

Société Alkan

145, rue de Saussure

75017 PARIS

Bulletin 14 - Janvier 1990

Société Alkan : une association d'avenir

Depuis notre Assemblée générale de décembre 1988, un an s'est écoulé et l'activité de notre association semble s'être développée dans la bonne direction.

La réfection de la tombe d'Alkan, qui me semblait importante sur un plan symbolique, est maintenant en bonne voie (voir les *nouvelles diverses*) et laisse nos énergies disponibles pour travailler dans les trois directions que nous avons déterminées :

- la diffusion des oeuvres, avec en particulier un projet, qui sera réalisé en mai ou juin 1990, consistant en une série de concerts à Paris, faisant intervenir plusieurs interprètes venus de différents pays européens ;

- la rédaction d'un ouvrage collectif qui devrait être terminé en mai 1990 pour une publication intervenant dans l'année suivante, sous la direction de Brigitte François-Sappey, ainsi que la continuation des recherches, d'ailleurs déjà fructueuses, sur la correspondance d'Alkan, et la mise au point du catalogue de ses oeuvres ;

- enfin le développement des initiatives visant à améliorer la popularité d'Alkan : introduction de ses oeuvres dans les programmes des Conservatoires, recherche de mécènes et d'aides des collectivités publiques, et enfin augmentation de nos adhérents fidélisés par la haute tenue de nos bulletins, dont nous ne remercierons jamais assez notre secrétaire général, François Luguenot.

Bonne année alkanienne et à bientôt.

Le Président,
Laurent Martin

Compte-rendu de l'Assemblée générale du 4 décembre 1989

Ce quatre décembre 1989, n'était pas seulement l'occasion de la traditionnelle Assemblée générale annuelle des membres de notre association : il marquait aussi le cinquième anniversaire, jour pour jour, de notre fondation. A l'époque, nous n'étions qu'une poignée, moins d'une dizaine, tous encore d'ailleurs membres aujourd'hui, si je ne me trompe ; on mesure le chemin parcouru en cinq années, ne serait-ce que dans ce bulletin qui résonne chaque trimestre d'initiatives toujours plus nombreuses pour la promotion et la connaissance d'Alkan.

L'approbation des comptes mit en lumière la très saine situation financière de notre association, qui témoigne d'une gestion rigoureuse mais aussi de la générosité de nos membres - songeons notamment au réel **mécénat** des éditions Billaudot. Certes, plus de quinze mille francs restent à déboursier pour solder les frais de restauration de la tombe d'Alkan, mais notre trésorerie n'en reste pas moins suffisamment confortable pour envisager des dépenses qui sortent de la routine : achat de documents, tels des microfilms, souvent coûteux, financement de recherches, etc.

Plusieurs projets en cours ou à venir ont été examinés. Un travail de recherche généalogique a été confié à Monsieur Philippe Maillard, membre de la Fédération des Sociétés Généalogiques de France, association qui a notamment collaboré en 1989 avec la Ville de Paris, dans le but de retrouver certains ancêtres de parisiens ayant vécu dans la capitale au moment de la Révolution. Une enquête par Minitel avait bien été tentée il y a quelques années, sans grand succès, si ce n'est de nous attirer quelques nouveaux membres... toujours en attente de connaître leur lien de parenté avec Alkan ! Deux axes sont fixés dans ce travail : remonter aussi loin que possible dans l'ascendance paternelle du compositeur, et tenter d'identifier les branches collatérales, notamment des descendants potentiels et encore inconnus des frères et soeurs de Charles Valentin. Particulièrement ce deuxième aspect n'est guère à la portée de l'amateur : il requiert beaucoup de temps et d'expérience. Le travail est donc en cours, et présente pour nous l'avantage de ne nous occasionner que des frais mineurs. Les premiers résultats sont attendus pour le mois de septembre 1990. Toute information complémentaire sur ce sujet, si mince soit-elle, est naturellement la bienvenue.

Après quelques années d'allusions et de vagues ébauches, un ouvrage collectif consacré à Alkan, sa vie et son oeuvre, est enfin en train de voir le jour. Il faut ici souligner l'énergie avec laquelle Brigitte François-Sappey a relancé ce projet, assurant d'emblée une garantie de sérieux à l'entreprise et nous faisant profiter de son expérience éditoriale. Nous consacrerons un article à ce sujet dans notre prochain numéro, certains auteurs et contributions n'étant pas fixées, mais l'on peut déjà dire qu'il s'agira d'un ouvrage d'environ trois cents pages, rédigé par une dizaine d'auteurs, abordant les aspects essentiels de la vie et de la production d'Alkan ; il n'est donc pas question d'une sorte de synthèse définitive, qui restera de toutes façons à réaliser, et qui eut impliqué des délais trop importants : il s'agit plutôt d'une approche sans *a priori* d'Alkan, chaque auteur livrant son point de vue sur une facette particulière du personnage ou de l'oeuvre, charge restant au lecteur de se forger son opinion sur un sujet qui reste controversé. Deux éditeurs pressentis se sont montrés extrêmement intéressés, ce qui est une motivation supplémentaire pour boucler ce travail dans les délais, à savoir pour mai 1990 ; une publication pour le début de 1991 est donc envisageable.

A côté de cet ouvrage destiné à un large public, un **répertoire des sources**, véritable outil de travail du musicologue, est également en gestation. Cinq auteurs (Constance Himelfarb, François Luguénot, Hugh Macdonald, Jacques-Philippe Saint-Gérand et Britta Schilling) sont en charge de réaliser un volume qui contiendra : le catalogue thématique de l'oeuvre, la bibliographie, la discographie, et l'édition critique de la correspondance d'Alkan. Le

travail est déjà entamé, et deux éditeurs, l'un américain, l'autre français, se sont montrés intéressés. Cette fois, aucun délai n'a encore été fixé.

Chacun s'est également félicité des enregistrements de plus en plus nombreux, déjà paru ou à paraître, d'oeuvres d'Alkan, malheureusement trop souvent mal ou pas distribués en France. Les concerts consacrés à Alkan restent encore trop rares, et il faut avouer que notre réussite sur ce plan est faible. Des mécènes et des sponsors restent à trouver, car le problème financier demeure le plus difficile à régler : payer à la fois un interprète, une salle correcte, un piano de qualité, et assurer une couverture médiatique honnête est en dehors de nos moyens, tant que les seuls noms d'Alkan ou de ses chevaliers servants ne suffisent pas à remplir une salle ! Mais la pépinière de nouveaux pianistes ayant eu l'audace d'inscrire Alkan à leur répertoire est suffisamment motivante pour nous faire progresser !

Les trois membres du Conseil d'administration dont le mandat arrivait à échéance ont été réélus à l'unanimité, et le bureau, constitué de Laurent Martin, Sylvie Vaudier et François Luguenot, poursuit ses activités, inchangé dans sa composition.

Quatre-vingt-neuf aura donc, pour notre association aussi, été à la fois un anniversaire et un tournant, avec notamment la concrétisation de projets depuis longtemps évoqués. Nous avons aussi la satisfaction de voir qu'en dehors de nos initiatives, Alkan intéresse de plus en plus interprètes, organisateurs de concerts, responsables de l'édition discographique, et mélomanes. Notre rendez-vous de 1994, dans cinq nouvelles années au service d'Alkan, en apportera, espérons-le, l'éclatante confirmation.

François Luguenot

Toutes ces idoles qui ne parlent pas...

Voilà quelques années, de passage à Athènes, je découvris, un peu par hasard, un marchand de disques neufs et d'occasion, dont je ne saurais dire si l'originalité résidait dans la diversité de son stock ou dans l'agencement de ses étagères de briques et de bois, le tout dans le dédale d'une immense cave... Furetant à la lettre A, je trouvai avec surprise un disque consacré à la musique d'Alkan, dont la pièce maîtresse était la *Marcia funebre sulla morte d'un pappagallo* !

Vous connaissez tous - et certainement mieux que moi - ce morceau pour le moins extraordinaire. Fantaisie de compositeur, pastiche des oeuvres funèbres et mélodramatiques de l'époque ? Probablement. Mais est-ce suffisant pour en faire - peut-être malgré lui - le représentant unique, en terre hellène, de notre compositeur ? Pouvons-nous nous contenter de l'écouter d'une oreille, sinon distraite, du moins amusée ? Tout en confiant cette question aux mélomanes, musicologues et historiens que vous êtes, j'aimerais vous livrer un petit élément de réflexion, dans la suite de ma précédente élucubration musico-religieuse.

Vous aurez tous noté le caractère profondément ironique de cette pièce : répétition d'une seule et même phrase dont le contenu n'a pour queue et tête que celles d'un perroquet ; effets vocaux exagérés - du moins à mes oreilles peu exercées - ; interventions enjouées du basson... Ironie qui ne peut être seulement née de l'agacement d'un musicien de talent, face à des productions musicales pompeuses et au goût parfois douteux ; cette ironie pourrait bien être un héritage tout à fait juif, que je rattacherai volontiers aux mouvements prophétiques.

Je ne me risquerai pas à broser le portrait robot du prophète juif : depuis Elie, fier conducteur d'un char aux chevaux de feu, jusqu'à Daniel, l'homme des visions apocalyptiques, en passant par Ezéchiel, campé au milieu des ossements desséchés, c'est un galerie de portraits

qu'il faudrait peindre (vous pouvez toujours vous reporter à l'oeuvre de Gustave Doré) ; il suffira de rappeler l'un de leurs thèmes favoris : la lutte contre l'idolâtrie. Ces chères idoles, amoureusement taillées ou fondues, honorées d'encens et de sacrifices, ces idoles que ne parlent pas, ne mangent pas, n'écoutent pas, ne marchent pas, ce sont elles la cause et la cible des discours prophétiques et de leur ironie cinglante !

«As-tu déjeuné, Jaco ?» : toi, petit animal à la parure multicolore, aussi chamarrée que celle des déesses palestiniennes, toi devant qui les badauds s'émerveillent parce que tu imites la voix de ton maître, as-tu déjeuné des quelques graines et friandises offertes par tes admirateurs et maîtres ? Drôle d'animal que tu es, boule de plumes à la voix presque humaine, n'es-tu pas aussi étrange, pour un juif, qu'un poisson sans écailles, ou un ruminant qui n'aurait pas de sabots, autant d'animaux qui sont méprisés car impurs ? Oui, comment ne pas te regarder avec ironie, dédain... et te vouer au caveau funéraire. *Requiem in pacem...* ou plutôt en enfer. Pauvre petite idole qui ne peut se nourrir seule : tu n'as pas déjeuné, alors tu es morte ! Point final.

Et maintenant, me direz-vous, que mettre, qui mettre derrière ce *pappagallo* ? Là, je dois avouer mon ignorance ; quelle(s) idole(s) Alkan aurait-il voulu descendre de leur autel ? J'allais dire : à vous de jouer ! Mais, de toute manière, ces quelques lignes n'ont pour valeur que celle d'être nées en écoutant et en savourant la musique alkanienne. A vous de juger.

fr Jacques Arnould, dominicain

Les Vingt-cinq Préludes, opus 31, d'Alkan

L'enregistrement de l'intégrale des *Préludes* d'Alkan par Laurent Martin devant incessamment paraître, il nous a paru intéressant de constituer une sorte de dossier sur ces oeuvres, finalement mal connues dans leur ensemble. Si *La chanson de la folle au bord de la mer*, est presque devenue un signe de reconnaissance entre alkaniens, les autres pièces de ce recueil ne sont pas pour autant négligeables. Et leur organisation-même en un cycle cohérent ne manque pas d'intérêt. Nous avons donc choisi de présenter deux contributions essentielles sur ce sujet, brièvement commentées à leur suite. La première est un des rares textes publiés où Alkan expose ses idées relatives à l'interprétation et à la signification de ses oeuvres. Il accompagnait la première édition des *Préludes* en 1847, et ne semble pas avoir été jamais repris dans les éditions ultérieures. La seconde est une critique du fameux François Joseph Fétis, parue en 1847 dans la *Revue et gazette musicale*. Ce Fétis (1784-1871) est une des figures incontournables du dix-neuvième siècle ; pas tant comme compositeur que comme théoricien et musicographe : sa célèbre *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (Bruxelles 1837-44, 2/Paris 1874-89), malgré ses nombreuses erreurs, demeure un ouvrage de référence. Il fut l'ami et le correspondant de toutes les personnalités musicales de son temps, et notamment d'Alkan, qui lui dédia ses *Etudes* dans les tons majeurs et mineurs, peut-être son chef-d'oeuvre. Il semble que cet article, qui concerne d'ailleurs aussi les deux *Marches* opus 26 et 27, ait été à l'origine de la relation entre Alkan et Fétis ; le 25 juillet de cette même année 1847, Alkan écrira en effet une lettre à Fétis, dans laquelle il se justifie des quelques réserves du critique (transitions harmoniques discutables, pièces de peu d'envergure, etc) et annonce la publication imminente de "grandes" oeuvres. Ce sera l'amorce d'un échange dont nous avons conservé onze précieux témoins, lettres qui comptent parmi les plus longues et les plus passionnantes d'Alkan (toutes conservées à Stockholm), et de dédicaces dont nous avons vu l'importance.

Comme à notre habitude, nous avons scrupuleusement respecté les textes originaux. Toutes les additions se trouvent placées entre crochets. La note infrapaginale de l'*Avertissement* d'Alkan est de l'auteur lui-même. Les exemples musicaux insérés dans le texte de Fétis figurent dans l'original. Les autres (extraits des deux *Marches* et table thématique des *Préludes*) ont été ajoutés et réunis en fin d'article ; les notes à l'article de Fétis sont toutes ajoutées.

F.L.

AVERTISSEMENT

Comme il est vraisemblable que ces Préludes seront plus souvent joués au piano qu'à l'orgue, j'ai dû les écrire de préférence sur la *tablature* et suivant quelques uns des moyens du piano, eu égard pourtant à la distance qui sépare les deux instruments, et au lien qui peut les rattacher quelquefois, nonobstant la différence bien tranchée de leurs caractères. Ce lien ressort évidemment de la trame musicale, et toute oeuvre de piano est d'autant plus susceptible de reproduction totale ou partielle à l'orgue, que sa valeur réelle relève moins des effets exclusivement propres à l'instrument.

Laissant ici de côté les considérations qui se rattachent au génie particulier de l'orgue ou du piano, à l'erreur si commune qui porte à assimiler ces deux instruments (sans doute à cause de la ressemblance des claviers), aux abus qui, de tout temps, on dû naître de cette erreur, et aux abus plus grands encore qui prennent leur source dans les nombreux perfectionnement mécaniques des orgues modernes, - toutes questions qui, réunies à plusieurs autres également importantes, nécessiteraient des développements assez étendus, et doivent faire l'objet d'un travail spécial, - je me bornerai, dans l'intérêt du présent ouvrage, à indiquer quelques uns des procédés à l'aide desquels certains passages, d'une exécution presque impossible à l'orgue, seront rendus faciles et appropriés à la nature de ce prince des instruments.

Il y aura nécessité d'abord de ralentir les mouvements trop rapides. Par exemple, le n° 10, marqué *très vite*, doit être pris de façon à ce que toutes les notes soient bien entendues, suivant que l'orgue met plus ou moins de temps à répondre, ce qui varie selon les instruments, et, sur un même instrument, selon les jeux (1). Le n° 24, plus vif encore, offrirait, sous ce rapport, moins de difficultés, car les notes hautes sortent toujours plus aisément que les notes graves ou que celles du médium. Il y a aujourd'hui tels claviers d'orgue sur lesquels on pourrait exécuter ce numéro tout aussi vite que sur un piano, mais il n'en serait pas moins hors de style, rendu dans un semblable mouvement. Dans les endroits marqués *fort*, et où l'on emploie des jeux nombreux et bruyants, il deviendra inutile de faire les octaves indiquées pour le piano (par exemple au n° 20) ; il faudra éviter de plus les accords trop chargés, surtout à la main gauche, et dans le bas du clavier, à moins que ce ne soit pour un effet spécial, comme au n° 25, je suppose. Ce numéro, du reste, ainsi que les n^{os} 3, 4, 9, 16, 21, et même 22, peuvent être transportés du piano à l'orgue, sans subir aucune modification. J'ajouterais bien quelques numéros aux précédents, si je ne voulais faire observer qu'ils gagneront encore à la suppression de quelques répétitions de notes semblables : tels sont les n^{os} 1, 13, 15, 19. C'est surtout lorsqu'une même note fait partie de l'harmonie que l'on quitte et de celle que l'on prend, ce qu'on nomme *note*

(1) J'ai dit précédemment que j'avais écrit ces morceaux d'après le ravalement du piano, mais tout le monde sait qu'une même étendue, et une plus grande encore, s'obtiennent à l'orgue par différentes combinaisons de claviers et de registres. Les *crescendi* et *diminuendi* peuvent être obtenus aussi par plusieurs de ces combinaisons et mélanges, alors même que les orgues ne possèdent point de clavier expressif : toutes choses subordonnées, du reste, à l'importance et aux ressources de chaque instrument, et dont il est impossible autant qu'inutile de donner ici des règles.

commune, qu'il est bien de ne pas la répéter. L'orgue ne comporte que le genre soutenu, le style lié, la forme serrée, homogène, et le *staccato* lui est généralement interdit. C'est pourquoi les accompagnements disjoints, qui peuvent être justifiés au piano, lui sont absolument antipathiques, et, bien que fort en usage aujourd'hui, leur effet n'en demeure pas moins faux et emprunté. Il en est de même des *batteries* à la main gauche, surtout dans un mouvement un peu précipité. On fera donc bien de changer ces formules partout où on les rencontrera, de leur substituer des notes fondamentales, plus ou moins soutenues, sur le clavier au pied, et des harmonies plus ou moins figurées à la main gauche, en guise de parties intermédiaires : le tout, bien entendu, sur les accords indiqués. Les nos 12, 14, 23, exigeront un semblable travail.

Je me ferais scrupule de poursuivre cette énumération de procédés et de moyens, tous plus connus les uns que les autres, et je paraîtrais suspecter par trop l'intelligence et le savoir du plus grand nombre des artistes et des amateurs, si je n'ajoutais que j'ai écrit ces quelques lignes beaucoup moins en vue d'enseigner quelque chose de nouveau, que pour éviter certain reproche qu'une lecture superficielle de mon ouvrage aurait pu m'attirer : je veux dire celui d'avoir confondu les deux instruments dans ma pensée, d'avoir prétendu faire toucher le piano sur l'orgue, ou bien encore d'avoir considéré ce que l'on peut se permettre sur quelques orgues modernes, comme devant entraîner la fusion des deux styles. Ce n'est point que je n'estime fort tous les perfectionnements et les progrès de la facture actuelle des orgues ; je prétends seulement faire toutes mes réserves à l'égard d'une application inconsidérée, car il ne serait point raisonnable ni juste de condamner, sous prétexte d'abus, ce dont il est possible de tirer un bon effet, en s'en servant avec modération et discernement.

Il ne me reste plus qu'à dire que presque tous ces petits morceaux pourront servir aux différents Offices, soit sous la forme de versets ou d'antiennes, soit sous celle de préludes, comme le titre le porte, qu'ils soient fractionnés ou conservés en entier.

C.-V. ALKAN.

17 avril 1847.

Revue Critique C.-V. ALKAN.

1^o *Marche funèbre* pour piano, op. 26. - 2^o *Marche triomphale* pour piano, op. 27. - *Vingt-cinq Préludes* dans tous les tons majeurs et mineurs pour piano ou orgue, op. 31, en 3 suites.

Le jeune artiste qui entre dans la carrière rêve des succès. Pour atteindre son but, deux choses sont nécessaires : le talent, qui justifie ses prétentions ; le caractère qui les réalise.

On se tromperait si l'on croyait que par caractère j'entends ici ce penchant au charlatanisme qui est la maladie de notre temps. Non ; ce que je considère comme le caractère indispensable à l'artiste pour se faire une renommée légitime, c'est une juste confiance dans sa valeur personnelle, mais exempte d'orgueil ; c'est la patience qui sait attendre (car rien de solide ne se fait sans le temps), mais qui ne dégénère pas en paresse ; c'est enfin l'énergie qui lutte contre les obstacles, et que le découragement ne peut atteindre. Soyez persuadé que l'une ou l'autre de ces qualités à manqué à l'artiste qui avance dans la vie sans avoir réalisé les espérances que son talent lui donnait le droit de former. Presque toujours, par l'une ou par l'autre cause, lorsque l'artiste se voit méconnu tandis que d'autres, dont il estime peu le talent, se créent des réputations, il s'irrite, se retire en lui-même et se met à mépriser son siècle. Alors,

ou il se condamne au silence, ou ses productions sont empreintes d'une mélancolie qui indique bien moins ses dispositions primitives que l'état douloureux de son âme.

Cette histoire a été celle de quelques hommes d'un rare talent, entre lesquels je citerai Salvator Rosa², Cambert³, Charles-Philippe-Emmanuel Bach⁴, Zumsteeg⁵ et M. Boëly⁶ ; c'est aussi un peu celle de M. Alkan et de Stephen Heller. Alkan n'est pas seulement un grand pianiste ; c'est aussi un compositeur original qu'anime le feu sacré. Malheureusement trop d'années se sont écoulées avant que son mérite ait été connu pour ce qu'il valait : peut-être même ne l'est-il pas encore. Mais n'y a-t-il pas de la faute de l'artiste dans cette destinée ? Ne s'est-il pas trop tôt découragé ? N'a-t-il pas reculé devant les obstacles au lieu de les attaquer avec énergie ? Ces questions, je ne prétends pas les résoudre, mais je les livres aux méditations de M. Alkan lui-même.

Quoi qu'il en soit, la mélancolie règne en général dans les compositions de cet artiste ; et même dans celles qui, par leur caractère sembleraient devoir s'y soustraire, par exemple dans la *Marche triomphale* que je vais analyser, il y a toujours quelque accent douloureux qui s'échappe et qui trahit la situation d'âme du compositeur. Or, la mélancolie ne sera jamais populaire : elle n'est sympathique qu'aux âmes d'élite qui, presque toutes, ont souffert ou souffrent : et celles-là sont en petit nombre si on les compare à la masse. Il y a donc çà et là des gens de coeur et d'instinct qui se disent en jouant ou en écoutant la musique d'Alkan : *Cela est beau et bien senti* ; mais le peuple, et surtout la populace musicale, ne comprennent guère et ne se donnent pas la peine d'écouter avec attention.

On a fait beaucoup de marches funèbres ; une seule est restée comme une des plus belles émanations du génie : on comprend que je veux parler de celle que Beethoven a créée pour la symphonie héroïque. Le plan de l'illustre compositeur n'est pas celui de M. Alkan : là, ce sont toutes les pompes qui accompagnent le héros à sa dernière demeure ; ici c'est la tristesse profonde d'une convoi plus modeste. Le sentiment y est juste, profond ; la forme originale, et, quoique simple, elle compose un drame complet. Sur un rythme [*sic*] et avec une combinaison de notes qui imitent la marche du tambour voilé, un chant de mort exhale ses tristes accents en sons graves et longuement soutenus [Exemple 1] ; puis une belle et noble phrase, aussi remarquable par le sentiment que par l'harmonie et la modulation, fait une belle opposition dramatique avec le caractère religieux du premier chant [Exemple 2]. Celui-ci reprend ensuite en modulant comme tout ce qui précède, par une succession de tons mineurs. La reprise de la phrase dramatique, dans un autre ton, en se développant, se termine par une heureuse et mystérieuse rentrée dans le ton primitif sur le chant religieux, qui s'éteint insensiblement. Alors commence, dans le mode majeur, un glas funèbre sur une mélodie naïve et triste qui porte à l'âme de mélancoliques émotions [Exemple 3]. Après cette seconde partie du morceau, les deux phrases religieuse et dramatique se font entendre de nouveau, et la scène se termine par quelques gémissements suivis des derniers sons du glas.

Ce morceau, de peu d'étendue, est aussi remarquable par l'intelligence du sujet que par le sentiment ; car c'est précisément l'alternative de terreur religieuse et de regret aux affections humaines qui remue le coeur dans ce dernier acte solennel qui suit la mort. Ces sentiments sont

2 - [Salvatore Rosa (1615-1673) fut l'auteur de textes et livrets pour des oeuvres musicales. C'est semble-t-il par erreur qu'on lui a attribué la musique de huit cantates, dix-huit canzonettes.]

3 - [Robert Cambert (1628-1677), compositeur, organiste et claveciniste français, élève de J. Champion de Chambonnières. Il peut être considéré comme un des fondateurs de l'opéra français, ses tentatives manquant cependant de tenue dramatique.]

4 - [Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788), surnommé "le Bach de Berlin et de Hambourg", était le cinquième fils de Johann Sebastian et de Maria Barbara, et le seul qui ait pleinement réussi sa carrière, même si aujourd'hui, où l'on connaît mieux l'oeuvre de ses frères, on aurait tendance à ne plus lui donner systématiquement la primauté.]

5 - [Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802), compositeur allemand, est surtout connu comme compositeur de lieder et ballades et comme tel considéré comme ayant eu une influence sur Schubert.]

6 - [Alexandre Pierre François Boëly (1785-1858), organiste et compositeur français, incarne le retour à la tradition musicale allemande en France, particulièrement à J.-S. Bach ; il est l'auteur d'une riche musique instrumentale, notamment de piano et d'orgue. Voir ci-après l'annonce de la parution du livre que Brigitte François-Sappey lui a consacré.]

si bien rendus par M. Alkan, et l'épisode du glas funèbre complète si bien ce mélancolique tableau, que je considère cette composition comme parfaite en son genre. Il y a là-dedans quelque chose de plus que du savoir et des idées.

Nous voici en présence d'une scène toute différente : il s'agit d'un triomphe, c'est-à-dire de la manifestation la plus éclatante des vanités mondaines. L'originalité de la pensée est ici moins remarquable que dans l'ouvrage précédent, mais il y règne une grande énergie [Exemple 4]. M. Alkan y a multiplié des hardiesses d'harmonie dont quelques unes seraient difficilement justifiées dans l'analyse, et qui ne peuvent trouver leur excuse dans la rapidité du mouvement, car celui de la marche triomphale est très large. M. Alkan est un harmoniste fort instruit : il n'a donc fait que ce qu'il voulait faire en multipliant les dissonances non préparées qui apparaissent en divers endroits de son ouvrage. Je fais volontiers la part de ces hardiesses lorsqu'elles ont pour principe l'émission d'une préparation ou d'une résolution sous-entendue. Par exemple, j'admets très bien la triple dissonance de la dernière accolade de la page 5, telle que je la donne ici à la seconde mesure.



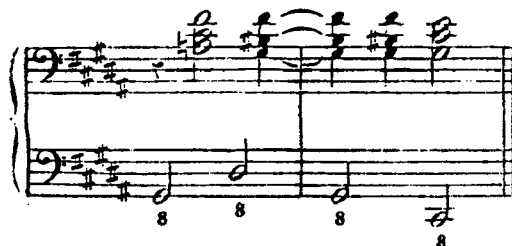
Je l'admets, dis-je, parce que je prolonge par la pensée l'*ut* de la première mesure à la main droite pendant le silence de la seconde, et que je n'y vois qu'une prolongation sous-entendue. J'admets la neuvième (*la*) de cette seconde mesure, parce que ce n'est que la substitution du sixième degré à la dominante, et que cette substitution, justifiée à l'oreille par l'analogie, n'a pas besoin de préparation. Enfin *fa*, note supérieure de l'accord, est une dissonance naturelle et tonale qu'on ne prépare pas. Mais il n'en est pas de même à l'égard de l'accord qui succède à celui-là et de la mesure suivante. Voici comme écrit M. Alkan :



Le deuxième accord de la première mesure a été considéré par le compositeur comme une disposition facultative du second dérivé de l'accord de septième dominante sur lequel devait se faire en effet la résolution de la prolongation et de la substitution ; mais le changement de disposition de cet accord fait monter la septième sur la quarte, la dissonance de prolongation sur l'octave au lieu de descendre sur la tierce qui est la résolution naturelle, et fait aussi monter la note substituée par un mouvement de seconde augmentée au lieu de la résoudre sur la note naturelle dont elle tenait la place.

Mais ce n'est rien encore ; car l'accord ainsi disposé reste sans résolution dans la mesure suivante, et au lieu de l'accord naturel qui devait lui succéder, on entend tout à coup, au second temps, un accord de neuvième quarte et sixte, auquel l'oreille ne se rattache par aucune analogie : le reste est une harmonie régulière. En adressant ces observations à M. Alkan, je sais que je parle à un grand musicien, à un savant harmoniste qui me comprendra à merveille : maintenant je veux lui prouver que j'ai aussi compris sa logique tonale dans le passage singulier

que je viens d'analyser. Nul doute que, franchissant tous les intermédiaires, considérés par lui comme des fantaisies harmoniques, il ne se soit dit, ou qu'il n'ait senti, que l'harmonie fondamentale et tonale de ce passage était celle-ci :



Mais lorsque les élisions se multiplient dans l'harmonie tonale, le sentiment de la liaison naturelle des accords s'affaiblit sous l'impression des accords étrangers qui viennent la frapper, et bientôt l'organe n'est plus affecté que de la dureté de ceux-ci.

Signalons cependant dans ce passage singulier une conquête harmonique par laquelle M. Alkan complète à la fois le système de l'art et celui de la science. Je veux parler de l'accord de neuvième, quarte et sixte, qui n'est pas le produit d'une prolongation, mais d'une substitution employée pour la première fois, à ma connaissance, dans les accords consonnants [*sic*] ; car il est évident que cette harmonie :



n'est autre que celle-ci :



Ainsi, voilà le sixième degré substitué à la dominante dans les accords consonnants [*sic*], comme il se substitue dans les accords dissonants, et par cette circonstance, les accords naturels sont soumis aux mêmes genres de modifications, et le système est complet et régulier. O Zimmerman ! mon digne ami ! toi, l'antagoniste obstiné de la substitution, où es-tu ?

Je demande grâce au lecteur pour cette digression harmonique et je reviens à l'examen des ouvrages de M. Alkan.

Il ne faut pas s'attendre à trouver dans le recueil de préludes de cet artiste le *frou-frou* de notes rapides par quoi certains pianistes veulent donner un avant-goût de leur habileté lorsqu'ils se préparent à jouer un morceau. Alkan est un homme de pensée et de sentiment ; ses préludes sont des rêveries qui, sous une apparence de laisser-aller, cachent une forme d'art

très étudiée et très complète. Une observation seulement sur le titre, où il est dit que ce sont des préludes *pour piano ou orgue* : Il y a bien çà et là dans le recueil des choses qui pourraient s'adapter à l'orgue comme au piano ; mais, en général, ces deux instruments sont trop dissemblables de caractère pour que la musique destinée à l'un d'eux soit transportée sur l'autre sans perdre quelque chose de sa valeur. C'est comme musique de piano que je considère les préludes de M. Alkan.

Dans le premier règne un sentiment naïf et rêveur. Il y a dans les deux dernières mesures un retour du ton de *la* majeur à celui d'*ut*, qui est charmant. Le second est une fantaisie mélancolique sur deux rythmes [*sic*] dans le même mouvement ; le premier en *fa* mineur, d'une accentuation triste ; le second en majeur et plus cadencé, mais où règne aussi, sous une apparence plus légère, un sentiment sombre, je ne sais quoi de fatal.

Le troisième prélude pourrait convenir à l'orgue comme au piano, car son style est large en jeu lié, et son caractère n'exige pas de nuance dramatique ou passionnée. Il n'en est pas de même du numéro 4, bien qu'il ait pour titre : *Prière du soir*. Cette prière est celle d'une âme souffrante et non résignée. Il y faut mettre de l'accent, et l'orgue, instrument essentiellement majestueux et calme, n'y est point propre. La deuxième phrase de cette prière est tendre, pénétrante et accompagnée d'une harmonie charmante.

Le numéro 5 a le titre du *Psaume 150^e Laudate Dominum in sanctis ejus* (Louez le Seigneur qui réside dans son sanctuaire) ! A vrai dire, ce prélude n'est écrit ni pour le piano, ni pour l'orgue, car pour être joué sur le piano il y faudrait un clavier de pédale, et pour l'orgue il faudrait l'écrire d'une autre manière, ayant à disposer de jeux puissants qui ne peuvent pas être joués en accords. Cependant un pianiste habile peut réunir la partie du clavier de pédale à la partie de la main gauche. Il y a dans ce morceau une poésie pleine d'enthousiasme, et je ne doute pas que joué par l'auteur il ne produise beaucoup d'effet.

Le goût oriental domine dans le numéro 6, qui a pour thème une ancienne mélodie juive. Le caractère de cette mélodie, ses ornements, ses nuances, l'absence de mouvement déterminé et les fréquentes suspensions sur des tenues ; tout cela se fait remarquer en général dans les chants de l'Orient. L'harmonie même, bien que n'y étant pas en usage, ajoute quelque chose d'étrange à l'ensemble de cette pièce par les fréquentes successions de quintes et les dispositions singulières que M. Alkan lui a données.

Le numéro 7, gracieux badinage, peut être considéré comme excellente étude de légèreté, tandis que la *chanson de la folle au bord de la mer*, pensée originale dans sa composition principale comme dans ses détails, requiert une expression pathétique.

Je ne sais, mais il me semble qu'il n'y a pas autant de tranquillité dans le numéro 9 que son titre (*Placiditas*) l'indique : il y a encore de la passion au fond de ce calme apparent.

Le numéro 10, dans le style fugué, se rapproche plus que les autres de ce que vulgairement on appelle *un prélude*. C'est une étude véritable d'agilité pour les deux mains. Mais bientôt M. Alkan revient à ses penchants, et s'abandonne de nouveau dans les numéros 11, 12, 13 et 14, à ses habitudes rêveuses et mélancoliques. Il y a surtout un délicieux abandon dans le numéro 13, où le compositeur s'est inspiré d'une strophe du *Cantique des cantiques* (J'étais endormie, mais mon coeur veillait !). Cette musique-là ne peut se jouer qu'avec le coeur.

Dans le genre *gothique*, dit M. Alkan de son quinzième prélude, Qu'est-ce à dire ? Lourd et roide ? Non, car il veut qu'on joue de morceau *assez vite et avec beaucoup de grâce, très doux et très lié*. Il y a sans doute des choses charmantes, légères et gracieuses dans l'architecture improprement appelée *gothique* ; mais en musique, c'est autre chose. *Gothique* serait-il ici par hasard l'équivalent de *français ancien*, dont il y a en effet quelque chose dans ce morceau ? Ma foi, je ne sais, mais le prélude est charmant.

La tendance mélancolique se reproduit sous toutes les formes dans l'oeuvre du compositeur ; ainsi on la retrouve encore dans les numéros 16, 17 et 18, mais avec des nuances diverses de sentiment, et sous des formes très différentes des morceaux précédents.

Par une idée assez singulière, le numéro 19, qui est une *Prière du matin*, n'a pas la quiétude, le calme qu'on croirait devoir y trouver ; il y règne une certaine agitation, et cette prière est fort courte.

Le numéro 20 est caractérisé vigoureusement ; c'est une véritable étude d'octaves pour les deux mains. Dans le numéro 21, un sentiment doux, mais non dépouillé de passion et d'accent, fournit à M. Alkan une courte mais jolie mélodie. Le vingtième prélude est un anniversaire funèbre d'un caractère à la fois triste et résigné. Enfin, le sentiment doux, tendre et toujours plus ou moins empreint de mélancolie qui domine dans les compositions de M. Alkan, lui fournit dans le numéro 23 une mélodie gracieuse et d'une élégance remarquable.

La vélocité prodigieuse et sans repos du vingt-quatrième prélude est si différente du caractère des autres morceaux, qu'on peut considérer celui-là comme une débauche du talent de l'auteur : il y a peu de choses plus brillantes.

L'oeuvre est terminée par une prière d'une rythme [*sic*] peu ordinaire en mouvement de 6/4 ; mais ce que ce rythme [*sic*] a par lui-même de sautillant est modéré par la grande lenteur du mouvement.

Dans les ouvrages que je viens d'analyser, le talent de M. Alkan s'est manifesté par la plus précieuse des qualités, à savoir, l'originalité de la pensée et de la forme. Cet artiste ne consulte que ses penchants et ne prend point de modèles. A ce mérite, il joint celui de la variété des idées. Malheureusement, il renferme sa pensée dans de petits cadres, et semble plutôt s'abandonner à des rêveries, lorsqu'il compose, que se préoccuper de succès à conquérir. Qu'il me permette de lui dire qu'en cela il a tort. Un artiste est un missionnaire ; il se doit à lui-même, il doit à son temps et à son époque de donner à ses facultés créatrices tout le développement dont elles sont susceptibles. Dieu ne concède ces facultés qu'avec l'obligation d'en faire usage.

Fétis père.

Ces deux textes me semblent apporter bien des réponses aux multiples questions que l'on peut se poser au sujet des *Préludes* d'Alkan, et la caractérisation de chacun d'entre eux par Fétis me paraît on ne peut plus juste. Quelques remarques supplémentaires peuvent s'avérer intéressantes.

Si en 1847, Alkan n'a en effet pas encore publié de "grande oeuvre", sa production est déjà importante, et fortement marquée de son empreinte si originale. Il y a certes eu quelques pièces essentiellement brillantes (de l'opus 1 à 17), mais aussi le *Grand duo concertant*, opus 21, *Le chemin de fer*, opus 27, la *Gigue*, opus 24, toutes oeuvres qui ne manquent pas de cachet ! Pourtant, ce simple terme de prélude, en plein dix-neuvième siècle, fait prioritairement penser à Chopin. Or le recueil d'Alkan est on ne peut plus différent de celui de son ami polonais. Si Chopin atteint dans ses préludes à une concentration extrême, à une expression exceptionnellement dramatique, exacerbée par une virtuosité sans concession, Alkan nous livre des pièces à la fois beaucoup plus simples et détendues, nettement moins difficiles, techniquement parlant - mettons à part le vingt-quatrième prélude, un peu atypique.

Dès le titre, Alkan se singularise : pourquoi vingt-cinq préludes, alors que "tout le monde" les fournit par vingt-quatre ? Ce prélude supplémentaire lui permet en fait, après avoir parcouru toutes les tonalités par quarts ascendantes et tierces descendantes, de revenir à l'ut majeur initial, et de terminer sur une sereine Prière, pleine de résonnances de *Tannhäuser*, ce qui peut surprendre chez un anti-wagnérien viscéral. Ronald Smith (*Alkan, the music*, Londres 1988) s'interroge sur la possibilité de donner le recueil dans son ensemble, et préfère sélectionner ce qu'il en estime être la quintessence. La construction du cycle est en effet surprenante : les contrastes sont peu accusés, certaines pièces peuvent paraître faibles, et ce vingt-quatrième prélude, sorte d'étude en mouvement perpétuel, peut sembler hors de propos. Mais ces faiblesses sont justement moins sensibles, intégrées à l'ensemble, et on s'aperçoit en fait que ces préludes s'éclairent les uns les autres, subtilement certes, mais clairement. *La chanson de la folle* acquiert une tout autre dimension, venant après le septième et agreste prélude, par exemple.

Si Henselt a lui aussi écrit des préludes à exécuter soit à l'orgue soit au piano, l'ambiguïté instrumentale me semble beaucoup plus grande chez Alkan : ce fameux dilemme du piano à pédalier ou de l'orgue (quand l'harmonium ne vient pas mettre son grain de sel) est une des questions non encore résolues de façon satisfaisante dans son oeuvre. Cette latitude laissée à l'interprète d'arranger le texte est déjà peu commune au dix-neuvième siècle. Si les fameux *ossias* de Liszt sont parfois vus comme des anticipations sur la musique aléatoire du vingtième siècle, le choix laissé à l'instrumentiste chez Alkan me paraît plutôt faire référence à l'époque baroque, où clavier pouvait désigner tant clavecin que clavicorde ou orgue, le phrasé, le tempo et l'ornementation étant à adapter en conséquence. Cette position originale n'est malheureusement pas vraiment éclaircie par Alkan lui-même, qui évoque ici «des développements assez étendus» nécessaires, et a fait de même dans une esquisse d'article conservé à la Bibliothèque Nationale.

Un dernier point me semble digne d'intérêt : Alkan souligne que ces préludes sont presque tous susceptibles d'être interprétés dans un cadre **liturgique**. Et si en effet l'élément religieux est essentiel dans ce recueil, on ne jouerait pas toujours spontanément cette musique à l'Office. Il me semble en fait que ce propos d'Alkan doit éclairer la signification des titres qu'il donne aux préludes (et à ce moment, *Rêve d'amour* ou *La chanson de la folle* prennent un autre sens), et en même temps nous conduire à reconsidérer la part du religieux dans son oeuvre, part qu'on perçoit souvent mal, d'autant que le sens même de musique liturgique a tendance de nos jours à perdre une bonne partie de son poids.

F.L.

Exemple 1

The image shows a musical score for 'Exemple 1'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a stamp from the 'BIBLIOTHÈQUE NATIONALE' and the tempo marking 'Allegretto. (126 = ♩)'. The music is written for piano, with a dynamic marking of 'pp'. The second system continues the musical notation. The score is presented in a clear, black-and-white format.

Exemple 2

très soutenu.

f

The first system shows a piano accompaniment with a treble and bass clef. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a steady accompaniment. The second system continues the piece with similar textures.

Exemple 3

f en laissant bien vibrer le son. toujours très lie.

Ped. sempre

sempre *f*

sempre Ped.

The first system features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The second system continues with similar textures, including dynamic markings and pedal instructions.

Exemple 4

Musique Royale

Très largement. (♩ = 152)

PIANO. *ff*

The first system includes a circular stamp from the 'Musique Royale' library. The score is for piano and features a very slow tempo. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a steady accompaniment. The second system continues the piece with similar textures.

TABLE THÉMATIQUE.

DES PRÉLUDES DE C. V. ALKAN.

1^{er} LIVRE.

N^o 1. *Lentement.*

N^o 2. *Assez lentement.*
p, et chauffe. *lento*

N^o 3. *DANS LE GENRE ANCIEN.*
Tres lentement.
plaintivement.

N^o 4. *PRIERE DU SOIR.*
p, et très soutenu.

N^o 5. *PSAUME 150^o.*

N^o 6. *MELODIE DE LA SYNAGOGUE.*
doux et suppléant.

N^o 7. *Librement.*
légèrement.

N^o 8. *LA CHANSON DE LA FOLLE.*
Lentement.
Ped.

N^o 9. *doux et lir.*

N^o 10. *DANS LE STYLE FUGUE.*
Resolument.

N^o 11. *UN PETIT BIEN.*
Assez vite.
p, et lir.

N^o 12. *LE TEMPS QUI N'EST PLUS.*
Andante.
p, et appuyé.

N^o 13. *2^o LIVRE.*
CANT: DES CANT:
mystérieusement. pp

N^o 14. *Rapidement.*
très lir.

N^o 15. *DANS LE GENRE GOTHIQUE.*
Assez vite.
trépidant.

N^o 16. *Tristement.*
p, et soutenu.

N^o 17. *RÊVE D'AMOUR.*
Assez vite.
p, et soutenu.

N^o 18. *ROMANCE.*
Andante.
pp

N^o 19. *PRIERE DU MATIN.*

N^o 20. *Bien caractérisé.*
mp et délié.

N^o 21. *3^o LIVRE.*
Doucement.
p, et lir.

N^o 22. *ANNIVERSAIRE.*
Assez lentement.

N^o 23. *PRIERE.*
Lentement.

N^o 24. *Assez vite.*
p, et très lir.

N^o 25. *Prestissimo.*

N^o 26. *PRIERE.*
Lentement.

Toujours de nouveaux concerts et enregistrements

Dans le cadre de la saison 1989-90 de concerts de l'ensemble 2e2m, qui se consacre essentiellement à la musique contemporaine, il est prévu que chaque concert soit «illustré par une oeuvre de C.V.Alkan, compositeur français contemporain de F.Liszt !» A la lecture des programmes prévus, on ne trouve pas toujours d'Alkan : sur une trentaine de concerts prévus, le nom d'Alkan n'apparaît que deux fois, mais la tentative est tout de même louable et à retenir.

Le mardi 15 novembre, en ouverture du "Festival européen de musique traditionnelle juive", la pianiste allemande Erika Lux consacrait l'essentiel de son programme à Alkan : *Scherzo*, opus 16/2, *Nocturne*, opus 57, *Trois improvisations dans le style brillant*, opus 12, *Scherzo diabolico*, opus 39/3, et *Zorcico* ; en complément, on trouvait M.Moszkowski, G.Gershwin, et J.Strauss/Schulz. Ce concert qui se déroulait au Centre musical Bösendorfer n'a malheureusement attiré que peu de monde ; prévenus tardivement, nous avons juste eu le temps de prévenir nos membres parisiens. Notons qu'Erika Lux est également présidente de la Liszt Gesellschaft de RFA.

Le jeudi 15 février, à 15 heures - horaire peu commode pour la majorité d'entre-nous, malheureusement -, notre président Laurent Martin donnait un récital à la salle Chopin-Pleyel à Paris ; outre Haydn, Chopin et Schubert, il avait choisi de jouer huit des *Vingt-cinq préludes*, opus 31, d'Alkan, pièces qui eurent, comme à l'habitude, un solide succès.

Nous avons déjà évoqué dans ce bulletin les interprétations d'Alkan du pianiste américain Alan Weiss, aujourd'hui résidant en Belgique, et membre de notre association. Il vient d'enregistrer pour la firme Fidelio un disque compact qui comprendra : la *Grande Sonate "Les quatre âges"*, opus 33, *Le festin d'Esope*, opus 39/12, et un choix de petites pièces. La parution de ce disque est prévue pour Pâques ou la rentrée de septembre.

F.L.

Où l'on parle d'Alkan

Dans la collection "Les indispensables de la musique", éditée par Fayard, un nouveau volume intitulé "Guide de la musique de chambre" est récemment paru : on y trouve deux pages consacrées aux trois oeuvres de musique de chambre d'Alkan, signée par le célèbre Harry Halbreich. Dans un précédent volume consacré à la musique de piano et de clavecin, c'est Adelaïde de Place qui avait écrit plus de quatre pages sur les oeuvres pour piano seul.

Comme il nous l'avait été promis, une annonce - bien discrète cependant - concernant la Société Alkan a été insérée dans le bulletin annuel de l'association "Les amis de George Sand" (Nouvelle série numéro 10).

Au cours du colloque "Musique et mémoire", organisé par la Société Française de Musicologie du 27 au 29 juin 1990 à Tours, Constance Himelfarb interviendra sur le sujet "Charles-Valentin ALKAN (1813-1888) et la musique ancienne". En septembre 1990, c'est à Liège en Belgique qu'elle prendra la parole dans un colloque consacré à César Franck. Vers le dix mai prochain enfin, elle interviendra, toujours au sujet d'Alkan, dans le cadre des enseignements à l'Université libre de Genève.

Durant la troisième "Académie internationale d'orgue", François Sabatier, éminent musicologue, président de l'association *Les amis de l'orgue*, et nouveau membre de notre association, fera une communication le samedi 21 avril 1990, à 14 heures 30, sur "L'oeuvre d'orgue d'Alkan et les transcriptions de César Franck", qui sera illustrée par l'exécution de Prières et Préludes par Jean Galard. La manifestation a lieu à la Schola Cantorum, 269 rue Saint-Jacques, 75005 PARIS. Pour tout renseignement, téléphoner au 43.54.65.74, de 10 heures à 12 heures et de 14 heures à 19 heures.

Nous avons précédemment évoqué le festival "Raritäten der Klaviermusik" qui s'était déroulé à Husum, en RFA, du 19 au 26 août dernier, et où Ronald Smith et Marc-André Hamelin avait interprété des oeuvres d'Alkan. Nous avons reçu une plaquette de trente-six pages réalisée à cette occasion par Peter Seidle, semble-t-il propriétaire d'un magasin de disques à Karlsruhe. Cette plaquette est intégralement consacrée à Alkan, et contient notamment le *fac simile* d'un article de Jose Vianna da Motta, de l'introduction de Raymond Lewenthal à son volume d'oeuvres choisies d'Alkan, d'un article de Britta Schilling, une discographie, et quelques autres intéressants tableaux ou commentaires.

Toujours d'outre-Rhin, mademoiselle Sybille Spahn nous a envoyé un exemplaire d'un travail universitaire d'une centaine de pages qu'elle a réalisé sur Alkan, et plus particulièrement sur *Le festin d'Esope*, opus 39/12, *Le tambour bat aux champs*, opus 50/2 et *Le chemin de fer*, opus 27. C'est à la suite d'un concert de Cyril Huvé, en février 1989 à Dijon, que cette étudiante s'est intéressée à la musique d'Alkan, et a décidé de la choisir comme thème de travail.

F.L.

Nouvelles diverses

♦ Brigitte François-Sappey vient de faire paraître aux éditions *Aux amateurs de livres* une somme de plus de six cents pages consacrée à Alexandre Pierre François Boëly, ses ancêtres, sa vie, son oeuvre et son temps.

Naître à Versailles quatre ans avant la Révolution dans une famille de musiciens du roi, apprendre conjointement à trouver son chemin et sa vérité dans les méandres d'une vie "déroutée" par la brisure de 1792 et dans les lacis du contrepoint, tel est le début du long, singulier et passionnant parcours entrepris par Alexandre P.F. Boëly (1785-1858) et qui le mènera jusqu'au Second Empire.

L'excessive modestie du musicien qui a entouré d'ombre son action et freiné la diffusion de son oeuvre ne doit pas masquer plus longtemps un itinéraire riche de réflexion et une abondante moisson d'oeuvres instrumentales pratiquement sans équivalent en France dans la première moitié du XIX^e siècle. Dès l'aube du siècle nouveau, dans la capitale toute résonnante de musique vocale, le jeune Boëly, animé de la flamme des pionniers, défend un double enjeu de taille en misant d'une part sur l'autonomie, l'auto-suffisance de la musique instrumentale et d'autre part sur une large ouverture à la musique allemande, encore inconnue, du "jeune" Beethoven et du "vieux" Bach. Avec ses sonates, études, pièces romantiques pour piano, ses trios et quatuors à cordes, ses versets liturgiques, noëls et pièces "symphoniques" pour orgue, le compositeur si farouchement marginal comble bien des silences de la musique française.

A travers l'énigmatique et attachante figure d'Alexandre Boëly, c'est tout un siècle de musique française, dans ses institutions, ses pratiques, son répertoire, ses relations avec le passé et l'étranger, qui est ici interrogé (de la Chapelle royale de Louis XV et Louis XVI aux milieux de l'orgue, du piano et de la musique de chambre au XIX^e siècle). Plusieurs strates encore peu connues de "la vie parisienne" se découvrent dans leur complexité et leur foisonnante activité. Cet ensemble d'enquêtes n'est pas l'une des moindres richesses de ce livre dorénavant indispensable à tout chercheur ou amateur désireux de mieux appréhender

une période fertile de l'art musical français que l'on a cru trop longtemps devoir limiter aux feux du théâtre lyrique et aux éclats berlioziens.

Pour vous procurer ce magnifique ouvrage, vous pouvez vous adresser *Aux amateurs de livres*, 62 avenue de Suffren, 75015 PARIS ; téléphone : (1) 45.67.18.38.

♦ Après *Fanfare* en juillet-août, c'est le magazine *Musical America* qui a publié dans son numéro de novembre une annonce concernant la Société Alkan, ce qui nous vaut une nouvelle vague de courrier. Si toutes les personnes qui s'enquièreent de nos activités ne s'empressent pas d'adhérer à notre association, cet écho traduit au moins un intérêt non négligeable pour Alkan aux USA et au Canada.

♦ Les chemins de la recherche documentaire sont parfois longs et détournés, mais les récompenses sont à la hauteur des efforts : deux lettres totalement inédites d'Alkan, ainsi que le manuscrit d'une courte pièce tout autant inédite, et qui avait été vendu chez *Sotheby's* à Londres le 28 mai 1986, ont été retrouvés aux USA.

♦ Lors de recherche dans le fonds Franz Liszt de Budapest, Maria Marosvari a trouvé deux partitions d'Alkan : celle du *Festin d'Esope*, opus 39/12, et celle de *l'Impromptu sur le Choral de Luther "Un fort rempart est notre Dieu"*, opus 69, cette dernière étant accompagnée d'une savoureuse dédicace manuscrite : «à l'Abbé Liszt / son vieil ami / Alkan aîné / 6/5/66.» Ce qui témoigne d'une relation plus qu'occasionnelle entre les deux pianistes.

♦ La tombe d'Alkan ne sera finalement achevée qu'en juin ou juillet 1990. Le motif de ce nouveau délai est la possibilité d'obtenir une aide de la Ville de Paris, à condition que les travaux ne soient pas effectués, et ce pour des raisons de procédure administrative. Le monument précédent a donc été déposé, mais pas encore remplacé. Nos contacts avec la Ville de Paris sont longtemps restés infructueux : il a en fait fallu deux ans et demi et quelques lettres un peu virulentes pour que notre dossier soit transmis aux services compétents, qui se sont pour leur part montrés rapides et très compréhensifs. Souhaitons une décision qui nous soit enfin favorable. Par ailleurs, s'il n'est pas question pour notre association de se voir léguer la concession de la tombe - donc la jouissance du caveau ! -, qui appartient actuellement à Madame Cuzelin-Guerret, la Ville de Paris souhaiterait nous en concéder l'entretien.

♦ Le Groupe des sept organise une soirée consacrée à Bohuslav Martinu le mercredi 4 avril. Cette conférence aura lieu à 20 heures 30 à l'hôtel Bedford, 17 rue de l'Arcade, 75008 PARIS ; participation aux frais : 30 francs.

♦ Rappelons que tous les documents édités par la Société Alkan restent disponibles : les Bulletins numéro 1 à 14, les trois volets du catalogue, et la discographie (deuxième édition). Il suffit d'en faire la demande auprès du secrétaire.

F.L.

Dans le prochain numéro, à paraître au second trimestre 1990 :

♦ Un bâtisseur du temps, par le fr. Jacques Arnould, dominicain.

♦ La musique de piano pour la main gauche seule, par Raymond Lewenthal.