

SOCIÉTÉ ALKAN

alkan.association@voila.fr

Secrétaire :

**François Luguenot
9 bis, avenue Médicis
94100 Saint-Maur-des-Fossés**

luguenot.fr@voila.fr

Trésorière :

**Sylvie Vaudier
35, avenue Ferdinand-Buisson
75016 Paris**

Bulletin 52-53 – Mars-juin 2001
--

Billet

UN bulletin double! Quelle aubaine : il doit être deux fois plus épais! Eh bien pas vraiment. Le phénomène s'est déjà produit en 1998 avec le *Bulletin 42-43* et pour des raisons comparables : mon manque de disponibilités. Tout simplement.

Ce retard considérable amène au moins un désagrément : plusieurs manifestations qui devaient initialement se trouver logées sous la rubrique « concerts à venir » ont déménagé à l'adresse « concerts passés ».

Je me permets de faire une nouvelle fois appel aux compétences de ceux qui pourraient aider à la mise en place d'un site électronique de l'association. On pourrait justement y consigner les nouvelles urgentes ou passagères et éviter les désagréments engendrés par les retards de publication du bulletin.

Il semble que l'Alkan Society britannique soit moribonde. À moins que, telle la Belle-au-bois-dormant, elle ne trouve enfin le prince charmant qui la réveille. Personne ne paraît avoir de nouvelles de son secrétaire et je n'ose dire de quand date le dernier bulletin qu'il a publié. Qu'on ne se méprenne pas : cette disparition annoncée me navre. Outre la primauté historique et les relations plus que cordiales que nous entretenons avec plusieurs de ses membres, l'Alkan Society conserve potentiellement un rôle irremplaçable, en particulier auprès des anglophones. J'ai proposé naguère des plans de sauvetage afin de ne pas laisser se disperser les membres de cette association. Mais il est de toute façon indispensable que quelqu'un sur place prenne en main SÉRIEUSEMENT les aspects très matériels du fonctionnement de la structure, et l'on sait que ce n'est pas une sinécure...

Actualité alkanienne

Concerts à venir

Deux événements auront pour cadre le Whitstable Music Club in Kent à la Whitstable Methodist Church, de Whitstable en Angleterre :

- le 8 septembre, une élève de Ronald Smith âgée de seulement 16 ans jouera entre autres œuvres le premier *Chant pour piano* et l'*Allegro barbaro* d'Alkan;
- le 9 mars 2002, son professeur Ronald Smith donnera une classe de maître.

Les 18 et 19 septembre, Jody Applebaum, madame Marc-André Hamelin à la ville, dirige *Hallelouyah* pour quatuor vocal d'Alkan lors de deux services religieux à la grande synagogue Beth-Zion-Beth-Israël de Philadelphie.

Le jeudi 14 avril 2002, au Queen Elizabeth Hall de Londres, dans le cadre de la *Harrods international piano series*, Marc-André Hamelin interprétera la *Chaconne en ré mineur* de Bach-Busoni, les *Fantasiestücke* op. 12 de Schumann, *Con intimissimo sentimento* qu'il a lui-même composé et la *Symphonie* op. 39 d'Alkan. Les renseignements pratiques sont disponibles sur le site www.rfh.org.uk.

Concerts passés

Hartmut Schock nous signale que le 22 février 2001 Severin von Eckardstein a interprété la *Grande Sonate* op. 33 d'Alkan ainsi que la *Sonate en si majeur* D. 575 de Schubert et l'*Andante spianato et Grande Polonaise brillante* op. 22 de Chopin au cours d'un concert organisé par la Chopin-Gesellschaft de Hanovre.

Le 7 février, Wolfgang Härer assistait au concert de Marc-André Hamelin à Munich, au cours duquel ce dernier a exécuté la *Symphonie* op. 39 d'Alkan. Pour notre correspondant allemand, cette interprétation se situe au niveau de celles de Petri pour la grandeur et de Lewenthal pour la précision ; sa seule réserve concerne le tempo de la *Marche funèbre* qu'il a trouvé un peu trop enlevé. Auparavant, la pianiste canadien avait joué la *Chaconne* de Bach transcrite par Busoni qui a suscité cette remarque chez un spectateur : « *das war Gottesdienst!* » (« c'était un service divin ! »). Le concert a recueilli un très grand succès ; quelqu'un a même dit : « Il faudra aller à Brême quand il y jouera » ; or Brême est à quelque chose comme 800 kilomètres de Munich...

Le 3 juillet, au *Festival Chopin* de Bagatelle à Paris, Claire Désert jouait les *Nocturnes* op. 48, les *Trois Nouvelles Études* et la *Tarentelle* de Chopin ainsi que des œuvres de Schumann et d'Alkan.

Cette année, les *Concerts de Vollore*, organisés par Laurent Martin, proposaient de la musique d'Alkan. Le vendredi 13 juillet à 20 heures 45, en l'église de Viscomtat, Olivier Besnard jouait

un programme comprenant des œuvres de Liszt et d'Alkan. De ce dernier, on a pu entendre la *Sonatine* op. 61 et trois des *25 Préludes* op. 31.

Le dimanche 12 août à Orange, dans le cadre du festival *Liszt en Provence*, Marc-André Hamelin a interprété la *Wanderer Fantaisie* de Schubert, la *Symphonie* d'Alkan, la *Sonate-Fantaisie* de Scriabine, *Ernani, paraphrase de concert* et *Réminiscence de Norma* (qu'il joue si bien) de Liszt.

Disques

Nouveau récital de Marc-André Hamelin

Marc-André Hamelin nous régale d'un nouveau grand cru alkanien. Ce disque que nous avons annoncé depuis plusieurs mois comprend la *Symphonie* op. 39, *Alleluia* op. 25, *Salut, cendre du pauvre!* op. 45, *Super flumina Babylonis* op. 52 et *Souvenirs, Trois Morceaux dans le genre pathétique* op. 15 [Hyperion, CDA67218]. J'ai rédigé la notice du livret d'accompagnement. S'il fallait aller à l'essentiel, je citerais d'emblée l'opus 15 dans lequel le pianiste canadien me paraît réaliser une véritable re-création. Le mot n'est pas excessif quand on sait que la partition ne comporte *aucune* indication interprétative – et que la tradition est assez légère en ce qui concerne ces œuvres... Si l'on ajoute que la difficulté du triptyque est simplement transcendante, on n'est que plus sensible à la prodigieuse réussite musicale. *Morte*, la troisième pièce, est particulièrement convaincante ce qui confirme l'appréciation de Sorabji : c'est une fresque saisissante, pleine de contrastes violents et d'élan irrésistibles. J'ai retrouvé Marc-André au niveau de son merveilleux enregistrement de la *Grande Sonate* op. 33, à la fois transcendant et visionnaire ; de toute façon, ces pièces ne supporteraient pas la tiédeur ou la médiocrité. Le reste du programme reste au plus haut niveau, mais ne produit pas – ou plus – sur moi le même impact. La *Symphonie* est somptueuse, d'une très grande précision, mais je conserve une petite préférence pour les envolées irrésistibles de Raymond Lewenthal. Les trois autres pièces ont déjà été enregistrées par Laurent Martin. Ici, la plus value sonore est évidente, particulièrement dans l'*Alleluia* où le piano sonne comme un orgue. En ce qui concerne l'interprétation, je reste partagé. Plutôt celle-ci, plutôt celle-là : on ne se plaindra pas de devoir hésiter à un tel niveau.

Les 12 Caprices... sur ordinateur

L'inénarrable Nanasawa revient sous le pseudonyme éprouvé de Michael Nanasakov pour nous asséner, par le truchement d'un ordinateur, les *12 Caprices* op. 12, 13, 15 et 16 ainsi que *Le Preux* op. 17 [JNCD 1009]. Il y a peu à dire sur cette pochade, sinon répéter ce que nous avons déjà écrit au sujet de son enregistrement comprenant 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* (cf *Bulletin* n°44 de mars 1999). Si le son s'est quelque peu amélioré, le résultat musical est toujours aussi désastreux et ne peut d'ailleurs qu'être tel, puisque, une fois encore, restituée sans aucun sentiment d'effort, une œuvre musicale est nécessairement laide. Sans compter que, comme dans le précédent récital, M. Nanasawa fait preuve d'une navrante superficialité et d'une rare incompréhension musicale ; pour preuve ces premières mesures de *Morte* op. 15 où les quintes à vide originales sont remplacées par de plates octaves... Voilà un « musicien » (?) qui n'écoute même pas ce qu'il fait. Pour les fanatiques de l'intégrale, je signale le site internet où se procurer ce disque éprouvant : <http://www.nanasawa.net>.

Musique française par Stephanie McCallum

C'est assez régulièrement que la pianiste australienne enregistre une nouvelle œuvre d'Alkan, se plaçant généralement au plus haut niveau de la discographie. Cette fois, il s'agit du *Festin d'Ésope* op. 39, pièce qui figure au milieu d'un récital très réussi de musique française intitulé *Perfume: Gymnopédie n°1* et *Je te veux* d'Erik Satie, *Clair de lune* de Claude Debussy, *Idylle* d'Emmanuel Chabrier, *Paysage* d'Ernest Chausson, *Pavane pour une infante défunte* et *Forlane* de Maurice Ravel, *Poème des montagnes* op. 15 de Vincent d'Indy, *Barcarolle* n°10 de Gabriel Fauré, *Jeunes Filles* de Jean Guy Ropartz, *Novellette sur un thème de Manuel de Falla* de Francis Poulenc et *Toccata* op. 111 de Saint-Saëns [ABC 461 798 2].

La musique de chambre chez Naxos

On se rappelle qu'en 1992 avait paru une intégrale de la musique de chambre d'Alkan chez Marco Polo interprétée par le Trio Alkan [Marco Polo (Hong Kong), 8.223383]. C'est cette version qui est aujourd'hui publiée dans la collection économique Naxos du même éditeur [Naxos (Hong Kong), 8.555352]. Il n'y a malheureusement rien à changer à ce que nous disions il y a neuf ans : si la *Sonate de concert* op. 47 n'est pas trop mal réussie malgré un mouvement lent beaucoup trop lent, le reste demeure d'un désespérant prosaïsme. Le *Trio* op. 30, si mendelssohnien, en est défiguré.

Giampaolo Nuti

Ce pianiste italien, membre de notre association, m'a fait parvenir un disque «privé» composé d'interprétations en public de seize œuvres dont la plupart est rarement jouée; deux *Études transcendantes* de Sorabji (n°17 et 18) le sont même pour la première fois. On trouve aussi les *Variations pour la main gauche seule sur Casta diva* de Fumagalli, six *Études* de Tagliapietra et deux pièces d'Alkan : le *Scherzo* op. 16 n°2 et *Le Festin d'Ésope* op. 39 n°12. Giampaolo Nuti a de solides arguments techniques à faire valoir et sa façon d'approcher Alkan (en public rappelons-le) est pleine de panache. Ce pianiste me rappelle Alan Weiss qui prenait de grandes libertés avec le tempo (ce qui n'est pas à *a priori* l'option qui a ma faveur) tout en faisant preuve d'un engagement complètement convaincant. Dans des conditions d'enregistrement plus satisfaisantes – le son est ici parfois laid – le résultat promet d'être vraiment beau.

La Sonate de concert op. 47

Averil Kovacs me signale que dans le numéro de mai 2001 du périodique *Gramophone*, on annonce l'enregistrement pour Chant du monde de la *Sonate de concert* op. 47 d'Alkan par Emmanuelle Bertrand au violoncelle et Pascal Amoyel au piano.

Partitions

Le nouveau type de couverture qui a été arrêté lors de l'assemblée générale de l'année 2000 est mis en œuvre dans trois nouvelles publications de G. Billaudot : la réédition de l'étude *Le Chemin de fer* op. 27 et celle de la *Toccata* op. 75. Les alkaniens seront ravis d'apprendre que l'*Étude alla-barbara*, redécouverte par Marc-André Hamelin il y a quelques années, est maintenant disponible. Vous trouverez ces publications dans le bulletin de commande

Livres

César Franck par Joël-Marie Fauquet

Il y a plus d'un an et demi paraissait chez Fayard, quelque temps avant la somme sur Schumann que nous avons analysée dans notre dernier numéro, un autre ouvrage de référence : *César Franck* par Joël-Marie Fauquet, riche en références alkaniennes [César Franck / Joël-Marie Fauquet. — [Paris] : Fayard, 1999. — 1023 p. ; 22 cm. — (Bibliothèque des grands musiciens). — Bibliogr. p. 976-992. Index des noms de personnes p. 993-1011. Index des œuvres de César Franck p. 1012-1016. — ISBN 2-213-60167-4].

Au sujet de ce compositeur, le lecteur français disposait auparavant des ouvrages – remarquables – de Maurice Emmanuel et Léon Vallas ou – irritant – de Vincent d'Indy, et encore fallait-il avoir eu la chance de les trouver d'occasion. L'ouvrage que nous propose Joël-Marie Fauquet dépasse tous ces travaux de cent coudées tant par la richesse des renseignements que par l'habileté de leur mise en œuvre.

Nous ne reviendrons pas sur les faiblesses de fabrication actuelles de cette collection, inexcusables pour un ouvrage de ce prix et renvoyons une fois pour toute à ce que nous détaillons dans la dernière livraison.

Au chapitre des réserves – je préfère commencer par les déceptions et achever sur une bonne note – deux lacunes matérielles importantes me semblent préjudiciables à la pleine valorisation de ces pages. La première est l'absence de tout exemple musical. L'auteur s'en justifie page 14 : « si [le lecteur] est musicien, ils sont pour lui insuffisants ; s'il ne l'est pas, il sont superflus ». Voilà un sophisme qui revient malheureusement trop souvent depuis quelque temps ; Guy Sacre l'avait utilisé de façon analogue en tête de son guide : *La Musique de piano*. L'argument est doublement spécieux : *primo*, il y a un respect élémentaire du lecteur qui est de lui fournir un minimum d'éléments pour qu'il puisse suivre le raisonnement de l'auteur ; j'ai une mémoire musicale largement au-dessus de la moyenne, mais je regrette de dire que tous les thèmes de Franck ne me reviennent pas en mémoire au commandement. *Secundo*, nombre des œuvres commentées sont totalement inédites : *Ce qu'on entend sur la montagne* (p. 211 et suivantes), *Hymne à la patrie* (p. 232), *Le Valet de ferme* (p. 254 et suivantes) par exemple. Croit-on sérieusement que les lecteurs, même ceux d'exceptionnelle bonne volonté, arrêteront tout séance tenante pour se précipiter à la Bibliothèque nationale, histoire de consulter le manuscrit ? Autre lacune inacceptable dans un livre de ce prix : les illustrations. La chose passerait inaperçue si l'auteur ne consacrait plusieurs paragraphes à commenter en détail des photographies ou des tableaux dont ni la source ni la teneur ne sont fournies (p. 263 ou 461). Ici, on confine au burlesque.

Quelques erreurs que j'ai relevées seront vraisemblablement corrigées dans une deuxième édition. L'éditeur des *Pianistes célèbres* de Marmontel n'est point Fischbacher mais Heugel (p. 828). Page 452 on ne mentionne que deux *Quatuors avec piano* de Brahms alors qu'en réalité on en compte trois. En page 645, la chronique du concert de Marie Fabre a paru dans *L'Indépendance musicale « et dramatique »* et non « et artistique ». On signalera aussi que cela fait assez longtemps qu'on n'attribue plus l'Épître aux Hébreux à saint Paul (p. 325). Aux pages 596, 597 et 600, il règne une certaine confusion dans les appels de notes signalés par des étoiles. Page 719, les textes des notes 17 et 18 sont inversés. Il manque le nom du périodique dans la note 37 de la page 731. Aujourd'hui, on écrit « grand-peine » de préférence à « grand'peine » (p. 747). Je n'aime guère une phrase telle que « bien que la carrière d'organiste de celui-ci ne commencera que l'année suivante » (p. 155) : sans être obsédé par la

concordance des temps et l'emploi du subjonctif, il y a moyen de faire plus élégant. Je regrette aussi que la source de nombreuses lettres citées ne soit pas mentionnée.

D'où vient enfin cette manie de séparer les lettres des sigles par des points? Dans le *Lexique des règles typographiques* publié par l'Imprimerie nationale il est fort justement écrit : « la seule unification possible et applicable à tous les cas est l'emploi de lettres capitales sans points; outre le cas de nombreux sigles de formation syllabique excluant la présence de points, ceux qui pourraient en comporter n'en sont qu'inutilement et inesthétiquement allongés. » *Exeunt* donc les récurrents et inélégants « R.G.M.P. » et « S.N.M. ». Ce n'est pas la première fois que je remarque aussi dans des publications récentes la mise en œuvre d'une possibilité offerte par les logiciels de traitement de texte : la rature effective de morceaux de texte (p. 204). On parvient ainsi, ô miracle, à rendre illisible ce qui était difficile à déchiffrer dans le manuscrit. Il existe tout de même des protocoles éditoriaux plus heureux! Ajoutons la confusion si fréquente entre C et (p. 134 par exemple). Détail amusant – et sans conséquence – à propos du très complet catalogue de l'œuvre de Franck qui occupe 80 pages : l'auteur indique page 846 que la colonne « CCF » fournit le numéro d'ordre de la classification qu'il a lui-même établie; dans le tableau, le sigle devient « CFF ». Faut-il y voir le glissement de *Catalogue de César Franck* à *Catalogue Franck-Fauquet*? Enfin, je serais personnellement plus circonspect en ce qui concerne le témoignage de Marmontel et de Bertha dont de nombreux indices permettent de mettre sérieusement en cause la rigueur sinon la bonne foi.

Mais ces défauts matériels n'entachent pas fondamentalement une fresque extrêmement fouillée et particulièrement instructive sur une période régulièrement trahie dans les histoires de la musique française qui ne voient qu'un grand vide entre le Berlioz de 1830 et le Franck de 1870. Il est manifeste, et pas seulement pour ceux qui ont déjà travaillé sur cette période, que Joël-Marie Fauquet a fait une extraordinaire moisson d'information originale. Mais la réussite la plus flagrante me paraît être ailleurs : il y a une vie, une idée directrice, de la chair sur le froid squelette des faits. C'est l'équilibre si rare entre ces travaux verbeux dont les Français ont encore un peu trop l'habitude et ces recueils étourdissants de pièces documentaires aussi plaisants à lire qu'un annuaire téléphonique, bien souvent d'origine anglo-saxonne. Ici, Franck se révèle tout autre que l'espèce de héros désincarné que d'Indy avait vainement essayé de dessiner.

Quel plaisir de lire ces brèves, synthétiques et éclairantes mises au point sur la musique de chambre (p. 267-268) ou la musique d'orgue en France (p. 274-278). On mentionnera aussi le panorama de la vie musicale liégeoise (p. 44 et suivantes), le contexte général des concerts parisiens dans les années 1830 (p. 101 et suivantes), les développements sur le facteur de piano Pape (p. 105), le salon des Zimmerman (p. 107), l'Association des artistes musiciens (p. 235), l'Exposition de 1878 (p. 571 et suivantes).

Quelques passages m'ont particulièrement plu. Tel ce raccourci sur l'aveuglement des critiques – j'en suis sûrement aussi – qui est de toutes les époques, Camille Bellaigue et André Boucourechliev tenant, à près de cent ans de distance, des propos presque identiques (p. 629-630). Ou encore ce pénétrant parallèle entre Beethoven et Franck, incarnant respectivement l'activité hardie et la passivité soumise, qui s'achève par cette remarque profonde : « L'erreur fut de croire qu'avec [Franck] un monde recommençait alors que c'était précisément l'inverse ». D'ailleurs, l'auteur se garde soigneusement de tout panégyrique.

D'Alkan, il est naturellement souvent question dans la mesure où les chemins de ce musicien et de Franck se sont croisés à de nombreuses reprises. On n'apprendra rien de très nouveau à ce sujet mais il est évident que l'auteur voue une affection particulière au

compositeur du *Festin d'Ésope* et multiplie les allusions à son sujet. Chronologiquement, nous commençons avec le concert chez Pape le 23 avril 1837 auquel les deux musiciens participent. En 1838, Alkan fait partie du jury qui décerne au liégeois un « premier premier prix » de piano. L'auteur note que les deux compositeurs se retirèrent de la vie publique durant le Second Empire et souligne leur intérêt commun pour l'Ancien Testament. C'est au sujet de l'orgue et du piano à pédalier que les développements sont les plus importants (p. 353-357 en particulier) ; Franck dédia sa *Grande Pièce symphonique* op. 17 à son aîné et arrangea pour orgue plusieurs de ses pièces pour piano à pédalier en 1889 ; quant à Alkan, il dédia ses *11 Grands Préludes* op. 66 à son confrère. Par contre, je doute fort qu'au concert du 16 mars 1889, Marie Fabre ait créé une œuvre d'Alkan à la Société nationale de musique : la pièce est diversement intitulée selon les comptes rendus – *Le Ménestrel* parle d'un *Prélude* –, mais il s'agit presque certainement du fameux *Andante romantique* op. 13 n°2 en ut dièse majeur qu'Alkan affectionnait tant et qu'il interpréta souvent lui-même dans un arrangement pour piano et cordes, suivi en cela par Delaborde ou Marie-Antoinette Colas. Joël-Marie Fauquet introduit pourtant cet arrangement sous la référence CFF 233 dans le catalogue de l'œuvre de Franck, ce qui me laisse quelques doutes.

Cette biographie remarquable est complétée par la publication des lettres de Franck chez Mardaga, dont nous parlerons dans notre prochain bulletin.

Le Bibendum céleste...

Étrange titre... C'est Marc-André Hamelin qui m'a signalé une référence à Alkan dans cette bande dessinée [Le Bibendum céleste. Premier tome / Nicolas de Crécy. – 2^e éd. – Genève : Les Humanoïdes associés, 1998. – 68 p. : tout en ill. en coul. ; 32 cm. – ISBN 2-7316-1613-2]. Je dois avouer que je déteste tant le scénario que le graphisme de cet auteur. Mais on ne peut manquer d'évoquer qu'aux pages 58 à 60, il est question du piano à pédales de Charles-Valentin Alkan transformé en véhicule turbo diesel... Cela attirera-t-il de nouveaux auditeurs au musicien ?

François LUGUENOT

*

* *

Le texte que nous présentons aujourd'hui ne fait aucune allusion à Alkan. En revanche, il est rare et son auteur mérite quelque attention. Louis-Moreau Gottschalk, auquel plusieurs disques ont été consacrés ces dernières années, est un phénomène de plus dans le monde du piano romantique. Né à la Nouvelle-Orléans le 8 mai 1829 d'un père anglais et d'une mère créole et mort à Tijuca au Brésil le 18 décembre 1869, Gottschalk séjourna dans notre pays de 1842 à 1852, étudiant avec Charles Hallé et Camille Stamaty, donnant de nombreux concerts et s'imposant parmi l'élite des pianistes. Il fut également l'élève de Berlioz pour la composition. Ensuite, sa carrière se déroula essentiellement en Amérique du nord et centrale. En 1865 il dut s'exiler en Amérique du sud après avoir été mêlé à un scandale avec une jeune fille mineure. Il mourut sur scène après avoir joué, paraît-il, une œuvre intitulée Morte ! On considère en général qu'il est le premier compositeur américain à avoir mis en œuvre la musique indigène de ce continent, ce qui ne contribua pas peu au succès de ses œuvres dans les salons parisiens. Cette vogue s'éteignit très rapidement après sa mort.

Le panorama du piano qu'il dresse a donc valeur de témoignage. Ses propos ne sont évidemment pas à prendre au pied de la lettre : Gottschalk est davantage artiste qu'historien ! Par contre, ses appréciations esthétiques sont précieuses, moins par la pertinence a posteriori que par ce qu'elles reflètent du goût de

l'époque. On pourra se gausser de son choix de pianistes marquants : Prudent, Ravina, Doehler, Meyer, Schulhoff. Nos lecteurs diront : « et Alkan ? ». Alkan, bien sûr, mais combien d'autres aussi ! Chacun sait que les artistes sont rarement les meilleurs juges de leurs contemporains, à de rares exceptions près, dont peut-être Liszt justement. Nous avons renoncé à annoter les paragraphes concernant ce dernier qui demanderaient mille corrections et redressements : nos lecteurs se reporteront avec avantage à une solide biographie du Hongrois, signée Serge Gut ou Alan Walker. Toujours à propos du pianiste hongrois, il est intéressant de mettre en contrepoint à la vision un peu ironique que Gottschalk propose, celle que d'Ortigue donne en 1835 [Études biographiques. I, Frantz Liszt [sic] / Joseph d'Ortigue. In : Gazette musicale de Paris. — (1835. VI.14) 2^e année : n°24, p. 197-204] :

De même que notre artiste voit dans tous les arts, et dans la musique en particulier, une réverbération, un reflet des idées générales, comme dans l'univers il voit Dieu, de même on doit le voir lui-même dans son exécution instrumentale. Son exécution, c'est sa parole, c'est son ame [sic]. Elle est le résumé le plus poétique, le plus synthétique, de toutes ses impressions, de tout ce qui a eu prise sur lui. Ces impressions que, selon toute apparence, il auroit [sic] la plus grande peine à rendre au moyen du langage, à exprimer par des idées nettes et précises, il les reproduit, dans l'étendue de leur vague, avec une énergie de vérité, une force instinctive, une puissance de sentiment, un charme magique, qui ne sauroient [sic] jamais être égalés. Mais ici son art est passif, c'est un instrument, un écho ; il exprime, il traduit. D'autre fois il est actif ; c'est lui qui parle, c'est l'organe dont il se sert pour répandre des idées. Voilà pourquoi l'exécution de Liszt n'est pas un exercice mécanique, matériel, mais bien plutôt, mais surtout une composition, une véritable création d'art.

C'est une cataracte, une avalanche qui se précipite, torrent d'harmonie qui reproduit dans son incalculable rapidité les mille reflets, les mille nuances de l'arc en ciel ; c'est une forme diaphane et vaporeuse qui se balance dans l'air aux sons d'une harmonie éolienne et dont le vêtement chatoyant [sic] est formé de fleurs, d'étoiles, de perles et de diamant[s] ; puis ce sont des accen[t]s de désespoir articulés au milieu de suffocations ; c'est une joie folle ; c'est une voix prophétique qui dit une grande lamentation ; c'est une parole mâle, fière, qui commande, qui subjugue et terrifie ; c'est un soupir qui s'exhale, c'est le rôle d'un agonisant. On l'a vu, dans le *Contzertstück* [sic] de Weber pour orchestre et piano, s'emparer sur son instrument d'un tutti de l'orchestre, et couvrir de son tonnerre et les cent voix de l'orchestre et les mille bravos qui éclatèrent à ce moment dans la salle. On l'a vu dernièrement, à l'Hôtel-de-Ville, prodiguant tant d'émotions dans un duo qu'il exécutoit [sic] avec sa jeune élève, Mlle Vial, après une déperdition constante de chaleur et d'expression, succomber à la fatigue et tomber évanoui aux pieds de son piano. D'où vient que, pour notre propre compte, en voyant Listz [sic] s'asseoir auprès de son instrument pour jouer la chose la plus simple, un caprice, une valse, une *étude* de Cramer, de Chopin, de Moscheles, nous nous sommes tout à coup senti la poitrine étouffée par un sanglot ? Mais c'est surtout lorsqu'il exécute Beethoven que le pianiste se montre gigantesque. Beethoven, dans la musique de qui certains esprits étroits ou haineux s'obstinent encore à ne voir qu'une simple transformation, comme s'il pouvoit [sic] y avoir transformation sans qu'il y ait un nouveau principe introduit fondamentalement dans l'art, comme si une transformation pouvoit [sic] être autre chose que le corps, la manifestation extérieure d'un type nouveau, d'un développement intérieur, Beethoven est pour Listz [sic] un Dieu devant lequel il incline le front ; il le considère comme une sorte de rédempteur dont l'avènement [sic] est déjà marqué dans le monde musical par l'affranchissement de la pensée poétique et par l'abolition du règne des prescriptions conventionnelles. Oh ! il faut le voir entonner un de ces chants, un de ces poèmes désignés sous le nom jadis si vulgaire de sonate ! Il faut le voir, les cheveux au vent, lancer ses doigts d'une extrémité du clavier à l'autre à l'encontre de la note qui éclate en un son strident ou argentin comme une cloche qui seroit [sic] frappée d'une

balle; ses doigts semblent s'allonger et se détendre par un ressort et quelquefois se détacher de ses mains. Il faut voir ses yeux sublimes se lever au ciel pour y chercher une inspiration, puis, mornes, se coller à terre; sa physionomie radieuse et inspirée comme celle d'un martyr qui se dilate dans la joie de ses tortures; ce regard terrible qu'il darde parfois sur l'auditeur, qui l'enivre, qui le fascine et l'épouvante, et cet autre regard terne qui, privé de lumière, s'éteint; il faut voir ses narines se gonfler pour laisser un passage à l'air qui s'échappe de sa poitrine par flots tumultueux, comme les naseaux d'un coursier qui vole dans la plaine. Oh! il faut le voir; il faut l'entendre, et nous taire, car ici nous sentons trop combien l'admiration affoiblit [sic] nos expressions.

L'article de Gottschalk a été publié dans La France musicale en 1860 (24^e année) en quatre livraisons : n°45 du 4 novembre (p. 433-434), n°46 du 11 novembre (p. 440-441), n°47 du 18 novembre (p. 447-448) et n°48 du 25 novembre (p. 457). Nous sommes responsables de toutes les notes et additions placées entre crochets.

Introduction et notes de François Luguenot

LA MUSIQUE, LE PIANO ET LES PIANISTES

par L. M. GOTTSCHALK

IL Y A des êtres indifférents qui ne voient dans la musique qu'un passe temps futile, une élégante superfluité, un luxe de bon ton, et pour qui tout examen, toute discussion sur l'esthétique de l'art ne paraît autre chose qu'une occupation puérile, semblable à celle de cette sorcière qui passait son temps à peser des grains de poussière dans des balances de toile d'araignée; pour eux les musiciens, les pianistes particulièrement, ne sont que des jongleurs qui, à la lumière du lustre, font parade de l'agilité de leurs doigts et de la force de leurs bras, comme le font les acrobates de leurs jambes. Mais il en est d'autres, et j'écris pour ceux-ci, qui en l'artiste reconnaissent l'instrument privilégié d'une influence civilisatrice et morale, qui apprécient l'art parce qu'ils trouvent en lui une source élevée de joies intimes et ineffables, le cultivent avec amour, le respectent comme l'ami de tous les jours, de toutes les heures, à qui ils peuvent confier leurs joies et leurs douleurs, avec la certitude de toujours rencontrer en lui un écho de consolation et de sympathie.

Lamartine a dit avec beaucoup de vérité : « La musique est la littérature du cœur ; elle commence là où finit la parole. » En effet, la musique est un miroir dans lequel, selon les mouvements de l'âme, nous voyons se refléter nos sentiments avec une vérité, une force, une ténuité de contours, une délicatesse de nuances que la parole ne peut atteindre. La musique est supérieure à celle-ci, car elle exprime les différents états de l'âme sans les préciser. Quel amant désespéré, quelle mère inconsolable, quel cœur humain ne reconnaît sa propre douleur dans les sanglots, les angoisses déchirantes du final de *la Norma* [de Bellini], du « Mon père, tu m'as dû maudire », de Rossini; de *l'Adieu*, de Schubert; du premier fragment de la sonate pathétique

de Beethoven? Quel Tyrtée¹ trouvera jamais des accents plus patriotiques, plus profondément énergiques que l'immortelle conjuration de *Guillaume Tell* [de Rossini]? Les hallucinations malades d'Hoffmann, ses plus ténébreuses évocations de minuit; tous ses cauchemars, tous ses spectres, ses contes les plus effrayants, pourront-ils jamais atteindre l'effet surnaturel de la scène d'invocation du cloître maudit dans *Robert le Diable* [de Meyerbeer]? Pourront-ils faire trembler d'épouvante comme l'apparition de la statue du Commandeur dans *Don Giovanni*², avec ses accords mineurs syncopés et les fameuses gammes ascendantes de l'orchestre? Quelles prières plus suaves, plus ardentes, plus pures que les mélodies sacrées de Lesueur, de Cherubini, de Mozart, qui semblent s'élever vers la demeure céleste comme un harmonieux encens? Et quel esprit ne se sentira pas disposé à recevoir la lumière de la vérité éternelle après avoir écouté le prélude en *mi*, de Chopin, résonnant avec la voix solennelle de l'orgue³?

Pauvre musique! Quel a été ton sort! Étais-tu destinée à descendre des hauteurs où tu errais pour t'accommoder aux misérables exigences de notre prosaïque existence? Méritons-nous le nom d'artistes, nous, donneurs de concerts, qui, comme d'indignes profanes, te vendons comme une marchandise? Quel métier plus triste pour l'enthousiaste que celui qui l'oblige, au moment indiqué sur le programme, à ouvrir son cœur comme un jet d'eau, pour répandre son enthousiasme pendant deux heures, moyennant une rétribution, et devant un public indifférent la plupart du temps?

Dans certaines soirées aristocratiques de la société européenne, la musique joue un rôle analogue à celui des sorbets et autres douceurs qu'on offre aux invités, avec cette différence que ceux-ci sont savourés, et que la musique n'est pas écoutée. Elle forme un épisode insipide et interminable qui se traîne péniblement entre les bâillements impatients des jeunes filles, distraites par la perspective de *la danse après le concert*, et des papas qui voudraient voir s'avancer l'heure du souper. Dans les réunions plus familières, mais non moins élégantes, et qu'on pourrait qualifier de musico-gastronomiques, une ballade de Chopin alterne gentiment avec une tranche de dinde truffée: la cavatine fait son entrée entre les sandwiches et les fromages glacés; tout ceci au milieu du bruit des conversations qui laisse à peine parvenir aux oreilles indifférentes quelque fragment confus de la fantaisie du pianiste ou de la barcarolle du ténor. Ceci me rappelle le mot de ce lord (*si non è vero, è ben trovato*) qui, pendant que Chopin était à Londres, enthousiaste du talent du grand pianiste polonais, s'écriait naïvement « Il joue d'une manière si délicate, si suave, qu'on peut causer tout le temps sans la moindre fatigue. » Ceci suffirait pour expliquer le demi-succès que Liszt obtint en Angleterre; son exhubérance [*sic*] de sonorité et d'exécution rendait impossibles les conversations parmi l'auditoire. Il n'y a pas longtemps qu'à une soirée chez la duchesse de ***, à Londres, lorsque arrivait le moment de passer dans la salle du buffet, un majordome s'approchait des artistes (et quels artistes!!! Rubini, Lablache, Thalberg!) et les informait qu'ils pouvaient descendre à

1. [Tyrtée est un poète grec du VII^e siècle avant Jésus Christ qui, selon la légende, fut prêté par les Athéniens aux Spartiates en vertu d'un oracle de Delphes. Il devint ensuite conseiller et chef militaire de Lacédémone. Ses *Embatéria*, sorte de marches pour charger l'ennemi, constituèrent bientôt le répertoire favori de la bravoure en Grèce.]
2. [On notera que, contrairement à la plupart de ses contemporains en France, Gottschalk écrit, et à juste titre, *Don Giovanni* et non *Don Juan*.]
3. [Il s'agit probablement du quatrième des *Préludes* op. 28, en *mi* mineur, un des deux que Lefébure-Wély interpréta à l'orgue de l'église de la Madeleine lors des obsèques du compositeur polonais, le 30 octobre 1849.]

l'entresol, où on leur donnerait quelque chose à manger!!! Peut-on justement faire retomber la faute de pareilles énormités sur les *superbes protecteurs* d'un art qu'ils méprisent? Ne sont-ils pas plus coupables, ces mêmes artistes qui, oubliant leur dignité et celle de l'art, qui est la leur propre, ont inspiré assez peu de respect pour donner lieu à de pareils affronts?

Ces tristes exemples ne sont heureusement que d'infimes exceptions : il y a à Paris, en Allemagne et en Russie, des salons, véritables sanctuaires de l'art, dont le seuil ne peut être franchi que par les initiés, et dont les jugements sont une véritable consécration du talent : on y écoute dans un religieux silence, l'esprit s'isole, se confond avec la musique, s'identifie avec la pensée du compositeur ; les moindres intentions de l'artiste sont comprises, et il s'établit entre lui et ses auditeurs une sorte de magnétisme, une correspondance sympathique, latente, une communion de sensations, que les psychologues¹ expliqueront sans doute un jour, par laquelle l'artiste absorbe en lui toutes les facultés de ses auditeurs et leur transmet, en les subtilisant, toutes ses émotions, jusqu'aux plus fugitives. Ils vivent, pendant quelques instants, de sa propre vie ; il sentent avec lui, et le charme ne s'évanouit qu'avec les dernières vibrations de la voix ou de l'instrument qui les dominait.

Il y a certains grands artistes qui ne peuvent donner cours aux élans de leur génie que quand ils voient dans l'auditoire quelque figure amie, quelque regard intelligent qui leur dise qu'ils sont compris : Rachel ne pouvait paraître dans une création que soutenue par les applaudissements encourageants, et pour ainsi dire caressants de quelques claqueurs d'élite ; elle s'enhardissait alors, et son génie rayonnait². Chopin avait toujours soin que les premières figures qui se présentaient à sa vue fussent sympathiques ; le véritable artiste sent toujours une certaine souffrance, une sorte de répugnance, lorsqu'il doit, devant des indifférents ou des inconnus, donner carrière à ses émotions ; parce qu'enfin, ce sont ses confidences, ses pensées intimes, les fils de son cœur qu'il doit exposer brutalement à la curiosité de la multitude ; il faut alors, pour surmonter cette sorte de paralysie morale, concentrer toutes ses facultés sur un souvenir, une image aimée dans laquelle on s'isole, ou fixer son regard sur celui d'un ami qui vous a compris et vous applaudit.

J'ai vu Chopin se troubler parce qu'il voyait, dans son auditoire, une physionomie qui lui était antipathique. – S'il m'est permis de me citer, je confesserai qu'une seule personne indifférente, un seul regard hostile saisi au vol, me paralyse quelquefois entièrement.

Les salons de la célèbre comtesse de Merlin³ et de M^{me} Orfila⁴ étaient les modèles de la bonne société européenne. C'étaient deux aréopages qui rendaient, en matière de musique,

1. [Aujourd'hui on écrirait « psychologue ».]

2. [Élizabeth Rachel Félix, dite M^{lle} Rachel, célèbre tragédienne d'origine suisse (* Mumpf, 1821 † Le Cannet, 1858) qui débuta à dix-sept ans à la Comédie française où elle brilla durant deux décennies en incarnant les héroïnes de Racine et de Corneille.]

3. [Maria de las Mercedes de Jaruco Santa Cruz y Montalvo (1789-1852) avait épousé à Madrid en 1809 le comte Christophe-Antoine Merlin, frère du Merlin de Thionville, incarnation de la girouette révolutionnaire purement opportuniste. Fille d'un noble qui possédait de grandes propriétés à Cuba, elle était considérée comme une très belle femme et c'est elle que l'auteur désigne plus loin comme « la belle Havanaise ». Elle est l'auteur de plusieurs ouvrages ; on lui attribue quelques amants célèbres. Jusqu'en 1848, elle tint un salon important dans l'hôtel qu'elle partageait avec la comtesse de Lariboisière, rue de Bondy ; c'était une sorte de passage obligé pour ceux qui désiraient faire carrière ; il semble que Maria Malibran s'y produisit pour la première fois en public.]

4. [Anne Gabrielle Lesueur (1793-1864), femme du médecin et chimiste d'origine espagnole Mathieu Joseph Bonaventure Orfila (1787-1853). Très musicienne, dotée d'une jolie voix, elle tint un salon fameux dès le début des années 1820 où défilèrent de nombreux artistes dont elle se faisait la pro-

des arrêts sans appels. Présenté en 1840 à la charmante Havanaise, j'eus le privilège de jouer souvent pour elle *le Bamboula*¹, qu'elle aimait, sans doute parce que le rythme [sid] créole lui rappelait son enfance. Malgré son âge avancé, cette femme remarquable, dont le talent d'amateur était admiré de tout Paris, chantait encore avec une verve, une ampleur, un style qui faisait pâlir de talent de plus d'une jeune cantatrice en renom. Chez M^{me} Orfila, régnaient certaines lois inflexibles qu'on ne pouvait enfreindre, sous peine d'être éliminé à jamais de ce cercle choisi : on ne devait point arriver après que le concert était commencé, de crainte de troubler l'attention des auditeurs, ou, dans ce cas, l'on attendait un intermède pour entrer dans le salon. M. et M^{me} Orfila, assis près du piano, et en quelque sorte présidant leur société, laissaient échapper de temps en temps et toujours à propos, grâce à leur goût exquis, quelque légère marque d'approbation qui se perdait dans l'écho qu'elle rencontrait dans l'auditoire ; mais, les applaudissements et les conversations n'étaient permis que quand l'artiste avait fini. J'ai vu un prince royal attendre plus d'un quart d'heure au seuil du salon, afin de ne pas enfreindre la consigne.

On ne peut plus douter aujourd'hui que le goût de la masse ne soit égaré. Au lieu de dominer le public pour l'élever jusqu'à soi, les artistes, au mépris de leurs convictions, ne prennent pas garde qu'ils favorisent ses erreurs en se faisant les complices de son mauvais goût et les apôtres de son ignorance. Les applaudissements : voilà le but de ces apostats d'une muse inspirée et chaste.

L'innombrable phalange des pianistes modernes est celle qui s'est le plus laissé entraîner par le vertige. Les titres fallacieux de « *Pluie de roses, de perles, de rubis, de rayons d'amour, de soupirs de la brise, de mystères du cœur, de l'âme,* » etc., tous ces oripeaux, dont on a tant abusé, sont autant de moyens à l'aide desquels ils couvrent la stérilité de leurs compositions, attirent, séduisent et corrompent le goût des jeunes filles confiantes, condamnées au piano-forcé par des pères inexorables et mélo-maniaques. Ces œuvres, dont le nombre est en raison inverse de leur mérite, envahissent aujourd'hui toutes les bibliothèques et menacent de détruire les dernières reliques de l'art pur et sérieux, que nous ont léguées les grands maîtres. En ce moment, le piano est devenu une calamité ; aussi, quelle perspective de déceptions nous garde l'avenir, grâce à l'infatigable activité des Conservatoires, qui offrent tous les ans un nouveau contingent de jeunes recrues, robustes et intrépides, pour l'armée envahissante des manipulateurs d'ivoire !

Le piano, qui dans l'origine a dû être l'un des moins intéressants individus de la grande famille des instruments de musique, grâce aux perfectionnements successifs des Érard, des Pleyel, des Herz et aux belles compositions de quelques virtuoses modernes, est arrivé à être le plus fécond, le plus complet, le plus varié et enfin le plus populaire de tous.

L'instrumentation du piano proprement dite, celle qui lui fait produire ces effets particuliers qui échappent à l'analyse de l'oreille, ces illusions de doigté, ces combinaisons simultanées de l'accompagnement, de la mélodie et des variations, pour lesquelles il semble que deux mains ne peuvent suffire, cette instrumentation est moderne : elle est née d'hier.

Bien que Beethoven ait écrit pour le piano ses immortelles sonates, qui, comme toutes les œuvres de ce grand génie, sont et seront toujours les colonnes d'Hercule de l'art, il n'était cer-

tece, parmi lesquels on citera Halévy, Rossini, Meyerbeer ; son mari y chantait aussi, suscitant des commentaires contradictoires...]

1. [On notera le genre masculin de cette pièce : « le » *Bamboula* et non « la » *Bamboula*. Il s'agit d'une des œuvres les plus célèbres de Gottschalk en son temps.]

tainement pas assez pianiste, et l'instrument n'était pas non plus assez perfectionné pour répondre à toutes ses exigences et pour qu'il pût employer tous ses moyens ; aussi, malgré son talent, s'est-il trompé plusieurs fois sur certains effets qui, sur le papier, paraissaient répondre à sa pensée, et, au clavier, sonnaient tout différemment. C'est pour cela que les sonates de Beethoven sont toujours défendues aux élèves dont le mécanisme n'est pas encore bien formé, sous peine de prendre de mauvaises habitudes et d'employer de mauvais doigtés. Haydn, Clementi, Mozart, avant Beethoven ; Dusseck [sic], Cramer et Moschelès, un peu après, écrivirent des œuvres gracieuses, correctes et souvent inspirées ; mais aucun d'eux ne devina tout le parti qu'on pouvait tirer du jeu des pédales, de l'ampleur de l'accompagnement, de cette particularité du son du piano qui nous oblige à résoudre la dissonance dans la même octave, ce qu'on peut faire par illusion dans toute autre octave supérieure, quelle que soit la distance du premier accord, obtenant ainsi une opulence de sonorité inconnue à tous les autres instruments. Gottfried Weber¹ appelait ce subterfuge harmonique « résolution de l'accord par illusion. »

Weber et Hummel furent, quelques années plus tard, les véritables novateurs de l'école moderne du piano ; ils enrichirent l'instrument en lui confiant les trésors de leur poésie inspirée et de leur inépuisable génie. Le *Concert-Stück*² [sic] et le *Septuor*³ sont deux modèles devant lesquels tous les compositeurs doivent s'incliner. Toute personne qui, après avoir écouté le septuor de Hummel, ce modèle de grâce, de noblesse et de passion, eût cherché à se figurer l'aspect de l'auteur d'après l'impression de son œuvre, eût éprouvé un terrible désappointement en rencontrant un homme corpulent, à la physionomie bourgeoise, aux manières rudes, vêtu d'une longue lévite à la propriétaire et à la tête couverte d'une casquette noire, à laquelle il était si attaché, que, pas même dans ses concerts, elle ne le quittait. Tel était Hummel... Mais il commençait à jouer, et alors le bonhomme se transfigurait ; lévite et casquette disparaissaient aux yeux du public. Ce n'était plus le vieux bourgeois de Weimar qui s'agitait devant lui ; non, c'était le dieu de la musique.

La facilité d'improvisation de Hummel était telle, qu'à un concert dans la salle Érard, les cloches de l'église des Petits-Pères⁴ ayant commencé à sonner pendant qu'il jouait son rondo *la Belle Capricieuse*, il se mit immédiatement à harmoniser ces sons, et en fit, tout en les combinant avec le motif du rondo, le thème d'une fugue merveilleuse, que malheureusement il avait oubliée quand il se leva du piano.

Quoique Weber se soit adonné plus spécialement à la composition lyrique, dont il nous a laissé un monument impérissable dans son *Freyschütz*, son exécution sur le piano était peu commune. Doué d'une sensibilité malade, porté à la mélancolie, peut-être par pressentiment de sa fin prématurée, délicat, pensif, passionné, abstrait, il se révèle tout entier dans ses œuvres, qu'illumine vaguement, selon l'heureuse expression d'un poète, *un rayon de lune*

1. [Gottfried Weber (* Freinsheim, 1779, †Kreuznach, 1839), théoricien et compositeur allemand, auteur de nombreux traités dont un *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* (1817-1821).]
2. [Le *Konzertstück* en *fa* mineur pour piano et orchestre op. 79, composé en 1821, fut une des œuvres favorites des pianistes du XIX^e siècle, avec ou sans orchestre. On a même voulu y voir l'histoire du retour d'un croisé chez lui !]
3. [Hummel a composé deux septuors : celui pour piano, flûte, hautbois, alto, violoncelle et contrebasse en *ré* mineur op. 74 et le *Septuor militaire* pour piano, violon, violoncelle, flûte, clarinette, trompette et contrebasse en *ut* majeur op. 114. Ici, il s'agit très vraisemblablement du premier.]
4. [La salle Érard se trouvait rue du Mail. L'église en question existe toujours, entre la rue de la Banque et la rue Notre-Dame-des-Victoires, face à la place des Petits-Pères.]

mystérieux des ballades de l'Allemagne. Qui ne connaît pas l'*Invitation à la valse* [op. 65] et le *Concert Stück*? Les quatre sonates, surtout celles en *do* [op. 24] et en *la* bémol [op. 39], sont des œuvres magistrales. C'est à Dresde, devant la cour de Saxe, qu'il fit entendre pour la première fois son célèbre concerto.

Le baron de ..., vieux dilettante russe que j'ai connu chez la grande-duchesse Anne de Russie, m'a souvent parlé de cette solennité musicale, à laquelle il avait assisté. « Jamais, me disait-il, Weber ne fut mieux compris, ni plus applaudi qu'en cette occasion. » Cependant, soit par suite de l'émotion que lui causait un auditoire aussi imposant, soit que ses doigts, qu'il n'avait pas eu la patience d'exercer depuis quelque temps, se fussent alourdis, les passages de délicatesse et les traits d'exécution étaient confus et même faux, spécialement dans le final; mais la chaleur, le style, la beauté de l'œuvre faisaient oublier les légères imperfections du pianiste. Le baron avait été l'ami, le confident de Weber; le souvenir qu'il en avait conservé en était arrivé à se convertir en culte; il m'en parlait très-souvent, et je ne me lassais jamais d'écouter. Touché et heureux de l'admiration que je professais pour son idole et que j'exprimais avec une ardeur juvénile, cet excellent homme me voua une affection paternelle. J'appris avec lui, pendant mon séjour chez la grande-duchesse, à jouer et à comprendre Weber. Ce vénérable ami, dont le souvenir m'est cher entre tous, n'avait jamais eu qu'une passion, la musique de Weber; qu'une faiblesse, l'amour de l'étiquette de cour, à l'observation de laquelle il consacrait sa vie. Sur ce sujet, il était intraitable, et je ne peux me rappeler sans rire le désespoir comique qui se peignait sur sa figure à chaque infraction que ma jeunesse et ma timidité me faisaient commettre en présence de la grande-duchesse. Je lui dois d'excellents conseils sur la musique et l'étiquette; j'ai profité des premiers; quant aux seconds, pour les suivre, j'étais, de son propre aveu, complètement incapable. Ce fut le seul nuage qui se soit jamais élevé entre nous.

Après Weber, vint Kalkbrenner; mais de l'auteur d'*Obéron*, d'*Euryanthe* et du *Freyschütz* à celui de la *Méthode de piano*¹, il y a toute l'incommensurable distance qui sépare le génie du talent. Kalkbrenner, dont les œuvres didactiques ne sont pas sans intérêt pour les artistes, mais dont les soporifiques compositions sont condamnées à ne jamais être jouées, avait une exécution nette, froide, limpide; un style pur, doctoral, pour ainsi dire. La parfaite distinction de ses manières, son esprit cultivé, son talent lui valurent de grands succès de société, qui eussent été plus grands encore sans sa vanité extrême, qui le rendait insupportable et dont les proportions atteignaient à l'impossible; il était de force à dire comme Vestris², je crois: « *Nous sommes trois grands hommes en Europe: Voltaire, Frédéric et moi.* »

Après un de mes premiers concerts, auquel avait assisté Kalkbrenner, et où j'avais joué le concerto de Chopin, la fantaisie sur *Semiramide* de Thalberg et celle de Liszt sur *Robert le Diable*, il me prit à part et me dit: « Mon enfant, comment pouvez-vous jouer de si mauvaise musique? Celle de Chopin... passe; mais Thalberg et Liszt! quelles rapsodies!... Vous devriez jouer ma musique; elle est belle, tout le monde l'aime et elle est classique. » Quelle modestie!

1. [Frédéric Kalkbrenner (* Kassel, 1785 † Enghien-les-Bains, 1849) est l'auteur d'une *Méthode pour apprendre le piano à l'aide du guide-mains* publiée en 1830.]

2. [Gaétan Vestris (* Florence, 1729 † Paris, 1808), danseur italien qui fit ses débuts à l'Académie royale de musique en 1749 et s'imposa comme le plus grand danseur de son temps dans les ballets de Rameau et de Lully. Il créa également des ouvrages de Noverre, Monsigny, Gluck. Il quitta la scène en 1782, couronné du surnom de « dieu de la danse ».]

Il soutint pendant vingt ans sa réputation, quoiqu'elle pâlit plusieurs fois devant celle de Henri Herz, qui était entré en lice après lui, et, à la fin, l'éclipsa complètement, s'emparant du sceptre du piano, qu'il conserva jusqu'à l'apparition de Liszt. La correction du style de Herz, une certaine nouveauté de formes, une fécondité remarquable expliquent, jusqu'à certain point, le fanatisme qu'ont provoqué ses œuvres depuis trente ans. La grâce superficielle, le genre un peu efféminé de ses compositions séduisirent, subjuguèrent les femmes, ces arbitres suprêmes du goût en matière d'art, mais dont le jugement se ressent trop souvent de l'impression du moment.

« De Paris au Japon, du Japon jusqu'à Rome, » il n'y eut pas de jeune fille de quinze ans qui ne jouât la *Bagatelle* de Herz et qui ne crût voir dans la fameuse *Violette* le poème de ses candides amours. Qu'on se figure l'effet que dût causer Liszt, cet éclair du piano, éclatant tout à coup au milieu de ces APPOGGIATURE innocentes, de ces trilles anodins qui brillaient alors sur tous les programmes des distributions de prix dans les institutions de demoiselles.

Le talent de Liszt, qu'on se rappelait pour l'avoir applaudi en 1818 chez un enfant extraordinaire, se révéla tout d'un coup, après quinze ans d'études silencieuses et constantes, avec toute la magnificence et toute la maturité du génie. Paris l'avait presque oublié, lorsqu'on le vit s'élançant du fond de la Hongrie, sa patrie, traverser l'Europe en conquérant, et venir, de concert en concert, de triomphe en triomphe, dans la capitale des arts, où l'avaient précédé les relations exagérées de ses excentricités et de ses aventures romanesques. Il s'y établit et fonda, sans lutte aucune, son école échevelée sur les ruines de la vieille routine. Son apparition coïncidait avec la fameuse polémique entre les classiques et les romantiques; il prit rang parmi ces derniers, comme un de leurs plus fervents adeptes.

Dans les compositions de Liszt, on devine l'effort constant d'un auteur qui cherche à cacher sous une forme excentrique, extravagante, obscure, la stérilité de ses compositions. Il ne crée pas; entraîné par la facilité de ses doigts, il amoncelle difficultés sur difficultés, comme pour porter un défi à tous les pianistes présents et à venir, puis il se retranche derrière les barrières infranchissables de son exécution fulgurante. De là ses cataractes d'octaves, ses torrents chromatiques et tout le reste. Mais la poésie, le chant, la mélodie, ne les lui demandez pas. Par suite, son jeu formidable, le feu, la perfection avec lesquelles il interprète sa propre musique, sont tels qu'ils éblouissent l'auditeur au point de lui faire croire qu'elle est profonde et inspirée. Cependant, que les détracteurs de Liszt se détrompent: avec toutes ses imperfections, c'est le grand artiste par excellence; c'est un talent souverain, une incontestable supériorité.

Tout homme qui réussit à attirer sur son nom l'attention de la multitude, qui exerce sur son entourage une influence dominatrice, un prestige irrésistible, est un être supérieur, privilégié. S'il me fallait donner à Liszt un surnom qui le caractérisât, je l'appellerai l'*Alcibiade* du piano¹. Dévoré d'une soif de gloire peut-être moins soutenue par l'ambition personnelle que par une noble attraction vers le beau, il étudia avec une ardeur fiévreuse toutes les branches de l'art et de la science, croyant, dans son impatience, avoir déjà plusieurs fois rencontré sa vocation.

1. [Alcibiade, général et homme politique grec (* Athènes, ca -450 † Melissa, Phrygie, -404), neveu de Périclès et élève favori de Socrate qui lui sauva la vie à la bataille de Potidée. Il entraîna Athènes dans la désastreuse expédition de Sicile en -415. Accusé de sacrilège, il déserta, intrigua, mena une campagne qui rétablit la domination athénienne en mer Égée. Après un retour triomphal à Athènes en -407, il dut s'exiler en Phrygie où il fut assassiné. Homme brillant et ambitieux, il scandalisa autant qu'il fascina ses contemporains.]

On le vit successivement suivre avec assiduité les fameux cours de philosophie que faisait alors M. Cousin, se livrer exclusivement à la littérature, qui venait de recevoir un nouveau lustre des *Méditations* de Lamartine et des drames de Victor Hugo, fréquenter les amphithéâtres de dissection, et enfin se lancer dans le dédale des doctrines sophistiques et socialistes.

J'ai sous les yeux une œuvre de Liszt dont l'édition est aujourd'hui épuisée, qu'il écrivit en 1832 pendant la sanglante insurrection de Lyon, et dans laquelle se peignent ses tendances révolutionnaires et ses sympathies pour les insurgés, sous les formes littéraires et musicales les plus incompréhensibles, les plus extravagantes qu'on puisse se figurer. Il étudia le docteur Strauss et arriva à être mystique ; il se lia avec Henri Heine et voulut se retirer dans un cloître ; il prit ses degrés en philosophie à Iéna, et revint avec une nouvelle ardeur à ses concerts ; il professait la démagogie et était compagnon inséparable du roi de Prusse, qui le fit baron ; il envoyait soixante mille francs à la municipalité de Presbourg, sa ville natale qui venait de brûler, et il négligeait ses créanciers. Tout en lui était contradiction, et, par cela même, se révélait l'ardeur de son intelligence volcanique. Son aspect était aussi en parfaite harmonie avec son esprit ; haut de taille, maigre, mâle, le visage anguleux, illuminé par les éclairs de deux yeux grands et profonds, le front ouvert, le geste brusque, saccadé, tout en lui dénote l'homme supérieur.

Au contraire du héros grec, qui pour tenir constamment en éveil l'attention publique coupait la queue à son chien, Liszt ne permit jamais aux ciseaux de profaner la superbe chevelure dont les boucles blondes ondulaient sur ses épaules. Cette chevelure, nouvelle bannière autour de laquelle vint se ranger le bataillon sacré des pianistes romantiques, devint le symbole de l'art pour ses nombreux adeptes. Il n'y eut pas de romantique qui ne portât la chevelure longue. Combien y en a-t-il aujourd'hui qui n'ont du talent de Liszt que les cheveux !

Quand Liszt jouait, les mouvements de sa tête, de ses bras, les balancements prodigieux de son corps, les contractions de ses grands doigts lui donnaient l'air d'un de ces FAKIRS en convulsion extatique : tantôt se rejetant en arrière, les yeux fermés, la bouche contractée, et secouant son immense chevelure ; tantôt se précipitant sur le clavier comme ferait une bête fauve sur sa proie, l'inondant de ses cheveux, dont les mèches s'entremêlaient avec ses doigts sur les touches endolories, il semblait se débattre, comme la pythonisse antique, sous les étreintes du dieu invisible.

Le piano, le pauvre piano aussi se débattait sous les assauts du rude athlète ; mais, semblable au cheval des courses de taureaux, force lui était d'obéir ; et le concert fini, les cordes cassées et les marteaux dont les débris jonchaient la table d'harmonie, attestaient de l'ardeur du combat. Quand les magyares de Presbourg présentèrent à Liszt le fameux sabre d'honneur, *le Charivari* dit qu'il l'avait mérité *pour avoir eu vingt pianos tués sous lui*. A propos de ce sabre, qui lui valut tant de sarcasmes, on s'est trompé sur le sentiment qui inspira cette manifestation si flatteuse pour l'artiste. Les magyares de Presbourg, en lui en offrant un, voulurent lui conférer la noblesse dont cette arme est le symbole en Hongrie.

Je me suis étendu sur Liszt parce que peu d'hommes se sont montrés avec des traits aussi marquants et une physionomie aussi intéressante à étudier ; s'il était né dans l'ancienne Athènes, il eût été un Alcibiade ; prince, il aurait été un Médicis : il était assez doué de la nature pour être un grand ministre ou un grand poète.

Avec la richesse de son organisation, il ne lui manqua que la sphère pour se mouvoir, plus de logique et plus de suite dans les idées pour employer les aptitudes qui en faisaient un

homme extraordinaire. Tel qu'il est, avec toutes ses faiblesses, il ne manque pas d'être un écrivain de talent, un philologue profond, un des hommes les plus remarquables de son époque, et le plus grand de tous les pianistes.

Avec l'opinion exagérée qu'il avait de sa supériorité, il ne sut pas se défendre d'un sentiment mesquin d'envie lorsque Thalberg apparut pour la première fois devant le public parisien. J'ai lu les *Lettres d'un étudiant*, publiées à Genève, dans lesquelles Liszt, sous le voile trop transparent du pseudonyme, maltraite Thalberg avec une violence d'expressions, une injustice passionnée qui produisirent l'effet contraire à celui qu'en attendait l'auteur : ils donnèrent une importance énorme et méritée au talent de Thalberg, en montrant la crainte qu'il inspirait à Liszt.

On peut dire que l'instrumentation moderne du piano date de Thalberg. Il a imprimé à cet instrument le cachet, pour ainsi dire, de son talent pompeux, élégant et calme. Il a transporté au piano beaucoup d'effets d'orchestre ; c'est lui qui, le premier, fit entendre, trois, quatre parties à la fois, leur donnant, au milieu des différences de son, un relief, une sonorité inconnus jusqu'alors ; s'inspirant d'un des effets particuliers de la harpe, il inventa l'*arpeggio*, dont on a tant abusé depuis, et qui consiste à envelopper la mélodie dans un groupe brillant de notes qui la couvrent sans la cacher, comme un voile léger et transparent. Dans certains de ces effets, la mélodie semble flotter, diaphane et aérienne, au milieu d'une atmosphère harmonieuse, dont le charme est irrésistible et fait comprendre l'enthousiasme qui accueillit cette innovation de Thalberg, lors de ses débuts à Paris.

Élevé avec les pages de la cour de Vienne, compagnon d'enfance du roi de Rome, le talent du grand artiste semble s'être imprégné de cette atmosphère froide et artificielle de cour¹ ; pompeux, noble, élégant, il est quelquefois un peu froid et paraît dédaigner les élans de la passion comme des signes de faiblesse incompatibles avec la majesté sereine du beau ; on lui voudrait parfois plus d'abandon, fût-ce même au prix de sa merveilleuse perfection. Méhul, voulant donner à je ne sais quel opéra de sa composition un cachet général de poésie mystérieuse, supprima totalement les violons pour les remplacer par les violoncelles ; il s'ensuivit un effet de monotonie somnifère. A la première représentation, un spectateur ayant crié : « Un louis pour une chanterelle ! » l'opéra tomba². En entendant Thalberg, on se sent envie de crier, comme le critique de Méhul : « Un louis pour une fausse note. » Il joue du piano comme Buffon écrivait, c'est-à-dire poudré, en manchettes de dentelles et l'épée de cour au côté. Mais égalera-t-on jamais le son, la netteté, la majesté de style de l'illustre rival de Liszt ?

Il en est de même des deux talents de Liszt et de Thalberg qu'on a si souvent comparés, que des deux genres d'architecture gothique et grecque. La première, avec sa minutie de détails, l'étonnant enchevêtrement de ses lignes multiples, son audace élégante ; et la seconde, avec sa pureté sévère, sa simplicité imposante, provoquent à un égal degré l'admiration. Liszt, c'est la cathédral gothique ; Thalberg, le Parthénon.

1. [Thalberg prétendait être le fils naturel du comte Dietrichstein et de la baronne Wetzlar, qui l'envoyèrent à Vienne pour se préparer à une carrière de diplomate.]

2. [On rapporte cette anecdote de l'opéra *Uthal*, créé en 1806, inspiré des poèmes d'Ossian. C'est Grétry lui-même qui se serait exclamé de la sorte (n : Méhul : biographie critique / par René Brancour ... - Paris : H. Laurens, [19..]. - 126 p. : ill. ; 21 cm. - (Les Musiciens célèbres : coll. d'enseignement et de vulgarisation / dir. par Élie Poirée ...). - P. 94.)]

Thalberg débuta en 1835 dans un concert de la *Société des Concerts* du Conservatoire par sa célèbre fantaisie sur *Moïse*; son succès fut immense, inouï. Il se vendit, à l'époque, deux ou trois cent mille exemplaires de *Moïse*; on ne pouvait se rassasier de jouer ce final si beau, dans lequel on entend la *prière* au milieu de l'arpège [sid], et qui semble, dans ses ondulations sur toute l'étendue du clavier, soulever les vagues d'un océan sonore. Cette nouvelle manière de revêtir la mélodie fut servilement imitée par tous les pianistes d'alors, et tous les thèmes d'opéra furent ornés de *finale* à la *Moïse, de Thalberg*.

Alors que cette école était souveraine, et que tout était fantaisie sur des thèmes connus, on vit se glisser sur la scène une figure pâle, mélancolique; un ange déchu et meurtri : c'était Chopin, le barde; Chopin, le poète de la Pologne.

A peine commencions-nous à goûter le charme de ses mélodies, cris de souffrance de son cœur endolori, qu'il nous a quittés pour retourner dans les régions éthérées dont il semblait déjà avoir entrevu les douces splendeurs dans ses rêves mystiques. Il s'élança dans sa première patrie, laissant derrière lui, comme les traces d'un brillant météore, les inspirations de son génie divin. Ses *Nocturnes*, ses *Ballades* sont autant de poèmes pleins de tendresse, imprégnés de larmes, et destinés à murmurer éternellement au cœur de ceux qui l'ont aimé, au cœur de ceux qui possèdent ces deux cordes dont se composait la lyre de ce poète du piano : *Mélancolie* et *Amour*.

L'amour de Chopin pour George Sand fut le roman de toute sa vie. Fasciné par le génie du célèbre écrivain, il lui prêta les grandeurs, les beautés des femmes créées par sa plume inspirée; il l'aima comme son imagination la lui représentait, et non telle qu'elle était; il l'aima comme *Mauprat*¹ aimait *Edmée*; c'était un amour pur, idéal, immatériel qui absorba toutes les forces de son âme, un amour que ne méritait plus depuis longtemps cette femme extraordinaire, lorsque le voile qui couvrait les yeux de Chopin fut arraché par une main indiscreète et jalouse. Ceux qui entouraient Chopin, connaissant l'exquise sensibilité de son organisation, s'étudiaient à lui éviter les aspérités et les combats de la vie réelle, et lui avaient créé une atmosphère factice dans laquelle il vivait dans un monde imaginaire; son existence s'écoulait calme et limpide entre son amour pour George Sand, ses confidences avec son piano et ses confidences avec ses amis Pleyel, Fontana, la princesse Czartoryska et la comtesse Potowska². C'est ainsi que la mort entra dans son cœur lorsqu'il dut se séparer de son amour. Du jour où il dut oublier George Sand, Chopin commença à s'incliner vers la tombe. Pendant sa longue maladie, on ne l'entendit pas une seule fois prononcer le nom de Sand; il semblait l'avoir oubliée.

Les médecins donnèrent à son mal un nom scientifique; mais lui, au dernier moment, appelant Pleyel, qui jamais ne le quittait, murmura doucement à son oreille : « *Laissez-les dire; moi seul sais ce que j'ai. Ah! mon ami, je me meurs d'ELLE.* » Un moment après, s'adressant à la comtesse Potowska, dont la belle voix et le talent avaient, pendant sa maladie, apaisé ses souffrances : *Noble et chère amie, lui dit-il, chantez-moi quelque chose pour la dernière fois.* »

La comtesse obéit, et lorsqu'elle eut fini, Chopin n'existait plus. Son âme pure et immortelle s'était envolée sur les ailes de la mélodie sacrée, et, délivrée des misères terrestres, s'élevait radieuse jusqu'à Dieu³.

1. [En référence au roman éponyme de George Sand.]

2. [On écrit plutôt « Potocka ».]

3. [Inutile de préciser que ces paragraphes sur Chopin sont passablement hagiographiques...]

Depuis Chopin jusqu'à aujourd'hui, il y a bien eu quelques pianistes qui se sont élevés au-dessus de la multitude, comme Prudent¹, Ravina², Doehler³, Léopold de Meyer⁴, etc., mais aucun d'eux n'a créé un genre ; Schul[h]off⁵, peut-être, est le seul qui ait su éviter de temps en temps les sentiers battus du grand chemin de l'imitation, cette bienheureuse voie de salut des compositeurs sans idées.

J'ai essayé d'écrire une espèce de filiation du « pianisme » moderne, et, de mon travail, il ressort que, dans un espace de cinquante ans, et parmi les dix ou douze millions d'individus qui se sont consacrés au piano, il y en a à peine huit ou dix qui aient laissé des œuvres dignes de faire survivre leur nom. C'est que, pour un public vraiment musical, l'effet brillant du moment est nul s'il n'est ratifié par un examen soutenu ; c'est que la prestidigitation sur le clavier ne peut trouver d'admirateurs en Europe lorsqu'elle ne s'adresse qu'aux yeux et quand elle n'est pas subordonnée à l'inspiration ; c'est que, pour être un compositeur de musique pour le piano, il ne suffit pas d'avoir une plume et un encrier, de noircir du papier rayé et de rencontrer dix ou douze ignorants qui vous baptisent GÉNIE ! Il faut, pour composer, après s'être formé le goût par l'étude des bonnes écoles, se consulter longtemps pour savoir si l'on a des idées ou non ; si celles-ci sont bonnes, si elles sont neuves ; et si, étant neuves et jolies, elles n'appartiennent pas à un autre. Toutes ces conditions remplies, on doit revenir à l'étude des grands modèles pour s'assurer que ce que l'on croit beau l'est véritablement⁶.

1. [Émile Prudent (* Angoulême, 1817 † Paris, 1863) fit ses études avec Zimmerman et obtint un premier prix de piano en 1833. Ses tournées de concerts en France, en Belgique, en Angleterre et en Allemagne lui conférèrent une très grande célébrité ; les critiques d'alors n'hésitent pas à le placer au pinacle. Sa paraphrase sur *Lucia di Lammermoor* eut un succès considérable.]
2. [Jean-Henri Ravina (* Bordeaux, 1818 † Paris, 1906) fut aussi élève de Zimmerman. Après des voyages en Russie et en Espagne, il se fixa à Paris. Il échangea avec Alkan la dédicace d'une œuvre pour piano]
3. [Theodor von Döhler (* Naples, 1814 † Florence, 1856), pianiste autrichien, fut l'élève de Benedict à Naples puis de Czerny et Sechter à Vienne. De 1836 à 1846 il fit de brillantes tournées en Europe. Il s'installa à Florence en 1848. A part un opéra, *Tancreda*, il a essentiellement écrit pour son instrument dans un style surtout propre à plaire dans les salons.]
4. [Leopold von Meyer (* Baden, Autriche, 1816 † Dresde, 1883), pianiste autrichien, fut l'élève de Czerny et de Fischhof. Ses tournées en Europe et en Amérique, au cours desquelles il ne jouait guère que ses propres œuvres typiques du répertoire de salon, lui assurèrent un confortable succès.]
5. [Julius Schulhoff (* Prague, 1825 † Berlin, 1898), pianiste et pédagogue bohémien, s'installa à Paris sous la protection de Chopin. Ses tournées en Autriche, en Angleterre, en Espagne et en Russie le ramenèrent régulièrement à Paris, qu'il quitta en 1870 pour s'installer à Dresde. Alkan lui portait une admiration particulière et les deux musiciens échangèrent des dédicaces.]
6. [C'est peut-être aussi ce qui a justement manqué à Gottschalk...]

UNE HISTOIRE DE LA SOCIÉTÉ ALKAN

3^e article

par François LUGUENOT

À plein régime (1991-1992)

L'année 1991 allait s'achever en apothéose avec la parution le 2 septembre du volume tant attendu publié chez Fayard. Les deux années de préparation me laissent de beaux souvenirs malgré – et aussi grâce à – ces inévitables épisodes de *strette*, quand il s'agit de tout finir alors qu'il reste tant à parfaire ! À l'origine, Brigitte François-Sappey avait eu l'intention de confier à la défunte *Revue internationale de musique française* un article sur la *Grande Sonate* op. 33 d'Alkan. C'est en évoquant cette perspective que nous en vîmes à rappeler un projet datant des premiers temps de notre association : la réalisation d'un livre collectif qui devait initialement être placé sous la direction de Jean-Yves Bras. Ce projet comme d'autres avait sombré. Avec Brigitte, les choses allaient prendre une tout autre tournure : avec une indéfectible énergie, elle réunit une équipe cohérente et de haut niveau, elle écrivit, elle coordonna. C'était un défi que de parvenir à homogénéiser les contributions de onze auteurs d'horizons si divers. Il y eut mille et une relectures, refontes ; des décisions parfois difficiles à prendre au sujet de telle ou telle contribution, réécrite ou rejetée ; des lacunes évidentes qu'il était trop tard pour combler ; des recherches de dernière minute qui révélaient des joyaux – tout un travail auquel j'apportai ma pierre avec enthousiasme, grâce auquel j'appris énormément et autant techniquement qu'humainement... On voudrait toujours différer une publication – je parle des ouvrages où l'auteur à quelque chose à faire partager –, il manque toujours une brique pour parachever l'édifice dont on rêve. Sans doute la meilleure solution est-elle de refaire mieux plus tard que de polir indéfiniment ; et c'est là qu'on prend conscience de l'importance pour un auteur de rencontrer un éditeur qui l'oblige à accoucher de son œuvre. C'était justement un autre défi que de mobiliser un éditeur ; le résultat dépassa nos espérances, puisque Brigitte, après de nombreuses démarches, parvint à convaincre Jean Nithart, des éditions Fayard, de publier l'ouvrage dans sa prestigieuse collection musicale. Enfin l'ouvrage était là et l'on n'a point à en avoir honte, même rétrospectivement. Le temps passant, les faiblesses, erreurs et lacunes s'accusent. Ce ne fut pas non plus ce qu'on peut appeler un succès de librairie. En revanche, aujourd'hui encore, c'est une référence bibliographique obligée, encore indépassée d'ailleurs et pas seulement en langue française. Par les nombreuses réactions qu'il a suscitées, ce volume a de toute façon contribué de façon extrêmement positive à la connaissance d'Alkan et à la diffusion de son œuvre.

Avant l'été 1991, je découvris le seul exemplaire connu des *Variations sur un thème de Steibelt* op. 1 d'Alkan, qui fut acquis par les éditions G. Billaudot. Dans le même temps, le célèbre antiquaire britannique Richard McNutt mettait en vente un manuscrit inédit : *Les Regrets de la nonnette*. L'Alkan Society eut quelque temps l'espoir de réunir les fonds nécessaires, mais c'est finalement Eliot Levin qui acheta le document. Las ! cet harpagon moderne s'oppose depuis obstinément à laisser consulter le précieux document, invoquant « son cher argent » pour unique argument. Une édition déplorable qui fourmille d'erreurs a paru en 2000 qui ne permet pas encore de compenser l'ignorance dans laquelle nous restons du manuscrit original. Puisse un jour la cupidité faire place à la lucidité.

Un certain nombre d'événements auxquels l'association n'avait point pris part accompagnèrent à point nommé la parution du livre : l'enregistrement des *25 Préludes* op. 31 par Olli Mustonen, malheureusement bien peu satisfaisant ; un nouvel enregistrement de la *Grande Sonate* op. 33 par Pierre Réach, cette fois complétée par la *Sonatine* op. 61 ; et, en première mondiale, les *Trois Marches à quatre mains* op. 40 par Isabel Beyer et Harvey Dagul.

Brigitte François-Sappey sut associer à l'événement de la parution tant Radio-France que plusieurs festivals, ce qui produisit un puissant effet de synergie : *Biennale de la musique française de Lyon*, *Festival de Laon*, *Soirées lyriques et musicales de Compiègne*, cycle *Piano romantique* de Radio-France avec Aldo Ciccolini, Olivier Gardon, Michel Béroff, Pierre Réach. Du 2 au 6 décembre 1991, la regrettée émission *Le Matin des musiciens* était consacrée à Alkan et présentée par Brigitte et Gérard Boyer. Le 16 décembre, Brigitte, Jacques-Philippe Saint-Gérard et moi-même étions invités par Jeanne-Martine Vacher à France Culture pour présenter pendant une heure la correspondance entre Alkan et George Sand.

L'assemblée générale du 2 décembre 1991 fut naturellement l'occasion de grandes réjouissances : nous nous rachetions en quelque sorte de l'échec de 1988. Nous évoquions avec enthousiasme des prolongements dont certains se font encore attendre, d'autant plus que je me retrouve souvent le seul « survivant » des équipes initialement dessinées : publication de la correspondance du musicien et du catalogue thématique de son œuvre par exemple. Que l'on se rassure néanmoins : tout cela est désormais imminent. Détail très matériel dans la vie de notre association : ce fut la seule fois que nous décidâmes d'augmenter la cotisation annuelle, qui passa de 100 à 130 francs – avant d'être définitivement transcrite en euros dans quelques mois. Notons aussi qu'à cette époque, il était encore prévu d'enregistrer les orchestrations de Mark Starr pour l'éditeur Marco Polo.

Au premier semestre 1992 parurent plusieurs disques d'un grand intérêt : une prodigieuse anthologie d'anciens enregistrements de Ronald Smith publiée par EMI France et comportant l'incontournable *Grande Sonate* op. 33 ; la première intégrale de la musique de chambre publiée chez Timpani, qui reste toujours de référence ; un récital bref et décevant de piécettes pour piano par H. Sermet ; et le premier volume d'une intégrale annoncée qui n'a pour l'heure pas dépassé le troisième volume, dirigée par Paul Méfano ; là encore, les interprétations manquaient cruellement de folie ou d'humour. Au cours de l'été, nous accueillîmes plusieurs réussites : l'intégrale des *48 Motifs* op. 63 par Laurent Martin, le *Concerto* op. 39 par Marc-André Hamelin, splendide interprétation à côté de laquelle ne pâlisait pourtant pas la nouvelle version de Stephanie McCallum, moins saisissante, mais dont le disque est complété par un magnifique *5^e Recueil de Chants* op. 70. Enfin, Symposium publiait un volume de pièces inédites et souvent brèves, mêlant le pire au sympathique.

Le 18 octobre 1992, Marc-André Hamelin venait au château de Ferrières, en Seine-et-Marne ; il interprétait le *Concerto* op. 39 d'une manière absolument éblouissante, prenant d'assaut un public nullement préparé à une telle épreuve ! Avec cette mémoire infidèle qui embellit les souvenirs, je me prends à penser que je ne l'ai jamais entendu si bien joué qu'à cette occasion.

Le 18 novembre 1992, Laurent Martin organisait un récital dans les salons de Piano-Santé à Paris. Hélas ! la malchance nous poursuivait : une grève des transports publics et des manifestations vidèrent l'auditorium ! Le programme était nonobstant somptueux : des pièces tardives de Franz Liszt, les deux recueils d'*Impromptus* op. 32 n° 1 et 2, *Super flumina Babylonis* op. 52, le *Rondo chromatique* op. 12 et les *Variations sur un thème de Steibelt* op. 1 de Charles-Valentin Alkan.

Le *Bulletin* n°21 de septembre 1992 marque pour moi la fin d'une époque : celle des billets du frère Jacques Arnould qui rythmaient notre feuille depuis le *Bulletin* n°13 de septembre 1989. Comme nombre d'entre-nous, j'ai aimé ce contrepoint religio-musical qui ouvrait régulièrement des horizons nouveaux à la réflexion – mais je sais aussi que certains appréciaient moins. À quand son retour ? À quand les contributions d'un auteur qui, sans pédantisme et avec pénétration, saura nous ouvrir à d'autres points de vue ?

Au second semestre 1992, trois nouveaux disques parurent. L'un est à marquer d'une pierre blanche : il s'agit de la *Symphonie* op. 39 interprétée par Egon Petri ; le son est d'une qualité épouvantable, mais le feu du pianiste transcende les limites techniques de l'enregistrement. En revanche, la musique de chambre interprétée par le Trio Alkan ne saurait concurrencer celle publiée chez Timpani ; cette interprétation prosaïque semble avancer avec des semelles de plomb. Le second disque de Sermet permettait de réparer partiellement la déconvenue de son premier récital : en compagnie de Christoph Henkel au violoncelle, il nous offre ce qui semble une des meilleures – pour ne pas dire la meilleure – version de la *Sonate de concert* op. 47, tout juste entachée à mon goût d'un troisième mouvement vraiment trop lent – j'ai le défaut de me fier aux indications très précises d'Alkan, lui-même interprète d'exception de ses œuvres ; quant au *Duo concertant* avec Tedi Papavrami, violoniste peu convaincu, on y retrouve malheureusement les défauts récurrents du pianiste turc.

En décembre 1992 se tint la cérémonie de remise d'un volume de mélanges offert à Georges Lubin, l'infatigable éditeur des vingt-cinq volumes de la correspondance de George Sand. Jacques-Philippe Saint-Gérard et moi-même avons été conviés à y participer. Nous nous décidâmes assez naturellement à fournir le panorama des relations entre la romancière et le musicien ce qui nous permit de réaliser pour la première fois une synthèse de cette succession manquée à Zimmerman en 1848, de porter à la connaissance des lecteurs plusieurs documents inédits et de donner enfin un cadre chronologique précis à ces échanges épistolaires. Il se trouve que notre contribution, une des plus substantielles, est même placée en tête de l'ouvrage.

L'assemblée générale du premier décembre 1992 nous donna l'occasion d'établir un bilan largement positif de l'année écoulée. L'élan donné à la cause alkanienne ne retomba pas tel un soufflé et nous comptons depuis lors un « courant d'affaires » beaucoup plus significatif qu'auparavant. Ce qui fait dire à certains qu'il n'y a plus d'événement alkanien. Dix ans auparavant, la moindre de ces turbulences eût fait la une de notre bulletin !

À suivre

Nouvelles diverses

Wolfgang Härer signale deux *errata* dans l'article que nous avons écrit sur Busoni et Alkan dans le précédent numéro :

- il faut lire « Wolfsschlucht » et non « Wolfsschulcht » ;
- la traduction de « März 1888 » est bien entendu « mars 1888 » et non « mai 1888 ».

Ces erreurs seront corrigées lors des retirages.

Un intéressant enregistrement des quatre *Trios concertants* de César Franck a paru dernièrement chez Tudor [Tudor 7032, 2 CD]. L'interprétation du Trio Novanta est très convaincante dans des œuvres où lourdeur et tempos mal ajustés sont fatals. Elle vient opportunément prendre la place de l'ancien enregistrement du Trio Henry. Le pianiste qui soutient efficacement ses partenaires dans les quatre œuvres concertantes – et l'on sait que le compositeur écrit une redoutable partie de piano! – ne brille pas autant quand, en complément de programme, il interprète *Prélude, choral et fugue*. Il faut avouer qu'ici, la compétition est décourageante.

Nous avons déjà eu plusieurs fois l'occasion d'évoquer les efforts que Laurent Martin fournit pour la renaissance de la musique de Mel Bonis. Une Association Mel Bonis existe depuis un an, dont il est d'ailleurs le secrétaire – échange de bons procédés avec la Société Alkan! Pour tout renseignement, écrivez à l'association : 7, rue d'Orgeval, 78850 LES ALLUETS-LE-ROI.

Toujours au chapitre de cette femme compositeur, je signale la parution d'un disque vraiment séduisant comprenant les deux *Quatuors avec piano* et *Deux pièces* pour violoncelle et piano, interprétés par Gordan Nikolitch au violon (on ne sait trop quelle est l'orthographe : il y a trois versions sur la pochette du disque...), Jean-Philippe Vasseur à l'alto, Jean-Marie Trotereau au violoncelle et bien sûr Laurent Martin au piano. Les deux quatuors, d'allure assez faurénne, sont couronnés chacun d'un puissant final qui contraste avec les autres mouvements généralement plus sereins. Les *Deux pièces* pour violoncelle et piano sont des bijoux [Voice of lyrics, VOL C 344].

Je signale que tous les bulletins et leur index sont disponibles pour ceux de nos membres qui désirent compléter leur collection.

Dépôt légal : mars 2003

ISSN 0995-5216