



Les concertos pour piano de C. V. Alkan : contributions singulières à l'histoire d'un genre controversé

Hervé Audéon

► To cite this version:

Hervé Audéon. Les concertos pour piano de C. V. Alkan : contributions singulières à l'histoire d'un genre controversé. Charles-Valentin Alkan (1813-1888), le piano visionnaire, Nov 2013, Paris, France. halshs-03090269

HAL Id: halshs-03090269

<https://shs.hal.science/halshs-03090269>

Submitted on 29 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les concertos pour piano de C. V. Alkan : contributions singulières à l'histoire d'un genre controversé

Hervé Audéon, CNRS (IRPMF)

Version 2013

Le concert est, par essence, le lieu privilégié de production du concerto : élaboré sur et pour l'instrument soliste, le genre n'appartient pas totalement au répertoire des sociétés de concert mais reste attaché au soliste qui, au XIX^e siècle, relève presque toujours du statut de compositeur-exécutant¹. La production en ce genre se définit ainsi, en premier lieu, par les œuvres exécutées en concert, puis par les sources écrites, éditions ou manuscrits, parfois très éloignées des exécutions ou fragmentaires. Aussi nous pencherons-nous tout d'abord sur les exécutions des concertos d'Alkan, puis sur l'état des sources musicales aujourd'hui connues. Cet aperçu de la production nous permettra de dégager les tendances, opposées, qui la traversent, depuis la conception *da camera* à celle symphonique du genre, afin de les replacer dans l'histoire du genre en France et d'en mieux percevoir les enjeux.

1. La production : concerts et sources musicales

1.1. Les concerts

Les concerts au cours desquels Alkan exécuta ses œuvres concertantes sont réunis dans le tableau suivant. Les commentaires dans la colonne de droite reprennent les termes utilisés par la presse du temps et nos ajouts figurent entre [].

Exécutions des concertos (ou œuvres concertantes) d'Alkan, par lui-même (à Paris)

	date	lieu	œuvre exécutée, commentaire
1828	janvier	salons Pape	rondo de concerto pour le piano, avec orchestre [œ. 4]
1832	29 avril	Conservatoire, Société des concerts	fragments d'un concerto / concerto [œ. 10]
1832	décembre	Société Académique des Enfants d'Apollon	concerto pour le piano avec accompagnement d'orchestre [œ. 10]

¹ Ainsi, pour Castil-Blaze (« Concerto », *Dictionnaire de Musique Moderne*, 1821), « Le concerto doit être créé, élaboré sur l'instrument même. [...] Il s'agit de briller et de varier les charmes de l'exécution. [...] Dire qu'une personne joue le concerto, c'est la désigner comme possédant à fond son instrument. » Le statut du genre relativement au répertoire des sociétés de concert est ainsi défini par E. Deldevez, en 1887 : « A l'égard des solistes exécutants, il ne peut être question de répertoire. [...] Les solistes, ceux-là même qui ont eu plusieurs exécutions, n'ont jamais été considérés comme devant se produire périodiquement. Bien que quelques œuvres classiques, telles que concertos symphoniques, soient comprises dans le répertoire, la partie principale n'a point été réservée, d'une manière exclusive à l'interprétation d'un même virtuose. [...] Quant à la pratique matérielle [...], on n'a pas à s'en préoccuper, les solistes étant tenus de fournir leur musique. » (E.-M.-E. Deldevez, *La Société des concerts. 1860 à 1885*, éd. présentée et annotée par Gérard Streletski, Heilbronn, Musik-Edition Lucie Galland, 1998, p. 30-31).

1834	février-mars	soirée Zimmerman	concerto, avec Scherzo, accompagné par le quatuor <i>con sordini</i> [œ. 13 n° 5, arrangée]
1835	28 mai	Société Académique des Enfants d'Apollon (salle du Cons.)	concerto de piano [2 ^e concerto da camera ?]
1838	3 mars	salons Pape	étude en ut# (partie de piano « ripiène ») [œ. 13 n° 5, arr.]
[1843]	[décembre]		fragments d'un concerto [2 ^e concerto da camera ?]
1844	20 avril	salle Érard	concertino (avec pizz. des violons) [2 ^e concerto da camera ?]
1845	30 avril	salons Érard, 2d concert	étude en ut# avec accompagnement de double quatuor (répétée) [œ. 13 arr.]
1846	avril	Galerie du Bazar Bonne Nouvelle	Andante de son concerto (harmonies vaporeuses, accords légers) [œ. 13 arr.]
1873	1 ^{er} mars	salle Érard, 2 ^e petit concert	étude en ut# mineur de l'œuvre 13 (bissé) [avec quatuor ?]
1873	26 avril	salle Érard, 6 ^e petit concert	fragments de l'étude n° 8, op. 39 (concerto)
1874	19 mars ou 2 avril	salle Érard, 3 ^e ou 4 ^e petit concert	le premier morceau du 2 ^e concerto da camera
1875	19 ou 22 mars	salle Érard, 3 ^e ou 4 ^e petit concert	étude en ut# de l'œuvre 13, avec accompagnement de double quatuor (avec sourdines)
1877	14 janvier	Lebouc, séance spéciale en l'honneur d'Alkan	2d concerto da camera, œ. 10, accompagné par MM. Léonard, Turban, Trombetta, Lebouc et Verrimst
	21 mars	salle Érard, 3 ^e petit concert	étude en ut# avec accompagnement de double quatuor [œ. 13 arr.]
	4 avril	salle Érard, 4 ^e petit concert	fragments du concerto-étude en sol# min. [op. 39 n° 8]

Une première remarque s'impose à la lecture du tableau précédent, établi à partir de la presse : la fluctuation de la terminologie (concerto, étude, concerto-étude, concertino, mouvements isolés, fragments). Les œuvres sont rarement exécutées en entier mais seulement des fragments ou mouvements en sont exécutés. Rien ne permet de préciser le degré d'identité entre ces fragments (perçus comme tels par les critiques) et les œuvres plus vastes auxquelles ils sont censés appartenir. Le cas le plus frappant est celui de l'étude en *ut* dièse, œuvre 13, perçue comme un Andante d'un concerto. Le genre de l'étude pour l'*Andante* de l'œuvre 13 (1837) est aussi celui qui accueillera l'œuvre 39 avec, cette fois, un concerto complet formé de trois études successives (n° 8 à 10). La fragmentation concerne également la nomenclature orchestrale : l'orchestre complet est rarement présent et, le plus souvent, réduit au quatuor ou au double quatuor. Pour l'œuvre 39, nous constatons deux exécutions en 1873 et 1877, contrairement à ce que certains ont pu avancer².

Plus généralement, il faut attendre les années 1870 pour que les œuvres ou fragments exécutés soient identifiés clairement par la presse, avec les numéros d'œuvre correspondant : ce qui s'explique par le décalage entre les exécutions et la publication des œuvres, généralement plus tardive.

² Notamment Stephan Lindeman, *Structural Novelty and Tradition in the Early Romantic Piano Concerto*, Stuyvesant, Pendragon Press, 1999, p. 114-115.

Sur les 17 concerts recensés, les œuvres concertantes les plus programmées demeurent l'étude, œuvre 13, arrangée avec accompagnement de quatuor (7 exécutions), puis le 2^e concerto da camera (5 exécutions). Les autres, œuvre 4, 10 et 39, ne sont exécutées qu'une ou deux fois. Les reprises dans les années 1870 confirment le succès rencontré par l'étude, œuvre 13, et le 2^e concerto da camera, seules à être programmées avec l'œuvre 39, plus récente.

La vogue du 2^e concerto da camera est aussi attestée par deux concerts d'autres pianistes solistes, donnés à l'étranger. Le premier eut lieu le 11 avril 1834 à Londres, lors du concert annuel de Henry Ibott Field (1797-1848), dit le Field de Bath, dédicataire de l'œuvre. Le second se tint à Saint-Petersbourg le 1^{er} mars 1847 : Léon Honnoré exécuta un « concertino » d'Alkan, que nous pouvons identifier comme étant le 2^e concerto da camera d'après le matériel d'exécution conservé au Département de la musique de la Bibliothèque nationale de France, sur lequel nous reviendrons.

En qualité d'exécutant, Alkan ne se limita pas à ses propres œuvres concertantes : les concerts au cours desquels il joua des concertos d'autres compositeurs nous renseignent sur les modèles qu'il cultiva.

Exécutions par Alkan de concertos d'autres compositeurs (à Paris)

	date	lieu	œuvre exécutée, commentaire
1833	22 nov.	église St Vincent de Paul	Beethoven, triple concerto
1845	1 ^{er} mars	salons Érard, séance Alkan	Hummel, Adagio du concerto en <i>si</i> min., avec acc. de 4 cors, violoncelle et contrebasse
1845	30 avril	salons Érard, 2d concert	Zimmerman, Allegro du concerto à deux pianos
1849	5 mai	salons Érard, soirée Alkan	J. S. Bach, allegro du premier concerto, avec accompagnement d'instruments à cordes
1873	15 février	salle Érard, 1 ^{er} petit concert	Handel, allegro d'un concerto
	1 ^{er} mars	salle Érard, 2 ^e petit concert	J. S. Bach, deux morceaux des deux concertos pour trois clavecins (avec Mme Szarvady et E.-M. Delaborde)
	12 avril	salle Érard, 5 ^e petit concert	Hummel, concerto en <i>si</i> min., avec accompagnement d'orchestre
1874	30 avril	salle Érard, 6 ^e et dernier petit concert	Chopin, Larghetto du concerto en <i>mi</i> min.
1875	2 février	Concert Danbé, salle Taitbout	Hummel, Larghetto et finale du concerto en <i>si</i> min., avec orchestre
1877	21 février	salle Pleyel, 1 ^{er} petit concert	J. Field, Adagio du concerto en <i>la</i> bémol [2 ^e concerto]
	21 mars	salle Érard, 2 ^e petit concert	J. S. Bach, Sicilienne et 1 ^{er} morceau de deux concertos, pour trois pianos (avec Mme Szarvady et Henri Fissot, avec accompagnement de double quatuor)
	4 avril	salle Érard, 4 ^e petit concert	Beethoven, adagio du 5 ^e concerto en <i>mi</i> bémol Weber, rondo du concerto en <i>mi</i> bémol arrangé pour piano seul par Hans de Bülow
1878	30 mars	salle Érard, 2 ^e petit concert	Weber, rondo du concerto en <i>mi</i> bémol
	27 avril	salle Érard, 4 ^e petit concert	J. S. Bach, fragments d'un concerto Chopin, Allegro de concert, op. 46

1880	3 avril	salle Pleyel, 2 ^e petit concert	Hummel, Adagio du concerto en <i>si</i> min. Bach, concerto d'après Vivaldi Bach, fragments d'un concerto
	10 avril	salle Érard, 2 ^e petit concert	même programme que le 3 avril

Les compositeurs ainsi représentés vont de Johann Sebastian Bach à Chopin, en passant par Handel, Beethoven (dont Alkan donna la première audition publique à Paris du triple concerto en 1833), Hummel (dont les concertos op. 89, en *si* mineur, et op. 85, en *la* mineur, sont des morceaux de concours au Conservatoire dès les années 1820), Carl Maria von Weber et John Field. Tous ces compositeurs peuvent être regardés comme étant alors des “classiques”. Quant à Zimmerman, dont le premier *Concerto* vient d’être publié à Paris dans une version arrangée pour deux pianos par Ravina lorsque les frères Alkan en exécutent le premier mouvement en concert, il n’est autre que le professeur d’Alkan au Conservatoire.

Les œuvres ainsi programmées s’inscrivent dans la lignée des concerts historiques, inaugurés par Choron sous le Premier Empire, puis par Fétis (à partir de 1832) et, plus spécifiquement pour piano, par Ignaz Moscheles (à Londres en 1837 et 1839) et Amédée Méreaux (à Rouen en 1842 et Paris en 1844), ce dernier allant jusqu’à programmer des œuvres contemporaines aux côtés de celles de maîtres anciens³.

Il apparaît combien le concerto est présent tout au long de la carrière d’Alkan (avec toutefois un silence au cours des décennies 1850 et 1860), non seulement en qualité d’exécutant mais aussi de compositeur. Né en 1813, sa production émerge surtout au cours des années 1830, soit lorsqu’il a une vingtaine d’années : tendance générale du siècle où, à compter de 1850, près de la moitié des premières œuvres publiées en ce genre émanent de compositeurs âgés de moins de trente ans⁴. Genre privilégié des pianistes-compositeurs pour leurs débuts, il reste le plus souvent cultivé par ceux dont la carrière demeure avant tout pianistique, tels Kalkbrenner ou Herz, tandis que les compositeurs qui accèdent à la scène lyrique s’en détournent presque toujours. En tant que pianiste, Alkan compose peu de concertos au-delà des années 1830, mis à part l’œuvre 39 et le bref tutti de l’œuvre 63 : il exécute en revanche plusieurs concertos d’autres compositeurs à partir des années 1840. Ses publications cessent en ce genre en 1857 (œuvre 39) puis 1861 (œuvre 63), pour laisser place

³ Voir à ce sujet H. Audéon, « Amédée Méreaux et l’héritage de la musique ancienne : des concerts historiques (1842-1844) aux *Clavecinistes* (1861-1868) », actes du séminaire de l’IRPMF sur l’héritage en musique, à paraître.

⁴ Cf. Marie-Noëlle Grenier, *Le Concerto pour piano et orchestre en France de 1850 à nos jours*, thèse de doctorat, université Paris-IV, 2000, p. 57 : « Sur cent premiers ou uniques concertos pour piano, conçus de 1850 à nos jours et représentatifs d’un grand nombre de pays, quarante-sept ont été conçus avant que les compositeurs n’atteignent l’âge de trente ans ».

à des arrangements de concertos d'autres compositeurs à partir de 1860. Mais les reprises de ses œuvres en concert indiquent qu'il dut les remanier ou les arranger.

Genre d'exécution, les concertos et œuvres concertantes d'Alkan demeurent en partie insaisissables, ce qui ressort du rapprochement souvent difficile à opérer entre les œuvres exécutées et celles publiées ou conservées. Il en est ainsi dès les débuts du jeune musicien : outre les concerts donnés à Bruxelles, dont témoigne *The Harmonicon* en avril 1827, nous ignorons souvent quelles œuvres sont ainsi exécutées. Le concerto est pourtant présent dès ces débuts : l'œuvre 1, dédié à son maître Zimmerman, consiste en variations sur un thème du troisième concerto pour piano, dit l'orage, de Steibelt ; la soirée chez Pape, dont la *Revue musicale* rend compte en janvier 1828, permet au jeune compositeur de faire entendre un rondo avec orchestre, sans doute son œuvre 4, publié six ans après, en 1834. Les distances entre versions données en concert et publiées demeurent infranchissables : l'identification des fragments, concertino, andante ou étude, attestés par la presse avec des œuvres et leurs versions qui nous sont parvenues par l'édition est souvent impossible. Parfois même, l'annonce d'une édition prévue ne permet pas d'identifier l'œuvre en question, comme dans le cas du « magnifique concerto dont [Alkan] a joué l'hiver dernier des fragmen[t]s qui produisirent une si grande sensation », qui doit être publié « bientôt », après ses op. 26 (« fantaisie à quatre mains sur *Don Juan* ») et les études op. 17, *Le Preux*, et 27, *Le Chemin de fer*, d'après *La France musicale* du 3 novembre 1844 (p. 318). Il semble s'agir du 2^e concerto da camera, dont l'édition parisienne n'eut lieu pourtant qu'en 1859. Nous sommes ainsi réduits à rapprocher les dates des concerts et les données des comptes rendus de presse avec les dates et les versions des œuvres publiées. Rapprochement difficile compte tenu de reprises d'œuvres à plusieurs années, voire décennies d'intervalle, comme dans le cas du 2^e concerto da camera, dont il est impossible d'évaluer les variantes éventuelles par rapport aux seules versions publiées connues.

1.2. Les sources musicales

Les œuvres éditées et conservées d'Alkan qui portent le titre de concerto paraissent pour la première fois à Paris et à Londres entre 1832 et 1861 :

- 1^{er} concerto di camera, op. 10, éd. Richault, 1832 (parties séparées, retrouvées par H. Macdonald)
- 2^e concerto da camera
 - parties séparées ms. de cordes, 1834 (vl I, vl II, vla, b et cb, 2^e b à défaut de cb), BnF (matériel au nom de Léon Honnoré, don C. Malherbe)

- éd. Londres, R. Cocks & C°, 1834 (pf, pf II, vl I, vl II, vla, vlc et b)
- éd., arrangé pour piano seul par l'auteur, Paris, Richault, 1859
- *12 études dans tous les tons mineurs*, op. 39, n° 8-10 (*Concerto*), éd. Paris, Richault, 1857 (piano seul)
- *Esquisses, 48 motifs, 2^e suite*, n° 15, op. 63 (*Tutti de Concerto dans le genre ancien*), éd. Paris, Richault, 1861 (piano seul)

En 1860 et 1861, Alkan publie chez Richault des arrangements pour piano seul du premier mouvement du concerto en *ut* mineur, œuvre 37, de Beethoven et du 8^e concerto en *ré* mineur de Mozart, avec cadences.

Les autres œuvres concertantes, parfois assimilées dans la presse à des fragments ou mouvements de concerto, sont publiées dans les années 1830 :

- *Rondo brillant*, œuvre 4 (piano accompagné de 2 vl, vla, vlc et b), Paris, Lemoine, 1834
- *Andante*, éd. pour piano seul dans *Trois Andantes romantiques*, op. 13, n° 5 (2^e livraison). Paris, Richault, 1837. Parties de quatuor cordes d'accompagnement (matériel ayant appartenu à Mme Aglaé Massart).

Dans l'édition originale des *Trois Andante romantiques*, une note précise que « Chacun des trois numéros de ce livre peut servir d'introduction à son correspondant du premier livre » : il ne s'agit pas ici d'un premier livre perdu mais des *Trois Improvisations dans le style brillant*, œuvre 12 ; l'ensemble est en effet ainsi compris par Charles Poisot, en 1857 : « Douze caprices en quatre livres : trois improvisations dans le style brillant, [œ. 12], trois andante romantiques, [œ. 13], trois morceaux pathétiques, dédiés à Liszt [œ. 15] »⁵, auxquels Fétis ajoute les *Trois Scherzi*, œ. 16, pour former les *Études-caprices*.

Alkan composa une introduction à l'*Andante* en *ut* dièse, dont le manuscrit, d'une page pour piano seul, porte en bas : « Introduction au n° 5 des caprices. inédit ». Ce feuillet, adressé « A Monsieur E. de Hartog Paris 22/5/43 », appartient à l'album du pianiste, compositeur et musicographe Eduard de Hartog (1825-1895), aujourd'hui conservé à la bibliothèque de l'université d'Utrecht⁶.

Cet *Andante* ou étude en *ut* dièse possède également un accompagnement de cordes, dont la presse fait souvent état lors des concerts d'Alkan. Il semble que ce soit ce morceau dont *Le Pianiste* évoque l'audition, en mars 1834 (p. 80) : il est alors qualifié de « concerto

⁵ Charles Poisot, « Essai sur l'histoire du piano et des pianistes. Chapitre XIX. Alkan », *L'Univers musical*, 1^{er} mai, N° 9, 5^e année (1857), p. 65-66. Le deuxième *Allegretto* de l'œ. 12 est en *ré* bémol majeur et peut donc s'enchaîner tonalement, par enharmonie, à l'*Andante* en *ut* dièse majeur de l'œ. 13.

⁶ Voir Franck Lioni, « Un ami Hollandais d'Alkan », *Bulletin de la société Alkan*, n° 36 (mars 1997), p. 3-7.

[...], remarquable par les formes et le style qui en sont nouveaux », et possède un « Scherzo », bissé. « L'analyse de ce morceau est facile ; c'est un chant simple, noble et gracieux, exécuté par le quatuor, *con sordini*, pendant lequel le piano accompagne avec une série d'accords qui, d'octaves en octaves, soutiennent le chant et produisent un effet neuf, original et ravissant. » Le rédacteur précise qu'il désirerait « beaucoup entendre ce morceau avec l'orchestre entier ; c'est alors qu'on pourra l'apprécier complètement » : mais cette version avec orchestre complet (cordes et vents) a-t-elle jamais existé ? Et quels sont ce scherzo bissé et les éventuels mouvements adjoints à l'*Andante* pour former un concerto, original dans sa forme et son style ? Les *Trois morceaux dans le genre pathétique*, œuvre 15 (1837, respectivement en *la* bémol mineur, *si* mineur et *mi* bémol mineur), de même que les *Trois Scherzi*, œuvre 16 (1837, en *ut* majeur, *ut* mineur et *si* mineur) n'ont pas de tonalités cohérentes avec *ut* dièse ou *ré* bémol majeur. Ce « concerto », perçu du moins comme tel, pourrait donc être un troisième concerto *da camera* perdu⁷. Dans le concert du 29 mars 1845, chez Érard, Alkan reprend l'étude en *ut* dièse suivie, dans le même numéro du programme, de l'*Introduction et marche triomphale* [œuvre 27] puis de la *Saltarelle* [œuvre 23]⁸ : mais ces œuvres ne semblent pas former une même pièce concertante ; seule l'étude est mentionnée comme étant accompagnée d'un double quatuor, les autres morceaux étant exécutés au piano seul par Alkan.

Les éditions des concertos d'Alkan ne reflètent donc qu'une partie de l'ensemble de sa production concertante : plusieurs œuvres n'ont pas été publiées et sont aujourd'hui perdues, ou bien leur agencement ne peut être retrouvé. Les pratiques éditoriales méritent également notre attention : conformément à l'usage, aucune partition n'est publiée en dehors des parties séparées (les premières partitions d'orchestre éditées à Paris sont celles des concertos de Mozart et Beethoven, par Henri Roubier, en 1856). Ces parties sont habituellement arrangées pour permettre une exécution au piano seul, avec l'accompagnement complet de l'orchestre ou bien des cordes seulement. L'édition anglaise de 1834 du 2^e concerto *da camera* présente une nouveauté pour Paris : l'arrangement pour deux pianos, alors rare. Henri Blanchard signale en 1852 qu'en reprenant l'arrangement du concerto en *ut* mineur de Beethoven par Moscheles, Panseron « a cru devoir ajouter une partie de second piano à l'arrangement Moschelès, un piano *ripieno* chargé de représenter les accompagnements de l'orchestre, et qui laisse à la partie principale toute la liberté de son allure ». Parmi les premiers exemples de

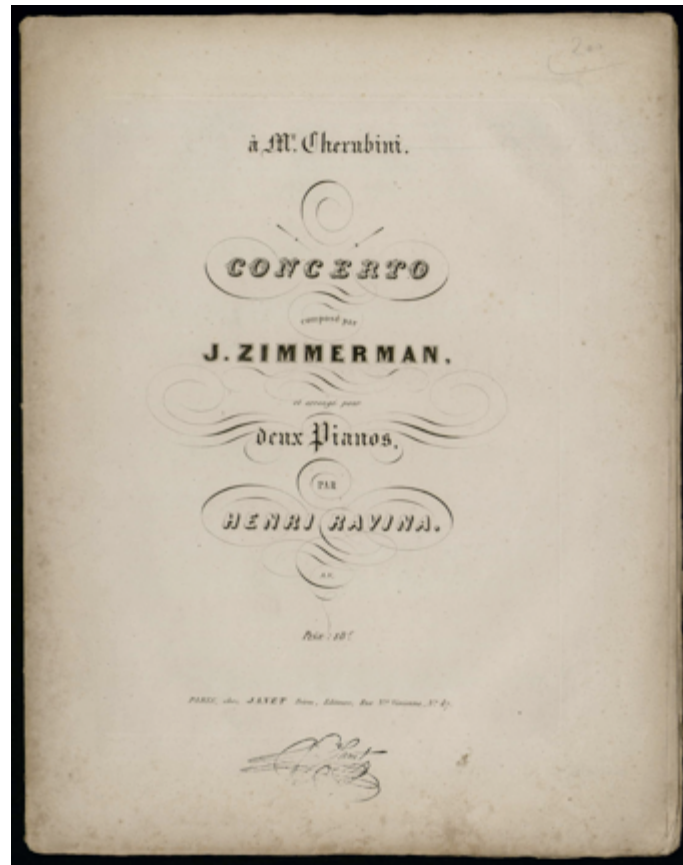
⁷ Cf. S. Lindemann, *op. cit.*, p. 113. La description donnée par *Le Pianiste* ne correspond pas au 2^e concerto *da camera*.

⁸ Cf. *Revue et gazette musicale (RGM)*, 27 avril 1845, p. 135.

publications sous cette forme figure un *Concerto* de Zimmerman, arrangé par Henri Ravina, dont l'édition chez Janet peut être datée vers 1841-1842. C'est certainement l'*Allegro* de ce concerto que Valentin et Napoléon Alkan exécutent à deux pianos, le 30 avril 1845, salle Érard. Ce concerto n'est autre que le *1^{er} concerto* de Zimmerman, d'après la *Méthode* d'Adam qui en publie un extrait sous ce titre⁹. Seul l'arrangement pour deux pianos de ce concerto est aujourd'hui connu. Lorsqu'il publie à Paris son *2^e concerto da camera* en 1859, Alkan n'adopte pas les possibilités de l'édition anglaise de 1834 (avec quatuor ou deux pianos) mais présente un arrangement pour piano seul de l'œuvre.

Si le statut de virtuose contraint le pianiste à œuvrer dans le sens des nouveautés, tant dans le domaine de la facture du piano que de l'écriture et du jeu, l'orchestre évolue également et son affirmation ou stabilisation comme institution et comme organe relativement stable permet de concevoir son rôle autrement. Les problèmes posés par l'élargissement de la participation de l'orchestre sont également résolus par la publication pour deux pianos. Certains concertos, tel celui de Zimmerman évoqué *supra* ou encore le *Premier concerto*, œuvre 21, de Georges Mathias (exécuté en 1859 et publié en 1866), ne nous sont aujourd'hui connus que par une version en partition pour deux pianos.

⁹ [Jean-]L[ouis] Adam, *Méthode de Piano du Conservatoire Royal de Musique, Nouvelle Edition Revue et Augmentée*, Paris, Imprimerie du Conservatoire, E. Troupenas, s.d. [entre 1831 et 1834], p. 206-207. Le passage cité correspond aux mesures 404-438 du premier mouvement, *Allegro comodo e grazioso*, de la partie de *piano primo* dans l'arrangement par Ravina.



Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman, *Concerto*, arrangé pour deux pianos par Henri Ravina, page de titre
(© bibliothèque musicale F. Lang de Royaumont).

Idem, p. 2 des parties de 1^{er} et de 2^d piano.

La variété des pratiques éditoriales rejoint, bien entendu, celle des pratiques d'exécution, selon que le concerto est exécuté en concert public, chez soi, ou dans un but didactique. Pour les concerts, la salle, en particulier les salons des facteurs de piano, ne permet pas toujours d'accueillir un orchestre complet : des arrangements sont souvent nécessaires, soit pour des impératifs d'espace, soit parce qu'un orchestre n'est pas toujours possible à réunir. Ainsi, Alkan exécute l'*Adagio* du concerto en *si* mineur de Hummel en 1845, dans les salons Érard, avec un accompagnement réduit à quatre cors, violoncelle et contrebasse. La dimension didactique du concerto, qui résulte du savoir faire et des nouveautés attachés à l'instrument dont il est, par essence, chargé de faire valoir les qualités, explique le choix d'œuvres de ce genre pour les morceaux de concours au Conservatoire : la longueur des mouvements nécessite toutefois des arrangements et coupures, dont Marmontel se plaint car elles mutilent les œuvres :

« Il était facile autrefois, avec les concertos composés sur le modèle de ceux de Dussek, Hummel, Field, Ries, Moscheles, Herz, Kalkbrenner, de choisir un morceau de concours, en raccordant pour l'unité de ton, le troisième solo au premier ; mais, avec la coupe nouvelle des concertos symphoniques, avec la nature des traits qui accompagnent le chant réservé pour plus d'effet aux différents timbres de l'orchestre, ce mode d'arrangement et de sélection devient très difficile, sinon impossible. Et ce travail de raccords et de mozaïste, même habilement accompli brise souvent l'équilibre de l'œuvre, les coupures deviennent de véritables mutilations¹⁰. »

Deux concertos d'Alkan eurent ainsi l'honneur d'être choisis comme morceaux de concours du Conservatoire : le *1^{er} concerto da camera*, œuvre 10, pour le concours de 1832, et l'étude, op. 39 n° 8, pour le concours de piano femmes en 1874. Le premier avait l'avantage d'être court et ne nécessitait pas de coupures ; pour le second, l'édition propose une coupure dans le premier mouvement, p. 19 : « Si l'on veut faire de cette Étude un morceau de concert, d'une durée ordinaire, il faut jouer les quatre mesures ci-jointes, et passer [...] page 59 ; ce sera, je pense, la meilleure coupure à établir. » Elle permet de réduire à 32 pages un mouvement qui en compte 72, soit de plus de la moitié. Il est possible que le concours ait adopté cette coupure, à défaut d'une autre, moins bonne selon Alkan.

Pourtant, en 1860, Heugel témoigne des qualités des concertos qui, jusque dans les années 1830-1840, permettaient aux jeunes pianistes de déployer tout leur talent. Les œuvres, semble-t-il, ne souffraient pas encore des coupures décrites par Marmontel lors des concours,

¹⁰ A. Marmontel, *Histoire du piano et de ses origines. Influence de la facture sur le style des compositeurs et des virtuoses*, Paris, Heugel & Fils, 1885, p. 455.

que Heugel accuse également de « tronquer et même mutiler les plus beaux ouvrages pour les réduire aux proportions exigées par le nombre de fois que devra être joué le même morceau » :

« La forme si rationnelle, si logique du concerto, avec les développements qu'elle admet, et en raison des qualités diverses qu'elle exige de l'exécutant pour que l'intérêt se soutienne et grandisse jusqu'au bout, – cette forme qui permet au génie et à la science du compositeur de se révéler par la variété des idées et la manière de les mettre en œuvre, – avait été bien choisie par nos doyens du piano pour servir d'épreuve à des jeunes gens et des jeunes filles ambitionnant le titre d'artistes. L'élève qui avait réellement le feu sacré, s'animait lui-même et entraînait son auditoire avec lui au fur et à mesure que les difficultés semblaient grandir en se multipliant ; et lorsque, sorti des traits du deuxième solo, il revenait au chant primitif, il y avait pour tous comme une halte bienfaisante, comme un doux repos destiné à préparer aux nouvelles émotions, aux péripéties du trait final.

Ceux qui autrefois ont entendu un petit nombre d'élèves concourir avec le premier morceau entier des concertos d'Hummel, Moschelès, Kalkbrenner, Field, Chopin, comprendront l'importance de ce qui précède¹¹. »

Alkan, avec son *1^{er} concerto da camera*, œuvre 10, réalise ainsi en 1832 un compromis entre la forme “rationnelle” du concerto et les coupures nécessaires au bon déroulement d'un concours.

2. Une production originale

2.1. Aux limites du genre

Les premiers concertos d'Alkan appartiennent à une époque encore dominée par la conception soliste du genre qui, depuis la fin du XVIII^e siècle, est souvent l'objet de critiques et de querelles : Grétry dénonce déjà, dans le genre concerté, la succession régulière et monotone de traits et de chants et réclame un procédé plus poétique¹². L'opinion hostile d'une

¹¹ J.-L. Heugel, « Les concours de piano et la distribution des prix », *Le Ménestrel*, 12 août 1860, p. 291.

¹² André-Modeste Grétry, *Mémoires, ou essais sur la musique*, Paris : de l'Imprimerie de la République, Pluviôse an V [1797], t. III, p. 357-358 (chapitre XVI, « Manière, maniéré. ») : « Pourquoi, dans le genre concerté, s'astreindre à faire périodiquement un trait de chant ou d'harmonie, et puis un trait de difficulté qu'on est presque toujours sûr de voir arriver ? Faisons aussi quelquefois un tableau harmonieux, quelquefois aussi une composition où la mélodie et l'harmonie soient réunies ; et à la fin, rassemblons quelques traits difficiles ou brillants, tels que le bouquet qui termine un feu d'artifice. » Il précise en note : « Je voudrais que ce chapitre tombât entre les mains de Haydn, de l'homme par excellence. Que de réflexions n'y ajouterait-il point ! Que de nouveautés son génie intarissable introduirait-il point encore dans le plus ingrat de tous les genres de composition, s'il s'y attachait particulièrement ! »

partie du public au concerto et au piano, sensible sous le Premier Empire¹³, est plus tard attestée par Fétis (« Sur le concerto », *Revue Musicale*, 1827), qui critique l'engouement d'alors pour l'air varié et dénonce encore, en 1834, ces « partisans exclusifs de l'air varié, qui regardent le concerto comme un genre mort depuis long-temps, même pour les auditoires les plus avancés »¹⁴. Le pianiste Conrad Berg, dans son *Aperçu historique sur l'état de la Musique à Strasbourg* publié en 1840, critique également le « goût du siècle, qui exclut le concerto et n'admet que l'air varié¹⁵ ». Face aux critiques, quelques concertos témoignent dès le tournant du XVIII^e siècle d'irrégularités dans la coupe, tel le « récitatif à volonté » qui marque l'entrée du soliste dans le 3^e *Concerto* de Hyacinthe Jadin (éd. en 1801, œuvre que le jeune Zimmerman joue cette même année en concert au Conservatoire). Les années 1830 prennent à l'égard de la forme traditionnelle davantage de libertés, qui visent à raccourcir les œuvres et à répondre aux conditions de leur exécution, publique ou privée, et de leur réception : Liszt donne un aperçu d'une telle production dans son article de 1837 consacré aux « Compositions pour piano de M. Robert Schumann¹⁶ » :

« Au sujet du *Concerto sans orchestre* [la *Sonate* op. 14, qui sera publiée avec nouveau final en 1843 sous le titre de 3^e *Sonate*], nous nous permettons une petite chicane. Le titre nous semble d'abord illogique en ce sens que *concerto* signifiant précisément *réunion d'instruments concertants*, dire concerto sans orchestre c'est à peu près dire *groupe d'une seule figure*. De tous temps, d'ailleurs, le titre de concerto s'est appliqué exclusivement à des morceaux destinés à être exécutés en public et qui, par cela même, exigent certaines conditions d'effet dont M. Schumann ne paraît point s'être préoccupé. Son morceau, par la coupe et la constante sévérité du style, appartient plutôt au genre *sonate* qu'à celui de *concerto*. En établissant cette distinction, notre intention n'est pas d'assigner à chaque genre de composition une coupe spéciale et invariable. Jadis un concerto devait nécessairement se diviser en trois morceaux : le premier avec trois solos, entrecoupés par les tutti, l'adagio, puis le rondo. Field, dans son

¹³ Le célèbre Geoffroy, dans ses feuilletons et comptes rendus du *Journal de l'Empire*, témoigne de la situation. Ainsi, le 30 mai 1812 : « Le virtuose peut s'essayer chez lui à ces tours de force, pour se rendre plus capable de bien exécuter publiquement ce qui est agréable pour tout le monde. On objecte que ceux qui exécutent des concertos doivent ambitionner le suffrage des gens de l'art, versés dans la science de l'instrument, parce que ce sont eux qui font la réputation, et que la réputation une fois faite, il est superflu de plaire au gros du public qui n'a point d'opinion et suit la mode. La foule aimera toujours mieux s'ennuyer au concerto d'un artiste en vogue, que de s'amuser à celui d'un artiste obscur : donc, il faut que les joueurs de concertos nous étourdissent de difficultés ingrates et ennuyeuses, et que nous autres ignorans nous nous contentions de la beauté du son. L'objection est embarrassante, et le raisonnement n'est pas mauvais. »

¹⁴ Fétis, *Revue musicale*, 1834, p. 167, à propos du concerto n° 6 de Lafont.

¹⁵ C. Berg, *Aperçu historique sur l'état de la musique à Strasbourg, pendant les cinquante dernières années*, Strasbourg, veuve Levraut, 1840, p. 70. Dans ce même ouvrage, p. 23, Berg accuse les contraintes législatives (Berg ne dénonce que le décret de 1812 sur l'organisation des théâtres, mais il faudrait y ajouter la restauration du droit des pauvres depuis le Directoire) d'avoir donné « aux concerts la forme étroite et mesquine d'une réunion de salon, afin de les faire passer pour des assemblées particulières », et ainsi « d'éluder ce droit ». Pianiste et compositeur, Berg publie en 1830 un intéressant *Concerto de société*, œuvre 32, pour piano avec accompagnement d'orchestre ou de quatuor, qui témoigne de ces mutations sociales et musicales.

¹⁶ *RGM*, 12 novembre 1837.

dernier concerto, a placé l'adagio en guise de second solo ; Moscheles, *Concerto fantastique*, a réuni les trois morceaux en un seul. Weber en premier lieu et Mendelssohn ensuite, sans parler du deuxième concerto de M. Herz, avaient déjà essayé d'une coupe analogue ; enfin de tous côtés la liberté produit l'extension et la diversité dans la forme, ce qui est à coup sûr un progrès : aussi n'est-ce pas sur ce point que porte notre observation. Mais en musique, comme en littérature, il y aura toujours deux grandes divisions : les choses écrites ou composées pour la représentation ou l'exécution en public, c'est-à-dire les choses d'un sens clair, d'une expression brillante, d'une allure large ; puis les œuvres intimes, d'une inspiration plus solitaire, où la fantaisie domine, qui sont de nature à n'être appréciées que du petit nombre. Le concerto de M. Schumann appartient complètement à cette dernière classe. C'est donc un tort, selon nous, de lui donner un titre qui semble appeler un auditoire nombreux et promettre un éclat que l'on y chercherait en vain. Mais à cette querelle d'Allemand se bornera notre critique, car le morceau en lui-même, considéré comme *sonate*, est une œuvre riche et puissante. »

Il est curieux que Liszt ne cite pas les deux concertos *da camera* d'Alkan parmi les exemples novateurs ou perturbateurs de la forme traditionnelle du concerto. Les œuvres qu'il évoque en premier lieu sont certainement le *Conzert-Stück* (1821) de Carl Maria von Weber, dont Liszt assura la diffusion en France et qui eut une influence certaine sur le *1^{er} Concerto* d'Alkan (par sa structure et le solo de clarinette notamment), et le *1^{er} concerto*, op. 25, en sol mineur de Felix Mendelssohn, publié en 1832, dans lequel les mouvements sont enchaînés. Le *Concerto fantastique*, op. 90, d'Ignaz Moscheles, publié en 1834, avait été créé à la Philharmonic Society de Londres au début de la même année (à l'époque où le *2^e concerto da camera* d'Alkan est publié à Londres chez Cocks, en avril) : si les mouvements sont enchaînés, ils suivent toutefois un cadre traditionnel hormis l'insertion d'un Scherzo comme lien entre l'Andante et le final, préfigurant ainsi la coupe du concerto symphonique adoptée par Litolff dans les années 1840. Dans le *7^e* et dernier *concerto* en ut mineur de John Field, joué par le compositeur à Paris le jour de Noël 1832, le soliste ne reprend pas le thème du premier tutti mais opère une rupture : le premier interlude qui lui sert de solo sera publié séparément, sous le titre de *Nocturne*. Le *2^d concerto*, op. 74, de Henri Herz, dédié au roi des Français et publié en 1834, ne propose pas la fusion des trois mouvements : Liszt semble faire ici référence à un « concertino » aujourd'hui perdu, au sujet duquel Charles Chaulieu écrit en 1833 dans sa revue *Le Pianiste* qu'il s'agit d'un « concerto en raccourci, c'est à dire que les trois parties sont fondues en une ». Les concertos d'Alkan exécutés dans les années 1830 et 1840 relèvent également de cette forme raccourcie, fondue, et la presse les qualifie parfois de concertinos. Ils participent de la première tendance d'évolution du genre au cours du premier tiers du XIX^e siècle, défini par la recherche d'une forme plus brève. Une telle concision n'exclut cependant pas les complexités et développements de l'écriture pianistique, non plus

que l'accroissement de la nomenclature orchestrale : les concertos *da camera* d'Alkan en témoignent parfaitement et se placent parmi les exemples les plus novateurs.

Pourtant, Alkan est absent des remarques de Liszt, de même que de celles publiées en 1840 par son professeur Zimmerman, dans son *Encyclopédie du pianiste compositeur* : si Hummel y est cité comme modèle ancien, la fusion des mouvements décrite ensuite correspond pourtant bien aux concertos *da camera* de son élève : « Les premiers morceaux de concerto composés par Hummel ont tous trois solos, cette forme commence à être abandonnée, trois solos semblent trop longs, on se borne maintenant à deux. Quelquefois même après le premier solo on enchaîne l'andante ou l'adagio qui ne sert lui-même que d'introduction au rondo¹⁷. »

Alkan apparaît alors comme le grand absent des novateurs : pourtant, Liszt et Zimmerman ne pouvaient ignorer ses concertos. La remarque de Liszt sur les deux grandes divisions (œuvres pour la représentation et œuvres intimes), dans l'article cité *supra*, correspond bien aux recherches d'Alkan qui, pour ses concertos de 1832 et 1834, adopte la qualification *da camera* : œuvres à la fois publiques (concerto) et intimes (*da camera*), c'est-à-dire réservées à un public de connaisseurs.

2.2. *Da camera*

Dans la production de concertos pour piano, l'expression *da camera* est employée antérieurement à Alkan : entre 1813 et 1818, l'éditeur londonien Chappell and Co. publie une collection de *Concertos da camera* qui rassemble quatre œuvres de J. B. Cramer (1813), P. A. Corri (1813), J. Woelfl (1815) et T. A. Rawlings (1818). Le projet éditorial, annoncé dès janvier 1813, doit contenir six concertos formant chacun un numéro : le point commun entre ces concertos, qui justifie la collection, réside dans leur instrumentation, réduite à deux violons, flûte, alto (« tenor » ou « Viola ») et basse (« bas[s]e » ou « Violoncello »)¹⁸. Dans un compte rendu du concerto de Cramer, premier de la série, il est indiqué que la collection répond aux difficultés de réunir un orchestre complet en proposant un accompagnement limité à quelques instruments qu'un amateur peut aisément réunir. Pour autant, selon ce compte rendu, le concerto de Cramer n'est pas destiné aux pianistes débutants : son rôle prédominant,

¹⁷ L'*Encyclopédie* de Zimmerman est dédiée à Jean-Baptiste Cramer qui, en 1833, donne à Paris son 8^e concerto en ré mineur, publié à Londres en 1825, œuvre novatrice dont Lindeman (*op. cit.*) a souligné l'influence sur Alkan.

¹⁸ *The Monthly Magazine*, 6 of vol. 34, n° 235 (1^{er} janvier 1813), p. 540 : « Messrs. Chappell and Co. are issuing proposals for publishing a series of new compositions for the piano-forte ; to consist of at least six Numbers, to be entitled "CONCERTO'S DA CAMERA." Each Concerto is to constitute a Number, and is to be accompanied with *parts* for two violins, a flute, tenor and bas[s]e, by Cramer, Corri, Griffin, &c. »

les difficultés d'exécution, les beautés et nouveautés qu'il renferme le destinent à un auditoire cultivé¹⁹. Il en va de même pour le concerto posthume de Woelfl, dont l'annonce de la publication en 1815 souligne la combinaison de l'expression mélodique avec la profondeur de la science et de l'élévation du sentiment musical²⁰. En 1818, l'annonce du dernier concerto de la série²¹ précise le sens de l'expression *da camera* : « Le terme Da Camera, ou 'pièces de chambre', était utilisé par les anciens pour distinguer ces pièces légères du Concerto grosso, ou 'grands concertos', exécutés seulement dans les théâtres ou dans les grandes salles de concert. » Les qualités acoustiques liées aux dimensions des salles fondent la distinction : le concerto *da camera* est conçu pour briller et sonner dans les concerts privés²².

Face à cette antériorité, le 1^{er} concerto *da camera* d'Alkan marque une rupture puisque la nomenclature de l'orchestre est comparativement très chargée : aux vents traditionnels d'un concerto, Alkan ajoute 4 bassons, 4 cors, 3 trombones, 2 trompettes et timbales. Toutefois, le concerto peut être exécuté au piano seul et est publié en ce sens.

Le 2^e concerto *da camera*, sans doute composé puis publié en Angleterre, s'inscrit davantage en continuité avec la collection de Chappell, même si, en place d'un quintette, la présence d'un quatuor ou d'un double quatuor se pose au regard des comptes rendus de presse.

¹⁹ *The Repository of Arts, Literature, Commerce, Manufactures, Fashions, and Politics*, n° 58 (octobre 1813), p. 228 : éd. chez Chappell : « Concerto da Camera for the Piano-Forte, with Accompaniments for two Violins, Flute, Viola, and Violoncello, composed, and dedicated to Miss Jane Carnagie, by J. B. Cramer. Pr. 7s. 6d. The above is the first number of a publication of Messrs. Chappell and Co. which cannot be otherwise than acceptable to amateurs of superior proficiency ; to most of whom piano-forte concertos are useless, on account of the difficulty of mastering an orchestra sufficient for an effective execution. The accompanying instruments to this concerto, are, as may be seen from the title, within the reach of any amateur a little musically connected, and consequently the performance may be got up without much trouble ; except that incumbent on the piano-forte-player, whose task, in the present case, is any thing but a sinecure. The numerous solo passages require first-rate abilities, or at least diligent previous practice. Then, and only then, their beautiful variety and novelty will burst in all their force upon an audience of cultivated taste. »

²⁰ *Idem*, n° 75 (mars 1815), p. 162 : « Concerto da Camera, for the Piano-Forte, with Accompaniments for two Violins, Flute, Viola, and Violoncello, composed, and dedicated to Mr. Gledhill, by J. Woelfl. Pr 7s. 6d. This posthumous work of Woelfl's renewed in our breast the sensations of regret, which his premature death cannot but have excited in every lover of good harmony. It is truly a masterly composition, combining, with a singular felicity, melodious expression with depth of science and elevation of musical feeling. »

²¹ En 1821, en dépit d'annonces indiquant que la collection compterait des concertos de Griffin et de Latour, seuls les quatre œuvres mentionnées étaient publiées : cf. *Musical Works, just published by Chappell and Co. Music Sellers to His Majesty, N° 50, New Bond Street, London*. Catalogue daté, au bas de la 1^{re} page, du 1^{er} octobre 1821, p. 8. Chaque concerto est dédié : Miss Jane Carnagie (Cramer), Miss Bishop (Corri), Mr. Gledhill (Woelfl), Miss Musgrave (Rawlings).

²² *New Monthly Magazine*, vol. X, n° 58 (1^{er} novembre 1818), p. 340 : « Concerto da Camera, for the Piano-Forte, with accompaniments for two Violins, Flute, Viola, and Violoncello. Composed and dedicated to Miss G. Musgrave, by T. A. Rawlin[g]s. No. 4. This is one of a series of *concerti da Camera* intended to be published by Mr. Chappell, composed by Messrs. Cramer, Corri, Griffin, Latour, &c. We have seldom been more highly gratified than in playing over this admirable Concerto [...] The term *Da Camera*, or "Chamber-pieces", was used by the ancients to distinguish these lighter pieces from the *Concerto grosso*, or "grand Concertos", performed only in theatres or large concert-rooms. This important distinction is carefully observed ; the flights are less extensive, but equally brilliant ; the *windings* round towards cadences not so long *winded*, but more compact, and, we think, on that account more effective. Being thus contracted, and all extraneous matter lopped off, nothing seems wanting to render it a complete performance for small parties and private concerts. »

Il faut ici souligner que la conception soliste du genre n'implique pas une nomenclature orchestrale réduite, laquelle tend dès la fin du XVIII^e siècle à s'étoffer rapidement : en 1799, Amédée Rasetti publie à Paris un *Concerto arabe* qui comporte, outre les cordes, hautbois, cors et bassons, des parties de triangle, timbales, petite flûte et trombone. Sébastien Demar reprend quelques années plus tard, dans son *Concerto cosaque*, le triangle et la petite flûte. Néanmoins, ces instruments inhabituels servent ponctuellement à évoquer les couleurs d'une musique orientale ou de janissaires. Les effets de masse orchestrale ne sont pourtant pas absents du répertoire : le concerto de Louis-Barthélémy Pradher (éd. à Paris en 1809), par exemple, conserve cette dimension que certains critiques perçoivent alors comme « bruyante », mais elle reste cantonnée aux tutti. Le respect des limites sonores du piano implique un traitement plus effacé de l'orchestre lors des solos. Dans les années 1830 et 1840, quelques sources nous renseignent sur l'état d'un orchestre « complet » pour l'exécution de concertos de Beethoven et de Mozart. Lors de l'exécution du triple concerto de Beethoven à l'église Saint-Vincent-de-Paul en 1833, avec Alkan au piano, l'orchestre est formé de 26 musiciens²³. Un tel effectif est décrit plus précisément dans les archives de l'Association des artistes musiciens, à l'occasion du concert historique donné en 1844 à Paris par Méreaux, dans lequel le concerto en *ré* mineur de Mozart est exécuté par un orchestre « complet » de 26 musicien répartis en 4 violons I, 4 violons II, 2 altos, 2 violoncelles, 3 contrebasses et les vents²⁴.

La question des effectifs réduits, indépendante de celle de la nomenclature, rejoint la dimension “de chambre” du genre, posée par l'expression *da camera*. Or, la notion de “musique de chambre” en France désigne de préférence, jusqu'au milieu du XIX^e siècle, la musique pour voix ou pour cordes seules, sans piano : la “musique d'ensemble” correspond davantage à celle avec piano, soliste ou accompagnateur, et l'expression est officialisée en 1848 par la création d'une classe de musique d'ensemble au Conservatoire²⁵. La chambre correspondrait alors aux salons, espaces plus favorables au piano que les théâtres ou les vastes

²³ Cf. le compte rendu de Joseph d'Ortigue, dans Sylvia L'Écuyer, éd., *Joseph d'Ortigue. Écrits sur la musique 1827-1846*, Paris, Société française de musicologie, 2003, p. 367.

²⁴ Cf. H. Audéon, « Amédée Méreaux [...] », *op. cit.*

²⁵ Cf. Joël-Marie Fauquet, « musique de chambre », *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 836. Il convient cependant de noter l'usage de l'expression “musique de chambre” en lien avec le piano dès 1810 dans le rapport du physicien Jacques Charles sur le nouveau grand piano, en forme de clavecin, présenté à l'Institut par MM. Érard frères : « *Le piano forte*, d'abord instrument solitaire destiné à la musique de chambre, à l'accompagnement de la voix et du chant, a voulu se mesurer avec les orchestres et lutter de puissance avec eux. » (cf. Marcel Bonnaire, éd., *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts*, vol. III. (1806-1810), Paris, Librairie Armand Colin, 1943, p. 350. Mais le terme désigne ici bien un lieu ou espace d'exécution plutôt qu'un genre musical.

salles de concert, où il n'est encore pas toujours bien perçu ni accueilli²⁶. Les efforts des facteurs dans la construction des pianos et de salles propres à mieux faire apprécier leurs instruments entraînent tout au long du siècle une évolution de l'écriture pianistique et une modification de ses rapports avec l'orchestre.

L'expression évoque le goût d'Alkan pour la musique ancienne et l'érudition : son maître Zimmerman était déjà connu pour sa riche bibliothèque musicale²⁷. Poisot, dans l'article qui vient d'être cité, souligne aussi cette érudition : « Alkan connaît parfaitement la musique ancienne, et il l'interprète très-bien sur son instrument ; c'est plutôt un artiste du XVIIe siècle qu'un artiste de nos jours. » Ce goût provient aussi sans doute des concerts historiques : Choron entend alors par « musique de chambre », ou « genre de la chambre », des œuvres vocales : madrigaux, simples ou accompagnés, cantates et pièces fugitives telles la romance, le vaudeville ou la chanson²⁸ ; le *1^{er} concerto da camera* est publié l'année où Fétis organise à Paris ses premiers concerts historiques, dans lesquels la musique pour clavier est présente. Amédée Méreaux reprendra la flambeau en 1842 à Rouen, puis à Paris en 1844. Alkan s'inscrit dans cette lignée en interprétant (au sens alors nouveau du terme) les œuvres anciennes et classiques.

Par l'expression *da camera*, Alkan se réfère donc à la fois aux milieux de la musique de chambre, sérieuse, qui forme le répertoire des sociétés centré sur le quatuor à cordes, et à ceux des concerts historiques, garants des bonnes traditions. Elle témoigne aussi de son érudition, évoquée par Poisot en 1857 puis plus tard par Marmontel, dans leurs articles biographiques. Plusieurs comptes rendus de ses concerts en témoignent, dont celui signé C. B. (Castil Blaze ?), paru dans la *Revue de Paris* du 16 mai 1844 : « Alkan s'est révélé tout à coup cette année ; il est savant, on le croyait ennuyeux. Il a charmé son auditoire, et pourtant aucune pièce dans le genre à la mode aujourd'hui ne figurait sur son programme. Tout ce qu'il nous a joué tranchait avec les choses nouvelles dont on régale beaucoup trop souvent nos oreilles. Alkan est un maître reconnu, proclamé, c'est moi qui vous le dis, et certes je ne suis pas flatteur. »

²⁶ Voir à ce sujet H. Audéon, « Enjeux et perspectives du concert (1795-1815) : un terrain favorable au piano ? », dans Catherine Gas-Ghidina et Jean-Louis Jam, éd., *Aux origines de l'école française de piano de 1768 à 1825*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2004, p. 171-197.

²⁷ Cf. Constance Himelfarb, « Un salon de la *Nouvelle-Athènes* en 1839-1840 : l'Album musical inconnu de Juliette Zimmerman », *Revue de musicologie*, 87/1 (2001), p. 33-65.

²⁸ Alexandre Choron et Fayolle, « Introduction. Sommaire de l'histoire de la musique », *Dictionnaire historique des musiciens*, t. 1 (1810), Paris, Valade, Lenormant, p. xlix. Le « genre de la chambre » figure parmi les quatre principaux « genres de composition », avec le genre d'église, le genre dramatique et le genre instrumental (*ibid.*, p. xliv).

Après Alkan, l'expression est notamment utilisée en 1843 par Émile Prudent (qui postulera en 1848 avec Alkan et Marmontel pour succéder à Zimmerman au Conservatoire), dont le *Concerto da camera* est d'abord exécuté au Théâtre Italien puis une seconde fois, le 27 avril 1843, dans les salons Pleyel où il fit meilleur effet. *La France musicale* estime que l'ouvrage fait honneur à Prudent :

« L'artiste n'est plus, dans cette composition, l'homme de telle ou telle école ; il est libre dans ses allures, toujours distingué et souvent original. [...] L'orchestration est riche, mais quelquefois trop pleine, surtout dans l'accompagnement des soli. Certes, l'artiste qui débute dans la musique sérieuse par une telle composition a devant lui un brillant avenir. Que Prudent persévère dans cette voie consciencieuse qui seule convient à la véritable gloire ; qu'il se nourrisse des chefs-d'œuvre de Haydn, de Mozart, de Beethoven, qu'il remonte aux sources où ces génies ont puisé, nous verrons alors un artiste français ramener le piano dans une direction dont il s'est trop écarté et rétablir les saines traditions léguées par les grands maîtres. »

Cette orchestration fournie signale une influence probable du 1^{er} *concerto da camera* d'Alkan. Nous voyons aussi qu'un tel concerto est bien assimilé à une musique sérieuse, inspirée des maîtres anciens dont la connaissance permet de proposer des innovations moins choquantes pour le public car respectueuses des traditions.

Mais les recherches dans le domaine du concerto pour piano vont également s'orienter vers de nouvelles voies dans les années 1840, avec ce qu'il convient d'appeler la révolution symphonique du genre.

2.3. La révolution symphonique

L'évolution de la forme du concerto dans la première moitié du XIX^e siècle en France est clairement décrite par Édouard Fétis, en 1851 : après des recherches visant à fondre les mouvements traditionnels en un même ensemble (le concertino), une autre voie est explorée, celle du concerto symphonique :

« Le concerto avait conservé sans altération son ancienne forme [...], coupé en trois solos que séparaient des ensembles d'orchestre appelés *tutti*. [...] Cependant les défauts de cette forme trop symétrique et trop languissante, décident quelques artistes à lui donner moins de développement, et l'on arrive au *concertino*, composé d'un solo *allegro*, d'un *adagio* ou *andante* et d'un mouvement final vif. Le plus célèbre des morceaux de ce genre est le fameux *Concert-Stuck* [*sic*] de Weber. Il est devenu le modèle à la mode ; presque tous les maîtres du jour l'ont emprunté, et ils s'en serviront jusqu'à ce qu'il soit usé à son tour. Déjà l'on trouve que cette nouvelle forme manque d'ampleur, et l'on essaie depuis

quelque temps à revenir aux anciennes proportions, en faisant toutefois intervenir l'orchestre comme concertant. Mozart, créateur dans tous les genres, avait donné le premier exemple de cette forme ; Beethoven l'a rendue plus originale par la manière inattendue dont il a souvent interrompu le solo par les *tutti*. Mendelssohn, marchant sur les traces de ce dernier maître, a uni d'une manière plus intime encore l'orchestre avec l'instrument concertant. C'est à cette disposition qu'est dû le grand succès de son concerto en *sol* mineur²⁹. »

Deux tendances vont se réaliser dans ce que nous pouvons justement nommer la révolution symphonique du genre : l'une affecte la structure et prend le contrepied des recherches vers la brièveté et, à l'exemple d'Henry Litolf en 1840, ajoute aux trois mouvements traditionnels un scherzo. L'autre concerne l'écriture et la question de l'intégration du piano à l'orchestre, impliquant un changement de statut du virtuose pouvant mener jusqu'aux limites du genre. Certaines œuvres pour piano et orchestre de la fin du siècle, assimilables à des concertos déguisés, adopteront d'autres titres que celui de concerto : il s'agit principalement de fantaisies ou symphonies.

Dans sa description de la révolution symphonique du concerto pour piano, Antoine Marmontel aborde les deux aspects, structurel et formel : « [Les novateurs ont] assigné à l'orchestre un rôle tout à fait prépondérant. Le piano n'est que bien rarement traité par eux comme instrument solo ou récitant ; il dialogue avec l'orchestre, accompagne de traits rapides, brillants ou harmonieux, les phrases chantantes. Sa sonorité limitée doit souvent lutter de force avec d'énergiques tutti : combat inégal où le virtuose est exposé à dépenser une bravoure insuffisante. Ce parti pris symphonique a brisé le vieux moule des concertos de Field, Ries, Hummel, Moschelès, Herz, etc³⁰. »

Or, nous l'avons vu à propos des concertos da camera, il convient de dissocier la question des rapports entre masse orchestrale et piano de celle de la structure de l'œuvre : les recherches vers une structure plus brève des premières décennies du siècle n'excluent pas celles de l'accroissement de l'orchestre, rendu possible par les progrès de la facture du piano, lui-même rendu plus sonore. Cependant, le statut du soliste et l'écriture visant à intégrer ce dernier à l'orchestre gouverne les recherches ultérieures : les développements possibles de l'écriture poussent le cadre vers celui de la symphonie. L'écriture orchestrale passe au même plan que celle du piano, réalisant un souhait émis par Schumann dès 1839 dans la *Neue Zeitschrift für Musik*. Le statut de l'orchestre, jusqu'alors considéré comme accompagnement, change également. L'écriture pianistique, qui vise à rendre l'instrument plus sonore face à

²⁹ « Revue d'un demi siècle », *RGM*, 3 août 1851, p. 249.

³⁰ A. Marmontel, *Virtuoses contemporains*, Paris, Heugel, 1882, p. 51.

l'accompagnement de l'orchestre, joue également un rôle important quant au changement de statut de l'orchestre : certains compositeurs appliqueront les procédés d'agrégats sonores développé par les pianistes, accords ou arpèges notamment, à l'écriture de l'orchestre³¹.

Ce retour aux « saines traditions » et à la dimension symphonique des concertos pour piano de Mozart et de Beethoven s'accompagne pourtant d'un malentendu : l'effectif de ces œuvres assimilait davantage l'orchestre à une formation de chambre ou d'ensemble qu'à une masse orchestrale face à laquelle les pianos de l'époque de Mozart ou de Beethoven n'auraient pas été perceptibles. Les précautions prises par Mozart pour l'exécution de ses concertos à Vienne (salle, instrument agrémenté d'un pédalier, placement des instruments et effectifs réduits) expliquent leur singularité au regard des concertos de ses contemporains, davantage soucieux de préserver le soliste en réduisant son accompagnement lors des solos³². Pour les années 1840, l'évolution du piano permet d'envisager autrement la constitution de l'orchestre : mais les limites sont vite atteintes. Surtout, le contresens apparaît dans la conception d'un modèle symphonique viennois dépourvu des précautions d'usage qui l'accompagnaient à l'époque de Mozart et de Beethoven.

Les feuillets de Joseph d'Ortigue permettent de suivre l'évolution d'un débat plus général concernant le degré de primauté du soliste par rapport à l'orchestre : dès 1829, à l'occasion de la création à Paris du 5^e concerto de Beethoven, d'Ortigue admet que le piano perfectionné permet d'être confronté à l'orchestre ; mais en 1833, à propos du 3^e concerto de Kalkbrenner, il revient sur son opinion : le piano perd face à l'orchestre, c'est un mauvais instrument, inadapté. La clé d'un tel revirement est donnée en 1842, et consacre le modèle beethovénien :

« Mais que l'on me dise pourquoi les pianistes qui écrivent pour le piano et l'orchestre cherchent toujours à faire des oppositions entre l'un et l'autre, à faire lutter l'instrument principal avec cent autres instruments ? Comment ne s'aperçoivent-ils pas que le piano perd, dans ce système, sa puissance et sa sonorité, et que ses sons deviennent nécessairement maigres et grêles à côté des masses pleines et nourries de l'orchestre ? Qu'ils étudient le rôle du piano dans cette admirable *Fantaisie avec chœur* de Beethoven, dans le *Concerto en mi bémol* du même maître [le 5^e], et ils se convaincront que, loin de détacher le piano de l'orchestre, l'auteur incorpore le piano à l'orchestre, le faisant tantôt accompagner

³¹ Escudier frères, *Dictionnaire de musique d'après les théoriciens, historiens et critiques les plus célèbres qui ont écrit sur la musique*, Paris, Bureau central de musique, 1844, t. II, p. 40-41 (passage conservé dans les éditions de 1854 et de 1872) : « Les jeux brillants et variés de cet instrument, les licences que la main droite a pu se permettre à la faveur des groupes harmonieux exécutés par la main gauche, se sont introduits peu à peu dans l'orchestre, dont ils ont augmenté la puissance. »

³² Sur les pratiques viennoises et mozartiennes du concerto, voir Dexter Edge, « Manuscript Parts as Evidence of Orchestral Size in the Eighteenth-Century Viennese Concerto », *Mozart's Piano Concertos. Text, Context, Interpretation*, éd. Neal Zalsam, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996, p. 427-460.

de divers *solis* d'instruments, tantôt le faisant chanter comme le cor, la clarinette ou le hautbois. En lui faisant éviter ainsi les effets exagérés, ridicules, à cause de leur exagération même, on ne peut se figurer les combinaisons délicieuses, les contrastes inattendus, qui résultent du mélange de sa sonorité avec les divers timbres de l'instrumentation³³. »

Le concert ayant entraîné cette remarque était une matinée donnée au Conservatoire par M. Mortier de Fontaine, dans laquelle figuraient « le premier concerto, inédit en France, de M. Mendelssohn, pour piano avec orchestre, œuvre remarquable qui était une nouveauté pour nos pianistes, à l'exception peut-être de Mme Polmartin », « la grande Fantaisie de Beethoven pour piano principal avec orchestre et chœurs, œuvre 80, que le bénéficiaire a le premier fait entendre à Paris ; ravissante composition qui rappelle, dans un genre plus léger et plus gracieux, les beaux effets de chœur et d'orchestre de la 9^e Symphonie en *ré* mineur ; enfin un rondo caprice pour piano et orchestre de M. Mortier de Fontaine³⁴ ».

En 1860, dans la série d'articles consacrée à « Beethoven et ses œuvres » par Hippolyte Barbedette, publiée par *Le Ménestrel*, les concertos sont ainsi perçus :

« Autant la division de chaque morceau de la sonate en deux parties principales est favorable à l'exposition, au développement, au retour des idées, – autant il y a de froideur dans la division des morceaux du concerto en trois solos, coupés par des ensembles d'orchestre, et dans la répétition presque identique du 1^{er} solo dans le 3^{me}, sauf le changement de ton. Beethoven a remédié à cet inconvénient, en donnant à l'accompagnement d'orchestre une telle importance, que ses concertos paraissent de véritables symphonies où l'instrument principal se borne à jouer un rôle important, non le seul, et parfois même accompagne l'orchestre, dans le concerto en *mi bémol* par exemple. »

Plus avant dans le texte, Barbedette expose clairement la filiation d'une tradition symphonique qui découle de ce *Cinquième concerto* en *mi bémol*, et témoigne du nouveau rapport au genre qui s'établit à partir du moment où le modèle est consacré :

« Le 5^{me} concerto, en *mi bémol*, est un monument impérissable, et, sans contredit, le chef-d'œuvre des concertos de piano. Après un point d'orgue de l'instrument solo, entrecoupé d'accords frappés par les masses instrumentales, se déroule un beau tutti plein de grandeur et d'harmonie ; le piano entre en scène, et, dès lors, commence entre lui et l'orchestre un splendide dialogue, où jamais l'un n'est sacrifié à l'autre, et où tous deux sont émules et rivaux. Cette manière nouvelle de traiter le concerto appartient à

³³ « Revue des concerts », *Revue de Paris* du 8 mai 1842, publié dans Sylvia L'Écuyer, éd., *Joseph d'Ortigue* [...], *op. cit.*, p. 606.

³⁴ *Ibid.*, p. 605.

Beethoven ; après lui, Mendelssohn a continué avec bonheur cette tradition dans ses deux beaux concertos pour piano et dans son concerto de violon ; – ce sont en réalité des symphonies avec instrument principal obligé³⁵. »

Le modèle beethovénien a effectivement joué à plein dans l’instauration de la conception symphonique du concerto. Les deux coïncident en effet. Car si Beethoven est depuis le début du siècle progressivement placé comme modèle, cela reste vrai pour certaines parties de son œuvre (musique de chambre, symphonies), mais pas les concertos :

« [...] on s’inspire de Beethoven depuis un demi-siècle pour faire toute sorte de musique, et même pour arranger la sienne. Ses concertos pour piano, admirables solos, sont aussi de fort belles symphonies qui ne sont pas assez connues, attendu qu’il est difficile pour la plupart des pianistes de pouvoir disposer d’un orchestre complet pour faire jouir un public vraiment musical de l’audition de cette partie importante des œuvres du grand symphoniste³⁶. »

2.4. Un genre en crise

C’est dans un tel contexte qu’en 1843, face aux tendances symphoniques venues d’Allemagne, Alkan est présenté par Léon Escudier dans *La France musicale* comme incarnant le génie supérieur, réactionnaire et innovant :

« Malgré le peu de vibration du piano, les pianistes venus d’Allemagne l’ont engagé dans une lutte stérile avec toutes les forces réunies de l’orchestre. Cette prétention est exagérée, et c’est à ceux qui cultivent avec connaissance de cause cet instrument, qu’est réservée la tâche de corriger les défauts d’une école qui a abusé des ressources du piano dans la foule innombrable de fantaisies dont les bibliothèques des musiciens sont encombrées.

A la tête de ce mouvement réactionnaire, nous n’hésitons pas à placer un jeune artiste, trop modeste, qui a été élevé en France, qui doit tout à ses propres études et aux savantes leçons qu’il a reçues au Conservatoire de Paris ; nous voulons parler de M. Alkan. Voilà un nom peut-être inconnu de plusieurs de nos lecteurs ; mais ce n’est pas le premier que nous leur aurons révélé, et nous sommes certains de leur faire bientôt partager toute notre admiration pour celui qui le porte.

[...] l’originalité de son jeu, l’abandon de ses idées lui ont valu des applaudissemens frénétiques. Plusieurs de ses compositions ont déjà paru ; nous en avons entendu un grand nombre d’inédites, et si la modestie de l’auteur n’y met pas d’obstacle, elles ne peuvent tarder de voir le jour.

³⁵ H. Barbedette : « Beethoven et ses œuvres. Esquisse musicale », *Le Ménestrel*, 4 mars 1860, p. 107-108. L’auteur venait de faire paraître à La Rochelle, en 1859, la première édition de sa monographie consacrée à *Beethoven, esquisse musicale*, dont la seconde édition, publiée chez Heugel en 1870, aura pour titre *Beethoven, sa vie et ses œuvres*.

³⁶ Henri Blanchard, « Revue critique. Beethoven, Panzeron et Dancla », *Revue et gazette musicale de Paris*, 1852, p. 292.

Nous ne voulons pas porter sur les œuvres de M. Alkan un jugement trop précipité ; il n'est pas facile d'apprécier une musique si riche de difficultés de toute nature, et ceux qui l'ont entendue exécutée par l'auteur, conviennent que cet intelligent assemblage de notes, harmonisé par son jeu, est du plus bel effet. Ses mélodies sont heureuses et variées avec une grâce infinie ; il y a de la singularité ; mais jamais elle ne dégénère en bizarrerie. Si on compare la musique d'Alkan à celle des autres pianistes, on y reconnaîtra une puissante individualité. Comme exécutant, il ne le cède à aucun des grands pianistes de notre époque. Sa manière d'exécuter les passages de chant, les arpèges, les accords, est admirable. Tout assure à cet artiste un rang supérieur ; il ouvrira, nous osons l'assurer, une route nouvelle à la composition et à l'exécution, car, à nos yeux, Alkan est un artiste de génie. [...] »³⁷.

Escudier ne cite pas précisément de concerto ou une autre œuvre concertante d'Alkan : mais son propos débute bien par la question des rapports du piano avec l'orchestre ; et l'année suivante, en 1844, le même journal évoque la publication « prochaine » de « son magnifique concerto dont il a joué l'hiver dernier des fragmens qui produisirent une si grande sensation³⁸ », faisant référence aux concerts ayant inspiré l'article de 1843 cité précédemment.

Un compte rendu du concert donné le 1^{er} mars 1847 à Saint-Petersbourg par Léon Honnoré, alors pianiste de la grande-duchesse de Parme, publié à Berlin dans la revue de Gustav Beck, sonne comme une réponse aux propos d'Escudier. Il montre les incompréhensions d'outre-Rhin à l'égard des innovations françaises :

« Le jeu habile de M. Honnoré se distingue avec avantage par un toucher beau et précis. Comme artiste, M. H. paraît animé de la meilleure volonté, et qu'il se soit soumis à la peine ingrate d'exécuter ici en public les compositions pour piano d'un M. Alkan ne doit pas nuire à cette bonne opinion. Il est possible que M. Alkan soit un de ces talents de Tartuffe qui sortent bien volontiers des sentiers battus sans craindre de retrouver le bon chemin. Son Concertino a l'avantage d'être court ; on ne peut le vanter davantage³⁹. »

D'après le matériel conservé au Département de la bibliothèque nationale de France, qui porte le nom de Léon Honnoré, il s'agit certainement d'une exécution du *2^e concerto da camera*.

³⁷ *La France musicale*, 31 décembre 1843, p. 425-426, article signé « E. ».

³⁸ *Ibid.*, 3 novembre 1844, p. 318.

³⁹ *Neue Musikalische Zeitung für Berlin*, éd. par Gustav Beck, 1^{re} année n° 13, 31 mars 1847, p. 114, rubrique « Correspondanz », sans signature : « Die Spielfertigkeit des Hrn. Honnoré zeichnet sich durch einen schönen präzisen Anschlag vortheilhaft aus. Als Künstler scheint Hr. H. von dem besten Willen beseelt, und dass er sich der undankbaren Mühe unterzog, die Claviercompositionen eines Hrn. Alkan hier öffentlich vorzutragen, soll diese gute Meinung nicht beeinträchtigen. Hr. Alkan mag eins jener kopfhängerischen Talente sein, die so gern von der offenen Bahn ablenken, unbesorgt, ob sie wieder auf den rechten Weg zurückfinden. Sein Concertino hat den Vorzug, dass es kurz ist ; mehr ist ihm nicht nachzurühmen. »



C. V. Alkan, 2^e concerto da camera, 1834, matériel de Léon Honnoré

(© BnF, Département de la musique)

Ce matériel des parties séparées de cordes ne correspond pas exactement avec celui publié à Londres en 1834 par R. Cocks & C^o : toutefois, les variantes n'affectent pas la structure de l'œuvre. Compte tenu des liens entre Honnoré et Alkan – Honnoré fut élève au pensionnat d'Alkan père⁴⁰ –, il est possible que la version de son matériel soit plus proche de l'original que celle éditée (à moins qu'elle ne soit le résultat de modifications apportées par les exécutants eux-mêmes).

⁴⁰ Honnoré et Ravina, de même que Marmontel, furent élèves au pensionnat du père d'Alkan, cf. Marmontel, « Alkan », *Le Ménestrel*, 13 mai 1877, p. 187.

[illegible][illegible]

25

L'incompréhension du compte rendu de Berlin illustre l'intensité des querelles et tensions véhiculées par le concerto pour piano. Le modèle beethovénien, nous l'avons vu, s'impose toutefois ; mais la crise du genre, amplifiée sans doute par les événements de 1870, va finir par séparer le modèle des émules. La dimension symphonique focalise l'attention et Beethoven finit lui-même par être critiqué pour son « compromis presque impossible », inhérent à un « genre inférieur » : c'est ainsi qu'Adolphe Jullien l'exprime, à propos du concerto pour piano en *ut* mineur, op. 16, composé et exécuté par F. Gernsheim à la Société des concerts du Conservatoire, le 6 mars 1870 :

« Plus d'une fois, nous avons discuté ici le genre même du Concerto, disant que nous tenions pour peu des morceaux qui ne sont qu'un prétexte à difficultés de mécanisme, et pourtant, nous allons aujourd'hui faire un éloge relatif du Concerto pour piano composé et exécuté dimanche dernier par M. F. Gernsheim : c'est qu'il n'est pas de preuve plus claire du discrédit où tombent peu à peu ces ouvrages dans leur forme la plus classique que le succès obtenu par cette œuvre symphonique qui n'a du concerto que le nom. [...] M. Gernsheim [...] s'est certainement inspiré pour cette œuvre des derniers concertos de Beethoven, ces modèles d'un genre inférieur où une perfection relative ne peut être obtenue que par un compromis presque impossible entre les exigences du virtuose et les développements de l'orchestre⁴¹. »

Une telle tension entre partisans et opposants au genre ira croissant : en 1903, à l'occasion d'un compte rendu du concerto, op. 35, de Léon Moreau, Claude Debussy adopte un point de vue provocateur et radical : « j'estime que le concerto pour piano et orchestre, ainsi compris, réclame impérieusement la suppression du piano une fois pour toute », laissant entendre qu'une nouvelle voie doit être trouvée⁴². L'année suivante, un procès éclate, suite aux sifflets ayant perturbé l'exécution d'un concerto pour piano de Beethoven sous la direction de Chevillard, en 1902, que *Le Ménestrel* nomme « le procès du concerto⁴³ ».

⁴¹ *Le Ménestrel*, 13 mars 1870, p. 119.

⁴² C. Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1971, p. 77. Debussy écrit en 1909 à Edgar Varèse, à propos de sa *Fantaisie pour piano et orchestre* : « « La *Fantaisie* dont vous me parlez n'est non seulement pas éditée, mais j'ai depuis longtemps le projet de la modifier presque entièrement, depuis 1889 – époque à laquelle elle fut composée – j'ai changé d'avis sur la façon d'employer le piano avec l'orchestre. Il faut aussi écrire l'orchestre différemment, sans quoi on assiste à une lutte un peu ridicule, entre ces deux personnages ! » (Claude Debussy, *Correspondance 1872-1918*, éd. F. Lesure et D. Herlin, Paris, Gallimard, 2005, p. 258, p. 1204).

⁴³ Cf. le n° du 10 juillet 1904, p. 223. L'avocat Jacques Bonzon publie sa plaidoirie, *Le Sifflet au Concert. Plaidoirie prononcée devant le Tribunal de Simple police de Paris le 8 juin 1904*, Vannes, imprimerie Lafolye frères, 1904. D'autres lettres et extraits livrant les avis de nombreux musiciens sur le genre sont publiés dans J. G. Prod'homme, « La question du concerto », *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, 5 mars 1905, p. 243.

Lorsque Alkan publie son concerto pour piano seul dans ses *Études*, œuvre 39 (1857, composé vers 1846 ?), l'influence du concerto symphonique et du modèle beethovénien bat son plein : mais contrairement à un pianiste comme Émile Prudent, œuvrant à l'inverse de son concerto da camera (1843) lorsqu'il exécute, en 1849, un *Concerto symphonique* publié l'année suivante, Alkan ne suivra pas le courant général. Ou du moins réagit-il à contrepied : plutôt que de développer la dimension orchestrale de la conception symphonique, il intégrera les développements au piano seul. Le fait qu'il quitte la scène publique (en dehors de ses séries de Petits concerts donnés salle Érard ou Pleyel à partir de 1873) explique certainement l'absence de concerto pour piano avec orchestre. En revanche, son concerto sans orchestre témoigne d'une assimilation totale de l'orchestre au piano : symphonique dans l'esprit, mais non dans la structure qui conserve (ou rétablit) les trois mouvements traditionnels, cette contribution singulière tend à réaliser l'idéal schumannien et celui, plus tardif, exprimé par Debussy. En supprimant l'orchestre, ou plus exactement en l'assimilant au piano, Alkan atteint aux limites du genre. Ce faisant, et en dépit du genre de l'étude qu'il choisit pour accueillir son concerto, il s'expose à la critique, tout comme Schumann en 1837. L'année même de la publication, Charles Poisot, élève de Stamaty, consacre un article à Alkan dans une série intitulée « Essai sur l'histoire du piano et des pianistes » (il prépare alors son *Histoire de la musique en France*, publiée en 1860) : il décrit le concerto da camera, op. 10, comme étant « d'une forme classique et brillante » et ayant eu « l'honneur d'être choisi pour le concours de piano de 1832 » au Conservatoire ; il ne parle pas de l'op. 39 en particulier mais aborde la question de l'originalité de l'œuvre en général : « En somme, le style de M. Alkan est un peu sec et parfois aride ; son exécution est vigoureuse, mais un peu froide [...] mais comme valeur de fonds, de mécanisme, de science musicale et pianistique (qu'on nous pardonne ce néologisme), il a une valeur incontestable et tout à fait spéciale. – Amateur de l'original, il en pousse la recherche à une limite parfois extrême ; mais il est passionné pour son art, modeste, fort consciencieux et excellent professeur. – Il a les défauts et les qualités de sa nature, et si sa musique est moins répandue que bien d'autres, qui certes ne la valent pas, cela tient à son originalité excessive et à sa grande difficulté d'exécution⁴⁴. »

En 1877, Marmontel vise plus précisément l'œuvre dans l'article qu'il consacre à Alkan dans ses « Pianistes célèbres, silhouettes et médaillons », publiés par *Le Ménestrel*⁴⁵ : formé à l'école de Zimmerman, qui le montrait à ses élèves comme « type de l'artiste

⁴⁴ Charles Poisot, « Essai sur l'histoire du piano et des pianistes. Chapitre XIX. Alkan », *L'Univers musical*, 1^{er} mai 1857, p. 65-66.

⁴⁵ Avant de les reprendre en volume. L'article cité est publié dans le n° du 13 mai, p. 187 et suiv.

laborieux, chercheur, aimant le grand art, ne sacrifiant point au succès éphémère, ayant horreur du banal, suivant sa voie sans jamais songer à la popularité », Marmontel déclare que « l'horreur des redites et des formules courantes l'a parfois entraîné dans l'excès contraire ; il a démesurément agrandi certains cadres ; il a transformé les concertos et les sonates en véritables poèmes divisés en plusieurs chants, brisant ainsi l'équilibre ordinaire et changeant les proportions de la charpente harmonique, sans motiver toujours cette révolution ». Marmontel revient aussitôt à la charge et vise, cette fois sans ambiguïté possible, l'op. 39 : « Il convient, cependant, [...] de dire franchement qu'on peut reprendre dans plusieurs compositions importantes de Valentin Alkan le développement anormal donné à plusieurs morceaux, sonates et concertos où le maître s'est complu à noyer sa pensée dans de longues improvisations. Nous avouons, malgré toute l'ingéniosité des combinaisons, ne pas comprendre les proportions abusives données à des idées accessoires, ces périodes superposées qui éternisent les péroraisons sans apporter d'effets nouveaux. Sous ces réserves qui ne s'adressent qu'au manque de concision et ne visent que l'équilibre harmonique de quelques œuvres, Alkan reste un maître dans la plus belle acception du mot. » Les longueurs évoquées ne correspondent pas aux concertos da camera, mais seulement à celui des études, op. 39 ; or, Marmontel estime dans son article que ce « concerto symphonie » est une « œuvre capitale, où l'artiste résume dans une suite de douze numéros caractéristiques ses hautes qualités de style, son individualité si énergique et si originale », noyant ainsi le concerto dans l'ensemble du recueil où il ne forme pourtant que les numéros 8 à 10.

Dans son article, Marmontel insiste également sur les qualités pianistiques d'Alkan, source de son écriture : « Malgré ses soixante-quatre ans, le grand artiste a conservé un jeu magistral ; ennemi déclaré du mauvais goût, son toucher ferme, précis, mesuré, a l'autorité et l'austérité qui conviennent à sa nature puritaine et convaincue ; il fuit soigneusement les formules bruyantes, mais sait se plier avec un art infini aux nuances si différentes de style des compositeurs qu'il interprète ». Poisot, dans son article de 1857, souligne aussi cette dimension. Il montre le soin apporté par Alkan aux ressources du piano qu'il cherche à adapter aux œuvres exécutées : dans sa séance de musique classique donnée dans les salons Érard, Alkan « avait fermé complètement le magnifique piano à queue », pour « imiter les instruments » du XVII^e siècle ; il ouvrit « le premier compartiment du piano » pour celle du XVIII^e siècle, puis « leva le couvercle dans toute son étendue » pour le XIX^e siècle, et termina par la toccata de Bach et un morceau religieux de sa composition, avec pédales. Une telle gradation obtint « un plein succès ». Cette attention annonce l'usage que fit Alkan du piano-pédalier dans ses petits concerts des années 1870.

Un tel respect de l'instrument serait souhaitable aujourd'hui : des recherches sur les relations entre les pianos du temps d'Alkan et l'écriture et les formes qui leur conviennent restent à mener. Elles permettraient de ne pas défigurer les œuvres et de mieux comprendre, par exemple, l'usage sobre des pédales, les qualités colorées et non pesantes des accords et textures dont de tels pianos permettent de restituer toute la richesse et la palette expressive. Les marteaux, avec leurs couches de feutre et de cuir, possédaient alors un moelleux permettant une gradation et une variété de l'attaque, aujourd'hui disparues. Les registres de la tessiture, mieux rendus et différenciés notamment par les cordes parallèles, ont laissé place à une plus grande homogénéité de timbre, d'attaques et de résonance, loin des possibilités expressives des pianos Érard ou Pleyel de l'époque d'Alkan. Pour les concertos, cela permettrait de mieux prendre en compte l'enjeu fondamental et décisif des rapports entre piano et orchestre, inhérents et essentiels au genre et à sa compréhension, et de mieux percevoir les stratégies mises en œuvre non seulement dans les rapports entre piano et orchestre mais aussi dans l'assimilation (et la restitution) de l'orchestre par le piano. De telles recherches permettraient assurément de redécouvrir dans toute leur originalité et leur justesse les œuvres, si singulières, d'Alkan.