

POSTAĆ I DZIEŁO CHARLESA VALENTINA ALKANA JAKO

CHOPINA MYSTERYM MUNDI

1. Tajemnicza postać Charlesa Valentina Alkana (30.11.1813-29.3.1888), czyli Żyda Ikana Charlesa Valentina Morhange, fascynuje od dawna zarówno w kontekście jego dorobku kompozytorskiego, jak i niezwyklej biografii. Jego przywiązanie do Chopinowskiego idiomu jest faktem istniejącym w historycznej świadomości kultury muzycznej, a jednocześnie jawi się jako owiany aurą pełnego niedomówień, głęboko skrywany sekret.

Alkanowi przyszło żyć w ożywionych kulturalnie i muzycznie czasach wczesnego francuskiego romantyzmu, który ma wymiar klasycyzujący. Skoro Francuzi są odporni na ducha romantyzmu a Francja to kraj „wolnych strzelców”¹, to nie dziwi fakt, iż ów esprit romantyczny zaowocował odmiennie w kraju Berlioza jako klimat skojarzony z duchem satyry oraz klasycznym dążeniem do równowagi i logiki. Objawił się on szczególnie poprzez bujny rozkwit życia artystycznego, wydawniczego i koncertowego². To we Francji bardziej intensywnie niż gdzie indziej znajduje oddźwięk hasło „sztuka dla sztuki”, której wyznawcą jest zwolennik eklektyzmu Victor Cousin (1792-1867), a potem Teophile Gautier, co dobitnie ilustruje różnice między niemiecką a francuską realizacją orientacji romantycznej, wszak Sturm und Drang to zupełnie inne orientacje europejskiej kultury³.

To właśnie owe tendencje historyzmu, realizmu i klasycyzmu na bazie wstępujących już idei technicyzacji i komercjalizacji będą kształtowały ten wiek XIX, rozpoczęty w sferze muzyki w tym przełomowym roku 1830. Istotne w tym czasie infiltracje niemieckie (Jean Schobert, Nicolas J. Huellmandel) także piętnują ten zrównoważony francuski realistyczny romantyzm obok ekskluzywnych oddziaływań sztuki żydowskiej, w którą wpisuje się Alkan, Jacques-Francois-Fromental Halevy, Giacomo Meyerbeer, czy wreszcie konwertyta Jacques Offenbach)⁴.

Postać ekscentrycznego, „plein d’imagination”, „poety fortepianu” o „żydowskiej melancholii”⁵ wirtuoza Alkana wpisana została w rozdział o przebudzeniu się francuskiej

¹ Roger Pitrou, *De Gounod a Debussy*, Paris 1957; F. Robert, *La musique française au XIXe siècle*, Paris 1963; Jean Robichez, *XIXe siècle français. Le siècle romantique*, Paris 1962; Józef Heistein, *Historia literatury francuskiej. Od początków do czasów najnowszych*, Ossolineum 1997, romantyzm: s. 277-28; Jacek Kowalski, Anna i Mirosław Loba, Jan Prokop, *Dzieje kultury francuskiej*, Warszawa 2005, s. 452-463 (już w pojęciu nowoczesności); Jean-Paul Couchoud, *Sztuka francuska*, t. II, przeł. Eligia Bąkowska, Warszawa 1985, s. 84-109 (o powrocie do antyku jako neoklasycyzm w malarstwie okresu 1775-1823, z wyjątkiem Eugene Delacroix).

² Ponowne otwarcie Konserwatorium paryskiego z nadania Ludwika XVIII 1816 z Luigi Cherubinem w roli dyrektora; „Hernani” (1830) i „Katedra Marii Panny w Paryżu” (1831) V. Hugo, „odkrycie” Eroiki L. van Beethovena przez Habenecka w 1838 r., przybycie do stolicy G. Meyerbeera i N. Paganiniego, prawykonanie „Symfonii fantastycznej” w 1830 r., powstanie ruchu periodyków muzycznych: „Le Menestrel” Heugela w 1833 r., *Gazette Musicale* 1834, „La Revue Musicale” 1826, zawiązane towarzystwa: w 1818 Societe des Concerts du Conservatoire Fetisa i jego słynne cykle koncertowe w l. 1832-33, w 1828 Societe des Concerts du Conservatoire Habenecka i jego słynne cykle koncertów historycznych w l. 1806-1826, w 1835 Societe Musicale de Paris, w 1810-1811 Dictionnaire historique des musiciens Alexandra Chorona, w 1817 założona przez niego Institution royale de musique classique et religieuse, ukazanie się „O czystości w sztuce muzyki” J. Thibaut w 1825 r., przedmowa do „Cromwella” V. Hugo jako manifest francuskiego romantyzmu z 1827 (Jan Tomkowski, *Dzieje literatury powszechnej*, Warszawa 2008, s.228), pierwsze plany przebudowy Paryża po epidemii cholery w 1832 r., początki działalności Viollet-le-Duca w 1831 r. – projekt kolumny na Placu Bastylli.

³ *Literatura Europy. Historia literatury europejskiej*, red. Annick Benoit-Dusauso i Guy Fontaine, red. przekładu Elżbieta Skibińska, Gdańsk 2009, s.528-536.

⁴ John H. Baron, *A Golden Age for Jewish Musicians in Paris: 1820-1865*, „Musica Judaica” 1999, RILM Abstracts.

⁵ William Alexander Eddie, *Charles Valentin Alkan. His Life and His Music*, Aldershot England – Burlington USA 2007, ze wstępu; „the most extreme sense of introversion in performance withdrawal”.

sztuki pianistycznej w początkach XIX wieku – w kontekście takich sylwetek, jak: Louis Adam, Alexander-Pierre-Francois Boely, Felicien David, Nicolas Joseph Huellmandel, Etienne-Nicolas Mehul czy Jean Francois Tapray (1738-1819)⁶. Jest to także czas renesansu muzyki rodzimej w postaci reakcji na uprzednie tendencje jej italianizacji, moment rozpoczęty w 1818 r. założeniem klasy kompozycji przez Antona Reichego w paryskim konserwatorium, obok słynnej „Institution royale de musique classique et religieuse” Alexandra Chorona w 1817 r. czy powstaniem tradycjonalistycznej „Ecole Niedermeyer”.

2. Najstarszy z pięciu braci, z których wszyscy, razem ze starszą siostrą, zostali muzykami⁷ pod przybranym nazwiskiem Alkan (ojciec Alkan Morhange, nauczyciel muzyki), Charles w wieku siedmiu lat otrzymał nagrodę w paryskim Konserwatorium. Z tym miastem związany był zresztą całe życie. Jego wcześniej rozpoczętej karierze towarzyszyły od początku epitety typu „extraordinary”, „astonishing for his age”⁸.

Od 7. roku życia Alkan był uczniem Konserwatorium paryskiego⁹, swoją pierwszą nagrodę pianistyczną odbierał w 1824 r., nagrodę z harmonii w 1827, a w 1834 r. wręczono mu także nagrodę za grę na organach¹⁰. W 1826 r. rozpoczął koncertowanie w roli pianisty, a w 1828 r. opublikował swoje pierwsze opus. Nauczali go V.Ch.P. Dourlen (harmonia), Francois Benoist (gra na organach od 1832), nauczyciel Adolpha Adama, Cesara Francka czy Georgesa Bizeta oraz Pierre-Joseph Guillaume Zimmermann (fortepian, od 1821), nauczyciel Cesara Francka i Georgesa Bizeta. W 1827 r. Alkan pojechał na tournée koncertowe do Belgii. Alkan uczył Ernesta Fanelli, z kompozytorem studiował także Józef Wieniawski, a Georges Bizet uczęszczał do klasy solfeżu, w której akompaniował Alkan. Przed 25. rokiem życia wycofał się ze sfery publicznej, poświęcając się nieregularnemu nauczaniu prywatnemu, komponowaniu i studiowaniu Talmudu (fragmenty ze Starego Testamentu stanowią wstęp do powolnej części jego *Sonaty wiolonczelowej* op.47).

Alkan był zarówno wielbicielem, jak i bliskim, aż do śmierci, przyjacielem Chopina¹¹, był także zaprzyjaźniony z George Sand, jak i z całym jej kręgiem; w tym czasie uczestniczył w życiu artystycznym Paryża, był nawet uznawany za „salonowca”, podziwiał go Anton Rubinstein¹², cenił Ferenc Liszt, który wykonywał jego utwory i zaproponował mu posadę w Konserwatorium w Genewie, krytykował go Robert Schumann¹³. W latach 1829 do 1836 r. Alkan był częściowo zatrudniony jako nauczyciel solfeżu w Konserwatorium, nie udało mu się także uzyskać posady w charakterze profesora fortepianu po śmierci Zimmermanna – uzyskał ją popierany przez nowego dyrektora D. F. Aubera Antoine

⁶ Christian Doumet, Claude Pincet, *Les musiciens français*, Rennes 1982, s.227-228.

⁷ Napoleon (1826-1910) uczył solfeżu w paryskim Konserwatorium, ponadto Celeste (ur. 1812), Ernest (ur. 1816), Maxime (ur. 1818), Gustave (ur. 1827); rodzina osiedlona w 1780 w Paryżu.

⁸ Hugh Macdonald, Grove Online; William Alexander Eddie, op. cit.; Marc-Andre Roberge, *Charles Valentin Alkan*, „Canadian University Music Review” 1992, RILM Abstracts; Jacques-Philippe Saint-Gerand, *Gestures of the Voice of Alkan*, „La licorne” 1997, RILM Abstracts (analiza korespondencji Alkana).

⁹ Przyjęty do Konserwatorium w 1820, za: Izabela Grzenkowicz, *Alkan*, w: Encyklopedia Muzyczna PWM, red. E. Dziebowska, Kraków 1979, ab, s.36; Hugh Macdonald, *Alkan*, w: Grove Encyclopedia t. 1., Ed. Stanley Sadie, 1980, s. 260-263.

¹⁰ W wieku ośmiu lat odbierał pierwszą nagrodę z solfeżu; w 1821 odbył się także pierwszy i jedyny koncert Alkana jako skrzypka.

¹¹ Keith Anderson, w komentarzu na płycie CD (*12 Etudes op. 35, Le festin d'Esopo op. 39 no 12, Scherzo diabolico op. 39 no 3*, gra Laurent Martin): „With Chopin he felt greater affinity”.

¹² Rober Rimm, *The Composer-Pianists. Hamelin and The Eight*, Portland, Oregon 2002, rozdz. Alkan and Sorabji, s. 17-46.

¹³ I to właśnie Liszt był w sumie jedynym wirtuozem zdolnym wykonywać późniejsze dzieła Alkana, odsuwane z uwagi na ich długie rozmiary i trudną dla ówczesnych ekscentryczność przebiegów harmoniczných. Z powodu wycofania się Liszta z estrady w 1847 r. tym samym Alkan utracił swego poplecznika. Wspomniana jest także przyjaźń z Frederikiem Niecksem i Vincentem d'Indy, porównywano go do Henri Herza i Ignazego Moschelesa.

Marmontel (za Alkanem wstawiała się George Sand)¹⁴. Wspólne koncerty z Chopinem, swoim sąsiadem na Square d'Orleans, poświadcza Mieczysław Tomaszewski w swojej podstawowej biografii polskiego mistrza¹⁵, a także szereg innych w czasie pierwszych paryskich lat, najczęściej w popularnym repertuarze na kilka rąk czy fortepianów¹⁶.

Już w młodym wieku objawiły się później artystę dręczące stany depresji, neurastenii, hipochondrii i mizantropii; kombinacja autorytatywnego stylu bycia i daleko posuniętej rezerwy nie ułatwiała ani kariery ani nawet życia publicznego, podobnie jak zdecydowanie negatywny stosunek do krytyków. Jak stwierdza się w licznie mu poświęconych drukach bibliograficznych¹⁷, długie są nieudokumentowane okresy w jego życiu, kiedy usuwał się z publicznej działalności; jego opusy ukazywały się sporadycznie, rzadko występował w roli koncertującego pianisty, jeszcze rzadziej grywał swoje utwory.

Również w kwestii stylu ubioru prezentował się bezkompromisowo, ekscentrycznie: cechował go surowy, staroświecki, wręcz klerykalny wzór, co nie przysparzało mu przyjaciół. Jego nieliczne grono zdominowane było przez rosyjskie bogate arystokratki, a jak to określił Hugh McDonald „Alkan was his own worst enemy”¹⁸. Autor uznaje go za geniusza, ale bez umiejętności budowania sukcesu. Jak można się domyślać, całe życie pozostał wierny swojej religii w ortodoksyjnej wersji.

Jego repertuar był jednak bardzo rozległy; grywał także niezbyt wówczas popularne późne sonaty Beethovena czy sonaty Schuberta; słynął zwłaszcza ze specyficznych sposobów pedalizacji. Charakterystyczne są jego preferencje muzyki J. S. Bacha, nie wykonywał natomiast utworów J. Brahmsa. Zgodnie z wieloma ówczesnymi źródłami poziom jego wirtuozostwa mógł być porównywany jedynie z umiejętnościami Liszta; pojawiają się często określenia „bezkompromisowy”, „nadludzki”, „ekstremalny”¹⁹, „sardonic”, „closed-minded”²⁰, „skyscraper pianistic tessitura”²¹; każde opracowanie twórczości Alkana podkreśla przepełniający to dzieło mistycyzm, ezoteryzm, tajemniczość, nasuwające skojarzenia tyle z aurą Liszta, co Busoniego, potem Aleksandra Skriabina i Leopolda Godowskiego; kompozytor ogłaszał drukiem modne w tamtej epoce transkrypcje dawnych kompozytorów, był także wirtuozem gry na specjalnym fortepianie pedałowym.

W 1838 r. zniknął z estrady koncertowej do 1844 r. Właśnie w latach czterdziestych zdołał przyciągnąć uwagę wpływowych osobistości życia muzycznego, w tym Liszta i Schumanna, występował publicznie w Salle Erard. Po tym okresie (przerwa w l. 1846-1848) wskutek niektórych nieprzychylnych krytyk dotyczących jego modernistycznej harmoniki i oryginalnej faktury ponownie pozostawał w ukryciu do 1853 r. (udokumentowane koncerty w maju 1849 w Salle Erard)²²; późniejsza przerwa trwała aż 20 lat, do 1873 r., kiedy to

¹⁴ Keith Anderson, op.cit.

¹⁵ 3.03.1838 (m.in. z Chopinem, razem z Adolfem Gutmannem i P. Zimmermannem); wykonano VII Symfonię L. van Beethovena na 8 rąk, tzn. dwa fortepiany w aranżacji Alkana, za: Adam Zamojski, *Chopin*, przeł. Halina Soldaczukowa, Warszawa 1990, s. 135.

¹⁶ 28.04. 1844 r. Chopin był z George Sand na koncercie Alkana, a 17.04.1847 na komedii Duverta (Mieczysław Tomaszewski, op. cit., s. 79, 103, 112, 141, 142, 146, 580). Po śmierci polskiego mistrza, a nawet tuż przed (Ales Orga, *Chopin*, przeł. Ewa Gabryś, Kraków 1999, s. 170) przejął jego uczniów. Jednak autor nie widzi istotnych wpływów twórczości czy paryskiego pianizmu Alkana na młodego Chopina, który przed śmiercią pozostawił Alkanowi swój wykład o metodzie gry fortepianowej (niedokończony).

¹⁷ William Alexander Eddie, op. cit.; Roland Smith, *Alkan. The man, the music*, 2000; Marc-Andre Roberge, *Charles Valentin Alkan*, „Canadian University Music Review” 1992, RILM Abstracts; Jacques-Philippe Saint-Gerand, op. cit. (analiza korespondencji Alkana); Poundie L. Burstein, *Les chansons des tous: On the Edge of Madness with Alkan*, 2006, RILM Abstracts.

¹⁸ Hugh McDonald, *The Enigma of Alkan*, „The Musical Times” 1976, vol. 117, nr 1599, May, s. 401-402.

¹⁹ Paul Griffiths, *The Piano*, Grove online.

²⁰ Robert Rimm, op. cit., s. 26.

²¹ William Alexander Eddie, op. cit., s. 44.

²² Grywał natomiast w paryskiej synagodze.

rozpoczął serię „Six petits concerts de musique classique” w salach paryskich (Salle Erard i Salle Pleyel) do 1880 roku. W tym ostatnim czasie swego życia²³ koncertował jednak regularnie) w poniedziałki i czwartki) ponownie w sali Erarda, dając też wieczorne lekcje. Jego najbardziej znanym uczniem był Elie-Miriam Delaborde (1839-1913), uznawany za jego nielegalnego syna²⁴, ekscentryczny i ekstrawertyczny pianista, kompozytor i malarz.

Alkan był członkiem Societe Academique des Enfants d’Apollon w l. 1832-1836, od 1844 r. członkiem paryskiego Consistoire. Największa intensywność jego koncertów zaznaczyła się w latach 30-tych; ważny koncert odbył się 27.2.1844 r. po pięciu latach przerwy, udokumentowany jest też koncert 20.4. tego roku 1844²⁵. Rozważane są okoliczności jego śmierci, zmienione później przez syna na wersję bardziej „medialną”, sensacyjną, uduktoryzowaną, lecz nie potwierdzoną. Zmarł nagle- upadłszy w kuchni został przygnieciony kuchennym meblem (stojakiem na parasole²⁶), a nie, jak krążyła legenda – książką czy komodą podczas sięgania po Talmud. Znaleziony został nazajutrz²⁷. Pochowany jest na cmentarzu Montmartre.

3. Lucien Rebatet w swojej historii muzyki²⁸ sytuuje Alkana wśród paryskich wirtuozów tej niezwykle ożywionej epoki, wyrastającej jeszcze z dzieła Beethovena (Henri Herz, Sigismund Thalberg, Stephen Heller, Henri Litolf), innowatorów sposobów gry, wpływających z dokonanego przez Erarda wynalazku podwójnego wymyku (1823). Udoskonalone przez tych błyskotliwych pianistów użycie pedału, dążenie do bardziej metalicznego dźwięku i wzbogacenie faktury pianistycznej cechowało grę tego okresu brawurowych lat 30-tych, co zastał Chopin, przybывая do ówczesnej europejskiej stolicy kulturalnej²⁹.

W tym kontekście wspomina go również Paul Pittion, autor historii muzyki³⁰, podając jednak go jako kompozytora monumentalnej sonaty fortepianowej tego czasu (*Grande Sonate op.33*). W ówczesnych recenzjach podkreśla się jego warsztat brillant, w pełni kontrolowaną grę, pozbawioną jednak pasji czy wręcz indywidualności. Według Hugh Macdonalda, Alkan był dumny z obiektywnego, precyzyjnego, kontrolowanego emocjonalnie sposobu swojej gry, o której mówiono (D’Ortigue w 1844): „firm, powerful, brilliant and severe”³¹, „dazzling pyrotechnic style”³²; stale używał metronomu. I właśnie Chopina akceptował najbardziej w roli wykonawcy swoich utworów³³.

²³ Według Keitha Andersona aż do śmierci w 1888 r.

²⁴ Matką była zameżna Lina Erard Miriam Delaborde, aluzyjnie wskazana jako „L” z op.41 *Petites fantaisies*, pianistka i późniejsza edytorka dzieł Alkana.

²⁵ Dwa nieudane starty w słynnym Prix de Rome (1832 i 1834) ugruntowały jego negatywne podejście do organizacji błyskotliwej kariery (z tych okoliczności zachowały się w paryskiej Bibliotece Narodowej partytury utworów orkiestrowych).

²⁶ William Alexander Eddie, op. cit., s. 25.

²⁷ Hugh McDonald, *The Death of Alkan*, „*The Musical Times*” 1988, vol. 129, nr 1771, s. 118-120.

²⁸ Lucien Rebatet, *Une histoire de la musique. Des origines a nos jours*, Paris 2004, s. 444.

²⁹ Ten sam klimat rysuje Serge Gut w tekście o prężnej atmosferze kulturalnej stolicy Francji w dobie kształtującego się romantyzmu francuskiego, akcentując, zgodnie z relacjami samego Chopina, postać Kalkbrennera. Zdaniem autora natomiast trzy zasadnicze impulsy artystyczne tej epoki, tj. bel canto, wirtuozostwo pianistyczne (m.in. Ch.V. Alkana, J.B.Cramera, J.P.Pixisa, F.Hillera czy F. Liszta) i rola salonów paryskich, były tymi czynnikami, które stymulowały metamorfozę Chopina z estetyki muzyki narodowej w styl uniwersalny (Serge Gut, *Les impulsions artistiques du Paris romantique sur l’oeuvre de Chopin*, w: *Chopin and His Work in the Context of Culture*, ed. Irena Poniatowska, vol. 1., Kraków 2003, s.120-130).

³⁰ Paul Pittion, *La musique et son histoire. De Beethoven a nos jours*, Paris 1961, s.82.

³¹ Enc. Grove, op. cit.

³² William Alexander Eddie, op. cit., s.44.

³³ Alkanowi natomiast dedykował swój V Koncert fortepianowy op. 94 Anton Rubinstein w 1874 r.

Ów nazwany przez Schumanna „Berlioz fortepianu”³⁴, pokrewny Lisztowi i prekursor ... Honeggera³⁵ i przeciwnik Wagnera od 1860 r.³⁶ jako kompozytor prezentuje się jeszcze bardziej enigmatycznie. Nie wspominając jego zaginionej symfonii orkiestrowej h-moll (1846) czy nielicznych utworów kameralnych (3), op. 1 pokrewnego stylistyce Daniela Steibelta³⁷ znakomita większość jego dzieł przeznaczona jest na fortepian. Jeśli wczesne dzieła pozostają one w ówczesnej salonowej konwencji i ograniczają się do operowych transkrypcji, jest to prawda, to z drugiej strony dojrzałe i późne opusy niewątpliwie przekraczają ten styl swoim dramatyzmem, niepokojem i momentowo potężną fakturą, znamionującą koniec wieku. Nie ułatwiał natomiast wykonawcom życia poprzez swój bardzo trudny momentami zapis, niesłychanie schromatyzowany.

4. Styl jego dzieła był zakotwiczony w tradycji, zwłaszcza rodzimej, klawesynistów francuskich, w dziele baroku, a wspomniany Hugh Macdonald mówi o adaptacji przez niego „ornamentalnej frazeologii” Chopina. Znanej skłonności do utworów pozaprogramowych zaprzeczają niektóre intrygujące tytuły (np. *Le frisson*, *Morituri te salutant*, *Fais Dodo* z *Esquisses* op. 63, *L'incendie du village voisin* z op. 35³⁸ paralelny do V koncertu fortepianowego Johna Fielda C o tytule „L'incendie par l'orage” z 1817 r.)³⁹, charakterystyczne są dla niego upodobania do „faustowskich” klimatów (cz. II *Grand sonata* op. 33 *Les quatre ages Quasi Faust*; *Scherzo diabolico* op. 39 nr 3), motywów militarnych (*Salut cendre du pauvre* op. 45, *Le tambour bat aux champs* op. 50 bis, *Trois marches* op. 37 na dwa fortepiany), biblijnych, żydowskich (*Le festin d'Esop*) czy religijnych (np. zupełnie nieznana muzyka organowa⁴⁰).

Od końca lat 30-tych jego warsztat nacechowany jest wzmożoną wirtuozerią. Z 1844 roku, roku Sonaty h-moll Chopina, pochodzi futurystyczny, brawurowy i najbardziej znany jego utwór, imitujący nowo skonstruowaną lokomotywę *Le chemin de fer* op. 27 – istne perpetuum mobile (czy jest przypadkiem, iż z tego samego 1844 roku datuje się słynny obraz Williama Turnera „*Deszcz, para i szybkość*”?). Potem (1847) powstał cykl *Preludiów* op. 31

³⁴ Boris Borodin, *Charles Valentin Alkan – Berlioz of the Piano*, RILM Abstracts, 2005, unedited; Robert Rimm, op. cit., s. 27.

³⁵ Christian Doumet, Claude Pincet, op. cit., s. 228.

³⁶ William Alexander Eddie, op. cit., s. 15.

³⁷ *Variations pour piano-forte sur un theme de Steibelt*, 1828 na temat z cz. III *L'orage* z III koncertu fortepianowego E-dur z 1799 r., dedykowany Zimmermannowi.; potem op. 2 wariacje *Les Omnibus*, 1829, *Rondo brillant* op. 4 (1833), *Rondo* na temat Rossiniego z *Cyrulika sewilskiego* *Largo al Factotum* op. 5 (1833), zaginione wariacje op. 16 nr 4, 5 z 1834 r., wariacje op. 16 nr 6 *Variations quasi fantaisie sur une barcarolle napolitaine*.

³⁸ W 1859 r. powstał parodystyczny utwór kameralny *Funeral March for a Dead Parrot* (3 oboje, fagot, chór mieszany), por.: Susan Bradshaw, *Romanticism and the miniature*, Grove online.

³⁹ Też: *Piano fantasy L'incendie de Moscou* Daniela Steibelta i rondo pastoral temat z III koncertu E *L'orage* (1799).

⁴⁰ 12 *organ etudes*, 11 *Grands Preludes and Transcriptions de Haendel Messiah* op. 66, 13 *Prieres* op. 64 napisane na fortepian pedałowy, *Impromptu sur le choral de Luther* op. 69. Siegał także Alkan chętnie do kultury antycznej (*Heracleite et Democrite* op. 63 nr 39), muzyki dawnej (op. 24 *Gigue et Air de Ballet dans le style Ancien*), muzyki symbolizującej inne instrumenty (*La voix de l'instrument* op. 70 nr 4 – imitacja wiolonczeli, *Debut du quatuor* nr 31 z 48 motifs – imitacja kwartetu smyczkowego, nr 15 z tego samego zbioru imitujący grę orkiestry – *Tutti de concerto dans le genre ancien*). Niektóre utwory quasi-religijne są jednocześnie przystające do ówczesnej salonowej kultury arystokracji (op. 52 *Super flumine Babylonis*, Lisztowski w stylu na podstawie 137. psalmu). Upodobanie Alkana do intrygujących tytułów jest znane (z cyklu *Les Esquisses* op. 63: *L'Homme aux sabots*, *Morituri te salutant* nr 21, *Les Diablotins* nr 45). Programowe utwory z *Six morceaux caracteristiques* op. 16 znalazły się potem w suicie 12 utworów z op. 74 *Les Mois* (*Une Nuit d'Hiver*, *Le Paque*, *La Serenade*, *Une Nuit d'Ete*, *Les Moissonneurs*); znajdują się także odwołania myśliwskie (op. 53 *Quasi caccia*).

w tonacjach majorowych i minorowych, uznawany za odpowiedź daną Chopinowi (w liczbie 25)⁴¹.

Z tego okresu pochodzi wspomniana dedykowana ojcu *Grande Sonate Les quatre ages op.33*⁴² i *12 etiud op.35* w tonacjach durowych⁴³ (1847 lub 1848). Koncepcja została dopełniona w 1857 r. w momencie ukazania się najbardziej ambitnego jego dzieła, szczytowego w sensie ich wirtuozostwa *12 etiud op.39* w tonacjach molowych (1857)⁴⁴, porównywanych niejednokrotnie z *Etiudami transcendentalnymi* Liszta, zawierających w tomie II *Concerto gis-moll*, symfonię na fortepian solo z uwerturą i wariacyjnym finałem⁴⁵.

Modelowane na wzór *Pieśni bez słów* Mendelssohna są fortepianowe *Recueils de chants op. 38*⁴⁶ czy *48 motifs* opublikowane w czterech księgach w 1861 r.⁴⁷, tradycja zaś pobrzmiewa w *48 Esquisses op. 63*. Zwraca się uwagę na jego preimpresjonistyczne anonsy: *Le tambour bat aux champs*⁴⁸.

Zgodnie z romantycznym kanonem kompozytor układał te miniatury w kilkuczęściowe lub wieloczęściowe cykle, i tak: 49 utworów w cyklu *Esquisses op. 63*, *Trente chants en cinq suites op. 38 nr 1, 38 nr 2, 65, 67, 70*; *Les Mois: Douze morceaux caracteristiques en quatre suites op. 74*⁴⁹, *Trois menuets op. 51*, *Onze pieces dans le style religieux pour piano ou harmonium op. 72*.

Alkan tworzył też utwory reprezentujące kanoniczny styl romantyczny: *Trois grandes etudes op. 76* (1838) z pierwszą wariacyjną etiudą na lewą rękę (*Fantaisie*), czym wyprzedził późniejsze dokonania w tym zakresie Camille'a Saint-Saensa⁵⁰, Leopolda Godowskiego i Maurice'a Ravela; wyczuwalna jednak wówczas w tym tytule ironia dotyczyła ostracyzmu wobec ludzi leworęcznych, a w podtekście i jego samego. Druga etiuda ze zbioru (*Introduction, variation et finale*) napisana jest na prawą rękę, wariacyjna, a trzecia (*Etude a*

⁴¹ Numer 10. ze zbioru stanowi fuga, nr 12. pt *Le temps qui n'est plus* przywołuje Chopinowski klimat, nr 15. w sposób typowy dla twórcy odwołuje się do stylizowanej tradycji (*Dans le genre gothique*), będąc jednocześnie studium pedalizacyjnym czy charakterystyczne tytuły klimatu salonowego (*Reve d'Amour* nr 17.). Ponadto: *III Dans le genre ancien*, *IV Prierer du soir*, *IV Psaume 150me: Avec enthousiasme*, *VI Ancienne melodie de la synagogue*, *VIII La chanson de la folle au bord de la mer*, *IX Placiditas*, *XI Un petit rien*, *XIII J'etais endormie, mais mon coeur veillait-Cantique des cantiques 5=2*, *XVII Reve d'amour*, *XIX Priere de matin*, *XXII Anniversaire*, *XXIV Etude de velocite*, *XXV Priere*.

⁴² Cz. I 20 ans Tres vite, cz. II 30 ans Quasi Faust Assez vite, cz. III 40 ans: Un hereux menage: Lentement, cz. IV 50 ans Promethee enchainee: Extremement lent.

⁴³ Układ wg koła kwintowego schodzącego od A-dur: I A, II D, III G, IV C, V F to *Allegro barbaro*, VI b w stylu Schumanna, VII Es *L'incendie au village voisin*, VIII As z kanonicznym trio, IX Cis *Contrapunctus*, X Ges *Chant d'amour 'Chant de mort*, XI H, XII E studium oktavowe.

⁴⁴ I *Comme le vent*, II *En rythme molossique* w rytme molossus, na 6/4, tzn. podwójna longa, jak to określa H. H. Belamann "a dance of great stone images", s. 258 oraz "a sense of huge red granite feet treading velvet soft desert sands" (H. H. Belamann, *The Piano Works of Alkan*, "The Musical Quarterly" 1924, vol. 10, nr 2, s. 251-262); III *Scherzo diabolico* w stylu Chopinowskiego scherzo, nr XI *Ouverture*, potem wariacje *Le festin d'Esope* (temat I 25 wariacji); Robert Dale Marler, *The Role of the Piano Etude in the Works of Charles Valentin Alkan*, diss. 1990, RILM Abstracts.

⁴⁵ Według autorów hasła w encyklopedii Grove'a studia owe są bardziej wymagające niż samego Liszta nawet (Howard Ferguson i Kenneth L. Hamilton, Grove online). Wyróżnia się znowu prekursorskie i modernistyczne w swej harmonice *Allegro Barbaro* (nr 5. z op. 35) skomponowane, znowu jako pendant a rebours do Chopina, oktavowo na białych klawiszach, stanowiące bezpośrednio inspirację dla Beli Bartoka (1911) ze skalą dorycką w finale (William Alexander Eddie, op. cit., s. 58), nr 10. nosi zaś charakterystyczny dla niego i naturalnie typowo romantyczny tytuł *Chant d'amour – Chant de mort*, przypominając struktury Berlioza (Robert Rimm, op. cit., s. 29).

⁴⁶ M. in. *Barcarolle, Hymne, Serenade, Chant de guerre, Procession – Nocturne*.

⁴⁷ Diana Mary Wallis, *Charles Valentin Alkan 1813-1888. A Study of Neglect and Revival, with an analysis of the First and Second Suites of Chants op. 38* (1857), diss. 1996, RILM Abstracts.

⁴⁸ Bernard van Dieren porównuje je do wierszy Poe czy Blake'a, za: Robert Rimm, op. cit., s. 26.

⁴⁹ *Nuit d'hiver, Carnaval, La retraite; La Paque, Serenade, Promenade sur l'eau; Nuit d'ete, La Moissonneuse, L'Hallali; Gros temps, Le Mourant, L'Opera*.

⁵⁰ *Six etudes pour la main gauche seule op. 135* (1912).

mouvement semblable et perpetuel) w unisonie już na obie ręce w oddalony dwóch oktavach, presto, potraktowana jako finał powstała na rok przed znanym nam finałem Sonaty Chopina (1839).

Jego admiracja dla XVIII-wiecznego niemieckiego klasycyzmu i francuskiego baroku czy oświeceniowej syntezy Bacha czy Haendla kompiluje się z typowo wczesnoromantycznym wirtuozowstwem w stylu Kalkbrennera⁵¹. Zarazem Alkan był wierny XVIII-wiecznej praktyce jedności kompozytora i wykonawcy⁵². Jako argument relikтового i wzmożonego we Francji lat 30-tych oddziaływania Beethovena⁵³ i w funkcji zarazem tropów przejętych później przez Liszta uznaje Constance Himelfarb wspomniane już *etiudy op.39* Alkana, *Le festin d'Esopo. Etudes dans les tons mineurs op.39 nr 12* z 1857 r.⁵⁴, których tytuł pochodzi z chasydzkiego tańca.

Przyjęta przez niego samego pozycja outsidera-wizjonera wpływała z doktrynalnego stosunku do swojej religii, ale też miała związek z podziwem dla samotnika z Bonn, z klimatem owych czasów, charakterystycznym kręgiem romantycznych artystów i wymogiem dominującego w dziele elementu wirtuozostwa na najwyższym i najtrudniejszym poziomie. Nie jest więc dziwne, iż utwory jego grywał często Hans von Bulow, Sergiusz Rachmaninow, Egon Petri, Claudio Arrau czy Bernard Ringeissen, także John Ogdon, adwokatem kompozytora i odkrywcą po jego śmierci pozostawał właśnie Ferruccio Busoni, który etiudy Alkana stawiał na równi z dziełami Chopina i Liszta, a specyficzne pojęcie formy sonatiny przejął do swego znanego cyklu sześciu utworów⁵⁵. Przytaczany w tym tekście Ronald Smith, uczeń Alkana, pozostaje dzisiaj, obok młodszego Marca Andre Hamelina, „monopolistą” w zakresie wykonań dzieł Alkana, a także edytorem jego spuścizny (1976).

Wszyscy oni zdawali sobie sprawę z ograniczonych możliwości publicznych wykonań tego dzieła, tak w czasach jego powstania, jak i później. Sam twórca nie zważał na to, na ów, jakbyśmy dzisiaj powiedzieli, przerost decorum, przerost formy nad treścią... Zauważyć jednak trzeba, iż to ekscentryczne, hermetyczne i znamienne w swej grandilokwencji dzieło pasowało do dekadencckiej atmosfery fin de siecle’ u przełomu wieków, kiedy to nad całą muzyczną Europą zaciążył duch Wagnera. Nawet doczekał się Alkan swojego znaczenia prekursorstwa odnośnie postmodernizmu muzycznego w stosunku do Mahlera (*Le tambour bat aux chaps op. 50 bis*)⁵⁶ czy Ivesa⁵⁷, impresjonizmu czy neoklasycyzmu Bartoka nie wspominając, a sugerowane są także inne nazwiska (E. Satie)⁵⁸.

Swobodny stosunek do ciągów architektonicznych, jak też do ciągłości tonacyjnej obszernego utworu⁵⁹, argumentuje powyższe opisy, wśród nich można wyróżnić np. cztery

⁵¹ Oddziaływanie Alkana na C. Francka w zakresie fakturalnej i stylistycznej syntezy fortepianu i organów bada Constance Himelfarb: *Charles-Valentin Alkan (1813-1888) and Cesar Franck (1882-1890): Aesthetic and Musical Affinities Between Two Pianist-Organists*, „Revue Belge de Musicologie” 1991, RILM Abstracts.

⁵² Jacqueline Waeber, *Searching for the plot: Charles-valentin Alkan's Souvenirs: Trois morceaux dans le genre pathetique op.15*, „Journal of the Royal Musical Association” 2007, RILM Abstracts.

⁵³ Dla opusu natomiast 39 z 1857 r. wzorem było *Clavier-Ubung* wielkiego mistrza z Lipska ze względu na kontynuację wątków stylizacyjnych (uwertura, wariacje, czteroczęściowa symfonia i trzyczęściowy koncert).

⁵⁴ Constance Himelfarb, *Reflections on the Problem of Form in French Romantic Piano Music: C.V. Alkan's Le festin d'Esopo. Etudes dans les tons mineurs op.39 nr 12*, „Analyse musicale” 1990, RILM Abstracts.

⁵⁵ Robert Rimm, op. cit., s. 31.

⁵⁶ Hugh Macdonald, Grove op. cit., s. 262.

⁵⁷ William Alexander Eddie, op. cit., s. 46, s. 48 – uwaga odnośnie prototypowości u Alkana postaci Klangfarbenmelodie czy Messiaena (s. 62) – *Regard de l'Eglise d'amour* z 1944 r..

⁵⁸ W tekstach poświęconych kompozytorowi podkreśla się ponadto nowatorstwo tak jego wyjątkowo bogatej techniki pianistycznej, kontynuowanej potem i przejmowanej, chociażby przez Liszta, jak koncepcyjnej, co wskazać można np. przez strukturę *Symfonii op. 39*, stanowiącej wzór dla masywnych symfonii organowych Charlesa Marii Widora czy tzw. ”ślepe” oktawy (oktawa przedzielona pojedynczą nutą) stosowane przez Johanna Brahmsa w wariacjach na temat Paganiniego.

⁵⁹ I Chamber concerto: cz.I a do E, cz. III Cis.

części inspirowanej dramaturgią operową melodramatycznej *Grande Sonate Les quatre ages* (op. 33, 1848) – segmenty usytuowane są w układzie spowalnianej agogiki jako aluzja do wzrastającej z wiekiem powolności⁶⁰ (w cz. I Scherzo kompozytor jako hommage zacytował cztery scherza swego przyjaciela). *Symfonia*⁶¹ z marszem żałobnym (czyli *Etudes od nru 4. do 7. z op. 39*) i *Concerto op. 39*⁶² (1857) są, jak wspomniałam, segmentami 12 etiud w tonacjach molowych, i podobnie jak sonata mają części w odmiennych tonacjach. Etiudy te skojarzone są ze znanym dorobkiem już nie tylko Chopina, ale i prekursorsko - Debussy'ego⁶³.

Niektóre z jego utworów prezentują się w bardzo rozszerzonych ramach narracyjnych (cz. I Concerto trwa 30 minut, czyli dłużej niż cała wzorcowa dla niego sonata Hammerklavier). Istniał jeszcze koncert trzeci, Cis-dur, włączony jako cz. II potem do *Trois Andantes romantiques op. 13* (1837), opublikowany jako *Caprice ou Etude in Cis* w 1838 r.

Za reminiscencje klimatów Lisztowskich można uznać cytat sekwencji Dies irae w elegii *Mort*, dedykowanej zresztą mistrzowi. Klimaty Liszta, obok reminiscencji Chopinowskich, wysłyszeć można w *Scherzo diabolico op. 39 nr 3* (forma monomotywiczna, diaboliczne scherzo). Alkan szczególnie często improwizował na tematy w stylu Mefista czy Fausta.

Wspomnieć trzeba ponadto nieliczne utwory kameralne, jedyne: *Grand Duo koncertant fis-moll op. 21* (z cz. II L'enfer), *Trio g-moll op. 30* i *Sonate de concert E-dur op. 47* z finałem Alla saltarella (4 części). Wskazać można dalej na *Trois Etudes de Bravoure Improvisations z op. 12*, znane z op. 15 *Trois Grande Etudes dans le genre pathetique* (1837, dedykowane Lisztowi, z których druga etiuda *Le Vent* każe słusznie myśleć o warsztacie Debussy'ego), a trzecia *La Morte* przywołuje motyw Dies irae w inwersji i sugeruje klimat Totentanz, poprzednie opus 13 (1837) *Trois Andantes Romantiques* w cz. III objawia motyw IX Symfonii Beethovena

5. Kolejną sferą wpływu pozostaje zaznaczony już problem wpływu dzieła i estetyki Chopina, zwłaszcza jego nokturnowej faktury, typu falującej melodyki obok znacznie wzmożonej chromatycznie harmoniki czy labilności tonalnej o genezie romantycznej. Nie przejął natomiast Alkan Chopinowskiego rubato. Skojarzenia z polskim mistrzem budzi ograniczenie do prawie wyłącznie twórczości fortepianowej, często konstruowanej w cykle

⁶⁰ Cz. I scherzo, cz. II *Allegro quasi Faust* w postaci fugowanej, również anonsując sławne dzieło Liszta (1853), cz. III andante *Un hereux menage* i cz. IV byroniczne largo *Promethee Enchainee*, w której pobrzmiewają echa idealizowanego przez niego Beethovena, całkiem w klimacie austerie, Elizyjskich Pól...; p.: Brigitte Francois-Sappey, *The Sonatas of Liszt and Alkan: Latent Operas*, 1996, RILM Abstracts: autorka stawia tezę o wpływie dramaturgii operowej typu oratorium czy opery religijnej zarówno na Alkana, jak i na F. Liszta w jego wielkiej Sonacie h-moll.

⁶¹ Cz. I allegro w stylu Beethovenowskim, podobne do cz. I op. 7 Beethovena, cz. II to Marche funebre f-moll, nawiązująca ewidentnie do Chopina, krótki Menuet i finał w es-moll presto; William Eugene Wellborn, *The op. 39 Symphonie for solo piano by Charles Valentin Alkan: Analysis and Perspective*, diss. 1995, RILM Abstracts; Nathalie Froud, *Valentin Alkan, Composer of a Symphony for solo piano*, diss. 1993, RILM Abstracts.

⁶² Concerto gis-moll, cz. I 72 strony, cz. II w fis-moll adagio, cz. III Allegretto alla barbaresco, razem 113 strony.

⁶³ Jego wczesne koncerty kameralne z op. 10 nr 1 i 2 z akompaniamentem orkiestry (1830), później przeredagowane na fortepian solo: Ronald Smith, *Alkan's 'Concerti da camera'*, „The Musical Times” 1983, vol. 124, nr 1682, s. 227-230; jJeden z koncertów był wykonywany 29. 4. 1832 r., po koncercie f-moll Chopina (26.2.1832). Wpływ dzieła Chopina na ten koncert widzi biograf Alkana, W. A. Eddie William Alexander Eddie, op. cit., s. 32 – o podobieństwie koncertów, rozdz. 4., o etiudach, s. 70 o podobieństwie *Concerto op. 39*, passim, podobnie jak już we wczesnym dziele Alkana – *Rondoletto Il etat un petit homme op. 3* (1830) wzorowanym na *Rondzie c-moll op. 1* Chopina z 1825 (Ibidem, s. 27), autor utrzymuje podobieństwo początku pierwszego koncertu op. 10 nr 1 do początku *Koncertu e-moll*.

(etiudy, preludia, impromptu), jak też gatunki kameralne: *Sonata wiolonczelowa*, *Grand Duo Concertant*, *Trio*).

Na infiltracje generowane fakturą pianistyczną typu brillant zwracałam uwagę uprzednio, wskazując na Chopinowskie postacie w dziełach Alkana⁶⁴. Howard Ferguson w haśle o preludium wskazuje na wzorzec Chopinowskich arcydzieł dla Alkana w jego opusie 31 25 utworów⁶⁵, *Etude de Concert* z op. 17 zbliża się w swej koncepcji do pierwowzorów Chopinowskich, ponadto wspomnimy *Barcarolle g-moll op. 65 nr 6*, *Deux nocturnes op. 57*.

Alkan stworzył cykl preludiów (op.31) w 1847 r. w ilości 25, z których obok tych, kojarzących się nam z idiomem Schuberta (3., 13., 23.) czy Schumanna (14., 16., 17.), fugowanych (10. w stylu polifonii Beethovena), modlitewnych (25.), żydowskich (6.) czy diabolicznych (20.) spotykamy też te, odzwierciedlające modele Chopinowskie (*Lentement* 1., gdzie odzywa się część środkowa *Impromptu Fis-dur*, *Le temps qui n'est plus. Andante* 12. w klimacie typowej „morbidezzy”, nasuwające od razu nokturnowy temat cz. II *Koncertu e-moll*, *Etude de velocite: Prestissimo* 24. kojarzące się z etiudą cis-moll op. 10 nr 4).

Zbiór 12 etiud op. 35⁶⁶ powstał w 1848 r.⁶⁷ i również kilkakrotnie daje się odczuć, iż kompozytor przyjaźnił się z polskim mistrzem: *etiuda 1. A-dur* z przywołaniem etiudy As-dur op. 25 nr 1 i Es-dur op. 10 nr 11, *etiuda 4. C-dur* odwołująca się do etiudy a-moll z op.10 nr 2, *etiuda 5. F-dur Allegro Barbaro* kojarząca się z oktawową etiudą h-moll op. 25 nr 10, *etiuda 7. Es-dur L'incendie au village voisin*, „bardzo „Chopinowska” (słychać etiudy a-moll op. 25 nr 11 i ponownie As-dur, rozpoczynającą op. 25, obok części środkowej Nokturnu g-moll z op. 37 nr 1), *etiuda 10. Ges-dur Chant d'amour – Chant de mort* z reminiscencją tematu II z cz.I *Koncertu e-moll*, obok etiud Lisztowskich w stylu: *etiuda 9. Cis-dur Contrapunctus* i *etiudy 3. G-dur*. Znamienne jest, iż tak początek, jak i koniec zbioru, stanowią odniesienia do Chopina (w etiudach 1. i 12., dodajmy, na 10/16). William A. Eddie widzi w tym dziele antycypację XX-wiecznego neoklasycyzmu (np. etiuda IV), a na pewno „Pour le piano” C. Debussy'ego, poświadczając zarazem wpływ *Feux Follets* Liszta z „Etiud transcendentalnych” (etiuda IV)⁶⁸ czy anons ducha G. Faure'go (etiuda VIII)⁶⁹.

Nie sposób wspomnieć o słynnej technice pianistycznej, narastającej właśnie od *Preludiów z op. 31*, uwidocznionej w zbiorze, o jego motywach, skokach do skrajnych rejestrów, technice akordowego tremolando i ostinato, pełnych akordów w niskich rejestrach, ale także częstym przywoływaniu znanej nokturnowej faktury Chopina. Technika ta niekiedy sięga ekstremalnych poziomów, orkiestrowych czy organowych i zakresu całej klawiatury (etiuda 9. Cis-dur, imitacyjna) a jednocześnie objawia się w prostej, wręcz banalnej postaci (etiuda 8. As-dur, początek etiudy 10. Ges-dur).

Kompozytor potrafi wzmacniać napięcie i kontrastować je, aczkolwiek jego opowieść nie ma charakteru ilustracyjnego, a bardziej narracyjny; w swoim romantyzmie nie jest, jak Chopin, klasycyzujący, a bardziej romantyczny i zatrważający, Lisztowski, w kierunku Busoniego. Jego preferencje do „posępnych” klimatów, ciemnych są udowodnione wielokrotnie (etiuda 10.). Podążając nadal wzorem Chopina, jego etiudy przyjmują najczęściej układ trójsegmentowy. Opracowywanie problemu w oparciu o zasadę wariacyjną

⁶⁴ Bardzo rozbudowana na 35 stronach *Sonatine* op.61 – Trio ze Scherzo będące aluzją do Trio z *Nokturnu g-moll op.37 nr 1*, a samo Scherzo będące przywołaniem *Fantazji-Impromptu cis-moll* (Jolanta Bauman-Szulakowska, *La Deception et la transformation du style de Frederic Chopin*, w: *Chopin and His Work...*, op.cit., vol.2., s.354-368).

⁶⁵ Howard Ferguson, *Prelude*, Grove online.

⁶⁶ Keith Anderson o etiudach (op. cit.): „The whole study is an example of a once fashionable genre that manifested itself in many less worthy forms in the drawing-rooms of the bourgeoisie”.

⁶⁷ Zbiór Chopina 1833, 1835, przedtem etiudy: M. Clementiego, 1790, J. Fielda, 1816, F. Kalkbrennera, 1826, I. Moschelesa, 1826.

⁶⁸ William Alexander, op. cit., s. 58.

⁶⁹ Ibidem, s. 60.

danego problemu pianistycznego, co jest typowe w etiudach, często jest stosowane w innych utworach, zastępując prace tematyczną; jej waga wykazała się jedynie istotnie w utworach kameralnych, sięgających, jak powiedziałam, klimatów Wagnerowskich połowy wieku. Interesujące jest natomiast stosowanie charakterystycznej dla impresjonizmu fakturalnej postaci oddalenia, wygasania narracji (etiuda 10., cz. II *Sonaty wiolonczelowej*, cz. III Tria).

Tropiąc dalej reminiscencje Chopinowskie, które akcentuje autor hasła w encyklopedii Grove'a, wskażemy na op. 32, czyli dwa cykle *Impromptus* (I zawiera m. in. *Fantasię Alla moresca*)⁷⁰, op. 55 *Une fusee introduction et impromptu*), wspomniane już *Scherzo* z 12 etiud molowych (op. 39 nr 3), 3 *fantazje* z op. 41, 2 *nokturny* z op. 57, nr 1 czy *Sonatę na wiolonczelę i fortepian E-dur*, jednak w stylu późnego, uromantycznionego Beethovena z częścią III impresjonizującą, przywołującą miejscami klimaty i fakturę Chopina. Biograf Alkana detalistycznie traktując jego dzieło, szereg razy odnosi się do kanonu polskiego mistrza, m.in.: op. 16 *Trois Etudes de Bravoure* (1837) – etiuda II, paralelna do *Scherzo* z *Sonaty b-moll*, a w etiudzie III epizod nasuwa skojarzenia z trio ze *Scherzo* *Sonaty h-moll*⁷¹, cz. II *Concerto* z op. 39⁷².

Badacz jego pianistycznego dzieła, H. Bellamann, stwierdza wpływy Alkana na styl Liszta we wczesnych latach paryskich, czyniąc Francuza podobnym inspiratorem węgierskiego geniusza jak Paganini⁷³, dodając ponadto reminiscencje Alkana później u Antona Rubinsteina.

Utrudniona jest jego notacja, faktura pianistyczna dojrzałych utworów, rozbudowane rozmiary znanych dzieł czy uwagi pedalizacyjne⁷⁴, zwraca uwagę preferencja wykorzystania skrajnych rejestrów klawiatury, masywnej akordyki, partii tematycznych w lewej ręce, postaci tremolanda akordowego, 3- czy 4-planowego przebiegu melodyczno-figuracyjnego, izolowanych postaci akordowych bardzo oddalonych, postaci hoquetusu akordowego, operowanie akordów Beethovenowskich w typie (skupionych w niskim rejestrze przebiegających ostinatowo) czy stosowanie nietypowych układów metrycznych i rytmicznych (druga księga *Impromptu* op.32).

Badacze twórczości Alkana zgodni są w swej ocenie niezwyklej oryginalności jego dzieła, czysto romantycznego, acz przystającego do kanonów salonowości, niejednokrotnie jednak prekursorskiego, także w bliskiej odległości czasowej, w jego specyficznym klimacie i rozmiarach oraz w wymogach ekstremalnej często techniki pianistycznej. Z drugiej strony podkreśla się brak okresów przemian, ewolucji warsztatowej, „no growth in inwardness”, co doprowadziło do zdezaktualizowania się jego stylu: „it was lost in luxuriant growth of the new romanticism and appears faded and old-fashioned”⁷⁵. Wpływ opusu Liszta wydaje się być niekwestionowany, chociaż muzykolodzy akcentują także kierunek odwrotny, zapomniany w toku rozwoju muzyki. Również procedury Chopinowskie, zwłaszcza fakturalne i gatunkowe, są niezaprzeczalnie wyczuwalne słuchowo. Wspomniane jego cechy psychiczne w niemałym stopniu zdeterminowały także odbiór jego dzieła, tak współcześnie, jak i teraz, aczkolwiek można mówić o powolnym odkrywaniu zalet tego dorobku.

6. Należałoby w tym momencie przybliżyć niektóre wybrane utwory ze sporego, jak widać dorobku, pozbawionego opery, pieśni czy symfonii.

⁷⁰ *Vaghezza, L'amitie, Fantasię alla moresca, La foi* oraz drugi zbiór *Deuxieme recueil d'Impromptus* op. 32 nr 2.

⁷¹ William Alexander Eddie, op. cit., s. 48.

⁷² Ibidem, s. 70.

⁷³ H. H. Belamann, op. cit.

⁷⁴ Niektóre utwory Alkana zostały napisane na wynaleziony w tym czasie w Paryżu specjalny pedal piano (*Benedictus* op.54, 11 *Grands preludes et une transcription* op.66, *Impromptu sur le choral de Luther* op.69, fugi, wg: Edwin M. Ripin, Edwin M. Good, *Pedal pianoforte*, Grove Online.

⁷⁵ H. H. Belamann, op. cit., s. 262.

Nasuające nam Chopinowskie skojarzenia gatunkowe *Grand Duo concertant op. 21* w bardzo popularnej owymi czasy tonacji fis-moll na skrzypce z fortepianem w swoich trzech częściach (*Assez anime, L'enfer: Lentement, Finale: Aussi vite que possible*) nie dość, że potwierdza diaboliczne preferencje kompozytora w cz. II, ale również zdradza zaczynając się ówczesnie fascynację muzyki francuskiej duchem Wagnera⁷⁶.

Czteroczęściowe *Trio g-moll op. 30* (*Assez largement, Scherzo: Tres vite, Lentement w G-dur, Finale: Vite w stylu perpetuum mobile*), z ostatnim segmentem unisono w typie moto perpetuo nieodparcie kojarzącym się z zakończeniem Sonaty b-moll o modlitewnej w klimacie i medytacyjnej części III, ponownie prototypowej w stosunku do impresjonizmu, zarazem wykazuje pokrewieństwo ze stylem muzyki francuskiej II połowy wieku⁷⁷.

Sonate de concert E-dur op. 47 na wiolonczelę I fortepiano (1856⁷⁸, 4-częściowa: *Allegro molto w E-dur, Allegretto w As-dur, Adagio w C-dur, Finale alla saltarella: Prestissimo w e-moll*), prawykonana przez Auguste'a Franchomme'a i samego kompozytora (27.04.1857) z medytacyjną i monomotywiczną częścią trzecią, z czwartą częścią monochromatyczną i także monomotywiczną ukazuje się jednak przybliżona do tradycji architektoniki klasycznej w formie sonatowej części I⁷⁹.

Cykl 25 wariacji *Le festin d'Esopo* ze sławnego, dojrzałego opusu 39 nr 12 nie ujawnia reminiscencji muzyki żydowskiej, jak się można by było tego spodziewać, niemniej jednak całe to opus stanowi w pewnym sensie ukoronowanie drogi twórczej Alkana pod względem pianistycznym, prezentując techniki wariacji problemów w sensie etiudowym. Prosty 8-taktowy temat czysto klasyczny nie zwiastuje tak bogato rozbudowanej potem techniki fortepianowej⁸⁰.

Patetyczna, rozbudowana natomiast jest *Symfonia fortepianowa* z tego znamienego opusu 39, powstałego w okresie pogłębiającej się depresji i introwertyczności pokrewna klimatowi „Eroiki” Beethovena⁸¹, *Symfonia czteroczęściowa* (nr 4. – 7.) w c-moll, także przywołująca Chopina (*Polonez c-moll op. 40 nr 2*), z marszem żałobnym w f-moll, z menuetem i finałem w b-moll⁸². Obszernych rozmiarów *Concerto op. 39* nr 8-10 (cz. I 72 strony, całość 113 stron), trzyczęściowe (gis, cis, A, zakończenie w Fis), także z

⁷⁶ Wariacyjna cz. I z odmiennie skonstruowanymi tematami na podłożu formy sonatowej i bardzo długim wstępem; posępna część II w układzie ABA (gdzie B odtwarza klimat... nieba) zgodna jest z ustalonym już obrazem twórczości Alkana, a cz. III, w zmodyfikowanej i nieustannie przetworzeniowej formie sonatowej (dominacja t. II, łącznikowy t. I), stanowi wirtuozowskie i materiałowe podsumowanie całości (w sensie odwróconej zasady kontrastu tematów).

⁷⁷ Forma crescendo, powolne narastanie nieciągłej narracji, technika wariacyjna z motywem podstawowym na końcu. Scherzowy segment II (ABA), radosny, roztańczony, pozbawiony ciemnych barw, co powtarza się niekiedy (*II Preludium z op. 31*) i każe myśleć o późniejszej Grupie Sześciu. Podobnie odmieniony charakter tematów znamionuje cz. I *Tria*, wskazując na preferencję architektoniczną kompozytora; odcinek ten nie prezentuje formy sonatowej, a jego tematyczna binarność nie ma konsekwencji konstrukcyjnych (dominacja t. I, układ reprzyzowy).

⁷⁸ Chopinowska Sonata powstała w l. 1845/46.

⁷⁹ Dwa skonstruowane tematy, technika przetwarzania, w wielu miejscach kojarzy się z klimatami „niebiańskiej, seraficznej” muzyki Faure'go, Wagnerowskim kameralizmem Ernesta Chaussona czy z preimpresjonizmem Liszta, a także z... francuskim rokokiem pojmowanym na sposób XIX-wieczny (cz. II – zabawa dźwiękowa z oddalającą się parą taneczną w zakończeniu, postaci taneczne, zasada rondowa).

⁸⁰ Dopatrywano się ironicznych ilustracji zwierzęcych prototypów w każdej bajce (Keith Anderson, op. cit.).

⁸¹ William Alexander Eddie, op. cit., s. 63 o podobieństwie etiudy op. 39 nr 2 do Sonaty d op. 31 Beethovena.

⁸² Pierwszy segment stanowi rozszerzoną formę sonatową o trzech tematach, z epizodem etiudowym i wariacją w typie barkaroli w reprzyzie. Symfonia ta, bardziej niż *Concerto* z tego samego opusu, jest zasadzona na regule przetwarzania. Marsz żałobny (ABA, B i zakończenie w F-dur), bolesny w nastroju poprzedza zakończony w B-dur Menuet i bohaterski romantycznie i wariacyjnie rondowy i syntetyczny Finał, przywracający główne motto z cz. I i Chopinowski w swym patosie.

reminiscencjami Chopinowskimi⁸³, swoimi rozmiarami, ekstremalnym pianizmem, rodzajem grandilokwencji i procedurami pianistycznymi wykracza już poza salonowe modele, stanowiąc wręcz anons dla świata późnego Czajkowskiego, Busoniego, Rachmaninowa czy Rubinsteina⁸⁴.

7. Ekscentryczna postać Charlesa Valentina Alkana i jego niespójne stylistycznie dzieło powoli przedziera się spoza zasłony milczenia, jeżeli można sądzić po ilości dostępnych nagrań i tekstów. Wyłania się nam nieco inny romantyzm, naprawdę wizjonerski, bardzo przylegający do kanonu epoki, a zarazem ją naznaczający nimbem odmienności, co wydaje się w kontekście panującej ideologii aż paradoksalne. Interesujące nas w tym przypadku związki z Chopinem, podkreślane w wielu komentarzach i opisach, stanowią cechę wyróżniającą kompozytora, tak w kwestii osobistej, jak i gatunku inspiracji, technikach twórczych i modelu życia. Stylistyczny eklektyzm, ekstremalna i przesadna brawura postaci wirtuozowskich, uwrażliwienie na barwę, samoograniczenie kreacji do zakresu fortepianu i intuicja odnośnie przyszłości muzyki w sumie generują zjawisko w wysokim stopniu zadziwiające, poszerzające nasze widzenie orientacji, nie tak spójnej, jak by się to wydawało. Owa wspomniana wielokrotnie salonowość obok mizantropii, preferencja klimatu muzyki Bacha i Beethovena obok francuskiego rokoka, głęboko skrywana ironia obok rysu pastelowych sielanek, atencja Chopinowska i krytyka Wagnera, patos w stylu Busoniego i specjalnie prowokowana dla chętnych bariera notacyjna oraz wykonawcza - czyż nie za dużo owych koincydencji nawzajem się znoszących?

Powściągliwy, a zarazem grandilokwencyjny romantyzm Alkana jest tak samo wyrazisty dla epoki i prekursorski dla dziedzictwa, jak kanoniczne, ale tylko z pozoru, klimaty Liszta czy Schumanna, jak mniej znane momenty późnego Czajkowskiego czy wczesnego postromantyka Szymanowskiego. I jeżeli skojarzy nam się, przypadkowo, „rosyjski Brahms” Nikołaj Medtner czy „francuski Brahms”, Albert Roussel, jeżeli w „dźwięczeniu Chopinem” odnajdziemy zaletę, a w braku symfonii orkiestrowej – konsekwencję drogi twórczej, może uda się w kolejnych latach przywrócić szeroką pamięć o Alkanie, dziwaku, którego mało który pianista chce grać.

Notable compositions (według New World Encyclopedia, dane z 2008 r.)⁸⁵

- **Op. 10** *Two Concertos da camera*

No. 1 Concerto da Camera in A minor

No. 2 Concerto da Camera in C-sharp minor

- **Op. 12**, *Trois Improvisations dans le style brilliant*
- **Op. 13**, *Trois Andantes romantiques*
- **Op. 15**, *Trois Morceaux dans le genre pathétique*
- **Op. 16**, *Tre Scherzi*
- **Op. 21**, *Grand duo concertant* in F-sharp minor for violin and pianoforte (1840)

⁸³ Koniec przetworzenia w klimacie nokturnu H-dur op. 9 nr 3 lub b-moll op. 9 nr 1, koniec w As-dur jako reminiscencja nokturnu c-moll op. 10 nr 1, częsta stylistyka nokturnu, kantylenowy ornamentalny w stylu Chopina t. II cz. III.

⁸⁴ Część pierwsza, aczkolwiek zarysowana w formie sonatowej⁸⁴, traci jej spójność poprzez liczne epizody typu wirtuozowskiego, w cz. II wskazać trzeba inwersję i transformację motywu BACH (w partii lewej ręki cis dis his h – B C A As), cz. III *Allegretto alla barbaresca* również opiera się bardziej na zasadzie wariacyjności struktur pianistycznych niż tematycznych.

⁸⁵ Tryb dostępu 14.08.2010.

- **Op. 22**, *Nocturne*
- **Op. 25**, *Alleluia*
- **Op. 26**, *Marche funèbre*
- **Op. 30**, Trio in G minor for violin, cello and pianoforte (1841)
- **Op. 31**, *Préludes*
- **Op. 33**, Grande Sonate *Les Quatre Ages*
- **Op. 35**, *Douze Études dans tous les tons majeurs*
- **Op. 39**, *Douze Études dans tous les tons mineurs*

No. 1 *Comme le vent* ("Like the wind")

No. 2 *En rythme molossique* ("In Molossian rhythm")

No. 3 *Scherzo diabolico* ("Diabolic scherzo")

Nos. 4-7 *Symphony for solo piano*

Nos. 8-10 *Concerto for solo piano*

No. 11 *Ouverture* ("Overture")

No. 12 *Le festin d'Esop* (Aesop's feast)

- **Op. 41**, *Trois petites fantaisies*
- **Op. 45**, *Salut, cendre de pauvre!*
- **Op. 47**, *Sonate de concert* in E major for cello and pianoforte (1857)
- **Op. 52**, *Super flumina Babylonis* (Paraphrase of Psalm CXXXVII)
- **Op. 61**, *Sonatine*
- **Op. 63**, Forty-eight *Esquisses*
- **Op. 69**, *Impromptu sur le Choral de Luther*
- **Op. 76**, *Trois Grandes Études* for piano

No. 1 *Fantaisie* in A-flat major for the left hand

No. 2 *Introduction, Variations and Finale* in D major for the right hand

No. 3 *Mouvement semblable et perpétuel* (Rondo-Toccata) in C minor for hands reunited