

## Société Alkan

145, rue de Saussure

75017 PARIS

### Bulletin 12 - Juillet 1989

## Une intégrale bienvenue

Les vingt-deux et vingt-trois mai derniers, notre président Laurent Martin donnait, dans la salle de concert des éditions Billaudot, maintenant bien connue des habitués, l'intégrale des *Vingt-cinq préludes* Opus 31 d'Alkan. La recette était destinée à compléter la somme nécessaire à la restauration de la tombe d'Alkan (voir à ce sujet l'article suivant). Une trentaine de personnes vinrent, sur les deux jours. A notre connaissance, cette intégrale, en un seul concert de surcroît, était une **première mondiale**. Ce fut également l'occasion de découvrir un recueil très homogène, dont on connaît bien certains fleurons (*La chanson de la folle au bord de la mer, J'étais endormie mais mon coeur veillait...*, par exemple), notamment grâce à Ronald Smith, mais qui gagne considérablement à être joué **dans sa continuité**. Plusieurs pièces, qui peuvent sembler de second ordre quand elles sont prises isolément, apparaissent d'un tout autre intérêt, une fois replacées dans leur contexte. Même les plus célèbres de ces Préludes acquièrent un poids supplémentaire, éclairés par ceux qui les précèdent et les suivent. C'est de ce point de vue que l'on peut faire la comparaison avec les Préludes de F.Chopin, car la virtuosité violente et exacerbée du polonais fait place ici à un climat nettement plus calme et recueilli. C'est en effet un Alkan plus poète que virtuose que l'on a pu entendre à cette occasion, alors qu'on le réduit un peu trop souvent à un auteur d'études monstrueuses et d'une *Grande sonate* non moins démesurée. Alkan miniaturiste n'est pas moins intéressant ni original ; il serait même plus accessible et séduisant. C'est peut-être aussi son côté le plus "français", dans le style des clavecinistes, qu'il connaissait et jouait lui-même, et après lui de C.Deubussy ou G.Dupont ; la référence religieuse, omniprésente dans ce recueil, lui confère néanmoins une touche particulière.

Chacun aura pu apprécier le jeu extrêmement sensible et subtil de Laurent Martin, qui a su rendre toutes les nuances de ce kaléidoscope sonore, sans jamais forcer la note, mais sans rien négliger non plus. Les jeudi et vendredi de la même semaine, il allait enregistrer ce cahier à Heidelberg, en RFA, pour la firme Marco-Polo, qui, originellement centrée sur les USA et le Japon, est aujourd'hui représentée en Europe ; on peut donc attendre une diffusion mondiale de cet enregistrement. Le délai de parution du disque compact n'est pas connu, mais on peut prévoir sa sortie pour la rentrée de septembre. Autre bonne nouvelle, il est également prévu que Laurent Martin enregistre l'intégrale des *Quarante-huit esquisses* Opus 63 d'ici six à douze mois. C'est là aussi un recueil très divers, qui devrait réserver bien des surprises, et faire un beau pendant au disque des Préludes. Nous avons par ailleurs appris que Bernard Ringeissen venait d'enregistrer pour la même marque un disque complet d'études de l'Opus 39, comprenant notamment la *Symphonie*. Ces heureux événements sont la concrétisation des contacts pris il y a deux ans par M. André Bornhauser avec le responsable de cette firme, spécialisée dans les répertoires à découvrir. Espérons que ce n'est là qu'un début !

François Luguenot

## La tombe d'Alkan

Voilà un sujet régulièrement évoqué dans ces colonnes, mais qui devrait bientôt parvenir à son terme. Terme obligé d'ailleurs, dans la mesure où les délais imposés par la Ville de Paris sont presque épuisés. Deux bonnes nouvelles nous sont parvenues depuis le mois de mars dernier : tout d'abord une participation de l'Alkan Society britannique, et ensuite une subvention de la SACEM (Société des Auteurs et Compositeurs de Musique), qui ont substantiellement arrondi notre pécule. Si l'on y ajoute la recette des deux concerts que Laurent Martin a donnés en mai, nous sommes parvenus à réunir l'essentiel des quelque vingt-deux mille francs nécessaires : il ne nous manque plus qu'environ deux mille francs. Les travaux ont donc été décidés, et confiés à la maison Cahen, qui avait déjà construit le premier monument, au siècle dernier. Son devis était le plus intéressant.

Il a été choisi de réaliser un monument neuf, dans la mesure où l'ancien est globalement en mauvais état, et où il nous est apparu qu'il valait mieux procéder à une restauration durable. Ce monument sera réalisé en granit poli gris moucheté du Tarn, et aura la même forme que l'ancien. La gravure sera exécutée en vernis noir. En plus du texte initial, nous avons choisi d'ajouter pour C.V.Alkan : *pianiste compositeur*. Rappelons que dans ce même caveau est inhumée la soeur d'Alkan : Céleste (1811-1897).

Après un an et demi de travail, nous touchons enfin au but : **encore quelques générosités**, et la question sera résolue. Je voudrais remercier ici tous ceux qui ont participé, et pas seulement financièrement, à la réalisation de ce travail de longue haleine, sans doute peu gratifiant pour la cause d'Alkan, mais qu'il eut été difficile d'éluder.

François Luguenot

## Premiers résultats d'enquête

Nous avons reçu seize réponses au questionnaire d'enquête qui avait été joint au dernier bulletin. Seize, pour près de soixante-dix membres, c'est tout de même peu. Si vous avez conservé ce document et simplement omis de le renvoyer, ne nous oubliez pas ! Il est toujours temps de donner votre avis, qui est plus important que la date limite de réponse.

A partir de ces seize questionnaires, on peut déjà tirer quelques tendances, qui ne concernent que ceux ayant répondu, bien entendu. Remarquons tout d'abord que si les diplômes musicaux universitaires sont peu répandus, une majorité de nos membres pratique d'un instrument, souvent le piano, et que seul le quart des lecteurs se sent dépassé par le niveau de certains articles des bulletins. C'est la marque d'une culture musicale certainement supérieure à la moyenne, et qui va de pair avec une curiosité très vive pour tout ce qui touche à la musique, en particulier méconnue : beaucoup de nos membres se disent friands de ces compositeurs marginaux et oubliés, dont Alkan est un des plus brillants exemples.

En ce qui concerne les concerts, il est difficile de tirer une conclusion. En effet, personne n'estime qu'il y en a trop, mais quand il s'agit d'en indiquer ensuite le nombre optimal (qui varie de deux à dix), on trouve des chiffres fort inférieurs au nombre de concerts organisés annuellement par notre association ! On peut penser que chacun ne retient vraiment que les concerts auxquels il a réellement participé ; d'autre part, seule une minorité de nos membres - ceux qui habitent Paris et sa région - peuvent assister à ces manifestations. Les assemblées générales sont jugées suffisamment fréquentes - on ne peut d'ailleurs, légalement, en convoquer moins d'une par an !

Les bulletins sont considérés comme suffisamment fréquents et abondants. Seules deux personnes les voudraient respectivement plus nombreux et plus longs. A une exception près, chacun affirme les lire de A à Z, et nous avons vu que le niveau des articles est jugé correct, dans l'ensemble. Toutes les rubriques remportent le même succès. Cependant, une majorité se dégage pour estimer notre propos trop exclusivement axé sur Alkan, et ce même s'il s'agit de l'objet premier de notre association. Les ouvertures souhaitées vont tous azimuts : musique française, pour piano, romantique, certains remarquant tout de même que l'on ne peut tout traiter ! Nous en tenons compte déjà dans ce

bulletin, avec un article consacré à Henselt. Certains souhaitent une rubrique systématique "disques et livres parus", qui est malheureusement très lourde à gérer : si quelques bonnes volontés veulent la prendre en charge, je m'en réjouirai !

Précisons enfin que la plupart de ces personnes déclarent avoir connu la Société Alkan par des amis ; peut-être y a-t-il un lien avec le fait qu'elles ont répondu avec empressement à notre questionnaire ?

François Luguénot

## Alkan en Autriche

Depuis la fin du mois de mars, nous comptons un nouveau membre fort actif pour la cause d'Alkan : la pianiste autrichienne Margit Haider, qui a été mise en contact avec notre association grâce à Madame Christine Reisseger, de l'Institut Culturel Autrichien de Paris.

C'est en 1985 que Margit Haider a commencé à s'intéresser à la musique d'Alkan, suite à la lecture de l'article de Britta Schilling *Der Berlioz des Klaviers*, paru dans la *Neue Zeitschrift für Musik*, et qu'elle a décidé de consacrer son *Magistratarbeit*, à la Hochschule für Musik und darstellende Kunst de Vienne, à ce compositeur. La musique française ne lui était pas inconnue puisqu'auparavant déjà, elle s'était penchée sur le *Groupe des six* et l'intérêt tout particulier de ses membres pour J.Haydn. Son travail a donc consisté en la rédaction d'un mémoire d'une centaine de pages : *Drei Konzerte ohne Orchester von Charles-Valentin Alkan*, qui m'a paru tout à fait intéressant. Mais elle ne s'est pas contentée d'une approche musicologique : elle interprète cette musique avec un feu et une conviction étonnants. La cassette qu'elle nous a envoyée - s'agit-il d'un concert public ? -, et qui contient l'enregistrement du *Concerto* Opus 39, m'a particulièrement impressionné : l'interprète s'engage totalement dans cette oeuvre démesurée et athlétique, sans laisser la technique - et elle semble fort bien armée de ce côté ! - dominer son discours.

La musique française en général la fascine, depuis la le dix-huitième siècle jusqu'à nos jours, et elle joue les compositeurs de toutes ces époques, y compris des auteurs comme J.J.Cassanéa de Mondonville, G.Auric, L.Durey ou G.Tailleferre, que l'on n'entend guère en France. Les extraits de presse qui nous ont été communiqués sont très élogieux ; les critiques autrichiens, présents au concert du 16 mars 1988 à Linz, semblent avoir été autant sensibles au *Concerto* Opus 39 et aux deuxième et troisième suites d'*Esquisses* Opus 63, qu'aux qualités de leur interprète.

Elle devrait venir à Paris en juin 1990, et nous souhaitons vivement pouvoir organiser au moins un concert pour elle.

François Luguénot

## Nouvelles diverses

◆ La nouvelle formule de commande des disques et livres consacrés à Alkan n'a pas eu tout le succès que l'on pouvait peut-être en attendre. Etions-nous trop optimistes ? Il est vrai que l'on arrive vite à des additions élevées, malgré les prix de faveur souvent consentis. Nous persistons néanmoins, et avons même enrichi le catalogue des disques, avec notamment l'enregistrement fameux des *Douze études dans les tons mineurs* Opus 39 par Ronald Smith, malheureusement uniquement disponible en microsillons.

◆ L'Alkan Society nous a communiqué une copie de la partition du *Scherzo focoso* Opus 34 en si mineur d'Alkan, que nous n'avions pu trouver jusqu'ici. Elle fut pourtant éditée chez Brandus, éditeur de nombreuses autres oeuvres d'Alkan, et était, semble-t-il, encore disponible au début du siècle chez Joubert, successeur de Brandus (Hortense Parent, *Répertoire encyclopédique du pianiste*, deuxième volume : auteurs modernes. Paris, Editions du magasin musical Pierre Schneider, 1906, 4/1926). Il ne s'agit sans doute pas d'une oeuvre majeure du compositeur : elle est terriblement difficile, mais semble un peu superficielle. Elle débute à la façon du *Rondo brillant* Opus 106 de J.N.Hummel, avec d'emblée des croisements embarrassants ; la coda en si majeur, à elle seule, compose près de la moitié de l'ouvrage (neuf pages sur vingt-deux) !

♦ Le célèbre musicologue britannique Hugh Macdonald, lors de son récent passage à Paris, nous a fourni une copie du matériel d'orchestre du *Concerto da camera* Opus 10 en la mineur d'Alkan, qu'il a retrouvé dans une bibliothèque américaine, il y a quelques années - c'est la réduction pour piano seul qui est disponible aux éditions Billaudot. Cette partition éditée par Richault est très rare : on ne la trouve même pas à la Bibliothèque Nationale. L'orchestration d'Alkan est étonnante et bien peu *da camera* ; qu'on en juge : quintette à cordes, deux flûtes, deux clarinettes en la, hautbois, quatre bassons (effectif qui évoque immédiatement la *Symphonie fantastique* de Berlioz !), deux cors en la, deux cors en mi, deux trompettes en la, trois trombones et timbales, bref, un orchestre symphonique plus fourni que celui du premier concerto pour piano de P.I.Tchaïkovski ! Le conducteur n'a, semble-t-il, jamais été édité, mais Hugh Macdonald l'a reconstitué avec l'aide d'une de ses élèves. Ronald Smith a donné cette oeuvre en concert, mais avec un orchestre d'amateurs, qui a nuit à la qualité de l'exécution. On en attend donc toujours une création moderne digne de ce nom.

♦ Les éditions Gérard Billaudot viennent de rééditer les *Onze pièces dans le style religieux et une transcription du Messie de Haendel* Opus 70 d'Alkan, dans leur version originale pour orgue ou harmonium ou piano sans pédalier. Rappelons que les membres de la Société Alkan bénéficient d'une remise de dix pour cent sur les partitions d'Alkan éditées par Gérard Billaudot (14, rue de l'Echiquier, 75010 PARIS. Tél : 47.70.14.46) ; un catalogue des oeuvres éditées et récemment mis à jour a été joint au bulletin numéro dix.

♦ Madame Anne Chevereau, secrétaire de l'association *Les amis de George Sand*, et qui travaille sur les agendas de la romancière (1852 à 1876, ceux qui précèdent ayant été détruits), a noté sur ceux-ci qu'Alkan aurait rendu visite à George Sand les 17 et 22 février 1852. Sans plus de détails. Notons qu'une annonce concernant notre association sera publiée dans le numéro annuel de cette association, à paraître à la fin de l'été.

♦ Le mercredi dix mai, la pianiste Yvonne Le Lay a joué, au cours d'une manifestation intitulée *Art et humour montmartrois*, les *Variations à la vielle* d'Alkan.

♦ Au début du mois de juin, nous avons reçu une longue lettre de Mr Florent Ploquin, qui avait déjà pris contact avec notre association en 1987, sans suite de sa part. Il indique avoir à l'époque jugé notre «société par trop épigonale vis-à-vis de sa consœur britannique». Il explique ensuite qu'il a révisé son opinion, considérant que la vie musicale de notre pays ne pouvait en aucun cas se comparer à celle de nos voisins allemands et anglais. Il insiste sur le rôle socio-culturel marginal que joue la musique en France, sur la responsabilité des musicologues qui ont éludé la période allant de Rameau à 1870, à l'exception de Berlioz, sur le manque de curiosité des musiciens et mélomanes, et le préjugé dirigé contre toute musique de renommée récente.

A sa lettre, il joint une intéressante esquisse d'article de douze pages, où il tente d'expliquer les raisons de l'oubli dans lequel est tombé Alkan. Il invoque un solide préjugé contre les originaux et contre une musique résolument hors du temps, qui ne se rattache à aucune autre ; d'autre part, la réclusion dans laquelle se tint Alkan la plus grande partie de sa vie, et qui fut très dommageable à sa célébrité, lui paraît avoir une origine passionnelle obscure. D'un point de vue strictement personnel, j'avoue ne pas trop partager cette opinion qui consiste à voir dans Alkan un incorrigible marginal, phénomène inexplicable du siècle romantique, et porteur d'énigmes insondables. Avec Hugh Macdonald et Britta Schilling, je vois beaucoup plus en Alkan un romantique, certes original, mais profondément ancré dans son époque. Hugh Macdonald rappelle à ce propos qu'il y a soixante ans, on tenait Berlioz pour un compositeur inexplicable, tandis qu'aujourd'hui, on l'a remis à sa vraie place. La personnalité d'Alkan est bizarre ? Certes ! Mais que dire des Liszt, Schumann, Wagner, Musset ou Chateaubriand, dont certains furent fous à lier ? Affirmer que la musique d'Alkan ne se compare à aucune autre, c'est faire un peu vite l'impasse sur Moussorgski, Bartok, César Franck, etc... Ce qui ne lui enlève rien de sa qualité intrinsèque. Enfermer Alkan dans une tour d'ivoire ne me semble pas être un bon calcul, sinon celui de flatter les amateurs de bizarreries justement ! Je préférerais que l'étude de son "cas" soit l'occasion de prendre conscience d'un dix-neuvième siècle prodigieusement divers, dans lequel il a su créer une oeuvre passionnante et originale, mais tout à fait compréhensible. D'ailleurs, comme le rappelait Britta Schilling dans le cinquième bulletin, ses contemporains ne voyaient rien d'énigmatique en lui. Cela dit, le débat reste ouvert, et le fait que de nombreux alkaniens soient attirés et intéressés par un côté énigmatique et bizarre chez Alkan, prouve qu'il y a là un sujet à creuser.

♦ Jointe à ce bulletin, vous trouverez la nouvelle édition de la discographie exhaustive d'Alkan. Le prochain numéro devrait être accompagné d'un recueil des textes les plus importants publiés dans les dix premiers numéros de ce bulletin, revus et corrigés.

♦ Rappelons que tous les documents édités par la Société Alkan restent disponibles : les Bulletins numéro 1 à 12, les trois volets du catalogue, et la discographie (deuxième édition). Il suffit d'en faire la demande auprès du secrétaire.

## De l'écriture orchestrale d'Alkan

L'article ici traduit est extrait du bulletin numéro 31 de l'Alkan Society (janvier 1987), qui reproduit lui-même une conférence faite à la Thomas Coram Foundation, le 8 décembre 1986, par Harold Truscott. Si j'ai choisi de le proposer à nos lecteurs, c'est parce qu'il aborde un sujet tout à fait central chez Alkan : l'écriture de piano dite "orchestrale". Sitôt ce terme évoqué, on songe à Liszt, bien-sûr, à ses nombreuses transcriptions et paraphrases, et au style de ses compositions en général. Mais cette notion peut également s'appliquer à Alkan, auteur de pièces qui évoquent explicitement une référence orchestrale, notamment la *Symphonie*, le passionnant *Concerto* dont il est ici plus particulièrement question, et l'*Ouverture* Opus 39. Ces références ont même suscité des réalisations orchestrales par Karl Klindworth au siècle dernier, pour le premier mouvement du *Concerto*, et par Mark Starr ces dernières années. Notre but n'est pas de prendre parti dans ce débat, mais simplement de donner la position de l'auteur. J'ajouterai que les références à un répertoire globalement délaissé (Sibelius, Dussek...) ne peuvent qu'intéresser ceux qui, nombreux dans notre association, sont curieux de toute musique mal connue. Nous avons ajouté en fin de texte quelques extraits de la partition du *Concerto* Opus 39 d'Alkan, cités par l'auteur, ainsi que quelques notes d'éclaircissement.

---

Qu'entends-je par le terme de *pianisme* ? J'entends par là : la qualité pianistique d'une musique conçue en tenant compte de la sonorité du piano - celle-ci étant aussi caractéristique que celle de n'importe quel autre instrument ou groupe d'instruments -, des possibilités d'exécution au clavier, des formes et tournures les mieux adaptées au piano, des positions de la main et des doigts qui sont les plus naturelles. Pour y parvenir, il me semble indispensable que le compositeur soit lui-même un pianiste de bon niveau. On trouve une grande quantité de musique mal écrite pour le piano, bien que conçue par d'éminents compositeurs : ceux qui ne sont pas eux-mêmes pianistes peuvent en effet avoir les idées les plus bizarres sur la question. De fait, beaucoup de grands compositeurs ont écrit pour le piano sans réellement comprendre le problème d'un point de vue pratique - Sibelius par exemple. Il est considéré, et à juste titre, comme étant essentiellement un symphoniste. Le nombre d'oeuvres grâce auxquelles il est connu reste étonnamment réduit - huit symphonies, en comptant l'oeuvre de jeunesse *Kullervo*, le concerto pour violon, huit ou neuf poèmes symphoniques, quelques suites de musique de scène, et un quatuor à cordes de la maturité. Pourtant, une grande partie de toute sa musique publiée est constituée de recueils de musique pour piano, auxquels il faut ajouter la Sonate pour ce même instrument. Bien qu'il ait écrit une grande quantité de cette musique quand il avait des problèmes d'argent, cette explication ne s'applique pas à ses dernières années, plus prospères. Toujours il retourna au piano, qu'il ne comprit jamais d'un point de vue pratique, comme s'il était déterminé à le conquérir. Sa Sonate pour piano fut écrite en 1897, alors qu'il avait vingt-huit ans. La même année, il composa sa suite *Karelia*. Dans le premier mouvement de la suite (*Intermezzo*), on pourrait penser que Sibelius a simplement poursuivi ce qu'il avait déjà écrit dans les premier et dernier mouvements de la Sonate. A l'écoute d'un arrangement pour piano de cet *Intermezzo*, il est clair qu'il est de la même veine que le finale de la Sonate, dont il pourrait aisément faire partie : le finale de la Sonate sonne comme l'arrangement d'un original pour orchestre. Toute la production pour piano de Sibelius n'est certes pas aussi orchestrale que sa Sonate, mais en règle générale, quand son écriture est plus pianistique, les idées manquent de caractère. Je pense qu'il lui était très difficile d'avoir des idées à la fois réellement bonnes et authentiquement pianistiques. J'y vois cinq exceptions : les trois Sonatines Opus 67 et les deux Rondinos Opus 68. Dans ces oeuvres splendides, il résout le problème par un extrême dépouillement d'écriture.

Ce dont je viens de parler peut s'appliquer à certains aspects de l'écriture de piano d'Alkan. Le débat, ou plus souvent le procès, concernant une écriture orchestrale au piano, se pose chez nombre de compositeurs, Schubert par exemple, mais également Alkan. Ce que j'entends ici par écriture orchestrale n'est cependant pas aussi clair que dans le cas de la Sonate pour piano de Sibelius - en effet, celle-ci est simplement un exemple de musique écrite pour un instrument inadéquat, par un compositeur dont l'idiome est l'orchestre, et qui sonne comme un arrangement de musique orchestrale. Ce dont je parle ici est plus subtil. Une musique pour piano de grande ampleur, mettant à contribution une grande partie, voire tout le clavier, à l'instar de ce que fait souvent Alkan, est quasiment systématiquement condamnée par certains critiques parce qu'étant orchestrale, et appartenant de plein droit à l'orchestre plutôt qu'au piano. La sonate pour piano en si bémol majeur Opus 106 de Beethoven, la *Hammerklavier*, est dans ce cas : elle est souvent considérée comme demandant trop au piano, et ressortissant réellement à la musique orchestrale. Le chef d'orchestre Felix Weingartner prit la peine de l'orchestrer<sup>1</sup> et il admit plus tard, après bien des difficultés, que Beethoven savait ce qu'il faisait quand il avait écrit l'oeuvre pour le piano ! Les trois Sonates pour

---

1 - Il existe aussi une transcription pour orchestre de Richard Wagner. (NdT)

piano de Brahms ont également été décrites comme étant des symphonies dans lesquelles le compositeur attendait des deux mains ce dont seul un orchestre peut se tirer. Cette opinion a son origine dans le commentaire de Schumann affirmant que les sonates de Brahms étaient des «symphonies déguisées». Il se référait par là au caractère et à l'ampleur des oeuvres, et non au fait qu'il ne s'agissait pas de musique pour piano. On peut donc s'attendre à ce que toute oeuvre de grande envergure, du type d'une sonate pour piano, soit qualifiée d'orchestrale par certains critiques. Il y a quelques années, le pianiste-compositeur John McCabe examina une de mes propres sonates pour piano, une oeuvre de grande ampleur. Il affirma qu'elle suggérait une musique orchestrale, mais quand il considéra l'idée d'une orchestration, il réalisa que ce serait un travail extrêmement compliqué, voire impossible. En d'autres termes, bien que suggérant un orchestre en raison de ses vastes dimensions, il s'agissait toujours de musique pour le piano.

Le Concerto d'Alkan, composé des numéros huit, neuf et dix des *Etudes dans les tons mineurs* Opus 39, nous permettra d'aborder tout de qu'on peut désirer savoir sur l'aspect pianistique de l'écriture du compositeur, y compris sa dimension orchestrale. En fait, l'immense premier mouvement nous suffira. Cette colossale composition, dans laquelle tant la partie d'orchestre que de piano solo doit être jouée par le pianiste, est presque, bien que pas totalement, unique. Précisons que la sonate en fa mineur de Schumann ne sera pas prise en considération ici<sup>2</sup>. Il y a deux précédents au Concerto d'Alkan, l'un d'eux étant, si l'on peut dire, non intentionnel. Le premier, écrit pour clavecin, est le *Concerto italien* de Bach, dont la taille n'est en rien de comparable à celle de l'oeuvre d'Alkan. Une telle ampleur était inconcevable dans l'esprit de la musique baroque, qui, dans son essence, n'induisait pas de terribles différences de caractère entre la musique destinée au groupe orchestral, et celle des parties solistes. La principale différence consistait en une écriture bien adaptée à l'instrument solo, notamment en ce qui concerne l'ornementation, ceci afin de souligner la différence de sonorité entre les cordes de l'orchestre et les solistes. Avec l'orchestre symphonique du concerto classique, plus développé, et *a fortiori* du concerto romantique, ce fut une autre histoire. Dans son Concerto solo, Alkan se trouvait donc confronté à un épineux problème, inconnu de Bach. Néanmoins, la différence entre le groupe orchestral et le soliste est très claire dans l'oeuvre de Bach. L'autre oeuvre, que j'ai appelée non intentionnelle, est de Chopin. Celui-ci écrivit deux concertos pour piano normaux - celui en fa mineur en 1829 et celui en mi mineur en 1830. En 1832, il commença un troisième concerto en la majeur. Il l'ébaucha, acheva même peut-être le premier mouvement, puis il l'abandonna. En 1841, il le récrivit pour piano seul, arrangeant les tutti orchestraux pour piano et le faisant paraître comme *Allegro de concert* Opus 46 ; mais le concerto originel reste pleinement visible dans cette pièce. J'ai appelé l'oeuvre *non intentionnelle* car elle n'était pas destinée au piano seul lors de sa conception, au contraire de celle d'Alkan. Pour autant que je puisse le savoir, Alkan n'envisagea jamais un véritable orchestre dans son Concerto Opus 39. Chopin n'essaya nulle part ailleurs non plus de suggérer un orchestre et un piano en même temps.

Je voudrais signaler que quand je me réfère à l'orchestre dans cette discussion au sujet du premier mouvement du Concerto Opus 39, il s'agit des suggestions orchestrales d'Alkan. Rien, dans l'introduction du Concerto d'Alkan, ne suggère autre chose qu'une musique pour piano, audacieuse, pleine de force, très souvent en accords, s'éclairant un moment d'une lueur plus tendre, un peu avant la moitié du passage [Exemple 1]. A la fin de l'introduction, la ligne mélodique très simple, doucement ponctuée d'accords, évoque une transition vers quelque chose de nouveau [Exemple 2]. Pris tel quel, rien n'y fait penser à autre chose qu'à de la musique pour piano. D'un autre côté, on n'y trouve rien qui ne puisse aussi être joué par un orchestre, à une exception près cependant. En effet, orchestrer ce passage ne poserait pas de difficultés, sauf en ce qui concerne le *tremolando* à la main droite. A cette exception près, Alkan réussit une pièce magistrale qu'on ne pourrait mieux qualifier que de *compromis*, ce qui, dans les passages orchestraux de ce Concerto, est une de ses plus grandes qualités : l'aptitude à suggérer un orchestre sans être orchestral.

Le *tremolando* est un important aspect de l'écriture pour piano en général, et de celle d'Alkan en particulier. Au dix-neuvième siècle, les oeuvres orchestrales furent souvent arrangées pour quatre mains ou piano seul. Dans le cas des concertos pour piano traditionnels, l'arrangement était écrit pour deux pianos, la partie orchestrale étant dévolue au deuxième piano. A certains égards, spécialement pour des questions de couleurs, le piano n'était pas satisfaisant, bien sûr. Cela ne posait pas de problème dans la mesure où la restitution des couleurs n'était pas le but de l'arrangement, et où on ne l'y cherchait pas. Un des sujets les plus obscurs reste le *tremolando*, point sur lequel les critiques semblent avoir perdu leur sens commun. Un des effets orchestraux les plus marquants est le *tremolando* aux cordes. Ceci est particulièrement saillant chez Sibelius par exemple, et aussi chez Bruckner. Si on écoute un arrangement pour piano du début de la quatrième symphonie de Bruckner par exemple, on constatera que le son du *tremolando* au piano ne se substitue pas à celui des cordes. Les critiques objectent que de tels procédés au piano ne remplacent pas l'original, et ils ont raison ; mais quand un compositeur utilise le *tremolando* dans une oeuvre originale pour piano, ils persistent, disant qu'il écrit orchestralement pour le piano. Ils ne peuvent jouer sur les deux tableaux.

2 - Et pour cause : la dénomination de *Concerto sans orchestre* pour cette sonate n'est pas de Schumann mais de son éditeur Tobias Haslinger, qui estimait que l'oeuvre était tellement longue, insolite, et orchestrale, que le simple qualificatif de Sonate ne suffirait pas ! (NdT)

C'est son incapacité à restituer le *tremolando* orchestral qui rend justement ce procédé pianistique ! C'est donc un moyen technique tout à fait légitime au piano, quand il s'agit de musique destinée à cet instrument. Un compositeur qui l'utilise pour son effet pianistique dans une oeuvre pour piano n'écrit donc pas orchestralement, il écrit pianistiquement. Pour en revenir au Concerto d'Alkan, ce qui ressort de ce grand passage d'introduction, en termes de sonorité de piano, est l'utilisation de *tremolandos* à la main droite [Exemple 3]. En outre, tandis que ceux-ci évoquent vaguement l'orchestre, on reste très près de la technique de clavier, dans la mesure où ils sont joués vers l'aigu du piano. Habituellement en effet, quand on utilise un *tremolando* au piano dans le cadre de l'arrangement d'une oeuvre pour orchestre, on l'écrit plutôt dans le grave du clavier. Alkan l'écrit dans l'aigu, ce qui fait qu'il obtient dans ces mesures une vague allusion orchestrale, sans compromettre le caractère pianistique de la formule. Seul le piano est susceptible de produire la sonorité qui émane de ces mesures, ce qui est excellent musicalement, et ne se substitue à rien d'autre<sup>3</sup>.

Le plan du mouvement qu'Alkan adopte évoque un autre compositeur plus ancien, Dussek<sup>4</sup>, et ce d'une façon fort intéressante. Le concerto pour piano classique, tel qu'établi par Mozart, comportait quelques usages que la majorité des compositeurs s'efforçait de suivre dans ce type d'oeuvre. Dussek, bizarrement, ne respecte pas la tradition. Mozart commence habituellement l'entrée du soliste avec quelque déclamation virtuose de caractère soliste, pas nécessairement thématique, et s'oriente ensuite vers une version soliste du principal thème orchestral. C'est quand il arrive à la seconde exposition que le soliste affirme son indépendance en la commençant par un nouveau thème qui lui est totalement propre, et que l'orchestre peut ensuite partager ou pas. Dussek renverse le procédé : son soliste commence avec un matériau complètement nouveau, mais utilise un second sujet du thème principal qui a déjà été joué par l'orchestre avant son entrée. C'est le plan de Dussek qu'Alkan suit dans son Concerto. Un autre trait de Dussek qui apparaît dans ses sonates et ses concertos est son amour pour les très longs passages de transition. Alkan le suit aussi à cet égard.

Il y a encore une troisième voie dans laquelle Alkan s'engage à la suite de Dussek. Dans le concerto classique, une place était laissée vers la fin du premier mouvement, et parfois des autres mouvements, pour une cadence improvisée, ce qui signifiait que la majeure partie de la coda du mouvement était dévolue à l'improvisation. L'improvisation était d'ailleurs une caractéristique du jeu de piano à cette époque : Mozart et Beethoven furent deux maîtres en ce domaine. Plus tard, cet art régressa, et en fin de compte disparut. Aujourd'hui, les interprètes jouent généralement des cadences écrites soit par le compositeur ou quelqu'un d'autre, soit par eux-mêmes. L'inconvénient en est que l'on entend parfois des cadences tout à fait inadaptées, qui ruinent l'équilibre du mouvement. Beethoven résolut personnellement le problème en écrivant une cadence qui fait partie intégrante du premier mouvement de son Concerto *l'Empereur*. Partant, Beethoven passe souvent pour avoir éliminé la cadence. C'est ce qu'il fit dans cette oeuvre-là, mais il ne pouvait éliminer le concept même de cadence improvisée, qu'on va parfois jusqu'à lui attribuer. Le plus grand compositeur n'est en mesure de résoudre un tel problème que dans le cadre de ses propres compositions. Dussek résolut lui aussi la question, bien que personne ne le signale. C'était un pianiste virtuose, et on aurait pu s'attendre à ce qu'il maintînt une cadence pour ses propres exécutions de ses concertos. Il ne le fit pas, excepté pour ses trois premiers concertos. Dans les neuf autres, il n'y a pas place pour la moindre improvisation, de même que dans le Concerto d'Alkan. Il y a assez de virtuosité dans les oeuvres de ces deux compositeurs pour la rendre inutile. Je n'insinue pas qu'Alkan fut vraiment influencé par ce compositeur de grande valeur, bien que sous-estimé, mais nombreux sont ceux qui lui doivent beaucoup, et Alkan pourrait être de ceux-là.

Je voudrais choisir quelques points qui sont pianistiquement et musicalement du plus grand intérêt dans ce Concerto. Un des moments les plus étranges est ce long passage où le rythme du thème d'entrée de l'orchestre est légèrement frappé sur une note ou en octave, interrompu de brusques *tremolandos*, et opposé au second sujet

3 - J'avouerais être un peu plus nuancé. Le fond du débat est bien tel que l'expose l'auteur. Pourtant, la frontière entre un *tremolo* - ou plus exactement une *batterie* - strictement pianistique, et une évocation orchestrale, est très floue. Car dans ses transcriptions (par exemple celle du troisième Concerto pour piano en ut mineur de Beethoven), Alkan use également du *tremolando* à des moments où il s'agit de transcrire un *tremolando* d'orchestre ; d'autre part, dans ce Concerto, tous les *tremolos* ne sont pas écrits dans l'aigu. Je crois qu'il faut aussi tenir compte de la façon de jouer ces *tremolandos*. Prenons un exemple : dans son ouvrage *Réflexions faites*, Alfred Brendel souligne que dans le climax de la transcription que Liszt a réalisée de la *mort d'Isolde* de Wagner, l'emploi du *tremolando* est tout à fait inadéquate, et sans doute ce grand pianiste est-il bien placé pour en juger. D'un autre côté, il est étonnant qu'un aussi grand connaisseur du piano et de ses possibilités que Liszt se soit à ce point trompé dans un passage aussi important ! La question qui se pose alors est : savons-nous bien comment il faut jouer et faire sonner ce que Liszt note par un *tremolo* ? La réponse est loin d'être évidente, et l'on devine alors tout un pan de recherches fort peu engagées sur la façon de jouer la musique romantique de piano. (NdT)

4 - Johann Ludwig Dussek (Jan Ladislav Dusík), compositeur tchèque né en 1760 et mort en 1812, qui vécut de longues années à Paris. Excepté trois quatuors à cordes, deux oeuvres théâtrales et une messe, il se consacre entièrement au piano, pour lequel il compose de nombreuses sonates, oeuvres à variations, treize concertos, et des oeuvres de musique de chambre. Ses sonates constituent sans doute le meilleur de la production. Souvent d'une grande difficulté, elles anticipent sur Chopin et Schumann. (NdT)

mélodique [Exemple 4]. C'est là un climat diamétralement opposé à la chaude atmosphère lyrique qu'il engendre dans sa présentation originelle, qui est celle que nous entendons habituellement [Exemple 1]. Ici nous devons de nouveau mentionner Sibelius, la mélodie entendue indirectement sous des octaves répétées offrant une étrange ressemblance avec un passage du troisième mouvement de sa quatrième symphonie. Sibelius développe ensuite ce passage dans une d'autres registres, mais sur la longueur du passage en question, la tessiture est la même dans les deux cas. Il est peu vraisemblable que Sibelius ait été influencé par ce passage du Concerto, car il est presque certain qu'il ne connaissait pas la musique d'Alkan, celui-ci étant malgré tout oublié depuis fort longtemps. Ensuite, le passage orchestral de Sibelius se développe beaucoup trop loin des mode, climat, et matériau de la symphonie dans son ensemble pour être autre chose que de l'authentique Sibelius. Cela dit, des dizaines d'années avant que cette symphonie ne soit écrite, avant même que Sibelius ne soit né, avec une stupéfiante prescience, Alkan, dans ce passage, rivalise avec les idées du vingtième siècle de Sibelius qui ne sont néanmoins pas hors de propos dans ce mouvement de Concerto. Alkan fait naître cette idée dans un contexte tout à fait différent, et pour un instant, ces deux compositeurs si éloignés l'un de l'autre, marchent ensemble, unis par une étrange camaraderie, et pour seulement se séparer et ne jamais plus se rencontrer.

Ma dernière remarque concerne la colossale coda du mouvement. Elle illustre la connaissance qu'Alkan avait du piano en matière de suggestion orchestrale, cette fois dans une voie différente et peut-être extrême. Le passage commence par un doux trille grondant doucement dans le grave, et à l'opposé, à l'extrême aigu du clavier, des accords joués staccatos, à la limite de l'audibilité [Exemple 5]. C'est déjà là une évocation remarquable, mais notez bien la manière dont il conduit le volume sonore à graduellement augmenter : sans modifier les registres, il accroît le volume et l'intensité - procédé que les critiques ne remarquent jamais - et il remplit d'échos grondants l'espace entre les deux extrêmes - presque la totalité du clavier -, ajoutant simplement à la fin une octave à la note de basse isolée [Exemple 6]. Ainsi, de ce qui à la lecture peut apparaître maigre et inadéquat, il tire un crescendo tout puissant qui conduit au thème en accords du tutti orchestral initial, volume à fond.

Harold TRUSCOTT  
Traduction François Luguenot

Exemple 1

Musical score for Exemple 1, marked "Lryuto." It consists of two staves (treble and bass clef) in a key signature of two sharps (D major). The music features a melodic line in the treble clef and a more rhythmic, accompanimental line in the bass clef. The tempo is indicated as "Lryuto." (Lento).

Exemple 2

Musical score for Exemple 2, marked "Dolce ed espressivo." and "pp." It consists of two staves (treble and bass clef) in a key signature of two sharps (D major). The music features a melodic line in the treble clef and a more rhythmic, accompanimental line in the bass clef. The tempo is indicated as "Dolce ed espressivo." and the dynamic marking is "pp." (pianissimo).

Exemple 3

Two systems of piano accompaniment. The first system features a complex rhythmic pattern in the right hand with many sixteenth notes and a more active bass line. The second system continues this pattern with similar complexity. Dynamic markings include *sf* in the first system.

Exemple 4

Two systems of piano accompaniment. The first system has a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line with some rests. The second system continues with similar accompaniment. Dynamic markings include *p sempre.* and *p*.

Exemple 5

Two systems of piano accompaniment. The first system has a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a complex, dense rhythmic pattern in the bass line. The second system continues with similar accompaniment. Dynamic markings include *p*.

Exemple 6

Two systems of piano accompaniment. The first system has a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a complex rhythmic pattern in the bass line. The second system continues with similar accompaniment. Dynamic markings include *cresc: molto.*

## Un autre grand centenaire : Adolph Henselt

Si 1988 a marqué le centenaire de la mort d'Alkan, 1989 marque celui de la mort d'un autre grand pianiste-compositeur, qui par bien des points peut se comparer à Alkan, à commencer par l'oubli dans lequel il est tombé : Adolph Henselt.

Adolph Henselt - ou *von* Henselt, après son anoblissement par le tzar de Russie - naquit à Schwabach, près de Nürnberg en Bavière, le 12 mai 1814, soit un an après Alkan - on a vu qu'il mourra un an après lui. Il avait à peine trois ans quand ses parents allèrent s'installer à München, où sa mère mourut peu après. Comme Alkan, il commença par étudier le violon, à l'âge de six ans, mais l'abandonna rapidement pour le piano pour lequel il montrait des dispositions étonnantes : un jour que sa soeur ne venait pas à bout d'une pièce de Weber, il se mit au clavier, et bien qu'il n'eut jamais reçu la moindre leçon, lui montra comment s'y prendre ! Il commença par étudier avec un certain Conrad Dinkler, un neveu du compositeur Aloïs Schmitt, puis profita, dès l'âge de treize ans, des conseils éclairés, ainsi que de l'affection quasi-maternelle, de la Conseillère Fladt, elle-même ancienne élève de Meyerbeer et Weber. Le 12 mars 1829, âgé de quatorze ans, il donne son premier concert public, avec le premier mouvement du concerto pour piano en ut majeur KV 467 de W.A.Mozart, une fantaisie sur le Freischütz de Weber, et un rondo de Kalkbrenner. Grâce à l'aide du roi Louis I de Bavière, il peut, trois ans plus tard, aller travailler avec J.N.Hummel à Weimar. Il n'y reste que quelques mois - six à huit selon les sources -, et il semble que le contact entre le jeune champion et l'homme établi ne se soit pas bien fait. Pourtant, à l'instar de Chopin, Henselt restera un disciple de cette école du legato rigoureux, que Hummel avait porté à un degré élevé ; sans doute cherchait-il auprès de lui plus de feu et de passion ! De retour à München, il donne un concert comprenant pour la première fois des compositions personnelles. En 1832, il se rend à Vienne pour étudier le contrepoint pendant deux ans avec Simon Sechter ; dans le même temps, stimulé en cela par les succès de Thalberg, il s'épuise dans des exercices qui lui prennent jusqu'à seize heures par jour - on pense au jeune Liszt, après qu'il eut entendu Paganini - au point que sa santé en souffre. Il quitte cette ville sans presque y avoir donné un vrai récital - ni d'ailleurs être allé au concert - ; en 1836, il se contente d'apparaître lors de deux concerts, dans le troisième concerto pour piano en ut mineur de Beethoven, et dans le concerto en mi bémol de Moscheles, et d'accompagner le violoniste Fansa et le violoncelliste Merk. Durant l'été 1836, il se rend à Carlsbad, où il rencontre Chopin. A Weimar, il retrouve son ancien professeur Hummel, qui affirma à cette occasion n'avoir plus rien à lui apprendre. Le 24 octobre 1837, il se marie à Breslau avec Rosalie Manger. Sa renommée est alors extraordinaire, et on le tient pour un des plus grands pianistes du monde. A Leipzig, il est reçu avec chaleur par Schumann et Mendelssohn ; le premier écrit alors à son sujet un article particulièrement élogieux : «Un des pianistes les plus considérables de notre époque, doublé d'un compositeur débordant de puissance créatrice, fit ce soir sa première apparition publique à Leipzig. On a déjà tant parlé et écrit sur lui, il s'est fait une place avec une telle rapidité, que ses moyens doivent être extraordinaires - ce qu'on a en effet pu constater.» Au cours de ce concert, il joue le *Konzertstück* de Weber, pièce pour laquelle il eut toute sa vie une particulière affection. A Dresde, quelques jours plus tard, il donne son dernier récital en Allemagne et, après un concert à Varsovie où il accompagne le violoniste Henri Vieuxtemps, il arrive à Saint-Pétersbourg dans les premières semaines de 1838. Il y reçoit un accueil extrêmement brillant, qui relègue dans l'ombre toutes les célébrités locales. Il décide alors de s'y fixer, et ne fera plus désormais que quelques voyages annuels en Allemagne, à Paris, ou Londres, mais sans y donner de concert. Il est mis au pinacle par la haute société Russe et jusque par le couple impérial, qui lui fournissent amis, spectateurs et élèves. Il est promu pianiste de la cour. Dès lors, il se consacre essentiellement à l'enseignement, et est nommé inspecteur de l'enseignement musical des "établissements impériaux d'éducation des jeunes filles nobles". Sa carrière de virtuose est alors bien finie : on l'entendra encore quelques fois à Moscou, Riga, Saint-Pétersbourg, puis plus rien ! En quatre ans et vingt-cinq concerts, il avait donc conquis l'Europe et se retirait de la scène, pour mourir, pratiquement oublié, le 10 octobre 1889.

Si la biographie du personnage sort déjà de l'ordinaire, l'individu est quant à lui encore plus extravagant. Dans sa préface à la partition du Concerto Opus 16, R.Lewenthal écrit : «La vie de Henselt fut une complète frustration, tant pour lui que pour un monde que ses talents auraient pu, et dû, mieux servir. Ce fut un pianiste qui ne joua pas, un compositeur qui ne composa pas, un professeur qui n'enseigna pas.»

Comme Chopin ou Alkan, Henselt avait en effet le public en horreur. Chaque concert était pour lui une épreuve nerveuse terrible, et l'on peut penser que ce fut avec soulagement qu'il trouva une situation dans laquelle il pouvait s'abstenir de la moindre apparition publique. Paradoxalement, il aimait enseigner, mais tuait, stérilisait, ses élèves - à Saint-Pétersbourg, on disait «Henselt tue». On peut en fait supposer qu'enseigner lui apportait la satisfaction d'être le maître : ses élèves constituaient un public sur lequel il régnait. Si son influence en Russie se répandit certainement à travers l'Institution Impériale pour Jeunes Filles, seul Sverev émergea parmi ses élèves, qui fut lui-même le professeur de Scriabine et Rachmaninov. Dans le même temps, il continuait à travailler sa technique avec

autant de détermination, mettant en oeuvre des méthodes peu habituelles. Il utilisait en particulier un petit clavier muet qu'il emportait partout avec lui, et dont il jouait sans arrêt, même en société, voire entre chaque apparition d'un concert, et même sitôt après celui-ci ! Il y avait chez lui une sorte de masochisme, ou d'immolation dans le travail. Chaque matin, tout en lisant la Bible, il jouait durant des heures les fugues de Bach, sur un piano dont les marteaux étaient condamnés et produisaient un bruit de squelette agité par le vent ! Chaque matin également, il se torturait à la barre fixe et s'imposait des exercices physiques terribles, ainsi que des marches épuisantes.

Henselt interprète semble avoir été tout à la fois génial et bizarre. Nous avons dit combien durant sa brève carrière publique il fut fêté, mais bien des années plus tard, Wilhelm von Lenz confirme l'excellence de son legato, les pianissimos inouïs qu'il obtenait, et qui faisaient dire à Liszt qu'il avait une «patte de velours». Des exercices spéciaux, sans doute alliés à une prédisposition naturelle, lui permettaient des écarts considérables, qu'il exploita pleinement dans ses oeuvres. Il est en fait l'aboutissement de cette école illustrée par Clementi, Hummel, Field, et Weber, bien que ses contemporains estiment justement qu'il signe la mort de ce courant ; ils se réfèrent par là plus à l'âme de ses interprétations qu'à la mise en oeuvre strictement technique. Comme Chopin, il s'oppose donc au style délibérément orchestrale d'un Liszt. Il eut toute sa vie une prédilection particulière pour Weber, alors qu'on a un peu négligé de nos jours ce répertoire. Pourtant, il fut la référence, voire le cheval de bataille, de Chopin, Liszt, Tausig et tant d'autres. Il faut peut-être y voir une sensibilité différente de la nôtre - Weber est un romantique allemand, dans le plein sens du terme -, et aussi une façon de le jouer aujourd'hui inadéquate. On rencontre le même phénomène avec Paganini : on fustige ses compositions, qu'on juge creuses et clinquantes, et on oublie qu'il a bouleversé tous les plus grands musiciens de son temps : Schubert, Schumann, Chopin, Liszt, etc... Non content de jouer Weber, Henselt révisa et édita ses principales oeuvres pour piano, selon la mode du temps qui consistait à ajouter son grain de sel un peu partout. Une fois installé en Russie, il publia de nombreuses oeuvres revues par ses soins - voir le Catalogue ci-dessous -, dans lesquelles il va jusqu'à modifier l'harmonie et toute la physionomie des traits. C'était aussi la façon de faire de Tausig et Liszt, mais ce dernier prend toujours garde de laisser en regard la version originale. L'attitude de Henselt au piano était plutôt déroutante. En fait, sitôt à son clavier, il oubliait tout le reste, et se concentrait totalement sur son interprétation. C'est ainsi qu'il n'hésitait pas à répéter plusieurs fois de suite la même oeuvre, qu'il estimait pouvoir mieux jouer ; souvent, il soulignait les passages les plus intenses d'une oeuvre en chantant - on pense immédiatement à Glenn Gould bien entendu ! D'ailleurs les témoins de son époque soulignent le caractère chantant de son jeu, et de ses compositions également.

Henselt compositeur ne fut pas beaucoup plus heureux : alors que Liszt ou Alkan se retiraient du monde vers l'âge de trente ans pour mieux produire, l'inspiration de Henselt se tarit peu à peu après son retrait de la scène. En 1851, il écrit à Liszt qu'il n'a plus aucune inspiration, et à La Mara qu'il se méprise de ne pas avoir pu donner plus qu'il n'a fait, alors qu'il avait du génie ! Ce sont là de tristes confessions, d'autant plus regrettables qu'il est vrai que Henselt nous a laissé de véritables chefs d'oeuvres. Ce en quoi il diffère profondément d'Alkan, c'est par le caractère beaucoup plus "habituel" pour nous de ses compositions. Habituel ne signifie pas *normal*, mais conforme à la connaissance partielle que nous avons de la musique romantique. Rythmiquement comme harmoniquement, ses oeuvres sonnent comme du Chopin ou du Schumann, sans bravoure inutile. Ses mélodies sont extrêmement chantantes et belles. Il est rigoureux, et le rubato est beaucoup moins abondant chez lui que chez Chopin ; von Lenz y voit un trait profondément germanique, qu'il oppose à la frivolité et au caractère fantasque des salons parisiens. Pour lui comme pour La Mara, Henselt devient une sorte de héros allemand, d'incarnation du génie de ce peuple.

C'est par la mise en oeuvre du matériau qu'il fait oeuvre originale et se mesure aux plus grands. La façon, par exemple, dont il sait varier discrètement un thème à chaque réexposition est merveilleuse, d'autant que ces altérations vont toujours dans un sens éminemment dramatique. Dans la deuxième partie du premier Impromptu par exemple, le thème, très simple, est répété trois fois (Exemple 1), et subit chaque fois de subtiles altérations qui donnent tout son charme à cette page. Dans cet exemple, on remarque un autre procédé cher à Henselt : l'utilisation de grandes extensions, que ses mains lui permettaient. Contrairement à Weber, voire Rachmaninov, il ne se contente pas de plaquer des accords plus étendus que ses collègues, mais il superpose les lignes mélodiques, les contrepoints, et aboutit à une musique extrêmement riche et belle (voir le quatrième Impromptu à l'exemple 2). Cet espacement des lignes procure une grande clarté, alors que des superpositions de petits d'intervalles, surtout dans le grave du piano moderne, sonnent confuses : pour qui peut les jouer, les dixièmes sont beaucoup plus belles que les tierces ! Ces grands écarts sont également utilisés dans des accompagnements de main gauche qui embrassent une étendue considérable, beaucoup plus grande que chez les autres pianistes. Au début de la Ballade Opus 41 par exemple (Exemple 3), les sextolets de croches ondulent sur quatre octaves, et apportent une richesse de son extraordinaire. Cette oeuvre magnifique comporte d'ailleurs bien d'autres passages remarquables (Exemples 4 à 6), qui font penser aux meilleurs morceaux de Chopin ou Schumann - notamment ses Kreisleriana. L'irrésistible amplification progressive du thème en sol mineur, qui anime tout de centre de l'oeuvre, n'est pas le moins extraordinaire.

Exemple 1

Premier Impromptu Opus 17

1re exposition

Musical score for the first exposition of the first impromptu. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. The music features a melody in the treble staff with a dynamic marking of *p* (piano) and a bass line in the bass staff. There are fingerings indicated as 5 and 4 5.

2me exposition

Musical score for the second exposition of the first impromptu. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. The music features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff.

3me exposition

Musical score for the third exposition of the first impromptu. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. The music features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff.

4me exposition

Musical score for the fourth exposition of the first impromptu. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. The music features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff.

Musical score for the first impromptu, second system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three sharps (F-sharp, C-sharp, G-sharp). The time signature is 3/4. The music features a melody in the treble staff with a dynamic marking of *p* (piano) and a bass line in the bass staff.

Exemple 2

Musical score for the second impromptu, first system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three sharps (F-sharp, C-sharp, G-sharp). The time signature is 3/4. The music features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff.

Musical score for the second impromptu, second system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three sharps (F-sharp, C-sharp, G-sharp). The time signature is 3/4. The music features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. There are performance markings *legato* and *m.s.* (mezzo-soprano).

Quatrième Impromptu

Exemple 3

Ballade Opus 31

Thème initial

*Cantabile.*  
*a tempo.*  
*p*

Exemple 4

Partie centrale en sol mineur

1re exposition

*Allegro agitato.*  
*sempre legato possibile.*  
*a piacere.*  
*p*

Exemple 5

2me exposition

*impetuoso.*  
*a tempo.*  
*ff*

Exemple 6

3me exposition

*a tempo.*

Exemple 7

Deuxième Impromptu

*Presto agitato* ♩ = 92  
*ben marcato il canto*

Exemple 8

*a tempo*  
**SOLO.**  
*ff*  
*f*  
*a tempo*  
*espressivo*  
*espress.*  
*poco riten.*  
*p*

Exemple 9

*sempre legato*  
*cresc.*  
*rit.*  
*espress.*

Exemple 10

*a tempo*  
*dim.*  
*p legato possibile*  
*cantabile misterioso*  
*p marcato*  
*m*

Exemple 11

*f appassionato*  
*cresc.*  
*ff*

Toutes ces subtilités d'écriture ne sont pas aisées à rendre pour des mains "normales", surtout dans les mouvements très vifs indiqués par le compositeur (voir le deuxième Impromptu, qui rappelle l'Étude Opus 25/1 de Chopin, à l'exemple 7). Les Études Opus 2 et 5 méritent à elles seules tout un chapitre tant elles recèlent de beautés dignes des plus grandes réussites du genre. Une mention particulière doit être faite sur le Concerto Opus 16, qui tranche par ses dimensions sur le reste de la production de Henselt. Réputé pour être plus redoutable que le deuxième concerto pour piano de Brahms, c'est pourtant d'abord une pièce de musique magistrale, où la virtuosité n'est point gratuite. Henselt, ne s'estimant pas satisfait de son interprétation, ne le jouera jamais lui-même. C'est Clara Schumann qui le créera, et Liszt et von Bülow en feront un de leurs chevaux de bataille. C'est une oeuvre qui demande une résistance physique exceptionnelle, dans la mesure où le pianiste est sollicité au plus haut niveau, pratiquement sans interruption. Rien que l'entrée du piano (Exemple 8) crée la stupéfaction lors d'une première écoute. Mais encore une fois, cette abondance de notes ne doit jamais se traduire par le moindre empatement ni par une quelconque brutalité. Le second mouvement, longtemps resté au répertoire, est un autre exemple de ces amples accompagnements qui donnent tant de richesse au son (Exemple 9). Il faut s'arrêter un instant sur la partie centrale de ce mouvement (Exemple 10) dont l'écriture sur quatre portées évoque immédiatement le célèbre Prélude en ut dièse mineur - dans la même tonalité, donc - de Rachmaninov. Tant pour ce dernier que pour Scriabine, on oublie quasiment toujours qu'autant que de Chopin, il furent les héritiers de Henselt, ce que l'on retrouve aussitôt dans leurs oeuvres. Ce second mouvement s'achève par une reprise du thème initial, dont les broderies à la Chopin sont cependant écrites... en octaves (Exemple 11), ce qui suppose une technique peu commune !

On le voit, Henselt n'est, pas plus qu'Alkan, un obscur et un sans grade. Au delà de ses bizarreries, c'est le compositeur inspiré qu'il faut retenir. Retenir et jouer. Comme pour tous les oubliés de l'histoire de l'art, on posera la question : pourquoi ? Il me semble qu'ici, les raisons de l'oubli dans lequel est tombé Henselt sont moins à chercher dans le caractère de sa musique que dans l'isolement du reste du monde musical européen où il a vieilli. Si ses compositions, nous l'avons dit, sonnent souvent comme du Liszt, du Chopin ou du Schumann, elles imposent aux doigts, il est vrai, une gymnastique effrayante qui peut décourager bien des pianistes. Cette seule excuse ne saurait cependant suffire, et l'on doit espérer que ce musicien exceptionnel trouvera enfin une place à sa taille auprès de ses illustres contemporains.

## Esquisse d'un catalogue

Etablir le catalogue de l'oeuvre de Henselt n'est pas chose commode. En effet, les deux tiers de sa vie s'étant déroulés en Russie, une grande partie de son oeuvre a été éditée dans ce pays, et souvent mal diffusée à l'occident, ce qui fait que les partitions sont rares, mêmes dans les bibliothèques. A cela s'ajoute le fait que les éditions russes et allemandes ou françaises diffèrent souvent notablement, et jusque dans le numéro d'Opus. Ainsi le numéro d'Opus 1 est-il donné en Russie au *Rondo serioso*, tandis qu'en Europe occidentale, ce numéro est affecté aux *Variations de concert sur l'opéra l'Elisir d'amore*, numérotées 12 en Russie ! Et ainsi de suite. Il ne s'agit donc là que d'une esquisse de catalogue ; nous n'avons pu encore consulter toutes les oeuvres, ce qui explique certaines lacunes. Tel quel, c'est pourtant, à notre connaissance, le premier essai systématique qui ait été réalisé.

Opus 1 - Rondo serioso (ou Rondoletto), en ré mineur, pour piano.

Opus 2 - Douze études de concert, pour piano

- n°1. Orage, tu ne saurais m'abattre, en ré mineur
- n°2. Pensez un peu à moi, en ré bémol majeur
- n°3. Exauce mes vœux, en si mineur
- n°4. Duo (Repos d'amour), en si bémol majeur
- n°5. Vie orageuse, en do dièse mineur
- n°6. Si oiseau j'étais, à toi je volerais, en fa dièse majeur
- n°7. C'est la jeunesse, qui a des ailes dorées, en ré majeur
- n°8. Tu m'attires, m'entraînes, m'engloutis, en mi bémol mineur
- n°9. Jeunesse d'amour, plaisir céleste, en fa majeur
- n°10. Le ruisseau dans la mer se répand, en mi mineur
- n°11. Dors-tu, ma vie ? en mi bémol majeur
- n°12. Plein de soupirs, de souvenirs, en si bémol mineur

Opus 3 - Poème (*sic*) d'amour, pour piano

Opus 4 - Rhapsodie, en fa mineur, pour piano

Opus 5 - Douze études de salon, pour piano

- n°1. Eroïca, en ut mineur
- n°2. En sol majeur

- n°3. Hexentanz, en la mineur
  - n°4. Ave Maria, en mi majeur
  - n°5. Verlorene Heimat, en fa dièse mineur
  - n°6. Danklied nach Sturm, en la bémol majeur
  - n°7. Elfenreigen, en do majeur
  - n°8. Romanze mit Chorrefrain, en sol mineur
  - n°9. En la majeur
  - n°10. Entschwundenes Glück, en fa mineur
  - n°11. Liebeslied, en si majeur
  - n°12. Nächtlicher Geisterzug, en sol dièse mineur
- Arrangement de ces études pour quatre mains, exceptés les numéros 2 et 12

- Opus 6 - Deux nocturnes, pour piano
  - . Schmerz im Glück, en mi bémol mineur
  - . La fontaine, en fa majeur
- Opus 7 - Premier impromptu, en ut mineur, pour piano
- Opus 8 - Pensée fugitive, en fa mineur, pour piano
- Opus 9 - Scherzo, en si mineur, pour piano
- Opus 10 - Romance, en si bémol mineur, pour piano ; peut servir de prélude à l'étude Opus 2/6 *Si oiseau j'étais*
- Opus 11 - Variations de concert sur Robert le Diable, pour piano et orchestre
- Opus 12 - Variations de concert sur l'opéra *l'Elisire d'amore*, en mi majeur, pour piano (*Opus 1 en Europe occidentale*)
- Opus 13 - Dix études, pour piano
  - n°1. Air russe de Noroff
  - n°2. Gondola, en sol bémol majeur
  - n°3 et 4. Cavatine et Barcarolle, de *Ruslan et Ludmilla* de Glinka
  - n°5. Air favori de Balfe
  - n°6. Mazurka et Polka
  - n°7. Racokzy-Marche
  - n°8. Marche de l'Empereur Nicolas 1er
  - n°9. Polka
  - n°10. Romance russe, de Tanéïew
- Opus 14 - Duo pour cor (ou violon, ou violoncelle) et piano, en si mineur
- Opus 15 (*Russie*) - Grande fantaisie sur un air Russe, en la bémol majeur, pour piano
- Opus 15 (*France*) - Chanson du printemps, en la majeur, pour piano
- Opus 16 - Concerto pour piano et orchestre, en fa mineur ; *Allegro patetico - Larghetto - Allegro agitato*
- Opus 17 - Deuxième impromptu, en fa mineur, pour piano
- Opus 18 - Quatre romances, pour piano
- Opus 19 - Dix transcriptions sur des opéras de Weber, pour piano
- Opus 20 - Pressentiment, pour piano
- Opus 23 - Marche funèbre, pour piano
- Opus 24 - Trio en la mineur pour piano, violon, et violoncelle
- Opus 25 - Toccata, en ut mineur, pour piano
- Opus 26 - Das ferne Land, mélodie
- Opus 27 - Romance, de R.Thal
- Opus 28 - Deux petites valse, en fa majeur et ut majeur, pour piano
- Opus 29 - Sophie-Polka, pour piano
- Opus 30 - L'Aurore Boréale, grande valse, en fa dièse mineur, pour piano
- Opus 31 - Ballade, en si bémol majeur, pour piano ; il existe une deuxième édition avec une coupure de dix pages
- Opus 32 - Nocturne, pour piano
- Opus 33 - Chant sans paroles, pour piano
- Opus 34 - Illusion perdue, troisième impromptu, en si bémol mineur, pour piano
- Opus 35 - Marche du couronnement, pour piano
- Opus 36 - Valse mélancolique, en ré mineur, pour piano
- Opus 37 - Quatrième impromptu, en si mineur, pour piano
- Opus 38 - Cadence pour le troisième concerto pour piano en ut mineur de Beethoven, pour piano
- Opus 39 (*Russie*) - Romance de Dargomijsky
- Opus 39 (*France*) - Aubade, pour piano
- Opus 40 - La Sérénade, pour piano
- Opus 41 - Etude de J.B.Cramer, simplifiée, pour piano
- Opus 42 - Air bohémien
- Opus 43 - *Mi manca la voce*, quatuor de l'opéra *Moïse*, pour piano

Opus 44 - Transcriptions pour piano des ouvertures :

*Coriolan*, de Beethoven  
*Egmont*, de Beethoven  
*Euryanthe*, de Weber  
*Der Freischütz*, de Weber  
*Oberon*, de Weber.

Opus 45 - Wigenlied, étude, en sol bémol majeur (Opus 13 en Europe occ), pour piano

Opus 46 - Der Abendstern, Lied von Peter, Prinz von Oldenburg

Opus 47 - Invitation à la danse, de C.M.Weber, pour piano

Opus 48 - Polacca brillante, de C.M.Weber, pour piano

Opus 49 - Romance du Comte G.Koucheleff-Besborodko

Opus 50 - Duo pour le chant, transcrit pour le piano

Opus 51 - Souvenir de Varsovie, valse, pour piano

Opus 52 - Die Nacht im Walde, Lied von Peter, Prinz von Oldenburg

Sans n° - Canon à deux voix en sol mineur

Sans n° - Exercices préparatoires, pour piano ; 230 numéros

Sans n° - Vingt-quatre préambules dans les tons majeurs et mineurs, pour piano

Sans n° - Feuilleton d'album

Sans n° - Petite Valse, dédiée à M.Halpert

### Transcriptions et adaptations

Sans n° - Duo à deux pianos sur l'Opus 4 de Weber (pour piano et clarinette), en mi bémol majeur

Sans n° - Cinquante études célèbres de J.B.Cramer, pour deux pianos, en cinq livres

Sans n° - Nicolai-Marche, transcrite à huit mains

Sans n° - Romance, de Mme Garcia : Das ferne Land, en fa majeur, à trois mains

Sans n° - Sur les ailes de l'amour, mélodie transcrite pour Stiehl

Sans n° - Fragment du Concerto en sol mineur Opus 58 de Moscheles

Sans n° - Concert en sol mineur Opus 25 de Mendelssohn

Sans n° - La belle amazone, de Löschorf

Sans n° - Sonate pathétique, Opus 13, de Beethoven

Sans n° - Sonate avec Marche funèbre, Opus 26, de Beethoven

Sans n° - Sonate quasi fantasia, Opus 27 n°2, de Beethoven

Sans n° - Sonate (en ré mineur), Opus 31 n°2, de Beethoven

Sans n° - Sonate (en ut majeur), Opus 53, de Beethoven

Sans n° - Sonata appassionata, Opus 57, de Beethoven

Sans n° - Sonate (en mi mineur) Opus 90, de Beethoven

Sans n° - Etude (en la mineur) Opus 25 n°11, de Chopin

Sans n° - Frühlingsnacht, de R.Schumann

Sans n° - Rondo du concerto *Les adieux* Opus 110 en mi majeur de Hummel

Sans n° - Rigoletto de Verdi, paraphrase de concert de Liszt

Sans n° - Tannhäuser de Wagner, paraphrase de concert de Liszt

Sans n° - Cujus animam, du Stabat Mater de Rossini, paraphrase de Kuhe

Sans n° - Finale de la Sonate (en ré majeur) Opus 106 de Hummel

Sans n° - Hymne Danois, arrangement pour piano

Sans n° - Der arme Minnesänger, von C.M. v Weber (*Il s'agit d'un surnom donné au Konzertstück*)

Sans n° - 84 études de J.B.Cramer

### Bibliographie

La bibliographie concernant Henselt est vite faite, dans la mesure où presque personne n'a écrit à son sujet. Même le *New Grove* ne lui consacre qu'un tiers de colonne - alors qu'Alkan, sous la plume de Hugh Macdonald, bénéficie de plus d'une page ! Des recherches considérables restent à faire, et sans doute sur place, à Leningrad, ce qui reste, pour l'heure, peu aisé... En dehors des allusions, en général lapidaires, qui sont faites à son sujet dans les ouvrages sur le romantisme ou le piano, on citera les ouvrages suivants, auxquels nous nous sommes principalement référés :

François-Joseph FETIS. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, volume 4, article

- Henselt. Paris, Firmin-Didot, 1862.  
 LA MARA (pseudonyme de Maria Lipsius). *Adolf Henselt in Musikalische Studienköpfe III*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 2/1875-82.  
 Wilhelm von LENZ. *Die grossen Pianovirtuosen unserer Zeit*. Neue Berliner Musik Zeitung, n°32 et suivants, 1871.  
 Traduction anglaise de Madeleine R.Baker : *The great Piano Virtuosos of our Time*. New York, Schirmer, 1899 ; Londres, Kahn & Averill, 1983.  
 Raymond LEWENTHAL. *Konzert Opus 16*, Preface. New-York, Music Treasure Publications, 1971.  
 R.PUCHELT. *Verlorene Klänge, Studien zur deutschen Klaviermusik, 1830-1880*. Berlin, Lienau, 1969.  
 Vladimir STASOV. *Selected essays on music*. New York, Praeger Publisher, 1969.

## Editions

Il n'y a pratiquement aucune oeuvre de Henselt qui soit aujourd'hui disponible en France. C'est pourquoi il faut particulièrement saluer l'effort des éditions Breitkopf & Härtel qui ont réédité l'an passé les quatre Impromptus, complètement regravés, préfacés et armés de notes critiques par Rüdiger Steinfatt et Oskar Stollberg.

## Discographie

La discographie de Henselt n'est pas bien riche non plus. A l'heure actuelle, seuls les beaux disques de Rüdiger Steinfatt sont disponibles. Encore le report sur disque compact omet-il les Etudes Opus 5, qui étaient pourtant très réussies. Le disque de Raymond Lewenthal reste inégalable : comme dans Alkan, il a su pénétrer au coeur de cette musique, et la restituer avec une qualité de jeu qui laisse rêveur. A quand la réédition ?...

- Concerto pour piano et orchestre Opus 16 - Raymond Lewenthal, dir. Charles Mackerras. Columbia MS 7252 (LP).  
 Ce disque comporte également la *Totentanz* de Liszt, "revue et corrigée" par Raymond Lewenthal.  
 Trio Opus 24, en la mineur - Trio de Mirecourt (piano : John Jensen, violon : Kenneth Goldsmith, violoncelle : Terry King), 1975. Genesis GS 1058-A (LP). Deux disques contenant des trios d'Alkan, Litolff, Henselt et Thalberg.  
 Etudes Opus 5, quatre Impromptus, Pensée fugitive Opus 8, Rondo serioso - Rüdiger Steinfatt. Quadriga-Ton-Schwann SCW 0003 (LP).  
 Variations Opus 1, Ballade Opus 31, Scherzo Opus 9, Toccata Opus 25, Valses Opus 30 et 36. Rüdiger Steinfatt. Quadriga-Ton-Schwann SCW 110 023(LP).  
 Variations Opus 1, Ballade Opus 31, Scherzo Opus 9, Toccata Opus 25, Valses Opus 30 et 36, quatre Impromptus, Pensée fugitive Opus 8, Rondo serioso - Schwann CD 310 023 (CD).

*Je tiens à remercier tout particulièrement Monsieur Rüdiger Steinfatt, pianiste qui m'a fait découvrir Henselt par ses disques, et par les nombreuses partitions qu'il m'a fort gracieusement fournies. Je lui suis redevable de l'essentiel de l'information que contient cet article. Henselt a trouvé en lui un infatigable défenseur. Puisse-t-il retirer tout le bénéfice qu'il mérite pour ce véritable apostolat.*

F.Luguenot

---

Dans le prochain numéro, à paraître à l'automne :

- ◆ "Elle s'en alla donc, elle et ses compagnes, et elle pleura sa virginité sur les montagnes", commentaire sur Alkan inspiré par les textes religieux, par le Frère Jacques Arnould O.P.
  - ◆ Ch. Valentin Alkan aîné, étude psycho-musicale, par Alexandre de Bertha.
- 

Dépôt légal : juillet 1989

ISSN 0995-5216