

## Société Alkan

145, rue de Saussure

75017 PARIS

### Bulletin 18 - Août 1991

#### Avec beaucoup de retard...

... mais beaucoup de pages en compensation, et surtout un bien beau cadeau : la parution, le lundi 2 septembre exactement, du livre évoqué depuis bien longtemps dans ces colonnes et certainement attendu avec impatience par beaucoup d'entre vous. Ayant été mis à contribution jusqu'au dernier moment pour cet ouvrage, je n'ai pu trouver les disponibilités pour achever le bulletin : j'espère que vous voudrez bien m'en excuser.

L'année 1991 s'achève donc en apothéose, accumulant publications imprimées et discographiques, concerts, et découvertes de partitions inédites ou disparues.

Procédons par ordre : l'événement est bien entendu la parution chez Fayard, dans une des deux ou trois collections musicologiques françaises les plus prestigieuses, d'un ouvrage consacré à la vie et l'oeuvre d'Alkan, publié sous la direction de Brigitte François-Sappey. C'est d'ailleurs grâce à cette dernière que cette idée, lancée dès l'origine de notre association, a enfin pris corps, et a pu intéresser un éditeur de premier plan. Ce dernier point est d'importance pour qui cherche à sortir Alkan du petit cercle de curieux - ou de passionnés - où il est encore trop confiné. Je ne détaillerai pas le contenu de l'ouvrage, ce qui serait un peu fastidieux - reportez-vous au bulletin de souscription ci-joint -, mais voudrais tout de même souligner qu'il marque un tournant dans la façon dont la personnalité et la musique d'Alkan peuvent être comprises. Si l'approche multi-auteurs présente potentiellement le danger - surmonté ! - d'une moindre homogénéité, elle a permis ici d'aborder des aspects d'Alkan qui n'avaient jamais été vraiment approfondis, bien qu'évidemment importants : l'esprit religieux du compositeur, son implication dans le milieu juif, l'exacte destination des pièces pour « piano à pédalier », la signification des pièces à titres, la carrière de concertiste, trop souvent obliérée. Ajoutons quelques études, sinon définitives - qui pourrait s'en vanter ? -, du moins d'une dimension sans précédent : la *Grande Sonate* magistralement disséquée et mise en perspective historique, la musique de chambre, le catalogue détaillé de l'oeuvre. C'est donc une somme qui est là proposée, et qui, si elle n'épuise assurément pas le sujet, constitue une pierre miliare dans la connaissance d'Alkan. Est-il besoin d'argumenter davantage pour prêcher tous les convaincus que vous êtes de l'excellence de ce livre ? Alkan n'est certainement pas près de cesser de fasciner, d'exciter notre imagination ; ce volume ne nous contredira pas : l'extraordinaire masse d'information réunie devrait plutôt faire resplendir sa *profonde* originalité, rendant désormais bien accessoire l'épisode de la mort par chute de bibliothèque !

Alors même que l'on bouclait le texte de ce livre, deux découvertes de premier ordre sont venues enrichir *in extremis* le catalogue de l'oeuvre d'Alkan. Par un hasard peu commun, je trouvai dans une collection privée le premier exemplaire connu de la partition, pourtant éditée en

son temps chez Richault, de l'opus 1 ! La première oeuvre publiée d'Alkan, voilà qui avait déjà de quoi intéresser ; la consultation de la partition allait montrer que l'on était en présence de bien plus que d'une anecdote. Chacun savait - car l'oeuvre était citée dans les catalogues d'époque - qu'il s'agissait de variations sur le thème de *l'Orage* de Steibelt, fort en vogue à l'époque ; mais imaginait-on Alkan écrivant des pages entières de cascades de notes *a piacere*, sorties d'on ne sait quelles oeuvres de Liszt ou Thalberg, telles qu'il n'en ferait jamais plus ? Car il faut souligner la façon avec laquelle notre Français noterait ensuite avec le plus grand soin et en toutes notes le moindre ornement, le moindre trait, ne violentant jamais la mesure, qu'il préférerait changer toutes les dix notes, en cela préfigurant Ravel. On serait presque tenté de penser qu'Alkan s'est exorcisé à travers cette pièce, ne confiant jamais plus à l'édition que des oeuvres qui porteraient son sceau à nul autre pareil. Dans la foulée, les éditions Billaudot, dont on ne dira jamais assez le soutien infailible à la cause d'Alkan, ont acquis cette partition unique qui sera très prochainement éditée.

Dans le même temps, apparaissait à Londres, chez Richard Macnutt, le manuscrit d'une oeuvre inconnue d'Alkan. En 1984, le même libraire avait déjà acquis lors d'une vente chez Sotheby's un manuscrit d'Alkan, long d'une page à peine, pour un client américain dont j'étais parvenu à retrouver la trace - et qui nous avait immédiatement communiqué une copie dudit manuscrit. Cette fois, la pièce, intitulée *Les Regrets de la Nonette* et datée du 7 juillet 1854, faisait trois pages ; son prix était également en proportion de son intérêt : 1500 £ ! L'Alkan Society avertit immédiatement ses membres pour tenter de réunir la somme, ce qui s'avéra impossible malgré la générosité de certains ; c'est finalement Eliot Levin, propriétaire de la firme discographique Symposium Records, qui acquit le manuscrit. Si cette issue évite de voir le précieux document disparaître chez quelque américain amasseur de trésors, il ne semble malheureusement pas que l'heureux nouveau propriétaire soit pour l'heure disposé à laisser consulter cette partition, attitude bien regrettable. Un enregistrement par Ronald Smith est prévu, en complément de programme d'un disque annoncé depuis au moins trois ans chez cette même firme, comportant plusieurs enregistrements d'oeuvres rares d'Alkan. En conjonction - et point toujours par hasard ! - avec la parution du livre chez Fayard, il faut se réjouir de la sortie de plusieurs disques, que nous n'avons pu encore tous écouter, mais qui devraient nous réserver quelques bonnes surprises. Un nombre exceptionnel de concerts partiellement ou intégralement consacrés à Alkan sont également prévus cette année, souvent encore à l'initiative de Brigitte François-Sappey. Nous en réservons l'exposé à un article autonome.

François LUGUENOT

## Concerts et enregistrements

Quatre enregistrements retiendront notre attention cette fois. Un seul est déjà disponible en France : il s'agit d'une nouvelle intégrale des *25 Préludes* op. 31, par Olli Mustonen. Certains se souviendront que ce nouveau venu dans l'écurie Decca avait déjà donné ce recueil en concert salle Gaveau, le mardi 15 mai 1990, concert retransmis en direct par France Musique. Il faut malheureusement constater que l'impression très mitigée retirée de cette première audition ne s'évanouit pas à l'écoute du disque. Première surprise : l'exécution du cycle ne lui prend que quarante-sept minutes contre plus d'une heure pour Laurent Martin ! ce qui lui permet d'ajouter les *24 Préludes* op. 34 de Chostakovitch. L'impression générale qui se dégage de ce disque est surtout celle d'être à cent lieues de l'univers alkanien. Je ne passerai pas chaque pièce en revue ; certains Préludes sont assez bien rendus (n<sup>os</sup> 4, 5, 6, 11, 12, 18, 19, 21, 22), qui ne requièrent pas trop de douceur, de légèreté et de legato surtout. Car Mustonen semble avoir trop souvent à coeur de nous livrer une lecture gouldienne d'Alkan (n<sup>os</sup> 2, 23), ce qui est passablement antinomique ! De même les Préludes les plus lents sont-ils menés tambour battant - il faut bien justifier les quarante-sept minutes ! - ; si cela ne convient guère à *J'étais endormie mais mon coeur veillait*, ou à la méditative pièce conclusive, on atteint le non-sens complet - pour ne pas dire le massacre - avec *La chanson de la folle au bord de la mer*, pris au pas de charge, et, omission inouïe, sans aucun *accelerando* central ; autant dire que le pianiste est complètement passé à côté du sujet ! Il est d'autant plus regrettable que le chroniqueur d'une revue musicale de vaste

audience ait présenté cet enregistrement comme une première, oubliant la primauté - et la réussite ! - de Laurent Martin.

Devant incessamment paraître, il faut signaler un nouvel enregistrement de la *Grande Sonate* op. 33 par Pierre Réach chez Vogue, qui lui adjoint cette fois la *Sonatine* op. 61 ; chez Adda, on attend la parution d'un disque comprenant la *Marcia funebre sulla morte d'un pappagallo*, le second *Concerto da camera* op. 10, *Les Mois* op. 74 et *Salut cendre du pauvre !* op. 45, dus au pianiste François Bou accompagné par l'ensemble 2e2m dirigé par Paul Méfano. Nous n'avons pu encore écouter un disque au programme très alléchant paru récemment en Grande-Bretagne : il s'agit d'oeuvres de musique française pour piano à quatre mains interprétées par Isabel Beyer et Harvey Dagul ; au programme, la *Petite Suite* de Debussy, la *Suite* op. 19 de Koechlin, *Musiques Rustiques* de Ladmiraault, *La Valse* de Ravel et les *Trois Marches* op. 40 d'Alkan. Voilà qui est particulièrement attirant, et nous a incité à proposer ce disque en souscription.

Mettons l'accent sur une saison musicale, tant en province qu'à Paris, exceptionnellement riche. Chronologiquement, nous commencerons par la *Biennale de musique française de Lyon*, où Huseyin Sermet au piano, Wang Jian au violoncelle et Louis Robillard donneront, le jeudi 26 septembre, à 17 heures 30 à l'église Saint-François-de Sales, la *Sonatine*, des extraits des *Préludes* et des *48 Motifs*, la *Sonate de concert pour piano et violoncelle* et l'*Impromptu sur le Choral de Luther* pour orgue. Le 8 octobre, le *Festival de Laon* nous offre à 20 heures 45 à l'église Saint-Martin le *Trio* d'Alkan par Jean Hubeau, Olivier Charlier et Philippe Müller. Dans la série des *Séries lyriques et musicales de Compiègne*, le 27 octobre, la *Sonate de concert pour piano et violoncelle* sera interprétée par Dominique de Williencourt et Elisabeth Cooper. Le cycle *Piano romantique* de Radio France nous promet ensuite plusieurs morceaux de choix :

- le 14 novembre, Aldo Ciccolini jouera la *Symphonie* op. 39 à Sophia Antipolis ;
- le 13 février 1992, Olivier Gardon exécutera un choix de pièces d'Alkan à Sophia Antipolis ;
- le 22 février, salle du Conservatoire à Paris, Michel Béroff interprétera la *Grande étude* pour la main gauche seule ;
- le 11 avril, salle du Conservatoire encore, Pierre Réach nous offrira la *Grande Sonate* op. 33 ;

Toujours en collaboration avec Radio France :

- du 2 au 6 décembre 1991, Brigitte François-Sappey et Georges Boyer présenteront un *Matin des musiciens* intitulé « Alkan et le siècle romantique » ;
- le 1<sup>er</sup> avril 1992 (date anniversaire de l'enterrement d'Alkan), un concert-lecture sera organisé par Brigitte François-Sappey et Pierre Réach autour de la *Grande Sonate* ;
- le 25 avril, enfin, dans l'émission *Salon Romantique*, Alain Meunier et Jean-Claude Pennetier joueront la *Sonate de concert pour piano et violoncelle*.

Je crois qu'il faut particulièrement souligner la qualité des interprètes réunis, plusieurs jouissant d'une célébrité enviable - qui savait qu'Aldo Ciccolini jouait Alkan ? -, l'intégration des concerts à ces cycles organisés, ce qui leur assure d'emblée une audience confortable, et, encore une fois, les efforts de l'inspiratrice de l'essentiel de ces manifestations : Brigitte François-Sappey.

Souhaitons un maximum d'écho à ces concerts ; puissent-ils être tous de la qualité par exemple de ce récital que Laurent Martin donnait le 12 juin dernier dans le cadre du *Festival de Riom* : plus encore que les « petites » pièces, j'en retiendrai une *Grande étude* pour la main gauche seule mariant feu et maîtrise technique totale, *Trois improvisations dans le style brillant* op. 12 simplement éblouissantes et, pour clore, un *Chemin de fer* dont aucun mot ne saurait rendre le caractère fascinant - je défie même de suivre sur la partition ! Souhaitons que tous ceux qui interprètent Alkan manifestent un tel engagement, transcendant le simple argument technique.

François Luguenot

## « Mettre en musique toute la Bible »

« Aussi puissamment enracinée dans l'imaginaire collectif que le chant d'Orphée, la harpe de David pourrait témoigner à elle seule de l'importance de la musique dans le plus ancien livre du monde. »

Par ces lignes débute la brève étude que Danièle Pistone consacre au thème « La Bible et la musique » dans l'ouvrage collectif *Le monde contemporain et la Bible*<sup>1</sup>. En une vingtaine de pages, sont présentés d'une part les grands thèmes de l'Ancien et du Nouveau Testaments, mis en musique aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, d'autre part l'esprit du temps, la personnalité des compositeurs et les moyens et techniques utilisés, le tout afin d'approfondir « les raisons d'être de ces prières artistiques ».

Profusion de noms de compositeurs, de dates et de titres d'oeuvres, au milieu desquels deux mentions de notre cher compositeur ; la première pour son *Super flumina* de 1859, la seconde pour sa lecture fréquente de la Bible (où il est associé à G. Mahler).

Je laisse aux « mordus » le soin d'aller consulter ces pages<sup>2</sup> ; elles m'ont invité à relire quelques lettres adressées par Alkan à son ami Ferdinand Hiller, dans lesquelles il évoque sa lente et studieuse étude de la Bible. En voici deux extraits :

« Je continue d'ailleurs toujours mes études sémitiques, comme tu les appelles, cher moqueur. C'est-à-dire que je copie et traduis tous les jours 3 ou 4 versets. Or, comme les jours s'accumulent, j'ai déjà ainsi fait pour mon unique usage plus des trois quarts de la Bible. » (21 août 1858).

« Il y a des moments où, si je devais recommencer à vivre, je voudrais mettre en musique toute la Bible, depuis le premier mot jusqu'au dernier. » (3 janvier 1861).

Deux expressions ont retenu mon attention dans ces passages : copier et traduire, mettre en musique la Bible.

La dernière... pour son manque d'originalité ! Le travail de Danièle Pistone n'a pas de mal à montrer combien les compositeurs contemporains ont largement puisé dans le corpus biblique. Resterait alors à faire la distinction entre une composition à thème et une prière artistique : distinction toujours audacieuse, car la foi d'un homme reste en fin de compte son jardin secret (dont Dieu serait le jardinier, ajouterait le livre de la Genèse)... alors que, par ailleurs, certains thèmes bibliques sont entrés dans le patrimoine culturel et artistique de l'humanité. Pour ne citer qu'un exemple (tiré du Nouveau Testament) : la *Salomé* de Gustave Moreau a-t-elle encore quelque lien avec une démarche religieuse et le message évangélique auxquels elle appartient ?

Pour Alkan, cependant, il n'y a guère d'hésitation à avoir : quelqu'un qui a traduit, peu à peu, toute la Bible, y compris le Nouveau Testament, ne peut se contenter d'y voir un simple réservoir à idées.

De plus, et c'est ici qu'il faut lier les deux expressions, en dépassant la remarque de Danièle Pistone, la Bible est faite pour être mise en musique, « traduite » en musique.

La Bible est, bien évidemment, en premier lieu un livre (ou plutôt des livres). Tout juif se doit de la lire, de la méditer, de l'apprendre pas cœur - et de l'écrire. Mais, pour que cette répétition soit non pas trahison, mais réelle réception et transmission, il doit impérativement la « traduire » ; tel est le sens de la tradition : références, critique et création.

Et le mode par excellence de la traduction-tradition est le passage par l'énonciation : au jour de sa bar-mitzva, le jeune juif, qui entre officiellement dans la communauté, doit se montrer capable de lire à haute voix un passage de la Torah.

Epreuve d'autant plus nécessaire qu'il existe dans la langue hébraïque le système du kéthibh-qéré : certains mots ont une forme écrite différente de leur forme lue. L'exemple le plus célèbre en est le Tétragramme, dont la forme écrite est imprononçable par respect pour Dieu : les quatre consonnes YHWH sont remplacées, à la lecture, par une expression parallèle, Adonaï ou le Nom.

La mise en musique, pour un compositeur comme Alkan, peut ainsi devenir le moyen de traduire, d'énoncer, de transmettre la Parole de Dieu, de donner consistance et corps à cette Parole.

1. *Le monde contemporain et la Bible*, sous la direction de Claude Savart et Jean-Noël Aletti, coll. Bible de tous les temps n° 8, Paris, Beauchesne, 1985.

2. voire de me demander une copie du texte !

Eternelle création, éternelle Création où le souffle de Dieu, la Parole de Dieu, sa Torah éternelle vient inspirer... ou combattre (rappelez-vous le combat avec Jacob) l'artiste et le croyant.

frère Jacques Arnould, dominicain

\*  
\* \*

C'est une longue et fort riche contribution de l'organiste néo-zélandais John Wells que nous vous proposons aujourd'hui. J'avais initialement choisi de ne traduire que la deuxième partie de ce texte, la première n'étant qu'un rapide tableau de la vie d'Alkan, n'apportant aucune information nouvelle sur la question. A la réflexion, j'ai trouvé à ce passage une valeur de témoignage particulière : il me semble caractéristique d'une certaine façon d'envisager Alkan, particulièrement propre à « l'école anglaise » si l'on peut dire. J'entends cette façon de privilégier un côté excentrique et bizarre, certes réel chez Alkan, mais qui ne doit pas à mon avis occulter son originalité, elle beaucoup plus profonde, de pensée, de conception et de création. On sourit volontiers à cette accumulation d'anecdotes cocasses ou dérisoires : la réclusion à perpétuité à laquelle Alkan se condamne, le grand drame quand sa bonne le quitte, l'écrasement par la bibliothèque, etc. Il faut peut-être voir là le manque crucial, jusqu'à une date récente, d'informations de première main concernant Alkan (songeons en particulier à la correspondance qui n'a pas encore été exploitée pleinement), et donc le recours obligé à des témoignages d'auteurs parfois plus friands de sensationnel que de recherches longues et difficiles.

Il serait mesquin de faire le procès de ceux qui ont participé à populariser cette image d'Alkan, dans la mesure où ils ont aussi permis à un public toujours plus important de s'attacher à ce musicien. Voyons plutôt dans cette démarche une étape dans la découverte du personnage et de sa musique, étape dont le texte qui suit me paraît un fidèle reflet. Quant à l'analyse des oeuvres, elle est d'un interprète qui a abondamment prouvé qu'il pénétrait pleinement le sens cette musique. Rappelons qu'il a enregistré pour la firme néo-zélandaise Ribbonwood un disque entier, contenant toutes les pièces qu'il commente ici, et qui me semble pour l'heure la meilleure version de cette musique. Pour l'occasion, nous prolongeons de quelques mois le tarif de souscription auquel nous vous offrons ce disque.

Comme à notre habitude, nous avons suivi avec toute la fidélité possible le ton du texte original, nous contentant de corriger quelques erreurs, de gloser les passages un peu obscurs, et d'ajouter quelques notes de commentaires dont nous portons l'entière responsabilité.

F. L.

## Charles-Valentin Alkan (1813-1888)

### Esquisse biographique

Si profond était l'oubli dans lequel Alkan avait sombré que son nécrologue put écrire : « Il était nécessaire qu'il mourût pour qu'on soupçonnât son existence. » Ronald Smith affirme que « son caractère et sa vie furent si étranges, si remplis de contradictions, que c'est à peine si l'esprit le plus enfiévré aurait pu les inventer ». Brillant enfant prodige, il fut considéré comme l'un des pianistes les plus doués du XIX<sup>e</sup> siècle. Quelques-unes de ses oeuvres pour piano sont presque injouables, certaines témoignent d'une originalité outrancière tandis que d'autres paraissent simples et élégantes, d'autres encore produisent un puissant effet qui peut saisir jusqu'au malaise.

Cependant, un mélange de malchance et d'hypersensibilité firent complètement dérailler la carrière de cet homme brillant, qui vécut pratiquement reclus une grande partie de sa vie. Surnommé le « Berlioz du piano », il fut le voisin et le confident de Chopin ; Liszt l'admirait et Rossini le qualifia d'« enfant vraiment merveilleux ». Comment expliquer alors qu'un individu muni de telles références et doué d'un tel talent ait pu être à ce point oublié ? Il est à espérer que le centenaire de sa mort aura inspiré un nouvel intérêt pour un des grands génies oubliés du XIX<sup>e</sup> siècle.

Issu d'une famille juive ashkénaze, il fut déclaré à sa naissance en 1813 à l'état civil de la ville de Paris sous le nom de Charles-Valentin Morhange, mais il préféra remplacer son nom de famille par le prénom de son père, qui est l'équivalent hébreu de *Jean*. Alkan eut quatre frères cadets, et signait habituellement lui-même « C.-V. Alkan aîné ». Ses dons phénoménaux furent rapidement reconnus et il put entrer à l'âge de six ans au Conservatoire de Paris dont Cherubini était alors directeur. Deux ans plus tard, il avait remporté un premier prix de solfège ; en 1821 il fit ses débuts en public, et, ce qui est très intéressant, en tant que violoniste.

Joseph Zimmerman, professeur de piano renommé, l'accepta comme élève. Zimmerman était connu et admiré par rien moins que Beethoven, et il compta parmi ses élèves César Franck, Ambroise Thomas, Charles Gounod et Georges Bizet. Mais Alkan fut assurément l'élève favori de Zimmerman, et l'affection et l'estime que le maître portait à son talentueux protégé étaient telles qu'il en commanda le portrait.

En 1824, Alkan remporta son premier prix de piano. C'est à cette époque qu'il rencontra Rossini et Liszt. Plus tard, Liszt confia qu'Alkan possédait la plus formidable technique qu'il eût jamais connue. En 1831, Alkan donna son premier concert important en tant que compositeur avec un concerto pour piano qui fut bien accueilli. Deux voyages en Angleterre s'ensuivirent entre lesquels il remporta un premier prix d'orgue au Conservatoire.

Sur ces entrefaites, il partit habiter square d'Orléans, en voisin de Frédéric Chopin, qui devint un de ses amis les plus intimes. Liszt fut également de ses proches, bien que l'affection d'Alkan ne s'étendît pas jusqu'à ses compositions. Plusieurs oeuvres d'Alkan parurent entre 1832 et 1838, en particulier les *3 Grandes Etudes*<sup>3</sup>. La seconde, écrite pour la main droite seule, est dépeinte par Ronald Smith, biographe d'Alkan, et lui-même pianiste accompli, comme étant « une des pièces les plus épouvantablement difficiles jamais écrites » - il n'a encore été retrouvé aucune trace d'une exécution publique de cette oeuvre<sup>4</sup>. Néanmoins, il est peu douteux qu'Alkan ait fait une impression considérable sur le milieu musical parisien, à la fois en tant qu'interprète et que compositeur. Son avenir au Conservatoire semblait assuré. A l'âge de vingt-cinq ans, il avait fait d'excellents débuts et tout devait le conduire à une splendide carrière.

Six années de silence suivirent ; en fait, Alkan disparut. Son retrait total de la vie musicale et sociale parisienne fut déconcertant car inexplicable. On ne peut qu'en conjecturer les raisons dans la mesure où aucune explication claire n'est encore apparue concernant ses activités durant cette période. On a quelques preuves indirectes qu'il eut une sorte de liaison. Elie Delaborde, brillant pianiste français, quoique plutôt bizarre, naquit en 1844, à la fin de cette période de réclusion. La famille d'Alkan n'a jamais nié que Delaborde fût le fils du musicien, bien que l'identité de sa mère soit restée un secret bien gardé. Mais Alkan ne reconnut jamais être le père de Delaborde - serait-ce la raison pour laquelle Delaborde le haïssait<sup>5</sup> ? L'excentricité de Delaborde alla jusqu'à posséder plus de cent perroquets et deux grands singes dans son appartement (Alkan également aimait les perroquets).

En 1844, Alkan annonça la publication d'un groupe de nouvelles compositions, prouvant au moins qu'il n'était pas resté complètement inactif, et il donna deux concerts salle Erard l'année suivante (il fut longtemps en relation avec cette firme). Les critiques furent toutefois mitigées, et Alkan semble en conséquence s'être de nouveau retiré. On parla d'une symphonie, mais, bien que certains aient pu en consulter la partition, elle ne se concrétisa jamais. Des musiciens tels que Léon Kreutzer et François-Joseph Fétis commencèrent à commenter, non sans sympathie, la

3. Plus tard rééditées avec le numéro d'opus 76. (NdT)

4. Aucune trace d'une exécution *ancienne*, bien-sûr. Ces dernières années, Laurent Martin, Stephanie McCallum et Ronald Smith n'ont pas hésité à jouer l'oeuvre en public. (NdT)

5. Cette allégation nous semble assez gratuite, bien qu'avancée par Ronald Smith lui-même. Rien dans la correspondance retrouvée d'Alkan et de Delaborde ne permet de penser qu'il y avait une telle aversion entre les deux hommes. De plus, contrairement à ce qui est affirmé plus loin, Delaborde jouait les oeuvres d'Alkan et c'est à lui et à Isidore Philipp que l'on doit la réédition de l'essentiel des oeuvres d'Alkan chez Richault au début du siècle. (NdT)

carrière ratée d'Alkan, soulignant le devoir que chacun a d'utiliser les dons qu'il a reçus et la nécessité d'une certaine souplesse vis-à-vis des critiques négatives. En tout cas, ses oeuvres continuèrent à paraître.

Cette période s'avéra cruciale pour le compositeur. En 1848, la révolution éclata et Zimmerman quitta le Conservatoire. Ces deux événements conspirèrent cruellement contre lui. Alkan, élève hors du commun de Zimmerman était son successeur naturel et une telle nomination aurait été pour lui un tremplin vers la notoriété et la sécurité. On imagine sa surprise en apprenant qu'Antoine Marmontel, un de ses propres élèves, et certainement pas le meilleur, figurait sur la liste des candidats au poste. La surprise se mua en horreur quand il réalisa que Marmontel bénéficiait du soutien du nouveau directeur du Conservatoire, Daniel François Esprit Auber. A l'époque où Alkan avait été un jeune étudiant brillant au Conservatoire, le directeur d'alors, Cherubini, avait été un de ses partisans. Mais Auber, qui avait succédé à son maître Cherubini en 1842, n'était pas aussi bienveillant à son égard et, peut-être pour des raisons politiques, soutenait Marmontel. Face à la tournure des événements, la détresse d'Alkan, s'exprimant dans les lettres qu'il écrivit, en pure perte, à des amis pour requérir leur soutien et leur intervention, fait pitié. Marmontel obtint le poste - il ne s'en tira d'ailleurs pas trop mal -, et après quelques concerts en 1849, Alkan se retira de nouveau, pour vingt-cinq ans cette fois.

De cette nouvelle réclusion est née l'image populaire d'Alkan (qui lui convient tout à fait). En dehors de ses élèves, il ne voyait personne<sup>6</sup>. Il s'inquiétait de sa santé (notons qu'il vécut jusqu'à l'âge fort respectable de soixante-quinze ans), était d'une ponctualité obsessionnelle, au point de couper une conversation au milieu d'une phrase quand il avait décidé de partir. De nouvelles oeuvres paraissaient sporadiquement. Il travaillait régulièrement à la traduction de l'Ancien Testament. Plus d'une tentative pour le ramener en société ou même pour obtenir qu'il fût décoré furent repoussées.

Son enseignement privé constituait son seul contact avec le monde extérieur, et il était suffisamment estimé, malgré ses habitudes misanthropiques, pour conserver plusieurs élèves fortunés. Il accepta aussi de reprendre quelques élèves de Chopin quand ce dernier mourut en 1849. Les nouvelles tendances manifestées par Liszt et Wagner dans leurs compositions ne lui plaisaient pas.

Deux événements vinrent déranger son isolement. En 1861, sa bonne le quitta ; ce fut une crise majeure chez Alkan qui eut à réorganiser sa vie quotidienne méticuleusement ordonnée<sup>7</sup>. Dix ans plus tard, ce fut le chaos provoqué par la guerre franco-allemande et le siège de Paris. Au cours des vastes destructions qui s'ensuivirent, de nombreuses archives concernant la famille d'Alkan furent détruites, ce qui complique sérieusement le travail des chercheurs<sup>8</sup>.

En 1873, Alkan fit une dernière tentative pour s'introduire à nouveau dans la vie musicale parisienne, cette fois avec une série de récitals intitulés *Petits concerts*. Le contenu de ces concerts était sans concession, « non populaire », et en total accord avec les propres goûts du compositeur. Une nouveauté apparaissait dans le programme : le minutage de chaque pièce y était précisé. Le premier concert fut bien accueilli, bien que des critiques aient remarqué que la technique d'Alkan n'était plus aussi sûre qu'autrefois - cela étant à prendre comme un hommage à leur grande mémoire, ou à la réputation d'Alkan, voire aux deux. Six *Petits concerts* furent donnés chaque saison durant les cinq années suivantes. Ensuite, d'environ 1878 à sa mort, qui intervint dix ans plus tard, ce fut de nouveau le silence.

Quand le nom d'Alkan suscite une quelconque réminiscence, c'est en général en ce qui concerne les circonstances inhabituelles de sa mort. Il fut écrasé par une bibliothèque. Nous avons également pu lire qu'il tentait d'en atteindre l'étage supérieur où était posé son cher Talmud, position tout à fait normale, la tradition juive tenant qu'aucun livre ne peut trôner au dessus de cet ouvrage, qui est le plus important de tous. Il était infirme et quelque peu voûté, une sorte d'accident survint, et tout le contenu de la bibliothèque tomba. Quelques versions moins crédibles ajoutent que lorsque son corps fut découvert, seulement plusieurs jours après, il serrait encore le Talmud contre lui. Hugh Macdonald a mis en doute les fondements mêmes de cette histoire, faisant très justement remarquer que la notice nécrologique concernant Alkan ne fait

6. Propos très excessifs, bien entendu. (NdT)

7. Voilà typiquement le genre d'exagération infondée ; Alkan parle en effet, dans une de ses lettres à Ferdinand Hiller, de la difficulté qu'il rencontre à remplacer la bonne qui l'a quitté. Mais rien ne permet de penser qu'il s'agit là d'une « crise majeure » ; le musicien s'inquiète tout autant du texte original d'une sonate de Beethoven, ou de la façon de s'acquitter d'une dette envers son correspondant. (NdT)

8. Il s'agit essentiellement de l'incendie de l'Hôtel de Ville, sous la Commune, où tout l'Etat Civil périt. (NdT)

mention d'aucun événement insolite. Ronald Smith, quant à lui, tient l'anecdote pour véridique. En attendant que des informations inédites ne soient découvertes, nous devons laisser la question en suspens<sup>9</sup>. Cela fait de la bonne lecture et nous pouvons en être reconnaissants.

Il y avait quatre amis du défunt présents en ce sombre et pluvieux dimanche de Pâques, 1<sup>er</sup> avril 1888, où Charles-Valentin Morhange, connu sous le nom d'Alkan, fut enterré selon le rite israélite. Et avec lui, au moins pour un certain temps, tout souvenir de ses interprétations et de ses oeuvres.

## Renouveau

L'histoire de la redécouverte de la musique d'Alkan commence au début du siècle, quand Busoni joua quelques-unes de ses oeuvres pour piano à Berlin. Les critiques les éreintèrent, les qualifiant de « grotesque pacotille française », mais l'intérêt fut éveillé à Paris et en Amérique. Quelques rééditions parurent dans la capitale française, et en 1924 *The Musical Quarterly* publia un article relatif à la musique d'Alkan<sup>10</sup>. Le compositeur Kaikhosru Sorabji en devint un ardent défenseur, mais ses propres bizarreries et l'abord difficile d'une grande partie de sa musique rendirent son soutien peut-être moins efficace qu'il n'aurait pu l'être. Quelques années plus tard, Bernard van Dieren fut conquis à son tour, puis, en 1938-1939, la BBC invita Egon Petri à donner trois récitals consacrés à Alkan. Les critiques furent cette fois divisés : certains estimèrent qu'il s'agissait d'une « monumentale supercherie », d'autres furent subjugués. Mais, une fois encore, comme en 1848 et en 1870, la guerre survint. Il fallut attendre 1960 pour que Ronald Smith et Raymond Lewenthal (un arrière-petit-élève d'Alkan), oeuvrant respectivement en Grande-Bretagne et en Amérique, commençassent à donner en concert et à enregistrer la musique pour piano, qui constitue l'essentiel de l'oeuvre d'Alkan. A la fin des années 1970, une partie importante en avait été enregistrée.

En France, « l'éclipse d'Alkan fut totale et durable », écrit Ronald Smith. Il ne laissa aucun élève remarquable. Isidore Philipp acheta son piano à pédalier mais les voisins se plaignirent. Napoléon, un des frères cadets d'Alkan, et Elie Delaborde auraient pu fournir une aide notable mais n'en firent rien. Napoléon ne fut jamais en bons termes avec son frère aîné et Delaborde, comme il l'a été dit, manifestait une profonde antipathie pour son père putatif. Il fallut attendre les années 1970 pour que la radio française commençât à diffuser ses oeuvres et lançât même un appel au sujet des manuscrits perdus.

En Grande-Bretagne, Ronald Smith a continué à se dévouer à la cause d'Alkan. Son premier livre, *Alkan : the Enigma*, incita un critique à écrire « Il est grand temps de prendre Alkan au sérieux ». Le second volume, *Alkan : the Music*, parut en 1987. L'auteur du présent article présente ses chaleureux remerciements pour toutes les informations qui proviennent de ces ouvrages, et qui ont été ici résumées ; il en recommande la lecture à ceux qui voudraient approfondir la question.

Bernard van Dieren a dit d'Alkan : « Il est une de ces figures isolées, un de ces étranges artistes solitaires, qui ne peuvent vraiment être comparés à aucun autre, mais dont on est toujours obligé de parler en faisant référence à des noms familiers. » Parmi ces noms familiers, il y a Beethoven et Berlioz, bien-sûr. Bien des étrangetés, telles ces illusions de cloches, dignes de Charles Ives, dans la douzième *Prière* pour orgue, sont des effets isolés surimposés à une musique fondamentalement abordable. De nombreuses difficultés techniques s'avèrent extrêmement originales, en particulier dans les *13 Prières* op. 64 et les *11 Grands Préludes* op. 66. D'une grande variété, d'une vitalité rythmique inépuisable et d'un art mélodique raffiné, cette belle musique est entièrement nouvelle pour le public d'aujourd'hui ; de plus, elle sera souvent extrêmement profitable aux interprètes, déjà bien armés au point de vue technique.

---

9. Rappelons que J.-Y. Bras a proposé en 1986 (« De la mort d'Alkan », *Bulletin de la Société Alkan*, n° 2) une thèse un peu différente, reprise ensuite par H. Macdonald (« More on Alkan's death », *The Musical Times*, mars 1988), fondée sur une lettre d'une élève d'Alkan à son frère. (NdT)

10. H.H. Bellaman, « The Piano Works of C.V. Alkan ». (NdT)

## Quelques oeuvres choisies

Ronald Smith avait suggéré à l'auteur que les deux groupes d'oeuvres qui vont être passés en revue maintenant convenaient peut-être à l'orgue. Un examen attentif confirma que la plupart des *Prières* et trois des *Préludes* étaient en effet aisément exécutables sur cet instrument ; seules les douzième et treizième *Prières* nécessitaient une transformation justifiant le terme de « ré-arrangement », ce qui ne signifie pas que des modifications mineures (telle qu'une adaptation du registre de la partie de pédalier) ne soient pas souhaitables ailleurs également.

Les *13 Prières* op. 64 « pour orgue, avec pédale obligée, ou piano à clavier de pédales, ou piano à 3 mains », furent publiés à la fin des années 1860 ; les *11 Grands Préludes*, op. 66 « pour piano à clavier de pédales, ou piano à 3 mains » parurent en 1867. Fondamentalement, Alkan aborde les deux instruments de façon assez similaire. Les *Préludes*, plus aventureux et techniquement plus difficiles que les *Prières*, sont dédiés à César Franck, « confrère » d'Alkan, ainsi que l'indique la dédicace.

### Prélude n°1 en fa majeur (Allegro)

Cette pièce, d'une virtuosité éblouissante, s'ouvre sur un solo de pédalier, réminiscence de la *Toccata en fa* BWV 540 de Bach (exemple 1), dont les doubles croches s'opposent ensuite à des accords et à des passages en octaves aux claviers. La brièveté du prélude, qui dure environ une minute et demie, en fait une excellente fanfare introductive, permettant de capter l'attention au début d'un récital, par exemple.

#### Exemple 1



### Prélude n°2 en ré bémol majeur (Langsam)

Cette oeuvre est aussi dissemblable que possible du premier *Prélude*. Elle est lente, d'une durée brucknérienne (douze minutes) et profondément expressive. Les accords répétés nécessitent une exécution prudente, en particulier si l'acoustique est sèche. J'ai tendance à lier quelques accords *ad lib.* afin d'éviter un effet de monotonie et pour souligner la ligne mélodique :

#### Exemple 2

Soigneusement exécutée, l'oeuvre produit un effet excellent. Un orgue important muni d'une judicieuse sélection de fonds de 8' et de bonnes anches est tout indiqué. La pièce se décompose en grandes arches et s'achève par une magnifique apothéose. Il y a quelques moments magiques dans la coda où apparaît également une des plus belles mélodies d'Alkan :

Exemple 3



Prélude n°10 en si bémol mineur (Scherzando)

Il s'agit sans aucun doute de la pièce techniquement la plus difficile de toutes celles présentées ici. L'indication *Scherzando* ne prépare guère à une pièce où doubles et triples croches sont la règle et où l'indication métronomique prescrit 92 à la noire ; le résultat est ébouriffant, en particulier pour l'interprète qui contemple la partition (exemple 4). C'est un vrai scherzo beethovénien, nullement enjoué, tout en vitesse, drame et agitation.

Exemple 4



L'oeuvre adopte une coupe ternaire ; la section B requiert une articulation soignée :

Exemple 5



Quelques simplifications sont nécessaires dans les sections extrêmes. L'exemple 6 est horrible ainsi écrit et sonnerait de toute façon vraisemblablement confus. Cela nous rappellera quel formidable virtuose était Alkan !

Exemple 6



Les modulations les plus inattendues sont une des caractéristiques de l'écriture d'Alkan (les organistes sont au moins épargnés par le passage en *mi* dièse majeur ! d'une pièce pour piano). Dans ce *Prélude*, une dominante de *la* (correspondant au ton de *ré* mineur) ramène à la tonalité de départ (*si* bémol mineur) dans la première section A. Lors de la récapitulation, la même pédale conduit alors à *fa* dièse mineur, changement aussi saisissant qu'inattendu. Globalement, la pièce est un fantastique *tour de force* <sup>11</sup>.

Après l'agitation des *Préludes*, les deux premières *Prières* nous conduisent, comme il se doit, à un climat recueilli ; mais, ainsi que nous le verrons, la prière telle qu'Alkan la conçoit dans ce contexte a quelque chose d'inattendu.

#### Prière n°1 en *sol* majeur (*Andantino*)

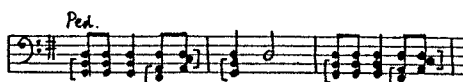
Une délicate phrase descendante au pédalier conduit à des accords doucement répétés :

#### *Exemple 7*



Le matériau mélodique n'est introduit qu'à la deuxième page, et mène à un apogée caractérisé par une partie de pédalier à trois voix. La solution suivante est proposée aux organistes qui n'ont que deux pieds :

#### *Exemple 8*



#### Prière n°2 en *la* majeur (*Moderato*)

Il s'agit d'un magnifique petit trio, parfaitement adapté à des organistes moins avancés (exemple 9). Une intéressante section en accords vers la moitié de l'oeuvre et un effet de musette à la pédale relèvent cette pièce au-dessus de l'ordinaire sans en accroître la difficulté.

#### *Exemple 9*



11. En français dans le texte. (NdT)

Prière n°3 en mi mineur (Poco adagio)

Voici maintenant une pièce extraordinaire. Elle nécessite une bonne sélection de fonds de 8' et, surtout, un bourdon de 16' bien accordé au manuel. De curieuses batteries de triples croches dans le grave des claviers accompagnent une lente cantilène jouée aux pieds. La partie de main gauche est à repositionner la plupart du temps, mais cela en vaut vraiment la peine :

*Exemple 10*



L'emploi d'appoggiatures et d'intervalles diminués donne à la mélodie un parfum moyen-oriental marqué, ce qui pourrait amener une intéressante digression : jusqu'à quel point la musique de compositeurs juifs européens sonne-t-elle « juif » ? Malheureusement, la place impartie ne le permet pas... citons tout de même les noms de Bloch, Mendelssohn, Milhaud et, bien-sûr, Alkan, ce qui indique combien un tel sujet de discussion serait passionnant.

La troisième *Prière* nécessite une registration soigneusement choisie et expressive tout au long de l'oeuvre (assortie d'un instrument fiable, équipé d'une mécanique silencieuse et d'une bonne boîte expressive). Mais, malgré toutes ces exigences, je ne connais rien d'autre qui produise un effet aussi extraordinaire. Les « Louanges » du *Quatuor pour la fin des temps* de Messiaen rappellent quelque chose de la grande et majestueuse beauté de cette pièce.

Prière n°4 en si bémol majeur (Moderatamente)

En complète opposition avec la précédente, cette *Prière* est de caractère franc et jovial. Elle adopte une coupe ternaire, la première section étant écrite en canon sur des pédales de tonique ou de dominante. C'est alors qu'intervient un changement spectaculaire :

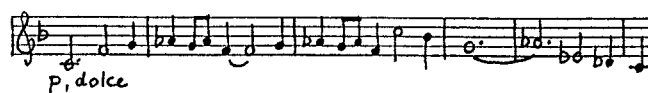
*Exemple 11*



Cette section centrale est tout aussi passionnante et nécessite des pieds bien dégourdis : trilles, traits rapides, boîte expressive, et toutes sortes d'agilités digitales. Voici qui, à l'instar du dixième *Prélude*, n'est pas fait pour les timorés ! La partie finale et la coda éclatent triomphalement et l'emploi de phrases à cinq temps en renforce l'effet.

Prière n°5 en fa majeur (Adagio)

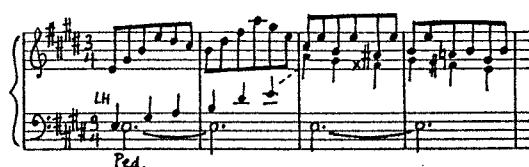
Ici, des traits sans accompagnement (d'abord au pédalier puis aux mains) et de sombres accords, dans un tempo lent, conduisent à une mélodie à la respiration ample, de caractère tout à fait lyrique. Un passage en mineur aboutit ensuite à un beau thème :

*Exemple 12*

La fin est un peu forcée, ce qui constitue dans ces oeuvres le passage où Alkan penche le plus dangereusement vers la grandiloquence.

Prière n°9 en mi majeur (Doucement)

(Il est intéressant de noter les alternances d'indications de tempo en français, italien et allemand, ainsi que quelques qualificatifs plutôt originaux tels *moderatamente* et *majestueusement*). On tient ici un autre charmant exemple d'écriture en trio chez Alkan :

*Exemple 13*

La pièce, plus ambitieuse que la deuxième *Prière*, comporte une section centrale à *la musette* <sup>12</sup> ; en voici la partition originale :

*Exemple 14*

Quelques aménagements sont nécessaires, en particulier à cause des extensions.

Prière n°10 en si bémol majeur (Assez lentement)

Voici de nouveau une pièce pleine d'allusions à la musique d'opéra. Une douce marche ouvre l'oeuvre (exemple 15), et conduit à un saisissant passage noté *fortissimo e sostenutissimo* (un des termes favoris d'Alkan). Suit une période profondément dramatique : la musique s'interrompt brutalement et, après un court silence, un hymne s'élève doucement dans le lointain. Alkan ajoute la mention *Religioso* ; Verdi n'aurait pu faire mieux. Pour conclure l'oeuvre, on notera un retour de la marche introductive, cette fois transposée en mineur.

12. En français dans le texte. (NdT)

## Exemple 15

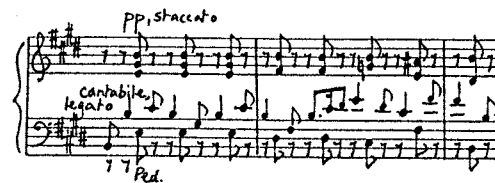
Prière n°11 en mi majeur (*Andantino. Ingenuamente*)

Cette pièce ravissante est construite sur un balancement à 12/8. Sa forme constitue une intéressante variante du rondo :

A, B, A, C, A, A+C, Coda

La deuxième section (B) aurait pu directement venir d'un opéra de Gilbert & Sullivan<sup>13</sup> :

## Exemple 16



tandis que la quatrième (C) évoque clairement Berlioz, le grand contemporain d'Alkan :

## Exemple 17



Ce thème est combiné avec celui de la première section (non cité ici) dans l'avant-dernière.

Prière n°12 en fa majeur (*Allegretto*)

A ce stade, je pense qu'il est clair que la conception qu'Alkan avait d'une prière allait bien au delà de l'image habituelle d'une calme méditation. En cela, il n'était pas le seul ; bien que Franck se soit conformé à un style souvent sentimental, d'autres compositeurs tel Lefébure-Wély s'en démarquèrent. En effet, la musique religieuse française a toujours manifesté un penchant<sup>14</sup> pour la gaieté ; on pense aux *Noëls* de Daquin et autres. Ce qui pourrait très bien être considéré comme inopportun par certains a souvent été l'un des traits les plus séduisants de la musique d'église et d'orgue française. En effet, si nous considérons, à une bien plus vaste échelle historique et géographique, le style des musiques dévolues à l'église, nous y trouverions à profusion la danse, la vitalité et l'entrain.

13. Arthur Sullivan (1842-1900), associé au librettiste William Gilbert (1836-1911), obtint un succès énorme dans le domaine de l'opérette anglaise, à la façon d'Offenbach à Paris ou de Strauss à Vienne. (NdT)

14. En français dans le texte.

Cela n'est nulle part plus manifeste que dans cette douzième *Prière*, qui est une élégante danse débordant de bonne humeur. La partition originale est très chargée et je l'ai considérablement allégée. Je recommande l'utilisation d'une flûte de 16' au manuel afin d'obtenir un timbre plus authentique :

### Exemple 18

The musical score for Exemple 18 consists of two systems. The first system shows the piano accompaniment in 2/4 time, marked 'P' and 'BEFORE'. The second system shows the flute part in 2/4 time, marked '+Manuel 16ft.' and 'AFTER'. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, while the flute part has a melodic line with eighth notes.

Le trait le plus original de cette *Prière* apparaît vers la fin : des quarts et des quintes parallèles produisent des effets de cloches, qui évoquent invinciblement Charles Ives :

### Exemple 19

The musical score for Exemple 19 shows the piano accompaniment in 2/4 time, marked 'P'. It features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with a focus on parallel intervals.

Voilà typiquement le sceau d'Alkan. Ces curiosités complètement imprévues et souvent étranges réapparaissent de temps à autre. De même que dans les œuvres de Charles Ives, elles s'avèrent parfois efficaces, parfois pas. Ici, je trouve le résultat délicieusement convaincant. Juste à la fin, on trouve une autre touche de fantaisie : deux mesures de silence avant l'accord final.

### Prière n°13 en sol majeur (Largement et majestueusement)

Le recueil s'achève de manière grandiose. Un arpège ascendant appuyé sur de solides accords dessine le premier thème et affirme le climat :

### Exemple 20

The musical score for Exemple 20 shows a single melodic line in 2/4 time. It features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with a focus on parallel intervals.

Le second thème est bien contrasté et, de nouveau, de style lyrique :

## Exemple 21



Les deux idées sont quelque peu développées et l'on en arrive à une des plus jolies mélodies d'Alkan, digne de Beethoven ou de Berlioz :

## Exemple 22



L'oeuvre se conclut par une imposante coda.

Il est satisfaisant de constater que parmi les treize *Prières*, seules trois résistent à un arrangement ou à un simple transfert à l'orgue. La sixième pourrait encore céder ; le handicap réside seulement dans un difficile passage de rapides triples croches à la main gauche. Je ne pense pas que les septième et huitième *Prières* puissent être adaptées, et la septième paraît de plus musicalement un peu mince<sup>15</sup>. J'espère que ce rapide coup d'oeil aux dix autres pièces et aux trois *Préludes* a prouvé qu'il y a là un fonds de bonne musique qui constituera un réel apport au répertoire de l'orgue.

On envisage en Nouvelle-Zélande d'éditer les oeuvres une à une, en commençant par quelques-unes des plus simples et courtes<sup>16</sup>. Toute demande de renseignements est la bienvenue et sera transmise à l'auteur par l'Association. S'il vous plaît, ne soyez pas rebutés par la distance ! Grâce aux technologies modernes, nous sommes presque aussi accessibles ici qu'aucun autre éditeur, et nous promettons d'être plus sérieux que certains.

## Appendice : Alkan et le piano à pédalier

Un précurseur du piano à pédalier fut le *Pedal-klavizimbel*, qui consiste en un clavecin muni d'un pédalier. C'était un instrument communément utilisé par les organistes, en particulier à l'époque où la soufflerie des orgues était manuelle, et J.-S. Bach en possédait un. Le premier brevet d'un piano à pédalier fut déposé en 1783 par John Broadwood à Londres, mais l'invention n'était aucunement de lui. Mozart possédait un piano à pédalier et on rapporte qu'il en appréciait le registre grave. Un instrument fabriqué en 1812 d'après celui de Mozart existe encore à Vienne. Sur ce modèle, le bloc du pédalier fonctionne indépendamment et repose à même le sol, tel un grand piano miniature, le piano principal étant disposé au-dessus. L'étendue du pédalier dépasse juste une octave et demie. Par comparaison, le registre des oeuvres examinées ci-dessus va du *si* bémol<sub>1</sub> au *mi*<sub>3</sub> ; on trouve le *la*<sub>1</sub> dans d'autres pièces de ces recueils, ce qui constitue un registre de deux octaves et une quinte.

Une variante plus récente et moins coûteuse du piano à pédalier est constituée d'un pédalier d'orgue placé en dessous d'un piano droit. Les pédales sont directement accouplées aux touches

15. César Franck en a jugé autrement qui, parmi les dix pièces d'Alkan qu'il a arrangées pour orgue, a retenu les sixième et huitième *Prières*. (NdT)

16. Ainsi que nous l'annoncions dans un précédent bulletin, John Wells a déjà publié l'arrangement de la deuxième *Prière* et du premier *Prélude*.

du piano correspondantes grâce à un système de cordes et poulies. Certains organistes utilisent toujours de tels instruments.

Un examen de la partition des opus 64 et 66 montre clairement que la partie de pédalier écrite devrait sonner une octave plus grave, bien que ce ne soit pas clairement précisé. De plus, des indications telles que *coll'8va* et *L'8va bassa solamente* semblent signifier qu'il y avait un mécanisme d'accouplement avec le clavier principal du piano (un accouplement d'octave au sein du pédalier même aurait sûrement été malcommode).

Un des défis propres au piano à pédalier réside dans la mise en oeuvre des deux pédales présentes sur tout piano : la pédale douce et la pédale forte. L'expérience limitée de l'auteur montre que l'utilisation combinée de ces pédales *et* du pédalier est extrêmement difficile ; c'est peut-être la raison pour laquelle cet instrument n'eut jamais de réel succès. Aux premiers temps du piano-forte ou fortepiano, de tels mécanismes étaient parfois actionnés par des genouillères, ce qui présentait encore de grandes difficultés. Comme si cela ne suffisait pas, on trouve dans l'opus 64 l'indication « Toujours les 2 Péd. » lors d'un passage de pédalier à deux voix. Il semble que le pianiste ait à actionner quatre pédales à la fois - le piano d'Alkan possédait peut-être des pédales douce et forte pourvues d'un enclenchement permettant de les maintenir en position basse ? On peut imaginer que l'indication « 2 Péd. » se réfère à la double partie de pédalier elle-même, mais cela semble improbable car elle serait complètement superflue.

Le dernier mot à ce sujet n'a pas été dit. Espérons que de futures recherches pourront apporter quelques lumières sur le fonctionnement détaillé du pédalier qu'utilisait Alkan.

Comme il a été dit, le piano à pédalier n'a jamais conquis les compositeurs et les interprètes du XIX<sup>e</sup> siècle, bien qu'en plus d'Alkan, Gounod, Bizet et, ce qui est plus connu, Schumann aient écrit pour le *pédalier* ou *Pedalflügel*. Alkan légua quelque argent dans son testament pour l'étude du *pédalier* au Conservatoire de Paris, mais cette volonté ne fut pas respectée.

On devrait garder à l'esprit qu'Alkan était un organiste accompli. Il remporta un premier prix d'orgue en 1834 et sortit de la classe de François Benoist en même temps que César Franck. Franck tint plus tard les oeuvres d'Alkan pour essentielles au répertoire d'orgue. A cette époque toutefois, l'école d'orgue française avait encore à émerger d'une très sombre période qui avait commencé avec le déclin de l'école classique au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Pratiquement personne ne faisait usage du pédalier sur les vieilles orgues, et les oeuvres de Bach étaient réputées injouables.

Les choses commencèrent à changer en 1844 quand Adolf Hasse de Breslau vint jouer à l'église Saint-Eustache à Paris, et stupéfia l'auditoire par sa virtuosité. Quand son élève Nicolas Lemmens annonça un autre récital à Paris en 1852, la nouvelle se répandit et la tribune d'orgue se remplit (ce qui devint l'usage) de musiciens de premier plan parmi lesquels : Gounod, Boëly, Lefébure-Wély, Franck et Alkan lui-même. En ce qui concerne la technique de pédalier de Lemmens, un chroniqueur rapporta que « plus d'un organiste se serait estimé heureux de pouvoir en faire autant avec les mains ».

Ces concerts inspirèrent certainement Alkan mais, conservant une indifférence caractéristique à ce qui pouvait être plaisant et praticable, il usa du *pédalier* plutôt que de l'orgue, et écrivit fréquemment des parties de pédales encore considérées de nos jours comme d'une difficulté parfois extrême, comportant des traits rapides et des parties à deux et trois voix. Bien qu'on trouve ailleurs des difficultés tout à fait réelles, l'énorme étendue des problèmes techniques posés par les opus 64 et 66, par exemple, a dû décourager de nombreux interprètes potentiels.

Ce n'est qu'après la mort d'Alkan que la technique de pédalier fut vraiment prise au sérieux au Conservatoire de Paris. Widor fut un pionnier dans ce domaine, après qu'il eut repris la classe d'orgue à la mort de Franck en 1890. Les interprètes français comblèrent ensuite rapidement leur retard, et tant Vierne que Dupré - de formidables virtuoses à quelque point de vue que l'on se place - ont, depuis lors, apprécié l'écriture d'Alkan.

Il semble à l'auteur que la meilleure chance, et de loin, de cette musique est d'être simplement traitée comme de la musique d'orgue, au moins pour l'instant. Les treize *Prières* et onze *Préludes* n'y sont pas tous adaptés, mais il y en a un nombre suffisant pour défendre leur cause. La gamme des difficultés rencontrées sollicitera autant l'organiste confirmé que l'étudiant. Les premier et dixième *Préludes* sont suffisamment spectaculaires pour être inclus dans les récitals du meilleur niveau, tandis que la deuxième *Prière* conviendra pratiquement à un débutant.

John Wells

*Traduction de François Luguenot*

## Nouvelles diverses

♦ Notre système de vente par correspondance ne fonctionnant pas de façon satisfaisante, nous avons choisi de mettre chaque trimestre l'accent sur quelques articles offerts *en souscription*, à un prix spécialement bas, *qui sera ensuite significativement augmenté*. Nous espérons ainsi attirer davantage votre attention et améliorer la rentabilité de cette activité.

♦ L'association se voit dans la nécessité de refuser désormais tout règlement par Eurochèque. Les frais d'encaissement s'avèrent prohibitifs - dépassant 30 francs pour un chèque de 100 francs ! Ceux qui voudraient continuer d'utiliser ce mode de paiement devront majorer leur règlement de 30 %. Nous conseillons le chèque bancaire ou le mandat postal, à adresser à : Sylvie Vaudier, 145 rue de Saussure, 75017 PARIS.

♦ Nous avons le plaisir d'accueillir parmi nos membres le docteur John White, qui fut l'un des fondateurs de l'Alkan Society en 1976. Dans une lettre qu'il nous a adressée, il se réjouit de la bonne santé de notre association, Paris devant être selon lui le lieu d'élection d'une Société Alkan. A 84 ans, John White souffre malheureusement de la maladie de Ménière (vertige labyrinthique) à chaque oreille, ce qui l'empêche de jouir de l'écoute de toute musique. Dans nos prochains bulletins, nous présenterons quelques textes qu'il a rédigés sur Alkan et l'histoire de l'Alkan Society.

♦ C'est avec peine que nous avons appris la mort à l'âge de soixante-dix ans de Charles Hailstone, le 4 mai dernier. Ce nom n'est sans doute pas inconnu à nos membres : appartenant depuis sa fondation à l'Alkan Society, il était l'auteur de la première discographie complète d'Alkan. La nôtre lui est redevable de son information de base. Nous nous attacherons à faire honneur à sa mémoire en tenant à jour cet outil indispensable.

♦ Le catalogue de l'oeuvre d'Alkan, qui avait été réalisé par Jean-Yves Bras et François Luguenot pour notre association, ne sera plus édité. Il fourmille en effet par trop d'erreurs et d'omissions, et sera désormais avantageusement remplacé par celui, beaucoup plus complet et précis, joint à l'ouvrage paru ce mois-ci chez Fayard.

♦ Rappelons que tous les documents édités par la Société Alkan restent disponibles : les bulletins numéro 1 à 18 et la discographie (troisième édition). Il suffit d'en faire la demande auprès du secrétaire.

F.L.

---

Dans le prochain numéro, à paraître au quatrième trimestre 1991 :

- ♦ Ch.-Valentin Alkan, par Antoine Marmontel.
  - ♦ Le festin d'Esopé, par Philippe Majorelle.
  - ♦ Le Diable au corps, par le fr. Jacques Arnould.
- 

Dépôt légal : septembre 1991  
ISSN 0995-5216