

Société Alkan

145, rue de Saussure
75017 PARIS

Bulletin 40 - Mars 1998

Introduction

Que de retard pour un bulletin que l'on attend au début du printemps ! Je le concède, mais j'avoue tout net : j'ai choisi de consacrer mon énergie à la rédaction finale du catalogue de l'œuvre d'Alkan, délaissant temporairement notre feuille trimestrielle. Je souhaite que vous ne m'en teniez pas trop rigueur, tout en soulignant que ce bulletin est celui de *tous* nos membres, et que je me passerais bien d'en assurer *systématiquement* la rédaction *intégrale*.

Par manière de compensation, j'ai inséré deux publications que je crois inédites. La lettre de Cornélie Falcon était annoncée depuis quelque temps déjà. Mais l'offre de poste d'enseignement au Conservatoire de Genève est plus inattendue !

Je ne suis cependant pas le seul à m'acquitter avec retard de mes devoirs : il manque encore un bon nombre de réadhésions pour l'année en cours ; s'il vous plaît, ne compliquez pas la tâche de notre trésorière !

Bon été et bonnes vacances à ceux qui pourront en profiter. Un prochain numéro devrait vous parvenir vers le mois d'août ou de septembre.

François LUGUENOT

Concerts, disques et articles

► Concerts passés

Le lundi 16 mars 1998 avait lieu un concert du London Soloists Chamber Orchestra au Queen Elizabeth Hall de Londres. Parmi les œuvres au programme, figurait le 3^e *Concerto pour piano* op. 37 de Beethoven, pour l'exécution duquel le pianiste James Giles avait choisi la cadence d'Alkan.

► Concerts annoncés

Le 24 juillet prochain, Marc-André Hamelin jouera la *Grande Sonate* op. 33 d'Alkan à l'université du Maryland à College Park, dans le cadre du concours international de piano William-Kapel.

Le 20 août, au cours du festival de la Roque-d'Anthéron, Jean-Claude Pennetier et Huseyin Sermet donneront un concert à quatre mains d'œuvres de Schubert, Poulenc et Alkan, dont ils joueront les *Trois Marches à quatre mains* op. 40.

► Disques, nouveautés

Un nouveau disque de Huseyin Sermet

Astrée-Auvidis annonce un troisième disque d'œuvres d'Alkan interprétées par Huseyin Sermet, qui comprendra les *Trois Petites Fantaisies* op. 41, trois *Préludes* op. 31, l'*Allegro barbaro* op. 35 n°6 et les *Trois Marches à quatre mains* op. 40 en compagnie de Jean-Claude Pennetier.

« L'opéra à quatre mains »

L'éditeur italien Agora a publié un disque bien original, intitulé *L'Opéra à quatre mains* (en français dans le texte), qui consiste en paraphrases, fantaisies et variations signées Thalberg, Herz, Czerny, Pixis et Alkan (AG 105.1). Nous tenons ainsi le deuxième enregistrement de la *Grande Fantaisie sur Don Juan* op. 26. Les interprètes : Alberto Baldrighi et Anne-Colette Ricciardi se sont pour l'occasion baptisés Duo Alkan. Le programme, qu'on évitera peut-être d'écouter d'un seul trait, ne manque pas de panache et d'agrément. À condition qu'on sache le prendre avec humour, au second degré, condition *sine qua non* en ce qui concerne Alkan !

Les concertos édités chez Naxos

Le disque Naxos que nous annonçons dans notre précédent numéro ne tient guère les promesses d'un programme alléchant. Rappelons qu'il s'agit d'une « intégrale » des concertos d'Alkan, comprenant les deux *Concertos da camera*, l'orchestration par Karl Klindworth du premier mouvement du *Concerto* op. 39 et l'orchestration par Hugh Macdonald de l'*Andante* op. 13 n°2. L'annonce que j'en avais faite a suscité quelque courrier, ce qui montre la nécessité d'une mise au point. Chacun connaît déjà les deux *Concertos da camera* idéalement interprétés par Marc-André Hamelin (Hyperion, CDA66717, 1994) : il s'agit à l'heure actuelle des seuls concertos d'Alkan authentiques et conservés.

Karl Klindworth a, de son côté, orchestré le premier mouvement du gigantesque *Concerto pour piano seul* op. 39 : en 1872 il en proposa une première version qui, communiquée à Alkan, lui valut une réponse sur carte de visite : « avec les meilleurs compliments et remerciements de Ch. Valentin Alkan ». En 1902, il révisa son travail, et en dirigea la création le 29 novembre de

cette année avec le pianiste Frederick Dawson et l'Orchestre philharmonique de Berlin. C'est ce deuxième état qui est enregistré.

Quant à l'orchestration de Hugh Macdonald, il s'agit en fait d'une *restitution*. En 1834, dans *Le Pianiste*, il est fait allusion à un « concerto de sa composition » qu'Alkan a joué lors d'une soirée donnée chez Zimmerman (n°5, mars 1834, p. 80) ; la description qui est faite du scherzo fait inéluctablement penser au deuxième des *3 Andantes romantiques* op. 13 : « c'est un chant simple, noble et gracieux, exécuté par le quatuor, *con sordini*, pendant lequel le piano accompagne avec une série d'accords qui, d'octaves en octaves, soutiennent le chant et produisent un effet neuf, original et ravissant ». Cela ne correspond par contre à aucun des deux *Concertos da camera* publiés et connus. En 1838, un concert chez Pape est annoncé, au programme duquel figure un *3^e Concerto da camera*. Dans sa recension, Henri Blanchard ne fait plus mention d'un concerto mais écrit : « M. Alkan nous a fait entendre deux études de sa composition, l'une en *ut* dièse, avec une partie de piano ripiène et d'un beau caractère : c'est un morceau sévère et gracieux tout à la fois » (*Revue et Gazette musicale de Paris*, 11 mars 1838, n°10, p. 107). Ronald Smith avait déjà rapproché ces éléments, pour en déduire qu'une partie au moins du *3^e Concerto* perdu consistait en une orchestration de l'*Andante romantique* en *ut* dièse majeur. Cette œuvre resta au répertoire d'Alkan jusqu'à la fin de sa vie, et fut également adoptée par Delaborde ou Marie-Antoinette Colas. Mark Starr avait déjà restitué un état possible de cette orchestration en 1990.

Que dire de l'interprétation de ces deux dernières œuvres, sinon que la déception est au rendez-vous ? L'orchestration de Karl Klindworth me paraît tout sauf convaincante : la lecture de la partition révèle une partie d'orchestre extrêmement difficile et touffue, qui semble largement dépasser les possibilités du Razumovsky Symphony Orchestra ; il en résulte un grand fouillis. Malgré la puissance potentiellement bien supérieure de l'orchestre sur le piano seul, les éclats de la version originale ressortent ici considérablement affaiblis et beaucoup de contrastes sont gommés. La longue cadence finale en notes répétées est abrégée, réécrite en notes liées, et y perd tout son formidable impact. Klindworth ne s'est pas contenté d'orchestrer et de tronçonner, il a également retouché, et parfois profondément, la partie de piano. Là encore, le résultat n'est pas toujours probant : Alkan écrivait prodigieusement bien pour son instrument, et j'ai souvent eu l'impression que les modifications apportées par l'Allemand trahissaient la profonde originalité de l'écriture de l'auteur du *Festin d'Ésope*.

La restitution de Hugh Macdonald prête à moins de liberté : les cordes ne font guère que souligner l'harmonie ; je crois surtout que l'orchestre gagnerait à davantage de « rondeur ».

De manière générale le pianiste ne démérite point, mais il vient après Ronald Smith ou Marc-André Hamelin... Le contraste est cruel ! Il lui manque beaucoup de subtilité, d'élégance, d'élan, que quelques appuis fièrement frappés ici et là ne compensent pas. La finesse, le badinage qui n'exclut pas l'émotion, que Marc-André Hamelin a su distiller dans les *Concertos da Camera*, font davantage place à un prosaïsme qui ôte beaucoup de plaisir à l'écoute.

Ce disque a fait l'objet d'une critique d'une incompétence abyssale parue dans *Le Monde de la musique* du mois de mai. En moins de trente lignes, l'auteur Alain Steghens laisse même douter qu'il sache lire. Il affirme – ce qui est une nouveauté fracassante – que le *Concerto* op. 39 d'Alkan eut une grande popularité à la fin du siècle dernier. Il ne précise jamais que la version ici enregistrée est un *arrangement* à partir d'une œuvre pour piano *seul*, et d'une partie du concerto seulement. Et il nous fait enfin croire que Hugh Macdonald a écrit une fantaisie fondée sur quelques notes d'Alkan. Eût-il seulement pris le temps de lire la notice qui accompagne le disque qu'il eût ri de ses sottises.

► Livres

Bach par Cantagrel

Dans le nouvel ouvrage qu'il a écrit sur Johann Sebastian Bach (*Le Moulin et la rivière : air et variations sur BACH*. — Paris : Fayard, 1998. — 664 p. : ill., couv. ill. en coul.), Gilles Cantagrel évoque brièvement Charles-Valentin Alkan dans deux notes infrapaginales : en page 300, à propos du titre de l'*Impromptu* op. 69 « Un fort rempart est notre Dieu » et en page 416, à propos des cycles de pièces classées par tonalités.

Mélanges offerts à Yves Gérard

Dans *Échos de France et d'Italie : liber amicorum Yves Gérard* (textes réunis par Marie-Claire Mussat, Jean Mongrédien et Jean-Michel Nectoux. — Paris : Buchet-Chastel : Société française de musicologie, 1997. — 397 p.), se trouve un article de Jean-Jacques Eigeldinger (*Chopin et Couperin : affinités sélectives*, p. 175-193) qui cite Alkan (p. 189), qualifié de « passionné de musique ancienne », qui aurait été susceptible de prêter à Chopin un recueil de pièces de Couperin.

La musique de piano par Guy Sacre

C'est une somme que Guy Sacre a intitulée *La Musique de piano* [*La Musique de piano : dictionnaire des compositeurs et des œuvres*. — Paris : Robert Laffont, 1998. — 2 vol. (XXXVII, 1495, XXVI p., p. 1497-2998). — (Bouquins)]. L'auteur, pianiste et compositeur, confesse avoir passé dix ans de sa vie à compiler ce gigantesque ouvrage, où l'on trouve, de Byrd à Messiaen, 272 compositeurs et quelque 4000 œuvres pour piano passés au crible. À en parcourir les pages — car je ne prétends pas avoir lu *in extenso* ce monument — je reste dubitatif. De quoi s'agit-il ? Pas d'un répertoire plus ou moins « objectif » dans le genre des inégaux ouvrages parus chez Fayard et intitulés *Guide de la musique de piano*, *Guide de la musique d'orgue* etc. Non, plutôt un recueil d'impressions incroyablement développé. Foin d'analyses, de citations musicales, ici règnent la prose et la subjectivité de l'auteur, ce qui ne manque pas toujours de fraîcheur. Peut-être nous réjouirons-nous dans un siècle de tenir tant de matière sur les goûts musicaux de Guy Sacre, mais pour qui n'est pas d'abord et avant tout passionné par ce musicien, quel est l'intérêt de l'ouvrage ?

Ouvrons au hasard : à propos de la dernière des trois *Polonaises* op. 71 de Chopin, l'auteur écrit : « Plus grave, plus chagrine, presque endolorie, la troisième (en fa mineur, *allegro moderato*). Le pianiste virtuose y délaisse un moment sa panoplie. Mélancolie à fleur de peau, peut-être, et tristesse de peu de conséquence : c'est un genre, aussi, que celui de la " polonaise triste " ... La pièce fait souvent se croiser les mains : ce ne sera pas dans les habitudes de Chopin. » Voilà. C'est tout ? direz-vous. Oui... Celui qui possède le disque ou la partition n'a évidemment pas l'usage de ces vagues caractérisations ; quant à celui qui ignore l'œuvre, quelle idée précisera-t-il de la lecture de ces lignes ? Sautons à Henselt : « *L'Impromptu* (op. 7) est une sinistre salonnade, et comme lui, la *Pensée fugitive* (op. 8) se commet dans les pires poncifs, avec son thème d'octaves qui s'époumone au-dessus d'accords battus, dans des harmonies de quincaille-rie ». Passons sur ce qui *me* paraît une erreur de fond. Mais avez-vous dégagé une claire vision de la structure et de la matière de ces deux œuvres ? Mais alors, quel est l'intérêt d'un tel commentaire ? Le portrait psychologique de Guy Sacre se précise sans doute, mais celui de Henselt, qui nous intéresse davantage, n'avance pas d'une ligne. Et cela dure 3000 pages... On a l'impression de replonger dans ces articles et livres du siècle dernier signés Scudo ou Cometant, capables de dissenter indéfiniment sur des œuvres dont ils ne livrent pas un seul élément

musical ! Des articles comme ceux concernant Hindemith ou la *Sonate* op. 106 de Beethoven sont simplement navrants.

Ajoutons que l'encyclopédisme a gâté un projet passionnant. Car enfin, quel est l'individu qui a jamais pu prétendre pénétrer l'intimité de plus de trois siècles de musique, livrer l'essence de l'œuvre de compositeurs aussi divers que Duphy, Schumann et Decaux ? S'il s'agit des *Sonates* de Beethoven ou des *Ballades* de Chopin, je crois que nous disposons déjà d'ouvrages pénétrants, qui sans avoir tout dit sur la question, sont de toute façon bien plus indispensables que celui de Guy Sacre ; et en ce qui concerne les compositeurs peu connus, l'auteur, qui n'a pu prendre le temps nécessaire pour comprendre chaque fois toute la substance de leur œuvre, n'apporte pas grand chose de profond. Quant au recours fréquent à la rhétorique culinaire (sucré, sirupeux, confit...) ou maritime (les houles et clapotements abondent), il ne saurait tenir lieu de système de valeurs. Le véritable titre de ce livre serait en fait *Impressions et réflexions de Guy Sacre sur trois siècles de musique de piano*.

Attardons-nous à l'article consacré à Alkan. Il est long (28 pages), ce dont nous nous réjouissons. Les remarques judicieuses ne manquent pas, telle : « Il lui a fallu [...] et presque toujours, le trop, le plus : le plus long, le plus fort, le plus lourd, le plus rapide, le plus difficile, le plus extravagant ; et parfois il s'est efforcé de tirer de la laideur une forme inédite de beauté. » Ce me semble bien observé, bien que trop systématique. L'auteur paraît également réducteur quand il affirme qu'Alkan pianiste « manque d'ampleur, de passion, de poésie, de chaleur communicative (selon un compte rendu de 1845 ; et l'on pourrait en citer bien d'autres de cette teneur) ». On en pourrait citer d'autres, c'est juste. Mais plus encore qui contredisent ces appréciations, à commencer par les commentaires de Vincent d'Indy. L'auteur s'attarde sur la *Grande Sonate* op. 33, la *Sonatine* op. 61, les *12 Caprices*, les deux cycles d'études op. 35 et 39, *Les Mois*, les *Trente Chants*, les *Préludes* op. 31 et les *48 Motifs* op. 63. Pour ne faire que citer ensuite, sans aucun développement, les *3 Airs à 5 temps et 1 air à 7 temps* op. 32 n°2, *Petit conte* ou *Le Tambour bat aux champs* op. 50 bis par exemple. Guy Sacre n'aime pas beaucoup cette musique et c'est son droit. Mais outre que ce n'est pas l'objet premier d'un dictionnaire que de préciser les goûts de son auteur, il serait peut-être plus constructif d'expliquer, notes et analyses à l'appui, ce qui la fait la faiblesse de ces pièces. Ainsi, il déteste l'*Allegro barbaro* ou *Le Temps qui n'est plus*. Mais au cas où vous n'auriez pas entendu cette étude et ce prélude, vous ne saurez jamais ce à quoi ils ressemblent et pourquoi ils sonnent si laidement.

Une phrase me paraît résumer l'ensemble de la démarche de Guy Sacre : à propos de ce doigté proprement génial qu'Alkan propose pour la vingt-troisième variation du *Festin d'Ésope*, et que Busoni a repris pour son édition du *Clavier bien tempéré* de Bach (excusez du peu), l'auteur émet ce commentaire : « mieux vaut ne pas examiner de trop près le doigté tordu qu'Alkan recommande ». Il aurait peut-être mieux valu regarder de plus près à beaucoup de choses. Dix années pour pénétrer l'esprit de Bach, Chopin ou Beethoven et livrer une analyse originale qui fasse progresser connaissance et sensibilité, c'est une bonne durée, et c'est à ce prix que nous possédons les ouvrages de Rosen, Badura-Skoda ou Kirkpatrick. Si c'est pour se livrer au même exercice sur trois cents ans de musique, le résultat risque fort de ressembler à une pochade.

C'est là qu'on apprécie à sa juste mesure le génie d'un Raymond Lewenthal écrivain et éditeur de partitions, qui ne s'est pas préoccupé de sauter de Dandrieu à Ropartz et de Gibbons à Delvincourt, mais savait aller au cœur des quelques auteurs désertés sur lesquels il se penchait, et dont il livrait l'essence pour notre plus grand bénéfice.

► Émission

Dans l'émission *Transversales*, le dimanche 7 juin 1998, Daniel Caux a diffusé de longs extraits d'œuvres d'Alkan interprétées par H. Sermet.

François LUGUENOT

Une lettre de Cornélie Falcon

Gérard Condé, qui n'a jamais manqué une occasion de rendre service à notre association, m'a signalé l'été dernier qu'il avait remarqué, dans un catalogue d'autographes, une lettre de Cornélie Falcon adressée à Joseph Zimmerman où il était question d'Alkan. Renseignements pris, la lettre était vendue. Je repris alors le flambeau, et parvins à obtenir les coordonnées de l'acheteur, un collectionneur qui accepta fort aimablement de me fournir une copie du document. Nous le reproduisons tel quel :

Monsieur,

Je ne connais personne à qui j'eusse plus désiré d'être agréable qu'à vous. J'en ai fait preuve en refusant à M^e Nourrit, qui avait disposé de moi, de chanter avec lui pour M^e Bois[s]elot. Jugez de ma désolation d'être obligée de refuser de chanter la cantate de ce bon M^e Alkan, votre élève, le frère d'une amie. J'étais comme vous le savez engagée par M^e Berton pour M^e Lagrave, je ne voyais pas de difficulté d'accepter l'invitation que vous aviez la bonté de me faire et dont je vous garderai toujours reconnaissance; mais ne voilà-t-il pas que les deux seules répétitions que j'aurai à l'opéra sont précisément les mêmes jours choisis par l'institut. J'ai déjà un peu d'échauffement de poitrine et s'il me fallait travailler trop, je serais perdue.

J'ai la fièvre de contrariété, j'ai pleuré comme un enfant et je ne serai tranquille que si vous avez la bonté de venir au plus tôt m'assurer que vous et votre élève ne m'en voulez pas.

Agréez, Monsieur, mes biens vifs regrets et l'assurance de ma parfaite considération.

Ce lundi 9 Juin

Cornélie Falcon

[Adresse au dos, trace de cachet]

Monsieur

Monsieur Zimmerman,

rue St Lazare n°40 cité d'Orléans

Cette lettre présente plusieurs aspects intéressants : les lettres concernant Alkan sont assez rares à cette époque de sa vie. Cornélie Falcon fait partie de ces cantatrices mythiques qui ont

donné leur nom à une tessiture, et la trouver mêlée à la vie du compositeur n'est pas indifférent.

Des problèmes de datation

Dater et préciser le contexte de cette épître paraissait à première vue facile. En fait, on verra que des difficultés subsistent, qui expliquent que nous ayons remis la publication du document, initialement prévue dans le précédent bulletin.

On aura sans doute compris qu'Alkan désirait obtenir de Cornélie Falcon qu'elle participât à l'exécution de la cantate qu'il avait écrite pour le Grand prix de l'Institut, mais que les dates s'avérèrent incompatibles avec les contraintes des répétitions à l'Opéra.

Procédons par ordre. De quel Alkan peut-il d'abord s'agir? Charles-Valentin paraît le seul possible. Seul son frère Napoléon a également concouru pour le Grand prix de l'Institut, mais en 1840, alors que la carrière de Cornélie Falcon était tristement terminée. De cantates, Charles-Valentin en a écrit deux, pour les concours de 1832 et de 1834. Et seule la première *Hermann et Ketty* comporte une partie de soprano. La seconde, *L'Entrée en loge*, ne comporte qu'une partie de ténor. La lettre se date donc spontanément du lundi 9 juin 1832. Or, le 9 juin 1832 était... un samedi!

Devant cette incohérence inattendue, j'ai repris l'ensemble des éléments de la lettre. Dans le manuscrit, le nom propre qui figure en deuxième position de notre cinquième ligne était à peu près indéchiffrable. On pouvait hésiter entre toutes les variantes d'un mot commençant par « La ». *La Revue musicale* de Fétis nous fournit une solution : dans le numéro du 14 juillet 1832 (t. XII, n° 24, p. 191), on lit qu'au concours de l'Institut, le jeune Lagrave, élève de Berton (cité comme son professeur dans la lettre) et Fétis, a trouvé la mort. « Ce jeune artiste [...] était vraisemblablement destiné à faire un jour la gloire de l'école française ». On lui connaissait des quatuors, des symphonies. L'année précédente, il avait obtenu un premier second prix. Cette année, le premier prix étant revenu à Ambroise Thomas, « Lagrave fut frappé d'une attaque de nerfs si violente qu'elle a causé sa mort ».

Si l'on ajoute que Boisselot concourut effectivement cette même année, 1832 semble vraiment s'imposer. Il est intéressant de noter que le 9 *juillet* était cette fois un lundi. De surcroît, cette date est plus cohérente avec les périodes habituelles du concours, ainsi qu'on le verra ci-après. Deux solutions s'offrent à nous : ou bien Cornélie Falcon s'est trompée, indiquant juin à la place de juillet ou bien elle a usé d'une abréviation telle que « juill » qui ressemble graphiquement beaucoup à « juin ».

Qu'est-ce que le Grand prix de Rome ?

Qu'était exactement le concours de l'Institut ? Une petite digression n'est pas inutile. L'Institut de France, fut fondé en 1795 par la Convention, après que cette dernière eut aboli toutes les Académies le 8 août 1793. La musique appartenait à la huitième section de la troisième classe. En 1803, Bonaparte refondit l'Institut en quatre classes, la musique se retrouvant dans la quatrième, celle des Beaux-Arts. En 1816, une ordonnance royale restituait le titre d'Académie aux quatre classes ; la « composition musicale » occupait la cinquième section de l'Académie des beaux-arts.

Le vainqueur annuel du prix de Rome bénéficiait d'une pension à la villa Médicis à Rome. Ce n'est qu'en 1803 que les musiciens furent autorisés à concourir. L'épreuve était ouverte aux Français célibataires de moins de 29 ans.

Au mois de mai se tenait un concours d'essai : en six jours, isolés de l'extérieur, les candidats présélectionnés devaient écrire une fugue vocale et un chœur à quatre voix avec orchestre. C'est ce qu'on appelait l'entrée (et le séjour) « en loge ». Six concurrents étaient ensuite retenus pour l'épreuve finale qui consistait en la composition d'une scène lyrique pour voix et orchestre sur un livret donné (généralement extrêmement pauvre...) ; cette fois les candidats entraient en loge pour trente jours, pendant lesquels ils étaient censés ne pas avoir de contact avec l'extérieur. On voit donc que les épreuves ne pouvaient généralement pas s'achever avant la fin du mois de juin.

Berlioz, qui fut couronné en 1830 après quatre tentatives de 1826 à 1829, a émis de virulentes critiques et souligné quelques aberrations du système. Les cantates étaient en effet exécutées avec un accompagnement de piano et des chanteurs choisis par les concurrents, devant un jury où les musiciens étaient minoritaires. Chacun cherchait évidemment à se faire interpréter par les artistes les plus prestigieux du moment. Berlioz souligne combien ce procédé nivelait les orchestrateurs qui pouvaient totalement méconnaître la technique instrumentale. La cantate du lauréat était finalement exécutée lors de la distribution des prix en séance publique de l'Académie des beaux-arts : c'est à ce moment qu'elle découvrait ce qu'elle avait couronné...

On a abondamment glosé sur l'extrême conservatisme et l'étroitesse de vues du jury, qui est par essence de toutes les Académies et de toutes les époques. Souvenons-nous que le même Berlioz se vit préférer successivement Onslow, puis Thomas et Clapisson ! avant d'être élu à l'Institut en 1856. Le concours fut supprimé en 1968 ; aujourd'hui, les candidats sont sélectionnés sur dossier.

En 1832, la section de musique de l'Institut était composée de Boieldieu, Cherubini, Auber, Paër, Berton et Lesueur.

Qui était Cornélie Falcon

Issue d'une famille originaire du Velay, Cornélie Falcon naquit à Paris le 28 janvier 1814. À l'âge de six ans elle fut confiée à une institution religieuse de Visitandines. Le professeur de chant de cet établissement, un italien, vivement impressionné par les dons vocaux de l'enfant, convainquit son père qu'une brillante carrière lui était assurée. Il fallut vaincre bien des réticences de Cornélie qui se refusait à quitter un couvent pour la scène, mais elle finit par céder et entra au Conservatoire le 6 février 1827 dans la classe de solfège de Henry, où elle obtint un deuxième prix en 1829. L'année suivante elle obtint un premier prix de vocalisation chez Henry, et en 1831, ce fut la consécration avec un premier prix de chant (classe de Pellegrini) et un premier prix de déclamation lyrique (classe de Nourrit). C'est sans doute dans cet établissement qu'elle connut Céleste Morhange, évoquée dans la lettre : « M^{re} Alkan, [...] le frère d'une amie » ; cette dernière entra en effet en 1819 au Conservatoire, séjourna de 1828 à 1830 dans la classe de vocalisation de Henry et fut l'élève de Pellegrini de 1829 à 1832.

Véron, qui était depuis peu directeur-entrepreneur de l'Opéra, engagea Cornélie dès sa sortie de l'école, et la fit débiter le 20 juillet 1832 dans le rôle d'Alice de *Robert-le-Diable* de Meyerbeer, Nourrit assumant le rôle de Robert. Le Tout-Paris était présent, et la jeune fille produisit une vive impression sur le public et le compositeur. La critique fut néanmoins divisée : les partisans de mademoiselle Dorus, créatrice du rôle d'Alice, attaquèrent Cornélie ; lors de la dernière représentation de la série, il y eut même des sifflets. Dès cette première prise de rôle, Cornélie manifesta un sentiment dramatique puissant, qui contrastait avec la dimension plus simplement vocale de ses « concurrentes »

Jusqu'en 1836, sa carrière suivit une pente ascendante. Presque systématiquement accompagnée de son professeur Adolphe Nourrit, elle se produisit successivement dans *Moïse* de Ros-

sini (1832), *Gustave III* d'Auber (1833), *Ali Baba ou les Quarante Voleurs* de Cherubini (1833), *Don Giovanni* de Mozart (1834), *La Vestale* de Spontini, (1834), *Guillaume Tell* et *Le Comte Ory* de Rossini (1831). Le 28 février 1835, elle créa le rôle de Rachel dans *La Juive* de Halévy : l'opéra divisa la critique mais Cornélie y triompha. Son plus grand succès fut le rôle de Valentine dans *Les Huguenots* de Meyerbeer, opéra créé le 29 février 1836.

En 1836, ce fut *La Esmeralda* de mademoiselle Bertin, puis *Stradella* de Niedermeyer en mars 1837, deux ouvrages très mineurs. C'est lors de la deuxième représentation de cet opéra que son mal de gorge se déclara. Dès le 13 mars elle remontait sur scène et continua à se produire jusqu'au mois d'octobre. Le 23 octobre elle chanta pour la dernière fois dans *La Juive* et le 15 janvier 1838 dans *Les Huguenots*.

Les médications d'alors se réduisant à peu de chose, elle partit se soigner au soleil de Naples. Au bout de six mois elle revint à Paris mais dut renoncer à monter sur scène. Le suicide de son maître Adolphe Nourrit le 8 mars 1839 l'affecta beaucoup. Elle retourna en Italie. Et le 14 mars 1840 elle tenta un retour dans *Les Huguenots* : ne retrouvant malheureusement pas sa voix, la représentation se transforma en un calvaire.

Elle se retira alors totalement, se maria, et élimina de sa vie tout ce qui évoquait sa prodigieuse carrière. Elle mourut le 25 février 1897.

Précisions sur le contexte de la lettre

On reconstitue mieux maintenant le contexte de l'épître retrouvée : à l'issue de son « séjour en loge », Charles-Valentin Alkan cherche des chanteurs susceptibles de mettre en valeur sa cantate. On lit que de son côté, Xavier Boisselot a fait appel au célèbre Nourrit (que nous avons déjà croisé lors de l'article sur Marie Aucoc). Cornélie est sollicitée par le truchement de Zimmerman. Malheureusement, cette dernière prépare alors sa première prise de rôle à l'opéra, et ne peut prendre le risque de manquer des répétitions et d'échauffer sa voix : elle décline l'offre, mais sa généreuse nature lui fait exprimer bien des regrets.

Boisselot (* Montpellier, 3.XII.1811 † Marseille, 28.III.1893) qui avait étudié avec Fétis et Lesueur obtint le Grand prix de Rome en 1836, et se consacra ensuite à la facture de piano. Je n'ai pu retrouver de quels chanteurs Alkan avait finalement pu disposer.

Cette année, les concurrents avaient travaillé sur un livret du comte de Pastoret, prolifique écrivain qui s'attribua les concours de 1831, 1833, 1838, 1839 et 1841 à 1844. Le Grand prix fut décerné à Ambroise Thomas, élève de Lesueur et Barbereau, Charles-Valentin Alkan et Xavier Boisselot, respectivement élèves de Zimmerman et de Lesueur, se voyant attribuer une mention honorable. Thomas fit ensuite une brillante carrière publique et officielle, mais bien faible musicalement parlant. Dans le numéro de *La Revue musicale* cité plus haut, on lit aussi qu'Elwart fut mis hors concours car « il avait fait quelques changements aux vers de la cantate ».

De 1830 à 1839, ce furent presque toujours les élèves de Lesueur qui remportèrent le Grand prix de Rome : Hector Berlioz en 1830, Eugène Prévost en 1831, Ambroise Thomas en 1832, Antoine Elwart en 1834, Ernest Boulanger en 1835, Xavier Boisselot en 1836, Louis Besozzi en 1837, Charles Gounod en 1839.

Toujours serviable, Cornélie se prêtera en 1833 à l'exécution de la cantate *Le Contrebandier espagnol* du candidat Thys.

En 1834, le Grand prix alla à A. Elwart, élève de Lesueur et Fétis, le second Grand prix à H. R. Colet, élève de Berton et Reicha, le deuxième second Grand prix à X. Boisselot, élève de Lesueur et Fétis, et A. Placet, élève de Lesueur et Récipo, obtint une mention. C.-V. Alkan ne fut pas classé.

Y eut-il entre Cornélie Falcon et Charles-Valentin Alkan d'autres relations que celles relatées par la lettre citée ? Aucun document n'en témoigne, à ma connaissance. Le compositeur connaissait certainement Meyerbeer dont il a arrangé pour piano l'ouverture de l'opéra *Le Prophète*, et nous avons vu que Cornélie Falcon avait su conquérir l'auteur de *Robert-le-Diable*. Alkan était très proche de sa sœur Céleste à la fin de sa vie, mais qu'en était-il à cette époque, et cela eût-il suffi à établir des liens durables avec la cantatrice ? Questions pour l'heure sans réponse, qui annoncent de nouveaux développements dans la connaissance du milieu où Alkan évoluait.

François LUGUENOT

Alkan et l'« autre » poste au Conservatoire

L'exploitation plus ou moins systématique de tous les ouvrages de souvenirs, chroniques et autres mémoires musicaux de mon modeste fonds m'a amené à rencontrer le nom d'Alkan là où je ne l'attendais certes pas. Parcourant l'ouvrage de Jean Bartonoli *Impressions musicales* (Genève : Henn; Paris : Le Magasin musical, [1924]), je découvris au chapitre VIII : *Liszt à Genève en 1835-1836*, page 59, que lors de la fondation du Conservatoire de Genève, Liszt, alors en « voyage » avec Marie d'Agoult, offrit au directeur F. Bartholoni d'y enseigner gracieusement le piano, partageant la tâche avec Wolff et Heermann. Les cours commencèrent le 9 novembre 1835. Dès janvier 1836, Wolff démissionna, à cause d'un engagement en Russie, qu'il accepta. On proposa de le remplacer par... Alkan, qui refusa. Liszt et Heermann se chargèrent alors de tous les élèves.

L'information avait son prix, mais sa source restait sujette à caution. Je me suis adressé à Jacques Tchamkerten, bibliothécaire du Conservatoire de Genève, qui fut toujours d'une extrême sollicitude envers nous. Et dans les procès-verbaux du comité du Conservatoire, il a effectivement retrouvé mention de l'événement. Le mercredi 6 janvier 1836, on lit :

Départ de M. Wolff	M. Bloc annonce le départ pour la Russie, de M. Wolff, l'un des maîtres de piano du Conservatoire
M. Alkan pour le remplacer	Il s'agit de le remplacer & M. Liszt a parlé de M. Alkan[,] habile pianiste établi à Paris, élève du Conservatoire & premier grand prix. Il serait à désirer qu'il vive pendant le séjour de M. Liszt pour suivre ses instructions et étudier la méthode.
M. Liszt	M. Bartholony devra être consulté pour savoir quel sacrifice il serait disposé à faire pour attirer ici un habile artiste. M. Liszt pense à rester lui-même ici pendant un an, espérant dans cet espace de tems [sic] obtenir les plus heureux résultats.

Puis en date du mercredi 10 février 1836 :

M. Alkan	M. Alkan, excellent pianiste a refusé un emploi.
----------	--

En attendant, M.M. Liszt & Hermann, pourvoyent à toutes les leçons de piano.

La correspondance d'Alkan avec les membres du comité n'a pas été conservée.

Deux points me paraissent dignes d'attention. Le premier est que Liszt eût songé à Alkan comme *professeur* de piano *à ses côtés*. Je ne pense pas faire preuve d'un excès d'imagination en voyant la marque d'une profonde estime du hongrois envers le pianiste français et d'une réelle amitié.

Le deuxième point est plus spéculatif : que serait-il advenu de la carrière d'Alkan s'il avait accepté le poste ? Il eût obtenu la place officielle qui lui sera refusée à Paris en 1848. Bien que nous ne connaissions pas les causes de son refus, nous pouvons avancer quelques arguments.

L'année 1835 a été plutôt riche en concerts du jeune virtuose : il a participé à une séance chez Tilmant, à un concert à l'hôtel Lafitte le lundi de Pâques, à un concert salle Chantereine le 23 avril, au concert du 94^e anniversaire de la Société des enfants d'Apollon, à un concert à Londres sur des pianos de Pape, et il a joué avec Urhan et Chevillard le 2^e *Trio* de Mayseder pendant une messe basse lors de la Sainte-Cécile le 23 novembre à l'église Saint-Vincent-de-Paul. Encore ne sont-ce là que les concerts rapportés par la presse musicale. Au moment où l'offre de poste lui est faite, Alkan jouit d'une bonne place sur la scène parisienne. Mais en 1836, on ne compte qu'un seul concert commenté par la presse chez Zimmerman le 1^{er} décembre : un *Duo sur un air d'Obéron* arrangé par le violoncelliste Batta est interprété par l'auteur et Charles-Valentin.

A cette époque également, il enseigne le solfège au Conservatoire, place qu'il abandonnera à Batiste le 16 octobre 1836. Alkan avait fait acte de candidature à la succession de Leborne comme professeur de solfège ; malgré l'appui de Zimmerman et du Comte de Guéhéneuc, dont les lettres sont conservées aux Archives nationales, c'est Lecoupey qui emporta le poste. Au début de cette année, il avait peut-être des espoirs sérieux de carrière dans l'établissement parisien, qui furent, une première fois, déçus dans les mois suivants.

La liaison féminine qui aboutit à la naissance de Delaborde en 1839 était peut-être déjà ébauchée, et Alkan n'était certes pas, comme Liszt, du genre à s'enfuir avec sa conquête pour parcourir les villes d'Europe !

Enfin, et c'est peut-être l'élément déterminant, Alkan était casanier. Même avant la « grande réclusion » des années 1860, on ne conserve pas trace de beaucoup de déplacements, alors même que sa carrière décolle. Attaches familiales puissantes, liaisons féminines, paresse et absence de goût pour la découverte d'autres lieux, tout cela a sans doute pesé sur sa décision.

François LUGUENOT

Nouvelles diverses

- Laurent Martin a repris en main l'organisation des Concerts de Villore, qui cette année se déroulent du 6 au 24 juillet. Ce sera l'occasion de faire la découverte d'une femme compositeur fort peu connue : Mel Bonnis (1858-1937), qui fut la condisciple de Debussy au Con-

servatoire, mais dont le style est davantage influencé par Fauré et Franck. Le lundi 20 juillet, à l'église d'Escoutoux, Brigitte Balleys (soprano), Jean-Marie Trotereau (violoncelle) et Laurent Martin joueront sa *Sonate pour violoncelle et piano* et trois *Méodies*. Le mercredi 22 juillet, au château de Ravel, on pourra découvrir sa *Sonate pour violon et piano* et le *Chant nuptial* pour violon, harpe et pianos interprétés par Marielle Nordmann (harpe), Kai Gleusteen (violon) et Laurent Martin. Les renseignements peuvent être pris aux Concerts de Villore, 63120 Villore-Ville et par téléphone au (0)4.73.51.55.67.

- Comme chaque année, le festival *Raritäten der Klaviermusik* de Husum, en Allemagne du nord, propose de nombreuses œuvres hors du commun. Au hasard, j'y lis les noms de Lutoslawski, Rubinstein, Sorabji, Korngold, Schuncke. Le lundi 24 août, Marc-André Hamelin se produira dans des pièces de Medtner, Godowsky, Reger et Catoire.
- Ainsi que nous l'annoncions dans le précédent bulletin, Ronald Smith a enregistré un récital d'œuvres de Franz Liszt pour la firme britannique APR, qui a déjà splendidement réédité le mythique cycle intégral des *12 Études dans tous les tons mineurs* op. 39 (voir le bulletin de commande ci-joint). Le généreux programme est composé de la *Sonate en si mineur*, des *Jeux d'eau à la villa d'Este*, des *Rhapsodies hongroises* n° 2, 6 et 13, du *Rêve d'amour* n°3 et du *Grand galop chromatique* (référence APR 5557).
- L'Association du bureau des étudiants du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris a produit un disque compact tout à fait original, et de grande qualité de surcroît. Il s'agit de l'enregistrement de la *Sonate* op. 8 n°2 en *ut* majeur de Louis Adam et des *Sonates* op. 13 en *ut* mineur et op. 8 en *ré* majeur d'Antoine Marmontel, interprétées respectivement par Hugues Leclère, Laurent Wagschal et Jérôme Ducros. Il faut bien reconnaître que l'on n'aborde pas ici les sommets du répertoire. Les deux sonates de Marmontel me paraissent bien faibles, même l'opus 13 en *ut* mineur, tandis que celle d'Adam témoigne au moins d'une franche énergie. Soulignons qu'il s'agit de Louis Adam, et non pas d'Adolphe, son fils, auteur de *Giselle*, *Le Postier de Longjumeau* et tant d'autres fadaïses médiocrement écrites dans la précipitation. Les trois pianistes jouent ces œuvrettes avec conviction et sensibilité, et font de ce disque un vrai plaisir.
- Toutes les publications de l'association sont disponibles pour ceux de nos membres qui voudraient compléter leur collection de bulletins par exemple.

F.L.

Dépôt légal: juillet 1998

ISSN 0995-5216