écoutés jusqu'à maintenant, égale ou surpasse les références mondialement célèbres ». est qualifiée d'héritière de Liszt, Busoni et Rachmaninoff à la fois, c'est un modèle d'abnégation, elle devient une icône, le porte-drapeau de ceux qui se démarquent du *vulgum pecus*, qui exaltent le génie anglais et réparent les injustices. Quelques-uns doutent discrètement mais les séides de l'artiste disparue veillent à sa réputation !

Pourtant, les meilleures choses ont une fin : le 13 février 2007, Brian Ventura découvre le pot aux roses. Dans un premier temps, William Barrington Coupe s'étonne : « je n'ai pas d'explication ». Comme les découvertes de falsifications se multiplient, il doit convenir qu'il a opéré des mélanges mais soutient qu'« il y a du Joyce Hatto dans tous les enregistrements et [que] Joyce Hatto ne savait rien de tout cela » – j'ai connu quelqu'un qui soutenait qu'il y avait du vin de Santenay dans tous les grands vins... Il ajoute que son épouse poussant des gémissements de douleur durant les prises de son, il lui avait fallu les couvrir. Jusqu'à ce qu'il se confirme à partir de février 2007 que la plupart de ses disques ne consistent guère qu'en rhabillages plus ou moins trafiqués d'enregistrements volés à d'autres interprètes généralement peu connus par un mari malhonnête. Après avoir nié farouchement, ce dernier avoue la fraude et demande qu'on cesse désormais de l'importuner !

Que la critique musicale, en particulier anglaise, se soit montrée incompetente et pitoyable n'est pas pour nous surprendre : celle du XIX^e siècle ne valait pas mieux et il n'y a aucune raison de fond pour que cela change jamais. Le journal spécialisé britannique *Gramophone*, qui se targue d'être « the world's best classical music magazine » et a pris fait et cause pour Joyce Hatto pendant plus d'un an, est déconsidéré pour longtemps. Des « spécialistes » renommés, en particulier Ateş Orga et Jeremy Nicholas, se sont honteusement faits les thuriféraires d'un fantôme : ils devraient en toute logique changer de métier. Les mélomanes sincères sont les premières victimes de cette machination.

Dans nombre d'articles, on profite de l'occasion pour souligner que c'est grâce au téléchargement informatique, un mode de distribution musicale souvent vilipendé, que la supercherie a pu être éventée. Sans que l'explication technique fournie à ce jour soit du reste complètement satisfaisante.

J'ajoute que je regarde cette affaire d'un œil d'autant plus froid que, sur le conseil d'un ami, j'acquis trois disques de cette « géniale pianiste », des œuvres de Chopin, de Brahms et de Liszt. Je les trouvai sincèrement sans intérêt : sonorité terne, jeu épais et sans relief, bref sans aucune étincelle. Pour moi, l'histoire s'arrêtait là.

Avec quelque recul, l'idée principale me semble être ailleurs. Ce scandale renvoie d'abord à une question de méthode qui devrait nous agiter sans relâche. Comment a-t-on pu déceimment croire qu'une femme de 70 ans, atteinte d'un cancer qui la minait depuis 30 ans, eût enregistré un répertoire aussi gargantuesque ? L'histoire est effectivement si improbable que Jeremy Nicholas écrivit lui-même : « De plus d'une façon, Joyce Hatto est un miracle » – mais en se gardant bien de poursuivre *logiquement*, comme en toute situation de ce genre : « Il y a donc *nécessairement* quelque chose qui ne colle pas ou bien tout cela est une vaste supercherie ». Certains ont *a posteriori* souligné par exemple qu'à cet âge-là, les plus grands interprètes ne cultivent plus qu'un nombre restreint d'œuvres qu'ils approfondissent sans relâche tandis que Joyce Hatto se serait au contraire mise à tout enregistrer frénétiquement, y compris l'intégralité des études de Chopin arrangées par Godowsky, des œuvres immensément difficiles – et au mieux guère essentielles... Or, aucune « autorité » musicale ou universitaire ne semble avoir fait le raisonnement, pourtant élémentaire, que cette fable ne tenait logiquement pas debout et n'a pris le risque de l'affirmer. Je n'y ai pas davantage songé. Le sujet ne me passionnait certes pas, mais cela interdit-il de réfléchir ? Belle illustration de l'admirable propos de Montaigne : ce qui est le moins connu est le plus fermement cru ; à quoi Alain ajoute : « les prodiges sont toujours racontés ; mais aussi nous n'y croyons que mieux ». Plus mal connu est un personnage, plus riche est sa légende : on lit encore souvent que Charles-Valentin Alkan est mort écrasé par la bibliothèque dans laquelle il cherchait un volume du Talmud – alors qu'il a simplement fait une mauvaise chute. Si je dis avoir vu un chien dans la rue, cela n'a aucun intérêt ; peut-être même me taxera-t-on d'avoir eu la berlue car il n'y a guère de chiens dans le quartier. En revanche, si je clame que j'ai croisé un stégosaure, l'arche de Noé ou une soucoupe volante, nombreux sont ceux qui prendront mes délires très au sérieux et on peut espérer qu'une polémique s'ensuivra.

Il aurait fallu *regarder*, donc *douter*. Nul ne paraît avoir cherché à retrouver des membres des orchestres imaginaires ayant accompagné Joyce Hatto lors de ses enregistrements de concertos, ni le chef René Köhler dont le nom n'apparaît que sur les disques publiés chez Concert Artist... On n'a pas voulu se souvenir que jadis, William Barrington Coupe avait déjà été fortement soupçonné de faux ; qu'il était la source presque unique de tous les témoignages évoqués, qui émanaient de surcroît de personnes opportunément décédées – ce qui explique que j'aie tant usé du conditionnel ! Nous ne pouvons certes jamais *tout* vérifier, en particulier quand il s'agit d'informations périphériques à notre sujet. Mais ici, la paresse ou la complicité ont eu raison du travail *élémentaire* que tout honnête homme doit mener, en doutant *a priori* de chaque pièce et de chaque indice, en recourant systématiquement aux documents de première main, en « allant au charbon » à la façon d'un Alain Corbin et en ne se jetant pas complaisamment sur des explications vaguement surnaturelles. Je voudrais être certain qu'au

cours de mes travaux, aucun conte aussi rocambolesque ne me séduira jamais, si joli et attachant soit-il...

Ajoutons un piège banal autant que fréquent : la caution des noms connus – ceux des soi-disant « spécialistes » en l'occurrence, tel ce Jeremy Nicholas qui pose au spécialiste de Godowsky et accumule les âneries sur Alkan – voir plus haut à propos de la notice du dernier disque de Marc-André Hamelin. Qui ne s'est laissé prendre au trébuchet élémentaire d'un titre prestigieux, d'une publication renommée, bref d'un « important » ? Il ne serait pas inutile de graver la phrase de Jules Payot au fronton des amphithéâtres : « les autorités ne valent pas la moindre preuve de fait ». Évidemment, cela ne plairait pas à tout le monde – je veux dire à tous ceux qui montent en chaire.

De quelques découvertes discographiques

par Laurent MARTIN

UNE lecture rapide des trois revues musicales : *Diapason*, *Le Monde de la musique* et *Classica-Répertoire* de janvier 2006 à mars 2007 s'est révélée instructive.

On ne s'étonnera guère de la pauvreté de leurs thèmes rédactionnels : une quinzaine de vedettes s'étalent à tour de rôle en couverture, se partageant bien sûr avec les anniversaires obligés. Quant aux critiques de disques, leur subjectivité et les erreurs dont elles sont pimentées dépassent l'imagination. Ne lit-on qu'une revue ? On va se précipiter pour acheter la dernière parution du pianiste à la mode qui soi-disant révolutionne l'interprétation. Las ! la revue concurrente le voue aux gémonies. Bizarremment, la majorité des médailles décernées se retrouvent dans les publicités insérées dans ces mêmes revues. Quant à la promotion, elle sombre désormais dans les poncifs les plus vulgaires, telles mesdemoiselles Igoshina, Jansen ou Netrebko affalées sur des canapés dans les tenues les plus suggestives... Enfin, un éditorialiste vous annonce froidement la mort du disque compact dans deux ans tandis que l'autre se rengorge avec les 200.000 exemplaires vendus du coffret Mozart qui a paru chez Brilliant Classics.

Il faut bien reconnaître que la politique des « majors » qui tentent de suivre ce dernier éditeur dans le bradage généralisé confirme les tendances suicidaires de cette industrie soi-disant « culturelle ». Heureusement, il subsiste des labels « petits » et « moyens » qui poursuivent une véritable politique artistique ; certaines de leurs trouvailles méritent d'être signalées.

Commençons par CPO qui possède un des plus intéressants catalogues. Les réalisations des quatuors à cordes de George Onslow par le quatuor Mandelring sont passionnantes. Le *Nonette* du même compositeur, couplé avec le *Quintette à cordes* op. 44 est agréable malgré une interprétation manquant de poésie. Les mélodies de Johann Kinkel (1810-1858) sont aussi une agréable surprise après une version calamiteuse publiée il y a quelques années chez Voice of Lyrics.

Nonet, op. 77 ; Quintet op. 44 / George Onslow ; Ma'alot Quintett ; Mandelring Quartett. — CPO

An Imaginary Voyage through Europe / Johanna Kinkel ; Ingrid Schmithüsen, soprano ; Thomas Palm piano. — CPO 777 140-2

Le label MDG a publié lui aussi plusieurs albums consacrés à des quintettes d'Onslow tout-à-fair passionnants.

Piano quintet op. 79 bis ; Piano Sextet / George Onslow ; — MDG, 2007. —

String Quintets opp. 33 & 74 / Ensemble Concertant Frankfurt. — MDG, 2003. —

String Quintets opp. 34 & 35 / Quintett Momento Musicale. — MDG, 2004. —

String Quintets opp. 38 & 67 / Quintett Momento Musicale. — MDG, 2006. —

Grâce à François Luguenot j'ai découvert Julius Röntgen (1855-1932), un compositeur totalement séduisant. Chez Cobra ont paru le Quintette avec piano, un Trio à vents, une Sérénade pour vents et surtout deux magnifiques œuvres avec baryton : *Charon* et *Vision* forment un ensemble enchanteur. Un double album de lieder a déjà paru ainsi que des sonates pour piano et alto, tout aussi convainquant.

Chamber Music. Part 1 / Julius Röntgen ; Párkányi Quartet ; Julia Bronkhorst, Hans Eijsackers,

Une autre découverte : huit sonates pour piano et violon dédiées à Eugène ĽsaĽe dans un merveilleux coffret de quatre disques publié par Musique en Wallonie, excellemment interprétées par Andrew Hardy et Uriel Tsachor. On y trouve des œuvres de Samazeuilh, Ropartz, Franck, Magnard, vierne, Lazzari, Lekeu et Jongen.

Les Sonates dédiées à Eugène ĽsaĽe / Samazeuilh, Ropartz, Franck, Magnard, Vierne, Lazzari, Lekeu, Jongen ; Andrew Hardy, violon ; Uriel Tsaschor, piano. — 2006. —

Une vraie curiosité : un disque de Simon Barrère, météore du piano, comportant des œuvres de Scriabine, Liszt, Blumenfeld, Schumann et Chopin ainsi qu'une interview en anglais de son fils Boris sur une vie légendaire (VAI, My father was Simon Barere).

On remarque un beau disque d'œuvres de Marie Jaëll chez Solstice, comportant la sonate pour piano et violoncelle et des mélodies, musiques très attachantes.

Et pour en venir au piano, parmi les « Rarissimes » d'EMI – qui a tout de même parfois de bonnes idées... – le superbe album de deux disques d'Yvonne Lefébure dans des œuvres de Bach, Beethoven et Mozart.

Chez Hortus, les études pour piano d'Hélève de Montgeroult (1764-1836) où les réussites côtoient des œuvres moins originales.

Sorabji, qui s'intéressait à Alkan, a écrit 100 études transcendantes. Un premier album qui réunit les 25 premières vient de paraître sous les doigts agiles de Frederik Ullen chez Bis.

Enfin, un musicien qu l'on avait relégué aux oubliettes revient au jour : Théodore Dubois. Une grande partie de son œuvre peut rester dans l'ombre, mais certaines œuvres sont de vraies réussites, tel le 1er Trio (couplé avec le 2e) publié chez Atma et bien mis en valeur par le Trio Hochelaga d'origine canadienne.

N'hésitez pas à nous faire de part de vos trouvailles et... bonne écoute !

NOUVELLES DIVERSES

- Les 25 et 26 mai 2006 se tenait à la Cité de la musique de Paris un colloque intitulé *Interpréter Chopin*, présidé par Jean-Jacques Eigeldinger. De ces passionnants échanges, un bel ouvrage a été tiré, qui doit beaucoup à la persévérance de Sylvie Vaudier. On y trouve des contributions de Malou Haine, Thierry Maniguet, Christopher Clarke, Jean-Claude Battault, Pierre Goy, Florence Gétreau, John Rink, Christophe Grabowski et Jeffrey Kallberg. L'ouvrage est richement et surtout *intelligemment* illustré, en particulier d'extraits de partitions lumineux ; il est accompagné d'un disque compact.

Interpréter Chopin : [colloque, 25-26 mai 2006] : actes du colloque / [organisé par le Musée de la musique, Cité de la musique] ; [sous la direction scientifique de Jean-Jacques Eigeldinger]. — Paris : Musée de la musique, Cité de la musique, cop. 2006. — 1 vol. (159 p.) : ill., couv. ill. en coul. ; 30 cm + 1 d. c. (1 h 06 min 50 s). — (Les Cahiers du musée de la musique ; 8). — ISBN 2-914147-37-6 : 36 EUR

- L'excellent Trio Parnassus et l'altiste Hariolf Schlichtig ont récemment enregistré les deux quatuors avec piano de Robert Schumann. Comment cela, les *deux* ? Il n'y en a qu'un, l'opus 47 en *mi* bémol majeur ! Un seul d'achevé, oui. Mais il existe un manuscrit, malheureusement incomplet, d'une œuvre de jeunesse de 1829 en *ut* mineur, qui dure plus d'une demi-heure et se révèle de toute beauté. Elle avait été fort mal complétée et éditée chez Heinrichshofen en 1979 par Wolfgang Boetticher. Je me suis d'ailleurs toujours demandé comment un éditeur apparemment aussi sérieux que Henle avait pu confier l'édition des œuvres de Robert Schumann à un musicologue aussi désastreux que Boetticher. Cette fois, l'œuvre a été achevée par Joachim Draheim et le résultat est simplement magnifique. On attend avec impatience l'édition de la partition, annoncée pour 2008.

Piano Quartets. E-flat major, op. 47 ; C minor (1829) / Robert Schumann ; Trio Parnassus ; Hariolf Schlichtig, viola. — Detmold (DE) : Musikproduktion Dabringhaus und Grimm, P et cop. 2006. — 1 d. c. (59 min 37 s) + 1 brochure (32 p. : ill. en noir et en coul.). — (Gold). — MDG 903 1414-6

DANS LE PROCHAIN NUMÉRO...

- Dans le prochain numéro :
 - un panorama des éditions d'œuvres de Charles-Valentin Alkan qui ont paru au cours des dernières années ;
 - grâce à l'aide de Claude Schopp, nous pouvons ouvrir une nouvelle rubrique consacrée aux dédicataires des œuvres de Charles-Valentin ; nous l'initions avec Adèle Janvier, à qui *Le Preux* op. 17 est dédié.

Dépôt légal: novembre 2007