

Société Alkan

145, rue de Saussure

75017 PARIS

Bulletin 17 - Janvier 1991

Des projets, mais surtout des résultats concrets

L'assemblée générale du 3 décembre dernier, qui rassemblait la douzaine d'habitues de cette manifestation, a permis de souligner les résultats très encourageants obtenus ces derniers mois et de présenter les projets déjà bien engagés pour 1991. Il semble que l'époque des vœux pieux soit révolue grâce à l'énergie que plusieurs d'entre nous déploient en faveur de la cause alkanienne.

Il a donc été rappelé que la réfection de la tombe d'Alkan a enfin été menée à bien grâce à la générosité de nos membres et à la seule aide extérieure de la SACEM. Le règlement du solde de cette restauration et les frais des concerts de mai et juin 1990 sont cause des importantes dépenses de l'exercice (nettement supérieures aux recettes), qui avaient au reste été prévues et provisionnées ; notre trésorerie est moins florissante qu'un an auparavant bien que tout à fait confortable, et aucune dépense importante n'est prévue cette année. Le fonds documentaire de l'association s'est enrichi de nouveaux microfilms et partitions de premières éditions ou arrangements d'oeuvres d'Alkan, outils indispensables à une recherche dynamique et fructueuse. Il reste à trouver un lieu où ce fonds pourrait être mis à la disposition des membres aux heures ouvrables.

L'année 1991 va surtout être l'occasion de la publication du premier ouvrage en langue française consacré à la vie et l'oeuvre d'Alkan. Ce projet d'envergure aura demandé une énergie considérable et l'implication extrême de Brigitte François-Sappey dont l'autorité aura permis de convaincre un éditeur aussi prestigieux, opportunité à laquelle personne n'aurait a priori osé songer. L'abondant travail nécessité par la mise en forme de ce travail collectif est d'ailleurs cause du retard de la parution de ce bulletin, ce dont je prie les membres de bien vouloir m'excuser. De même, le dossier que j'avais prévu de leur présenter est encore différé : d'ultimes mises au point avec Jean Nithart, directeur de la collection chez Fayard, expliquent ces délais supplémentaires. D'autres projets éditoriaux sont également à prévoir : Britta Schilling a été chargée par les éditions Bärenreiter de rédiger l'article concernant Alkan pour la nouvelle édition du monumental dictionnaire *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (M.G.G.). Jacques-Philippe Saint-Gérard et moi-même nous proposons de rédiger un chapitre concernant la correspondance entre George Sand et Alkan pour un recueil de mélanges offert à Georges Lubin.

Une modification importante a été apportée en ce qui concerne le paiement des cotisations : pour des raisons de simplification de leur gestion, il a été décidé que les

cotisations seraient exigibles au premier janvier de chaque année, et l'adhésion valable jusqu'au 31 décembre de la même année. En conséquence, vous trouverez ci-joint un bulletin d'adhésion à renvoyer au plus tôt avec votre règlement. Afin de ne pas pénaliser ceux dont l'adhésion arrivait à échéance à la fin de l'année civile, il a été convenu que ce renouvellement ne concernerait pas ceux qui ont eu à payer le cotisation au dernier trimestre 1990.

La réélection de Jacques-Philippe Saint-Gérard et François Luguenot s'est faite à l'unanimité des membres présents et représentés. La composition du conseil d'administration reste inchangée : Laurent Martin président, Sylvie Vaudier trésorière, François Luguenot secrétaire, François Derveaux et Jacques-Philippe Saint-Gérard.

François LUGUENOT

Alkan : de Chopin à George Sand le glissement d'un amitié

Le Paris de 1830 était un foyer artistique où presque tout le monde connaissait tout le monde. Musiciens, écrivains, artistes se rencontraient souvent dans les mêmes salons, fréquentaient les mêmes restaurants, assistaient aux mêmes concerts. Les relations étaient aisées. Pourtant si l'amitié qui lia Chopin au compositeur Alkan est assez bien connue¹, les rapports entre George Sand et ce même Alkan l'ont été beaucoup moins jusqu'à la publication, notamment, des VIII^e et IX^e tomes de la *Correspondance* de la romancière.

Charles Valentin Morhange, dit Alkan aîné (Alkan le jeune étant également musicien) naquit à Paris le 30 novembre 1813. Né à Varsovie en 1810, Chopin ne pouvait guère avant son implantation en septembre 1831 dans la capitale française, avoir entendu parler du jeune prodige du piano, brillant lauréat, dès l'âge de 8 ans, du Conservatoire de Paris. Dûment introduit auprès des grands maîtres étrangers du Paris musical (les Cherubini, Rossini, Meyerbeer...), Chopin fut naturellement attiré vers les plus jeunes immigrés (Hiller, Liszt, Mendelssohn, Osborne...), tous de son âge, ou peu s'en faut. Cependant la rencontre avec Alkan aîné (âgé de 18 ans à peine) ne se fit pas attendre. Leurs relations devinrent vite amicales et professionnellement fécondes. Les deux musiciens se produisirent ensemble dans des concerts, et lorsque, en mars 1838, Alkan présenta au public son arrangement pour huit mains et deux pianos de la septième *Symphonie* de Beethoven, Chopin fut l'un des interprètes. Il n'apparaît pas qu'ils se soient écrit de nombreuses et longues lettres (Alkan a indiqué, dans son testament, avoir brûlé presque toute la correspondance reçue) mais de brefs billets sont restés, par lesquels ces jeunes gens s'empruntaient, en style télégraphique, des partitions, ou se conviaient à des auditions.

L'une de ces missives retient notre attention car elle concerne indirectement George Sand. Il s'agit d'une carte élégante à l'éclat de porcelaine, adressée à Alkan par Chopin vers la fin de 1841 ou le début de 1842. Ce dernier, qui vivait encore 16 rue Pigalle, pria son ami de lui faire parvenir de toute urgence des volumes du dictionnaire musical de Fétis². Lorsque, bien plus tard, Alkan donna la carte au collectionneur Pallier-Laurent, il lui expliqua le motif de l'urgence : George Sand écrivait alors *Consuelo* ; elle avait déjà emprunté à Alkan, par Chopin interposé, le volume du dictionnaire où se trouve la biographie du Porpora ; elle souhaitait mettre sa nuit à profit pour s'en inspirer : d'où le ton pressant de la demande.

Néanmoins la romancière et le jeune prodige ne devaient se rencontrer que vers la fin de 1842, une fois George et Chopin installés Square d'Orléans (aux n^{os} 5 et 9, alors que, depuis plusieurs années, Alkan occupait l'appartement du n^o 10). Déjà quelque peu

1 - Voir l'ouvrage d'A.F. Marmontel, *Les pianistes célèbres*, Paris, Heugel, 1878.

2 - F.J. Fétis, musicologue et compositeur belge (1784-1871) devenu professeur de composition au Conservatoire de Paris, auteur de la *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 8 vol., Bruxelles 1837-1844, 2/Paris 1874-1889.

misanthrope, ce dernier ne parut pas aux repas collectifs parrainés par Sand ; il frappait d'ailleurs rarement aux portes de ses voisins. Jusqu'à quel point Alkan et Chopin appréciaient-ils leurs oeuvres respectives ? Pour ce qui est d'Alkan, il ne fait aucun doute qu'il admirait son aîné ; il l'admira toujours puisqu'il inclut des pièces de Chopin dans ses séries de concerts des années 1870³. Il n'est pas certain que Chopin lui ait rendu la pareille. Toujours courtois envers ses amis pianistes, ce dernier se montrait néanmoins avare de compliments à leur sujet. Alkan et lui-même avaient pourtant en commun une profonde aversion pour les oeuvres pianistiques de Liszt.

Il semble que Chopin se soit rapproché d'Alkan lorsque, après sa rupture avec Sand, le premier se retrouva seul Square d'Orléans. Certains passages de ses lettres à sa famille le laissent entendre. On sait, par la même correspondance, qu'il lui écrivit de Londres au printemps 1848, mais on ne trouve trace ni de lettres ni de quelque réponse que ce soit. Après son retour en France, il n'apparaît pas qu'Alkan ait été de ses fidèles, tant à Paris qu'à la campagne où Chopin s'était réfugié pendant l'été 1849. Aucune mention non plus de visite, et pas trace de billet, lorsque le musicien polonais se fut installé place Vendôme, où il mourut le 17 octobre 1849.

Partant, on peut s'étonner que, peu avant sa mort, Chopin ait tenu à offrir aux musiciens Alkan et Reber les «premiers rudiments d'une méthode de piano» à laquelle «ils pouvaient trouver quelque utilité»⁴. S'agissait-il d'un don sincèrement dicté par l'amitié, ou du désir d'un moribond de sauver de l'oubli quelques notes, pompeusement intitulées *Méthodes des Méthodes* ? On ignore si les héritiers présumés furent informés de l'intention de Chopin. Ce qui est certain, c'est que sa soeur Louisia emporta la Méthode à Varsovie. Alfred Cortot en deviendrait bien plus tard le possesseur. S'il est probable qu'Alkan assista aux obsèques de Chopin, il n'en est pas moins vrai qu'il ne fit pas partie des intimes chargés de tenir le drap mortuaire. De plus, son nom ne figure pas parmi ceux des souscripteurs à un monument dédié au disparu.

Il apparaît, en fait, que c'est dès 1848, pendant l'absence anglaise de Chopin, qu'il prit quelque distance à l'égard du Polonais. Pourquoi ce retrait ? Peut-être ne souhaitait-il pas afficher trop ouvertement son amitié pour Chopin pas crainte de froisser George Sand dont il tenait à conserver l'estime et dont il n'ignorait pas le "poids" moral. C'est pourquoi peut-être, dès l'été 1848, il n'hésita pas à solliciter de cette dernière une précieuse recommandation. Le 10 août, il lui écrivit :

«C'est peut-être bien osé à moi, Madame, de venir solliciter votre appui quand d'une part je suis si peu connu de vous et de l'autre j'ignore aussi complètement vos idées à l'égard de toute apostille : Toutefois j'espère que mes bonnes intentions feront excuser ce que ma démarche pourrait avoir d'insolite.

Monsieur Zimmerman vient de donner sa démission de professeur de piano au conservatoire. Beaucoup d'ambitions au dehors sont mises en jeu pour lui succéder. Au dedans plusieurs médiocrités influentes s'agitent aussi & menacent de lui donner un indigne ou digne continuateur. Cette place je l'ambitionne aussi, et les témoignages d'estime que vous avez bien voulu me donner m'enhardissent à vous dire, Madame, que je suis du bien petit nombre de ceux qui y feraient fructifier de saines doctrines. Jusqu'ici je suis estimé le seul parmi ceux qui se présentent, capable d'arrêter l'envahissement de tant de vilaines choses que vous détestez autant que moi.

Quoiqu'il en soit, et quoiqu'il puisse advenir, d'ici à quelques jours M^r Charles Blanc aura décidé de cette nomination. Je n'ai pas pu voir encore M^r Charles Blanc, mais un ami m'a assuré que j'avais été (j'ignore par qui et ce n'est point par Monsieur Zimmermann) assez bien appuyé auprès de lui. Je suis loin, toutefois, d'être sans de grandes inquiétudes à ce

3 - Au sujet de cette admiration, voir l'article d'A. de Bertha : "Ch. Valentin aîné. Etude psycho-musicale", *Bulletin français de la Société Internationale de Musique*, 15 février 1909, p. 135-147.

4 - Donation signalée dans une lettre du comte Grzymala au banquier Auguste Léo. Cette démarche peut surprendre, en ce qui concerne en particulier le musicien Reber (1807-1880), peu lié avec Chopin.

sujet, et si vous jugiez à propos, Madame, de lui dire quelques mots en ma faveur ma position deviendrait excellente.

Permettez-moi maintenant de vous dire, Madame, que si, pour tel motif que ce soit, vous ne donnez point de suite à ma demande, je croirai purement & simplement que vous n'avez point cru devoir le faire. Votre bon coeur m'est connu ; je me plais à penser que vous estimez bonnes mes tendances. Si vous ne m'en donnez de nouvelles preuves c'est qu'évidemment il ne vous aura point été possible de le faire.

Veillez donc, Madame, me considérer comme un de vos plus sincères admirateurs et, quelque obscur que je sois, l'un de vos plus dévoués et respectueux serviteurs.

C: V: Alkan
aîné.

34 rue S^t Lazare.⁵»

La réponse (favorable) de George Sand fut immédiate. Elle joignit à sa lettre un billet de recommandation pour Charles Blanc, directeur des Beaux-Arts. Les deux missives ont aujourd'hui disparu⁶. Mais la demande étant restée sans réponse et Marmontel ayant été nommé à l'emploi désiré, la romancière protesta auprès des deux frères Louis et Charles Blanc.

Au premier elle écrivit, le 5 avril 1849 :

«Je voudrais pouvoir vous parler de votre frère, mais je n'ai pas de ses nouvelles. Je lui ai écrit il y a quelques mois pour lui demander de faire une chose juste. [...] Il a préféré faire une chose qui ne l'était pas et ne pas me répondre».

A Charles Blanc, elle écrivit, le 24 juin :

«Mon cher ami, j'ai été vraiment fâchée contre vous, et surtout à cause de votre silence⁷».

Les choses s'éclaircissent peu après. Le choix de Marmontel était assez logique puisque sa candidature était antérieure ; l'inquiétude à propos du sort de Louis Blanc était due à la négligence de Charles. On retiendra de l'épisode la grande estime dans laquelle l'écrivain tenait le musicien.

Un peu plus tard, elle lui offrit des billets pour la première de *François le Champi*, tant pour lui que pour les amis musiciens perdus de vue après l'éloignement de Chopin. Alkan, ravi, lui répondit le 23 novembre 1849 :

«Par combien d'émotions vous m'avez fait passer aujourd'hui, chère et excellente Madame ! Ce matin, celles de votre précieux et délicat souvenir. Ce soir, une de ces réjouissances de coeur qui nous sont accordées si rarement [...] parfois je me crois devenu misanthrope. Ce matin, en recevant votre billet, je ne l'étais plus du tout... Je suis allé immédiatement prévenir Franchomme et Gutman, qui tous deux étaient empêchés, et j'ai fait tenir un mot à M. Pleyel⁸».

5 - Le pianiste Zimmermann (1785-1853) venait d'être nommé inspecteur des études musicales. La lettre d'Alkan est en possession de la Société Chopin de Varsovie. Voir aussi, à ce sujet, les lettres d'Alkan conservées à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris (G 3288, du 14 et 23 août 1848 et G 3297, datée simplement : Vendredi).

6 - Voir G. Sand, *Corr.*, VIII, p.597 (4040^D, 4021^D).

7 - G. Sand, *Corr.*, IX, 97, n° 2.

8 - Franchomme, musicien ami de Chopin, et Gutmann, son ex-élève. Camille Pleyel (1788-1855), successeur de son père Ignazio, fabricant des célèbres pianos que Chopin préférait à toutes les autres marques.

Georges Lubin fait à ce propos la malicieuse réflexion suivante : «étaient-ils empêchés ou bien ...? n'oublions pas que Chopin était mort depuis à peine un mois⁹». Pour ce qui est d'Alkan, il semble bien que son admiration pour Chopin ne lui fit pas oublier de rendre justice à Sand. Au retour de sa soirée à l'Odéon, il ajouta le post-scriptum suivant :

«Merci pour les souvenirs, merci plus encore pour l'impression. J'y retournerai, je tâcherai d'y conduire ceux qui s'intéressent ; car c'est là une de ces choses qui vous rendent meilleurs, une de ces choses qu'il n'est donné qu'aux grandes âmes comme la vôtre de faire éprouver. A vous, bonne Madame, et tous les mauvais sentiments de votre affectueux et dévoué ALKAN aîné.»

Une correspondance courtoise continua entre Nohant et le n° 11 rue La Bruyère où désormais vivait Alkan. De temps à autre il demandait à George des billets pour les premières de ses pièces. Il lui arriva de l'inviter à ses concerts. «Très-excellente Madame,» lui écrivit-il le 10 avril 1853, «Si d'aventure vous deviez être à Paris, et si, vous y trouvant, vous vouliez bien venir à ma petite soirée du 23, ce me serait un bien grand honneur, et un plaisir plus grand encore¹⁰».

L'on voit que, bien loin du griffonnage sans façons des billets de jeunesse, le ton adopté par le musicien à l'égard de la romancière est des plus respectueux. Les carnets de Sand firent bien état, par la suite, de lettres à Alkan (non retrouvées), mais rien n'indique que les deux personnages se soient jamais revus.

Ruth JORDAN

MEMOIRE MUSICALE D'UN PIANISTE ROMANTIQUE FRANCAIS

C.V. Alkan (1813-1888) et la musique du passé

Parente "à la française" à cet égard de celle de Schumann, la conception artistique de Charles Valentin Alkan se situe pour une large part en réaction contre "les Philistins de l'art" de son siècle. Durant sa longue carrière parisienne de pianiste-compositeur, soit environ soixante années qui s'étendent de la Monarchie Constitutionnelle de Louis XVIII à la 3^{ème} République de Thiers et Mac Mahon, il lutte avec énergie contre le banal et le médiocre, en artiste cruellement blessé par les phénomènes de mode musicale, et fin observateur de son temps, toujours prompt à les dénoncer dans sa correspondance comme dans sa musique. La deuxième pièce du recueil *Les Mois* op. 74 (c. 1830-1840), intitulée *Carnaval*, en est, semble-t-il, une illustration caractéristique. Conçue comme une courte charge pleine de dérision, à la manière brillante du sculpteur Dantan, celle-ci est dirigée par le pianiste contre les galops romantiques qui, d'Adam à Liszt et d'Auber à Offenbach, déferlèrent dans le Paris du Second Empire.

Bien que tout d'abord séduit par la virtuosité pianistique mondaine en tant que jeune interprète prodige, Alkan, dès les années 1840, oppose à une certaine facilité ambiante une attitude esthétique à la fois marginale et exigeante, qui engage le véritable artiste moderne à entretenir avec le passé et ses maîtres des liens étroits.

9 - G. Sand, *Corr.*, IX, 359, n° 2

10 - Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Collection Aurore Sand, cote G 3290.

Cette attitude, on le sait, s'inscrit à l'époque dans un contexte certes minoritaire mais néanmoins vivace de "restauration musicale" qui, en France, prend naissance au début du siècle avec les *Concerts* de Choron. Selon ce dernier¹¹, ces concerts avaient pour but de «réparer d'une manière éclatante l'oubli injurieux qui pèse sur la mémoire des grands hommes des siècles précédents.» Les artisans français de cette restauration musicale sont désormais bien connus, tels Choron (1771-1834) en effet, érudit spécialisé dans la musique d'église, ou encore le belge Fétis (1784-1871), de treize ans son cadet, bibliothécaire du Conservatoire de Paris, musicologue, critique et fondateur de la célèbre *Revue Musicale* à Paris en 1827, savant-chercheur infatigable, auteur de l'inépuisable mine que constitue la *Biographie Universelle*. Bonnaventure-Laurens (1801-1890), étonnante figure d'humaniste romantique provençal passionné par les arts en général et la musique en particulier, participe avec ardeur à ce mouvement de renouveau de la musique ancienne et s'indigne contre la médiocrité de la musique de son temps, publiant par exemple Couperin dès les années 1840. Et l'on pourrait encore citer à ce titre, parmi beaucoup d'autres, les efforts du chef d'orchestre Habeneck dans le but de familiariser le public avec un répertoire symphonique nouveau, dirigeant l'*Eroica* de Beethoven dès 1828 au Conservatoire.

La position d'Alkan au coeur même de ce mouvement est curieusement méconnue. Pourtant, nombreuses sont les données montrant le musicien impliqué dans ce courant d'historicité qui secoue le siècle. Bien au-delà de ce que d'aucuns nomment dès lors "une manie d'antiquaire" (l'expression fait alors fortune, de l'historien Taine à Bonnaventure-Laurens, dans la *Revue du Midi*), Alkan ne cherche pas seulement à travers la connaissance de la musique du passé une accumulation méthodique de la beauté, ou même à prendre son siècle en défaut, mais plus profondément, il confronte son expérience de compositeur et de musicien romantique à celle des temps révolus. Il nourrit sa propre musique d'une musique "autre" qu'il découvre, de la musique ancienne qu'il sert et diffuse tout au long de sa vie avec ardeur et vénération.

Alkan pratique et "collectionne" certes une impressionnante quantité de chefs-d'oeuvre des siècles passés, il interprète Bach, Couperin, Scarlatti, Mozart, Haendel ou Haydn, mais surtout il se construit une mémoire plus large et plus ouverte que nombre de ses contemporains, particulièrement dans le domaine de la musique instrumentale germanique.

Conscient en tant que créateur du rôle fondamental que tient la mémoire en matière d'art, Alkan l'est plus largement encore peut-être en tant qu'artiste d'origine juive, né d'une famille implantée à Paris seulement depuis (et grâce à) l'Empire (le frère cadet d'Alkan, musicien également, ne se prénomme pas fortuitement Napoléon), il est de ce fait particulièrement sensibilisé aux phénomènes de la tradition culturelle.

Désirant vivement succéder à la classe de piano de Zimmerman au moment du départ à la retraite de ce dernier en 1848, Alkan, qui avait de bonnes raisons de croire au succès de l'entreprise, se vit évincé par Marmontel à ce poste. Ce dernier était alors protégé par Auber, le directeur de l'établissement de la rue Bergère, tandis qu'Alkan ne reçut pas le soutien escompté de son ancien professeur et maître spirituel. Le dépit violent que le musicien en conçut se trouve explicité par cette lettre, dans laquelle, quatre ans plus tard, il expose les motifs profonds de ce désarroi, livrant à sa manière brusque et sincère un véritable *credo* esthétique :

«Lorsque ce garçon [Marmontel] est arrivé là j'en suis devenu malade. Tous les ans, me disais-je, sortira de l'école un, et même plusieurs sujets qui iront à leur tour enseigner ce qu'ils ont appris. [...] J'en étais là de mes doléances, et le temps commençait d'agir sur moi comme il agit sur tout et sur tous ; lorsque, Dimanche dernier, j'apprends, par la voix de l'officieux journal, que M^e Marmontel n'est plus ce professeur dont j'avais si mauvaise opinion, et pour cause, quelques jours auparavant. Il était devenu, il s'était transformé en savant, en homme de tradition ; il allait donner une édition complète de tous nos auteurs classiques, non seulement purgée de fautes d'impression, mais enrichie de doigtsers [*sic*] d'accentuations, d'annotations de sa façon ; le tout abrité sous son titre de professeur au conservatoire ;

11 - In R. Wangermée, "Les premiers concerts historiques à Paris", dans *Mélanges E. Closson*, Bruxelles, Société Belge de Musicologie, 1948, p. 185-196.

approuvé par le comité, et autres ; et débutant par 52 morceaux de choix !!! Je suis resté anéanti, cher maître, et j'ai pleuré. Quoi, ces auteurs que j'ai révéérés toute ma vie, qui font mon unique consolation depuis quelques années, que j'ai le bonheur de faire aimer quelquefois à des disciples ; dans quelques années peut-être ne seront plus que des mensonges ou des énigmes ? Cette édition propagée va porter, la mode aidant, le poison dans toute la France peut-être ? Avant un quart de siècle tous les hommes de bonne volonté ne réussiront peut-être pas à combattre ces abominables traditions, dont vont s'emparer tous les ignorants, confiants dans un titre et dans un approbation ; et que vont propager les élèves qui sortent annuellement de l'école ? J'avais cru cette nomination chose bien fatale, mais que j'étais loin de prévoir combien un seul homme pouvait faire de mal alors ! Et je ne vous ai pas dit encore, ô maître, que ce malheureux est plein de zèle, de persistance, de conscience à sa façon. Il se lèvera au beau milieu de la nuit pour aller enseigner à un sien élève un agrément qui fera on ne peut mieux sur le nez de Beethoven, et qu'il vient de découvrir. Il prendra entre ses genoux et ne lâchera pas un Adagio de Mozart, qu'il ne l'ait attifé d'un plumet et fait tenir sur des bottes à l'écurière, et garnies d'éperons, bien sonnants encore... Hummel, Mendelssohn, Beethoven, surtout dans ses derniers ouvrages, se défendront bien un peu ; grâce aux indications plus nombreuses de leur musique, et à la plus grande précision de leur notation ; et, à moins de changer en Fort ce qu'ils indiquent Doux, et en Vif ce qu'ils marquent Lent, (système qui a des représentants dans la petite église dont je vous dirai probablement un mot plus bas) ils ne seront vraisemblablement qu'à moitié ou aux trois quarts défigurés. Mais Mozart... Mozart chez lequel la façon de noter répond si parfaitement à l'idée exprimée ; chez lequel la sobriété des termes, l'esprit d'accentuation, est si en harmonie avec son divin génie.... quels attentats ne seront point commis sur son oeuvre ! Mais Scarlatti, Handel [*sic*], Bach ; chez lesquels toute indication fait défaut, que restera-t'il [*sic*] d'eux !»

Rapport intime entretenu avec la tradition, projection dans le futur par le biais de la pédagogie, dénonciation de l'éphémère au profit de l'essentiel, conscience aiguisée dès son époque des problèmes éditoriaux, tout concourt dans ces déclarations (qui se poursuivent longuement après cet extrait dans le reste de la lettre) à souligner une préoccupation récurrente dans l'oeuvre d'Alkan : celle de la mémoire du passé, celle du déroulement du temps.

Quelques titres de son catalogue, quasi exclusivement dédié au piano, en rendent compte explicitement. Alkan intitule ses oeuvres tantôt à la manière d'un Boëly dont, pianiste et organiste comme lui, il est à bien des égards l'héritier spirituel dans ce mouvement en faveur de la musique du passé. Il s'inscrit alors dans un courant, certes marginal, mais illustré par une frange d'artistes romantiques¹². Tantôt ces titres se présentent comme originaux et spécifiquement alkanien :

- op. 24, *Air de ballet dans le genre ancien* (1844) ;
- op. 31, "Dans le genre ancien" troisième des *25 Préludes* (1847) ;
- op. 33, *Grande Sonate* (1847).

Oeuvre de vaste dimension, cyclique et d'une puissance comparable sur le plan stylistique à la *Sonate en si mineur* de Liszt, qu'elle précède de sept ans, cette dernière pièce propose un programme chronologique en quatre mouvements qui embrassent successivement les quatre âges de la vie, de vingt à cinquante ans. C.V. Alkan, lui-même "trentenaire", envisage par conséquent le passé et le futur.

12 - Je pense ici tout particulièrement aux Suites "dans le style des anciens maîtres" op. 16 et posth. pour le piano de Boëly, composées entre 1853 et 1856, dont sept se réclament de la tradition germanique de la suite baroque.

Dans son ouvrage (*A.P.F. Boëly*, Paris, Aux Amateurs du Livre, 1989), B.François-Sappey indique (p. 367) de manière significative : «En tout état de cause, la production de Boëly constitue la seule véritable "somme" française de piano avant l'oeuvre d'Alkan.»

Le premier mouvement, intitulé "20 ans", épouse - bien que très alkanien - la structure et l'allure d'un scherzo de Chopin, compositeur associé dans la mémoire d'Alkan à cette décennie de sa propre vie, et marquée par son amitié et sa vénération pour le maître polonais. Le second mouvement, "30 ans", comme l'oeuvre citée de Liszt, se réfère explicitement au mythe de Faust. On connaît la problématique métaphysique liée à la fuite et à la perte du temps dans ce mythe romantique par excellence.

Evoquons également les deux pièces suivantes :

op. 63, *Motif* n° 13 "Ressouvenir"

op. 63, *Motif* n° 26 "Petit air, genre ancien"

A l'issue de cette liste représentative, mais non exhaustive, il convient de noter la volonté de mise en perspective du compositeur dans ses recueils de transcriptions pour piano intitulés "Souvenirs du Conservatoire" et "Souvenirs de musique de chambre" (*Psaume* de Marcello, *Menuet* de la 39^e *Symphonie* de Mozart, chœur des *Deux Avides* de Grétry, *Cavatine* du 13^{ème} *Quatuor* de Beethoven).

Une pièce brève me paraissait s'imposer dans le cadre de cet exposé. Il s'agit d'un court feuillet d'album, à la texture simple et de caractère assez sentimental (utilisant des couleurs majeures-mineures directes et des appoggiatures expressives sur les temps accentués). Bien qu'insérée dans le volume des 25 *Préludes*, genre traditionnellement "pur", la pièce porte là encore un titre : non pas, en l'occurrence, directement lié à la musique ancienne, mais significatif de la nostalgie d'Alkan devant la mouvance du temps et l'incapacité à le fixer. Ce deuxième prélude s'intitule "Le Temps qui n'est plus".

Ces quelques jalons posés, j'envisagerai à présent un bref panorama des activités qui, objectivement, relient Alkan à la musique ancienne. Le concept est pris ici au sens large, c'est-à-dire recouvrant généralement toute musique d'un siècle différent du compositeur, ou encore *considérée comme ancienne par Alkan*. En ce XIX^e siècle qui se forge avec volontarisme une mémoire¹³, et un canon de beauté musicale dans le passé, selon une démarche encore récente dans l'histoire de cet art¹⁴, Beethoven se trouve par exemple sacré par Alkan comme un maître d'une époque comparable dans son éloignement et son rayonnement à celle de Bach. C'est par conséquent un concept extensif de musique ancienne qui est ici envisagé, en correspondance avec la mémoire éclectique, voire hétéroclite propre au Romantisme.

Alkan, semblable en cela à Liszt, est un homme de culture et d'érudition. Vis-à-vis de la musique ancienne, on peut distinguer une démarche en deux phases : l'acquisition et la diffusion.

Tout d'abord, il faut savoir que C.V. Alkan est l'un des trois premiers souscripteurs français à l'édition monumentale de l'oeuvre de J.-S. Bach (de la *Bachgesellschaft*) en 1850, avec d'ailleurs ce même Bonnaventure-Laurens cité plus haut. En ce milieu de siècle, il compte sûrement parmi les musiciens français qui connaissent le mieux l'oeuvre du Cantor. A cela, il faut ajouter ses liens constants d'amitié avec Ferdinand Hiller, Kapellmeister à Cologne, qui lui permettent de prendre connaissance rapidement des nouveautés éditoriales germaniques.

Alkan, à propos de Bach, s'exclamait en 1861 : «Vraiment ça n'a qu'un défaut ; cette diablesse de musique : C'est trop beau, trop écrasant» (lettre à F. Hiller), exprimant par là la suprématie accordée au musicien allemand¹⁵. Référence absolue dans la mémoire du musicien romantique, cela même au delà de la mort, puisqu'il laisse dans son testament,

13 - On peut rappeler ici le goût prononcé et symptomatique de ce siècle pour les ruines ; penchant qui dans le domaine architectural, put mener certains amateurs d'art jusqu'à la construction de "néo-ruines" privées à des fins décoratives !

14 - Comme le montre W. Weber dans "Mentalité, Tradition et Origines du Canon Musical en France et en Angleterre au XVIII^e siècle", *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*, juillet-août 1989, p. 849-873.

15 - A cet égard, on peut comparer l'attitude du compositeur français à celle de la grande génération romantique allemande, qui de Beethoven à Schumann, envisagea la musique de J.-S. Bach comme la source originelle de la création postérieure, suscitant une forme, féconde, de déification musicale. Les travaux de J.-J. Eigeldinger mettent particulièrement en lumière cet aspect primordial de l'esthétique romantique. Cf. "Schumann et Bach", *Revue Neuchâteloise*, 8, n° 29-30, 1964-1965, p. 5-16 et 13-26 ; "Chopin et l'héritage baroque", *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft*, 1974, p. 51-74 ; "Liszt l'interprète de Bach", *Silences*, 1986, p. 222-229.

en 1888, une somme d'argent destinée à un concours, dans lequel l'exécution de Bach est rendue obligatoire¹⁶. L'exclamation de l'artiste traduit aussi le revers de cette influence, qui, féconde peut devenir étouffante, et paralyser par "excès de mémoire" celle du créateur qui lui est soumis.

Lié au phénomène d'acquisition de l'oeuvre de Bach en particulier, Alkan fut encore le promoteur à Paris, à partir de 1852-1853, du piano-pédalier. A cette époque, il avait eu l'occasion d'admirer, aux côtés d'un auditoire choisi (parmi lesquels Cavallé-Coll, Boëly, Pauline Viardot, etc.) à la tribune de Saint-Vincent de Paul, le grand organiste belge Lemmens, son exécution de Bach et son éblouissante technique du pédalier. Lemmens, également fut un adepte de ce "piano à clavier de pédales". En 1855, Alkan assurait la publicité de cet instrument pour la firme Erard, qui en présentait un modèle à l'Exposition Universelle.

Pense-t-il, par le mélange des possibilités polyphoniques et expressives de cet étonnant instrument, pouvoir conférer à cette musique du passé, injustement ignorée, une valeur de modernité en la transportant sur le timbre-roi du siècle, c'est-à-dire celui du piano ?

On le sait, en Allemagne, Robert et Clara Schumann, quelques dix ans auparavant, déchiffrent des fugues de Bach avec ardeur sur le "pédalier". Alkan, comme son contemporain germanique, s'attelle tout spécialement à ce nouvel instrument, avec sa virtuosité coutumière, comme en un lieu de mémoire réservé, du point de vue de l'exécution, à la musique du Cantor.

Alkan enfin, dans la lignée de Liszt, est aussi volontiers transcritteur, non tant d'airs d'opéra à la mode, qu'il pratique peu, mais des quatuors de Haydn, d'un *Psaume* de Marcello, d'une *Gavotte* de l'*Orphée* de Gluck, du *Don Juan* de Mozart, de Grétry etc., liste symptomatique de la mémoire protéiforme d'Alkan.

La phase de diffusion est assurée par Alkan de deux manières : une activité de pédagogue soutenue, et une activité de concertiste extrêmement brillante bien que sporadique, allant de 1821 à 1880. Divers signes attestent la volonté du musicien d'assurer une continuité de la tradition par l'enseignement, telles ses dernières volontés dans lesquelles, par le biais d'un concours de composition, il incite la jeune génération à entretenir un lien entre passé et présent. Ou encore cette élève russe, Zina de Mansouroff, dont Alkan dit apprécier la curiosité, et à laquelle il offre, en 1855, une copie d'un air de la *Cantate* BWV 1 de J.-S. Bach. Sans doute enfin Alkan pratiquait-il dans son enseignement - outre le *Gradus ad Parnassum* de Clementi - le *Clavier bien Tempéré*, ainsi que Chopin, telle une sorte de grammaire référentielle pour le clavier. Si l'on ajoute à cela le voeu que Chopin avait émis en 1849 de léguer à Alkan (et Reber) son projet de méthode, on peut se faire une idée de l'enseignement à la fois virtuose, classicisant et auréolé de la rigueur et de l'inspiration de Bach, que pouvait dispenser Alkan, et qu'il rêvait tant de donner au Conservatoire.

L'aspect spécifique de la carrière de concertiste d'Alkan réside dans le fait que précisément, très tôt, il mélange ou alterne le répertoire contemporain, ses propres compositions et la musique "ancienne". A titre d'exemple et pour clore cet aperçu, j'évoquerai brièvement la série finale des ses *Petits Concerts*. L'interprète réapparaît à la scène, de 1873 à 1880, après vingt ans d'absence, pour des séries annuelles de six *Petits Concerts de Musique Historique*. Ces concerts se présentent en fait comme un extraordinaire condensé de la mémoire alkanienne accumulée depuis le début du siècle. Il y joue la *Tocatta en fa* de J.-S. Bach sur le piano-pédalier, Couperin, Rameau, Scarlatti, Haendel, mais aussi les *Sonates* op. 109 et 110 de Beethoven ; la critique le consacre encore comme l'un des détenteurs les plus véridiques du *rubato* chopinien, il programme côte à côte des *Fantaisies* de Chopin et de C.P.E. Bach, joue Schubert (des divertissements et des marches à quatre mains), Schumann (les *Kreisleriana*), Mendelssohn, Mozart.

A la lecture d'un programme type, on peut constater qu'Alkan consacre un court "intermède" à son oeuvre propre, réalisant ainsi ce va-et-vient idéal entre passé et présent. Confrontation qui tend à abolir ce "temps quotidien-pantomime" dont parlait si justement

16 - Cf. C. Himelfarb, "Le testament de Charles-Valentin Alkan", *Revue Musicale de Suisse Romande*, déc. 1986, p. 199-206

dans sa communication Alban Ramaut au sujet de Berlioz, et qui une fois encore fait apparaître des affinités entre les deux musiciens romantiques français.

Peut-on voir dans le minutage précis, indiqué avec soin sur les programmes par Alkan après chaque pièce exécutée, la volonté de souligner le temps musical comme une entité particulière, et peut-être celle, utopique, de le suspendre un moment ?

Le trou de mémoire qui surprit Alkan lors de son retour à la scène en 1873, lors de l'exécution de la *Toccata en fa* prend, pour conclure, valeur d'anecdote. Pressé de pallier à cette défaillance, et de reconstruire cette mémoire phénoménale que la presse admire chez lui dès les années 1840, le pianiste travaille avec acharnement dans un cabinet particulier chez Erard, et autorise quelques familiers à assister à ses répétitions. C'est à cette occasion que, par hasard, en 1875, le jeune Vincent d'Indy a l'opportunité de l'entendre :

«Ce que devint, sous les doigts maigres et crochus du petit vieillard, le grand poème beethovénien [l'opus 110], je ne puis le décrire... L'*Arioso* et la *Fugue*, surtout, où la mélodie, perçant les ténèbres de la mort, monte jusqu'au paroxysme de la lumière, produisirent en moi un accès d'enthousiasme comme je n'en avais point encore ressenti.¹⁷»

Ainsi, la mémoire du pianiste romantique français s'avère-t-elle immense.

Le problème passionnant de la *mémoire linguistique*, issue de cette activité multiple se pose par conséquent de manière particulièrement aiguë dans le cas d'Alkan. Ceci constituerait à soi seul matière pour une nouvelle étude ; pour conclure, quelques perspectives seront envisagées dans ce sens.

Alors que certains titres allusifs à la période baroque pourraient le laisser croire, tels la *Gigue* op. 24 ou la *Toccatina* op. 75, Alkan ne doit pas être perçu comme un compositeur néo-classique dans le cadre de ses relations avec le répertoire ancien. Connaître et insister sur cette fréquentation intime de la musique du passé ouvre la porte à des voies analytiques en l'occurrence pertinentes, en ce qu'elles permettent de saisir le degré de distorsion réalisé par Alkan dans sa propre musique vis-à-vis des modèles présents dans sa mémoire.

Or, si telle mise en oeuvre formelle ou structurelle, apparentée au respect de la tradition, de l'écriture savante, fuguée, révèle une conscience commémorative (Cf. l'hommage implicite rendu à cet égard aux *Variations Diabelli* de Beethoven dans *Le festin d'Esopé* op. 39 n° 12), tel aspect digital de l'oeuvre traduira plutôt chez le pianiste une conscience d'ordre associative (l'écriture du "scherzo" liée à Chopin par exemple dans le 1^{er} mouvement de la *Grande Sonate* op. 33).

De ces interactions émerge l'exceptionnelle originalité de la musique de Charles-Valentin Alkan. Alliage complexe de racines anciennes et de modernité souvent visionnaire qui fusionnent en une oeuvre, pour une large part, aujourd'hui encore stupéfiante.

Constance HIMELFARB

Communication faite à l'Université de Tours en juin 1990 dans le cadre du colloque *Musique et Mémoire* organisé par la Société Française de Musicologie.

Nouvelles diverses

♦ En attendant la publication de l'ouvrage collectif sur Alkan chez Fayard, notre compositeur fait l'objet de mentions de plus en plus importantes et laudatives dans les ouvrages sur le romantisme. Dernièrement, il faut citer le premier tome du *Franz Liszt* d'Alan Walker publié chez Fayard, magistrale étude sur le pianiste et compositeur hongrois ; Alkan y est évoqué à plusieurs reprises et deux pages et demi lui sont même intégralement consacrées ; on y relèvera notamment le jugement suivant de l'auteur : «une

17 - "Impressions musicales d'enfance et de jeunesse, III - Adolescence", *Les Annales politiques et littéraires*, 1930.

juste réévaluation de son oeuvre demeure, à l'heure qu'il est, l'un des tâches les plus urgentes auxquelles doit s'atteler la critique musicale» : on ne saurait mieux dire ! Dans *La musique en France à l'Epoque Romantique (1830-1870)*, ouvrage collectif paru chez Flammarion, Alkan est également cité à huit reprises ; son oeuvre ou sa vie ne sont aucunement développées, mais on est tout de même satisfait de constater que les musicologues actuels ne l'oublient plus systématiquement quand ils se penchent sur cette période de la vie musicale française.

♦ Les éditions Gérard Billaudot ont reçu le Grand Prix 1990 de l'Edition Musicale décerné par la SACEM, essentiellement en raison de leur particulier dynamisme dans le domaine de la musique contemporaine.

♦ La Société des Etudes Romantiques et dix-neuviémistes, qui a souvent fait une place importante aux activités de notre association dans son bulletin, a édité un *Annuaire international des dix-neuviémistes*, dans lequel figurent d'ailleurs plusieurs membres de la Société Alkan. Pour vous procurer cet ouvrage, adressez-vous au secrétariat de la Société, Université Jean Monnet, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 2 rue Tréfilerie, 42023 Saint-Etienne Cedex 2.

♦ Rappelons que tous les documents édités par la Société Alkan restent disponibles : les Bulletins numéro 1 à 16, les trois volets du catalogue, et la discographie (troisième édition). Il suffit d'en faire la demande auprès du secrétaire.

F.L.

Dans le prochain numéro, à paraître au second trimestre 1991 :

- ♦ Mettre en musique toute la Bible..., par le fr. Jacques Arnould.
- ♦ Quelques oeuvres d'orgue d'Alkan, par John Wells.

Dépôt légal : février 1991
ISSN 0995-5216