Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 54 (2016)

Artikel: L'œuvre de Frédéric Kalkbrenner (1785-1849) et ses rapports avec Frédéric Chopin (1810-1849)

Autor: Audéon, Hervé

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858657

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

L'œuvre de Frédéric Kalkbrenner (1785-1849) et ses rapports avec Frédéric Chopin (1810-1849)

Hervé Audéon

Né à Cassel en 1785, Frédéric Kalkbrenner, naturalisé français, est le fils d'un musicien, employé au théâtre de la cour. Licencié, ce dernier arrive avec sa famille à Paris, sous le Directoire. Le jeune Frédéric, après avoir étudié avec son père, entre au Conservatoire de musique de Paris, nouvellement créé : il est admis dans la classe de piano d'André Mozin en 1797 avant de passer dans celles de Nicodami et de Jean-Louis Adam (le grand professeur d'alors, dont la classe prestigieuse fut ensuite tenue par Joseph Zimmerman puis Antoine Marmontel). Après deux années au cours desquelles il n'obtient qu'un second prix (derrière Zimmerman en 1800), Kalkbrenner reçoit enfin son premier prix en 1801. Il séjourne ensuite à Vienne, où il rencontre Haydn et Clementi – dont il est pianistiquement l'un des principaux continuateurs –, et revient à Paris en 1805 ; il s'y produit dans des concerts publics et débute une carrière d'enseignant. En 1814, il se rend à Londres où, en 1817, il s'associe avec Jean-Baptiste Logier, l'inventeur du chiroplaste – une double barre en bois qui aide les pianistes débutants à placer correctement leurs mains sur le clavier.[1] Outre ses concerts et publications, il donne beaucoup de leçons – allant jusqu'à faire construire une voiture spécialement aménagée, selon la comtesse de Bassanville, avec lavabo, réchaud et fauteuil –, et fréquente une clientèle fortunée, dont le duc de Wellington, auprès de laquelle il s'enrichit.[2]

1 Note des éditeurs : au sujet du chiroplaste, cf. l'article de Jean Haury dans ce volume.

2 [Thérèse Amédée Anaïs Lebrun, née Rigo, dite] comtesse de Bassanville (1803-1884), « Le salon de Kalkbrenner », in : *Les Salons d'autrefois. Souvenirs intimes par Mme la Comtesse de Bassanville*, 3e série, nouvelle édition, Paris, Librairie H. Aniéré, [1868], p. 234-235. Dans le même ouvrage, la comtesse brosse le portrait suivant de Kalkbrenner, p. 217-218 : « Cet artiste fut heureusement doué par la nature et toujours la fortune le traita en enfant gâté : ce fut un malheur sans doute, puisque ce succès constant lui donna une de ces vanités hors ligne qui souvent touchent au ridicule et toujours empoisonnent les qualités même les plus aimables et les meilleures. Son physique plaisait, quoiqu'il ne fût pas beau ; mais une distinction extrême et une tenue parfaite remplaçaient avec avantage ce qui lui avait été refusé du côté de la beauté. » Elle évoque aussi son caractère, p. 299 : « Kalkbrenner est mort en laissant un grand nom dans l'histoire de l'art, et un souvenir honorable dans la société parmi laquelle il a vécu. Mais il n'a laissé ni un regret ni un ami, car s'il eut du talent et de la science, sa vanité sans bornes et son amour démesuré du *moi* effacèrent toutes ses qualités aux yeux de ceux qui l'entouraient, et je vais vous dire quelle fut l'oraison funèbre de celui qu'il regardait comme le plus intime de ses fidèles. [...] ‹ Fritz est mort ! ... › s'écria-t-il avec stupeur, ‹ ah ! mon Dieu, qu'il va donc ennuyer là-haut les chérubins, si on lui donne au ciel la direction de l'orchestre. › Nouvelle preuve [...], qu'il vaut mieux être bon que brillant si l'on veut être aimé en ce monde. »

Il revient à Paris en 1824, auréolé de gloire, et s'associe l'année suivante à Camille Pleyel, rencontré à Londres, dans le cadre de la manufacture de piano Pleyel et Cie. Il épouse alors la fille du général d'Estaing, dont la mère était égyptienne (ses parents s'étaient rencontrés lors de l'expédition napoléonienne en Égypte) et ne cesse d'afficher des manières toutes aristocratiques que tourne en dérision la jeune génération des Liszt et Chopin ; il fréquente la meilleure société parisienne, dont la princesse de Vaudémont ou encore Talleyrand, qui le reçoit à Valençay. Dans son salon, il reçoit gens du monde, savants et artistes, dont Meyerbeer, Nourrit, Velutti, Garat, Herold, Prudent, Chaudesaigues… Il se produit régulièrement, notamment aux concerts de la célèbre Société des concerts du Conservatoire, depuis sa fondation en 1828, et publie une œuvre importante : entre 1800 environ et 1849, année de sa mort – il meurt quatre mois avant Chopin du choléra, en juin –, elle compte environ 200 numéros.[3]

Avant son arrivée à Paris le 5 octobre 1831, Chopin connaît déjà Kalkbrenner dont, en août 1824, il joue un concerto, très probablement le premier, op. 61, en *ré* mineur, créé à Londres le 5 mai 1823 et qui venait tout juste d'être publié en France, Angleterre et Allemagne.[4] Dans une lettre datée du 8 septembre 1825, Chopin signale à Jean Białobłocki la présence sur son piano, à Varsovie, d'œuvres de plusieurs compositeurs dont Kalkbrenner.[5] En août 1829, il rencontre à Prague Léopoldine Blahetka (1811-1887), pianiste et compositrice viennoise, élève de Czerny, Moscheles et Kalkbrenner.[6]

Si Chopin connaît plusieurs œuvres de Kalkbrenner, la principale est bien sans doute le premier *Grand Concerto*, op. 61, qui, nous le verrons, a certainement influencé le *Concerto* en *mi* mineur, op. 11, du jeune Polonais, publié en 1833 et dédié précisément à Kalkbrenner : expression sans doute de l'estime éprouvée alors pour le pianiste, plutôt que de reconnaissance pour lui avoir permis de donner son premier concert parisien, le 25 février 1832 – ce que pourrait laisser entendre l'anecdote de Wilhelm von Lenz qui, ayant demandé à Chopin si Kalkbrenner avait compris quelque chose à son *Concerto*, se serait vu répondre : « C'était à mes débuts à Paris. Kalkbrenner *régnait* en première place ; il fallait bien un peu lui faire la cour. »[7]

3 L'on manque cependant d'un catalogue précis et complet de son œuvre : Paul Dekeyser en avait réalisé un, resté inédit, et Hans Nautsch, *Friedrich Kalkbrenner. Wirkung und Werk*, Hamburg, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1983, (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 25), privilégie malheureusement les données bibliographiques allemandes.

4 Cf. la lettre de Chopin à sa famille du 19 août 1824, alors qu'il séjourne en Cujavie, d'où il rédige un journal parodique qu'il intitule *Courrier de Szafarnia*, dont les « Nouvelles de l'Intérieur » précisent : « Le 15 août de cette année : À la réunion musicale de Szafarnia, le sieur Pichon [Chopin] a fait étalage du concerto de Kalkbrenner devant plusieurs personnages et demi-personnages » (*Correspondance de Frédéric Chopin*, éd. et trad. par Bronislas Édouard Sydow, 3 vol., Paris, Richard-Masse, 1953-1960, vol. 1, p. 14).

5 *Ibid.*, vol. 1, p. 37.

6 *Ibid.*, vol. 1, p. 114, lettre à sa famille du 22 août 1829.

7 Wilhelm von Lenz, *Les Grands Virtuoses du piano : Liszt-Chopin-Tausig-Henselt : souvenirs personnels*, traduit et présenté par Jean-Jacques Eigeldinger, Paris, Flammarion, 1995, p. [157].

Lors de sa rencontre avec Kalkbrenner, l'enthousiasme est complet : Chopin écrit en novembre 1831 à son ami Kumelski à Berlin : « Je suis fort lié avec Kalkbrenner, le premier pianiste d'Europe. Tu l'aimerais certainement. C'est le seul auquel je ne sois pas digne de dénouer le cordon de la sandale. Les Herz, etc., sont, je t'assure, de simples fanfarons ; jamais ils ne joueront mieux. »[8]

On connaît ensuite la proposition de Kalkbrenner de prendre Chopin comme élève, le refus de ce dernier, motivé après l'avis recueilli de sa famille et de son ancien professeur Joseph Elsner qui vise pour son élève une place à l'Opéra, entre Mozart et Rossini.[9]

Il convient cependant de rappeler que le cours, ouvert dans les locaux Pleyel de la rue Cadet, quelques mois avant l'arrivée de Chopin et d'où sortiront les pianistes Camille Moke (future épouse de Camille Pleyel) ou Camille Stamaty, s'adressait à de futurs professeurs et non à des débutants. En effet, l'annonce parue dans la *Revue musicale* du 6 août 1831 précise les motivations, le but et l'organisation de ce cours :

> Depuis long-temps, les admirateurs du talent si pur, si classique de M. Kalkbrenner, c'est-à-dire tous les vrais amateurs de l'art musical, désiraient qu'il transmît à un certain nombre de jeunes professeurs les principes de son mécanisme d'exécution, le plus beau, le plus libre et le plus rationnel qu'il y ait eu jusqu' à ce jour dans l'art de jouer du piano. Ce mécanisme, dont les bases sont l'indépendance des doigts accompagnée de leur égale aptitude dans les deux mains, et l'art de tirer de l'instrument tout le volume de son qu'il est susceptible de donner et d'en modifier la qualité, ce mécanisme n'est autre que celui de Clementi, perfectionné dans quelques-uns de ses détails et enrichi de toutes les dernières découvertes en difficultés vaincues. Les avantages résultans de ses principes sont tels que ce n'est que par l'étude de ces mêmes principes que peuvent être développées les facultés les plus heureuses ; sans eux, l'agilité naturelle la plus rapide et le travail le plus assidu ne donnent que des résultats imparfaits. Si l'on n'était retenu par la crainte de porter atteinte à des réputations justement acquises à de certains égards, on pourrait citer des hommes forts distingués par leurs qualités naturelles qui n'atteindront jamais le but vers lequel ils s'élancent sans relâche, faute d'avoir connu et pratiqué ces principes dès leurs premières études.
>
> Les principes dont nous venons de parler, M. Kalkbrenner les a exposés dans une méthode qui ne tardera pas à paraître, et qui ne ressemble en rien aux autres méthodes de piano qui ont été publiées jusqu'ici. En la voyant, on sera étonné que tant de choses nouvelles, ou du moins inconnues, aient été renfermées dans un si petit volume : tels sont les avantages des principes généraux : ils s'appliquent à tout, et sont féconds en résultats bien qu'exprimés en peu de mots.
>
> Ne voulant point laisser imparfait le service qu'il rend à l'art, M. Kalkbrenner vient enfin de céder aux sollicitations dont il était entouré depuis long-temps, et a consenti à ouvrir un cours destiné à former quelques jeunes professeurs. Ce cours sera divisé en deux classes, l'une pour les femmes, l'autre pour les hommes. Il ne sera admis que quatre personnes dans chacune, et les élèves seront obligés de souscrire un engagement

8 *Correspondance de Frédéric Chopin*, vol. 2, 1954, *op. cit.* (cf. note 4), p. 17.

9 Pour un résumé de la situation, cf. Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin et Pleyel,* Paris, Fayard, 2010, p. 8 et suivantes.

contenant de certaines conditions que M. Kalkbrenner considère comme indispensables pour atteindre le but qu'il se propose. Il se réserve aussi de choisir parmi les personnes qui se présenteront celles que la nature aura organisées le plus convenablement pour l'exécution sur le piano. Le cours commencera au mois d'octobre prochain, chez M. Kalkbrenner, rue Cadet, n° 9.[10]

C'est donc à des pianistes confirmés que s'adresse ce cours : l'édifice pyramidal et commercial, expérimenté en Angleterre, doit permettre à Kalkbrenner de former de jeunes professeurs afin de leur déléguer son enseignement, de former ainsi davantage d'élèves, de vendre plus de pianos, etc. Parmi ces jeunes pianistes figure en bonne place le jeune Camille Stamaty, futur maître de Camille Saint-Saëns et de Louis Moreau Gottschalk.[11]

L'école promue par Kalkbrenner repose sur le jeu lié, hérité de Clementi : le guide-mains, perfectionnement du chiroplaste de Logier (1814), et commercialisé avec la *Méthode pour apprendre le piano-forté*, op. 108 (cf. Figure 2), doit permettre aux élèves d'obtenir un tel jeu lié par l'agilité des doigts, la souplesse du poignet et l'absence de tout mouvement du bras.[12]

Parmi les nombreuses descriptions du jeu de Kalkbrenner, retenons celles de Charles Hallé (1819-1895) et d'Antoine Marmontel (1816-1898). Dans une lettre à ses parents du 18 octobre 1836, Hallé explique :

> Dans le jeu de Kalkbrenner règnent une clarté, une netteté, une pureté étonnantes ; dans les gammes en octaves il possède une facilité et une précision énormes, spécialement à la main gauche ; en outre, il a une manière à lui de toucher le piano, en particulier dans les passages mélodieux, qui fait grande impression, mais que je ne puis vous décrire ; la raison s'en trouve tout simplement en ce qu'il garde ses doigts tellement près au-dessus des touches.[13]

10 «Nouvelles de Paris», in : *Revue musicale, publiée par M. Fétis*, 5e année, n° 26, Paris, 6 août 1831, p. 210.

11 A[ntoine] Marmontel, «Camille Stamaty», in : *Les Pianistes célèbres*, (*Silhouettes et Médaillons*, vol. 1), Paris, A. Chaix et Cie, 1878, p. 218, 221 : «Kalkbrenner prit d'ailleurs en grande affection son élève, qui se soumit avec la docilité d'un enfant au régime exclusif d'exercices spéciaux à mains posées. Les plus habiles virtuoses, en y comprenant Chopin, qui ont demandé des leçons à ce maître célèbre, ont dû se plier aux exigences de son mode d'enseignement, si parfait, du reste, au point de vue du mécanisme. Stamaty devint le bras droit, le suppléant toujours choisi. Kalkbrenner donnait peu de leçons en dehors de ses cours, et le professeur qu'il désignait était invariablement Stamaty, à qui peu d'années créèrent une des belles clientèles de Paris. [...] Il reflétait dans une tonalité un peu effacée les belles qualités de Kalkbrenner, sans en rendre tout à fait l'expression communicative, les audaces heureuses. En revanche, comme compositeur, Stamaty a été le représentant le plus autorisé de l'enseignement de Kalkbrenner, le continuateur de sa méthode si parfaite au point de vue du mécanisme, de l'indépendance des doigts et de l'irréprochable égalité du jeu.»

12 Note des éditeurs : pour plus de détails sur le guide-mains, cf. l'article de Jean Haury dans ce volume.

13 Cf. Charles Hallé, *Life and Letters of Sir Charles Hallé* [...], London, Smith, Elder & Co., 1896, p. 213-214 : «In Kalkbrenner's playing there reigns a clearness, a distinctness, and neatness that are astonishing ; in octave scales he has an immense facility and precision, especially in the left hand ; then he has a special mode of handling the piano, particulary in melodious

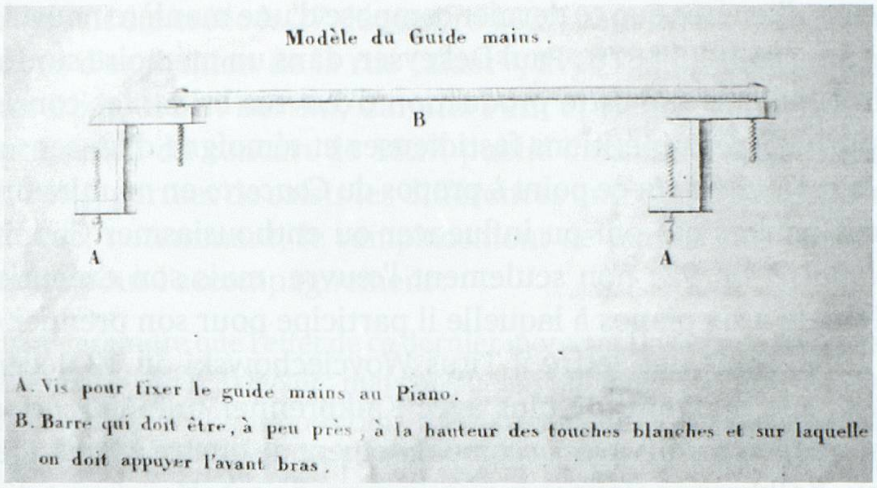


Figure 2. Frédéric Kalkbrenner, «Modèle du Guide mains [...] A. Vis pour fixer le guide mains au Piano. B. Barre qui doit être, à peu près, à la hauteur des touches blanches et sur laquelle on doit appuyer l'avant bras», in: *Méthode pour Apprendre le piano-forté à l'aide du Guide-mains*, seconde édition, Paris, I. Pleyel, s.d., p. 22.

D'après Marmontel:

> Le jeu du célèbre pianiste se modifia sous la puissante influence de Clementi, et Kalkbrenner devint bientôt lui-même un chef d'école, le maître le plus autorisé dans l'art d'enseigner. Le piano, sous ses doigts, prenait une sonorité merveilleuse et jamais stridente, car il ne cherchait pas les effets de force. Son jeu, lié, soutenu, harmonieux, d'une égalité parfaite, charmait plus encore qu'il n'étonnait; enfin, une netteté irréprochable dans les traits les plus ardus, une main gauche d'une bravoure sans pareille, faisaient de Kalkbrenner un virtuose hors ligne. Ajoutons que l'indépendance parfaite des doigts, l'absence des mouvements de bras, si fréquents de nos jours, nulle agitation de la tête ni du corps, une tenue parfaite, toutes ces qualités réunies, et bien d'autres que nous oublions, laissaient l'auditeur tout au plaisir d'écouter, sans le distraire par une gymnastique fatigante. La manière de phraser manquait un peu d'expression et de chaleur communicative, mais le style était toujours noble, vrai et de grande école.[14]

Le même auteur, pianiste, pédagogue et compositeur réputé, estime que l'œuvre mérite aussi l'attention: «Kalkbrenner a beaucoup écrit pour le piano. Ses compositions, d'une harmonie toujours très-correcte, irréprochable, bien dialoguées, d'une valeur égale aux deux mains, sont très-intéressantes à connaître et d'un travail fort utile.»[15]

L'engouement premier du jeune Chopin est certainement dû à la découverte de ces qualités de jeu et de la personnalité (imposante) de Kalkbrenner, peut-être aussi

passages, which makes a great impression, but which I cannot describe to you; the reason of it lies merely in that he keeps his fingers so closely over the keys.»

14 A[ntoine] Marmontel, «F. Kalkbrenner», in: *Les Pianistes célèbres* [...], *op. cit.* (cf. note 11), p. 100-101.

15 *Ibid.*, p. 101.

à la découverte d'œuvres que ce dernier compose d'une manière nouvelle et publie à partir des années 1825-1826 : Paul Dekeyser, dans un mémoire sur Kalkbrenner resté inédit[16], indique que cette production d'œuvres brillantes consiste, notamment, à supprimer des répétitions fastidieuses et témoigne d'un sens accru de la concision. Je reviendrai sur ce point à propos du *Concerto* en *mi* mineur de Chopin.

Parmi ces œuvres qui ont pu influencer ou enthousiasmer Chopin figure la *Grande Polonaise*, op. 92 : non seulement l'œuvre, mais son exécution dans sa version originale à six pianos à laquelle il participe pour son premier concert du 25 février 1832. Dans une lettre à Titus Woyciechowski du 12 décembre 1831, Chopin écrit : « Je donnerai de plus avec Kalkbrenner une *Marche suivie d'une Polonaise* pour deux pianos avec accompagnement de quatre autres. C'est quelque chose de fou. Kalkbrenner jouera sur un immense pantaléon (*pantalion*). J'aurai un petit piano monocorde mais dont le son porte loin comme les sonnettes des girafes. Quant aux autres instruments, ils sont grands et feront orchestre. Ils seront tenus par Hiller, Osborne, Stamati et Sowiński. »[17]

L'annonce de l'édition de l'œuvre à Paris, en 1828, précise que la rareté de pouvoir réunir six pianos a déterminé Kalkbrenner à arranger l'œuvre pour piano et cordes.[18] D'après le catalogue de Hans Nautsch[19], l'édition Probst à Leipzig, en 1828, propose bien le même effectif, mais porte le numéro d'opus 93 et le titre descriptif suivant, inscrit dans le sillage du rondo final du *Troisième concerto* pour piano de Steibelt : *Grande Marche, interrompue par un orage et suivie d'une polonaise pour pianoforte avec accompagnement de deux violons, alto et violoncelle, contrebasse ad libitum, dédiée à Nicolas Empereur de toutes les Russies.*

16 Je remercie Joël-Marie Fauquet de m'avoir communiqué cette information. Cf. aussi note 3.

17 Cité dans Jean-Jacques Eigeldinger, « Chopin et la manufacture Pleyel », in : Jean-Jacques Eigeldinger et Jacqueline Waeber (dir.), *Frédéric Chopin. Interprétations. Symposium international*, Genève, Droz, 2005, p. 92, où il est précisé : « Le mot *pantalion* (utilisé par Chopin uniquement dans ses lettres polonaises entre 1828-1831) est alors idiomatique en Pologne pour désigner un piano à queue. D'autre part en 1825 Pleyel avait déposé un brevet pour l'invention d'un piano carré unicorde, dont l'un des avantages était la facilité à l'accorder ; Claude Montal en parle dans *L'Art d'accorder soi-même son piano* (Paris, 1836), au reste dédié à Camille Pleyel. Enfin l'éventuel jeu de mots sur girafe fait allusion au piano vertical, dit *Giraffen-Flügel*, de mécanique viennoise et dont le meilleur facteur polonais de l'époque, Fryderyk Buchholtz, réalisa quelques exemplaires ; l'un d'entre eux se trouve actuellement déposé dans la maison natale de Chopin à Żelazowa Wola par le Musée National de Varsovie. Ce type d'instrument pouvait comporter un jeu de cloches à l'instar de certains grands pianos à queue de Conrad Graf » ou de Johann Fritz. Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin et Pleyel*, *op. cit.* (cf. note 9), p. 19, précise aussi que l'original en polonais porte « pantalion » et non pantaléon, et désigne un grand modèle à queue, d'environ 2,40 m (signalons que dans cet ouvrage, la lettre du 12 décembre est datée par erreur de 1830).

18 « Ce morceau est celui que M. Kalkbrenner avait composé pour six pianos, et qui a produit tant d'effet dans la soirée musicale donnée par MM. Pleyel et Cie au mois de décembre dernier. L'impossibilité de rassembler six pianos dans les salons ordinaires a déterminé M. Kalkbrenner à l'arranger sous la forme où nous l'annonçons », à savoir « avec accompagnement de deux violons, alto, violoncelle et contre-basse (*ad libitum*) » (« Annonces », in : *Revue musicale, publiée par M. F. J. Fétis*, tome 3, Paris, 1828, p. 359).

19 Hans Nautsch, *Friedrich Kalkbrenner* [...], *op. cit.* (cf. note 3), p. 224.

L'œuvre[20] avait été créée le 27 décembre 1827, peut-être à l'occasion de l'ouverture des salons d'exposition de la rue Cadet[21], avec Kalkbrenner, Camille Pleyel, Johann Peter Pixis, Henri Bertini, Camille Petit et Henri-Jean Rigel.

Le compte rendu du concert de 1827, publié dans la *Revue musicale* de François-Joseph Fétis, permet de saisir les différences entre les deux concerts de 1827 et de 1832 avec, notamment, le remplacement de pianos carrés par de grands pianos à queue pour l'accompagnement :

> On paraissait craindre que l'effet de ce dernier morceau [la *Grande Polonaise*] ne répondît pas à l'appareil qu'il exigeait ; mais on fut agréablement trompé. On peut affirmer que, sous le rapport de la composition, il est au rang de ce qu'on connaît de plus beau dans le genre instrumental. Un excellent piano à queue, joué par M. Kalkbrenner, dialoguait avec un piano *unicorde* qui était touché par M. Pleyel, et dont la voix pénétrante se mariait parfaitement avec celle du grand piano. Quatre pianos carrés à trois cordes accompagnaient. Il est bien regrettable que la difficulté de réunir tant de moyens d'exécution prive le public de ce bel ouvrage.[22]

Dans un article liminaire publié en 1850 dans le quinzième volume de sa *Bibliothèque classique des pianistes* qu'il consacre à Kalkbrenner, Fétis analyse l'œuvre de Kalkbrenner et souligne la prééminence de cette *Grande Polonaise* dans toute l'œuvre du pianiste-compositeur :

> La *Grande Polonaise*, œuvre 92, qu'on trouve en tête de ce recueil, est un des meilleurs morceaux de quelque importance écrits par Kalkbrenner dans sa manière moderne. Le début a de la largeur, bien qu'orné de traits brillants et délicats. Après l'introduction vient une marche qui n'a rien de remarquable ; mais la polonaise qui lui succède a de l'élégance et de l'entrain. Le développement en est chaleureux, et les traits sont agencés avec adresse, dans le but de produire de l'effet. A la page 22, on en trouve un en arpéges, dont la forme était nouvelle à l'époque où Kalkbrenner a écrit ce morceau. En somme, cette polonaise est encore, nonobstant les innovations introduites dans la musique de concert pour le piano depuis environ quinze ans, une des choses les plus favorables au succès d'un exécutant ; mais il exige beaucoup de clarté et de délicatesse dans le toucher. Toute la péroraison, depuis la page 29 jusqu'à la fin, est d'un rare brillant et d'un effet certain.[23]

20 Programmée lors des concerts des *Rencontres Internationales harmoniques* de 2010 dans la version avec cordes, seule connue aujourd'hui.

21 Cf. Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin et Pleyel, op. cit.* (cf. note 9), p. 20.

22 *Revue musicale, publiée par M. F. J. Fétis*, 1re année, tome 2, Paris, 1828, p. 550-551.

23 Fétis père [François-Joseph Fétis], « Kalkbrenner. Analyse de son style », in : *Œuvres choisies de F. Kalkbrenner, précédées d'une analyse raisonnée de ses ouvrages de piano*, Paris, Schonenberger, [1850], p. 6 (*Bibliothèque classique des pianistes*, vol. 15). Le volume contient l'édition des op. 92, 38, 36, 29, 52, 6, 83, 31, 23 et de la *Marche et air russe varié*. Pour ce qui concerne la composition, Fétis précise dans le même texte, p. 6 : « À vrai dire, Kalkbrenner n'est pas de ces compositeurs qui font école ; car il manque essentiellement d'originalité et d'inattendu ; mais dans sa musique légère, il y a des qualités de style qui lui sont particulières et qui font reconnaître sans peine ses ouvrages. Cette musique a d'ailleurs un grand mérite, considérée comme objet d'étude ; car elle est admirablement bien doigtée, et présente de belles combinaisons de traits dont les gammes sont la base ; avantage qui n'existe pas dans la musique nouvelle, parce

Voici ce trait de la p. 22 signalé par Fétis, pris ici dans l'édition originale :

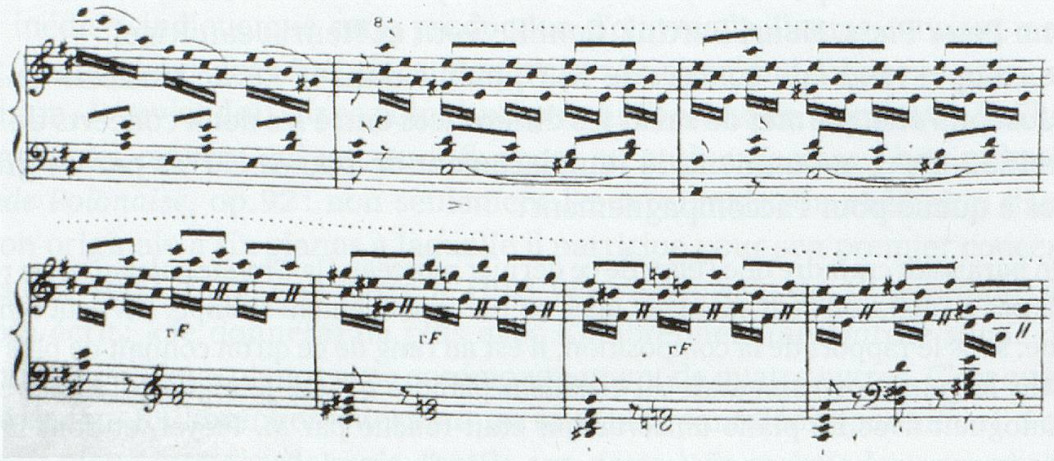


Figure 3. Frédéric Kalkbrenner, *Grande Polonaise précédée d'une Introduction et d'une Marche pour le Piano-Forté, avec Accomp[agnemen]t de deux Violons, Alto, Violoncelle et Contre-Basse ad libitum, dédiée à S. M. Nicolas, Empereur de toutes les Russies*, op. 92, Paris, Pleyel, [1828], p. 18 (partie de piano).

Mais la nouveauté du trait de 1827 n'est, semble-t-il, plus de mise en 1832 : Chopin, dans les *Variations sur «Là ci darem la mano»*, op. 2, composées également en 1827 et exécutées lors de son premier concert parisien, va déjà beaucoup plus loin que Kalkbrenner dans les difficultés techniques. Ainsi dans la 4me variation, avec des sauts dont Wilhelm von Lenz remarque pourtant que «Kalkbrenner bondissait de la sorte !»[24] :

que les arpèges en sont le principe, comme les gammes étaient le fondement de la musique de Clementi, de Cramer et Dussek. Plus jeune que ces maîtres pour les formes de la musique légère, plus hardi dans les combinaisons de ses traits, Kalkbrenner se rapproche davantage des tendances actuelles de la musique de piano, et semble être l'intermédiaire entre l'ancienne école et ces nouvelles tendances. Il est donc sous ce rapport une spécialité, et ses productions pourront rester encore longtemps dans le domaine de l'art, et seront toujours étudiées avec fruit par ceux qui voudront acquérir un beau mécanisme.» Fétis signale également, p. 7 du même texte, la parenté d'un thème de rondo avec celui du final du cinquième concerto de Beethoven : «Le rondo, œuvre 52 [dont] le thème a tant d'analogie avec celui du rondo du 5e concerto de Beethoven pour piano, qu'on serait tenté de croire qu'il a été pris simplement dans ce chef d'œuvre, pour être traité sous une forme plus concise et plus facile. Cependant la terminaison de la phrase principale est différente ; car elle finit sous la dominante, tandis que Beethoven termine sous la tonique.»

24 «Le style des variations [de l'op. 2] ne s'élève pas au-dessus des stéréotypes de Hummel, qui, telle une poule solidement ancrée au sol, réchauffe sous ses ailes les Moscheles, Kalkbrenner, Herz et autres Pixis, dont l'un ou l'autre sort de temps en temps pour pondre un œuf tout aussi inoffensif. Avec ses sauts, la quatrième variation (*con bravura* ?) a prêté un nombre incalculable de fois à ce genre d'écriture sans jamais produire rien d'intéressant. Kalkbrenner bondissait de la sorte !» (Wilhelm von Lenz, «Panorama de l'œuvre de Chopin en vue d'un catalogue critique», in : *Les Grands Virtuoses du piano* [...], *op. cit.* (cf. note 7), Annexe I, p. 162).

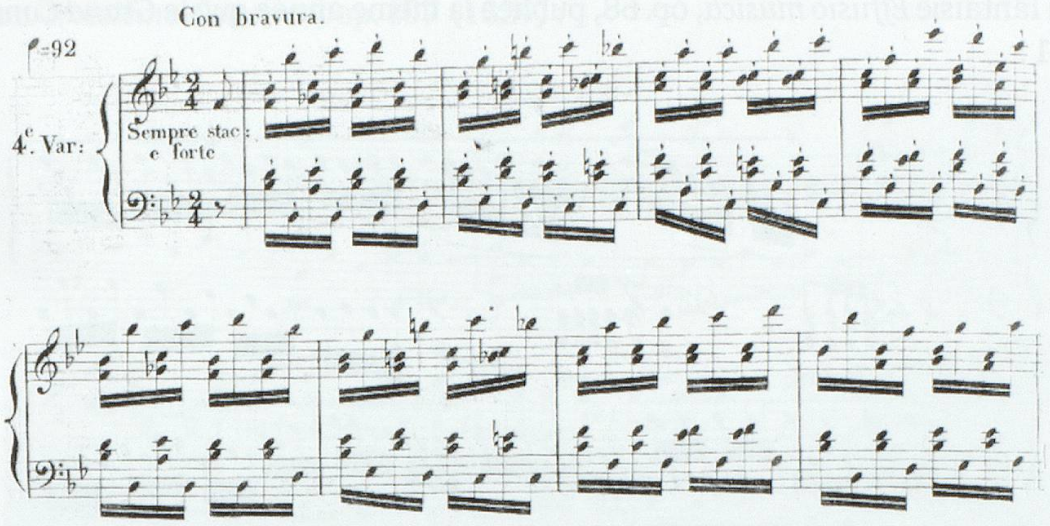


Figure 4. Frédéric Chopin, «*Là ci darem la mano*», *Varié pour le Piano-Forte*, op. 2, Paris, Maurice Schlesinger, [1833], p. 14, début de la 4me variation.

Ce qui n'est pas tout à fait exact : Chopin marque des extensions aux deux mains avec trois doigts et des intervalles moins aisés que ceux utilisés par Kalkbrenner ; je n'ai pas trouvé un tel type de trait chez Kalkbrenner ; en revanche, les « bonds » sont nombreux, à commencer par ceux du thème principal du *Grand Concerto*, op. 61 (1823) – ici à la fin du deuxième système – :

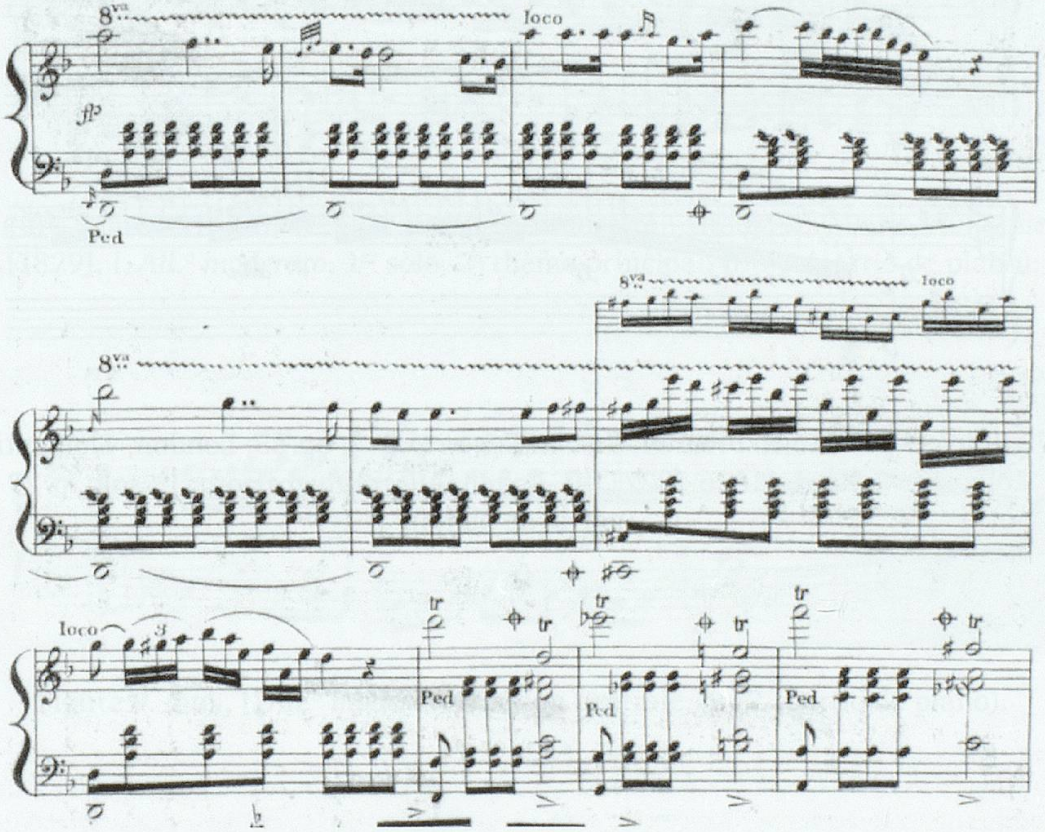


Figure 5. Frédéric Kalkbrenner, [*1er*] *Grand Concerto*, op. 61, Bonn et Cologne, N. Simrock, [1823], I. *Allegro maestoso*, réexposition, p. 16 (partie de piano).

de sa fantaisie *Effusio musica*, op. 68, publiée la même année que le *Grand Concerto*, op. 61 :

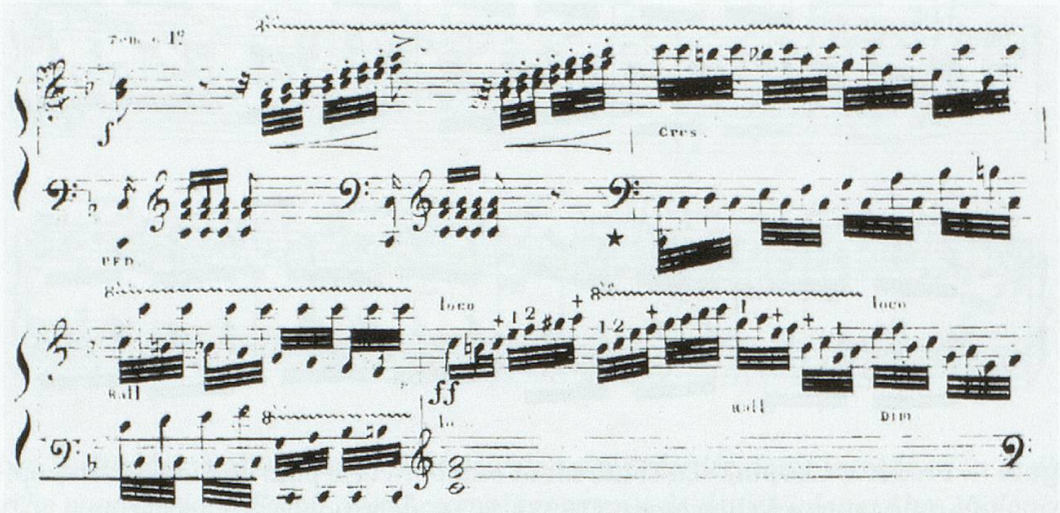


Figure 6. Frédéric Kalkbrenner, *Effusio musica, Grande Fantaisie*, op. 68, Paris, Henry Lemoine, [1823], *Molto adagio e espressivo*, p. 18.

d'un passage de son *Second Concerto*, op. 85 (1826-1827) :

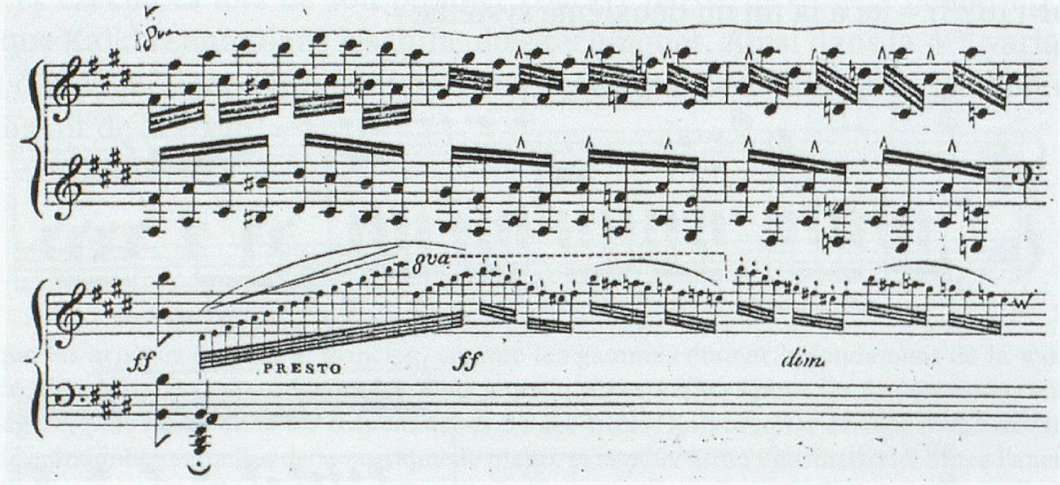


Figure 7. Frédéric Kalkbrenner, *Second Concerto* [...], op. 85, London, Clementi, Collard & Collard, [1826-1827], III. *Rondo, Allegretto grazioso*, 1er solo, p. 29 (partie de piano).

de son *Troisième Concerto*, op. 107 (1829) :

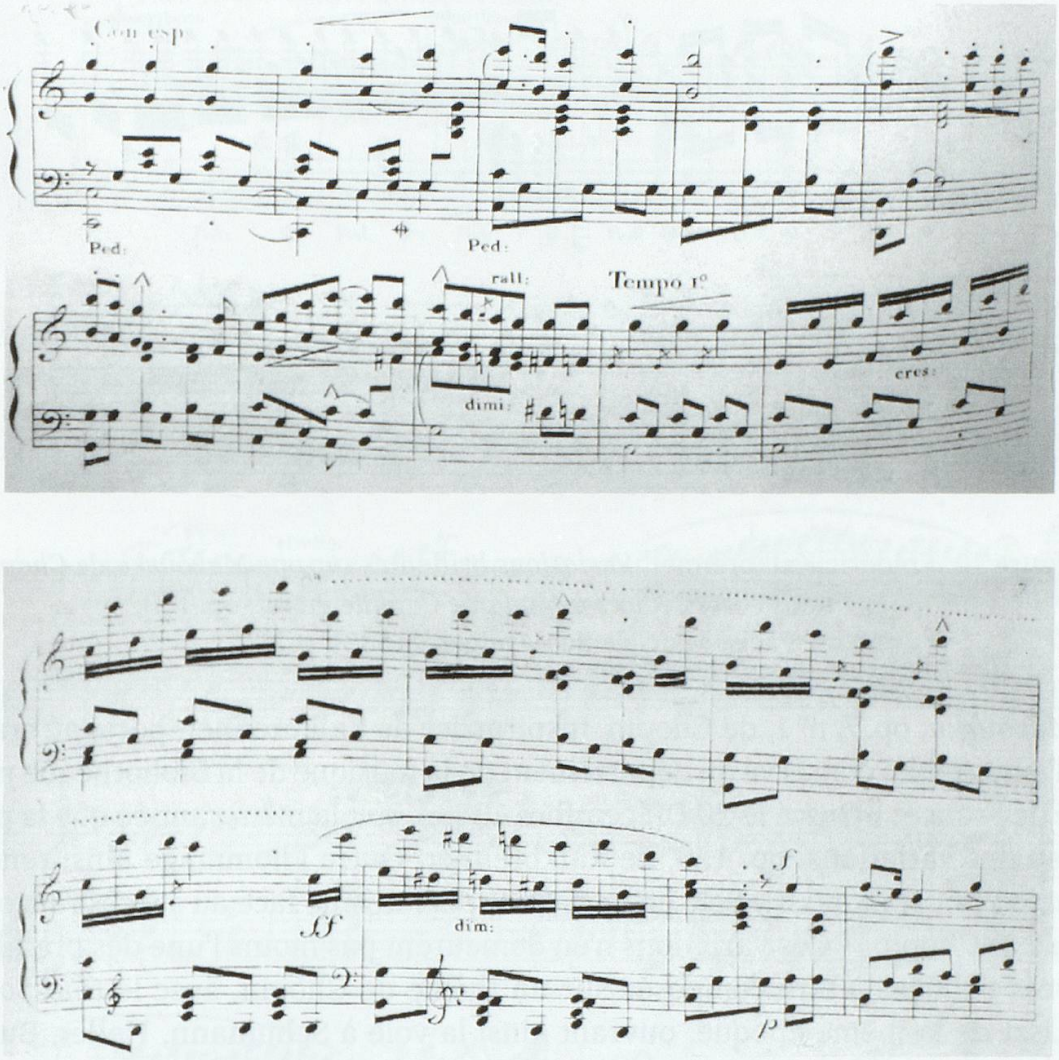


Figure 8. Frédéric Kalkbrenner, *Troisième Concerto* [...], op. 107, Paris, Aulagnier, [1829], I. *All.° moderato*, 1er solo, 2e thème principal, p. 6-7 (partie de piano).

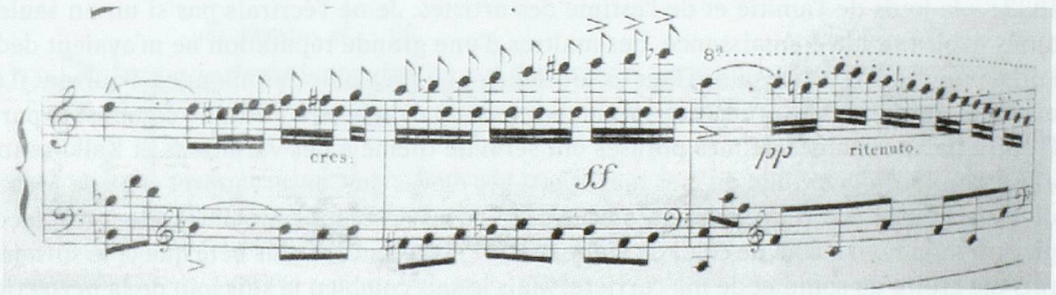


Figure 9. *Ibid.*, I. *All.° moderato*, section centrale, p. 12 (partie de piano).

ou encore de ses *Variations brillantes sur une Mazourka de Chopin* (1833) :

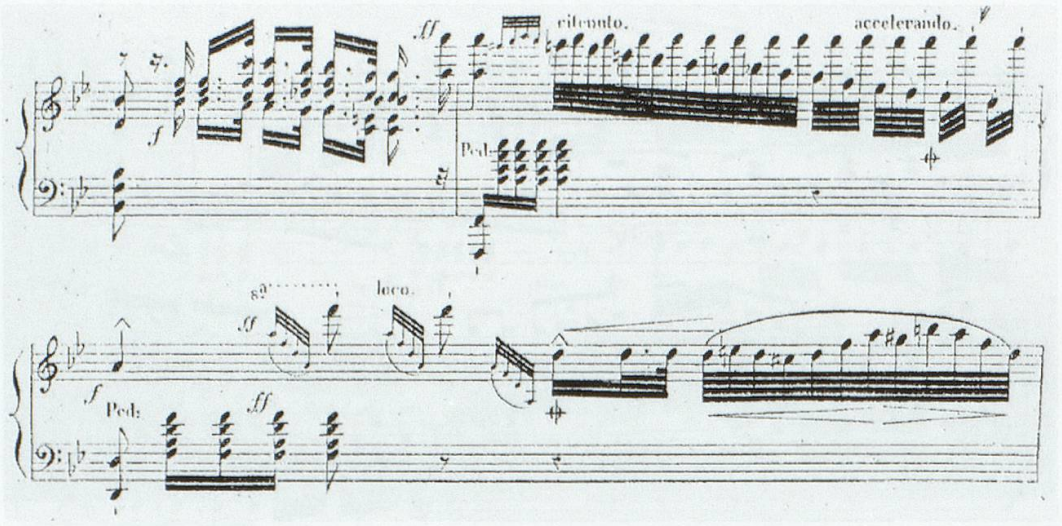


Figure 10. Frédéric Kalkbrenner, *Variations brillantes sur une Mazourka de Chopin pour Piano-Forté dédiées à Madame Camille Pleyel*, op. 120, Paris, Maurice Schlesinger, [1833], p. 2.

La *Mazourka*, op. 7, n° 1, de Chopin, inspiratrice de Kalkbrenner, porte au crayon sur l'autographe conservé au département de la musique de la Bibliothèque nationale de France : « Gravé le 20 D[écem]bre 1833 », soit la même année que la publication des variations, op. 120, de Kalkbrenner. Outre l'hommage ainsi rendu à l'ami, on pourrait aussi y voir un certain opportunisme face au succès rencontré alors par Chopin.[25] Ces variations n'en demeurent pas moins l'une des premières œuvres publiées à être composée sur un thème de Chopin, avec le *Duo-Sonate* de Liszt de la même époque, ouvrant ainsi la voie à Schumann, Heller, Busoni, Rachmaninov parmi d'autres.[26]

25 Succès dont parle Chopin dans une lettre à Dominique Dziewanowski, datée de Paris, mi-janvier 1833 : « Je jouis de l'amitié et de l'estime des artistes. Je ne l'écrirais pas si un an seulement après avoir fait ma connaissance, des maîtres d'une grande réputation ne m'avaient dédié de leurs œuvres sans même que je leur en aie dédiées au préalable des miennes. Pourtant il en est ainsi des dernières *Variations* avec accompagnement d'orchestre militaire composées par Pixis. D'autre part, certaines de mes phrases ont servi de thème à des variations et Kalkbrenner en a usé de la sorte avec une de mes mazurkas. Les élèves du Conservatoire, ceux de Moscheles, de Herz et de Kalkbrenner, en un mot des virtuoses accomplis me demandent des leçons et placent mon nom à côté de celui de Field. Bref, si j'étais encore plus bête que je le suis, je pourrais me croire au sommet de ma carrière. Mais je sais combien je suis loin de la perfection ; je m'en rends d'autant mieux compte que je vis dans la fréquentation constante des plus grands artistes et que je connais leurs faiblesses. Mais j'ai honte d'avoir écrit tant de balivernes. Je me suis vanté comme un enfant ou bien à la façon de celui qui, n'ayant pas la conscience nette, entreprend de se défendre avant même d'être attaqué. [...] Je dois donner aujourd'hui cinq leçons » (*Correspondance de Frédéric Chopin*, vol. 2, 1954, *op. cit.* (cf. note 4), p. 84-85).

26 Après Kalkbrenner, les compositeurs inspirés par les œuvres de Chopin sont notamment : Robert Schumann, *Variationen über ein Nocturne von Chopin* (*Nocturne* en *sol* mineur, op. 15, n° 3) (1835-1836) ; Stephen Heller, *Aux Manes de Frédéric Chopin, Élégie et Marche funèbre*,

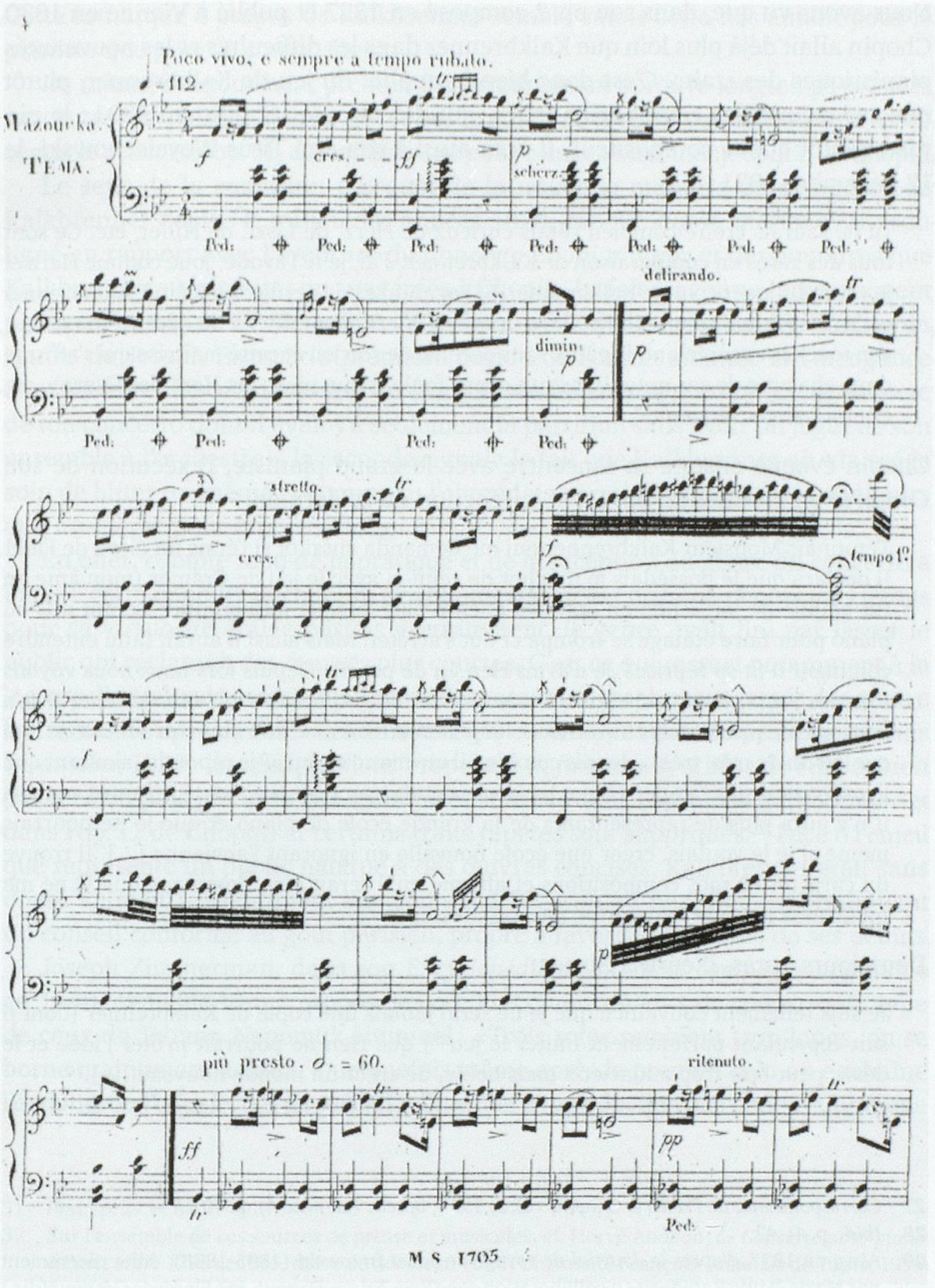


Figure 11. *Ibid.*, p. 4.

op. 71 (1850) ; Ferruccio Busoni, *Variationen und Fuge in freier Form über Fr. Chopins C moll Präludium* (*Prélude* op. 28, n° 20), op. 22 (1885, 1922) ; Serguei Rachmaninov, *Variations sur un thème de F. Chopin*, op. 22 (1903) ; Mili Balakirev, *Impromptu sur des thèmes de deux préludes de Fr. Chopin* (1907) ; Federico Mompou, *Variaciones sobre un tema de Chopin* (1938-1957, 1961).

Nous avons vu que, dans son op. 2 composé en 1827 et publié à Vienne en 1830, Chopin allait déjà plus loin que Kalkbrenner dans les difficultés et les nouveautés pianistiques des traits. C'est donc bien la qualité du jeu de Kalkbrenner, plutôt que ses trouvailles compositionnelles, qui dut fasciner Chopin en 1831 : le pianiste plutôt que le compositeur. Il écrit ainsi à son ami Titus Woyciechowski, le 12 décembre 1831 :

> Tu ne saurais croire combien j'étais curieux de Herz, de Liszt, de Hiller, etc. Ce sont tous des zéros en comparaison de Kalkbrenner. J'ai, je te l'avoue, joué comme Herz et je voudrais jouer comme Kalkbrenner. Si Paganini est la perfection même, Kalkbrenner est son égal mais d'une toute autre manière. Il est bien difficile de décrire son calme, son toucher ensorcelant, l'égalité sans pareille de son jeu et cette maîtrise qui s'affirme dans chacune de ses notes. C'est un géant foulant aux pieds les Herz, les Czerny, etc. et moi par conséquent.[27]

Chopin évoque ensuite sa rencontre avec le grand pianiste, l'exécution de son *Concerto* en *mi* mineur, op. 11, et la réaction de ce dernier :

> J'étonnais Monsieur Kalkbrenner qui me demanda aussitôt si j'étais un élève de Field. Il déclara que je possédais le toucher de celui-ci avec le jeu de Cramer (mon âme en fut emplie de joie). Elle en éprouva encore plus lorsque Kalkbrenner s'étant mis au piano pour faire étalage se trompa et dut s'arrêter. Mais aussi il aurait fallu entendre comment il fit sa reprise ! Je n'avais rien vu de pareil ! Depuis lors nous nous voyons tous les jours, je vais chez lui, il vient chez moi. Après m'avoir bien étudié, il m'a conseillé de prendre des leçons avec lui pendant trois ans, affirmant qu'il ferait de moi quelqu'un de très, très… Je sais combien il me manque, lui ai-je répondu, ajoutant que je ne voulais pas l'imiter et que trois ans c'était trop […]. Il a ajouté qu'après sa mort il n'y aura plus de représentants de la grande école de piano et que je ne pourrais, même si je le voulais, créer une école nouvelle en ignorant l'ancienne […]. Il trouve du caractère à mes compositions et affirme qu'il serait bien dommage que je ne me montrasse pas à la hauteur de mes promesses.[28]

Deux jours après, il écrit à Elsner :

> Je suis tellement convaincu que je ne serai jamais une copie de Kalkbrenner [dont il sait cependant parfaitement imiter le jeu[29]] que rien ne pourrait m'ôter l'idée et le désir, peut-être trop audacieux mais noble, de créer un monde nouveau […].[30]

27 *Correspondance de Frédéric Chopin*, vol. 2, 1954, *op. cit.* (cf. note 4), p. 40.

28 *Ibid.*, p. 41-42.

29 Ainsi en 1837, d'après le *Journal de voyage* de Jozef Brzowski (1805-1888), édité récemment par Marie-Paule Rambeau en collaboration avec Ewa Talma-Davous, in : Florence Gétreau (dir.), *Chopin e il suono di Pleyel*, Briosco, Villa Medici Giulini, 2010, p. 144-145 : [24 avril 1837] « Je lui ai fait remarquer que je n'avais pas encore entendu Kalkbrenner. ‹ Tu vas l'entendre ›, me dit-il, et il se mit à jouer du piano à la Kalkbrenner. Je pouvais faire confiance les yeux fermés à l'exactitude de la copie, car Chopin faisait merveille sous ce rapport, et moi, comprenant les œuvres de Kalkbrenner et appréciant son époque, j'avais la conviction que l'original devait être comme ça. »

30 *Correspondance de Frédéric Chopin*, vol. 2, 1954, *op. cit.* (cf. note 4), p. 52-53.

Cette remarque à propos de Kalkbrenner semble valoir cette fois autant pour le pianiste que pour le compositeur.

De même, l'engouement premier fut certainement éprouvé longtemps avant la rencontre : la question mérite d'être posée quant au modèle possible qu'a pu représenter le concerto, op. 61, de Kalkbrenner pour celui en *mi* mineur, op. 11, de Chopin.

Le sens de la concision qui qualifie la nouvelle manière de composer de Kalkbrenner depuis le milieu des années 1820, évoqué *supra*, mérite d'être souligné en rapport avec l'aventure du *Concerto* en *mi* mineur et des coupures que Kalkbrenner aurait faites ou suggérées à Chopin. Le fait est connu indirectement par deux lettres du 27 novembre 1831, l'une de Ludwica, sœur aînée de Chopin, l'autre de Joseph Elsner : la première parle « de l'outrecuidance et l'arrogance dont Kalkbrenner a fait montre en demandant un crayon pour biffer un passage de ton concerto dont il avait vu seulement la partition sans avoir pu juger de son ensemble à l'orchestre », la seconde signale le fait que Kalkbrenner ait « laissé le soin de biffer toi-même et comme tu l'entendais ce qui avait paru à ses auditeurs et à lui-même peut-être trop long ».[31]

En effet, compte tenu de la pratique et de la réception du genre du concerto à Paris à cette époque, la coupure s'explique aisément : critiqué depuis longtemps pour sa virtuosité étalée parfois gratuitement, le genre avait fini par lasser le public qui réclamait des œuvres plus courtes. C'est ce qui ressort notamment à la lecture d'articles de presse, mais aussi des rares autographes conservés des quatre concertos de Herold, datés des années 1810 et remaniés pour leurs éditions dans les années 1820 : les réexpositions proposent *in fine* une synthèse de l'exposition par le *tutti*, puis par le soliste (comme c'est le cas dans l'op. 61 de Kalkbrenner et dans l'op. 11 de Chopin) et certains traits répétés sont supprimés.[32] Face à l'enjeu que représente un public habitué à des œuvres concises, Kalkbrenner était sans doute animé d'un sentiment bienveillant à l'égard de Chopin en lui prodiguant un conseil conforme au goût parisien, propre à favoriser le succès de ses débuts.

Joseph Zimmerman, dans son *Encyclopédie du pianiste compositeur* publiée en 1840, explique bien à propos des premiers mouvements de concerto du type de ceux de Johann Nepomuk Hummel : « 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 rondo »[33], pratique

31 *Ibid.*, p. 27 et 37.

32 Sur l'ensemble de ces sources de presse et musicales, cf. Hervé Audéon, *Le Concerto pour piano à Paris entre 1795 et 1815*, thèse de doctorat, vol. 1, Université François-Rabelais de Tours, 1999. À propos de la vogue des formes brèves, le *Journal de l'Oise* s'exprime ainsi en 1834, au sujet des concerts du violoniste Lafont donnés à Beauvais et de son concerto pour violon n° 6 : « C'est une réponse aux partisans exclusifs de l'air varié, qui regardent le concerto comme un genre mort depuis long-temps, même pour les auditoires les plus avancés » (cité dans : « Nouvelles des Départemens », in : *Revue musicale, publiée par M. Fétis*, 8e année, n° 21, Paris, 25 mai 1834, p. 167).

33 Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman, *Encyclopédie du pianiste compositeur*, 3e partie, Paris, l'auteur, Troupenas et Cie, [1840], p. 48.

mise en œuvre par son élève Charles-Valentin Alkan dans ses deux concertos *di camera*, édités en 1832 et 1834, mais qui demeure beaucoup plus radicale que les coupures recommandées par Kalkbrenner à Chopin.

À cette époque, la question venait d'être ainsi évoquée par Fétis dans la *Revue musicale* du 5 février 1831, à propos du concert du Conservatoire du 30 janvier dans lequel Kalkbrenner venait de jouer un « solo de piano », peut-être *Le Rêve*, op. 113 :

> M. Kalkbrenner n'a point de rival en France dans l'art de jouer du piano. La perfection du mécanisme, l'habileté de la main gauche, la netteté de l'exécution dans les traits les plus difficiles, l'art de tirer du son de l'instrument, d'exprimer, de chanter, ne sauraient être poussés plus loin. Merveilleusement secondé par la bonté du piano de M. Pleyel qu'il a touché au concert du Conservatoire, il a excité le plus vif enthousiasme dans tout l'auditoire. La forme et la composition du solo qu'il a joué ont fait aussi beaucoup de plaisir ; ce genre de morceau me paraît remplacer avantageusement le concerto, à cause de l'unité de son plan et de sa brièveté.[34]

Reste à savoir si la ou les coupures proposées par Kalkbrenner ont ou non été effectuées par Chopin dans la version de 1833 de son *Concerto* en *mi* mineur que nous connaissons : en l'absence de source probante, je serais enclin à penser que non. En effet, deux passages du premier mouvement, dans le premier *tutti* et à la fin du premier solo, pourraient correspondre aux « coups de crayon rouge » proposés par Kalkbrenner, allant dans le sens de la concision car évitant des répétitions :

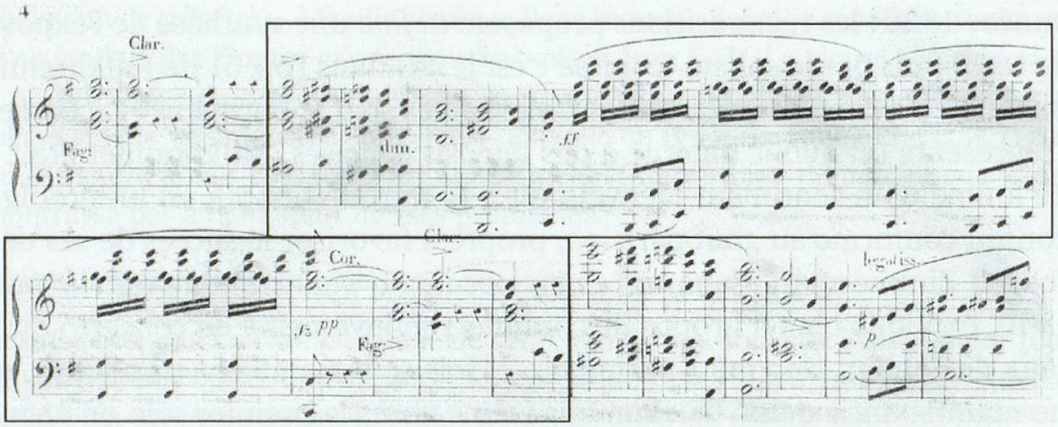


Figure 12. Frédéric Chopin, *Concerto Pour le Piano avec accompagnement d'Orchestre. Dédié à Monsieur F. Kalkbrenner*, op. 11, Paris, Maurice Schlesinger, [1833], p. 4 (partie de piano).

34 [François-Joseph] Fétis, « Concerts du Conservatoire de musique. Première séance (30 Janvier) », in : *Revue musicale, publiée par M. Fétis*, 5e année, nº 1, Paris, 5 février 1831, p. 8.

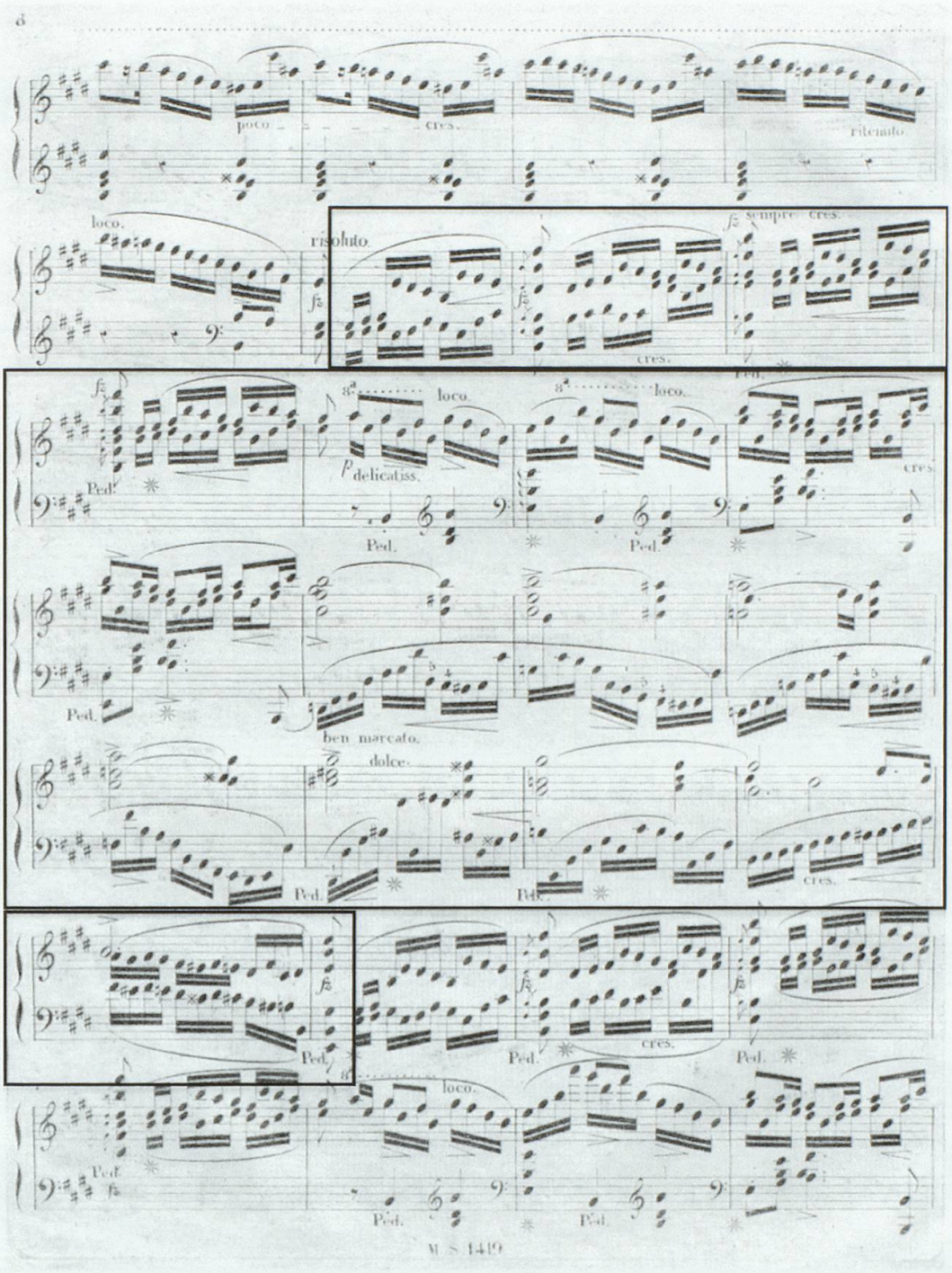
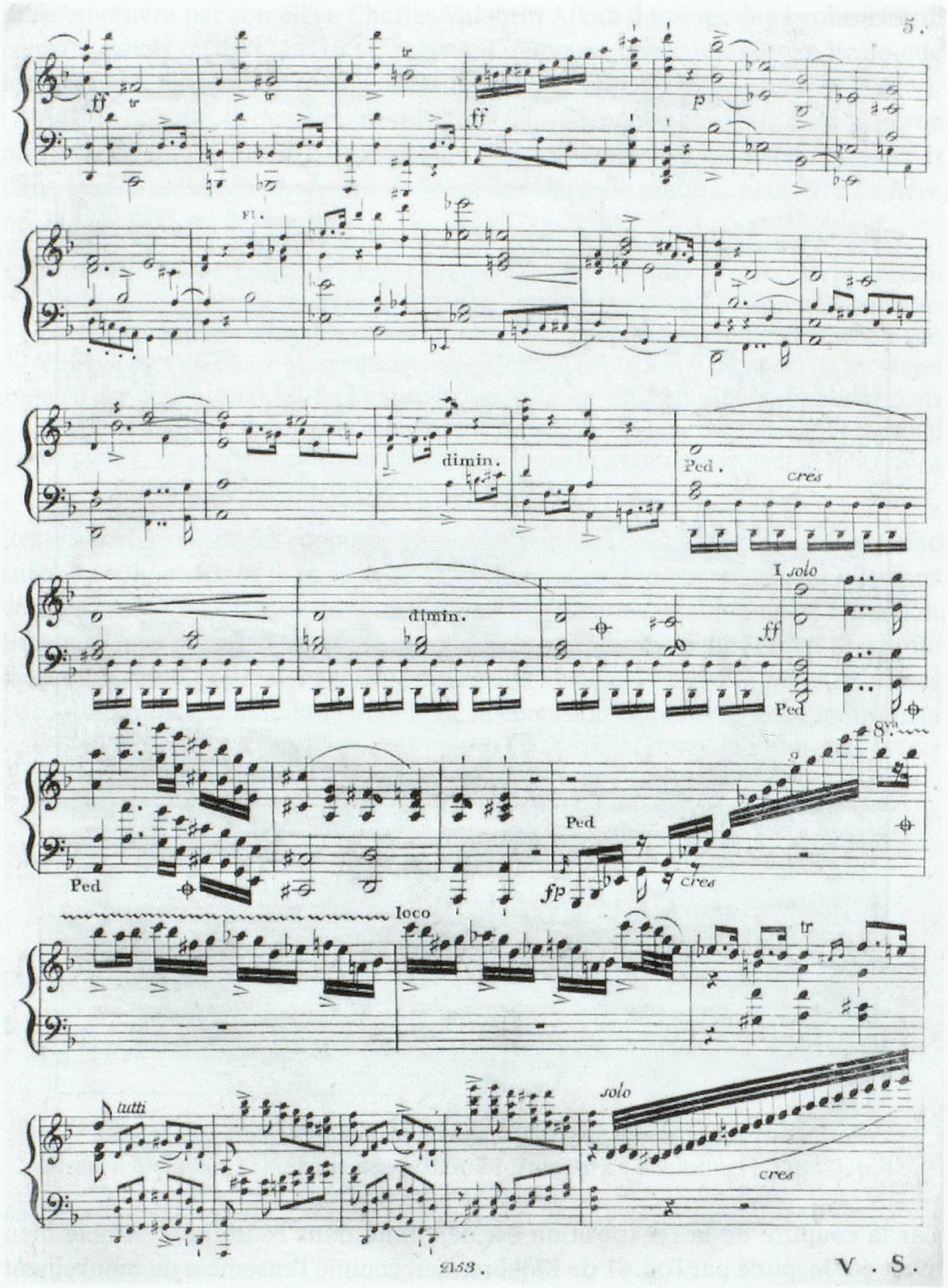


Figure 13. *Ibid.*, p. 6.

Car la coupure de la réexposition est déjà faite dans l'édition et semble bien avoir été inspirée par l'op. 61 de Kalkbrenner, comme l'ensemble du mouvement d'ailleurs : Hans Nautsch préfère ainsi assigner le rôle de modèle à Kalkbrenner plutôt qu'au *Grosses Concert* en *la* mineur, op. 85, de Hummel, plus éloigné de Chopin selon lui.[35]

35 Hans Nautsch, *Friedrich Kalkbrenner* [...], *op. cit.* (cf. note 3), p. 130-135.


5.
ff
tr
p
Fl.
dimin.
Ped.
cres
I solo
Ped
8va
fp
loco
tutti
solo
2153.
V. S.

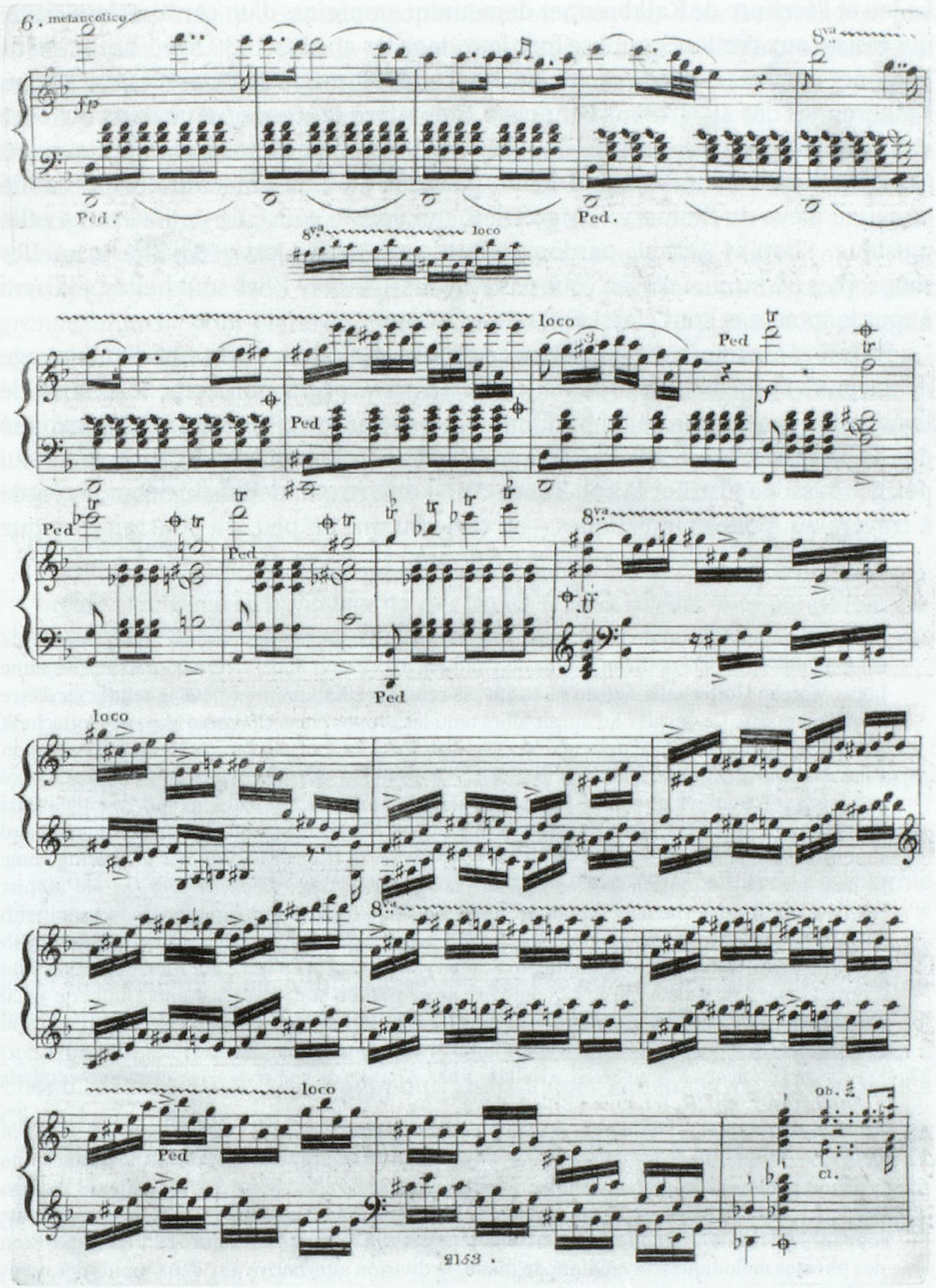


Figure 14. Frédéric Kalkbrenner, [*1er*] *Grand Concerto pour le Piano-Forte avec Accompag*[*nemen*]*t d'Orchestre dédié à S. M. Alexandre 1er Empereur de toutes les Russies*, op. 61, Bonn, N. Simrock, s. d., I. *Allegro maestoso*, première entrée du soliste, p. 5-6 (partie de piano). Le thème chantant en haut de la p. 6 est une inversion du thème principal avec lequel entre le soliste (p. 5, systèmes 4-5).

Le jeu et l'écriture de Kalkbrenner demeurent empreints d'un certain classicisme qui résiste aux tendances qui se font jour dans les années 1830 avec, notamment, Thalberg et Liszt : démodé rapidement après 1830, ce classicisme est invoqué par Kalkbrenner dès 1831 (dans l'annonce citée *supra* du cours parue dans la *Revue musicale*, cf. note 10), puis de nouveau en 1845 selon l'anecdote rapportée par Gottschalk au lendemain de ses débuts parisiens : Kalkbrenner aurait alors confié au jeune élève de Stamaty : « Mon Dieu, qui vous a conseillé de jouer une telle musique. Chopin ! Je vous pardonne tout juste ; mais Liszt et Thalberg, quelles rhapsodies ! Pourquoi n'avez vous pas joué mes pièces ? Elles sont belles, plaisent à tout le monde et sont classiques. »[36]

Fétis[37] et Marmontel[38] qualifient ce classicisme comme relevant d'un langage ayant pour fondement les gammes, et non les arpèges qui forment le style de la nouvelle école, représentée notamment par Thalberg. Ce classicisme invoqué par Kalkbrenner lui-même en 1845, et le refus corollaire d'un certain présent, lui permet aussi de justifier la cohérence d'une œuvre qui, depuis le début, navigue à travers les modes pianistiques – en caricaturant un peu, on pourrait dire que

36 En 1845, au lendemain de ses débuts chez Pleyel où il exécute le *Concerto* en *mi* mineur de Chopin, une *Fantaisie sur Sémiramide* de Thalberg et celle sur *Robert le Diable* de Liszt, le jeune Louis Moreau Gottschalk, âgé de seize ans, se rend chez Kalkbrenner pour le remercier d'être venu l'entendre. Ce dernier lui aurait alors tenu les propos cités. Cf. Louis Moreau Gottschalk, *Notes of a Pianist. The Chronicles of a New Orleans Music Legend*, éd. Jeanne Behrend, Princeton, Princeton University Press, 2006, p. 220-221 : « In 1844 [1845], then very young [16 ans], I gave in Paris a soirée to which all the illustrious pianists of the period were invited, among others Kalkbrenner. I played Chopin's Concerto in E Minor, Thalberg's Fantasia on *Semiramide*, and that of Liszt's on *Robert le Diable*. The next day I went to thank Kalkbrenner for having come to hear me. This attention softened a little the generally sour disposition of the old pianist, who did not forgive the new school for knowing something ; he took my hand and said with the air of majestic condescension, ‹The style is good ; as for the rest there is nothing astonishing ; you are my grandchild (alluding to Stamaty, who was his pupil), but for God's sake, who advised you to play such music ? Chopin ! I hardly pardon you ; but Liszt and Thalberg, what rhapsodies ! Why did you not play one of my pieces ? They are beautiful, please everybody and are classical ! ›. »

37 Fétis père [François-Joseph Fétis], « Kalkbrenner. Analyse de son style », in : *Œuvres choisies de F. Kalkbrenner, op. cit.* (cf. note 23).

38 Antoine Marmontel, « Thalberg », in : *Les Pianistes célèbres, op. cit.* (cf. note 11), p. 164 : « Le but poursuivi et atteint par l'illustre virtuose [Sigismond Thalberg] était de substituer à l'ancienne école du piano, où les effets brillants reposaient sur la rapidité des traits diatoniques et chromatiques, des formules nouvelles embrassant le clavier dans une plus grande étendue et développant le tissu harmonique de la basse la plus grave à la limite suraiguë. [...] La disposition des phrases mélodiques au médium du piano, la division alternative aux deux mains des notes saillantes permettant aux doigts forts de marquer le chant avec plus de fermeté, l'harmonie plus corsée, soutenue aux deux mains au moyen de basses profondes et d'arpéges rapides, tels sont en résumé les procédés adoptés par Thalberg, et mis en œuvre avec une ingéniosité sans pareille. [...] Les maîtres anciens et ceux dont le talent, l'originalité pouvaient se passer de ces effets nouveaux, ne changèrent rien à leur style et laissèrent passer cet engouement pour l'arpége. Herz, Chopin, Heller, Kalkbrenner ne modifièrent que fort peu leur façon d'écrire, mais toute la jeune école suivit Thalberg avec enthousiasme. Prudent, Kontski, Goria, Dœhler, Godefroid devinrent ses disciples ardents, les propagateurs de sa doctrine. »

Kalkbrenner s'inspire de nombreux pianistes ou d'œuvres dont il reprend les procédés novateurs ou œuvres à la mode en les adaptant à ses qualités propres : ainsi pour Johann Nepomuk Hummel dont la *Fantaisie,* op. 18 (vers 1805[39]), inspire l'*Effusio musica ou grande fantaisie,* op. 68 (1823, cf. Figure 6), Jan Ladislav Dussek dont la sonate en *fa* dièse mineur, *Élégie harmonique sur la mort de Son Altesse Royale le Prince Louis Ferdinand de Prusse,* op. 61 (1806), est sans doute à l'origine des *Regrets, élégie harmonique sur la mort de Son Altesse la princesse Charlotte d'Angleterre*[40], op. 36 (1817-1818), ou encore Carl Maria von Weber dont le *Concert-Stück* en *fa* mineur, op. 79 (1823), semble avoir inspiré *Le Rêve, grande fantaisie* pour piano et orchestre *ad libitum*, op. 113 (1831-1832). Chopin n'y échappe donc pas, mais sous une forme plus déclarée, avec les *Variations brillantes sur une Mazourka de Chopin,* op. 120 (1833, cf. Figures 10 et 11), et une autre petite pièce, la seule dédiée à Chopin dans l'œuvre de Kalkbrenner : une curieuse *Causerie de jeunes filles* (peut-être des élèves ?), offerte à Chopin en 1845, accompagnée de la lettre suivante :

> Cher Chopin,
> On dit que les petits cadeaux entretiennent l'amitié. J'espère que vous prêterez une oreille indulgente au bavardage de mes jeunes filles et qu'elles Vous prouveront que quoiqu'absent, ma pensée vous suit.
> Addio, carino.
> Fr. Kalkbrenner
> Le 31 janvier 1845.[41]

Cette lettre est l'avant-dernière en date des cinq connues adressées par Kalkbrenner à Chopin (les seules qui nous soient parvenues de leur correspondance) :

– celle du 28 novembre 1835 (invitation à dîner, avec « Litsz » [*sic*]) ;

– du 30 novembre 1842 (nouvelle invitation à dîner en famille, en compagnie d'un jeune élève, sans doute Carl Filtsch[42]) ;

– du 25 décembre 1845 (demande de conseils pour son fils Arthur qui veut jouer la *Sonate* n° 3 en *si* mineur, op. 58, de Chopin : soulignons que Kalkbrenner compose une ultime sonate, op. 177, cette même année, après un silence de presque vingt-cinq ans dans ce genre sérieux ; il la dédie cependant non pas à Chopin, mais à Thalberg, ce qui pourrait expliquer la dédicace de la *Causerie* à Chopin en contrepartie) ;

– et celle retrouvée plus récemment du 27 avril 1841 dans laquelle Kalkbrenner, au lendemain d'un concert de Chopin et après un autre de Liszt avec le *5e Concerto* de Beethoven, encourage le premier à « persévére[r] [...] dans cette manière

39 Cette *Fantaisie* de Hummel, morceau pour le prix de piano du Conservatoire en 1806, est encore étudiée dans cette école en 1837 par le jeune César Franck, dans la classe de Zimmerman, cf. Joël-Marie Fauquet, *César Franck*, Paris, Fayard, 1999, p. 104.

40 Épouse de Léopold de Saxe-Cobourg, futur roi des Belges.

41 *Correspondance de Frédéric Chopin*, vol. 3, 1960, *op. cit.* (cf. note 4), p. 190.

42 Identification proposée dans Jean-Jacques Eigeldinger, *L'Univers musical de Chopin*, Paris, Fayard, 2000, p. 268.

suave et délicieuse qui sera toujours préférée par les gens de bon goût à tout ce Robespierrisme d'exécution », ce dernier visant bien entendu Liszt. Chopin venait de jouer la *Ballade*, op. 38, le *Scherzo*, op. 39, les *Mazourkes*, op. 41, la *Polonaise*, op. 40, et, peut-être aussi, en bis, les études composées pour la *Méthode des Méthodes de piano*[43] : la *Causerie de jeunes filles*, qui peut être rapprochée de la deuxième de ces études, entend donc quatre ans plus tard persévérer elle aussi dans le genre suave et délicieux.

À défaut de l'hypothèse – impossible – d'un remerciement pour les conseils sur sa *Sonate*, op. 58, demandés en décembre 1845, le cadeau de janvier de la même année demeure énigmatique. S'agit-il d'un simple hommage ? La *Causerie*, sous son aspect « facile », ne l'est pas tant que cela, exécutée au mouvement demandé (*All*[*egre*]*tto quasi Andantino*, avec l'indication métronomique de 92 à la noire pointée) ; elle contient, à la fin, un dépassement d'octave de la main gauche en extension, et une manière toute chopinienne de conclure, justifiant son sous-titre de « Pensée fugitive » (voir Figure 15).

Cette pièce témoigne des valeurs communes et partagées par les deux pianistes, de cette « manière suave et délicieuse » qui, certes, n'exclut pas les progrès.

Le classicisme de Kalkbrenner doit aussi être perçu au travers de sa relation aux musiques du passé, et de leur assimilation : avec Adam et Clementi, ses professeurs, Kalkbrenner a connu et perpétué l'inspiration de Johann Sebastian Bach ou de Domenico Scarlatti (rappelons que Clementi et Adam publient ces compositeurs dans leurs ouvrages didactiques au tournant du XIXe siècle), comme dans ses *Préludes*, op. 88 (vers 1827 ; ceux de Chopin, op. 28, sont publiés en 1839), ou dans ses *Études*, op. 108 (1831) ou op. 126 (*12 Études préparatoires*, composées en 1834-1835 puisque celles de l'op. 108 étaient jugées trop difficiles pour faire suite à la *Méthode pour Apprendre le piano-forté*). Kalkbrenner est aussi l'un des premiers à jouer un concerto de Mozart en public à Paris depuis les exécutions au Concert spirituel dans les années 1780. Pour ce faire, outre la composition d'un nouveau point d'orgue (c'est-à-dire une cadence), il arrange et met au goût du jour le *Concerto* en *ut* majeur, K. 503, donné aux concerts du Conservatoire le 27 avril 1828 : il orne certains chants et allonge des traits pour qu'ils correspondent à l'étendue des nouveaux claviers. Ce rapport à Mozart (que Chopin admirait sous les doigts de Camille Pleyel lorsqu'il jouait avec lui à quatre mains et dont il disait qu'il n'y avait plus alors que lui « qui sache jouer Mozart »[44]) mérite d'être souligné, car il livre un aspect nouveau de la musique de Mozart, telle qu'elle pouvait être admise en 1828 et que Chopin a pu l'entendre. Voici un extrait de l'édition de l'arrangement du K. 503 par Kalkbrenner, qui montre l'acclimatation des mélodies ornées au goût italien de 1828 et celle des traits aux nouveaux ambitus des pianos

43 François-Joseph Fétis et Ignace Moscheles, *Méthode des Méthodes de piano*, Paris, Schlesinger, 1840.

44 Ernest Legouvé, *Soixante ans de souvenirs*, 1re partie, Paris, Hetzel et Cie, 1886, p. 375 : « Chopin disait souvent : ‹ Il n'y a plus aujourd'hui qu'un homme qui sache jouer Mozart, c'est Pleyel, et quand il veut bien exécuter avec moi une sonate à quatre mains, je prends une leçon › . »

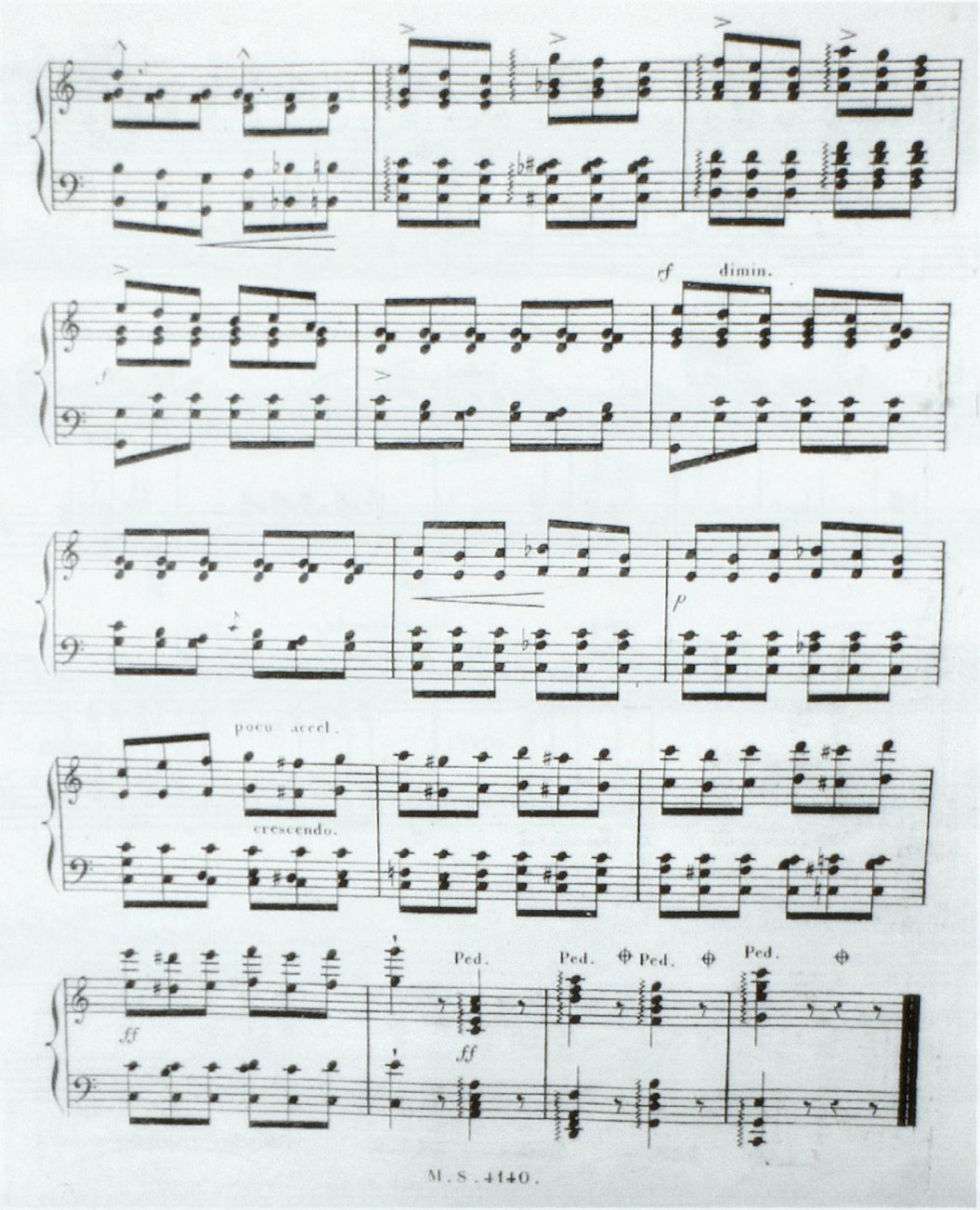
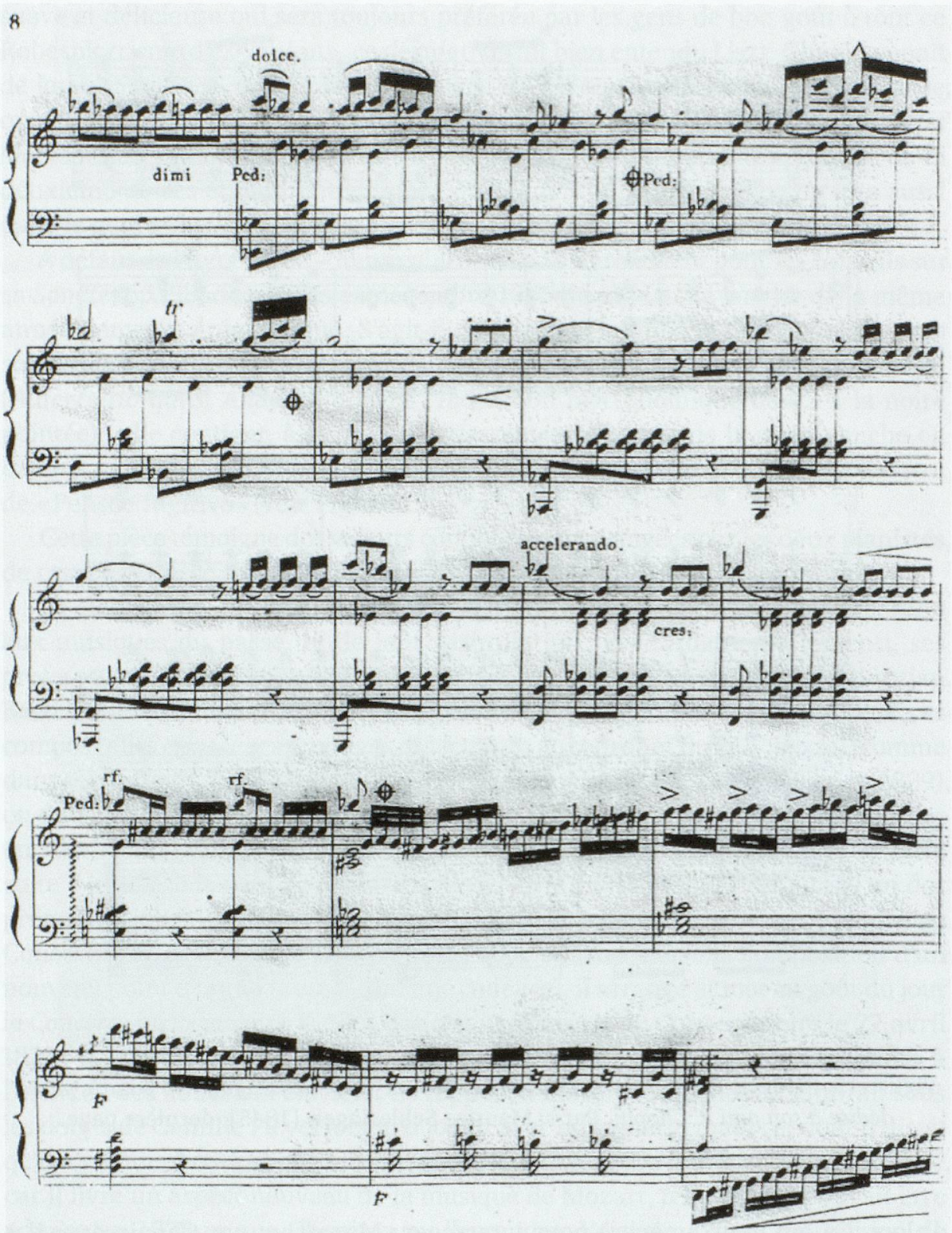


Figure 15. Frédéric Kalkbrenner, *Causerie de jeunes filles. Pensée fugitive pour le piano dédiée à son ami F. Chopin*, Paris, Maurice Schlesinger, [1845], dernière page.

d'alors. Ce qui nous amène à nous interroger : Mozart vu par Chopin était-il à l'image du Mozart revu par Kalkbrenner (voir Figure 16) ?

L'annonce de la publication du concerto dans la *Revue musicale* de Fétis, en 1829, ne laisse aucun doute sur les intentions de l'arrangeur et les exigences du public :

> L'habitude que les pianistes de l'époque actuelle ont acquise de vaincre les plus grandes difficultés, et celle que le public a contractée d'entendre beaucoup de notes jouées dans le mouvement le plus rapide, sont causes de l'espèce de dédain où la belle musique de l'ancienne école est tombée. Haydn et Mozart, voire même Dussek et Clementi, ne sont


8
dolce.
dimi
Ped:
Ped:
tr
accelerando.
cres:
rf.
rf.
Ped:
f
f

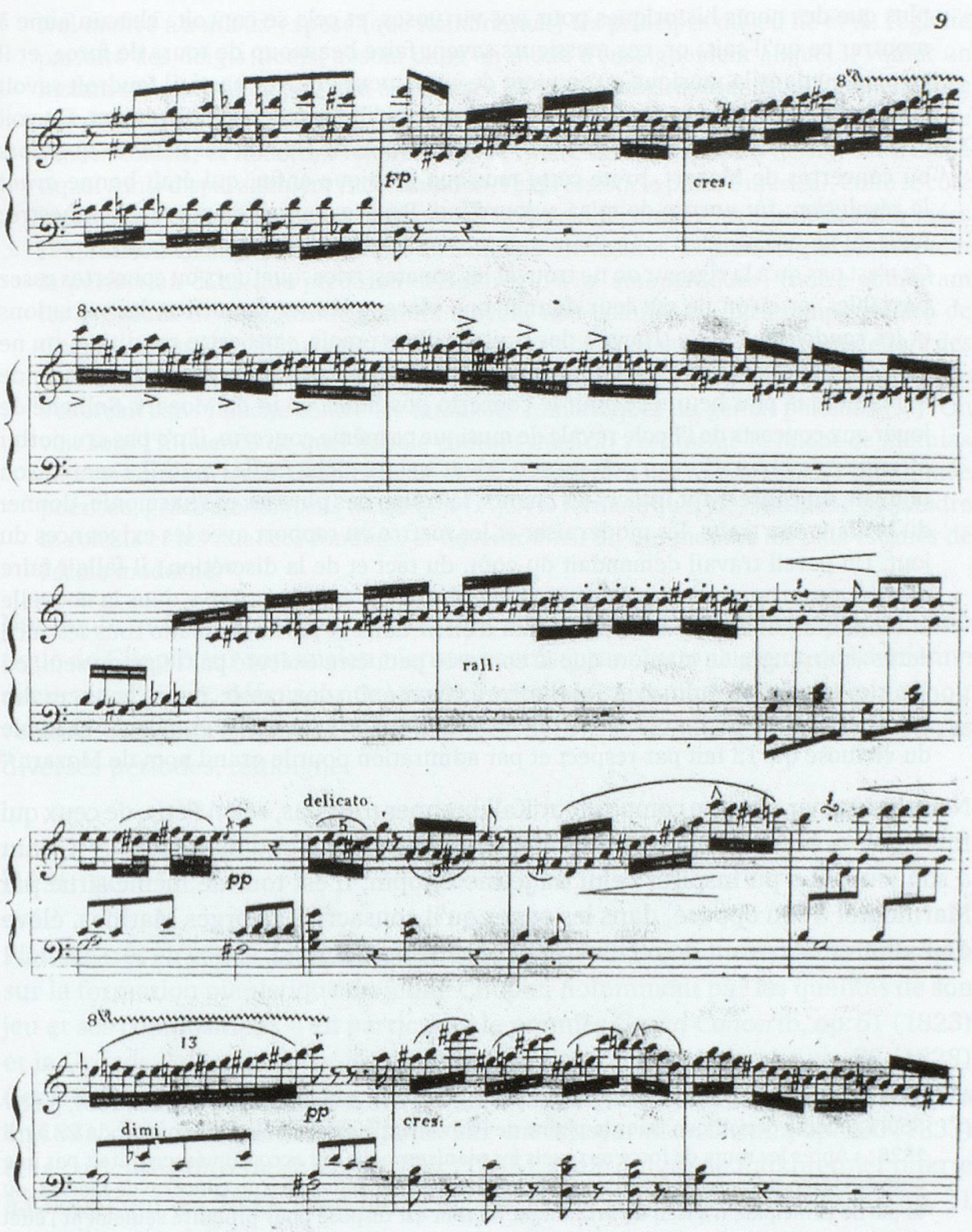


Figure 16. *Grand concerto posthume pour le Piano-Forté, avec Accomp[agnemen]t d'Orchestre, ad libitum, par Mozart, arrangé pour les Pianos à 6 Octaves avec un Point d'Orgue et exécuté à Paris au Concert de l'Ecole R[oya]le de Musique par F. Kalkbrenner*, Paris, Pleyel, [1828], p. 8-9 (partie de piano). L'autographe de la partie de piano, daté de juin 1828, est conservé au Département de la musique de la Bibliothèque nationale de France sous la cote Ms 19575 ; Kalkbrenner y précise sur la page de titre : « Envoyé à son ami Zimmermann [*sic*] qui lui avait demandé de son écriture. »

plus que des noms historiques pour nos virtuoses, et cela se conçoit : chacun aime à montrer ce qu'il sait ; or, ces messieurs savent faire beaucoup de tours de force, et il y en a peu dans la musique qu'on vient de citer ; pour en tirer parti, il faudrait savoir chanter avec expression sur le clavier, et c'est ce qu'ils ignorent complètement. On voit donc qu'il n'était pas possible que ces vieilles sonates de Haydn, ces pauvres quatuors ou concertos de Mozart, toute cette musique gothique enfin, qui était bonne *avant la révolution*, fût encore de mise aujourd'hui. Beethoven brille encore à l'orchestre ; mais au piano, néant.

Ce n'est pas qu'à la rigueur on ne trouvât les sonates, trios, quatuors ou concertos assez passables, et qu'on ne pût leur donner une place après les fantaisies, les variations et les *rondoletti*, s'il s'y trouvait des traits brillans ; mais, sans cette condition, on ne peut les admettre. Eh bien ! ce qu'on demande, M. Kalkbrenner vient de le faire de la manière la plus heureuse pour le concerto posthume en *ut* de Mozart. Sollicité de jouer aux concerts de l'École royale de musique ce même concerto, il n'a pas cru porter atteinte à sa réputation en prêtant son talent à cette tâche facile ; mais il a senti qu'on pouvait, en conservant intacts les chants, la coupe des phrases et l'harmonie, donner du brillant aux traits, les moderniser et les mettre en rapport avec les exigeances du jour. Un pareil travail demandait du goût, du tact et de la discrétion ; il fallait faire assez et pas trop ; tout ce qu'on pourrait désirer à cet égard se trouve dans la nouvelle édition, qui joint à ces avantages celui d'offrir dans la partie de piano tous les tutti écrits et arrangés de manière que le concerto peut être exécuté par le piano seul, ou avec le quatuor, ou enfin avec l'orchestre à volonté. On doit croire, pour l'honneur des amateurs de piano, que ce travail ne sera point perdu, et qu'ils prendront exemple du virtuose qui l'a fait par respect et par admiration pour le grand nom de Mozart.[45]

Nous l'avons vu, comme compositeur Kalkbrenner n'est pas, selon Fétis, de ceux qui font école, « car il manque essentiellement d'originalité et d'inattendu ».[46] Quant à son jeu, s'il a pu inspirer celui du jeune Chopin, il est tout de même situé par Marmontel à son opposé, dans les pages qu'il consacre à Georges Mathias, élève de Kalkbrenner avant de recevoir les conseils de Chopin :

45 « Annonces », in : *Revue musicale, publiée par M. F. J. Fétis*, 2e année, tome 4, Paris, 1829, p. 359-360. Le même périodique, sous la plume de Fétis, avait ainsi commenté le concert du 27 avril 1828 : « Après les tours de force auxquels les pianistes nous ont accoutumés, ce n'était pas une entreprise médiocrement difficile que de vouloir faire de l'effet avec un concerto de Mozart, où la partie principale n'a rien de brillant, et où tout est disposé pour produire seulement l'effet d'un beau morceau de musique, dans lequel tous les instrumens prennent part à l'intérêt. Pour résoudre un pareil problème, il fallait un talent comme celui de M. Kalkbrenner, pour qui l'art de chanter sur le piano est aussi facile que celui d'accumuler les traits et de les vaincre. Je l'avoue, depuis Dussek, je n'avais rien entendu qui approchât de la perfection que M. Kalkbrenner a déployée dans cette occasion. Avec quelle grace, quel bon goût il a rendu les phrases de chant, et jusqu'aux moindres notes isolées ! Quel tact de convenance a réglé les fioritures et le point d'orgue qu'il a ajoutés à ce que Mozart avait écrit ! Une pareille simplicité est bien plus difficile que les difficultés les plus multipliées. Je le répète, il ne faut pas moins que le grand talent de M. Kalkbrenner pour réussir comme il l'a fait dans une pareille entreprise » ([François-Joseph] Fétis, « École Royale de Musique. Société des Concerts », in : *Revue musicale, publiée par M. F. J. Fétis*, tome 3, Paris, 1828, p. 318-319).

46 Cf. note 23.

> Nul maître n'a mieux exposé [que Kalkbrenner] les principes du jeu lié et de l'égalité parfaite des doigts ; mais, absolu dans un mode d'enseignement auquel il voulut un instant soumettre Chopin, tout à la pensée du mécanisme reposant sur l'indépendance des doigts, leur entière égalité de force, Kalkbrenner laissait trop à l'écart la suavité du son, le coloris, et remettait toujours à la dernière heure les leçons de style et d'esthétique. Ainsi disparaissaient l'accentuation, l'expression, le phrasé musical, enfin le côté idéal et poétique de l'exécution. Chopin et Kalkbrenner étaient les antithèses marquées, l'expression vivante de deux écoles absolument différentes : la première faisant reposer la perfection dans une précision et une régularité automatiques ; l'autre admettant les procédés de mécanisme comme moyen, non comme but. Les tempo *rubato* de Chopin, ses sonorités nuageuses, ses compositions ravissantes, mais si en dehors des traditions consacrées, mettaient le pur classique hors des gonds. Sa verve caustique s'exerçait sans relâche contre les fantaisies romantiques du génial polonais [...]. On voit sous l'influence de quel double courant musical s'est formé le talent de Mathias. La virtuosité correcte, irréprochable, si bien enseignée par Kalkbrenner, s'est animée, poétisée, grâce aux conseils de Chopin [...]. À la fermeté du style, Mathias a pu joindre le coloris et les nuances fondues, et devenir ainsi un des maîtres les plus estimés de l'école moderne.[47]

Nul doute que la *Causerie de jeunes filles* atteste finalement d'une influence poétique de Chopin sur son ancien mentor, représentant intransigeant de l'ancienne école pianistique, défenseur des traditions, mais sachant aussi s'ouvrir aux nouveautés, s'en imprégnant dans un esprit de synthèse dont toute son œuvre, à ses diverses périodes, témoigne.

Résumé

Pianiste très en vogue dans l'Europe romantique, Kalkbrenner exerça une influence sur la formation pianistique du jeune Chopin, notamment par les qualités de son jeu et ses compositions – en particulier le premier *Grand Concerto*, op. 61 (1823), et la *Grande Polonaise précédée d'une Introduction et d'une Marche*, op. 92 (1828). Cette influence fut cependant réciproque et sensible, après leur rencontre à Paris en 1831, dans les *Variations brillantes sur une Mazourka de Chopin*, op. 120 (1833), et la curieuse *Causerie de jeunes filles* (1845), seule œuvre de Kalkbrenner offerte à Chopin qui, en 1833, avait lui-même dédié son *Concerto* en *mi* mineur, op. 11, à son illustre aîné.

47 Antoine Marmontel, *Virtuoses contemporains*, (*Silhouettes et Médaillons*, vol. 3), Paris, Heugel & Fils, 1882, p. 137-139.

Figure 1. Caroline Butini (1786-1836) en 1807, par Firmin Massot (1766-1849). Propriété privée. Photographie : Monique Bernaz, Genève.