

Alkan, um vanguardista esquecido

Frederico Miguel Serra André da Conceição
Ribeiro

10/2022



M **MESTRADO**
MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
PIANO E TECLAS

Alkan, um vanguardista esquecido

Frederico Miguel Serra André da Conceição Ribeiro

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música – Interpretação Artística, especialização Piano e Teclas

Professor Orientador
Luís Miguel Carvalhais Figueiredo Borges Coelho

10/**2022**

Dedico este trabalho à minha mãe e à minha namorada Adriana pelo incansável apoio.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer a todos aqueles que ajudaram a tornar este trabalho possível.

À minha mãe e à minha namorada Adriana, pela demonstração de força e motivação numa fase tão atribulada da minha vida.

Ao meu professor de piano do conservatório, João Lucena e Vale, pelas lições fundamentais.

Ao meu professor de piano da licenciatura, Constantin Sandu, por todo o conhecimento transmitido.

Ao meu orientador e professor de piano do mestrado, Miguel Borges Coelho, pela dedicação, disponibilidade e apoio durante todo o processo.

E por fim, mas não menos importante, a todos os amigos que estiveram sempre presentes e prontos a ajudar.

Resumo

Charles Valentin Alkan é um dos virtuosos esquecidos do séc. XIX, tendo sobrevivido apenas em algumas histórias da música para piano. A sua obra é, apesar disso, particularmente interessante, tanto pelo seu pianismo transcendental como também pelas idiossincrasias e vanguardismos do seu estilo musical.

Este projeto é constituído por três capítulos. O primeiro faz uma breve biografia do compositor a partir da literatura pré-existente. O segundo analisa a relação musical e pessoal que estabeleceu com Chopin, por um lado e com Liszt, por outro. Finalmente, o último identifica os aspetos mais vanguardistas da obra de Alkan, tanto do ponto de vista puramente compositivo, como do mais idiomáticamente pianístico.

Palavras-chave

Alkan; Vanguardismo; Chopin; Liszt; Atonalidade; Impressionismo; Polítoralidade.

Abstract

Charles Valentin Alkan is one of the forgotten virtuosos of the 20th century, having only survived in a few histories of piano music. His work is nonetheless particularly interesting, thanks to a transcendental pianism, as well as to the idiosyncrasies and avant-garde features of his musical style.

This project consists of three chapters. The first is a short biography of the composer based on the existing literature. The second analyzes his musical and personal relationship with Chopin, on the one hand and with Liszt, on the other. Finally, the last identifies the most avant-garde aspects of Alkan's work from a purely compositional point of view and from the more idiomatic perspective of pianism.

Keywords

Alkan; Avant-gard; Chopin; Liszt; Atonality; Impressionism; Politonality.

Índice

Introdução.....	1
1. Alkan e a sua vida.....	2
1.1. Da infância à maturidade.....	2
1.2. Retiro/Isolamento voluntário.....	6
1.3. Últimos anos e morte.....	7
2. Chopin e Liszt.....	10
2.1. Chopin.....	10
2.1.1. Vizinhança, amizade e confiança.....	10
2.1.2. Influência de Chopin em Alkan.....	12
2.2. Liszt.....	14
2.2.1. Rivalidade, suspeita e rancor?.....	14
2.2.2. Influência de Alkan em Liszt.....	16
3. As primeiras sementes da modernidade?.....	20
3.1. Impressionismo.....	20
3.2. Politonalidade.....	24
3.3. Atonalidade.....	26
3.4. A questão da polimetria.....	30
Conclusão.....	33
Bibliografia.....	34

Figura 1- Charles-Valentin Alkan.....2

Figura 2 - Petits Concerts de Alkan na Érard: Programa de fevereiro a abril de 1874 (dos jornais de Masarnau na Coleção Sanjurjo, Arquivo Histórico Nacional Espanhol) (Conway, The Alkan-Masarnau Correspondence, 2010, p. 4)..... 8

Figura 3 - Allegretto alla barbaresca de Alkan, comp.4-12.....	12
Figura 4 - Grande Polonaise brillante de Chopin, comp. 17-24.....	12
Figura 5 - Grande Polonaise de Chopin, comp. 67-75	13
Figura 6- Alegretto alla barbaresca de Alkan,, comp. 21-26.....	13
Figura 7 - Alegretto alla barbaresca de Alkan,, comp. 32-37.....	13
Figura 8 - Chopin Scherzo op 20, c. 10–15	13
Figura 9 - Alkan Grande Sonate op.33, 20 ans, c.10-16.....	13
Figura 10 - Música nova de piano (Snyderman, 2016)	15
Figura 11 - Sonata de Liszt, comp. 1-17	17
Figura 12 - Grande Sonata de Alkan, comp. 1-10.....	17
Figura 13 - Comparação entre o c.509 da Sonata de Liszt e o c.204 do andamento 30 ans da Grande Sonate de Alkan (Keener, 2011, p. 19).....	17
Figura 14 - Sonata de Liszt, comp. 153-160	18
Figura 15 - Grande Sonate de Alkan, comp. 53-78.....	18
Figura 16 - Grande Sonata de Alkan, comp. 310-315.....	19
Figura 17 - Sonata de Liszt, comp. 105-110	19
Figura 18 - Les Soupirs comp. 1-11	21
Figura 19 - Les Soupirs comp. 12-22	21
Figura 20 - Les Soupis, comp. 23-29	21
Figura 21 - Les enharmoniques, comp. 47 e 48	22
Figura 22 - Morte dos Trois Morceaux dans le genre pathétique, op.15.....	22
Figura 23 - Le Festin d'Ésope, variação XIII comp.105-112	23
Figura 24 - Capriccio Alla Soldatesca, op. 50.....	24
Figura 25 - Sonatina op. 61, 2º andamento.....	24
Figura 26 - Heraclite et Democrite, nr.39 das Esquisses, op.63 comp.32-36.....	25
Figura 27 - Gigue op.24, nr.1 comp. 18-34	26
Figura 28 - Gigue op.24, nr.1 comp. 1-17	26
Figura 29 - Les enharmoniques, nr.41 das Esquisses, op.63 comp.1-21.....	27
Figura 30 - Une Fusée, op.55	27
Figura 31 - Les Diablotins, nr.45 das Esquisses, op.63 comp.1-7	28
Figura 32 - Les Diablotins, nr.45 das Esquisses, op.63 comp.11-13	28
Figura 33 - Sonata para Violino e Piano, op. 21, 2º andamento.....	28
Figura 34 - Le Festin d'Ésope, variação XIX comp. 153-160.....	29
Figura 35 - Trois Morceaux dans le genre pathétique, op.15, Le Vent.....	29

Figura 36 - Trois Morceaux dans le genre pathétique, op.15, Le Vent.....	29
Figura 37 - Polimetria.....	30
Figura 38 - Polirritmia	30
Figura 39 - Chant nr.5 op.38	31
Figura 40 - Chant nr.2 op.70	31
Figura 41 - Heraclite et Democrite, nr.39 das Esquisses, op.63 comp. 61-69.....	31
Figura 42 - Trois Etudes de Bravore, op. 16, Scherzo nr. 3	32

Introdução

A obra do compositor e pianista francês Charles-Valentin Alkan (1813-1888) tem abundantes motivos de interesse, quer pela peculiaridade e unicidade que revela, quer pela profusão de elementos vanguardistas que a percorrem. No entanto, como objeto de estudo, “está tão negligenciada hoje em dia como durante” a vida do compositor, pelo que “continua a ser uma das prioridades mais urgentes para a crítica musical” (Walker, 1989, p. 186).

Apesar de ter sido muito estimado em vida por Chopin, Liszt, Franck, Hans von Bulow e muitos outros, nem eles nem o próprio Alkan fizeram qualquer esforço para apresentar as suas obras ao público musical. Alkan preferiu viver em reclusão durante a maior parte de sua vida (Ahn, 1998, p. iv).

Apenas no início do século XX é que Ferruccio Busoni, Isidor Philipp e Elie Miriam Delaborde reconheceram a grandeza do compositor e lançaram um movimento de redescoberta, publicando e defendendo a sua música esquecida (Ahn, 1998, pp. 18-20). Busoni chegou mesmo a nomear Alkan como um dos cinco maiores compositores para piano desde Beethoven, juntamente com Chopin, Schumann, Liszt e Brahms (Smith, 1976, p. 11).

Houve depois disso um novo silêncio, que se prolongou até à década de 1960, altura em que músicos de uma nova geração, como Raymond Lewenthal e Ronald Smith, retomaram a investigação e divulgação da música de Alkan (Ahn, 1998, p. 21).

Tomando como ponto de partida a urgência identificada por Walker, este estudo abordará a obra de Alkan, focando-se muito particularmente nos seus aspetos mais vanguardistas.

1. Alkan e a sua vida

1.1. Da infância à maturidade

No dia 30 de Novembro de 1813, na *Rue de Braque* em Paris, nasceu, no seio de uma família judaica, Charles-Valentin Alkan, o segundo filho de Alkan Morhange e Julie Abraham (Eddie, 2007, pp. 2-3). De acordo com a sua certidão de nascimento recebeu o seu nome de um vizinho que testemunhou o nascimento (François-Sappey, 1991, pp. 303-5). Ainda em tenra idade decidiu substituir o seu apelido Morhange, adotado pelos seus antepassados paternos a partir do nome de uma pequena vila da Alsácia, por Alkan, o primeiro nome do seu pai (Lewenthal, 1964, p. v).

Alkan demonstrou talento e aptidão para a música desde criança, tendo começado a sua educação no internato do pai, onde ele e os seus irmãos, juntamente com outras crianças judaicas aprendiam os fundamentos da música e da gramática francesa. A escola, localizada na *Rue Blancs-Manteaux* em *Le Marais*, no sector judaico da cidade, era apelidada por Antoine François Marmontel (1816-1898) como “anexo juvenil do Conservatório” de Paris (1878, p. 120).

Em Outubro de 1820, com apenas seis anos de idade, Alkan começou a estudar no Conservatório de Paris (Eddie, 2007, p. 2). Os registos das suas provas de admissão, nos Arquivos Nacionais de Paris, relatam que na prova de solfejo do dia 3 de julho de 1819 a sua voz infantil foi particularmente apreciada.¹ Na prova de piano, a 6 de outubro de 1820, (onde é chamado de "Alkan (Morhange) Valentin"), os examinadores escreveram "Esta criança tem habilidades incríveis" (Conway, 2012, pp. 222-223).



Figura 1- Charles-Valentin Alkan

¹ Era já referido nesta altura como "Alkan (Valentin)", e a idade é fornecida incorretamente como seis anos e meio (Conway, 2012, pp. 222-223).

No ano seguinte, Alkan fez a sua primeira aparição em concerto, curiosamente como violinista, tocando umas variações de Jacques Rode (1774-1830).² Não existe mais nenhum registo de Alkan como violinista (Eddie, 2007, p. 2). Nesse mesmo ano juntou-se à classe de piano de Pierre Joseph Zimmerman (1785-1853) e foi já sob a sua tutela que ganhou o seu primeiro prémio, em 1824.³ Alkan permaneceu sempre o aluno favorito de Zimmerman, que encomendou mesmo um retrato em sua homenagem, que é hoje em dia propriedade dos descendentes do seu irmão Napoléon (Smith, 1976, p. 17).

No dia 2 de abril de 1826, Alkan iniciou a sua carreira no mundo musical parisiense como pianista concertista, dando o seu primeiro recital público no salão do fabricante de pianos Henri Pape (1789-1875), num evento organizado pelo seu professor ⁴ (Smith, 1976, p. 18). Este concerto foi partilhado com músicos já estabelecidos, nomeadamente os cantores italianos Giovanni Rubini (1794-1854), Filippo Galli (1783-1853), Mme Giuditta Pasta (1779-1865), e o violinista belga Lambert Massart (1811-1892) (Eddie, 2007, pp. 2-3). Depois disso, a sua participação em *soirées* realizadas em diversos salões de Paris tornou-se habitual (Walker, 1989, p. 186).

No ano de 1827, Alkan apresentou-se com grande sucesso em todas as principais cidades da Bélgica (Eddie, 2007, p. 5). Num desses concertos, em Liège, num evento especial para a *Société Grétry*, o jovem pianista apresentou-se no mesmo concerto que Massart, o violinista com quem havia compartilhado o seu primeiro concerto em Paris em 1826. Um crítico musical da cidade elogiou o desempenho de Alkan na performance das suas *Variations sur un thème de Steibelt*, op. 1, escrevendo “nas suas encantadoras variações de piano [Op.1], Alkan provou por meio de sua facilidade, leveza, brilho e rapidez... alcançando tal perfeição em tenra idade... tornou-se duplamente interessante ver e ouvir [Massart] após o jovem Alkan.” (Eddie, 2007, p. 5). Após este concerto em Liège, Alkan realizou mais três em Bruxelas. Relatos dessas performances chegaram rapidamente à crítica de Londres, tendo o jornal musical londrino *The Harmonicon* comentado que os concertos atraíram os melhores músicos amadores e que Sua Alteza Real deu a sua mais alta aprovação aos talentos de Alkan (Eddie, 2007, p. 5).

Alkan teve a oportunidade de se começar a desenvolver como professor numa idade extremamente precoce. Quando Marmontel chegou a Paris em 1827 para se matricular no Conservatório, Alkan era instrutor de piano na escola do seu pai e por recomendação de

² Nesse ano ganha também um primeiro prémio numa competição de solfejo (Eddie, 2007, p. 2).

³ Além dessa conquista, como aluno de Victor Durlent, em 1827, ganha um prémio em harmonia e como aluno de François Benoist, em 1834, um prémio em órgão (François-Sappey, 1991, p. 14).

⁴ O concerto dá-se quando Alkan tem treze anos de idade, no entanto o evento é publicitado como se o jovem tivesse apenas onze (Eddie, 2007, p. 2).

Zimmerman, Marmontel foi para a escola Morhange para estudar com o jovem Alkan como preparação para a entrada no Conservatório. No entanto, devido à proximidade de idades, Marmontel achou difícil prosseguir estas lições de maneira séria, tendo o seu estudo com Alkan sido interrompido após algumas semanas (Marmontel, 1878, p. 119). A primeira oferta de um cargo de professor no Conservatório atribuída a Alkan foi em solfejo, tendo-lhe sido concedida em 1828, quando nem quinze anos tinha ⁵ (Vizetelly, 2022).

No ano de 1832, Alkan foi eleito para a *Société Académique des Enfants d'Apollo* ficando habilitado a usufruir de diversos benefícios académicos e profissionais, tais como a oportunidade de estrear as suas obras. Os membros desta sociedade incluíam músicos ilustres tais como Clementi, Hummel, Cherubini, Meyerbeer e Kalkbrenner (Eddie, 2007, p. 6). Foi nesta altura que começou a viver na *Square d'Orléans* e a mover-se nos círculos literários e artísticos de Paris, sendo vizinho de muitas das mais importantes figuras da vida artística parisiense, incluindo Dumas, Zimmerman, Kalkbrenner, George Sand e Chopin (Eddie, 2007, p. 7).

Depois de vários anos de intensa atividade como concertista, Alkan abandona por completo, sem razão aparente, a cena de concertos entre os anos de 1839 ⁶ e 1844. Alguns acreditam que essa decisão foi tomada porque o seu estilo musical era incompatível com o “público burguês parisiense”, cujo gosto musical Alkan considerava deplorável (Eddie, 2007, p. 7). Ao longo desses cinco anos, Alkan concentrou-se na sua produção como compositor, ao mesmo tempo que se tornava particularmente ativo no seio da comunidade judaica de Paris (Snyderman, 2016, p. 9).

Entre 1844 a 1846 ⁷ Alkan fez um breve retorno aos palcos, intercalando em muitos dos seus recitais obras e transcrições de sua autoria com peças de compositores como Scarlatti, Bach, Mozart, Beethoven ou Schubert (Eddie, 2007, p. 8). Este repertório provocou uma forte condenação por parte dos críticos parisienses por terem considerado que as visões artísticas de Alkan estavam fora da corrente artística da época. Também acusaram as suas performances de serem desprovidas de sentimento romântico (Snyderman, 2016, pp. 9-10).

⁵ Ele segurou este cargo até 1835, altura em que passou a dedicar-se exclusivamente ao piano (Vizetelly, 2022).

⁶ Foi neste ano que Alkan publicou o seu conjunto de estudos (posteriormente publicados como op. 76), nos quais explorou e utilizou o efeito técnico conhecido como *tremolando* (em sintonia com os estudos de concerto dos seus contemporâneos, Liszt e Chopin (Snyderman, 2016, p. 9).

⁷ Nos dois anos seguintes Alkan escreveu algumas de suas melhores composições pianísticas, os *Douze Etudes dans tous les tons majeurs*, Op. 35, e a *Grande Sonate Les Quatre Âges*, Op. 33. Publicou também, em 1847, a sua *Vaghezza* juntamente com um noturno de Chopin e com o *Andante amoroso* de Liszt no mesmo número da *Revue et Gazette* (Snyderman, 2016, p. 10).

A revolução francesa de 1848 fez com que Alkan decidisse melhorar a sua condição económica e o seu estatuto artístico candidatando-se a chefe do departamento de piano do Conservatório de Paris como sucessor de Zimmerman.⁸ O seu principal rival foi Marmontel no entanto, havia mais dois candidatos para o cargo: Émile Prudent (1817-1863) e Louis Lacombe (1818-1884) (Smith, 1976, p. 42). Alkan tomou diversas medidas para tentar impedir que o seu principal rival fosse nomeado. Escreveu uma carta para o Ministro do Interior enunciando as razões pelas quais devia ser nomeado para o cargo, afirmando:

Se mantiver o administrador do Departamento de Belas Artes, eu serei eleito. Se descobrir a opinião pública em vez de uma pequena facção, eu serei eleito. Se reunir os votos de todos os principais músicos da Europa, eu serei eleito. Se julgar o concurso em três aspectos - performance, composição e ensino - eu serei eleito. Se adiar a sua decisão até que o novo plano de ajustamento se realize apesar das influências exercidas sobre uma parte significativa dos professores, ainda serei eleito por uma grande maioria e muito provavelmente inspiraria o voto unânime dos estudantes (Eddie, 2007, p. 10).

Alkan também se dirigiu a George Sand pedindo-lhe assistência nesta matéria. Ela ajudou-o sob a forma de uma carta de recomendação que "escreveu em 1848 [...] a Charles Blanc (1813-1882), Director do Departamento de Belas Artes (...) ” (Jordan, 1989, p. 10). Apesar dos esforços de George Sand, a reunião nunca aconteceu e Antoine Marmontel⁹ sucedeu Zimmerman como chefe do departamento de piano. Mais tarde, Sand escreveu a Louis Blanc (1811-1882), um irmão de Charles Blanc, uma carta (datada de 5 de Abril de 1849) na qual se pode ler: "Escrevi ao seu irmão há alguns meses para lhe fazer um simples pedido [...] Ele preferiu fazer algo que não era, e nem sequer me respondeu." (Jordan, 1989, p. 10). Alkan deu poucos concertos depois disso e quando o fez "tocou mais música de outros compositores do que as suas próprias obras." (MacDonald H. , 2001, p. 377). Apesar de tudo, Marmontel tornou-se um admirador de Alkan, elogiando-o como um artista verdadeiramente grande e sincero. No seu livro, *Les Pianistes Célèbres*, Marmontel chega mesmo a equipar o talento composicional de Alkan ao de Chopin (1878, pp. 126-133).

⁸ Cartas de Alkan para Fétis, demonstraram que, embora Alkan tenha sido o aluno favorito de Zimmerman, este não apoiara a candidatura de Alkan para o cargo de chefe de faculdade de piano (Eddie, 2007, p. 10).

⁹ Marmontel recorreu a ataques ad hominem contra Alkan, criticando a sua "natureza reclusa" e as suas roupas incomuns (Snyderman, 2016, p. 10).

Aquele contratempo, juntamente com a morte de Chopin em 1849, terá afetado não só a carreira de Alkan, como também a sua personalidade. O compositor tornou-se resignado e a sua crescente misantropia levou-o mesmo a manter dois apartamentos para evitar visitas — para aqueles que reclamassem não o encontrar em casa, ele podia alegar que estava no outro apartamento. Acabou por contratar um porteiro cujo único dever era comunicar a sua ausência aos visitantes (Bloch, 1941, p. 2). Passou os vinte e cinco anos seguintes numa quase reclusão, evitando todo e qualquer contato social (Bertha, 2012, p. 11).

Bloch identificou Alkan como um excêntrico cujo comportamento era muitas vezes o resultado de tendências neuróticas. A preocupação com a sua própria saúde, levava-o a ter um grande cuidado na compra e preparação da sua própria comida (Bloch, 1941, p. 3).

McCallum chegou mesmo a sugerir que Alkan poderá ter sofrido de síndrome de Asperger, esquizofrenia ou transtorno obsessivo-compulsivo (2007, pp. 2-10).

Marmontel referiu-se à preferência de Alkan pela solidão escrevendo que “este eminente mestre, um dos líderes da escola francesa, quase sempre viveu sozinho no meio do tumulto de Paris e da atividade artística, fugindo do barulho e da fama tão vigorosamente quanto os outros os procuravam” (1878, p. 118). O solitário Alkan estava longe do alegre e confiante jovem que Marmontel conhecera na escola Morhange. Aos quatorze anos, Alkan possuía “fê, entusiasmo e as queridas ilusões da juventude” (1878, p. 120).

No início da década de 1850, Alkan começou a voltar sua atenção para o piano à *pédalier*, tendo feito as suas primeiras apresentações públicas neste instrumento em 1852 (François-Sappey & Luguenot, 2013, pp. 58-59). A partir de 1859 começou a publicar peças designadas “para órgão ou piano à *pédalier*” (Smith, 1976, pp. 221-3).

1.2. Retiro/Isolamento voluntário

No ano da morte do seu pai, 1855, Alkan iniciou a sua reclusão (Eddie, 2007, p. 14). O pouco que se sabe desse período provém de um conjunto de cartas que Alkan escreveu ao pianista, compositor e maestro alemão Ferdinand Hiller — cartas essas que transmitem uma sensação de isolamento, mas também um sentimento de tristeza e futilidade relativamente à sua existência solitária. Em 1861, Alkan escreveu sobre a sua reclusão:

Estou a tornar-me cada vez mais misantrópico e misógino...nada que valha a pena, seja bom, ou útil para fazer... ninguém a quem me dedicar. A minha situação deixa-me

horriavelmente triste e miserável. Até a produção musical perdeu a sua atracção para mim, pois não consigo ver o seu propósito ou objetivo (como citado em Smith, 1976, p. 56).

Nos vinte anos seguintes, a vida de Alkan seria marcada pela solidão na sua terra natal, mas também pela criação das suas composições musicais mais marcantes.¹⁰

Durante este período dedicou-se ao aprofundamento da religião judaica, tendo estudado o Talmude e feito uma tradução do Novo Testamento do sírio para o francês. A Bíblia foi a sua fonte de inspiração. Chegou mesmo a declarar: "Se eu pudesse ter a minha vida de novo, musicava toda a Bíblia." (Smith, 1976, p. 54).

1.3. Últimos anos e morte

Em 1873, Alkan decidiu sair da obscuridade auto-imposta e fazer uma aparição como solista numa série de concertos conhecidos como *Les Petits Concerts* nas salas de exposições dos pianos *Érard*. Os jornais em Paris despertaram no público muita curiosidade acerca do seu retorno com o seguinte parágrafo: "CH. V. Alkan, o eminente pianista e compositor que se condenou a uma reclusão demasiado longa... Reapareceu com "*Les Petits Concerts*" de música clássica." (Smith, 1976, p. 61).

O sucesso dos *Petits Concerts* fez com que estes se tornassem um evento anual (com interrupções ocasionais causadas pela saúde de Alkan) até 1880 ou mesmo além disso (François-Sappey & Luguenot, 2013, pp. 137-138). Estes concertos não apresentaram apenas música de Alkan, mas também dos seus compositores favoritos (de Bach em diante) tocadas tanto no piano como no piano à *pédalier*, e ocasionalmente com a participação de outro instrumentista ou cantor, entre os quais os seus irmãos e outros músicos, incluindo Delaborde, Camille Saint-Saëns e Auguste Franchomme (Smith, 1976, pp. 66-67).

¹⁰ Foi durante este período que Alkan compôs algumas das suas obras mais importantes: Os *Douze Etudes dans les tons mineurs*, op. 39, a *Sonate de concert pour piano et violoncelle*, op.47, (ambos publicados em 1857) a *Sonatine pour piano*, op.61 e as 49 Esquisses, op.63 (ambas publicadas em 1861).

n 642 Colec. SANJURJO 25

SALONS ÉRARD; 13, RUE DU MAIL

DEUXIÈME ANNÉE

SIX PETITS CONCERTS DE MUSIQUE CLASSIQUE,

POUR
PIANO SEUL, A 2 & A 4 MAINS;
PIANO CONCERTANT, OU AVEC ACCOMPAGNEMENT,
& PIANO A CLAVIER DE PÉDALES;
TOSNÉS PAR M.

CH. VIN ALKAN AÎNÉ,

LES JEUDIS SOIRS : 19 FÉVRIER; 5 ET 19 MARS; 2, (Jeu-di-Saint), 16 ET 30 AVRIL 1874, A 9 HEURES très-précises.
* *Cembalo a Pedale; Pédal-Flügel.*

PROGRAMMES : * *

PROGRAMME I.

Première Partie :

I. SICILIENNE, et 1^{er} ALLEGRO, de Deux CONCERTOS pour Clavecin : HANDEL.
II. TROIS PRÉLUDES, de l'œu : 28, de : CHOPIN.
III. DEUX CHORAUX :
« Christ était couché dans les liens de la mort : »
« Ce jour est si fécond en ineffables joies : »
et FUGUE, en Sol, pour Piano à Clavier de Pédales : J : S : BACH.

Intermède :

A. NOCTURNE, en Si maj :
B. 2^e MARCHÉ, à 4 Mains, de l'œu : 40 :
C. N^o 6, du 3^e RECUEIL de CHANTS, pour Piano :
D. N^o 7, des 13 PIÈCES, œu : 64, pour Piano à Clavier de Pédales : et
E. GAVOTTA, du Père MARTINI, transcrite, id. ibid.) CH : V^{ie} ALKAN.

Deuxième Partie :

I. SONATE, op : 109, de : BEETHOVEN.
II. DEUX TRANSCRIPTIONS, pour Piano seul, de l'ALCESTE, et de l'IPHIGÉNIE EN TAURIDE, de : GLUCK.
III. N^{os} 3 et 4, des VEILLÉES, (Nachtensittungen), œu : 132; pour Piano, Clarinette et Alto : SCHUMANN.

PROGRAMME II.

Première Partie :

I. SONATE, de l'œu : 2, de : BEETHOVEN.
II. ANDANTE, et ALLEGRETTO, pour Piano à Clavier de Pédales : MENDELSSOHN
III. Le 2^e LIVRE, de l'œu : 94 de : SCHUBERT.

Intermède :

ADAGIO, et SALTARELLE, pour Piano et Violoncelle. CH : V^{ie} ALKAN.

Deuxième Partie :

I. DEUX CHORAUX :
« O chère âme, ouïs-toi : »
« O Dieu seul soit gloire au plus haut des cieux : »
pour Piano à Clavier de Pédales : J : S : BACH.
D : SCARLATTI.
II. ARIA, et ALLEGRO, pour Piano : WEBER.
III. POLONAISE, et SCERZO :

PROGRAMME III.

Première Partie :

I. PASTORALE, pour Piano à Clavier de Pédales : J : S : BACH.
II. 2^e Sîeter; pour Voix et Piano : SCHUMANN.
III. MAZURKA, et FANTAISIE : CHOPIN.

Intermède :

A. N^o 1, des ÉTUDES, dans tous les Tons majeurs.)
B. 1^{er} MORCEAU, du 2^e CONCERTO DA CAMERA.)
C. 3 Anciennes MÉLODIES JUIVES, arrangées pour Piano à Clavier de Pédales : CH : V^{ie} ALKAN.
D. N^o 2, du 1^{er} RECUEIL de CHANTS; œu : 38

Deuxième Partie :

I. a. CANON : SCHUMANN.
et b. FUGUE, pour Piano à Pédales : J : S : BACH.
II. Sic, pour Voix et Piano : MENDELSSOHN
III. TROIS TRANSCRIPTIONS, pour Piano seul :
I. ANDANTE DU CONCERTO, en Sol, de : BEETHOVEN.
II. ANDANTE, en Ut, de la 36^e SYMPHONIE de : HAYDN.
III. MENUET, de la SYMPHONIE, en Sol min : de : MOZART.

PROGRAMME IV.

(MI-PARTIE SPIRITUELLE) 2^{me} et 3^{me}

Première Partie :

I. ROMANZA, (Tutti et Solos), du 8^e CONCERTO; arrangée pour Piano seul : MOZART.
II. DEUX MARCHES, à 4 Mains, de l'œu : 45, de : BEETHOVEN.
III. CAPRICCIO, et ÉTUDE, de : MENDELSSOHN

Intermède :

I. N^o 2, du 4^e RECUEIL, (inédit) DE CHANTS pour Piano : œu :
II. MARCHÉ FUNÉBRE, et MARCHÉ TRIOMPHALE : CH : V^{ie} ALKAN.
III. a. RÊCITATIF, et AIR, du MESSIE de HANDEL; transcrits pour Piano à Clavier de Pédales; et b. Dernier N^o des 13 PIÈCES : id.

Deuxième Partie :

I. TRIO, pour Piano, Violon et Violoncelle : HAYDN.
II. DEUX CHORAUX :
« Pleine, s'inspirel aux les nouveaux péchés : »
« Comme belle lui l'Étoile du matin : »
pour Piano à Clavier de Pédales : J : S : BACH.
III. DEUX PIÈCES, pour Clavecin seul; et Clavecin, Violon et Violoncelle : RAMEAU.

PROGRAMME V.

Première Partie :

I. CONCERTO, en Si min., avec Accompagnement d'Orchestre; (Reclamé) : HUMMEL.
II. PRÉLUDE, et GIGUE, de : J : S : BACH.
III. ANDANTE CON VARIAZIONI, à 4 Mains : MOZART.

Intermède :

I. PRÉLUDE, pour Piano à Clavier de Pédales :
II. a. LA PAQUE, b. SÉRÉNADE, c. NUIT D'ÉTÉ; des Mois, pour Piano seul : CH : V^{ie} ALKAN.
III. ÉTUDE, en Ut dièse, avec accompagnement d'Orchestre :

Deuxième Partie :

I. FANTAISIE, pour Piano à Clavier de Pédales : J : S : BACH.
II. CANZONA, du 13^e QUATUOR; arrangée pour Piano seul : BEETHOVEN.
III. SCHERZO, et MAZURKA, de : CHOPIN.

PROGRAMME VI.

Première Partie :

I. QUINTETTE, pour Piano, Hautbois, Clarinette, Cor et Basson : MOZART.
II. a. NOCTURNE, en Ut min : de : J : FIELD.
b. NOCTURNE, en Ut min : également; de : CHOPIN.
III. DEUX PIÈCES, pour Piano à Clavier de Pédales, de : HANDEL & KESSLER.

Intermède :

Duo, pour Piano et Violon : CH : V^{ie} ALKAN.

Deuxième Partie :

I. LARGHETTO, du Premier CONCERTO : CHOPIN.
II. UNE PIÈCE, pour Clavecin, de : COUPERIN.
III. a. CHORAL :
« Ma voix est tes élève, ô Seigneur Jésus-Christ : »
b. TOCCATA, en Fa; pour Piano à Clavier de Pédales : J : S : BACH.

** Des Attribes et des Programmes, Utérieurs et Spécials, donneront, pour chacun des Six Petits Concerts, les Indications complémentaires de la plupart des Ouvrages exécutés; ainsi que les Noms des Artistes qui se feront entendre dans les Morceaux Concertants, etc.

Figura 2 - Petits Concerts de Alkan na Érard: Programa de fevereiro a abril de 1874 (dos jornais de Masarnau na Coleção Sanjurjo, Arquivo Histórico Nacional Espanhol) (Conway, *The Alkan-Masarnau Correspondence*, 2010, p. 4)

As únicas fontes existentes a documentar a morte de Alkan são um parágrafo escrito no dia após a sua morte pela revista francesa *Le Menestrel* (Ahn, 1998, p. 18) e o certificado de óbito que apenas indica que morreu de causas naturais no dia 29 de março de 1888 pelas 20:00 horas (MacDonald L. E., 1966, p. 37).

Em 1988, foi publicada uma carta de Marie-Antoinette Collas para Louis Colas com a data de 4 de abril de 1888, seis dias depois da morte de Alkan, que seguia da seguinte maneira:

Quarta-feira, 4 de Abril de 1888. Ontem depois da minha aula fui à loja de música na esperança de que a Mme Bordes, a caixa que lá trabalha há tanto tempo, me pudesse dar algumas informações sobre a morte de Alkan. Na verdade, estes são detalhes tristes, que me angustiaram profundamente. Ele morreu por acidente, vivendo sozinho. Era seu costume descer todas as manhãs por volta das onze horas para ver o seu porteiro e ir buscar o seu almoço, ou algo para o fazer. Nesse dia, que foi, creio, Sexta-feira Santa, o porteiro ficou ansioso por não o ver descer. Subiu as escadas e ouviu gemidos. Ele tinha caído de cara virada para baixo na cozinha, e um bengaleiro muito pesado tinha caído em cima dele. Não tinha sido capaz de se libertar. Supunha-se que ele tinha tido uma das frequentes tonturas a que há muito estava sujeito, e que se tinha tentado sustentar naquele móvel. Foi levantado e levado para a sua cama, mas morreu por volta das oito horas dessa noite. Ninguém sabia há quanto tempo estava debaixo dele. Entretanto, várias pessoas vieram falar com a Mme Bordes, por isso vim embora sem saber mais nada. Pobre grande trabalhador, que tanto sofreu e cuja coragem heroica foi tão pouco recompensada... (MacDonald H. , 1988, p. 119).

2. Chopin e Liszt

2.1. Chopin

2.1.1. Vizinhança, amizade e confiança

Graças a uma carta de recomendação de Johann Malfatti, que fora médico de Beethoven em Viena (Culture.pl, 2022), e à intermediação de Ferdinand Paër, Mestre de Música na Corte de Louis Philippe, Chopin foi apresentado “à maioria dos velhos leões” do mundo musical parisiense (Cherubini, Rossini, Meyerbeer, Hummel, Auber e Kalkbrenner, entre outros) pouco depois da sua chegada à capital francesa. Instintivamente, procurou músicos da sua própria geração e aproximou-se daqueles que, como ele, eram estrangeiros em Paris. O seu círculo inicial incluía Ferdinand Hiller, Franz Liszt, Felix Mendelssohn e o pianista e compositor irlandês George Osborne (1806-1893) (Jordan, 1989, pp. 7-8). No ano seguinte, a 26 de fevereiro, Chopin apresentou-se com o seu concerto em Fá menor Op. 21 ao público parisiense. Alkan estava presente e aí terá começado a amizade que os uniria até à morte de Chopin em 1849 (Eddie, 2007, p. 6).

Da comunicação escrita que ambos estabeleceram, sobreviveram um conjunto de mensagens curtas que são o testemunho de uma relação de grande proximidade. Numa curta mensagem dirigida a Alkan em outubro ou novembro de 1839, Chopin escrevia por exemplo: “meu amigo, se tiveres a tua cópia da Sonata Para 4 Mãos de Moscheles, por favor, envia-me. Chopin.” (Jordan, 1989, p. 8). Noutra ocasião, Alkan informava Chopin acerca duma *soirée* a que ambos assistiriam: “meu amigo Chopin, Batta é esperado hoje à noite em casa de Zimmerman. CV. Alkan.” (Jordan, 1989, p. 8).

Apesar do crescente isolamento de Alkan, essa proximidade terá sido certamente favorecida pela mudança de George Sand e Chopin, em 1842, para a *Square d’Orléans* — uma colónia de artistas de sucesso em que aquele vivia há já algum tempo.¹¹

Para além da forte amizade que os unia, Alkan e Chopin experimentavam uma grande admiração mútua (Marmontel, 1878, p. 129). Alkan tinha um profundo respeito pela naturalidade do estilo melódico e harmónico de Chopin, que por sua vez lhe admirava a técnica incomparável (Snyderman, 2016, pp. 8-9). Os dois discutiam frequentemente questões artísticas, e professavam deste ponto de vista ideais muito próximos, partilhando,

¹¹ George Sand relataria mais tarde, a propósito do isolamento de Alkan, que este se manteve sempre afastado das refeições comunitárias que parte dos moradores alternadamente preparava, com o propósito de poupar tempo e trabalho aos restantes (Jordan, 1989, p. 9).

nomeadamente, um profundo ceticismo relativamente à forma como Liszt fazia aumentar a sua própria popularidade (Smith, 1976, pp. 23-4).

Em abril de 1848 Chopin viajou para Londres, não para escapar às consequências da Revolução de Fevereiro como foi complacientemente noticiado pela imprensa inglesa, mas sim para levar a cabo a digressão britânica que estava planeada desde dezembro do ano anterior. Durante a sua estadia escreveu frequentemente aos seus amigos mais próximos, nomeadamente ao Conde polaco Wojciech Grzymala (1793-1871), ao seu aluno preferido e copista Adolphe Gutmann (1819-1882), ao violoncelista Auguste-Joseph Franchomme (1808-1884), e segundo confidenciou a outro amigo, a Alkan (Jordan, 1989, p. 9).

Poucos dias após a morte de Chopin (17 de outubro de 1849), o Conde Grzymala contou que, pouco antes do final, o moribundo se tinha reanimado o suficiente para dizer que desejava que o seu trabalho inacabado fosse queimado, exceto o início de um método de piano que deixaria a Alkan e ao pianista francês Henri Reber (1807-1880) (Jordan, 1989, p. 9).

Com a perda do seu amigo, Alkan mergulhou num estado depressivo profundo, recusando-se a tocar piano até para o seu círculo de amigos, apesar do incentivo de George Sand e do compositor francês Ambroise Thomas (1811-1896) (2007, p.11).

2.1.2. Influência de Chopin em Alkan

Os *Douze études dans tous les tons mineurs*, op.39, publicados em 1857 (embora escritos, provavelmente, alguns anos antes disso) foram projetados para complementar o conjunto de *Douze études dans tous les tons majeurs*, op.35, compostos cerca de 10 anos mais cedo. Os estudos 4–7 foram pensados como uma Sinfonia, os estudos 8–10 como um Concerto e o estudo 11, que tal como os números 1, 2, 3 e 12 é uma peça individual, foi imaginado como uma Abertura.

Focar-me-ei, no terceiro andamento do concerto, ou seja, o estudo 10. Denominado *Allegretto alla barbaresca*, este estudo possui diversas semelhanças com o *Andante spianato et grande polonaise brillante*, op.22, de Chopin publicada mais de vinte anos antes, em 1836. Além de serem ambas obras concertistas e de carácter semelhante, também se aproximam em elementos muito concretos.



Figura 3 - *Allegretto alla barbaresca* de Alkan, comp.4-12

Na primeira secção do Concerto de Alkan (Figura 3) e na primeira secção da Polonaise de Chopin (Figura 4) o ritmo da mão esquerda segue exatamente o mesmo padrão (ritmo de polonaise). Na terceira secção do Concerto, a linha melódica (compasso 21 da Figura 6) tem exatamente o mesmo ritmo que a linha de abertura do solista na Polonaise (compasso 17 e 21 na Figura 4).



Figura 4 - *Grande Polonaise brillante* de Chopin, comp. 17-24

Os efeitos peculiares utilizados por Chopin na mão direita (compassos 68-74 na Figura 5) são também semelhantes aos do Concerto de Alkan (compassos 33-36 na Figura 7). No entanto, ao contrário do que sucede no Concerto, Chopin introduz a célula a contratempo.



Figura 5 - Grande Polonaise de Chopin, comp. 67-75



Figura 7 - Alegretto alla barbaresca de Alkan., comp. 32-37

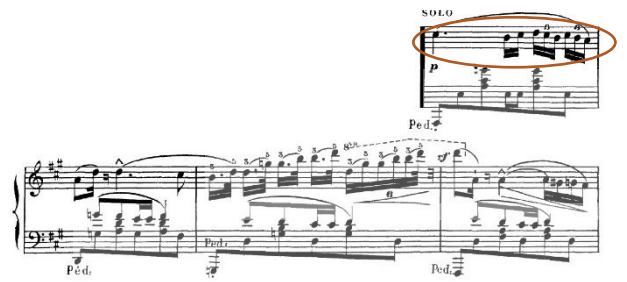


Figura 6 - Alegretto alla barbaresca de Alkan., comp. 21-26

Eddie nota também a semelhança que existe entre o *Scherzo* Op. 20 de Chopin (Figura 8), publicado em 1835 e o primeiro andamento da *Grande Sonate Les Quatre Âges* de Alkan (publicada em 1847) (Figura 9), andamento que se intitula *20 ans*. Para além de estarem ambas na tonalidade de si menor, definem de forma similar uma acentuação métrica na mão esquerda (Eddie, 2007, p. 82 e 83).



Figura 9 - Alkan Grande Sonate op.33, 20 ans, c.10-16



Figura 8 - Chopin Scherzo op 20, c. 10-15

2.2. Liszt

2.2.1. Rivalidade, suspeita e rancor?

Após a sua turné pela Bélgica, em 1827, Alkan retornou a Paris onde foi apresentado por Zimmerman à Princesse de la Moskova. O jovem pianista atuou em diversas noites musicais organizadas pela Princesse daí em diante (Eddie, 2007, p. 5).

De acordo com o pianista húngaro Alexandre da Bertha (1843-1912):

[Alkan] sempre se lembrou com muito carinho do acolhimento amistoso que recebeu da Princesa de la Moskova, na época em que era considerado uma criança prodígio, aos 13 ou 14 anos, quando aquela grande dama o fazia tocar nos seus saraus musicais, que eram praticamente os únicos em Paris até então (Bertha, 2012, p. 12).

No entanto, havia um lado negro nessas memórias agradáveis. Na noite em que ouviu o jovem Franz Liszt tocar pela primeira vez, Alkan ficara consternado, tendo chorado com vexação durante toda a noite, não pregando o olho (Bertha, 2012, p. 12). Segundo Bertha, o ciúme de Alkan não impediu que os dois rivais momentâneos se tornassem mais tarde amigos (2012, p. 12), ao ponto de por vezes participarem juntos em concertos (Figura 10) (Ahn, 1998, p. 4). A amizade terá perdurado até à morte de Liszt que, nas suas deslocações a Paris, nunca deixou de visitar o companheiro, (2012, p. 12). No entanto, segundo Smith, apesar da generosidade e respeito de Liszt, Alkan demonstrou sempre uma certa desconfiança relativamente a ele. Tinha, particularmente, uma visão muito negativa da sua atividade como compositor, nunca tendo interpretado a sua música (1976, p. 24). Numa carta a Hiller em 1857, Alkan chega mesmo a dizer que teria o prazer de ir a Colónia apoiar a “cruzada” de Hiller contra Liszt (Eddie, 2007, p. 14).

Liszt sempre foi muito amigável com Alkan, tendo-o recomendado, quando ele tinha apenas 22 anos, para a posição desocupada do departamento de piano do Conservatório de Genebra, (onde Liszt também tinha sido membro do corpo docente) mas Alkan não aceitou (1989, p. 216). Em anos posteriores, Liszt também declarou que Alkan tinha a melhor técnica que ele já conhecera, (Smith, 1976, p. 19) e que, de facto, Alkan era a única pessoa diante da qual Liszt se sentia nervoso enquanto tocava (Ogdon, 1972, p. 254).

Liszt compôs as *Hexameron Variations* e dedicou-as a Alkan, que, por sua vez, retribuiu com os *Trois morceaux dans le genre pathétique* op. 15 (1976, p. 24). Liszt fez uma crítica

entusiástica, em 1837, destas três peças na *Revue et gazette musicale*, escrevendo que foram "lidas e relidas diversas vezes desde o dia em que me trouxeram tanta alegria. São obras que não poderiam ser mais distintas e, preconceitos amigáveis à parte, provavelmente suscitarão o profundo interesse de todos músicos." (Eddie, 2007, p. 174). No entanto, em 1838, este conjunto de três *morceaux* foi violentamente atacado por Robert Schumann, que escreveu na sua influente revista *Neue Zeitschrift für Musik*, que as peças demonstravam "Fraqueza e vulgaridade sem imaginação." (Viner, 2020). Esta contradição de opiniões pode demonstrar o carinho e respeito que Liszt tinha pelo seu colega pianista.

MUSIQUE NOUVELLE DE PIANO.

<p>ÉTUDES DE GENRE.</p>	<p>E. PRUDENT. Op. 16. — 1^{re} Livre. Prix : 20.</p>	<p>TITRES DES ÉTUDES. Conte d'autrefois. — Marino. — Le Ruisseau, balade. — Les Regrets. — Feu Follet.</p>
<p>LE DÉPART. FANTAISIE ÉTUDE.</p>	<p>S. THALBERG.</p>	<p>Op. 55. Prix : 7 fr. 50.</p>
<p>LE CHEMIN DE FER. Étude. 9 fr.</p>	<p>C. V. ALKAN.</p>	<p>Grande fantaisie à 4 mains sur DON JUAN.</p>
<p>LE PREUX — Étude. 9 fr.</p>	<p>L. DE MEYER.</p>	<p>BAJAZET. Op. 23. — Prix : 5 fr.</p>
<p>MARCHE MAROCAINE. Op. 22. — Prix : 7 fr. 50 c.</p>	<p>T. DOEHLER.</p>	<p>OP. 54. Prix : 7 fr. 50 c.</p>
<p>ANDANTE SUR LA ROMANCE DE DOM SÉBASTIEN.</p>	<p>F. LISZT.</p>	<p>PARIBOLO PASTOUR. SOUVENIRS DU BÉARN. } Prix : 8 fr.</p>
<p>MARCHE FUNÈBRE. DE DOM SÉBASTIEN. Pr. : 7 f. 50.</p>	<p>POUR PARAITRE DU 10 AU 15 NOVEMBRE.</p>	
<p>1^o Le célèbre morceau de PRUDENT sur NORMA et l'HOMMAGE à HAENDEL sur le magnifique chant de JUDAS MACHABEE; — 2^o Deux nouvelles compositions de H. ROSELLEN sur I LOMBARDI et MARIA DI ROHAN; — 3^o le GALOP ÉTERNEL et six Polkas, par F. KALBRENNER.</p>		

Figura 10 - Música nova de piano (Snyderman, 2016)

2.2.2. Influência de Alkan em Liszt

Publicada em Paris no ano 1847, a *Grande Sonate Les Quatre Âges* de Alkan está muito longe de ser uma sonata clássica para piano.¹² Os andamentos tornam-se progressivamente mais lentos correspondendo ao “abrandamento” que muitas vezes é associado ao envelhecimento. A sonata acompanha a vida de um homem desde os 20 anos (um rápido *scherzo*) até aos 50 anos (intitulado *Prométhée enchaîné* com a indicação de andamento *extrêmement lent*). O terceiro andamento, intitulado *Un heureux ménage*, representa um pai de família feliz de 40 anos cercado de crianças. O segundo (que iremos abordar) representa os 30 anos e, como o seu título (*Quasi-Faust*) revela, foi inspirado no *Faust* de Johann Wolfgang von Goethe.

Este segundo andamento contém temas que carregam semelhanças com a Sonata de Liszt composta cerca de seis anos mais tarde, em 1853, sugerindo que Liszt poderá ter tido conhecimento da obra.

Além de se identificar uma semelhança no caráter e na escrita de ambas as sonatas, também se identificam parecenças em elementos concretos. Podemos verificar que o 1º compasso do motivo B de Liszt e o motivo A de Alkan (Figura 11 e Figura 12) têm o mesmo ritmo e que este último tem o mesmo contorno melódico que a inversão do motivo B de Liszt, que ocorre no compasso 509 da sua Sonata (Figura 13). Alkan no compasso 204 chega mesmo a utilizar a tercina como anacruse, tal como Liszt fez mais tarde no seu motivo B (Figura 13) (Keener, 2011, pp. 18-19). Existe também similaridade nas notas repetidas do motivo C de Liszt e do motivo B de Alkan (Figura 11 e Figura 12). Segundo Carter, quer o primeiro tema de Alkan — num clima de “tempestade e stresse”, quer o motivo de “golpe de martelo” que se segue são protótipos dos motivos B e C de Liszt (Carter, 2009, p. 15).

¹² Sonata caracterizada pela alternância entre andamentos rápidos e lentos. Habitualmente, rápido-lento-rápido.

Franz Liszt
Sonata in B Minor

Figura 11 - Sonata de Liszt, comp. 1-17

Figura 12 - Grande Sonata de Alkan, comp. 1-10

Figura 13 - Comparação entre o c.509 da Sonata de Liszt e o c.204 do andamento 30 ans da Grande Sonate de Alkan (Keener, 2011, p. 19)

O terceiro tema de Liszt, “num clima de alegria inquieta que leva à tristeza”, é uma transformação lírica por aumentação do seu motivo C (Figura 14) tal como sucede com o segundo tema de Alkan, (Figura 15). Este último, no entanto, possui na opinião de Carter um caráter mais soturno (2009 , p. 15).



Figura 14 - Sonata de Liszt, comp. 153-160



Figura 15 - Grande Sonate de Alkan, comp. 53-78

A transformação do segundo sujeito da *Grande Sonata Les Quatre Ages* (Figura 16) e o segundo tema de Liszt possuem ambos um caráter triunfante (Figura 17). Segundo Lewenthal, o primeiro “faz lembrar” o último (2010).

Liszt - Sonata in B Minor

Grandioso

Figura 17 - Sonata de Liszt, comp. 105-110

Figura 16 - Grande Sonata de Alkan, comp. 310-315

Além de todas as semelhanças já identificadas existe mais uma. O andamento *Quasi-Faust* de Alkan contém uma fuga (a oito vezes) que tem como propósito representar a redenção de Fausto. O *Scherzo* da Sonata de Liszt é também uma fuga (a três vezes), no entanto a redenção de Fausto ocorre mais tarde, no final da Sonata (Carter, 2009 , p. 15).

3. As primeiras sementes da modernidade?

3.1. Impressionismo

De acordo com o dicionário Grove, o termo “impressionismo” foi cunhado em 1874 pelo crítico de arte Louis Leroy depois de ver o quadro *Impression, soleil levant* (1872) de Monet num artigo jocoso onde o descreveu, assim como aos seus colegas, como impressionistas. Em 1877, estes artistas (Degas, Pissarro, Sisley e Renoir) que se apresentavam como a *Société des Artistes-Peires* acabaram por mudar o seu nome para *Impressionistas* (Sadie, 1980, pp. 30-31). Aplicado à música, o termo “impressionismo” experienciou uma evolução semelhante. Quando em 1887 o secretário da *Academie des Beaux Arts* classificou como impressionista *Printemps* de Debussy,¹³ criticou-lhe a “falta de precisão estrutural”. Considerando-a “como uma consequência direta de um sentido de cor musical exagerado”, apontou o seu estilo como “um dos inimigos mais perigosos da verdade na arte”. No entanto, com o tempo o termo foi perdendo a sua conotação pejorativa, e pelo início do séc. XX já o próprio Debussy dizia que “a música consegue pôr as teorias impressionistas em prática com mais profundidade que a pintura, pois a música pode-se tornar num jogo de leve fluidez, enquanto a pintura pode apenas apresentá-la de maneira estática, e consequentemente antinatural” (Sadie, 1980, pp. 30-31).

Apesar deste termo ter começado a ser aplicado regularmente a Debussy e a outros que partilhavam do seu ideal estético (como Ravel), o seu valor com referência à música é ainda ocasionalmente questionado. Jarocinski propôs o termo “Simbolista” (fazendo referência aos poetas daquele período) e Constant Lambert não via nenhuma razão de Debussy não se poder associar com ambos poetas e pintores (Sadie, 1980, pp. 30-31).

Independentemente da pertinência da aplicação do termo, será utilizado, por uma razão puramente histórica, para nos referirmos a este tipo de música.

O exemplo seguinte é a obra *Les Soupirs* das *Esquisses*, op. 63, (Figura 18, Figura 19 e Figura 20) um conjunto de 49 pequenas obras divididas em 4 livros publicados em 1861 onde o compositor explora diversas técnicas composicionais vanguardistas. A décima primeira obra do ciclo desperta atenção não pela sua técnica de modulação, mas por uma nova abordagem à modulação harmónica como um meio de obter nuances coloristas que em larga medida

¹³ No entanto, não foi a primeira vez que o termo foi utilizado na música. Em 1882 o pintor Renoir teria discutido com Wagner sobre “impressionistas musicais” e o escritor Jules Laforgue terá comparado Monet e Pissarro a Wagner (Sadie, 1980, p. 30).

preuncia as técnicas impressionistas. Note-se as mudanças de cor entre o compasso 7 e o 11 (Figura 18) (Ahn, 1998, p. 43).

Considerando as indicações do pedal e o idioma pianístico da “figura aquosa”, a semelhança com o estilo impressionista é evidente (Ahn, 1998, p. 43).

LES SOUPIRS.

♩ = 92

Assez lentement.

Dolcissimo.

pp

Sempre.

Sempre.

15476. (4)

Figura 18 - Les Soupirs comp. 1-11

93 94

Sostenutissimo.

Poco meno piano.

Dim.

P^{mo} Adol.

Poco cresc: ancora.

15476. (4)

Figura 19 - Les Soupirs comp. 12-22

Dim: poco a poco.

Dim: molto.

Poco più lento.

Smorz: e Cal:

ppp

Ped. Ped.

Figura 20 - Les Soupirs, comp. 23-29

A passagem seguinte é da obra *Les enharmoniques*, das *Esquisses*, op. 63. No final da quadragésima primeira obra do opus, o compositor utiliza uma escala octatônica¹⁴ no registo grave do piano criando assim uma coloração sombria e distante (Figura 21).



Figura 21 - *Les enharmoniques*, comp. 47 e 48

De acordo com, Reti “O atributo característico da pantonalidade, (...) é o fenómeno das "tónicas móveis", ou seja, um estado estrutural em que várias tónicas exercem a sua atração gravitacional simultaneamente de forma contrária, por assim dizer...” (como citado em H.O, 1958, p. 396). Na obra *Morte dos Trois Morceaux dans le genre pathétique*, op.15 (Figura 22) Alkan utiliza as doze tríades em ciclo completo. A sucessão de todos os doze acordes maiores sem a repetição gera o efeito de pantonalismo¹⁵ antes descrito (Ahn, 1998, p. 41 e 42).

Ahn encontra um caso semelhante na 13ª variação do estudo *Le festin d'Ésope* (Figura 23), onde se pode notar como a presença das *apoggiaturas* metamorfoseiam simples acordes diminutos em harmonias complexas, criando assim uma atmosfera pantonal (1998, p. 43).



Figura 22 - *Morte dos Trois Morceaux dans le genre pathétique*, op.15

¹⁴ Esta escala consiste na alternância entre tom inteiro e semitom e não foi amplamente utilizada até ao início do séc. XX.

¹⁵ Há que referir que, tal como o autor encontra o expoente da atonalidade em Shoenberg também encontra o expoente da pantonalidade em Debussy (Kraehenbuehl, 1959, p. 160).

The image displays four systems of musical notation for Variation XIII of Chopin's 'Le Festin d'Ésope'. Each system consists of a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The first system is marked 'XIII.' and begins with a piano (*pp*) dynamic. The second system includes an 8va marking above the treble staff and a piano (*p*) dynamic below the bass staff. The third system features piano (*pp*) dynamics in both staves. The fourth system is marked 'Sempre.' and includes an 8va marking above the treble staff. The notation is dense, with many beamed notes and complex chordal structures.

Figura 23 - Le Festin d'Ésope, variação XIII comp.105-112

3.2. Politonalidade

O termo Politonalidade foi cunhado por Darius Milhaud no seu artigo *Polytonalité et Atonalité*, publicado na *Revue musicale* em 1923. No entanto esta técnica já tinha sido explorada por diversos compositores desde o início do séc. XX, nomeadamente, por Stravinsky em *Petrushka* (1911), por Bela Bartok em *Fourteen bagatelles*, Op.6 (1908), por Prokofiev em *Sarcasms* (1914) e por Charles Ives em *Psalms 67* (1898-1902). A obra de Alkan inclui vários momentos que são de alguma forma precursores desta técnica.

O dicionário Grove define politonalidade como “a apresentação simultânea de duas ou mais tonalidades numa textura polifónica, sendo assim uma extensão da bitonalidade” (Sadie, 1980, p. 72).

Tendo em conta esta definição podemos reconhecer alguns exemplos da utilização desta técnica composicional nas obras de Alkan. Nomeadamente, no *Capriccio Alla Soldatesca*, op. 50 composto em 1859, mesmo sem uma estrita coincidência temporal, percebe-se no primeiro compasso da Figura 24 uma sobreposição harmónica do acorde de dó menor nas semi-colcheias da mão esquerda e de dó maior na melodia da mão direita.

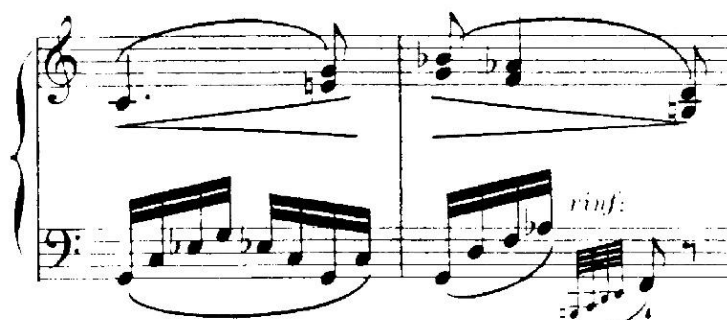


Figura 24 - *Capriccio Alla Soldatesca*, op. 50

Em 1861 Alkan utiliza de novo esta técnica no segundo andamento da sua *Sonatina* op. 61 (terceiro compasso da Figura 25), onde cria um poliacorde ao combinar o modo menor e o modo maior de dó em ambas as vozes da mão esquerda, criando desta maneira uma sonoridade agressiva.

The image shows the third measure of the musical score for 'Sonatina op. 61, 2º andamento'. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The right hand plays a melody starting with a D4 quarter note, followed by E4, F#4, and G4, all beamed together. The left hand plays a complex chord structure starting with a D3 quarter note, followed by C3, B2, and A2, all beamed together. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The dynamic marking 'smur' is present in the second measure. A red circle highlights the complex chord structure in the left hand.

Figura 25 - *Sonatina* op. 61, 2º andamento

Nesse mesmo ano, Alkan volta a utilizar esta técnica na obra *Heraclite et Democrite*, nr.39 das *Esquisses*, ao combinar o acorde de fá # com 7ª da dominante na mão direita e o acorde de sol maior na mão esquerda, criando assim um poliacorde (segundo compasso da Figura 26).

The image shows a musical score for the piece 'Heraclite et Democrite, nr.39' from the 'Esquisses' collection. The score is written for piano, with a grand staff consisting of a treble clef and a bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The first measure shows a series of chords in the right hand and single notes in the left hand. The second measure is circled in orange and contains a polychord: the right hand plays a chord of F# (F#4, A4, C#5) and the 7th of the dominant (G#4), while the left hand plays a chord of G major (G2, B2, D3). The third measure continues with similar chords in the right hand and notes in the left hand. The fourth measure features a long note in the right hand and notes in the left hand. The fifth measure shows chords in the right hand and notes in the left hand. The sixth measure has chords in the right hand and notes in the left hand. The seventh measure has chords in the right hand and notes in the left hand. The eighth measure has chords in the right hand and notes in the left hand. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Figura 26 - *Heraclite et Democrite*, nr.39 das *Esquisses*, op.63 comp.32-36

Ahn utiliza a obra *Les enharmoniques* das *Esquisses*, op.63, para ilustrar como a harmonia de Alkan estava no limiar da atonalidade do séc. XX, salientando a coloração da dissonância extrema entre o compasso 9 e 13 (Figura 29) (1998, p. 46).

10

LES ENHARMONIQUES.

(M.M: 72 = 0)

♩ 41

Moderato.

p

Sostenuto.

cresc. poco a poco.

cresc. sempre.

cresc.

Sempre.

Cantabile.

Dolce e Sostiso.

15476 '4)

Figura 29 - *Les enharmoniques*, nr.41 das *Esquisses*, op.63 comp.1-21

Na maioria dos livros de música, Henry Cowell é identificado como o inventor do cluster na sua obra *The Tides of Manaunnaun*, de 1912. Assim como Bela Bartok, que também é frequentemente citado como um dos primeiros a explorar esta técnica composicional. No entanto, isso não é correto, pois Alkan já prenunciava o uso desta técnica em 1859 na obra *Une Fusée*, op.55 como o seguinte excerto demonstra de forma convincente (Figura 30) (Ahn, 1998, p. 63).

Cresc. e Slarg.

Figura 30 - *Une Fusée*, op.55

O seguinte exemplo é da obra *Les Diablotins* das *Esquisses*, escrita em 1861. Nominalmente definido em mi bemol maior, esta tonalidade é imediatamente interrompida pelas *apoggiaturas* que de alguma forma prenunciam um cluster, e a habilidade com que Alkan as constrói complementa a densidade de acordes em massa (Figura 31) (Eddie, 2007, p. 129).

A seção do meio contém mais inovações texturais extraordinárias (que também prenunciam um cluster). Marcado *très etouffé*, o objetivo é produzir um toque abafado ou sufocante com o intuito de invocar os passos do diabo (Figura 32).

LES DIABLOTINS.

The image shows the beginning of the piece 'Les Diablotins, nr.45' from the 'Esquisses' op. 63. It features a piano and bass clef. The tempo is marked 'Lentement'. The music consists of dense, overlapping chords and textures. Dynamic markings include 'sf et sonore' and 'p'. A 'Pédale soutenue' (sustained pedal) is indicated. The score is divided into measures, with some measures containing complex clusters of notes.

Figura 31 - *Les Diablotins*, nr.45 das *Esquisses*, op.63 comp.1-7

Un peu plus lentement encore. (M.M: 92 = ♩)

This image shows a section of the same piece, marked 'Un peu plus lentement encore. (M.M: 92 = ♩)'. The tempo is slower. The music is characterized by dense, overlapping chords and textures. Dynamic markings include 'p, et très-étouffé'. The score is divided into measures, with some measures containing complex clusters of notes.

Figura 32 - *Les Diablotins*, nr.45 das *Esquisses*, op.63 comp.11-13

O seguinte exemplo devido à sua dinâmica forte e ao seu registo grave possui uma sonoridade extremamente áspera e cacofónica que de alguma forma prenuncia um cluster. Devido a isso, o curso da progressão harmónica torna-se praticamente irreconhecível auditivamente (Figura 33) (Ahn, 1998, p. 49).

The image shows a section of the 'Sonata para Violino e Piano, op. 21, 2º andamento'. It features a piano and bass clef. The music consists of dense, overlapping chords and textures. Dynamic markings include 'f', 'rf', and 'tenu'. The score is divided into measures, with some measures containing complex clusters of notes.

Figura 33 - *Sonata para Violino e Piano*, op. 21, 2º andamento

Este excerto (Figura 34) mostra a décima nona variação do estudo Op.39 nr.12 (*Le festin d'Ésope*). Toda a variação é altamente cromática e densa na sua textura, sendo esta mesma reforçada pelo uso do pedal de sustentação. Consequentemente, a sonoridade resultante é extremamente cacofónica. Dado que Alkan é consistente em identificar o ponto de aplicação do pedal na restante obra, este parece exatamente o efeito que desejava (Ahn, 1998, p. 102 e 103).

Figura 34 - *Le Festin d'Ésope*, variação XIX comp. 153-160

Este último exemplo é da obra *Le Vent* dos *Trois Morceaux dans le genre pathétique*, op.15. Esta obra, marcada pelo seu carácter improvisatório, utiliza escalas cromáticas rápidas descendentes e ascendentes com o intuito de representar o vento. Este cromatismo tem o seu expoente nesta transição de duas páginas que percorre a maior parte da extensão do teclado criando assim uma mancha sonora que ofusca o foco tonal (Figura 35 e Figura 36).

Figura 36 - *Trois Morceaux dans le genre pathétique*, op.15, *Le Vent*

Figura 35 - *Trois Morceaux dans le genre pathétique*, op.15, *Le Vent*

3.4. A questão da polimetria

Polirritmia e polimetria, como Ahn refere, são comumente consideradas características da música do século XX (apesar do maneirismo da escola francesa do final do século XIX) (1998, p. 84). Tendo em conta que são técnicas associadas a nomes como Charles Ives, Bela Bartok, Igor Stravinsky e Elliot Carter, pode ser surpreendente descobrir que Alkan tenha renunciado a notação destas técnicas.

O dicionário Grove define polirritmia como “a superposição de diferentes ritmos ou compassos” (Sadie, 1980, p. 72) no entanto, para os propósitos desta investigação, iremos utilizar a definição utilizada por Galvao na sua tese. O autor distingue entre ritmos que se repetem a cada compasso (preservação de compasso) e ritmos que se repetem a nível de frase (preservação do tempo) referindo-se a eles como polirritmia e polimetria, respectivamente. A principal diferença é a maneira sobre a qual se dá a sobreposição de ritmos – polirritmos sincronizam-se a cada compasso (Figura 38) e polímetros sincronizam-se sempre que os compassos que ocorrem simultaneamente atingirem o menor valor comum múltiplos entre eles (Figura 37) (Galvao, 2014, p. 8).

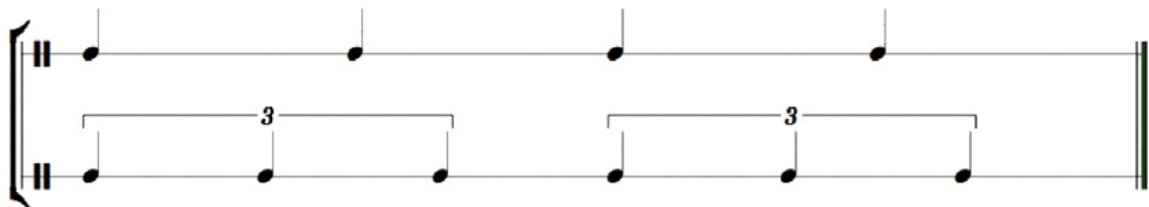


Figura 38 - Polirritmia

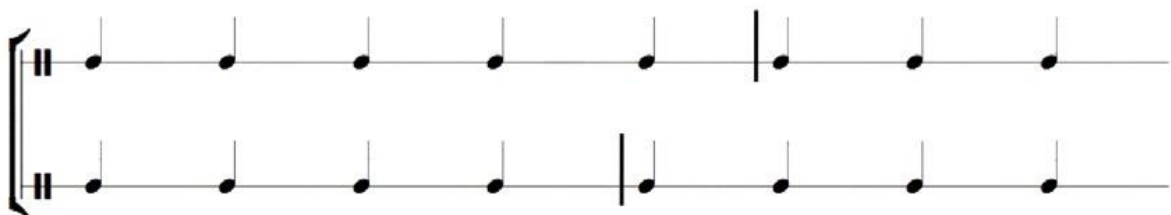


Figura 37 - Polimetria

No *Chant nr.2 op.70* (Figura 40), apesar dos compassos serem diferentes nas duas mãos (2/4 na mão direita e 3/4 na mão esquerda), ambos os compassos começam e terminam de maneira conjunta. Alkan podia também ter escrito a obra apenas em 2/4 e escrever a mão esquerda como uma tercina que teria o mesmo efeito real. O mesmo acontece no *Chant nr.5 op.38* (Figura 39), onde cada mão tem o seu compasso (4/4 na mão direita e 24/16 na mão esquerda), mas ambos

os compassos começam e terminam juntos. O compositor também podia ter escrito ambas as mãos em 4/4 e escrever sextilhas na mão esquerda que teria o mesmo efeito real. Apesar de ambos serem polirritmos simples, não podemos negar a invulgaridade e o vanguardismo desta notação.



Figura 40 - Chant nr.2 op.70



Figura 39 - Chant nr.5 op.38

Segundo Ahn, a passagem seguinte ilustra algo mais do que polimetria, prenuncia a modulação métrica de Elliott Carter do séc. XX (Figura 41) (1998, p. 87). No entanto o efeito real é um simples compasso binário, sendo a sua única inovação a notação.

Para uniformizar a métrica e as diferenças temporais entre dois temas contrastantes (Heráclito, que expôs a teoria de que tudo muda constantemente, é retratado num tema de andamento lento em 2/4, enquanto Demócrito, o precursor do materialismo, é caracterizado num tema de andamento rápido em 4/4) Alkan conta com o princípio matemático. Assim, a partir do segundo compasso a taxa de velocidade absoluta na mão esquerda é quatro vezes mais lenta do que a da mão direita. (Ahn, 1998, p. 87).



Figura 41 - Heraclite et Democrite, nr.39 das Esquisses, op.63 comp. 61-69

Segundo Ahn, o exemplo seguinte, *Scherzo* nr. 3 dos *Trois Etudes de Bravore*, op. 16 composto em 1837, mostra o quão conscientemente Alkan aplicava as técnicas da polimetria, incorporando neste caso dois compassos de 2/8 a cada compasso de 3/4 (Figura 42) (1998, p. 84). No entanto, a única inovação é a sua notação, tendo em conta que o efeito real é uma simples polirritmia de 2 contra 3.

The image shows a page of musical notation for a Scherzo. It consists of six systems of a grand staff (treble and bass clefs). The music is in G major and 3/4 time. The right hand part is marked with a 3/4 time signature, while the left hand part is marked with a 2/8 time signature, illustrating a 2:3 polyrhythm. The score includes various dynamics such as *p*, *pp*, *ff*, and *dim.*, as well as tempo markings like *Rall.* and *a Tempo.*. There are also performance instructions like *Sempre pp*, *Poco cres.*, and *dim. subito.*

Figura 42 - *Trois Etudes de Bravore*, op. 16, *Scherzo* nr. 3

Conclusão

Alkan não teve nunca o reconhecimento que a sua obra seguramente justificaria. Devido à sua natureza solitária tocou muito raramente obras suas em concerto, o que provavelmente explicará o considerável esquecimento a que foi votado pela História da Música.

Influenciado por gerações passadas e por alguns contemporâneos, como é o caso de Chopin, Alkan parece também ter influenciado outros músicos da sua época, como Liszt, e até mesmo músicos de gerações futuras. Tal como Bellmann afirma: “O quanto outros compositores devem ter aprendido com ele, o quanto eles devem ter absorvido, consciente ou inconscientemente, é evidente até mesmo para o aluno superficial que colocará lado a lado com as de Alkan, algumas outras obras de bravura de um período um pouco posterior.” (1924, p. 256).

Alkan utiliza elementos que estão para além da sintaxe tonal e que, apesar de não a serem diretamente em causa, contêm em si mesmos um grande potencial disruptivo. Ahn chega a considerá-lo um “profeta da música moderna”, mesmo tendo assinalado que “o significado de todas essas inovações por si só (...) não [é] necessariamente artístico ” (1998, p. 120).

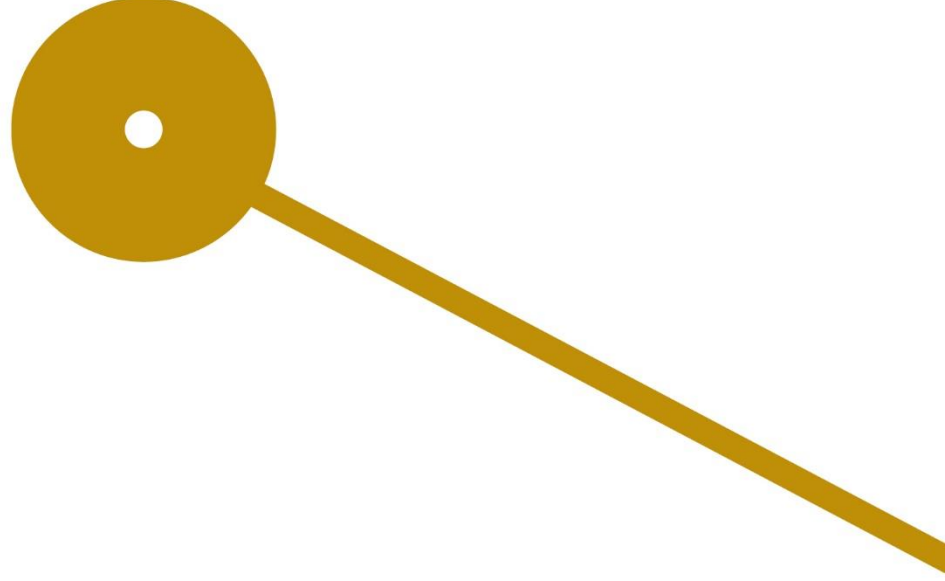
Bibliografia

- Ahn, J. (Dezembro de 1998). [Tese de Douturamento]. *A stylistic evaluation of Charles Valentin Alkan`s piano music, a lecture recital together with three recitals of selected works of J. S. Bach, Beethoven, Brahms, Liszt, Schumman, and Villa-Lobos.*
- Bellamann, H. (1924). The Piano Works of C. V. Alkan. *The Musical Quarterly*, 10(2), 251-252. Obtido de <http://www.jstor.org/stable/738272>
- Bertha, A. d. (12 de 2012). *Ch. Valentin Alkan: A Psycho-Musical Study*. Obtido de Alkan Society Bulletin, No. 88: <http://www.alkansociety.org/Publications/Society-Bulletins/Bulletin88.pdf>
- Bloch, J. (1941). *Charles-Valentin Alkan*. Indianapolis.
- Carter, G. B. (2009). LISZT SONATA COMPENDIUM.
- Conway, D. (Março de 2010). The Alkan-Masarnau Correspondence. *Alkan Society Bulletin*, No. 82. Obtido de <http://alkansociety.org/Publications/Society-Bulletins/Bulletin82.pdf>
- Conway, D. (2012). *Jewry in Music: Entry to the Profession from the Enlightenment to Richard Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Culture.pl. (24 de 3 de 2022). *Fryderyk Chopin (Frédéric Chopin)*. Obtido de Culture.pl: <https://culture.pl/en/artist/fryderyk-chopin-frederic-chopin>
- Eddie, W. A. (2007). *Charles Valentin Alkan: His Life and Music*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited.
- François-Sappey, B. (1991). *Charles Valentin Alkan*. Paris: Fayard.
- Galvao, M. (2014). Metric Interplay: A Case Study In Polymeter, Polyrythm, And Polytempo.
- H.O. (Outubro de 1958). Reviewed Work: Tonality, Atonality, Pantonality: A Study of Some Trends in Twentieth-Century Music by Rudolph Reti. *Music & Letters*, Vol. 39, No. 4, pp. 395-398. Obtido de <http://www.jstor.org/stable/729158>
- Jordan, R. (4 de 1989). *Alkan`s friendship with Chopin and George Sand*. Obtido de Alkan Society Bulletin, No. 38: <http://alkansociety.org/Publications/Society-Bulletins/bulletin38.pdf>
- Keener, J. D. (Maio de 2011). Franz Liszt: The Sonata in B Minor as spiritual autobiography.
- Kraehenbuehl, D. (Abril de 1959). Review of Tonality-Atonality-Pantonality, by R. Reti. *Journal of Music Theory*, pp. 160-162. doi:<https://doi.org/10.2307/843009>
- Lewenthal, R. (1964). *The Piano Music of Alkan*. New York: G. Schirmer.
- Lewenthal, R. (2010). Raymond Lewenthal talk on Alkan, part 17. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=3qG2bCRhHjs>

- MacDonald, H. (1988). More on Alkan's Death. *The Musical Times*, 129(1741), 118-120.
doi:<https://doi.org/10.2307/965271>
- MacDonald, H. (2001). Alkan. Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. I, pp. 377-380). Londres: Stanley Sadie.
- MacDonald, L. E. (1966). [Tese de Mestrado]. *The Piano Music of Charles-Valentin Alkan*.
- Marmontel, A. F. (1878). *Les pianists célèbres*. Paris: Heugel et fils.
- McCallum, S. (4 de 2007). *Alkan: Enigma or Schizophrenia?* Obtido de Alkan Society Bulletin, No. 75: <http://alkansociety.org/Publications/Society-Bulletins/Bulletin75.pdf>
- Milhaud, D. (1923). Polytonalité et Atonalité. *Revue musicale*, pp. 29–44. Obtido de https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4438491/mod_resource/content/1/Politonality%20and%20Atonality%20%28Milhaud%201923%20trad%202006%29.pdf
- Ogdon, J. (1972). The Romantic Tradition. Em D. Matthews (Ed.), *Keyboard Music*. Middlesex, England: Penguin Books.
- Sadie, S. (Ed.). (1980). *The New Grove-Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 1). Londres: Macmillan.
- Sadie, S. (Ed.). (1980). *The New Grove-Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 9). Londres: Macmillan.
- Sadie, S. (Ed.). (1980). *The New Grove-Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 15). Londres: Macmillan.
- Smith, R. (1976). *Alkan. Volume 1: The Enigma*. Londres: Kahn and Averill.
- Snyderman, L. (9 de 2016). *Charles-Valentin Alkan: an obscure leading composer of the 19th Century*. Obtido de Alkan Society Bulletin 93: <http://alkansociety.org/Publications/Society-Bulletins/Bulletin93.pdf>
- Viner, M. (4 de 2020). *Liszt's and Schumann's review of Alkan's Souvenirs – Trois Morceaux dans le genre pathétique, op.15*. Obtido de Alkan Society Bulletin no 100: <http://alkansociety.org/Bulletin100.pdf>
- Vizetelly, F. H. (10 de 2 de 2022). *ALKAN, CHARLES HENRI VALENTIN (Morhange; called also Alkan the Elder)*. Obtido de jewishencyclopedia: <https://jewishencyclopedia.com/articles/1250-alkan-charles-henri-valentin>
- Walker, A. (1989). *Franz Liszt*. Nova York: Alfred A. Knopf.

**ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO**

P.PORTO



M

**MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA**
PIANO E TECLAS

Alkan, um vanguardista esquecido
Frederico Miguel Serra André da
Conceição Ribeiro