

Vorwort

Die *Douze Études dans tous les tons mineurs* op. 39 von Charles Valentin Alkan (1813–88) nehmen in der so reichen Geschichte der Klavieretüde im 19. Jahrhundert eine Sonderstellung ein. 1857 im Pariser Verlag Richault erschienen und dem berühmten Musikgelehrten François-Joseph Fétis gewidmet, sprengt Opus 39 als Resultat eines sich über Jahre erstreckenden Entstehungsprozesses in mehrerlei Hinsicht die bis dahin geltenden Grenzen der Etüde. Dazu gehört auch Alkans Entscheidung, sieben der zwölf Etüden zu zwei Gruppen zusammenzufassen: Die in der vorliegenden Ausgabe neu edierten Nummern 4–7 bilden den Miniaturszyklus einer viersätzigen *Symphonie* mit einer Aufführungsdauer von mehr als 25 Minuten, welchem die Einheit der Nummern 8–10 in Gestalt eines monumentalen, fast einstündigen *Concertos* folgt. Schon allein aufgrund dieser beiden Blöcke markiert Opus 39 zusammen mit den Zyklen Frédéric Chopins und Franz Liszts einen Gipfel der Gattung Klavieretüde im 19. Jahrhundert. Ferruccio Busoni war dies noch bewusst, als er 1910 Alkan zusammen mit diesen beiden Komponisten sowie Robert Schumann und Johannes Brahms zu den fünf bedeutendsten Klavierkomponisten nach Beethoven zählte.

Es erscheint paradox, dass der Rang von Opus 39 erst seit wenigen Jahrzehnten von Pianisten und Publikum anerkannt wird. Doch gerade die einzigartigen, unverwechselbaren technischen und ästhetischen Eigenschaften von Alkans Klavierstil standen zusammen mit seiner Persönlichkeit einer positiven oder zumindest unvoreingenommenen Rezeption im Wege. Das einstige Wunderkind, dessen in den Pariser Salons gefeiertes Klavierspiel selbst seinen Freund Franz Liszt einschüchterte, wurde bald zum Eigenbrötler und hatte in späteren Jahren den Ruf eines menschenfeindlichen Pedanten. Nach einer für ihn kompromittierenden Affäre, aus welcher der uneheliche Sohn und spätere Pianist

Élie-Miriam Delaborde hervorging, zog sich der tiefgläubige Jude zunächst von 1839 bis 1844 und dann ab 1848 nach dem Scheitern seiner beruflichen Ambitionen für ein Vierteljahrhundert fast vollständig aus der Öffentlichkeit zurück. Als Inbegriff des gelehrten Musikers widmete Alkan sich nun ausschließlich dem Klavierunterricht, seinen Kompositionen sowie Talmudstudien und Bibelübersetzungen. Mit der Eröffnung der originellen Konzertreihe *Six petits concerts classiques* in der Salle Érard rief sich Alkan der Pariser Musikwelt ab 1873 wieder eindrücklich in Erinnerung. Und doch blieben seine Persönlichkeit und seine Musik der Mit- und Nachwelt ein Rätsel, zu welchem auch der bis heute ungeklärte Verbleib nahezu aller Skizzen und Autographie zählt.

Die *Symphonie*, deren Uraufführungsdaten nicht bekannt sind, ist in die tonale Gesamtarchitektur von Opus 39 eingebettet. Diese signalisiert die vollzogene Gleichberechtigung des Moll-Geschlechts mit dem Dur und weist, im Quintenzirkel abwärts schreitend, jeder der zwölf Etüden eine andere Moll-Tonart zu; nach dem vorzeichenfreien a-moll der eröffnenden Etüde, *Comme le vent*, folgen sechs Etüden mit aufaddierten $\flat$ -Vorzeichen. Mit der achten Etüde schlägt die Vorzeichnung enharmonisch um: Anstelle des mit sieben Vorzeichen versehenen, orthographisch kaum noch zumutbaren as-moll erscheint gis-moll. In den nachfolgenden vier Etüden wird dann umgekehrt jeweils ein weiteres $\sharp$ -Vorzeichen subtrahiert, bis mit der Nr. 12, *Le Festin d'Ésope*, e-moll erreicht ist (zu dieser Etüde siehe die Ausgabe HN 1394 im G. Henle Verlag). Als Abschluss der Reihe der Moll-Tonarten mit $\flat$ -Vorzeichen weckte die *Symphonie* nicht nur durch ihre manuellen Herausforderungen, sondern auch durch ihre thematische Ökonomie und rhetorische Leuchtkraft bereits früh das Interesse jener Pianisten, die sich auf Alkans Musik einließen. Seit der ersten (privaten) Gesamteinspielung durch den Busoni-Schüler Egon Petri im Jahr 1952 liegt sie inzwischen über zwanzigmal auf Tonträgern in teils exemplarischen Interpretationen vor; die Zahl der

online abrufbaren Konzertmitschnitte aus aller Welt wächst stetig.

Die *Symphonie* ist keine Nachahmung einer klassischen Orchester-Symphonie auf dem Klavier, wie sie im 19. Jahrhundert in populären, zumeist vereinfachten Klavierauszügen für den Hausgebrauch verbreitet war. Durch das Weiterrücken der Tonarten von c- über f- und b- nach es-moll ist sie überdies tonal nicht geschlossen. Auch wenn diese Verletzung der Gattungsnorm durch die Wahl bekannter klassischer Formmodelle kompensiert oder kaschiert wird, sind doch die Fliehkräfte individueller Gestaltungskunst stärker. So täuscht die Anmutung klassizistischer Strenge des Kopfsatzes, denn Alkan nimmt metrische Verrückungen und subtile musikgeschichtliche Anspielungen von Beethovens „Eroica“ (in der Paralleltonart Es-dur) bis hin zur ebenfalls in c-moll stehenden „Revolutions-etüde“ seines Freundes Chopin vor. Der nachfolgende Trauermarsch verschränkt in berührender Weise Melancholie mit Ironie und greift Mahler'schen Tonfällen vor. Im eigentlich viel zu schnellen Menuett verzerrt Alkan zusätzlich das wiederkehrende Thema des Kopfsatzes mittels Gegenrhythmen und asymmetrischer Phrasenbildungen, während er die übergreifende musikalische Keimzelle der kleinen Terz im pseudonaiven Trio für einen zauberhaften Kontrast nutzt.

Den pianistischen Kraftakt des als freier Sonatensatz gestalteten Presto-Finales, das mit einer barockisierenden Sprungfigur in Oktaven der linken Hand einsetzt, charakterisierte der amerikanische Alkan-Pionier Raymond Lewenthal als „Ritt in der Hölle“; demgegenüber verwies sein britischer Kollege Ronald Smith auf die hier waltende „strenge Logik eines unerbittlichen Prozesses“ (*The Piano Music of Alkan*, hrsg. von Raymond Lewenthal, New York 1964, S. XII, und Ronald Smith, *Alkan*, Bd. 2: *The Music*, London 1987, S. 126; Zitate im Original auf Englisch). Beide Aussagen treffen zu: Denn es handelt sich bei diesem Satz sowohl um eine virtuose Herausforderung ersten Ranges als auch – und dies gilt für die gesamte *Symphonie* – um die ingeniose Verwirk-

lichung einer kompositorischen Strategie, deren rhythmisch-metrische, harmonische und kontrapunktische Kühnheiten bereits auf das 20. Jahrhundert vorausweisen.

Ein herzlicher Dank gilt der Bibliothèque nationale de France, Paris, für die Bereitstellung der Quellenkopie sowie Maxwell Brown und Donald E. Manildi (International Piano Archives at the University of Maryland, IPAM) und Mark Viner (Alkan Society) für ihre wertvolle fachliche Unterstützung.

München, Frühjahr 2025
Wolfgang Rathert

Preface

The *Douze Études dans tous les tons mineurs* op. 39 by Charles Valentin Alkan (1813–88) occupy a special place in the rich history of the piano etude in the 19th century. Published in 1857 by the Parisian publisher Richault and dedicated to the famous music scholar François-Joseph Fétis, opus 39, as the result of a compositional process that extended over many years, in several respects bursts the boundaries of the etude prevailing up to that time. This also includes Alkan's decision to consolidate seven of the twelve etudes into two groupings: the newly edited numbers 4–7 in the present edition constitute the miniature cycle of a four-movement *Symphonie* with a performance duration of over twenty-five minutes, which is followed by the grouping of numbers 8–10 into the form of a monumental, nearly one-hour-long *Concerto*. Even when judged solely on the basis of these two blocks, opus 39, together with the cycles by Frédéric Chopin and Franz Liszt, represents a pinnacle of the 19th century piano etude genre. Ferruccio Busoni was still conscious of this when,

in 1910, he ranked Alkan, together with these two composers and with Robert Schumann and Johannes Brahms among the five most important piano composers after Beethoven.

It seems paradoxical that the status of opus 39 has been recognised by pianists and audiences only in the past few decades. Yet it was exactly the unique, unmistakable technical and aesthetic qualities of Alkan's piano style, together with his personality, that stood in the way of a positive or at least unbiased reception. The one-time child prodigy whose celebrated piano playing in the Parisian salons inspired the awe even of his friend Franz Liszt soon became a recluse, and in later years had the reputation of an unsociable pedant. After a compromising affair that resulted in his illegitimate son and later pianist Élie-Miriam Delaborde, the deeply religious Jew withdrew almost completely from public life, initially from 1839 to 1844 and then for a quarter of a century from 1848 after the failure of his professional ambitions. As the epitome of a scholarly musician, Alkan now devoted himself exclusively to piano lessons, to his compositions, and to Talmud studies and Bible translations. With the initiation of his novel concert series *Six petits concerts classiques* in the Salle Érard, Alkan impressively reminded the Parisian music world of his presence from 1873 onwards. Yet his personality and his music remained a mystery to his contemporaries and to posterity, a mystery that to the present day includes the unknown whereabouts of nearly all his sketches and autographs.

The *Symphonie*, of which the date of the première is unknown, is integrated into the overall tonal architecture of opus 39. The cycle symbolises the realisation of equality between the minor and the major genera and, descending in the circle of fifths, assigns a different minor key to each of the twelve etudes; after the signature-free a minor of the opening Etude *Comme le vent*, six etudes with increasing numbers of flat signs follow. With the eighth Etude, the signature shifts enharmonically: in place of a♭ minor with its orthographically barely

tolerable seven flats, g♯ minor appears. Conversely, in the following four etudes a further sharp sign is then subtracted in each case until e minor is reached with no. 12, *Le Festin d'Ésope* (for this Etude, see Henle edition HN 1394). As the conclusion of the series of minor keys with flats, the *Symphonie* early on aroused the interest of those pianists who engaged with Alkan's music, both through its manual challenges and its thematic economy and rhetorical brilliance. Since the first (private) complete recording in 1952 by Egon Petri, a student of Busoni, it has meanwhile been recorded over twenty times in sometimes exemplary interpretations; the number of concert recordings available online from all over the world is growing steadily.

The *Symphonie* is not an imitation of a classical orchestral symphony on the piano, as was widespread in the 19th century in popular, mostly simplified piano reductions for domestic use. Moreover, the shifting of keys from c minor via f minor and b♭ minor to e♭ minor means it is not tonally closed. Even if this violation of the norm of the genre is compensated for or concealed by the choice of well-known classical formal models, the centrifugal forces of individual artistic design are stronger. The impression of classical rigour in the first movement is deceptive, for Alkan takes metrical shifts and subtle music-historical allusions from Beethoven's "Eroica" (in the parallel key of E♭ major) up to the "Revolutionary Etude", also in c minor, by his friend Chopin. The succeeding funeral march interweaves melancholy with irony in a touching manner, and anticipates Mahlerian inflections. In the minuet, which is actually much too fast, Alkan additionally distorts the recurring theme of the first movement through cross-rhythms and asymmetrical phrasings, while in the pseudo-naïve trio he uses the overarching musical nucleus of the minor third to create a magical contrast.

The American Alkan pioneer Raymond Lewenthal characterised the pianistic *tour de force* of the Presto finale, which is structured as a free sonata form

and begins with a baroque-like leaping figure in octaves in the left hand, as a “wild ride *in hell*”; in contrast, his British colleague Ronald Smith referred to the “severe logic of an inexorable process” that prevails here (*The Piano Music of Alkan*, ed. by Raymond Lewenthal, New York, 1964, p. XII, and Ronald Smith, *Alkan*, vol. 2: *The Music*, London, 1987, p. 126). Both statements are true: for this movement is a virtuoso challenge of the first order as well as – and this applies to the entire *Symphonie* – the inventive realisation of a compositional strategy whose rhythmic-metrical, harmonic and contrapuntal audacities already point towards the 20th century.

Heartfelt thanks go to the Bibliothèque nationale de France, Paris, for providing copies of the source, and to Maxwell Brown and Donald E. Manildi (International Piano Archives at the University of Maryland, IPAM) and Mark Viner (Alkan Society) for their valuable specialist support.

Munich, spring 2025
Wolfgang Rathert

Préface

Les *Douze Études dans tous les tons mineurs* op. 39 de Charles Valentin Alkan (1813–88) occupent une place à part dans l’histoire si riche de l’étude pour piano au XIX^e siècle. Parues en 1857 chez la maison d’édition Richault à Paris et dédiées au célèbre musicologue François-Joseph Fétis, l’opus 39, résultat d’un processus de création qui s’est étendu sur plusieurs années, fait voler en éclat à bien des égards les limites de ce genre en vigueur jusqu’alors. La décision d’Alkan de réunir sept des douze études en deux groupes en fait aussi partie: les numéros 4 à 7, réédités dans

la présente édition, forment le cycle miniature d’une *Symphonie* en quatre mouvements d’une durée d’exécution de plus de 25 minutes, auquel succède l’ensemble des numéros 8 à 10, constituant une sorte de monumental *Concerto* de près d’une heure. Ne serait-ce qu’en raison de ces deux blocs, l’opus 39 représente, avec les cycles de Frédéric Chopin et de Franz Liszt, un sommet dans le genre de l’étude pour piano au XIX^e siècle. Ferruccio Busoni en était encore conscient lorsqu’en 1910 il compta Alkan et ces deux compositeurs, aux côtés de Robert Schumann et de Johannes Brahms, parmi les cinq compositeurs pour piano les plus importants après Beethoven.

Il semble paradoxal que la prééminence de l’opus 39 n’ait été perçue par les pianistes et le public que depuis quelques décennies. Mais ce sont précisément les caractéristiques techniques et esthétiques si singulières et incompatibles du style pianistique d’Alkan qui, associées à sa personnalité, ont fait obstacle à leur bonne réception ou tout au moins à une réception dépourvue de préjugés. L’ancien enfant prodige, dont le jeu de piano adulé dans les salons parisiens intimidait même son ami Franz Liszt, devint bien vite un solitaire pour recevoir plus tard la réputation d’un pédant misanthrope. Après une liaison compromettante dont naquit son fils illégitime et futur pianiste Élie-Miriam Delaborde, ce juif profondément croyant se retira presque complètement de la vie publique, d’abord de 1839 à 1844, puis à partir de 1848, après l’échec de ses ambitions professionnelles, soit pendant un quart de siècle. En tant qu’incarnation du musicien érudit, Alkan ne se consacra désormais qu’à l’enseignement du piano, à ses compositions ainsi qu’à des études talmudiques et des traductions de la Bible. Avec l’inauguration de la série originale des *Six petits concerts classiques* à la Salle Érard, Alkan se rappela de manière impressionnante à la mémoire du monde musical parisien à partir de 1873. Sa personnalité et sa musique demeurèrent pourtant une énigme de son temps et pour la postérité, à laquelle participe jusqu’à nos jours

l’absence de presque toutes les esquisses et autographes.

La *Symphonie*, dont les dates de première ne sont pas connues, s’inscrit dans l’architecture tonale globale de l’opus 39. Cette dernière marque l’accomplissement d’une totale égalité des genres mineur et majeur et attribue, en progressant dans le cycle descendant des quintes, à chacune des douze études une autre tonalité mineure; après le la mineur de la première Étude, *Comme le vent*, sans altération à la clef, suivent six études dotées de bémols toujours plus nombreux à l’armure. À la huitième Étude, le régime des altérations opère un renversement enharmonique: la tonalité de la^b mineur, avec ses sept bémols graphiquement presque insurmontables, est remplacée par celle de sol[♯] mineur. Dans les quatre études suivantes, disparaît, tour à tour, un autre dièse jusqu’à ce que le n° 12, *Le Festin d’Ésope*, rejoigne la tonalité de mi mineur (pour cette Étude, voir HN 1394 aux Éditions G. Henle). Au terme de la série des tonalités mineures dotées d’armures à bémols, la *Symphonie* suscita très tôt l’intérêt des pianistes qui se laissèrent séduire par la musique d’Alkan, non seulement par ses exigences techniques, mais aussi par son économie thématique et sa luminosité rhétorique. Depuis le premier enregistrement (privé) en 1952 de l’intégrale par Egon Petri, un élève de Busoni, elle a fait l’objet de plus de vingt enregistrements, dans des interprétations parfois exemplaires; le nombre d’enregistrements de concerts disponibles en ligne dans le monde entier ne cesse d’augmenter.

La *Symphonie* n’est pas l’une des imitations pour piano d’une symphonie classique pour orchestre telles qu’elles s’étaient répandues au XIX^e siècle dans des réductions pour piano à large diffusion et généralement simplifiées et destinées à l’usage domestique. La progression tonale, allant d’ut mineur à mi^b mineur en passant par fa et si^b mineur ne constitue pas un cycle tonal fermé. Même si cette entorse à la norme du genre se trouve compensée ou dissimulée par le recours à des modèles de formes classiques bien connues, les forces

centrifuges d'un élan créatif personnel n'en sont que plus fortes. Ainsi l'impression de rigueur classique du premier mouvement est trompeuse, car Alkan procède à des déplacements métriques et de subtiles allusions à l'histoire de la musique, de l'«Eroica» de Beethoven (dans le ton relatif de *Mib* majeur) jusqu'à l'étude, dite «Révolution», de son ami Chopin, également composée en *ut* mineur. La Marche funèbre qui suit, mêle de manière émouvante la mélancolie à l'ironie et préfigure certaines tournures quasi-mahleriennes. Dans le Menuet, en vérité bien trop vif, Alkan déforme en outre le thème récurrent du premier mouvement à l'aide de rythmes contraires et de phrases asymétriques, alors qu'il utilise la tierce mineure – son embryon musical – dans le Trio, d'une

feinte naïveté, pour créer un magique contraste.

Le pianiste américain Raymond Lewenthal, promoteur de l'œuvre d'Alkan, a caractérisé le tour de force pianistique du Presto final, conçu comme un libre mouvement de forme sonate, qui commence par un trait de saut presque baroquisant en octaves de la main gauche comme une «chevauchée *en* enfer»; son collègue britannique Ronald Smith, en revanche, a souligné la «logique rigoureuse d'un imperturbable processus» qui prévaut ici (*The Piano Music of Alkan*, éd. par Raymond Lewenthal, New York, 1964, p. XII, et Ronald Smith, *Alkan*, vol. 2: *The Music*, Londres, 1987, p. 126 ; citations en anglais dans l'original). Les deux affirmations ont leur pertinence: car il s'agit, dans ce mouvement, à la

fois d'un défi virtuose de premier ordre, mais aussi – et cela vaut pour l'ensemble de la *Symphonie* – de l'ingénieuse réalisation d'une stratégie de composition dont les audaces rythmico-métriques, harmoniques et contrapuntiques préfigurent déjà celles du XX^e siècle.

Nous remercions cordialement la Bibliothèque nationale de France, Paris, d'avoir mis à disposition une copie de la source, ainsi que Maxwell Brown et Donald E. Manildi (International Piano Archives at the University of Maryland, IPAM) et Mark Viner (Alkan Society) pour leur précieuses expertises.

Munich, printemps 2025
Wolfgang Rathert