

Alkan, Charles-Valentin (1813-88)

Fransk tonsättare, pianist och pedagog

Alkan var samtida med Wagner, Schumann, Mendelssohn, Berlioz, Liszt och Chopin. Som pianist och virtuos var han jämbördig med Chopin och Liszt och under sin livstid var han även som tonsättare respekterad. Men hans 200 års jubileum 2013, gick troligen de flesta förbi, även älskare av konstmusik, utom möjligen i Frankrike. Alkans verk, i huvudsak för piano, ansågs under hans livstid som originella – liksom för övrigt hans person – och många av verken var tekniskt mycket krävande. Av någon anledning har de flesta fallit i glömska, men det verkar som om det nu finns ett allt större intresse för Alkan och hans musik. Engelska Wikipedia har t.ex. när detta skrivs 2014 en lång artikel om honom.

Alkan föddes i en judisk familj. Som underbarn började han vid sex års ålder på konservatoriet i Paris och blev snart sin lärares, Joseph Zimmermann, favoritelev. Redan som 14-åring uppträdde han som pianosolist i de parisiska salongerna. Samtidigt med musikkarriären studerade han judisk historia, hebreiska och grekiska, språk som han kom att behärska flytande. Hans kunnande ledde så småningom fram till ett 30-årigt projekt omfattande en ny fransk bibelöversättning. Detta arbete har dock gått förlorat. I en tid då sekulära ideal var på modet, inte minst inom konsten blev sådan religiös verksamhet naturligtvis föremål för både förvåning och sarkasmer. Ville man vandra den andliga vägen via någon av världsreligionerna var det nog också säkrare att som Liszt välja kristendomen än judendomen. Trots sitt ”handikapp” umgicks han på 1830- och 40-talet i akt av sin bildning och begåvning med flera av tidens kulturpersonligheter såsom Meyerbeer, Victor Hugo, Delacroix, George Sand och Chopin. Med de två senare knöt han även personlig vänskap. Efter Chopins död 1849 valde flera av dennes elever att fortsätta sin undervisning hos Alkan.

År 1848, blev Alkan förbigången vid tillsättningen av Joseph Zimmermanns efterträdare, en tjänst som han allmänt ansågs predestinerad för. Tjänsten som chef för pianofakulteten vid Pariskonservatoriet gick i stället till Antoine Francois Marmontel. Denne, som åtminstone som pianist och tonsättare var helt underlägsen Alkan, skulle komma att inneha befattningen i nästan 40 år.¹ Denna motgång tog Alkan mycket hårt och den bidrog till en reträtt från det offentliga livet som varade i 25 år. Under dessa år tillkom emellertid många av hans största verk. 1873 dyker han åter plötsligt upp på scenen och ger under åren fram till sin död ett antal uppmärksammade konserter.

Enligt en seglivad myt med romantiska undertoner skulle Alkan ha avlidit efter att ha sträckt sig efter en högt placerad Talmud-volym och då fått hela bokhyllan över sig. Sanningen lär vara något mera prosaisk; han hittades liggande död på golvet i sitt kök under en tung rockhängare.

Alkan beskrivs av en av sina levnadstecknare, William A Eddie², som en konservativ radikal. Enligt honom är hans musik präglad av judisk kultur, fransk barock och tysk klassicism, kryddad med radikala tendenser. Styckena var i huvudsak skrivna för

¹ Mönstret vid tillsättningen är inte olik det som kan skönjas när Berwald två gånger, 1861 och 1867, blev förbigången till förmån för Berens vid valet av kompositions lärare vid det svenska konservatoriet.

² W. A. Eddie, Charles Valentin Alkan, His Life and His Music, MPG Books Ltd, Bodmin, Cornwall, 2007.

piano och orgel. Bland hans mest kända verk är de två etydsamlingarna i alla dur- respektive molltonarterna, *Douze Études dans les tons majeurs*, op.35, (ca1847) och *Douze Études dans les tons mineurs*, op. 39 (ca1857). Den sistnämnda samlingen innehåller en symfoni för piano, op.39:4-7 och en konsert för piano, op.39:8-10. Eddie nämner som höjdpunkter i Alkans oeuvre också *Grande Sonate* op.33 (1847), *Trois Grandes Études* op.76 (ca 1839), *Sonatine* op.61 (1861), *Esquisses* op.63 (1861) och *Cellosonaten* op.47. Alkan skrev i övrigt få kammarmusikverk. Förutom cellosonaten finns det en *Duo för piano och violin* op. 21 (1840) och en *Pianotrio* op.30 (publicerad 1841). Dessvärre rönt dessa verk ringa uppmärksamhet under Alkans livstid. Ett av hans verk, *Trois Morceaux dans le genre pathétique* op.15 (1837), blev föremål för recension av Schumann och Liszt. Schumanns bedömning var minst sagt ljum. Denne jämför Alkan med de två samtida tonsättare som han tyckte sämst om, Berlioz och Liszt, och finner dem båda överlägsna Alkan; ett raffinerat sätt att förminska någon. Liszt uttrycker däremot mycken uppskattning över de tre styckena i op.15, framför allt nr 2, *Le Vent*.

Cellosonat E-dur op. 47

1 Allegro molto 2 Allegretto 3 Adagio
4 Finale alla Saltarello: Prestissimo

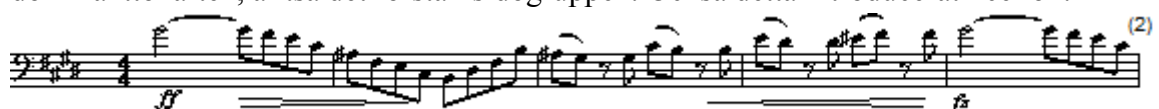
1856

Den skotske pianisten, musikvetaren och Liszt-kännaren Kenneth Hamilton beskriver i ett cd-texthäfte Alkans cellosonat som ”ambitiös, originell och fylld av goda melodier” och poängterar också hur tonsättaren, den virtuosa pianostämman till trots, lyckats skapa ett jämlikt partnerskap mellan instrumenten. Både Chopin, som hade skrivit sin cellosonat 10 år tidigare, och Alkan var vänner till den franske cellisten Auguste Franchomme. Denne bistod båda tonsättarna med råd. Det antas allmänt att Alkan, liksom Chopin, skrev sin sonat för den gemensamme vännen. Av någon anledning står det emellertid på titelbladet till Alkans sonat *à Monsieur James Odier*, en annan cellist. Av titelbladet framgår också att verkets namn egentligen är *Sonate de Concert pour Piano et Violoncelle*. en liten vink om att stycket inte är avsett för salongen. Satsernas tonarter stiger en stor ters för varje ny sats, E-dur, Ass-dur, C-dur och e-moll.

Första satsen inleds frejdigt i cello med ett härligt, sångbart tema, värdigt en nation med starka operatraditioner:



Det följs av snabba pianolöpningar, som så småningom öppnar upp för nästa tema i dominanttonarten, alltså det första i sidogruppen. Också detta introducerat i cello:



Detta leder i sin tur över i ett nytt tema, som delas i dialog mellan instrumenten:



Ett sluttema inleds i cello och avslutas i pianot:

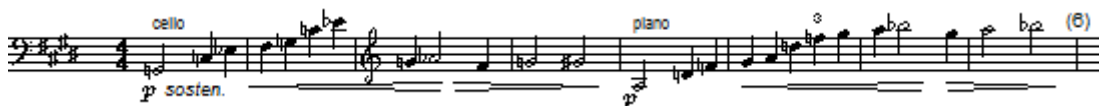


Ett motiv med skalor alldeles i slutet visar sig få betydelse i genomföringen:



Expositionen ska tas i repris.

Genomföringen börjar på samma sätt som expositionen slutade, nästan lite avvaktande, dock med stora skillnader i dynamik. Men snart hörs ett helt nytt tema i c-moll med början i cello:



Att införa nytt material i genomföringen bryter mot sonatformens princip och är inte så vanligt, men greppet har använts av stora föregångare, t.ex. av Beethoven i Eroica-symfonins första sats och av Mendelssohn i hans c-molltrio op. 66, sista satsen. Efter hand tar ett triolmotiv vid i pianot, antagligen utvecklat ur sluttemat (4). Sedan kommer ett helt avsnitt grundat på skalmotivet (5). På det följer ett parti som börjar med tema 2 men som snart för in de olika motiven från tema 3. Detta leder i sin tur över till en längre utveckling av huvudtemat (1) interfolierat av skalmotivet (5).

Återtagningen börjar med huvudtemat, nu betecknat *dolcissimo*. Det får snart ge plats för det nya genomföringstemat (6) som fortfarande klingar i c-moll. Cello spelar det uppåtgående temat och pianot svarar med en nedåtgående spegelbild. Därefter följer tema 2-5 i nummerordning. En virtuos coda betecknad *Brillante* avslutar en sats som helt igenom hade kunna göra skäl för den beskrivningen.

Sats 2, *Allegretto*, är tredelad, med två avsnitt betecknade *Minore* och *Maggiore* som mittdel respektive slutdel. Vid ett första genomlyssnande kan man kanske få känslan av det är ett enda tema som varieras. Huvudtemat är en enkel melodi av Siciliano-karaktär:



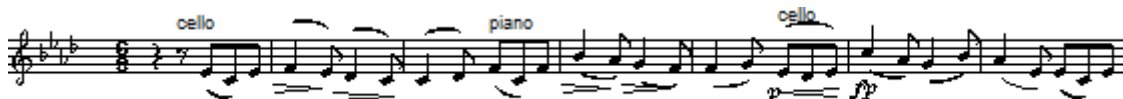
Flera olika melodier dyker upp efter hand, förutom alla de som låter som varianter av huvudtemat. Ett exempel är en rörlig motmelodi i cello, som hörs nära slutet av första avsnittet:



Avsnittet i mitten, *Minore*, har ett tema helt uppbyggt av ett rytmiskt mönster av långa och korta toner, som också återfinns i första delens huvudtema:



I slutavsnittet, *Maggiore*, förekommer alla temana, ibland kombinerade, och i slutet hörs även första satsens huvudtema, som vore det en lättsam variant av *Minore*-temat:



De olika satsernas temamaterial har över huvud taget många gemensamma drag, som visar på Alkans strävan att knyta ihop satserna till en helhet.

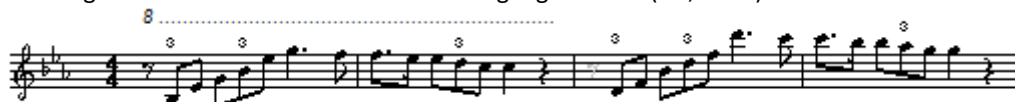
Satsens två egentliga teman infekteras efterhand med ”felaktiga” toner – beskrivningen är Kenneth Hamiltons, se ovan – och oväntade harmoniska vändningar. Hamilton upplever också hur musiken långsamt börjar låta som en avsiktlig satir över sig själv och hur han i slutet av stycket är övertygad om att ifall det finns någon naivitet i stycket så är den förvisso inte Alkans. Musik kan utan tvivel upplevas på olika sätt; de flesta kan nog hålla med om att satsen har en märklig charm, som är svår att precisera.

Den långsamma satsen, *Adagio*, med formen ABABCA-coda, är märklig på ett helt annat sätt än föregående. Att det i denna sats inte är fråga om gyckel blir klart redan när man överst på partitursidan läser devisen för satsen, några rader ur Gamla testamentet, Mika 5:7,

... som daggen från Herren, som en regnskur
över gräset: den väntar inte på människor ...

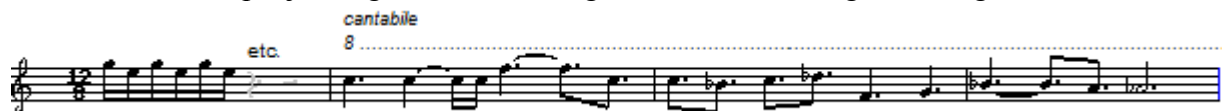
Men att Alkan lyckas skapa magi och gåtfullhet i en sats där ett av de återkommande temana i sin karaktär är slående likt Jungfruns bön³, är onekligen märkligt. Men först hörs några taktens inledning som är mättad med mystik. Mer jordnära för att inte säga banalt är som sagt temat som följer. Det är förlagt till cello i dess låga register. Det är naturligtvis valt med omsorg och ger ett häpnadsväckande intryck allt eftersom satsen framskrider. W. A. Eddie (se fotnot ovan) ser satsens båda huvudteman som representanter för Herren respektive människan, nämnda i citatet ovan. Man får väl då anta att detta första tema symboliserar den ofullkomliga och naiva människan:

³ Jungfruns bön, pianostycke i sentimental stil, komponerat 1851 av den polska tonsättaren Tekla Badarzewska (1834-61). Hon var amatörtonsättare och skrev ytterligare 34 salongsstycken för piano, men inget av dem hade samma enorma framgångar som J. (NE, 2000)





Alkan har, liksom för övrigt även Beethoven, av en del kritiker ansetts förebåda Mahler genom att blanda det sublimala med det vardagliga. Kanske skulle man kunna säga att Alkan i cellosonaten visar på två olika sätt att förhålla sig till det triviala, genom mild ironi, som i sats 2, eller genom sublimering som här. Denna förädling börjar redan med kopplingen till nästa tema, som har en noblare, ja kanske t.o.m. gudomlig resning om man ska tro Eddie. Melodin i f-moll bärs fram i pianot till ett tremolandoackompanjemang, som också fungerar som en entaktig inledning:



De två temana återkommer enligt formmönstret ovan, A i E-dur och B i a-moll. Därefter följer ett långt avsnitt uppbyggt kring ett nytt tema C (G-dur) som spinner vidare på B-temat:

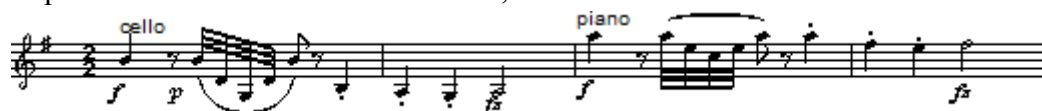


Avsnittet har två kulminationer. Den andra, som inleds med en imitativ dialog i instrumenten, avslutas med några underbart smäktande, fallande cellotoner i forte och i högt register. De övergår efter hand i ett cellotremolando beledsagat med kromatiskt fallande skalrörelser i pianobasen, medan högerhanden spelar temat noterat i 4/4 takt. Därefter återkommer A-temat i cello, nu ackompanjerat av samma typ av tremolando, som tidigare ledsagat B och med en plötslig och överraskande, avslutande sforzando-ton. En coda byggd på A, men med inslag av B-temat, avslutar denna fängslande och konstfärdigt uppbyggda sats.

Kontrasten blir stor när sista satsen inleds. Det är ett rondoartat *Prestissimo*, betecknat *Finale alla Saltarella*.⁴ Alkans tempoangivelse är 112 taktenheter (halvnot) per minut, vilket, om den följs, ställer stora krav på interpreternas tekniska skicklighet. Rondotemat spelas av båda instrumenten med melodin i pianot:



I episoderna hörs ett antal olika teman, t.ex:

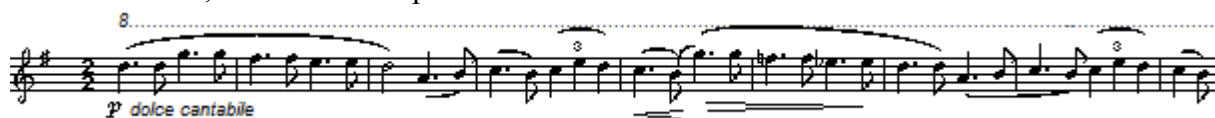


som omedelbart följs av en bred melodi i cello till pianots saltarellotrioleer:



⁴ Saltarello är en italiensk och spansk dans i 3/8 eller 6/8 takt med punkterade 8-delar (trioleer) i stället för jämna. Förutom av Alkan har den i konstmusiken använts av bl. a. Mendelssohn och Berlioz.

I en annan episod spelar pianot ett tema uppbyggt av motiv med omväxlande långa och korta toner, medan cellon spelar huvudtemat:



Vi känner här igen lång-kort-rytmen från det föregående temat och även från de övriga tre satserna. Alkan uppvisar ett extremt ekonomiskt motivval i hela verket.

Ett annat mycket pregnant tema hörs också i pianot. Notexemplens fjärdedelar är i verkligheten trioler:



Här känner vi igen det sjunkande sekundintervall som kan sägas vara motto för hela verket och som först presenteras i första satsens huvudtema omedelbart efter upptakten, men som även förekommer i t.ex. 2:a satsens huvudtema.

Med dessa teman och ytterligare några bygger Alkan upp denna briljanta finalsats. Den utgör ett passande slut på ett mäktigt verk, som trots sina tekniska svårigheter, bara ligger och väntar på att få införlivas i cellosonaternas standardrepertoar.