

Mus. l'h. 2914 =

L'ÉCOLE

DE

L'ACCOMPAGNEMENT

OUVRAGE FAISANT SUITE

A L'ÉTUDE SUR LE QUATUOR

PAR

EUG. SAUZAY

Professeur au Conservatoire impérial de Musique.

PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET C^{ie},

56, RUE JACOB, 56.

1869

Tous droits réservés.

Mus. 19, 2974 -

810

L'ÉCOLE

DE

L'ACCOMPAGNEMENT.

C
L'ÉCOLE

DE

L'ACCOMPAGNEMENT

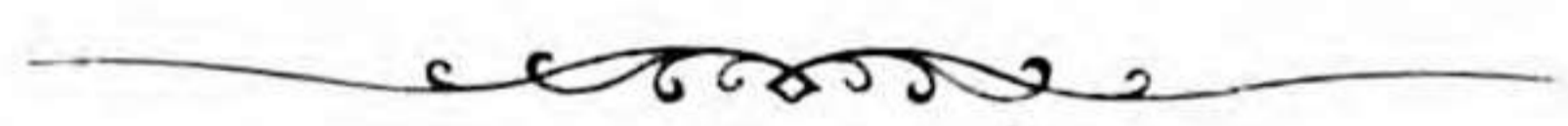
OUVRAGE FAISANT SUITE

A L'ÉTUDE SUR LE QUATUOR

PAR

^{ènc}
EUG. SAUZAY

Professeur au Conservatoire impérial de Musique.



PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET C^{ie},

56, RUE JACOB, 56.

—
1869

Tous droits réservés.

A 166/135

Sauzay
L'école de
l'accompag-

Bayerische
Staatsbibliothek
München

La science doit être logée dans une plaine fertile, où l'on arrive par des routes gazonnées et doux fleurantes, d'une pente facile et polie. Pourquoi la planter à l'écart sur un rocher raboteux, emmy les ronces? phantosme à estonner les gens.

MONTAIGNE.

AVANT-PROPOS.

DU PLAN ET DU BUT DE CE LIVRE.

L'étude que nous présentons ici, sous le titre de l'*École de l'accompagnement*, fait suite à notre *Étude sur le quatuor*; conçus dans le même ordre d'idées, ces essais embrassent tout l'ensemble de ce qu'on désigne, au point de vue concertant, sous le nom de *musique de chambre*.

Ces deux genres de musique : le *quatuor* et la *musique de piano avec accompagnement*, différents par les moyens, mais semblables par la forme et l'esprit, ont également ins-

piré les maîtres et présentent à l'exécutant le même charme et le même intérêt. Si l'on trouve dans le *quatuor* cette unité, cette homogénéité de sons qui lui donne tant de force et d'originalité, la *musique de piano avec accompagnement* a pour elle la diversité des timbres, et prête à une plus grande variété de style, grâce au nombre des compositeurs qui ont écrit dans ce genre. A la fois, aussi, elle s'adresse à un plus grand nombre d'intéressés, aujourd'hui que le piano est devenu l'instrument de tout musicien. Nous avons profité de ces avantages pour étendre notre horizon en joignant, comme complément, aux trois maîtres, HAYDN, MOZART et BEETHOVEN, sujet de notre première étude, ceux de leurs devanciers ou de leurs successeurs qui, dans la même voie, ont illustré l'art.

La première partie de cet ouvrage, précédée d'une introduction rétrospective, est consacrée au catalogue *thématique raisonné* de Haydn, Mozart et Beethoven, suivi d'un catalogue biographique des auteurs par lesquels nous complétons notre travail. C'est, sous le nom de *Bibliothèque de l'accompagnement*, la partie substantielle du livre.

La seconde, intitulée : *Principes de l'accompagnement*, se compose de : *la leçon d'accompagnement* suivie de définitions, de *questions usuelles* qui répondent, en les

développant, aux sujets sur lesquels nous avons dû d'abord passer légèrement.

Un *appendice*, traité d'une manière plus intime et descriptive, raconte et met en scène les personnages du sujet.

Nous voudrions que cet ensemble pût devenir une sorte de guide, de manuel, propre à éclairer et à relier entre elles deux questions trop souvent étrangères l'une à l'autre : *l'art et l'enseignement, l'artiste et la famille*, s'adressant à cette dernière comme le ferait une conversation pratique, par une série d'indications sur des choses dont l'ignorance peut faire se fourvoyer les mieux intentionnés. Que de fois il arrive qu'on perd en hésitations et en changements le fruit de longues années de sacrifices pour la famille et de labeurs pour l'élève ! Le plus grand inconvénient dans un départ, c'est de ne pas savoir où l'on va, surtout quand on est responsable de ceux que l'on conduit.

C'est à ces diverses difficultés que nous essayons de répondre sous forme de conseils, de renseignements et de souvenirs qui s'adressent à la fois au *professeur*, à l'*élève* et à ceux qui influent de droit sur l'éducation musicale.

SOMMAIRE.

PREMIÈRE PARTIE.

BIBLIOTHÈQUE DE L'ACCOMPAGNEMENT.

INTRODUCTION.

CATALOGUE DE HAYDN, MOZART, BEETHOVEN.

- I. **Sonates, duos, trios, quatuors, etc.**
- II. **Concertos.**
- III. **Musique à 4 mains.**
- IV. **Arrangements.**

ENSEMBLE ET RAPPROCHEMENT DES TROIS CATALOGUES.

CATALOGUE COMPLÉMENTAIRE.

OBSERVATIONS

SUR L'EMPLOI PROGRESIF ET GRADUÉ DE LA BIBLIOTHÈQUE.

DEUXIÈME PARTIE.

PRINCIPES DE L'ACCOMPAGNEMENT.

- I. **Une leçon d'accompagnement.**
- II. **Définitions de questions usuelles.**

APPENDICE.

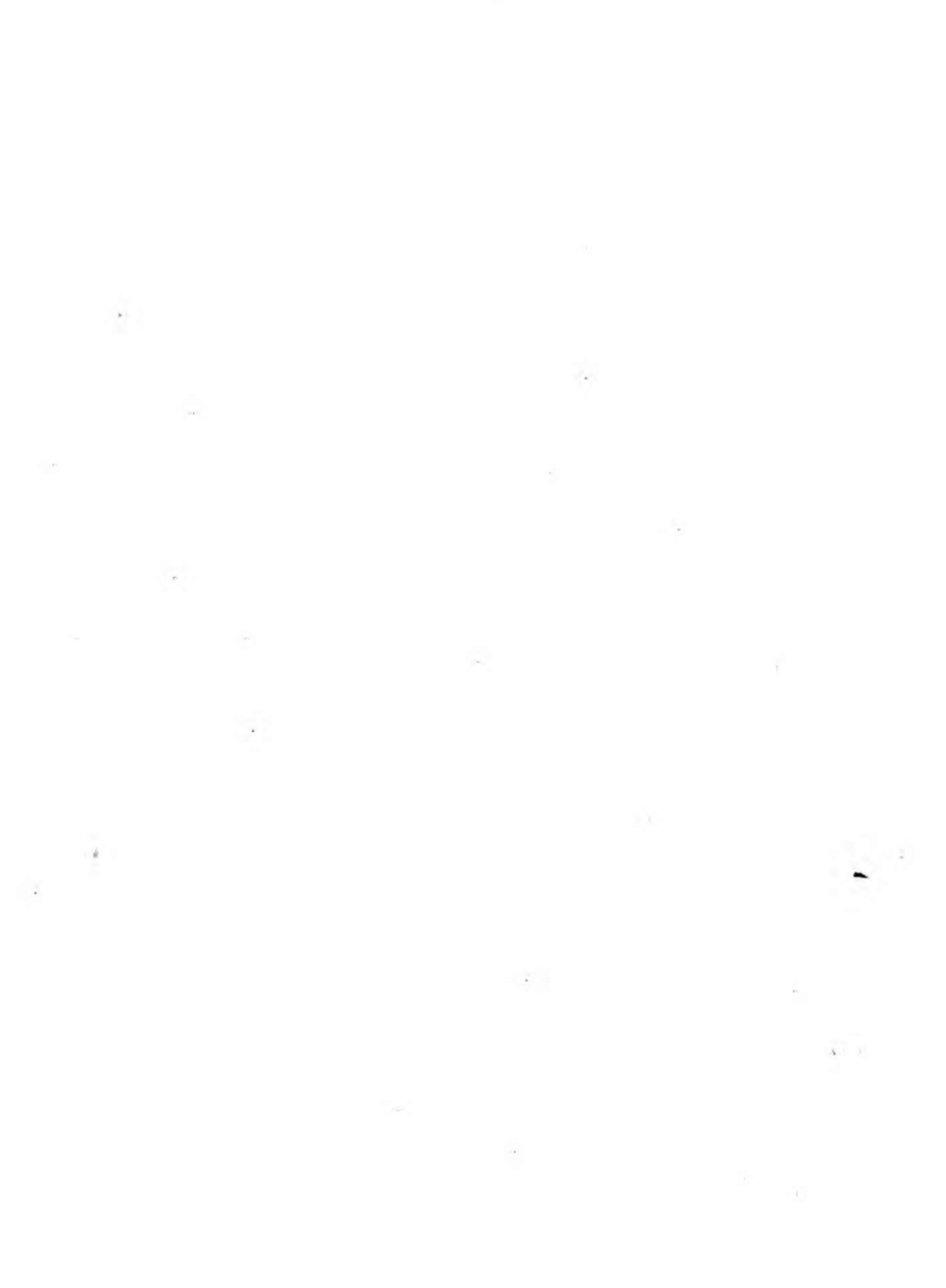
Le maître.

L'élève.

La mère et l'institutrice.

Ami et ennemi.

Le père et le mari.

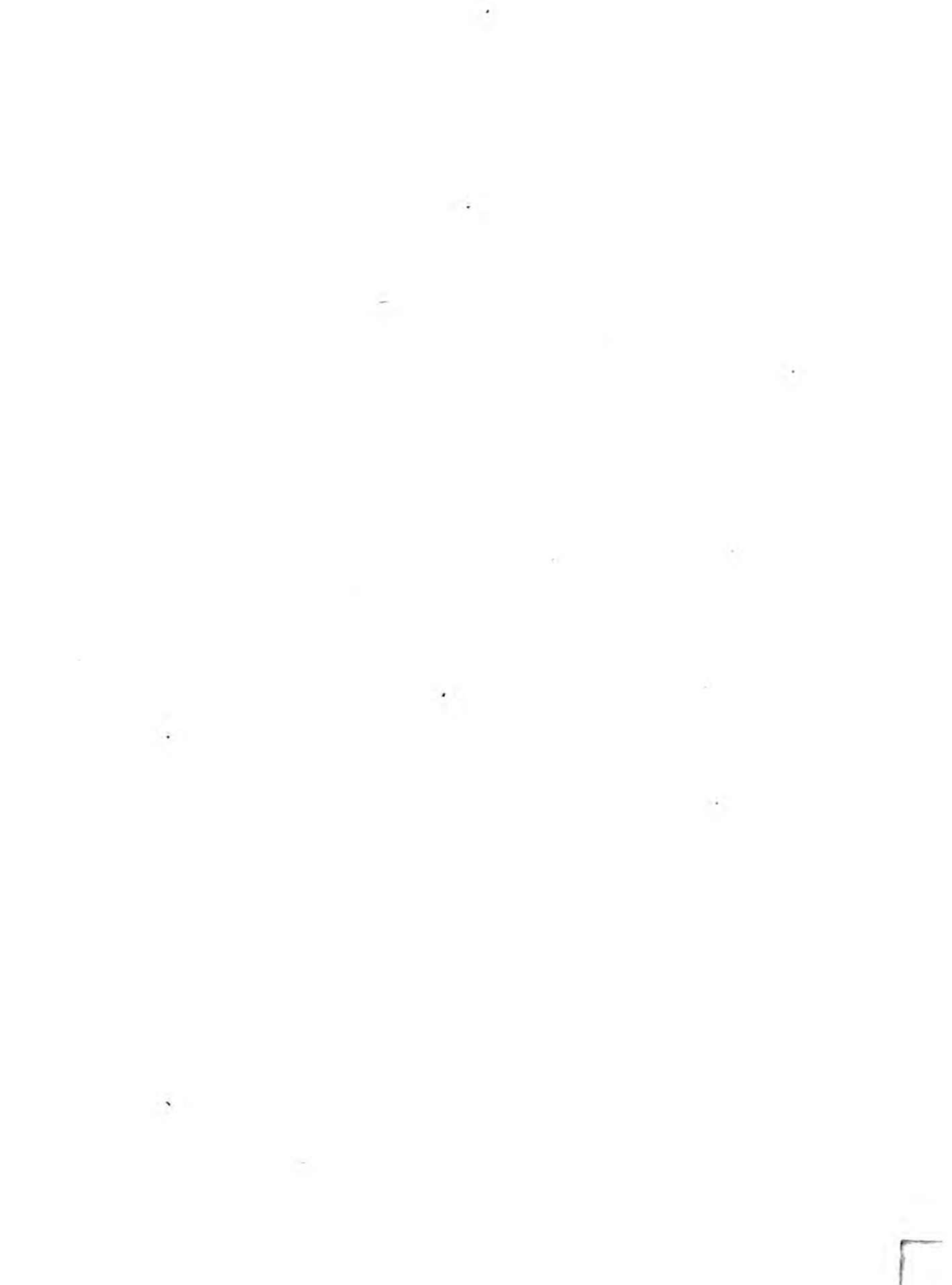


PREMIÈRE PARTIE.

BIBLIOTHÈQUE

DE

L'ACCOMPAGNEMENT.



INTRODUCTION.

APERÇU RÉTROSPECTIF.

LES PIÈCES ET LA SONATE. — LE CLAVECIN ET LE PIANO.

Le genre de musique que nous traitons a été, à son origine, bien différent de ce que nous le voyons aujourd'hui. Pendant longtemps, il ne représente qu'un ordre d'idées simples, récréatives ou savantes : airs de danse, pièces, concertos, exécutés sur des instruments de timbres doux et légers, s'harmonisent avec le goût des quinzième et seizième siècles. Mais l'art se transforme, l'élément dramatique s'y introduit; on ne se contente plus de charmer ou d'intéresser, il faut émouvoir, et cet ensemble, musique et instruments, expression de toute une époque, disparaît devant des sentiments nouveaux auxquels il ne correspond plus.

C'est au moment de cette transformation que commence notre catalogue et qu'on voit naître ensemble la sonate moderne et le piano. Quelques mots, à titre de documents historiques, serviront à éclairer cette période de transition.

Le titre de *sonate* n'a été généralement adopté pour les œuvres écrites pour le *clavecin* ou *piano forte* que vers la fin du siècle dernier, au moment où nos grands maîtres, s'emparant du genre, commençaient la série de leurs chefs-d'œuvre. Jusque-là, le nom de *sonate* (de *suonare*, jouer) était réservé aux instruments à cordes et à vent, tandis que celui de *pièce*, de *toccata* (de *toccare*, pièce à toucher) appartenait aux instruments à clavier, tels que le clavecin, le clavicorde, l'épinette, etc. Néanmoins ces derniers se reliaient encore à la sonate par un côté ; car la plupart des œuvres de ce genre, écrites par les grands violonistes ou autres instrumentistes du même temps, étaient accompagnées d'une basse chiffrée, et cette partie secondaire, confiée au claveciniste, exigeait une connaissance spéciale de l'harmonie. Ce que nous appelons maintenant *sonate* est, au contraire, écrit pour piano, avec accompagnement de violon ; le temps a changé les rôles, ce qui était autrefois le clavecin accompagnateur est aujourd'hui le piano accompagné, ou, le plus souvent encore, les deux instruments concertent avec un égal intérêt.

Il faut dire que la forme de la sonate a droit, à juste titre, aux sympathies de tous, exécutants et auditeurs : *premier morceau*, auquel les développements de la seconde reprise donnent une valeur de science si intéressante ; *adagio* ou *andante*, dont la largeur ou le charme tranquille porte à la rêverie et au sentiment poétique ; *menuet*, gracieux ou noble,

ou *scherzo*; *finale*, léger et animé, forment un ensemble d'impressions, un faisceau d'idées qu'on pourrait comparer à un même personnage vu sous divers aspects et dans diverses situations de la vie. Ajoutons-y encore tout ce que la volonté et la fantaisie des maîtres ont su y apporter de variété, tout en conservant les données premières : tantôt l'adagio précède le premier morceau sous forme d'introduction, ou bien la sonate commence par un *thème varié* ; tantôt aussi, le nombre des morceaux change selon le caractère de l'œuvre, qui se modifie encore par des développements plus ou moins étendus. Tout se trouve réuni : invention, richesse et diversité de formes, variété dans l'unité.

Le rapport que nous signalons entre les parties qui composent une sonate s'étend même souvent à l'ensemble que forme une œuvre : six chez Haydn, trois ou deux chez Beethoven, présentent un tout abondant et raisonné dans lequel, savantes ou légères, puissantes ou délicates, ces sonates, par le rang qu'elles occupent, se complètent et se font valoir l'une l'autre.

Cependant, devant toutes ces compositions si différentes de style, on a senti le besoin de préciser et de caractériser ce terme vague de sonate par quelque adjectif qualificatif, tel que : *petite sonate*, *grande sonate*, puis on a passé à la désignation matérielle : *facile*, *brillante*, puis encore au descriptif ou au pittoresque : sonate *pastorale*, sonate *pathétique*; faute de mieux on désigne encore par les numéros d'ordre, moyen contestable, ou simplement par le ton; mais ceci est un baptême d'adoption dont le temps seul et le public disposent : ne se nomme pas qui veut *la symphonie en ut mineur*.

Telle est la forme ordinaire et l'esprit de la sonate, forme

que le génie des maîtres et leur expérience ont consacrée comme la plus rationnelle et à la fois la plus complète ; c'est une des meilleures applications de la définition de Rousseau : « l'art de composer de la musique nouvelle d'après les règles. »

Un mot maintenant sur le clavecin, son rôle dans le passé, et sur les causes qui ont progressivement amené à l'usage exclusif du piano et l'ont fait ce qu'il est aujourd'hui.

Quelque changement que le temps ait apporté dans nos goûts, nous aurions mauvaise grâce à ne pas rattacher au *pianiste* d'aujourd'hui le *claveciniste* d'autrefois. N'est-ce pas sur le clavecin qu'ont été composées et exécutées nombre de *sonates* qui couvrent aujourd'hui les pianos ? et, si l'on accepte l'influence du matériel sur l'intellectuel, ne faut-il pas lui savoir gré d'avoir inspiré bien des œuvres que nous admirons et pratiquons encore aujourd'hui ?

Ce qui regarde le clavecin, ou *cembalo*, est du reste un sujet aussi intéressant que pittoresque à traiter, et il ne faut qu'avoir vu ceux de ces instruments que le temps a épargnés, à quelque pays qu'ils aient appartenu, pour admirer jusqu'à quel degré d'élégance et de richesse on en portait la décoration. Formes gracieuses, couleurs, dorures, sculptures, tout contribuait à en faire le meuble musical le plus charmant et le plus riche¹. Des peintres célèbres parmi lesquels on cite Rottenhamer et Ruchers d'Anvers, Teniers, Rubens lui-même, Boucher en France, ne dédaignaient pas d'orne l'intérieur du couvercle de précieux tableaux représentant ordinairement des allégories sur l'art de la musique. Monté de cordes

¹ Mozart père dit, en parlant de sa visite chez madame de Pompadour où il avait conduit le jeune Wolfgang, âgé de sept ans : « Elle a, au faubourg Saint-Honoré, un magnifique hôtel qu'on vient de construire (aujourd'hui l'Élysée) : dans la pièce où était le clavecin qui était *tout doré, orné de laques et de peintures, etc.* »

fines et peu tendues, dont la vibration prolongée et libre ne manquait cependant pas d'une certaine grandeur dans le *forte*, le clavecin offrait un mélange de délicatesse et de mordant. Si le mécanisme était peu favorable à l'expression, on trouvait dans les deux claviers des ressources comme nuances en les réunissant, ou de piquants effets de tenues et de détachés sur la même note lorsqu'ils étaient divisés; les clavecins anglais avaient un couvercle, ou jalousie, que l'on soulevait au moyen d'une pédale pour augmenter ou diminuer le son.

Comme nous le disions en commençant, le clavecin, nommé aussi cembalo, remonte loin dans le passé; on le voit d'abord compagnon de ces instruments dont nous ne connaissons plus aujourd'hui que le nom : virginal, épinette, luth, théorbe, mandoline, etc., instruments pincés (*stromenti da penna*), jouer son rôle dans ces charmants orchestres de *musique de chambre* du seizième siècle, si délicats et si variés de timbres¹. Puis, continuant à servir d'interprète aux grands

¹ Voici, pour servir d'exemple, et, comme document qui a son intérêt, d'après le récit qu'en fait un livre du temps, l'énumération des instruments qui accompagnaient le chant dans la comédie et les intermèdes représentés aux noces de François de Médicis, à Florence, en 1565.

STROMENTI DA PENNA.

—
4 Gravi cembali doppi.
2 Gravi cembali.
2 Liuti mezzani.
1 Liuto mezzano.
1 Liuto grosso.
1 Lirone.
1 Lira.

STROMENTI DI FIATO.

—
1 Flauto.
2 Flauti diretti.
2 Tenori di flauti.
1 Flauto gran tenore.
1 Traversa contr'alto.
2 Cornetti ordinarii.
1 Cornetto muto.
1 Cornetto grosso.
5 Storti.
1 Stortina.
2 Tromboni.
1 Trombone basso.
1 Dolzaina*.

* Le basson se nommait autrefois dulcian.

STROMENTI D' ARCO.

—
4 Viole d' arco.
1 Sotto basso di viola.
1 Soprano di viola.
4 Violini.
1 Ribecchino.

maîtres en France, en Italie, en Allemagne, faisant partie de tous les ensembles, au concert, au théâtre, accompagnant ou accompagné, on le voit, enfin, transformé et perfectionné par la substitution du buffle aux plumes¹, résister à l'invasion des premiers pianos et partager avec eux le domaine de l'exécution pendant toute la fin du siècle dernier².

Mais le temps était venu où clavecin, épinette, clavicorde³, ayant accompli leurs destinées, durent disparaître et céder la place au *piano-forte*, qui, ainsi que son nom l'indique, réalisait si bien cet ensemble d'expression et de nuances qu'on avait en vain demandé à ses ancêtres. Zompi, en Angleterre, Silbermann, en Allemagne, appliquent et perfectionnent les premiers essais du piano dus à Marius, facteur de Paris (1716), et continués par Cristoforo, de Florence. Ils fondent leurs fabriques de piano-forte (1760), et, répandant leurs instruments en France, poursuivent ce que le temps et les modifications de l'art avaient commencé. Enfin les Érard (1776) établissent à Paris cette fabrique si célèbre encore aujourd'hui, et l'on voit paraître les premiers *pianos carrés*, d'abord à cinq octaves et deux cordes, puis, à six octaves et demie et trois cordes, instruments aussi délicats que parfaits sous le rapport de l'équilibre et de l'harmonie établie entre toutes les parties. Puis vient après le *piano à queue*, et enfin, tendant toujours à s'agrandir et à augmenter le volume du

¹ Innovation due à Pascal Taskin, célèbre facteur de l'époque.

² La première édition des sonates de Beethoven dédiées à Salieri, op. 12, porte sur le titre : « Per clavi-cembalo o piano-forte ».

³ Ce qui caractérisait le clavicorde, c'est que les cordes étaient frappées par des tiges de fer, comme elles le sont dans le piano par des marteaux, tandis que celles du clavecin étaient pincées. C'est, comme mécanisme, le véritable ancêtre du piano.

son selon la progression des compositions qu'il devait rendre : le *piano à queue de concert, grand modèle*, orchestre puissant qui répond à toutes les exigences et à toutes les aspirations de notre temps.

Nous voici bien loin du *clavecin*, et, devant tous ces agrandissements, il ne nous apparaît plus que comme une ombre, un souvenir gracieux du temps passé, que l'on n'ose pas regretter, mais qu'il est bon de rappeler ici, vis-à-vis de certaines œuvres délicates auxquelles il correspondait, comme, en peinture, le pastel et sa teinte légère savaient rendre la beauté fraîche et poudrée des aimables virtuoses du même temps.

RENSEIGNEMENTS SUR LE CATALOGUE.

Il est nécessaire, avant d'ouvrir notre catalogue, de donner quelques explications sur ce qu'il contient, et sur l'ordre dans lequel les différents maîtres y sont présentés. Il eût semblé plus naturel de commencer par les premiers en date : Couperin, Rameau, Bach ; toutefois les difficultés du style fugué et spéculatif, si différent du nôtre, qui exige une initiation particulière, et le peu d'œuvres que ces auteurs fournissent à la bibliothèque de l'accompagnement, nous ont décidé à les joindre à ceux qui forment le *catalogue complémentaire*, et à entrer en matière par Haydn, Mozart et Beethoven, comme nous l'avons fait dans le livre que nous avons précédemment écrit sur le quatuor. Si ce plan est contraire à l'ordre chro-

nologique, il est dans la vérité musicale appliquée à l'enseignement et au but de cet ouvrage.

Parmi les compositeurs que nous citons dans le catalogue complémentaire, on en trouvera plusieurs dont le nom et les œuvres de musique d'ensemble sont peu pratiquées aujourd'hui; cependant, ils ont été admirés à leur époque, ils ont charmé leurs contemporains, et, dans beaucoup de ces œuvres oubliées aujourd'hui, il en est dont l'exil ne tient qu'à une légère différence dans la coupe de l'habit qu'on appelle la mode, et plus encore à cette sorte de loi fatale qui veut que dans un certain ordre d'idées l'artiste et son public disparaissent ensemble. On doit néanmoins essayer de sauver de ces œuvres ce qui est bon et vrai et qui ne passe point; nous ne saurions donc trop recommander à l'élève de ne pas rejeter, dans l'usage habituel de ses études musicales, ces auteurs, relativement secondaires vis-à-vis de Haydn, Mozart et Beethoven, mais leurs contemporains, et, au contraire, de s'en servir comme acheminement et préparation au style et à la forme de ceux qu'elle préfère à si juste titre: en suivant ce conseil, elle évitera d'épuiser trop vite cette source précieuse de la haute poésie musicale, et d'arriver à l'irremédiable regret d'en être blasée. Nous voulons parler ici de ce que nous appelons l'école *des pianistes compositeurs*, et désigner principalement: Clementi, Cramer, Dusseck, etc. Chez eux, l'accompagnement de violon, souvent indiqué *ad libitum*, semble avoir été fait dans le seul but de soutenir et de diriger l'élève. Cependant, il ne faut pas, dans de bonnes conditions refuser à ce genre un certain charme, lorsqu'on sent qu'il n'y a pas de la part de l'auteur impuissance ou ignorance, mais bien une volonté d'accompagner au lieu de concerter. Envi-

sagé ainsi c'est un style particulier qui a son caractère, et offre, en même temps, une ressource de plus à l'enseignement.

Quant au choix que nous avons fait de certains noms plutôt que d'autres, il nous a été dicté, pour les auteurs anciens, par l'idée de filiation la plus rapprochée possible entre les maîtres et leurs élèves, et, pour les contemporains, par la préférence pour ceux dont le talent correspond le plus à l'esprit général de notre livre et particulièrement aux trois grands génies qui en font l'objet principal.

Pourquoi tant de nos auteurs contemporains illustres, attirés exclusivement par le théâtre, nous ont-ils laissé si peu d'œuvres instrumentales, quand ils ont donné à notre art tant de chefs-d'œuvre lyriques? pourquoi n'ont-ils pas suivi l'exemple de Mozart qui a si bien su répondre à cette double vocation? Il est vrai que la musique de théâtre a adopté aujourd'hui des formes et des exigences décoratives qui l'éloignent de plus en plus de ce qu'on appelle *musique de chambre*; quelques-uns, heureusement, font exception : Mendelssohn, Schumann, Reber et d'autres encore nous prouvent que l'abandon de ce genre n'est pas général. Pratiquons donc leurs œuvres, qui rattachent si heureusement nos contemporains à leurs devanciers.

TABLE GÉNÉRALE :

DES DIVERSES FORMES DE COMPOSITION ET COMBINAISONS D'INSTRUMENTS QUE PRÉSENTE LE CATALOGUE, AVEC LES NOMS D'AUTEURS QUI S'Y RATTACHENT.

Les pièces.

Piano, flûte (ou violon) et viole....	Rameau. — Couperin.
Piano et violon..	Pleyel. — Reber. — Schumann
Piano et alto...	Schumann.
Piano et violoncelle...	Schumann.
Piano et hautbois...	Schumann.

La sonate, la sonatine et le duo.

Piano et violon...	S. Bach. — Em. Bach. — Haydn. — Mozart. — Beethoven. — Clementi. — Ries. — Steibelt. — Spohr. — Mayseder. — Moschelès. — Onslow. — Weber. — Schubert. — Men- delssohn. — Schumann. — Hiller. — Reber.
Piano et alto...	Beethoven (arrangement). — Hum- mel. — Ries.
Piano et violoncelle...	Boccherini. — Beethoven. — Hum- mel. — Ries. — Mendelssohn. — — Onslow. — Schubert. — Reber. — F. David. — Chopin.
Piano et viola di gamba (ou vio- loncelle)...	S. Bach.
Piano et flûte...	Bach. — Haydn. — Hummel.
Piano et clarinette..	Weber. — Schumann.
Piano et cor...	Beethoven. — Dusseck. — Cramer. — Ries. — Schumann.

- Piano à 4 mains Mozart. — Beethoven. — Weber. —
 Dusseck. — Moscheles. — Onslow.
 — Mendelssohn. — Schumann.
 — Chopin, etc.
- A deux pianos Mozart. — Clementi. — Dusseck.

La sonate en trio et le trio.

- Piano et deux flûtes S. Bach.
- Piano, violon et violoncelle Haydn. — Mozart. — Beethoven. —
 Hummel. — Ries. — Steibelt. —
 Rasetti. — Spohr. — Mayseder. —
 Moscheles. — Bertini. — Onslow.
 — Weber. — Schubert. — Men-
 delssohn. — Schumann. — Chopin.
 — Auber. — Reber. — Hiller, etc.
- Piano, flûte et violoncelle Haydn. — Clementi. — Weber.
- Piano, clarinette et alto Mozart.
- Piano, clarinette et violoncelle Beethoven.

Le quatuor.

- Piano, violon, alto et violoncelle Mozart. — Beethoven. — Weber. —
 Dusseck. — Cramer. — Ries. —
 Steibelt. — Bertini. — Mendels-
 sohn. — Schumann. — Reber.

Le quintetto.

- Piano, clarinette, hautbois, cor et
 basson Mozart. — Beethoven.
- Piano, flûte, hautbois, alto et vio-
 loncelle Chrétien Bach.
- Piano, deux violons, alto, violon-
 celle Boccherini — Schumann.

- Piano, violon, alto, violoncelle et
contre-basse Hummel. — Steibelt. — Dusseck. —
Cramer. — Onslow. — Ries. —
Spohr. — Schubert.
- Piano, flûte, clarinette, cor et bas-
son Onslow.

Le sextuor.

- Piano, deux violons, alto, violon-
celle et contre-basse Hummel. — Ries. — Moschelès. —
Onslow. — Bertini.

Le septuor.

- Piano, flûte, hautbois, cor, alto,
violoncelle et contre-basse Hummel. — Ries. — Spohr. — Mos-
chelès. — Onslow.

L'ottetto.

- Piano, violon, alto, clarinette, cor,
basson, violoncelle et contre-
basse Ries.

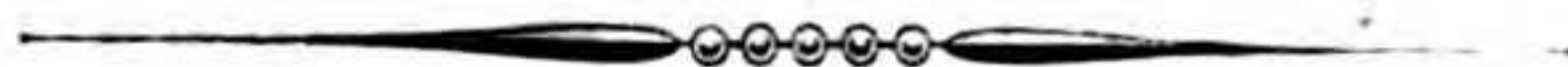
Le nonetto.

- Piano et instruments à vent. Bertini.

Le concerto.

- Piano avec quatuor J.-S. Bach.
- Piano avec quatuor, contre-basse et
flûte et violon obligés J.-S. Bach.
- Piano avec quatuor, contre-basse,
flûte et violon concertants J.-S. Bach.
- Piano à deux claviers et quatuor J.-S. Bach.

Piano à trois claviers, quatuor et contre-basse.....	J.-S. Bach.
Piano à trois claviers et deux flûtes concertantes.	J.-S. Bach.
Piano à quatre claviers concertants et quatuor.....	J.-S. Bach.
Piano avec orchestre.....	Chrétien Bach. — Emm. Bach. — Haydn. — Mozart. — Beethoven. — Cramer. — Pleyel. — Dusseck. — Hummel. — Steibelt. — Mos- cheles. — Weber. — Mendelssohn. — Chopin.
Piano, violon et violoncelle avec orchestre.....	Beethoven.



CATALOGUE

THÉMATIQUE ET RAISONNÉ

DE

HAYDN, MOZART,

BEETHOVEN.

Avant d'entrer dans le détail de ce triple catalogue, et sans revenir sur la biographie détaillée des trois grands maîtres que nous avons donnée dans *l'Étude sur le quatuor*, nous rapprocherons seulement, dans ce tableau synoptique, les principales dates et les principaux faits qui relient entre elles leurs vies et leurs œuvres.

BIOGRAPHIES SYNOPTIQUES ABRÉGÉES

DE HAYDN, MOZART ET BEETHOVEN.

1732	Naissance de HAYDN. (31 mars.)		
1737	Dès l'âge de cinq ans, Haydn fait sa partie dans un concert de famille. Un parent se charge de son éducation musicale. Enfant de chœur à l'église Saint-Étienne, à Vienne, il étudie avec passion les sonates d'Emmanuel Bach.		
1756		Naissance de MOZART (27 janvier).	
1757	Premier œuvre de quatuors.	Premiers essais du petit Mozart de quatre à six ans ; menuets, petits morceaux. Voyage à <i>Munich</i> où il joue devant l'empereur. Voyage à <i>Paris</i> . Quinze mois à <i>Londres</i> (premières sonates avec violon), en Hollande et à Bruxelles. Maladies. Concerts. Séjour à Vienne.	
1760	Amitié entre Haydn et Métastase. Il entre au service du prince Esterhazy.	<i>Bastien et Bastienne</i> , la <i>Finta semplice</i> . Premiers concertos. Voyage en Italie. Programmes et succès incroyables. A quatorze ans, copie, d'après l'audition, du <i>Miserere</i> d'Allegri. <i>Mitridate</i> et autres opéras italiens. Retour à Salzbourg de Mozart, méconnu et pauvre. Nouveau voyage à Paris. Mort de sa mère.	
1762	Déjà célèbre en Europe par ses symphonies jouées et gravées à Paris, il occupe les dix années suivantes à un travail régulier de cinq heures par jour.	<i>Idoménée</i> , <i>l'Enlèvement au sérail</i> . Son mariage. Sonates à 4 mains. Quatuors, quintettes d'instruments à cordes. Quatuors de piano, trios de piano.	
1766			
1768			
1770			Naissance de BEETHOVEN (17 décembre). Il commence la musique à cinq ans avec son père. Il la continue avec Vander-Eden. Ses progrès prodigieux. L'étude des œuvres de Bach et de Hændel développe son génie. Il écrit à cette époque trois sonates pour piano qu'il a reniées plus tard.
1771			
1778			
1780			
1781			

1784	Demande de six grandes symphonies pour la Loge olympique de Paris.	Quatuors dédiés à Haydn.	
1785		Concertos.	
1786	Les Sept Paroles pour un chanoine de Cadix.	<i>Nozze di Figaro.</i>	Beethoven va à Vienne et joue devant Mozart, qui prédit ce qu'il sera un jour.
1787		<i>Don Juan</i> , trio (mi majeur).	
1791	Voyage à Londres. Grandes symphonies, sonates. Il y reste un an.	<i>Requiem</i> , <i>Flûte enchantée</i> , <i>Clémence de Titus.</i>	
1792		<i>Requiem</i> exécuté à son enterrement.	Mort du père de Beethoven; amitié de la famille de Breuning.
1793	Second voyage en Angleterre.		Il va à Vienne, prend des leçons de Haydn, puis après d'Albrechtsberger, au départ d'Haydn.
1794	Retour en Allemagne. (62 ans.)		Exécution, improvisation inouïe; protection du prince Lichnowski, élève de Mozart.
1795	Exécution de la Création		Trois trios, op. 1 (24 ans).
1798			Commencement de surdité (28 ans).
1800			Ballet de <i>Prométhée</i> ; trio si bémol, op. 11; concerto si bémol; septuor, op. 20; première symphonie en ut majeur.
1801	Les Saisons.		
1802	Les deux derniers quatuors à inachevés.		<i>Fidelio</i> , <i>Ruines d'Athènes</i> , symphonies ut mineur, héroïque, pastorale. Sonate à l'empereur de Russie. Concertos, sol et mi bémol.
1805			Il se fixe à Vienne, retenu par la pension de 4,000 florins que lui font les duc Rodolphe, prince Lobkowitz et comte de Kinski.
1809	<i>Requiem</i> de Mozart exécuté à son enterrement.		Tutelle de son neveu. Vie retirée du monde, promenades quotidiennes; surdité complète; dernières sonates de piano; symphonie avec chœur; derniers quatuors d'instruments à cordes.
1815			<i>Requiem</i> de Mozart exécuté à son enterrement.
1820			
1827			

I.

SONATES, DUOS, TRIOS, QUATUORS, ETC.

HAYDN.

Ce qui donne à un catalogue sa physionomie, et ce qui peut en faciliter l'usage, c'est, avant tout, le numéro d'ordre, puis, le titre caractéristique et la dédicace. Mozart, au milieu de sa vie agitée, a lui-même daté la plupart de ses œuvres; Beethoven est parfaitement classé, et, en outre, chaque ouvrage important porte un nom de protecteur ou d'ami. L'œuvre d'Haydn n'a aucun de ces avantages; aucune date, aucun titre caractéristique ne nous viennent en aide aujourd'hui pour lui donner un classement chronologique et raisonné¹. Cependant, dans ses vingt-neuf sonates il y a certainement une filiation à constater; on ne peut se résigner à les voir s'enchaîner ainsi au hasard, et

¹ Quelques anciennes éditions prouvent cependant qu'à l'origine il devait en être autrement. Ainsi, dans l'édition française de Leduc (1780), les 3 premières sonates (5^e livraison de l'édition Richault), sont dédiées à madame la comtesse de Witzay, avec l'ancien numéro d'œuvre 45, comme l'indique l'édition Pleyel. — De même, les 3 premières sonates de la 7^e livraison (édition Richault), portent sur un ancien exemplaire une dédicace à S. A. la princesse douairière Esterhazy. La seule conservée ici est celle à la maréchale Moreau. Quant à l'indication caractéristique on ne trouve que le nom de Pastorale à la 1^{re} sonate de la 6^e livraison.

chaque édition commencer par une sonate différente¹. C'est à la collection Pleyel, à peu près contemporaine de ces sonates gravées jusque-là par œuvres séparés, qu'on peut demander quelque lumière sur les véritables numéros d'œuvres; elle les indique à côté du chiffre qu'elle a adopté pour sa livraison; malheureusement, dans les éditions modernes, on n'a pas cru devoir conserver l'ordre primitif, et, comme nous le disions, chacune d'elles donnant aux sonates un chiffre différent, on a peine à les reconnaître et l'on ne réussit que rarement à se faire comprendre pour obtenir celle que l'on a désignée.

C'est pour parer à cet inconvénient que nous avons joint au catalogue de Haydn une table de concordance entre les trois principales éditions anciennes et modernes, qui établit le rapport des numéros d'ordre entre elles. Une autre cause d'erreur, plus importante encore à faire disparaître, et sur laquelle nous reviendrons plus loin en parlant des arrangements, est le trouble apporté dans l'œuvre du maître par les nombreux accompagnements ajoutés aux sonates écrites originairement et authentiquement pour le *piano seul*. Les dernières éditions et particulièrement les éditions allemandes ont fait justice de cet abus; mais il existe encore trop fréquemment en France.

Nous choisissons pour le classement de notre catalogue thématique la collection de Simon Richault, comme la dernière en date des éditions françaises, et se rapprochant le plus des éditions allemandes. Nous aurons toutefois à signaler les différences qu'elle présente avec les catalogues allemands, en re-

¹ La 1^{re} de l'édition Richault est la 6^e de l'édition Breitkopf et Härtel, et la 52^e de l'édition Pleyel comme on peut le voir dans le catalogue thématique.

grettant qu'elle ne soit pas toujours conforme à l'ordre chronologique réel.

La première et la seconde livraison étant composées de musique pour *piano seul*, nous commençons à la troisième.

3^e LIVRAISON.

Six sonates avec accompagnement de violon et basse.

Richault.		Breitkopf et Härtel.	André.	Pleyel Launer - Girod.	
		N ^{os}	N ^{os}	N ^{os}	Op. Connu
I.		6	6	52	16 73
II.		1	5	53	id. id.
III.		2	11	54	id. id.
IV.		3	14	31	9 87
V.		4	4	32	id. id.
VI.		5	1	33	id. id.

Cette livraison est toute composée d'œuvres qu'on peut nommer *grandes sonates*.

N^o 1. — La première, noble et touchante, exprime tout ce

qui, en musique, correspond aux idées les plus élevées et les plus tendres. A l'andante se lie un 3/4, sorte de menuet animé écrit à deux parties en imitations qui se poursuivent, s'enlacent, se disputent, se perdent et se retrouvent au *da capo*.

N° 2. — Belle sonate à variations, claire et brillante ; une de celles qu'on joue le plus souvent.

N° 3. — Sonate d'expression, aimable et tendre figure, que le maître a su vêtir de la seule couleur qui pût convenir à sa beauté ; c'est bien la sonate en *fa dièze mineur*.

L'adagio, *fa dièze majeur*, a été placé par le maître dans une de ses symphonies en *si bémol*, et baissé d'un demi-ton, sans doute pour la facilité de l'exécution à l'orchestre.

Nos 4, 5 et 6¹. — Trois amies, trois muses inséparables, fortes et gracieuses comme l'antique ; enfin l'art d'Haydn parfait et à sa plus belle époque. Faute de pouvoir tout analyser dans cette œuvre transcendante, on peut du moins citer, comme originalité d'invention, la forme de l'allegretto 3/4 de la 5^e sonate, dans lequel on croirait entendre, sur un rythme égal et mesuré, une conversation d'esprits sérieux marchant en s'entretenant de choses graves et douces.

4^e LIVRAISON.

Trio pour piano avec accompagnement de flûte et basse.

Richault.

Breitkopf et Härtel.

31

Cette œuvre charmante, reflet harmonieux du style de Cima-

¹ Ces trois dernières de l'œuvre n'ont été séparées dans aucune édition.

rosa est la première des trois sonates écrites pour la flûte, dont l'ensemble pourrait se résumer en trois mots : esprit, gaieté, sentiment. La partie de flûte, bien qu'écrite pour la portée de cet instrument qui s'arrête au *ré* au-dessous des lignes, peut s'exécuter sur le violon sans rien prendre d'aigu et en restant dans la limite des sons agréables.

5^e LIVRAISON.

Cinq sonates avec accompagnement de violon et basse.

		Richault.		Pleyel Launer - Girod.		
		Breitkopf et Härtel.	André.			
		N ^{os}	N ^{os}	N ^{os}	Op.	Connu
I.	<i>Vivace.</i> <i>f sf sf sf</i>	23	23	10	13	45
II.	<i>Andante.</i>	21	21	11	id.	id.
III.	<i>All^o molto.</i> <i>f</i>	22	22	12	id.	id.
IV.	<i>All^o molto.</i> <i>f</i> <i>tr</i>	24	62	22	6	61
V.	<i>Allegro.</i>	30	"	"	"	"

N^{os} 1, 2 et 3. — C'est par ces trois premières sonates que commence l'édition Pleyel, et l'on peut, en effet, les ranger volontiers dans les premières en date, si l'on tient compte d'une progression dans l'ensemble de l'œuvre du maître.

Chacune d'elles n'a que deux morceaux, et le caractère en est plus réservé et plus intime que celui des sonates qui précèdent. La basse est indispensable et concertante avec le violon dans le premier morceau du n° 1. Le second morceau, *tempo di minuetto*, est un exemple du charme avec lequel Haydn, en reprenant son motif, sait l'orne et le varier.

Les variations (premier morceau) du n° 2 sont pleines d'élégance et de charme, et, il faut le dire, de noblesse, pour la variation écrite dans le grave du violon.

N° 3. — Caractère ferme et rythmé ; menuet orné et varié, comme dans le n° 1 du même œuvre.

N° 4. — Si l'on appelle grand ce qui est noble par l'idée et puissant par la science, c'est, certes, le premier morceau de cette sonate. L'adagio, après le thème majeur chanté par le violon, a pour mineur un enchaînement d'arpèges et de gammes auquel la diversité et la liberté des valeurs donne tout le caractère de l'improvisation. Le même effet se retrouve dans deux des quatuors pour instruments à cordes, œuv. 54.

N° 5. — Cette sonate, la seconde du catalogue, écrite pour la flûte, est le pendant du charmant trio en *sol* cité plus haut ; même simplicité, même charme, avec autant d'esprit que de sentiment ; heureux mélange des écoles italienne et allemande.

6^e LIVRAISON.

Cinq sonates avec accompagnement de violon et basse.

Richault.		Breitkopf et Härtel.	André.	Pleyel Launer-Girod.	
		Nos	Nos	Nos	Op. Connu
1.		18	18	13	4 79

Richault.

	Breitkopf et Härtel.	André.	Pleyel Launer - Girod.	
	Nos	Nos	Nos	Op. Connu
II. <i>All^o mod^{to}.</i> 	20	20	14	4 79
III. <i>Andante.</i> 	19	19	15	id. id.
IV. <i>All^o mod^{to}.</i> 	17	17	30	8 61
V. <i>All^ogro.</i> 	29	"	23	6 63

N° 1. — Cette livraison commence par la seule sonate de la collection qui porte une indication caractéristique : *sonate pastorale*. On la lui donnerait même sans cela, à entendre le chalumeau champêtre que rappelle le motif du morceau dans son rythme rustique et simple.

N° 2. — Belle sonate à trois morceaux ; pour adagio, un grand ciel bleu sans nuages : le calme, la paix dans l'art.

N° 3. — Le premier morceau de cette sonate, thème avec variations, offre l'exemple d'une forme qui avait toutes les sympathies du maître et qu'il a reproduite quatre fois dans son œuvre avec accompagnement. Elle est basée sur l'opposition des deux modes mineur et majeur ; le mineur est là pour faire désirer le majeur qu'il laisse dominer de toute sa puissance. L'adagio est tout rempli d'inventions harmoniques les plus audacieuses, et le final écrit en imitations d'un travail très-serré.






N° 4. — Sonate à deux morceaux, sérieuse et animée. Le final est un presto en mouvement perpétuel, reprenant gracieu-

sement son élan sur un groupe de quatre notes répétées ; et quelle phrase finale !

N° 5. — Sonate légère et brillante, à deux morceaux ; la troisième des sonates avec accompagnement de flûte.

7° LIVRAISON.

Six sonates avec accompagnement de violon et basse.

Richault.		Breitkopf, et Härtel.	André.	Pleyel Launer - Girod.	
		Nos	Nos	Nos	Op. Connu
I.		7	7	46	14 86
II.		14	3	47	id. id.
III.		13	13	48	id. id.
IV.		11	24	25	56 id.
V.		10	10	26	id. id.
VI.		8	8	27	id. id.

N° 1. — Sonate claire et animée ; final à rythme syncopé, original et entraînant ; très-pratiquée.

N° 2. — Encore une opposition du mineur et du majeur ; effet de demi-teinte. Adagio (*mi bemol*) harmonieusement italien.



N° 3. — Premier morceau ferme et net : la première partie de l'andante est écrite pour la main gauche *seule*.

N° 4. — Sonate en *mi bémol* : noblesse, fermeté et grandeur ; on reconnaît l'auteur de *la Création*.

N° 5. — Sonate en *mi* : les mêmes sentiments en mineur.

N° 6. — Voici l'exemple le plus frappant et le plus heureux de ce procédé favori (l'opposition du mineur au majeur), que nous avons déjà constaté deux fois ; ici encore Haydn commence par le mineur, ce qui donne à l'entrée du majeur une impression de bien-être et de joie qui ne manque jamais son effet.

8^e LIVRAISON.**Cinq sonates avec accompagnement de violon et basse.**

Richault.		Breitkopf et Härtel.	André.	Pleyel Launer - Girod.	
	<i>And^{te} cantabile.</i>	N ^{os}	N ^{os}	N ^{os}	Op. Connu
I.		15	15	"	"
II.	<i>All^o mod^{to}.</i> 	12	12	24	6 61
III.	<i>Adagio.</i> <i>Vivace.</i> 	9	9	28	8 27
IV.	<i>Allegro.</i> 	25	"	29	id. id.
V.	<i>All^o mod^{to}.</i> 	16	16	"	"

N° 1. -- La maréchale Moreau, passant à Vienne, demanda à Haydn une sonate de sa composition; c'est celle-ci qu'il lui envoya avec une lettre datée du 1^{er} novembre 1803, dans laquelle il lui disait qu'âgé et malade *il craignait que l'œuvre ne fût digne ni d'elle ni du général*. C'est la dernière des sonates en mineur et majeur; mais ici le mineur est d'une teinte sombre bien rare chez Haydn.

N° 2. — Ce n° 2 est l'Haydn réfléchi, grave et doux: maître de lui, dans les choses de sentiment comme dans les combinaisons les plus savantes, gracieux, simple et fort, il intéresse l'esprit sans le troubler. L'adagio, en rythme de marche, s'enchaîne avec un menuet final.

N° 3. — Le n° 3 commence par un adagio dans lequel, comme deux chanteurs, le violon et le violoncelle, réunis en tierces, s'élèvent ensemble dans une mélodie calme et noble, accompagnés par les triolets du piano. Là, encore, le violoncelle, loin d'être une basse d'accompagnement, est traité en partie solo indispensable et chantante. Cet adagio s'enchaîne avec un allegro tout esprit et vivacité. L'indécision du *mi fa, fa mi* dans la première phrase est une de ces charmantes malices musicales qu'on ne trouve que dans Haydn.

N° 4. — Le n° 4 est une petite sonate, vrai type de la *sonatine*; idée naïve et simple dans laquelle rien ne dépasse, tout en y satisfaisant, la proportion de la donnée première; la partie de violon est tout à fait concertante.

N° 5. — Cette sonate est belle et expressive; elle tient bien sa place dans la collection. Cependant elle semblerait dans son ensemble remonter à un art plus éloigné que celui du maître; on donnerait volontiers le premier morceau à Emmanuel Bach, le menuet à Boccherini et le final à Rameau. Néanmoins, à

quelque temps qu'elle appartienne, c'est une des bonnes acquisitions dues aux nouvelles éditions.

Cette 8^e livraison renferme bien encore trois sonates avec accompagnement, mais qui, dans toutes les éditions allemandes, sont considérées comme *sonates pour piano seul*, de même que celles de la 9^e. Le peu d'importance et d'intérêt des accompagnements est là pour le prouver. Nous les supprimons dans notre catalogue.

10^e LIVRAISON.**Trois sonates avec accompagnement de violon et basse.**

Richault.		Breitkopf et Härtel.	André.	Pleyel Launer - Girod.
		Nos	Nos	Nos Op. Connu
VII.	<i>Adagio.</i> 	26	"	" 19 "
VIII.	<i>All^o con brio.</i> <i>tr</i> 	27	"	" 60 "
IX.	<i>Allegro.</i> 	28	"	" " "

Nous supprimons aussi de cette livraison, par les mêmes raisons indiquées plus haut, les nos 5 et 6 portés sur le titre : « avec accompagnement de violon. » Cet accompagnement est, dans chacune d'elles, aussi insignifiant que dans les précédentes, et, par un fait étrange, le n^o 5 écrit en *la bémol*, et *pour piano seul*, dans toutes les éditions allemandes, est ici transposé en *sol*. Le n^o 6 est une simple sonatine dont l'accompagnement est aussi pauvre qu'inutile.

Ne considérons donc ces trois dernières sonates en trios et la sonatine en *sol* qui précède, avec accompagnement de violon (en écartant le n° 5 de cette livraison, transposé), que comme des œuvres d'essai de la jeunesse du maître ; on ne peut admettre qu'après les 28 sonates que donne le catalogue, chefs-d'œuvre de grâce, de fermeté et de simplicité unies à la science la plus consommée, Haydn soit revenu à une sorte d'enfance de son art dans ces compositions dont le tissu lâche et facile conviendrait mieux à de petites ouvertures d'opéras italiens qu'au genre élevé de la musique instrumentale tel qu'il l'a toujours compris, lui qui, à la fin de sa vie, écrivait ses plus grandes œuvres : *les Saisons et la Création*.

Résumé.

On a pu remarquer que l'ensemble du catalogue qui précède développe simplement une suite d'œuvres où l'on sent que, dans sa longue carrière, le point de vue de Haydn avait peu changé. Chercher, ou plutôt, réaliser sans effort le beau naturel et la vérité naïve semble avoir été son seul but.

Cependant, malgré l'admiration que cause la lecture d'un pareil catalogue, on éprouve le regret de voir ce génie si riche s'être tenu, dans le genre qui nous occupe, exclusivement à la sonate accompagnée et de ne pouvoir citer ni quatuors, ni quintetti, rien à quatre mains, rien enfin des autres formes de musique de piano accompagné. Il faut accepter le fait et chercher chez Haydn la diversité dans l'idée elle-même et dans la

variété d'intention qu'il a su donner à chaque sonate; il n'en est pas une qui n'ait son caractère propre, depuis la Pastorale et la petite sonate à deux morceaux jusqu'aux plus grandes et aux plus sérieuses; sous cette forme musicale, comme ailleurs, c'est toujours le maître et le créateur par excellence: créateur par l'originalité de l'idée, maître par le parti qu'il en tire; l'idée heureuse lui vient naturellement et il le lui rend bien en ne la tourmentant pas: de là, la concision, la proportion exquise et toutes les qualités qui en dérivent.

Nous signalons ici, comme dans les quatuors, deux caractères bien tranchés dans Haydn: l'un naïf et familier, l'autre héroïque et fort. Ainsi, les sonates avec flûte, la sonate n° 4 de la 8^e livraison sont du premier, tandis que les sonates du 1^{er} livre et plusieurs des 6^e et 7^e appartiennent au second. Dans les premières, à la légèreté et à l'esprit se joignent parfois une expression douce et tendre, une simplicité de travail qui semblerait tenir plus du sentiment vocal et de la forme italienne que de l'idée instrumentale allemande; et, en ne considérant qu'un des côtés du maître, on hésiterait presque à assigner à ce grand génie (qui a tant écrit dans le genre héroïque, qu'on pourrait le nommer le Glück de la sonate) ces œuvres délicates que personnifierait mieux la muse de Cimarosa ou celle de Boccherini, si l'on ne savait qu'à Haydn, l'idée fût-elle puissante ou légère, la beauté de la forme et de la proportion ont toujours suffi pour écrire un chef-d'œuvre.

C'est par ces œuvres simples et naïves qu'on voudrait voir commencer notre catalogue; car on peut dire qu'il est ici renversé, présentant en premier les plus grandes sonates, l'art d'Haydn à sa perfection, pour finir par les plus légères. C'est

dans les trois sonates avec flûte, dans la 4^e (en *fa*) de la 8^e livraison, et plus encore la 5^e (*sol mineur*) de la même livraison, que se trouverait le vrai commencement, cette dernière étant probablement la plus ancienne de toutes.

N'oublions pas que, dans les sonates en trios, la partie de basse, loin d'être *ad libitum*, comme on le croit trop souvent, est, au contraire, toujours utile et exige une grande finesse de tact et d'à propos de la part de l'accompagnateur : car le dessin de la main droite du piano, que double souvent le violon, ne peut avoir sa raison d'être qu'à la condition d'être soutenu par celui de la main gauche doublé aussi par la basse, sans quoi il y aurait manque d'équilibre; parfois même, cette partie est solo et concertante comme dans la sonate n^o 1 de la 5^e livraison, celle n^o 3 de la 8^e, etc.

Nous compléterons ici par quelques observations de détail les appréciations que nous avons jointes au catalogue thématique.

Sur les vingt-huit sonates (en omettant volontairement l'œuvre dernière), neuf sont à deux morceaux, le plus souvent un allegro et un menuet, les dix-neuf autres sont à trois morceaux sur lesquelles six ont les deux derniers reliés ensemble par un point d'orgue.

Ce n'est pas que plusieurs des sonates à deux morceaux (telles que la sonate 4 de la 5^e livraison (*la bémol*) et la 4^e de la 7^e livraison (*mi bémol*) n'aient autant de puissance que les autres; néanmoins, c'est, en général, dans cette forme complète des trois morceaux qu'on trouve, plus complet aussi, le développement du génie de l'auteur.

Le *ton* peut avoir aussi sa part dans nos observations, les moindres détails, avec de pareils maîtres, ayant toujours leur

intérêt. L'ensemble de nos sonates se répartit ainsi qu'il suit :

Deux en *ut* (dont la Pastorale), une dans les tons d'*ut mineur* et *majeur* alternatifs.

Trois en *ré*, et une en *ré mineur*.

Cinq en *mi bémol*, une en *mi bémol mineur*, deux en *mi*, l'une majeure et l'autre mineure.

Trois en *fa*, et une en *fa dièze mineur*.

Deux en *sol*, et deux en *sol mineur*.

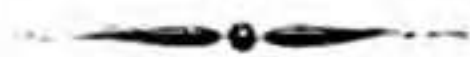
Deux en *la*, une en *la bémol*.

Deux en *si bémol*.

Ce qui en donne vingt et une au mode majeur et sept au mineur.

Certainement le choix de ces tons forts et simples n'est pas étranger à la couleur ferme et brillante, saine et active, qui distingue Haydn. C'est sa force et son charme ; c'est par là que, partout où il paraît, il a le don de raffermir et vivifier auditeurs et exécutants, et que, bien loin de se fatiguer de lui, on est sûr de trouver dans cette diversité et cette énergie, dans cette proportion parfaite, exempte de tout excès, un attrait qui ramène à sa musique avec bonheur et en fait à la fois un souvenir et une nouvelle connaissance.

Comme ces peintres anciens qui broyaient eux-mêmes leurs couleurs pour les conserver dans tout leur éclat, Haydn n'a jamais demandé à sa palette que les tons les plus clairs et les plus vrais, évitant ou ignorant les charmes dangereux de l'obscur et du compliqué. C'est bien l'avocat de la vérité, et il sait par ses déductions la prouver aussi nettement qu'il l'expose, sans rien qui l'exagère ou la dénature.



MOZART.

C'est de l'ordre chronologique que le catalogue de Mozart tire son intérêt; car, dès le début, il faut lui accorder l'originalité et la poésie d'un chiffre que ne peut réclamer aucun autre maître. Né en 1756, il commence en 1763 par une œuvre de sonates avec violon, que l'auteur, *âgé de sept ans*, dédie à madame Victoire de France (seconde fille de Louis XV) en signant « son très-humble, très-obéissant et *très-petit serviteur* ». Deux autres sonates datées de la même année, puis douze autres composées entre huit, neuf et douze ans, forment son œuvre d'enfance et la première série de ce catalogue qui finit avec le maître en 1791. Celui que Mozart a tenu lui-même ne commence qu'en 1784; mais ce travail, complété de nos jours par de consciencieuses recherches, permet de suivre avec la plus grande sûreté l'enchaînement de son œuvre avec accompagnement. C'est l'ordre que nous adoptons pour notre catalogue.

1763.

**Deux sonates pour le clavecin, qui peuvent se jouer
avec l'accompagnement d'un violon.**

Dédiées à madame Victoire de France par J.-C. Wolfgang Mozart de Salzbourg, âgé de sept ans, *œuvre 1^{re}, prix : 4 liv. 4 s.*
Gravées par M^{me} Vendôme, ci-devant rue Saint-Jacques, à présent rue

Saint-Honoré vis-à-vis le Palais-Royal, à Paris, aux adresses ordinaires, avec privilège du roi, imprimées par Petitblé.



Deux sonates pour le clavecin, qui peuvent se jouer avec l'accompagnement d'un violon.

Dédiées à madame la comtesse de Tessé, dame de madame la Dauphine, J.-C. Wolfgang Mozart de Salzbourg, âgé de sept ans, *œuvre 2.*



A la main droite une mesure à laquelle le violon fait écho, à la gauche une batterie persistante allant de la tonique à la dominante et, dans la seconde reprise, montant ou descendant d'un ton, quelques passages de tierces ou de sixtes entre les deux instruments, à la fin des phrases : tel est le léger bagage musical de la première de ces sonates et, à peu d'exceptions près, de celles qui la suivent; mais, si c'est l'art d'un enfant, c'en est aussi le charme : fraîcheur d'idées, légèreté de touche, don inné de la proportion, qui font particulièrement de la première de ces sonates un petit chef-d'œuvre de grâce et de naturel.

1764.

Six sonates pour le clavecin, qui peuvent se jouer avec l'accompagnement d'un violon ou flûte traversière.

Très-humblement dédiées à S. M. Charlotte, reine de la Grande-Bretagne, composées par J.-C. Wolfgang Mozart, âgé de huit ans, *œuvre 3, London.*

I. *Allegro.* *tr*

II. *Allegro.* *tr* *tr*

III. *Allegro.* *f*

IV. *Allegro.* *f*

V. *Andante.*

VI. *Andte maestoso.*

1765.

Six sonates pour le clavecin avec l'accompagnement d'un violon.

Dédiées à madame la comtesse Nassau-Weilburg, née princesse d'Orange, par Mozart; âgé de neuf ans, à la Haye, *œuvre 4.*

I. *All^o molto.* *tr.*

II. *Andante.*

III. *All° tr*

IV. *All° molto.*

V. *Adagio.*

VI. *Allegro.*

Ce que nous disions des sonates qui ouvrent ce catalogue peut s'appliquer à ces deux nouvelles œuvres; même abondance d'idées aimables et vives, et souvent si colorées qu'on croirait entendre tel morceau de *l'Enlèvement au sérail* ou de la *Flûte enchantée*. Si la forme reste la même, c'est que l'enfant ne s'en préoccupait pas; les idées venaient, et, sans efforts ni recherches, se classaient, comme il le savait faire, et selon la durée du plaisir qu'il y trouvait. Deux pages pour les premiers et derniers morceaux, souvent une seule pour l'andante formé aussi d'une seule idée, suffisent à la sonate. Il ne pouvait s'attarder, pressé qu'il était de répondre à une autre pensée qui voulait sa place. Cependant dans cet ensemble de compositions plusieurs font exception; comment, par exemple, ne pas être touché du sentiment tendre et expressif de l'andante mineur de la 4^e sonate, des menuets de la 1^{re} et de la 2^e, des finales de la 2^e et de la 6^e? C'est là qu'on le voit le plus volontiers exécutant joyeusement ces traits élégants et naturels que devait rendre encore plus étonnants le charme de la *petite main*. Le violon y est plutôt accompagnateur que concertant; souvent aussi les deux instruments se répondent comme deux voix disant les mêmes paroles; cela chante toujours.

1768.

**Sept sonates pour le clavecin avec l'accompagnement
d'un violon.**

The image displays seven musical staves, each representing a sonata. The staves are arranged in three rows: the first row contains staves I and II; the second row contains staves III and IV; and the third row contains staves V and VI. Staff VII is positioned below staff VI. Each staff includes a tempo marking (e.g., *Vivace*, *Largo*, *Andante*, *Adagio*, *All^o spiritoso*) and dynamic markings (e.g., *mf*, *p*, *sf*, *fz*, *f*). The musical notation includes treble clefs, various time signatures (3/4, 2/4, 3/8, 6/8, 3/8), and notes with stems and beams.

Les sonates qui composent cette œuvre, quoique un peu plus développées que les précédentes, surtout par comparaison avec les toutes premières, sont écrites dans les mêmes conditions jusqu'à la 6^e, par laquelle nous rentrons dans la série de celles qui forment les anciennes éditions. A cette sonate est attaché un charme particulier : elle a sa couleur à elle ; les deux instruments, comme dans les précédentes, se font l'écho l'un de l'autre, mais ici c'est un duo dans lequel la réponse n'attend pas la fin de la demande, comme dans une conversation où l'on s'interrompt parce qu'on se devine.

1776.

Trio pour piano, violon et basse.

Quoique ce trio ait été écrit à Salzbourg, on sent bien au brio, au caractère bouffe et scénique du premier morceau que le jeune maître était encore sous l'impression de son séjour et de ses succès en Italie. Le violon est concertant, et la basse traitée en basse d'accompagnement selon l'usage du temps.

1778.

Sept sonates avec accompagnement d'un violon.

Sur ces sept sonates, cinq sont à deux morceaux; il n'y a d'adagios qu'à la première et à la dernière, sauf l'introduction de la troisième.



C'est dans cette première sonate que se trouve l'andante en *fa* 3/4, l'un des plus beaux et des plus connus.



Premier morceau expressif et spirituel, puis un charmant final dont le mineur est écrit dans le sentiment de l'air de Barberine : *L'ho perduto* des *Noces de Figaro*, ou du final de la sonate *la mineur* pour piano seul : petits chagrins villageois qui, s'élevant plus haut, deviennent le chœur d'*Idoménée*.



D'abord un premier morceau aussi animé dans la première reprise qu'expressif dans la seconde; puis un *final*, indiqué *rondo andante grazioso*, ce qu'on peut traduire par : mouvement de marche rythmé, modéré et chantant, ainsi que le prouve le beau dessin mélodique de la basse qui termine la sonate.



Forme originale composée d'un adagio et d'un allegro alternés, ce dernier d'abord sur la dominante, puis amené par une modulation du 2° adagio sur la tonique, pour finir. Menuet à la Don Juan avec une entrée de trompette.



Pas d'harmonie d'abord, un unisson, profil pur, figure

tendre et sérieuse; liée dans la seconde reprise à un dessin nouveau, elle parcourt avec lui le cercle des modulations naturelles pour reparaître seule et calme au violon, malgré le rythme agressif des deux septième qui donnent à cette rentrée un accent si dramatique.



Allegro brio où l'on retrouve la gaieté du jeune Mozart; originalité de la variation mineure dans l'air varié, qui est le seul à citer dans ces sept sonates.



Premier morceau brillant, abondance et richesses d'idées; cantabile vocal; final 6/8 à plusieurs mouvements: à mettre en scène.

1780.

Deux airs variés pour piano et violon.



Dans le premier, toutes les ressources de l'art et tous ses

caractères; l'expression suffit au second; ici les thèmes sont le prétexte, et les variations le sujet. La seule variation *mineure* du premier thème et celle *majeure* du second suffiraient à placer cette œuvre au niveau des plus belles sonates.

1781.

Six sonates pour piano et violon.

C'est par cette seconde sonate en *fa* et celles qui suivent dans le même ordre que commence l'édition Pleyel.

Premier *allegro* plein de jeunesse et de clarté; à la seconde reprise naît, comme par surcroît, une jeune et nouvelle idée. Que d'éducatrices cette sonate n'a-t-elle pas commencées!



Premier morceau d'action; chant vif et tendre sous lequel, de la première à la dernière mesure et sans arrêt, les triolets

vont et viennent, descendent et remontent le clavier dans toute son étendue; pour andante, un thème varié en *ré mineur*, modèle exquis de déductions naturelles, dans lesquelles la pensée première, passant par les teintes les plus variées et les plus délicates, se transforme sans se dénaturer. Il semblerait, tant le travail y est léger, qu'on improvise sous le charme inspirateur du thème.



Une des plus belles, comme idées, et des plus intéressantes comme duo concertant. L'adagio fait pendant à celui de la sonate en *fa*.



Sonate *pathétique* de Mozart; variations en *sol*, rivales de celles en *ré mineur* qui précèdent.



Si l'andante de celle-ci est marqué *con moto*, il est encore plus *cantabile* et *mesto*.

1782.

Sonate pour piano et violon.

Sonate composée d'une introduction et d'une fugue, la plus belle parmi les savantes; la première mesure de l'introduction, qui rappelle le menuet de Don Juan, appartient bien à la sonate, l'opéra n'ayant été composé qu'en 1787.

1783.

Trio pour piano, violon et basse.

C'est par le rapprochement et la comparaison des œuvres d'un maître qu'on peut juger de leur réelle valeur et de leur authenticité, quoique ce jugement ne soit pas infaillible, et qu'on puisse toujours croire ou à une heure moins heureuse pour l'inspiration, ou à une œuvre de jeunesse retrouvée, quelquefois même à l'essai d'une manière différente du style ordinaire du compositeur; il y a déjà dans le doute mis à la place de la confiance et de la sympathie qu'on éprouve ordi-

nairement une sorte de jugement dont il faut tenir compte. C'est le fait de cette œuvre qui manquait dernièrement encore à la collection française et dont le charmant début, si bien du maître, pouvait faire espérer une suite plus en rapport avec lui et dans le style serré et toujours intéressant des autres trios.

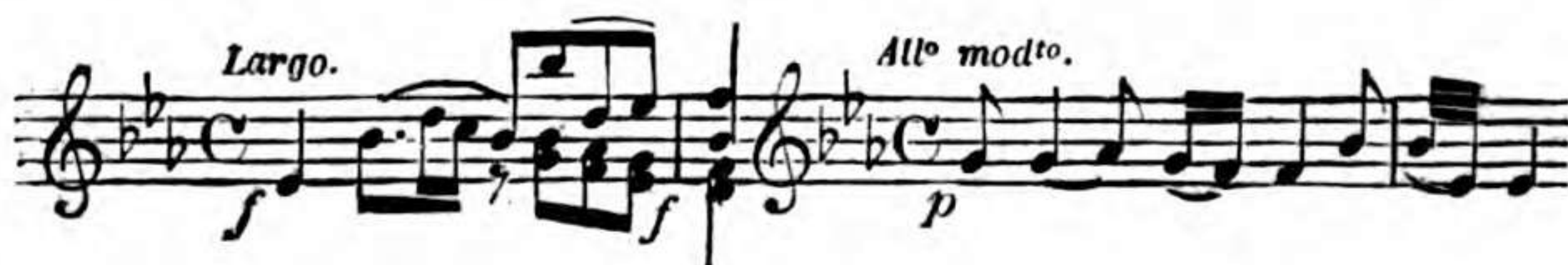
1784.

Sonate pour piano et violon.



C'est cette sonate, sonate de public, brillante et animée, que Mozart joua à Vienne avec la Strinasacchi, célèbre violoniste ; n'ayant pu, faute de temps, écrire sa partie, il la remplaça par une feuille blanche, et comme l'Empereur, qui assistait au concert, lui témoignait son étonnement : « Oui, Sire, répondit Mozart, mais pas une note n'a manqué. »

Quintette pour piano, clarinette, hautbois, cor et basson.



Ce *quintetto*, écrit primitivement pour instruments à vent, a été réduit en *quatuor* avec instruments à cordes par Mozart

avec quelques suppressions qu'on s'explique difficilement. C'est donc dans la première version qu'est la vérité de cette œuvre puissante dont les idées répondent si bien au caractère et à la nature de chaque instrument; solo de cor, de basson, etc.

Il fut exécuté par Mozart dans un de ses concerts de souscription; il en parle ainsi à son père : « Le quintette a extraordinairement plu; moi-même je le tiens pour ce que j'ai écrit de mieux de ma vie. »

1785.

Sonate pour piano et violon.



Si l'on osait avoir une préférence parmi tous ces chefs-d'œuvre, ce serait pour l'adagio (*la bémol*) de cette sonate.

Quatuor pour piano, violon, alto et basse.



Ce quatuor, comme celui qui précède (1784) et le suivant (1786), montre bien éloquemment l'intérêt que Mozart a pris à cette belle combinaison d'instruments à cordes unis au piano, sans que celui-ci perde rien de son importance.

Tantôt ils chantent comme des voix, particulièrement dans les beaux andante que renferment ces œuvres; puis, laissés à eux-mêmes, ils ont tout le charme du trio; ou bien encore, comme dans celui-ci, à la fin du premier morceau où ils sont réunis au piano, on retrouve la puissance et l'entraînement de tout un orchestre. Mozart l'a arrangé lui-même en quintette pour instruments à cordes.

1786.

Quatuor pour piano, violon, alto et basse.



Andante (*la bémol*) du style le plus élevé; final développé et traité dans la manière du concerto.

[Trio pour piano, violon et basse.



Ce trio, plus important et plus étendu que tous les autres, semble écrit en plein soleil; et, dans le dernier morceau si entraînant et si brillant, quelle science de dessin! quelle hésitation charmante entre le majeur et le mineur!

Trio pour piano, clarinette ou violon et alto.

Ici, malgré la beauté des deux premiers morceaux, on arrive avec bonheur au final. Ce trio est composé, tout entier, des mélodies les plus pénétrantes et les plus tendres.

Trio pour piano, violon et basse.

Dès le début de ce trio, un sentiment de bonheur et d'harmonie vous remplit ; tout y sourit à l'idée heureuse, l'adagio s'y complait, le final l'exalte ; si ce n'est pas le plus entraînant des trios de Mozart, c'est au moins l'un des plus charmants.

1787.

Sonate pour piano et violon.

Chaque maître a dans l'ensemble de son œuvre une sonate

adoptée, favorite, que l'on choisit ou que l'on demande plus volontiers qu'une autre. Cela tient, soit à une sorte de puissance extérieure dont elle est douée, soit encore à ce qu'elle se prête mieux au brillant de l'exécution. C'est le fait de cette belle sonate : premier morceau savamment traité, quoique rempli des idées les plus naturelles, andante calme et mélodieux, final entraînant et en forme de mouvement perpétuel, tout cela explique facilement l'attrait qui y ramène.

1788.

Trio pour piano, violon et basse.



Ce que nous venons de dire de la sonate qui précède s'applique encore parfaitement ici. C'est une de ces œuvres, reines parmi les autres, qui ont naturellement droit aux premiers hommages.

Trio pour piano, violon et basse.



Ce premier morceau appartient à deux idées : la première dure et railleuse, l'autre tendre et suppliante.

Le débat s'établit entre elles, et remplit toute la seconde reprise ; on pressent la fin ; cependant Elvire reparaît, avertit, supplie encore une fois, mais Don Juan l'emporte, et la toile baisse. Rêve ou non, Mozart a dû voir ici plus que des notes.

Trio pour piano, violon et basse.



Pas un nuage dans ce riant morceau ; les variations viennent ensuite, et, répétant l'une après l'autre ce beau thème comme une action de grâces, elles semblent par leur perfection raconter un bonheur idéal qui, dans le final, tourne à une douce joie.

Petite sonate pour piano et violon.



L'air varié qui termine cette sonate, conçue dans le style des premières, est gravé pour piano seul à la date de 1768.

Avant de résumer le catalogue qui précède nous croyons intéressant de mettre les œuvres qu'il renferme en regard des œuvres dramatiques du maître, dans le tableau qui suit.

TABLE DE CONCORDANCE

ENTRE LES ŒUVRES DE MOZART DONT NOUS TRAITONS ET SES OPÉRAS.

	Œuvres lyriques.	Concertos à un et deux claviers. Sonates à quatre mains.	Sonates, trios, quatuors pour piano avec accompa- gnement d'instruments à cordes et à vent.
1763	Op. 1 ^{er} . Deux <i>sonates</i> avec accompagnement de violon (dédiées à madame Victoire de France).
1764	Op. 2. Deux <i>sonates</i> avec accompagnement de violon (dédiées à madame de Tessé). Op. 3. Six <i>sonates</i> avec accompagnement de violon ou flûte (dédiées à S. M. Charlotte, reine de la Grande-Bretagne).
1765	Op. 4. Six <i>sonates</i> avec accompagnement de violon (dédiées à la princesse d'Orange).
1767	Quatre <i>concertos</i> (fa, si bémol, ré et sol).	
1768	<i>Finta semplice</i> <i>Bastien et Bastienne</i>	Sept <i>sonates</i> avec accompagnement de violon (fa, ut, fa, mi bémol, ut mineur, mi mineur, la).
1771	<i>Mitridate</i> <i>Ascanio in Alba</i> <i>Sogno di Scipione</i>		
1772	<i>Lucio Silla</i>		
1773	<i>Concerto</i> (ré).	
1774	<i>La Finta Giardiniera</i> . . .		
1775	<i>Il Re pastore</i>		
1776	Trois <i>concertos</i> (si bémol, fa et ut).	<i>Trio</i> pour piano, violon et violoncelle (si bémol.)
1777	<i>Concerto</i> (mi bémol). . . .	Sept <i>sonates</i> avec accompagnement de violon (ut, sol, mi bémol, ut, mi mineur, la et ré).
et			
1778			

	Oeuvres lyriques.	<p align="center">Concertos à un et deux claviers.</p> <p align="center">Sonates à quatre mains.</p>	<p align="center">Sonates, trios, quatuors pour piano avec accompa- gnement d'instruments à cordes et à vent.</p>
1780	<p><i>Concerto</i> à deux pianos (mi bémol).</p> <p>Deux <i>sonates</i> à quatre mains (mi mineur (incomplète), si bémol).</p>	Deux <i>airs</i> variés avec ac- compagnement de violon (sol majeur et sol mineur).
1781	<i>Idoménée</i>	<i>Sonate</i> à quatre mains (ré majeur).	Six <i>sonates</i> avec violon (fa, fa, si bémol, sol mineur, mi bémol).
1782	<i>L'Enlèvement au sérail</i> . .	Trois <i>concertos</i> (fa, la, ut). <i>Fugue</i> (sol mineur) à quatre mains.	Trois <i>sonates</i> avec violon.
1783	<i>David pénitent</i>	<i>Fugue</i> pour deux pianos (ut mineur).	<i>Trio</i> pour piano, violon et violoncelle (ré mineur).
1784	Six <i>concertos</i> (mi bémol, si bémol, ré, sol, si bémol et fa).	<i>Sonate</i> avec violon (si bémol). <i>Quintette</i> avec instrument à vent (mi bémol).
1785	Trois <i>concertos</i> (ré mineur, ut et mi bémol).	<i>Quatuor</i> pour piano, violon, alto et violoncelle (sol mineur). <i>Sonate</i> avec violon (mi bé- mol).
1786	<i>L'Impresario</i>	<i>Variations</i> à quatre mains (sol).	<i>Trio</i> pour piano, violon et violoncelle (sol).
	<i>Les Noces de Figaro</i> . . .	Trois <i>concertos</i> (la, ut mi- neur, ut).	<i>Trio</i> avec alto (mi bémol). <i>Sonate</i> en trio (si bémol).
	<i>L'Oie du Caire</i>	<i>Sonate</i> à quatre mains (fa majeur).	<i>Quatuor</i> pour piano, violon, alto, violoncelle (mi bémol).
1787	<i>Don Juan</i>	<i>Sonate</i> à quatre mains (ut).	<i>Sonate</i> pour piano et violon (la).
1788	<i>Concerto</i> (ré)	Trois <i>sonates</i> en trio pour piano, violon et violoncelle (mi majeur, ut, sol).
1789	<i>Così fan tutte</i>	<i>Sonate</i> à quatre mains (fa).	<i>Sonate</i> pour piano et violon (fa).
1791	<i>La Flûte enchantée</i>	<i>Concerto</i> (si bémol).	
	<i>La Clémence de Titus</i> . . .	<i>Fantaisie</i> à quatre mains (fa mineur).	
	<i>Requiem</i>		

Résumé.

On assiste, en lisant ce catalogue, au curieux spectacle de voir, en quelque sorte, naître ensemble l'œuvre et son auteur; tous deux sont du même âge. Dès la première sonate on se sent sous le charme à l'aspect de cette fleur à peine entr'ouverte qui, plus tard, épanouie et brillante vous enivrera de son parfum. Sans aucun effort apparent de science précoce, l'idée naïve et enfantine se suit comme le récit d'une histoire simple et joyeuse, dégagée de ce qui ensuite deviendra nécessaire à l'intérêt : innocence de modulation, agréable dialogue entre les deux instruments qui se répondent, mais sans s'interrompre encore, telles sont les qualités d'exception de ces jeux d'enfant prédestiné; l'enfant sourit à la sonate : en une page tout est dit.

Le titre de *sonatines* sous lequel ont paru, en France, ces premières sonates, les raconte bien en les présentant comme œuvres d'enfance; cependant, déjà dans celles écrites en 1768 (il avait douze ans), on sent que l'auteur et la sonate ont grandi; l'adagio et le mineur y tiennent plus de place que dans les premières. Il montera ainsi graduellement jusqu'aux grandes inspirations contemporaines de Don Juan et des Noces de Figaro.

Les vingt et une premières sonates, longtemps inédites en France, sont donc essentielles à l'ensemble de l'œuvre; mais c'est aux sept sonates datées de 1778, écrites à Manheim (il avait vingt-deux ans), que commence réellement la série de celles qui sont le plus admirées et pratiquées et auxquelles nous ont

habitué les éditions anciennes; on ne sait, dans ces œuvres charmantes, ce qu'on doit le plus admirer, ou de la richesse d'idées, ou de la science et à la fois de la facilité avec lesquelles elles sont traitées; car on peut dire de Mozart que la science n'a jamais été un poids pour lui et qu'il est toujours aussi clair et aussi léger, à quelque hauteur qu'il s'élève ou à quelque profondeur qu'il pénètre.

Entre cette œuvre et *les six sonates écrites en 1781* se placent les deux airs variés sur des thèmes français; puis vient la belle sonate avec la fugue en *la mineur* datée de 1782. Enfin, de 1784 à 1788, années si fécondes pour ce merveilleux génie, paraissent ce qu'on peut nommer ses *grandes sonates* dans lesquelles l'instrument trouve sa place au profit de l'habileté; les sonates en *si bémol*, *mi bémol* $3/4$, *la majeur* $6/8$, sont le résumé et la perfection de ce que peut l'inspiration unie à l'expérience.

En même temps que les sonates, commence la série des *trios*, dont le premier en *si bémol* $3/4$ est de 1776; en 1786, le grand trio en *sol* et celui avec clarinette; de novembre 1786 à octobre 1788, quatre autres trios parus dans les anciennes éditions sous le titre de sonates.

Puis enfin, de 1784 à 1786, les *trois quatuors* dont le premier, comme nous l'avons dit plus haut, d'abord écrit en *quintetto* pour piano et instruments à vent, a été réduit par Mozart en *quatuor* pour piano et instruments à cordes; ce qui termine trop tôt cet ensemble de chefs-d'œuvre.

Nous n'avons pas à regretter, ici, comme pour Haydn, l'emploi exclusif de la sonate; chez Mozart, toutes les variétés de la musique d'ensemble pour piano et instruments à cordes et à vent se trouvent réunies et traitées avec cette

abondance, cette sûreté et cette puissance d'exécution qui accompagnent son génie dans tous les genres, *sonate, trio, quatuor*. Il met en scène les idées, comme au théâtre il met en scène les personnages, et, tout cela, sans combinaison forcée ou difficile à saisir, mais simplement dans le cadre de tout le monde. On retrouve même à tout moment l'enfant des premières sonates par la facilité avec laquelle il passe d'une idée à une autre, développant celle qui lui plaît ou ne faisant qu'effleurer telle autre qu'on entrevoit, seulement. C'était l'imprévu pour lui-même. Tel est l'ensemble et le caractère de ce catalogue déjà si complet, et qui s'enrichira encore des œuvres à quatre mains et des concertos.



BEETHOVEN.

C'est au catalogue de Beethoven seul qu'est donné de réunir les trois conditions d'ordre et de clarté que nous signalions plus haut : *chiffres chronologiques, titres caractéristiques et dédicaces*; aussi chacune des œuvres qui le composent est-elle, pour ainsi dire, classée d'avance dans la mémoire de tous, exécutants et auditeurs. Le catalogue commence par trois trios pour piano, violon et violoncelle; cependant Beethoven avait écrit auparavant plusieurs compositions, entre

autres, trois quatuors pour piano, violon, alto et violoncelle, mais il ne les jugeait pas dignes de lui; elles ont été gravées depuis et font partie des œuvres posthumes.

ŒUVRE 1.

Trois trios pour piano, violon et violoncelle, dédiés au prince Lichnowski (1795).

A cette œuvre est attaché l'attrait particulier de la singulière puissance accordée aux choses de l'art qui sont à la fois une suite et un commencement; et l'on peut déjà, à la vue de ces belles et solides assises, prévoir l'importance de l'édifice auquel elles vont servir de base. Certainement, le respect de la tradition et de la science acquise y domine; mais, à la fois, quelle originalité créatrice! Les mots sont les mêmes que dans le passé, mais ils veulent dire autre chose. Du premier au troisième trio (cette première grande inspiration en *ut mineur*) on sent cette progression qui devra caractériser l'ensemble des œuvres du maître. Cependant qu'y a-t-il de plus

beau que l'adagio du second trio! de plus vif et intéressant; de plus original que le scherzo allegro du premier!

ŒUVRE 5.

Deux sonates pour piano et violoncelle, dédiées au roi de Prusse Frédéric Guillaume II (1797).



Voici, dans nos catalogues, le premier exemple d'une sonate pour piano et violoncelle. Le titre de *duo concertant* serait plus exact, car la partie du violoncelle, traitée avec autant d'importance que celle du piano, exige de l'exécutant, en même temps que l'habileté du soliste, l'intelligence du musicien. L'originalité est acquise à la forme par l'introduction *adagio* qui commence chaque sonate; mais comment expliquer que, dans les sept sonates avec violoncelle, l'instrument chantant par excellence, Beethoven n'ait écrit d'adagio développé que dans la dernière op. 102? Dans l'œuvre 5, c'est une musique forte et brillante; la première en *fa majeur*, la seconde en *sol mineur* représentent bien le caractère de chaque mode: c'est à cette dernière qu'est réservée l'expression et la touche sensible.

ŒUVRE 11.

**Trio pour piano, clarinette (ou violon) et violoncelle,
dédié à la comtesse de Thun (1799).**



Ce morceau, facile et agréable d'exécution et d'audition, bien que d'une science parfaite, est un de ceux que l'on choisit de préférence là où il faut avant tout faire plaisir sans fatiguer, principalement à cause de l'adagio et de ses gracieuses mélodies.

ŒUVRE 12.

**Tre sonate per il clavicembalo o forte piano con un violino,
dedicate al signore Salieri (1799).**

All° con brio.

All° vivace.

All° con spirito.

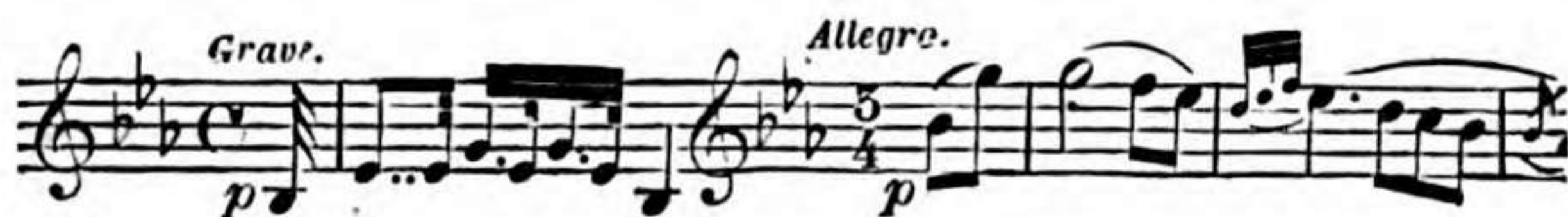
Ces trois sonates, dernier hommage au clavicembalo, et

qu'on peut nommer *classiques* par leur beauté et par l'intérêt et le fruit qu'y trouve l'enseignement, continuent chez Beethoven ce que Haydn et Mozart appelaient une œuvre, c'est-à-dire trois ou six sonates diverses de caractères et se faisant, par là, valoir l'une l'autre. Quelque belles que soient les deux premières, c'est surtout, de même que dans l'œuvre première, à la troisième et à son adagio en ut que le maître a apposé son cachet et la marque de sa puissance.

ŒUVRE 16.

Quintetto pour piano, clarinette, hautbois, cor et basson.

Arrangé par Beethoven pour piano, violon, alto et violoncelle (1801).



C'est d'abord comme quintette pour piano et instruments à vent que cette œuvre se présente dans le catalogue, et avec raison, tant cette combinaison lui est favorable; mais, ainsi que Mozart l'a fait pour son quintette en mi bémol, Beethoven a réduit celui-ci en quatuor pour piano et instruments à cordes. C'est sous cette forme qu'on le rencontre le plus souvent et qu'il tient une place si importante dans l'estime et la faveur des artistes et du public. Comme l'œuvre 11 qui précède, l'œuvre 17 qui va suivre, et plus loin l'œuvre 24, en ajoutant à cette liste de favorisés [l'arrangement du septuor et les deux sérénades, cette composition montre un côté du

génie de Beethoven facilement accessible aux oreilles peu habituées aux beautés souvent profondes ou compliquées et ingénieuses de la musique instrumentale; si ces œuvres ne s'élèvent pas toujours aussi haut dans l'art que celles écrites plus tard ou dans d'autres conditions, ce qu'elles disent a le don de la clarté, de la proportion; et, si l'on y joint l'attrait que donnent à l'exécution des mélodies charmantes, des harmonies naturelles et intéressantes, des rythmes simples et forts, on s'explique aisément le rang qu'occupent ces morceaux et la durée de leur succès.

ŒUVRE 17.

Sonate pour piano et cor, dédiée à la baronne de Braun (1800).



C'est toujours le même architecte; mais, ainsi que l'œuvre 11, ce n'est, dans le monument qui s'élève, qu'un pavillon se rattachant à la grande construction par le charme des détails et de la forme, ce qui lui donne sa raison d'être et sa place dans l'ensemble, comme légèreté et caractère intime.

ŒUVRES 23 ET 24.

Deux sonates pour piano et violon, dédiées aux comtes Maurice et Ferdinand de Fries (1802).

Deux sœurs jumelles, l'une née pour la retraite et l'autre pour le monde. A la première l'intérêt, à l'autre l'agrément et la facilité.

ŒUVRE 30.

Trois sonates pour piano et violon, dédiées à S. M. l'empereur Alexandre (1803).



Il est impossible de voir réunies trois figures plus différentes l'une de l'autre et en même temps plus parfaites. C'est un intéressant sujet d'étude à faire sur les diverses formes de la beauté; chacune a sa physionomie, et, si le premier morceau caractérise la sonate, il est puissamment aidé par ceux qui suivent et viennent confirmer ce caractère.

La première, savante, réfléchie et cependant à la fois si tendre et si expressive dans l'andante, se complaît dans les combinaisons ingénieuses, dans les modulations, les imitations, mais tout cela comme le génie sait le dire: par exemple l'indécision enharmonique de la dernière variation.

A la seconde appartient de droit la place d'honneur dans l'œuvre; elle y règne et s'impose de toute cette énergie sévère et originale qui peint Beethoven et qui emporte les quatre morceaux dans une même impulsion fougueuse et passionnée; c'est une symphonie héroïque pour deux instruments.

Pour finir l'œuvre, la sonate en sol, si vive et si légère, vient par sa gaieté et par le charme de son menuet grazioso compléter un heureux exemple des divers sentiments que peut exprimer la musique: ici, déjà, le maître paraît seul, affranchi de toute tutelle et parlant sa propre langue, sans rien traduire de celle des autres.

ŒUVRES 38, 41 ET 42 (*arrangements*).

The image contains three staves of musical notation. The first staff is labeled "Adagio." and "f", showing a melodic line in 3/4 time. The second staff is labeled "Marcia all°." and shows a rhythmic pattern in 2/4 time. The third staff is labeled "Allegro." and shows a faster melodic line in 2/4 time.

L'œuvre 38 n'est que l'arrangement en trio pour piano, clarinette ou violon et violoncelle du célèbre septuor, œuvre 20. Il en est de même des œuvres 41 et 42 extraites des deux sérénades, œuvres 8 et 25. Le premier est transcrit pour piano et flûte (ou violon), l'autre porte le nom de nocturne, et il est écrit pour piano et alto. Si leur appropriation au piano a dénaturé l'effet original, ces œuvres n'ont rien perdu de leurs aimables mélodies, et l'on peut, particulièrement pour le trio extrait de l'œuvre 20, les envisager comme de très-agréables auxiliaires des œuvres authentiques ; nous renvoyons pour les détails à ce que nous en disons dans l'*Étude sur le quatuor*.

ŒUVRE 44.

Variations pour piano, violon et violoncelle.

The image shows a single staff of musical notation labeled "Tema andante." and "p", showing a melodic line in 3/4 time.

Un motif dont le rythme ferait volontiers penser au final

de l'Héroïque, suivi de treize variations dans lesquelles les croches et les triolets se disputent le thème, rendent cette œuvre plus originale peut-être que sympathique ; malgré cela, en bien des endroits, notamment dans les deux variations mineures, on reconnaît la signature.

ŒUVRE 47.

Sonata per il piano forte ed un violino, scritta in uno stile molto concertante, quasi come d'un concerto, dedicata al suo amico Rodolfo Kreutzer (1805).



Le monument s'élève, et chaque œuvre nouvelle en affirme la puissance et la solidité ; mais, en même temps qu'il monte, il s'étend et, que ce soit cause ou effet, appel ou réponse à un nouvel ordre d'idées, il se transforme et s'enrichit ; l'art intime cède la place à un art qui parle plus haut et plus fort. Heureusement la grandeur est aussi bien dans la pensée que dans la forme, et l'exécutant n'a, pour l'exprimer, qu'à se laisser entraîner par la beauté intérieure. Le titre du reste porte avec lui, comme on le voit, l'explication du grand développement donné à l'instrument ; c'est un grand duo, une *sonate-concerto*.

ŒUVRE 66.

Variations pour piano et violoncelle sur un thème de la Flûte enchantée : la vie est un voyage (1799).



Certainement une œuvre originale, dont la conception et l'idée première appartiennent à l'auteur, aura toujours plus de valeur et tiendra, dans le catalogue, une place plus importante qu'un thème varié ; mais, lorsqu'un maître comme Beethoven choisit, pour s'en inspirer, une idée de Mozart, le cas est différent et mérite attention et intérêt. C'est le fait de ces variations ingénieuses et caractérisées dans lesquelles paraît à tout instant la main de Beethoven, particulièrement dans le second mineur (comme il le fait aussi plus tard dans l'air de *Se vuol ballare*), épisode touchant qui lui appartient en propre. Ce n'est plus Mozart, c'est Beethoven seul.

ŒUVRE 69.

Sonate pour piano et violoncelle, dédiée au baron Gleichenstein (1809).



La noble et puissante mélodie qui commence la sonate et

que semble avoir inspirée la voix grave de l'instrument communiqué à tout le morceau une impression de grandeur et de solennité; et, avec cela, que de détails délicats et tendres viennent s'y joindre! que de passion dans la seconde reprise et quel sentiment mystérieux s'attache à cette gamme de rondes descendante sur laquelle le piano, perdu dans d'étranges tonalités, s'obstine dans un dessin persistant à travers des accords inconnus jusque-là, et que le crescendo qui les éclaire rend encore plus saisissantes!

Un scherzo vif et passionné, un final plein de grâce et de mouvement, précédé d'un adagio qu'on ne fait malheureusement qu'entrevoir, placent cette œuvre au premier rang (quelque jalousie qu'en puissent éprouver les violonistes) et en font l'un des plus beaux types de la sonate moderne.

ŒUVRE 70.

**Deux trios pour piano, violon et violoncelle, dédiés
à la comtesse d'Erdödy (1809).**

The image shows two staves of musical notation. The first staff is in treble clef, 3/4 time signature, with a key signature of one sharp (F#). It is marked *Allo vivace.* and *ff*. The second staff is also in treble clef, 6/8 time signature, with a key signature of two flats (Bb, Eb). It is marked *Poco sostenuto.* and *Allo ma non troppo.*, with a *p* dynamic marking and a *tr* (trill) marking.

Quel chemin parcouru des trois premiers trios, op. 1, à ceux-ci! quel travail de l'esprit ne suppose-t-il pas! et que de

choses, que de pensées le génie du maître n'a-t-il pas dû remuer, déplacer et remettre à leur place, pour changer ainsi la face d'un art sans en renverser les bases fondamentales ! Le clavier s'est agrandi, l'instrument s'est transformé ; est-ce bien le piano qui, dans le largo du premier trio, produit cette sorte de trémolo éolien sur lequel flottent, comme sur l'abîme, les voix gémissantes du violon et du violoncelle ? Mélodie, harmonie, tous les mots du vocabulaire musical restent insuffisants devant ces accents mystérieux. Le langage poétique lui-même fait défaut ; car ces grandes rêveries racontent un monde d'idées abstraites dont le sens ne correspond à aucune expression connue et réelle.

Dans le second trio, la scène change : pour andante c'est une légende, un vieil air du temps passé, souvenir chevaleresque de gloire et de foi ; puis un allegretto où l'on peut retrouver l'ancienne forme, étendue, du menuet et de son trio. A l'un une mélodie expressive chantée par le violon ; à l'autre une sorte d'effet d'orgue, trio de cordes auquel répond le piano, et qu'on croirait entendre à travers les ogives d'un cloître du moyen âge. Un chœur d'esprits, planant dans les sphères infinies de l'enharmoine, vient traverser ce courant d'idées, jusqu'à ce que, sollicité par le mouvement général, le nuage se divise en voltigeant par petits groupes au-dessus de la tenue chromatique du violoncelle, sur laquelle vient se poser la rentrée du violon.

ŒUVRE 96.

Sonate pour piano et violon, dédiée à l'archiduc Rodolphe (1814).

Encore un exemple des délicatesses infinies de cette main si puissante ailleurs : trilles, arpèges, cadences, le tout dans une demi-teinte voilée et mystérieuse, remplissent tout le premier morceau.

Dans le trio se trouve l'effet particulier d'une *seule nuance* embrassant toute l'étendue du morceau, et dont la réalisation exacte est très-difficile. C'est un *crescendo* qui monte progressivement et redescend *diminuendo* sans avoir abouti au *forte*, comme dans la forêt le vent s'élève, d'abord à peine, puis vous atteint, fait courber les branches et disparaît insensiblement sans arrêt ni secousse.

ŒUVRE 97.

Grand trio pour piano, violon et violoncelle, dédié à l'archiduc Rodolphe (1814).

Voici pour les trios le dernier mot du maître, mot su-

prême, le grand trio en si bémol, l'édifice à son couronnement; toutes les richesses d'invention, toutes les grandeurs que nous avons signalées dans les œuvres qui précèdent sont réunies dans celle-ci, et, s'il est possible, plus puissamment exprimées, avec tout ce que le temps amène dans ces rares et grands esprits de réflexion et de calme. La main d'œuvre disparaît; le palais est devenu un temple dont l'andante cantabile est le sanctuaire; là, se chante un hymne où l'on peut entrevoir toutes les grandes pensées de l'humanité, douleurs et consolations, mystère et espérances; devant ce chef-d'œuvre, contrepoison de tous les rapetissements, de tous les affadissements qui font descendre l'art au-dessous de lui-même, et à la fois modèle de ce que peut inventer le génie sans quitter la raison, toutes les divisions d'époque ou d'école disparaissent pour se réunir dans une commune admiration: c'est l'apothéose de ce beau parfait où tend sans cesse le regard humain et qui le ravit, quand il est donné à l'artiste d'en réaliser le rêve et d'en raconter les merveilles; c'est l'idéal où l'âme retrouve son niveau.

Aussi comment ne pas regretter de ne pouvoir rester sur l'impression profonde de cet adagio et d'être forcé de passer brusquement au final? c'est une forme qu'on trouve souvent chez Beethoven¹; mais qui a le droit de lui en demander la raison?

¹ On peut citer notamment, comme analogie, l'adagio et le final du 7^e quatuor en fa pour instruments à cordes.

ŒUVRE 102.

Deux sonates pour piano et violoncelle, dédiées à la comtesse Marie d'Erdödy (1818).



Que dire de cette œuvre qui, après toutes les découvertes faites à la suite de ce grand explorateur, a son droit sur toute autre à l'originalité ?

D'abord, une introduction à la Bach, sérieuse et ingénieusement tendre, d'où s'élançait, plein d'enthousiasme et de foi, comme une Jeanne d'Arc inspirée, un chant héroïque, puissant, qui remplit de son mouvement tout le premier morceau. Quelques phrases d'expression s'y rattachent seulement pour le compléter ; car, dans ce court poème, tout converge à une seule pensée : rien pour l'instrument, tout pour l'idée.

L'adagio de la seconde sonate est un de ces cris de l'âme en détresse, une de ces douleurs que Beethoven seul a su rendre comme il les éprouvait. Il commence, grave et triste, par une sorte de plain-chant en notes égales, mais éclairé plus loin par une phrase majeure chaste et tendre ; est-ce souvenir ou rêve, Béatrice ou Dante ? L'impression du morceau est bien ce qu'il l'a annoncée : un adagio *con molto sentimento d'affetto*.

ŒUVRE 105.

Six thèmes variés pour piano et flûte ou violon ad libitum.

ŒUVRE 107.

Dix thèmes russes, écossais et tyroliens variés pour piano et flûte ou violon ad libitum (1821).



Quoique divisées comme publication, ces deux œuvres n'en forment réellement qu'une et n'ont d'autre intérêt que leur extrême facilité, dont on peut tirer parti dans l'enseignement comme pièces pour les commençants. L'accompagnement est peu intéressant.

ŒUVRE 108.

Vingt-cinq mélodies écossaises pour chant, avec accompagnement de piano, violon et violoncelle et un chœur obligé (1815).



Haydn, dans les dernières années de sa vie et à cet instant où, comme il le disait lui-même, les forces l'avaient abandonné, mettait des accompagnements à des airs écossais.

Beethoven a fait le même travail pour cette œuvre ; mais c'était à la plus belle époque de sa vie, riche déjà de tant de chefs-d'œuvre et où se préparaient ses plus grandes conceptions, entre autres la symphonie avec chœurs. Aussi, quelque modeste que soit dans l'ensemble du catalogue la place à assigner à celui-ci, il faut admirer quelle assimilation le maître a su établir entre ces vagues et étranges mélodies et les ingénieux accompagnements qui en sont nés. Il ne manque à cette œuvre qu'une traduction française pour être pratiquée et mise au rang des compositions les plus originales.

ŒUVRE 121.

Adagio et thème varié pour piano, violon et violoncelle.
(Posthume.)



ŒUVRES SANS NUMÉROS.

Variations pour piano et violon sur le motif des Noces de Figaro de Mozart (*se vuol ballare, signor contino*), dédiées à Éléonore de Breuning (1793).



Comme l'œuvre 66, ce n'est qu'un air varié, mais c'est tou-

jours Mozart et Beethoven, et l'on aurait bien tort de passer indifférent devant cette œuvre. Il en est peu qui renferment plus de poésie dans un plus petit espace : le rapprochement de l'austère Beethoven et de la figure du gai Figaro a produit ce second mineur où le maître semble, comme Hamlet interrogeant le crâne de Yorick, se demander ce que veulent dire ici-bas le rire et la joie.

Rondo pour piano-forte et violon.



La qualification de *petit* donnée au trio posthume qui suit peut aussi s'étendre à ce rondo, et ce n'est qu'avec ce titre qu'on peut le classer parmi les œuvres de Beethoven.

Sept variations pour piano, violon (ou violoncelle) sur un thème de la Flûte enchantée.



Encore une preuve de sympathie pour Mozart, quoique cependant ces variations soient plutôt traitées dans un caractère instrumental et d'exécution que dans le sentiment mélodique et chantant du thème.

Douze variations pour piano et violon (ou violoncelle) sur un thème de l'Oratorio de Judas Machabée, de Hændel, dédiées à la princesse Lichnowski.



Plus développée que la précédente, cette œuvre présente aussi plus d'intérêt et de variété. Les variations 4, 6 et 9 et surtout la 10^e, d'un si bel effet par son imitation en canon entre le violon et la basse du piano, racontent, autant que le permettent les proportions d'un duo, toute la grandeur du thème.

N° 1. Trio pour piano, violon et violoncelle. (Posthume.)

N° 2. Petit trio pour piano, violon et violoncelle. (1812, id.)



Si ce trio n° 1 ne peut être mis sur le même rang que ceux que renferme le catalogue, il a droit, du moins, à l'intérêt qu'on accorde à un parent éloigné; malheureusement ici le

nom du père rend exigeant. Quant au *petit trio* n° 2, qui se présente si modestement en un seul morceau, il réalise bien, par son charmant début et les idées qui s'y rattachent, le sentiment agréable qu'on ressent à le savoir dédié par Beethoven à sa *petite amie*, pour l'encourager à jouer du piano.

Trois quatuors pour piano, violon, alto et violoncelle.
(Posthumes.)

The image shows three systems of musical notation for quartets. The first system is in 2/4 time, marked *Adagio*, and transitions to 3/4 time marked *All° con spirito*. The second system is in 2/4 time, marked *Allegro*, and features trills (*tr*). The third system is in 2/4 time, marked *Allegro*.

Ce sont les trois quatuors, œuvres de la jeunesse de Beethoven, dont nous parlions plus haut, et récemment gravés en France.

Trio d'après la 2^e symphonie.

The image shows two systems of musical notation for a Trio. The first system is in 3/4 time, marked *Adagio*. The second system is in 2/4 time, marked *Allegro*.

⌚ Nous ajoutons enfin ici l'indication thématique d'un ar-

rangement attribué à Beethoven lui-même et rentrant dans le genre dont nous nous occupons : l'arrangement en trio de la 2^e symphonie en ré majeur.

Résumé.

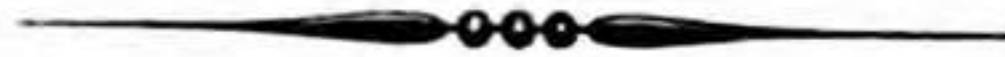
Dix sonates avec violon (dont le grand duo à Kreutzer), *cing* avec violoncelle, et *une* avec cor, *sept trios* avec violon et violoncelle et *deux thèmes variés en trio*, le *quintetto* avec instruments à vent, *quatre airs variés* avec violon ou violoncelle, œuvres principales auxquelles s'ajoutent encore les pièces sans numéros d'ordre et les arrangements du maître, forment, classés par genre, l'ensemble du catalogue que nous venons de lire.

Ainsi que nous le disions d'abord, Beethoven, dédaignant toute idée d'essais, a voulu commencer par ses trios si parfaits indiqués comme œuvre première. Aussi sent-on de suite, et avec respect, qu'on a affaire, non-seulement au grand artiste, au musicien de génie, mais avant tout à un de ces esprits profonds et méditatifs chargés dans leur art d'une mission qui ne leur permet aucune faiblesse. Dès le début, le genre concertant prend, chez lui, la place de la musique accompagnée. Chaque instrument jouit, dans l'ensemble, des mêmes droits à l'intérêt de l'exécutant et de l'auditeur, et ce principe qui va toujours en se développant est certainement

l'un des traits qui caractérisent le génie de Beethoven. Toute son œuvre est empreinte de ce sentiment de progression, et la lecture de son catalogue dit mieux qu'on ne peut l'exprimer à quel degré d'idéal, sans cesse poursuivi, tendait sa pensée. Par là est indiquée à l'exécutant la tâche qui lui est imposée, s'il veut s'élever avec le maître et le suivre fidèlement de ses premières œuvres jusqu'aux dernières; pour cela, il faut le méditer et comprendre que, bien que Beethoven représente pour notre époque le novateur, le créateur d'idées qui lui appartiennent en propre, il ne faut pas oublier par quelle progression respectueuse il s'est élevé en s'appuyant sur les maîtres ses devanciers : c'est là ce qui donne à ses œuvres cette solidité et cette lumière qui les éclaire toutes, même les plus compliquées; car, s'il a beaucoup osé, ç'a toujours été dans le vrai chemin de l'art, et la plupart de ses excentricités, comme on les nomme, ne sont, à vrai dire, en y regardant attentivement, que l'extension des principes basés sur les lois les plus naturelles et les plus strictes de la science; de même, aussi, aurait-on grand tort de méconnaître le mérite et le charme de ses premières œuvres telles que les sérénades, la sonate en fa avec cor, les airs variés sur Mozart et Hændel, etc., car elles servent de lien entre les anciens maîtres et Beethoven lui-même; sans elles la chaîne est rompue.

Répétons donc, encore ici, qu'on ne pourra que gagner à considérer, dans l'esprit et la pratique, ces trois catalogues comme un même sujet, un même ouvrage en trois volumes, représentant une époque unique, où l'art fleurissait dans sa jeunesse et dans sa force, où chaque découverte dans le procédé était en même temps une invention du génie. A ces

grands novateurs la science pour être profonds, la nouveauté du langage pour être inspirés ; car ils trouvaient l'art naissant sous leurs pas, et cette primeur de pensée, cette vigueur native est le secret de leur force et de leur durée ; ils seront toujours jeunes comme le vieil Homère.



II.

CONCERTOS.

Ce n'est pas sans nous être longtemps demandé si le concerto devait entrer dans notre cadre, et sans nous être consciencieusement posé la question, que nous nous sommes décidé pour l'affirmative. Et d'abord, ce genre de musique aurait droit sans examen à faire partie de notre catalogue s'il était resté le *concerto da camera*, tel qu'on le comprenait dans le siècle dernier. Bach et Hændel ont écrit dans ce genre d'admirables œuvres que l'on trouvera plus loin lorsque nous parlerons des anciens maîtres. Ces concertos (on disait primitivement *concento*), écrits pour un ou plusieurs clavecins, étaient accompagnés par un quatuor. Lorsque le quatuor était doublé, ils prenaient le nom de *concerto grosso*. Comme on le voit, cette musique, dans de telles conditions, nous appartiendrait de droit; malheureusement pour nous, très-heureusement pour l'art, le concerto a modifié sa forme avec nos trois maîtres, pour entrer, par l'orchestre, dans le domaine de la symphonie. En ce sens et en tenant compte de cette progression toujours croissante, les concertos sembleraient nous échapper; mais cependant, pour beaucoup d'entre eux, particulièrement ceux de Haydn et de Mozart, l'orchestre est traité avec une

telle délicatesse qu'en l'associant à la musique de chambre on enrichit son domaine d'une série de chefs-d'œuvre incomparables, dont la perfection frappe d'autant mieux qu'on en peut admirer de plus près tous les détails.

Ainsi, pour Mozart, sur trente concertos signalés dans le catalogue de Köchel, dont vingt seulement sont publiés dans les éditions françaises, plusieurs ont une instrumentation assez légère pour pouvoir être accompagnés par le quatuor, sans qu'il y ait vide réel par l'absence des instruments à vent; et, quant aux autres, ces instruments, réduits pour un second piano, complètent l'orchestre dans une proportion parfaite avec le quatuor. Et la meilleure preuve à donner du caractère *intime* de la plupart de ces concertos, c'est qu'à peine en joue-t-on trois ou quatre en public, et encore bien rarement, habitué qu'on est à l'orchestre d'aujourd'hui.

Enfin, si le concerto, tel que Beethoven et après lui Mendelssohn et les contemporains l'ont compris, sort de notre programme par ses proportions symphoniques, il y rentre du moins comme but d'enseignement et comme musique d'ensemble.

Nous le considérons donc comme la fin de nos études, le but et le couronnement de toute forte éducation musicale. C'est en quelque sorte l'apogée de la forme instrumentale; l'individualité du solo s'y mêle à la richesse de la symphonie; c'est l'éloquence du récitant, plus le chœur qui s'y joint. Si la sonate a bien préparé l'élève, elle doit monter ce degré avec enthousiasme et respect.

Nous réunissons dans le tableau ci-contre l'ensemble des concertos de nos trois grands maîtres.

CONCERTOS.



Haydn.



1. *Vivace.* *p* 2. *Allegro.* *f*

Mozart.



1. *Allegro* (1767, Salzbourg). 2. *All^o con spirito* (1767, Salzbourg). 3. *Allegro* (1767, Salzbourg).

4. *Allegro* (1767, Salzbourg). 5. *Allegro* (1773, Salzbourg). *tr* 6. *All^o aperto* (1776, Salzbourg).

7. *All^o à 3 claviers* (1776). 8. *Allegro* (1777, Salzbourg). 9. *All^o* (1777, Salzbourg).

10. *All^o à 2 claviers* (1780). 11. *Allegro* (1782). 12. *Allegro* (1782).

13. *Allegro* (1782). *tr* 14. *Allegro* (1784). *tr* 15. *Allegro* (1784, Vienne).

16. *Allegro* (1784, Vienne). *tr* 17. *Allegro* (1784, Vienne). *tr* 18. *Allegro* (1784, Vienne).

19. *Alto vivace* (1784, Vienne).

20. *Allegro* (1785, Vienne).

21. *Alto molto* (1785, Vienne).



22. *Allegro* (1785, Vienne).

23. *Allegro* (1786, Vienne).

24. *Allegro* (1786, Vienne).



25. *Allegro* (1786, Vienne).

26. *Allegro* (1788, Vienne).

27. *Allegro* (1791, Vienne).



28. *All^o grazioso* (1782).

29. *Allegretto* (1782, Vienne).

30. *Allegretto* (1770, Vienne).



Rondo de concert.

Rondo de concert.

Beethoven!

Op. 15, à la princesse Odelcaschi.
All^o con brio.

Op. 19, à M. de Nikelsberg (1801).
All^o con brio.



Op. 37, au prince L.-F. de Prusse (1804).
All^o con brio.

Op. 58, à l'archiduc Rodolphe (1808).
All^o moderato.



Op. 73, à l'archiduc Rodolphe (1812).
Allegro.



Op. 56, au prince Lobkowitz (1807).
Allegro.

Op. 61, à Mme de Breuning (1807).
All^o ma non troppo.



On a vu, dans le catalogue thématique qui précède, nos trois maîtres représenter le concerto à divers titres et dans des proportions bien différentes.

HAYDN.

Haydn ne fait qu'effleurer le genre ; aussi, nous nous bornons à désigner et à recommander le premier concerto en *ré*, bien qu'il ne montre qu'un des côtés du maître, la délicatesse et le sentiment. En revanche, nous pouvons nous étendre largement sur Mozart et Beethoven dont les œuvres dans ce genre égalent leurs plus belles conceptions.

MOZART.

C'est là, surtout, que nous trouvons Mozart, celui de Don Juan et de la Flûte enchantée, ou plutôt Mozart lui-même ; ses concertos sont l'expression la plus complète de son génie ; c'est pour lui qu'il les composait, pour fournir à ses étonnants programmes, dans lesquels les compositions renouvelées à chaque concert le disputaient à l'improvisation : enfantement merveilleux, fécondité incroyable à laquelle on assiste, en lisant son catalogue et ses lettres à son père. Le concerto a joué le plus grand rôle dans sa vie d'artiste, ou, pour mieux dire, sauf de rares intervalles, il l'a remplie en entier. C'était son idéal, sa forme de prédilection ; là, il était libre, car c'était lui l'exécutant, et, si la lettre morte nous ravit encore aujourd'hui, quelle devait être cette œuvre vivante sous ses doigts ? Nous l'avons entendu racon-

ter : rien de pareil à cette entraînant éloquence ne s'était rencontré, et, lorsque, arrivé aux points d'orgue, il improvisait, ou que dans certains passages écrits en notes simples, il faisait, comme il le dit lui-même, « ce qui lui passait par la tête », c'était l'union des deux prodiges, et l'on se souvient avec attendrissement qu'à l'âge de quatre ans il répondait à son père qui trouvait un de ses petits barbouillages enfantins impossible à exécuter : « Mais, papa, c'est un concerto ! »

C'est en 1767, au retour de son premier voyage à Vienne, Paris et Londres, que Mozart écrit ses quatre premiers concertos ; il avait onze ans. Nous en trouvons un en 1773, puis il reprend et en écrit trois en 1776. C'est de l'un de ceux-ci qu'il parle plus tard à son père, comme l'ayant joué dans un concert à Augsbourg, le 24 août 1777. Il n'avait encore donné au théâtre que ses petits opéras, commençant par la *Finta semplice* (1768), jusqu'au *Re pastore* (1775). Il continue pendant les années suivantes : un en 1777 et, en 1780, celui pour deux clavecins ; trois en 1782 : nous arrivons à l'époque d'*Idoménée* et de l'*Enlèvement au sérail*. Mais c'est dans les années 1784, 1785, 1786, que son génie se donne au concerto avec le plus d'ardeur et l'amène à sa plus haute expression ; c'est là le point brillant, la série merveilleuse. Six en 1784, dont celui en *sol majeur*, celui en *fa*, deux en *si bémol* ; trois en 1785, *ut majeur*, *ré mineur*, *mi bémol* ; trois encore en 1786, *la majeur*, *ut mineur*, *ut majeur*. Douze concertos en deux ans, et les plus beaux ! et cela en même temps qu'il écrivait les *Noces de Figaro* et les quatuors qu'il dédiait à Haydn ! Depuis lors nous n'en trouvons plus que deux, l'un (en *ré*) en 1788, et le dernier en *si bémol*, daté de Vienne, 1791, l'année de sa mort.

Il est toujours difficile d'assigner plus ou moins de valeur à de tels chefs-d'œuvre; c'est le dernier qu'on joue qu'on aime le mieux. Cependant, quant à leur importance ou même à leur difficulté, nous signalerons clairement trois degrés. Certains esprits délicats préféreront peut-être les plus simples de ces concertos, dans leur grâce modeste et naïve, à ceux dans lesquels le génie de Mozart s'est développé et agrandi, et ce sont ceux-là qui se rapprochent le plus du genre que nous traitons. Tels sont, par exemple, les n^{os} 8 en *ut*, 9 en *mi bémol*, 11 et 12 en *fa* et en *la*. C'est de ces derniers que parle Mozart lorsqu'il écrit à son père à la date du 28 décembre 1782 : « Il ne me manque plus que deux concertos pour
« mes concerts de souscription; ces concertos sont précisé-
« ment un juste milieu entre le trop difficile et le trop facile
« qui satisfait, sans qu'ils sachent pourquoi, les simples
« amateurs, tout en offrant aux vrais connaisseurs, çà et là
« quelque satisfaction qu'eux seuls peuvent goûter; ils sont
« brillants, agréables, naturels, et ne tombent pas dans le
« vide. » Ce que Mozart ne dit pas là, c'est le charme qui naît de cette proportion intime, de ce naturel exquis, et de la surprise de telle et telle phrase ravissante qui vient tout à coup saisir l'auditeur.

Plus loin, nous trouvons encore une indication qui se rapporte à ceux du second degré. Mozart écrit le 24 mai 1784, pendant son séjour à Vienne : « Je ne suis pas en état de
« faire un choix entre les deux concertos en *si bémol* et en
« *ré*, n^{os} 15 et 16, faits le 15 et le 22 mars de cette année, je
« les tiens tous les deux pour des concertos qui font suer; ce-
« pendant celui en *si bémol* est encore plus difficile que l'au-
« tre; du reste, je suis très-curieux de savoir lequel de mes

« trois concertos, *si bémol*, *ré* et *sol* (ce dernier fait le
« 12 avril), vous plaira le mieux ainsi qu'à ma sœur; car
« celui en *si bémol*, composé le 9 février (1784), n'appartient
« pas à cette catégorie : c'est un concerto à part, écrit plutôt
« pour un petit que pour un grand orchestre. » On voit qu'il
établissait lui-même des catégories.

Enfin viennent ceux qu'à juste titre on peut nommer les
grands, ceux de 1785, 1786, par exemple *ré mineur*, *ut mi-
neur*, *mi bémol*, etc., etc. : ce sont les plus souvent joués; l'en-
semble en est dramatique et solennel; jamais Mozart ne s'est
élevé plus haut, il n'a rien écrit de plus puissant, de plus ca-
ractérisé dans l'inspiration de chacun d'eux, et, pour en par-
ler, le ton est devenu l'indication la plus simple : on dit le
ré mineur, l'*ut mineur*, comme on dit pour Racine : Athalie,
Esther. — Comme fait de détail, c'est du *ré mineur* qu'il est
question dans la lettre du père de Mozart à sa fille (12 février
1785) : « Wolfgang a composé un nouveau concerto pour le
« clavecin, auquel le copiste travaillait encore hier quand
« nous sommes arrivés et dont ton frère n'a pas même pu
« nous jouer le rondo, parce qu'il était occupé à revoir sa
« copie; le concerto est en *ré mineur*. »

Rappelons à l'élève que l'exécution de ces concertos n'attire
pas à elle ce qu'on nomme en style de succès : l'*effet*. C'est
tout dans le sens de la pensée qu'elle a son foyer; là est la
vérité qu'on doit chercher et elle y est profondément em-
preinte. Il faut puissance et vigueur, mais à cette condition
que ce ne soit jamais la force ou l'habileté pour elle-même.
Gracieux ou énergique, expressif ou savant, le style de ces
œuvres est toujours simple et vrai, il faut, avant tout, entrer
dans cette simplicité; la confiance en soi, l'aplomb, leur dé-

plaît, elles veulent bien permettre qu'on les trouve belles, qu'on les admire, mais, peu commodes au *sans gêne*, elles s'effacent et se voilent sous une main imprudente ou trop familière. Disons aussi, et pour les ramener à notre sujet, que, malgré leur primitive destination, elles n'ont pas plus besoin qu'on se mette à distance pour les écouter qu'on n'a besoin de s'éloigner pour regarder et admirer un Raphaël. Nous félicitons l'élève arrivée à ce but, elle va trouver une source d'enchantements pour le présent et pour l'avenir; car rien ne peut affaiblir, quand on l'a vraiment ressentie, l'admiration qu'inspire cette partie exquise de l'œuvre de Mozart.

BEETHOVEN.

L'œuvre des concertos de Beethoven, quoique bien moins nombreuse que celle de Mozart, présente aussi deux ou trois catégories et même des différences de style. Nous trouvons d'abord les deux concertos, op. 15 et 19, dans lesquels on pourrait reconnaître encore la forme, et, comme un reflet de ceux de Mozart. Puis vient le concerto en *ut mineur*, op. 37 : lien puissant entre ceux-ci et les grands concertos en *sol*, op. 58, et en *mi bémol*, op. 73, qui tiennent si éloquemment ce qu'avait fait pressentir celui qui les avait précédés et comme annoncés. Enfin deux autres concertos, l'un pour piano, violon et violoncelle, op. 56, et l'autre, qui n'est que l'arrangement par Beethoven lui-même de son concerto de violon, op. 61, complètent ce bel ensemble.

En présence de ces grandes œuvres, dont le développement et l'importance donnent à chacune d'elles l'aspect d'un monument solennel renfermant à lui seul toutes les ressources de

l'art, nous voici bien loin du concerto intime de Mozart, et encore bien plus de celui de Haydn ! Ce n'est plus seulement ici un entretien tendre, ingénieux ou passionné entre le piano et l'orchestre, mais bien plutôt une lutte inspirée, un souffle puissant qui évoque toutes les forces de cet orchestre comme pour leur résister, la partie solo donnant ou recevant tour à tour des idées sur lesquelles l'exécutant semble improviser. Aussi, le nom de concerto paraît-il insuffisant, celui de symphonie à partie récitante semblerait mieux adapté ; et, comment ne pas rappeler ici cette scène digne de l'antique, cet adagio sublime du concerto en *sol*, dans lequel, semblable à l'Orphée de Gluck, le piano invoque et supplie cet orchestre inflexible dont le terrible unisson ne cède et ne s'adoucit qu'à la beauté des chants et aux accents du poète ?

Encore un pas de plus et nous serions en dehors de notre programme en citant la grande fantaisie en *ut mineur* pour piano, orchestre et chœur ; nous nous arrêterons donc ici.

Quand on rapproche les premiers concertos d'Haydn de ces derniers de Beethoven, on est surpris de voir les modifications que dans un si court espace d'années subit ce genre. On sent qu'il y a là plus qu'une question musicale et que cette progression dans le but et dans les moyens tient autant aux idées générales qu'à un simple changement dans le goût et les habitudes, que l'art est le revêtement de la pensée de chaque époque et qu'il caractérise les idées et les sentiments dont il est lui-même le reflet.



III.

MUSIQUE A QUATRE MAINS

ET A PLUSIEURS PIANOS.

La musique à quatre mains et à plusieurs pianos se rattache trop intimement à notre programme, à titre de musique d'ensemble, pour ne pas la faire figurer dans notre catalogue : nous ne parlons pas ici des arrangements dont nous traiterons ci-après, mais de celle écrite spécialement par les maîtres pour cette combinaison.

Les chefs-d'œuvre que nous avons à citer ici, d'abord de Mozart et de Beethoven (Haydn n'a rien écrit à quatre mains), et plus loin des autres maîtres, à commencer par les admirables concertos à deux et trois clavecins de S. Bach, prouvent assez l'importance qu'ils ont donnée à ce genre de musique et l'attrait qu'il leur inspirait.

MOZART.

Cinq sonates toutes diverses de caractère, une fugue, une fantaisie fuguée, un air varié, une grande fugue, et une sonate pour deux pianos, le tout écrit de 1780 à 1791, prennent place dans l'œuvre de *Mozart* au rang de ses plus grands ouvrages, et présentent à l'exécutant l'ensemble le plus attrayant.

Pourquoi est-il refusé à notre art de pouvoir réunir et fixer les œuvres qu'il produit, comme on le fait pour la peinture mieux partagée? Quel charmant ensemble présenteraient à l'œil de l'artiste ces dix chefs-d'œuvre rangés dans la rotonde d'un de ces palais privilégiés où une lumière, savamment ménagée, éclaire les œuvres de nos peintres, et permet de les admirer à loisir en comparant leurs diverses beautés!

On verrait d'abord, en entrant, les deux premières sonates si vives et si légères de style et de proportion, en *si bémol* et en *re*.



Premiers morceaux pleins de verve, andante et adagio tendres et mélodieux, derniers morceaux qui, par leur gaieté théâtrale plus italienne qu'allemande, pourraient à eux seuls faire donner à l'ensemble de chacune d'elles le nom de *sonates bouffes*.

*
**

Près de ces gaietés italiennes paraît une figure sérieuse et

douce, dans cette teinte profonde et réfléchie qu'on pourrait nommer la couleur *sol mineur* de Mozart. C'est une *fugue* *maestoso*, sujet triste et chantant, d'une expression trop sensible pour être jouée sur l'orgue, mais qui en a toute la gravité.

(1782)



Deux autres fugues, celle à deux pianos et la fantaisie à quatre mains, vont la suivre, comme elle, solennelles et touchantes; toutes trois sont dans le mode mineur, morceaux d'expression, inspirés peut-être par ces grandes fugues des oratorios de Hændel qui pleurent et chantent les malheurs des filles de Sion, mais auxquelles Mozart ajoute les douleurs chrétiennes.

Ce faisceau de fugues est un trait caractéristique de l'œuvre à quatre mains de Mozart; le souvenir y joint involontairement la fugue avec violon (sonate en *la*), mineure aussi et si expressive. Comme on le voit, la fugue de Mozart n'est jamais agitée et bruyante, mais au contraire grave et tendre.

*
* *

Ici, c'est un diptyque (*Sonaten für 2 Claviere*), l'intérêt divisé entre deux pianos; fugue majestueuse dont le pathétique sujet se prête à toutes les transformations de l'art: mouve-

ment contraire, imitations, jusqu'à ce que, exalté par cette lutte de la tonique à la dominante, le maître fasse de son sujet un chant sublime, soutenu par les harmonies les plus dramatiques, et termine en réunissant les deux pianos dans un unisson plein d'enthousiasme.



*
* *

Après ces deux pièces sérieuses et savantes, l'œil attiré par un doux éclat se repose devant une œuvre fraîche et brillante : la *sonate à deux pianos*.



La science prend, ici, la forme élégante au profit de l'exécution : duo animé, réponses tendres et aimables, assaut ou ensemble de traits brillants dans le premier morceau ; dans l'*andante*, la charmante sonorité des deux pianos dont les unissons vibrent si harmonieusement ; au *finale* le rythme et la gaieté d'où s'élancent deux de ces chants heureux que la main et le cœur seuls de Mozart savent écrire.

(1786)



Cette sonate en fa appartient à l'art fort de Mozart : œuvre complète, concertante à la façon de ses quintettes d'instruments à cordes, plutôt musique d'ensemble que musique de piano.

*
* *

Dans les allées ombragées d'un beau parc, plusieurs figures jeunes et souriantes, mais différant d'âge et de caractère, sont réunies en divers groupes ; les plus jeunes se poursuivent joyeusement, tandis que les autres, assises ou à demi couchées, semblent réfléchir ou s'intéresser à quelque entretien sérieux.

Ce tableau est intitulé *thème varié*.

(1786)



De ces variations, la plupart sont majeures et joyeuses, une d'entre elles est mineure et réfléchie. Malgré la pureté de la couleur et la finesse de la touche, il est bon de s'approcher du tableau pour jouir de la beauté des figures et ne rien perdre de leur expression.

*
* *

Nous rentrons ici dans le style tout à la fois symphonique et théâtral. C'est la musique pour elle-même, avec tout ce que l'art peut réunir de variété et d'intérêt.



Premier morceau ferme et rythmé, andante qui semble écrit pour les instruments à vent, dernier morceau allegretto, mouvement de berceuse.

*
* *

La sonate suivante, bien que de date antérieure à celle citée plus haut, en est la sœur d'adoption et inséparable dans toutes les éditions. Elle a été écrite primitivement pour une horloge à musique.



Elle est à deux mouvements, mais sans arrêt et d'un seul morceau ; ce n'est pas une fugue, mais c'est un seul sujet allegro, traité en *toccata* dans une persistance de rythme des plus entraînantes ; l'adagio, qui sert d'introduction et revient

à la fin encore plus noble et plus touchant, lui sert de cadre et en fait une œuvre aussi forte qu'originale.

*
* *

(1791)



Fantaisie, c'est bien le titre qui convient à cette puissante composition qui réunit si admirablement à la gravité de la fugue l'inspiration dramatique. C'est la fille de la fantaisie telle que la comprenait le grand Bach; Mozart y a mis de plus la poésie et les proportions de l'école moderne.

*
* *

Un fragment de sonate (premier morceau et commencement d'andante), œuvre posthume et inachevée, la première dans l'ordre de date, doit encore être citée ici ¹.

(1780)



Telle est pour Mozart cette galerie de musique à quatre mains dans laquelle il joue tous les rôles, revêt tous les caractères.

¹ Complétée par Jules André en 1855. (Chez André à Offenbach, 1850.)

BEETHOVEN.

Beethoven a à peine esquissé le genre dans les œuvres qui suivent.

D'abord la petite *sonate en ré*, op. 6, pour clavecin ou piano forte à deux morceaux ; œuvre enfantine, mais remplie de naturel et d'agrément, intéressante par le contraste entre un si grand maître et une si petite œuvre.



*
* *

Puis les *trois marches*, op. 45, dédiées à la princesse Esterhazy, que l'on doit, dit-on, à une œuvre indigne de Beethoven et qu'on lui avait faussement attribuée ; composition originale et pittoresque, toute militaire, qui présente un exemple de plus de ce côté martial de son génie, que nous avons signalé dans notre esquisse sur le *quatuor*. Quelle diversité de caractère dans chacune d'elles !



*
**

Nous renvoyons au même livre pour la grande fugue, op. 134, qui n'est que l'arrangement à quatre mains (revu par Beethoven) de la fugue, tantôt libre, tantôt recherchée, pour deux violons, alto et violoncelle, op. 133, dédiée à l'archiduc Rodolphe.

*
**

Quant aux deux *airs variés*, l'un sur un thème du comte de Waldstein,

(1794)

l'autre, écrit pour l'album des comtesses Joséphine Deyen et Thérèse de Brunswick,

(1800)

ils n'ont pas de numéro d'ordre et sont écrits sur l'ancien patron des airs variés ; chacun d'eux a son mineur et sa variation brillante ; ce n'est pas le Beethoven original, mais les phrases mélodieuses, les chants heureux y rappellent souvent le style gracieux et naturel dont le septuor est le modèle.



IV.

ARRANGEMENTS.

ARRANGEMENTS POUR PIANO ET INSTRUMENTS A CORDES. — ARRANGEMENT A 4 MAINS. — TRANSCRIPTION. — ACCOMPAGNEMENTS AJOUTÉS ET COMPOSITIONS FAUSSEMENT ATTRIBUÉES AUX MAÎTRES.

Il faut d'abord s'entendre sur ce qu'en musique on nomme *arrangement*; ce mot qui vient de l'italien : *Aggiustata*, quoique d'une application assez vague en français, s'est conservé, faute de mieux, pour exprimer le fait d'approprier à une instrumentation donnée un morceau de musique composé primitivement pour d'autres instruments ou pour la voix.

On dit quelquefois en littérature : *Traduttore, traditore*. Cette parole ne serait-elle pas applicable à celui qui, dans un art où le timbre de l'instrument a tant d'importance, change ou dénature la volonté première de l'auteur selon son caprice, ou pour telle nécessité commerciale? C'est là ce qu'on est choqué de voir dans les catalogues, comme un mensonge à côté de ces grandes vérités, les œuvres authentiques des maîtres : fraude, du reste, presque toujours anonyme et dont la responsabilité retombe sur l'éditeur.

Cependant, malgré la sévérité de cette première impression, l'*arrangement* se défend par l'exemple qu'en ont donné par-

fois les maîtres eux-mêmes, ouvrant ainsi la voie à ce moyen de faciliter l'exécution par l'appropriation de telle ou telle œuvre à un ensemble restreint et plus facile à réunir. Tel est celui du septuor en trio, par Beethoven, du quintetto pour piano et instruments à vent en quatuor pour piano et instruments à cordes par Mozart. Il faut donc regarder à deux fois avant de blâmer ou de proscrire.

C'est donc encouragés par l'exemple et le succès de ces arrangements des maîtres que tant de compositeurs les ont imités, en réduisant des quatuors en sonates accompagnées, des symphonies en trios, et fait tant d'autres combinaisons qui ont plus ou moins réussi, selon le choix et la proportion instrumentale qu'ils ont su y mettre.

Les exemples que nous donnerons plus loin, empruntés aux catalogues allemands, remontent, en général, à l'époque contemporaine des œuvres originales où l'arrangement à quatre mains dominait moins. C'est une forme un peu abandonnée aujourd'hui, mais qui, par sa variété, a son intérêt et qu'il peut être bon de rappeler.

Parmi les divers genres d'arrangements, celui qu'on peut tolérer le plus volontiers, et même approuver par les services réels qu'il rend chaque jour à la musique, est la réduction à quatre mains, qui tient à notre sujet par le côté de la musique d'ensemble. Ici, il n'est pas besoin de chercher ce qui est ou n'est pas arrangé; toute la musique connue pour instruments à cordes ou orchestre est réduite à quatre mains. Au reste le piano a toujours été l'instrument par excellence pour reproduire une œuvre musicale quelconque; c'est une sorte de terrain neutre auquel l'imagination accorde volon-

tiers les caractères de ce qu'il remplace : les divers timbres et la tenue du son, précisément parce qu'il ne les possède pas en lui-même ; c'est comme la gravure ou la photographie du morceau instrumental. Aussi est-il affranchi, lui, de toute idée de sacrilège musical ; et quel gré ne lui sait-on pas de faire de tant d'œuvres qu'on ne peut souvent qu'entrevoir par la rareté de l'exécution une source intarissable d'études fructueuses et de plaisirs partagés !

Les arrangements à quatre mains les plus répandus en France sont ceux de Czerny, Watts et Roubier. Les premiers sont brillants, mais compliqués, surtout dans la réduction des grandes œuvres telles que les symphonies de Beethoven, et sortent trop souvent des limites et du caractère des sons de l'orchestre. Aussi préfère-t-on, en général, et avec raison les deux autres comme plus vrais, plus simples et plus faciles d'exécution. Nous pourrions, si nous ne craignons l'abus, grossir indéfiniment cette liste et y mentionner aussi les arrangements analogues, souvent les meilleurs, dus à des artistes placés trop haut pour mettre leur nom à ce genre de travail.

Il y a un autre genre d'*arrangement* qu'on nomme aussi *transcription*, c'est-à-dire l'application à un instrument d'une partie écrite pour un autre, par exemple, une partie de violon transcrite pour le violoncelle, ou *vice versa*.

Certainement ce fait est blâmable en principe, parce que très-souvent on est entraîné à faire des fautes de composition ou des fautes de goût, par la différence des octaves qui entraîne la nécessité de changer le texte, sans compter une chose plus grave encore, qui est d'en altérer l'esprit. Mais il est si tentant d'augmenter ainsi son avoir et d'enrichir

cette bibliothèque déjà si belle de l'accompagnement qu'ici encore l'inconvénient le cède aux avantages reconnus. C'est à l'*arrangeur* ou à l'exécutant s'il joue sur la partie textuelle, à donner raison à la transcription en évitant ce que nous avons signalé plus haut.

Nous arrivons aux accompagnements ajoutés aux sonates composées pour piano seul. A celles qui sont écrites simplement et à peu de parties, comme beaucoup de sonates des maîtres anciens, il est toujours possible d'ajouter un accompagnement; quelques notes soutenues, quelque intérêt de double corde, de certaines imitations naturelles peuvent offrir un certain charme, si l'accompagnateur, comprenant ce rôle, le remplit simplement; et le professeur y trouve matière à enseignement en ajoutant au répertoire du premier degré, dans l'étude de la musique d'ensemble; mais, disons-le ici, ce n'est qu'à ce point de vue qu'il peut accepter un fait si en dehors de l'intention de l'auteur. Quant à ces accompagnements lourds et gênants qu'on reconnaît bien vite pour apocryphes à ce mouvement de tierces persistantes, lequel, faute de mieux et pour occuper le violon, suit le chant et l'alourdit, à ces longs silences sans cause, à ces inutilités qui ne sont mises là que comme remplissage, il faut ici, pour l'honneur des maîtres, les traiter comme des intrus, et en débarasser les collections.

Comme nous l'avons vu au catalogue thématique, c'est Haydn qui a le plus fourni à l'industrie des accompagnements apocryphes; la plupart de ses sonates de piano seul ont eu le leur (la collection Pleyel en donnait 18). Les dernières éditions ont fait justice et rétabli l'ordre.

On a été moins heureux pour Mozart comme le prouve la sonate suivante composée par lui *pour piano seul* et gravée ainsi dans les éditions allemandes :



Les éditions Pleyel et Richault y ont ajouté un accompagnement que l'habitude et l'usage ont consacré, mais dont la lourdeur et la complication offrent le plus triste contraste avec la simplicité et la légèreté du texte. C'est une perte pour notre catalogue; mais on ne peut tolérer de pareilles taches dans Mozart.

Il nous reste encore deux vérités à rétablir, question plus importante encore puisqu'il s'agit de l'authenticité de l'œuvre. Nous voulons parler d'un *trio* ut mineur, n° 1 de la 17^e liv., Richault, et d'une sonate ou trio n° 1, 13^e liv.

Le premier,



qui ne figure dans aucun catalogue allemand, n'appartient pas à l'œuvre de Mozart, ainsi que l'établit le docteur Köchel dans son *Mozart's chronologisch thematischer Catalog.*

Quant à la sonate,



on pourrait être en doute à son sujet devant le caractère

dramatique des idées du premier morceau et du finale, si l'on n'avait la comparaison de ce que Mozart entend par *trio*. On peut en conclure que les accompagnements seuls sont ajoutés; et, en effet, certaines éditions les attribuent à Pleyel ou à Benincori.

Voulant répondre à la fois au principe qui n'accepte comme catalogue réel que celui qui s'en tient à l'*authentique*, et à l'évidente utilité d'un procédé pratiqué par les maîtres eux-mêmes, nous donnons ici, comme suite au catalogue réel, une liste des arrangements les plus connus, en commençant par ceux dont les auteurs ont donné l'exemple.

HAYDN.

Cette habitude d'arrangement ou de transcription d'une même œuvre à divers instruments, devenue si générale aujourd'hui, était inconnue du temps de Haydn; nous ne trouvons à citer, comme morceaux arrangés par lui-même (et encore est-ce en dehors de notre programme), que les *sept paroles*, et l'adagio (en *fa # mineur*) de la sonate n° 3 de la troisième livraison, placé dans sa symphonie en si bémol. Ce n'est donc que des arrangements de ses œuvres, étrangers à lui-même, que nous avons à parler et ils tiennent peu de place dans les catalogues.

ARRANGEMENTS EN DUO.

6 pièces des Saisons avec violon, *ad libitum*, par..... Ebend.
Symphonies pour piano et violon

EN TRIO.

- 12 adagios et menuets de symphonies, par..... Mesplet.
 Adagios et andante, par..... Burchard.
 Arrangements de symphonie. op. 98, liv. 1, 2, en mi bémol,
 sol, ré, mi bémol, si bémol, ut, *la Création*, par..... Zulchner.

C'est à la bibliothèque à quatre mains qu'il faut demander les œuvres arrangées de Haydn plutôt qu'à toute autre combinaison d'instruments. Ici, la liste est nombreuse : Quatuors, symphonies, oratorios, etc.

POUR PIANO A 4 MAINS.

- 12 symphonies en ut, ré, sol, la, ut mineur, ré, ré mineur, mi bémol, si bémol, mi bémol, ré, sol, par..... Czerny.
 6 symphonies en mi bémol, sol, ut, ré, si bémol, par.. Klage.
 4 symphonies (la Roxelane, si bémol) id.
 14 symphonies, par..... Mockwitz.
 14 symphonies, par..... Brisler, Klage, Mockwitz.
 Collection des quatuors par... Witmann, Burchard, Gleichauf.
 Il maestro et lo scolare..... »
 2 marches, par Burchard.
 Grande sonate, op. 77 en sol..... »
 Grande sonate, op. 81..... »
 Grande sonate, op. 86..... »
 Grande sonate, op. 102..... »

MOZART.

La liste des arrangements s'étend déjà plus pour *Mozart* que pour Haydn ; les catalogues signalent :

L'arrangement en quatuor par Mozart lui-même pour

piano et instruments à cordes du *quintette pour piano avec instruments à vent*.

Et comme arrangements étrangers :

EN DUO.

Grande sonate pour piano et violon tirée *du trio d'instruments à cordes (mi bémol)*, op. 29.

EN TRIO.

Trio pour piano, violon et violoncelle tiré *du quatuor (ré majeur)*, op. 25.

Sonate pour piano, violon et violoncelle tirée *du quatuor (si bémol)*, op. 16.
(Chez André, Offenbach.)

Trios pour piano avec acc. de violon et violoncelle tirés *des quatuors en sol, ré mineur, si bémol 6/8*. (Simrock, Bonn.)

Trio pour piano, violon et violoncelle, tiré *du quatuor (ré)*, op. 27.

Grand trio pour piano, violon et violoncelle, tiré *du quatuor (ré)*, op. 35,
par Classing.

Trio pour piano, violon et violoncelle (mi bémol), op. 30.

EN QUATUOR OU QUINTETTE.

Quatuor pour piano, flûte, violon, violoncelle, arrangement des *concertos*
ré mineur 1, ut 2, mi bémol 3, ut mineur 4, ré 5, mi bémol 6, si bémol 7,
par Hummel.

Quatuors, arrangements de *cinq symphonies*, ré, sol mineur, ut, mi bémol, ré.

Quintette pour piano et instruments à vent, arrangement d'une *sérénade*,
par Schenwke.

Quintette pour piano et instruments à vent, arrangement *d'un concerto*
pour clarinette.

POUR PIANO A 4 MAINS.

L'Enlèvement au sérail.

Les Noces de Figaro.

Don Giovanni.

Cosi fan tutte.

La Flûte enchantée.

La Clemenza di Tito.

..... Ebers.

Arrangements de morceaux des opéras de Mozart.....	Schubert.
Requiem.....	Ebers.
12 symphonies.....	Czerny.
4 symphonies	Klage.
6 symphonies	Mochwitz.
Menuet de la symphonie (mi bémol).....	Schuloff.
Concertos de piano.....	Schubert.
Concerto de clarinette.....	»
Hymne ou concerto posthume.....	»
6 quintettes pour instruments à cordes.....	»
10 quatuors d'instruments à cordes.....	Czerny.
Trio pour piano en mi bémol.....	»
Grand trio, divertissement.....	Schmit.
6 marches des opéras, Figaro, etc.....	»
Marches en ré.....	Czerny.

BEETHOVEN.

C'est à Beethoven, comme on va le voir, que s'applique l'*arrangement* dans sa plus grande extension.

Nous commençons, comme pour Mozart, par les œuvres arrangées par *lui-même*.

Arrangements par lui-même.

- 1° Trio pour piano, violon et violoncelle, d'après la 2^e *symphonie* (ré majeur), op. 36.
- 2° Trio pour piano, clarinette, violon (ou violoncelle), d'après le *septuor*, op. 20, dédié au D^r Schmit, op. 38. (V. p. 64.)
- 3° Sérénade pour piano et flûte, tirée de la *sérénade*, op. 25, revue par Beethoven, op. 41, Peters, Leipsig. (V. p. 64.)
- 4° Arrangement pour piano et alto de la *sérénade*, *œuv.* 8. Il porte le titre d'op. 42. (V. p. 64.)
- 5° Arrangement pour piano seul du *ballet de Prométhée*, op. 43 (dédié à la princesse Lichnowski).

- 6° Arrangement pour piano et violoncelle, d'après le trio, op. 3 (mi bémol), op. 64.
 7° Arrangement à 4 mains de la symphonie (la majeur), op. 92 (dédié à l'impératrice de Russie).
 8° Quintette pour instruments à cordes d'après le *trio* (ut mineur), op. 1.
 9° *Fugue tantôt libre, tantôt recherchée*, arrangement à 4 mains.

Arrangements étrangers à Beethoven.

EN DUO.

- Sonate d'après le quintette d'instruments à cordes, op. 4.
 Sonate pour piano avec flûte, d'après la *sonate à 4 mains*, op. 6.
 Sonate pour piano avec flûte, d'après les *sonates*, op. 12 et op. 30.
 Sonate pour piano et violon, d'après le 1^{er} *trio* d'instruments à cordes, op. 9 (sol).
 Sonate pour piano et violon, d'après le *septuor*, op. 20.
 Sonate pour piano et flûte, d'après le *quintette*, op. 29.
 Sonate pour harpe et flûte, d'après les *bagatelles*, op. 33 (par Stockausen).
 Arrangement d'*Adélaïde* pour piano et flûte, op. 46.
 Sonate avec violon, tirée du *trio*, op. 68.
 Arrangement pour piano et violon d'*Egmont*, de *Fidélis*, de *Prométhée*, par Brand.

EN TRIO.

- Trio pour piano, violon et violoncelle, d'après le *trio d'instruments à cordes*, op. 3.
 Trio pour piano, violon et violoncelle, d'après le *quintette*, op. 4.
 Trios pour piano, violon et violoncelle, d'après les 3 *trios*, op. 9.
 Grandes sonates avec accompagnement de violon obligé et violoncelle ad libitum, d'après les 6 *quatuors*, op. 18.
 2 trios pour piano, violon et violoncelle, d'après les *sonates dédiées aux comtes de Fries*, op. 23 et 24.
 Trio pour piano, violon et violoncelle, d'après le *quintette d'instruments à cordes (ut majeur)*, op. 29.
 Trio pour piano, violon et violoncelle, d'après la *symphonie héroïque*, op. 55.

- Trio pour piano, violon et violoncelle des *quatuors au prince Rasoumowski*,
op. 59.
- Trios pour piano, violon et violoncelle, d'après les *symphonies, en ut, Pastorale, en la*.
- Trio pour piano, violon (ou alto), et violoncelle, d'après le *sextuor*,
op. 81.
- Trio pour piano, violon et violoncelle, d'après la *Bataille de Vittoria*,
op. 91.
- Trio pour piano, violon et violoncelle, d'après les *variations sur Judas Machabée*.

EN QUATUOR.

- Arrangement pour piano et instruments à cordes du *septuor*, op. 20.
- Arrangement pour piano et instruments à cordes des deux *sonates aux comtes de Fries*, op. 2 et 243.
- Arrangement pour piano et instruments à cordes de la *sonate à Kreutzer*,
op. 47.

EN QUINTETTE.

Arrangement pour piano, flûte, violon et violoncelle.

	Op.
Symphonies : N° 1, en ut..... par Hummel.	21.
— N° 2, en ré..... »	36.
— N° 3, L'Héroïque..... »	55.
— N° 4, en si bémol..... »	60.
— N° 5, en ut mineur..... »	67.
— N° 6, Pastorale..... »	68.
— Bataille de Vittoria..... »	91.
— N° 7, en la..... »	92.
— N° 8, en fa..... »	
— N° 9, en ré mineur, avec chœurs..... »	125.
— Le septuor..... »	20.
— Le ballet de Prométhée..... »	43.
— Egmont..... par Moscheles.	84.

PIANO A 4 MAINS.

Les arrangements à 4 mains qui suivent embrassent la presque totalité des œuvres du maître; nous en donnons la liste, pour en rappeler l'ensemble.

	Op.
3 trios pour piano, violon et violoncelle.	1.
3 sonates pour piano seul, dédiées à Haydn.	2.
Quintette pour instruments à cordes (mi bémol).	4.
2 sonates pour piano et violoncelle.	5.
Sérénade.	8.
Trios (sol, ut mineur) pour instruments à cordes.	9.
3 sonates pour piano seul.	10.
Trio pour piano, clarinette et violoncelle.	11.
3 sonates pour piano et violon, dédiées à Saliéri.	12.
Sonate pathétique pour piano.	13.
Sonate pour piano seul.	14.
1 ^{er} concerto (ut majeur).	15.
Quatuor pour piano avec violon, alto et violoncelle.	16.
Sonate pour piano et cor.	17.
Les quatuors d'instruments à cordes, nos 1 à 6.	18.
2 ^e concerto (si bémol).	19.
Le septuor, arrangement à 4 et à 8 mains.	20.
1 ^{re} symphonie (ut majeur)	21.
Grande sonate pour piano (si bémol).	22.
2 sonates pour piano et violon (à M. de Fries)	23 et 24
Sérénade avec flûte.	25.
Grande sonate pour piano seul (marche funèbre).	26.
Sonate pour piano, quasi fantasia.	27.
Sonate pour piano, dédiée à M. de Sonnenfels.	28.
Quintette pour instruments à cordes.	29.
3 sonates pour piano et violon (à l'empereur de Russie).	30.
3 sonates pour piano seul (à la comtesse de Browne).	31.
2 ^e symphonie (ré majeur).	36.
3 ^e grand concerto (ut).	37.
Sérénade (ré).	41.
Nocturne (ré).	42.
Adélaïde.	46.

	Op.
Grande sonate pour piano et violon, dédiée à Kreutzer.....	47.
Romance pour violon (fa).....	50.
Sonate pour piano seul (ut majeur).....	53.
3 ^e symphonie héroïque (mi bémol).....	55.
Polonaise (ut).....	56.
Sonate appassionata (fa mineur).....	57.
4 ^e concerto (sol majeur).....	58.
3 quatuors pour instruments à cordes, dédiés au comte Rasoumowski.....	59.
4 ^e symphonie (si bémol).....	60.
Concerto pour violon.....	61.
5 ^e symphonie (ut mineur).....	67.
6 ^e symphonie, pastorale (fa majeur).....	68.
Grande sonate avec violoncelle (en la).....	69.
2 trios pour piano, violon et violoncelle (dédiés à la com- tesse d'Erdody).....	70.
Sextuor (mi bémol).....	71.
Fidelio.....	72.
5 ^e Grand concerto (mi bémol).....	73.
Quatuor pour instruments à cordes (mi bémol).....	74.
Sonate pour piano : les adieux, l'absence, le retour.....	81.
Le Christ au mont des Oliviers.....	85.
Messe en ut.....	86.
Trio pour hautbois et cor anglais.....	87.
Bataille de Vittoria.....	91.
7 ^e symphonie (en la).....	92.
8 ^e symphonie (en fa).....	93.
Quatuor pour instruments à cordes (fa mineur).....	95.
Sonate pour piano et violon (sol majeur) (dédiée à l'archi- duc Rodolphe).....	96.
Grand trio pour piano, violon et violoncelle (dédié à l'ar- chiduc Rodolphe).....	97.
2 sonates pour piano et violoncelle.....	102.
Grande sonate pour piano (si bémol).....	106.
Les Ruines d'Athènes.....	114.
Chœur des Derviches, par Czerny.....	»
9 ^e Symphonie avec chœurs.....	125.
Quatuor pour instruments à cordes (mi bémol).....	127.
Quatuor pour instruments à cordes (la mineur).....	132.

ARRANGEMENTS.

113

	Op.
Fugue (ré majeur).....	137.
Marche d'Alexandre (fa).....	»
6 pièces (menuets, arrangement).....	»
3 quatuors originaux (posthumes).....	»
Rondino pour harmonie.....	»
Allemande.....	»
Marche triomphale.....	»
Marche triomphale du roi Étienne.....	»
12 variations (thème de Hændel) pour piano et violoncelle.	»
7 variations (thème de Mozart).....	»
12 variations (thème de Mozart).....	»
12 variations (thème de Waldstein).....	»



ENSEMBLE ET RAPPROCHEMENT

DES

CATALOGUES DE HAYDN, MOZART, BEETHOVEN.

Ces trois catalogues réunis donnent comme total d'œuvres originales :

EN SONATES, TRIOS, QUATUORS, ETC.

- Haydn.* 28 sonates, dont 25 pour piano, violon et basse, et 3 pour piano, flûte et basse.
- Mozart.* 21 sonatines, 22 sonates, et 2 airs variés pour piano et violon.
7 trios pour piano, violon et basse.
1 trio pour piano, clarinette ou violon et alto.
2 quatuors pour piano, violon, alto et violoncelle.
1 quintetto pour piano, clarinette, hautbois, cor et basson (arrangé aussi en quatuor).
- Beethoven.* 10 sonates et un rondo avec accompagnement de violon.
1 sonate pour piano et cor.
5 sonates pour piano et violoncelle.
3 airs variés pour piano et violon ou violoncelle.
7 trios pour piano, violon et violoncelle.
1 trio pour piano, clarinette ou violon et violoncelle.
1 quintetto pour piano, clarinette, hautbois, cor et basson (arrangé en quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle).

En tout 112 œuvres, dont 21 sonatines, 66 sonates en duo, 17 trios, 2 quatuors, 2 quintetti, 5 airs variés.

Parmi ces morceaux avec accompagnements ou concertants, le rôle des *instruments à vent* est, comme on le voit, bien restreint, et l'on peut s'étonner autant que regretter de n'avoir à signaler que les œuvres suivantes dans un genre qui aurait amené tant de variété.

EN CONCERTOS.

- Haydn.* 2 concertos pour piano et petit orchestre.
Mozart. 30 concertos pour piano et orchestre.
Beethoven. 7 concertos pour piano et orchestre.

EN MUSIQUE A 4 MAINS.

- Mozart.* 11 sonates et fantaisies.
Beethoven. 1 sonate facile, 3 grandes marches, variations sur des thèmes allemands.



CATALOGUE

COMPLÉMENTAIRE.

COUPERIN (François), né à Paris en 1668, mort en 1733.

Surnommé *le Grand* à cause de son talent exceptionnel d'organiste, il est le représentant d'une famille de musiciens du même nom, illustre en France, comme les Bach en Allemagne et à la même époque. C'est le seul de ce nom qui ait écrit pour le clavecin accompagné.

Petit *Duo* pour clavecin et violon.

Troisième livre de *Pièces de clavecin*, à la suite duquel il y a quatre concerts à l'usage de toutes sortes d'instruments. (*Paris, 1722, in-folio.*)

HÆNDEL (Georges-Frédéric), né à Halle en 1685, mort à Londres en 1759.

Hændel est l'une des plus grandes figures de l'art ancien

et y occupe le rang le plus élevé par ses opéras et ses oratorios dont les airs et les chœurs sont d'une incomparable beauté. Le caractère de son génie peut se résumer par : simplicité dans la science, grandeur et charme dans l'idée. Malgré l'immense quantité d'œuvres de ce maître, notre part y est bien petite. Dans les concertos que nous allons citer, il faut mentionner le 4^e en *fa*.

6 *Concertos* pour harpsicord ou orgue composés par Hændel.

12 grands *Concertos* pour quatre violons, deux violes, violoncelle et basse continue pour le clavecin.

RAMEAU, né à Dijon en 1685, mort à Paris en 1764.

Successeur de *Lulli* et prédécesseur de *Gluck*, Rameau tient une grande place dans l'art de la musique comme compositeur par ses opéras, comme théoricien par ses travaux scientifiques; les pièces que nous indiquons sont du temps de ses plus beaux ouvrages, tels que : *Hippolyte et Aricie*, *Castor et Pollux*, *Dardanus*.

Pièces de clavecin en concerts (5) avec un violon ou une flûte et une viole ou un deuxième violon. (*Paris*, Leclerc, 1741, in-folio.)

Ces pièces ont été regravées dans ces dernières années par les soins de M. Tellefsen. Elles portent toutes un titre ou un nom : la Livry, la Coulicam, le Vezinet, etc.

3 *Concertos* pour clavecin, violon et basse de viole. (*Paris*, Leclerc, 1741, in-folio, gravés aussi à Londres.)

BACH (Jean-Sébastien), né à Eisenach le 12 mars 1685, mort le 30 juillet 1750.

L'œuvre de ce maître, le plus grand maître de l'art allemand, est immense dans tous les genres de compositions : oratorios,

messes, motets, drames, concertos pour un ou plusieurs clavecins, musique d'orgue, préludes, fugues, etc., etc. Nous donnons plus loin les morceaux avec accompagnement, ou morceaux d'ensemble qui rentrent dans notre programme. Créateur dans un ordre d'idées sublimes desquelles la science la plus profonde n'exclut ni la grâce ni la tendresse, son art est resté un secret pour les plus habiles. C'est en entendant un motet de S. Bach que Mozart disait, lorsqu'il passa à Leipzig en 1788, « Grâce au ciel, voici du nouveau et j'apprends quelque chose. »

Sonates. (D'après la nouvelle édition de Breitkopf et Härtel.)

3 sonates pour clavecin et flûte.

6 sonates pour clavecin et violon (gravées par Richault, Paris).

Suite pour clavecin et violon.

3 sonates pour clavecin et viola da gamba.

1 sonate (en si mineur), sous le nom de trio pour clavecin et violon, qui n'est pas celle qu'on trouve dans le recueil des 6 sonates pour ces instruments. Le manuscrit original était chez Ph.-Em. Bach.

Sonate (mi majeur) pour clavecin et flûte.

Trio (si mineur) pour deux flûtes et clavecin.

Concertos. — 8 concertos pour clavecin, avec quatuor, publiés à Leipzig; avec flûte ou violon obligé, quatuor et contre-basse; avec flûte et violon concertants, 2 violons, alto et violoncelle et contre-basse.

» pour deux clavecins : en sol, en ut, avec deux violons, alto et basse, liv. 12 et 13.

» pour trois claviers, en ré, avec deux violons, alto et basse, liv. 2.

» pour trois claviers, en ut, avec deux violons, alto et basse, liv. 14.

» pour trois claviers, en fa, quatuor et deux flûtes concertantes, liv. 16.

» pour trois claviers, en sol mineur, avec quatuor et contre-basse, liv. 17.

» pour quatre claviers concertants, et quatuor.

Nous nommons, dans la descendance de Jean-Sébastien, ceux

de ses fils qui ont écrit pour la musique accompagnée et la musique d'ensemble.

BACH (Guillaume-Friedmann), fils aîné de Jean-Sébastien, né à Weimar en 1710, mort en 1784.

Élève de son père et maître habile même à côté de lui, Friedmann a écrit pour clavecin accompagné et musique d'ensemble :

Sonates. 2 avec accompagnement de violon, op. 2, Amsterdam, Hummel.

2 pour deux clavecins concertants, non gravées.

Concerto pour deux clavecins, fa majeur.

BACH (Charles-Philippe-Emmanuel), deuxième fils de Jean-Sébastien, né à Weimar, 14 mars 1714, mort à Hambourg en 1788.

Élève de son père comme son frère aîné, Emmanuel peut être compté parmi les novateurs dans l'art et a droit à une place toute particulière, comme ayant trouvé la forme de la sonate qui a servi à exprimer de la manière la plus rationnelle tant de pensées de génie; nous avons dit ailleurs que Haydn s'était le premier inspiré de cette forme, et c'est au sujet des sonates d'Emmanuel Bach qu'il disait : « Je ne bougeais pas du clavecin sans les avoir jouées toutes d'un bout à l'autre; celui qui me connaît à fond trouvera que j'ai de grandes obligations à Emmanuel, que j'ai saisi son style et que je l'ai étudié avec soin; cet auteur m'en fit jadis compliment. » Cependant, habitué qu'on était en Allemagne au style savant et spéculatif, cette musique, par comparaison gracieuse et légère, qui abandonnait

le genre fugué pour la mélodie, fut peu comprise de son temps; maintenant, elle semble trop concise vis-à-vis des développements et de la variété du style moderne. Emmanuel était au service du grand Frédéric, et c'est à sa prière que son père, le grand Sébastien, vint à Potsdam, et joua devant le roi, qui depuis longtemps désirait le connaître et l'entendre.

Des nombreuses œuvres de Ph.-Em. Bach on a publié :

Sonates. 3 avec accompagnement de plusieurs instruments.

Sonatinas. 3 avec accompagnement de plusieurs instruments.

Sonates. 6 pour clavecin, violon et violoncelle, Berlin, 1776.

3 pour clavecin, violon et violoncelle, Leipzig, 1776.

4 pour clavecin, violon et violoncelle, Leipzig, 1777.

Concertos. 52 avec orchestre.

On a de lui, mais ne rentrant pas dans notre catalogue, 30 sonates pour clavecin seul, *dédiées aux connaisseurs.*

BACH (Jean-Chrétien), onzième fils de Jean-Sébastien, né à Leipzig en 1735, mort en 1782.

Il n'avait que quinze ans à la mort de son père et il dut finir son éducation musicale avec son frère Emmanuel; mais c'est en Italie, à Milan où il s'était fixé, que son talent se développa en se tournant vers la carrière dramatique. De nombreux opéras, écrits dans le style italien, facile et mélodieux, et les nombreuses pièces en trios et concertos, mentionnés ci-dessous, prouvent sa fécondité et le charme qui s'attachait à son nom et à ses œuvres; aussi furent-elles plus répandues de son temps et eurent-elles plus de vogue que celles de ses maîtres, le grand Sébastien son père, et son frère Emmanuel. Il mourut en Angleterre où il s'était fixé. Mozart en parle ainsi à son père dans une lettre datée de Vienne, 10 avril 1782 : « Vous

savez probablement que Bach, l'Anglais, est mort, c'est une perte pour le monde musical. »

Trios ou sonates. 33 pour clavecin, violon et basse.

Quintetti. 2 pour piano, flûte, hautbois, alto et violoncelle.

Quatuor. 1 pour piano, deux violons et basse.

Concertos. 18 avec accompagnements.

Rappelons encore, avant de quitter ce grand nom de Bach, deux descendants de la famille.

Le premier, BACH (Jean-Ernest), né en 1722, mort en 1791, qui a écrit :

Sonates. 3 pour clavecin avec violon.

2 pour clavecin avec violon.

L'autre, BACH (Guillaume), petit-fils de Jean-Sébastien, né en 1754, mort en 1846 à quatre-vingt-douze ans, dont on a :

Sonates. 6 pour clavecin avec accompagnement de violon, Berlin, 1788.

3 pour clavecin, op. 2, avec accompagnement de violon, Berlin, 1790.

BOCCHERINI (Luigi), né à Lucques, le 14 janvier 1740, mort à Madrid, le 28 mai 1805.

C'est en Espagne qu'il a passé sa vie (de 29 à 65 ans), attaché à la musique particulière des rois Charles III et Charles IV. C'est là qu'il a écrit tant d'œuvres pleines d'inspiration et d'originalité : mélange heureux de la grâce italienne et du caractère espagnol, elles sont presque toutes pour instruments à cordes, à commencer par ses célèbres quintetti à deux

violoncelles. Son catalogue ne fournit malheureusement que peu de chose à notre bibliothèque.

Les six sonates pour piano et violon, négligées pendant de longues années par la difficulté qu'on avait de les retrouver dans le commerce, ont été regravées¹; elles prennent place aujourd'hui parmi les œuvres les plus goûtées : type parfait de la sonate *avec accompagnement*, le violon y est traité avec un intérêt particulier, le style tantôt vif, tendre ou ingénieux et tantôt grandiose leur donne une grande variété. Certaines batteries prolongées et persistantes se retrouvent dans plusieurs morceaux et laissent au chant toute sa liberté, charmant effet qui appartient bien au maître.

Les mêmes conditions se remarquent dans les *quintetti pour piano* et leur donnent, jointes à la sonorité et la diversité de timbres des cinq instruments, un certain air de fête qui rappelle les sérénades espagnoles.

Sonate. 6 di cembalo e violino obligato, dedicate a madama Brillon de Jouy, op. 5, 1768, Paris, Vénier.

Quintetti. 6 pour piano, deux violons, alto et basse, 1797, op. 56.

6 spécialement composés pour le piano-forte avec accompagnement de deux violons, alto et violoncelle (œuvre posthume); dédiés à madame la duchesse de Berry et primitivement à la nation française sous le patronage de Lucien Bonaparte.

De nombreux arrangements, publiés, par conséquent, sans numéros d'ordre, tirés de ses quintetti d'instruments à cordes, ont paru sous la forme de sonates en trio; nous citons les suivants comme plus faciles à se procurer.

Sonates. 3 pour piano, violon et violoncelle, tirées des nouveaux

¹ Chez madame Launer (maison Girod).

quintetti de Boccherini par Ignace Pleyel. Ce sont les quintettes 45, 55 et 64 de la collection Janet et Cotelte.

Sonates. Une seconde suite qui n'a pas été complétée ne contient que le n° 55 de la même collection.

3 sonates pour piano, violon et alto, tirées des nouveaux manuscrits de Boccherini par Herold père, op. 11. Elles sont arrangées d'après les n° 44, 50 et 63 de la même collection.

Quintetto en ré mineur, arrangé en trio pour piano, violon et basse, par le marquis de Louvois, Paris, Schlessinger.

Quintetto en sol mineur, même arrangement.

PLEYEL (Ignace), né à Ruppersthal, près Vienne, en 1757, mort en 1831.

Voici le premier exemple de la filiation, comme descendance, que nous avons dit exister entre les trois maîtres réunis à part, et ceux-ci. A quinze ans, Pleyel était reçu par Haydn comme élève et pensionnaire, et c'est à cette grande école qu'il apprit son art. Il est peu de compositeurs dont les œuvres aient eu autant de vogue. Des mélodies agréables, des traits faciles mais en même temps brillants pour l'exécutant, une musique naturelle et gracieuse, expliquent cette sympathie qui aurait cependant bien droit d'étonner aujourd'hui, puisque cela se passait en présence des chefs-d'œuvre de Haydn et de Mozart déjà connus et auxquels Pleyel était préféré. Cependant, c'est à peine si l'on joue aujourd'hui un seul des nombreux morceaux dont nous donnons ci-dessous le catalogue. Soixante-dix-sept duos et trios prouvent sa fécondité rien que dans le genre qui nous occupe. Néanmoins la plupart sont plutôt des sonates accompagnées, dans lesquelles le violon est indiqué *ad libitum*, que des morceaux concertants. Parmi ces sonates, celle en mi mineur, 5^e de l'œuvre 15, est fort à remarquer.

- Sonates en duo.* Grande sonate avec violon (*ad libitum*), op. 7.
 12 petites pièces faciles avec violon (*ad libitum*), op. 18.
 6 rondos avec violon (*ad libitum*), op. 19.
 15 sonates très-faciles avec violon (*ad libitum*), op. 23, 40, 45, 46.
 18 sonates progressives, op. 48, 59.
 6 rondos, 3 sonates, sonate en si.
 2^e livre de l'œuvre 14, mi mineur, avec violon.
- Trios* pour piano, violon ou flûte et violoncelle.
 12 trios, op. 1, 12, 15, 24.
 3 trios, op. 29, 36, 45.
 7 quatuors arrangés en trios.
 6 sonates.
 2 grandes sonates.
- Concertos.* 2 pour piano (Vienne, Offenbach).

CLEMENTI (Muzio), né à Rome en 1752, mort à Londres en 1832.

Contemporain de Mozart, de Haydn et des grands artistes dont nous parlons, Clementi peut être regardé comme leur descendant. Compositeur excellent, il fondait cependant à la fois l'école des pianistes; c'était encore de la musique, mais c'était déjà du piano, belle école qui a tout l'attrait de la proportion. Le sentiment général chez Clementi est fort, vif et spirituel, les détails sont savants, et, si certaine poésie s'y trouvait plus souvent, on pourrait le mettre en première ligne. C'était l'opinion de Beethoven qui ne voulut pas d'autre musique pour l'éducation de son neveu. Mozart parle, cependant, de manière à étonner au sujet d'une sorte de lutte que l'empereur Joseph, très-admirateur de leur talent, avait fait naître entre lui et Clementi en les faisant jouer dans la même soirée à la cour, dangereuse provocation, dont la faute revient, seule, à l'imprudente curiosité du noble auditeur.

- Sonates en trio.* 3 pour piano avec violon ou flûte et violoncelle, op. 21.
 6 pour piano avec violon ou flûte et violoncelle, op. 22, 23.
 Id., op. 31.
 Id., pour piano avec violon ou flûte et violoncelle, op. 33.
 3 pour piano avec violon ou flûte et violoncelle, op. 36.
 3 pour piano, avec violon et basse, op. 37.
 6 pour piano avec violon ou flûte et violoncelle.
- Variations* (Gott erhalte Franz den Kaiser).

DUSSECK (Ladislas), né en 1761, mort en 1812.

Comme Clementi, Dusseck se rattache à la belle école allemande par son maître Emmanuel Bach; si ses compositions, qui correspondaient à la nature de son jeu lié et expressif, sont plutôt agréables que fortes, elles sont aussi plus tendres et plus chantantes. Breitkopf a réuni en collection ses œuvres qui fournissent à notre catalogue :

Duos pour piano avec accompagnement de violon (ad libitum).

- | | | |
|---|---------|--------------------------------|
| 14 sonates | id..... | op. 4, 5, 8, 12, 13. |
| 3 sonatines | id..... | op. 14. |
| 22 sonates | id..... | op. 16, 17, 18, 28, 30. |
| Grande sonate | id..... | op. 36. |
| 6 sonatines faciles | id..... | op. 46. |
| Notturmo concertant avec cor..... | | op. 68. |
| 23 sonates | id..... | op. 69, cah. 2, id. 4, id. 12. |
| Duetтино pour piano et flûte..... | | |
| <i>Trios.</i> Sonate avec violon et violoncelle.. | | op. 21. |
| 3 sonates (plus concertantes)..... | | op. 24. |
| 11 sonates | id..... | op. 25, 29, 31, 34, 65. |
| <i>Quatuor</i> | | op. 56. |
| Quintetto pour piano, violon, alto,
violoncelle et contre-basse..... | | op. 41. |

CRAMER (John), né en 1771, mort en 1858.

Cramer fait aussi partie du faisceau des pianistes-composi-

teurs. Connus surtout par ses célèbres études, il a cependant écrit un grand nombre d'œuvres pour la musique accompagnée, dont nous extrayons :

<i>Sonates.</i> 3 avec accompagnement de violon (<i>ad libitum</i>).....	op. 4.
2 id. ou flûte.....	op. 31.
Id. avec violon et violoncelle.....	op. 29.
3 sonates id. faciles.....	op. 24.
<i>Quatuor</i> en mi bémol.....	op. 35.
<i>Quintetto</i> pour piano, violon, alto, violoncelle et basse.....	op. 60.
Id.....	op. 69.
<i>Concertos</i>	»

HUMMEL, né à Presbourg en 1778, mort en 1837.

Ici, le lien avec nos trois maîtres se resserre encore plus étroitement ; car c'est à Mozart que Hummel enfant fut confié, comme Pleyel le fut à Haydn ; c'est à cette source précieuse qu'il a pu acquérir son double talent de compositeur et de pianiste. Aussi, après avoir été ainsi que son maître, d'abord enfant célèbre, est-il resté grand exécutant, improvisateur excellent, réunissant toutes les qualités de l'artiste hors ligne. Ses compositions sont encore aujourd'hui très-appréciées et tiennent une place honorable dans la bonne musique classique.

<i>Duos.</i> 3 sonates avec violon.....	op. 3, 5.
Variations.....	op. 14.
Duo avec alto.....	op. 19.
Duo avec flûte.....	op. 28.
Sonate pour piano et violon.....	op. 50.
Duo avec violoncelle.....	op. 54.
Rondo brillant en la.....	op. 56.
Duo avec flûte.....	op. 64.
Sonate avec violoncelle.....	op. 104.
Variations.....	op. 115.
Rondo villageois avec violon, <i>ad libitum</i>	op. 122.

<i>Trios.</i> 2 sonates avec flûte (ou violon) et violoncelle.	op. 2.
3 trios.	op. 12, 22, 35.
Sérénade n° 2.	op. 66.
Adagio, variations, rondo.	op. 78.
Grand trio concertant.	op. 83.
Grand trio concertant.	op. 93 et 96.
Grande sérénade pour piano, violon, guitare, clarinette ou flûte et basse.	op. 63.
Grande sérénade n° 2.	op. 66.
<i>Grand quintetto</i> avec quatuor et contre-basse.	op. 87.
<i>Grand septuor</i> en ré mineur, pour piano, flûte, hautbois, cor, alto, violoncelle et contre-basse.	op. 74.
<i>Le même en quintetto.</i>	»
<i>Grand septuor</i> militaire pour piano, flûte, violon, clarinette, trompette et basse.	op. 114.
Le même en quintette pour instruments à cordes.	
Thème.	op. 115.
Rondo.	op. 116.
<i>Concertos.</i> Grand concerto avec quatuor.	op. 34.
Grand concerto.	op. 85.
Grand concerto.	op. 89.
Les Adieux, grand concerto avec quatuor.	op. 110.
Grand concerto.	op. 113.
Dernier concerto posthume (en fa).	

RIES (Ferdinand), né en 1784, mort en 1838.

Après l'élève de *Haydn* et celui de *Mozart* vient l'élève de *Beethoven*: Ferdinand Ries, le seul, avec l'archiduc Rodolphe, à qui le maître ait permis de porter ce nom enviable. Son œuvre est très-nombreuse, particulièrement en ce qui nous regarde.

Duos pour piano et violon, op. 3, 8, 10, 16, 18, 19, 20, 21, 29, 30, 38, 45, 69, 71, 76, 81, 83, 86, 87, 169.
 Grande sonate pour piano et cor, op. 5.
 Grande sonate pour piano et violoncelle, op. 125.

Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 2, 28, 35, 63, 143, Leipzig, Bonn, Vienne.

Quatuors pour piano, violon, alto et basse, op. 13, 17, 129, Leipzig, Bonn, Vienne.

Quintetto pour piano, violon, alto, violoncelle et contre-basse, op. 74.

Grand sextuor pour piano, deux violons, alto, violoncelle et contre-basse, op. 100.

Grand septuor pour piano, deux violons, violoncelle, clarinette, deux cors et contre-basse, op. 25.

Ottetto pour piano, violon, alto, clarinette, cor, basson, violoncelle et contre-basse, op. 128.

Concertos de piano, op. 24, 42, 55, 115, 120 (Pastoral), 123, 132 (les Adieux) 151, 177.

Aux noms des maîtres, satellites de nos grandes planètes, peuvent se joindre comme ayant marqué parmi les pianistes-compositeurs du même temps.

RASETTI, né en 1754, mort en 1799.

Ses trios ont eu une grande vogue au commencement du siècle.

6 *sonates* pour piano et violon, op. 1.

Trios pour piano, violon et violoncelle, op. 12, 3 id. op. 13.

Concerto arabe pour piano et orchestre.

STEIBELT, né en 1764, mort en 1823.

Artiste d'instinct, exécutant brillant, il eut, à Vienne, l'honneur d'être mis en concurrence avec Beethoven dans une soirée chez le comte de Fries. On ajoute qu'il n'attendit pas pour disparaître la fin de l'improvisation du maître; c'est la deuxième

représentation de ce que nous racontons plus haut entre Clementi et Mozart.

Sonates pour piano et violon, op. 1, 2, 4, 11, 26, 27, 30, 35, 37, 39, 40, 41, 42, faciles; 68, 70, 71, 73, 74, 79, 80, 81, 83 grandes.

Trios pour piano, flûte, violoncelle, op. 31.

Id. avec violon et violoncelle, op. 33, 37, 48, 61.

L'Enfant chéri des dames, variations avec violon et violoncelle, op. 32.

Quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 51.

Quintetti pour piano, deux violons, alto et basse, op. 28.

Concertos n^{os} 1, 2, 3 l'Orage, op. 35, 4, 5, 6 Militaire.

Ce n'est pas seulement aux pianistes-compositeurs que nous devons rapporter les œuvres que renferme notre catalogue complémentaire. Nous avons à prendre aussi parmi les violonistes-compositeurs et à parler de deux auteurs qui ont écrit de nombreuses œuvres fort estimées et honorées en Allemagne. D'abord, en premier à tous titres :

SPOHR (1784).

Célèbre par ses octuors pour instruments à cordes et l'un des premiers dans cette école allemande forte et raisonnée qui tire sa valeur et son agrément de l'imitation cherchée des grands maîtres.

5 *duos* pour piano, violon ou violoncelle, id. pour harpe et violon.

5 *trios* pour piano, violon et violoncelle.

1 *quintetto* pour piano, flûte, clarinette, cor et basson; id. pour piano, deux violons, alto et violoncelle.

1 *septuor* pour piano, violon, violoncelle, flûte, clarinette, cor et basson.

En second et à des titres différents :

MAYSEDER (1789).

• Les trios de Mayseder ont été fort à la mode. C'est une musique plutôt brillante et facile à écouter que sérieuse.

<i>Duos</i> pour piano et violon.....	»
Grande sonate concertante.....	op. 13 (en mi bémol).
Sonates.....	op. 16 et 42.
Grand duo.....	op. 60.
<i>Trio</i> pour piano, violon et violoncelle (1 ^{er}).....	op. 34 (en si bémol).
2 ^e	op. 41 (en la bémol).

Puis viennent plus près de nous deux habiles exécutants auteurs d'œuvres intéressantes :

MOSCHELÈS (1794).

Ce pianiste-compositeur procède de l'école classique par Denis Weber, son maître ; nous avons de lui :

<i>Duos</i> pour piano et divers instruments.....	op. 34, 37, 44, 63, 78, 79, 82.
<i>Trios</i> pour piano, violon et violoncelle.....	op. 46, 17, 84.
<i>Sextuor</i> pour piano, violon, flûte, deux cors et violoncelle.....	op. 35.
<i>Sextuors</i> pour piano, violon, flûte, deux cors et violoncelle.....	op. 42.
Grand rondo brillant.....	op. 43.
<i>Grand septuor</i> pour piano, violon, alto, clari- nette, cor, violoncelle et contre-basse.	op. 88.
Pièces à 4 mains.....	op. 30, 31, 32, 33, 47.
<i>Concertos</i> . Concerto de société.....	op. 45 avec quatuor.
Id. Concerte avec orchestre.....	op. 56, 58, 64, 87, 90 (fan- tastique), 93.
Divers morceaux d'ensemble sous d'au- tres titres.....	op. 32, 48, 50, 69, 80, 83.

BERTINI (1792).

Celui-ci aussi tient à la même école par son frère aîné qui était élève de Clémenti et qui forma son talent. Ses compositions, quoique peu pratiquées aujourd'hui, méritent cependant d'être rappelées.

Trios pour piano, violon et violoncelle.

Quatuors. 5 sérénades.

Sextuors. 5 sextuors pour piano, deux violons, alto, violoncelle et contre-basse.

Nonetto pour piano et instruments à vent.

ONslow (Georges), né à Clermont (Puy-de-Dôme), 27 juillet 1784, mort en 1852 à Clermont.

Ce que nous disions au sujet des œuvres de Pleyel et de la vogue qu'elles avaient eue, s'applique au moins autant à celles d'Onslow; car, si le premier avait, par la faveur dont il jouissait, retardé l'apparition des chefs-d'œuvre de nos grands maîtres, on peut dire du second que, pendant de longues années, il les a fait oublier. Mais la réaction est venue; et de l'engouement on a passé à l'indifférence et à un oubli injuste. Ici, c'est plutôt de la musique de compositeur que de pianiste, intéressante par le dialogue et les recherches d'harmonie, et puisque nous ne parlons que des œuvres concertantes pour le piano, indiquons des morceaux pleins d'intérêt tels que le duo, op. 21, et les variations de la sonate, op. 15, en fa, sur le thème français « Au clair de la lune ».

Duos. 3 sonates pour piano et violon..... op. 11.

Duo concertant pour piano et violon (Au clair de la lune). op. 15.

<i>Duos.</i> 3 sonates pour piano et violoncelle ou alto.....	op. 16.
Grand duo pour piano et violon.....	op. 21.
2 duos pour piano et violon.....	op. 29.
2 duos pour piano et violon.....	op. 31.
<i>Trios</i> pour piano, violon et violoncelle.....	op. 3, 14,
20, 24, 26, 27.	
<i>Quintetto</i> pour piano, violon, alto, violoncelle et contre-basse.	op. 70.
<i>Quintetto</i> pour piano, violon, alto, violoncelle et contre-basse.	op. 76.
<i>Sextuor</i> pour piano, flûte, clarinette, cor, basson et contre-basse.	op. 77 bis.
<i>Sextuor</i> pour piano et instruments à cordes.....	op. 30
<i>Grand sextuor</i> pour piano, deux violons, alto, violoncelle et	
contre-basse.....	op. 77 bis.
<i>Sonates à 4 mains</i>	op. 7, 22.

WEBER (Carl, Marie de), né à Eutin dans le Holstein, en 1786, mort à Londres en 1826.

Weber se rattache à nos maîtres par *Michel Haydn* dont il avait pris des leçons. Cependant, on relie difficilement ces deux esprits de nature si différente, et l'on sent bien qu'il a puisé le talent à la source même de son génie. Weber a reproché à Meyerbeer d'avoir cédé aux influences italiennes; c'était chez lui conviction, article de foi musicale, aussi peut-on dire que de tous nos allemands modernes aucun, autant que lui, n'a gardé intact et pur de tout alliage étranger cet accent germanique qui lui donne tant d'originalité. Depuis les sonatines jusqu'au grand duo de piano avec clarinette, c'est toujours *Freischütz* ou *Oberon*. Il ne faut donc pas chercher en lui l'héritier direct des fuguistes du siècle précédent, mais bien savoir y trouver le sentiment romantique et théâtral avec une teinte chevaleresque, fantastique et du moyen âge. Le piano y est traité, comme la composition, de manière à donner de l'importance à l'exécutant, l'habileté y trouve son compte, la difficulté y est brillante; c'est, plus que

chez Mozart et Beethoven, de la *musique de pianiste*, mais c'est aussi à la fois de la musique d'artiste par la poésie et l'expression triste et passionnée qui y est empreinte. Si l'ensemble de son œuvre est, pour nous, peu considérable, chaque morceau y tient sa place.

- Duos.* 6 sonates progressives pour piano et violon. . . . op. 10 (en 2 livres).
 Grande polonaise avec violon, arrangement. . . . »
 Abou Hassan avec violon ou flûte, arrangement. . . . »
 Grand duo concertant avec clarinette. op. 48.
Trio pour piano, violon et violoncelle. op. 63.
 Variations (thème de Samori) avec violon et violoncelle. op. 63.
Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle. op. 5.
Concertos pour piano et orchestre, en ut. op. 11 (en ut).
 En mi bémol. op. 32.
 Concert-Stück. op. 79.

SCHUBERT (François), né le 31 janvier 1797, mort en 1828.

Citer Schubert, c'est faire penser tout de suite aux célèbres ballades, à ces œuvres tout originales et de sentiment qui tiennent une si grande place dans sa gloire d'artiste. Sa musique instrumentale n'a pas cette importance, et, si elle n'a pas la verve accentuée de celle de Weber, elle a pour elle cette couleur rêveuse et tendre qui la fait aimer et reconnaître. C'est encore ici l'accent allemand primitif.

- Duos.* 3 sonatines pour piano et violon. op. 139.
 2 nocturnes pour piano et violon. op. 7.
 Valses pour piano et violon. op.
Trios, 1^{er} pour piano, violon et violoncelle (en si bémol). op. 99.
Grand trio pour piano, violon et violoncelle (en mi bémol). op. 100.
Grand quintetto pour piano, violon, alto, violoncelle et basse. op. 114.

MENDELSSOHN-BARTHOLDY (Félix), né le 5 février 1809, mort le 4 novembre 1847.

Comme Mozart et Beethoven, Mendelssohn était déjà exécutant et compositeur à huit ans, et, de même qu'eux, il a tenu tout ce que faisait espérer son étonnante précocité. Avec lui, nous rentrons dans l'ordre d'idées des grands maîtres du dix-septième siècle, en remontant à Bach et Hændel qu'il connaissait et pratiquait dès son enfance. Non que sa musique instrumentale ait rien, au premier aspect de la sévérité et du caractère intime de ces premiers grands docteurs de l'art; mais on sent bien, après examen, qu'elle en procède par le fond.

Comme emploi de l'instrument, Mendelssohn représente le piano moderne avec tous les effets puissants et variés que peut réaliser l'instrument-orchestre. Il faut bien, parfois, accepter la quantité, intéressante néanmoins, faute de la simplicité et de la netteté du trait et du contour. Rien, par exemple ici, de ce que dans nos maîtres on appelle *naïveté*; mais, si la science y est compliquée, c'est au profit de cette variété et de cette richesse de couleur, de cette délicatesse de nuances et de cette habile subdivision de teintes qui donnent à sa musique un si grand intérêt d'audition et tant de charme de nouveauté. Ce qui, avant lui, était un défaut, l'agitation, est devenu, par lui, une heureuse acquisition dans le domaine de l'art. *L'agitato mineur*, *l'appassionato*, c'est son originalité et sa création.

Le catalogue de sa musique avec accompagnement nous donne :

- Duos.* Sonate pour piano et violon (fa mineur)..... op. 4.
 Variations concertantes pour piano et violoncelle (ré majeur)..... op. 17.
 Sonate pour piano et violoncelle (si bémol)..... op. 45.
 Id. pour piano et violoncelle (ré majeur)..... op. 58

<i>Duos.</i> 6 Lieder avec violoncelle.....	op. 62.
6 Lieder avec violoncelle.....	op. 67.
6 Lieder avec violoncelle.....	op. 85.
<i>Trios</i> pour piano, violon et violoncelle, 1 ^{er} (ré mineur).....	op. 49.
2 ^e (ut mineur).....	op. 66.
Trio d'après le quatuor.....	op. 12.
<i>Quatuors</i> pour piano, violon, alto et violoncelle, 1 ^{er} (ut mineur).	op. 1.
2 ^e (fa mineur).....	op. 2.
3 ^e (si mineur).....	op. 3.
<i>Piano à 4 mains.</i> Andante et variation (si bémol).....	op. 83.
Allegro brillant (la majeur).....	op. 92.
<i>Concertos</i> pour piano et orchestre, 1 ^{er} (sol mineur).....	op. 25.
2 ^e concerto pour piano et orchestre (ré mineur).....	op. 40.
Capriccio brillant pour piano et orchestre (si mineur)...	op. 22.
Rondo brillant pour piano et orchestre (mi bémol).....	op. 29.
Sérénade et allegro giocoso pour piano et orchestre (si mineur et ré).....	op. 43.

SCHUMANN (Robert), 1810, né à Zwickau, en Saxe, mort en 1856.

Ici l'appréciation s'arrête, hésite et craint de se prononcer, tant les jugements sur ce maître sont encore divers et passionnés. L'un regrette de quitter les cimes pures de l'art ancien pour la région des abîmes et des brouillards; l'autre, au contraire, a foi dans cette nouvelle aurore et y voit toute une rénovation musicale. Cependant la touchante et tendre sonate en la mineur et son poétique scherzo, le quintetto en mi bémol, les trios, sont là, qui, tous et chacun, qu'on aime ou qu'on repousse la forme, n'en expriment pas moins des idées et des sentiments dans une langue souvent obscure et compliquée, mais souvent aussi traversée des rayons d'une lumière douce dont le mystère est plein de charme. L'idée adoptée, on ne la voudrait pas dite autrement; c'est encore l'allemand pur, mais

seul, et l'allemand sans famille, méconnaissant ses ancêtres et leurs titres de noblesse au profit d'idées nouvelles et indéfinies. Choisissons d'abord dans les œuvres ci-dessous indiquées, laissant au temps à éclairer la route.

- Duos.* Adagio et allegro pour piano et cor ou violon ou violoncelle. op. 70.
 Morceaux de fantaisie pour piano et clarinette, arrangement pour violon ou violoncelle..... op. 73.
 Sonate pour piano et violon..... op. 105.
 Sonate pour piano et violon..... op. 121.
 5 pièces pour piano et violoncelle ou violon..... op. 102.
 5 pièces pour piano et alto..... op. 113.
 4 pièces, id..... op. 99.
 3 romances pour piano et hautbois ou violon..... »
- Trios.* Fantaisie en trio pour piano, violon et violoncelle..... op. 88.
 Trios pour piano, violon et violoncelle..... op. 63, 80, 110.
- Quatuor* pour piano, violon, alto et basse..... op. 47.
Quintetto pour piano et quatuor..... op. 44.
- A 4 mains.* Reflet d'Orient..... op. 66.
 12 pièces..... op. 85.
 Scène de bal..... op. 109.
 Bal d'enfants..... op. 130.

CHOPIN (Frédéric-François), né à Zelazowa-Wola, près Varsovie, 1810, mort à Paris en 1849.

Certainement c'est aux grands maîtres allemands dont il était l'ardent admirateur que se rattache particulièrement Chopin, mais c'est par dessus tout comme créateur du genre qu'il personnifie, comme type isolé, dégagé de tous liens d'école, qu'il faut l'envisager pour le comprendre et bien traduire cette originalité, cette sensibilité exquise qui le distingue entre ses contemporains. Que ne peut-on raconter ici la puissance mystérieuse de cette exécution vive et passionnée, mais avant

tout rêveuse et tendre comme l'écho de la patrie absente, et à laquelle ne correspondait rien de la règle commune !

<i>Duos.</i> Sonate avec violoncelle.....	op. 65.
Polonaise brillante.....	op. 3.
<i>Trio</i> pour piano, violon et violoncelle.....	op. 8.
1 ^{er} concerto pour piano et orchestre.....	op. 11.
2 ^e concerto pour piano et orchestre.....	op. 21.

AUTEURS VIVANTS.

AUBER, né à Caen en 1782.

Ce maître, que ses œuvres dramatiques ont rendu si célèbre, se rattache à notre catalogue par un *trio* pour piano, violon et violoncelle. Quoique une des premières œuvres du maître, ce trio est digne de sa plume spirituelle et habile, et fait regretter vivement que ce soit le seul ouvrage écrit par lui pour le genre dont nous nous occupons. Le premier morceau est tout le portrait de l'auteur et de son gracieux génie.

Trio pour piano, violon et violoncelle.

REBER (Napoléon-Henri), né à Mulhouse, 21 octobre 1807.

L'œuvre de Reber peut être envisagée comme faisant exception dans la musique moderne; sa pensée et son style se reconnaissent facilement. Dès son premier trio, se joint à l'idée simple et naïve qui lui est propre une facture forte et originale. Le sentiment de sa musique est sérieux, noble et expres-

sif, souvent rehaussé par la gaieté et le rythme de la valse allemande. Les qualités si rares que révèlent ses opéras et ses romances se retrouvent dans ses pièces avec accompagnement, op. 11 et 15, et dans les trois trios, op. 12, 16 et 25. L'op. 16, dédié à la comtesse Branicka, est le plus important pour le piano. — Neuf pièces pour piano et violon, très-concertantes et parfois solo pour ce dernier, et un quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, forment, jusqu'à ce jour un ensemble où se trouve réuni ce qui fait à la fois le charme et l'agrément pour le présent et la durée pour l'avenir.

<i>Duos.</i> 6 valse pour piano et violoncelle ou violon.....	op. 9.
6 pièces pour piano et violon.....	op. 11.
6 pièces en 3 livres. id.....	op. 15.
9 pièces en 4 livres.....	op. 27.
<i>Trios</i> pour piano, violon et violoncelle, 1 ^{er} (la mineur).....	op. 8.
2 ^e (mi bémol).....	op. 12.
3 ^e (sol mineur).....	op. 16.
Sérénade pour piano, violon et violoncelle (ré majeur)...	op. 25.
Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle (fa mineur).	op. 29.

HILLER (Ferdinand), né à Francfort-sur-le-Main, 24 octobre 1811.

Hiller continue, comme élève de Hummel, la savante école des pianistes-compositeurs allemands. Son style procède à la fois des maîtres fuguistes dont il est un des plus habiles interprètes, et du genre moderne que, faute d'une meilleure expression, on pourrait nommer l'école romantique. On doit regretter que ses nombreuses compositions ne soient pas plus connues et pratiquées en France.

<i>Duos.</i> Duo concertant pour piano et violon.....	op. 2.
Second duo pour piano et violon.....	op. 28.

<i>Trios.</i> 1 ^{er} pour piano, violon et violoncelle (si bémol).....	op. 6.
2 ^e	op. 7.
3 ^e	op. 8.
4 ^e	op. 64.

DAVID (Félicien), né à Cadenet (Vaucluse), le 8 mars 1810.

Les conditions particulières et originales, qui font la valeur des compositions de *Félicien David*, caractérisent également les œuvres trop peu nombreuses encore que nous indiquons dans notre catalogue : une manière d'écrire et de présenter l'idée, simple et naturelle, dans une couleur générale de rêverie et de contemplation dont il semble avoir indiqué lui-même le caractère, en donnant à une de ses œuvres le titre de : *Brisés d'Orient*.

Duos. Deux mélodies pour violoncelle et piano.

Trios. Trois trios pour piano, violon et violoncelle (mi bémol, ré mineur, ut mineur).

Si nous arrêtons ici notre catalogue, ce n'est pas sans regretter d'omettre plusieurs noms qui, déjà connus et pratiqués en France et à l'étranger, le compléteraient dignement et y figureraient à son avantage. Mais nous devons obéir à la forme que nous nous sommes imposée, et qui ne peut être dépassée sans nuire à la proportion relative à garder entre les diverses parties qui composent cette Étude.



OBSERVATIONS

SUR

L'EMPLOI PROGRESSIF ET GRADUÉ DE LA BIBLIOTHÈQUE
D'ACCOMPAGNEMENT.

Nous voici arrivés à la fin de nos catalogues, et notre élève initiée à tous ces noms glorieux qui, dans la pratique, lui deviendront si chers et si familiers; chacun d'eux, complet dans son génie propre, a de quoi contenter la sympathie la plus exclusive, mais c'est quand la pensée les réunit et les compare qu'on peut mieux encore les comprendre et les apprécier.

	Né.	Mort.		Né.	Mort.		Né.	Mort.
Couperin. . .	1668	1733	Haydn.	1732	1809	Mendelssohn.	1809	1847
Rameau. . . .	1668	1764	Boccherini..	1740	1805	Chopin.	1810	1849
S. Bach.	1685	1750	Mozart.	1756	1791	Schumann..	1810	1856
Hændel.	1685	1759	Beethoven...	1770	1827			
			Weber.	1786	1826			

Comme on le voit, ce tableau embrasse, sans interruption, une période de plus d'un siècle et demi, pendant laquelle

chacun des maîtres que nous citons apporte à l'ensemble un nouvel élément de richesses, comme dans une précieuse chaîne chaque anneau vient s'ajouter à celui qui précède en lui donnant plus de force et de prix. C'est aussi là qu'on peut étudier les divers courants qui, malgré leur origine commune, se mêlent ou se divisent, souvent aussi se rejoignent, selon les changements et les retours du goût de chaque temps; car, si au fond les principes sont les mêmes, la nature d'idées et leur appropriation présentent à l'observation des différences remarquables et des caractères tranchés.

D'abord, l'ancienne école dans laquelle le style fugué joue le principal rôle; calme et sérieuse, patiente, spéculative chez les Allemands, ou chez les maîtres français tendre et légère.

Vient ensuite celle de la fin du dix-huitième siècle, dramatique et savante qui réunit à la fois la clarté, la proportion et la variété; c'est le milieu où se sont réunies toutes les lumières éparses jusque-là.

Enfin, ce qu'on peut appeler l'art moderne, école qui, sauf exception, veut à tout prix découvrir de nouveaux horizons, agitée, rêveuse et dont un des caractères particuliers est de tenir en même temps des divers styles qui l'ont précédée. La première intéresse, la seconde charme, la troisième séduit et étonne.

Le tableau chronologique que nous donnons peut être considéré comme un moyen mnémonique de classer dans l'esprit ces œuvres toutes belles ou intéressantes; mais, comme il est toujours dangereux de puiser au hasard et sans guide, nous en présentons plus loin un autre, *progressif et gradué*, qui pourra obvier à cet inconvénient et répondre aux divers degrés de l'élève. Ne blâmerait-on pas avec raison celui qui

mettrait un enfant à même toute une bibliothèque littéraire, sans conseil et sans choix? Certes, on peut tout admirer dans la nôtre; mais, pour la goûter sainement et avec profit, surtout s'il s'agit d'enseignement, il faut procéder par degrés et avec méthode.

Que, lorsque le talent est formé, on joue ce qu'indique le goût personnel et l'inspiration de chaque jour, rien de mieux; mais ici il faut agir autrement et classer toutes ces œuvres au point de vue de leur importance et de leur caractère, afin de distribuer à chaque élève la sonate qui lui convient. On peut, à la première vue, remarquer que chacun de nos maîtres dans l'ensemble de son œuvre a procédé du simple au compliqué.

Les premières sonates de Haydn et de Mozart, même celles de Beethoven, plus avancé dans le mouvement de progression général, sont beaucoup plus simples d'idées et de forme que les dernières, et l'on pourrait les diviser en petites et grandes sonates. Quelques-unes de ces premières semblent avoir été construites par leur auteur, comme un oiseau fait son nid de brins de paille et de petites plumes: même légèreté, même simplicité de matériaux, même perfection dans l'exécution; ce sont celles-là par lesquelles il faut commencer: aux faibles, les petites sonates de la jeunesse des maîtres, aux talents plus avancés les œuvres de leur maturité. Si l'on nous objecte que les œuvres les plus simples sont les plus difficiles à bien rendre, nous répondrons, par expérience, qu'il est plus facile à l'enfant de comprendre une nature d'idées qui correspond aux siennes, qu'à un talent mûri de revenir à l'enfance: exceptons le vrai génie d'exécution qui n'a pas d'âge.

Nous savons bien qu'il n'y a pas de règle générale pour enseigner, ni pour comprendre, et qu'à certaines natures le chemin progressif est un empêchement; mais, dans l'usage journalier, dans l'habitude, un des dangers les plus ordinaires est d'anticiper sur ce que sait l'élève, dans le trompeur espoir d'accélérer ses progrès; on veut, presque toujours, jouer ou faire jouer plus difficile qu'on ne le peut; il est meilleur de rester dans la mesure où l'élève peut s'occuper du charme et de l'expression sans se heurter à la difficulté matérielle : « Ne forçons point notre talent, nous ne ferions rien avec grâce » s'applique parfaitement à la musique, à cet art dans lequel tout ce qui est *forcé* perd sa *grâce* et son charme.

TABLEAU GRADUÉ

POUR SERVIR A UN ENSEIGNEMENT PROGRESSIF DE MUSIQUE
AVEC ACCOMPAGNEMENT.

PREMIER DEGRÉ.

Premières sonates (sonatines).....	Mozart, âgé de 7 ans.
Sonates, œuvres 21, 22, très-faciles.....	Clémenti.
3 sonates, œuvre 37, plus avancées.....	Idem.
3 sonates, œuvre 24.....	Dussek.
6 sonatines.....	Weber.
Rondo en sol.....	Beethoven.
Sonate en fa, n° 4, 8 ^e livraison.....	Haydn.
Pièce (la Berceuse), n° 5, op. 15.....	Reber.
Valses pour violon et piano.....	Schubert.

Sonates à 4 mains.

2 sonates (date de 1780 et 81).....	Mozart.
Sonate en ré, op. 6.....	Beethoven.

DEUXIÈME DEGRÉ.

Sonate pastorale en trio, n° 1, 6 ^e livraison.....	Haydn.
Sonate en sol, n° 2, 3 ^e livraison.....	Haydn.
1 ^{re} sonate en ré des trois à Saliéri, œuv. 12.....	Beethoven.
Sonate (sol majeur), 1788, en trio.....	Mozart.
Pièces nos 3 et 4, op. 15.....	Reber.
Trio (si bémol) avec clarinette, op. 11.....	Beethoven.
Trios, œuv. 1.....	Beethoven.

TROISIÈME DEGRÉ.

Seconde sonate (sol mineur), œuv. 5.....	Beethoven.
Sonate-fugue (la mineur et majeur), 1782.....	Mozart.
Les 3 sonates, nos 3, 4, 5, en trio, 3 ^e livraison.....	Haydn.
La 2 ^e sonate en la, avec violon.....	S. Bach.
Trio (sol majeur), 1786.....	Mozart.
Grand duo, dédié à Kreutzer.....	Beethoven.
Le 2 ^e des quatuors (sol mineur).....	Mozart.
Trios, œuv. 70.....	Beethoven.
Trio (si bémol), dédié à l'archiduc, op. 97.....	Beethoven.

Dans ce catalogue, les sonates et les pièces du *premier degré* sont choisies non-seulement comme faciles d'exécution, mais comme répondant le mieux à la jeunesse du talent de l'élève, par le naturel de la pensée, la concision et la proportion des développements. Deux de ces morceaux (Reber et Schubert) ont pour but spécial de lui apprendre à accompagner.

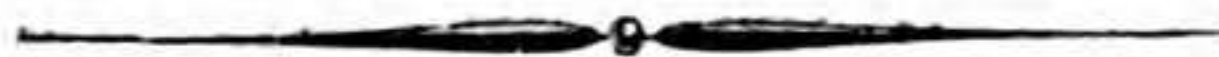
Une fois le *premier degré* franchi ainsi que les premiers numéros du *second*, l'indication graduée devient plus facultative et le choix plus large, le maître étant plus à portée, selon les ressources que lui fournit le talent de l'élève, de prendre le morceau qui, à un moment donné, correspond le mieux aux progrès à lui faire faire dans le sens des qualités à acquérir ou des défauts à perdre. Faisons observer, toutefois, qu'à ce degré les premières sonates de Beethoven sont plus faciles à enseigner ou à comprendre que celles de Haydn, les idées contemporaines agissant là d'elles-mêmes.

Dans le choix des morceaux qui caractérisent le *troisième degré* il faut appeler particulièrement l'attention sur les fugues et sonates fuguées, dont le travail et la pratique sont si favorables au développement d'un talent sérieux.

L'essai de gradation raisonnée que nous venons de donner n'est qu'un exemple entre tant d'autres que peut fournir dans le même but notre riche bibliothèque, exemple que, à défaut de souvenirs présents, le professeur pourra renouveler et

varier facilement en ayant recours au catalogue général qui précède.

Voilà donc les matériaux préparés et classés, et il ne reste plus qu'à les utiliser et les mettre en œuvre, ainsi que nous allons essayer de le faire dans le chapitre suivant qui traite des *Principes de l'accompagnement*.



SECONDE PARTIE.

PRINCIPES

DE

L'ACCOMPAGNEMENT.

LA LEÇON

D'ACCOMPAGNEMENT.

Étude d'une sonate.

D'abord, qu'est-ce qu'une leçon d'accompagnement et quel rôle doivent y jouer le maître et l'élève?

Cette question, qui nous a été fréquemment adressée, a sa raison d'être, car cet énoncé, comme bien d'autres acceptés et consacrés par l'usage, est insuffisant à expliquer le but et le résultat de cette partie de l'enseignement musical.

On comprend bien qu'il s'agit d'apprendre à *jouer ensemble*, c'est-à-dire de s'habituer à suivre une mesure, un rythme indiqué, à commencer et finir en même temps que l'accompagnateur. Mais ceci n'est encore que le côté élémentaire, et l'étude de l'*ensemble*, comme nous la comprenons, vise plus haut, et s'adresse par l'intelligence et le sentiment au sens complet de l'œuvre et au lien qui unit l'*exécution* à la *composition*.

Nous savons que ce n'est que devant la musique elle-même que l'on peut arriver à rendre la démonstration vivante et animée, que la leçon n'est pas seulement une instruction, un discours, mais un échange entre l'ignorance qui veut apprendre et la science qui voudrait se donner, et que c'est du choc de ces deux volontés que jaillit l'étincelle ; parler seul est bien froid, ce n'est que la moitié d'un tout ; néanmoins, sans entrer dans le détail, avec l'intérêt que donne cette commune action, on peut, en plaçant la lumière d'une certaine façon, pour mieux *éclairer l'œuvre*, montrer le parti que le compositeur sait tirer des idées dans la forme que l'expérience a choisie comme la meilleure, et en même temps diriger l'exécutant dans l'application qu'il doit faire de son habileté et de son intelligence pour bien rendre les beautés qu'il est chargé d'interpréter et de faire comprendre ; c'est à ces deux points de vue que nous avons envisagé notre leçon.

Nous choisissons de préférence une élève qui ait passé le milieu du second degré, et déjà assez familiarisée avec le vocabulaire musical pour comprendre et saisir facilement la portée et la valeur des observations du maître ; car, on sent bien que dans le temps limité d'une leçon, quelque dévouée et attentive qu'elle puisse être de part et d'autre, on ne peut qu'effleurer les nombreux sujets d'enseignement qui se présentent. Les chapitres qui suivent, sous le titre de *Questions usuelles*, répondront à cette nécessité d'explications détaillées.

Nous prenons, comme pour l'élève, une sonate assez avancée dans le catalogue pour pouvoir y trouver réunies toutes les ressources de l'art moderne, par exemple la sonate en *fa* de Beethoven, op. 24, ou celle de Mozart en si bémol 4/4 (1781). Il s'agit donc, ici, de l'un des chefs-d'œuvre de notre

bibliothèque; connaissance nouvelle pour notre élève, mais vieille amie du maître.

Après les préliminaires obligés de la musique préparée d'avance (sans oublier la partie d'accompagnement du violon et le *la* donné et pris avec soin), le maître, par quelques accords dans le ton du morceau, donne le signal pour commencer. Peut-être l'élève a-t-elle prudemment préparé d'avance sa sonate pour la leçon; si non, fions-nous à elle et à son intelligence pour saisir, du premier coup d'œil, les signes généraux : le ton, la mesure, le mouvement, sans oublier la qualité adjectivale, l'épithète à laquelle le cœur paternel de l'auteur a confié le soin d'indiquer à l'exécutant le caractère du morceau.

Même étant préparée, la sonate est encore bien incomplète pour notre élève qui n'en connaît que la seule partie de piano; c'est pourquoi le maître, sans s'arrêter aux détails et sans observations, lui fait jouer de suite la première reprise pour qu'elle puisse saisir l'ensemble des idées qui la composent et connaître aussi la partie de violon. Ce premier travail terminé, la leçon *réelle* commence, invariablement, par deux questions et réponses que le temps et l'usage ont consacrées. — *Première question.* — *Le maître* : Avez-vous entendu le violon? — Réponse poliment affirmative de l'élève. — *Le maître* : Vous l'avez écouté; alors pourquoi l'empêcher de s'entendre lui-même en jouant si fort? La première condition de l'ensemble est dans la proportion à donner au son, selon l'intérêt de ce qu'on a à dire. — *Seconde question.* — *Le maître* : Saurez-vous reconnaître le motif qui commence la sonate quand vous le retrouverez, plus tard, dans la seconde reprise? — Même réponse de l'élève. — Mais, comme

le maître n'ignore pas la différence qu'il y a entre *entendre* et *écouter*, il ne se contente pas de cette réponse, trop souvent simple fait d'obéissance et de timidité; il insiste, fait recommencer jusqu'à ce qu'il soit sûr qu'on l'a compris, sachant bien qu'à partir du moment où l'élève commence à écouter le violon qui l'accompagne la leçon a porté son fruit, et que son principal but à lui, maître, doit être de dégager l'élève d'elle-même et de l'accoutumer à réunir dans un même intérêt les parties séparées du violon et du piano; on pourrait presque dire que toute la leçon d'accompagnement est là.

Après lui avoir divisé largement sa partie en *accompagnements* et en sujets *accompagnés* par le violon, il arrive aux observations de détail : sur la ponctuation et la séparation naturelle des phrases; la nécessité de faire ressortir le chant à quelque partie qu'il se trouve; l'importance des silences; l'utilité de faire sentir à la main gauche les notes de basse qui modulent, toutes choses qui se développeront plus tard dans le courant de la leçon.

Ce travail, qui met chaque chose à sa place, apporte déjà à la seconde exécution de la première reprise une clarté et un intérêt qui n'existaient pas auparavant et dont l'élève n'avait aucune idée; ce n'est pas encore le résultat que l'étude particulière amènera, mais il y a certainement progrès puisqu'elle a compris ce qu'on lui a expliqué. C'est alors que le maître lui présente une division raisonnée des ressources musicales qu'il résume dans les trois mots suivants :

Mélodie, harmonie, rythme.

Il lui démontre qu'une idée musicale, quelle qu'elle soit, rentre inévitablement dans chacun de ces trois ordres d'idées;

que là où l'exécution est faible, c'est qu'elle ne satisfait pas à l'une ou à l'autre de ces exigences et qu'il faut revenir sans cesse à cette triple épreuve.

Il appelle son attention sur le bon résultat à obtenir de cet examen et sur l'importance de chacun de ces *éléments-principes* dont il développe les caractères particuliers.

Il lui fait voir qu'au *rhythme*, le plus élémentaire des trois, et déjà puissant en dehors du son musical appréciable, répond l'action, en quelque sorte la vie du morceau, et qu'à lui seul il exalte et entraîne ;

Que la *mélodie*, que l'on pourrait appeler l'âme chantante du morceau, est à la musique ce que le dessin est à la peinture, profil et contour ; et que, dans certains cas même, il faut, comme on le fait avec la fresque, renforcer le trait de ce contour pour l'accuser et le faire sentir ;

Que l'*harmonie*, soit au point de vue des accords et des modulations, soit comme idée d'ensemble et de réunion de plusieurs mélodies ou de plusieurs dessins, est, par sa complication, la chose la plus difficile à rendre des trois.

Enfin, passant à l'application des moyens indiqués, le maître conclut que c'est par la recherche de la perfection apportée à chacun d'eux que s'établit l'équilibre dans l'exécution et qu'ils n'ont leur valeur réelle qu'à la condition d'occuper la place que leur assigne leur importance relative ; qu'en musique, aussi, il y a des lois de perspective ; que l'art de l'exécutant est de mettre en relief l'idée première, en second l'accessoire, reléguant au dernier plan ces accompagnements sur lesquels doit se détacher en clair ou en ombre la figure principale.

Ceci s'adresse surtout à la main gauche, trop souvent dis-

traite et désintéressée quand elle accompagne, ou, sans initiative lorsque l'intérêt passe de son côté. Nous pouvons, sans crainte, accuser du fait ces vulgaires placages d'accompagnements de la mauvaise musique de piano qui désaccoutument la main gauche de tenir son rang, et il faut croire le maître quand il exige de son élève qu'elle *pense des deux mains*, ce qui n'est pas trop pour l'exécution d'un chef-d'œuvre.

Ces explications une fois données, et fort de ce qu'on vient d'apprendre, on passe à la *seconde reprise*.

Si la première reprise a eu pour but d'*exposer* les idées, celle-ci a pour mission de les *développer* ; c'est le plus souvent ici, comme on dit, que l'auteur s'embarrasse, tâchons que ce ne soit pas la faute de l'élève. Pour cela il faut qu'elle appelle à son aide toute son attention comme il a appelé à lui toutes les ressources de son art. Il ne s'agit plus d'une tranquille promenade dans un beau parc, enclos et rempli d'espaliers où l'on trouve à portée de la main les plus beaux fruits sous la forme de chants mélodieux, de traits naturels dans les tons relatifs, mais d'une course à travers champs où l'exécutante-élève doit suivre l'auteur, sans le perdre de vue, souvent même là où le chemin tracé semble disparaître à travers les précipices ou s'élever jusqu'aux cimes inaccessibles où l'entraîne le génie : renversements de la partie haute à la basse, imitations rapprochées, changements de ton, modulations, etc., etc., forment autour d'elle un réseau de complications transcendantes qui réclament toute son attention et qui sont pour le professeur l'occasion d'une nouvelle série d'observations utiles.

« Ces deux notes que la main gauche touche *si mal*, mais c'est le commencement du motif méconnu ; et le dessin que

la main droite touche *si bien* n'est qu'un accompagnement ; renversement inintelligent qui dénature la pensée de l'auteur et empêche de la comprendre.

« Pourquoi, en faisant le fort trop tôt, manquer l'effet de ce *crescendo* qui eût été si beau, ménagé progressivement, sans mouvement rétrograde, jusqu'à son plus grand éclat ? Il ne faut pas oublier que *crescendo* veut, d'abord et longtemps, dire *pianissimo*.

« Ici, ce n'est pas seulement le chant accompagné, mais les deux principales phrases mélodiques, entendues séparément dans la première reprise, qui, réunies et superposées, se servent mutuellement d'accompagnement tout en conservant leur valeur particulière.

« Quelle phrase triste et solennelle ! c'est cependant la même qui dans la première reprise nous a charmés par son brillant et son énergie. Là, elle était en majeur ; transportée maintenant en mineur et baissée dans l'échelle des tons, elle semble dire avec Dante « ...*Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria.* »

Mais, de tous ces sujets d'observations que fait naître la *seconde* reprise, le plus important et qui domine tous les autres, c'est la *modulation* ; ici, pas de distractions possibles dans les tons à parcourir, ou le fil se rompt ; ce fil d'Ariane qui conduit, sans arrêt, du commencement de notre seconde reprise jusqu'au retour du motif, n'existe qu'à la condition de ne pas le quitter un instant, sinon l'obscurité se fait et l'on n'entend plus que des sons ; la modulation est le chemin que parcourt l'idée, elle marche sans s'arrêter de conséquences en conséquences ; mais avant d'arriver à son but, par combien de doutes et d'anxiétés volontaires ne fera-t-elle pas passer votre

esprit? Elle s'écarte, s'éloigne ou se rapproche adroitement, et semble vous perdre pour vous ramener enfin au motif, souvent par le moyen le plus naturel mais à la fois le plus inattendu.

Cependant l'heure consacrée à la musique est plus que dépassée, maître et élève sont fatigués, et, malgré le désir commun de finir le morceau, il faut remettre à la leçon suivante; mais le professeur, avant de fermer le livre, montre à l'élève que, sauf le changement nécessaire et toujours charmant chez les maîtres, qui remet à la tonique ce qui dans la première reprise était à la dominante pour finir dans le ton primitif, elle retrouvera, une fois revenue au motif, les mêmes idées que dans la première reprise, et l'engage à y appliquer d'elle-même les observations qu'il lui a faites.

Seconde leçon. — L'adagio.

La plupart des conseils donnés dans la leçon précédente ont porté leur fruit; le premier morceau ainsi analysé et préparé a été travaillé avec soin et joué d'une façon très-satisfaisante; il a pris de l'allure, les mélodies sont devenues larges et chantantes, les traits assurés, allant droit au but hardiment et avec sûreté; il ne s'agit plus que de donner à la péroraison le brillant et l'activité qu'y a mis l'auteur en la composant; quelques répétitions du passage final avec le violon, pris dans le vrai mouvement, ont entraîné notre élève, et, après promesse de corriger certaines incertitudes par de

bons doigts, on laisse définitivement le premier morceau pour passer à l'*adagio*.

Il y a moins à s'occuper ici de difficultés de formes et de complications de seconde reprise, que de chant et de mélodie ; aussi l'élève doit-elle écouter avec plus de soin que jamais son accompagnateur et concentrer toute son attention sur l'imitation et l'application au piano d'une des plus belles qualités du violon : *la tenue du son*.

Certainement il faut tenir compte de la différence de nature des deux instruments et n'exiger que le possible ; mais, comme dans la sonate en duo le compositeur donne à chacun le même chant, il faut bien chercher à égaliser les forces. C'est trop ordinairement à la pédale que le piano demande la prolongation, la durée du son qui lui manque, mais ceci n'est pas sans danger pour l'harmonie et amène presque toujours des fausses relations, et il faut autant de discernement que d'habileté et d'expérience pour éviter que cette tenue factice d'une note, s'étendant aux autres, ne nuise, en mêlant leurs vibrations, au dessin de la phrase et à la clarté du chant.

L'élève ne sait pas assez qu'une musique bien écrite pour le piano n'est autre chose qu'une partition, un ensemble de parties, trios, quatuors, quintetti, qui ont chacune leur intérêt. C'est ainsi que, sauf certains effets d'accords plaqués, d'arpèges et quelques autres dessins particuliers à l'instrument, les maîtres ont compris leur art, et c'est comme cela qu'il faut lire leur musique et l'exécuter, en donnant aux parties intermédiaires qui représentent le second violon et l'alto du quatuor, le même intérêt qu'au premier violon et au violoncelle. Ici, les doigts remplacent les instruments et l'on voudrait tenir dans sa main la réflexion de l'élève, comme on

prendrait son doigt pour le fixer sur la touche, en lui faisant comprendre et jouer séparément chaque partie ; ce serait double profit pour l'intelligence et pour le beau son, et à la fois le plus sûr moyen d'arriver à rendre intéressant un mouvement lent, recueilli et méditatif.

Alors pourront paraître sans crainte ces beaux *adagio*, et leurs graves et touchantes mélodies, ces *largo* et leurs chants soutenus et solennels auxquels la *tenue du son* donne tant de charme ; le piano, noble associé des qualités du violon, saura bien lui répondre, chanter avec lui, et prouver la fausseté de cette phrase banale consacrée par l'usage que « l'on ne peut pas chanter sur le piano ».

Il ne reste plus, pour finir notre leçon qu'à expliquer et faire jouer le *menuet* et le *finale*, c'est-à-dire à entrer dans la partie active de la sonate. A vrai dire la tâche devient, ici, plus facile et se simplifie pour le maître et l'élève, puisque la plupart des observations faites dans les deux premiers morceaux trouvent leur application dans ceux-ci, surtout pour le *menuet* ou le *scherzo* dont la forme concise et simple est exempte de développements. Aussi, de même qu'ils sont dans la sonate un morceau de transition, le maître passe-t-il légèrement pour dire quelques mots utiles sur le *finale*. Celui-ci est presque toujours le plus difficile à rendre comme il est le plus difficile à trouver ; car, sans médire de nos compositeurs, il en est peu qui aient eu ou qui aient naturellement la touche légère et enjouée qui convient à ce genre d'idées, et c'est à l'exécutant qu'est réservée la tâche de rendre avec esprit et avec goût une pensée qui pourrait parfois paraître vulgaire. Si c'est un *rondo grazioso*, par exemple, comme ceux par lesquels Mozart termine quel-

ques - unes de ses sonates , la chose est aisée et se traduit d'elle-même par une teinte de gaieté élégante et fine , un rythme bien accusé et surtout par le charme des rentrées, sans oublier l'effet de *tutti*, presque toujours indiqué, qui anime et colore le motif, dit d'abord *piano* par un des instruments. Si c'est un morceau de mouvement, un *allegro*, il faut chercher un accent général de vivacité qui le distingue du caractère simplement actif du premier. Si , enfin, c'est un *presto*, l'on a recours à la *vitesse*, moyen le plus facile encore quand on a pour soi l'habileté; cependant, quelque utile et commode qu'il soit, ce moyen n'est pas sans danger. Certes, une habile exécution à laquelle la difficulté ne résiste pas, qui permet de jouer bien et vite, est un beau côté du talent et un don précieux et très-enviable; mais souvent aussi c'est une pente dangereuse et un leurre qui fait perdre en accent et en sentiment vrai plus qu'on ne gagne en succès et en étonnements, et, plus encore, tend à dénaturer l'œuvre.

Cette dernière observation nous amène à la plus importante et la plus subtile de toutes celles que soulève notre leçon : la nécessité de guider l'élève dans la recherche du véritable sens de ce qu'elle joue et de lui en faire voir le côté philosophique et poétique, joignant ainsi le travail intellectuel à la partie technique de l'enseignement, car la poésie n'est elle-même autre chose que la vérité revêtant la forme d'un art. Ce n'est pas l'affaire d'un jour, et, même plus que toute autre, cette qualité à acquérir demande une disposition naturelle; mais c'est en accoutumant l'élève de bonne heure à se rendre compte du caractère des morceaux de musique, en la guidant là où il pourrait y avoir incertitude ou obscurité, qu'on pourra

l'amener progressivement à comprendre d'elle-même les divers styles des maîtres de chaque époque, et l'initier aux secrets de cette sorte de science comparée qui exige tant d'expérience et d'érudition.

Il faut cependant finir; mais que de choses effleurées ou omises ! Aussi cette esquisse d'une *leçon d'accompagnement* n'est-elle, comme nous le disions en commençant, qu'un reflet bien effacé de cette vraie leçon qui, pour l'élève, ajoute au bonheur de sentir et d'appliquer l'action persuasive, l'éloquence active et dévouée qu'inspire au maître l'admiration convaincue du chef-d'œuvre qu'il enseigne.

En résumé, on voit, oserions-nous dire, que c'est en dévissant et en mettant sur table toutes les parties élémentaires qui, comme les rouages d'une montre, concourent à faire marcher une sonate, qu'on peut le mieux arriver à la comprendre. Ne dit-on pas « ce morceau marche bien » lorsque les éléments qui le composent fonctionnent harmonieusement et dans les proportions que l'art a fixées comme répondant le mieux au charme et à l'intérêt de l'audition ? Ainsi, d'abord les détails : chaque phrase, chaque trait étudié séparément ; puis, le tout réuni, jusqu'à ce que l'exécution arrive à ce degré d'action et d'entraînement où les notes perdent leur nom et leur forme pour ne plus présenter que l'expression d'un sentiment. Faut-il ajouter que ce résultat ne peut s'obtenir qu'à la condition de ne pas voir dans la leçon seulement une *distraktion* ou un *amusement*, car alors l'avenir est bien compromis, mais un *travail* ?

QUESTIONS USUELLES.

Il est peu d'ouvrages dans lesquels on ne trouve certaines phrases, certains mots qui, en dehors du sujet où ils ne sont qu'accessoires, n'éveillent tout un ensemble d'idées intéressantes par elles-mêmes. On voudrait s'y arrêter, en causer à l'aise; mais le sujet vous entraîne, et, par crainte de digressions, on abandonne ces idées entrevues seulement, tout en regrettant de ne pouvoir en tirer ce qu'elles auraient renfermé d'enseignements utiles ou même d'agrément.

C'est ainsi qu'en écrivant les catalogues et la leçon qui précèdent, la pensée nous est venue d'y joindre comme développement et paraphrase, et comme on le ferait en causant sur l'art, les chapitres qui suivent. Ils pourront servir à faire comprendre les rapports, expliquer les différences qui font l'intérêt d'une œuvre musicale, et l'éclairer par le côté poétique et pittoresque pour lequel le dictionnaire est insuffisant et que l'enseignement aborde rarement. C'est un moyen

de plus de pénétrer dans la question en aidant à développer cette faculté si rare, qui est à la fois une jouissance et un titre de possession : *s'y connaître*.

Savoir lire.

Une des premières conditions pour parler correctement une langue est de savoir la lire ; mais ici la question se complique de la difficulté de l'exécution qui est la parole de la musique. *Bien lire* n'est pas toujours *bien jouer*, mais *mal lire* est assurément *mal jouer*.

Cette lecture musicale qu'on appelle *déchiffrer*, lire à *première vue*, à *livre ouvert*, est un fait simultané d'intelligence et d'habileté. Aussi, que de degrés à parcourir entre ce qu'on appelle *donner* et ces exécutions merveilleuses qui, d'un seul coup d'œil, s'assimilent l'œuvre inconnue ou plutôt la deviennent ! sans nier que cette faculté ne soit un don à part, on peut, jusqu'à un certain point du moins, indiquer les moyens de l'acquérir, en chercher les avantages, en signaler les dangers. Ce précieux talent de *bien lire* tient à diverses causes qu'on pourrait diviser en *dons naturels* et *qualités acquises*.

Pour les *dons naturels* : Une vue longue, à l'intérieur comme à l'extérieur, un esprit vif et primesautier, un jugement prompt et décidé, un sentiment musical inné.

Pour les *qualités à acquérir* : S'accoutumer à saisir du même coup d'œil non-seulement la mesure qui suit celle que l'on joue, mais tout ce qu'on peut de la ligne entière ;

profiter, dans les mouvements vifs, de la forme générale des traits, gammes, arpèges, etc., pour en deviner les notes; se faire, avant tout, un doigter régulier et habile, qui ne soit pas peureux; être assez adroit pour marcher sans scrupule et avec une absence complète de remords pour la faute commise, sous peine d'en faire de nouvelles pendant qu'on pense à celle qu'on vient de faire. Il faut cependant accorder qu'il y a plusieurs manières de s'y prendre, car si les uns y mettent trop de temps, bien souvent aussi les autres lisent sans comprendre.

Quand on dit d'une élève qu'elle *lit bien*, cela s'entend d'abord de cette facilité naturelle qui fait déchiffrer sans faute et deviner promptement la note qui va venir; mais tout n'est pas dit quand on a fait la note, et celle qui devine l'intention ne lit pas seulement *bien*, elle lit *mieux*, elle lit *très-bien*, même, parce qu'elle s'adresse au sens de l'œuvre et à l'expression voulue pour faire comprendre ce qu'elle dit; celle-là lit les idées, l'autre ne lit que les mots. C'est ainsi que pense Rousseau quand il dit dans son dictionnaire au mot : *déchiffrer* : « Tous les musiciens se piquent d'exécuter à livre ouvert, mais il y en a peu qui, dans cette exécution, prennent bien l'*esprit* de l'ouvrage et qui, s'ils ne font pas de faute sur la note, ne fassent pas, du moins, de *contre-sens* dans l'exécution. »

Il est à remarquer, pour la consolation de celles à qui ce don est refusé, qu'une grande facilité de lecture entraîne très-souvent avec elle le goût de feuilleter et de parcourir, et qu'on se déshabitue de chercher *le bien dire* pour se contenter de l'à peu près, semblable à ces voyageurs que la soif de voir du nouveau fait sans cesse courir d'un lieu à l'autre et qui re-

partent le plus ordinairement sans avoir rien vu (« *Viaggiare come un baule,* » dit l'Italien), et, quant à cette assurance qui paraît si enviable à l'élève timide, qu'elle sache bien que si la plupart des gens n'hésitent pas dans les choses, c'est qu'ils ne sentent ni les dangers ni les différences. Cependant, le bon lecteur est un heureux de l'art ; il a à sa disposition une source infinie de jouissances ; tout lui appartient, il ouvre le livre, il joue, il fait le bonheur du compositeur, il est la providence des chanteurs et des exécutants ; avec lui, nul besoin de ces ennuyeuses répétitions si difficiles à chacun et toujours indispensables au lecteur timide ou maladroit. Mauvaise édition, pauvre éclairage, musique mal copiée, tout lui est bon et rien ne l'arrête. Aussi, malgré nos restrictions, engageons-nous notre élève à tout faire pour acquérir ou développer ce précieux talent, laissant seulement au maître à en modérer l'emploi au bénéfice de l'avenir.

Savoir travailler.

Savoir travailler est l'art de l'élève, comme *savoir montrer* est l'art du maître. Pas de réussite complète, sans un concours égal de ces deux volontés. L'un explique, corrige, prépare ; l'autre comprend, réalise et achève d'après le plan qui lui a été tracé. Mais comment va s'y prendre l'élève, livrée à elle-même ? Qu'a-t-elle à faire pour se frayer, par ses propres forces, le chemin qu'on ne lui a qu'indiqué, et pour s'ingénier quant aux moyens ?

Le meilleur, avant tout, est de mettre courageusement de

côté l'inutile et l'amusant pour ne s'attacher qu'à l'utile et au fructueux, en ayant égard toutefois à l'âge, au caractère, aux aptitudes ; car il est sûr que tous ne peuvent pas procéder de même. Néanmoins il y a des exigences générales, des lois fondamentales auxquelles, vives ou lentes, faibles ou fortes, toutes les natures doivent se soumettre sans exception : c'est le chemin tracé par l'expérience qui mène droit au but ; ainsi, comme première condition d'un bon travail, après avoir vu le plan général du morceau et en avoir saisi l'esprit, il faut s'appliquer, non à combattre telle faute à force de la répéter, mais à vaincre la cause du mal en remontant attentivement à cette cause, prenant, pour ainsi dire, ses dimensions, et fixant un doigter qui s'adapte au trait ; il est rare qu'un bon doigter n'ait pas bientôt raison d'une difficulté ; il y a plus d'adresse qu'on ne pense dans la partie matérielle de l'exécution, et, si le courage et la patience sont de bons ouvriers, des amis solides, ils n'ont leur réelle valeur qu'à la condition d'être intelligents et adroits. Cependant, tout n'est pas dit quand l'obstacle en lui-même paraît vaincu, il y a encore un travail d'enchaînement, qui fait partie de la difficulté et qu'il ne faut pas négliger. Alors le trait perdra la roideur de l'étude pour rentrer dans le sentiment de l'auteur, car il ne faut jamais oublier que toute partie du mécanisme, qui n'est pas l'expression d'une pensée, est lettre morte. Envisagé ainsi, le travail, au lieu de fatiguer l'élève et d'user le morceau, fait gagner du temps et développe le talent : c'est là ce que nous appelons *savoir travailler*.

N'oublions pas que le *maître* a aussi sa part dans l'application de cette question en *sachant montrer*, et qu'il est bien important pour lui de ménager les forces de l'élève et de ne lui

imposer que ce qu'elle est capable de supporter sans fatigue ; l'excès, dans l'étude du mécanisme, peut, dans telles conditions de nature délicate et nerveuse, être pénible, peut-être même dangereuse ; témoin cette petite fille, qui, poussée au désespoir par le travail de certaine méthode, disait à sa mère : « Je sens que je vais mourir, on fera venir un médecin, il dira : cette enfant-là n'avait aucune maladie, elle est morte d'ennui ! » Heureusement que ces cas de mort violente par le travail et l'ennui sont trop rares pour que notre élève ait à s'en beaucoup préoccuper, et nous osons, au contraire, quand même elle aurait peine à nous croire, lui promettre l'intérêt le plus réel, l'amusement même le plus vrai, dans ce travail régulier, qui, chaque matin, lui apporte un progrès sur celui de la veille, une preuve de plus du développement de ce qu'elle sait et de ce qu'elle peut faire.

Divers types de sonates.

Depuis la *sonatine* jusqu'à la grande sonate, le grand duo, chaque maître est représenté dans ce genre de musique par un enchaînement d'œuvres, qui, comme les enfants d'une même famille et portant le même nom, offrent cependant des caractères variés, d'un commerce plus ou moins facile ou agréable.

L'une, grave et savante, renferme et cache, sous un air digne et réservé, ces beautés fortes, ces élans vrais qui font l'amitié profonde et durable; quelque autre a l'abord simple, l'accueil *bon enfant*; mais plus d'une seconde reprise a prouvé

qu'il ne faut pas toujours s'y fier. Brillante et parée, celle-ci toujours sûre d'être bien accueillie ne demande qu'à courir le monde; celle-là, au contraire, modeste et simplement vêtue, ignorante de toute élégance vulgaire, qu'elle n'apprendra jamais, tremble, malgré sa grâce et son amabilité, à la seule idée de s'y produire : il est plus prudent de la laisser à la maison.

Toutes ces œuvres, ingénieuses inventions de l'esprit, ou nobles créations du génie, forment un ensemble de sonates qu'on pourrait, sans exiger dans ce classement une rigoureuse exactitude, diviser en : *intimes*, *mondaines* et *héroïques*. Dans les *intimes* rentrent : les naïves, les savantes, les méditatives, les expressives, les spéculatives, toutes diverses de caractères et d'allures, mais se ressemblant par la vérité des idées, la liberté des déductions. Là, rien de cette nécessité de se hâter dans la crainte d'ennuyer ou de n'être pas compris ; si l'on s'étend c'est qu'on est bien, si l'on est concis c'est par plaisir ; la science est acceptée et respectée, la fantaisie ou l'originalité, certaine âpreté, certaine excentricité même, sont bien venues et non discutées ; pas d'apprêts, pas d'empesé et surtout rien de ce *convenable*, de cette crainte de se livrer, qui ne donne jamais que des surfaces.

L'*héroïque*, genre auquel se rattachent les solennelles, les enthousiastes, placé plus haut dans le domaine de l'intelligence, soulève une question complexe, question d'époque et de tradition, qui met en présence un des traits les plus caractéristiques de l'ancien et du nouveau style : l'héroïque, comme le comprenait Haydn, et l'héroïque contemporain de Beethoven ; tous deux partant du même principe expriment le même sentiment, mais par des moyens bien différents.

En musique comme en littérature, la tragédie, avec son calme et sa grandeur, avec ce sentiment de l'antique qui sait exprimer les idées les plus énergiques, sans jamais les forcer, a dû céder la place au drame moderne et à son allure fougueuse et passionnée.

A Haydn, ces *cantabile*, ces grandes et nobles mélodies respectueusement accompagnées par un rythme continu, sans la moindre impatience ou ambition de se mêler à l'idée principale autrement que pour la suivre et l'honorer, fait d'obéissance et de soumission auquel répondraient difficilement les idées d'aujourd'hui.

A Beethoven, l'*arioso appassionato*, et ces élégies instrumentales, constructions compliquées et profondes dont les éléments, reliés de façon à contribuer pour une part égale à l'effet de l'œuvre, ressemblent à ces vérités mystérieuses, à ces mots de sphinx dont l'obscurité augmente la grandeur.

Des deux *héroïques*, le plus difficile à bien rendre aujourd'hui est sans nul doute celui d'Haydn, puisqu'il faut, pour en retrouver la vérité, remonter à cette époque déjà éloignée où l'on chantait encore les demi-dieux, tandis que le solennel, l'abstrait, l'*héroïque* dans Beethoven, correspondant aux idées contemporaines, parle à chacun de nous la langue de son temps, aidé des moyens de l'exécution moderne qui semblent le rêve réalisé du maître. Inspiration puissante, souffle ardent, guerrier, triomphal, c'est bien là l'héroïque tel que nous le comprenons aujourd'hui.

Descendons de ces hauteurs et parlons maintenant de ce type de sonates que, faute d'une meilleure expression, nous nommons la *sonate mondaine*, à la condition, toutefois, de ne prendre cet adjectif qu'en bonne part, voulant seulement dire

par là qu'elle correspond plus qu'une autre au goût et à l'exécution du plus grand nombre.

On la reconnaît parmi ses compagnes, comme dans un cercle on reconnaît la femme du monde; en elle dominant ces idées gracieuses et souriantes, aimables et modérées, qui s'harmonisent si bien avec celles du public auquel elles s'adressent qu'elles semblent plutôt faites pour les refléter que pour les faire naître; l'idée première, claire et rythmée, les développements discrets, la dissonance rare, les fins de phrases élégantes et préparées, tout est résumé là pour rendre le plaisir facile et flatter l'habileté. C'est un heureux du siècle né avec tous les agréments de la vie et dont l'aisance et le facile sourire prouvent bien qu'il n'a pas eu besoin de lutter pour parvenir. Telle sonate, qui réunit toutes ces conditions au plus haut degré, a eu le droit de charmer et charmera peut-être toujours tous ceux à qui elle s'adresse, à commencer par les récalcitrants de l'art.

Comment se fait-il alors que ce n'est pas elle que choisit ordinairement l'artiste ou le vrai connaisseur? Pourquoi l'évite-t-il même, dans certaines conditions d'intimité? c'est que, si elle est sans lutte, elle est aussi sans dévouement; que, si elle est facile à comprendre, elle est sans mystère; qu'elle ne sait pas, comme l'*intime*, trouver les chemins secrets et inexplorés de la pensée, ni, comme l'*héroïque*, exalter et remuer le fond de l'âme; on aime à la rencontrer, mais on ne rêve pas d'elle et l'on s'en sert pour les autres plutôt que pour soi.

Nous pourrions, en creusant la question et en entrant dans les subdivisions, trouver encore bien des choses à dire sur les divers caractères de la sonate; nous en signalerions de tristes,

de gaies, de concertantes, de dures « celles qui font suer », comme dit Mozart en parlant de ses concertos, de trop longues malgré leur beauté, de courtes qui renferment un monde d'idées, de théâtrales qui semblent mises en action comme des personnages en scène s'écoutent et se répondent, s'éloignent ou se rapprochent selon que l'intrigue le demande, souvent même se brouillent pour se raccommoder et pour finir par un de ces heureux duos de main droite et de violon qui s'éloignent ensemble bras dessus, bras dessous, comme l'*andiam mio ben* de Don Juan; il y en a une de Beethoven, celle à l'archiduc Rodolphe, toute remplie de gazouillements et de branchages; une autre de Mozart, dans laquelle il n'attend pas qu'on ait fini de parler pour répondre (*mi mineur*). On peut dans la sonate, trouver les mêmes anomalies que dans les individus; il en est de tristes qui ont des accès de gaieté, de savantes qui tout à coup se mettent à sourire (1^{re} au comte de Fries) et ne pensent plus qu'à chanter.

Reste donc, après ce que nous venons de dire sur les variétés d'espèces que renferme cette flore musicale, à parler de leur usage et du choix qu'on en peut faire dans la difficile question du programme.

Du programme.

Molière se plaint avec raison lorsqu'il parle de « l'étrange entreprise de faire rire les honnêtes gens », mettons à la place : divertir, et nous ne serons pas loin de l'honneur de

partager, en ce qui nous regarde, les embarras, les inquiétudes et les tourments du grand homme.

On pourrait d'abord croire que, pour faire un beau programme, il ne s'agit que de réunir de beaux morceaux ; mais il ne suffit pas au programme d'être *beau*, il faut qu'il soit *bon*, c'est-à-dire réglé à point pour l'agrément de tous. Minuter la durée de chaque morceau, en calculer la longueur relative ; vérifier si plusieurs d'entre eux ne sont pas dans le même ton et s'ils s'enchaînent bien ; chercher la variété des caractères ; unir dans l'ensemble le fort et l'intéressant au léger et au facile, sans oublier ces morceaux intermédiaires, négatifs en apparence, mais si utiles à préparer et à relier les pièces importantes, tout cela demande un sentiment des proportions qui suppose autant d'expérience que de tact, et qui est tout *l'art du programme*.

Une des meilleures conditions pour rendre le programme intéressant est le mélange intelligent et proportionné du nouveau, de l'inconnu, avec l'ancien, le connu, avec ces morceaux dont l'usage a rendu l'audition facile et qui charment dès la première note par le plaisir qu'on a à les retrouver. Dans ce cas, c'est aux vieux à présenter les jeunes, à leur frayer la route, à se sacrifier même, s'il le faut, au profit du nouveau venu, lui laissant la chance et les honneurs du bis, aussi utile à l'œuvre nouvelle que fatigant lorsqu'il n'est plus qu'affaire d'habitude.

Quoi qu'il en soit, cet équilibre si nécessaire à la variété et à l'intérêt du programme n'est pas facile à obtenir, et l'on a presque toujours à lutter contre cette exigence du public qui voudrait du nouveau sans peine et du connu sans satiété. C'est alors qu'apparaît la personnalité de l'*exécutant* qui

donne la vie à l'œuvre nouvelle et la fait accepter, comme aussi il donne à l'ancienne un brevet de jeunesse. Un chapitre ne suffirait pas pour dire tous les soins dont il faut entourer cette partie vivante du programme, pour lui conserver sa liberté d'action, le protéger dans cet élan de soi-même que si peu de chose peut glacer, et lui donner raison dans ses délicatesses, qui, mal comprises, sont, dans bien des cas, taxées d'exagération et de susceptibilité.

L'idéal du programme serait évidemment qu'on pût régler l'ordre et le choix des morceaux d'après la disposition du moment, c'est-à-dire celle de l'exécutant et du public. Comment, en effet, prévoir ce qui répondra le mieux au sentiment général à un instant donné? ce qui pourra entretenir l'intérêt, réagir contre la fatigue et l'ennui, combattre la chaleur, arrêter les conversations? Mais, si cela peut se faire dans certaines soirées intimes, le programme *imprimé* sera toujours indispensable au concert *invité*; et il faut en revenir à chercher, par les moyens que nous indiquions plus haut, à se bien tirer de cette partie si souvent critiquée : la composition du programme.

Ne nous étonnons pas cependant qu'en cette matière le plus expérimenté soit déçu, et qu'à l'inverse de tout ce qu'il avait pu prévoir, ce qui est long et compliqué réussisse devant un auditoire frivole, tandis que ce qui est aimable et simple charme celui qu'on aurait cru sévère ou sérieux.

Il est une faute d'une nature subtile, et dont l'effet pourrait se comparer à celui que produit pour un tableau ce dangereux voisinage que redoutent tant les peintres, quand leur œuvre, mal harmonisée avec ce qui l'entoure, perd sa gamme de tons ou devient criarde.

Le fait suivant peut servir à la fois d'exemple et de conseil. Un morceau a été préparé soigneusement, mis au point de sa perfection pour telle circonstance, telle soirée importante; on a, après mille recherches, trouvé enfin celui qui doit s'adapter à toutes les exigences du public, du local et des exécutants, ni court ni long, piquant d'effet, etc., on croit n'avoir rien omis de ce qui peut amener un résultat désiré; on s'attend à un triomphe..... Silence, froid général, le morceau a passé inaperçu, c'est un effet manqué! on se désole d'abord, on se console après et l'on oublie sa défaite. A quelque temps de là, il faut, dans les mêmes conditions, faire un nouveau programme, et y combler un vide; on se rappelle ce morceau méconnu qu'on ne prend cette fois que comme remplissage..... Succès complet! redemandé! « Où avez-vous trouvé ce chef-d'œuvre? Quel effet délicieux »! félicitations sur le choix, sur la nouveauté...

D'où vient ce fait? la bonne ou mauvaise disposition de l'auditoire suffirait déjà à l'expliquer, mais cela tient plus encore certainement à ce que le morceau qui précédait avait été mal choisi la première fois et bien la seconde; une bonne préparation ou un contraste avait mis l'autre en lumière.

Il faut dans un programme choisir les morceaux qui le composent comme on fait d'un bouquet; quatre fleurs, choisies dans des rapports d'harmonie et de valeur relative, feront plus de plaisir, auront un parfum plus agréable, plus puissant même que vingt, prises au hasard dans un parterre.

Conseils de l'expérience.

Voilà pour le programme, et cependant, quelque soin qu'on y ait apporté tout n'est pas encore dit, car, de tous les arts, la musique est celui dans lequel l'*imprévu* joue le plus grand rôle; aussi, tout concert est-il pour l'exécutant une sorte de bataille à perdre ou à gagner, dont le succès dépend de mille riens qui ont chacun leur importance..

Le génie a parlé, on est sous le charme, mais la chose la plus futile peut le rompre, et il est bien nécessaire de chercher d'abord si tout a été prévu, afin de mettre de son côté le plus de chances possible.

D'abord, une bonne installation, pas de tabouret à trois pieds sans équilibre, mais une chaise solide, bien d'aplomb, renforcée, s'il le faut, de gros volumes encyclopédiques; les flambeaux sont-ils à la hauteur voulue? ne recèlent-ils pas quelque traître bruit de bobèches prêtes à sonner au moindre *forte*? la pédale ne va-t-elle pas crier et gémir? les accompagnateurs sont-ils placés de manière à ce qu'on puisse se voir et s'entendre? surtout, pas de dessus de piano ouvert pour la sonate et le trio, le son d'un piano à queue suffisant de reste à cet ensemble. La retourne est-elle préparée? Ici la question est grave; car, pour une élève qui a l'heureux talent de tourner ses feuilles, combien d'autres sont forcées d'avoir recours à un *tourneur*, choix difficile entre tous par l'adresse et l'attention qu'exige ce rôle dévoué. Chaque pianiste n'a-t-il pas une habitude différente? Les têtes vives, les bonnes mémoires veulent être tournées plusieurs mesures avant la fin de la page; jamais, avec elles, on ne le fait assez

tôt; les craintives, au contraire, voulant lire jusqu'au bout, arrêtent le tourneur dans son élan et, chacun tirant de son côté, on déchire la feuille en deux. Méfiez-vous donc, mademoiselle, de cette trop bienveillante politesse du premier venu qui vous offre de tourner la page, comme s'il s'agissait simplement de vous avancer un fauteuil; accordée par crainte de blesser, cette confiance imprudente peut causer des malheurs sans nombre, aujourd'hui surtout que l'usage de la partition fait tourner si souvent. Puis, c'est la manche, ou le ruban de l'amie trop dévouée qui vient traîner sur le clavier et jusque dans vos doigts, ou, c'est le bras tout entier qui se met, inquiet, à travers la page, entre vous et la musique, pour ne pas manquer le moment, mais qui ne peut à temps saisir la feuille que vous finissez, en désespoir de cause, par tourner vous-même.

Combien d'autres recommandations n'aurions-nous pas encore à ajouter ici ! Peut-être même n'arriverons-nous pas à temps pour arrêter l'impitoyable pendule qui va sonner ses douze coups, pendant toute la belle rentrée de l'adagio. Mais, hélas, rien n'empêchera la dame en retard, parée pour le bal, de détruire, par son arrivée, l'effet de la plus belle de nos sonates, et, par les politesses qui s'ensuivent, de jeter le désordre dans le salon et plus encore dans les esprits ! On finirait souvent par croire à l'influence de quelque malicieux démon chargé spécialement d'intervenir au moment précis pour tout faire manquer, tant les aventures de ce genre sont fréquentes. Si l'auteur ou le maître sont là, l'élève peut se fier à eux pour parer à tous les dangers, sinon, « *Ne t'attends qu'à toi seul est un commun proverbe* », proverbe qu'elle peut s'appliquer et dont elle doit faire son profit.

Nuances et accents.

Quelle différence y a-t-il entre la *nuance* et l'*accent*? Ceci est bon à étudier, car il est rare qu'on sache les diviser dans la pratique et définir nettement leurs diverses fonctions.

La *nuance* s'entend des signes tels que : *forte*, *piano*, *crescendo*, *diminuendo*.

L'*accent* (il va sans dire que nous ne prenons le mot que dans le sens matériel) influe sur une seule note : c'est le *sforzando*, le *soufflet*, le *point*, etc...

Des *nuances*, les unes sont immédiates, comme le *forte* et le *piano*, les autres, ainsi que le *crescendo* et le *diminuendo*, sont des *nuances* à longue portée et n'ont leur effet qu'à la condition d'être préparées et amenées progressivement.

L'*accent* doit être subordonné à la *nuance*, comme la *nuance* elle-même l'est à la couleur générale du morceau, et, en étendant la question au sentiment, on peut dire que la *nuance* n'est qu'une modification matérielle et raisonnée du son auquel l'*accent* donne l'élan et la vie.

On pourrait faire l'histoire de la *nuance* par la seule inspection des œuvres des différentes époques.

Avant la musique de nos maîtres modernes, si variée de tons et de sentiments, au temps où dominaient la fugue et la musique spéculative, on n'entendait la *nuance* qu'à sa plus simple expression, et elle n'avait d'autre rôle que celui de faire ressortir la phrase en vue de la modulation ou du dessin mélodique, sans chercher la couleur pittoresque, la couleur pour elle-même; on se bornait à ces effets primitifs et sans transitions qu'on retrouve dans les vieux vitraux. Ainsi, dans

l'œuvre de Bach, Couperin, Rameau et leurs contemporains, la nuance est, le plus souvent, écrite en toutes lettres : *fort*, *piano*, *doux*; ces indications générales suffisaient à cette nature d'idées, laissant volontiers l'emploi des subdivisions au libre arbitre de l'exécutant auquel l'auteur permettait ainsi de mettre la couleur sur le tableau dont il avait donné le dessin, et cela au profit de l'originalité de l'interprète.

Chez Haydn et Mozart dominant simplement le *piano* et le *forte*, quelques accents de *sforzato*, de *crescendo* et de *diminuendo*. Boccherini se raconte par certaines expressions qui lui sont propres, telles que : *smorfioso*, *flebile*, *lusingando*. Avec Beethoven apparaît, surtout dans ses dernières œuvres, tout un vocabulaire nouveau accompagné d'adjectifs qualificatifs et de sentiment.

On voit donc qu'entre l'époque ancienne et la nôtre la différence est grande et que la question s'est bien compliquée par la progression toujours croissante des nuances et des accents; la musique a vu sa palette s'enrichir de tons aussi divers que variés, et nous ne parlons cependant ici que de leur emploi par les maîtres et non de ceux dont la *fantaisie* moderne a tant abusé. Ces sortes de changements sont amenés par la force des choses : d'abord le style dramatique introduit dans la musique instrumentale; plus encore la recherche et le besoin de creuser une idée, de la retourner et de l'envisager sous toutes ses faces; enfin l'application à la musique d'une nature d'idées philosophiques et métaphysiques, toutes causes qui ont fait chercher les expressions correspondantes aux accents propres à faire comprendre et exécuter les diverses nuances de ces idées nouvelles.

Ajoutons à ce qui précède quelques avis qui pourront venir en aide à l'élève, lui servir de règle pour appliquer, d'elle-même, la *nuance* et l'*accent* et remédier ainsi soit aux erreurs ou à l'insuffisance des anciennes éditions, soit à la surabondance ou aux contre-sens des nouvelles.

1° La *nuance* n'est bonne qu'à la condition d'être motivée, c'est-à-dire d'aider à traduire l'esprit de la phrase pour la bien faire comprendre. Le piano pour faire piano, le fort pour faire fort ne seront jamais, dans l'art, qu'un procédé secondaire et inintelligent.

2° L'absence momentanée de toute nuance est un moyen souvent plus éloquent que son emploi le plus recherché; un point de départ simple donne, relativement, de la valeur à la nuance la plus légère: c'est quelqu'un qui parle de sa voix naturelle.

3° « Peu de nuances et cependant toutes les nuances, beaucoup de nuances et cependant pas de nuances. » (Topffer, *Menus propos.*)

4° Chercher, en général, la *nuance* dans la modulation, l'*accent* dans la mélodie.

5° Faire que l'exactitude de la lettre, dans la nuance écrite, semble n'être que l'effet de la libre volonté de l'exécutant.

6° Il y a une *nuance* plus importante que toutes les autres, c'est la couleur générale du morceau, et, encore au dessus, celle du maître.

7° Dans certaine musique, la *nuance* est identifiée à la note elle-même; mais, s'il est indispensable de la faire quand elle est indiquée, il est encore plus utile de ne pas en mettre où il n'y en a pas, afin de laisser à celle-ci tout

son effet. Cervantes disait que la meilleure traduction devait avoir pour résultat « de ne rien ajouter, mais de ne rien omettre ».

8° Quant à l'*accent*, quoiqu'il vienne plutôt d'un certain élan inspiré par l'idée mélodique, il doit s'étendre, s'il est juste, jusqu'à exprimer tout ce que veut dire une phrase de musique, comme le regard dans un portrait raconte les sentiments intérieurs du modèle.

Il y a encore quelque chose d'infiniment délicat à indiquer et qui tient de l'*accent* et de la *nuance* : c'est ce que nous nommerions l'*inflexion*, ou comme le son de la voix modifiée; c'est la partie subtile de notre sujet, la limite où le moyen matériel disparaît.

L'expression, le naturel et l'affectation.

Ce n'est pas sans peine qu'elles
plaisent moins.

LABRUYÈRE.

Ce qu'on nomme l'*expression* est une sorte d'éloquence musicale qui s'entend de l'action d'exprimer ce que veut dire une phrase, un morceau de musique. L'*expression* est donc l'art de bien dire, le côté actif et pénétrant qui met en lumière l'âme de l'œuvre pour la transmettre à l'auditeur, vivante et émue. Profonde, légère, tendre, véhémence, elle revêt tous les caractères et traduit tous les sentiments. Néanmoins, par sa séduction même, cette arme puissante doit être

maniée avec prudence ; car, entre l'*expression* et l'*exagération* la limite est aussi rapprochée que difficile à saisir : le goût, le tact en ont seuls le secret.

L'*expression*, dans les âmes simples et convaincues, prend chez l'une la teinte mélancolique, chez l'autre s'empreint de véhémence et d'énergie, ou de charme dans la gaieté ; dans son sens le plus complet, elle n'est autre que la manifestation du génie d'exécution.

L'expression vraie est proche parente de l'*accent* ; on peut avec elle s'abandonner avec confiance à toute la franchise de l'inspiration, car elle ne puise son éloquence que dans la justesse et l'harmonie des proportions.

Mais, faussée et exagérée, l'*expression* n'est plus que l'écho des sentiments de convention que règle la mode ; la rêverie devient le vague ; le pathétique, grimace ; la gaieté se manière, et cette exécution excessive sans cause, le plus souvent à contre-sens, qui flotte entre le violent et le maniéré, si elle devient habitude, fait perdre le sens de l'expression vraie et en désaccoutume.

Quant à ce qu'on nomme dans l'art *le naturel*, on peut dire qu'il en est à la fois le commencement et la fin, soit qu'il se manifeste à l'apogée du talent lorsque rien de matériel ne le sépare plus de la vérité de la pensée, soit qu'on le trouve à l'état d'innocence et de simplicité, avant que l'élève ait rien appris de ces petites roueries vaniteuses de l'enseignement vulgaire comme : *briller*, dans les traits, et, dans les chants, *faire* du sentiment. Le *naturel* est un des plus grands charmes de l'exécution, et il a pour contraire l'*affectation* qui en est le désagrément et la grimace. Voici comment Mozart la dépeint dans une lettre à son père, en parlant d'une

jeune fille qu'on lui avait fait entendre : « D'abord, on s'as-
« seoit tout au haut de la main droite, et non au milieu, afin
« d'avoir plus d'occasion de se mouvoir et de faire des gri-
« maces. On tourne les yeux, on sourit; quand un passage
« revient pour la seconde fois, on le joue plus lentement; plus
« lentement encore quand il revient une troisième fois. Il
« faut que le bras soit soulevé quand on fait un passage, et
« c'est le bras et non les doigts qui marquent les passages,
« et le tout très-lourdement et très-maladroitement. Le plus
« beau est quand, dans un passage qui doit couler comme de
« l'huile, il faut changer les doigts; on s'arrête, on lève la
« main et on recommence commodément, ce qui donne l'es-
« poir d'attraper de fausses notes, et il en résulte souvent de
« curieux effets. Je ne vous écris tout cela qu'afin que vous
« preniez une vraie idée de la manière de jouer et d'enseigner
« le clavecin, et que vous puissiez, dans un moment donné,
« en faire votre profit. »

Nous pourrions facilement opposer à ce malicieux portrait, dont nous laissons toute la responsabilité au grand maître, telle jeune fille de nos élèves dont le *naturel* présenterait, à l'honneur de notre enseignement, le plus heureux contraste avec la sienne; nous la verrions s'asseoir simplement devant son piano, attentive et tout occupée non de ceux qui l'écoutent mais de ce qu'elle joue, souriant peut-être, mais à l'œuvre qui la charme et la captive, se rappelant même l'utilité d'un bon doigter pour éviter les fausses notes et l'inconvénient de jouer du bras, et sachant, avant tout, qu'il est toujours bon de jouer en mesure; enfin, pour compléter le portrait de notre jeune fille, on trouverait réalisées en elle les grâces simples et les qualités solides que renferme une sonate de Haydn : le

même naturel dans l'exécution, la même vérité dans le sentiment.

De l'exécution vraie de la musique ancienne.

Un de nos écrivains-professeurs, parlant sur l'esthétique, dit à propos des anciens peintres flamands que, pour bien comprendre un maître, il faut le replacer dans son *milieu social*. Si c'est une vérité pour la peinture, pour un tableau, dont la forme est arrêtée et n'a pas besoin d'interprète, à plus forte raison cela s'applique-t-il à l'œuvre musicale, qui ne vit et n'arrive à l'audition qu'en passant par l'exécution.

Aujourd'hui, entraîné par le mouvement général de progression qui pousse toutes choses à la force et à la quantité, l'exécutant recherche naturellement les qualités qui y correspondent; l'école du son, puissante et pittoresque, a pris la place de l'école ancienne qui cherchait moins l'effet que le sentiment. « *J'aime mieux, disait Couperin, ce qui me touche que ce qui me surprend* »; vivacité, esprit, charme du lié si inhérent aux œuvres de ce temps, suffisaient à les traduire; en un mot, depuis un siècle, les moyens matériels et le jeu lui-même ont subi une transformation complète, et l'œuvre n'a pas changé: de là, ce trop fréquent désaccord entre l'*œuvre ancienne* et l'*exécution moderne*.

Tout le monde blâme avec raison ce procédé ridicule et barbare qui consiste à réorchestrer les partitions de nos an-

ciens maîtres, tels que Glück, Grétry, Monsigny, pour leur donner une vigueur de son et une variété d'effets qu'ils ignoraient ou dont ils n'auraient pas voulu, ayant mis à la place du bruit le sentiment proportionné et intelligent en rapport avec leur pensée. C'est, par analogie, ce dangereux contresens d'habiller à la *moderne* une sonate *ancienne* que nous voulons faire éviter à notre élève, quand nous la voyons aux prises avec son *grand piano*, pour dire sa *petite sonate*. Comprendons bien que cette qualification de *petite sonate* ne se rapporte pas ici à la valeur de l'œuvre en elle-même, mais au genre qu'elle représente, opposé à *grande sonate*. Ainsi, par exemple, le grand duo de Beethoven à Kreutzer, la sonate de Mendelssohn en *ré* avec violoncelle, la sonate de Weber avec clarinette, bien loin de faire partie de ce que nous nommons *musique ancienne* et de se rapporter à la *petite sonate*, réclament au contraire, de l'exécutant, pour répondre à toutes ces richesses de l'œuvre, toutes les richesses de l'exécution *moderne*, instruments compris. Ce qu'il faut éviter, c'est que ces grandes pièces, types d'œuvres qui sont des exceptions dans celles que renferme la bibliothèque classique, ne fassent règle pour le reste, pour ces œuvres *anciennes*, dans lesquelles *doux* n'est pas l'opposé de *dur*, mais seulement de *fort*; où *vivacité* n'est pas *vitesse*; dont les déductions sont simples et proportionnées, et où, si la pensée est grande et généreuse elle est à la fois contenue. C'est ce programme qu'il faut suivre, sous peine d'arriver bien vite à cette exécution *surabondante* qui irrite, fatigue parce qu'elle dépasse ce qu'elle a à dire, en voulant, sans cause, étonner ou dominer par la violence ou la rapidité.

Le passé avait sa raison d'être, et l'on ne quitte pas les

procédés contemporains, sans perdre beaucoup de ce que le temps et l'expérience avaient établi de rapports entre l'instrument et l'œuvre ; il faut donc remonter à cette *exécution vraie* et se garder d'y assimiler les idées et les moyens du temps présent ; le trait d'union est difficile à établir, et cela ne se peut faire sans sacrifices, mais c'est le seul moyen d'être dans le vrai. Montaigne dit quelque part, « Je me prends fermement au plus sain des partis, mais je n'accepte pas qu'on me remarque spécialement ennemi des autres. » C'est ainsi, croyons-nous, qu'il faut juger et accepter les changements qu'amène inévitablement chaque époque, se *prendre fermement* au progrès sans devenir *spécialement ennemi* du passé.

La gamme, les deux modes, les vingt-quatre tons.

Il y a de l'harmonie, de la géométrie,
de la métaphysique, de la morale partout.
LEIBNIZ.

La gamme est une vieille histoire, qui pourrait à elle seule former la matière d'un volume. Nous lui devons au moins de dire un mot sur son origine et sur la place importante qu'elle tient dans la musique. Rousseau dit à ce sujet, en parlant de l'art antique : « Les anciens diffèrent prodigieusement entre eux sur les définitions, les divisions et les noms de leurs *tons* ou *modes* ; obscurs sur toutes les parties de la musique, ils sont presque inintelligibles sur celui-ci. » Quoi qu'il en soit, il est certain que c'est d'une partie de ces *modes* adoptés

dans l'Église chrétienne par saint Ambroise ¹ au quatrième siècle et régularisés deux siècles après par saint Grégoire le Grand, que s'est formé notre plain-chant, et c'est aussi dans ce terrain primitif que notre gamme a pris naissance. La gamme est donc un fragment antique, approprié à l'art moderne. Voici pour la partie *historique*.

Dans le système moderne, au point de vue *scientifique*, la gamme est composée de deux parties identiques, donnant chacune deux tons et un demi-ton (le tétracorde des anciens ²) qui, se rejoignant au centre, forment notre gamme de cinq tons et deux demi-tons. Les modes majeur et mineur ne sont qu'une même gamme commençant sur des degrés différents : deux tons entiers dans le premier, un ton et un demi-ton pour le second au début de la gamme, caractérisent chacune d'elles.

Dans le sens *pratique*, la gamme se présente simplement à la pensée sous la forme d'un travail quotidien, source d'épreuves imposées à la patience de tout instrumentiste. Avez-vous fait vos gammes? faites vos gammes! est le refrain du maître, comme il est le supplice de l'élève. Cependant les sait-on jamais assez? et, si on ne les manque pas dans l'étude spéciale qu'on en fait, diatonique, chromatique (on est même arrivé à la gamme *perlée*), la gamme ne devient-elle pas, dès qu'elle correspond à une pensée, tout ce qu'il y a de plus difficile?

¹ Ce qui distingue le chant ambrosien du grégorien, c'est que le premier était rythmique et avait été formé des chants de l'Église grecque avec ornements et intervalles chromatiques, tandis que le second n'était pas rythmé et procédait diatoniquement.

² On nomme ainsi les quatre sons qui chez les Grecs formaient l'échelle musicale.

Car, alors, elle n'est plus chose élémentaire, mais, tant est puissante la suprématie de la pensée, elle revêt une des formes, une des éloquences du talent et, en passant, par le génie, elle peut devenir l'occasion des plus belles inspirations.

C'est là son *côté poétique*; quoi de plus grand, de plus dramatique que les gammes de l'introduction de l'ouverture de Don Juan? de plus expressif comme simple mélodie, que celle du 6/8 mi bémol d'Egmont, de Beethoven? rapides et énergiques, quelle puissance n'ajoutent-elles pas au début de son concerto de piano en ut mineur? Haydn en a fait le sujet de son 78^e quatuor, et, bien avant lui, Lulli, dans le second acte d'Atis, fait d'une *gamme* descendante de triolets le motif du chœur le plus pittoresque.

Mais, si la gamme est déjà si intéressante par elle-même, combien plus encore le sont les *deux modes* considérés comme idée générale des tons majeurs et mineurs! Que de richesses, que de ressources ils offrent! ne pourrait-on pas les comparer à deux piliers solides, à deux colonnes autour desquelles s'enroule en colonnettes le cycle harmonieux de nos vingt-quatre gammes, et y reconnaître aussi un reste de cette puissance que l'on attribuait aux modes antiques d'apaiser les passions ou de les faire naître? et, en effet, ne correspondent-ils pas aux sentiments caractéristiques de l'humanité, joie, tristesse? au majeur, l'énergie, la possession, le présent, l'espérance; au mineur, la douceur, la tendresse, l'absence, le passé, les regrets, le souvenir; à l'un, le midi, la lumière; à l'autre, l'ombre, le crépuscule, le clair obscur. Le commandement est majeur, la prière mineure: écoutez les demi-tons du pauvre et vous verrez facilement que c'est en mineur qu'il demande l'aumône.

Et quelle influence ces modes n'ont-ils pas l'un sur l'autre ! Une seule note, un seul accord mineur peuvent donner à la phrase majeure qu'on admire cette touche expressive qu'elle n'avait pas sans elle et qui la fait aimer. Qu'on réserve, au contraire, à chacun d'eux sa puissance propre en les faisant entendre l'un après l'autre, le retour au majeur sera toujours accueilli par le plus grand nombre avec un sentiment de joie : il semble que l'on passe d'un état transitoire et douloureux pour rentrer, par le majeur, dans le bien-être et la situation normale de l'âme.

La différence de caractère et d'effet que nous remarquons dans les deux *modes* se fait sentir d'une manière plus délicate et plus variée encore entre les vingt-quatre tons. Les uns, comme l'*ut* majeur, le *fa* majeur, sont forts ; *sol* et *ré* majeurs brillants ; *si* mineur, *sol* mineur, tendres, expressifs ; *ut* mineur, *ré* mineur, *fa* mineur, grands, tristes, solennels ; et ce n'est pas sans raison qu'on a comparé l'effet des tons à celui des couleurs. Ainsi le rouge, le vert correspondent aux tons forts ; le lilas, le rose, aux tendres, aux expressifs ; le noir, le violet, le brun aux tristes, aux sombres, etc... ; chaque auteur a un ton de prédilection : les grands *ré* mineur, *ut* mineur, *sol* majeur et *sol* mineur à Mozart ; Haydn trouve simplement dans le ton d'*ut*, la grandeur, le calme, la grâce, et, de cette seule opposition des modes que nous signalions, il sait tirer les effets les plus puissants. Il est des compositeurs qui font mineur, comme certaines gens voient les choses en noir.

Le ton fait tellement partie du morceau, que celui-ci perd une partie de son effet s'il est transposé. Dans les maîtres, l'idée et le ton ne font qu'un ; ils sont nés ensemble, l'un par l'autre, et ce dernier enveloppe l'idée comme un vête-

ment, comme une draperie qu'on ne pourrait arracher d'une statue sans la briser.

Consonnances et dissonances.

Sur la même ligne et au même degré d'intérêt que ce qui précède, se place l'étude des intervalles harmoniques, *consonnance* et *dissonance*. Leur effet tient si intimement aux lois naturelles de l'art et répond tellement à notre organisation sensible qu'on l'éprouve involontairement, avant même d'en chercher le nom ni la cause : frappez une seconde, puis une tierce en demandant à l'oreille la moins exercée laquelle des deux est la dissonance ; la réponse ne se fera pas attendre et le choix ne sera pas douteux.

Chacun sait que la consonnance est complète en elle-même, tandis que la dissonance appelle et exige une résolution. Pour certaines organisations *consonnantes*, la dissonance est bien près d'être la discordance, surtout quand il s'agit de dissonances *artificielles* : secondes, quarts, qui ne proviennent pas naturellement du monocorde comme la septième et la neuvième ; ceci n'est cependant qu'un malentendu entre l'auditeur et le compositeur, dont le remède serait dans un travail de reconstruction de l'accord qui mettrait, au lieu de la dissonance, la note consonnante dont elle tient la place, et sur laquelle finalement elle se résout. Les noms de *retards* et de *suspensions* qu'on donne à ces dissonances artificielles expliquent d'eux-mêmes l'effet suspensif qui retarde la con-

sonnance et la rend d'autant plus agréable qu'elle s'est fait plus attendre et désirer.

Le juste emploi de ces deux formes et l'équilibre établi entre elles, peuvent seuls faire la vraie, la bonne musique ; trop de dissonance nous fatigue, trop de consonnance nous amollit ; c'est à la musique à la fois allemande et italienne, savante et chantante, ainsi que Mozart l'a comprise, qu'est donné le secret de cet art parfait qui charme et intéresse.

Le rôle de l'exécutant est ici de faire valoir et de mettre en lumière ces deux éléments, donnant à chacun le sentiment qui lui est propre, et traduisant cette *préparation* et cette *résolution* de la dissonance, de manière à faire comprendre l'intention de l'auteur et sa pensée.

Quelle intelligence, quel intérêt d'exécution, quelle habileté ne faut-il pas avoir pour insister ou glisser sur ces divers intervalles, adoucir les duretés sans rien perdre de leur énergie, prolonger les douceurs consonnantes, autant que le permet le temps strict de la valeur ; et, tout cela, malgré la rapidité de l'exécution !

Le tout, pour les bien rendre, est d'apprendre à les bien écouter ; alors, ce qui semblait blesser l'oreille prend de l'intérêt par le lien qu'on établit entre les sons ; ce qui était disjoint et obscur s'explique et s'éclaircit.

Doit-on placer dans les dissonances celles que donnent les *anticipations* telles que l'entrée des cors dans la symphonie héroïque, ou encore celle du finale de la pastorale ? Mais ce sont plutôt traits de poésie que de musique.

Modulations.

Le diatonique, le chromatique, l'enharmónique.

On demandait à un savant musicien qui assistait à une mauvaise exécution vocale de *Don Juan*, comment il pouvait supporter cela si patiemment. « J'écoute la modulation, » disait-il. Rien ne peut mieux exprimer tout ce que renferme d'intérêt cette partie de l'art musical, et tout ce qu'un esprit clairvoyant et agissant avec méthode peut y découvrir; c'est le côté harmonique de l'exécution qui ne peut bien se rendre qu'à la condition de le comprendre.

La modulation a pour éléments principaux trois genres distincts : le *diatonique*, le *chromatique* et l'*enharmónique*.

Appuyé sur la tonique et la dominante, le *diatonique* présente cette tonalité puissante et calme, ces modulations franches et énergiques dont l'esprit peut facilement suivre la marche et comprendre le développement : la tierce monte, la septième descend ; chaque note de l'accord a son emploi défini et régulier. A ce genre de modulation appartient la force, l'ordre, la clarté. C'est un personnage à la figure franche et honnête qui d'un pas sûr et ferme marche devant lui en sachant où il va ; son regard dit sa pensée sans qu'on ait à chercher autre chose que ce qu'elle veut dire. Ce caractère domine dans les pages de Glück et d'Haydn.

L'*enharmónique* est essentiellement différent dans son principe et procède aussi tout autrement ; il représente cette tonalité vague et indéfinie dont le charme tient à la surprise et à l'inattendu, dans laquelle l'esprit s'égare et perd de vue le point de départ pour rayonner à des distances indéterminées. C'est

l'accord de septième diminuée qui le personnifie le mieux ; chacune des notes de cet accord-protée prend, selon la pensée de l'auteur, une direction différente, opposée ; à droite c'est un *ut* dièze, à gauche cet *ut* s'appelle *ré* bémol : la première tend à monter, l'autre à descendre. Ici, c'est une figure voilée, mystérieuse, souriant à l'inconnu, qui se glisse indécise et vous égare et qui ne peut vous charmer qu'à la condition de vous tromper. Légère et souple autant que riche, elle se prête à tout ce qui est poésie, tout ce qui est rêve et infini. Mais, si elle est séduisante, irrésistible, n'est-elle pas encore plus dangereuse ?

Entre ces deux genres se place le *chromatique* qui appartient également à tous deux, aussi tendre que dramatique en lui-même, mais fatigant et énervant quand il dépasse une certaine mesure.

Tel est l'ensemble de richesses qu'offrent les ressources de l'harmonie, dont l'emploi raisonné et le juste équilibre peuvent seuls composer un chef-d'œuvre : sujet rempli de complications, mystérieux à la plupart des auditeurs et sur lequel l'attention de l'élève ne saurait trop se fixer.

Nous ne pouvons exiger d'elle, même de la plus intelligente, de saisir au courant de l'exécution les divers éléments que nous lui présentons ici, aujourd'hui surtout que la modulation se complique de plus en plus. Ce n'est qu'à l'expérience qu'est accordée cette clairvoyance harmonique, mais du moins nous pouvons espérer qu'elle saura, de cette division des trois genres, se faire une mnémonique qui l'amènera progressivement à se rendre compte, d'abord, des modulations les plus simples, pour arriver plus tard à les comprendre toutes.

Le procédé le plus élémentaire pour acquérir cette sûreté d'analyse est de *ne jamais quitter un ton sans être sûr de celui dans lequel on entre*, et, pour la perfectionner (travail aussi utile qu'intéressant), de dégager l'élément harmonique du rythme et de la mélodie, pour en suivre sans distraction la marche et le plan. Cette habitude, prise de bonne heure, amènera infailliblement l'élève à posséder cette qualité d'investigation que nous lui demandons, au point même de ne pouvoir écouter un changement de ton sans involontairement s'en rendre compte. Non-seulement elle comprendra, par ce moyen, mille beautés qui lui eussent échappé, mais elle saura les exprimer de manière à les faire apprécier et comprendre aux autres.

Des différents genres de fautes.

Avouons d'abord que c'est un triste sujet, mais aussi qu'il en est peu que le maître soit plus apte à traiter, car il en peut parler sagement. Ce mot seul éveille l'idée d'un long enchaînement d'ennuis pour l'élève et de souffrances pour le maître; cependant, pour la faute comme pour bien d'autres misères de ce monde, l'expérience est là qui peut rendre compte du fait, et classer le mal à l'avantage des jeunes martyrs de l'art, présents et futurs.

La faute a différents degrés, comme elle a diverses causes; dans certains cas elle est, pour le maître, grave et sans espoir, tandis qu'ailleurs elle est seulement vénielle et guérissable. Telles sont ces fautes générales et trop communes : d'ou-

blier le ton du morceau ; mal compter les valeurs ; changer la place des octaves ; et plusieurs encore, qui sont presque toujours le fait de l'éducation première et dont on a le plus souvent raison avec une année de solfège, ou simplement en faisant attention. Des autres, nous ne disons rien, nous abstenant prudemment devant un fait très-rarement de notre ressort.

Il en est encore d'étranges, d'inattendues, où l'on se demande pourquoi, au lieu de faire simplement ce qui est écrit, l'élève va sans raison à l'inexplicable et à l'absurde, par exemple : s'entêter à voir et à placer l'accident dans une tierce à la note à laquelle il n'appartient pas, ou bien, comme dans la sonate de Beethoven en sol, dédiée à l'empereur de Russie, faire des dixièmes au lieu d'octaves, en lisant la basse à une clef de sol imaginaire.

De l'ensemble de ces erreurs sort une catégorie particulière et curieuse de fautes persistantes, traditionnelles, sorte de piège toujours tendu où vient se prendre, l'une après l'autre, chaque nouvelle génération d'élèves. Connaissant le danger, et las d'assister au même accident, le maître avertit d'avance ; mais rien n'y fait, et il finirait par donner raison à la faute contre le texte et adopter cette *vox populi*, concluant qu'il doit y avoir là quelque proportion naturelle faussée, échappée au compositeur.

Il y a cependant, pour consoler notre élève, une manière de se tromper qui peut avoir son avantage et dont on peut même tirer bon augure : c'est lorsque, frappée désagréablement par sa faute, elle la corrige d'elle-même, prouvant ainsi qu'elle a de l'oreille et du jugement. Mais quand, au contraire, s'il y a erreur sur la musique, elle ne s'aperçoit pas de la faute écrite, et que devant l'absurde elle répond avec as-

surance : « Mais, monsieur, c'est marqué ! » ceci retombe dans les cas graves que nous signalions, qui accusent un manque d'aptitude et de dispositions naturelles.

De l'importance des rentrées.

Ce que, dans la leçon d'accompagnement, nous disons de la rentrée, du retour au motif, en parlant de la seconde reprise, soulève une des questions les plus importantes de la composition et se rattache, en même temps, à l'un des grands charmes de l'exécution. Un motif, un chant heureux bien trouvé, qui frappe d'abord et qu'on se rappelle involontairement est, sans nul doute, ce qui donne le plus de valeur à un morceau de musique. Mais c'est aussi dans le retour inattendu et désiré de ce chant, ou d'autres fois dans la façon soudaine de le ramener, qu'est renfermée une partie de l'intérêt et du plaisir qu'il peut causer. C'est tellement un art que celui de *la rentrée* que, grâce à elle, le motif le plus simple peut devenir charmant. Mais, si la chose écrite est la cause, l'effet dépend presque toujours de l'exécutant, il en fait les frais; cela exige de lui autant de finesse que d'intelligence, mais avant tout beaucoup de naturel et de simplicité, pour éviter de faire comme le mauvais acteur comique qui rit de ce qu'il dit et met le public dans sa confiance, pour prouver qu'il n'est pas si bête qu'on le croirait bien. Plus la rentrée est délicate et fine, plus il faut que l'exécutant évite de se mettre à la place de ce qu'a voulu l'auteur, l'effet et l'exagération étant pires que la froideur et l'indifférence. Dans ces sortes de choses, il faut

laisser faire la moitié du chemin à l'auditeur qui croit alors découvrir et retrouver le motif. Donc, ne pas assez indiquer l'intention de l'auteur est une faute, mais la *souligner* trop ou à faux est encore plus dangereux pour la vérité. Nous ne pouvons ici qu'attirer l'attention sur ce côté charmant de l'exécution ; car il faudrait citer la bibliothèque entière de l'accompagnement, tant la rentrée tient de place dans l'art de la composition.

Un seul exemple par Haydn, le maître par excellence de la rentrée :

Baillet jouait le bel andante en ré du 75^e quatuor. Cherubini faisait partie de l'auditoire et écoutait avec l'attention profonde et imposante qu'il mettait à toutes choses de son art ; pendant que son esprit, absorbé dans le chef-d'œuvre, en suivait la marche savante, deux de ses doigts maigres et délicats s'introduisaient discrètement dans cette tabatière, compagne de ses pensées, et si connue des amis du maître. En même temps commençait la belle rentrée où les deux notes du premier violon persistent sur des harmonies qui semblent chercher et perdre à la fois le chemin de la dominante... Il s'arrête, la main suspendue, immobile sous le charme, tant que dure l'indécision harmonique (lui qui comprenait si bien cette rentrée qu'il en eût fait autant) jusqu'à ce qu'enfin le *la*, *fa*, tournant à *la*, *sol*, la main en suspens monte, reprend sa route, satisfaite et tranquillisée, et le maître savoure à la fois le ton et la prise.

Qu'on nous pardonne la familiarité du fait par l'importance des personnages, son application à la question, et l'instruction qu'on en peut tirer.

De la fugue et de son exécution.

Il est rare que le maître trouve chez son élève l'amour inné de la *fugue*. Bien loin de là, ce nom seul a le don de troubler les physionomies les plus heureuses et, avant même de savoir ce dont il s'agit, la plupart demandent grâce. Cette répulsion irréfléchie, qui dure longtemps, trop souvent même toujours, est préjudiciable au talent de l'élève, et regrettable en ce qu'elle la prive d'une des plus belles parties de sa bibliothèque. On peut donc, jusqu'à un certain point, ranger cette antipathie au nombre de ces jugements tout faits qu'on se passe, de l'un à l'autre, sans raison et sans examen.

Et cependant la preuve de la valeur réelle de ce genre de composition, c'est que tous nos grands maîtres s'y sont complus, et qu'une fois qu'on l'aime on s'en passionne volontiers à l'exclusion de toute autre musique.

De même que c'est par l'étude du style fugué qu'on apprend à composer, on peut dire que la connaissance et la pratique de ce style, dans l'exécution, sont inséparables d'un enseignement fort et sérieux. On reconnaît aussi facilement, au jeu d'un exécutant, s'il a pratiqué la fugue, qu'on distingue à l'audition d'un morceau de musique le compositeur qui connaît toutes les ressources de son art; chaque doigt devient intelligent, comme chaque partie a son importance. Quel est l'intérêt d'une seconde reprise de sonate sinon le travail des imitations et l'emploi de toutes les ressources de la fugue? Seulement, c'est de la fugue libre, et beaucoup d'élèves ont ainsi joué la fugue sans le savoir, comme M. Jourdain faisait

de la prose, mais alors sans esprit et sans agrément, pour la note elle-même et non pour ce qu'elle veut dire.

Une fugue se compose, comme on sait, du *sujet* qui est le but du morceau, de sa réponse, des imitations, des divertissements qui servent à changer de ton, puis du *stretto* et de la pédale. Dessins ou sujets par mouvement contraire, augmentations, diminutions, seconds sujets et ses déductions, complètent l'ensemble de ce morceau, en ornent la charpente et en font la richesse. Quelles sont, maintenant, les exigences de ce genre redouté et quel travail spécial impose-t-il à l'élève?

Acquérir d'abord l'égalité et l'indépendance des doigts; choisir la nuance qui peut le mieux faire ressortir le sujet à quelque partie qu'il soit confié; toucher légèrement, comme intérêt secondaire, les divertissements; profondément les passages savants et compliqués; donner au *stretto* la chaleur et la précision qui font reconnaître le motif; mais, avant tout, malgré ces complications qui amèneraient à tendre l'exécution comme elles tendent l'esprit, chercher par des habiletés spéciales de toucher, par une largeur souple et calme, à obtenir un jeu lié, plutôt doux que fort et profondément soutenu.

C'est là l'exécution qui s'appropriera le mieux à ces fugues des maîtres, qui traduira le mieux dans leur vérité ces grandes œuvres si pleines de science, mais aussi toujours empreintes d'expression et de sentiment. Quoi de plus solennel, de plus tendre et à la fois de plus actif que ces sonates-fugues de S. Bach pour piano et violon? peut-on citer un chant plus expressif que le sujet de la fugue en la mineur de Mozart? la forme seule est différente, mais l'inspiration est aussi puissante que dans leurs autres œuvres.

C'est à l'élève intelligente à ne pas chercher dans l'œuvre fu-

guée ce que ce genre ne comporte pas, mais à tâcher d'exprimer tout ce qu'elle renferme. N'oublions pas non plus que ce qu'on nomme vulgairement *sentiment* doit prendre ici la teinte modeste et sérieuse, l'allure grave et réservée des gens qui ont quitté le monde et ses vanités.

Nous ne saurions mieux finir qu'en rappelant ce que Mozart écrit à sa sœur en lui envoyant une fugue de sa composition : avis à notre élève de profiter du conseil. « J'ai écrit, dit-il, avec intention au-dessus *andante maestoso*, afin qu'on se garde bien de la jouer vite ; car, quand une fugue n'est pas jouée lentement, on ne peut faire ressortir d'une manière claire et intelligible le motif, et elle reste, par conséquent, sans effet. »

De la musique à quatre mains et de celle à plusieurs pianos.

De toutes les questions que nous traitons ici, celle de la musique à *quatre mains* a certainement droit avant toute autre au titre de *question usuelle*, par la place qu'elle occupe aujourd'hui dans la musique d'ensemble. Nous l'avons présentée à part dans le catalogue, d'abord comme spécialement écrite par les maîtres pour cette combinaison, puis dans le chapitre qui parle des arrangements ; il nous reste à ajouter quelques mots sur l'exécution et les diverses applications de ce genre.

S'il est difficile de régler deux montres pour les faire marcher ensemble, il n'est pas plus commode d'accorder deux élèves et leurs quatre mains : montres et élèves vont en général assez volontiers chacune de leur côté ; on oublie trop

que la véritable désignation de ce genre de musique devrait être *musique d'ensemble pour piano seul*.

A bien dire, il est rare que l'éducation du pianiste soit poussée du côté des exigences de la musique d'ensemble : habitué à être complet par lui seul, et n'ayant pas, comme les autres instrumentistes, l'habitude d'obéir à une direction générale, il est de sa nature assez égoïste et peu disposé à adopter une autre volonté que la sienne propre ou à la subir. Pour un exemple de vraie concorde musicale, combien trouvera-t-on de divergences d'esprit et de sentiment, de différences dans l'éducation ou le caractère, qui rendront l'ensemble presque impossible ! dans ce cas, le meilleur est encore, ce qui arrive quelquefois, que l'un des exécutants conduise l'autre ; heureux si c'est le meilleur des deux !

Deux *virtuoses* donnent rarement l'exemple d'un ensemble parfait ; c'est donc surtout à la *virtuosité* et à l'envie de dominer sans raison que l'élève doit renoncer ici au profit du résultat commun ; attentive et dévouée, elle doit tout faire pour chercher à établir le même rapport dans l'exécution que dans les idées : rythme, exactitude à compter les silences, la valeur des notes, etc.

Les mêmes difficultés d'exécution collective existent pour *l'arrangement à quatre mains de la musique d'orchestre*, difficultés d'autant plus grandes que cet arrangement sort du domaine propre du piano ; c'est à la symphonie qu'il s'applique le plus heureusement, à la condition cependant de choisir celui qui ne dénature pas trop le texte par ce faux brillant d'octaves superposées qui donne au piano une acuité fatigante, en sortant des limites du son de l'orchestre.

On peut citer comme exemple de réussite dans le genre des

arrangements ceux de Watts et de Roubier. C'est encore à l'*exécution* de donner raison au procédé en ajoutant à ce que nous demandons pour la musique à quatre mains en général certaines conditions en rapport avec le caractère de la symphonie; il y a là un art de l'ensemble tout particulier à acquérir pour simuler, à la place du toucher habituel du piano qui consiste trop souvent à faire partir les deux mains l'une après l'autre, l'attaque *simultanée* de l'orchestre, et transformer le *pianiste* en *symphoniste*. Ici, plus d'arpèges, d'accords mous et incertains, plus d'exécution individuelle, mais une franche attaque des quatre mains, un vrai premier coup d'archet; une fois le mouvement donné, pas d'hésitation à le conduire jusqu'au bout, et, ce qui est le plus utile, ce qui peut mieux donner le caractère symphonique, une grande exactitude dans les nuances progressives : *crescendo* et *diminuendo*, nuances caractéristiques de la symphonie et des masses entraînant de l'orchestre; que l'on joigne à cela une observation intelligente des divers timbres et l'on pourra approcher du texte en rendant à cette photographie, à cette gravure du tableau, une partie du prestige et de la couleur qui lui manquent.

Les mêmes avis pourraient s'appliquer aux arrangements à quatre mains des *opéras* et *oratorios*; mais la réussite est plus difficile encore par la nécessité de faire ressortir le chant, qui se mêle souvent avec l'orchestre. Néanmoins les opéras de Mozart, Beethoven, Weber sont tellement symphoniques qu'ils font exception et donnent encore sous cette forme un résultat intéressant.

Viennent enfin les arrangements des *quatuors d'instruments à cordes* et des morceaux du même genre. Ce n'est plus

ici la couleur qu'il faut chercher, mais la clarté qui caractérise cette nature de composition; il faut s'efforcer, par l'exactitude de la lecture, de donner à chaque note sa valeur et de rendre nettement l'effet des quatre parties et des dessins donnés à chacune d'elles, chant ou accompagnement, dans leurs divers caractères; on doit éviter l'abus de la pédale et toute vibration étrangère à ce qui est écrit, afin de se rapprocher le plus possible de l'harmonieuse précision que donne *un bon quatuor*; appropriation et exécution également difficiles pour ce genre de musique à cause des dessins qui, séparés dans les instruments à cordes, se trouvent réunis et doivent, sur le clavier, se traverser et passer l'un dans l'autre sans perdre leur forme et leur vrai sens.

Nous nous taisons sur l'arrangement des morceaux pour piano seul, tels que les *fugues de Bach* et autres, divisés à quatre mains; c'est l'abus d'un principe collectif qui ne peut amener qu'à une décadence réelle dans l'art de l'exécution et semblerait prouver qu'il faut aujourd'hui être au moins deux pour exécuter ce qu'un seul pouvait fort bien faire autrefois.

Quant aux morceaux à *plusieurs pianos*, symphonies, ouvertures et concertos, souvent divisés entre huit et seize mains, il y a là encore excès du même principe dont l'exagération complique l'ensemble, presque toujours aux dépens de l'œuvre et des auditeurs.

Heureusement pour l'art, nos pianistes n'ont pas besoin de s'adresser à l'arrangement pour trouver de quoi satisfaire à cette nature de musique d'ensemble, et nos catalogues leur offrent des ressources aussi nombreuses que variées de style: Mozart dans son concerto, sa sonate à deux pianos, sa fu-

gue en ut mineur, et Bach, dans ses concertos à deux et trois clavecins, ont écrit des chefs-d'œuvre.

Ici se retrouvent les mêmes exigences que pour la musique à quatre mains ; peut-être même ce parfait ensemble, cet accord musical qui ne fait qu'un est-il encore plus difficile à obtenir, les exécutants étant divisés et éloignés l'un de l'autre. Cependant aussi, chacun d'eux a plus de liberté personnelle, et est plus maître chez lui ; il est certains esprits délicats et susceptibles pour lesquels partager son piano est bien près de manger dans la même assiette et boire dans le même verre.

En résumé, il faut, pour la bonne exécution de ce genre de musique, des conditions particulières d'entente et d'abnégation, et une sorte d'expérience de l'ensemble qui se rencontre rarement, surtout dans la jeunesse.

Le phrasé et la ponctuation.

Les mots de *phrasé* et de *ponctuation*, empruntés tous deux au vocabulaire littéraire, sont inséparables ; car *bien phraser*, c'est donner le sens par la *ponctuation*.

On dit également en musique : « Quelle belle phrase ! ou quel beau chant ! »

Une phrase musicale a donc un sens comme une phrase littéraire, à tel point qu'en déplaçant les inflexions et les repos, ou en négligeant les silences et les signes qui lui servent de ponctuation, elle ne veut plus rien dire. Demi-pauses, soupirs, demi-soupirs, etc., placés selon les exigences du chant,

ou, à leur défaut, un nombre régulier de mesures, constituent la phrase musicale d'une manière correspondant à celle qui, dans le discours, est représentée par le point, point et virgule, virgule, etc.

Cependant, si le silence est le moyen matériel convenu, il n'est pas le seul, et l'art réel de la ponctuation consiste plus encore dans une sorte d'instinct de la traduction qui fait reconnaître la note sur laquelle il faut appuyer ou glisser, afin de donner la vie à la phrase par cette sorte de respiration instrumentale.

Ce genre d'effet s'annonce aussi par deux notes liées, suivies quelquefois d'un silence, souvent même accompagnées du signe *sfz*, abréviation de *sforzando*, qui indique plus explicitement encore leur expression. Lorsque la parole se joint à la musique, comme dans un air de chant, cette dernière suit naturellement le sens que celle-là lui indique : ainsi, l'E muet et la note qui le chante tombent ensemble, appuyer sur la syllabe muette de père, mère, serait absurde ; c'est sur cette donnée que doit se régler l'exécutant, car le contre-sens n'en existe pas moins sans les paroles, dans la phrase instrumentale.

A ceci se rattache une erreur trop fréquente pour n'en pas dire un mot. Elle est relative à l'enchaînement des phrases qu'on méconnaît le plus souvent, montrant par là qu'on n'a compris ni où elles commencent ni où elles finissent. Par exemple : on s'est trompé, il faut redire, et, sans réflexion, on attaque bravement la mesure entière quand le sens ne prend qu'au milieu, tout comme si l'on joignait en parlant le dernier mot ou la dernière syllabe d'une phrase finie à celle qui la suit.

C'est surtout à l'enchaînement du n° 2 qui sert à passer d'une reprise à l'autre que cette erreur a lieu le plus souvent.

Complétons ce que nous venons de dire sur le silence et son emploi par quelques conseils sur la manière de l'interpréter.

Des silences et de leur valeur morale.

Il n'est pas de musique possible, et surtout de musique d'ensemble, sans l'exacte observation des *silences* et de leur durée. Mais, si c'est d'abord une question de nombres et de quantité qui n'admet pas d'à peu près, c'en est une, encore bien plus, d'à propos et de sentiment, et, à voir le manque d'exactitude et le peu d'attention qu'elle y apporte, nous nous sommes souvent demandé : à quoi pense l'élève pendant les silences ?

Qu'elle sache donc que le meilleur moyen de donner au silence le charme et l'intérêt voulu est de ne jamais l'envisager comme *le vide*, mais au contraire comme représentant un travail de la pensée. Entre le court silence qui n'indique qu'une idée de respiration et celui qu'on nomme point de repos ou point d'orgue, il y a toute une série de subdivisions qui se modifient selon la proportion et l'esprit de la phrase ou du morceau, et, alors, le silence est une éloquence, c'est le temps donné à la réflexion, le travail intérieur, le court instant pendant lequel l'esprit replié sur lui-même s'arrête, recueilli dans ce qu'il vient d'entendre, ou prépare ce qu'il va dire ; dans ce cas l'exagération est presque permise, et la phrase,

déjà belle par elle-même, ainsi présentée s'embellit encore de respect et de dignité.

Si, comme nous le disions plus haut, le *silence musical* peut se comparer à la ponctuation dans le langage écrit, il s'assimile encore plus aux silences qu'on observe en parlant. Le mouvement de l'*adagio* est pour la musique ce qu'est la parole *tragique, prenant ses temps*, comme l'*allegro* répond à la vivacité et à la légèreté de la diction, dans la *comédie*. Le silence correspond aux diverses formes de langage; tantôt il équivaut à ce qu'on appelle une réticence, tantôt il remplace, par élision, la note qu'on pense; quelquefois aussi il exprime une hésitation pour ce qu'on va dire. Et nous voyons, chez les maîtres, le silence proportionné à l'importance de la transition qui va suivre, arriver quelquefois jusqu'à l'interruption d'une et même de deux mesures entières, préparant ainsi un changement de ton et d'accent.

Mais c'est surtout devant les exigences du rythme que, l'observation scrupuleuse des silences est nécessaire. Que devient-il sans cela, avec cette anticipation réitérée des temps si fréquente aujourd'hui? Carrure de la mesure, égalité du mouvement général, ponctuation des phrases, tout disparaît pour ne laisser à la place qu'incertitude, mollesse et agitation.

Quant au silence prolongé qu'indique un point d'orgue, c'est toute une question de convenance et de proportion relative, laissée au libre arbitre de l'exécutant et qu'il doit régler selon le plus ou moins de lenteur du mouvement marqué, afin de ne pas sortir du caractère du morceau.

Oserions-nous classer parmi les *silences*, cette absence du chant qu'emploie quelquefois Beethoven, lorsque, sous-entendant un motif dont il ne donne que l'accompagnement, il

laisse l'auditeur le remplacer par le souvenir, comme le cadre sans le portrait, comme l'ombre du thème absent. Ici, il ne s'agit plus de l'exactitude ; la valeur morale, c'est le *point de vue poétique*, devant lequel, sans examen ni contrôle, doit s'incliner respectueusement l'analyse.

La mesure, le rythme.

Mozart dit en parlant d'une jeune fille, dont il vante du reste le talent : « Elle n'arrivera jamais à ce qu'il y a de plus « nécessaire, de plus difficile à la chose capitale dans la mu- « sique, à savoir : la mesure, parce que dès son enfance elle « ne s'est pas appliquée à *jouer en mesure*. Tout le monde s'é- « tonne de ce que je reste toujours exactement en mesure ; ils « ne peuvent pas comprendre le *tempo rubato* dans un adagio « de façon que *la main gauche n'en sache rien*. Chez eux la « main gauche cède toujours. » Chez eux ! ne serait-ce pas bien près de dire chez nous ? Aussi, à notre avis, ce qu'il y a de mieux à faire, après avoir lu ce fragment, c'est de le relire encore et de le méditer, de l'analyser, afin d'en tirer le meilleur parti possible, pour *nous* ou pour les *nôtres*.

Rien n'y manque, le remède est à côté du mal. La *mesure* est, suivant le maître, chose *nécessaire, difficile et capitale*, à laquelle il faut s'appliquer dès l'enfance, sous peine de n'y arriver jamais. Certes, voilà de quoi faire réfléchir, quand un pareil avertissement vous vient de si haut, et, si l'on n'est plus enfant, c'est un conseil énergique pour réparer le temps perdu.

Il s'agit donc de *jouer en mesure*; mais cette qualité, comme toutes celles qui tiennent à la fois de l'exactitude et du sentiment, est, dans son application, délicate et complexe. La négliger, c'est compromettre l'ensemble et l'impulsion générale du morceau. Exagérée et prise dans toute sa rigidité, elle présente d'autres inconvénients; car, si c'est une *nécessité* ou un agrément de conserver le même mouvement, à travers les difficultés d'exécution ou les complications des différents rythmes, c'est aussi une faute de refuser à tel chant, à telle phrase d'expression, l'abandon, la largeur, l'expansion sans lesquels elle perdrait tout son charme; c'est encore affaire de tact et d'expérience. Les allegretto de Haydn (indiqués andante) se présentent tout d'abord à la pensée, comme les exemples les plus parfaits pour servir à l'étude de la mesure et de la précision. A ceux de Mozart et plus encore à ceux de Beethoven se mêlent des complications rythmiques qui exigent, au moins autant, l'exactitude de la mesure. Cependant Mendelssohn et plusieurs de nos contemporains ont souvent indiqué des fluctuations dans le mouvement donné¹; mais il faut les sentir soi-même pour les bien exprimer, car c'est avant tout une question personnelle et d'exécution.

Ainsi, il est à remarquer que tel mouvement (le 6/8, par exemple), sympathique et favorable à un exécutant, est difficile et antipathique à un autre. Mais le défaut de mesure le plus général est de *presser*, et particulièrement (chose étrange) dans les passages difficiles ou compliqués, ce qui veut dire que l'élève s'agite là où elle devrait se calmer; ce défaut

¹ Symphonie en la mineur, 1^{er} morceau.

appartient, du reste, plus au tempérament qu'à la musique elle-même.

Pour en revenir au *tempo rubato*, dont parle Mozart, qu'on ne prenne pas ce qu'il en dit comme une vérité du temps passé; nous l'avons entendu, nous-même, bien souvent recommander dans les mêmes termes par Chopin, le maître par excellence en fait de *tempo rubato*; « que la main gauche n'en sache rien », disait-il aussi, quand telle élève croyant mieux l'imiter mettait de côté le *rhythme* et la *mesure*.

Envisagées ainsi que nous venons de le dire, ces lois sont fondamentales; rien ne peut donc les faire omettre, rien ne peut donner raison contre elles; et, si l'on accorde parfois au *soliste* une sorte de liberté de diction qui, dans de justes limites a de la grandeur et du charme, l'abus tourne facilement à un défaut grave, comme toute atteinte à la vérité. Le *recitatif* opposé au *mesuré*, les *ritardando* sont indiqués dans la musique des maîtres là où ils font bien, et ils font partie de l'œuvre musicale; mais, en mettre à chaque fin de phrase, comme on le fait aujourd'hui trop souvent, n'est qu'affaire de mode et de mauvais goût.

Il faut toujours, quoi qu'on veuille, en revenir à *la mesure*, à ce *rhythme* qui, ainsi que nous le disions ailleurs, est un des trois éléments dont est formé notre langage musical, à cette pulsation intérieure qui est la vie du morceau, et avouer que, si la symphonie, qui n'est que l'extension de la musique de chambre, y puise sa force, nous aurions bien tort de n'en pas faire autant.

De la vraie signification du mot accompagnement.

Les noms d'*accompagnement*, d'*accompagnateurs*, sont souvent, à notre connaissance, si mal compris qu'il nous semble bon de leur consacrer quelques mots d'explication.

Sonates *avec accompagnement de violon*, sonates en trio avec *accompagnement de violon et basse* : c'est sous ce titre qu'ont paru primitivement les sonates de Haydn et celles de Mozart ; il est vrai que, depuis lors, a eu lieu une modification adoptée presque généralement pour ces mêmes œuvres dans les éditions modernes, par laquelle on a substitué à cet ancien titre celui de sonates *pour piano et violon*, *sonates en trio*, ou même simplement *trios* pour *piano*, *violon* et *violoncelle*, égalisant ainsi, par l'omission des mots, *avec accompagnement*, les droits des exécutants, pour les faire participer à l'intérêt général de l'ensemble. Cependant il est encore, malgré cela, difficile de faire comprendre aux jeunes pianistes que *l'accompagnateur* a aussi, à son tour, plus ou moins droit à être *accompagné* ; le mot de *piano* qui continue à être mis en premier sur le titre est encore invoqué par eux comme une preuve de prééminence et les encourage trop souvent, malgré les fréquentes et trop justes réclamations des instruments à cordes, à abuser de ce titre de priorité par tous les moyens qui leur sont donnés, en mettant les pédales, en ôtant le couvercle, en mettant en œuvre toutes les forces de leur instrument. Alors, bien loin de réaliser cette harmonieuse entente que l'on rêve, c'est une lutte à qui l'emportera sur le voisin ; c'est enfin la musique d'ensemble comme la comprenait une des élèves pour lesquelles nous écrivons, qui, se

faisant accompagner, définissait cela « répondre à son adversaire ».

Moins l'accompagnement est chargé et important, plus le pianiste doit mettre de soins à l'écouter, pour lui laisser la part d'intérêt que l'auteur lui a donnée. Certes il est plus commode et plus facile d'être suivie et accompagnée que d'écouter et d'obéir; mais aussi il n'est pas de volonté qui corresponde plus mal à ce qu'exige la musique d'ensemble, et cette nécessité de condescendance doit même devancer l'exécution, car sans cela comment commencer *ensemble*? C'est l'affaire d'un simple coup d'œil, d'un regard qui avertit et à la fois demande si l'on peut commencer. Mozart a pu plaisanter agréablement le premier coup d'archet de l'Opéra; cependant commencer ensemble vaut bien qu'on y pense.

Le son et le bruit.

La limite qui sépare le son du bruit n'existe, à bien dire, que dans le sentiment de l'exécutant et l'oreille de l'auditeur : c'est une affaire de tact : on l'a ou on ne l'a pas ; et pourtant, dans bien des cas, on peut dire avec assurance que trop de son c'est le bruit, car il y a toujours une question de proportion à observer, faute de quoi l'on sort bien vite de la vérité. L'une des conditions premières, pour *charmer dans la musique*, est évidemment d'adapter la qualité du son de l'instrument au caractère du morceau et de le proportionner au local, aujourd'hui, surtout, où le salon est, le plus ordinaire-

ment aussi petit que le piano est grand, aussi sourd que le piano est sonore. Il est un point de départ auquel on ne pense pas assez : c'est le *son naturel* de l'instrument, qu'on peut comparer à ce qu'est dans la conversation le *ton naturel* de la voix ; celui qui raconte à un auditoire intime un fait touchant ou intéressant, grave ou savant, ne parle certainement pas comme l'orateur à la tribune ou le prédicateur en chaire ; or on ne sait pas assez combien porte loin un son contenu et profond, et il est certain qu'on jouira toujours plus et plus longtemps de la beauté du son par la douceur pénétrante que par la force. Avouons, à la fois, et pour être juste, que l'exécutant trouve dans l'ampleur, dans la puissance de l'instrument, une sorte d'exaltation à laquelle il est trop facilement entraîné ; on aimera toujours à *montrer sa belle voix* : mais, comme dans la fable, c'est un plaisir dangereux qui s'exagère bien vite sans même qu'on s'en aperçoive, et dépasse souvent toute limite ; le son et sa durée sont, aujourd'hui, la principale préoccupation du pianiste, et avant lui celle du facteur ; de nombreux perfectionnements ont amené à transformer l'ancien clavecin en un instrument puissant qui peut rivaliser avec les instruments à archet, même avec un orchestre, ce qui est un progrès dans les moyens matériels ; mais ce n'est pas là seulement qu'il faut chercher le son, et l'on sait ce qu'il faut penser des chanteurs qui crient. La volonté et l'intention sont de puissants moteurs dans les choses de sentiment, et l'on ne voit pas assez que la note qu'on tient sur le piano avec la conscience de sa valeur et de son importance existe encore pour l'esprit après la fin réelle du son ; c'est un effet mystérieux qui a sa cause ailleurs que dans l'instrument, et on pourrait dire que le son a sa

durée comme le regard : s'il se fixe sur vous, il vous tient sous son charme ; s'il ne fait que passer distrait et froid, il vous laisse indifférent comme il l'est lui-même.

De la prédisposition de l'élève.

Une bonne et une mauvaise leçon.

As-tu pris ta leçon ? Comment a-t-elle pris sa leçon ? Cette phrase maternelle adressée journallement à l'élève ou au professeur demande quelques explications et nous engage à chercher à quoi peut tenir une *bonne* ou une *mauvaise* leçon ; car ici le bon résultat vient souvent moins du travail lui-même que d'une certaine *prédisposition* qui met l'esprit de l'élève au niveau de sa tâche. Elle va parler une langue qui n'a aucun rapport avec les faits et les devoirs journaliers ; il lui faut entrer dans un milieu d'art et de poésie, seul terrain où le maître puisse la guider et avoir prise sur elle. Elle va parler en musique, elle doit quitter les mots pour les notes, les faits pour les idées et se dégager des banalités, frivolités (utilités peut-être) anti-artistiques qui, à l'ordinaire, occupent et remplissent la vie. C'est l'omission de cette condition première, qui le plus souvent fait la *mauvaise leçon*.

Quant à cette leçon modèle, cette *bonne leçon* à laquelle nous travaillons ici, et dont nous voudrions faire une habitude, nous savons bien qu'au fond elle tient comme toutes les choses d'art et d'exécution à tout un ensemble de circonstances favorables, à certaines dispositions communes au mai-

tre et à l'élève qu'on peut préparer, mais qu'on ne peut pas toujours faire naître. C'est, par exemple, un de ces jours heureux où l'on voit tout en beau, où l'on aime la musique; l'instrument, meilleur qu'à l'ordinaire, obéit à tout ce qu'on lui demande; le maître a le mot juste; l'élève a l'esprit et les doigts également souples; elle comprend et exécute facilement et habilement. Cette leçon finit toujours trop tôt et l'on se quitte pleins de confiance et d'espoir.

Il ne faut pas croire, cependant, qu'il n'y ait absolument de vraie *bonne leçon* que celle dans laquelle le maître est content; il en est quelquefois une meilleure encore, parce qu'elle porte plus de fruit: c'est, contre l'apparence, cette leçon orageuse où tout ce que l'élève avait préparé est trouvé mauvais, dès l'abord, par le *maître*; c'est cette *leçon* dans laquelle le maître s'impatiente, et l'élève se décourage, et où tous les deux s'accusent l'un d'exigence, l'autre d'incapacité ou de mauvaise volonté. Mais ce labeur pénible a sa récompense, le bon résultat vient après, et ce coup de fouet, ce stimulant au progrès fait monter l'élève d'un degré.

Si la prédisposition de l'esprit est nécessaire à l'élève pour bien prendre sa leçon, il faut penser aussi à ce qui peut naturellement l'y aider, en la préservant de ce qui pourrait la gêner ou la distraire.

Ainsi, l'une des conditions les plus gênantes pour l'étude est cette place donnée au piano qui met le jour dans les yeux et fait la musique d'autant plus obscure que le jour est plus brillant; élève et maître en souffrent également.

Un autre fait regrettable et qui se présente souvent, c'est de voir arriver l'élève avec les doigts engourdis et paralysés par le froid ou par l'immobilité d'une heure ou deux de des-

sin ou d'écriture ; c'est une partie de la leçon perdue, si ce n'est plus.

Il est toujours bon de faire fermer sa porte aux visites quand on veut faire sérieusement de la musique ; mais rien n'est plus nécessaire quand il s'agit d'une élève à l'âge des progrès, alors que chaque leçon doit apporter son résultat, car toute personne admise ou tolérée pendant la leçon ôtera au maître sa liberté d'observation et de critique, à l'élève, son attention et sa simplicité : au lieu d'apprendre il faut briller, et ce jour-là on n'apprend rien. On comprend bien que ceci ne s'adresse pas à ces talents qu'on est, au contraire, heureux de faire entendre, quand bien même un peu d'amour-propre de professeur y prendrait part.

Comptons parmi tous ces obstacles le peu de mois qu'on accorde à l'étude de l'accompagnement, relativement à l'inactivité du reste de l'année, les interruptions forcées, les distractions inévitables du monde, plaisirs ou devoirs, et l'on comprendra qu'il est bon d'insister sur cette nécessité de gagner du temps, en demandant à l'élève de se préparer à sa leçon afin de n'en rien perdre.

Du mouvement et des qualités adjectives qui l'accompagnent.

C'est, avant tout, du mouvement donné à un morceau de musique que dépendent la réussite et l'effet ; c'est ce qu'on peut nommer le *mouvement vrai*. Il est, avec raison, la grande préoccupation du compositeur, lorsque celui-ci confie son œuvre à l'exécution ; mais, quitte à le blesser dans ses con-

victions, c'est une question dans laquelle il n'est pas le seul juge, et l'avis de l'interprète y est très-important par l'assimilation qui doit se faire entre lui et le morceau qu'il est chargé de reproduire. A l'auteur la pensée, à l'exécutant l'action et l'expérience de l'effet à produire sur l'auditoire.

Généralement, en l'absence de l'auteur, ou à défaut d'indications précises, tradition ou autres, le professeur doit fixer le mouvement, et le métronome lui est un bon auxiliaire. Il peut venir en aide au doute et à l'incertitude de l'inexpérience ; mais ce n'est là qu'une indication purement matérielle, insuffisante à indiquer le caractère et l'esprit de l'œuvre ; ce n'est qu'un chiffre qui demande l'*interprétation* de l'*exécutant*.

Dans l'ancienne musique de chambre (les pièces de Hændel, Rameau, Couperin, par exemple), le mouvement correspondait à celui des airs de danse, qui, déjà connu et consacré par l'usage, indiquait à la fois la ponctuation, le caractère et le degré voulu de lenteur ou de vitesse. Aujourd'hui simplifiés et régularisés, nos divers mouvements peuvent se résumer par :

3	2	1	2	3
<i>Largo.</i>	<i>Adagio.</i>	<i>Andante.</i>	<i>Allegro.</i>	<i>Presto.</i>

Le tableau suivant, dans lequel sont réunis la plupart des mouvements connus anciens et modernes, à commencer par les airs de danse dont nous parlons, servira à en établir les rapports et à en suivre la progression. Ajoutons que le mouvement, indiqué par ces airs de danse, ne peut l'être que dans une proportion relative et de tradition ; car ce qu'on nommait *vitesse* autrefois est loin de ce qu'on nomme *vitesse* aujourd'hui.

Des ornements et de leur exécution.

Ce sujet est, plus que bien d'autres, délicat à traiter ; car, si l'on peut donner des conseils et établir des analogies, il est difficile de formuler aucune règle fixe et générale.




Il n'est, en effet, aucune partie de l'exécution qui soit moins réglée à l'avance et dans laquelle il y ait une plus large place laissée au goût particulier de l'artiste et à l'inspiration du moment.

Plusieurs causes contribuent à entretenir l'incertitude sur l'interprétation de nos ornements : d'abord, le peu de confiance qu'on peut avoir dans les éditions récentes, déjà si éloignées de celles qui ont paru du vivant des maîtres (le texte en a pu être altéré, surtout dans les ornements, dont le détail est si subtil et qu'il est si facile de confondre entre eux) ; puis la difficulté d'application à nos instruments modernes des effets de ces ornements, dont la plupart n'avaient pour but que d'augmenter l'attaque du son ou d'en remplacer la tenue, et enfin, particulièrement en ce qui regarde l'ancienne musique française, la tradition, perdue aujourd'hui, de la façon de les rendre, qui savait donner raison à cette quantité d'ornements dont elle est surchargée.

Malgré ces difficultés, et pour ne pas laisser de lacune, nous allons étudier l'ornement ancien et moderne dans ses rapports avec les œuvres que donnent nos catalogues.

François Couperin, le premier en date dans le catalogue complémentaire, donne lui-même un tableau des nombreux signes qu'il emploie dans ses œuvres, et en indique, en regard,

l'application comme exécution et comme effet; nous transcrivons ici les plus importants ¹.

Signe.	Effet.	Signe.	Effet.	Signe.	Effet.
					
<i>Pincé simple.</i>	<i>Pincé double.</i>	<i>Tierce coulée.</i>			

Signe.	Effet.
	
<i>Port de voix.</i>	

Signe.	Effet.
	
<i>Port de voix double.</i>	

Signe.	Effet.
	
<i>Tremblement appuyé.</i>	

Signe.	Signe.
	
<i>Tremblement fermé.</i>	<i>Id. ouvert.</i>

Signe.	Effet.
	
<i>Suspension.</i>	

¹ C'est la valeur des notes qui doit déterminer la durée des pincés, des ports de voix et des tremblements; on doit entendre par le mot de durée le plus ou moins de battements ou vibrations.

Rameau se sert des mêmes signes et des mêmes ornements, sauf les légères différences du mot *cadence* au lieu de *tremblement*, et de l'indication qui suit pour le port de voix ; il ajoute aussi ce qu'il nomme l'*arpègement*.

Signe.	Effet.	Signe.	Effet.	Signe.	Effet.
					
<i>Port de voix.</i>		<i>Arpègement.</i>		<i>Id. figuré.</i>	

S. Bach et *Hændel* se bornent en général au *pincé* et à la *cadence* longue.

C'est avec *Boccherini* et *Haydn* que commence cette langue de l'*ornement* adoptée par *Mozart*, *Beethoven* et pratiquée encore aujourd'hui.

Elle est bien simple relativement à la complication de l'ancienne musique française ; mais c'est dans l'interprétation, dans le caractère à donner qu'est la véritable difficulté ; car l'ornement doit participer au style général du morceau, ce qui en varie le sens à l'infini.

Le mordant, qui tient du *pincé*,

Signe.	Effet.
	

et qu'on exécute aujourd'hui comme un trille bref et coupé, exige peu de détails, car il n'a qu'une acception et ne de-

Mozart.
 Signe. Effet.

Allegro.

Beethoven.
 Signe. Effet.

Allegro.

Le *circolo* persiste chez Beethoven jusque dans la sonate à Kreutzer,

Allegro.

• dans les trios, op. 70, à M^{me} d'Erdödy, et dans le trio dédié à l'archiduc Rodolphe.

Largo *All^o modto.*

On peut, lorsque le gruppetto est très-rapproché dans un mouvement vif, en retrancher la première note, afin de ne pas retarder l'ensemble du mouvement; il devient alors essentiellement *rhythmique*.

Haydn.
 Signe. Effet.

Allegro.

La petite note, ou *appoggiatura*, est celui de nos ornements qui prête le plus aux diverses interprétations et a le plus besoin d'être expliqué.

Doit-elle être longue ou brève ? Dans cette discussion soulevée journellement, chacun croit avoir raison, mais sans aucune autre preuve à donner que son propre goût ; car la petite barre transversale, qui était le signe de la brièveté, a disparu de la plupart des éditions. Cependant, si les compositeurs ne nous ont rien laissé de précis sur cette question, on peut au moins, en ajoutant à ce que les grands exécutants ont écrit à ce sujet les traditions que l'expérience a pu recueillir, fixer des principes généraux suffisants pour éclairer les incertitudes et éviter les contre-sens. Les exemples suivants dans lesquels la petite note est divisée en *brève*, *longue* ou *égale* pourront servir de règle et de conseil pour les passages analogues.

BRÈVES.

LONGUES.

<p>Haydn. <i>Andante.</i></p>  <p>Haydn.</p>  <p>Mozart.</p>  <p>Beethoven.</p> 	<p>Mozart.</p>  <p>Mozart.</p>  <p>Haydn.</p>  <p>Beethoven.</p> 
--	---

ÉGALES.

On peut dire que la forme d'une note longue, précédée d'une petite note et suivie de deux brèves, entraîne toujours l'égalité des notes.



Dans l'exemple qui suit, les petites notes sont égales dans la première mesure et brèves dans la troisième.



Un autre genre d'ornements bien plus important, puisqu'il prenait la place de la musique elle-même, a été très en vogue chez les anciens maîtres; Hændel, Bach, Tartini, Co-

relli, fournissent de nombreux exemples de ces sortes de variations, dans l'esprit de l'improvisation, qui revêtent la plupart de leurs thèmes et de leurs adagios écrits en notes simples et larges. On peut s'étonner et regretter de voir ces grandes mélodies, dont la ligne serait si pure, disparaître, en quelque sorte, sous une quantité de notes et de dessins, gammes, arpèges, trilles, les plus hardis et les plus variés de caractère. C'est là que l'exécution doit chercher à retrouver le secret d'orner le chant, sans le détruire. On craint trop aujourd'hui d'orner tel passage qui se prêterait à cette modification ; respecter la lettre n'est pas toujours satisfaire l'esprit.

Nous voyons combien l'ornement est lié aux œuvres de toutes les époques : il les raconte, car c'est le côté de l'art sur lequel la mode laisse le plus son empreinte. Bien des chefs-d'œuvre même en portent les traces, et c'est à leur détriment pour qui ne sait pas distinguer la forme du fond ; il en est autrement pour les clairvoyants qui savent qu'en dehors de l'ornement la figure reste ce qu'elle est. Chaque siècle a le sien : c'est le *goût du temps* qu'il ne faut pas confondre avec cette faculté mystérieuse, seul vrai juge du beau, qui s'appelle *le goût*. Cependant tout ce que nous venons de dire sur l'ornement est bien insuffisant à l'expliquer, car c'est une question toute d'*exécution*. Il est agréable ou non selon qu'on l'interprète et tout dépend de la manière de le faire ; s'il n'embellit pas la phrase, il la gâte.

Des instruments accompagnateurs de piano.

Si la majorité des élèves connaît, au moins de vue, les instruments à cordes ou à vent qui servent à la musique d'ensemble et qui doivent l'accompagner, il en est peu qui sachent les conditions particulières à chacun et les rapports qu'ils ont entre eux.

Comme on peut le voir par le catalogue, les plus ordinairement employés, ceux avec lesquels l'élève se rencontrera le plus souvent sont : le violon, l'alto, le violoncelle ou basse et la contre-basse, mais celle-ci par exception.

La voix du *violon* qui s'étend du médium à l'aigu du clavier est prépondérante : c'est la main droite des instruments à cordes, comme le *violoncelle* en est la main gauche ; il a pour lui le brillant, et peut parler haut et fort ou, quand il le faut, avec autant de charme que de douceur. L'*alto*, l'ancienne *viola da braccia*, qui se joue comme le violon, participe des deux premiers et sert de lien entre eux ; son timbre doux et mélancolique se prête aux effets voilés et de sentiment. Le *violoncelle*, sur lequel s'appuie l'harmonie, est tout à la fois basse dans le grave et ténor dans la partie haute. La *contre-basse*, qu'on emploie dans les morceaux de grand ensemble, tels que septuors, concertos, joue à l'octave grave du violoncelle ; dans un salon, il faut à l'exécutant une grande habileté pour atténuer la dureté naturelle de l'instrument. Le violon lit à la clef de sol, l'alto à la clef d'ut 3^e ligne, le violoncelle et la contre-basse à la clef de fa 4^e ligne.

Construits d'après un même principe, aussi simple que ra-

tionnel, ces instruments ne diffèrent que par la taille ; c'est en réalité un même instrument de première, seconde et troisième grandeur, amplifié ou diminué dans la forme. Chacun d'eux est monté de quatre cordes, mises en vibration par un archet, et qu'on accorde par le la au ton fixe du piano. En partant de la note grave (le sol au-dessous des lignes), le *violon* a pour notes à vide, comme on les nomme, sol, ré, la, mi ; l'*alto*, accordé à la quinte inférieure du violon, ut, sol, ré, la ; le *violoncelle*, les mêmes notes que l'alto à l'octave inférieure ; enfin la *contre-basse*, accordée par quarte, mi, la, ré, sol. Réunis, ces instruments forment un clavier complet, divisé en quatre parties, qui commence au mi grave de la contre-basse et s'étend jusqu'au mi sur-aigu (6 octaves). Pris individuellement, chacun d'eux a une mission différente à remplir, en rapport avec sa constitution spéciale.

C'est donc avec ce mince bagage de quatre notes que se présente le violon avec ses acolytes ; c'est à l'exécutant à compléter les notes qui lui manquent en créant, sans aucune indication, tout un clavier imaginaire de tons et de demi-tons que l'habitude et l'habileté seules peuvent lui faire trouver à travers les mille difficultés de la justesse et de la rapidité, fait d'adresse inexplicable pour tout observateur, et particulièrement pour les pianistes habitués à trouver sous leurs doigts les notes toutes faites. Il ne faut pas cependant trop plaindre ce violon ; car, s'il pêche par un côté, il possède, entre autres qualités, cette tenue du son si enviée des pianistes, et qui lui donne tant de puissance.

Ce que nous disons du quintette des instruments à cordes s'applique à celui des instruments à vent : la flûte, le hautbois remplacent le violon ; le cor tient la place de l'alto, le basson

celle du violoncelle ; la clarinette, par son étendue, peut réaliser à elle seule l'emploi des deux premiers. Les œuvres de Mozart et de Beethoven fournissent à cette combinaison les plus admirables exemples.

Nous nous bornons ici à ces renseignements techniques sur la constitution physique de ces divers instruments, dont la pratique seule peut bien faire apprécier toutes les ressources.

Aimer la musique.

Qui de nous n'a été témoin maintes fois de l'étonnement et de l'espoir déçu de nos élèves lorsqu'elles voient dans telle réunion, telle soirée de musique, accueillir avec froideur ou mépris les œuvres des maîtres qui les charment, et qu'elles sont habituées à voir ailleurs respecter et admirer ; quand elles voient préférer à la plus belle œuvre instrumentale et la mieux exécutée quelque vulgarité vocale, mal dite, mais attendue, prônée d'avance et à laquelle sont prodigués les honneurs de la soirée. Nous partageons trop ce sentiment de convictions blessées pour ne pas y sympathiser et le comprendre ; mais l'expérience apprend à souffrir, et nous voulons, du moins, essayer de prémunir notre élève contre ces découragements et lui faire partager notre résignation.

Labruyère a dit : Où sont ceux qui savent lire ? Nous pouvons dire aussi : où sont ceux qui savent écouter ? Il est peut-être consolant de voir que la musique n'est pas seule à se défendre ; mais ici, pour se comprendre et ne pas rompre, comme Alceste, en visière à tout le genre humain, il faut for-

cément admettre qu'il y a, comme en tant d'autres choses, divers degrés dans l'intelligence appliquée à l'audition musicale ; qu'on peut, par exemple, entendre sans écouter, sentir sans comprendre, ou seulement supporter la musique sans l'aimer, à la condition toutefois que cela n'aille pas jusqu'à l'antipathie.

Shakspeare est moins facile et prend la chose plus au sérieux quand il dit, en parlant de celui à qui le sens de l'art musical est refusé : « L'homme qui n'a dans son âme aucune « musique et qui n'est pas ému de tendres accords est capable « de trahisons, de stratagèmes et d'injustices ; les mouvements « de son âme sont lents et mornes comme la nuit, et ses affec- « tions sont noires comme le Tartare ; ne vous fiez point à un « pareil homme. »

Tout en respectant ce jugement du grand poète, il vaut encore mieux en revenir, dans la pratique et tout prosaïquement, à la nécessité d'une indulgence forcée et accepter l'existence d'un thermomètre musical commençant à zéro-contrédanses et dont la température monte progressivement, en passant par les intermédiaires, jusqu'aux degrés qui correspondent par leur élévation aux mystères les plus nobles de l'art musical.

En général, on avoue difficilement, quand ce ne serait que par politesse ou respect de soi-même, qu'on *n'aime pas la musique* ; d'ailleurs chacun ne peut-il pas invoquer en sa faveur d'avoir été, au moins une fois dans sa vie, charmé par l'art divin : recueillement involontaire à l'église, émotions dramatiques au théâtre, son lointain du cor dans la solitude des bois, cloche du soir à la campagne, toutes sensations qui, par surprise ou assimilation d'idées, prouveraient qu'on est sensible à la musique et feraient conclure qu'on a de l'oreille !

C'est ici que la lumière peut se faire, et que, pour nous, la question s'éclaircit. Car, malgré leur apparence poétique ou pittoresque, ces *sensations involontaires* ont malheureusement peu de rapport avec ce que nous appelons *aimer la musique*; et c'est ce qui fait que, mis à l'épreuve devant tel beau et fort morceau de musique instrumentale dans lequel, ordre, enchaînements, développements trouvent et prennent leur place, il y a tout lieu de craindre que la plupart de nos auditeurs improvisés, demandant grâce, ne répondent, soulagés d'un grand poids, « non, je n'aime pas la musique, » à quoi nous répondrions « et vous avez raison, » car il ne s'agit pas ici de la musique considérée seulement comme plaisir d'oreille, mais de *l'art de la musique*, pensées et science comprises. Osons le dire, c'est, sans qu'on s'en rende compte, de la fugue et de ses richesses sérieuses que partent nos maîtres pour écrire; certainement ils embellissent l'œuvre de leurs aimables et charmantes mélodies, mais c'est l'art fort et savant qui en fait les assises et le fond; la meilleure preuve de ce que nous disons ici, c'est que, comme le compositeur de théâtre repousse avec raison la forme de la fugue et ses développements, de même l'auditeur, qui peut écouter avec plaisir la musique d'un opéra, peut bien ne rien comprendre à un quatuor ou à une sonate.

Que notre élève sache donc, pour sa consolation, séparer ces deux sortes d'impressions musicales : celle des gens qui n'entendent et ne supportent que la musique de théâtre et les chanteurs de salon, et celle, hélas, bien rare aujourd'hui, des amateurs habitués à la musique des symphonies, quatuors, sonates : musique pour laquelle il faut une initiation et l'habitude de suivre une pensée et ses développements. Voilà

l'auditeur qui dédommage de l'autre et qui peut se dire *aimer la musique*.



En nous bornant à ces vingt-cinq questions, développement et explications de la leçon d'accompagnement, nous sentons bien que nous sommes loin d'avoir tout dit sur ce sujet si riche et si fécond dans lequel, comme reflétée par de nombreuses facettes, chaque idée en fait naître de nouvelles aussi intéressantes à traiter. Mais il fallait choisir, et nous n'avons parlé que de celles qui se rattachent le plus directement à l'objet de ce livre.



APPENDICE.



APPENDICE.

On trouvera réunis dans les pages suivantes quelques faits d'expérience et d'observation qui pourront servir à compléter ce que nous disons dans cette étude sur l'enseignement et ses exigences. Parler *du maître d'accompagnement*, raconter *l'élève*, esquisser les portraits *de la mère et de l'institutrice* et même de ceux qui sont appelés à influencer en bien ou en mal sur le résultat, n'est-ce pas les aider et les éclairer en les admettant à nos travaux? Si, parmi les conseils que nous donnons, ainsi que nous l'imposent nos devoirs de professeur, il en est qui soulèvent quelques susceptibilités, nous pouvons toujours répondre :

Aimez qu'on vous conseille et non pas qu'on vous loue.

C'est une vérité qu'on retourne si naturellement dans la pratique qu'il est bon de la rappeler de temps à autre pour essayer de la replacer dans son vrai sens.

LE MAITRE D'ACCOMPAGNEMENT.

C'est sous ce nom qu'on désigne, dans notre vocabulaire, un musicien, le plus souvent violoniste, dont la leçon a pour but d'expliquer la musique de piano avec accompagnement et d'apprendre à la jouer en parties.

Sans donner à ce rôle musical plus d'importance qu'il n'en mérite, on ne peut nier que, dans de bonnes conditions, il n'y ait là pour l'*artiste* tout un programme d'études appliqué à l'art, aussi élevé qu'intéressant, et qu'on pourrait comparer à ce que sont, à l'enseignement, les classes supérieures.

C'est, en général, à ce court et charmant instant de la vie où l'enfant fait place à la jeune fille qu'on recourt au maître d'accompagnement, autant pour l'encourager et aider à ses progrès que pour savoir ce qu'on peut espérer d'elle; en restera-t-elle au terre à terre du modeste accompagnement, ou trouvera-t-on en elle l'étoffe d'une vraie musicienne? Bien des causes peuvent influencer sur ce résultat désiré; mais le choix du maître est de la plus grande importance et contribue puissamment à les rendre favorables.

Topffer, le fin observateur, dit à ce sujet, dans ses menus propos: « Le maître est instrument, en ce sens qu'il est un « instrument actif, intelligent, et que son influence, bonne ou « nuisible, n'est pas bornée au présent, mais s'étend jusqu'aux « dernières limites de la route que vous avez à parcourir; c'est « donc une chose majeure, critique, dangereuse, que le choix « d'un maître; aussi, je ne m'étonne point d'avoir connu tels « qui, plutôt que de choisir, s'en passaient. »

Sans accepter ce moyen extrême, disons que telle élève s'est traînée pendant des années, sans faire de progrès avec un maître, qui s'est trouvé tout à coup des moyens et du talent avec un autre.

Ce n'est pas à l'élève délicate et timide qu'il faudra donner un professeur dur et volontaire; réservons-le pour celle qui peut lui résister et profiter de ses exigences.

Évitons encore, s'il est possible, cet autre enseignement découragé, nerveux, agacé, qui veut être deviné plutôt que compris et qui fait de la leçon un supplice pour tous deux.

Elle ne sera pas mieux, cette élève naturelle et simple, avec le dogmatique important qui veut avoir raison tout seul, ou, si elle est ardente et vive, avec l'indifférent et le blasé.

Quand même ces défauts ne seraient, chez le professeur, que l'exagération des qualités qui leur correspondent, ils n'en sont pas moins, le plus souvent, un empêchement aux progrès.

Pourquoi ne signalerions-nous pas ici, puisque nous sommes appelé à en subir les conséquences, une erreur trop fréquente au début de l'enseignement? C'est le peu d'importance qu'on met, en général, au choix de ce petit maître, comme on le nomme, à qui on donne le droit de gâter toute une éducation. On ne sait pas assez ce qu'une mauvaise habitude prise dans le commencement peut avoir de durée et gêner le maître réel et sa bonne influence.

Après ce que nous venons de dire, souhaitons un heureux choix aux intéressés et passons à la pratique en racontant l'histoire de cet enseignement, telle que l'expérience nous l'a apprise.

La petite Marie, ou Pauline, travaille depuis deux ou trois ans son piano, comme elle étudie sa grammaire ou apprend son catéchisme; elle a déjà joué quelques sonates, mais on sent bien qu'elle ne lit que les notes, sans comprendre ce qu'elles veulent dire; les leçons, le travail, tout se ralentit, ne se fait plus que par habitude, et l'on commence à se décourager sur son avenir musical. On se rappelle alors qu'une amie, une parente, a fait beaucoup de progrès l'année précédente avec un maître de mu-

sique qui l'accompagnait sur le violon ; on reprend espoir, on s'informe, on se recommande de cette amie, et le *maître d'accompagnement* est trouvé.

C'est pour notre jeune fille un jour important que celui de la première leçon ; elle s'y prépare avec tout le soin et à la fois l'anxiété d'une chose nouvelle et inconnue ; mais le maître, homme très-recherché, ne vient pas.

Enfin, après nouvelle demande, ce maître, aussi redoutable que désiré, paraît, et on lui présente sa future *élève*.

Il trouve presque toujours une enfant troublée qui ne peut parvenir à réunir ni ses idées ni sa musique.

Il lui demande de jouer quelque chose pour juger de ce qu'elle sait faire ; hésitation, refus : elle ne sait rien, elle jouera une autre fois.

Ici, intervient la *mère* qui encourage, console et finit par exiger ; mais, en musique, l'obéissance seule ne suffit pas ; l'enfant s'agite de plus en plus, perd la mémoire au milieu du morceau, recommence sans pouvoir se retrouver, renonce enfin en pleurant et se montre tout à son désavantage.

Si cette façon d'entrer en matière n'est pas générale, elle est au moins bien fréquente. Mais, heureusement, trop habitué à ce genre de début pour y attacher la moindre importance, le maître encourage, rassure et devine ce qu'il n'a pas entendu. N'oublions pas qu'il a entrevu dans l'ombre de la pièce et regardé avec intérêt, parce qu'il connaît son importance, l'*institutrice*, quatrième personnage de notre poëme, partageant l'anxiété générale.

Voilà donc le maître d'accompagnement chargé d'une intelligence de plus à guider, à éclairer, et cela pour longtemps, si les circonstances favorables lui permettent d'amener à fin la tâche qu'il entreprend aujourd'hui.

Aussi, devant cette responsabilité, ne doit-il négliger aucune

des ressources qui peuvent aider à la réussite : l'action avec la patience, la douceur et la fermeté ; même l'art de se faire désirer, pour lutter contre la paresse ou la lenteur d'esprit, l'entêtement et le manque de moyens, ou encore cette nonchalance satisfaite que donnent trop souvent les facilités de la fortune, en ôtant une partie de sa valeur à la chose qu'on n'a pas le temps de souhaiter.

Cependant ce n'est pas encore assez ; car ce n'est que par une étude intelligente et assidue du caractère et des moyens de l'élève qu'il pourra lui appliquer le bienfait de ces données générales.

Alors il saura l'initier, sans la troubler ni l'agiter, à cette langue qui, plus que la poésie, doit développer en elle le sentiment poétique ; la conduire pas à pas, prudemment dans ce beau pays de rêves et de fictions ; lui faire apprécier à leur juste valeur ces impressions qui, malgré leur légèreté apparente, ont assez de puissance pour persister à travers le réel de la vie ; fonder un talent solide et d'avenir, et éviter à l'élève de n'avoir que cette apparence d'habileté qu'on méprise soi-même plus tard, regrettant alors amèrement de n'avoir reçu à l'âge du travail qu'une éducation superficielle et incomplète sur laquelle on ne revient jamais.

A tout prendre, et tout en sachant qu'autant de maîtres autant de manières de montrer, il n'y a réellement que deux enseignements, le *bon* et le *mauvais*, ce qui veut dire, le vrai et le faux.

Ces deux enseignements se reconnaissent à leurs procédés dans le présent, à leurs fruits dans l'avenir.

Le premier avoue naïvement que, pour apprendre, on doit travailler, qu'il faut temps, régularité, patience, semblable au peintre de bonne foi, qui exige beaucoup de séances pour faire un portrait ressemblant ; ses ressources matérielles sont

d'autant meilleures qu'elles sont simples et ne préoccupent pas par leur extérieur; la musique usée, le piano fatigué n'ont jamais nui aux progrès d'une élève : c'est à l'esprit que le maître s'adresse, c'est à lui qu'il parle, comme le ferait un ami vrai et sincère, simplement, sans apprêts, sans flatterie, dans ses habits de semaine, et sans crainte de fatiguer, quand même il lui faut, pour arriver au but, prendre le chemin le plus difficile.

Tel est l'enseignement *sérieux*, comme nous l'entendons, ce qui veut dire le vrai, l'honnête, l'aimable (il n'y a rien de plus gai que la musique sérieuse); par lui, par cette direction intelligente, notre maître évite à son élève tous ces sentiers dangereux : frivolité, rêvasserie, exagération de sentiment, tous sables mouvants, pour lui faire suivre, au contraire, le seul vrai chemin solide où l'on ne pose le pied que certain de monter à la fois qu'on marche; il est le guide sûr à qui le pays est connu, à qui l'expérience a donné la connaissance des forces de chaque élève et de ce qu'on peut exiger d'elle.

L'autre procédé, qu'on pourrait par opposition nommer l'enseignement *frivole*, se distingue bien vite à ce qu'il touche à tout, sans prendre possession de rien, qu'il repousse tout ce qui est vérité, simplicité, que le travail n'ose pas s'y appeler par son nom. Là, tout est apparence; la profondeur est creuse, l'élévation vide, la vérité faussée et maniérée; l'enseignement *frivole*, inséparable de l'amour-propre, a pour but la vanité. On roule dans un flot de niaiseries, bleues et roses, dont l'enveloppe et le titre seuls comptent (beaucoup pour l'extérieur, rien au-dedans), et en général très-peu amusantes, à moins qu'on ne se contente de quelque petite difficulté *peu difficile*, mais *brillante* (comme dit le titre), servant de prétexte à faire, sans rien apprendre, briller les doigts de l'élève, ou bien de quelques-uns de ces chants fades et maladifs, agités sans cause, occasion d'une

foule de minauderies aussi peu vraies que la cantilène qui les inspire.

Cette nourriture débilitante et sucrée affadit bien vite; l'appétit disparaît; on court sans cesse après un titre, rendant à ce fameux abonnement, qui a bien rarement ce qu'on lui demande, le morceau qu'on a entr'ouvert, dans l'espoir d'en découvrir un meilleur, ce à quoi l'on n'arrive jamais, malgré les efforts du maître, et même ceux du marchand de musique.

Pendant ce temps-là, notre enseignement sérieux regorge de richesses dans tous les genres. Chaque sonate qu'on quitte est laissée à regret et notée dans le souvenir, pour la reprendre à son moment; car plus on pénètre dans nos maîtres, et plus on trouve de forces pour les jouer et les comprendre, comme si cette montée intellectuelle avait pour l'esprit le même résultat qu'aurait pour le corps un air pur et fortifiant. Et, ce qui rend la chose encore plus facile, c'est que notre maître a su, tout en suivant le goût et les progrès de l'élève, l'enrichir peu à peu d'une bibliothèque solide et charmante qui lui appartient désormais, corps et âme, et qui s'augmente encore des cadeaux annuels auxquels la reconnaissante amitié de ses auditeurs est heureuse de donner cette forme; aussi que de mauvaises emplettes, que de faux chefs-d'œuvre et de pièges évités par ce choix éclairé!

Remarquons encore l'influence du maître à l'égard des œuvres nouvelles; car, s'il est *conservateur* par les anciens, il est à la fois *initiateur* par les modernes. Quelle part n'a-t-il pas eue dans le progrès général en amenant au beau, jour par jour, en convertissant, une à une, tant d'intelligences rebelles ou ignorantes? N'est-ce pas, en partie, grâce à l'usage et à l'explication journalière de ces petites *symphonies de chambre*, les sonates accompagnées, que les grandes symphonies des mêmes maîtres sont arrivées de notre temps à être comprises et admirées, et que,

prenant la place de la musique effacée et prétentieuse, ces œuvres classiques sont aujourd'hui sur tous les pianos ?

Il y a cependant longtemps déjà que le maître a donné sa première leçon ; pendant ces laborieuses années, que d'éducatrices, de conversions n'a-t-il pas faites, combien d'élèves quittées, perdues ou retrouvées ! d'enfants devenues jeunes filles, puis jeunes femmes, dont le nouveau nom a bien de la peine à prendre la place de celui qui répondait aux premiers labeurs, aux premiers travaux partagés ! à un certain moment de la vie, le souvenir l'emportera toujours sur le présent. Mais les années vont vite, et si vite que déjà l'enfant bégaye la sonate que sa mère étudiait à son âge ; avant peu même, elle jouera assez bien pour que le maître retrouve en elle une nouvelle jeune fille partageant cette fois le piano avec sa mère, et avec laquelle il recommencera les mêmes travaux et verra naître les mêmes espérances.

L'ÉLÈVE.

Ce chapitre traite d'un sujet qui pourrait s'étendre beaucoup ; car, à vrai dire, ce nom d'*élève*, pris dans son acception la plus large, embrasse toute la vie, en correspondant à chacune de ses périodes. Enfant, jeune fille, femme, mère, grand'mère, nous la verrons participer aux mêmes travaux, jouir des mêmes plaisirs. C'est un cercle harmonieux, une sphère heureuse qui, dans de bonnes conditions, peut ramener à la fin les joies du commencement.

Si nous disons que le sujet est étendu, il est encore plus varié ; car sous combien de formes, de types différents se présente l'élève ! autant de jeunes filles, autant d'aptitudes qui, malgré

les contraires peuvent cependant, par une direction intelligente, arriver à une bonne réussite; et ne peut-on pas dire, en entrant dans le détail, autant de mains, autant de touchers? car la main est au pianiste ce que la voix est au chanteur; c'est son timbre.

A la main petite, bridée, sans écart, un jeu sec, sans liaison, mais adroit et vif.

A la main grasse, délicate et ronde, un jeu doux, un son agréable et plein.

Une main un peu épaisse, longue à la fois, donne au toucher l'énergie, la précision, la puissance.

La main longue et molle ne peut donner que de la langueur, sans précision ni netteté.

L'osseuse à grosses phalanges touchera dur, inégal et pénible.

La main proportionnée, délicate, sans épaisseur ni maigreur, aura, tout à la fois, la fermeté, la précision, le charme du son, l'expression facile de l'accent.

Nous retrouverons la même diversité en étendant notre étude à l'ensemble de l'exécution; et c'est là que l'observation s'appliquera utilement, en présentant à la pensée et à la réflexion de l'élève différentes natures de talents qui pourront l'aider à modifier ou à compléter le sien. A quelle belle exécution n'arrivera-t-elle pas si elle sait prendre à chacun ce qu'il a de bon! peut-être même y trouvera-t-elle son idéal?

Carite a le regard vif et prompt, elle exécute avec fermeté; son jeu actif, intelligent, sincère entre droit dans la pensée de l'auteur et la rend de même; ennemie de tous faux semblants, elle possède le don le plus précieux, le jeu vrai.

Près d'elle on entrevoit *Lucile* dont toutes les qualités paraissent à travers ce voile tendre et rêveur qui l'entoure; c'est le lié, le doux. Pourquoi n'a-t-elle pas, à la fois, un peu de la fermeté de *Carite*? Mais, si elle ne parle pas haut et fort, elle

prononce si bien et avec tant de charme que ce qu'on entend suffit et fait comprendre et aimer ce qu'elle joue.

Carite est brune, Lucile est blonde : c'est la couleur de leur jeu.

Jeanne a l'imagination riche, la pensée élevée; elle voit dans la musique le type et la plus haute expression de toutes les vertus; ce n'est pas au travail qu'elle demande le résultat, c'est à la volonté du moment, à son dévouement habituel; c'est toujours à l'esprit intérieur qu'elle arrache les joies de l'art, en s'arrachant elle-même aux mille réalités qui dévorent sa vie. Il lui faut à toute force un miracle.

Mélite est inégale, fantasque; elle échappe à toute direction, à celle du maître comme à tout ce qui l'entoure; dans les bons jours, elle a le trait grand; son vrai mouvement est le *maestoso*. Est-elle mal disposée, l'obscurité se fait; tout devient lourd, épais, confus : ensemble de qualités et de défauts que le temps harmonisera et dont il saura tirer un talent plein d'originalité et d'expression.

Zélie joue bien, comprend de même, a un mécanisme excellent; mais elle n'accorde à l'art, à la famille qui l'écoute, que la lecture de l'œuvre, elle dit une sonate comme on lit pour soi dans un livre. Elle semble regarder toute nuance, tout accent comme une indiscretion de sa pensée intérieure; son esprit est fort, car, plus on lui demande d'expression, plus elle se concentre.

Que n'a-t-elle un peu du sans-façon de *Corinne*, qui colore tout si facilement et à laquelle on souhaiterait, avec ce brillant pinceau, un dessin plus correct et en quelque sorte plus serré! elle joue beaucoup pour l'auditeur, mais son jeu est trop son esprit pour qu'on lui demande quelque chose d'autre. Elle pense à ce qui vient, pendant qu'elle joue ce qui est; toujours en avant d'elle-même, elle entraîne dans sa course brillante tout ce qui l'écoute ou l'accompagne.

Cynthia est née dans des régions élevées où ne fleurit ordinairement que le beau de convention, où le vrai périt faute d'air, où les tentures et les tapis empêchent aucun son de vibrer. Cependant elle a le secret, parle le langage de l'art le plus pur et ne veut que le choix dans le choix des chefs-d'œuvre. Qui lui a appris tout cela? le maître, peut-être? Mais elle en sait tout autant que lui et ce qu'on veut lui apprendre l'empêche à l'instant de dire ce qu'elle sait. Mystérieuse à elle-même, elle méprise complètement l'auditoire et n'a cependant toute son éloquence que devant lui. Elle a le charme naturel, et à la fois les qualités de l'expérience; l'inspiration supplée à sa faiblesse; aussi elle oublie l'heure, le temps; sa seule force est dans sa volonté. Elle a la délicatesse de la jeune fille et à la fois l'énergie et la puissance d'un maître.

Éliante est née dans les mêmes conditions; on a longtemps demandé son talent à toutes les méthodes, à tous les maîtres; elle ne finit pas avec celui-ci, pour commencer plus vite avec un autre; chacun tire de son côté et s'embrouille dans cette besogne multiple. Aucune graine n'a le temps de prendre racine; sur celle qui lève on en sème une autre; cependant *Éliante* a en elle-même une facilité nonchalante qui résiste, inerte, à tous les traitements; elle ne se révolte contre aucun: aimable ou distraite, elle laisse chacun *vouloir* pour elle et sauve de cet empirisme cosmopolite, le jour où on la rend à elle-même, un jeu qui, plus que bien d'autres, a gardé son individualité.

Lucrèce est sérieuse et calme, gracieuse et réfléchie; elle se traduit dans un jeu simple et fort, ne joue pas pour les autres, mais pour l'œuvre qu'elle raconte dans toute la sincérité et la vérité du fait. Si le morceau est intéressant, elle n'est pas inférieure à lui et dit tout ce qu'il a voulu dire. Elle a cette force à laquelle on ne pense pas assez, la tranquillité convain-

cue. Rien peut-il mieux persuader que toute absence de protestation ?

Uranie prend toujours ce qu'elle joue beaucoup plus lentement que le mouvement réel ; elle assure que c'est par faiblesse de toucher ; elle indique à peine la nuance, ne colore ce qu'elle joue que par les inflexions de la pensée musicale : chants, traits, tout chante sous ses doigts égaux et expressifs. Son jeu ressemble à tel délicieux tableau de Fiesole, dont la gamme de tons ne sort pas de la douceur de teinte des peintures à l'eau. Elle semble faire partie de cet orchestre divin où nul effort ne paraît : tout sourit, les doigts effleurent l'instrument, les archets sont suspendus sur la corde plutôt qu'appuyés, et l'expression des auditeurs n'est, comme celle des exécutants, qu'un mélange de bonheur et d'harmonie.

Si *Céphise* avait moins d'esprit, elle jouirait mieux de son talent et elle serait, comme elle est en toute autre chose, une musicienne remplie de grâce et de charme ; mais la science de l'investigation la perd : elle a l'amour des causes, elle veut trop savoir le *pourquoi* et le *comment* ; analyse, discussion, toute anatomie lui est bonne, aucun chemin ne lui semble trop ardu pourvu qu'il la conduise jusqu'où sa curiosité l'entraîne ; c'est à un certain point de vue, qui lui est propre, qu'elle étudie et comprend les maîtres ; combien de choses, même, n'y voit-elle pas auxquelles l'auteur n'a jamais pensé ? On serait tenté de lui en vouloir en songeant à ce qu'elle aurait pu être, si elle avait pris, comme *Henriette*, simplement le chemin de tout le monde.

Henriette, c'est l'art heureux, heureux et joyeux comme l'élève l'est elle-même, dégagé de tout ce qui pourrait l'agiter et l'assombrir ; elle ne perd pas son temps à chercher si telle œuvre a le droit de la charmer ; nature d'artiste, éducation confiante et forte, l'équilibre est partout. Entourée dès l'enfance des meilleurs

exemples, éclairée à ce contact, son talents'est formé et développé sans efforts en répétant simplement ce qu'elle entendait dire autour d'elle; le mécanisme, acquis jour par jour par l'étude des maîtres classiques, et toujours au service de l'intelligence, est devenu peu à peu l'habileté; que lui manque-t-il, si ce n'est peut-être plus d'attrait à ce qu'on nomme la fugue? Mais ceci n'est qu'une réserve pour l'avenir. C'est d'elle que nous parlons dans les questions au sujet du *naturel* opposé à l'*affectation*; n'est-ce pas aussi l'*idéal* que nous proposons plus haut à la pensée de nos jeunes lectrices?

Combien d'autres types ne pourrions-nous pas joindre à ceux que nous venons d'esquisser? Telle élève n'a pas l'oreille musicale, mais elle supplée par son intelligence à ce que la nature lui a refusé; telle autre repousse le raisonnement, le calcul, les principes, toute théorie la rebute et la décourage et cependant sa merveilleuse organisation la fait parfois jouer mieux que tout le monde; telle autre, encore, ne prend de la musique ni le côté d'instinct ni le côté savant: c'est la poésie, la philosophie de l'art qu'elle cherche, elle tire de là des effets charmants et tout à elle. Et nous ne citons pas ici le nombreux ensemble d'élèves *anonymes*, souvent mêmes *négatives*, qui, participant par quelque côté des diverses aptitudes que nous avons mentionnées, jouissent à l'ombre du résultat de leur travail, chacune dans la proportion de son talent.

Mais il est temps de revenir à cette jeune fille que nous n'avons fait qu'entrevoir au commencement du chapitre précédent et de la suivre à travers les diverses périodes de l'enseignement musical.

Peut-être trouvera-t-on un peu hardi de faire entrer dans notre cadre ce commencement d'éducation et de présenter l'*enfant* comme ayant droit au maître d'accompagnement; di-

sons, pour notre justification, qu'il y a souvent dans ces premiers essais, dans ces débuts d'une jeune intelligence, dans ces premières lueurs d'un talent futur, plus de musique vraie que dans beaucoup de fortes exécutions.

Pour les premières sonates de nos catalogues, nous l'avons dit, il n'est que deux exécutants : un enfant ou un grand maître. Il faudrait être la Fontaine pour dire les harmonies qui existent entre une petite sonate de Haydn et le jeu simple et vrai d'une petite fille : c'est aussi un premier sourire.

Nous permettons donc à notre élève-enfant de jouer de temps en temps cette petite sonate, bien préparée, à titre de récompense d'un travail consciencieux, avec le maître d'accompagnement de la sœur aînée, et les progrès de doigts et d'esprit qui en résulteront montreront que nous avons eu raison de la faire participer à notre enseignement.

C'est alors que l'on fait son choix dans les morceaux indiqués au premier degré de notre tableau progressif¹, en les appliquant à l'âge et au caractère de l'élève : sonate facile de Haydn, sonatine de Mozart ou de Weber, rondo de Beethoven, berceuse de Reber, etc.; toute musique qui, malgré sa simplicité ou sa facilité, est la même (et aussi charmante d'expression et de vérité) que celle, forte et compliquée, que l'élève jouera plus tard, et dans laquelle, ne changeant pas de style, elle entrera progressivement, sans secousse et presque sans le savoir.

Cette première période est en général de courte durée, surtout si l'on est secondé par les dispositions naturelles de l'élève et si elle est douée d'un caractère réfléchi, apte à comprendre et à retenir. Alors, ce qu'on pourrait nommer la période de l'*espoir* n'est plus qu'une introduction à celle qui suit,

¹ 1^{re} Partie (Bibliothèque de l'accompagnement).

et elle amène promptement à l'époque de ce *bonheur intérieur* : la musique dans la famille.

C'est surtout entre l'enfance et le moment de son entrée dans le monde que nous plaçons le vrai travail d'avenir de notre élève, la période fructueuse de l'enseignement. Les leçons régulières, l'absence de frivolités et de distractions, la vie simple et calme en famille, cet entourage tendre et sympathique pour lequel on travaille et auquel s'adressent les progrès, toutes ces heureuses conditions, qui durent trop peu de temps pour le bonheur qu'elles causent, donnent à l'éducation cette allure, à la fois tranquille et active, qui permet au maître de semer et de récolter à la bonne saison, au lieu de se presser pour chercher les succès anticipés aux dépens des progrès réels.

Cependant il n'est pas de printemps sans nuages, et, si le maître d'accompagnement a été utile pour tirer l'enfant de son ignorance et éclairer ses premiers pas, il est au moins aussi nécessaire à la jeune fille pour la rassurer dans ses découragements, dans ses moments d'obscurité et d'indécision, et pour l'aider, quand elle croit tout perdu, à reprendre sa route avec un nouvelle ardeur. Alors, si son caractère est du monde, elle sent qu'elle possède un élément nouveau pour plaire et charmer; ou, ce qui heureusement arrive quelquefois à cet âge, si, discrète et silencieuse, elle renferme encore en elle ses trésors d'avenir, elle trouve dans l'art un confident à sa pensée intérieure, et dans le travail réglé un excellent soutien.

Deux ou trois années de ce régime musical, en ajoutant à la régularité de l'enseignement quelques sonates en trio pour accoutumer à l'ensemble et développer la fermeté du mécanisme, quelques auditions de bons quatuors ou de concerts sérieux pour former le goût, et l'on peut regarder comme déjà avan-

cée dans le vrai chemin du talent, cette *jeune fille* à laquelle le maître d'accompagnement faisait jouer, comme *enfant*, sa première petite sonate.

Voici donc notre élève côtoyant à pleines voiles les plus belles rives de l'art; mais le maître, homme d'expérience et qui a vu déjà bien des naufrages, sait qu'il y a encore à traverser plus d'un écueil, avant d'arriver au port.

C'est dans les années qui approchent du mariage et sous la forme séduisante d'un résultat brillant que s'ébranlent les plus charmants talents et s'engloutissent les espérances qui paraissent sûres. La sonate qui faisait partie des joies de la famille ne suffit plus, comme ne suffisent plus à ce jeune cœur curieux les plaisirs du foyer; le temps est passé de cette musique simple et forte qui s'associait si bien à la belle et simple jeune fille; c'est à la terrible nécessité de briller qu'on doit sacrifier. Il faut, aujourd'hui, le morceau de salon qui rivalise d'élégance avec la brillante toilette du soir, et qui puisse à la fois étonner, amuser, réveiller, et faire exhibition de toutes les perfections de notre jeune fille, au point de vue du monde. Là, le plus ordinairement, le dévouement du maître vient échouer devant les exigences de la situation.

On commence par choisir la sonate favorite; il y en a bien deux ou trois, peut-être, mais il faut changer, et, comme nos révérends grands maîtres n'ont que rarement songé à *plaire*, on trouve bien vite le fond de cette bibliothèque mi-mondaine. Aussi, arrive-t-il souvent qu'après une lutte, plus ou moins longue, on cède le champ de bataille à l'ennemi en abandonnant le vrai pour le faux, le beau pour le brillant; et celle qui n'a pas de conviction réelle a honte de ses charmantes jouissances d'autrefois.

Quelquefois aussi, la chose tourne autrement : si notre élève (nous n'osons pas dire par malheur) a ce qu'on nomme *de la voix*,

on lui donne un maître de chant. Il y a là contre notre pianiste toute une série d'attaques plus destructives l'une que l'autre. On se persuade même, sous l'idée séduisante de la musique de chant, que notre élève va commencer là seulement à apprendre à chanter sur son instrument. Disons franchement, quand même on nous accuserait d'instrumentalisme (et nous ne nous en défendons pas), que ceci n'est qu'une illusion vocale, et sachons bien que Haydn, Mozart et Beethoven, en y joignant même Bach et tant d'autres de nos grands maîtres de l'art instrumental, apprendront tout aussi bien à *chanter* dans leurs merveilleuses mélodies que toutes les cantilènes les plus élégantes.

Et si nous quittons la question purement musicale pour l'étendre à son application et à ses résultats, combien de raisons ne trouverons-nous pas pour nous confirmer dans nos convictions et les défendre !

Il ne faut qu'avoir été témoin des embarras maternels sur ce qu'il faut choisir ou repousser dans la musique de chant; des consultations de père à maître pour éviter de venir se choquer à tous ces sujets à peine acceptables au théâtre, à ces platitudes scabreuses, à ces sottises, que repousse le sens commun, et qui doivent, sous couleur de *chant*, passer par les lèvres pures de la jeune fille; il ne faut qu'avoir éprouvé tout cela pour apprécier la valeur de cet art instrumental qui n'exprime que des sentiments élevés, que la science vient tempérer là même où règne la passion, et qui, par-dessus tout, s'adresse à toute une nature d'idées profondes ou abstraites dont le mystère est déjà une vertu.

Il va de soi que ce que nous disons là, des dangers que le chant fait courir au talent instrumental de notre élève, ne s'attaque en rien à ces centres d'art, à ces milieux harmonieux, trop rares malheureusement, dans lesquels méthode et musique, style et goût, correspondent à notre enseignement; bien loin d'y

voir un ennemi, nous le prenons, au contraire, comme un précieux auxiliaire des progrès et de l'intelligence. Mais, pour un de ces heureux exemples de concorde vocale et instrumentale, combien de cas à citer, où tout ce talent de pianiste et de musicienne, acquis par tant de peines et si riche de chefs-d'œuvre, est bien vite méprisé et rabaissé au rôle d'accompagnement, et cela pour la plus grande gloire de quelque grosse note de contralto ! et il est malheureusement trop vrai que ce pauvre résultat satisfait toujours mieux l'auditeur vulgaire que la plus belle sonate de nos maîtres.

Ici se place, dans notre sujet, une lacune forcée, pendant laquelle le talent acquis et la *sonate* en particulier sont exposés aux plus grands dangers ; c'est le moment où notre *jeune fille* devient une *jeune femme*, heure critique prévue et redoutée, à laquelle, malgré la bienveillante assurance de ne jamais discontinuer les leçons, maître et musique, institutrice comprise, n'ont plus, en général, qu'à féliciter et à disparaître.

Cependant, dans les bons terrains, tout espoir n'est pas perdu ; le désastre n'est qu'apparent, et le maître pourra voir encore à un retour à la musique, soit, cette fois, dans le but plus sérieux de la transmettre ou de la faire comprendre, soit, ce qui vaut mieux encore, que l'amour de la musique ait été assez puissant chez notre élève pour lui donner le courage de la continuer à travers les occupations et les préoccupations de la vie, de persévérer courageusement dans un art qui à un moment donné sera sa joie et celle des siens.

Car, ce qu'elle aimait autrefois pour *elle*, elle va l'aimer aujourd'hui pour *eux*, pour la famille qui l'entoure ; et le bonheur qu'elle a donné quand, *jeune fille*, elle charmait, par ses progrès, le foyer paternel, elle va le reporter maintenant à ces grands enfants qui ont tant besoin de ne pas laisser éteindre en

eux ce côté poétique et élevé de l'âme, que le collège, aidé du monde et de ses banalités, sait si bien et si vite étouffer ou détruire. Elle va retrouver là, pour cet art, dont elle connaît toute la bonne et salutaire influence, l'énergie de la jeunesse; elle saura soustraire aux mille devoirs qui se disputent sa vie les minutes d'un travail sans cesse interrompu, mais travail aussi fructueux aujourd'hui par l'expérience du talent acquis, qu'il était peut-être indécis autrefois; n'est-ce pas le vrai moment d'épanouissement et d'application réelle de ce talent? Elle n'a plus qu'un seul but : faire connaître et aimer ce qu'elle sait être le beau, l'élevé, le consolant, ce qui charme, ce qui est mystérieux; aussi, elle se sent forte à réunir autour d'elle, et, chose si difficile, à rassembler dans le salon de famille, près du piano maternel, tous ces jeunes esprits dispersés déjà, et déjà, peut-être, un peu ennuyés du bonheur de tous les jours. Mais on aime à l'entendre; son talent plus éloquent s'est simplifié par la grandeur du but, son cœur s'est agrandi de tous les rayonnements qui y aboutissent. Nature de poète et de femme, tout chez elle a été purifié aux saintes affections; plus elle a eu de tendresses à donner, de sollicitudes et d'énergie à développer, mieux elle a joué; son jeu est tout un poème : bel automne d'un beau printemps, beaux fruits après les jolies fleurs.

Vient, enfin, le dernier mot de la sonate à l'élève, quand l'âge et les événements font autour d'elle solitude ou chagrin. C'est à la sonate, au piano qu'elle s'adresse encore; on rappelle une dernière fois ce maître qui, dans la jeunesse, avait appris à connaître l'art et à l'aimer; ce n'est plus simple distraction ni curiosité ou ardeur d'apprendre; mais ce qu'il faut aujourd'hui, c'est le souvenir, la consolation et le moyen de combler, par la beauté et le charme de l'art, ces loisirs que l'âge amène toujours trop tôt.

Peut-être trouvera-t-elle, avec Bossuet : « Les champs moins verts, les prés moins fleuris, les eaux moins belles ; » mais elle y aura encore plus qu'autrefois des instants de doux repos pour le cœur et l'esprit.

On ne peut empêcher que ce qui a fait sourire dans la première période ne fasse soupirer dans la dernière ; mais, pourtant aussi, les jouissances et les appréciations sont bien plus dans la vérité ; que de choses on n'avait pas vues alors et qui racontent toute la vie dont on a maintenant l'expérience ! si dans la jeunesse c'est le cœur qui chante, plus tard c'est l'âme.

Enfin, que ce soit par ces causes ou seulement par amour de l'art que l'on vienne retremper ses lèvres à cette source de laquelle, comme dit le Dante, on sort « renouvelé comme une plante nouvelle », on y trouve ce qui correspond à chaque âge de la vie : l'enfant, la jeune fille, la jeune femme, la mère et l'aïeule.

LA MÈRE ET L'INSTITUTRICE.

De l'influence de l'éducation sur l'enseignement.

Aussitôt après le *maître*, entre lui et l'*élève*, et faisant partie des influences, favorables ou nuisibles aux progrès, se place la *mère*, et près d'elle, mais un peu plus loin, l'*institutrice*.

Si le maître a la direction de l'*élève*, au point de vue de l'art, et a *seul* le droit de juger de ses moyens et de ses progrès, la *mère*, par son action journalière, par la connaissance d'instinct qu'elle a du caractère et des forces de l'*élève*, concourt au résultat de tout le poids de l'*éducation* sur l'*enseignement*.

Là, comme ailleurs, elle intervient pour adoucir, protéger,

soutenir dans les défaillances, ou pour partager le succès et en jouir. C'est pour elle, comme nous le disions plus haut, que l'enfant travaille, c'est à elle que se rapportent ses premiers labeurs; longtemps, l'élève-enfant n'a que l'approbation ou le reproche de sa mère pour émulation et pour récompense; c'est une des forces que le maître invoque quand il a besoin d'exiger ou de consoler : source de joies maternelles dont le souvenir l'emportera toujours sur la plus belle réalité, comme les douces surprises du printemps dépassent les jouissances réelles de l'été.

Il faut donc accorder à la mère une grande importance dans ce qui peut préparer et seconder les efforts du maître. Mais, pour que cette participation à laquelle elle a tant de droits soit bienfaisante, nous devons signaler les dangers qu'elle amène incontestablement, lorsqu'elle dépasse certaines limites.

Le sujet est délicat; et il faut penser au bien de l'élève pour oser l'aborder; car nous attaquons, ici, le sentiment le plus difficile à régler, l'élan de l'amour maternel.

Tout est perdu, disait plaisamment un professeur d'expérience et de sentiment, quand une mère vient se mettre dans *mon jeu de quilles*. Cette expression, en acceptant sa familiarité pittoresque, contient cependant une vérité. Aucun enseignement, en général, et l'enseignement musical, en particulier, ne se traduit, dans ses résultats, par une tranquille succession de progrès de l'élève, et de satisfaction du maître; tout au contraire, le talent en formation, le progrès sérieux, comme une marée qui monte et semble parfois reculer, ne prend définitivement sa hauteur et son niveau qu'après une longue suite de victoires et de défaites, d'efforts courageux et intelligents, même souvent d'apparences rétrogrades. Le maître, qui connaît ces effets trompeurs, ne presse rien; quelquefois même il paraît content, là où une autre oreille que la sienne ne voit aucun pas de fait,

c'est sa combinaison, c'est *son jeu de quilles* : il ne faut pas être plus sévère que lui et demander plus qu'il ne demande lui-même.

Fénelon, dans son *Traité de l'éducation des filles*, dit : « Il faut traiter les choses avec cette tempérance qui fait la santé du corps, et vous maintient dans une joie douce et modérée. » Ces conseils d'éducation générale, dont nous profitons, sont adressés à la *mère* et disent bien le degré d'exigence *tempérée* qui convient dans cette matière.

Il ajoute : « tout ce qui réjouit l'imagination facilite l'étude. » Ainsi, pas de chambre de travail triste, comme elles le sont trop souvent dans les pensionnats, pas de mains gelées, pas de pianos faux et en mauvais état, et surtout, pour en revenir au côté moral du sujet, pas d'agitations, pas d'ambitions imprudentes ; mais une entente raisonnée et cordiale entre le maître dévoué et la mère intelligente, harmonie qui s'établit toujours facilement, si, élève elle-même autrefois et se rappelant les utiles sévérités de l'enseignement, la mère est restée musicienne et a conservé le goût de l'art. Alors, le travail du maître, aidé et compris par elle, se simplifie d'autant et à l'avantage de l'élève.

Malheureusement, il n'en est pas toujours ainsi, et plus d'une *mère* bien intentionnée peut faire, par ignorance, plus de mal que de bien.

Ne faut-il pas gronder, tout bas, ces incontentables qui ne voient dans l'art qu'un strict devoir accompli, et qui, devant le plus utile encouragement, s'obstinent à faire de l'exigence maternelle, sans songer qu'elles découragent et exaspèrent, tout à la fois, maître et élève ? une mère a certainement le droit de dire qu'elle en sait plus sur son enfant que l'observateur le plus éclairé, et, dans bien des cas, c'est une vérité incontestable ; mais, en musique, la question est autre ; c'est une langue à part, qui n'est bien comprise que par les gens du pays.

Cependant l'indulgence de la mère pour sa fille se rencontre plus ordinairement encore, et ce sentiment est si naturel qu'on ne peut que l'approuver et le partager. Mais craignons, néanmoins, que, poussé à l'extrême, nous n'arrivions à cet enivrement de maternité qui mettrait en action les trop tendres lettres de la marquise. « Que vous êtes heureux d'accompagner ma fille! » peut se penser, mais ne devrait pas se dire. C'est, du moins, l'avis du maître.

Une autre illusion, trop fréquente chez les jeunes mères, et d'autant plus difficile à attaquer qu'elle est séduisante, c'est de croire que, parce qu'elles ont été plus ou moins bonnes *élèves*, elles doivent être nécessairement bonnes *maîtresses* et faire l'éducation musicale de leurs filles, à *elles seules*. Ici, le résultat le plus ordinaire est, chez la fille, une respectueuse imitation des défauts maternels et, chez la mère, un désir exagéré de progrès. Pour vouloir trop, ou trop vite, on n'obtient rien.

C'est encore l'avis du maître, peut-être un peu trop intéressé dans la question, mais qu'on peut croire, quand il dit que l'enseignement est chose d'expérience qu'on ne doit exercer qu'à la condition d'en connaître les principes et les nombreux aspects; un fait, entre tous, peut servir à faire comprendre la nécessité du professeur.

Supposons deux jeunes sœurs : quatorze ans l'aînée, neuf ans la cadette; ne nous occupons pas du frère qui les sépare, quelquefois le mieux doué et le meilleur musicien des trois, mais il appartient au collège.

L'aînée est blonde et délicate, douce et timide (c'est une Marguerite), un peu lente même parce qu'elle pense et rêve.

La cadette, petite brune, intelligente, toujours à la question, devinant tout par l'action qu'elle met à vivre; c'est elle qui décide et tranche devant l'indécision, on la croit souvent et l'on fait bien.

C'est encore une application des deux modes.

Cependant comme on les aime autant l'une que l'autre, comme on les habille de même, on voudrait avec les mêmes robes obtenir les mêmes résultats, et l'on se désespère de ne pouvoir les faire marcher de front; mais le fait est là, et il y aurait folie à résister et à vouloir changer l'ordre dans lequel la Providence a départi ses dons. Il n'y a pas de droit d'aînesse en musique. Le plus court est donc de profiter de l'aptitude et des moyens, quand par bonheur il y en a, mais avec toutes les précautions qu'exige cet intérêt complexe.

C'est alors que la main habile et expérimentée du maître vient en aide à cette bonne volonté maternelle, pour équilibrer les progrès, diviser le travail et tenir compte des différences, éviter toute idée de comparaison et de concurrence, alimenter la facilité et l'ardeur de notre numéro deux et surtout ne pas laisser venir le découragement, en présence de cette disposition moins brillante de l'aînée appelée à jouer un jour avec tant de charme les choses de grâce et de sentiment.

Que la mère nous permette encore un conseil sur une question dans laquelle nous lui rendons tous ses droits, question d'importance pour elle, puisqu'il s'agit au moins autant du bonheur de sa fille que de son talent : c'est au sujet de ce désir trop général qu'on a de faire jouer notre élève dans le monde. On sent bien ce que chez certaines natures il peut y avoir là d'émulation, d'utilité pour les progrès. Mais sait-on assez ce que cette utilité a fait répandre de larmes et causé d'angoisses? Pour une jeune fille qui aura naturellement les qualités qu'exigent les rapports de l'art avec le monde, l'instinct, l'organisation d'artiste, combien ne pouvons-nous pas en citer pour lesquelles cette exhibition d'elles-mêmes est un supplice et la plus dure des corvées? De là naît trop souvent entre parents et élève un *désaccord* dont le résultat est que cette

dernière prend en aversion ce qui ne devait lui causer que du plaisir.

On ne fait pas assez cas de l'art au point de vue de la jouissance intime et personnelle : l'élève ne peut-elle pas, si son caractère est timide et craintif profiter de son talent et de la musique, comme d'un bon livre qu'on lit *pour soi* ?

Combien d'œuvres musicales ont été écrites ainsi, comme lettres confidentielles, avec sentiment, laisser-aller ou profondeur, et qui perdraient à être exposées au public !

Ces diverses complications de la vie musicale de notre élève nous ramènent à l'*institutrice* que le maître a entrevue à sa première leçon, partageant, tout anxieuse, l'intérêt de ce début ; il la retrouve, auxiliaire utile, associée à ses travaux et à ses espérances. Placée entre la volonté du maître et celle de la mère, l'*institutrice* est chargée de combattre la paresse et de remplacer la bonne volonté ; saura-t-on jamais assez ce que vaut ce dévouement de chaque jour, ce désintéressement de soi-même et de ses labeurs ? mais ce rôle, mal compris, peut aussi devenir à craindre, comme cause de tiraillements et de malentendus. Aussi, est-ce pour nous tout un bien ou tout un mal. C'est un bien, si, intelligente de son rôle, elle comprend que, de même qu'elle remplace la *mère* absente, au point de vue de la régularité et de la surveillance, elle doit aussi remplacer le *maître* pour exiger exactitude et attention ; aider la mémoire de l'élève en lui rappelant les avertissements et les conseils qu'elle a reçus, ou les traduire et les expliquer lorsqu'ils n'ont pas été compris ; mais c'est un mal si, imprudente et ambitieuse, elle veut faire elle-même à sa guise, diriger ou blâmer, se mettre imprudemment entre le maître et l'élève ; alors elle peut être sûre d'arriver promptement au rôle de Pénélope, détruisant jour par jour le travail préparé par le maître avec sa science de l'enseignement et son expérience spéciale ; deux maîtres font

rarement de bonne besogne. Et voilà ce qui fait que, dans ce qui nous regarde, nous demandons à l'institutrice, chose toujours difficile à réunir avec la capacité, le dévouement sans l'initiative. Et cependant ce n'est encore qu'une des mille difficultés de ce rôle compliqué qui, pour réussir, doit renfermer tant de contraires; dans lequel l'institutrice doit être à la fois douce et forte; exiger, tout en obéissant elle-même; si elle réussit, cacher prudemment le bien qu'elle a fait; labourer, semer, mais en bonne fermière rendre la récolte à qui elle appartient; enfin *être ou ne pas être*, selon le cas. Aussi, à qui ne s'adresse-t-on pas, pour trouver ce trop rare ensemble de qualités? Anglaises, Allemandes, Françaises se consacrent à cette mission, volontaires courageuses de l'armée savante, si diverses entre elles, mais qui doivent toutes se ressembler par le zèle et la patience, et, pour la plupart, par l'abnégation et le sacrifice; n'est-ce pas vous dont nous parlons, chère *Mademoiselle*, fille heureuse et libre, honneur et joie du foyer, qui cependant, dès que le devoir a parlé, avez tout quitté pour vivre, seule, dans un milieu étranger? ou de vous, *Madame*, qui, dans votre jeunesse heureuse, aviez aussi une institutrice, et qu'aujourd'hui la mauvaise fortune oblige à montrer aux autres ce que vous aviez appris pour vous-même? Pardonnez au maître d'accompagnement, s'il ose vous donner des conseils; mais c'est que, mieux que tout autre, il a été à même d'apprécier vos labeurs et de comprendre les délicatesses de votre situation; il veut aussi vous rappeler que votre œuvre est belle et honorable, que si elle a ses peines elle a ses dédommagements, que vous devez vous reposer dans votre propre estime, y puiser force et courage, espérer même, si vous ne les avez déjà, ces joies du cœur que donnent, après le résultat obtenu, la reconnaissance et l'amitié de l'élève en y joignant même le remords des ennuis qu'elle vous a causés. Ce sont de grands liens que ceux-là, et

près desquels pâlissent les liaisons frivoles et passagères du monde ; si les vôtres sont moins agréables, elles ont un but plus élevé ; c'est un si noble emploi de l'intelligence qu'un entretien dans lequel on est sûr de n'avoir jamais trop parlé, puisqu'ici parler, c'est instruire.

AMI ET ENNEMI.

Nous avons, en parlant de l'élève, signalé les diverses influences, bonnes ou mauvaises, qui peuvent servir ou arrêter ses progrès, les écueils à éviter, les soins à prendre pour mettre notre élève à l'abri du vent du nord, dans une bonne et chaude exposition qui lui soit favorable, comme à tout ce qui est jeune et a besoin de se développer.

Ici, la bonne exposition, c'est l'*ami* ; le pôle nord, l'*ennemi*. Le premier est trop rare ; malheureusement, le second abonde.

L'*ami* que nous donnons à notre enfant, son premier peut-être, n'est pas inventé poétiquement pour compléter notre tableau musical : nous l'avons connu, cet *ami*, nous le racontons.

Une nature tendre et réfléchie, bienveillante et ouverte à tous, chez laquelle les études musicales avaient été poussées plus loin qu'on ne le fait ordinairement dans une éducation sérieuse, l'avait en quelque sorte prédestiné et préparé d'avance aux exigences de sa future mission.

Avant l'âge de l'expérience, il avait commencé par rechercher les étonnements et les célébrités excentriques, suivant la foule qui l'entraînait dans ce chemin banal où la sensation musicale naît plutôt du partage des émotions générales que d'un plaisir individuel et raisonné. Il allait donc, sans analyser

là où on applaudissait, criant bravo comme tout le monde à ce que tout le monde et la mode acclamaient.

Cependant quelques années de ces plaisirs faciles, de cet enthousiasme de lieux communs, amenèrent bientôt la satiété, le dégoût, et, non sans regret, il abandonna ces jouissances trompeuses qui ne lui suffisaient plus, restant cependant musicien, mais musicien sans musique, à la recherche d'une beauté sans nom dont il ne trouvait nulle part la réalité.

C'est à ce moment que, fatigué de cette lutte continuelle entre son goût et celui des autres, et pour se mettre en paix avec lui-même, il quitta le monde connu et entreprit un voyage de découverte, en remontant le courant jusqu'à sa source, avant qu'aucun affluent étranger en ait pu corrompre ou modifier la limpidité. Il fit donc son choix dans la grande bibliothèque musicale : choix d'abord libéral, mais qu'il restreignit bientôt aux premières œuvres de nos maîtres, œuvres de leur jeunesse et de leur inexpérience, baptisées dans le monde du nom de *petites sonates*, mais à son point de vue *les plus grandes* ; elles lui semblaient plus fraîches d'idées, plus originales et dégagées de toutes richesses d'emprunt. Il y voyait la beauté douce et sereine de l'enfant, ses grâces natives, sans oublier ce regard sérieux et calme de l'être encore étranger à toutes les agitations humaines. C'était cette source dont le calme et la limpidité lui permettaient de voir jusqu'au fond tout ce que son imagination avait créé de plus pur.

Il tenait donc enfin l'objet de ses rêves ou du moins il en possédait la moitié, malheureusement la lettre morte ; car le côté vivant lui échappait encore, ne trouvant parmi les exécutants habiles aucun qui voulût bien descendre jusqu'à son idéal ; ou, si parfois on cédait à son désir, involontairement l'exécutant prenait la place de l'œuvre qui disparaissait bientôt sous les trop brillantes qualités de l'éminent artiste.

Il sentait, plus que jamais, l'impossibilité d'appliquer à la musique le « qui peut plus peut moins »; l'analyse de cette proposition l'amenant à en chercher la cause et à la trouver par analogie, il la formula ainsi : « L'exécution est à la langue musicale ce que la traduction est à la littérature. La plus fidèle est la meilleure, comme en musique la meilleure exécution est celle qui rend le mieux la pensée de l'auteur. C'est, en un mot, à la *vérité de l'accent* qu'il faut s'attacher. »

Il avait désormais sa formule, et, sûr de son fait, il en fit l'application de la manière la plus originale et la plus fructueuse, en se faisant l'auditeur *maternel* et intelligent des plus jeunes inexpériences. Il consacra à cette œuvre toutes les qualités de son cœur et de son esprit, encourageant les faibles et les craintives, soutenant les défaillances, ramenant la brebis égarée, et rappelant à la lumière de nombreuses œuvres que leur beauté douce et modeste condamnait à l'oubli et à la poussière des bibliothèques.

Comme il avait pris l'œuvre au berceau, de même il se confia à l'enfance de l'exécution, ne dédaignant pas la fleur en bouton encore enfermée sous la feuille et embellie des espérances de l'avenir. Ce léger parfum suffisait à réaliser sa pensée.

C'est ce fait, vrai, de dévouement aux petits, malheureusement trop rare et qui pourrait passer pour un apologue, que nous aimerions à voir se renouveler pour ceux que nous aimons, comme le plus puissant auxiliaire aux efforts du maître et aux labeurs de l'élève.

Voilà le vrai public qui peut lui faire faire des progrès et lui former des saines convictions, tandis que l'audition du monde les détruit trop souvent sans rien mettre à la place. C'est ce que nous nommons l'*ennemi*.

Si nous avons donné à *notre ami* peut-être plus d'importance qu'il ne semble d'abord nécessaire, c'est que nous savons tout

ce qu'il y a à combattre d'influences contraires, non-seulement immédiates mais encore étrangères et inattendues que le hasard maladroit, on le croirait même souvent mal intentionné, amène à travers nos efforts. C'est, par exemple, cette cousine habile et bien douée, déchiffreuse intrépide, qu'on oppose sans cesse à notre élève, qu'on place constamment entre elle et la musique, pour empoisonner d'envie et de regret sa vie de jeune fille. Ou bien c'est cette jeune amie, notre ennemie à nous, connaissance nouvelle des eaux, à laquelle notre élève s'est tout à coup attachée avec amour; elle est tout élégance et séduction, elle a une facilité vulgaire qui étonne par des apparences et séduit les ignorants; alors les comparaisons s'établissent, père et mère se prennent à douter, rien ne les contente plus, toutes les espérances que jusque-là leur avait données leur fille sont renversées, plus de plaisirs présents, plus d'espoir d'avenir : on n'a devant soi que le fantôme de cette dangereuse et malencontreuse sirène.

Une seule soirée a causé ce désordre, et voici comment :

A force de politesses négatives des parents sur le talent de leurs filles, on a fini par les mettre toutes deux au piano, à l'anxiété bien pardonnable de tous; le fait est que l'éducation de notre belle étrangère, dirigée en sens inverse de la nôtre, a fait monter tout ce qu'elle sait à la surface. Une fantaisie *brillante, facile* quoique ayant l'air très-difficile, et jouée *par cœur*, a enlevé et ravi l'auditoire. Quelle mémoire ! la pédale à tort et à travers, quel son ! quelle voltige de haut en bas ! succès complet.

Pendant ce temps-là, notre élève, éblouie par ce feu d'artifice, tremble à l'idée de lutter contre cette force brutale, elle perd courage; le petit filet de voix de la vérité s'enroue; elle retourne à sa place, honteuse et grondée.

Voilà donc tout notre édifice écroulé, et nos travaux bou-

leversés par l'ennemi; plus de confiance dans le maître, plus de foi dans ce qui est beau, plus d'encouragement à l'élève, le doute partout; pour un peu on planterait là la musique, on s'était trompé, « c'était pour le dessin qu'elle avait des dispositions ! » L'imagination va jusqu'à voir le mariage espéré manqué, et le futur imaginaire, sous le charme, épousant la *jeune ennemie* et tournant le dos à notre élève.

Cependant l'*ami* véritable vient faire, le lendemain soir, sa visite accoutumée : il s'attendait à des progrès et ne trouve que des ruines; heureusement qu'*ami* de notre maître dont il se rappelle les conseils, il sait à quoi s'en tenir sur cette défaite apparente; il explique par quel procédé on arrive à briller, il fait comprendre qu'autre chose est *séduire* ou *charmer*, qu'à l'inverse de cette musique bouffante jouée depuis dix ans, composée dans le seul but de faire briller, et qui n'a que l'apparence, notre élève a étudié et sait toute une bibliothèque de fond, bonne et solide étoffe, dont elle s'enveloppera toute sa vie, elle d'abord, et plus tard les siens.

Enfin, sous cette bonne influence, le calme reparait; parents et élève, rassurés sur leurs convictions, retrouvent la joie perdue, et tout rentre, y compris l'*ami*, dans l'ordre accoutumé.

LE PÈRE ET LE MARI.

Si nous avons étudié ailleurs les causes qui ont contribué à former le talent de notre élève, n'est-il pas aussi utile de conseiller ce qui peut aider à le conserver, ou de prémunir contre ce qui pourrait le détruire? et certainement, dans les deux cas, *père* et *mari* ont une influence directe sur le résultat. Dans l'habitude ordinaire de la vie, le premier, absorbé par les affaires,

prend peu de part à l'éducation musicale, il sait que la *mère* la dirige; mais le second, auquel on abandonne, avec confiance, le résultat d'un labeur de plusieurs années et qui est seul à remplacer ceux sur lesquels l'élève s'appuyait, comprend-il toujours la responsabilité qui pèse sur lui et les soins à prendre pour mériter le trésor qui lui est confié?

S'il a en lui un peu de ce côté féminin qui peut continuer la *mère*, et apprécier la valeur des soins pris pour faire la lumière dans le cœur et l'esprit de notre jeune fille par l'art et la poésie, il y a espoir; mais, s'il pèse sur elle de tout son poids d'homme positif, étranger au mystérieux langage du beau, il verra bientôt, souvent trop tard pour y apporter remède, s'éteindre cette flamme qui ne dure qu'à la condition de l'entretenir, et de tout ce beau palais construit à tant de frais il ne restera plus que le souvenir.

Malheureusement les causes de ce trop fréquent désaccord, dans ce qui devrait être, au contraire, l'une des plus douces harmonies du mariage, sont plus faciles à signaler qu'à éviter; car elles tiennent à tout un ordre de choses et d'idées dont on peut déplorer les effets plus que les blâmer. C'est plus un regret qu'un reproche.

Ainsi, pendant qu'on met tant de soin à éclairer le côté animique de la *jeune fille*, à développer ses instincts poétiques, que fait-on, que peut-on faire, pour le *jeune homme*, son mari futur, dévoré par le collège, les écoles, les travaux tous positifs, souvent même abrutissants? Rien, ou bien peu de chose pour équilibrer chez lui l'immatériel avec le réel et le préparer, cœur et esprit, à ce qu'il devra comprendre et estimer un jour dans la *jeune femme* qu'on lui prépare à son insu. Les plus zélés se débattent en tâchant d'arracher quelques instants au terrible programme; mais, à moins de dispositions exceptionnelles, bien peu résistent, tant les moyens sont insuffisants au résultat.

Cependant, beaucoup d'entre eux, enfants, ont emporté de la famille une première impression d'art, la meilleure souvent, donnée par la mère, comme son premier lait de nourrice; les petites mains avaient été posées par elle avec amour et espoir, on comptait déjà les succès, et l'on s'était bien promis de continuer et de ne rien oublier.

Mais quel changement! les mains noircies d'encre aujourd'hui sont devenues lourdes, et l'esprit avec; l'enfant délicat est maintenant un gros garçon, bientôt même sera un jeune homme; les jeux brutaux et bruyants ont remplacé les allures féminines; à ce plaisir si doux, accordé autrefois comme récompense, a succédé un travail forcé qu'on ne tolère souvent qu'aux dépens de la récréation.

Enfin, après peu d'années de ce régime anti-musical, disparaissent et s'effacent infailliblement tous souvenirs d'enfance, tout sens musical, en ne laissant à la place que le dégoût de ce qu'on nomme au collège *un art d'agrément*.

Qu'arrive-t-il donc le plus ordinairement de tout cela? C'est que, dans la plupart des jeunes ménages, le *mari* dégoûté de la musique, au lieu de regarder comme un devoir de continuer l'éducation musicale de la jeune fille qu'on lui a donnée, au lieu de l'encourager, de redoubler son ardeur par l'intérêt et l'agrément qu'il y prend lui-même, supporte au contraire impatiemment le travail nécessaire et la décourage maladroitement, sans s'apercevoir que par là il tarit le meilleure source de poésie offerte à la jeune femme.

Tous ne s'y prennent pas de même; les plus épais mettent sans marchander la clef du piano dans leur poche; d'autres procèdent avec plus de formes, mais au fond le désir est le même. Chez plusieurs, c'est une certaine révolte, une sorte de jalousie de voir s'extasier sur ce qu'ils ne comprennent pas, ennuyés qu'ils sont de ne pouvoir percer le brouillard qui les enveloppe

et leur cache le pays dont on ne leur a pas appris les routes ; quelques autres, hélas ! apportent , avec eux , leur musique, presque toujours musique vulgaire, dont l'effet sûr est l'abaissement d'un talent tenu jusque-là dans les régions élevées ; alors on voit bientôt notre *jeune femme* descendre jusqu'au *mari*, quand il aurait fallu qu'il montât jusqu'à elle, hésiter d'abord à quitter cet ami de la jeunesse en essayant de remonter le courant qui l'entraîne, puis enfin céder, à bout de forces, vaincue par l'ennui et le découragement : ce qui amène fatalement la crise finale, la fermeture du piano.

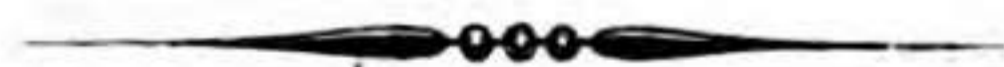
Voilà la vérité, du moins pour un trop grand nombre , quand même on nous accuserait d'être injuste et sévère et de voir les choses en noir, sûr que si l'on pouvait soumettre le fait à un *recensement* musical, il nous donnerait tristement raison.

C'est donc dans l'exception qu'il faut nous réfugier pour y découvrir quelque *père* ou *mari* sachant à la fois remplir le rôle de l'*ami*, heureux de se reposer des luttes de la vie dans les joies de l'art, passant par les sympathies du cœur ; ou peut-être même plus favorisé, quelque *mari* violoniste dont le talent aura pu traverser, sans s'y perdre, les rudes années des bancs de classe.

Cependant, même dans ces heureuses conditions, il faut encore savoir s'y prendre ; car, fait rare, si la question se retourne à l'avantage du *mari*, et que ce soit lui qui aime la musique et demande à la *jeune femme* ce piano dont elle ne veut plus, il faut qu'il use d'adresse, afin d'éviter tout ce qui pourrait paraître imposer, sous forme de devoir et d'obéissance, ce qui n'a de charme que par l'agrément et la bonne volonté.

On pourrait encore citer, comme exception, tel garçon délicat, élevé à la maison et chez lequel, au moment de l'éducation de famille qui précède le collège, on peut semer, en compagnie des sœurs musiciennes, quelque germe musical qui

lèvera peut-être plus tard ; ou encore ces jeunes rejetons d'anciennes familles musicales dans lesquelles la langue instrumentale, pratiquée de grands-pères en petits-fils, se parle naturellement, entretenue et développée sous l'influence maternelle : avec ceux-là la besogne est à moitié faite. Tout cela certainement ne fera pas des exécutants complets, mais au moins des esprits préparés d'avance et pas tout à fait étrangers au talent et aux goûts de la jeune femme ; ce que nous demandons, c'est que le *mari* sache de la langue musicale ce qu'il en faut pour comprendre ce qu'en dit ou en pense sa femme ; qu'il en sache assez pour relier *Mozart* à *Virgile* et ne pas mépriser ce talent auquel les exigences de son éducation d'homme l'ont empêché de parvenir lui-même ; et qu'alors, partant de ce principe qu'il faut non-seulement conserver mais faire valoir les richesses qu'on a, bien loin de fermer le piano, il encourage notre élève à continuer et perfectionner son talent trop souvent arrêté par le mariage et interrompu au moment de son plus réel développement.



CONCLUSION.

Nous avons dit, en commençant ce livre, à qui nous le destinions, et exprimé le désir qu'il pût devenir d'un usage ordinaire, d'une utilité pratique, comme une sorte de manuel à consulter soit dans le détail des divers catalogues, soit comme ensemble de renseignements généraux, en ce qui regarde l'éducation musicale. Ne pouvons-nous pas espérer à ce titre, et grâce aux grands noms qu'il représente, le voir habituellement placé près du piano, sur la table d'étude, comme on y met les portraits d'amis qu'on ne doit ni ne veut oublier?

Mieux que tout autre, nous savons combien il est difficile de parler, et surtout d'écrire sur la musique ; qu'elle sait bien se défendre seule, et qu'une bonne exécution d'un chef-d'œuvre sera toujours plus éloquente et plaidera mieux

en sa faveur que tout ce qu'on en pourra jamais dire. Néanmoins bien des causes qui tiennent au goût du moment présent, et particulièrement l'application au piano, comme arrangement, de toutes les œuvres de théâtre et de musique en vogue, placent aujourd'hui la musique de chambre dans une situation particulière qui dans un temps donné pourrait la faire méconnaître et négliger ; n'y a-t-il pas là un devoir imposé à l'artiste de réagir contre cette déviation probable par tous les moyens dont il peut disposer, afin de conserver le genre et de sauvegarder cette belle langue instrumentale qu'ont parlée nos grands maîtres ?

Ce qui s'applique à nous ici n'est du reste que l'histoire de l'art, et nous voyons, à toutes les époques, l'artiste luttant pour l'amour de sa vérité. Aujourd'hui, autrefois ou demain, il y a, il y a eu et il y aura toujours à combattre dans ce monde contre la frivolité, l'ignorance ou l'amour du changement.

Haydn et Beethoven, retirés dans leurs œuvres, se sont peu mêlés au mouvement extérieur ; mais Mozart, qui, dès sa première enfance, y avait vécu et en avait subi les exigences et les durs labeurs, se défend, entre dans la mêlée et sent le besoin de raconter ses luttes et ses souffrances. « Hélas ! dit-il, « le juste milieu, le vrai en toutes choses, on ne le connaît « plus, on ne l'estime nulle part ; pour obtenir un succès, il « faut écrire des choses si faciles qu'un cocher de fiacre puisse « les retenir ou les répéter, ou si incompréhensibles qu'elles « réussissent précisément parce que l'homme raisonnable n'y « peut rien comprendre. » Mais il s'arrête, et, comme continuant son idée sous une autre forme, « ce n'est pas de cela « que je voulais parler, mais bien de l'envie que j'ai d'écrire

« un livre.... » Ce livre, il ne l'a pas écrit (il avait mieux à faire), mais on peut deviner et regretter tout ce que le *maître* et l'*élève* y eussent puisé d'enseignements précieux. On eût vu là, rassemblées et éclairées par la réflexion, toutes ces vérités sur l'exécution éparses dans ses lettres ; car, tout *Mozart* qu'il était, il était aussi, tant par nécessité que par don naturel, le *Mozart* exécutant et professeur : côté de sa vie par lequel il se lie plus intimement encore à notre sujet. A l'un, il aurait appris et conseillé cet art de l'exécution appliqué à la composition dont ses sonates à quatre mains et tant d'autres œuvres offrent de si beaux exemples, et dans lesquels l'instrument n'est qu'un moyen d'exprimer la pensée musicale dans toute sa simplicité et sa vérité. Un autre y eût peut-être entrevu le secret de ces improvisations dont le maître devait embellir bien des passages de ses œuvres (particulièrement de ses concertos) écrites en notes simples ou à l'unisson avec l'orchestre, dans lesquels, dégagé de l'ensemble, il pouvait faire briller les qualités du virtuose et toute la richesse de son imagination. N'aurait-il pas aussi encouragé l'élève à se faire l'interprète de ces nombreuses sonates de *demi-genre*, sonates intimes, qui forment la plus grande partie du catalogue et que négligent forcément les artistes qui ne doivent donner au public que les plus importantes ? Sur les quatre-vingt-quinze sonates que nous citons, combien en connaît-on ! Tous y eussent gagné force et courage en partageant cette passion du grand maître pour son art, qui avait gardé chez lui toutes les ardeurs naïves de la première jeunesse. Enfin il eût écrit ce livre en l'honneur de ce *vrai en toutes choses*, de ce *juste milieu* dont il avait le secret et, ce que nous avons jugé avec les seules armes de la conviction et le sincère et trop réel re-

gret de notre insuffisance, il l'eût écrit avec cet accent inspiré, qui fait de chaque phrase une doctrine, et cela avec l'originalité et l'autorité du génie.

C'est sur le lecteur que nous comptons pour compléter ce que nous n'avons fait qu'indiquer ici, et pour pénétrer dans ces vérités, dans ces secrets de l'art qu'il est donné à un si petit nombre de comprendre et surtout d'expliquer.

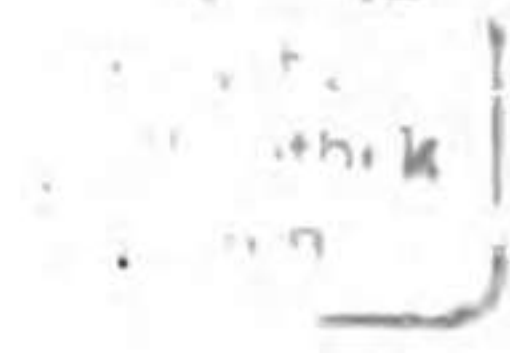
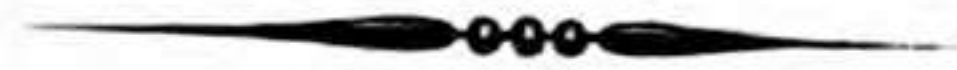


TABLE DES MATIÈRES.



	Pages.
AVANT-PROPOS	vij
SOMMAIRE	xj



PREMIÈRE PARTIE.



BIBLIOTHÈQUE DE L'ACCOMPAGNEMENT.



Introduction	3
APERÇU RÉTROSPECTIF. — Les pièces et la sonate. — Le clavecin et le piano.....	3
Renseignements sur le catalogue	9
TABLE GÉNÉRALE des diverses formes de composition et combinaisons d'instruments, avec les noms d'auteurs qui s'y rattachent. — (Les pièces; la sonate, la sonatine et le duo; le trio; le quatuor; le quintetto; le sextuor; le septuor; l'ottetto; le nonetto; le concerto).....	12



	Pages.
CATALOGUE THÉMATIQUE ET RAISONNÉ	
DE HAYDN, MOZART, BEETHOVEN •	
Biographies synoptiques abrégées.....	18
I. SONATES, DUOS, TRIOS, QUATUORS, ETC.....	
Haydn	20
3 ^e livraison. — Six sonates pour piano, violon et basse, en <i>ré, sol, fa dièse mineur, ut, mi, mi bémol</i>	22
4 ^e livraison. — Trio pour piano, flûte et basse, en <i>sol</i>	23
5 ^e livraison. — Cinq sonates pour piano, violon et basse, en <i>fa, ré, si bémol, la bémol, ré</i>	24
6 ^e livraison. — Cinq sonates, id. en <i>ut, mi bémol, ré mi-</i> <i>neur, mi bémol, fa</i>	25
7 ^e livraison. — Six sonates, id. en <i>la, sol mineur, si bé-</i> <i>mol, mi bémol, mi mineur, ut mineur</i>	27
8 ^e livraison. — Cinq sonates, id. en <i>mi bémol mineur, mi</i> <i>bémol, la, fa, sol mineur</i>	28
10 ^e livraison. — Trois sonates, id. en <i>ut, fa et sol</i>	30
Résumé.....	31
Mozart	35
Deux sonates pour clavecin et violon, en <i>ut et ré</i> , dédiées par Mozart, âgé de sept ans, à M ^{me} Victoire de France (1763)..	35
Deux sonates pour clavecin et violon, en <i>si bémol et sol</i> , dé- diées par Mozart, âgé de sept ans, à la comtesse de Tessé (1763).....	36
Six sonates pour clavecin et violon ou flûte, en <i>si bémol, fa,</i> <i>sol, ut, la, si bémol</i> , dédiées à S. M. Charlotte, reine de la Grande-Bretagne, par Mozart, âgé de huit ans (1764).....	37
Six sonates pour clavecin et violon, en <i>mi bémol, sol, ut, ré,</i> <i>fa et si bémol</i> , dédiées à la comtesse de Nassau-Weilburg, par Mozart, âgé de neuf ans (1765).....	37
Sept sonates pour clavecin et violon, en <i>fa, ut, fa, mi bémol,</i> <i>ut mineur, sol et la</i> (1768).....	39
Trio pour piano, violon et basse, en <i>si bémol</i> (1776).....	40

TABLE DES MATIÈRES.

277

	Pages
Sept sonates pour piano et violon, en <i>ut, sol, mi bémol, ut, mi mineur, la, ré</i> (1778).....	40
Deux airs variés pour piano et violon, <i>sol</i> et <i>sol mineur</i> (1780).	42
Six sonates pour piano et violon, en <i>si bémol, fa, fa, si bémol, sol, mi bémol</i> (1781).....	43
Sonate pour piano et violon, en <i>la</i> (1782).....	45
Trio pour piano, violon et basse, en <i>ré mineur</i> (1783).....	45
Sonate pour piano et violon, en <i>si bémol</i> (1784).....	46
Quintetto pour piano, clarinette, hautbois, cor et basson, en <i>mi bémol</i> (1784).....	46
Sonate pour piano et violon, en <i>mi bémol</i> (1785).....	47
Quatuor pour piano, violon, alto et basse, en <i>sol mineur</i> (1785).	47
Quatuor.... Id. en <i>mi bémol</i> (1786).....	48
Trio pour piano, violon et basse, en <i>sol</i> (1786).....	48
Trio pour piano, clarinette ou violon et alto, en <i>mi bémol</i> (1786).	49
Trio pour piano, violon et basse, en <i>si bémol</i> (1786).....	49
Sonate pour piano et violon, en <i>la</i> (1787).....	49
Trio pour piano, violon et basse, en <i>mi</i> (1788).....	50
Trio pour piano, violon et basse, en <i>ut</i> (1788).....	50
Trio pour piano, violon et basse, en <i>sol</i> (1788).....	51
Petite sonate pour piano et violon, en <i>fa</i>	51
TABLE DE CONCORDANCE entre les œuvres de Mozart dont nous traitons et ses opéras.....	52
Résumé.....	54
Beethoven	56
ŒUV. 1. Trois trios pour piano, violon et violoncelle, en <i>mi bémol, sol, ut mineur</i> , dédiés au prince Lichnowski (1795).	57
ŒUV. 5. Deux sonates pour piano et violoncelle, en <i>fa</i> et <i>sol mineur</i> , dédiées au roi de Prusse, Frédéric-Guillaume II (1797).....	58
ŒUV. 11. Trio pour piano, clarinette ou violon et violoncelle, en <i>si bémol</i> , dédié à la comtesse de Thün (1799).....	59
ŒUV. 12. Trois sonates pour piano et violon, en <i>ré, la</i> et <i>mi bémol</i> , dédiées à Salieri (1799).....	59
ŒUV. 16. Quintetto pour piano, clarinette, hautbois, cor et	

	Pages.
basson, en <i>mi bémol</i> (1801).....	60
Le même arrangé par Beethoven en quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle.....	60
ŒUV. 17. Sonate pour piano et cor, en <i>fa</i> , dédiée à la baronne de Braun (1800).....	61
ŒUV. 23 et 24. Deux sonates pour piano et violon, en <i>la mineur</i> et <i>fa</i> , dédiées aux comtes Maurice et Ferdinand de Fries (1802).....	62
ŒUV. 30. Trois sonates pour piano et violon, en <i>la, ut mineur</i> et <i>sol</i> , dédiées à l'empereur Alexandre (1803).....	62
ŒUV. 38. Trio pour piano, clarinette ou violon et violoncelle, d'après le septuor, en <i>mi bémol</i>	64
ŒUV. 41. Sérénade [pour piano] et flûte ou violon, d'après la sérénade (op. 8), en <i>ré</i>	64
ŒUV. 42. Nocturne pour piano et alto, d'après la sérénade (op. 25), en <i>ré</i>	64
ŒUV. 44. Variations pour piano, violon et violoncelle, en <i>mi bémol</i>	64
ŒUV. 47. Sonate pour piano et violon, en <i>la</i> , dédiée à Kreutzer (1805).....	65
ŒUV. 66. Variations pour piano et violoncelle, en <i>fa</i> , sur un thème de <i>la Flûte enchantée : la Vie est un voyage</i> (1799).	66
ŒUV. 69. Sonate pour piano et violoncelle, en <i>la</i> , dédiée au baron Gleichenstein (1809).....	66
ŒUV. 70. Deux trios pour piano, violon et violoncelle, en <i>ré, mi bémol</i> , dédiés à la comtesse d'Erdödy (1809).....	67
ŒUV. 96. Sonate pour piano et violon, en <i>sol</i> , dédiée à l'archiduc Rodolphe (1814).....	69
ŒUV. 97. Trio pour piano, violon et violoncelle, en <i>si bémol</i> , dédié à l'archiduc Rodolphe (1814).....	69
ŒUV. 102. Deux sonates pour piano et violoncelle, en <i>ut</i> et <i>ré</i> , dédiées à la comtesse d'Erdödy (1818).....	71
ŒUV. 105 et 107. Thèmes russes, écossais et tyroliens pour piano et flûte ou violon (1821).....	72
ŒUV. 108. Vingt-cinq mélodies écossaises pour chant, avec piano, violon et violoncelle et un chœur obligé (1815)....	72

	Pages,
ŒUV. 121. Adagio et thème varié pour piano, violon et violoncelle, en <i>sol mineur</i> (posthume).....	73
ŒUVRES SANS NUMÉROS. Variations pour piano et violon, en <i>fa</i> , sur le motif des <i>Noces de Figaro</i> (<i>Se vuol ballare</i>), dédiées à Éléonore de Breuning (1793).....	73
Rondo pour piano et violon, en <i>sol</i>	74
Sept variations pour piano, violon ou violoncelle sur un thème de la <i>Flûte enchantée</i> , en <i>mi bémol</i>	74
Douze variations pour piano et violon ou violoncelle, en <i>sol</i> , sur un thème de Judas Machabée, de Hændel, dédiées à la princesse Liehnowski.....	75
N° 1, trio pour piano, violon et violoncelle, en <i>mi bémol</i> (posthume).....	75
N° 2, petit trio pour piano, violon et violoncelle, en <i>si bémol</i> (posthume).....	75
Trois quatuors pour piano, violon, alto et violoncelle, en <i>mi bémol</i> , <i>ut</i> et <i>ré</i> (posthumes).....	76
Trio pour piano, violon et violoncelle, d'après la 2 ^e symphonie en <i>ré</i>	76
Résumé.....	77
 II. CONCERTOS.....	 80
Tableau thématique des concertos de HAYDN, MOZART et BEETHOVEN pour piano, avec accompagnement d'orchestre.....	82-83
Haydn	84
Mozart	84
Beethoven	88
 III. MUSIQUE A 4 MAINS, ET A PLUSIEURS PIANOS.....	 90
Mozart	90
Deux sonates à 4 mains, en <i>si bémol</i> et <i>ré</i> (1780 et 1781)....	91
Fugue id. en <i>sol mineur</i> (1782).....	92
Fugue, en <i>ut mineur</i> , à deux pianos (1783).....	93
Sonate pour deux pianos, en <i>ré</i> (1784).....	93
Sonate à 4 mains, en <i>fa</i> (1786).....	94
Thème varié, id. en <i>sol</i> (1786).....	94

	Pages.
Sonate à 4 mains, en <i>ut</i> (1787).....	95
Sonate à 4 mains, en <i>fa mineur</i> (1790).....	95
Fantaisie à 4 mains, en <i>fa mineur</i> (1791).....	96
Fragment d'une sonate à 4 mains, en <i>mi mineur</i> (1780).....	96
Beethoven	97
Œuv. 6. Sonate à 4 mains, en <i>ré</i>	97
Œuv. 45. Trois marches id. en <i>ut</i> , <i>mi bémol</i> et <i>ré</i> , dédiées à la princesse Esterhazy (1804).....	97
Air varié id. en <i>ut</i> , sur un thème du comte de Waldstein (1794).....	98
Air varié id. en <i>ré</i> , pour l'album des comtesses J. Deyen et Th. Brunswick (1800).....	98
 IV. ARRANGEMENTS.....	 100
ARRANGEMENT pour piano et instruments à cordes.....	100
ARRANGEMENT à 4 mains.....	101
TRANSCRIPTION.....	102
Accompagnements ajoutés et compositions faussement attribuées aux maîtres.....	103-104
 Haydn	 105
Arrangements en duo.....	105
» en trio.....	106
» pour piano à 4 mains.....	106
 Mozart	 106
Arrangements en duo.....	107
» en trio.....	107
» en quatuor ou quintette.....	107
» pour piano à 4 mains.....	107
 Beethoven	 108
Arrangements par lui-même.....	108
Arrangements étrangers, en duo.....	109

TABLE DES MATIÈRES.

281

	Pages.
Arrangements étrangers en trio.....	109
» en quatuor et quintette.....	110
» pour piano à 4 mains.....	111
ENSEMBLE ET RAPPROCHEMENT des catalogues de Haydn, Mozart et Beethoven.....	114

CATALOGUE COMPLÉMENTAIRE.

COUPERIN (1668).....	117
HÆNDEL (1685).....	117
RAMEAU (1685).....	118
BACH, J. Sébastien (1685).....	118
BACH, Guill.-Friedman (1710).....	120
BACH, Ch.-Ph.-Emmanuel (1714).....	120
BACH, J.-Chrétien (1735).....	121
BACH, J.-Ernest (1722).....	122
BACH, Guillaume (1754).....	122
BOCCHERINI (1740).....	122
PLEYEL (1757).....	124
CLEMENTI (1752).....	125
DUSSECK (1761).....	126
CRAMER (1771).....	126
HUMMEL (1778).....	127
RIES (1784).....	128
RASETTI (1754).....	129
STEIBELT (1764).....	129
SPOHR (1784).....	130
MAYSEDER (1789).....	131
MOSCHELÈS (1794).....	131
BERTINI (1792).....	132
ONSLow (1784).....	132
WEBER (1786).....	133

	Pages.
SCHUBERT (1797).....	134
MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809).....	135
SCHUMANN (1810).....	136
CHOPIN (1810).....	137
AUBER (1782).....	138
REBER (1807).....	138
HILLER (1811).....	139
DAVID (Félicien) (1810).	140

OBSERVATIONS sur l'emploi progressif et gradué de la bibliothèque d'accompagnement.....	141
TABLEAU GRADUÉ pour servir à un enseignement progressif de musi- que d'ensemble.....	145

DEUXIÈME PARTIE.

PRINCIPES DE L'ACCOMPAGNEMENT.

I. La leçon d'accompagnement.

Étude d'une sonate.....	151
Seconde leçon. — L'adagio.....	158

II. Questions usuelles.

Savoir lire.....	164
Savoir travailler.....	166
Divers types de sonates.....	168

TABLE DES MATIÈRES.

283

	Pages.
Du programme.....	172
Conseils de l'expérience.....	176
Nuances et accents.....	178
L'expression, le naturel et l'affectation.....	181
De l'exécution vraie de la musique ancienne.....	184
La gamme, les deux modes, les vingt-quatre tons.....	186
Consonnances et dissonances.....	190
Modulations : le diatonique, le chromatique et l'enharmo- nique.....	192
Des différents genres de faute.....	194
De l'importance des rentrées.....	196
De la fugue et de son exécution.....	198
De la musique à 4 mains et de celle à plusieurs pianos.....	200
Le phrasé et la ponctuation.....	204
Des silences et de leur valeur morale.....	206
La mesure et le rythme.....	208
De la vraie signification du mot accompagnement.....	211
Le son et le bruit.....	212
De la prédisposition de l'élève.....	214
Du mouvement et des qualités adjectives qui l'accompagnent.....	216
Des ornements et de leur exécution.....	219
Des instruments accompagnateurs du piano.....	227
Aimer la musique.....	229

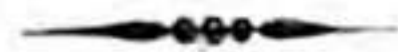


APPENDICE.

APPENDICE.....	235
Le maître d'accompagnement.....	236
L'élève.....	242

4.500

	Pages.
La mère et l'institutrice.....	254
Ami et ennemi.....	261
Le père et le mari.....	265



CONCLUSION.....	271
------------------------	------------



Table des matières.....	275
--------------------------------	------------

