

Société Alkan

145, rue de Saussure  
75017 PARIS

## **Bulletins 42-43 – Septembre-décembre 1998**

### **Introduction**

Un seul bulletin pour deux numéros, et pas plus épais que d'habitude ? En fait, le retard pris le printemps dernier n'ayant aucune chance de se résorber, et notre publication ayant besoin d'un minimum de cohérence, j'ai trouvé ce moyen pour remettre les pendules à l'heure. Et puis sinon, il n'eût guère été sérieux de rendre compte de l'assemblée générale de décembre, dans un numéro daté de septembre !

Nous nous réjouissons de voir l'Alkan Society britannique reprendre un rythme plus soutenu de publication de son bulletin, après plus d'une année de silence.

Gérard Auffray fait deux remarques sur le contenu du précédent bulletin. A propos de l'article que John Kersey a écrit sur Raymond Lewenthal, il indique que le pianiste était en réalité plutôt petit, et tellement timide et réservé en privé qu'il en paraissait chétif. D'autre part, il s'étonne, comme moi, du propos de Margit Haider au sujet de Samuel Wesley : sa passion pour Bach l'aurait conduit à se convertir au catholicisme ; en effet, on ne voit pas vraiment la relation entre les deux événements, même si l'information existe bien chez Einstein !

Comme nous l'avions annoncé, nous vous proposons un questionnaire d'enquête qui nous permettra peut-être d'améliorer notre fonctionnement. Il se trouve au dos du bulletin de réadhésion. Je vous demande instamment de le remplir soigneusement : nous obtiendrons ainsi une meilleure image des opinions et désirs des membres de l'association.

François LUGUENOT

**N'oubliez pas de payer votre cotisation avant le mois de mars 1999.**

## Assemblée générale de décembre 1998

Quitte à paraître répétitif, j'annoncerai que l'assemblée générale statutaire de notre association a réuni peu de membres cette année encore. Remarquons tout de même qu'en dehors des habitués (M<sup>me</sup> Cuzelin, M<sup>lle</sup> Vaudier et MM. Derveaux, Martin et moi-même), deux personnes nous avaient rejoints : François Durbin et Gérard Auffray.

Nous ne revenons pas sur un schéma reproduit chaque année, qui nous conduit à célébrer les mérites du bulletin, à approuver nos comptes et à réélire à l'unanimité les membres du conseil d'administration dont le mandat arrive à échéance. Gérard Auffray ajoute que les plaintes du rédacteur en chef du bulletin qui réclame toujours davantage de collaboration font désormais partie du ton de notre feuille, et que si ces propos venaient à disparaître, notre périodique perdrait de son attachante personnalité !

Au chapitre des manifestations, nous n'avons pu que constater que les bonnes volontés étant complètement absentes, ni concert ni réunion plus large n'avaient de chance de voir le jour.

En matière de publications, le catalogue approche du but, et il pourrait enfin voir le jour en 1999, peut-être chez un éditeur américain. La correspondance suivra une ou deux années plus tard.

François Derveaux, directeur des éditions Gérard Billaudot, nous a fait part de deux projets avancés :

- la réédition de l'étude *Alla-Barbaro*, retrouvée par Marc-André Hamelin dans le fonds de Raymond Lewenthal, qui est regravée pour la circonstance, la copie que nous possédons étant de trop mauvaise qualité pour permettre une réédition anasthatique ;
- la réimpression des *11 Grands Préludes* pour piano à pédalier ou orgue op. 66.

Toujours à propos d'édition musicale, Gérard Auffray a souhaité la publication d'un recueil qui contiendrait la quintessence de la production d'Alkan. Il estime que les pianistes reculent devant l'achat de volumes tels que ceux des *25 Préludes* op. 31 ou des *48 Motifs* op. 63, dont toutes les pièces ne sont pas du même niveau : l'interprète, plutôt que d'aller lui-même à l'essentiel, risque de se décourager rapidement. Par ailleurs, François Derveaux indique que la publication en pièces séparées de morceaux de musique contemporaine imposés aux concours et examens a singulièrement accru leur vente. Il y a là quelque intéressante piste à creuser : sélectionner le « meilleur » d'Alkan, ce qui ne fera déjà pas l'unanimité ! et travailler à une présentation attrayante et bon marché.

Les recherches généalogiques marquant un peu le pas – mais ont-elles en fait jamais activement commencé ? –, certains proposent la mise à contribution d'étudiants qui pourraient au moins nous aider dans certains travaux de « déblaiement ».

J'ai également profité de notre assemblée pour remercier ceux qui m'aident dans la collecte d'informations (ils existent malgré mes plaintes !), et tout particulièrement Averil Kovacs dont la ténacité et l'habileté n'ont d'égal que le dévouement sans faille.

François LUGUENOT

## Actualité alkanienne

### ► Concerts passés

Peter Grove assistait le dimanche 6 septembre 1998 au concert de Marc-André Hamelin au Blackheath Concert Hall de Londres. *Le Festin d'Alkan* de Ronald Stevenson que le pianiste exécutait en première mondiale, lui a paru magnifiquement interprété malgré des passages terriblement difficiles. Il n'est par contre pas certain que la matière musicale de l'œuvre soit immortelle.

Richard Murphy nous rapporte que pour ses débuts à la Philharmonie de Berlin le dimanche 8 novembre 1998, Marc-André Hamelin a interprété le *Concerto* op. 39 d'Alkan ainsi que la *Fantaisie* op. 17 de Schumann suivis en bis du *Premier Billet doux* du compositeur français.

### ► Concerts annoncés

Le mercredi 27 janvier 1999, Marc-André Hamelin jouera la *Grande Sonate* op. 33 ainsi que des œuvres de Mozart, Medtner et Rachmaninov au Concert Hall de l'opéra de Tokyo ; il répétera le même programme deux jours plus tard à l'Izumi Hall d'Osaka. Il rejouera la *Grande Sonate* le mardi 23 février à l'Alte Oper de Francfort en Allemagne. Le mardi premier juin 1999, il se produira au Wigmore Hall de Londres dans un beau programme qui comprend, outre la *Grande Sonate* d'Alkan, la *Sonata Romantica* de Medtner et la *6<sup>e</sup> Sonate* d'Eckhardt-Gramatte.

Le dimanche 28 février 1999, à 16 heures, Leslie Howard donnera un concert au Wigmore Hall de Londres, comprenant la *Fantaisie* op. 77, les *Bagatelles* op. 33 et les *32 Variations en ut mineur* de Beethoven, la *Cavatine* du *Quatuor* op. 130 de Beethoven arrangée pour piano seul par Alkan et la *Symphonie* pour piano seul op. 39 du même. On rappellera que Leslie Howard est le président de la Liszt Society britannique et qu'il enregistre l'intégralité de l'œuvre pour piano du compositeur hongrois chez Hyperion – avec cependant à mon goût une tiédeur peu compatible avec ce répertoire bouillonnant.

### ► Disques, critiques

Dans le hors-série spécial piano 1998 du *Monde de la musique*, on trouve une rubrique « Disques : le meilleur du piano », où les auteurs tentent de sélectionner ce qui est à leur yeux la quintessence des enregistrements consacrés à cet instrument. A la rubrique *Alkan* page 125, on trouve, effectivement, deux excellents disques : celui de Marc-André Hamelin comprenant la *Grande Sonate* op. 33, la *Sonatine* op. 61, *Le Festin d'Ésope* op. 39 et la *Barcarolle* op. 65 (Hyperion, CDA 66794) et celui de Laurent Martin comprenant les *Impromptus* op. 32, *Salut cendre du pauvre !* op. 45, *Alleluia* op. 25, *Super flumina Babylonis* op. 52, les *Variations* op. 1 et le *Rondo chromatique* op. 12 (Marco Polo 8.223657). A propos de ce dernier enregistrement, le chroniqueur écrit : « L'interprétation de ces pages n'est pas seulement impeccable, elle bénéficie surtout de l'expérience d'un artiste qui a joué les autres œuvres d'Alkan avant d'aborder celles-ci ; ainsi est-il fidèle à l'esprit autant qu'à la lettre : c'est irremplaçable ». Pour une fois, on ne saurait mieux dire.

Dans le *Bulletin* n°55 d'octobre 1998, Peter Grove, secrétaire de l'Alkan Society, fait une critique aussi corrosive que la mienne du dernier enregistrement de Hüseyin Sermet, sans que nous nous soyons concertés ! Il ajoute – je n'avais remarqué le phénomène qu'après avoir rédigé le bulletin – que la mention « première mondiale » sur la pochette du disque ne se justifie absolument pas, toutes les œuvres ayant déjà été précédemment enregistrées. Il souligne plus

précisément que moi les nombreuses erreurs de lecture du pianiste. En particulier dans la troisième des *Petites Fantaisies* op. 41, lors du passage de 4/4 à 6/8, Alkan précise lui-même la signification de l'expression *Même mouvement* : « C'est-à-dire : Mesure pour Mesure, mais non pas Temps pour Temps », tandis que l'interprète s'empresse de jouer deux fois plus vite... Le jeu des comparaisons le conduit à faire l'éloge de l'interprétation des *Préludes* par Laurent Martin (Marco Polo, 8.223284). Gérard Auffray se pose davantage en défenseur de Sermet, dont il loue globalement le premier album, malgré certaines réserves. Il a également aimé certaines pièces de ce troisième album consacré à Alkan et ne détesterait pas du tout qu'il y en ait un quatrième.

### ► Disques, nouveautés

Il y a désormais bon espoir que la musique de chambre d'Alkan, que Ronald Smith a enregistrée en compagnie de Morray Welsh au violoncelle et de James Clark au violon en... 1991 ! soit enfin publiée par APR, éditeur qui s'est déjà signalé par la réédition de l'enregistrement des *12 Études dans tous les tons mineurs* op. 39 par le pianiste britannique.

C'est dans le dernier bulletin de l'Alkan Society que j'ai vu évoqué un enregistrement de... 1993 : *A Celebration of piano music from Castle Howard*, récital de piano d'Anthony Goldstone publié par Amphion (PHI CD 123). Peter Grove n'avait pas eu l'opportunité de l'écouter, et c'est une fois de plus grâce à la ténacité d'Averil Kovacs que j'ai eu la possibilité d'en recevoir un exemplaire. Il s'agit d'une compilation de morceaux assez brefs et souvent célèbres tels *Für Elise* de Beethoven ou *Le Coucou* de Daquin. Parmi cette heure et quart de musique, on trouve le *Prélude* « J'étais endormie mais mon cœur veillait » op. 31 n°13 d'Alkan. Il n'y a rien d'exceptionnel à évoquer dans cet album. L'interprétation est en général satisfaisante, même si le jeu du pianiste est souvent assez dur. On rappellera qu'Anthony Goldstone a déjà enregistré plusieurs œuvres d'Alkan : la *Fantaisie sur Don Juan* à quatre mains avec Caroline Clemmow (Symposium, 1037), le *Bombardo Carillon* à quatre mains avec la même (Symposium, 1062) et le *2<sup>e</sup> Concerto da camera* avec le Morhange Ensemble (Symposium, 1062).

Dans la collection *Grands Pianistes du XX<sup>e</sup> siècle* publiée par Philips, deux albums de deux disques chacun seront consacrés à John Ogdon. On se réjouira d'apprendre que dans le premier, à paraître incessamment, on trouvera l'enregistrement du *Concerto* op. 39 d'Alkan, associé à des œuvres de Busoni, Rachmaninoff et Scriabine.

Jun Kinoshita m'a fort aimablement fait parvenir un exemplaire d'un disque bien curieux récemment édité au Japon, qui comprend les *12 Études dans tous les tons mineurs* op. 39, *Le Chemin de fer* op. 27 et le *Concerto en ré mineur de Mozart arrangé pour piano seul*, cette dernière pièce étant inédite en disque. Ce qui fait l'originalité de l'enregistrement, c'est que l'interprète : Michael Nanasakov, n'est pas pianiste mais accordeur : il s'agit d'un enregistrement informatique... Je demande quelque temps pour me faire une opinion !

### ► Livre

L'année dernière a paru un *Dictionnaire du XIX<sup>e</sup> siècle européen* sous la direction de Madeleine Ambrière (Paris : Presses universitaires de France, 1997. – XLV-1375 p.), où l'on se réjouit de trouver une longue notice d'un peu plus d'une colonne sur Alkan, procurée par Jacques-Philippe Saint-Gérard qui n'hésite pas à interpréter audacieusement certains épisodes de la vie de l'artiste. L'ouvrage est épais et cher, mais se révèle un intéressant outil de travail. Naturellement, chacun y trouvera quelque lacune inacceptable : c'est le lot de ce genre de répertoire. Le chroniqueur de la revue *L'Histoire* note par exemple, avec pertinence me semble-t-il, qu'il est étonnant que le mot *amour* ne fasse l'objet d'aucune entrée pour ce siècle ! Dans le domaine

strictement musical, il ne faut pas s'attendre à des révélations, mais les notices sont généralement synthétiques. En fait, à en juger par le degré de célébrité minimum imposé, Alkan n'eût pas dû y figurer ! On n'y trouve en effet trace ni de Reicha, ni de Hiller, ni de Vieuxtemps, ni de Habeneck, tous personnages qui eurent pourtant, si je ne me trompe, bien plus d'influence sur la vie musicale de leur époque que l'auteur du *Festin d'Ésope* !

## ► Émissions

Jean-Philippe Bauermeister, dont nous avons déjà pu lire un article dans un bulletin précédent, prépare pour le mois de février cinq émissions d'une heure et demie chacune pour la Radio-Télévision de Suisse romande.

François LUGUENOT

## Trois Concerts sans orchestre : hommage à J.S. Bach ou résultat d'une tradition ?

Margit HAIDER

Traduction de François LUGUENOT

LE BREF tour d'horizon européen concernant le sort de la musique de Bach donne à entendre que, dès ses plus jeunes années, Alkan avait été mis en contact avec l'art des maîtres du baroque, même si l'enseignement qu'il suivit reposait à tous égards sur de plus larges bases (Smith, 1976, p. 16).

Il est également vraisemblable que les sérieuses leçons d'harmonie et de contrepoint dispensées par Zimmerman, qu'Alkan suivit avec passion alors même qu'il était un virtuose pleinement reconnu (Marmontel, 1878, p. 127), rendirent plus profond son amour pour la musique polyphonique, en particulier celle de l'auteur du *Clavier bien tempéré*.

Même durant cette période frivole que fut la monarchie de Juillet, il affirma son enthousiasme sans mélange pour cette musique en interprétant fièrement des fugues de Bach à côté des dernières sonates de Beethoven.

D'une critique écrite en 1846 par Léon Kreutzer, il ressort cependant on ne peut plus clairement combien à cette époque on appréciait et respectait peu l'engagement d'Alkan en faveur de l'œuvre du Cantor :

Il dit avec une intelligence parfaite les œuvres du vieux Bach, recueils surannés bons à rouler en cornets, à ce que prétendent nos jeunes et présomptueux héros de la triple croche. Nous devons toutefois adresser encore une remarque à M. Alkan. Qu'il soit peu satisfait de cette façon à la fois convulsive et mignarde, fausse et prétentieuse, dont certains pianistes interprètent les œuvres des maîtres, hélas ! quand ils veulent bien consentir à les interpréter, cela ne nous étonne guère. Qu'il fasse cependant attention à ne pas tomber

dans un défaut contraire, infiniment moins grave, il faut le dire, mais qui toutefois peut lui nuire. M. Alkan n'a-t-il pas quelquefois dans son jeu un peu trop de calme et de retenue ? Donne-t-il toujours, devant le public, un libre développement à son inspiration ?

Que M. Alkan soit persuadé qu'il ne faut pas abaisser sa propre conviction devant l'opinion du public, mais traiter avec lui de puissance à puissance, rien de mieux ; mais, nous pardonnera-t-il ce mot tombé de notre plume, il doit prendre garde de ne pas en agir avec lui en despote. M. Alkan désire initier le public aux grandes œuvres des anciens maîtres, et il est certes bien capable de réaliser cette pensée ; mais, peut-être, devrait-il ne pas les lui présenter sous leur aspect le plus sévère. Une fugue de Bach est une merveille de génie pour l'artiste intelligent ; mais la foule n'y découvre qu'un labyrinthe inextricable de dessins, qui se croisent et se confondent dans tous les sens. M. Alkan doit donc apporter une circonspection extrême dans la désignation des morceaux qui composent ses concerts. Il y a un délicieux caprice de Bach, intitulé *le Départ d'un ami*. Cela n'est pas long et la conception en est facile : oserons-nous le recommander à M. Alkan et le prier de mettre ce bijou musical au nombre de ceux parmi lesquels il devra faire un choix (Kreutzer, 1840).

En revanche, Alexandre de Bertha manifeste une admiration sans réserve pour les programmes d'Alkan. Il me paraît cependant exagérer quand il indique qu'à cette époque, Bach était complètement inconnu à Paris (Bertha, 1909, p. 142).

Chez Alkan, on ne saurait assez souligner l'exigence d'une interprétation respectueuse du texte. Certes, à cette époque quelques artistes isolés s'employaient déjà à populariser Bach, mais selon un point de vue complètement romantique.

En 1848, année de la révolution, durant laquelle la plupart des établissements culturels furent fermés à cause de la situation chaotique, Alkan franchit même une étape historique :

L'année précédente, le pianiste s'était révélé comme novateur original, en exécutant, dans une série de grands concerts, un raccourci de l'histoire de la musique, depuis les primitifs de l'épinette et du clavecin jusqu'aux tourmenteurs le plus romantiques du plus bel Erard, non sans introduire le piano-forte d'Hoffmann et de Beethoven... Le tout exécuté sur les instruments du temps ! (Bouyer, 1903)

On comprend mieux alors qu'Alkan souhaitât exécuter les grandes œuvres baroques sur un pédalier. Il trouva un adepte de cette idée en la personne de Pierre Erard, facteur de piano à l'inventivité débordante. Son oncle Sébastien Erard avait déjà, comme fondateur de la plus ancienne fabrique de pianos française, pris une part active au développement de la mécanique du cet instrument.

Le piano ne fut adopté que très tardivement en France. Jusqu'en 1770, le clavecin régna sans partage, les pianos étant généralement importés d'Angleterre. Le premier concert de piano à Paris se tint en 1768, l'année où Sébastien émigra de Strasbourg à Paris. En 1777 il construisit son premier piano ; le public ne paraît cependant pas avoir accordé grande attention à l'événement. Il fallut attendre longtemps avant que l'opinion conservatrice qui régnait en France acceptât le nouvel instrument (Hahn, 1952, p. 116). Voilà qui n'est certainement pas étranger au fait qu'encore au début du XIX<sup>e</sup> siècle les pianistes allemands vinssent en premier lieu à Paris pour y enseigner et y donner des concerts. Cela devait encore durer des dizaines d'années, jusqu'à ce qu'une école de piano purement française pût se développer.

Le génial inventeur et facteur Sébastien Erard réussit pourtant dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle à perfectionner le piano au point même d'exporter des instruments vers l'Allemagne et les Pays-Bas : rien qu'en 1799, deux cents exemplaires furent vendus à Hambourg ! Dussek et Steibelt essayèrent ses instruments à Paris, Beethoven posséda un Erard de 1803 à 1815 (Blume, 1949, article *Erard*, vol. IV, p. 1460).

En 1808, Erard développa la première mécanique à échappement : le mécanisme à étrier ; en 1821, il fit breveter en Angleterre un mécanisme amélioré. Ce procédé fut ensuite universellement adopté, et il reste employé aujourd'hui à quelques détails près (Hahn, 1952, p. 116).

La réputation mondiale de l'entreprise, qui se développa à partir de cette invention, s'étendit encore davantage grâce à l'intérêt que des artistes comme Hummel, Thalberg, Moscheles, Herz, Verdi, Mendelssohn et Liszt manifestèrent pour sa production.

Pierre Erard, qui assura la direction de l'entreprise après la mort de Sébastien en 1831, s'attacha lui aussi à améliorer l'instrument sans relâche, permettant ainsi à la technique pianistique, qui avait entre-temps énormément évolué, de s'exprimer sans frein.

En 1850, il employa le premier cadre en acier et fabriqua aussi un pédalier de trente-deux touches, si ardemment désiré par Alkan (Blume, 1949, article *Erard*, vol. IV, p. 1461). En 1853 Henri Blanchard rendit enfin compte de la présentation de ce piano à pédalier perfectionné dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* :

Il ne faut au grand orateur, au puissant écrivain que la parole ou bien une plume pour impressionner, émouvoir ; il faut aux virtuoses de bons et beaux instruments, sans lesquels ces grands artistes ne peuvent se manifester au public. Par d'étranges caprices qu'on ne peut concevoir, la mode donne la vogue ou fait tomber dans l'oubli de certains instruments qui ont été longtemps les délices de nos pères. La harpe, par exemple, favorable aux avantages physiques du beau sexe, et le piano à clavier de pédales, qui donne aux sons du piano puissance et richesse harmonique, étaient tombés, on ne sait pourquoi, dans un complet oubli. Grâce à M. Erard et à sa louable obstination à faire fabriquer des harpes dont les artistes ne s'occupaient presque plus, le harpiste n'est pas encore une espèce perdue dans l'humanité artistique ; et c'est à notre habile facteur de harpes que nous devons le non moins habile Godefroid, et plusieurs autres artistes distingués sur ce bel instrument. Depuis quatre ans et plus, M. Erard s'occupait à galvaniser le piano à clavier de pédales. Après lui avoir donné la forme et le son doublé de volume par de doubles octaves dans les cordes basses de ce bel instrument, il fallait quelqu'un, un artiste intelligent, dévoué, qui lui rendit la vie et la voix. Cet artiste s'est trouvé : c'est M. Alkan, musicien consciencieux dans toute la haute portée de ce mot. C'est donc le regain d'une branche de l'art ; c'est une restauration d'une des belles parties de cet art que M. Erard a fait revivre : restaurer ainsi c'est créer. Sébastien Bach qui a écrit, il y a plus d'un siècle, de si belle musique avec la ressource de ce clavier qui lui permettait de chanter avec les pieds, si l'on peut s'exprimer ainsi ; qui le faisait agir de toute son individualité artistique, Sébastien Bach va redevenir à la mode, comme, après de longs et coupables oublis, le public inconstant et capricieux est revenu souvent à Corneille, à Molière quand leurs chefs-d'œuvre ont rencontré de dignes interprètes, comme Talma, Mars et Rachel (Blanchard, 1853).

Apparemment prié par un dirigeant de la maison Erard de formuler un avis, Alkan propose dans sa réponse de situer l'instrument entre l'orgue et le piano :

« Si l'on ne veut pas disserter sur les ressemblances et les dissemblances que le Piano à Clavier de Pédales offre avec l'Orgue et avec le Piano ordinaire ; sur les avantages et désavantages qu'il présente sur chacun de ces instruments ; des emprunts qu'il pourrait faire à l'un et à l'autre, comme de ceux de leurs privilèges respectifs qu'il lui faudrait laisser de côté en tout ou en partie ; on peut cependant prétendre que la conclusion du développement de ces considérations tendrait à faire classer le susdit instrument comme devant prendre place, tenir le milieu, entre l'Orgue et le Piano. — Les services qu'il pourrait rendre à l'Orgue, dans notre pays, au piano et à la musique en général, sont immenses et incontestables. Ne s'agirait-il que de la vulgarisation, chez nous, de la musique pour Orgue de J. S. Bach, il y aurait déjà [sic] là un service réel rendu à l'art en général. Toutes les éco-

les d'Orgue que nous avons eues en France, dont quelques-unes étaient justement célèbres, ont toujours été cependant parfaitement ignorantes des véritables et sérieuses ressources de la Pédale. Les anciens maîtres allemands avaient tous, pour s'exercer au genre de musique figuré pour les mains et les pieds, des épinettes ou clavecins, auxquels s'adaptaient des claviers de pédales, soient [*sic*] indépendants, ou à tirasses; eh bien, non seulement on pourrait exécuter la musique qu'ils écrivaient, même pour ces instruments quelquefois, avec l'immense différence d'effet qui distinguerait leurs pianos d'un piano moderne, et d'un piano d'Erard, pour tout dire, mais encore toutes les ressources de ce dernier pourraient donner naissance à des effets tout à-fait [*sic*] nouveaux, et résultant non seulement de l'immense puissance du clavier à la main, mais aussi de celle du clavier au pied; combiné, avec celui à la main, ou indépendant, ou encore aidé des pédales forte et douce du piano ordinaire, &c &c &c. L'abus toutefois de ces dernières, vulgairement et improprement nommées pédales, serait grandement combattu par l'usage des véritables notes au pied. Le Rhythme [*sic*], lui-même, si souvent négligé par les pianistes, serait forcément redressé. Les vulgaires effets de vibrations, au moyen de ces nombreux arpèges de toutes sortes, soutenus par la grande pédale, paraîtraient promptement bien monotones. Les organistes seraient tout naturellement entraînés à faire un usage moins insignifiant de la Pédale. Il y aurait à remarquer également que ce nouvel, et ancien instrument, tout à la fois, viserait moins que le piano ordinaire, et moins qu'on ne le supposerait tout d'abord, aux effets de sonorité brutale; bien qu'à l'occasion il pourrait se montrer doué d'une prodigieuse énergie et puissance; mais sa tendance véritable le porterait toujours vers les compositions plus réellement figurées que bruyantes » &c &c &c (Lettre de C.-V. Alkan, Paris, Bibliothèque nationale de France, catalogue A. Bloch-Michel n°69 et 70).

Malheureusement, ni le nom du destinataire ni la date n'apparaissent sur la lettre. L'échange de courrier eut probablement lieu à l'occasion de la première présentation de l'instrument lors d'une exposition, ce qui expliquerait qu'Alkan eût à se plaindre auprès de M. Erard d'un problème lié à l'installation toute récente du pédalier (ce que je ne peux malheureusement pas décrypter).

L'exposition de 1855 évoquée dans le Grove, où Erard remporta une médaille d'or, ne convient pas car Alkan qui avait pu s'entraîner intensivement depuis cinq années sur le pédalier n'aurait plus dû rencontrer de difficultés (Sadie, 1980, article *Erard*, vol. VI, p. 219) <sup>1</sup>.

Marmontel rapporte qu'Alkan : « se sert du pédalier avec une bravoure transcendante que reconnaissent et admirent ses émules, maîtres aussi dans ce genre, Saint-Saëns, Widor, Fissot, Guilmant, Delaborde, organistes et pianistes célèbres ; tous ont suivi l'exemple de leur vaillant doyen et mis en honneur les pièces de Bach, d'Haendel [*sic*], de Mendelssohn, où le pédalier prend une part active au dialogue musical et complète les harmonies du piano et de l'orgue » (Marmontel, 1878, p. 133).

Alkan jouait sur cet instrument « en premier lieu des œuvres baroques allemandes et ses propres compositions, à côté de pièces de Schumann et Mendelssohn » (Schilling, 1985).

Même après avoir cessé de donner des concerts pendant vingt ans, il resta fidèle à son engagement envers la musique ancienne, mais il est vrai que durant la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle un « retour au passé » s'était manifesté de façon générale chez les jeunes compositeurs, un mouvement qui conduisit directement au néo-classicisme au début du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>1</sup>. [En fait, les circonstances de cette lettres sont moins obscures qu'il n'y paraît. A son verso figurent plusieurs mentions d'une main étrangère, parmi lesquelles une date : « 1855 » et un nom : « Don de M<sup>r</sup> I. Philipp ». A la suite du passage cité par M. Haider, Alkan se plaint en effet du pédalier mis à sa disposition, qu'il n'a pas eu la possibilité de « faire à son pied » auparavant : « feu M<sup>r</sup> Erard ne s'était pas soucié [de] me voir [le] fatiguer, et [il] est presque injouable au pied, à cause de sa nouveauté ». La date de 1855 redevient alors plausible (NDT).]

Après cette rapide rétrospective, il est temps de poser la question : le *Concerto italien* de Bach fut-il réellement l'inspirateur de l'œuvre d'Alkan ?

### **Concerto nach italienischem Gusto – Trois Concerts sans orchestre**

On sait que dès la création de cette institution, on éveilla l'intérêt des élèves du Conservatoire pour le style polyphonique par la fréquentation des fugues de Bach. Il ressort également des programmes de concert des pianistes qui s'intéressaient à la musique du Cantor, qu'ils exécutaient essentiellement des préludes et fugues du *Clavier bien tempéré*. Les *Suites anglaises* et les *Suites françaises* étaient aussi peu souvent jouées que le *Concerto italien*.

J'en arrive à croire qu'à cette époque, Bach était tenu pour un contrapuntiste d'exception, mais n'était guère reconnu pour ses œuvres écrites dans un style moins sévère. A l'appui de cette thèse, on ajoutera que plusieurs éditeurs s'intéressèrent relativement tôt au *Clavier bien tempéré* et le publièrent, tandis que je n'ai pas retrouvé trace d'une semblable attitude pour d'autres pièces du maître.

D'autre part, dès le premier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, les deux musicologues Fétis et Choron s'étaient passionnément attachés à étudier l'histoire de la musique et avaient mis tout particulièrement l'accent sur la diffusion de cette connaissance : il est tout à fait probable que leurs œuvres fussent connues de pédagogues comme Zimmerman.

A première vue, les trois Concerts sans orchestre d'Alkan sont construits selon la coupe traditionnelle, dans la mesure où, comme dans toute œuvre du genre, l'orchestre alterne avec le soliste, ce qui est aussi le cas du *Concerto italien* de Bach. Mais Alkan a de toute façon adapté sa langue musicale à l'esprit du temps.

Les deux Concertos op. 10 sont conçus comme des concertinos. Dans le *Concerto da camera* en *la* mineur op. 10,

un adagio en *mi* majeur à 9/8 occupe la place habituellement dévolue au développement ; la troisième partie n'est cependant pas une simple reprise mais un brillant rondo sur un rythme de boléro (Kretzschmar, 1922, p. 367).

Dans le deuxième *Concerto da camera* en *ut* dièse mineur, Alkan fait suivre l'*Adagio* d'une reprise profondément modifiée. Dans les deux concertos, les mouvements s'enchaînent, si bien qu'on peut aussi les compter au nombre de ces morceaux de concert ou *Conzertstücke* alors tellement en vogue.

La tendance à l'unification en un seul mouvement s'explique par le fait que le public des cénaclés et sociétés musicales ne demandait plus que des divertissements et des mondanités, le goût se corrompait de plus en plus et la mode s'imposa de ne plus donner que le mouvement favori d'une symphonie comme d'un concerto. Cette situation régna durant la Restauration et au début des années 1830 (Kretzschmar, 1922, p. 321).

Au milieu des années 1850, avec son *Concerto* formé des morceaux 8 à 10 des *12 Études dans tous les tons mineurs* op. 39, Alkan créa cependant le plus fascinant exemple de Concert sans orchestre.

Contrairement aux Concertos op. 10, ses dimensions sortent tellement de l'ordinaire qu'il en devient incompréhensible, moins pour les contemporains d'Alkan que pour les mélomanes du XX<sup>e</sup> siècle, ainsi que les critiques suivantes l'expriment :

Une *Sonate* pour piano op. 33, à programme « psychologique » (la seule qu'il ait écrite, au demeurant) et le *Concerto* où il distingue *sol* et *tutti* comme J. S. Bach l'avait fait dans son *Concerto italien*, excèdent les possibilités de l'exécutant comme de l'auditeur ; le premier

mouvement du *Concerto* en *sol* dièse mineur compte à lui seul 1343 mesures, davantage que l'opus 106 de Beethoven tout entier (Einstein, 1950, p. 262).

Le deuxième recueil [d'études] comprend la *Symphonie* (n° 4-7) et le *Concerto* (n°8-10), constructions d'un gigantisme inconvenant (Reclam, 1981, p. 165).

Les œuvres tardives ont été délibérément oubliées par les critiques et les interprètes. Ce qui est déjà le cas de son *Concerto* en *sol* dièse mineur, dont le seul premier mouvement compte 1343 mesures, davantage que la *Sonate* « *Hammerklavier* » dans son entier (Schonberg, 1972, p. 200).

Le développement de ces pièces pour piano est aussi colossal que leur durée ; ce contemporain de Berlioz y valorise la richesse, possibilités sonores et toute l'étendue de l'instrument, semblable en cela à un Liszt, mais usant d'une technique plus massive, exploitant davantage les accords riches et la technique d'octaves. Musicalement aussi, beaucoup de choses se révèlent être intéressantes et d'un grand style, en particulier les sections de développement qui amènent généralement une mise en valeur des thèmes.

A côté de ce gigantisme pianistique, le répertoire de concert français de cette époque pâlit, même quand il s'agit de compositeurs de plus grande valeur (Kretzschmar, 1922, p. 368).

Les contemporains d'Alkan se montrèrent beaucoup plus compréhensifs envers l'opus 39. Même Fétis, habituellement classé parmi les critiques conservateurs, et auquel ce recueil est dédié, décrit l'œuvre de la façon suivante :

Cet ouvrage est une véritable épopée pour le piano : elle se développe en 276 pages de musique, et l'on y trouve des pièces d'un genre absolument nouveau, une symphonie en quatre parties, un concerto en trois divisions, une ouverture, un dernier morceau intitulé *Le Festin d'Esopé* (Fétis, 1860, p. 171).

Pour Marmontel aussi, ancien rival d'Alkan, l'opus 39 était une « œuvre capitale », où l'artiste avait confirmé en douze études « ses hautes qualités de style, son individualité si énergique et si originale » (Marmontel, 1878, p. 124).

Nos critiques contemporains n'ont cependant pas totalement tort quand ils attaquent la longueur de l'œuvre, dans la mesure où Alkan lui-même estimait que le premier mouvement du *Concerto* pouvait être trop long pour une exécution publique. C'est ainsi que le 26 avril 1873, dans le dernier Petit Concert de la saison, il n'interpréta que des fragments de l'œuvre. L'auteur offre d'ailleurs la possibilité de pratiquer une coupure : dans ce cas, les mesures 378 à 1074 sont remplacées par quatre mesures spécialement écrites à cet effet.

Les dimensions gigantesques du *Concerto* n'empêchent cependant pas Alkan de respecter la tradition et de suivre le schéma conventionnel de l'allegro de sonate. Comme dans les *Concertos* op. 10, il distingue les tutti des solos « affectés de façon fictive au piano » (Kretzschmar, 1922, p. 368 ; Schilling, 1986, p. 234-241).

Ces réflexions ne prétendent en aucune façon à l'exhaustivité, mais visent davantage à stimuler de futures recherches.

## Bibliographie

ANTONICEK, Theophil. 1966. Zur Pflege Händelscher Musik in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. – Vienne, 1966. – (Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung / hrsg. von Erich Schenk ; 4).

- BERTHA, Alexandre de. 1909. Ch. Valentin Alkan aîné : étude psycho-musicale.  
*In* : Bulletin français de la Société Internationale de Musique. – (1909-02-15), 5<sup>e</sup> année, n°2. – P. 135-147.
- BLANCHARD, Henri. 1853. Deuxième séance de musique classique et rétrospective exécutée par M. Alkan aîné sur le nouveau piano de M. Erard.  
*In* : Revue et gazette musicale de Paris. – (1853-05-15), 20<sup>e</sup> année, n°20. – P. 181.
- BLUME, Friedrich, *éd.* 1945. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. – Kassel : Bärenreiter, 1945.
- BOUYER, Raymond. 1903. A propos du Festin d'Esope.  
*In* : Le Ménestrel. – (1903-08-30), 69<sup>e</sup> année, n°35. – P. 276-277.
- COMBARIEU, Jules. 1908. La Musique, ses lois, son évolution. – Paris : E. Flammarion, 1908.
- DOFLEIN, Erich. 1908. Historismus in der Musik.  
*In* : Die Ausbreitung des Historismus über die Musik, Aufsätze und Diskussionen / hrsg. von Walter Wiora. – Regensburg : Gustav Bosse, 1969.
- EINSTEIN, Alfred. 1950. Die Romantik in der Musik. – Vienne, 1950.
- FÉTIS, François-Joseph. 1860. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Tome premier. – 2<sup>e</sup> éd. – Paris : Firmin Didot, 1860.
- HAHN, Kurt. 1952. Über die Zusammenhänge von Klavierbau und Klavierstil : von den Anfängen im 18. Jhd. bis zur Gegenwart. – Leipzig : 1952.
- KRETZSCHMAR, Hermann. 1922. Bach-Kollegium, Vorlesungen über Johann Sebastian Bach. – Leipzig, 1922.
- KREUTZER, Léon. 1846. Revue critique : compositions de M. V. Alkan.  
*In* : Revue et gazette musicale de Paris. – (1846-01-11), 13<sup>e</sup> année, n°2. – P. 13-14.
- LAVIGNAC, Albert. 1920. La Musique et les musiciens. – Paris : Delagrave, 1920.
- MARMONTEL, Antoine. 1878. Les Pianistes célèbres : silhouettes et médaillons. – Paris : Heugel, 1878.
- RIEMANN, Hugo. 1967. Musiklexikon. – Mayence : Schott, 1961.
- RECLAM, Ph. jun. 1979. Klaviermusikführer. Bd. 2 / hrsg. von Werner Oehlman, Klaus Billing und Walther Kaempfer. – Stuttgart : 1981.
- RÜGER, Christof. 1979. Konzertbuch, Klaviermusik A-Z. – Leipzig : VEB Deutscher Verlag für Musik, 1979.
- SADIE, Stanley, *éd.* 1980. The New Grove dictionary of music and musicians. – Londres, Macmillan, 1980.
- SCHILLING, Britta. 1985. Der Berlioz des Klaviers : zu Unrecht an den Rand der Klaviermusikgeschichte gedrängt? Charles Valentin Alkan.  
*In* : Neue Zeitschrift für Musik. – (1985, mai) Bd. 146, n°5. – P. 19-22.

- SCHILLING, Britta. 1986. *Virtuose Klaviermusik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Charles Valentin Alkan, 1813-1888.* – Regensburg (RFA) : Gustav Bosse, 1986.
- SCHONBERG, Harold C. 1972. *Die grossen Pianisten, eine Geschichte des Klaviers und der berühmtesten Interpreten von den Anfängen bis zur Gegenwart.* – Munich : 1972.
- SEARLE, Humphrey. 1990. A Plea for Alkan.  
*In : Music and Letters.* – (1937, juil.) vol. 18. – P. 276-279.
- SMITH, Ronald. 1976. *Alkan, volume one: the enigma.* – Londres : Kahn & Averill, 1976; New York, Crescendo, 1977.
- WEHMEYER, Grete. 1983. *Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier oder die Kunst der Fingerfertigkeit und die industrielle Arbeitsideologie.* – Kassel : Bärenreiter, 1983.

## Nouvelles diverses

- Marc-André Hamelin vient de nous gratifier d'une nouvelle « somme » pianistique avec l'intégrale des douze *Sonates* pour piano de Medtner en quatre disques (Hyperion, CDA 67221/4). En sus, on trouve les *Zwei Märchen* op. 8, de véritables merveilles, et la totalité des *Vergessene Weisen* op. 38 et 39 dont sont extraites respectivement la *Sonata-Reminiscenza* et la *Sonata tragica*. Je ne suis aucunement fin connaisseur de l'œuvre de Medtner, et j'ai la plupart du temps découvert les pièces ici interprétées. Malgré plusieurs écoutes attentives, partition en main, je reste parfois dubitatif devant une écriture foisonnante, dont la cohérence ne m'apparaît pas toujours. En l'état actuel de mon ignorance, mon palmarès serait justement constitué des *Zwei Märchen* op. 8 et des deux cahiers de *Vergessene Weisen* op. 38 et 39. Évoquer le jeu de Marc-André Hamelin amène nécessairement à des répétitions : la clareté est exemplaire, la plus grande puissance ne s'accompagne d'aucune dureté. Quand je vois s'accumuler les disques de ce pianiste d'exception, une question s'impose à moi : mais comment parvient-il à ingurgiter *intellectuellement* toutes ces notes ?

F. L.

Dépôt légal : janvier 1999

ISSN 0995-5216