

WALCKIERS

L'iconoclaste

CHAMBER
WORKS

ALEXIS KOSSENKO

& COIN · SEPEC · GAUBERT
HENNINO · CHANU · TORBIANELLI · BALDEYROU
DOUCOT · DE BARSONY
MICHEL · PARISOT · BÉNICHOU



LES AMBASSADEURS
LA GRANDE ÉCURIE





EUGENE WALCKIERS

(1793-1866)

L'iconoclaste

CHAMBER
WORKS



LES AMBASSADEURS
LA GRANDE ÉCURIE



CD 1 *Théâtral*

Quintet in A major op. 49*

flute, 2 violins, viola, cello & double-bass ad lib.

- | | |
|--|-------|
| 1. Allegretto ma non troppo | 10'24 |
| 2. Andante con moto | 7'50 |
| 3. Scherzo (Allegro molto) | 4'51 |
| 4. Finale (Andante religioso - Allegro vivo) | 12'35 |

Quartet no. 4 in D major op. 50*

flute, violin, viola & cello

- | | |
|---------------------------|-------|
| 5. Allegro vivace | 11'17 |
| 6. Andante (sans lenteur) | 8'56 |
| 7. Scherzo (Vivace) | 4'43 |
| 8. Finale (Allegretto) | 8'10 |

CD 2 *Pittoresque*

Flute Sonata no. 1 op. 89*

flute, piano

- | | |
|--------------------------------------|-------|
| 1. Allegro | 12'02 |
| 2. Scherzo (Allegro vivace) | 4'57 |
| 3. Adagio cantabile | 6'07 |
| 4. Finale (Allegretto poco ritenuto) | 8'15 |

Trio in D minor op. 97*

flute, cello & piano

- | | |
|--------------------------|-------|
| 5. Moderato | 12'34 |
| 6. Scherzo (poco Presto) | 6'27 |
| 7. Adagio | 8'06 |
| 8. Finale (Allegro) | 6'08 |

* WORLD PREMIERE RECORDINGS

CD 3 *Poète*

Wind Quartet no. 4 in B flat major op. 48*

flute, clarinet, horn & bassoon

- | | |
|---|------|
| 1. Allegretto | 9'09 |
| 2. Andante | 7'59 |
| 3. Scherzo (Poco presto) | 7'58 |
| 4. Finale (Allegretto non troppo) | 6'41 |
| | |
| 5. Rondo Auvergnat (from <i>Les Délassements du flûtiste</i> op. 47) | 4'37 |
| 6. Rondo* (from <i>Les Délassements du flûtiste</i> op. 47) | 4'27 |
| 7. Marche* (from <i>Les Délassements du flûtiste</i> op. 47) | 6'46 |
| 8. Au clair de la lune (from <i>Les Délassements du flûtiste</i> op. 47) | 7'22 |

CD 4 *Virtuose*

Flute Duo no. 1 in B minor op. 57*

2 flutes

- | | |
|-----------------------------------|------|
| 1. Moderato | 8'39 |
| 2. Andantino con moto | 5'17 |
| 3. Bolero (Allegretto non troppo) | 5'46 |

Flute Trio no. 1 in E flat major op. 93

3 flutes

- | | |
|---------------------------------------|-------|
| 4. Moderato | 13'18 |
| 5. Scherzo (Allegretto poco ritenuto) | 6'38 |
| 6. Adagio | 7'30 |
| 7. Finale (Allegro) | 7'40 |

Grand Flute Quartet no. 2 in F major op. 70

4 flutes

- | | |
|-------------------------------|------|
| 8. Allegro ma non troppo | 9'30 |
| 9. Scherzo (Presto) | 2'53 |
| 10. Adagio non troppo | 6'08 |
| 11. Finale (Allegro leggiero) | 5'45 |

*** WORLD PREMIERE RECORDINGS**

Alexis Kossenko

six-key flute by Jacques Eléonore Bellissent, c1830 [op. 47, 48, 49, 50, 57 & 70]

conical wooden Boehm flute by Clair Godfroy Ainé no. 111, c1840 [op. 93]

cylindrical silver Boehm flute by Louis Lot no. 456, 1858, former property of Louis Dorus
(coll. Bernard Duplaix) [op. 89]

cylindrical silver Boehm flute by Louis Lot no. 2980, 1881, former property of Johannes Donjon
(coll. Bernard Duplaix) [op. 97]

Daniel Sepec violin

Lorenzo Storioni Cremona, 1780 [opp. 49 & 50]

Gilone Gaubert violin

Joël Klepal after Stradivarius, 2021 [op. 49]

Léa Hennino viola

Tony Echavidre (on loan Carole Dauphin) [opp. 49 & 50]

Christophe Coin cello

Alessandro Gagliano Napoli, early 18th century [opp. 49, 50 & 97]
(on loan of the Fonds Instrumental Français)

Michael Chanu double bass

Enrico Marchetti, 1895 [op. 49]

Edoardo Torbianelli piano

Pleyel, 1843 (coll. Gérard Fauvin) [op. 89, 97]

Nicolas Baldeyrou clarinet

Schwenk & Seggelke after H. Grenser, c1810 [op. 48]

David Douçot bassoon

Savary jeune, 1823 [op. 48]

Benoit de Barsony horn

P. Fraize after Raoux, c1820 [op. 48]

Amélie Michel flute

C. Soubeyran after Tulou, c1845 [opp. 57, 70 & 93]

Anne Parisot flute

Gautrot Aîné, c1850 [op. 70]

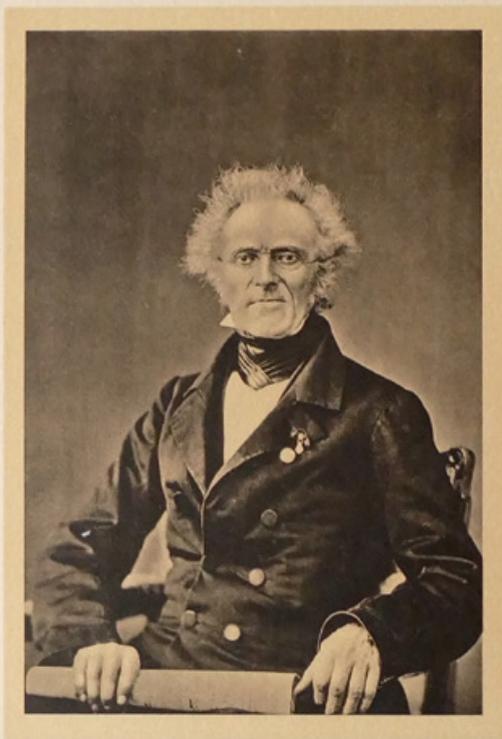
Louis Lot no. 456, 1858 (coll. Bernard Duplaix) [op. 93]

Olivier Bénichou flute

Jean-Louis Tulou, c1840 [op.70]



Portrait: 376.



Eugène Walckiers.



Félix Lecomte

9, Boulevard South, Paris



10, Rue Lavoisier, Paris

Eugène Walckiers, l'iconoclaste

Alexis Kossenko

What is it that makes one choose one form of expression over another? If you ask a skilful singer or a great instrumentalist, they would be at somewhat of a loss to reply; more than that, they would admit, could they observe themselves, that the same passages do not always affect them in the same manner, and that often they express themselves differently. This should in no way astonish, since our feelings, upon which the air, food, health and the passions exert great influence, cannot constantly be the same.

This ability to express in various ways the same musical thought could have grave disadvantages within an ensemble in which each would abandon himself to fleeting impressions; in this case everything must be focussed on the main person, must be identified with him in order to produce a single effect.

Eugène Walckiers, *Méthode de flûte*, 1829

Instant passion for a forgotten composer

My encounter with Eugène Walckiers (1793-1866) was one of those that made me enthusiastic, even euphoric. It must be said that the personage is sympathetic; phlegmatic at first glance, with the air of a flashing eyed mad scientist...¹

Ten years or so ago a friend who was a viola player told me of him, saying that "it's really very good music, it should interest you". At first glance Walckiers' catalogue strongly resembles those of most of the flautist-composers of the nineteenth century, yet I was quickly surprised to discover an unusual boldness in his music, phrases of extraordinary lyricism, surprising modulations, dramatic ruptures, true inspiration coupled with humour, wit, a cheerful spirituality that seemed capable of great things and yet nonetheless seemed not to take itself too seriously, remaining discreet, and above all providing musicians with pleasure and fun.

¹ By Jove! Is this not reminiscent of "Doc" Emmett Brown in *Back to the Future*?

One should also note the highly meticulous writing, refined in all details of articulation and dynamics – Walckiers must have supervised the engraving with care as the original editions include exceptionally few incoherences or faults. Again, the character indications he spread throughout his works are of great precision: *broadly; getting warmer; with a lot of expression; with softness; suave; with energy; gentle and with openness; delicately; expression imitating sobbing; with melancholy; with soul; with passion; a gentle tongue-stroke; with a graceful swaying and somewhat carefree; straightforward; with a candid expression; the sound slightly deployed; and also: each of these quavers must lead into the following note in the manner of good Italian singers. This Portamento, which should be barely perceptible, demands delicacy, extreme artistry.*

Moreover, his flute method is a model of its kind: exceptionally well put together, with insight, psychology, subtlety with regard to the terms chosen and the musical approach, not to mention a quite extraordinary didactic spirit.

ON TASTE

Taste is that refined, delicate and prompt feeling that gives everything the tone, the character and the place for which it is suited. It precedes reflexion, and has its source in the shrewdness of the heart: it decorates and beautifies everything.

It is always functioning, and almost always without our knowledge, whereby we consider it an innate feeling; it is nonetheless susceptible of being perfected; hence, it is both a natural gift and the fruit of education.²

His compositions

If one takes into account the original compositions (since a not inconsiderable part of his catalogue consists of airs with variations for flute and accompaniment), one can distinguish three main periods in his output: the first, still imbued with classical elements, already displays his taste and elegance. Then, around 1835-1850, he ventures into more ambitious trios, quartets, and quintets (each of which was given an opus number, as opposed to being grouped in

2 Eugène Walckiers, *Méthode de flûte*, 1829.

threes), and in them he manifests a much more personal manner: a romantic sweep, almost orchestral even operatic writing, a heightened sense of theatre; during these years, however, he continued to provide flautists with divertimentos, duets and airs and variations, no doubt a reliable source of income or requests from his publisher. Yet in his final decade, he settled down and seems to have decided to devote himself to serious music, completely renouncing the lighter genre and tempering his eccentricity. The piano, until then limited to the accompaniment of operatic fantasias, became central to the trios and quintets that impressed his contemporaries. The flute itself is no longer omnipresent...

It would seem that Georges Onslow, whose friendship he claimed, had a considerable influence on this evolution. In the year following his death Walckiers was to dedicate his Second Quintet to his memory (though it was the first entirely for stringed instruments, in an instrumentation typical of his mentor). It is much to be regretted that his Septet (1849) and his Octet (1847), mixing strings and winds, are today lost – Onslow thought them worthy of the finest composers. Vocal works are the exception

in his catalogue: an *opéra-comique* (*Une nuit d'orage*), two motets and a mass.

Stylistically, we see the clear, strong influences of a host of composers who formed his musical inspiration: Rossini, Reicha, Beethoven, Mendelssohn, Offenbach, Wagner, Onslow, Berlioz. His skill in seizing, exploiting and assuming the particularities of all of them is astonishing! From Reicha, with whom he took composition lessons, we see a mastery, a boldness of the modulations (that at times turns to a frenzy), novel sound textures; from Rossini, the quivering lightness and the lyricism; from both, assuredly, a good dose of humour, which is hardly less vibrant in the works of his old age when it becomes a smile. We find here certain operatic atmospheres *à la* Wagner that lead us to conclude that he heard *Der Fliegende Holländer* at its first performance in Paris in 1843... Beethoven above all left a strong imprint, in particular his Third Symphony, reminiscences of which can be heard in several works; as for the scherzos³ in which Walckiers truly excelled, they owe as much to Beethoven as to Mendelssohn (with a penchant for fantastical atmospheres). To

3 All his major works preserve the same four-movement structure, though the position of the scherzo is sometimes before the slow movement, sometimes after it. Notice that performance time is relatively constant: about half an hour.

this should be added a strong inclination towards traditional music (polkas and bourrées from Auvergne, waltzes, Tyroliennes, Españoladas, etc.), the essence of which he grasps with admirable sensitivity.

A.Trèves : Nécrologie sur M.Walckiers
Bulletins de la société des compositeurs de la musique, 29 December 1866

Gentlemen, Eugène Walckiers, whose recent loss we mourn, devoted a long existence to many important achievements that assure him a distinguished place in the musical art. As an instrumentalist, a composer and a teacher, he has an undoubted right to our esteem and our fond remembrance. I therefore merely fulfil a duty, by attempting to sketch out before you the principal features of this active and honourable life, devoted as it was entirely to music.

Eugène Walckiers was born in 1793, in a small town of the Northern department, in Avesnes. At the age of ten he lost his father who, ruined by some unfortunate financial speculations, left nothing but debts. Walckiers was the eldest of five children; he was placed with a land surveyor, with whom he stayed three years; yet the taste for music, developed in him

at a very early age, was already carrying him ineluctably towards another career. In 1813 it fell to his lot, as the elder son of a widow, to be drafted into the army.

Monsieur Walckiers, together with his brother, whom he had constrained, like himself, to join the music corps, were present at the battle of Waterloo. In the course of the rout the two brothers lost track of each other, and Walckiers often spoke of a trek of 25 leagues he was obliged to undertake in order to reach a small border village, where he had to work at book-keeping for the Russian army. Having earned the sum of 100 francs for this enforced labour, he hastened to find lodgings in Paris, in the most modest of rooms.

He donned his uniform once more in February 1816, and left for Soissons as second in command for music in the legion of the Aisne. In September of that same year, he reached Le Havre. It was there that he could at last take some rest and find a good position. On the advice given to him by Boieldieu, he decided to go to Paris in order to take lessons from the celebrated Reicha, a teacher of advanced composition at the Conservatoire, and by the same occasion, he took lessons also from the great flautist Tulou. In about 1830 Walckiers settled definitively in Paris. Monsieur Reicha

had taken him under his wing.

Recommended by Monsieur Reicha to the publisher Schlesinger, he was taken on by the latter for continuous work that would be the origin of his small fortune. This was to make arrangements for one or two flutes of the operas in vogue at the time. This work, conscientiously done, obtained lasting success, the arrangements sold very well and took their place within instrumental music. Walckiers then wrote, in collaboration with Kalkbrenner, duets and concertante fantasias; then, by composing original pieces for the flute, he soon acquired a reputation in this speciality.

The finest compositions of Walckiers for the flute are his last three original trios, as well as two quartets. He is also the author of a lengthy and complete method for the flute. We may thus consider Walckiers, in spite of the other works it remains for us to speak of, a special composer for the flute; as such, he may figure with honour alongside Kuhlau, Drouet, Tulou, Kummer, Devienne, etc...

Excited by the success of his friend Onslow, Walckiers wanted quickly to follow in his footsteps; we owe to this circumstance a whole series of chamber music compositions in the manner of Onslow, namely:

- Four quintets for stringed instruments

- Several quartets for piano and stringed instruments
- Three sonatas for flute and piano
- A sonata for clarinet and piano
- And lastly a series of duets for piano and viola or cello.

Walckiers wrote as many as 110 musical works. All his music was engraved by the principal publishers of Paris, including Messieurs Richault, Brandus, etc... He left in manuscript form, composed in his final years and which has remained in the hands of his heirs, a symphony, an opéra-comique and a sonata for flute and piano.

Project for a discographic portrait

I have long wanted to do justice to this admirable and unjustly little-known composer. The matter of the choice of pieces rapidly led me to go beyond a single disc project; it is difficult to represent the diversity and the richness of his output in an eighty-minute format when most of the works last as much as half an hour... The project has thus grown into a boxset of four discs, enabling the discovery of eight major works (for the most part in world premiere recordings) completed with a few solos from *Les Délassements du flûtiste*.

Walckiers, a privileged witness to the flute's metamorphosis

The compositions of Walckiers lie between the reign of Joseph Guillou and that of Louis Dorus in the prestigious position of flute teacher at the Paris Conservatoire. Yet between the two, it was well and mostly Jean-Louis Tulou (who held this position from 1829 to 1859) who was to exert considerable influence. Like Guillou, like Tulou (with whom he took lessons), Walckiers remained above all a representative of the 'ordinary flute', and it is indeed to this that he dedicated his method op. 30 (published in 1829). We thus refer to a conical wooden flute with five keys on the base model: D sharp, G sharp, F, B flat, C⁴; various versions were developed in the years 1815-1840: second key of F (worked this time by the left little finger, and resolving the movement from D to F), extension to low C (and, more rarely, to B, as in Germany), a trill key for the high D... It was in fact for this instrument that Walckiers wrote most of his works, if one

is to judge by the virtuoso figures (to which he manages, through his excellent knowledge of the instrument, to register extraordinary brilliance), the few indications of fingering (use of the C key is specified when he wishes to give more body to this note), also the ambitus (*ossia* in order to avoid low C, not yet in general use⁵). His Quartet op. 70, for four flutes, again requires use of the older flute – it is dedicated to Henricet, a pupil of Tulou, who could only have obtained his First Prize at the Conservatoire playing the 'ordinary' flute.

However, Walckiers could be neither ignorant of nor insensitive to the inroads made by the new flute; in contact with the whole fluting elite of Paris, he no doubt closely followed the innovations, the first steps of Coche, Camus and Dorus on flutes lent by Theobald Boehm, the first French instruments made by Buffet and Godfroy, the Conservatoire's official test in 1839 to evaluate the merits of the new flute (it saw the triumph of Tulou over the ordinary flute!)... We know that Walckiers was interested in the Boehm flute and tried it... yet he did not adopt

4 It established itself, somewhat later than in the rest of Europe, shortly after 1800, under the influence of Hugot and Wunderlich – the excellence of Devienne on the flute with one key had held back its adoption.

5 It should nonetheless be noted that some Boehm flutes were made with a D foot. It is astonishing that half a century after being spoken, Devienne's words concerning the keys for C and C sharp still left their mark on the unconscious minds of the flute makers: «I greatly disapprove [of it], these two tones [are] unnatural to this instrument».

it. After all, his preoccupations were henceforth to concern composition rather than becoming a virtuoso, and he presumably did not see the interest, at this point in his life, in calling his technique into question. Nonetheless, we can see that his final compositions did take the Boehm flute into account, and he perfectly grasped its essence. The dedications to his friends Louis Dorus, Louis Brunot and Johannes Donjon are evidence no less than the characteristics of his writing of this move towards the new technique of the instrument.

In closely observing [the movement of the fingers], one notices that they move in diverse ways, according to the character of the phrase being played: one would think that our soul wishes to communicate its feelings. The same is true of the tongue.

There is thus a notable relationship with what occurs in speech, since our voice, the attitude of our body and our gestures vary according to whether we

enunciate a line, a maxim, a feeling. You would certainly not say in the same manner “you should not weep for one who dies for his native land” and “what! you would weep for me if I died for my native land?”. Every passion, even, has its look, its gesture, its attitude.⁶

Seven flutes for four discs

In order to reflect this varied and rapid evolution in both the sound signature and the technical approach, I decided to play a certain number of historical flutes. For most of the works, I chose an instrument by Jacques Eléonore Bellissent, made in grenadilla wood and furnished with six keys. This flute, dating from around 1830, is of quite extraordinary quality, sonorous and resonant (despite its very small oval mouthpiece), elegant, smooth, able without any difficulty to reach high C. Add to this the no less precise tuning with two interchangeable joints⁷

⁶ Eugène Walckiers, *Méthode de flûte*, 1829.

⁷ The two body joints reflect the coexistence in Paris of two different concert pitches. The Opera remained faithful to a fairly low pitch (around 430), while the Théâtre des Italiens (or Opéra Comique) used a higher concert pitch (438-440). With its two joints and a tuning barrel on its head, the flute of Bellissent is able to play all the pitches between 430 and 442! Add to this that the concert pitch would continue to rise, reaching 446 (for comparison, at the same period, 450 was often exceeded in London, the USA and Vienna), before a

and a beauty of construction that is absolutely remarkable (careful and very dynamic key-work, with mother of pearl decorating the cap). For the Duet (op. 57) and especially the Quartet (op. 70) for flutes, we have chosen, my partners Anne Parisot, Amélie Michel, Olivier Bénichou and myself, four homogeneous instruments (six or eight keys) backed up by flutes of Tulou and Gautrot Aîné (many thanks to Marion Ralincourt for the loan of the latter!). The Quartet requires flutes with a C foot joint for the third and fourth parts, yet offers alternative solutions for flutes 1 and 2 if they do not have them. By contrast, for the later Trio op. 93 we have attempted a somewhat particular experiment: reflecting the diversity of flute manufacture from the period 1855 by bringing together a simple flute (Tulou), a conical wooden Boehm flute (Godfroy) and a Louis Lot in silver of the very first generation (1858). We were extremely surprised to see how these highly dissimilar instruments could work together so well. After all, they were conceived, in spite of their differences in construction, with a common idea of the ideal sound of the flute...

For the disc with the piano works, dating from the end of Walckiers' life, the use of cylindrical Boehm flutes (associated with a Pleyel piano of 1843, both dynamic and transparent) was an obvious choice, all the more so in view of the dedicatees: the Sonata op. 89 was dedicated to Louis Dorus, and I was fortunate enough to play the Louis Lot no. 456 which had belonged to Dorus! A very delicate flute, with the G sharp key of Dorus naturally, very small holes with flared chimneys, and of shortened proportions for playing at a higher concert pitch (446). As for the Trio op. 97, dedicated to Brunot, I have played it on the Louis Lot no. 2980 flute, which was owned by Johannes Donjon (the dedicatee of the Fourth Sonata). It is to Bernard Duplaix that I owe the privilege and emotion of playing these instruments that are so charged with soul and history!

ON SELF-ASSURANCE

A manner OF altering THE beat when full of abandon and passion consists of slowing down the end of the phrase in such a way that it comes slightly after the accompaniment,

decree lowered it to 435; it is legitimate to see in this some pressure from opera singers faced with the difficulties caused by this raising of concert pitch.

which adheres strictly to the tempo. This manner of slowing down, called by the Italians Tempo rubato, tempo disperato, well portrays the disorder of the passions [...].

The young man whose imagination is vivacious and ardent needs to put a brake on the liveliness of his senses and to regulate his passions: if he lets himself be carried away by them, he is disorganised, incorrect; if he holds back too much, he is cold: the art consists in maintaining in balance the feeling that carries you away and that which holds you back.⁸

The works on the disc

The **Quintet op. 49 for flute and strings** becomes a sextet if one adds a double bass; presented as an option *ad libitum*, it considerably enriches the texture, making it more orchestral by doubling the cello at the octave, by reinforcing certain passages and by imposing its rhythmic profile to the whole. This work, in my opinion the composer's masterpiece, is emblematic of the richness of his invention, his

finesse in orchestration, his humour, his acute sense of drama; here too, and more than ever, he flirts with the symphony and with opera! The second movement is a set of variations, *Andante*, in which one recognises the harmonic canvas in the slow movement of Beethoven's *Eroica*; and, if more were needed to bolster this feeling, some of the variations take up ideas from the symphony; Walckiers shows himself to be more than bold as regards tonality since the movement, in F sharp minor, includes some very large sections in F sharp major, a delicate tonality to say the least on the ordinary flute... and no doubt also for the strings! It is in this key that the *Andante* concludes, after a grand violin cadenza that irresistibly evokes Beethoven's Violin Concerto. The scherzo is closer to Mendelssohn, conjuring up a world of goblins and mischievous elves, with some exhilarating rhythmic constructions; the variety of accompanimental textures is staggering (with the use, even, of *col legno*, the wood of the bow). As for the finale, it is in every respect remarkable, though it reveals the influence of Rossini to such an extent that one may wonder if it is not a presumptive homage... There is a religious chorale (divinely harmonised and instrumented), a rascal of an

⁸ Eugène Walckiers, *Méthode de flûte*, 1829.

Allegro that slips into a hectic gallop before being suddenly interrupted by the first hints of a storm: electricity in the air, some initial sporadic drops, the first gusts and here we are suddenly thrust amid the unleashed elements, the squalls, thunder and lightning... then, in the midst of this raging violence, the chorale reappears! Let us go back a bit: in 1828 Rossini's *Le Comte Ory* was performed in Paris. In the second act, the libertine Comte Ory and his soldiers, disguised as pilgrims, make their way into a castle sheltering the (lusted after) wives of the crusader knights, while outside a storm is raging. The women, panic-stricken, sensing the imminent danger and terrified by the anger of the heavens, find refuge in desperate prayers that can be heard over the thunderstorm. This parallel determines the conclusion, the more so as all the elements of the quintet's musical storm are typical Rossini: Walckiers had fun replaying this scene from *Le Comte Ory* in chamber format!

The **Quartet for flute, violin, viola and cello, op. 50** also echoes three works for the same formation, albeit they are of more modest proportions, published years earlier as opus 5. After a first movement that opens (and concludes) in a peaceful, contemplative pastoral atmosphere, the slow movement echoes,

again, Beethoven's Third Symphony. A funeral procession, solemn and dejected; a grief-stricken lament; a modulation to the major, like a memory of happy days; cries of pain; a tragic climax: all the ingredients of the funeral march come together for a moment of great intensity. The scherzo is of unaccustomed tenderness, apart from a brief episode (somewhat unrefined) imitating the bagpipes, even in the very sentimental trio where the suave main theme is entrusted to the cello. The finale, lastly, is a delightful rondeau disguised as a polka from Auvergne; amusement characterises the central section where the violin and the flute engage in a lovers' dialogue with a theme taken from the waltz of the *Symphonie Fantastique* (or else the coincidence is troubling!); as for the final stretto, a wild cancan, it is worthy of a good Tex Avery cartoon (even if this reference is but an ungrounded hypothesis, I confess).

ON STYLE (the ADAGIO)

The Adagio, which requires sensitivity and calm, must be played with tenderness, broad and sustained. Severity, grace, voluptuousness may in turn dominate the performance. Trills should be unctuous, tonguing mellow and infrequent: the slide

(coulé) is most suitable for this movement. Ornaments that have been introduced in order to effect a feeling that is one of pleasure rather than surprise are performed less quickly than in the Allegro and in a more tender manner, more caressing and more delicate.

The Adagio is the reef where the performer runs aground if his study has not developed the gifts of felicitous organisation: in this case everything reveals inexperience. Consequently, how many musicians who resemble the sly fox of the good La Fontaine disregard the Adagio!⁹

Curiously, Walckiers wrote no sonata before the age of 62; until then, all the works for flute and piano were of a lighter genre. This **Sonata in D major, op. 89**, thus opens a new chapter, and will be the first in a series of seven (five for flute, two for clarinet). As though to confirm this renewal, he dedicated it to Louis Dorus, one of the players in the rupture with the ordinary

flute: Dorus was to be the first French flautist to play the cylindrical flute made of silver, as early as 1847, and he officialised the role of the new flute in France by succeeding Tulou at the Conservatoire in 1860. In discovering this sonata, one is surprised by the tone of the opening, calm and almost dreamy, introduced by the piano and accompanied by the flute – as if the inversion of the expected hierarchy was an overt statement. Raging passion follows the erratic, vaporous stirrings, portrayed with magnificent sensitivity. The work as a whole seems imbued with great softness (even the scherzo does not have the usual bite), until in a serenely lighthearted finale – the composer here seems to put his madness to one side, and gives himself over to *tendre* and to the *vérité* (truth) of expression (a magnificent *Adagio cantabile*); it is a work in which one does not find the expected Walckiers, but which gives itself when one abandons oneself to it.

The **Trio for flute, cello and piano, op. 97**, is one of those great works of maturity that conclusively accords him the status of ‘reputable composer’ (A. Trèves tells us, in his obituary notice, that “Walckiers’ finest compositions are his last three original trios”). There are some strong

⁹ Eugène Walckiers, *Méthode de flûte*, 1829.

reminiscences of Mendelssohn, in the fantastical scherzo of course (the trio on the other hand is closer to a *ländler*), in some modulation patterns in the first movement (recalling at times *The Hebrides*), or again in the finale, grimacing like an army of trolls on the march. The deeply moving slow movement conjures up Scotland; is this a folk tune, or, as is more likely, an original piece of Walckiers in the manner of? Here again he reveals his extreme sensitivity to national or regional musical characteristics, not only in the compositional aspects but even more so in the feelings and evocations tied to these repertoires.

ON STYLE (THE ALLEGRO)

*The Allegro demands brilliance, energy, assurance in the performance and a rippling speed in the fingers. Hence the trills will be lively, fluid, light; the tonguing strongly articulated on the notes of a certain duration, incisive and brilliant in the figures, in which often, in order to maintain the tempo more effectively, and for greater energy, the first note of the downbeat should be emphasised.*¹⁰

In examining Walckiers' catalogue one is struck by the absence of a wind quintet... One can wonder if the authority of his teacher Reicha did not make him reticent in this regard... The **Quartet for flute, clarinet, horn and bassoon, op. 48**, is not the first for this formation (the op. 7 included three 'little' quartets for the same instrumentation), yet Walckiers takes the genre much further, with some demanding writing for each instrument. The horn part must be played by a master (he perhaps had Louis François Dauprat in mind?), yet each instrument is taken to its limits (a high C in the flute part!) with strict equality of treatment. The first movement gradually gets going, with a gentle pastoral rocking movement; the texture of the chords accompanying the solo clarinet is astonishing: horn, bassoon, flute on a low D, a blend that evokes the organ, or rather harmonium. This introduction opens up an ambitious piece of music, in which joviality, bravura, dramatic surprises follow on from one another, in short, an epic of almost symphonic proportions; in it one can in particular admire the solos for horn and for bassoon with their twilight atmospheres that inevitably evoke a scene in an opera. Opera is once more in the spotlight in the broad slow

¹⁰ Eugène Walckiers, *Méthode de flûte*, 1829.

movement, seemingly a homage to Donizetti and Rossini; a dramatic development leads us into a modulatory passage by tone and enharmony of great audacity.¹¹ As often, Walckiers pulls back from any excess of seriousness: an unexpected double coda in which the horn indulges in some impulsive clowning before the atmosphere calms down with a softly meandering flute as the bassoon dreamily returns to the main theme. The scherzo is playful, garrulous, *vivacissimo*, and encloses a charming trio. The finale, lastly, runs through a varied palette of emotions based on a roguish and mysterious theme, and it is only in the cartoonish final *stretto* that the composer consents to unleash a bit of swank to end with panache.

ON THE EXPRESSION

The expression is that ability to grasp the composer's ideas, to express them with energy and sincerity, and to move them into the soul of the listener, exercising upon him a kind of magnetic force.

It depends on the sensitivity of the

heart and the warmth of the soul: it moves, it penetrates, it subjugates. Yet, in order to be expressive, it is not always necessary to abandon oneself to one's feelings: to be beautiful, the expression must be sincere; and both above and below the feeling being expressed there is no sincerity. It is for the mind to direct the feelings.¹²

A few compositions for solo flute complement this work; all are taken from an album modestly entitled ***Les délassements du flûtiste*** (*The Flautist's Relaxation*). The pieces here are of highly varied inspiration, the aim of which is assuredly to procure amusement and pleasure for the flautist. Whether it be a Bavaria tinted *Rondeau*, a (military) march full of humour and zest, or some astonishing variations of *Au clair de la lune*, we can feel Walckiers bristling with ideas in every bar. Certainly the most picturesque piece on the programme is the *Rondo Auvergnat*, where the flute imitates to a wonderful degree the bagpipes of an inebriated peasant ("full of that sweet warmth

11 E flat major - E flat minor - C sharp minor - B minor - A minor - G minor - F minor - E minor, and return to F major via the minor!

12 Eugène Walckiers, *Méthode de flûte*, 1829.

you can buy from a wine merchant”) with a low D drone (“the better to imitate the musette, it would be well to turn the mouthpiece inwards”), at times gay, at times melancholic... The arrival of dogs momentarily disturbs our composer, which occasions a concert of larger than life barking: perfect knowledge of the resources was necessary to achieve such an effect!

The fourth disk, grouping solely works for flutes, might seem of secondary importance, but this is not the case, for the composer masters the language of the flute to perfection, plays at constructing it with greedy delight, and redoubles his inspiration instead of being limited by the lack of diversity of the tone-colours.

The **Duet in B minor, op. 57 n° 1** appears more modest when compared with the other works of our programme; it is the only work with just three movements. The lyricism of the first movement, at times noble, at times feverish, is complemented by the gentle *cantilena* of the second. Notice in passing the finesse (and level of invention) with which Walckiers concocts the movement endings – always surprising, always poetic, always inspired. Yet the purple passage is, of course, the bolero that concludes the work; impeccable rhythmic control, the play of rubato,

pride in the choreography, fiery or sensual modulations: difficult to believe that Walckiers did not spend all his holidays in Andalusia!

In this **first Trio op. 93**, that starts the cycle of mature works, instead of the airy brilliance of the ordinary flute, Walckiers chooses to exploit the mellow, suave tones of the Boehm flute, which find their most suitable expression in E flat major. The *Moderato* is dominated by a creamy gentleness, despite some more fiery sections; fairground music becomes the scherzo, with a smattering of falsely innocent humour, while a *yodel* gatecrashes the Trio. The moving *Adagio* shows great sincerity of expression: here the composer traces some very pure lines, in tenderness as in sorrow – with an accompaniment of notes interspersed with silence, to be played with an “expression imitating sobbing”. The final *Allegro* is somewhat aquatic with its graceful undulations; a whole section of the development is a strange anticipation of Smetana’s *Moldau*, in the harmonic canvas as in the mesmerising figures of the accompaniment.

The **Quartet op. 70** is the second that Walckiers dedicated to an ensemble of four flutes; whether one considers the opening *Allegro alla militaria*,

full of panache, the hurried though light and carefree scherzo, or the finale, where the first flute twirls about with the lightness of a butterfly before the four instruments launch into an extravagant outburst of virtuosity, the composer shows that he maintains the wager of instrumental equality with brilliance; although nothing distinguishes them, he manages to orchestrate and create some surprising textures. The work reaches its culminating point in the slow movement, another funeral march, though this time in ternary form; the melodies are poignant, over some drained *ostinati* in the accompaniment, yet in addition, it is the setting and the psychological organisation of the movement that make it a minor masterpiece.

This lip-smacking menu should thus lead us to discover and love the man of taste and genius that was Eugène Walckiers, though more than anything he was a refined, spiritual, eccentric and loveable personality. I am very happy to have been able to bring with me in this adventure some exceptional musicians: Daniel Sepec and Gilone Gaubert (violins), Léa Hennino (viola), Christophe Coin (cello), Michael Chanu (double bass), Nicolas Baldeyrou (clarinet), Benoit de

Barsony (horn), David Douçot (bassoon), Amélie Michel, Anne Parisot, Olivier Bénichou (flutes), Edoardo Torbianelli (piano). They have all tasted the music of Walckiers with the same relish as I.

*The duets, trios and quartets of Walckiers belong to the summits of French art, and prove that their composer was truly a man of genius. They are extremely imaginative, occasionally eccentric, yet always elegant, charming, and learned.*¹³

13 Leonardo De Lorenzo, *My Complete Story of the Flute*.



Eugène Walckiers, l'iconoclaste

Alexis Kossenko

Qu'est-ce qui détermine à choisir telle expression plutôt que telle autre ? Si on le demandait à un habile chanteur ou à un grand instrumentiste, ils seraient assez embarrassés d'y répondre ; bien plus, ils avoueraient, s'ils pouvaient s'observer, que les mêmes passages ne les affectent pas toujours de la même manière, et que souvent ils les expriment différemment. Cela n'a rien qui doive étonner, puisque nos sensations, sur lesquelles l'air, les aliments, la santé et les passions ont une grande influence, ne peuvent être constamment les mêmes.

Cette faculté d'exprimer de plusieurs manières la même pensée musicale pourrait avoir de graves inconvénients dans un ensemble où chacun s'abandonnerait à ses impressions du moment ; là, tout doit se grouper autour du personnage principal, s'identifier à lui pour produire un effet unique.

Eugène Walckiers, *Méthode de flûte*, 1829

Coup de foudre pour un compositeur oublié

Ma rencontre avec Eugène Walckiers (1793-1866) fut de celles qui rendent enthousiaste, voire euphorique. Il faut dire que le personnage est sympathique ; pince-sans-rire au premier abord, avec ses airs de savant fou au regard pétillant¹...

Il y a une bonne dizaine d'années qu'un ami altiste me parla de lui, en me disant « c'est vraiment de la très bonne musique, tu devrais t'y intéresser ». À première vue, le catalogue de Walckiers ressemblait fortement à celui de la plupart des compositeurs-flûtistes du XIX^e siècle, mais rapidement, je fus surpris d'y trouver une audace inhabituelle, des phrases d'un lyrisme incroyable, des modulations surprenantes, des ruptures théâtrales, une véritable inspiration doublée d'humour, d'esprit, d'une spiritualité gaie qui paraît capable de grandes choses et qui pourtant semble vouloir ne pas se prendre trop au sérieux, rester modeste, et procurer avant tout plaisir et amusement aux musiciens.

1 Nom de Zeus ! Ne fait-il pas penser à « Doc » Emmett Brown, dans *Retour vers le futur* ?

On note aussi une grande minutie dans l'écriture, raffinée dans tous ses détails d'articulation et de nuances – Walckiers a dû avoir supervisé la gravure avec soin car les éditions originales comportent exceptionnellement peu d'incohérences ou de fautes. Mais là encore, les indications de caractère dont il parsème ses œuvres sont d'une grande justesse : *largement ; en chauffant ; avec beaucoup d'expression ; avec mollesse ; chauffez ; suave ; avec énergie ; doux et avec franchise ; délicatement ; expression imitant les sanglots ; avec mélancolie ; avec âme ; avec passion ; coup de langue moelleux ; avec un gracieux balancement et un peu d'abandon ; sans nuancer ; avec une expression naïve ; le son un peu déployé ;* ou encore : *chacune de ces doubles croches doit être pointée sur la note qui la suit à la manière des bons chanteurs italiens. Ce Portamento qu'on ne fera qu'à peine sentir exige une délicatesse, un art extrême.*

Par ailleurs, sa méthode pour flûte est un modèle du genre : supérieurement rédigée, avec une finesse, une psychologie, une subtilité dans les termes choisis et l'approche musicale, sans parler d'un esprit didactique tout à fait hors normes.

DUGOÛT

Le Goût est ce tact fin, délicat et prompt qui porte à donner à chaque chose le ton, le caractère et la place qui lui conviennent. Il précède la réflexion, et a sa source dans la finesse du cœur : il orne et embellit tout.

Il s'exerce sans cesse, et presque toujours à notre insu, ce qui nous le fait prendre pour un sentiment inné ; il est néanmoins susceptible de perfectionnement ; donc, il est tout à la fois un don naturel et le fruit de l'éducation².

Ses compositions

Si l'on prend en compte les compositions originales (car une partie non négligeable de son catalogue consiste en airs à variations pour flûte et accompagnement), on peut distinguer trois grandes périodes dans sa production : un premier tiers, encore empreint d'éléments classiques, témoigne déjà de son goût et de son élégance. Puis, vers 1835-1850, il ose des trios, quatuors et quintettes plus ambitieux (qui occupent individuellement chaque numéro

2 *Méthode de flûte* (1829).

d'opus, au lieu d'y figurer par groupes de trois), et y affirme une manière bien plus personnelle : un souffle romantique, une écriture quasi orchestrale, voire opératique, un sens théâtral exacerbé ; durant ces années, il continue cependant à fournir les flûtistes en œuvres de divertissement, duos et airs variés, sans doute une source fiable de revenus ou une sollicitation de l'éditeur. Mais dans l'ultime décennie, il s'assagit et semble décider de se consacrer à de la musique sérieuse, renoncer totalement au genre léger, tempérer son excentricité. Le piano, jusqu'alors cantonné à l'accompagnement de fantaisies opératiques, devient central dans des trios et quintettes qui impressionnèrent ses contemporains. La flûte elle-même n'est plus omniprésente...

Il semblerait que Georges Onslow, dont il revendique l'amitié, ait considérablement influencé cette évolution – Walckiers dédiera son deuxième quintette (mais le premier entièrement pour instruments à cordes, dans une instrumentation typique de son mentor) à sa mémoire l'année suivant sa mort. On regrette beaucoup que son septuor (1849) et son octuor (1847), mélangeant cordes et vents, soient aujourd'hui perdus – Onslow les

avait jugés dignes des meilleurs auteurs. Les œuvres vocales restent, dans son catalogue, exceptionnelles : un opéra-comique (*Une nuit d'orage*), deux motets, une messe.

Stylistiquement, on peut retrouver les influences claires et fortes d'une myriade de compositeurs qui ont construit son inspiration musicale : Rossini, Reicha, Beethoven, Mendelssohn, Offenbach, Wagner, Onslow, Berlioz. Son habileté à saisir, exploiter et s'approprier les particularités des uns et des autres est étonnante ! De Reicha, avec qui il prit des cours de compositions, on retrouve une maîtrise, une audace des modulations (qui vire parfois à la frénésie), des textures sonores inouïes ; de Rossini, la légèreté frémissante et le lyrisme ; des deux, assurément, une bonne dose d'humour, de bonne humeur musicale, qui pâlira à peine dans les œuvres de vieillesse pour se muer en sourire. On y trouve certains climats opératiques wagnériens qui laissent supposer qu'il a entendu le *Vaisseau Fantôme* à sa création parisienne en 1843... Beethoven surtout a laissé une forte empreinte, particulièrement sa troisième symphonie dont on entend des réminiscences dans

plusieurs œuvres ; quant aux scherzos³ dans lesquels Walckiers excelle véritablement, ils tiennent tout autant de Beethoven que de Mendelssohn (avec une affection pour les climats fantastiques). Ajoutons à cela une forte inclination pour les musiques traditionnelles (polkas et bourrées auvergnates, valse, tyroliennes, espagnolades, etc...) dont il saisit l'essence avec une sensibilité admirable.

A.Trèves : Nécrologie sur M.Walckiers
Bulletins de la société des compositeurs de la musique, 29 décembre 1866

Messieurs, Eugène Walckiers, dont nous avons à regretter la mort récente, a consacré une longue existence à des travaux nombreux et importants qui lui marquent une place distinguée dans l'art musical. Comme instrumentiste, compositeur et professeur, il a des droits incontestables à notre estime et à notre souvenir. Je ne fais donc que remplir un devoir, en essayant d'esquisser devant vous les principaux traits de cette vie active et honorable, vouée tout entière à la musique.

Eugène Walckiers naquit en 1793, dans

une petite ville du département du Nord, à Avesnes. À l'âge de dix ans, il perdit son père qui, ruiné par des spéculations malheureuses, ne laissa que des dettes. Walckiers était l'aîné des cinq enfants ; on le plaça chez un géomètre arpenteur, où il resta trois ans ; mais le goût de la musique, développé chez lui de très bonne heure, le portait déjà impérieusement vers une autre carrière. En 1813, il tomba au sort et, comme aîné de femme veuve, il fut envoyé au dépôt.

M. Walckiers ainsi que son frère, qu'il avait fait engager comme lui dans la musique, assistèrent à la bataille de Waterloo. Dans la déroute, les deux frères se perdirent, et Walckiers a parlé souvent d'une traite de 25 lieues qu'il fut obligé de faire pour gagner une petite localité de la frontière, où il dut travailler à la comptabilité de l'armée russe. Ayant gagné une somme de 100 francs à ce métier forcé, il s'empressa de venir se loger à Paris, dans une chambre des plus modestes.

Il reprit l'uniforme en février 1816, et partit pour Soissons comme sous-chef de musique dans la légion de l'Aisne. En septembre de la même année, il arrivait au Havre. C'est là qu'il

3 Toutes ses grandes œuvres conserveront la même structure en quatre mouvements, hormis la place du scherzo qui hésitera à précéder le mouvement lent ou lui succéder. On remarque que la durée d'exécution reste relativement constante : autour d'une demi-heure.

devait enfin respirer et se créer une situation. Sur le conseil que lui en donna Boieldieu, il résolut d'aller à Paris prendre des leçons du célèbre Reicha, professeur de haute composition au Conservatoire, et par la même occasion, il en prit aussi du grand flûtiste Tulou. Vers 1830, Walckiers vint se fixer définitivement à Paris. M. Reicha l'avait pris en affection.

Recommandé par M. Reicha à l'éditeur Schlesinger, il fut chargé par ce dernier d'un travail suivi qui devait être l'origine de sa petite fortune. C'étaient des arrangements pour une ou deux flûtes des opéras en vogue à cette époque. Ce travail, consciencieusement fait, obtint un succès réel, les arrangements se vendirent en quantité considérable et prirent un rang dans la musique instrumentale. Walckiers écrivit ensuite, en collaboration avec Kalkbrenner, des duos et des fantaisies concertantes ; puis, composant des morceaux originaux pour flûte, il acquit bientôt une réputation dans cette spécialité.

Les meilleures compositions de Walckiers pour la flûte sont ses trois derniers trios originaux, ainsi que deux quatuors. Il est aussi l'auteur d'une grande et complète méthode de flûte. On peut donc considérer Walckiers, malgré les autres travaux dont il nous reste à parler, comme un compositeur spécial pour la

flûte ; à ce titre, il peut figurer avec honneur auprès des Kuhlau, Drouet, Tulou, Kummer, Devienne, etc...

Excité par les succès d'Onslow, son ami, Walckiers voulut bientôt devenir son émule ; nous devons à cette circonstance toute une série de compositions de musique de chambre dans le genre d'Onslow, à savoir :

- Quatre quintettes pour instruments à cordes*
- Plusieurs quatuors pour piano et instruments à cordes*
- Trois sonates pour flûte et piano*
- Une sonate pour clarinette et piano*
- Et enfin une série de duos pour piano et alto ou violoncelle.*

Walckiers a écrit jusqu'à 110 numéros d'œuvres musicales. Toute sa musique a été gravée par les principaux éditeurs de Paris, entre autres MM. Richault, Brandus, etc... Il a laissé en musique manuscrite, composée dans ses dernières années et qui est restée entre les mains de ses héritiers, une symphonie, un opéra-comique et une sonate pour flûte et piano.

Projet de portrait discographique

Je souhaite depuis longtemps rendre justice à ce compositeur admirable et injustement méconnu.

La question du choix des pièces m'a vite conduit à dépasser le projet d'un simple disque ; difficile de représenter la diversité et la richesse de sa production dans un format de quatre-vingts minutes lorsque les œuvres atteignent la demi-heure... Le projet a donc grandi pour devenir un coffret de quatre disques, permettant de découvrir huit œuvres majeures (et pour la plupart en première mondiale) complétées de quelques solos issus des *Délassements du flûtiste*, son opus 47.

Walckiers, un témoin privilégié de la métamorphose de la flûte

En effet, les compositions de Walckiers se situent entre le règne de Joseph Guillou et celui de Louis Dorus, au poste prestigieux de professeur de flûte au Conservatoire de Paris. Mais entre les deux, c'est surtout Jean-Louis Tulou (qui occupa cette fonction de 1829 à 1859) qui aura une influence considérable. Comme Guillou, comme Tulou (avec qui il prit des leçons),

Walckiers reste avant tout un représentant de la « flûte ordinaire », et c'est bien celle-ci à laquelle il dédia sa méthode op. 30 (publiée en 1829). Nous parlons donc d'une flûte en bois conique dotée de cinq clés dans son modèle de base : *ré* dièse, *sol* dièse, *fa*, *si* bémol, *do*⁴ ; diverses déclinaisons se répandront dans les années 1815-1840 : deuxième clé de *fa* (actionnée cette fois-ci par le petit doigt de la main gauche, et résolvant le passage du *ré* au *fa*), extension au *do* grave (et, plus rarement, au *si*, comme en Allemagne), clé de trille pour le *ré* aigu... C'est bien pour cet instrument que Walckiers écrit une grande partie de ses œuvres, si l'on en juge par les tournures virtuoses (auxquelles il parvient, par son excellente connaissance de l'instrument, à imprimer un brillant extraordinaire), les quelques indications de doigté (emploi spécifié de la clé de *do* lorsqu'il veut donner plus de corps à cette note), ou encore l'*ambitus* (*ossia* pour éviter le *do* grave, non encore généralisé)⁵. Son Quatuor op. 70, pour quatre flûtes, explicite encore l'ancienne flûte – il est dédié à Henricet,

4 Elle s'imposa, avec un certain retard sur le reste de l'Europe, peu après 1800, sous l'influence de Hugot et Wunderlich – l'excellence de Devienne sur la flûte à une clé en avait freiné l'adoption.

5 Il est à noter toutefois que certaines flûtes Boehm furent construites avec un pied de *ré*. Étonnant qu'un demi-siècle après avoir été prononcés, les mots de Devienne concernant les clés pour le *do* et le *do* dièse impriment encore l'inconscient des facteurs de flûte « je [les] désapprouve hautement, ces deux tons [sont] hors de la nature de cet instrument ».

un élève de Tulou, qui ne pouvait avoir obtenu son premier Prix du Conservatoire que sur la flûte « ordinaire ».

Cependant, Walckiers ne pouvait être ignorant ni insensible aux percées de la nouvelle flûte ; étant au contact de tout l'élite flûtistique parisienne, il suivit sans doute de près les innovations, les premiers pas de Coche, Camus et Dorus sur les flûtes prêtées par Théobald Boehm, les premiers instruments à la française réalisés par Buffet et Godfroy, le test officiel du Conservatoire de 1839 pour évaluer les mérites de la nouvelle flûte (qui vit le triomphe de Tulou sur sa flûte ordinaire !) ... On sait que Walckiers s'intéressa à la flûte Boehm, l'essaya... mais ne l'adopta pas. Après tout, ses préoccupations allaient désormais plus à la composition qu'à son devenir de virtuose, et il ne voyait sans doute pas l'intérêt, à ce stade de sa vie, de remettre sa technique en question. Néanmoins, on observe que ses dernières compositions prennent désormais en compte la flûte Boehm, dont il saisit parfaitement l'essence. Les dédicaces à ses amis Louis Dorus, Louis Brunot ou Johannes Donjon corroborent autant que les caractéristiques d'écriture ce glissement vers la nouvelle technique de l'instrument.

Quand on observe bien [le mouvement des doigts], on s'aperçoit qu'ils se meuvent diversement, selon le caractère de la phrase que l'on débite : on dirait que notre âme veut leur communiquer ses sensations. Il en est de même de la langue.

Il y a donc ici un rapport marqué avec ce qui a lieu dans le discours, puisque notre voix, l'attitude de notre corps et nos gestes varient, selon que nous prononçons un trait, une maxime, un sentiment. Vous ne direz certainement pas de la même manière « il ne faut pas pleurer celui qui meurt pour sa patrie » et « quoi ! vous me pleureriez mourant pour ma patrie ? ». Chaque passion, même, a son regard, son geste, son attitude⁶.

Sept flûtes pour quatre disques

Pour refléter cette riche et rapide évolution, tant dans la signature sonore que dans l'approche technique, j'ai choisi de jouer un certain nombre de flûtes historiques. Pour une grande partie des œuvres, j'ai choisi un instrument de Jacques

⁶ Eugène Walckiers, *Méthode de flûte* (1829).

Eléonore Bellissent, fabriqué en grenadille et pourvu de six clés. Cette flûte construite vers 1830 est d'une qualité tout à fait extraordinaire, sonore et timbrée (malgré sa toute petite embouchure ovale), élégante, fluide, capable d'atteindre sans aucune difficulté le contre-*ut*. Ajoutons à cela une justesse tout aussi fiable avec les deux corps de rechange⁷ et une beauté de facture tout à fait remarquable (clétage soigné et très dynamique, nacre décorant le capuchon). Pour le Duo (op. 57) et surtout le Quatuor (op. 70) de flûtes, nous avons choisi, mes complices Anne Parisot, Amélie Michel, Olivier Bénichou et moi-même, quatre instruments homogènes (six ou huit clés) avec le renfort de flûtes de Tulou ou Gautrot Aîné (un grand merci à Marion Ralincourt pour le prêt de cette dernière !). Le quatuor exige des flûtes à patte de *do* pour les troisième et quatrième parties, mais propose des solutions alternatives pour les flûtes 1 et 2 si elles en sont dépourvues. En revanche, pour le Trio op. 93, plus tardif, nous

avons osé une expérience un peu particulière : refléter la diversité de la facture de la flûte des années 1855 en alliant une flûte simple (Tulou), une flûte en bois Boehm conique (Godfroy) et une Louis Lot en argent de la toute première génération (1858). Nous fûmes extrêmement surpris de constater combien ces instruments si dissemblables pouvaient bien s'accorder. Après tout, ils furent conçus, malgré leurs différences de facture, avec une idée commune du son idéal de la flûte...

Pour le disque contenant les œuvres avec piano, datant de la fin de la vie de Walckiers, l'emploi de flûtes cylindriques Boehm (associées à un piano Pleyel de 1843, à la fois dynamique et transparent) coulait de source, à plus forte raison eut égard à leurs dédicataires : la Sonate op. 89 fut dédiée à Louis Dorus, et j'eus la chance de la jouer sur la Louis Lot n° 456 qui avait appartenu à Dorus ! Une flûte très délicate, avec clé de *sol* dièse de Dorus bien sûr, des trous très petits

7 Les deux corps reflètent la coexistence, à Paris, de deux diapasons différents. L'Opéra restait fidèle à un diapason assez bas (autour de 430), tandis que le Théâtre des Italiens (ou Opéra Comique) avait mis en usage un diapason plus haut (438-440). Avec ses deux corps et son barillet d'accord sur la tête, la flûte de Bellissent peut jouer à tous les diapasons entre 430 et 442 ! Ajoutons que le diapason continuera à s'élever pour atteindre 446 (pour comparaison, dans le même temps, on dépasse souvent 450 à Londres, aux États-Unis, à Vienne), avant qu'un décret le ramène à 435 ; il n'est pas interdit d'y voir une pression des chanteurs d'opéra mis en difficulté par cette hausse du diapason.

aux cheminées évasées, et des proportions raccourcies pour jouer à un diapason élevé (446). Quant au Trio op. 97, dédié à Brunot, je l'ai joué sur la flûte Louis Lot n° 2980, qui fut la propriété de Johannes Donjon (dédicataire par ailleurs de la quatrième sonate). Je dois à Bernard Duplaix le privilège et l'émotion de jouer ces instruments chargés d'âme et d'histoire !

DE L'APLOMB

Une manière d'altérer la mesure pleine d'abandon et de passion, est celle qui consiste à ralentir la fin de la phrase de telle sorte qu'elle n'arrive qu'un peu après l'accompagnement, qui marche strictement en mesure. Cette manière de ralentir, que les Italiens appellent Tempo rubato, tempo disperato, peint bien le désordre des passions [...].

Le jeune homme dont l'imagination est vive et ardente a besoin de mettre un frein à la vivacité de ses sens et de régler ses passions : s'il se laisse entraîner par elles, il est brouillon, incorrect ; s'il a trop de retenue, il est froid : l'art consiste à maintenir

*en équilibre le sentiment qui vous entraîne et celui qui vous retient*⁸.

Les œuvres du disque

Le **Quintette op. 49 pour flûte et cordes** devient en réalité un sextuor si l'on y adjoint la contrebasse ; présentée comme une option *ad libitum*, elle enrichit considérablement la matière pour la rendre plus orchestrale en doublant le violoncelle à l'octave, en renforçant certains passages et en imprimant sa rythmique à tout l'ensemble. Cette œuvre, à mon sens le chef-d'œuvre du compositeur, est emblématique de sa richesse d'invention, de sa finesse d'orchestration, de son humour, de son sens aigu du théâtre ; là aussi, et plus que jamais, il flirte avec le monde symphonique et celui de l'opéra ! Le second mouvement est un *Andante* à variations où l'on reconnaît le canevas harmonique du mouvement lent de l'*Eroica* de Beethoven ; et, s'il en fallait plus pour corroborer ce pressentiment, certaines des variations reprennent des idées de la symphonie ; Walckiers se montre plus qu'audacieux en terme tonal, puisque le mouvement, en *fa* dièse mineur, comprend de très larges sections en *fa* dièse

8 Eugène Walckiers, *Méthode de flûte*, 1839.

majeur, une tonalité pour le moins délicate sur la flûte ordinaire... et sans doute aussi pour les cordes ! C'est dans cette tonalité que se clôt cet *Andante*, après une grande cadence de violon qui évoque irrésistiblement le concerto que Beethoven compose pour cet instrument. Le scherzo se rapproche, lui, de Mendelssohn, évoquant tout un monde de lutins et d'elfes malicieux, émaillé de constructions rythmiques émoustillantes ; la variété des textures d'accompagnement est sidérante (avec même l'usage du *col legno*, le bois de l'archet). Quant au finale, il est en tout point remarquable, mais trahit tant l'influence de Rossini que l'on peut se demander s'il n'est pas un hommage assumé... Nous y trouvons un choral religieux (divinement harmonisé et instrumenté), un *Allegro* fripon qui dégénère en galop frénétique, tout à coup interrompu par les signes avant-coureurs d'un orage : électricité dans l'air, premières gouttes sporadiques, premières rafales, et nous voici soudain projetés parmi les éléments déchaînés, les bourrasques, les éclairs et le tonnerre... puis, au milieu de ces déferlements de violence, reparaît le choral ! Revenons un peu en arrière : en 1828, on donnait à Paris *Le Comte Ory* de Rossini. Dans le deuxième acte, le libertin Comte Ory et ses soldats, déguisés en pèlerines, s'introduisent dans un château où

s'abritent les épouses (convoitées) des chevaliers croisés, tandis que dehors une tempête fait rage. Les femmes affolées, pressentant le danger imminent et terrifiées par la colère des cieux, se réfugient dans des prières désespérées qui se superposent à l'orage. Le parallèle impose sa conclusion, d'autant plus que toutes les recettes de la tempête musicale du quintette sont typiquement rossiniennes : Walckiers s'est amusé à rejouer cette scène du *Comte Ory* en format de chambre !

Le ***Quatuor pour flûte, violon, alto et violoncelle, op. 50*** fait lui aussi écho à trois œuvres pour la même formation, mais de plus modestes proportions, publiées des années auparavant en tant qu'opus 5. Après un premier mouvement qui s'ouvre (et se conclut) dans une atmosphère pastorale paisible et contemplative, le mouvement lent fait écho, de nouveau, à la troisième symphonie de Beethoven. Défilé funèbre, d'un solennel abattement ; déploration douloureuse ; modulation majeure, tel un souvenir des jours heureux ; cris de douleur ; climax tragique : tous les ingrédients de la marche funèbre sont réunis pour un moment d'une grande intensité. Le scherzo est plus tendre qu'à l'accoutumée, hormis un bref épisode en imitation (peu raffinée) de la

cornemuse, jusque dans le trio très sentimental où le chant suave est confié au violoncelle. Le finale, enfin, est un délicieux rondeau déguisé en polka auvergnate ; on s’amusera de la section centrale où le violon et la flûte se livrent à un dialogue amoureux avec un thème empruntant à la valse de la *Symphonie fantastique* (ou alors, la coïncidence est troublante !) ; quant à la *strette* finale, un cancan effréné et cartoonesque, elle est digne d’un bon *Tex Avery* (même si cette référence ne reste qu’une hypothèse non sourcée, je l’avoue).

DU STYLE (L’ADAGIO)

L’Adagio, qui demande de la sensibilité et du calme, doit se jouer d’une manière affectueuse, large et soutenue. La sévérité, la grâce, la volupté peuvent présider tour à tour à son exécution. Les trilles y doivent être onctueux, les coups de langue moelleux et peu fréquents : le coulé convient beaucoup à ce mouvement. Les agréments qu’on y introduit devant produire une sensation agréable plutôt que surprenante, s’exécutent moins vite que dans

l’Allegro et d’une manière plus tendre, plus caressante et plus délicate.

L’Adagio est l’écueil contre lequel vient s’échouer l’exécutant chez lequel l’étude n’a pas développé les dons d’une heureuse organisation : là, tout décèle l’inexpérience. Aussi, que de musiciens semblables au fin renard du bon Lafontaine, dédaignent l’Adagio !⁹

Curieusement, Walckiers n’avait écrit aucune sonate avant ses soixante-deux ans ; jusqu’ici, toutes les œuvres pour flûte et piano relevaient du genre léger. Cette **Sonate en ré majeur, op. 89**, ouvre donc une nouvelle page, et sera la première d’une série de sept (cinq pour flûte, deux pour clarinette). Comme pour entériner ce renouveau, il la dédie à Louis Dorus, l’une des figures de la rupture avec la flûte ordinaire : Dorus sera le premier flûtiste français à jouer la flûte cylindrique en argent, dès 1847, et officialisera le rôle de la nouvelle flûte en France en succédant à Tulou au conservatoire en 1860. En découvrant cette sonate, on est surpris par le ton, apaisé et presque rêveur, du début, introduit par le piano et accompagné par la

9 *Idem.*

flûte – comme si le renversement de la hiérarchie attendue était un manifeste. Les emportements passionnés succèdent aux émois erratiques et vaporeux, peints avec une magnifique sensibilité. L'ensemble de l'œuvre semble empreint d'une grande douceur (même le scherzo qui n'a pas le mordant habituel), jusque dans un final badin et serein – l'auteur semble ici mettre sa folie de côté, et s'abandonner au *tendre* et à la *vérité* d'expression (magnifique *Adagio cantabile*) ; c'est une œuvre dans laquelle on ne trouve pas le Walckiers qu'on attend, et qui se livre lorsqu'on s'y abandonne.

Le **Trio pour flûte, violoncelle et piano, op. 97**, fait partie de ces grandes œuvres sérieuses de maturité qui achevèrent de lui donner le statut de « compositeur respectable » (A. Trèves nous indique, dans sa notice nécrologique, que « les meilleures compositions de Walckiers sont ses trois derniers trios originaux »). On trouve de fortes réminiscences de Mendelssohn, dans son scherzo fantastique bien sûr (le trio quant à lui évoque plutôt un *ländler*), dans certains canevas modulatoires du premier mouvement (rappelant parfois *Les Hébrides*), ou encore dans le finale, grimaçant comme une armée de trolls

en marche. Le bouleversant mouvement lent, quant à lui, évoque l'Écosse ; s'agit-il d'un air traditionnel, ou, ce qui est plus probable, d'un morceau original de Walckiers à la manière de ? il y montre encore une fois son extrême sensibilité aux particularités musicales nationales ou régionales, non seulement dans les aspects compositionnels, mais plus encore dans les sensations et évocations liées à ces répertoires.

DU STYLE (L'ALLEGRO)

L'Allegro exige de l'éclat, de l'énergie, de l'assurance dans l'exécution et une vitesse perlée dans les doigts. Les trilles y seront donc vifs, souples, légers ; les coups de langue fortement articulés sur les notes d'une certaine durée, martelés et brillants dans les traits, où souvent, afin de se tenir mieux en mesure, et pour plus d'énergie, on marquera la première note des temps forts¹⁰.

En examinant le catalogue de Walckiers, on sera frappé par l'absence de quintette à vent... L'autorité de son maître Reicha dans ce domaine l'aurait-elle rendu timoré sur ce

10 *Idem*.

plan ? Le **Quatuor pour flûte, clarinette, cor et basson, op. 48**, n'est pas le premier pour cette formation (l'op. 7 comprenait trois « petits » quatuors pour la même instrumentation), mais Walckiers emmène le genre bien plus loin, avec une écriture exigeante pour chaque instrument. La partie de cor exige d'être tenue par un maître (peut-être avait-il Louis François Dauprat à l'esprit ?), mais chaque instrument est emmené à ses limites (un contre-*ut* à la partie de flûte !) avec une stricte égalité de traitement. Le premier mouvement s'éveille peu à peu, dans un doux balancement pastoral ; la texture des accords accompagnant le solo de clarinette est étonnante : cor, basson, flûte sur un *ré* grave, un mélange qui évoque l'orgue, ou plutôt l'harmonium. Cette introduction ouvre une page musicale ambitieuse, où se succèdent jovialité, bravoure, coups de théâtre dramatiques, bref, une épopée quasi symphonique ; on y admire particulièrement les solos de cor et de basson, crépusculaires, qui évoquent inévitablement une scène d'opéra. L'opéra, encore, est à l'honneur dans l'ample mouvement lent, tel un hommage à Donizetti et Rossini ; un développement dramatique nous entraîne dans un passage

modulateur par ton et enharmonie d'une grande hardiesse¹¹. Comme souvent, Walckiers désamorce le trop plein de sérieux : une double coda inattendue où le cor se livre à une clownerie primesautière avant que le climat ne s'apaise avec une douce divagation de la flûte tandis que le basson reprend rêveusement le thème principal. Le scherzo, joueur, volubile, *vivacissimo*, encadre un trio charmeur. Le finale, enfin, décline un riche catalogue d'émotions à partir d'un thème malicieux et mystérieux, et ce n'est que dans la *strette* finale *cartoonesque* que le compositeur consent à dispenser un peu d'esbroufe virtuose pour finir avec panache.

DE L'EXPRESSION

L'expression est cette faculté de saisir les idées du compositeur, de les exprimer avec énergie et vérité, et de les faire passer dans l'âme de l'auditeur, en exerçant sur lui une sorte de puissance magnétique.

Elle dépend de la sensibilité du cœur et de la chaleur de l'âme : elle émeut, elle pénètre, elle subjugué. Mais, pour être expressif, il ne faut pas toujours

11 *Mi* bémol majeur – *mi* bémol mineur – *do* dièse mineur – *si* mineur – *la* mineur – *sol* mineur – *fa* mineur – *mi* mineur, et retour à *fa* majeur en repassant par *la* mineur !

*s'abandonner à sa sensibilité : pour être belle, l'expression doit être vraie ; et au-delà, comme en deçà du sentiment qu'on exprime, il n'est point de vérité. C'est à l'esprit de diriger la sensibilité*¹².

Quelques compositions pour flûte seule complètent cette œuvre ; toutes sont tirées d'un recueil intitulé modestement **Les délassements du flûtiste**. On y trouve des pièces d'inspiration très variées, dont le but est assurément de procurer plaisir et amusement à l'instrumentiste. Qu'il s'agisse d'un rondeau aux accents bavarois, d'une marche (militaire) pleine d'humour et de piquant, ou de variations étonnantes sur *Au clair de la lune*, on sent Walckiers fourmillant d'idées à chaque mesure. Assurément, la pièce la plus pittoresque du programme est le *Rondo Auvergnat*, où la flûte imite à merveille la cornemuse d'un paysan aviné (« plein de cette douce chaleur que l'on achète chez le marchand de vin ») avec un bourdon de *ré grave* (« pour mieux imiter la musette, il sera bien de tourner l'embouchure en dedans »), tantôt gaie, tantôt mélancolique... L'arrivée de chiens vient perturber un moment notre musicien, ce qui

occasionne un concert d'aboiements plus vrais que nature : il fallait connaître parfaitement les ressources de l'instrument pour parvenir à un tel effet !

Le quatrième disque rassemblant uniquement des œuvres pour plusieurs flûtes pourrait sembler plus accessoire, mais il n'en est rien, tant le compositeur maîtrise à la perfection le langage de l'instrument, joue à les assembler avec gourmandise, et redouble d'inspiration au lieu de se laisser borner par le manque de diversité de timbres.

Le **Duo en si mineur, op. 57 n° 1** paraîtra plus modeste en regard des autres œuvres de notre programme ; il est la seule œuvre à ne compter que trois mouvements. Au lyrisme tantôt noble, tantôt fiévreux, du premier mouvement, répond la douce *cantilena* du second. On remarque en passant la finesse (et l'inventivité) avec laquelle Walckiers concocte ses fins de mouvements – toujours surprenantes, toujours poétiques, toujours inspirées. Mais le morceau de bravoure est, bien sûr, le boléro qui conclut l'œuvre ; tenue rythmique impeccable, jeux de rubato, fierté dans la chorégraphie, modulations sanguines

¹² *Idem*.

ou sensuelles : on aurait peine à croire que Walckiers ne passait pas toutes ses vacances en Andalousie.

Dans ce **premier Trio op. 93** qui entame son cycle d'œuvres de maturité, plutôt que la légèreté brillante de la flûte ordinaire, Walckiers choisira d'exploiter les tons moelleux et suaves de la flûte Boehm, qui trouvent leur plus juste expression en *mi* bémol majeur. L'onctueux et la délicatesse dominant le *Moderato*, malgré des sections plus sanguines ; une musique de foire fait office de scherzo, saupoudrée d'un humour faussement innocent, tandis que le *yodel* s'invite dans le trio. L'*Adagio* affecté démontre une grande sincérité d'expression : le compositeur y trouve des lignes très pures, dans la tendresse comme dans la douleur – avec un accompagnement en notes entrecoupées de silences, à jouer avec une « expression imitant les sanglots ». L'*Allegro* final a quelque chose d'aquatique dans ses ondulations gracieuses ; toute une section du développement anticipe étrangement sur *La Moldau* de Smetana, que ce soit dans le canevas harmonique comme dans les envoûtants motifs d'accompagnement.

Le **Quatuor op. 70** est le deuxième que Walckiers dédie à un ensemble de quatre

flûtes ; qu'il s'agisse de l'*Allegro* initial *alla militaria*, plein de panache, du scherzo pressé, mais léger et insouciant, ou du finale, où la première flûte virevolte avec la légèreté d'un papillon avant que les quatre instruments ne se livrent à une débauche de virtuosité, l'auteur montre qu'il tient le pari des instruments égaux avec brio ; alors même que rien ne les distingue, il parvient à orchestrer et à créer des textures sonores surprenantes. L'œuvre trouve son point culminant dans le mouvement lent, là encore en forme de marche funèbre, mais cette fois-ci ternaire ; les mélodies en sont poignantes, sur des *ostinati* exsangues des accompagnants, mais plus encore, c'est la mise en scène et l'organisation psychologique du mouvement qui en fait un petit chef-d'œuvre.

Ce menu gourmand devrait donc donner à découvrir et à aimer cet homme de goût et de génie qu'était Eugène Walckiers, mais plus que tout une personnalité fine, spirituelle, excentrique et aimable. Je suis très heureux et fier d'avoir pu entraîner dans cette aventure des musiciens exceptionnels : Daniel Sepec et Gilone Gaubert (violons), Léa Hennino (alto), Christophe Coin (violoncelle), Michael Chanu (contrebasse), Nicolas Baldeyrou (clarinette), Benoit de Barsony (cor), David Douçot (basson),

Amélie Michel, Anne Parisot, Olivier Bénichou (flûtes), Edoardo Torbianelli (piano). Ils ont tous goûté à la musique de Walckiers avec la même gourmandise et le même étonnement que moi.

Les duos, trios et quatuors de Walckiers appartiennent aux sommets de l'art français, et prouvent que leur compositeur était véritablement un homme de génie. Ils sont extrêmement imaginatifs, occasionnellement excentriques, pourtant toujours élégants, charmants, et savants¹³.

13 Leonardo De Lorenzo, *My Complete Story of the Flute*.





Christophe Coin
© Nemo-Perier-Stefanovitch



Daniel Sepec
© Valentin Behringer



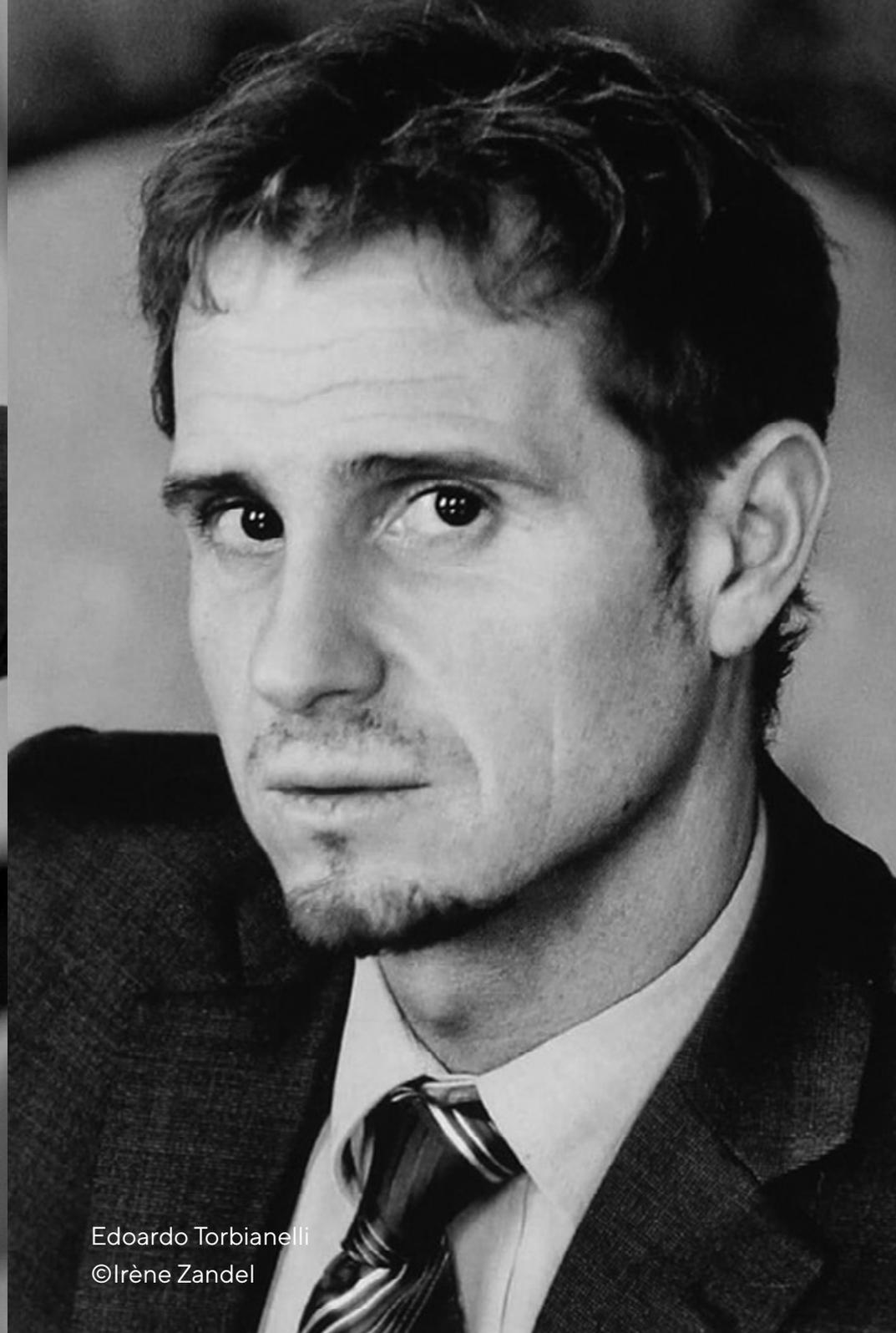
Gilone Caubert
© Emmanuel Jacques



Léa Hennino
© Capucine de Cocqueuse



Michael Chanu
© Elam Rotem



Edoardo Torbianelli
© Irène Zandel



Nicolas Baldeyrou
© Sylvaine Pierre



David Douçot
© Camille Merckx



Benoit de Barsony
© Bertrand Dubos



Amélie Michel
© Alexis Kossenko



Anne Parisot



Olivier Bénichou
© Alexis Kossenko



Ce projet que je portais en moi depuis des années aurait pu tarder à se concrétiser s'il n'avait reçu trois soutiens déterminants, auxquels je dois exprimer ici ma profonde reconnaissance, pour leur confiance, et leur amitié : l'Atelier Lyrique de Tourcoing, sous la direction de François-Xavier Roth assisté d'Enrique Thérain, qui virent en ce disque Walckiers le premier acte d'une mission de réhabilitation des compositeurs du nord de la France ; le label Aparté, capable de s'engager avec moi sur des projets aussi peu consensuels ; et mon cher ami et complice Bernard Duplaix, dont la collection de flûtes ajoutée à la mienne permettra de donner un aperçu fascinant de l'évolution de la flûte dans cette période cruciale : en plus de mettre si généreusement à ma disposition ses précieux instruments, il m'a fait découvrir des photographies inédites et la signature de Walckiers en sa possession, que nous sommes heureux de révéler ici pour la première fois.

Merci, enfin, à Gérard Fauvin pour son accueil toujours incroyablement chaleureux en son Domaine musical de Pétignac.

alexiskossenکو.com

atelierlyriquedetourcoing.fr



Enregistré par Little Tribeca le 12 février 2021 (op. 48) et du 11 au 15 mars 2021 (opp. 49, 50, 93, 70, 47 & 57) au Temple Saint-Pierre, Paris, et du 22 au 24 mars 2021 au Domaine musical de Pétignac (opp. 89 & 97)

Direction artistique : Franck Jaffrès (op. 48), Lucas Joseph (opp. 89 & 97), Jean-Michel Olivares

Prise de son : Franck Jaffrès, Ambroise Helmlinger (op. 48), Lucas Joseph (opp. 89 & 97), Jean-Michel Olivares

Montage et mastering : Ambroise Helmlinger

Enregistré en 24 bits/96kHz

English translation by Jeremy Drake

Photos d'Alexis Kossenko par l'agence le philtre

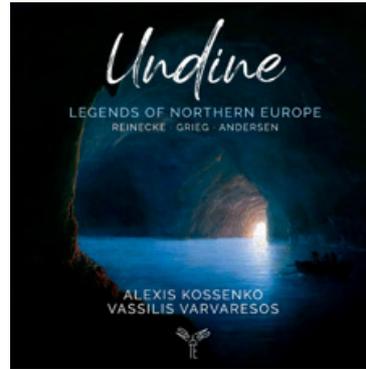
[LC] 83780

AP285 Little Tribeca · © 2022 Les Ambassadeurs ~ La Grande Écurie © 2022 Little Tribeca

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

apartemusic.com

also available



Eug. Watkins

AD
TE
AD