

Société Alkan

145, rue de Saussure
75017 PARIS

Bulletins 46 – Septembre 1999

Introduction

L'ÉVÉNEMENT annoncé dans l'introduction du dernier bulletin s'est concrétisé à la mi-août, avec la parution de *La Grande Sonate*, biographie romancée d'Alkan écrite par Claude Schopp et éditée par Fayard. J'ai quelques scrupules à en faire ici la recension dans la mesure où je ne suis pas totalement étranger à sa genèse. L'essentiel est bien plutôt que l'ouvrage est à découvrir sans hésitation ; et, ainsi que je l'indique plus bas, le plaisir que l'on retirera de cette lecture me paraît d'autant plus assuré que l'on est familier du grand musicien – ce que chaque lecteur de ces pages est naturellement !

Avec ce bulletin vous parvient la convocation à l'assemblée générale de notre association. Serons-nous plus nombreux que d'habitude ? Je ne cesse, année après année, de le souhaiter. S'il n'en reste que bien peu à cette manifestation, soyez au moins de ceux-là ! En l'absence de celle ou celui qui prendra en main l'organisation d'une hypothétique « journée Alkan », c'est notre seule occasion annuelle de rencontre. Nous y évoquerons le changement de siège social.

On trouvera la première partie d'un long article que Larry Sitsky avait publié en 1974 dans la revue australienne *Studies in Music*; cette référence est systématiquement citée dans toute bibliographie sur le sujet et nous remercions l'auteur de nous avoir donné l'autorisation de traduire son texte. Il y a un quart de siècle déjà, il y faisait preuve d'une lucidité et d'une pénétration étonnantes, annonçant avec perspicacité plusieurs voies de recherches qui se sont avérées étonnamment fructueuses depuis lors.

François LUGUENOT

La vie d'Alkan est un roman

COMMENÇONS par l'histoire de l'ouvrage. Elle est virtuellement ancienne, dans la mesure où l'idée d'une biographie romancée d'Alkan était déjà avancée par Jean Nithart lors de la préparation de l'ouvrage dirigé par Brigitte François-Sappey en 1991. Ce n'est pourtant qu'il y a un peu plus d'un an que l'éditeur a pressenti le spécialiste d'Alexandre Dumas pour se lancer dans l'aventure. Il me fut alors demandé de mettre à sa disposition l'essentiel de la documentation historique de nous réunissons progressivement depuis quinze ans.

Chacun comprendra qu'il m'est donc quelque peu délicat de porter un jugement neutre sur l'ouvrage. Pour l'anecdote, je retiendrai que la collaboration avec Claude Schopp se révéla vite un vrai plaisir : en habitué de la véritable recherche historique, l'auteur se montrait attentif à tous les indices et il n'a pas manqué de contribuer lui-même à quelques avancées intéressantes ! La gageure était ailleurs : il ne s'agissait point de régurgiter quelques milliers de pages de documentation, mais de faire revivre un artiste peu banal. Le défi me semble amplement gagné et témoigne d'une profonde compréhension de cet individu complexe et déroutant.

De quoi s'agit-il ? D'un roman dans lequel l'auteur ne cache point toujours qu'il invente, tandis qu'à d'autres moments il donne libre cours à son imagination sans en souffler mot ; la narration passe du style indirect au style direct, du récit au journal intime. Ces sautes d'humeur pourront quelquefois dérouter. On frôle sans doute l'in vraisemblance quand de larges extraits de presse sont censés avoir été soigneusement recopiés par Alkan dans son journal intime ; d'un autre côté, l'utilisation fréquente d'articles d'époque et d'extraits de correspondance participe à donner un ton très crédible à l'ouvrage.

Quelques points faibles doivent être évoqués. Les moins graves mais pas les moins agaçants ressortissent à la fabrication de l'ouvrage : Massart se nomme Mansart en pages 26 et 38 par exemple. Certaines faiblesses de style auraient pu être corrigées : dès l'entrée en matière l'auteur évoque le roulement de ridelles sur le pavée ce qui me semble matériellement difficile ! On ajoutera, pour faire bonne mesure, de rares inexactitudes historiques : Adam se prénomme Adolphe et non Auguste (p. 181), la partition originale des *Variations pour piano sur « La tremenda ultrice spada »* d'I Capuletti ed i Montecchi de V. Bellini op. 16 n°5 n'est point si fautive que cela (p. 66), il est peu probable que Chopin ait accepté de participer à une nouvelle exécution de la 7^e *Symphonie* de Beethoven transcrite pour huit mains alors que finalement il ne figure pas parmi les interprètes (p. 144).

Mes principales frustrations viennent d'ailleurs : deux pans de la vie spirituelle d'Alkan demeurent, sinon oubliés bien sûr, du moins dans l'ombre : sa réflexion religieuse, et en particulier le conflit (ou la réconciliation ?) entre judaïsme et christianisme, et le processus créatif qui transcende une vie bien médiocre. Ce dernier paradoxe s'appliquerait tout autant à Chopin. Mais la différence est qu'on connaît la musique du Polonais tandis que celle du Français reste malgré tout à découvrir, et que je ne suis pas sûr que le portrait qui en est dressé mette assez en exergue l'intérêt de ses compositions, et combien elles contrastent avec une vie sociale apparemment falote.

Ces réserves n'ont jamais entamé ma conviction : le livre est bon. L'auteur est tout d'abord bien placé pour faire revivre un dix-neuvième siècle flamboyant, où se mêlait tous les mondes artistiques, quand ce n'était pas tous les milieux sociaux. Cette évocation manque souvent cruellement aux biographes scientifiques facilement enfermés dans le milieu intellectuel de leur héros.

Quelques scènes d'anthologie resteront, je crois, dans toutes les mémoires, tel ce duel pianistique réel entre Liszt et Thalberg dans les salons de Christine de Belgiojoso auquel Alkan assiste du jardin, tout occupé à calmer les ardeurs du chien de la maison ! L'introduction et le sacrifice du perroquet Jacquot sont d'une grande habileté. On appréciera aussi l'intelligente balance que l'auteur construit entre le rejet de Wagner par Alkan et l'indignation que suscite chez lui le déferlement des rejets.

Les fins connaisseurs pourront s'amuser à repérer toutes les allusions aux motifs qui ont pu inspirer le musicien et dont l'auteur truffe son texte : ici un voyage en chemin de fer, là une sieste au bord d'un champ qu'on moissonne, ailleurs les échos d'un incendie. Il y aurait matière à organiser un concours !

Mais il faut aller au plus important : je suis convaincu que Claude Schopp a su avec un talent profond dessiner un personnage extraordinairement convaincant, émouvant, qui incarne vraiment l'Alkan que nous devinons au travers des rares traces qu'il nous a laissées. N'est-ce pas là l'essentiel ? Un indice me paraît probant : je crois bien connaître les sources concernant le musicien ; et bien il m'est arrivé de m'interroger devant tel épisode : l'auteur a-t-il inventé où s'est-il fondé sur un événement avéré ? Voilà qui s'appelle s'identifier à son personnage !

S'il n'épuise donc pas le sujet, Claude Schopp nous livre une fresque attachante de l'époque romantique, nécessaire à tous ceux qui ne vivent point immergés dans ce temps révolu ; par dessus tout il révèle un personnage parfaitement crédible, cohérent avec ce que nous savons, et en fin de compte profondément attachant. C'est faire œuvre infiniment utile. Lui-même n'est sûrement pas sorti indemne de l'aventure ; on aura peut-être remarqué qu'il a rejoint les rangs de notre association...

François LUGUENOT

Actualité alkanienne

► Concerts passés

Le 4 août dernier, dans le cadre du festival de Saint-Lizier dans l'Ariège, Marie-Catherine Girod a interprété le 2^e *Concerto da camera* d'Alkan, accompagnée du quatuor Arriaga et du contrebasiste Eric Chapelle.

Le lundi 27 septembre, aux orgues de l'église Notre-Dame-des-Grâces de Woluwe-Saint-Pierre (Belgique), Guy van Waas et Raphaël Wiltgen ont donné un récital d'orgue à quatre mains, au programme duquel se trouvait le *Bombardo-Carillon* d'Alkan.

François LUGUENOT

*

* *

Fidèle aux usages de ce bulletin, j'ai étoffé la traduction du texte de Larry Sitsky de quelques notes placées entre crochets. Non que l'auteur pêche par insuffisance mais en 25 ans des événements se sont précisés : cela évitera au lecteur de se demander qui a finalement raison ! Naturellement, l'Esquisse biographique reste la partie la plus démodée. Tout le reste me semble excellent – ce qui ne veut pas dire incontestable ! – et souvent mieux dit qu'en de nombreux autres textes. La version originale comporte en annexe la reproduction in extenso de quelques pièces d'Alkan, au demeurant parfaitement disponibles à l'heure actuelle ; plutôt que d'y renvoyer le lecteur, j'ai inséré deux exemples supplémentaires : 7 bis et 14 bis. Au-delà du premier « chapitre », il n'y a plus de titres dans l'original ; nous en avons ajoutés, placés entre crochets, et partiellement inspirés d'un plan détaillé de l'article procuré par Richard Murphy.

Le texte a originellement paru dans Studies in Music, University of Western Australia, Department of Music, t. 8, août 1974, p. 53-91.

François LUGUENOT

Notes brèves pour une étude sur Alkan

Larry SITSKY

traduction de l'anglais et notes par François LUGUENOT

*Ces cinquante-huit pièces pour piano suffiraient à elles seules à placer Liszt parmi les plus grands compositeurs pour le piano depuis Beethoven : Chopin, Schumann, Alkan, Brahms (Ferruccio Busoni *).*

PARMI les annales du piano romantique, Alkan est l'un des quelques grands qui restent à découvrir. En parcourant sa musique, le musicien le mieux informé (j'allais écrire le plus blasé) peut encore ressentir ce rare frisson que procure la rencontre avec quelque chose d'unique, d'exotique, de saisissant. Ma découverte personnelle d'Alkan se fit fort naturellement, dans la mesure où j'étudiai avec Winifred Burston, pianiste australienne qui fut l'élève de Busoni puis de Petri, et devint ainsi avec Petri lui-même la plus grande interprète d'Alkan de son temps.

Chacun des vingt chapitres exposés ci-après pourrait fort bien devenir le sujet d'une étude approfondie à part entière.

* *Vorbemerkungen zu den Etüden von F. Liszt*, [1909] in *Von der Einheit der Musik, von Dritteltönen und Junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschließenden Bezirken: verstreute Aufzeichnungen*. – Berlin : Max Hesse, 1922, p. 107-125. Traduction anglaise de Rosamond Ley dans *Franz Liszt Complete Etudes for Solo Piano, Edited by Ferruccio Busoni*. – New York : Dover, 1988, p. v-xi.

1. Esquisse biographique

Il serait aussi bien de commencer par écrire son nom correctement. Plongez-vous dans le dictionnaire de Grove, et vous trouverez Alkan affublé du prénom d'Henri, ce qui est probablement dû à une mauvaise lecture du Ch., abréviation de Charles. D'autres ouvrages écrivent Victorin, sans raison valable¹. La formulation correcte est Charles-Valentin Morhange. De nombreux Juifs adoptèrent le nom des villes et localités où ils habitaient : Morhange est le nom d'un village de Moselle, du district de Forbach. Plus tard, Charles-Valentin abandonna le nom de Morhange et adopta le prénom de son père : Alkan, qui est la version française d'Elchanan ou Jochanan.

Alkan naquit à Paris, le 30 novembre 1813, dans une famille musicienne : ses frères furent tous des musiciens célèbres (Napoléon Morhange, né à Paris le 2 février 1826, se fit un nom à la fois comme pianiste et comme compositeur ; il obtint même un second prix de Rome en 1850). Son père tenait une petite institution rue des Blancs-Manteaux, dans le quartier du Marais qui abritait depuis longtemps une communauté israélite ; l'école était surtout fréquentée par des enfants juifs, à qui, parmi d'autres matières, on enseignait la musique.

D'une incroyable précocité, Alkan entra au Conservatoire à l'âge de six ans, et commença sa moisson de prix à huit ans² : solfège en 1821, piano en 1824, harmonie en 1827 et orgue en 1834. Mais lors du concours de l'Institut en 1832, le jury estima son talent insuffisant, et ne lui accorda qu'une mention honorable. Il étudia l'harmonie avec Dourlen et le piano avec Zimmerman, qui lança son élève favori dans le monde vers 1827. En 1830, à l'âge de 17 ans, Alkan était un virtuose célèbre.

Il commença par occuper un poste de répétiteur de la classe de solfège au Conservatoire (1829³-1836) ; son travail fut interrompu par un bref voyage à Londres en 1833, après lequel il s'établit à Paris comme professeur de piano, s'introduisant dans les cercles d'écrivains, d'artistes et de musiciens qui gravitaient autour de Victor Hugo, de Lammenais et de George Sand. Habitant square d'Orléans en même temps que Chopin et George Sand, Alkan devint un ami particulièrement intime du Polonais : ils jouèrent ensemble lors de concerts, ainsi qu'en compagnie de Liszt. Le fait qu'après la mort de Chopin, de nombreux élèves de ce dernier s'adressassent à Alkan confirme la réputation de professeur du Français.

C'est durant sa trentaine qu'il atteignit l'apogée de sa vie publique, acquérant la réputation d'un homme d'une vaste culture et d'une grande intelligence tout autant que d'un virtuose exceptionnel. Il commença à composer ses œuvres de la maturité ; et il se prit d'amitié pour le piano à pédalier, dont il devint aussi un brillant virtuose, et pour lequel il composa quelques pièces merveilleuses, la plupart pour pédalier seul⁴. C'est précisément à ce moment, alors que tout allait pour le mieux, et que le monde musical s'appêtait à lui faire place, qu'il entama son

1. [A ma connaissance, il ne s'agit que de Sorabji dans son ouvrage *Around Music*. – Londres : The Unicorn Press, 1932]

2. [On oublie trop facilement qu'Alkan est né en novembre et que les prix s'obtiennent en juin... ce qui fait qu'il commença la moisson à 7 ans et non 8 !]

3. [Et non 1831 comme l'indique l'auteur.]

4. [En fait, on ne compte que deux œuvres qui ne s'adressent qu'au seul pédalier : les *12 Études pour les pieds seulement* et le *Bombardo-Carillon pour quatre pieds seulement*; les autres, bien plus nombreuses, comportent une partie de manuel.]

retrait de la société, fuyant la compagnie et désertant la scène; en 1855, il était virtuellement redevenu un inconnu ¹.

Les grandes figures de l'époque, Liszt, Bülow, Rubinstein et beaucoup d'autres moins éminents, restèrent en contact avec lui et eurent à cœur de lui rendre visite chaque fois qu'ils passaient à Paris. Liszt affirmait qu'Alkan était la seule personne en présence de laquelle il se sentait anxieux en jouant ! Mais pour le grand public, Alkan restait d'accès difficile. Il occupait deux appartements, l'un au-dessus de l'autre, au 29 de la rue Daru, celui du bas étant apparemment son adresse « officielle »; il occupait en fait celui du haut, en compagnie de ses partitions et de ses livres adorés, refusant tout domestique et préparant lui-même ses repas. L'étude des livres religieux et mystiques juifs, qui occupa toute sa vie, prit probablement toute son importance à partir de cette époque.

A l'âge de soixante ans, il sortit soudainement de l'obscurité (même si ce ne fut que partiellement) donnant une série annuelle de *Six Petits Concerts*, une habitude qu'il conserva durant plusieurs années; cruellement, il n'interpréta jamais ses grandes œuvres, bien que son répertoire et sa technique fussent tout puissants; à quelques exceptions près, le public ne le reconnut jamais comme compositeur. Ces rares apparitions associées à ses activités d'enseignement furent ses seuls contacts avec l'extérieur.

A l'âge de 74 ans, il mourut écrasé par la bibliothèque qui tomba sur lui alors qu'il y cherchait un volume du Talmud, à Paris, le 29 mars 1888.

Le destin de sa musique fut triste mais prévisible. Malgré l'admiration que lui portaient certains des plus grands musiciens de son temps, la musique d'Alkan ne bénéficia jamais de l'apostolat de son auteur, un facteur de succès essentiel si l'on se remémore la carrière de la procession de pianistes-compositeurs qui se firent tous les défenseurs de leur œuvre. Sa vie privée ne résonna d'aucun scandale, d'aucun élément susceptible d'attirer les biographes. Sa musique elle-même était trop austère pour une époque de frivolité; et de toutes façons trop difficile pour la plupart des pianistes. De surcroît, la plus grande partie en fut rapidement épuisée ².

Heureusement, un petit mais solide noyau d'admirateurs survécut toujours, qui sauva Alkan d'un oubli total. Ce fut d'abord son fils illégitime Elie Miriam Delaborde, qui dirigea avec Isidore Philipp une édition d'œuvres choisies chez Costallat à Paris. Cette personnalité très douée, haute en couleur et excentrique aurait fort bien pu tenter un biographe spirituel; il suffit d'indiquer ici que pour certaines raisons il ne joua jamais la musique de son père, bien qu'il fût lui-même un pianiste virtuose doté d'un vaste répertoire ³. C'est Busoni et Petri qui introduisirent Alkan dans les salles de concert du XX^e siècle; d'autres grands pianistes tels que d'Albert, Arrau, Klindworth, da Motta, Dreyschock, Ranz et Bauer jouèrent sa musique sporadiquement*.

1. [Il y a là quelque raccourci : Alkan se retira une première fois, en 1839, mouvement que l'on attribue volontiers à la naissance de Delaborde, son fils naturel; il effectua son retour en 1844, et l'échec à la succession de Zimmerman, en 1848 le conduisit à disparaître progressivement une seconde fois.]

2. [Voilà une appréciation fréquemment émise, mais à laquelle les catalogues d'éditeurs apportent un démenti complet.]

3. [Il s'agit d'une légende de plus : Delaborde inscrivit souvent des œuvres de son père au programme de ses concerts.]

* Aux pianistes actuels qui jouent Alkan en concert tels de courageux pionniers, il faut rappeler la chaîne ininterrompue de brillants interprètes de cette musique. Busoni possédait plusieurs des grandes œuvres à son répertoire. Petri n'hésita pas une fois à jouer les *12 Études* op. 10 de Chopin, les *Variations sur une valse de Diabelli* de Beethoven et douze *Études* d'Alkan lors d'un même récital !

Bien que le Conservatoire fit des œuvres d'Alkan une étape incontournable dans le cursus des apprentis pianistes, bien que sa musique fût nécessairement connue des musiciens français, aucune initiative internationale n'émana de son pays.

2. [Une texture pianistique originale]

L'impression la plus frappante qu'on retire lors d'un premier contact avec la musique d'Alkan est probablement sa texture fort inhabituelle. On peut très grossièrement dire que la plus grande partie de la musique romantique dépend de l'équilibre entre une main droite qui joue la ligne mélodique et une main gauche qui assure la double fonction de ligne de basse (avec l'aide de la pédale forte) et de soutien harmonique, en décrivant diverses formes d'arpèges. A l'intérieur de ces étroites contraintes, Chopin parvint à inventer un nombre infini de variantes; avec Liszt, la situation n'est peut-être pas aussi claire, mais le schéma reste néanmoins généralement applicable; en ce qui concerne Alkan, nous sommes si imbus du « bon droit » des romantiques célèbres, que dans un premier temps nous reculons devant l'étrangeté incontestable du résultat sonore, qui se maintient comme il se doit à l'intérieur des limites harmoniques du temps; au premier abord, certains pianistes ont même parlé du caractère antipianistique de la musique d'Alkan. Toutefois, cette impression est rapidement dissipée par une fréquentation plus assidue, le sens pianistique d'Alkan se révélant infaillible : il lui arrive d'écrire des passages difficiles, parfois presque impossibles à jouer, mais toujours profondément idiomatiques; on s'aperçoit bientôt que l'étrangeté provient souvent du grand espace qu'Alkan ménage entre les deux mains : le remplissage harmonique que nous décrivions plus haut est souvent absent ou seulement esquissé, voire suggéré, ce qui fait que la luxuriance que l'on associe habituellement à la littérature de piano romantique fait place à une austérité, souvent teintée d'accents tragiques :

Exemple 1 : *La Chanson de la folle au bord de la mer* op. 31 n°8



Cette œuvre date de la moitié de la vie d'Alkan, mais son écriture si originale et ses figurations se trouvent déjà dans des œuvres de jeunesse telles que le *1^{er} Concerto da camera* op. 10, qui, bien que clairement dérivé des concertos de Chopin, est déjà une pièce très personnelle.

Le nom d'Alkan apparaît même sur les rouleaux pour piano si décriés. Par exemple, le catalogue Welte-Mignon indique les références suivantes :

- 519 - *Capriccio alla sodatesca* op. 50 n°1, par Egon Petri;
- C7010 - *Mouvement perpétuel* arrangé par MacDowell, par Austin Conradi;
- 520 - *Ancienne mélodie de la synagogue* extraite des *25 Préludes* op. 31, par Egon Petri;
- 3648 - *Le Tambour bat aux champs* op. 50 n°2, par Michael von Zadora.

Le catalogue de la firme Duo-Art comprend :

- 6144 - *Mouvement perpétuel* transcrit par Edouard MacDowell, par Ernest Hutcheson;
- 6446 - *Le Vent* op. 15 n°2, par Harold Bauer.

Ces dernières interprétations furent reprises par A-18, une des collections Audiographic : le rouleau était accompagné d'illustrations, d'informations biographiques (et autobiographiques), de détails sur le programme, le compositeur et d'une analyse musicale. Ces rouleaux bénéficièrent d'une large diffusion et le fait qu'Alkan ait été si bien représenté chez des éditeurs œuvrant pour des compositeurs « établis » montre l'importance qu'on accordait à ce compositeur.

Cette inclination à obtenir la plus grande originalité en respectant les convenances se retrouve dans de si nombreuses petites pièces et miniatures qu'il est difficile d'en faire une sélection ; le 2^e Nocturne op. 57 en est un bel exemple, qui comporte des figurations très inhabituelles à la main gauche, de charmants et inattendus changements de tonalités, une économie et un climat automnal très brahmsiens, une structure singulière :

Exemple 2 : 2^e Nocturne op. 57

The image shows three systems of musical notation for the 2nd Nocturne, Op. 57. Each system consists of a piano (treble clef) and bass clef staff. The first system includes markings for *f*, *Cres.*, *Dim: e rall.*, and *Ped.*. The second system includes *Poco accelerando.*, *mf*, *let.*, *Poco rall.*, *Rall.*, and *pp*. The third system includes *Più lento, e rall: sempre.*, *pp*, *M:U.*, *smorz.*, and *ppp*. Pedal markings (*Ped.*) are present throughout the score.

Bien entendu, les miniatures de Brahms restaient encore à écrire quand Alkan composa cette pièce : cet effet de prescience peut aussi se retrouver dans le premier des 48 *Motifs*, ou un dépouillement qui confine à l'absurde annonce la musique de Satie. Mais il se pourrait que la comparaison soit moins ridicule qu'il n'y paraît à première vue (voir ci-après).

Parfois, le grand espacement entre les mains s'explique par la volonté d'obtenir un effet orchestral, par exemple dans la dernière des *Trois Petites Fantaisies* op. 41, où l'on observe une sorte d'effet de timbales :

Exemple 3 : troisième des *Petites Fantaisies* op. 41

The image shows two systems of musical notation for the third of the Three Little Fancies, Op. 41. The first system is marked *Presto.* and includes dynamic markings *f* and *sf*. The second system also includes *sf*. The notation features wide intervals between the piano and bass clef staves, characteristic of the 'timpani effect' mentioned in the text.

3. [Une écriture orchestrale]

De tels effets découlent tout naturellement de la préoccupation qui anime Alkan d'obtenir du piano des effets orchestraux; ses transcriptions pour piano seul et son *Concerto* pour piano solo en sont de clairs exemples; mais cette tendance existe dans presque toute sa musique. On reste cependant confondu qu'à côté d'un Liszt travaillant lui aussi à obtenir du piano des effets orchestraux (une tendance initiée par Beethoven, et bien sûr par J.-S. Bach, mais pour un instrument à clavier antérieur), Alkan ait su éviter de se joindre à la cohorte des imitateurs du Hongrois tout en innovant.

Nécessairement, certaines bases restent communes : par exemple, le *Minuetto alla tedesca* op. 46 sonne comme une transcription lisztienne d'une symphonie de Beethoven; les *Trois Marches* op. 37, bien que de moule symphonique, marquent déjà une séparation d'avec la norme lisztienne, l'écriture se faisant moins exubérante, plus chaste et plus austère; quant aux quelques mesures extraites de la *Toccatina*, ces puissantes évocations de timbales et de tambours couplées à une ambiance presque bi-tonale n'auraient pu être écrite par quiconque d'autre qu'Alkan :

Exemple 4 : *Toccatina* op. 75



Dans leurs meilleurs moments, les exceptionnels effets d'orchestration d'Alkan, suggèrent Mahler bien plus que Liszt par exemple, dans la mesure où l'écriture est subtile et de caractère soliste au lieu de recourir aux effets de masses. L'évocation de tambours, timbales, cuivres en solo et bois, voire même de voix (*La Voix de l'instrument* op. 70 n°4) paraissent accentuer la tendance à l'isolement et à la tragédie personnelle du compositeur.

4. [Effets de clusters]

Mais bien sûr, à part certains détails, Alkan écrit simplement des choses que la plupart des romantiques n'auraient pas osées, et qui ne trouveront leur expression courante en musique qu'à l'époque de Bartók :

Exemple 5 : *L'Incendie au village voisin* op. 35 n°7





et Cowell :

Exemple 6 : *Les Diablotins* op. 63 n°45



On pourrait objecter que dans ces exemples, les clusters ne sont pas utilisés dans le but moderne d'obtenir un bruit blanc, qu'ils sont plutôt incorporés à l'harmonie et aux usages mélodiques traditionnels, et n'ont donc qu'un but de coloration, comme l'aurait une guirlande de petites notes : j'estime néanmoins confondant qu'ils aient été écrits ainsi, quelle que soit la justification qu'on leur trouve *.

5. [Formes classiques et contrepoint]

Par son amour des formes classiques et contrapuntiques Alkan exprime un autre motif de rupture avec la tendance romantique. De manière générale, il évite les formes rhapsodiques et libres, tant chéries par maint virtuose **, et préfère user, non sans originalité, des principes de construction symétrique hérités des classiques. C'est qu'en tout domaine avec Alkan, les surprises nous guettent au coin de la rue; un de ses procédés favoris, hérité de Beethoven, est d'adjoindre des codas qui produisent des contrastes dramatiques.

Dans le *Minuetto alla tedesca* op. 46, une pièce portant parmi tant d'autres un titre de danse baroque ou classique, une autre de ses méthodes préférées apparaît : un ostinato de pédale (à la basse ici, mais le plus souvent aux autres voix), dont la fonction est d'étendre ou de retarder la transition à la section suivante, par le truchement de figurations tout à fait conventionnelles qui conduisent à de radicales combinaisons harmoniques :

Exemple 7 : *Minuetto alla tedesca* op. 45



* De la même façon, les clusters que l'on trouve dans les œuvres de Scarlatti, dont Alkan était certainement familier, sont toujours stupéfiants, même s'il ne s'agit finalement que d'imitations du raclement des cordes d'une guitare.

** Est-ce une coïncidence si les deux autres grands pianistes compositeurs juifs de cette époque, Mendelssohn et Rubinstein, préférassent user eux aussi de formes strictes ?



Le recours aux procédés et formes contrapuntiques est une seconde nature chez Alkan : très souvent il use d'une écriture strictement canonique, procédé inhabituel dans le répertoire pianistique de cette époque (voir par exemple les *Chants* op. 65 n°3, op. 67 n°5, *Contrapunctus* op. 35 n°9 qui comporte un *Trio canonicus* où chaque voix est écrite en tierces piquées). L'utilisation du qualificatif « dans le style ancien » ou de tout autre approchant marque une espèce de retour en arrière : Alkan aime enclencher un retour dans le temps en utilisant la tierce picarde par exemple. Dans sa *Grande Sonate* op. 33, il introduit une fugue à neuf voix ! dans le deuxième mouvement *Quasi-Faust*. Je m'empresse d'ajouter que quelques années auparavant Liszt développa un passage fugué dans sa propre *Sonate*.

Tout cet intérêt pour la musique de jadis pourrait donner l'impression d'un compositeur conservateur par nature. Chez d'Alkan, si un tel soupçon peut se concevoir, la situation est tout à fait inverse : une fois de plus doué de prescience, il s'exprime dans un style néoclassique qui appartient au vingtième siècle bien plus qu'au dix-neuvième. Aucun autre mot ne convient pour décrire les accents acides que l'on note dans des œuvres telles que la *Toccata* déjà citée, la *Gigue*, et d'autres petites pièces. Une question se pose ici : Alkan connaissait-il la gigue très chromatique K 574 de Mozart ?

Exemple 7 bis : *Gigue* op. 24



6. [La mélodie]

Malgré tout ceci, Alkan reste, à plusieurs points de vue, un romantique « à contre cœur », en particulier en matière mélodique : c'est en ce domaine qu'il est le plus proche de Mendelssohn,

un autre compositeur qui n'embrassa la doctrine romantique qu'à moitié, préférant éviter les excès sensoriels et sensuels qui sont comme le sceau de tant de musique de cette époque. On citera avec fruit Busoni, s'exprimant au sujet de John Field, dans des termes applicables à Alkan :

On peut envisager de classer les œuvres musicales selon leur caractère chaste ou sensuel... dans la première catégorie on en trouve (mais pas beaucoup) qui suggèrent qu'elles sont plus riches qu'il n'apparaît à la première écoute. Leur plus précieux contenu demeure celé avant que de se livrer à l'auditeur, révélation qui ne passe pas que par l'oreille. En ce qui concerne les œuvres de la seconde catégorie – la plus réaliste et la moins estimable – leur matière est épuisée en une seule audition : rien n'est laissé à l'imagination ; aucune aura ne les environne ; aucun halo spirituel, rien d'un ordre supérieur (céleste) ne les domine. Dans de telles œuvres personne ne détectera rien de nouveau ; la première impression épuise vainement tout le sujet. Entre ces deux catégories il existe des intermédiaires et des mélanges (l'art comme la nature ne procède pas par sauts). Parmi les liens entre ces deux classes opposées, les œuvres « purement spirituelles » occupent une place importante. J'aime y compter une sélection de *Nocturnes* de Field. Les pièces lyriques de Chopin qui portent le même titre n'ont pas conservé la même pureté : une tendance à la sensualité s'y est introduite et le caractère lyrique est quelquefois gâté par des élans dramatiques ; le dessin bave sous la couleur ; l'âme entre en excitation ce qui tend à l'ennuager.

La simplicité de Field, son économie esthétique ne doivent pas être jugées comme une étroitesse ; ces caractères paraissent parfois être le résultat de l'achèvement artistique le plus élevé. Il serait parfaitement sot de sourire de telles créations – précisément en raison de la chasteté qui les rend si étonnantes ; de nos jours même les meilleurs sont découragés d'écrire quelque chose de similaire. Aujourd'hui, ce qui ne fouette pas les sens est considéré comme pauvre ; ce qui ne contribue pas à fouiller nos tréfonds en associant langueurs et palpitations est considéré comme insignifiant. Un examen approfondi de cette prétendue profondeur révèle une incroyable vacuité. Très récemment, la *Flûte enchantée* a été conspuée et ridiculisée à la Scala de Milan : il semblerait que seule la pureté du cœur puisse supporter la pureté de l'œuvre*.

C'est peut-être là que réside la raison pour laquelle tant de critiques et de musiciens paraissent désappointés par Alkan ; comme Field, ce n'est jamais un compositeur de serre chaude, même dans ses moments les plus sauvages : ses œuvres restent toujours austères et gravées à l'eau forte, composées de notes isolées et de lignes plutôt que de ces apogées lisziens réfractés dans un halo de pédale ; il incarne une musique qui ne nécessite pas de rubato (ses contemporains témoignent qu'Alkan n'aimait pas user du rubato).

De surcroît, nous sommes en face du cas curieux d'un compositeur écrivant au XIX^e siècle mais évitant le chromatisme qui règne à son époque, préférant les mélodies diatoniques d'un autre temps, coulant ses compositions dans des moules archaïques, et à l'intérieur de ces contraintes, offrant souvent d'audacieuses harmonies qui annoncent le XX^e siècle : il embrasse ainsi trois siècles de musique.

Un bon exemple du traitement essentiellement diatonique qu'Alkan fait subir à un thème renfermant des potentialités chromatiques se trouve dans la cinquième pièce du 2^e *Recueil de Chants* op. 38 :

* Écrit à la Noël 1923. Publié en anglais dans l'*International Piano Library Bulletin*, vol. 2, n°2-3, Sept. 1968.

Exemple 8 : *Andantino* du 2^e *Recueil de Chants* op. 38 n°5

Thématiquement, la pièce est très proche du Chopin de la 4^e *Ballade*, mais il est instructif de la jouer dans son entier afin de prendre conscience combien Alkan envisageait le développement potentiel du matériau de façon radicalement différente : il évite tout chromatisme et toute ambiguïté tonale, employant des modulations imprévues pour produire ses effets.

L'innocent prélude *Dans le genre ancien* op. 31 n°3, démontre une fois encore combien Alkan peut être « chaste » ; une simple écriture à trois voix, quelques heurts inattendus causés par l'indépendance des parties : voici un prélude romantique parfaitement atypique. Et ce n'est pas une simple coïncidence si Busoni parle du caractère céleste dans l'extrait cité ci-dessus : la dimension mystique du fond et de la forme chez Alkan pourrait être bien plus importante que nous ne le réalisons actuellement : je voudrais essayer d'effleurer ce difficile sujet à la longue ; tout naturellement, ses convictions personnelles conduiraient Busoni à ressentir quelque affinité avec Field et Alkan à ce sujet.

7. [Le langage musical]

Pour en revenir à la question du diatonisme je dois me contredire immédiatement et mettre en lumière que dans ce domaine aussi Alkan écrit des choses que Mendelssohn n'aurait point commises. Une multitude d'exemples se pressent.

- Des notes étrangères à l'harmonie, bien mises en évidence : la *Barcarolle* du 1^{er} *Recueil de Chants* op. 38, malgré plusieurs modulations brutales, offre par manière de compensation une conclusion exceptionnellement intéressante ou un *fa* naturel s'introduit dans le *sol* majeur conclusif d'une pièce en *sol* mineur :

Exemple 9 : *Barcarolle* du 1^{er} *Recueil de Chants* op. 38

- Le même type d'utilisation dans un registre plus mélodique se trouve dans la magnifique *Barcarolle* op. 65 n°6 : notez l'effet mélancolique. Mais ne s'agit-il pas – ce qui est plus probable – d'inspiration judaïque ?

Exemple 10 : *Barcarolle* du 4^e *Recueil de Chants* op. 65

- Une pièce intégralement écrite dans le style modal : la cinquième des 12 *Études dans tous les tons majeurs* op. 35 est intitulée *Allegro barbaro*, et précède de plus de soixante ans la célèbre pièce de Bartók portant le même nom. On peut penser que Bartók connaissait cette étude : la tonalité apparente est celle de *fa* majeur, mais le *si* bémol est systématiquement évité :

Exemple 11 : *Allegro barbaro* op. 35 n°5

- Une autre de ses astuces favorites est l'harmonisation d'une simple note de nombreuses manières différentes : le résultat logique (ou illogique) d'un tel système se trouve dans la deuxième pièce *Fa* du 2^e *Recueil de Chants* op. 38, où la note *fa* se répète constamment de façon délirante tout au long de la pièce, produisant la plus intéressante des progressions ; mais Alkan aime ce type de flux harmonique et en use, moins systématiquement, dans de nombreuses compositions.

- Les fluctuations du majeur au mineur :

Exemple 12 : *Prélude* op. 31 n°2



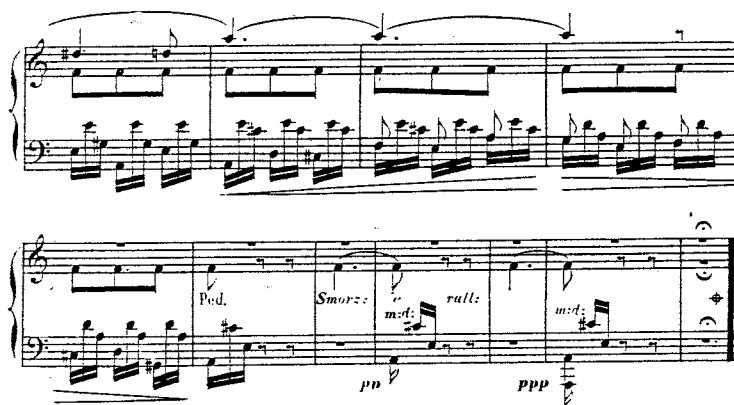
- Les modulations abruptes :

Exemple 13 : *Prélude* op. 31 n°1



- Les suspensions qui restent parfois non résolues jusqu'à la fin :

Exemple 14 : *Fa* du 2^e *Recueil de Chants* op. 38 n°2



8. [Subversion des conventions]

Ainsi, même durant ses moments les plus conventionnels, des événements inespérés se produisent : un morceau comme le premier des *Chants*, bien que très proche d'un *Lied ohne Worte* de Mendelssohn, diverge beaucoup de son modèle : grand écart entre les mains, glissements imprévus du majeur au mineur et durée imprévisible des phrases. En fait, presque chaque pièce d'Alkan, même la plus triviale, semble contenir quelque petit détail qui l'élève au-dessus du niveau du banal répertoire de salon romantique.

9. [Le rythme]

La question du caractère imprévisible de la durée des phrases mène automatiquement à traiter du rythme qui constitue un des traits les plus originaux d'Alkan. Il ne s'agit pas simplement du problème de l'utilisation tout à fait naturelle et cohérente de rythmes à cinq et à sept temps, bien que le procédé soit en lui-même fascinant et constitue un autre élément de filiation avec Berlioz; chez Alkan, le rythme est *dans l'ensemble* un élément extrêmement flexible et variable, moteur de divisions étrangement asymétriques de phrases, même au sein d'une structure de huit mesures; de l'irruption de tonalités et de cadences imprévisibles; de syncopes. Le plus confondant de tout, ce sont les rythmes superposés : reportez-vous à l'extraordinaire *Andantino* du 5^e *Recueil de Chants* op. 70 où se combinent heureusement et imperturbablement mètres pairs et impairs, faisant même place à un quintolet.

Exemple 14 bis : *Andantino* du 5^e *Recueil de Chants* op. 70

Je ne peux résister à la tentation de citer la dernière des pièces de l'opus 35, une brillante étude d'octaves notée 10/16 ! Vers la fin, on y trouve cet autre exemple de superposition de rythmes :

Exemple 15 : *Étude* op. 35 n°12

D'un autre côté, des perturbations métriques « horizontales » (alors que les précédentes étaient plutôt « verticales ») sont également fréquentes. Par exemple, dans *L'Incendie au village voisin*, septième étude de l'opus 35, des sections à 12/8 alternent fréquemment avec d'autres à 6/8; ceci n'aurait aucun intérêt en soi si les sections à 12/8 n'étaient indiquées *Allegro moderato*

et celles à 6/8 *Adagio*, ce qui produit constamment l'interruption de toute anticipation du flux chez l'auditeur.

Exemple 16 : *L'Incendie au village voisin* op. 35 n°7

Parfois, une pulsation fortement établie est violemment brisée :

Exemple 17 : *Scherzo* op. 16 n°3

10. [Les effets d'ostinato]

A la liste des effets caractéristiques qu'Alkan affectionne, on ajoutera son grand amour pour les ostinatos, ce qui nous permet maintenant de comprendre, au moins partiellement, comment une œuvre telle que l'étude *Le Chemin de fer* op. 27 fut conçue. Nous sommes face à une éruption volcanique, à une poursuite implacable, quelque chose digne de Bartók, s'étendant sur vingt-deux pages à vous paralyser les doigts; un tour de force d'énergie motrice (encore une première historique ?) à faire honte aux évocations ferroviaires ultérieures comme *Pacific 231*. Cette étude, remplie de séquences *alla Bach* – peut-être la dimension implacable provient-elle

aussi de cette origine ? —, construite sur d'obsessionnelles pédales de *la* et qui fait exploser les cadres traditionnels, requiert une endurance exceptionnelle.

(À suivre)

Dépôt légal: novembre 1999

ISSN 0995-5216