

ART CLASSIQUE ET MODERNE DU PIANO

CONSEILS

D'UN PROFESSEUR

110240

ART CLASSIQUE ET MODERNE DU PIANO

CONSEILS

D'UN

PROFESSEUR

SUR

L'ENSEIGNEMENT TECHNIQUE ET L'ESTHÉTIQUE

DU PIANO

PAR A. MARMONTEL

SUIVIS DU

Vade-Mecum du Professeur de Piano

Catalogue gradué et raisonné des meilleures méthodes,
études et œuvres choisies des maîtres anciens et contemporains,
du degré le plus élémentaire à la difficulté transcendante.

L'OUVRAGE COMPLET NET : 5 FRANCS. — DIVISÉ EN 2 VOLUMES IN-12

1^{er} VOLUME

CONSEILS D'UN PROFESSEUR

NET : 3 FRANCS

2^{me} VOLUME

VADE-MECUM - CATALOGUE

NET : 3 FRANCS

PARIS

AU MÉNESTREL, 2 bis, RUE VIVIENNE

~~MEUGEL~~ et C^{ie}, Éditeurs des Solfèges et Méthodes du Conservatoire

~~CLOSER~~
SHELF

Droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays

Deposé. — Tous droits réservés.

MT
220
M35
41

A MES ÉLÈVES PROFESSEURS.

A vous, chers élèves, dont l'affection constante, l'inaltérable attachement ont soutenu ma volonté, réconforté mon énergie aux rares moments de défaillance, je dédie ce livre comme un souvenir et comme un dernier témoignage de sympathie paternelle. Vous y retrouverez, sous une forme nouvelle, les conseils qui occupaient ces heures d'études, toujours trop courtes à notre gré réciproque.

J'ai voulu recueillir en ces quelques pages le fruit d'une expérience de plus de quarante années, résumer des observations qui vous profiteront peut-être dans cette noble carrière du professorat, à laquelle on s'attache chaque jour davantage malgré ses déboires passagers.

En matière de théorie musicale, je crois être de ceux qui n'ont pas abusé du droit d'écrire, et, pourtant, j'en aurai payé l'exercice du prix qu'il convient. Près d'un demi-siècle consacré à l'enseignement me permet de parler en toute indépendance des diverses méthodes, comme il m'a permis de les contrôler. Vous savez d'ailleurs combien nous nous sommes toujours tenus loin du parti-pris d'école, nous contentant d'apporter dans nos études le soin, la conscience et la volonté.

Les principes d'impartialité qui ont toujours commandé à mon enseignement, vous les retrouverez dans ce volume, produit intime et direct de mes impressions et de mes observations personnelles. « Ceci est un livre de bonne foi. »

TABLE DES MATIÈRES

CONSEILS D'UN PROFESSEUR

(1^{er} VOLUME)

Devoirs du professeur à l'égard des élèves, et conseils généraux	1
Pendant la leçon	4
Du choix d'un professeur élémentaire et de l'importance des premiers enseignements	5
De l'utilité des exercices journaliers	16
De l'indépendance des doigts	19
De l'étude des gammes	24
Gammes mineures	27
Gammes chromatiques	30
Gammes en tierces et sixtes plaquées (liées)	31
Sixtes plaquées et liées	33
Gammes chromatiques en tierces	35
Des octaves	37
Des accords	39
Des arpèges et accords brisés développés sous forme d'arpèges	44
Accords brisés	48
Des ornements et notes de goût	50
Sur l'interprétation des notes de goût. — Observations générales	56
Du trille	59
Trilles en tierces	63
Trilles en sixtes	64
Du trille accompagnant un chant	66
Notes répétées	67
Du doigté	68
De la transposition	74

Du travail et de la division des heures d'étude	79
De la mémoire	86
Du style	90
De l'accentuation	95
Du jeu lié (legato)	97
Le portamento	105
Le martellato	106
De l'accentuation considérée dans ses rapports avec la sonorité, la mesure et le rythme	108
Des accents de sonorité	112
Accents rythmiques	115
Classification des signes et des termes qui modifient le son	120
Des sonorités du piano	124
De l'esprit en musique	130
Des modifications de la mesure dans l'exécution	134
De l'expression	138
Des pédales et de leur emploi	145
Transcriptions	148
Nocturnes, romances sans paroles, impromptus, pièces caractéristiques, transcriptions d'œuvres vocales ou orchestrales	151
Du choix des exercices et des études	154
Progression raisonnée dans le choix des morceaux	156
Des auteurs classiques et modernes	158
De l'étude spéciale de la main gauche	160
Des interruptions	163
Étude de l'harmonie	169
Des études vocales et leçons d'accompagnement	171
Du choix d'un instrument	174
Conseils généraux sur l'étude	176

VADE-MECUM DU PROFESSEUR DE PIANO

(2^{me} VOLUME)

Catalogue gradué et raisonné des meilleures méthodes, études et œuvres choisies des maîtres anciens et contemporains, depuis le degré le plus élémentaire jusqu'à la difficulté transcendante.

ART CLASSIQUE ET MODERNE DU PIANO

CONSEILS D'UN PROFESSEUR

SUR

L'ENSEIGNEMENT TECHNIQUE ET L'ESTHÉTIQUE

DU PIANO

**Devoirs du professeur à l'égard des élèves,
et conseils généraux.**

Tout professeur digne de sa mission doit aimer son art et porter haut le sentiment du devoir. Réservé, poli, bienveillant, affectueux avec ses élèves, il faut encore qu'il soit homme du monde, avec assez d'esprit et d'instruction pour ne pas se confiner dans le côté technique de l'enseignement et souffrir d'une infériorité intellectuelle trop marquée.

Le professeur à qui l'on confie un élève, soit qu'il ait à commencer, soit qu'il continue seulement une éducation musicale, s'informerá d'abord auprès des

parents du but qu'ils se proposent. Ont-ils en vue un enseignement sérieux? S'agit-il au contraire de connaissances superficielles, d'un simple passe-temps? Il se peut que l'élève appartienne à cette catégorie d'amateurs frivoles, dont le nombre diminue chaque jour à mesure que le goût s'épure et s'élève; je ne donnerai en ce cas qu'un conseil au professeur, dont la tâche consiste à enseigner quand même : faire tout son possible pour obtenir dans les petites choses une perfection relative. Les pauvretés musicales acquièrent un certain relief, si elles sont exécutées bien en mesure, avec clarté, et convenablement accentuées.

Je suppose que les musiciens qui me font l'honneur de me lire ont fait de saines et fortes études musicales, mais posséder toutes les connaissances relatives à l'enseignement d'un art ne suffit pas pour être bon professeur. Un grand virtuose, un compositeur de mérite, peuvent manquer des qualités voulues pour bien apprendre aux autres ce qu'ils exécutent ou écrivent eux-mêmes avec une rare perfection. Souvent aussi les virtuoses compositeurs ont le tort grave de faire de leurs élèves autant de calques, autant de copies plus ou moins réussies de leur manière. Les grands artistes participent plus ou moins de l'humaine faiblesse qui nous fait trouver bons et même parfaits ceux qui pensent ou agissent comme nous.

L'art d'enseigner a des règles plus sévères. Il exige des qualités multiples; une longue pratique de l'enseignement et d'incessantes observations peuvent seules y conduire. Un bon professeur doit être non-seulement

habile lecteur, mais encore suffisamment virtuose pour ajouter en mainte occasion l'exemple au précepte. On saisit mieux l'observation, quand le professeur exécute dans le sentiment voulu le passage chantant, le trait de bravoure; démontrer théoriquement les différentes manières de produire le son ne suffit pas, et l'argumentation *ex professo* est ici la meilleure de toutes. Un professeur doit être aussi bon harmoniste et, s'il se peut, compositeur, non pour produire ses œuvres, mais pour faire sentir les beautés de tous les maîtres anciens et modernes qui ont illustré l'art musical.

Eh bien! ces qualités toutes spéciales ne suffisent pas encore, si l'on ne possède, avec la science, l'esprit d'analyse, l'expérience, la réflexion, la connaissance approfondie des diverses méthodes, des différentes écoles, et si l'on n'ajoute à tous ces mérites beaucoup de patience et de douceur unies à la fermeté. Il faut savoir expliquer, persuader, convaincre, avoir le talent communicatif. Il faut un tact extrême pour étudier et saisir non-seulement les aptitudes variables, mais encore le caractère de l'élève et ses nuances intimes, savoir s'il est sensible à un encouragement, si une parole affectueuse, bienveillante, stimule son bon vouloir. Distribuer à propos le blâme ou la louange, faire aimer l'étude, inspirer la foi, telle est la tâche d'un professeur habile.

Pendant la leçon.

Un professeur doit mettre intégralement tout le temps convenu à la disposition de l'élève qu'il dirige. Je dis intégralement, car, à moins de relations amicales, ou d'un intérêt tout particulier porté à l'élève, il faut éviter de prolonger la leçon outre mesure : d'abord on fatigue l'élève, et d'autre part si cet acte de dévouement désintéressé n'est pas compris, le jour où le professeur s'en tiendra au temps rigoureusement exact, la leçon sera considérée comme trop courte. Nulle causerie étrangère aux leçons ne devra prendre la place des observations artistiques.

Donner à l'élève l'exemple d'un travail sérieux, s'intéresser à sa leçon en lui prêtant toute son attention, éviter tout mouvement d'impatience ou d'ennui, tenir compte du plus léger effort, du mieux obtenu, enfin faire aimer l'étude en rendant intéressant le travail même le plus aride, voilà le secret du maître qui veut conquérir à l'amour de son art les jeunes intelligences.

Avant de commencer sa leçon, le professeur devra toujours demander à l'élève s'il a travaillé avec soin, s'il s'est souvenu des observations faites à la leçon précédente. Le répétiteur ajoutera aux réponses de

l'élève ses propres observations, puis on reprendra le travail rectifié ou préparé.

Si l'on donne les leçons chez soi, éviter avec soin les visites importunes, et, à moins d'obligation absolue, n'interrompre jamais l'étude. C'est pour moi une très-vive contrariété que d'avoir à quitter un seul instant mon élève; chaque minute perdue pour son travail me semble un véritable larcin.

À la fin de sa leçon, le professeur doit résumer succinctement ses observations et tracer le travail de la leçon suivante.

**Du choix d'un professeur élémentaire
et de l'importance des premiers enseignements.**

Le choix d'un professeur élémentaire expérimenté est, à notre avis, de la plus grande importance, car la direction donnée aux premières études non-seulement exerce une influence immédiate sur les progrès des commençants, mais a de plus une action très-prononcée sur leur avenir musical.

C'est dès le début qu'il faut donner aux enfants le goût d'un travail correct et consciencieux. Pour atteindre ce but, la première condition est de faire aimer l'étude, de la rendre agréable, attrayante. Les parents qui, pour

se conformer à l'usage, à la mode du jour, font donner des leçons de musique à leurs enfants, ont en général la faiblesse de croire qu'un professeur médiocre, le premier musicien venu, est toujours suffisant pour commencer un élève. Nous pensons, au contraire, qu'il faut des connaissances très-variées, une éducation musicale très-complète pour faire un bon professeur élémentaire(1). Les artistes modestes qui vouent leur existence et consacrent leurs talents, leur savoir, leur expérience, à ces premiers enseignements, ont droit à la reconnaissance des parents et aussi à nos remerciements, car l'enseignement supérieur n'est fécond en résultats que si la base des études premières a été solidement établie; trop souvent c'est le contraire qui a lieu : on nous charge de perfectionner une exécution dont les éléments sont vicieux.

L'esprit de méthode, l'unité de principes, une théorie claire, bien à la portée des jeunes intelligences que l'on dirige, une juste progression dans les études, le savoir, l'expérience, la patience, le dévouement, enfin le don communicatif, sont les principales qualités d'un professeur élémentaire. Les femmes, en général, par la douceur de leur caractère, leur persuasive bonté,

(1) Nous avons vu plus d'un grand musicien se dévouer à l'enseignement primaire du piano. Citons entre autres Félix Cazor, — auquel nous devons la meilleure méthode élémentaire publiée jusqu'ici, — et qui eut l'honneur de remporter le prix de Rome, l'année même où Hérold fut proclamé premier Grand Prix par l'Institut.

l'adresse délicate qu'elles mettent à gagner l'affection de leurs élèves, ont presque toujours un avantage marqué dans l'enseignement primaire. Il faut en effet une abnégation toute féminine pour répéter mille fois les mêmes observations sans arriver graduellement à l'impatience. Or, ce qui importe surtout près des enfants, c'est que les leçons soient prises avec plaisir et données de même; sans cela le découragement, l'ennui, l'aversion même de l'étude, s'emparent vite de ces frêles natures, et l'art d'agrément devient alors un supplice journalier, autant pour le maître que pour l'élève.

Je sais bien qu'on cite plusieurs éducations d'artistes célèbres faites avec la plus grande sévérité, à grands renforts de démonstrations plus ou moins *frappantes*. Ce mode exceptionnel d'enseignement nous paraît une monstrueuse excentricité, et nous avouons qu'il faut une vocation bien tenace, ou une soumission angélique à la double volonté du maître et des parents, pour accepter cette brutale gymnastique. Nous n'entendons pourtant pas donner aux élèves un brevet d'insouciance, de paresse, et laisser aux professeurs la tâche ingrate d'apprendre, quand même, à des enfants inattentifs et de mauvais vouloir; mais nous pensons qu'il faut avant tout chercher à gagner le cœur des élèves, et leur inspirer le sentiment du travail par *l'émulation, l'amour-propre*; qu'il faut savoir enfin obtenir par un encouragement ou un reproche adressé à propos, le désir de bien faire et de contenter un maître affectionné.

Dans les premiers mois de leurs études de piano et

de solfège, les enfants ne doivent jamais travailler seuls, qu'il s'agisse de la lecture ou des exercices élémentaires. Les défauts à éviter sont si nombreux, les qualités indispensables à acquérir si importantes et si précieuses pour les progrès à venir, que l'attention la plus scrupuleuse de l'élève serait insuffisante sans les observations patientes et douces, les encouragements répétés, soit de la mère, soit de l'institutrice ou du répétiteur choisi par le professeur spécial.

Les leçons auront lieu autant que possible tous les jours ou du moins trois fois par semaine. Le répétiteur assistera aux exercices, et notera les observations du professeur, sans jamais intervenir pour commenter, discuter ou atténuer les fautes de l'élève, mais en suivant avec une rigoureuse exactitude, le plan tracé, la méthode indiquée par le professeur.

Il faut donc que les leçons soient fréquentes, mais il convient d'éviter la longueur pour ne pas lasser l'attention et le bon vouloir de l'élève. *Une heure* suffit, divisée par moitié : 1^o lecture et intonation ; 2^o lecture au piano et exercices élémentaires.

En dehors de la leçon, le temps consacré à l'étude sera mesuré suivant l'âge de l'élève, son intelligence et le but à atteindre. Ne jamais maintenir à l'étude, de gré ou de force, l'élève que la fatigue gagne. Rien de plus dangereux : le dégoût, l'antipathie, le découragement prennent la place du bon vouloir. Adieu tout espoir de progrès : la cause est perdue.

Bien au contraire, les progrès sont rapides et certains si l'élève attend avec bonheur le moment de la leçon

et salue joyeusement l'arrivée de son professeur. Rendez donc avant tout le travail agréable, attrayant, que le temps passé à l'étude soit pour l'élève une douce distraction et comme une récréation salubre. Nous affirmons que ce résultat n'est pas impossible à atteindre. Certes il demande des efforts continus, une assiduité constante ; mais aussi l'enseignement cesse alors d'être un métier pour s'élever à la hauteur d'une mission : celle de façonner les jeunes intelligences à l'étude élémentaire et progressive d'un art qui plus tard sera pour eux la source de pures et douces jouissances.

Nous pensons que l'étude du *solfège*, lecture, intonations, théories élémentaires, peut être commencée *un mois ou deux* avant celle du piano, puis continuée parallèlement, sans se confondre ni intervenir hors de propos dans le travail tout spécial de l'instrument. Nous croyons à *l'utilité absolue* du solfège, comme base d'une bonne éducation musicale. La perception exacte des sons, l'habitude de les imiter avec justesse, d'en déterminer avec certitude la place dans l'échelle musicale, d'en apprécier la durée, en un mot, le sentiment de la mesure, du rythme, des temps forts et faibles, tout cela est indispensable à l'élève qui veut devenir musicien.

Ces facultés précieuses existent naturellement chez quelques natures privilégiées, et c'est un indice certain d'heureuse organisation musicale ; mais, chez le plus grand nombre, l'éducation de l'oreille est à faire, et l'on ne saurait trop tôt la commencer en habituant les enfants à retenir par cœur des airs écrits dans la

limite restreinte de leur voix, en les encourageant à chercher sur un piano les airs retenus par eux. Cette recherche des sons analogues, cette petite gymnastique à travers le clavier les amuseront et nous paraissent très-utiles.

La perception exacte des sons et de leur durée peut être utilement exercée par des dictées faciles, courtes et progressives. Ce travail fréquent, bien gradué, doit aider puissamment à la bonne éducation de l'oreille et sera d'un grand secours plus tard pour apprendre par cœur.

Les pianistes qui n'ont pas longtemps solfié n'ont jamais la sûreté d'oreille voulue pour apprécier la justesse des basses, pour posséder le sentiment d'une bonne harmonie. Il leur manque, en un mot, la *conscience* exacte du son produit, et, s'ils ne sont pas bien doués, organisés délicatement, ils auront une infériorité relative sur ceux dont l'oreille, mieux préparée, percevra le son dans sa justesse comme dans ses nuances les plus délicates et les plus fines.

On peut interroger l'organisation et les aptitudes musicales d'un enfant dès l'âge le plus tendre, en l'écoutant chanter des airs retenus, appris, ou de petites mélodies de sa façon. Étudiez encore sur sa physionomie l'impression produite soit par l'audition de chœurs d'orphéons, de marches militaires, soit par celle de petites pièces intimes exécutées dans la famille : les indices certains d'intérêt ou d'indifférence sont bons à noter et doivent guider les parents sur les futures aptitudes musicales de l'enfant, qu'il s'agisse simplement

de connaissances sommaires ou qu'on tende à des études spéciales.

Dès l'âge de cinq ou six ans, si l'enfant sait lire, on peut l'initier aux connaissances primaires musicales : science des signes graphiques, notes, silences, intonations, sentiment bien défini de la mesure et des rythmes simples ou composés, des temps forts et faibles, enfin perception sûre de la tonalité et des modes.

Nous croyons utile de former tout d'abord l'élève à la lecture par quelques leçons de *solfège à la muette* ; l'oreille doit ensuite être exercée à la perception des sons, et si la voix et l'âge de l'enfant le permettent, il faut que l'étude des intonations marche simultanément avec la lecture. Puis, il faudra indiquer d'abord et faire trouver ensuite par l'élève la place occupée sur le clavier par les notes nommées ou chantées : quelques semaines suffiront à ce travail préliminaire, et l'on devra tout aussitôt s'occuper de la position à prendre en se plaçant au piano. Toutes les méthodes élémentaires traitent cette question d'une manière assez complète pour nous dispenser d'y insister longuement ; voici pourtant quelques principes généraux qui résument toutes les indications données :

Il faut bien se placer au milieu du clavier, le buste en face des touches formant l'ensemble de la quatrième octave. On doit être assis assez haut pour que les bras, en s'allongeant au-dessus du clavier, indiquent une inclinaison de quelques lignes plus haut que le poignet ; la tête doit être droite et ne pas se pencher en avant ; l'avant-bras légèrement en dehors ; le poignet doit faire

suite à l'avant-bras sans présenter de solution de continuité, c'est-à-dire qu'il faut éviter de le briser en le baissant au-dessous de l'avant-bras ou en l'élevant au-dessus. Les mains, quelque peu inclinées en dehors, doivent avoir une forme arrondie ; le pouce lui-même concourra à cette position en pliant un peu en dedans la première phalange ; les doigts, en se relevant pour faire parler les touches, doivent conserver cette forme arrondie, et attaquer avec l'extrémité charnue du doigt et non sur l'ongle. Il faut éviter tout mouvement inutile du poignet et de la main. L'action des doigts sera indépendante, et la force de pression ou d'impulsion viendra de la seule volonté du doigt.

Nous recommandons de commencer par les exercices des cinq doigts, à main fixée au clavier par des tenues. La pression des notes tenues doit se faire sans contraction ni raideur, afin que les doigts conservent leur position arrondie. Ils doivent ensuite s'exercer isolément pour acquérir l'indépendance, la souplesse, la douceur, la force, enfin le *sentiment du son* et l'accentuation rythmique.

Il ne faut jamais quitter un genre d'exercice, qu'il ne soit parfaitement compris, bien exécuté, et savoir ménager la progression de difficulté avec un soin et un tact extrêmes.

L'éducation de l'oreille, le sentiment de la mesure et des divisions rythmiques demandent à être développés de concert avec le mécanisme. C'est par l'étude du solfège que l'on habitue les élèves à la perception et à l'imitation des sons. Nous pensons aussi que ce travail

doit puissamment aider la mémoire, fortifier la mesure,* et faire progresser rapidement la lecture à première vue ; en un mot, nous regardons l'étude du solfège comme le corollaire indispensable du travail élémentaire de l'instrumentiste, tout aussi bien que plus tard les connaissances harmoniques sont appelées à marcher de front avec l'étude des œuvres instrumentales d'un style plus élevé.

Chaque chose doit arriver à son heure ; l'expérience du maître désignera le moment opportun pour que ces études se prêtent un mutuel appui au lieu de se contrarier. Il ne faut pas non plus que de petites rivalités ou prééminences de professeurs viennent se heurter et nuire aux progrès. Une direction supérieure présidera au partage du temps, sans jamais admettre un empiètement intempestif d'études accessoires.

Nous pensons qu'il est utile de circonscrire le mode d'action de chacun ; les leçons seront d'autant mieux données et d'autant plus profitables que chaque maître saura se tenir dans sa sphère. Ainsi nous connaissons bon nombre de professeurs de piano qui hésitent à conseiller des leçons d'accompagnement, *malgré leur très-grande utilité*, pour éviter la critique à découvert ou par insinuation de leur enseignement.

On veut bien reconnaître à l'élève, « un bon mécanisme, des doigts, du brillant ; mais son style est défectueux, négligé, et la leçon d'accompagnement dévoilera les arcanes de l'art, dont seule elle possède le secret. » C'est ainsi que certains adeptes d'un nouveau culte de Vesta ont, de bonne foi, la faiblesse de croire qu'il

est indispensable de tenir l'archet pour faire jaillir la flamme sacrée. Pour eux, un pianiste, *fût-il la musique incarnée*, lecteur de partitions, harmoniste ou compositeur, ne peut comprendre les maîtres s'il n'a fait sa partie dans un orchestre ou dans un quatuor. Or, nous trouvons cette prétention exorbitante, et, tout en regardant la musique d'ensemble comme *absolument indispensable à connaître*, nous avons l'intime conviction que les pianistes vraiment dignes du nom d'artistes par leurs fortes études, n'ont qu'à se recueillir et à se souvenir pour interpréter les maîtres dans le sentiment voulu. Les bonnes traditions, le bon goût, l'intelligence des chefs-d'œuvre appartiennent à tous ceux qui ont le sentiment des belles inspirations, et qui, par leurs études patientes et réfléchies, se sont bien pénétrés du style des maîtres. S'il ne suffit pas d'être virtuose-pianiste, pour avoir conscience de la manière distinctive de telle ou telle école, on admettra aussi, avec nous, qu'il n'est pas indispensable d'être violoniste ou violoncelliste pour avoir, *de droit et exclusivement*, la clef du style.

Ces fâcheuses rivalités, ces puérides taquineries, nuisent à la bonne direction des études, et sont doublement déplorables au point de vue du progrès et de l'art.

— C'est bien ici le cas de dire avec Raynouard : « Frottons nos cailloux, tâchons d'en faire jaillir des étincelles ; mais, pour l'amour de Dieu, ne nous les jetons pas à la tête ! »

Il ne faut jamais céder aux volontés déraisonnables d'élèves capricieux et fantasques qui jugent la valeur

musicale d'un morceau, apprécie son degré d'intérêt d'après le nom qu'il porte ou même d'après la nuance de la couverture. Mais il est tout aussi dangereux d'imposer comme de parti pris des études arides, pauvres d'idées, des exercices d'une monotonie fatigante ou même des compositions dont la valeur musicale ne peut être comprise d'un élève chez lequel l'intelligence et le goût sont insuffisamment formés. Il faut beaucoup de tact et d'expérience pour amener à ce que l'on croit juste et utile, sans heurter de parti pris le sentiment instinctif de l'élève. Imposer est toujours un mode périlleux, faire adopter et aimer par la persuasion est le but qu'on doit poursuivre. Fatiguer en pure perte le bon vouloir de l'élève, faire prendre le travail en aversion, c'est anéantir toute espérance d'avenir et de progrès, créer un sentiment de répulsion là où il faut avant tout établir un concert de mutuelle sympathie, de déférence et de confiance.

Nous désapprouvons hautement les actes d'entêtement comme de faiblesse de la part du professeur. Mais, s'il ne faut pas céder aux demandes irréfléchies, aux puérides ambitions, aux mouvements de vanité, d'amour-propre, bien différents d'une noble émulation, il faut repousser avec la même fermeté, les désirs exprimés par les parents non musiciens qui, n'ayant aucune idée de la progression raisonnée des études, n'ont qu'un but, une pensée : entendre exécuter, bien ou mal, par leurs enfants tel morceau réputé comme l'expression d'une excellente virtuosité.

Ces immixtions intempestives sont déplorables ; elles

entravent et paralysent l'action intelligente du professeur, et découragent l'élève à qui l'on impose un morceau fort au-dessus de ses moyens. Cette pièce péniblement apprise, mal interprétée, habitue l'élève aux à peu près, aux traits incorrects et barbouillés. C'est la mise en action de la fable de Lafontaine : la grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf. Si le professeur a le sentiment de sa valeur, s'il comprend son art et tient à honneur de mener à bien l'éducation musicale qui lui est confiée, il évitera soigneusement tout acte de condescendance non motivée, indiquera la marche à suivre, et repoussera ces interventions aussi nuisibles aux progrès des élèves que d'un fâcheux effet pour l'autorité morale du professeur.

De l'utilité des exercices journaliers.

L'étude journalière d'exercices spécialement écrits pour développer l'indépendance, l'agilité et la force des doigts, est d'une utilité incontestable; tous les professeurs admettent en principe qu'une bonne exé-

cution dépend en grande partie des procédés mis en usage pour assouplir les doigts et en faire les dociles instruments de la pensée. Ce travail gymnastique, accompli d'une manière attentive et raisonnée, hâte à coup sûr les progrès des élèves qui ont la sagesse de s'y assujettir chaque jour. La durée du temps réservé aux exercices se proportionne au nombre d'heures consacrées aux études musicales, et varie suivant les difficultés à vaincre et le but que l'on désire atteindre. La part faite aux exercices doit être à peu près le cinquième du temps donné au travail général.

A ce propos, disons que les progrès des élèves dépendent plus du soin consciencieux apporté aux études que du nombre d'heures passées au piano : la volonté et la réflexion donnent de meilleurs résultats que de longues heures employées sans discernement. C'est donc une grave erreur de croire que l'on peut distraire son attention en faisant des exercices ou des gammes, et nous désapprouvons fort l'habitude de lire pendant ce travail. C'est perdre follement son temps que de remuer machinalement les doigts, si la pensée est ailleurs; il faut au contraire concentrer toute son attention, s'observer, s'écouter pour éviter les défauts que la force de la routine rend plus tard très-difficiles à corriger.

On devra toujours commencer par étudier lentement chaque formule, exercer souvent les mains séparées, modifier très-progressivement le mouvement, veiller avec soin à la bonne tenue des mains, varier l'accen-

tuation, modifier la sonorité, se bien rendre compte des différentes attaques du clavier, écouter attentivement, comparer l'égalité et la force des deux mains, etc.

Comment observer tous ces détails, si l'on n'apporte un soin minutieux, une attention de tous les instants à l'étude ?

Nous croyons aussi beaucoup plus nuisible qu'utile de s'exercer avec des gants. Si les doigts gagnent comme intensité d'action en cherchant à assouplir l'enveloppe qui les retient, ils perdent dans ce travail le sentiment délicat du toucher, n'étant plus en contact immédiat avec le clavier.

Nous le répétons encore, le moyen le plus sûr d'acquérir ou de conserver une exécution brillante est de s'astreindre chaque jour à faire des exercices gymnastiques de doigts. Tous les virtuoses célèbres mettent en usage ce procédé, et commencent toujours leurs études par ce travail préliminaire. Les compositeurs qui se sont occupés d'ouvrages d'enseignement ont presque tous écrit des pièces spéciales pour cette première heure du travail des élèves. Les méthodes Bertini, Zimmermann, Henri Herz, Czerny, Kalkbrenner, Hummel, Moschelès, renferment toutes de nombreuses, d'excellentes formules de mécanisme, et voici, en dehors de ces recueils importants, une liste élémentaire et progressive d'ouvrages spéciaux dont nous recommandons l'étude : mille exercices à l'aide du *Dactylion*, par H. Herz, l'*Indispensable*, de Chaulieu, l'*Heure du matin*, de Billard, le Manuel de Rosellen, la *Gymnastique des doigts* et le *Rudiment du pianiste*, de Bertini,

les *Six jours de la semaine*, de Kruger, l'*Ecole du mécanisme*, de F. Le Couppey, la *Gymnastique* de A. Quidant, l'*Ecole du mécanisme*, de Roubier et Delieux, mes six grandes Études modulées dans tous les tons majeurs et mineurs, l'*Exercice journalier des gammes* de Clementi, les *Gammes harmonisées* de Moschelès, celles de Jacques Herz. Comme formules plus difficiles, les divers recueils d'exercices journaliers de C. Czerny, les op. 11 et 30 de Decourcelles, le *Solfège des doigts*, de Cramer, l'*Ecole du Virtuose* de Czerny, plusieurs recueils de passages doigtés, les exercices de Poisot et Dolmetsch, enfin l'important et utile recueil de Stamaty, le *Rythme des doigts*, qui résume à un point de vue spécial toutes les difficultés du mécanisme.

De l'indépendance des doigts.

L'action parfaitement indépendante des doigts est bien la première condition du mécanisme. Mais la possession, même élémentaire, du clavier exige beaucoup d'autres qualités, qui ne peuvent s'acquérir que très-lentement et successivement.

Ainsi, soit que les doigts agissent isolément ou par groupes, les mains séparées ou réunies, il faudra habituer l'oreille et les doigts aux divisions rythmiques des temps, à l'accentuation des temps forts et à celle des dessins symétriques, les accoutumer aux principaux modes d'attaque du clavier, aux variétés de sonorité, à sentir et apprécier la bonne qualité du son obtenu, à savoir accélérer graduellement le mouvement — toutes choses indispensables, qui donnent même aux exercices primaires une grande utilité et, en diminuant l'aridité du travail, intéressent l'élève au *bien dire* dès le début de ses études.

C'est surtout par les exercices rythmés des cinq doigts en plaçant successivement sur chacun d'eux l'accent de force, que l'on obtiendra l'indépendance indispensable pour que les doigts viennent presque instinctivement se poser sur les touches. On arrivera ainsi à leur faire suivre avec précision et docilité la pensée réfléchie de l'élève et traduire les différentes formules qu'il étudie sur le cahier.

Mais, s'il est important de fortifier les doigts faibles, particulièrement les quatrième et cinquième de chaque main, et si l'on doit longuement insister sur les exercices à mains fixées et transposés dans tous les tons, nous ne saurions trop recommander, quand l'élève aura acquis une articulation ferme, nette, précise, une égalité irréprochable, de faire une étude patiente, attentive, des exercices préparatoires aux gammes. Le déplacement du pouce, sous la main au repos, demande un soin extrême et doit être étudié séparément aux

deux mains. Le pouce est vraiment la cheville ouvrière, le point d'appui essentiel du doigté. Pas de régularité possible dans les gammes, dans les arpèges, dans les accords brisés, dans les traits si nombreux, si variés qui procèdent de ces bases typiques, si l'indépendance, la souplesse, la liberté d'allure du pouce n'est parfaitement acquise. Plus tard aussi l'élève aura à étudier l'action fréquente de ce doigt comme basse chantante dans les passages rapides, comme marquant en saillie les notes mélodiques des formules en arpège.

Les formules des cinq doigts, exercées d'abord dans le ton d'*ut* majeur et celui de *la* naturel mineur, seront ensuite étudiées dans tous les tons majeurs et mineurs, soit par la transposition écrite du professeur, soit à l'aide des ouvrages élémentaires où l'on a pris la peine d'opérer cette transposition, et mieux encore en habituant l'élève, si son intelligence et sa bonne organisation le permettent, à opérer lui-même cette transposition par similitude d'intonation, en mesurant les distances, les intervalles, de façon à leur conserver bien exactement les mêmes rapports.

Les exercices des cinq doigts ainsi transposés seront le travail le plus utile pour acquérir l'indépendance des doigts, une articulation ferme, une bonne sonorité, une égalité parfaite. Mais on s'occupera en même temps de faire l'éducation de l'oreille au point de vue de l'intonation, des modes et du rythme. Je ne connais pas de meilleure gymnastique pour former une oreille intelligente et délicate.

Nous recommandons d'incliner légèrement les mains sur le pouce, qui doit être un peu arrondi. Les élèves ont trop souvent la mauvaise habitude de porter la main sur le petit doigt.

Dans les mille formules des cinq doigts le principe du doigté consiste à conserver à chaque doigt sa liberté d'action sur la touche qu'il occupe dans la succession diatonique régulière des touches, quelle que soit la nouvelle tonique prise pour point de départ.

Les exercices des cinq doigts faits à l'aide du *Dactylion* de H. Herz, du guide-main de Kalkbrenner, du *Vélocemano* de M. Faivre, des bagues plombées de Lemoine, du clavier déliateur de Joseph Grégoir, donneront dans un temps relativement moindre plus d'indépendance et de force. Mais, tout en recommandant ces moyens comme excellents, nous pensons toujours qu'un effort de volonté est préférable aux moyens mécaniques, inventés surtout pour triompher de l'apathie et de la mollesse de certaines natures.

Les exercices d'écartement des doigts et de notes répétées à main fixe ne doivent pas être trop prolongés; il faut éviter avec soin la contraction, la raideur et ne pas attendre que la fatigue gagne la main.

Nous croyons utile de faire suivre ces exercices de traits diatoniques qui reposent la main de la tension subie. Cette gymnastique spéciale, excellente pour l'indépendance des doigts, le développement de la main, force toujours un peu les muscles; et l'effort peut aller jusqu'au bras, si l'on persiste trop longtemps. On atteint alors un résultat diamétralement opposé au but

que l'on poursuit. Les ressorts les mieux trempés se brisent et se distendent par l'action exagérée du travail.

Il est bien rare que les élèves sachent garder un terme moyen dans cette gymnastique des doigts; aussi ne recommandons-nous que très-modérément et dans des limites discrètes les procédés mécaniques. Nous faisons les mêmes réserves en ce qui concerne l'étude du *staccato*. Notamment dans les passages de force, l'action précipitée du poignet, l'impulsion vive, parfois violente, que lui imprime l'avant-bras, peuvent amener non-seulement une grande fatigue, mais, de plus, certains accidents qui entraveraient forcément l'étude.

Par suite de l'excès de travail et de l'abus du *staccato*, il se produit de petites grosseurs sur l'articulation même du poignet; une douleur sourde mais intense peut aussi s'emparer des muscles de l'avant-bras et condamner l'élève au repos forcé. Une semblable fatigue des muscles résulte de l'abus de la plume: c'est la crampe des expéditionnaires. Pour les jeunes pianistes, le traitement de ces légers accidents consiste en des frictions d'alcool camphré sur la partie endolorie, des compresses sur le poignet, une inaction absolue. On voit quel est le résultat d'un excès de gymnastique: *est modus in rebus*, dira le médecin si on l'appelle. Suivons son précepte et traduisons en bon français qu'il ne faut abuser de rien.

Mais il est bien entendu que, si un repos absolu est indispensable à la main endolorie, on peut sans inconvénient exercer la main libre. C'est même ainsi que certains virtuoses, blessés à une main, ont acquis de

l'autre, presque toujours la plus faible, une virtuosité exceptionnelle. A quelque chose malheur est bon, et l'on est en droit de le dire, quand l'impossibilité d'exercer la main droite permet de s'occuper tout spécialement de l'indépendance parfaite des doigts de la main gauche.

Résumons-nous : il importe de ne pas exagérer la durée du travail, surtout en matière d'exercices spéciaux exigeant une grande extension des muscles de la main, une action trop prolongée de l'articulation des poignets, une dépense de force disproportionnée avec l'âge et le tempérament de l'élève. Un jeune enfant frêle, impressionnable, délicat, doit tout naturellement n'être assujéti qu'à un travail en harmonie avec ses forces. Un professeur attentif se guidera dans ces conjonctures sur le double intérêt de l'art et de l'élève.

De l'étude des gammes.

On ne doit aborder l'étude des gammes qu'après avoir acquis assez d'indépendance, assez d'égalité, de fermeté, de souplesse des doigts dans l'attaque du cla-

vier, pour fixer une attention bien soutenue sur ce genre d'exercice, le plus utile, le plus indispensable à un bon mécanisme.

La première difficulté à vaincre pour bien faire les gammes, consiste à guider le pouce sous la main et à le faire agir librement sans effort, sans contorsion ; le mouvement inverse des doigts, passant par-dessus le pouce qui sert de point d'appui, complète la gymnastique nécessaire à l'étude des gammes, véritable clef de voûte du mécanisme.

Ce double mouvement, qui doit se faire en évitant la moindre inégalité dans la succession des sons, est pour tous les élèves un exercice difficile ; aussi ne saurait-on trop insister sur les exercices spéciaux, préparatoires aux gammes, que contiennent toutes les méthodes citées dans ce livre.

Nous recommandons aussi notre premier exercice modulé de l'École élémentaire et progressive du mécanisme. On fera sagement de commencer toujours ce travail les mains séparées, avant de les réunir dans un ensemble parfait.

Les gammes modèles et typiques d'*ut* naturel majeur et de *la* naturel mineur doivent être plus longtemps étudiées, non-seulement pour bien habituer l'oreille à la différence des modes, à leur caractère déterminé, mais aussi parce que le doigté de cette gamme d'*ut* naturel, réputée, mais à tort, la plus facile, en raison de l'absence de tout accident, engage plus que tout autre les élèves inexpérimentés dans des fautes de doigté. L'étude des gammes, plus encore que celle des exercices élé-

mentaires des cinq doigts, veut qu'après avoir parcouru le clavier en articulant avec fermeté, clarté, égalité, suivant un mouvement lent au début, accentué progressivement, on travaille à acquérir graduellement les diverses oppositions de force, *forte*, *piano*, énergique, doux. On s'appliquera aux nuances de *crescendo* en montant, de *decrescendo* en descendant; enfin on fera des gammes rythmées par deux, trois, six, huit notes par temps. Ces divisions ne doivent pas être indiquées durement, mais il faut que l'oreille attentive les saisisse au passage sans que l'accentuation nuise à l'égalité du jeu.

Les jeunes enfants s'exerceront d'abord dans l'étendue d'une octave, puis de deux, de trois, de quatre, enfin au delà, le tout progressivement, pour éviter le déplacement du corps, les contorsions des bras, et autres petits défauts qui, en grandissant, deviennent de détestables habitudes.

Nous approuvons le temps d'arrêt sur la tonique pour bien faire sentir à l'élève l'importance tonale, le sentiment du repos final et l'action importante de la note sensible. Aussitôt que l'étude le permettra, ajoutez à chaque terminaison de gamme la cadence en accords parfaits.

Nous n'avons pas à noter le doigté des gammes; les méthodes, les recueils, les manuels de mécanisme le donnent avec de nombreuses variétés, d'un travail excellent, à l'octave, à la tierce, à la sixte, à la dixième, et aussi à la dixième en montant, à la sixte en descendant, à la sixte en montant et à la dixième en descendant, par mouvement contraire en commençant par l'unisson, par

mouvement contraire en commençant par la tierce, puis à la sixte par mouvement contraire en plaçant le point de départ de la main gauche sur la tierce.

Avec Herz, Zimmermann, Czerny, Bertini, nous pensons que l'on doit conserver aux gammes à la tierce, à la sixte, à la dixième, le doigté normal de la gamme à l'octave. Aussi donner deux doigtés différents à une gamme de même tonalité nous paraît une faute, un contre-sens; nous signalons ce point important à l'attention des professeurs, car il faut autant que possible éviter dès le début des principes contradictoires capables de jeter le trouble et l'indécision dans l'esprit des élèves.

Gammes mineures

Les maîtres les plus autorisés sont encore divisés sur la meilleure manière de faire les gammes mineures.

Plusieurs professeurs, justement célèbres, patronnent le système suivi pour les gammes vocalisées qui

excluent l'intervalle de seconde augmentée existant forcément du sixième au septième degré quand on conserve les *cordes modales* de tierce et sixte mineure et la note sensible en montant et en descendant. Pour éviter l'intervalle de seconde augmentée, ils aiment mieux monter l'échelle diatonique d'une façon et la descendre d'une autre. Nos maîtres et amis L. Adam, Zimmermann, préféreraient la gamme du mode mineur telle que nous l'enseignons.

Dans notre intime et profonde conviction de musicien, nous adoptons comme échelle normale, logique et harmonique, la gamme du mode mineur faite avec la tierce et la sixte mineure en montant et en descendant avec la note sensible, soit pour l'échelle ascendante, soit pour l'échelle descendante, enfin la *gamme uniforme*. L'intervalle de seconde augmentée du sixième au septième degré ne blesse en rien notre oreille. Le mode mineur, avec sa teinte mélancolique, doucement sombre et rêveuse, paraît bien mieux accusé. Nous repoussons, comme une véritable modulation au mode majeur et comme une rupture de l'unité modale, cette double manière de monter et de descendre la gamme mineure.

Nous n'entrerons pas dans une plus longue démonstration de nos motifs de préférence pour la gamme mineure unifiée dans sa contexture modale. Nous engageons même professeurs et élèves à étudier les deux modes de faire la gamme mineure, car l'ancien système est toujours pratiqué dans les études vocales, la seconde augmentée, vocalisée dans un mouvement

rapide, étant considérée par les chanteurs les plus expérimentés comme une difficulté d'exécution anormale presque insurmontable.

Faites par mouvement contraire, les gammes mineures avec la sixte mineure et la seconde augmentée en montant ou en descendant, présentent des duretés, de fausses relations, que l'on peut éviter en employant la sixte majeure en montant, suivie de la note sensible et de la tonique; puis la sixte mineure en descendant, en supprimant la note sensible.

On peut aussi combiner les deux systèmes, et ce procédé atténue parfaitement tout sentiment de dureté, la partie descendante faisant la sixte mineure et supprimant la note sensible, la partie ascendante conservant la sixte mineure et la note sensible. Il est donc utile de pratiquer les deux systèmes, mais en habituant d'abord l'oreille à la tonalité mineure caractérisée par la tierce et la sixte mineure, *cordes modales* qui ont pour base harmonique la tonique et le quatrième degré de la gamme.

Gammes chromatiques.

Le doigté le plus généralement adopté pour la gamme chromatique et les variantes à la tierce, à la sixte, à la dixième, par mouvement contraire, consiste à placer régulièrement dans cette succession par demi-tons le troisième doigt sur toutes les touches noires aux deux mains, que la gamme soit ascendante ou descendante. C'est le doigté indiqué comme préférable par Hummel et H. Herz. Nous l'adoptons aussi comme traduisant mieux les passages de force.

Czerny, Zimmermann, Cramer, Chopin, présentent d'autres modèles de doigté, où l'emploi du deuxième doigt, du troisième, du quatrième revient périodiquement pour utiliser un plus grand nombre de doigts sans passer le pouce. Ces modifications ingénieuses peuvent exceptionnellement s'utiliser dans les passages rapides et légers, ou dans les variantes de traits dérivés des gammes chromatiques, s'y raccordant pourtant.

C'est aux professeurs expérimentés, aux élèves attentifs et chercheurs du mieux, à trouver l'application convenable de ces différents procédés. Mais il importe d'abord de choisir un doigté régulier, uniforme comme expression du doigté normal. Les exceptions viennent ensuite suivant la contexture des traits, leur caractère de force ou de légèreté.

Gammes en tierces et sixtes plaquées (liées).

L'étude des gammes en tierces plaquées et liées, parcourant toute l'étendue du clavier dans tous les sens et dans les deux modes, puis enfin chromatiquement, doit, ainsi que celle des différentes variétés de gammes à l'octave, à la tierce, à la sixte, à la dixième par mouvement contraire, être toujours précédée d'exercices à mains posées, fixes, avec notes tenues, où chaque groupe de tierces sera étudié d'abord isolément dans les différents rythmes, puis sans notes tenues, avec les différentes combinaisons des cinq doigts et dans toutes les tonalités, enfin en parcourant le clavier sans passer le pouce; puis par translation à la main de deux en deux, de trois en trois, de quatre en quatre, etc.

Ces exercices rythmés, dont on trouve de nombreux exemples dans les méthodes et répertoires d'exercices que nous recommandons aux professeurs, doivent précéder l'étude des gammes en tierces. Il faudra même insister fortement, avant de les commencer, sur quelques exercices spéciaux préparatoires au passage du pouce sous la main et au passage des troisième, quatrième, cinquième doigts sur le pouce servant alors de point d'appui, de pivot pour l'inflexion de la main.

On fera sagement d'étudier d'abord les gammes en

tierces plaquées les moins séparées, car il faut une attention très-particulière pour obtenir l'attaque bien simultanée et précise des doubles notes; il faut de plus s'attacher à obtenir la liaison et la régularité dans la succession des sons. En général, les élèves arpègent les doubles notes d'une manière plus ou moins sensible, mais toujours très-appréciable pour une oreille exercée. Ces arpèges fréquents et inconscients produisent nécessairement un manque absolu de clarté dans l'ordre des sons, un manque d'ensemble dans l'attaque des deux mains, quelque chose de confus, de bourdonnant et de lourd.

Il est donc d'une grande importance d'insister longuement sur les exercices préliminaires et préparatoires en doubles notes avant d'aborder l'étude des gammes en tierces.

Les tierces doivent aussi être étudiées *staccato*, mais il faut insister plus particulièrement sur le jeu lié. Dans les gammes entièrement *staccato* qui comportent fort peu d'accidents, et de préférence dans le ton d'ut majeur, on peut employer les mêmes doigts et faire les suites de tierces par l'action du poignet :

3 — 4 —
1 — 2 —

Sixtes plaquées et liées.

Les gammes en sixtes plaquées et liées dans tous les tons majeurs et mineurs sont d'un usage moins fréquent que celui des tierces, mais nous en recommandons l'étude aux élèves dont le mécanisme est déjà formé ou du moins un peu avancé, à ceux surtout pour qui le développement de la main, l'écartement des doigts ne forment pas un obstacle trop grand; car il faut soigneusement éviter toute contorsion de la main et des doigts.

Les gammes en sixtes, comme celles en tierces, seront précédées d'exercices en sixtes à mains posées, fixes, à notes tenues, afin d'exercer chaque sixte séparément, avec les différents rythmes par deux, trois, quatre, six et huit; même travail pour les sixtes liées sans passage du pouce; et aussi pour les sixtes liées par deux, par trois, par quatre, etc., parcourant le clavier sans passer le pouce. Tous ces exercices préliminaires dans tous les tons, majeurs ou mineurs, sont indispensables, ainsi que les exercices spéciaux pour le passage du pouce sous la main, et le passage du cinquième et du quatrième doigt par-dessus le pouce, servant d'appui et de pivot.

Le doigté des gammes en sixtes plaquées doit être

très-soigneusement étudié. Le professeur et l'élève rechercheront attentivement les groupes des doigts offrant autant que possible similitude et analogie aux deux mains, et des formules régulières, symétriques; au double point de vue du doigté et de l'indépendance des doigts, la succession des sixtes liées dans les gammes dont la tonalité exige de nombreux accidents présentera des groupes de doigts d'une gymnastique excellente. Il est à remarquer que ce genre de gamme doit toujours commencer par la tierce et l'octave.

Une gamme en sixtes commençant sur la tonique détruirait dès la première note la tonalité. Il faut donc que la première sixte, la plus élevée et la note finale aient pour note grave la troisième note ou *médiane* du ton.

$\frac{2}{1} \frac{3}{1} \frac{4}{1} \frac{5}{1} \frac{5}{2} \frac{4}{2} \frac{5}{3}$ sont les groupements usités à la main droite.

$\frac{1}{5} \frac{1}{4} \frac{1}{3} \frac{1}{2} \frac{2}{5} \frac{2}{4} \frac{3}{5}$ sont les groupements employés à la main gauche.

Par l'emploi judicieux, raisonné de ces accouplements de doigts, si l'on s'étudie avec soin à ne jamais quitter une sixte avant d'avoir attaqué la sixte suivante, on aura des successions de notes liées, égales, régulières. L'élève pourra lui-même, guidé par les indications du maître, s'exercer à trouver les meilleurs doigtés; ceux qui seront les plus réguliers, dérangeront le moins la succession logique et naturelle des doigts. A la main droite les groupes $\frac{4}{1} \frac{5}{2}$ reviennent fréquemment sur les touches noires; à la main gauche et dans les mêmes

conditions, ce sont les groupes $\frac{2}{5} \frac{1}{4}$ qui correspondent.

En faisant alterner les tierces et les sixtes et en introduisant d'autres intervalles harmoniques, on pourra créer des variétés très-nombreuses en doubles notes, dont on trouvera de très-bons exemples dans les exercices journaliers et l'*École du virtuose* de Czerny, ainsi que dans le *Mécanisme du Piano appliqué à l'harmonie* de Ch. Duvois.

Gammes chromatiques en tierces.

Cette succession en doubles notes est une excellente gymnastique des doigts, d'un usage assez fréquent dans la musique moderne de grande virtuosité. Chopin affectionnait le genre chromatique et l'employait fréquemment.

Les successions chromatiques de tierces se placent presque toujours à distance de tierces mineures. Pourtant, quoique fort peu usitée, la gamme chromatique à intervalles successifs de tierces majeures demande aussi à être étudiée.

Henri Herz donne dans sa *Méthode de piano* un doigté

très-régulier, très-normal, celui que nous adoptons. Les exemples de tierces superposées formant suite d'accords de septièmes diminuées, et aussi par mouvement contraire, sont d'un bon travail. Zimmermann consacre, dans son *Encyclopédie du piano*, un paragraphe assez développé aux passages chromatiques en tierces et en sixtes. Il présente divers modèles de doigtés pour les gammes faites des deux mains, ensemble et séparément. Pour les premières, il adopte de préférence les groupes de doigts qui permettent de changer de position en même temps, et où le passage du pouce a lieu simultanément.

A mains isolées, le doigté peut se modifier suivant le point de départ et le temps d'arrêt du trait.

Les gammes chromatiques en sixtes mineures et majeures doivent aussi être étudiées comme nous l'avons déjà dit, lorsque l'écartement des doigts et le développement de la main permettent ce travail sans amener de contractions disgracieuses. Ces sortes de successions se rencontrent surtout dans la musique moderne; elles y sont pourtant beaucoup plus rares que les tierces.

Les suites chromatiques d'accords de sixte avec tierces intermédiaires sont d'un très-bon effet; la basse procède alors en notes simples, et la main droite fait une succession de quartes chromatiques. (Voir la Méthode de Herz.)

Les traits en tierces glissées se font très-rarement. Mais il faut en connaître le procédé tout en l'employant discrètement. Elles ont, à notre avis, le grave inconvénient de fatiguer le clavier et d'écorcher souvent les doigts.

Les gammes chromatiques en tierces doivent être étudiées très-lentement et les mains séparées avant d'être exercées les mains ensemble. La parfaite possession de ces successions est indispensable; l'emploi en est très-fréquent dans les œuvres modernes. Zimmermann, dans son *Encyclopédie du pianiste*, Herz, dans sa *Méthode*, donnent d'excellents modèles de ces sortes de traits à mouvement semblable et à mouvement contraire. Les exemples de doigtés différents donnés par Zimmermann et le modèle typique proposé par Herz demandent un long exercice, les mains séparées, puis ensemble.

Certains modèles de doigtés sont préférables quand les mains agissent ensemble; à mains isolées, les accouplements de doigts peuvent différer et se succéder avec plus de facilité. Le principe est à étudier.

Des octaves.

Les gammes en octaves, comme les autres espèces de gammes, doivent être étudiées dans tous les tons, majeurs et mineurs, et aussi par successions chromatiques.

Il faut s'exercer à les faire du poignet, avec élasticité et souplesse, dans les passages de légèreté; de l'avant-bras et même du bras dans les passages d'énergie, de force, ou qui demandent une accentuation passionnée; enfin des doigts, *legato*, dans les phrases expressives et chantantes où la pression du clavier par la seule action des doigts est préférable. Dans ce dernier mode, il faut souvent, à la main droite, faire alterner et succéder les doigts accouplés de la sorte :

45 54 et 345

1111 111

sans quitter le clavier, et ne faire intervenir l'action du poignet que lorsqu'il y a impossibilité absolue d'immobiliser la main.

Les doigtés par substitution sont aussi d'un emploi très-utile pour lier les sons et prendre une nouvelle position sans quitter le clavier. On peut glisser deux fois le 5^{me} doigt d'une touche noire à une touche blanche. On place presque toujours le 4^e doigt sur les touches noires dans les successions d'octaves chromatiques ou accidentées; toutefois ce n'est pas un principe absolu.

Le même mode de doigté doit être employé à la main gauche; soit :

11111

54345

et les doigtés par substitution dans les mouvements modérés et passages chantants.

Il conviendra de beaucoup insister sur l'étude des gammes en octaves dans tous les tons majeurs et

mineurs et sur les gammes chromatiques à différents intervalles, tierces, sixtes, dixièmes, par mouvement semblable et par mouvement contraire. Mais il faudra particulièrement s'exercer à exécuter les mêmes formules, *staccato* et *legato*, du poignet et par la seule action des doigts. Plus tard, quand on aura étudié les différentes variétés d'arpèges et d'accords brisés, on les fera aussi en octaves, les mains séparées et ensemble.

Il faut habituer de bonne heure les élèves chez lesquels l'exiguité de la main n'est pas un obstacle insurmontable, à placer le 4^e doigt sur les touches noires; c'est un acheminement à lier les sons. Mais ce principe général n'est pas une règle absolue. De nombreux passages nécessitent l'emploi du 5^e et même du 3^e doigt sur les touches noires.

Des accords.

On donne le nom d'accords à l'émission simultanée, bien précise, de plusieurs sons à intervalles disjoints et conjoints. Les accords sont de deux sortes : consonnants

et dissonants. Ils sont consonnants quand aucun intervalle dissonant n'entre dans leur formation.

Telles sont la *tierce*, la *sixte*, la *quinte* et l'*octave*.

Les intervalles de seconde, de septième et de neuvième, employés dans les accords, les rendent dissonants, et leur donnent cette teinte âpre, triste, douloureuse qui appartient plus particulièrement à l'harmonie dissonante, comme au mode mineur.

Pour bien attaquer un accord, il faut non-seulement donner à la main la position la plus naturelle, mais encore espacer les doigts entre eux, suivant la nature des intervalles, de manière qu'ils soient également écartés sans contorsion de la main. Les accords, de même que toutes les formules qui sont les éléments constitutifs du mécanisme, doivent être étudiés *forte*, *piano*, *liés*, *détachés*, *legato*, *staccato*, avec les différentes variétés d'accent et toutes les combinaisons rythmiques qu'un travail réfléchi peut faire obtenir.

Dans les accords de trois sons, les doigts sont rapprochés; dans les groupes de quatre sons les intervalles sont plus grands. Il faut, quelle que soit la nature de l'accord, resserré ou espacé, conserver aux doigts leur liberté d'action, ne pas les contraindre, à moins d'un exercice spécial fait avec discrétion, à saisir des intervalles trop écartés, mais au contraire bien équilibrer la distance qui convient à chaque doigt en suivant la position la plus naturelle, car on doit pouvoir attaquer ces groupes de notes sans le moindre effort, avec légèreté ou avec énergie, lentement ou dans un mouvement vif.

Les doigts qui se prêtent le mieux à l'extension sont

les deux doigts extrêmes aux deux mains, premier et cinquième, puis également aux deux mains, premier et quatrième, premier et troisième, premier et deuxième.

Le troisième et le cinquième se prêtent assez facilement à l'écart. Il y a plus de gêne entre les doigts du milieu de la main lorsqu'ils n'ont pas comme point d'appui ou le pouce ou le petit doigt. Le doigté des accords a été très-bien traité dans des articles spéciaux, accompagnés de nombreux exemples pratiques, dus à L. Adam, Bertini, H. Herz, Stamaty (*Rythme des doigts*), Villoing et Ch. Duvois (*le Mécanisme du piano appliqué à l'harmonie*).

Presque tous les compositeurs d'études ont écrit une ou plusieurs pièces traitant ce genre de difficulté. Moschelès, Heller, Bertini, V. Alkan, Ravina, en ont publié un certain nombre.

Les accords qui demandent une sonorité profonde, énergique, puissante doivent être attaqués de l'avant-bras et du bras, sans dureté toutefois. Il faut enfoncer le clavier, ne pas heurter les touches, mais en exprimer pour ainsi dire le son par la pression des doigts s'ajoutant à l'action du bras; éviter toujours la sécheresse et la brusquerie, défauts trop fréquents chez les élèves qui cherchent l'intensité du son en négligeant la qualité, et qui traduisent toujours les notes détachées par une attaque dure, sans vibration.

Les accords légers, détachés, *staccato*, qui exigent une sonorité claire, transparente, un jeu fin, un toucher délicat, doivent être faits du poignet, à main souple et très-libre; il faut toujours s'appliquer à obtenir

une bonne sonorité, éviter les accents secs ou pointus.

Pour les accords liés, *legato*, *sostenuto*, on peut, suivant la nature du passage, employer soit la seule action des doigts transmettant le son par des doigtés de substitution, soit la succession d'un accord de sonorité moindre à un accord attaqué fort.

En adoucissant graduellement l'intensité, en fondant, pour ainsi dire, les sons d'une importance secondaire dans l'accent de force donné à un accord de valeur harmonique plus grande, on arrive à une sorte de *legato* qui fait illusion. Mais ce moyen ne s'applique qu'aux élèves avancés déjà. C'est surtout par l'action intelligente de la pédale que l'on peut obtenir un jeu lié et soutenu, alors que l'on doit déplacer la main et la porter à de grands intervalles.

Les accords ne sont pas toujours *plaqués*, attaqués avec une rigoureuse précision, avec une égale force à tous les doigts; ils peuvent encore être arpégés et produire un excellent effet. Les accords arpégés s'indiquent par une ligne tremblée placée à gauche du groupe de notes formant accord. L'arpège s'exécute en faisant entendre successivement et avec une grande clarté toutes les notes de l'accord, en commençant par la plus grave et en montant progressivement jusqu'à la plus aiguë. On doit, malgré la rapidité de succession, percevoir très-distinctement et dans un ordre parfait toutes les notes de l'accord; seulement les sons se succèdent plus espacés ou plus rapides, suivant la valeur de l'arpège (1).

(1) Moschelès et Chopin ont écrit deux belles études en accords arpégés.

Les accords peuvent être arpégés des deux mains ou par une seule, si une seule main arpège et que l'autre fasse une suite d'accords *plaqués*. Ces derniers couronnent l'arpège, c'est-à-dire marquent le temps sur la dernière note de l'accord arpégé. L'accent de force et l'accent mélodique, à moins d'un effet particulier cherché, voulu par le compositeur, reposent sur les notes les plus élevées des accords, sur celles qui indiquent la mélodie et marquent le temps.

Dans les accords *arpégés* et *soutenus*, il faudra maintenir les doigts sur les touches frappées, de manière à bien conserver la tenue de l'harmonie, la vibration intégrale des accords. Au contraire, dans les accords *arpégés* et *détachés*, on devra relever rapidement les doigts et quitter le clavier pour éteindre les vibrations.

Il existe encore d'autres modes exceptionnels d'arpéger les accords, soit en donnant à la partie supérieure une plus grande importance mélodique, une plus-value de durée, soit en faisant contraster ou alterner des arpéges soutenus avec des arpéges *staccato*, soit enfin en ne laissant vibrer que certaines notes des accords et en relevant rapidement les doigts des touches dont le son doit s'éteindre. Herz, dans sa Méthode, a écrit un excellent chapitre sur ces divers procédés; leur application bien entendue produit de charmants effets et donne de nombreuses variétés d'accent.

Des arpèges et accords brisés développés sous
forme d'arpèges

Il convient de longuement insister sur l'étude des arpèges. Ce genre de trait, emprunté aux formules usitées dans la musique de harpe, est souvent employé avec grand effet par la nombreuse phalange des pianistes compositeurs, qui en ont fort usé et même abusé quelque peu. Mais les mille variantes de l'arpège étant entrées dans l'infinie nomenclature des traits et broderies modernes, il importe d'en bien posséder le mécanisme.

L'arpège développe, dans une étendue qui peut embrasser toute l'échelle musicale, les notes formant les accords. Les sons entendus successivement, dans un mouvement presque toujours rapide, donnent à l'harmonie une grande richesse, et se prêtent à toutes les nuances de sonorité. Les formules en doivent être étudiées dans tous les rythmes, par deux, par trois, par quatre, par six, par huit, etc., commençant dans un mouvement lent pour arriver à la plus grande rapidité.

Il faudra non-seulement travailler l'accentuation mesurée, mais aussi exécuter les arpèges sans faire sentir le fractionnement des temps, les divisions de la mesure. Enfin le mécanisme parfait est encore insuffisant, si l'on ne possède bien la couleur, le sentiment

du son, et si l'on ne peut à son gré exécuter avec énergie, avec éclat, ou dans une nuance légère, délicate, vaporeuse, ces formules de bravoure et de virtuosité, transcendantes, quand on arrive à leur donner tout le *brio* voulu.

Les difficultés à vaincre pour bien faire les arpèges sont de plusieurs sortes : l'égalité et la régularité de succession, l'articulation, l'attaque du clavier bien nette, la fermeté d'accentuation, le sentiment du rythme et de la mesure bien sévère, la puissance et la fluidité du son, la souplesse de la main dans les déplacements rapides, enfin l'adresse du pouce dans ses évolutions diverses, soit qu'il se glisse sous la main, soit qu'il serve de pivot, de point d'appui lorsque les doigts passent à leur tour sur lui.

Il serait sage de faire précéder l'étude des arpèges d'exercices à mains posées, avec notes tenues servant de point d'appui, pour bien habituer le pouce à franchir les intervalles disjoints, sans disgracieuses contorsions de la main. Il faut exercer également le passage des deuxième, troisième, quatrième, cinquième doigts, à intervalles disjoints passant sur le pouce, qui sert alors de pivot.

Quand l'accord arpégé ne dépasse pas l'étendue d'une octave et revient sur lui-même pour reprendre une nouvelle position et faire entendre tour à tour les divers renversements de l'accord, on doit, quel que soit le ton, et malgré le nombre d'accidents qu'il comporte, attaquer la note initiale par le pouce de la main droite et le petit doigt de la main gauche. Mais cette règle cesse

d'être absolue, si l'arpège est développé dans une étendue de deux, trois ou quatre octaves : il y a alors deux modes de doigté également employés, et que l'on devra également exercer et posséder avec la même facilité.

En principe, le doigté des accords, soit à l'état direct, soit dans leurs renversements, sert en grande partie de base au doigté des arpèges. Pourtant, s'il y a de nombreuses analogies, en ce qui concerne beaucoup de formules, entre le doigté des accords frappés et celui des accords développés sous forme d'arpèges, il faut noter un certain nombre d'exceptions et aussi une divergence d'opinion parmi les maîtres les plus autorisés. Ainsi plusieurs n'admettent pas comme modèles de doigté, dans les tons qui exigent des accidents, que la note initiale, si c'est une touche noire, soit attaquée par le pouce à la main droite ou par le petit doigt à la main gauche. Ils placent à la main droite le deuxième doigt sur la première touche noire au grave, le quatrième sur la touche noire la plus élevée; à la main gauche le troisième ou le quatrième doigt sur la touche noire au grave, le deuxième doigt sur la touche noire la plus élevée.

Nous engageons professeurs et élèves à étudier les deux systèmes de doigté. H. Herz, Stamaty, Michel Bergson, Roubier, Ch. Delioux procèdent différemment. Ces divergences ont une raison d'être, un principe qu'il est bon de connaître, un mode de doigté qu'il faut également pratiquer. Faire mouvoir librement, avec facilité, le pouce et le petit doigt sur les touches noires, nous

paraît indispensable dans les arpèges de bravoure ou dans les traits ou accords brisés; mais l'autre mode de doigté offre à des mains moins exercées, moins agiles, dans les déplacements rapides, un moyen plus sûr de lier les sons et d'éviter l'inégalité de succession, en prenant pour points d'appui aux deux extrémités de l'arpège les doigts plus naturellement placés sur les touches noires.

Nous insistons sur la possession des deux moyens, qui, suivant la nature du passage, le caractère bien déterminé du trait, la disposition des accents rythmiques ou mélodiques, peuvent être tour à tour préférés.

Thalberg, Prudent, Doelher, Gottschalk, Goria, ont donné dans leurs compositions de concert une importance prédominante aux traits en arpèges et accords brisés. Les formes multiples et variées de ces broderies légères ou brillantes, la grande sonorité obtenue par le parcours étendu du clavier, les harmonies vibrantes, les accents plus colorés, la mélodie plus transparente, tous ces motifs réunis ont séduit ces compositeurs ingénieux, virtuoses transcendants, cherchant des effets nouveaux en dehors des habitudes prises ou des exemples donnés par leurs illustres devanciers.

Mais, disons-le en toute franchise, il y a eu un véritable abus de ce procédé à la mode; on a exagéré la sonorité naturelle du piano, créé sans le vouloir une école bruyante et tapageuse cherchant l'effet avant tout, abusant de la force et de la pédale, étourdissant les auditeurs sans penser à les charmer par le bien dire. Ces

exagérations ont provoqué une réaction salutaire parmi les musiciens de sens et de goût; on a peu à peu abandonné ces procédés de haute gymnastique pour viser à la phrase chantée, à une belle sonorité, normale, bien conduite; et nous croyons n'y avoir pas été tout à fait étranger en popularisant les œuvres de grand style des maîtres anciens et modernes.

Accords brisés.

Tous les accords consonnants et dissonnants et toutes les successions harmoniques, usitées ou à trouver, peuvent se prêter à des combinaisons d'arpèges ou d'accords brisés. Dans ce dernier genre de traits (accords brisés), les notes des accords, au lieu de se succéder dans l'ordre régulier, en faisant entendre les différents sons de l'accord, développés suivant la place qu'ils occupent dans le groupe harmonique, procèdent par inversion, brisent la ligne, l'ordre naturel de succession, espacent ou rapprochent les intervalles.

Ces sortes de traits ingénieux parcourent moins vite

et avec moins de *brio* l'étendue du clavier, mais ils ont un caractère tout particulier de fermeté d'accent et donnent au virtuose habile, exercé, l'occasion de faire valoir soit le brillant de son exécution, soit sa bonne sonorité, par la manière intelligente de relier les sons entre eux.

Nous répétons les mêmes observations sur les deux systèmes de doigté usités pour les arpèges. S'habituer à l'emploi du pouce et du petit doigt sur les touches noires. Exercer aussi les accords brisés, développés dans toute l'étendue du clavier, en montant et en descendant. Employer de préférence à la main droite le deuxième doigt sur les touches noires servant d'appui aux notes graves, le troisième et le quatrième de préférence sur les touches noires, notes élevées de l'accord brisé. Le doigté exactement inverse à la main gauche: le troisième et le quatrième doigt sur les touches noires graves de l'intervalle; le deuxième sur la touche noire haute; le pouce et le petit doigt de préférence sur les touches blanches; mais en ce cas, comme toujours et sans exception aucune, c'est en essayant les dispositions les plus naturelles, les plus simples des doigts que l'on trouvera le meilleur doigté, celui qui évitera toute contraction inutile, tout effort non motivé.

Étudier dans H. Herz, Stamaty, Duvois, Villoing, les formules nombreuses et variées qu'ils donnent comme types d'exercices.

Des ornements et notes de goût.

Si les ornements de bon goût et bien placés sont utiles à l'effet général d'une pièce de musique vocale ou instrumentale, les fioritures sont encore plus nécessaires dans la musique de piano, qui, privée de la faculté de filer le son comme la voix et les instruments à vent et à archet, doit suppléer à cette infériorité relative par une plus grande richesse d'harmonie, des oppositions plus fréquentes de sonorité, un plus grand emploi d'ornements dans les phrases de chant. Mais il ne faut pas tomber dans l'abus des fioritures, qui sont explicables chez les anciens maîtres.

Pour les clavecinistes, nos devanciers, les nombreuses variétés d'ornements employés ne répondaient pas seulement au goût de l'époque et à la vogue des broderies de tout genre, mais avaient surtout en vue de dissimuler, par la répercussion fréquente des mêmes notes, le manque de tenue du son, l'absence de vibrations prolongées de la note attaquée. Les épinettes et clavecins de Rameau, Couperin, Frescobaldi, Scarlatti, etc., ne se prêtant nullement aux effets de sonorité, aux nuances si variées du piano moderne, ces maîtres de génie, pour dissimuler les côtés défectueux de leurs instruments qui étaient alors l'expression la plus par-

faite des *clavicordes* et *virginales*, ornaient et agrémentaient leur exécution à l'infini : de là ces fioritures incessantes, qui nous semblent aujourd'hui fatigantes, monotones, de parti pris, et qui déparent pour nous leurs naïves et charmantes mélodies, leurs airs de danse si originaux et si caractéristiques.

Les musiciens curieux de connaître ce genre précieux feront bien de consulter le magnifique ouvrage de notre regretté Méreaux, *les Clavecinistes* (1), ainsi que la belle publication de Farrenc, *le Trésor des pianistes*.

Ces broderies, qui souvent aujourd'hui nous paraissent étranges, bizarres, surannées, et qui, pour de savants harmonistes, des virtuoses vraiment habiles, avaient leur raison d'être, sont pour la plupart tombées en désuétude ; elles restent dans le domaine des érudits et des chercheurs. Haydn et Mozart, en abandonnant le clavecin pour les premiers essais de piano, avaient renoncé dans leurs œuvres à la majeure partie de ces fioritures. L'école des clavecinistes s'est peu à peu transformée sous la forte impulsion des hommes de génie et des patriarches de l'école moderne du piano, Clementi, Cramer, Dusseck, Steibelt... pour arriver aux grandes illustrations, Beethoven, Weber, Hummel, Field, Moschelès, etc.

Reconnaissons pourtant que les clavecins, d'une sonorité si grêle, si aigrelette, en comparaison des vibrations puissantes de nos pianos modernes, offraient des

(1) Toutes les abréviations, toutes les fioritures des anciennes œuvres des *Clavecinistes* ont été traduites en toutes notes et mesurées dans la remarquable édition Méreaux.

variétés de timbre, des accouplements de clavier, permettraient enfin des effets tout particuliers, curieux, séduisants. Nous avons entendu et essayé un clavecin appartenant à Jacques Herz, et nous avouons que l'heureux propriétaire de ce bijou musical nous a charmé avec ses improvisations à la *Scarlatti*.

De tous les ornements anciens conservés dans la musique moderne, le trille est le plus important, le plus usité, le plus brillant comme le plus utile. Aussi voulons-nous lui consacrer un chapitre spécial, non que nous ayons la pensée de codifier ses variétés si nombreuses, mais parce qu'il mérite une double étude au point de vue du mécanisme et de l'ornementation de la mélodie.

Après le trille, les ornements les plus usités dans la musique moderne du piano sont le *brisé* ou *mordant*, les appoggiatures inférieures et supérieures, simples et doubles, les ports de voix à tous les intervalles, les différents *gruppetti*, l'accord arpégé.

Les compositeurs modernes, pour être certains de faire exécuter en mesure, bien à leur place, les *notes accessoires* dont ils agrémentent leurs compositions, les écrivent en valeurs usuelles et mesurées ; mais la musique des maîtres gravée et regravée depuis cinquante ans, renferme de nombreuses fioritures en petites notes dont la durée relative est souvent indiquée d'une façon très-irrégulière.

L'interprétation de ces ornements est laissée au goût expérimenté du professeur, qui, s'il ne possède bien la tradition, peut se tromper de bonne foi. Nous allons

donc donner quelques indications sommaires, en renvoyant pour de plus amples détails à la méthode de L. Adam et à l'école des ornements de Czerny, à l'Encyclopédie de Zimmerman, et au très-intéressant ouvrage de Félix Godefroid, intitulé : *Méthode de chant appliquée au piano*.

L'appoggiature, note appuyée, est une dissonance mélodique non préparée, attaquée en dehors de l'harmonie servant d'accompagnement. Cette note de goût est toujours placée sur les temps forts ou la partie forte des temps faibles.

L'appoggiature s'appuie, s'unit, se résout en un mot sur une note essentielle de l'accord par un mouvement de seconde mineure ou majeure, suivant la place occupée dans l'échelle tonale. Presque toujours l'appoggiature inférieure est à distance de seconde mineure de la note principale sur laquelle elle fait sa résolution en montant d'un degré.

L'appoggiature supérieure est le plus souvent une note diatonique à distance de seconde majeure ou mineure, suivant la place occupée, de la note principale sur laquelle elle s'appuie. Sa résolution se fait en descendant d'un degré.

La durée de l'appoggiature n'est pas fixe et invariable ; cette note de goût prend le mouvement, l'allure des valeurs auxquelles on l'adapte. Dans les morceaux lents ou modérés, dans les phrases expressives, chantantes ou gracieuses, les notes faisant appoggiature prennent moitié de la valeur réelle des notes principales auxquelles elles se lient. C'est la note de goût qui porte

l'accent expressif; la note qui suit est toujours d'une sonorité moindre, presque effacée, comme le serait un mot à peine prononcé à la fin d'une phrase. L'emprunt de durée fait aux notes principales de la mélodie n'est pas toujours, nous venons de le dire, la moitié de la valeur écrite : il y a de nombreux exemples où l'appoggiature n'emprunte qu'une valeur moindre, le quart ou le huitième de la note principale. Dans les mouvements vifs et dans les traits légers, l'appoggiature perd de son importance d'accent, et se confond dans la couleur générale du passage.

Un professeur de goût expérimenté, s'il connaît bien la valeur exacte des mots employés dans le discours musical, appliquera en leur temps les différences d'interprétation appropriées au style de chaque maître, suivant la date des compositions, l'expression et le caractère des passages.

Nous ferons les mêmes observations, les mêmes recommandations pour l'exécution des ports de voix, notes de goût placées à intervalles disjoints des notes principales, auxquelles elles s'unissent en portant le son par un *legato* très-marqué, à la manière des chanteurs ou des instrumentistes, qui prennent appui sur un son grave pour franchir un intervalle éloigné. Ces notes de goût, convenablement employées, sont d'un charmant effet et d'une grande élégance.

Les ports de voix employés au piano peuvent se faire à de grandes distances mélodiques, mais, s'il s'agit d'une phrase traitée dans le genre vocal, il faut les employer dans les limites restreintes de la voix.

Ce genre d'ornement peut aussi trouver son emploi dans les passages de légèreté et de grâce. Field, Chopin, H. Herz, Ravina, Schuloff, Gottschalk, en ont donné de nombreux exemples.

Le brisé ou mordant, souvent indiqué par ce signe d'abréviation (\sim), est un simple battement de trille exécuté avec beaucoup de vivacité, d'une façon rapide, incisive. Il faut accentuer la note principale, celle qui sert de point d'appui, et non les petites notes qui doivent s'unir à la note essentielle. L'appoggiature double, inférieure et supérieure réunies, s'exécute souvent comme le brisé, c'est-à-dire avec une extrême vivacité; mais alors généralement les deux petites notes portent l'accent mélodique et non la note principale.

Nous avons l'habitude de faire traduire le brisé et l'appoggiature double de telle sorte que la note essentielle porte exactement sur le temps, et marque l'accent de mesure ou l'accent mélodique. Quelques auteurs pensent, au contraire, devoir faire attaquer les petites notes sur le temps; tel n'est pas notre avis : nous préférons de beaucoup exécuter les petites notes un peu avant le frappé du temps indiqué par la note essentielle.

On ne saurait trop veiller sur un défaut presque général chez les élèves : celui de laisser convertir le brisé en un *triolet*, trois notes égales faites mollement et sans accent.

Le *gruppetto* est un ornement mélodique de trois, quatre ou cinq notes, contournant diatoniquement une note chantante. Il y en a plusieurs variantes dont on trouvera de nombreux exemples dans les méthodes déjà citées.

On écrit le plus souvent le *gruppetto* en petites notes et aussi en notes usuelles mesurées. Ce genre d'ornement tout à fait doux doit s'interpréter avec grâce, sans précipitation; il emprunte à la note qu'il brode une partie de sa durée.

Le *gruppetto* peut se placer avant la note essentielle, sur la note même et aux fins de phrase, entre deux notes principales, faisant cadence finale.

Voici le signe d'abréviation qui remplace souvent les petites notes (). Les accidents placés au-dessus du signe ou au-dessous affectent, suivant leur composition, la note inférieure ou supérieure.

Sur l'interprétation des notes de goût.

Observations générales.

Les ornements, fioritures, notes de goût qui s'adaptent aux notes saillantes de la mélodie, aux cadences finales des phrases chantantes, expressives ou élégantes, doivent de préférence s'exécuter dans un mouvement modéré plutôt que vif. On doit en cela prendre pour

modèles les chanteurs de grand style, dont le nombre tend malheureusement à diminuer, et chercher à reproduire leur manière de conduire le son, de moduler la phrase.

Ce sentiment intime et profond de la prédominance de l'art vocal dans l'interprétation de la mélodie pure nous fait souvent répéter aux élèves : Traduisez cette phrase, ces ornements d'une manière vocale.

C'est avec une grande discrétion et une réserve extrême qu'un virtuose, même bon harmoniste, doit se permettre d'ajouter des ornements de son invention au texte des maîtres. Il faut respecter la *pensée intégrale*, à moins, comme le fait judicieusement observer Zimmermann, qu'il ne s'agisse de compléter une progression harmonique, une succession forcément interrompue par le compositeur, faute d'avoir eu à sa disposition, à l'époque où l'œuvre a été écrite, les sept octaves du clavier moderne. Si le professeur est harmoniste et compositeur lui-même, il pourra accomplir ce travail additionnel.

Quant à toucher au texte, quand à l'agrémenter d'arabesques, il faut avant de s'y décider se sentir très-bon harmoniste et de plus initié aux différents styles des maîtres, pour ne pas compromettre l'œuvre par des anachronismes, des contre-sens. Certaines broderies, charmantes chez Field, Hummel et Chopin, seraient de lourdes fautes de goût, appliquées à des andante de Haydn, Mozart ou Beethoven.

Dans les passages rapides et de nombres irréguliers, on évitera de scander d'une manière sensible les

différentes divisions, qu'il faut fondre dans un ensemble parfait et une égalité irréprochables. Nous faisons la même recommandation pour les ornements légers, délicates, pour les fines broderies qui contourment la mélodie, et l'enveloppent d'un réseau transparent; la basse doit alors conserver son mouvement régulier, symétrique, servir de régulateur et de métronome harmonieux.

L'on ne doit jamais, à de très-rares exceptions près, changer l'harmonie, modifier les basses voulues par le compositeur. Toucher à une œuvre d'imagination, la tronquer, la morceler, est presque un sacrilège musical. Souvent des coupures maladroitement sont de véritables mutilations; sous prétexte d'émonder certains âpretés harmoniques, on risque d'enlever aux traits leur saveur originale, douloureuse ou sauvage

Les exceptions permises sont donc très-rares. On pourra, par exemple, réduire à une durée déterminée des œuvres trop développées pour un concert, ou encore choisies comme pièces de concours. On peut encore modifier l'écartement des basses, tout en respectant l'harmonie du compositeur, dans les passages d'une texture trop espacée pour des mains délicates ou manquant du développement nécessaire pour attaquer avec sûreté des traits de force et de bravoure, des accords frappés ou arpégés qui dépassent l'étendue normale de l'octave.

Du trille.

Le trille, que souvent on désigne à tort sous le nom de *cadence* (1), est un ornement qui consiste dans la succession régulière de notes à distance de seconde supérieure, mineure ou majeure, suivant la succession diatonique ou chromatique du passage. Les notes qui portent le trille désigné par *tr* servent de base à cet ornement et sont la note principale sur laquelle s'appuie le trille.

Les battements doivent être réguliers, égaux, clairs, rapides et plus ou moins prolongés suivant la valeur, la durée intégrale de la note agrémentée par le trille.

Il faut toujours commencer très-lentement l'étude du trille, puis accélérer graduellement la vitesse des battements en augmentant et diminuant le son, si la durée du trille permet cette étude de sonorité.

Le trille *tr* commence et finit sur la note qui porte le signe *tr*. La note initiale la plus basse, la note principale en un mot, est celle qui porte le signe *tr*; la note auxiliaire, ajoutée à distance de seconde mi-

(1) La cadence mélodique et la cadence harmonique ont des repos, des temps d'arrêt dans une forme déterminée qui ponctuent le discours musical. Le trille, si souvent placé comme ornement brillant, trait final sur la cadence, est improprement désigné par un nom qui ne lui appartient pas, il orne la cadence mais n'est pas la cadence même.

neure ou majeure mais jamais augmentée, est la note diatonique supérieure.

Depuis quelques années, il est d'usage que le compositeur écrive en toutes notes la préparation du trille et aussi le mode de terminaison qu'il désire. Autrefois les formules de préparation et de terminaison étaient facultatives, comme le dit très-bien Herz dans son excellente Méthode.

Zimmermann, dans son Encyclopédie, donne de nombreux exemples de préparations et de terminaisons; les Méthodes d'Adam et de Lemoine en contiennent aussi d'intéressantes.

L'étude mesurée du trille, tel qu'on le trouve indiqué dans les Méthodes de chant de Manuel Garcia, Damoreau, G. Duprez, etc., est un excellent travail. On procède alors en rythmant successivement les temps par groupes de deux, de trois, de quatre, de six, de huit; enfin en accélérant la vitesse le plus possible sans que la netteté et la régularité des battements aient à souffrir de la vitesse acquise.

A la moindre irrégularité, il faut s'arrêter court et reprendre lentement, l'égalité et la netteté la plus parfaites étant les premières qualités d'exécution dans ce genre d'ornement.

Il faut apprendre à faire le trille de tous les doigts faibles ou forts, avec la même facilité, la même rapidité, le même brio; car il ne suffit pas d'acquérir la vitesse dans les battements, on cherchera aussi une articulation vive et ferme, une grande netteté et un martèlement bien égal des deux sons qui forment le trille.

Il faut avoir soin de prolonger le trille pendant la durée intégrale de la note sur laquelle il est placé.

L'étude intelligente et persistante du trille est une des meilleures gymnastiques à faire pour égaliser le jeu, fortifier les mains faibles, rendre tous les doigts souples et indépendants. On travaillera le trille des cinq doigts, successivement dans tous les tons; il est essentiel d'insister, aux deux mains, sur les groupes de doigts faibles, indociles ou d'un usage plus fréquent.

A la main droite, le trille avec les 4^e et 5^e doigts n'est que rarement employé. Les groupes de doigts 1^{er} et 2^e, 2^e et 3^e, 3^e et 4^e, 2^e et 4^e sont très-usités.

A la main gauche, les doigts qui trillent le plus souvent sont les 2^e et 1^{er}, 3^e et 1^{er}, 3^e et 2^e. Bien rarement les groupes 4^e et 3^e, 5^e et 4^e.

La préparation la plus usitée consiste à faire entendre avant la note principale la note immédiatement au-dessous à distance de *seconde*, le plus souvent *mineure*; quelquefois le trille se prépare par la note supérieure. On le fait aussi très-souvent sans préparation, mais en ralentissant les premiers battements.

Dans les successions diatoniques, ascendantes ou descendantes, de trilles continus, on évite de placer aucune note intermédiaire étrangère aux trilles; le plus souvent le trille s'exécute sans préparation ni terminaison, à moins qu'il ne plaise au compositeur d'indiquer un mode de préparation et de terminaison qu'il faudra alors observer.

Dans les mélodies et études à trille chantant et continu, employé avec tant d'habileté par Wilmers dans

ses caprices (*la Fauvette et le Rossignol*), le trille non interrompu doit produire l'effet d'un son prolongé, soutenu, augmentant ou diminuant d'intensité, comme dans les jeux d'orgue nommés *voix humaine* ou *trémolo mélodique*.

Pour les cadences brillantes et prolongées, qui, faites des mêmes doigts, amèneraient forcément la fatigue et l'inégalité, Henri Herz a mis en usage un mode de doigté très-ingénieux que presque tous les virtuoses emploient : on fait alterner régulièrement trois et quatre doigts, soit à la main droite les groupes 1 3 2 3 / 1 4 2 3 / à la basse 3 1 2 1 / 3 1 4 2 /.

Ce mode de doigté, bien exercé, donne au trille prolongé un mordant, un brio extraordinaires, évite toute fatigue et conserve aux doigts leur énergie.

Il y a un autre procédé tout récent, employé par Liszt, Rubinstein, Ritter et quelques virtuoses de l'école moderne : c'est le trille divisé aux deux mains, pratiqué par les timbaliers dans les roulements précipités. Ce genre de trille, tout exceptionnel qu'il soit, produit le plus grand effet, quand on l'emploie à propos dans de grandes salles exigeant une sonorité intense.

Trilles en tierces.

Les trilles en tierces plaquées doivent aussi être étudiés aux deux mains, séparément et ensemble dans tous les tons majeurs et mineurs. On devra exercer toutes les combinaisons et groupes de doigts possibles, mais réguliers. Nous renvoyons pour les exemples à suivre aux méthodes et manuels maintes fois cités, et nous engageons en outre les élèves studieux à chercher et créer eux-mêmes des formules nouvelles. Ils arriveront ainsi à se faire un mécanisme exceptionnel.

Voici les groupes de doigts à exercer à la main droite :

3 4 3 4
1 2 2 1

De préférence, surtout si la première note grave est prise sur une touche noire :

4 5 } peu usité 4 5 } usité 4 5 } très-usité
1 2 } 2 3 } 2 1 }

Les trilles en tierces de la main gauche doivent être étudiés comme gymnastique de tous les doigts, mais ne sont réellement pratiqués qu'avec les groupes de doigts suivants :

2 1 1 2 1 2
4 3 4 3 et 5 4

Comme pour les trilles simples, les préparations sont facultatives, sauf indication précise et formelle du compositeur.

Les trilles en tierces peuvent exceptionnellement se faire divisés aux deux mains, en les faisant alterner rapidement et très-régulièrement. Hummel, Moschelès et Henri Herz en offrent d'excellents exemples.

Trilles en sixtes.

Les trilles en sixtes sont une bonne étude comme indépendance et espacement des doigts entre eux. Ils se font avec les groupes de doigts :

4 5 } à la main droite.
1 2 }

2 1 } à la main gauche.
5 4 }

Il faut s'exercer à les rendre brillants, rapides et d'une grande égalité.

On peut, ainsi que pour les tierces, les faire divisés

avec deux mains ; mais il importe que cette succession alternée soit d'une régularité extrême.

Les trilles en octaves demandent des mains grandes, de dimension tout à fait exceptionnelle ; ils ne sont employés avec un effet réel que pour les octaves, divisés aux deux mains et martelés, à la façon du roulement des timbaliers.

Les trilles triples, simples d'une main et doubles de l'autre, n'appellent aucune observation particulière, si ce n'est l'obligation d'une égale indépendance des doigts, aux deux mains, afin que les battements arrivent à être aussi réguliers que rapides, étant donné le martèlement ou simple ou double.

On peut encore, suivant la disposition du trille, employer exceptionnellement la division alternée des notes *aux deux mains*. Là encore, il faut que cette succession soit rapide, régulière, non interrompue, et que l'on ne sente jamais le moindre vide.

Le trille quadruple n'est autre chose que le trille en tierces et en sixtes doublées aux deux mains, ou un mélange de ces deux espèces de trilles.

Du trille accompagnant un chant.

Lorsqu'on aura à exécuter un trille continu et un chant à la même main, sorte de trait d'un usage presque constant dans les cadences finales de concertos et dans bon nombre de morceaux de bravoure, de fantaisies de concert, il faut d'abord jouer le chant sans faire le trille, en enfonçant et tenant la touche qui sert de base au trille; puis bien mesurer et déterminer, suivant le degré de virtuosité, le nombre des battements par temps dont le trille doit se composer; enfin ajuster avec précision les battements du trille continu qui accompagnent le chant, suivant la durée de chaque note de la mélodie, en ayant soin de frapper toujours la note mélodique avec la note qui porte le trille.

On trouve de nombreux exemples de ce genre de traits dans les études de Hummel, Moschelès, Cramer, Clementi, Kalkbrenner, Czerny et, parmi les maîtres modernes, chez Herz, Dœlher, Henselt, ainsi que dans plusieurs de mes études.

Quelquefois, pour mettre les notes du chant plus en saillie, ou lorsqu'elles se trouvent à trop grande distance des doigts qui trillent, on attaque en premier les notes mélodiques, en revenant rapidement, sans aucune inter-

ruption, continuer le trille sous le chant. — Mais, en principe, les notes de la mélodie doivent presque toujours être frappées avec la note qui porte le trille.

Notes répétées.

Ce genre de répercussion rapide des notes mélodiques, fort en usage parmi les pianistes de la génération qui nous a précédés, a été surtout mis à la mode par Moschelès, H. Herz, Dœlher, Kalkbrenner, et les nombreux disciples et imitateurs de ces maîtres.

La difficulté à vaincre, le but à atteindre, sont d'obtenir une répétition rapide, sans intermittence, sans martellement sensible des mêmes notes. Il va sans dire qu'il faut observer le nombre de répercussions indiquées et les temps d'arrêts mélodiques.

L'effet produit doit faire assez illusion pour qu'on puisse croire à des sons soutenus, à des vibrations tremblantes, semblables aux cantilènes en trémolo que nous entendons journellement sur les orgues populaires. Le premier effet est joli, mais devient vite éner-

vant, comme l'expression chevrotante de certains violonistes. Il faut, dans ces sortes de passages, ramener rapidement les doigts vers le centre de la main, aussitôt après l'attaque du clavier. Les doigts, repliés sous la paume de la main, reprennent ensuite successivement leur action vive et régulière pour la répercussion mesurée des notes mélodiques.

L'emploi non motivé et aussi l'abus fatigant de ces effets de sonorité ont fini par les démoder.

Du doigté.

Vouloir assigner au doigté des règles fixes, invariables serait tenter une entreprise impossible; les traits nouveaux, les combinaisons ingénieuses, originales des compositeurs virtuoses varient à l'infini, et l'on crée chaque jour des formules nouvelles. Mais, tout en faisant une large part à l'intelligence, au goût, à l'expérimentation réfléchie des maîtres et des élèves, et sans prétendre imposer une réglementation absolue du doigté qui précise pour chaque doigt son mode

d'action définitif, on peut du moins poser des principes que personne ne contestera et qui serviront de règles générales.

Toutes les méthodes sérieuses de piano, tous les traités pratiques de mécanisme que nous recommandons aux professeurs, approfondissent avec beaucoup d'art et d'érudition la grave question du doigté, en posent les premiers principes et abordent aussi les doigtés exceptionnels. Nous renvoyons donc à ces ouvrages, plus particulièrement à ceux que nous ont donnés les maîtres de l'art moderne, Adam, Hummel, Czerny, Zimmermann, Herz, Kalkbrenner, H. Lemoine, Villoing, Bertini, Stamaty. Les principes sont maintenant déterminés; les lois générales qui en découlent peuvent se résumer en un petit nombre de préceptes et d'axiomes, véritable décalogue d'un bon doigté. Les lois se trouvent fixées; les dérogations qui peuvent se produire ne font que les confirmer.

Bien doigter, c'est savoir donner à chaque doigt de la main sa place normale la mieux déterminée, son action la plus directe, soit pour les exercices ou études de mécanisme, soit pour les phrases chantantes ou les traits de bravoure; enfin c'est choisir parmi les agents dociles de la main ceux que la réflexion désigne comme les instruments les plus agiles, les mieux disposés à traduire la note écrite, la pensée du compositeur.

A vrai dire, un bon doigté est l'orthographe correcte de l'exécution; on réussit ou l'on manque un trait suivant le doigté employé. Il est donc indispensable d'habituer de bonne heure les élèves à régulariser leur doigté, en

combinant la meilleure disposition des doigts et leur succession la plus naturelle. On obtient ainsi le doigté qui se prête le mieux à l'accentuation voulue, qui s'identifie le plus avec la texture du trait.

Bon nombre de passages autorisent diverses combinaisons de doigts, mais on devra préférer toujours le doigté qui conservera à la main le plus de calme, de sûreté, de force, qui permettra d'attaquer franchement la touche et d'exécuter le trait avec clarté.

L'élève doit essayer d'abord les différents doigtés proposés, se livrer même à son inspiration personnelle s'il le croit nécessaire, puis s'arrêter à la combinaison qui convient le mieux à sa main, petite ou grande, en lui assurant une plus grande certitude, que le trait soit rapide ou lent. Il n'oubliera jamais, en tous cas, qu'il faut commencer par l'étudier *très-lentement* en articulant avec force, d'une façon presque exagérée, pour en posséder imperturbablement le mécanisme.

Mal doigter, c'est imposer aux doigts des positions gênantes qui les obligent à des mouvements multipliés, inutiles, fatigants. Si un bon doigté simplifie le jeu, lui donne de la légèreté, de l'aisance et de la grâce à travers les combinaisons les plus ardues, un mauvais doigté rend difficiles, disgracieux les mouvements les plus simples, qui deviennent durs et sautillants.

Ainsi la possession du doigté, qui conduit tout naturellement à une bonne exécution, donnera aux doigts la meilleure position, leur assurera la plus grande liberté d'action, leur permettra de lier ou détacher les sons, de faire chanter l'instrument, d'en tirer, en un mot, la sonorité la plus harmonieuse et la plus complète.

Tous les ouvrages traitant à fond du mécanisme contiennent non-seulement le doigté des différentes variétés de gammes, à l'octave, à la tierce, à la sixte, en tierces plaquées, par mouvements contraires, majeures, mineures, chromatiques, mais aussi le doigté des accords parfaits et leurs renversements, celui des accords dissonants, des différentes espèces de septièmes à l'état fondamental, et renversées, des accords de neuvième appartenant à tous les tons.

De ces doigtés dérivent ceux des accords arpégés développés et mesurés dans toute l'étendue du clavier, puis les doigtés des accords brisés, développés comme les arpégés. Toutes ces combinaisons d'accords, d'arpégés et de formules brisées, dans les divers tons majeurs et mineurs, ont des modèles de doigté. Nous n'avons pas à les formuler. Herz, Stamaty, Villoing, Duvois, Czerny, Dolmetsch, Delieux, Roubier, ont publié d'excellents répertoires de ces formules, les mêmes souvent, mais en tout cas ne différant que rarement et sur des questions secondaires.

Tous les traits dérivés des gammes doivent autant que possible se raccorder au doigté tonal de la gamme; tous les traits en doubles notes participent du *doigté combiné* des exercices en doubles notes à mains posées et aussi de celui des gammes en tierces plaquées, en sixtes et en octaves.

Enfin le doigté des accords de différentes natures et du renversement des mêmes accords, sert de type de doigté pour les formules si nombreuses des arpégés tierces, sixtes, et accords brisés.

Dans les passages dérivés des gammes ou dans les traits diatoniques appartenant à un ton bien déterminé, il faut d'abord s'assurer du ton et du doigté de la gamme, puis voir le point de départ du trait, la note extrême qui lui sert de limite, choisir les doigts qui font le mieux rentrer dans le doigté ordinaire de la gamme, enfin modifier le passage du pouce si le trait excède l'étendue de la gamme ou commande l'action de tel doigt plutôt que de tel autre.

Les doigtés des gammes, des accords et des arpèges sont autant de points de repère, précieux, mais insuffisants pour tout expliquer. C'est plus encore par la pratique, la réflexion, la lecture des nombreux ouvrages doigtés par Czerny, Hummel, Bertini, Herz, Moschelès, Kalkbrenner, Le Couppey, sans oublier ceux de notre École classique, que l'on obtiendra l'habitude d'un doigté raisonné, logique et serré. Nous recommandons aussi, (et en cela nous répétons nos maîtres,) de chercher le doigté réel et bon en faisant le trait en sens *inverse*, en choisissant la dernière note comme point de départ.

Ce mode de doigté à reculons met presque toujours la main dans la meilleure position voulue pour faire le trait avec certitude.

Dans les traits qui offrent des formules répétées sur différents degrés, des dessins symétriques, ascendants ou descendants, on devra toujours, à moins d'une impossibilité absolue, avoir la même succession de doigts correspondant avec la même régularité à la texture du trait. En doigtant de la sorte, on est certain d'obtenir, non-seulement plus d'égalité et d'assurance

dans l'exécution, mais aussi une accentuation plus ferme, plus colorée.

On est souvent forcé de modifier les règles du doigté des gammes ou des formules de même famille, lorsque ces traits n'atteignent pas ou excèdent l'étendue normale, régulière des gammes. Il faut alors, pour trouver le doigté réel du trait, placer à l'avance des jalons, savoir quel est naturellement le doigt qu'il convient de placer sur la note initiale et celui qui doit forcément arriver au point culminant du trait, enfin bien arrêter aussi la meilleure manière de rentrer dans le doigté normal de la gamme tonale.

En principe, sauf de rares exceptions commandées par la configuration des traits, le point de départ a lieu sur le pouce de la main droite, si le trait est ascendant et la première note attaquée sur une touche blanche.

Si la touche est noire et le trait diatonique, presque toujours le deuxième doigt est chargé d'attaquer le trait. Le doigt choisi comme point d'appui en redescendant sera de préférence le troisième et mieux le cinquième, si c'est une touche blanche; le deuxième, le troisième ou le quatrième, si la note la plus élevée est une touche noire.

On applique à la main gauche les mêmes règles de doigté, mais en sens inverse. Le cinquième doigt ou plus souvent le troisième servent de point de départ dans les traits ascendants qui ont pour initiale, une touche blanche; le quatrième, le troisième ou le deuxième doigt, si le point de départ est une touche noire. La note la

plus élevée du trait sera attaquée de préférence par le pouce, si cette note est une touche blanche, et par le deuxième ou le troisième doigt si le trait s'appuie sur une touche noire.

Il va de soi que si ces traits de gammes commencent sur la partie haute du clavier pour redescendre, on aura à la main gauche le pouce pour une touche blanche, et le deuxième ou troisième doigt, si la touche est noire. — Il faut toujours se hâter de rentrer dans le doigté normal de la gamme pour la plus grande sûreté du trait.

De la transposition.

L'étude de la transposition n'est ni une science ni un art, mais une habitude à prendre, une gymnastique réfléchie, un exercice mental auquel il est très-utile de façonner de bonne heure les élèves.

L'étude de la transposition, comme celle de la lecture, doit être commencée dès que l'élève possède bien le sentiment des différentes tonalités, et reconnaît

sans hésitation la nature et le nombre d'accidents que comporte chaque gamme.

Il faudra d'abord exercer les élèves à la transposition écrite, qui n'exige pas d'une façon absolue l'emploi des différentes clefs, puis les habituer par degrés à la parfaite possession des accidents inhérents aux tonalités nouvelles qu'indique la transposition. Ce premier travail fait pendant quelque temps et progressivement à des intervalles plus éloignés du *ton type*, le professeur de piano, et mieux encore le professeur de solfège, si l'on a eu la bonne pensée d'en choisir un qui soit véritable musicien, devra expliquer très-clairement et très-souvent à l'élève combien sont indispensables les clefs diverses, ainsi que leur rôle, leur fonctionnement dans l'échelle vocale et instrumentale.

Il importe beaucoup que l'élève soit bien persuadé de ce point : que sa facilité à transposer dépendra de la parfaite connaissance et de l'usage fréquent des clefs.

Il faut aussi soigneusement établir le rapport des clefs entre elles, leur diapason réel, leur place dans l'échelle vocale, et la *tolérance admise* pour leur emploi dans la transposition au piano.

Ces connaissances, qui font le bon musicien, deviennent chaque jour plus familières, même aux simples amateurs désireux d'acquérir une éducation sérieuse et solide en musique comme en littérature. Dans les sciences et dans les arts, le niveau de l'instruction et du savoir s'est fort élevé. Ne voyons-nous pas tous les jours, sans que l'on puisse crier à l'exception ni à l'excentricité, des centaines de jeunes filles, fort in-

dépendantes par leur fortune et leur position sociale, tenir à honneur de conquérir soit leur brevet d'institutrice à l'Hôtel de Ville, soit leur premier prix vocal ou instrumental au Conservatoire ?

Résumons-nous : pour un pianiste qui lit couramment sur toutes les clefs, et possède bien les rapports exacts des différents intervalles entre eux, la transposition, même à première vue, n'offre que de minimes difficultés. Mais, si l'on veut obtenir cette confiance, cette quiétude, cette force que donne la certitude de ne pas se tromper, il faut, disons-le hautement, être lecteur intrépide, façonné longtemps à un genre de travail qui affirme par excellence l'éducation musicale la plus forte.

Nous ne terminerons pas ces indications sommaires sur l'utilité réelle et pratique de la transposition, sur l'intérêt immédiat et journalier, pour un musicien amateur ou artiste, de pouvoir transposer à vue une mélodie ou un air, sans ajouter encore que, pour les virtuoses dont le mécanisme est fait, le doigté basé sur des principes raisonnés, fermes, bien arrêtés, l'étude des difficultés transcendantes et des pièces fuguées transposées donne au talent, à la virtuosité, au savoir musical une autorité et une puissance incomparables.

Voici, selon nous, la meilleure méthode à suivre pour transposer à vue, quelle que soit la distance proposée :

Il faut : 1° être bien fixé sur le ton et le mode du morceau que l'on veut transposer.

2° Savoir bien exactement la place et la qualité de la note initiale dans l'échelle diatonique ; car, cette

première note étant à la fois le point de départ et de comparaison de la nouvelle tonalité, il est obligatoire de ne pas avoir l'ombre d'un doute sur sa valeur mélodique ou harmonique.

3° Conserver, dans la transposition à vue, comme dans la composition écrite, des rapports *identiques*, des distances *exactes*, des intervalles tout à fait semblables au ton primitif.

Ces premiers points bien établis, il importe de se rendre compte des clefs superposées qui opèrent la transposition à vue, des clefs dont la lecture baisse ou hausse, suivant la volonté du lecteur, de 1, 2, 3, 4, 5 degrés le ton primitif.

Le mécanisme des clefs, leur lecture plus ou moins facile, ne sont qu'une question d'habitude, et l'on a bien tort d'en faire un épouvantail aux élèves. Il faudrait dès le principe leur prouver, par des exercices journaliers, qu'il n'est pas plus gênant de lire sur la clef d'*ut seconde*, ou sur la clef de *fa troisième*, que sur la clef de *sol*, seconde ligne, ou la clef de *fa quatrième* ligne.

L'usage plus ou moins fréquent forme ce seul obstacle. Le point de repère étant donné et bien convenu, la difficulté réelle est d'habituer l'œil à s'orienter rapidement dans les lignes et interlignes de la portée, à mesurer avec précision l'intervalle qui sépare une note d'une autre placée sur un degré différent de l'échelle musicale. Il faut aussi que le sentiment de la tonalité et l'éducation de l'oreille soient tels que les accidents inhérents à la nouvelle gamme viennent d'eux-mêmes se placer sous les doigts, sans la moindre préoccupation.

La difficulté sérieuse, en ce qui concerne la transposition des pièces de piano où se rencontrent de fréquentes modulations à des tons éloignés, commence, pour le lecteur médiocrement habitué à ce jeu des modulations, à la *transformation* et au *changement de propriété* des accidents dans les tonalités nouvelles. Ainsi, par exemple, l'armure du ton primitif comportant des bémols, les bécarres accidentels peuvent, suivant l'armure du nouveau ton, se traduire dans la transposition, par des dièses; au contraire, si le ton primitif exige un nombre déterminé de dièses à la clef, et si la transposition a lieu dans un ton bémolisé, les bécarres accidentels, modifiant les notes diatoniques qui appartiennent à la gamme, sont exprimés dans la transposition par des bémols.

Ces mutations, ces transformations d'accidents auxquelles, en principe, on reconnaît une *action déterminée*, demandent chez le lecteur une assez grande habitude, un parfait sentiment de la tonalité, des modulations et du rapport exact des intervalles entre eux.

Ces indications sommaires, ajoutées aux explications du professeur, aidées surtout d'exercices spéciaux fréquents, devront faciliter graduellement à l'élève la transposition à vue, surtout si on appuie ce travail sur l'étude indispensable de l'harmonie, sans laquelle il n'est point possible d'arriver à être un bon pianiste dans toute l'acception du mot.

Du travail et de la division des heures d'étude.

Si vous aimez la vie ne prodiguez pas le temps, car c'est l'étoffe dont la vie est faite. (Franklin).

Un travail régulier, intelligent, une application soutenue aux heures d'étude, donneront toujours pour résultat de rapides progrès, si l'aptitude musicale de l'élève répond à sa bonne volonté. Tout travail intellectuel n'est réellement productif que s'il est fait avec réflexion; *les progrès ne dépendent pas tant du nombre d'heures passées à l'étude que du soin consciencieux et de la volonté persévérante, raisonnée, qu'y apporte l'élève.*

On peut agir sans travailler, a dit Condillac: c'est tout à fait le cas des élèves de bonne volonté, mais irréfléchis qui répètent indéfiniment, sans but arrêté, certains passages difficiles recommandés à leurs doigts.

Pour que le travail soit utile et fécond en résultats, il faut que l'observation et l'analyse accompagnent tout effort sérieux fait en vue de vaincre une difficulté. Nous le répétons donc: on ne saurait apporter trop de conscience et de soin aux études, même élémentaires, de mécanisme: Toutes répétitions fréquentes des mêmes formules doivent être faites d'une manière patiente, réfléchie, sans jamais distraire l'attention du but vers lequel on veut tendre. Ajoutons que *vite et bien* vont rarement ensemble dans un bon travail.

Nous recommandons aux professeurs d'indiquer aux élèves la manière de donner un intérêt varié de sonorité, d'accent et de rythme aux exercices journaliers et aux gammes; non-seulement c'est un moyen certain d'atténuer l'aridité de cet utile travail, mais de plus on apprend, par ces différentes attaques du clavier, à moduler le son.

Les exercices rythmiques fortifieront le sentiment de la mesure, et du moment où l'élève aura bien compris qu'il hâte ses progrès en s'assujettissant chaque jour à répéter un certain nombre de formules choisies, résumant les difficultés principales, telles que *notes répétées à mains posées, trilles, tierces, sixtes, arpèges, octaves, gammes simples et figurées, etc., etc.*, le professeur peut être assuré du succès.

Une attention trop prolongée produit inévitablement la lassitude d'esprit, la fatigue, l'énervement; aussi croyons-nous utile de ne pas travailler plus de deux heures consécutives, mais en revenant souvent sur les mêmes difficultés, en s'y arrêtant assez longtemps pour les analyser sous toutes leurs faces, en s'animant d'une volonté opiniâtre pour les vaincre: bref, il faut apprendre à s'observer, à s'écouter et à comparer toutes choses. De la sorte, ce qui nous semblait de prime abord impossible, deviendra rapidement abordable, puis facile.

L'étude d'exercices journaliers et de formules spéciales brillantes, ne dispense nullement du travail des gammes. En les étudiant lentement, puis plus vite, l'on acquiert de l'égalité, de l'agilité et un jeu lié. C'est aussi par l'étude des gammes que l'on apprend à modu-

ler le son, en le graduant du piano au fort, et du fort au faible. Jouer *pianissimo* et d'une manière très-distincte est encore un excellent travail, que l'on doit faire après une étude de *martellement*.

Nous croyons indispensable de consacrer au moins une heure chaque jour au travail du mécanisme, une demi-heure à la lecture à première vue, puis une seconde demi-heure aux morceaux déjà sus, que l'on doit conserver sous les doigts et toujours perfectionner. C'est ainsi qu'on arrivera à se faire un répertoire de pièces, qu'on repassera successivement dans un ordre régulier, chaque semaine, en ayant soin de les choisir parmi les œuvres les plus remarquables des maîtres célèbres de toutes les écoles.

S'il faut apporter un choix consciencieux à tout travail, on comprendra aisément que l'on ne saurait être trop exigeant, lorsqu'il s'agit de perfectionner et de graver dans la mémoire des pièces de choix déjà apprises.

On devra toujours étudier, d'abord lentement et souvent les mains séparées, observer avec exactitude toutes les indications et les signes marqués, répéter avec persévérance les traits difficiles dont on aura préalablement étudié le doigté; on devra en un mot apporter un soin extrême jusque dans les plus minutieux détails de mesure, de doigté, d'accents et de nuances. Le mouvement indiqué par le compositeur ne doit préoccuper l'élève qu'une fois arrivé au dernier degré de perfectionnement du morceau qui a été pour lui le sujet de longues études.

Quant au travail de lecture à première vue, nous résumons notre pensée, en conseillant aux élèves de commencer, avant de lire, par bien arrêter le mouvement, la mesure, la régularité des temps et leurs subdivisions, la tonalité et le caractère du morceau.

Il faut, — à moins d'une grande habitude, — déchiffrer toujours au-dessous du mouvement indiqué, en s'imposant le devoir de ne pas s'arrêter ni se reprendre. Il faut savoir se tromper en mesure, ne jamais répéter une note douteuse ou fautive, l'éviter à la mesure suivante, et compter mentalement, si l'on n'a pas un métronome, pour fixer impérieusement la mesure. On doit graduer la difficulté et le choix des morceaux de lecture suivant l'aptitude, la facilité des élèves et leurs études préalables de solfège (1). Les connaissances harmoniques, ou tout au moins le sentiment des tonalités et des modulations, sont d'un grand secours pour la lecture à première vue; déchiffrer lentement, sans s'arrêter, en observant exactement tous les signes écrits, c'est déjà faire preuve d'habileté; mais il faut pouvoir arriver à traduire, dans le mouvement et avec le sentiment des maîtres, les pièces dont la difficulté trop grande n'est pas un obstacle insurmontable à une interprétation spontanée.

(1) Cette étude préalable du solfège est absolument indispensable aux jeunes pianistes. — Ils pourront en tirer de plus grands résultats encore en combinant les exercices et leçons du petit solfège et des tableaux de lecture musicale d'Edouard Batiste, avec mes cent petites études de piano, à 2 et 4 mains, ayant pour titre et pour but : *l'Art de déchiffrer* appliqué au piano.

Les quatre heures réglementaires consacrées à l'étude du piano, doivent être divisées au moins en deux périodes. Pour les deux premières heures, nous conseillons aux professeurs de faire marcher de front les études spéciales de mécanisme et celles de style, en suivant toujours le degré de force correspondant aux progrès de l'élève, car nous regardons comme un mauvais moyen pour avancer d'entreprendre un travail trop au-dessus de ses forces.

Nous allons reproduire la nomenclature progressive des études de doigts et de style que nous recommandons le plus particulièrement. Toutefois, chaque année voyant s'accroître le nombre des bons ouvrages, malgré notre parti pris de connaître tout ce qui se publie, nous pourrions peut-être bien commettre quelque oubli involontaire; dans ce cas, nous nous empresserons de rectifier ou de compléter cette nomenclature à chaque occasion qui nous en sera offerte.

Les ouvrages de C. Czerny forment, à partir des premiers éléments jusqu'aux difficultés spéciales les plus transcendantes, l'école du mécanisme la plus complète que nous connaissions. Clémenti, dans son *Gradus ad Parnassum*; Cramer, Kalkbrenner, Hummel, Moschelès, Herz, par leurs recueils d'études, offrent un enseignement complet de la belle école du style moderne. Hændel, Bach et Scarlatti, dans leurs fugues et fantaisies, personnifient la grande école du xvii^e siècle, qui a servi de modèle aux maîtres qui ont suivi l'école du style lié.

Dans un autre ordre d'idées, Bertini, aussi bien que Czerny, a laissé pour le mécanisme et le style, des œu-

vres complètes embrassant tous les degrés de force et traitant magistralement du mécanisme et du style. MM. Lemoine et Schonenberger ont publié, l'un et l'autre, de Bertini, deux collections complètes d'études mélodiques et spéciales, embrassant tous les degrés de force, depuis les éléments jusqu'aux difficultés transcendantes. Ce sont deux beaux exemples de ce que peut la volonté créatrice d'un maître de génie.

A côté de Bertini, Ravina et Stamaty ont écrit de délicieux recueils d'études de salon, dans lesquels les formules de mécanisme s'unissent aux pensées mélodiques les plus élégantes. Camille Stamaty, par son *Rythme des doigts* et sa nouvelle collection d'*Études de chant et de mécanisme*, a conquis le premier rang dans cette double spécialité. Chopin, Kessler, Thalberg, Prudent, Gorla, Lacombe, Döhler, Godefroid, Lefebure, Rosenhain, Henselt, Hiller, Méreaux, Joseph Grégoir, etc., ont écrit un grand nombre d'études de concerts et de caprices, où le style et la virtuosité ont été portés au plus haut degré.

L'œuvre de Stephen Heller forme enfin un enseignement complet et qui tient une place hors ligne par la nature poétique des idées, les traits nouveaux, les combinaisons rythmiques, la forme concertante, symphonique et dramatique, enfin les qualités qui caractérisent son style.

Les deux dernières heures d'étude devant être consacrées aux morceaux classiques et modernes, nous recommandons le même soin minutieux pour le choix des morceaux correspondant bien exactement au degré

de force de l'élève; de plus, il faut éviter de donner aux enfants dont les mains ne sont pas assez développées et dont les doigts n'ont pas assez d'écart, les morceaux renfermant des passages fréquents d'extension. Si, à force d'adresse et d'étude, les enfants arrivent à exécuter ces sortes de traits, c'est le plus souvent en contractant forcément la main; l'exécution devient alors pénible, le jeu dur et la qualité de son mauvaise.

Nous faisons la même réserve pour les traits qui exigent une dépense trop soutenue de force, ou l'action trop prolongée du poignet. Presque toujours l'élève contracte l'habitude de raidir le bras, et les efforts dépensés le sont le plus souvent pour un résultat défectueux.

Il importe donc de choisir les morceaux d'étude dans des conditions d'exécution parfaitement proportionnées au degré d'aptitude, d'habileté et de force de l'élève, et de préférence pour les petites mains, des pièces spécialement écrites par des hommes expérimentés.

Un sentiment d'éclectisme bien entendu doit aussi guider dans le choix des morceaux, et cela sans distinction d'école, en ayant seulement en vue de choisir ce qui est réellement beau. Dès le début du travail, l'étude des maîtres anciens et contemporains devra être faite simultanément. Nous recommandons aux professeurs de guider le goût et le sentiment de leurs élèves, tout en laissant à chacun son individualité. Il faut combattre les tendances à l'exagération, que l'étude trop exclusive de certains maîtres pourrait produire, en

alternant l'étude des pièces expressives avec celles qui exigent du rythme. Les indications consacrées par l'expérience de maîtres habiles ne sauraient être répétées trop souvent.

Nous terminerons, comme l'a fait Clémenti dans son *Exercice journalier des gammes*, par ces mots : *Laus Deo*, louange à Dieu ! Oui ! le travail est une prière agréable à Dieu ; mais nous ajouterons que si bien prier double la valeur de la prière, il en est de même du travail et que, si le temps est l'étoffe de la vie, on doit savoir utiliser sans prodigalité les heures consacrées à l'étude.

De la mémoire.

C'est au début même des études qu'il faut exercer la mémoire des élèves. On doit cultiver de bonne heure cette précieuse faculté, qui permet de retenir, de conserver, et de réveiller au moment voulu l'impression produite, la sensation perçue, l'idée exprimée, — en un mot de retrouver l'effet, quand la cause est bien loin.

En matière musicale, la mémoire des sons, le sentiment exact des durées, des temps, de la mesure sont des indices certains de bonne organisation. Nous recommandons aux professeurs d'habituer peu à peu leurs élèves à retenir des phrases mélodiques, courtes d'abord, puis progressivement plus longues, en augmentant par degrés, l'étendue et la difficulté des pièces apprises de mémoire, — suivant l'aptitude et le plus ou moins de facilité des élèves.

La mémoire est un don naturel, dont rien ne pourrait suppléer la complète défaillance ; mais un exercice journalier l'affermir, l'étend, lui fait accomplir de sérieux progrès. Il existe certainement des mémoires rebelles que le travail le plus opiniâtre ne peut assouplir ni dompter ; mais, en principe, lorsque l'éducation de l'oreille a été entreprise au début des études musicales par le solfège, l'obligation de donner aux notes indiquées l'intonation voulue est déjà une initiation élémentaire à la mémoire. L'oreille se trouve obligée de percevoir, de retenir avec exactitude le son que la voix doit reproduire.

Il existe une sorte de mémoire des doigts pour les traits rapides ou difficiles longtemps étudiés ; le doigté, le rythme, la contexture des traits donnent aux doigts une sorte de mouvement mécanique, automatique, où l'esprit de réflexion et la volonté de suivre la pensée musicale n'interviennent pas toujours. Quand le professeur aura à faire répéter le travail de mémoire, il devra prêter une attention particulière à l'exactitude rigoureuse des basses, exactitude rare chez les élèves,

qui n'ont pas à un égal degré le sentiment mélodique et harmonique.

Nous avons eu maintes fois, dans notre longue carrière de professeur, l'occasion de constater ce phénomène : la mémoire a des cases variées et distinctes dans notre cerveau. Cet appareil merveilleux, qui photographie nos impressions, nos sensations, n'est pas le même chez tous les individus. La mémoire des mots, celle des chiffres, la mémoire des sons, la mémoire des faits, le souvenir d'un paysage, l'image précise des traits du visage, sont autant de mémoires à part, de facultés spéciales. Heureux et privilégiés ceux qui les possèdent toutes et au même degré !

Seulement, de même que l'on peut, par une gymnastique journalière, fortifier un organe faible ou en développer la puissance, toutes les facultés de l'esprit peuvent, par une culture raisonnée, intelligente, de tous les jours, acquérir une vitalité, une force d'action merveilleuses. Exerçons donc la mémoire de bonne heure.

Un musicien sans mémoire se verra obligé de lire sur le cahier la pièce étudiée qu'il exécute en public ; de là mille ennuis, mille petits accidents capables de mettre à néant sa virtuosité, d'annihiler son talent et le fruit de son travail au moment le plus intéressant, dans le passage le plus brillant, la phrase la plus pathétique. — S'il tourne mal sa page, si l'un des feuillets n'est pas à sa place, ou vient à tomber, enfin si l'exécutant est forcé d'avoir recours à l'obligeance plus pressée qu'adroite d'un amateur trop peu musicien

ou trop distrait, il faut renoncer au bien dire et à l'effet longtemps caressé.

Comment l'artiste dépourvu de mémoire peut-il s'abandonner de confiance à l'inspiration du moment ? Préoccupé, jusqu'à la dernière mesure du morceau, des accidents trop prévus qui peuvent le troubler, il lui est impossible de concentrer toutes ses facultés, de se recueillir pour traduire avec âme la pensée du maître. Prenons pour exemple un orateur à la parole émue et puissante, adroit et ferme à la réplique, possédant bien son sujet et comparons-le un instant à celui qui va ou pour mieux dire qui se traîne le long d'un discours, cherchant la page absente, reprenant la période interrompue, saccadant son débit et tronquant ses effets. Pour le virtuose de la parole comme pour le musicien, la mémoire est une qualité indispensable. Ajoutons-y l'esprit d'à-propos, le sang-froid, la parfaite possession de tous les moyens naturels.

Un virtuose peut n'être pas improvisateur comme certains grands orateurs, mais il doit au moins, ainsi que l'acteur dramatique, savoir parfaitement son rôle, en posséder toutes les nuances, l'esprit et l'accent. Au théâtre, voit-on jamais un artiste réciter son rôle le cahier à la main ? Pour éviter un contre-sens de ce genre, il faut, nous le répétons, s'y prendre dès le début des études musicales, et exercer sans retard la mémoire des élèves, amateurs ou artistes.

Du style.

La musique, comme la littérature, a ses éléments, sa syntaxe, sa rhétorique et ses différents styles. Dans l'art du compositeur on désigne par style l'ensemble des qualités et des procédés d'exécution que chaque maître apporte dans la manière d'exprimer et de conduire ses idées.

Le style n'est pas le génie, mais l'enveloppe brillante qui sert à le faire valoir. L'attribut du génie est le don de créer ; le style est l'art de bien dire. Le génie donne la vie, le style donne la forme. Le caractère du génie est dans l'invention, celui du style dans l'habileté du travail. L'homme de génie a une façon de penser, de sentir, d'exprimer qui lui est propre. Le style consiste uniquement dans l'art de choisir avec goût ses idées, de les présenter avec clarté en observant les lois des relations, des justes proportions. L'élégance, le naturel, l'énergie, la puissance, etc., sont les qualités du style.

L'inspiration est spontanée, c'est le trait de feu que fait jaillir le génie ; tandis que, pour acquérir la beauté de style, il faut une longue et lente culture. Le travail, la réflexion peuvent seuls développer ce genre de mérite. Le style est clair, imagé, brillant, si le compositeur possède une imagination expansive, une grande

lucidité dans la manière de formuler ses pensées, enfin le savoir nécessaire pour les développer dans de sages et harmonieuses proportions. Tout au contraire, le style est terne, incolore, diffus, lourd, si l'écrivain musical manque d'invention, d'esprit, et de l'habileté de conduite nécessaire pour présenter convenablement ses idées.

Le caractère du compositeur, comme celui de l'écrivain, se communique à ses œuvres ; son expression en est imprégnée, c'est ce qui a fait dire à Buffon : « Le style, c'est l'homme. »

Un tour élégant, facile, certaines tournures habituelles de phrases, de cadences et d'accents, donnent un caractère particulier aux œuvres des maîtres qui ont l'habitude de les employer ; c'est comme le langage familier, le genre d'esprit qui leur est plus naturel ; c'est là ce qu'on appelle la manière, les procédés, le style d'un maître. Si le style est plus particulièrement du domaine de la création, on ne peut pourtant refuser cette belle qualité aux artistes qui, tout en interprétant fidèlement les œuvres des maîtres, savent leur imprimer leur propre individualité.

Quoique dans la musique instrumentale, l'expression sans le secours de la parole n'offre à l'esprit qu'une image vague, indéterminée, et que chacun, suivant son sentiment, son caractère ou la situation de son âme, puisse se créer une théorie d'expression différente, il ne faut jamais perdre de vue l'accent vocal ; car nous n'admettons nullement que les instrumentistes aient une manière de phraser particulière. Les lois de l'harmonie

et de la mélodie ont certes des règles qu'il faut observer dans la diction musicale ; mais avant tout l'accent vocal est le guide que les virtuoses ne doivent jamais abandonner ; c'est le fil d'Ariane qui nous conduira sûrement dans le temple merveilleux de la mélodie.

L'étude de la musique, ainsi que celle des arts libéraux dont elle est sœur, peut se faire avec des méthodes et des procédés divers. Tout artiste célèbre, compositeur ou virtuose, ambitionne de fonder une école par le style de ses œuvres, son exécution ou son enseignement. Le génie ne s'asservit pas et n'a pas besoin de guide ; pourtant tous les maîtres, même les plus célèbres, ont procédé par voie d'imitation avant de tracer des routes nouvelles. L'influence des premiers enseignements, les grands exemples des chefs d'école, dirigent toujours les premiers essais des maîtres qui créeront à leur tour des formules nouvelles. Charmer, émouvoir, intéresser, tel doit être le but du compositeur ou du virtuose interprète. Le charme du style dépend du tour naturel, facile, élégant, gracieux des mélodies, de l'originalité piquante, imprévue, heureuse des accompagnements, des harmonieuses proportions du discours musical, et surtout de la vérité d'expression, de caractère, d'accents donnée aux morceaux suivant leur genre.

Dans les passages mouvementés et d'un style passionné, dramatique, l'exécutant, tout en donnant à la phrase l'agitation et l'accent qui expriment bien l'action de l'âme, devra user avec beaucoup de ménagement des transitions subites de force et de douceur. L'em-

ploi trop fréquent de ces sortes d'effets est tout aussi fatigant pour une oreille délicate, que le serait pour un amateur de peinture un mélange continu de couleurs tranchantes. L'art consiste à bien observer la graduation d'accents, de sonorité et de mouvement, à varier les nuances à l'infini suivant les affections que l'on exprime.

Le talent est de savoir employer ces variétés d'accents à propos, et de faire dominer tour à tour l'expression qui caractérise le discours musical, sans toutefois perdre de vue le style d'ensemble de l'œuvre ; car tous les détails doivent concourir à l'effet général pour conserver l'unité dans la variété.

La beauté du style dépend de la noblesse des pensées, de l'inspiration et de l'ordre donné aux idées. Le mérite de l'expression et du style d'exécution est de rendre avec vérité, sans exagération d'accents ni fadeur de sentiment, la pensée des maîtres. Un style simple peut parfaitement s'allier avec une ornementation sobre, une allure noble et distinguée. Les andantes de Mozart, Haydn, Beethoven et de plusieurs autres maîtres, en donnent de beaux exemples.

Le style élégant, gracieux admet les fioritures, les traits fins, ingénieux, délicats qui brodent de capricieuses arabesques le canevas mélodique. Field, Hummel, Herz, Dœhler, ont excellé dans ce genre. Le style pathétique, brillant, imagé repose sur des effets de puissance, d'accents dramatiques passionnés, où la nature de l'expression est mouvementée, chaleureuse comme la circulation du sang. Beethoven, Weber, Chopin,

Mendelssohn, Moschelès, F. Hiller, Alkan, Heller ont, dans des données différentes, suivi cette même voie.

L'accentuation et l'expression modernes ne sont nullement applicables au style naïf des pièces de Couperin, Rameau, Lambert, etc. Ce serait aussi une étrange anomalie et un anachronisme de prêter aux pièces fuguées et aux fantaisies de Bach, Hændel, Scarlatti et Durante, les intentions modernes. Chaque époque a une physionomie qu'il faut savoir conserver, sous peine de dénaturer complètement le style; il faut même, quant à certains ornements, inusités de nos jours, remonter à la source des méthodes du temps pour en avoir l'explication. Lambert, Couperin, dans leurs méthodes, donnent un grand nombre d'exemples de ces ornements, aujourd'hui surannés, qui se rencontraient à chaque mesure dans les pièces d'alors.

L'art du contre-point et des combinaisons harmoniques, si haut porté par la famille Bach, étant l'expression la plus vraie du style fugué et d'imitation, on fera une étude toute spéciale du genre d'accentuation et d'expression compatible avec cette musique. La graduation de sonorité, l'accent rythmique, le sentiment du dialogue, doivent prédominer dans l'exécution de ces œuvres. Il faut de l'esprit pour rendre clairement dans tous les détails les combinaisons ingénieuses de rythmes variés qui se croisent, s'enchevêtrent, et doivent pourtant conserver une allure distincte. Mais il faut aussi une grande indépendance de doigts pour bien faire sentir les finesses harmoniques, qui demandent une exquise délicatesse de toucher.

Le grand art de l'exécution est de savoir traduire, dans le sentiment qui caractérise chaque maître, les tours variés, les finesses de pensée, d'expression dont se compose leur style, et cela sans affectation, simplement, avec ce naturel qui est la perfection de l'art.

L'intelligence, la volonté et le sentiment unis à un esprit méthodique, à une sage progression dans les études, donneront aux élèves cette qualité précieuse d'un style varié, souple, se modifiant suivant les maîtres, c'est-à-dire d'un style tour à tour naïf, gracieux, élégant, simple, noble ou pathétique.

De l'accentuation.

Le *legato*, le *staccato*, le *portamento* et le *martellato*.

Nous aurons souvent occasion de le répéter : *le son n'est pas tout fait, au piano*, et peut se modifier de mille manières sous l'action intelligente des pianistes qui font une étude réfléchie de la sonorité.

Cette propriété de modifier le son, non pas seulement au point de vue de l'intensité, mais par des attaques

et des inflexions différentes qui peuvent s'isoler ou se combiner, nous paraît être un des grands avantages du piano sur l'orgue, ce roi des instruments. Jusqu'à un certain point, au piano, on peut remplacer la variété des timbres par les différents modes d'attaques, et, quoi qu'on dise, nous avons la possibilité de moduler le son sous la pression des doigts.

Il y a quatre manières très-différentes d'imprimer le mouvement au clavier : le jeu *lié*, *détaché*, *porté* et *martelé*. Chacun de ces procédés doit être étudié séparément et peut devenir la source d'une variété infinie d'accents rythmiques. La configuration des traits, leur développement, le mouvement et le caractère des morceaux, le style différent des maîtres sont autant d'éléments variés qui se prêtent aux modifications d'accents.

N'oublions pas de mentionner que les qualités natives ont aussi une très-grande influence sur l'accentuation. Plus tard nous formulerons notre pensée à cet égard : aujourd'hui, bornons-nous à établir que les différents procédés d'attaque du clavier, abstraction faite des nuances de sonorité, remplacent l'action de l'archet sur les instruments à cordes. Le jeu merveilleux de Francis Planté en est la preuve irrécusable.

Du jeu lié (*legato*).

Il ne suffit pas, pour jouer *legato*, de posséder une parfaite indépendance de doigts, une articulation souple et libre, une attaque moelleuse ou énergique, suivant la nature du trait, et de savoir ne jamais quitter la touche que l'on a sous le doigt avant d'avoir préparé l'attaque et fait résonner la note qui suit immédiatement. Ce qui importe surtout pour obtenir le *legato*, c'est d'éviter toute oscillation de la main et du poignet ; car, sans cette précaution indispensable, les doigts ont beau serrer le clavier de près et s'efforcer de relier les sons entre eux, le mouvement de la main et la secousse imprimée par le poignet réagissent sur les doigts, et l'on a, malgré soi, un effet de *martellement*, un jeu *sautillé* qui est l'opposé du *legato*.

Pour obvier à ce défaut, plusieurs maîtres célèbres ont imaginé des procédés mécaniques dont les plus usités sont : le *guide-mains* et le *dactylion*.

Le *guide-mains* de Kalkbrenner consiste dans une double barre horizontale placée au-dessus du clavier. Cette sorte de double règle s'étend d'un bout à l'autre de l'échelle du piano, et maintient le poignet à une élévation déterminée. Les mains ainsi soutenues à une élévation arrêtée par le professeur peuvent parcourir le

clavier ou rester en place, en laissant aux doigts toute leur liberté d'action, et sans réagir sur eux par un mouvement d'abaissement devenu impossible.

Le *dactylion* a surtout pour but de donner à tous les doigts une force égale en leur imposant une traction qui développe l'indépendance de chacun d'eux.

Ce système très-ingénieux, dû à notre cher collègue et ami, Henri Herz, consiste dans l'action d'anneaux attachés à des ressorts et placés au-dessus du clavier. Les doigts entrés dans ces anneaux ont à vaincre une certaine force de résistance pour amener l'anneau à proximité de la touche. La note frappée et tenue pendant le temps déterminé par sa valeur, l'anneau et le doigt reprennent leur position perpendiculaire au-dessus du clavier, sous l'action du ressort, qui relève le doigt à la hauteur première.

Cet excellent procédé peut être combiné avec l'action du *guide-mains* ; mais, tout en les recommandant, nous persistons à penser qu'une volonté intelligente peut suppléer à l'emploi de ces moyens mécaniques. Les résultats obtenus par des soins soutenus, une volonté persistante sont préférables à une gymnastique ingénieuse, destinée surtout à venir en aide à l'attention que l'on n'obtient pas toujours des élèves (1).

(1) Il s'est cependant produit en ces derniers temps un clavier déliateur, *muet*, qui se recommande d'autant plus à l'attention des professeurs et des élèves, qu'il est accompagné de petits exercices. Ce clavier déliateur, dont l'auteur est M. Joseph Gregoir, réputé en France, en Belgique et en Allemagne par ses remarquables études de piano, consiste en un clavier de piano de vingt-cinq touches, à chacune desquelles est adapté un ressort qui donne, au moyen d'un mécanisme des plus simples, divers degrés de résistance. Ce

Field, qui possédait, ainsi que Hummel, au suprême degré, le jeu lié, une délicatesse et une égalité merveilleuses, recommandait souvent à ses élèves de faire leurs exercices de doigts à main posée, en plaçant un poids léger ou une pièce de monnaie sur le dos de la main, avec recommandation expresse de l'y maintenir. Ce moyen, puéril en apparence, peut être utilement employé, car on peut ainsi fixer l'attention des élèves sur le résultat si difficile à obtenir : indépendance parfaite des doigts, sans mouvement inutile de la main.

Indépendamment de ces indications signalées par les professeurs qui ne négligent aucun des moyens ayant rapport à la perfection du mécanisme, nous recommandons tout particulièrement aux élèves chez lesquels l'éducation de l'oreille est déjà un peu formée de s'attacher constamment à la gradation du *son* dans toute espèce de successions mélodiques ou harmoniques, voire dans les formules purement rythmiques. C'est, à notre avis, le moyen le plus certain d'acquérir ce jeu lié et chantant, qui est la pierre de touche et aussi l'écueil d'un grand nombre de pianistes.

L'art de conduire le *son* d'une note à une autre, en donnant une sonorité moindre aux notes qui n'ont qu'un intérêt d'accompagnement ou de remplissage, est un des principes fondamentaux du jeu lié.

procédé permet d'augmenter graduellement la force de résistance de chaque touche séparément, sur toute l'étendue du clavier, de manière à faire faire à chaque doigt faible les exercices à un degré de pression plus élevé que ne le font les autres doigts. Ce travail isolé et relatif de chaque doigt, surtout du quatrième, arrive forcément à donner à chacun d'eux la même force, la même souplesse, et conséquemment la même indépendance.

Cette dégradation presque insensible de la sonorité, tout comme un crescendo bien conduit, habilement ménagé, et passant successivement par les nuances intermédiaires du doux au fort ou du fort au faible, est une des difficultés les plus grandes du piano ; l'on ne saurait l'étudier de trop bonne heure ; car il faut pouvoir arriver à exécuter tout naturellement, sans y penser, ces sortes de vocalises de doigts, tout à fait impossibles pour qui n'a pas fait une étude spéciale de la sonorité, et ne s'est pas habitué, dès les premières leçons, à moduler le son.

Il ne suffit donc pas de consacrer plusieurs heures chaque jour à faire des gammes ou des exercices de doigts ; ce qu'il importe, c'est d'étudier la sonorité dans toutes ses nuances, et surtout l'art de relier les sons entre eux, en les *harmonisant*, c'est-à-dire en les groupant par accords dans les passages qui ne permettent pas de soutenir les sons les uns sous les autres.

Nous n'avons pas à donner ici la liste des exercices spéciaux propres à développer l'indépendance des doigts et leur agilité. Nous avons déjà indiqué, dans le paragraphe traitant de l'*utilité* des exercices, les ouvrages que nous recommandons de préférence, comme résumant les meilleures dispositions pour atteindre ce résultat ; il n'est pas, nous le savons bien, suffisant pour bien jouer du piano ; mais nous le maintenons comme une gymnastique tout aussi nécessaire que la *pose de la voix* et les *sons filés*, pratiqués chaque jour par les vrais chanteurs.

Mes six exercices modulés, les *exercices de gammes* de Clementi, Zimmermann et John Field, me semblent devoir compléter chaque matin les exercices journaliers. Les études de Cramer, premier, deuxième, troisième et quatrième livre ; les études de Hummel, dédiées aux artistes ; les vingt-quatre études de Moscheles, les études de Kalkbrenner, celles de Boely, et peut-être les miennes, op. 25, me paraissent appartenir au style lié, et devoir aider à acquérir cette précieuse qualité du jeu *legato*.

Les études de Czerny, « Du *legato* et du *staccato*, » et celles qui ont pour titre : *l'Art de délier les doigts*, me paraissent également conçues dans les *données particulières* que j'indique. L'Ecole de la main gauche du même maître et les études du *trille* et de la *main gauche* de Bertini, sont aussi des ouvrages excellents et d'un mérite tout spécial.

Il est bien entendu que nous ne parlons pas des études propres à développer l'exécution *legato*. L'école de H. Herz, celles de Bertini, de Ravina, de Stéphen Heller, de Camille Stamaty, de J. Rosenhain, offrent certainement d'excellentes et nombreuses études dans le style lié ; mais nous signalons ici les maîtres qui ont plus particulièrement traité ce côté tout spécial de l'exécution.

Le *Gradus ad Parnassum* de Clementi, les fugues de Hændel et de J.-S. Bach sont l'expression la plus élevée du style lié.

Un musicien capable de bien jouer le *Gradus ad Parnassum* et le Clavecin bien tempéré de J.-S. Bach,

possède un mérite réel ; il doit avoir certainement toutes les qualités estimées des artistes, et, si son exécution n'offre pas le *brio* et cet éclat souvent trompeur qui plaît à la multitude, qu'il en prenne son parti ; en cela, comme dans presque toutes les questions d'art, il faut savoir préférer l'appréciation et les éloges des artistes aux applaudissements et à l'engouement de la foule.

Nous estimons le *jeu lié* l'une des principales qualités d'une bonne exécution, et nous ne craignons pas d'affirmer que les études bien dirigées doivent reposer sur ce principe fondamental, tout aussi bien que les études transcendantes ont plus particulièrement pour but l'expression et le côté idéal de l'exécution.

Mais, ces principes posés, il va sans dire que le *jeu legato* n'exclut nullement la variété d'accentuation, et que le *staccato*, le *portamento*, le *jeu lourd* ou *martelé* trouvent également leur application, suivant les effets à rendre. C'est, du reste, ce que Félix Godefroid, le virtuose compositeur, a si habilement développé au double point de vue pratique et théorique, dans son premier livre de *l'École chantante du piano*, précieuse méthode de chant appliquée au piano, dont la publication a comblé une véritable lacune dans l'enseignement.

Dans la musique de piano à *plusieurs parties réelles*, certains passages à *notes tenues* semblent plutôt écrits pour l'orgue, dont la sonorité se prolonge à volonté, que pour le piano, dont les vibrations limitées s'éteignent par degrés. Cette notation graphiquement rigoureuse est faite en vue d'une bonne orthographe musicale,

pour l'*œil* intelligent et scrutateur qui veut que chaque note soit exactement représentée suivant sa valeur réelle.

Cette explication donnée et cette réserve faite, nous posons en principe qu'il faut attaquer avec plus de force, accentuer d'une manière plus incisive les notes dont le son doit se prolonger plus longuement, en raison de la durée indiquée, et de l'importance mélodique ou harmonique des valeurs exprimées dans le discours musical.

Le *staccato* s'obtient par une attaque souple et libre du clavier, faite par le poignet ou les doigts, quelquefois même par cette double impulsion simultanée. Dans les passages de légèreté et d'un mouvement rapide, l'attaque du clavier doit être vive et l'impulsion donnée au poignet par l'avant-bras transmise avec assez de prestesse pour se prêter aux successions de sons les plus rapides.

Si le mouvement est modéré, et si le passage n'exige pas de fermeté, l'impulsion est naturellement plus lente, mais l'action souple et légère du poignet reste toujours la même. L'avant-bras ajoute au mouvement du poignet une impulsion rapide et forte, qu'il dispense à l'occasion suivant la nature du trait. Dans certains passages excessivement légers, délicats, et en notes simples, le *staccato* se fait du bout des doigts, presque sans mouvement du poignet.

Outre les études spéciales du *staccato* de Czerny, ce grand maître du mécanisme, nous signalons l'*Étude en octaves* de Kessler, celle de Lacombe, de V. Alkan,

l'étude-valse de Lefébure, le *Momento di capriccio* de Weber, op. 12; une des pièces caractéristiques de l'op. 7 de Mendelssohn, le 3^e prélude des fugues de ce maître, une tarentelle de Dœhler, la *Chasse* d'Heller, une délicieuse *toccata* de Th. Thurner etc., etc.

L'étude de ces pièces caractéristiques, d'une difficulté déjà très-grande, ne peut être faite avec fruit que par des élèves très-avancés. Ce qu'il faut, avant tout, pour assouplir le poignet et acquérir l'indépendance et l'élasticité nécessaires à l'exécution des traits *staccato*, ce sont des exercices *rhythmiques*, par deux, trois, quatre, six, huit, etc., etc., au temps déterminé par le métronome et progressivement plus rapide.

Les notes répétées en tierces, sixtes et octaves, les gammes diatoniques et chromatiques en octaves; les arpèges en octaves des accords consonnants et dissonnants, dans toute l'étendue du clavier, sont surtout les études préalables à faire pour obtenir cette souplesse du poignet, cette indépendance de la main isolée de l'action du bras, qui sont la base du *staccato*, en particulier, et du mécanisme en général.

Nous renvoyons, à cet égard, au consciencieux ouvrage du *Rythme des doigts* de Stamaty.

Le portamento.

Le jeu *portamento* s'obtient en ajoutant à la pression des doigts, ou à l'attaque du poignet, l'action de l'avant-bras qui appuie plus profondément sur le clavier.

Cette manière d'attaquer le clavier, qui permet quelquefois une légère altération de mesure, est très-fréquemment employée dans la musique moderne. Il ne faut pourtant pas en abuser, mais la réserver pour les passages d'une expression très-accusée et d'un accent pathétique.

Si nous cherchons dans la langue parlée ou écrite, une comparaison avec ce procédé du phrasé musical, nous trouvons que les sons portés correspondent assez exactement à l'habitude qu'ont certaines personnes de souligner les passages importants du discours, et d'appuyer plus fortement sur les mots expressifs et les pensées qui doivent porter.

Le martellato.

Le jeu martelé s'obtient en donnant à chaque note, qu'elle soit simple ou double, une attaque vive et fortement accentuée. Dans toutes les successions en doubles notes qui n'embrassent pas l'étendue de l'octave, on peut se dispenser d'ajouter l'action du poignet et de l'avant-bras à l'attaque énergique des doigts. Mais le jeu martelé s'emploie surtout dans les passages en octaves qui demandent du brillant et de l'éclat.

On en trouve nombre d'exemples dans les fins de phrases, ou points d'orgues mesurés des fantaisies modernes. Comme l'indique parfaitement le mot français *martelé* ou le terme italien *martellato*, les doigts ou le poignet doivent, dans ces sortes de passages, être lancés avec vivacité sur le clavier, de manière à communiquer aux marteaux qui font résonner les cordes, une attaque énergique et vibrante. Aussi, ce mode d'articulation s'emploie-t-il, le plus souvent, dans les traits d'un caractère énergique ou d'une sonorité éclatante.

On en trouve encore de nombreux exemples dans les études de concert et de bravoure.

Citons, parmi les meilleures, (et sans doute nous en en oublierons encore) : les dix-huit grandes études

de Herz, les douze de Rosenhain, celles d'Alkan, de Lacombe; les études caractéristiques de Moschelès, de Hiller et de Heller; les études artistiques de Bertini, les études de concert de Thalberg, Dœhler, Prudent, Schuloff, Gorla; celles de Ravina, Lefébure, Mathias, de Tauber, Henselt, Kessler, mes vingt-quatre études de style et de bravoure, les poétiques recueils de Chopin, enfin les grandes et belles études de Méreaux, qui sont à notre avis l'ouvrage le plus important de l'école moderne au point de vue du style, du mécanisme et de l'originalité des doigts.

Aussi ces études ne peuvent-elles être fructueusement travaillées que par des élèves ayant un talent formé par les études méthodiques des maîtres déjà cités.

De l'accentuation considérée dans ses rapports avec
la sonorité, la mesure et le rythme.

I

L'accentuation, qu'il ne faut pas confondre avec l'expression, appartient au domaine de l'enseignement. On apprend à lire aux enfants avec l'inflexion vocale qui convient aux mots, aux phrases, et même à la situation. Ces nuances de diction sont, à notre avis, l'accentuation élémentaire du langage parlé. Ceci est tout à fait, nous le répétons, du domaine de l'enseignement. Mais, en musique surtout, on n'apprend pas à dire avec expression ; ce germe précieux est en nous, et c'est presque instinctivement que nous traduisons notre sentiment, nos impressions. Le talent du maître consiste alors à guider, à contenir, ou à développer ce tact inné, ce don naturel.

Si les élèves exagèrent parfois l'expression, plus souvent encore par l'appréhension de paraître maniérés, affectés, ridicules même, ils craignent ou négligent d'exprimer tout naturellement ce qu'ils ressentent.

C'est avec un soin tout délicat qu'on doit faire éclore, conserver et cultiver ce sentiment vrai, juste, chaste, contenu, qui donne au talent tant de charme, et ce cachet de distinction, de sensibilité qui est déjà la poésie dans l'interprétation.

L'expression indiquée ou imposée par le professeur, alors qu'elle ne correspond pas exactement à notre propre sentiment, offre dans l'imitation quelque chose de faux et de guindé qui ne trompe jamais un auditeur de goût.

Aussi le professeur doit-il bien se garder de substituer son propre sentiment à celui d'un élève intelligent et bien organisé ; car c'est une faute des plus graves que de détruire l'individualité, même chez un élève peu avancé.

D'après ce qui précède, l'expression, cette partie poétique, éthérée de l'exécution, échappant, dans ses nuances intimes, à l'analyse de l'enseignement, posons en principe que quatre sources différentes et très-distinctes servent de point de départ aux variétés sans nombre de l'accentuation musicale : l'articulation, la sonorité, la mesure, le rythme.

Dans un précédent chapitre, nous avons indiqué les principaux effets de l'articulation. Nous avons donc aujourd'hui à nous occuper plus particulièrement des accents de sonorité, de mesure et de rythme.

La musique étant la langue des sons et celle du sentiment par excellence, il est tout naturel que l'accentuation soit un de ses éléments constitutifs.

Nulle autre langue parlée, quelque mélodieuse qu'elle soit, n'offre cette richesse infinie de nuances, cette variété d'expression qui permet au discours musical de parcourir toute la gamme du sentiment, soit au moyen des accents, de la modulation des sons, soit par les nuances expressives.

La modulation du son musical, qui s'élève ou s'abaisse dans l'échelle, ou se plie aux effets si variés des timbres, de l'intensité, de l'articulation, du sentiment intime de l'artiste, doit toujours, autant que possible, avoir pour but d'exprimer une pensée, un sentiment, une sensation. Il va sans dire que nous exceptons de cette admirable propriété les exercices purement mécaniques, ou pratiqués au point de vue de la sonorité sans aucune intention mélodique.

La gamme des tons que la voix humaine parcourt dans le discours est infiniment plus restreinte que l'échelle des sons musicaux. Cette étendue et les éléments naturels si variés que nous n'avons fait qu'indiquer, font de la musique une langue merveilleuse et divine.

Ainsi que nous l'avons dit plus haut, ayant déjà esquissé les principaux effets que l'on peut tirer de l'*articulation*, il nous faut maintenant essayer d'analyser l'*accent* au point de vue de la sonorité.

Dans le discours musical, c'est le son ou du moins les sons entre eux qui remplacent la pensée. Le son est donc le premier élément constitutif qui s'offre au musicien pour s'exprimer ; c'est par le son modulé et bien dirigé, que le compositeur traduit les sensations, les sentiments, dans cette langue inspirée qui est l'âme, l'esprit, le cœur de l'artiste.

Il est tout naturel d'admettre que, la musique étant de tous les arts celui où la sensibilité native se trouve le plus surexcitée, c'est aussi par la musique, que l'individualité de l'artiste s'épanche avec le plus d'aban-

don. N'est-ce même pas la manifestation la plus vraie de la vie intérieure ?

La parole *devient musicale* et prend des nuances particulières d'inflexion, d'articulation, suivant les sentiments à exprimer ; ce seul emprunt à la musique prouve déjà toute sa puissance. Mais l'accent, qui est l'âme du discours, qui lui donne la couleur et la vie, n'est-il pas aussi un emprunt à l'art musical ? Le cœur se réfléchit dans la voix : c'est lui qui en règle le ton, les inflexions.

Cette charmante pensée de M^{me} de Staël nous semble bien plus juste encore, quand il est question d'art musical.

Les modulations du son, de l'aigu au grave, du fort au faible, sont indiquées par des signes connus de tous et traduisent d'une manière plus ou moins exacte l'intention précise de l'auteur, le mode d'exécution qu'il avait en vue pour tel ou tel passage.

Posons d'abord en principe, puisque nous avons à nous occuper des accents qui modifient le son et des signes qui les représentent, que, dans la notation musicale, le signe qui exprime l'inflexion de sonorité reste le même dans les passages de douceur ou de force, de demi-sonorité ou de puissance extrême. C'est sans doute à tort, mais c'est un fait consacré par l'usage et passé en habitude.

Dans notre enseignement, comme dans celui de nos collègues qui se préoccupent plus de l'esprit et du caractère que de la *lettre sèche*, la traduction des signes

prend des teintes différentes de sonorité, suivant l'expression, le sentiment et le degré de force de la phrase musicale.

Des accents de sonorité.

Les accents de force se placent presque toujours sur les temps forts, mais peuvent aussi être employés avec bonheur sur la partie faible des temps. Cela dépend de l'effet à produire, de l'esprit d'originalité du compositeur, de la structure de la phrase, du caractère et de la nature de l'idée.

Nous recommandons aux élèves de ne point oublier que les accents varient d'intensité, quoique les signes indicateurs restent les mêmes, suivant le sentiment, l'esprit, le mouvement des morceaux.

Un *rf* ou *sf* ou $\wedge >$, dans une phrase douce, expressive, aura certes une tout autre inflexion que placé dans un passage énergique. Il en est de même de tous les signes modificateurs du son, à moins qu'il n'y ait un effet déterminé, un contraste indiqué d'une manière

précise, soit par la modulation, soit par le changement d'allure de la mélodie.

Le degré de force des accents doit donc toujours être proportionné et en harmonie parfaite avec la couleur expressive, le sentiment et le caractère prédominant de la phrase qu'ils accidentent.

Nous n'avons pas à indiquer ici la nomenclature des signes employés, toutes les méthodes élémentaires les faisant connaître; pourtant, nous dirons, qu'en général, les nuances tranchées de sonorité *pp*, *mf*, *ff*, *fff*, s'emploient pour des phrases ou longues périodes, les accents *rf*, *sfz*, *fp*, $\wedge >$ pour des notes isolées, et cela, sans altérer d'une manière sensible la couleur d'ensemble de la phrase, en vue de faire valoir un contour, de donner plus de saillie à une note, à un mot musical.

Si nous cherchons un terme de comparaison entre les nuances de sonorité de la musique et certains effets de lumière et d'ombre de la peinture, nous dirons que, abstraction faite du sentiment et de l'expression, le *ff* correspond à un ton lumineux, le mezzo-forte (*mf*) à une demi-teinte, et le *pp* à l'ombre.

Il est souvent dans les habitudes de langage du professeur de dire à un élève : Mettez ce passage plus en lumière, pour indiquer une sonorité plus éclatante, une articulation plus ferme et plus précise, ou bien : jouez cette phrase dans une demi-teinte, ce qui équivaut à dire : jouez à mi-voix, en donnant aux accents eux-mêmes une demi-sonorité.

Laisser dans l'ombre une pensée accessoire, c'est jouer *piano*, en indiquant à peine, sans accent prononcé, cette période musicale.

Ce langage coloré rend souvent plus sensible à l'élève les recommandations faites en d'autres termes. Mais, à côté de ces couleurs tranchées, surgissent mille nuances intermédiaires.

La musique, comme la peinture et la poésie, ne procède pas seulement par des contrastes et des oppositions violentes.

L'élévation et l'abaissement du son, ses ondulations, sa gradation depuis le *pp* jusqu'au *ff*, ses accents si variés d'intensité, d'expression, qui surgissent pour appeler accidentellement l'attention sur une note, sur un accord, un membre de phrase, un simple trait, offrent bien des points de comparaison avec le discours parlé, mais nous croyons inutile de rechercher davantage tous ces termes de comparaison; nous esquissons seulement cette pensée, et nous dirons pour finir, que le *fiat lux* d'un symphoniste, — que ce soit Haydn ou Félicien David, — se produira toujours sur l'expression d'un *fortissimo*, au point culminant d'un *crescendo*. Les ténèbres se dissipent peu à peu et la lumière se fait.

Il y a certains effets grandioses de musique imitative; pourtant la puissance de la musique n'est pas dans l'art de décrire, mais bien dans le don d'émouvoir.

L'école allemande moderne fait, ce nous semble, fausse route, en voulant donner à un art tout de sentiment et dont les effets sur nos sens sont vagues, indé-

terminés, des propriétés que les musiciens sans parti pris lui refusent avec raison.

Accents rythmiques.

II

Nous donnons le nom d'*accents rythmiques* aux inflexions de sonorité qui accompagnent toujours la note initiale des dessins mélodiques, ou certains traits, dont la configuration offre de fréquentes répétitions des mêmes formules.

Les pièces d'une allure vive et très-déterminée, comme les *tarentelles*, *saltarelles*, *boléros*, *mazurkas*, *scherzi*, présentent de nombreux exemples de ces sortes d'accents.

Mais ce principe général trouve aussi bien souvent son application dans certaines compositions d'un tout autre caractère, *phrases expressives*, *études*, etc.; nous ferons seulement remarquer que ces inflexions de sonorité doivent être *finement indiquées*, tracées avec délicatesse, et variées d'intensité, suivant la progression de la phrase entière; c'est une nuance qui s'ajoute à la couleur déterminée et dominante de la période musicale.

La fantaisie, le caprice, l'imagination et le génie des maîtres variant à l'infini le contour des phrases, les arabesques des traits, on aurait tort de vouloir poser des règles absolues et fixes d'accentuation; indiquons seulement ce principe qui laisse tout le champ libre aux exceptions : qu'il doit y avoir dans le son musical comme dans la parole une progression ascendante ou descendante, lorsque, *un rythme étant donné*, il se meut d'une manière régulière, périodique. Rien de monotone et de fatigant comme la répétition fréquente de formules rythmiques ou mélodiques sans inflexion de sonorité.

Que le signe soit marqué ou non, le son doit suivre la marche ascendante ou descendante indiquée par la figure des traits, et cela sans oublier les accents secondaires ou saillants commandés par le dessin musical, les proportions rythmiques, les *modulations*, *cadences* mélodiques et harmoniques.

Nous désignons sous le nom d'*accents de mesure* l'inflexion donnée aux notes placées sur les temps forts ou la partie forte des temps, abstraction faite de leur valeur et de leur importance mélodique.

La main gauche, quoiqu'elle ait souvent une allure indépendante, est plus particulièrement chargée d'indiquer les accents de mesure, ou tout au moins de les soutenir par l'attaque un peu plus prononcée des basses fondamentales ou chantantes; mais cette règle ne peut être posée en maxime absolue, — bien des exceptions d'un charmant effet faisant opposition au principe.

Nous n'avons pas à indiquer ici les différentes variétés de mesure, l'étude du solfège et les principes élémen-

taires de la théorie musicale apprenant aux élèves, dès leur début, quels sont les temps réputés forts ou faibles; bornons-nous donc à dire qu'un principe absolu de diction musicale veut que les notes placées sur les temps forts soient plus légèrement accusées. Ceci s'applique tout aussi bien aux formules mélodiques qu'aux traits brillants ou légers, de quelque nature qu'ils soient.

Cette accentuation se trouve complètement déplacée et changée dans les passages syncopés. C'est encore au solfège que nous renvoyons pour la définition du mot *syncope*. Nous nous bornerons à dire que dans ces sortes de passages, le son, attaqué sur le temps faible et prolongé sur le temps fort, acquiert la valeur d'accentuation réservée en principe aux temps forts; le temps faible devient fort, et, par contre, le temps fort devient faible.

Indépendamment des accents de mesure, des accents rythmiques et des accents qui tiennent au caractère de la mélodie, à son contour, à la configuration des traits, à leur rythme, à la nature des accompagnements, la mélodie a des accents grammaticaux qui lui sont propres. Ainsi, les appoggiatures simples et doubles, inférieures et supérieures, les brisés, les ports de voix, les altérations qui ont un caractère expressif et qui modulent, portent tout naturellement des accents dont l'intensité et la durée varient suivant le caractère de douceur ou de force de la phrase musicale.

Les cadences, ou repos mélodiques et harmoniques, portent aussi des accents sur l'avant-dernière note,

celle qui précède le repos. L'accent varie suivant la nature de la cadence, momentanée ou finale. Les accords dissonants et qui modulent portent aussi des accents de force. Dans les phrases expressives, on atténue souvent l'effet dissonant par un arpège, ou en esquivant avec adresse ce que la dissonance peut avoir de dur.

Il y a dans le style des qualités d'accentuation qui tiennent à la vérité d'expression : c'est là le sentiment individuel et natif qu'il faut savoir respecter.

Mais il s'en trouve aussi un grand nombre qui dépendent de la correction grammaticale. Ce sont ceux-là que nous avons eu la prétention de mieux préciser, en indiquant l'emploi raisonné que l'on doit en faire, la place qu'ils occupent, l'influence qu'ils peuvent avoir, le rôle actif et matériel qu'ils sont appelés à jouer dans le discours musical.

Résumons-nous :

Nous ne craignons pas d'affirmer que les principes généraux, rationnels, d'une bonne accentuation grammaticale sont du domaine de l'enseignement.

Quant aux accents expressifs et pathétiques, ils échappent en partie à l'analyse rigoureuse, à la précision des règles. Les nuances si variées du sentiment, les élans passionnés de l'inspiration se traduisent de mille façons différentes, suivant l'organisation, la sensibilité et l'instruction musicale de l'exécutant.

Ces différentes manières d'exprimer et d'interpréter la même pensée constituent seules, dans l'exécution, l'individualité et l'originalité de l'artiste.

Mais il y a dans l'exécution vocale ou instrumentale des accents *précis, invariables*, que l'on peut parfaitement désigner sous le nom d'accents orthographiques de la langue musicale.

Une accentuation exacte, juste, conforme aux lois du goût et de la méthode, dénote une qualité plus rare qu'on ne pense, et, si nous avons un peu longuement insisté sur un sujet souvent débattu et d'une utilité contestée par des musiciens dont nous respectons la conviction, sans toutefois nous ranger à leur avis, c'est parce que nous croyons du plus grand intérêt, pour les progrès des élèves, de guider leur goût en les habituant dès les premiers pas à colorer sagement leur exécution au moyen d'une accentuation précise, juste et variée dans ses effets. Sous ce rapport, ils trouveront un guide éclairé en M. Mathis Lussy, qui a traité en esprit pratique et analytique des accents, nuances et mouvements, dans son traité de *l'Expression musicale*. Ce livre, qui n'a pas la prétention de réglementer d'une manière absolue les accents, les nuances et les mouvements dans la musique vocale et instrumentale, en définit cependant l'usage, jusqu'à un certain point, par un travail comparatif puisé à des sources multiples.

Classification des Signes et des Termes qui modifient le Son.

Les signes indicateurs des accents qui modifient le son, augmentent ou diminuent la sonorité, n'ont pas une signification absolue et toujours la même. Leur interprétation varie suivant le caractère et le mouvement du morceau, et, surtout selon l'expression particulière de chaque phrase. Les *sfz.*, *rf.*, *cresc.*, *dimin.*, etc., placés dans les périodes musicales douces, expressives, ou dites *mezzo forte*, n'ont pas cette vivacité d'accent qui convient aux passages d'un sentiment plus accusé. Les signes modificateurs du son restent les mêmes, mais la manière de les exprimer varie suivant le caractère doux ou énergique, tranquille ou passionné de la pièce qu'on exécute; en un mot, les nuances d'accentuation doivent toujours, à moins d'effets de contraste parfaitement indiqués, suivre la gradation de sonorité et s'inspirer du sentiment des phrases qu'elles sont destinées à colorer.

Les termes employés pour indiquer les différentes modifications du son peuvent être classés en trois catégories distinctes, que nous allons sommairement indiquer.

Nous placerons dans la première série les signes modifiant l'intensité du son, du *pianissimo* au *fortissimo*, et aussi les signes indiquant une modification accidentelle de la sonorité. Il nous semble inutile de donner ici la nomenclature de ces signes usuels que tous les musiciens connaissent. Disons pourtant, en passant, que les *rf.*, *sf.*, *rinforzando*, *sforzando*, s'appliquent plus particulièrement à des notes isolées ou à des fragments de traits. Ces signes sont, à notre avis, une *inflexion* dans la nuance générale, mais ne la font pas oublier.

Nous placerons dans une autre série les termes et les signes qui ne modifient pas seulement l'intensité du son, mais qui indiquent en même temps une qualité de son toute particulière. Ainsi, il ne suffit pas de jouer *piano* pour exécuter avec douceur (*dolce*). *P.* n'indique pas en même temps *delicato* (avec délicatesse). C'est une nuance de sonorité que le tact et une grande finesse d'ouïe peuvent seuls apprécier et tra duire. *F.* et *pesante* sont deux indications parfaitement distinctes qui peuvent se fondre, mais demandent chacune une étude particulière.

Nous classerons encore dans un ordre à part les termes qui ajoutent un caractère plus déterminé soit au mouvement, soit à la sonorité exprimée. Exemple : *Allegro con fuoco*, *allegro giocoso*. Ces termes sont, pour nous, non-seulement l'expression déterminée d'un mouvement, mais nous indiquent aussi une sonorité plus brillante, une allure joyeuse, qui se traduit le plus souvent par un rythme plus accusé, une manière de phraser et d'accentuer plus vive.

La diction musicale offre une grande similitude avec le débit oratoire. Les termes de comparaison nous apparaissent si nombreux que nous ne craignons pas d'affirmer que l'analogie est aussi complète que possible. Citons seulement quelques exemples : la route une fois tracée, il sera très-facile de compléter ce que nous aurons omis. Il nous paraît tout naturel de comparer le mouvement indiqué par l'auteur, observé par l'exécutant, au débit lent ou vif de la personne qui lit ou déclame. Le diapason pris par la voix du récitant, correspond assez exactement au ton du morceau; les inflexions de douceur ou de force données à certains passages, produisent l'effet des *P.* et *F.*, des phrases musicales. Un mot *souligné*, plus appuyé, est un véritable *rinforzando*. Dans une période oratoire ou musicale, dont l'intérêt s'anime ou s'alanguit, apparaissent le *crescendo* ou le *diminuendo*; les différentes cadences ou terminaisons des phrases musicales, correspondent fort exactement à la ponctuation du discours.

Con calore, con anima, appassionato (avec chaleur, avec âme, d'une manière passionnée), sont autant de termes qui indiquent la nature de l'*expression*, modifient en même temps la sonorité, et peuvent, accidentellement, altérer le mouvement, mais qui surtout doivent guider l'expression de l'exécutant dans certaines données.

Con duolo, con dolore, piangendo (avec douleur, en pleurant), sont des indications expressives qui demandent une qualité de son particulière et permettent les altérations de mesure indiquées par la nature de

la mélodie; *largamente, tranquillo* (largement, tranquille), peuvent s'appliquer à la mesure comme à la manière de phraser; une mélodie calme et soutenue, un chant large, doivent être chantés et phrasés avec ampleur, en retenant plutôt qu'en pressant les fins de phrases.

Nous pouvons donc résumer ces indications, en disant qu'il y a des signes et des termes, pour indiquer la modification matérielle du son, d'autres termes qui indiquent la nature et la qualité de la sonorité, enfin des mots qui expriment plus particulièrement le sentiment des phrases, et mettent l'exécutant à même de donner au son la couleur expressive et poétique voulue par le compositeur.

Les inflexions expressives et les nuances si variées de la parole ont toutes des accents équivalents dans la langue musicale, infiniment plus riche, par la variété de ses timbres et par l'étendue de sa gamme, que l'échelle restreinte des sons parlés.

Des poètes et des orateurs ont affirmé avec raison que la musique, souvent impuissante à traduire ce que la parole exprime avec clarté, était, dans de certaines conditions, supérieure à la poésie, pour produire l'émotion, éveiller l'enthousiasme, agiter en nous cette fièvre d'un moment qui fait que notre âme, tout entière, vibre à l'audition des œuvres inspirées par le génie.

Ces termes de comparaison étant posés, nous engageons les élèves intelligents, ceux qui ne cherchent pas exclusivement dans l'étude d'un instrument la *virtuosité*, une gymnastique de doigts irréprochable, à

s'habituer de bonne heure à l'analyse des phrases musicales. Leur lecture attentive et réfléchie reformera souvent ce que l'expression peut avoir de défectueux.

J'avoue que j'éprouve un grand plaisir, lorsque je demande à un élève pourquoi il accentue d'une façon plutôt que d'une autre, à lui entendre motiver sa manière de phraser.

Chez un virtuose d'un talent fait, l'inspiration du moment peut quelquefois être heureuse, mais que les élèves se défient de ce mode d'expression. Les *solistes irréprochables* n'abandonnent rien à l'imprévu. Les orateurs et les improvisateurs sont, suivant l'heure, bien ou mal inspirés; mais les artistes consciencieux doivent à leur réputation et à l'appréciation de ceux qui les écoutent de ne jamais, par excès de confiance, s'abandonner à l'impression du moment pour traduire la pensée des maîtres.

Des sonorités du piano.

C'est une erreur assez généralement accréditée, parmi les personnes qui n'ont pas fait une étude approfondie du piano, de croire que la qualité et la puissance

du son dépendent exclusivement de la perfection de facture, de la bonté de l'instrument.

Le son du piano est tout fait, dit-on: — c'est une erreur, répondrons-nous, et tous les musiciens habitués à analyser leurs sensations seront de notre avis.

Chaque virtuose a une sonorité à lui, qui est, pour ainsi dire, le timbre distinctif de son genre de talent, le reflet de son esprit, la manifestation de sa sensibilité. La conformation organique de la main, sa nature osseuse ou charnue, la finesse ou l'épaisseur de l'épiderme, le tempérament nerveux ou sanguin de l'exécutant ont une action directe, immédiate sur la qualité de son obtenue par des virtuoses de même habileté.

Le tact est un sens d'une exquise délicatesse, dont le travail seul peut développer la perfection, et c'est de toutes les qualités physiques la faculté que nous possédons le moins au même degré: de là, chez les artistes, cette variété infinie dans la manière de sentir et d'exprimer.

Ainsi, on peut dire qu'il y a autant de nuances dans le son proprement dit, que de variétés de tons dans la même couleur; et quoique le *piano-forte* doive son nom à l'avantage de pouvoir moduler les vibrations du doux au fort, nous avouons que la gradation insensible du son, comme celle des teintes, est une des difficultés d'exécution les plus grandes, et aussi l'une des qualités que doivent chercher à acquérir avec le plus de soin les artistes qui ambitionnent un vrai talent.

Le son n'est donc pas tout fait; il dépend tout à la fois de la facture de l'instrument, des qualités natives,

des facultés naturelles ou acquises de l'exécutant. La souplesse, l'indépendance des doigts et du poignet, l'élasticité des muscles et tendons de la main, le toucher, le sens de ce tact plus ou moins développé, ont une influence très-réelle sur la sonorité obtenue.

Cette opinion des plus erronées : *Le son est tout fait*, a dû avoir pour propagateur quelque poète dont le nom m'échappe, le même qui disait en parlant du piano :

Pier de ses sons moelleux qu'il enfante sans peine,
Avec un flegme anglais le piano se traîne.

Hélas ! cher poète, si beaucoup d'entre nous, ici-bas, se plaignent avec raison de la sonorité de cet instrument, c'est qu'on n'arrive pas sans peine, sans travail, à obtenir un son moelleux du piano.

Mais en nous défendant contre ce reproche d'inertie nous entendons, bien certainement, faire l'éloge du piano moderne, car l'observation du *son tout fait* est d'une exacte vérité, appliquée à l'épinette et au clavecin. Alors l'action du sautereau produisait toujours la même nature de son, *aigrette* et *nasillarde*. Le piano, en changeant les procédés de mise en vibration, en substituant l'action variée du marteau à celle du bec de plume qui pinçait méchamment la corde, n'a-t-il pas permis à l'exécutant de varier la sonorité et le timbre suivant l'impulsion lente ou vive, douce ou forte, communiquée au marteau par la touche ?

Ainsi *P.* et *dolce* sont deux nuances souvent employées en même temps, et qui expriment tout à la fois l'intensité et la nature du son. Deux autres indications,

F. et *brillante* se traduisent non-seulement par la force d'expansion, mais aussi par une qualité plus éclatante de sonorité.

L'échelle des sons du piano s'est successivement accrue de plusieurs octaves, au grave et à l'aigu. Les pianos modernes ont près de huit octaves, limite extrême des sons qu'une oreille exercée puisse percevoir et classer avec justesse, mais cette addition d'étendue est relativement fort peu de chose si l'on énumère les nombreux perfectionnements de la facture moderne : la puissance, l'homogénéité et la distinction du son, les nuances de sonorité moelleuse, harmonieuse, douce, tendre, énergique, éclatante, toutes les inflexions d'accents traduisibles, l'égalité et la facilité du clavier, etc., sans oublier le double échappement, merveilleuse invention de Sébastien Érard, qui permet de réattaquer la touche et de lancer le marteau sur la corde, quand cette touche n'a pas encore repris son niveau et que le marteau se repose à moitié de son parcours ; toutes ces découvertes, et bien d'autres que nous ne pouvons énumérer ici, nous portent à dire que les pianos modernes sont aussi loin des instruments construits il y a cinquante ans, que les pianos de cette époque l'étaient des pianos du Florentin Cristofori (1718) et du Saxon Silberman en 1750.

L'action du marteau sur les cordes varie, suivant que la touche qui lui imprime le mouvement est attaquée de près ou de haut, lentement ou avec vivacité et suivant que l'impulsion donnée vient des doigts, du poignet, de l'avant-bras ou du bras. Une corde, mise

en vibration avec trop de violence, sonne dans de mauvaises conditions ; les ondulations sonores sont comme troublées par l'agitation excessive de la corde qui se tord sur elle-même, et nous avons la sensation d'une mauvaise qualité de son.

Il est donc bien important pour un pianiste qui désire acquérir une sonorité onctueuse, puissante et variée dans ses effets, de s'écouter très-attentivement, d'étudier lentement, de déplacer et varier les accents dans les exercices de mécanisme, de chercher toutes les modifications de sonorité que comporte la phrase ou le trait qui l'orne ; en un mot, il faut un travail patient, intelligent, réfléchi, opiniâtre, et s'interroger souvent sur les résultats acquis, pour obtenir les effets qui résident dans l'instrument, mais qui restent à l'état *latent* pour qui ne sait les mettre en lumière.

Les grands maîtres, anciens et modernes, se distinguent non-seulement par leur style, mais aussi par leur sonorité. La sonorité de Hummel était autre que celle de Field. Quelle différence entre l'exécution nerveuse et stridente de Liszt et les bruissements vaporeux de Chopin ! Thalberg, comme chef d'école, puis Prudent, Gorla, Lubeck et Saint-Saëns diffèrent de nuances, tout en cherchant les mêmes effets d'ampleur de son. Gottschalk, Schuloff, Mathias, Planté, Thurner se sont inspirés de la nature délicate et rêveuse de Chopin ; Alkan, Delaborde, Lacombe, Ritter, Hiller, Heller, Wieniawski, Diémer, Delahaye ont cherché la manière de Hummel, la sonorité non dans l'attaque plus énergique du clavier, mais dans la tenue et la prolongation

du son ; Herz, Ravina, Lefébure, Fissot, Duvernoy, Ketten, Lavignac, Lack ont aussi une manière différente d'attaquer et de produire le son.

Clementi, Cramer, Kalkbrenner obtenaient certains effets de sonorité par le jeu *legato* et *sostenuto*, qui est resté comme un des caractères distinctifs de leur école. M^{mes} Pleyel, Szavardy, Dubois, Montigny-Rémaury, Schumann, Jaëll, Massart, Joséphine Martin, Mattmann, de Malleville, Marie Darjou, etc..., diffèrent autant par le style et la sonorité que par la physionomie et le genre d'esprit.

Bref, pour nous résumer en quelques mots, qu'on nous permette cette conclusion : c'est que, pour tirer d'un bon piano tous les effets de sonorité, toutes les variétés de nuances et de timbres que cet instrument est appelé à produire, il faut le concours intelligent d'un virtuose habile ayant toutes les qualités indispensables pour réussir dans un art : c'est-à-dire, les *dons de la nature* perfectionnés par l'*étude* et l'*exercice*.

De l'esprit en musique.

Les personnes qui accordent à la musique le don d'exprimer les grandes émotions et les sentiments de l'âme, lui refusent, d'une manière trop absolue peut-être, la faculté d'intéresser l'esprit. Émouvoir, passionner, tel est, dit-on, le domaine de l'art musical. Oui, c'est très-certainement le côté idéal et poétique d'un art où le sentiment domine; mais, dans une admiration trop exclusive, ne lui refusons pas le pouvoir de s'adresser à l'esprit en flattant agréablement l'oreille. Sans parler du spirituel babillage de l'orchestre, un dialogue musical animé, un tour de phrase élégant, ingénieux dont le clavier devient l'interprète, une combinaison de sonorité ou un effet imprévu d'harmonie, des mélodies alertes, distinguées, naïves, sans émouvoir puissamment, peuvent cependant captiver l'esprit.

L'esprit, dit-on encore, ne peut se traduire en musique qu'avec le secours des paroles: le *Figaro* de Mozart et celui de Rossini s'évanouiraient sans la prose incisive de Beaumarchais. Telle n'est pas notre opinion: personne ne songerait certainement à la personification *del Barbieri di qualità*; mais la musique conserverait sa physionomie étincelante d'esprit.

Dans la musique instrumentale, les menuets d'Haydn et Mozart, les scherzi de Beethoven et de Mendelssohn sont des modèles du genre spirituel. Dans le genre comique et bouffe, le talent du compositeur ne se borne pas à l'emploi ingénieux de certains procédés: intonations chargées, tournures de phrases d'une afféterie à dessein prétentieuse, dialogues rapides, parodies d'un style suranné, intervention malicieuse des timbres de l'orchestre pour exprimer ce que le chanteur ne peut dire: tous ces petits jeux ne constituent pas le genre bouffe. L'esprit est d'un ordre plus élevé et ne consiste pas simplement dans des jeux de mots; c'est une des facultés du génie: Mozart, Cimarosa, Rossini, Grétry, Auber, Donizetti, Thomas, Gounod, Grisar, nous l'ont victorieusement prouvé dans leurs spirituelles comédies musicales.

Au piano comme au théâtre, l'esprit d'interprétation, une exécution spirituelle dénotent chez l'artiste un sentiment fin, une organisation délicate. Ces qualités sont en partie un don de nature, car l'intelligence et la faculté de traduire la pensée sont des germes précieux que nous avons en nous, et que l'instruction et l'éducation ne font que développer.

Un esprit original et élégant donnera un cachet de distinction aux plus petites choses. Il faut se bien pénétrer du sentiment et de l'expression particulière de chaque œuvre, analyser la manière dont se présentent, s'enchaînent et se développent les idées, le tour mélodique des phrases, l'ornementation, les effets de sonorité, d'harmonie ou de rythme; enfin il faut s'i-

dentifier avec le sentiment et l'esprit de l'auteur, sans renoncer cependant à sa propre individualité; car un interprète habile, inspiré, obtient souvent, en exprimant la pensée d'autrui, des effets auxquels le compositeur lui-même n'avait pas songé.

Il faut des études spéciales et une intelligence exercée pour arriver à la connaissance raisonnée des différents styles et des procédés de chaque maître. L'art de sentir, de comprendre, comparer, apprécier, est l'art indispensable à qui veut sérieusement former son jugement musical et ne pas se contenter de la perception passive des sons, ni de la traduction littérale des idées. C'est donc par la lecture attentive de bons ouvrages, c'est en gravant dans sa mémoire les œuvres des maîtres qu'on se formera le goût.

L'esprit a ses nuances comme le style a ses caractères : l'enjouement, la grâce, l'élégance et la coquetterie de l'école française différent de la verve comique et étincelante d'ironie du genre bouffe italien. Enfin la gaieté, la joie, le rire, la douleur, la passion, diffèrent d'accent et d'expression suivant le style. Tous les génies créateurs puisent dans l'inspiration mélodique et dans la vérité d'accent leurs principaux effets; mais chaque maître conserve son individualité, un tour d'esprit particulier, qui est comme le cachet de sa création.

L'artiste de talent, le virtuose qui aime sérieusement son art, ne se préoccupe que très-secondairement de l'*effet* proprement dit et de son habileté de soliste. Ce qu'il cherche avant tout, c'est la fidèle traduction du sentiment et de l'esprit de l'auteur.

L'art est l'opposé de la vulgarité. Un musicien vulgaire ne sera jamais artiste dans la belle acception du mot. La sensibilité est une qualité indispensable quand il s'agit d'interpréter les œuvres d'expression; mais cette précieuse faculté doit toujours être guidée par la méthode et l'intelligence; sans ces utiles conseillères, l'exécutant le mieux doué pourrait être souvent à côté de la vérité.

Il faut beaucoup de goût pour choisir les ornements qui conviennent au caractère et au style d'un morceau. Il est aussi fort difficile d'exécuter ces broderies dont le tour varie suivant les époques, d'après la tradition de chaque maître. On devra donc, autant que possible, remonter à l'origine et aux modifications de ces fioritures si l'on veut arriver à traduire avec exactitude les caractères et nuances des diverses écoles.

Ainsi, pour traduire d'une manière exacte et vraie la pensée d'un maître, tout interprète consciencieux s'attachera d'abord à bien comprendre le caractère général de ses œuvres et les qualités saillantes qui dominant dans son style : simple, noble, passionné.

Alors seulement on ne pourra dire de cet interprète : *traduttore, traditore*, car avec lui la traduction ne sera pas trahison.

Des modifications de la mesure dans l'exécution.

N'ayant pas à donner ici la définition et le classement des différentes variétés de mesure, nous nous bornerons à dire que l'exacte proportion dans la durée et la division des temps, leur rigoureuse égalité entre eux, quelles que soient les valeurs équivalentes employées, forment l'élément constitutif de la mesure.

Un sentiment précis et délicat de la mesure est un indice de bonne organisation, tandis que c'est une véritable infirmité chez un musicien, que le manque de perception naturelle de la mesure et de l'accentuation rythmique. Il faut donc habituer de bonne heure les élèves à bien sentir l'égalité des temps, les rapports des différentes valeurs entre elles, les silences et leur durée relative, l'accentuation des temps forts et celle des passages syncopés; puis lentement et très-progressivement indiquer les exceptions, assez rares d'abord, qui permettent d'altérer l'unité de mesure dans l'exécution d'un morceau.

Le sentiment de la mesure n'exclut pas, dans de justes limites, l'animation ou l'alanguissement accidentel d'un mouvement déterminé. Animer le rythme, c'est donner la vie, féconder la pensée de l'auteur. Il n'y a pas de bonne exécution sans animation, et l'on

ne peut, à froid, faire passer ses propres inspirations dans l'âme des auditeurs. Mais ce n'est pas aux jeunes élèves ou aux commençants que s'adresse cette observation : pour eux, la mesure exacte, rigoureuse, est la première, la plus indispensable des qualités.

Faire réciter à de jeunes enfants des pièces de poésie avec les inflexions de voix et d'accents, les gestes et les temps d'arrêt de la déclamation, nous a toujours paru une monstruosité, presque un sacrilège. Le débit naïf, naturel et simple de ces frêles et délicates natures est bien plus en harmonie avec le sentiment vrai de l'art que ne le saurait être un récit ampoulé, maniéré, tourmenté, véritable parodie de l'expression. C'est donc pour les jeunes artistes dont le goût est déjà formé par l'étude des maîtres, que nous ouvrons cette parenthèse sur l'altération de la mesure dans les passages expressifs. Qu'ils se gardent bien pourtant de tomber dans l'exagération : le *sentimentalisme* détruit le vrai sentiment.

L'influence des années, l'étude réfléchie, des lectures de goût, l'audition de grands artistes, apportent de profondes modifications dans notre manière de sentir, d'apprécier, d'exprimer. Aussi n'avons-nous pas la prétention d'indiquer, d'une manière absolue, tous les passages qui permettent ou demandent de légères modifications dans la mesure; on ne peut bien faire une froide analyse de tout ce qui doit être senti, mais nous allons poser quelques principes généraux, laissant à l'expérience des maîtres, à l'intelligence et à l'expression individuelle de chacun, le

soin de développer, par le raisonnement et l'étude, nos indications sommaires.

L'impulsion naturellement plus allègre donnée aux doigts dans les traits rapides, brillants, de bravoure, ou dans les passages d'une expression *agitée*, amène presque toujours un mouvement plus serré, toléré ou indiqué par les mots *più agitato*, *più mosso* : plus agité, plus de mouvement. Une longue période de *crescendo* produit aussi la même altération de mesure.

Des dégradations harmoniques sous forme de marches, un *decrescendo* prolongé, un *smorzando* final, ou une conclusion plus énergique après des valeurs rapides, une phrase languoureuse et qui s'éteint par degrés, se traduisent le plus souvent par un *rallentando*, *più lento*, *meno vivo*, *calmato* : plus lent, moins vite, calme. Il est encore de règle générale que les fins de phrases expressives, les cadences mélodiques et les passages qui servent de rentrée aux motifs gagnent en *effet* à être légèrement retenus ; c'est un moyen certain d'appeler l'attention sur le retour de la pensée dominante. Mais, indépendamment des modifications principales de la mesure, il y a dans l'interprétation d'un chant nombre d'intentions secondaires, qui portent sur des notes isolées.

Attaquer d'une manière indécise, faire attendre et désirer certaines notes expressives, c'est altérer la mesure selon les lois du goût. Il en est de même des passages plus serrés, *stretto*, *stringendo*, ou des notes qui anticipent légèrement sur les valeurs suivantes *a tempo rubato*, à temps dérobé.

Ces sortes de passages, quand ils ne se reproduisent pas trop fréquemment, ce qui devient de l'afféterie, du maniérisme, ajoutent beaucoup à l'expression et ne doivent pas être traités de fautes de mesure. Sans nuances, l'exécution musicale, ainsi que toute diction poétique ou littéraire, serait d'une monotonie fatigante : l'âme, l'idée, et l'inspiration des auteurs ne peuvent se traduire convenablement que par l'emploi intelligent des mille inflexions délicates du sentiment, inflexions qui servent à graduer les effets généraux — et aussi à faire valoir dans leurs plus minutieux détails l'esprit et les intentions des maîtres.

Chez le virtuose instrumentiste, les intentions caressantes, persuasives ou passionnées de la parole, sont remplacées par les *accents* si variés qui colorent surtout la musique moderne.

Il y a dans la *mesure*, comme dans la *sonorité*, des nuances de mouvement pour exprimer les diverses sensations de l'âme. Les pulsations du cœur sont plus ou moins rapides et varient suivant nos impressions : il en est de même de la mesure et du rythme, qui sont la vie de la musique. Leurs battements ne peuvent être constamment égaux, lorsque la douleur ou la joie, la vie ou l'anéantissement se traduisent en ondes sonores. Le talent du virtuose est d'user avec ménagement de ces altérations momentanées de la mesure et de savoir toujours les motiver.

Les modifications de mouvement doivent le plus souvent être *graduées d'une manière insensible*, et si habilement ménagées que l'oreille la plus délicate n'é-

prouve aucune gêne ni aucune contrainte par l'effet de ce changement accidentel de la mesure.

Si l'exécution rigoureusement métronomique est saine, incolore, il faut dire aussi que rien n'est plus fatigant qu'un *tempo rubato* perpétuel. Un artiste qui ne sait pas s'animer ne peut pas avoir la prétention d'émouvoir, mais il ne faut pas qu'une qualité précieuse dégénère en défaut radical ; mieux vaut la froideur que l'exagération ou la grimace du sentiment. La vie normale n'est pas un état d'agitation et de fièvre permanente, et les exécutants qui, sous prétexte d'expression, abusent des effets dont il ne faut se servir qu'avec une réserve extrême, s'énervent et tarissent par l'abus une source généreuse qui, je le répète, est l'âme et la vie d'une belle interprétation.

De l'Expression.

L'expression est un don naturel que l'éducation et la direction donnée aux études ne peuvent manquer de guider, de développer ou modifier ; mais le germe de

cette précieuse qualité est, avant tout, inhérent à notre organisation ; le maître le plus habile ne remplacera jamais par plus ou moins de *méthode* la sensibilité native, cette impressionnabilité intime, qui nous rend aptes à traduire d'une manière expansive nos sentiments et nos émotions.

L'affinité des impressions entre virtuoses et compositeurs est, indépendamment du mérite individuel de l'exécutant, l'une des causes principales d'une bonne interprétation : un artiste sera d'autant mieux inspiré, si la pensée qu'il doit exprimer correspond plus intimement à celle qui éveille ou surexcite sa propre sensibilité.

Ce phénomène sympathique se produit en nous, — même au point de vue de l'audition, — et agit souvent à notre insu, quand nous écoutons avec recueillement des compositions qui traduisent, dans le poétique langage des sons, les douces rêveries ou les mouvements passionnés de notre âme. Ces mystérieux rapports de sensations établissent alors entre les exécutants et les auditeurs comme un courant électrique musical, qui produit jusqu'à l'enthousiasme, lorsque les œuvres de génie trouvent pour interprètes des artistes dont le cœur et l'imagination vibrent à l'unisson du talent, et pour public des gens de goût qui se passionnent pour les beautés d'une œuvre et le fini de son exécution.

La force de l'expression s'élève toujours en raison de l'énergie de la pensée et de la profondeur du sentiment de l'interprète.

Il ne faut pas confondre l'*expression* avec la *manière*.

La *manière* est à l'*expression* ce que la *sensiblerie* est à la *sensibilité*, et nous ne saurions trop répéter aux élèves que l'*exagération* et l'*afféterie* sont la véritable parodie du sentiment.

Le naturel et la simplicité peuvent parfaitement s'unir à la distinction et à la noblesse, tout comme l'*expression* n'exclut en aucune façon la naïveté et une certaine retenue dans la manière de sentir et d'exprimer.

L'impression individuelle du virtuose doit toujours se plier au caractère et au style des maîtres à interpréter. C'est le plus souvent dénaturer la pensée première, que substituer son propre sentiment à celui du compositeur, aux indications transmises par lui ou par la tradition, et cela, sous le déplorable prétexte de produire plus d'*effet*.

L'*expression* a ses différents genres, comme le style dont elle émane. Nous la retrouvons tour à tour simple, naïve, pathétique, passionnée ; et la même phrase, diversement accentuée, peut accuser différents caractères qui la rapprochent ou l'éloignent du sentiment vrai de l'auteur.

La précieuse faculté de sentir vivement et de rendre avec la même énergie d'*expression* les intentions délicates et variées des œuvres musicales de divers styles, est ce qu'on appelle la qualité *expressive* de l'exécutant. Traduire d'une manière poétique, chaleureuse, colorée, nos impressions, nos sensations dans la langue musicale, c'est faire acte d'*expression*.

Toutes les variétés d'accent et de sonorité, toutes les nuances de sentiment, trouvent leur emploi dans une

exécution expressive, guidée par le goût. Mais il faut employer discrètement certains effets qui, répétés, se neutralisent par l'abus.

On ne doit pas donner un intérêt égal à toutes les parties d'un morceau : la lumière, l'ombre et les demi-teintes doivent trouver place dans le coloris musical, aussi bien que dans la peinture.

Mettre des accents sur chaque note, c'est n'en placer nulle part. Il faut étudier d'abord le caractère d'un morceau dans son ensemble, puis analyser ses grandes périodes, ses phrases principales et secondaires, avant de songer aux accents isolés.

Il importe aussi de bien connaître les tours de phrases et cadences, les ornements familiers à chacun des maîtres que nous étudions, avant de traduire d'une manière bien arrêtée leurs inspirations.

L'artiste dramatique, lorsqu'il crée un rôle, étudie dans leurs replis les plus intimes le caractère et la physionomie donnés par l'écrivain au personnage qu'il doit représenter et avec lequel il entreprend de s'identifier, et cette étude préalable se fait toujours avant celle du débit dramatique : il doit en être ainsi de l'exécution d'une œuvre sérieuse. Il faut l'étudier dans son ensemble d'abord, avant de songer aux nuances délicates, aux fines intentions de détail.

On exprime bien ce dont on est à l'avance bien pénétré, et nous ne conseillons pas à de jeunes virtuoses de laisser à l'imprévu du moment le soin de diriger leur sentiment.

Il faut s'étudier à bien graduer l'intérêt, ne pas employer trop fréquemment des contrastes extrêmes, se montrer sobre des effets de puissante sonorité que l'on ne peut obtenir qu'aux dépens d'une belle qualité de son; par-dessus tout enfin, se bien pénétrer du sentiment de l'auteur, et ne pas avoir la prétention de remplacer par une inspiration spontanée ce qui doit être le fruit de la réflexion et de l'étude.

L'inspiration sert trop souvent d'excuse aux exécutants qui tendent à l'exagération et dont le style est à l'opposé de la simplicité et du naturel.

L'inspiration, c'est tout simplement le génie, et Dieu ne l'a départi qu'à un petit nombre d'élus; trop souvent ce mot sert de passeport à l'absence de méthode et aux fantaisies de virtuoses excentriques qui n'acceptent pour guide que leur caprice.

Quelques natures privilégiées possèdent seules ce don de l'inspiration qui leur fait deviner à première vue la pensée intime du maître, et quelquefois même leur permet d'entrer plus avant dans le cœur de l'idée par lui créée; mais à défaut de cette intuition merveilleuse, de ce génie de l'interprétation, prouvons de la méthode, ayons une sensibilité contenue et raisonnée.

Voici quelques indications sommaires à l'égard des moyens d'action à mettre en usage pour modifier le son dans les passages expressifs. Le goût, le sentiment, le tact, l'étude et l'observation feront plus encore que les procédés élémentaires que nous allons cependant résumer, mais à titre de simples renseignements.

Dans les chants larges, d'une expression pathétique et d'une sonorité vibrante, indiqués le plus souvent par les mots italiens : *cantando, con espressione, con anima, appassionato*, c'est-à-dire : *en chantant, avec expression, avec âme, avec passion*; il faut serrer le clavier de très-près, enfoncer profondément les touches et tirer, par l'attaque et la pression bien sentie des doigts, une sonorité vibrante, soutenue, de nature même à exercer son action sur les ornements, qui se produisent alors avec plus d'ampleur, d'une façon moins brève et plus arrondie.

Les passages d'une expression calme, gracieuse et douce, n'exigent pas une pression aussi profonde des doigts sur le clavier : l'articulation sera plus claire, plus limpide, le son plus doux et les accents moins incisifs. C'est encore chanter avec expression, mais à *mezza voce*, sans l'ampleur de son qu'exige l'élan dramatique.

Les effets de sons portés, *portando, portamento*, sont assez fréquemment employés dans les passages expressifs, principalement aux fins de phrases. Il faut alors ajouter, ainsi que nous l'avons déjà dit, l'action du poignet et de l'avant-bras à la pression exercée par les doigts. Il en résulte une attaque du clavier toute différente de celle du jeu lié et la sonorité change complètement. La pression exercée sur les touches est tout à la fois plus lente et plus profonde, et l'on obtient ainsi assez fidèlement une imitation des *sons portés* du chant vocal. Ce mode d'attaque ne doit s'employer que dans des passages d'un mouvement lent ou modéré.

Concluons :

L'expression, étant le côté idéal, poétique de l'exécution, doit puiser la vérité et la force de ses accents à la source des sentiments les plus élevés. Le côté plastique de l'expression se traduit par un grand nombre de signes qui ont pour objet d'indiquer les modifications de sonorité, de mouvement, et le sentiment qui doit dominer l'exécution ; mais la vie et l'inspiration viennent du cœur et de l'âme, et les signes de convention sont impuissants, insuffisants, pour exprimer avec exactitude des accents dont l'intensité varie à l'infini, et qui pourtant sont figurés de même manière, quel que soit le caractère de la phrase musicale.

La sensibilité, source de l'expression, est un sens organique d'une exquise délicatesse et d'une très-grande influence sur l'exécution ; mais, quelle que soit la finesse de ce sens, posons en principe que son action doit être dirigée par la raison et l'expérience. Il faut en quelque sorte que l'esprit idéalise le réalisme des sons.

Des pédales et de leur emploi.

Le mot *PÉDALE* a plusieurs significations en musique, mais nous n'avons à nous occuper ici que de son acception spéciale au piano.

L'effet des pédales consiste à modifier, par une pression du pied sur une touche de bois ou de fer, l'intensité et le timbre des sons du piano. Le nombre des pédales, autrefois de quatre, se réduit à deux dans les instruments modernes.

La pédale du *forte*, désignée sous le nom de grande pédale, est indiquée sur la musique par l'abréviation *péd.* La pédale douce, ou petite pédale, est indiquée par les mots *una corda*, (sur une corde). Les mots *tre corde* signifient le retour à la sonorité naturelle, après l'emploi de la pédale *una corda*. Un petit signe de convention indique l'endroit précis où vient cesser l'action de la grande pédale, soit qu'on la quitte pour un certain temps, soit qu'on ait à la reprendre immédiatement.

Voici quelques indications sommaires sur la nature des passages qui comportent l'emploi des pédales. La pédale *forte*, celle qui lève les étouffoirs, ayant surtout pour effet d'augmenter la sonorité en laissant vibrer les cordes en liberté, s'emploie de préférence dans les passages dont l'harmonie ne change pas fréquemment,

dans les chants larges, dans les accompagnements soutenus, et souvent aussi pour mettre plus en relief les notes fondamentales des accords.

Les traits brillants, arpégés ou brisés, gagnent beaucoup à être dits avec le secours de la pédale. Il ne faut pourtant pas poser comme principe absolu que la pédale *forte* soit exclusivement réservée aux effets de puissante sonorité; on peut également l'utiliser dans les passages doux, harmonieux, et pour atténuer la brièveté des sons dans les octaves aiguës du piano.

Thalberg, maître illustre et virtuose modèle, employait les pédales avec un tact merveilleux. A son exemple, les pianistes de l'école française se distinguent aussi par l'usage qu'ils font de ce procédé.

La pédale *una corda*, *due corde*, celle qui déplace l'action des marteaux et leur fait attaquer une corde, deux cordes, suivant la pression exercée, est dans la musique moderne d'un emploi très-fréquent. Son action, combinée avec celle de la grande pédale, produit des effets d'une sonorité délicieuse et d'un timbre tout particulier. Chopin et les virtuoses qui se sont inspirés de sa manière, tirent souvent parti de cet heureux assemblage. Le son vaporeux et suave que l'on peut obtenir de l'emploi simultané des deux pédales, convient aux pièces expressives, nocturnes, romances, berceuses. Cette musique intime, dite ainsi *mezza voce*, acquiert un charme extrême; l'on écoute avec plaisir et étonnement ces bruissements harmonieux qui font songer à la harpe éolienne.

Mais trop souvent les élèves ravis de cette délicieuse sonorité, oublient qu'ils doivent avant tout demander

à l'action des doigts la précieuse qualité de moduler le son; ils trouvent plus facile et plus à effet de le modifier par la simple pression du pied.

L'abus de l'emploi des pédales, de celle surtout qui lève les étouffoirs, est un défaut inhérent à presque tous les élèves. Ils aiment à se faire illusion sur la sonorité qu'ils peuvent obtenir, et malheureusement ils se servent à tout propos, sans discrétion, d'un effet qui ne doit être employé qu'avec beaucoup de réserve et de discernement. Le plus souvent, à partir du jour où le professeur permet à l'élève d'utiliser la pédale, le pied demeure en permanence sur ce précieux auxiliaire, qui sert alors plutôt à marquer les temps qu'à réaliser un effet particulier de sonorité. Rien n'est alors plus fatigant pour des oreilles délicates que ce bourdonnement continu et la confusion produite par la résonance simultanée de sons incohérents. Les élèves s'habituent trop facilement à ce moyen artificiel d'augmenter ou de varier la sonorité naturelle du piano; ils perdent ainsi le sentiment de l'harmonie, et celui du degré de pression réelle que les doigts doivent exercer sur le clavier pour produire et moduler le son.

Concluons : les pédales, employées par des virtuoses habiles produisent des effets précieux d'une sonorité très-variée; mais l'abus est le vice attaché à tous les usages; et nous engageons très-fortement les élèves à ne se servir des pédales que le plus tard possible, alors qu'ils pourront les employer d'une manière judicieuse, c'est-à-dire les faire parler ou se taire à propos.

Ce résultat ne sera atteint que si les élèves possèdent des notions suffisantes d'harmonie, pour apprécier avec justesse les successions d'accords qui peuvent vibrer ensemble sans amener de confusion, et surtout, s'ils mettent autant de soin à supprimer l'action de la pédale aux endroits qui ne l'exigent pas, qu'à l'employer dans les passages où elle ajoute réellement à l'effet.

Du reste, pour obvier aux graves inconvénients harmoniques de l'ancienne pédale, la maison Pleyel-Wolff vient d'inventer une « pédale tonale » obéissant à un petit clavier applicable à tous les pianos, et sur lequel l'exécutant peut déterminer à l'avance les notes de l'accord sur lesquelles la pédale dite « tonale » doit exercer son action. Grâce à cette heureuse invention, plus de vibrations antiharmoniques.

Transcriptions.

On donne le nom de transcription à la reproduction d'une composition, vocale ou orchestrale, sur un instrument autre que celui pour lequel la pièce a été primitivement écrite.

Sigismond Thalberg, dans son *Art du chant appliqué au piano* (1), Georges Bizet, dans son œuvre si remarquable du *Pianiste chanteur*, ont laissé d'admirables modèles de ce genre de transcription : Liszt, dans *les Soirées de Rossini* et les *Mélodies* de Schubert transcrites pour le piano, a poussé l'ingéniosité jusqu'à la virtuosité la plus transcendante. Camille Stamaty, Prudent et Gorla ont aussi laissé de belles transcriptions vocales. Le trio de *Guillaume Tell*, celui de *Robert*, le quatuor de *Rigoletto*, celui d'*I Puritani*, le *Miserere* du *Trovatore*, les *Plaintes de la jeune fille*, *Marie Stuart*, *Plaisir d'amour* et le célèbre chant de *Castor et Pollux*, de Rameau, sont des types parfaits où se résument les procédés de ces maîtres.

Les transcriptions de Stephen Heller ont une saveur toute particulière ; on sent dans ces arrangements un véritable symphoniste ; le pianiste est doublé d'un compositeur de grande valeur. — Schuloff, Saint-Saëns, Delioux, Diemer, Besozzi, Planté, F. Godefroid, Mathias, G. Krüger, Lavignac, P. Bernard, A. Durand, ont publié de nombreuses transcriptions vocales ou instrumentales, toutes très-intéressantes, dans des degrés de force différents, avec des procédés variés, où le tact, l'habileté de chacun sont pleinement en lumière.

Les transcriptions vocales et instrumentales, exactement réalisées par des maîtres habiles, sont d'un excellent travail, offrent un intérêt tout particulier aux élèves en les initiant à la connaissance des chefs-d'œuvre dramatiques et symphoniques, et aussi à la musique

(1) Simplifié d'abord par Ch. Czerny et traduit ensuite à quatre mains.

dite de chambre, trios, quatuors, quintettes, etc. Les élèves qui apprennent par cœur ces œuvres choisies des grands maîtres augmentent leur érudition musicale, et de plus acquièrent une noblesse de style, une façon magistrale d'interpréter que la musique spéciale, dont le but unique est souvent la virtuosité, ne peut toujours donner.

Un avantage tout particulier des études de transcriptions vocales et instrumentales consiste aussi dans la recherche et la reproduction de l'accent et du phrasé vocal, dans la variété des timbres, et le mouvement de l'orchestre, que l'élève doit s'efforcer d'imiter dans la limite du possible.

Le brio des traits rapides, les trémolos des instruments à cordes, leurs accents divers, les tenues des instruments à vent, la sonorité douce ou stridente des cuivres, le timbre particulier des différentes familles d'instruments, les chants soutenus des violoncelles ou du cor, les soli du hautbois ou de la clarinette, les mille nuances et détails de l'orchestre sont autant de sujets d'étude, doivent être traduits avec l'esprit de l'auteur, reproduits avec toute l'ingéniosité et l'exactitude du transcrip-teur. Voilà tout un monde de recherches fort à la mode de nos jours, mais dont les élèves ne tirent pas toujours le fruit désirable, n'y poursuivant le plus souvent que le plaisir d'un souvenir. Il faut, au contraire, entrer très-avant dans la pensée intime du compositeur.

Le *nec plus ultra* du difficile dans le genre des transcriptions instrumentales est la traduction au piano

solo des symphonies de Beethoven par Liszt. Ces transcriptions, d'une fidélité merveilleuse, offrent à l'étude des virtuoses de premier ordre un travail des plus ardu, mais aussi des plus intéressants.

Nocturnes, romances sans paroles, *impromptus*,
pièces caractéristiques,
transcriptions d'œuvres vocales et orchestrales.

Les pianistes modernes vraiment dignes du titre de compositeurs ont ajouté aux formes classiques des maîtres anciens, des pièces caractéristiques : mélodies, caprices, *impromptus*, compositions d'un genre tout moderne inconnu à nos devanciers. John Field a donné à la romance variée, à la cantilène, à la *canzonetta* un style plus expressif, un développement plus musical et nous a dotés de ravissants modèles du style des nocturnes. Chopin, avec son exquise sensibilité, son tempérament maladif et passionné, a poétisé ce genre de musique, tout en harmonie avec sa nature tendre, rêveuse, impressionnable. Les nocturnes, op. 9, 15, 27, 32, 37, 62 doivent être étudiés avec soin et recueillement.

Il y aurait pourtant quelque danger à abuser de ces compositions, qui sont du Musset en musique. Admirez et aimons ce charmant poète, mais faisons passer avant l'émotion nerveuse ou malade, l'expression venue du cœur. Il faut toujours que l'expression, même dans ses accents les plus pathétiques, soit guidée, contenue par le réflexion et le goût. Une certaine réserve chaste (presque un sentiment d'honnêteté) doit tempérer ce que l'accent peut avoir de trop accusé. En un mot l'idéal de l'expression a pour nous sa source dans l'âme et non dans les sens.

Les trois impromptus de Chopin, op. 29, 36, 51, et son impromptu posthume sont aussi des pièces de genre à deux mouvements, où une phrase expressive alterne avec un trait rapide et brillant. Ce genre appartient à Chopin qui nous a en laissé de véritables bijoux comme modèles.

Dœlher, Ravina, Gorla, Delieux, Magnus, Boulanger, bien d'autres encore, ont écrit de nombreux nocturnes en s'inspirant des modèles cités plus haut.

Mendelssohn, Schumann, St. Heller, Prudent, Gottschalk, Rosenhain, Delahaye, etc., dans un genre plus varié de caractère, plus déterminé d'allure, ont composé de nombreuses suites de pièces, plus généralement appelées : romances sans paroles, *lieder*. Ces pièces n'appartiennent pas toutes, comme les nocturnes, au genre sentimental. L'indication mélodique étant subordonnée tout naturellement au caractère de la pièce, qui peut, suivant la donnée du poète-musicien, aborder tous les genres : simples chansons, idylle, barcarolle,

chant du soldat, chanson du matelot, berceuse, rêverie, impressions de joie ou de douleur, sentiments tendres ou héroïques, musique simple ou descriptive : tout peut trouver sa place dans le vaste domaine de la pensée musicale.

Les 6 cahiers de romances sans paroles de Mendelssohn sont d'une étude indispensable pour les pianistes qui veulent acquérir une belle sonorité, avec cette indépendance et cette souplesse des doigts qui permettent de traduire un chant et un accompagnement de la même main. — Voici les numéros des recueils : op. 19, 30, 38, 53, 62, 67. Les pièces caractéristiques, op. 7, 16, 33, peuvent aussi dans le même ordre d'idées offrir un excellent travail, où l'invention mélodique se joint à l'ingéniosité des accompagnements, le tout dans un style serré et concis.

R. Schumann, dans son Carnaval, op. 9, Scènes d'enfants, op. 15, 43, Pièces caractéristiques, op. 68, Album dédié à la jeunesse, op. 99, 124, Feuillettes d'album, enfin dans son op. 12, Pièces romantiques, a su imprimer le caractère distinctif de son génie à ces esquisses musicales.

Stephen Heller, dans ses remarquables Suites de pièces caractéristiques, *Promenades d'un solitaire* (78), *Nuits blanches* (82), a donné une forme particulière à ces petits poèmes, où la fantaisie s'unit à la facture, et les recherches harmoniques aux idées les plus poétiques. Chopin, E. Wolff et Rosenhain ont aussi composé avec ce sentiment particulier aux Slaves de délicieuses Polonaises. Duprato, dans ses Romances sans paroles, Bizet

dans les *Chants du Rhin*, Vaucorbeil dans ses pièces *Intimités*, Gade dans ses *Aquarelles*, *Idylles* et *Noëls*, ont signé de ravissantes pièces caractéristiques, d'une grande originalité, où le savoir s'unit aux contours les plus mélodiques. Qu'il me soit permis de citer encore mon nom pour mes petites pièces, op. 119 : *Scènes champêtres* ; op. 120, *la Légende des cloches* ; op. 121, 12 *Airs de danse dans le style ancien*.

Du choix des exercices et des études.

Tous les compositeurs anciens et modernes qui ont écrit des recueils d'études scolastiques, de salon ou de concert, ont naturellement pris pour modèle, pour type, les difficultés spéciales les plus usitées, ou celles qu'ils jugeaient les plus utiles à vaincre. Tantôt il s'agit de formules d'arpèges ou d'accords brisés, de doubles notes rapides et liées, d'accords chantants ou détachés, de passages chromatiques rapides et légers, de trilles chantants ou prolongés, de traits brillants et énergiques en octaves, etc., etc....

D'autres, au contraire, ont plus particulièrement porté leurs recherches, leurs efforts sur des types nouveaux de rythme, d'accentuation expressive, sur la phrase mélodique, etc. Toutes ces formes et variétés d'études, de mécanisme et de style existent en grand nombre et présentées sous des aspects différents par des compositeurs célèbres. Mais, chaque maître ayant son style, ses procédés, ses formules affectionnées, il est bon, il est utile d'étudier le même genre de difficultés traité diversement par des virtuoses émérites. Pour les esprits novateurs, inventifs et chercheurs, l'horizon musical n'a pas de limites; et souvent les hommes de génie vont plus loin que leurs devanciers. Voilà pourquoi la perfection demeure relative et l'idéal rêvé n'est jamais atteint.

La liste d'*exercices* et d'*études* que nous donnerons, comme second volume de cet ouvrage, ainsi que le choix des morceaux à deux et à quatre mains que nous recommanderons, comprendra tous les degrés de force et s'élèvera lentement, progressivement, des premiers éléments jusqu'à la difficulté la plus transcendante. Nous suivrons, pour les morceaux surtout, deux courants parallèles, le genre classique et l'élément moderne.

Notre choix, nos préférences ont tout naturellement porté sur les compositeurs dont nous apprécions plus particulièrement la valeur. Mais, malgré le sentiment de justice qui nous a guidé, nous aurons sans doute bien des omissions, des oublis, des erreurs à réparer. Nous prions nos collègues d'agréer nos excuses et nos regrets. Si quelques noms ont été oubliés, si d'autres

n'occupent pas toujours dans notre classification la place due à leur mérite, qu'ils n'accusent que mon manque de mémoire, sans y voir aucun parti pris de partialité. D'ailleurs la première édition du catalogue, *Vade mecum des Pianistes*, que je prépare, sera prochainement suivie d'une seconde édition, où je m'empresserai de faire droit, dans la mesure du possible, aux légitimes réclamations qui me seront adressées.

Progression raisonnée dans le choix des morceaux.

Nous ne saurions trop appeler l'attention des professeurs soucieux des progrès de leurs élèves sur le soin minutieux que réclament non-seulement le choix et la progression des morceaux, mais aussi l'ordre de succession des exercices et des études.

Les recueils célèbres et si justement populaires de Clementi, Cramer, Chopin, Czerny, Moschelès, Kalkbrenner, Bertini, Stamaty, Ravina, Herz, Heller, dont nous venons de parler, laissent quelquefois à désirer comme classification logique s'élevant graduellement

d'une difficulté moindre à des degrés peu à peu supérieurs. Très-rarement les compositeurs, même les plus habiles, s'assujettissent, dans la classification de leurs études, à l'ordre de progression le plus rationnel. Nous aussi, malgré notre expérience et l'esprit méthodique que nous croyons posséder, nous reconnaissons avoir plusieurs fois négligé cette rigoureuse ordonnance.

Mais, s'il peut y avoir lieu, dans certains cas, d'intervertir l'ordre de succession de quelques études d'un recueil dont l'ensemble appartient à un degré de force déterminé, nous pensons que ces modifications légères rentrent absolument dans la compétence du professeur. Un maître expérimenté doit savoir apprécier l'utilité immédiate de telles ou telles études, désignées, choisies par lui, suivant le but qu'il se propose et le plus grand intérêt de l'élève.

C'est, on le voit, une question de tact et d'appréciation raisonnée, abandonnée par les compositeurs au discernement et au jugement consciencieux des professeurs. Mais ce qu'il importe d'affirmer très-haut, c'est que la progression raisonnée, graduée des études musicales est d'autant plus impérieuse qu'il s'agira d'un élève moins avancé.

Quand le mécanisme est à faire, le goût à former, voilà le moment opportun pour suivre rigoureusement et pas à pas une méthode logique, progressive, où chaque fait nouveau se produise à son heure, se coordonne à l'enseignement précédent, en soit la conséquence. C'est bien là qu'il faut mettre en pratique le précepte de l'antiquité: *Festina lentè*, Hâte-toi lentement.

Un travail régulier de quelques heures employées avec conscience, et cela tous les jours, sans exception, est de beaucoup préférable à ces fièvres ardentes auxquelles succèdent l'énerverment et des accès de *far niente*. Rien n'est plus préjudiciable aux progrès soutenus que ces alternatives de bon vouloir excessif et de subit découragement.

La goutte d'eau qui, dans sa chute presque insensible, finit par user le granit et par y imprimer sa trace est bien plus puissante que l'ondée torrentielle dont le passage rapide use la roche sans l'entamer. Il faut donc ne jamais laisser un jour sans travail. Une période de repos continu, à moins d'obligations forcées, est à notre avis une faute grave qui peut faire perdre en peu de temps le fruit de longues et patientes études.

Des auteurs classiques et modernes.

Dans notre conviction, toute œuvre qui fait autorité, que l'on peut accepter comme type de logique et de goût, tout traité spécial qui reste fidèle aux prin-

cipes de l'art, que l'on choisit de préférence comme modèle de style musical, est, ou doit être rangé dans la nomenclature des œuvres classiques.

Les auteurs anciens dont la réputation a été consacrée par le temps n'ont pas été considérés tous comme des classiques de leur vivant.

L'art a ses heures d'audace et de transformations; mais si notre sympathie, notre admiration sont acquises aux novateurs de génie et même aux simples ingénieux, nous protestons contre les vaniteux ignorants et les orgueilleux sans idées.

Pour nous, les véritables classiques, anciens et modernes, sont les compositeurs qui ont l'amour et le culte du beau, dont le style est noble et pur, dont l'harmonie est saine et correcte, et qui savent allier dans de justes proportions l'imagination au savoir; ceux qui équilibrent leurs idées de façon à conserver au discours musical cette unité dans la variété qui est le fait des maîtres. Grâce à Dieu, leurs beaux enseignements, leurs grands exemples n'ont pas été stériles. Si, de nos jours, la folie de paraître, la manie du paradoxe se sont emparées d'un trop grand nombre de prétendus musiciens, ignorants des premiers principes de l'harmonie et même de l'orthographe musicale, l'école moderne du piano compte beaucoup de compositeurs de mérite et quelques artistes de premier ordre qui, classiques de leur vivant, laisseront à la postérité des noms justement célèbres.

Mais, encore une fois, s'il y a iniquité, cruauté, à vouloir écraser les vivants avec les morts dont on

exalte le génie; si l'idée de progrès ordonne de faire une large place aux nouveaux et de leur aplanir le chemin, ne fût-ce qu'en vue de la postérité et pour maintenir de niveau le patrimoine des classiques, il n'en est pas moins triste, moins déplorable, de voir un nombre prodigieux d'insanités musicales se produire sans vergogne et faire montre de leurs infirmités à côté d'œuvres d'un réel mérite.

C'est pour réagir contre cet encombrement, c'est pour combattre cet envahissement de l'ignorance et du mauvais goût, dont nos voisins d'outre-Rhin tirent contre l'école française des arguments trop faciles, que plusieurs éditeurs ont entrepris la publication des classiques : œuvre indispensable, dont personne ne contestera les heureux résultats.

De l'étude spéciale de la main gauche.

Tous les professeurs qui se sont sérieusement occupés de l'enseignement du piano et qui ont pris la peine de formuler dans leurs méthodes les conseils de leur expérience, recommandent avec raison un travail fréquent à mains séparées.

J'approuve entièrement cette recommandation, et j'ajoute qu'on ne saurait trop insister sur l'étude particulière de la main gauche seule. Tous les pianistes savent que les doigts de cette main sont généralement moins souples, moins agiles et manquent de force. Il faut donc, — par une volonté constante, opiniâtre, de tous les instants — corriger la faiblesse naturelle de cette main et faire acquérir aux doigts une indépendance, une liberté d'allure qui ne le cèdent en rien à celles de la main droite.

Dans tous les traits à mouvement semblable et les mains réunies, il existe une sorte d'entraînement de la main faible par la main forte qui fait illusion aux auditeurs inexpérimentés. C'est ce qui a souvent lieu à l'orchestre, où de bons premiers violons, par leur franchise d'attaque et leur brio, dissimulent l'infériorité de leurs voisins de pupitre. Il faut donc souvent jouer à *découvert*, comparer avec soin la sonorité donnée par chaque main isolément, choisir pour juge une oreille exercée, délicate, et n'être satisfait que si le résultat du travail donne une égale indépendance, une sonorité semblable aux deux mains. Tous les compositeurs d'études ont écrit dans leurs recueils des pièces pour la main gauche, mais Czerny et Bertini ont spécialement publié trois ouvrages faciles et difficiles traitant plus particulièrement de cet aspect du mécanisme.

Nous conseillerons encore de faire les gammes en commençant les mains ensemble, puis de les continuer la main gauche seule, sans intermittence dans la mesure. On jugera facilement ainsi du degré

de sûreté et d'habileté acquises aux deux mains.

Un excellent exercice consiste aussi à faire, par mouvement *contraire* ou *inverse*, un trait indiqué d'une façon déterminée. Je m'explique : si le passage est ascendant, l'élève le travaillera en montant et en descendant, en variant la division rythmique, l'accentuation, et *vice versa*. Le résultat de ce travail, s'il est fait avec intelligence et volonté, n'est pas douteux. Mais, — et ceci sera la conclusion de ces études spéciales, — c'est dans le travail suivi, raisonné des *pièces fuguées*, école ancienne et moderne, dans ces compositions magistrales où la pensée et surtout le développement logique, normal de l'idée, priment toute espèce d'arrangement particulier des mains, que le pianiste tiendra le procédé certain pour assurer à la main gauche une liberté d'action de tous points égale à celle de la main droite.

Aussi, recommanderons-nous tout particulièrement, pour acquérir une excellente main gauche, l'étude attentive, consciencieuse, raisonnée de tous les maîtres anciens ou modernes qui ont écrit dans le style sévère et fugué. Pour eux, la main gauche était une seconde main droite ; jamais ils ne se sont préoccupés des difficultés de disposition, mais bien de la raison d'être, du caractère indispensable du passage écrit.

Des interruptions.

Les jeunes professeurs, les meilleurs souvent, ceux qu'anime la ferme volonté d'aider et de soutenir dans l'extrême limite du possible les élèves dont ils sont chargés, ont presque toujours, au début de leur enseignement, l'habitude d'interrompre à chaque mesure, — presque à chaque note. Ces observations incessantes peuvent être justifiées et motivées ; j'accorde que la mauvaise tenue du corps, des bras, des mains, que les fautes de lecture ou de mesure, que l'attaque manquée du clavier, la qualité de son détestable, les accents et les nuances inobservées, mille choses du même ordre, en fournissent le prétexte : c'est assez l'habitude au début d'une éducation musicale, à moins qu'il ne s'agisse de sujets exceptionnels ; mais ce serait aller contre le but poursuivi que de jeter coup sur coup, à chaque seconde, le trouble et l'hésitation dans l'esprit de l'élève.

On le rend alors timide et craintif à l'excès. Nous avons vu cette faute, dont les conséquences sont parfois fort graves, commise par nombre de jeunes professeurs pleins d'ardeur et de foi, désireux de tout dire, ne voulant rien omettre, péchant en un mot par excès de conscience. Aussi recommandons-nous bien à nos jeunes collègues de graduer, avec tact et réserve, le nombre et la nature de leurs observations, suivant

l'âge, l'intelligence et le degré de force de leurs élèves. La question d'*aptitude* est ici de la plus haute importance. Les observations *principales* devront se faire lentement, avec calcul et logique, bien déduites les unes des autres, de peur que l'élève ne perde la tête sous ce déluge de fautes trop réelles qui crient à son oreille : Tout est mauvais, tout est à refaire.

La première règle à observer, est la bonne tenue au piano. En second lieu vient l'exactitude de lecture, puis les valeurs, la mesure. Enfin, mais tout cela bien à son heure et successivement, la tenue des doigts, leur action sur le clavier, la sonorité, les accents et les nuances. — Éviter les observations multiples, incessantes, journallement répétées. C'est bien souvent à cet excès de bon vouloir, à ce zèle dangereux du professeur qu'il faut attribuer l'indécision et la défiance constante de l'élève envers lui-même. Le maître devra donc, en principe, si l'élève est déjà un peu avancé, réserver ses observations pour la fin d'une phrase ou d'un trait et ne pas briser l'exécution du morceau, à moins de fautes très-graves exigeant une indication immédiate.

Il arrive en effet, dans le cas d'observations trop répétées, que l'élève prend l'habitude de s'arrêter de lui-même à la moindre erreur, et aussi au moindre doute. De là des temps d'arrêt plus ou moins motivés, des inquiétudes perpétuelles qui font à l'élève une seconde nature et qui subsisteront dans l'exécution d'un morceau bien étudié, enseigné avec soin. Une faute échappée, une nuance perdue ramèneront facilement la

mauvaise habitude et aussi un mouvement nerveux d'impatience contre soi-même.

Résumons-nous : le moment venu de répéter, soit avec la musique et mieux de mémoire, le morceau perfectionné, il faut écouter très-attentivement l'élève, mais éviter, au courant de l'exécution, toute observation relative à l'expression, à la bravoure, tout motif de trouble pour la mémoire et pour la suite parfaite dans le discours musical. Le morceau terminé, les remarques judicieuses du professeur ont toute autorité et arrivent fort à propos. Il affirme le bien-dire, ou montre par où il a péché, donne confiance à l'élève en signalant toutefois les passages qui demandent encore de l'étude, veulent plus de fermeté, d'assurance, une expression plus accusée.

Nous croyons ces simples observations de la plus haute importance pour l'avenir des élèves virtuoses.

Les recommandations que nous venons de faire pour l'exécution des pièces étudiées, apprises de mémoire, sont plus impérieuses encore pour la lecture *à vue*, à deux et à quatre mains.

Une des qualités primordiales d'un bon lecteur consiste à ne jamais s'arrêter ni se reprendre. Il faut, nous le répétons, savoir se tromper en mesure, éluder les passages ou les mouvements trop difficiles, simplifier, abandonner pour un instant, si l'on n'a pas de meilleure ressource, la lecture d'une main, puis reprendre l'ensemble à la première éclaircie. La faute la plus grave, la plus regrettable serait de s'arrêter, bégayer, de frapper et refrapper les mêmes notes.

Il faut donc, si l'on veut préparer des lecteurs sérieux, habituer les élèves, dès leurs premiers mois d'études, à cette gymnastique des yeux et de l'intelligence qui permet de voir vite et juste, d'observer la durée exacte des valeurs, de mesurer les distances, et de bien s'imprégner de la tonalité, des modulations passagères ou persistantes. On doit arriver à lire à *prima vista*, comme dans un livre ou dans une lettre manuscrite.

Certains professeurs défendent de compter par temps et fractions de temps. Nous ne partageons pas leur avis. — Compter à haute voix d'abord, puis mentalement, nous semble préférable à l'usage du métronome. Celui-ci peut accidentellement suppléer la parole ou reposer l'élève; mais un instrument ne remplace jamais la pensée réfléchie qui fait qu'avant d'appeler le temps, l'élève doit opérer mentalement la numération des valeurs correspondantes à la durée de ce temps.

Le professeur peut du reste compter lui-même à haute voix et faire sentir la valeur des temps forts dans le discours musical. Marquer la mesure avec le pied nous semble un bruit fatigant et incommode dont les pianistes doivent proscrire l'habitude.

Un dernier mot encore sur les interruptions trop fréquentes, les observations incessantes, la critique de l'exécution. A côté des professeurs qui, par excès de zèle ou inexpérience, ne laissent pas respirer l'élève et le reprennent à tout propos, il existe certains maîtres qui agissent pour des motifs bien différents et moins excusables. Ceux-là sont réputés *habiles* dans la mauvaise acception du mot; ils ne voient rien de

mieux pour établir leur supériorité personnelle et pour amoindrir le mérite de leurs collègues, que de critiquer sous le moindre prétexte, souvent même sans aucune raison avouable, des élèves dont le plus grand tort est d'avoir été formés à une autre école.

Pour ces natures mesquines et envieuses, que font souffrir la réputation ou les succès d'autrui, tout est à refaire, à reprendre en sous-œuvre, à recommencer par la base; ils ne feront grâce à l'élève d'aucune remarque, si peu fondée qu'elle soit. Ce sont les interrupteurs de parti pris.

Nous avons parlé jusqu'ici des interruptions venant du professeur. Il peut en venir de l'élève.

Celui-ci sera naturellement porté à poser des questions de diverses natures; et il importe à l'autorité d'un bon enseignement que le maître réponde sans hésitation, explique avec clarté, résolve sans réplique les détails qui ont frappé l'attention de l'élève. Toutefois, s'il est bon et raisonnable de chercher la raison de chaque chose, de vouloir approfondir, il ne faut pas que cette intelligente et saine curiosité dégénère en manie de causeries perpétuelles. Le temps de la leçon s'écoulerait alors en dissertations oiseuses.

Pour éviter cette fâcheuse perte de temps, sans décourager les élèves ardents à s'instruire, le mieux sera, à la fin de chaque leçon, de poser deux ou trois questions de théorie à résoudre à la leçon suivante.

On mettra l'écolier sur le chemin des déductions et des raisonnements que son degré d'instruction musicale pourra lui permettre.

En suivant régulièrement cette méthode, d'une façon progressive et sans surcharge, on donnera à l'élève l'esprit d'analyse. Ce n'est pas encore le goût, mais c'en est la base la plus sûre et son meilleur appui. Il deviendra capable d'apprécier, en toute connaissance de cause, non-seulement les divers procédés de la partie mécanique et technique, mais encore les innombrables questions d'esthétique, le côté génial et poétique de l'art. Mais, avant d'en arriver là, il faudra, lorsque l'âge et le mode d'éducation de l'élève n'y seront pas un obstacle invincible, éveiller son imagination par des lectures spéciales : celles des poètes et des littérateurs qui se sont appliqués à la philosophie de l'art, Lamennais, Cousin, Taine et tant d'illustres chercheurs dont la pensée s'est élevée jusqu'à ces hautes sphères où plane l'idéal suprême de tous les beaux-arts.

La lecture à petites doses de chapitres spéciaux choisis dans les œuvres de ces grands maîtres de la pensée aura certainement une salutaire et puissante influence sur la nature impressionnable et sensible des jeunes musiciens, dont l'âme est en général disposée à vibrer aux grandes émotions, à s'exalter aux sentiments généreux.

On me dira que les journées les plus longues ne suffiraient pas à faire ce que je demande. Je réponds qu'il est parfaitement possible de remplir ce programme; mais, pour cela, il faut une régularité extrême, une progression parfaite, un enchaînement raisonné, une volonté persistante, — enfin l'esprit d'ordre chez l'élève et une direction ferme et éclairée chez le maître. Ajoutons-y ce

point capital : une confiance bien placée de la part des parents; jamais d'entraves, ni d'immixtion importune dans l'enseignement; de simples marques d'intérêt et d'encouragement, graduées aux progrès et même aux seuls efforts de l'élève.

Nous affirmons qu'en procédant de la sorte les études donneront des résultats merveilleux. Le musicien formé à un pareil enseignement ne sera pas seulement un très-habile praticien, un virtuose transcendant, mais un artiste ayant le sentiment du beau en tout, la possession parfaite de son art, l'âme et l'intelligence ouvertes à toutes les grandes et nobles impressions.

Étude de l'harmonie.

Dans notre conviction intime, l'étude de l'harmonie, au moins de l'harmonie appliquée au piano, est indispensable, non-seulement au point de vue strict de la connaissance des accords et des modulations, mais encore pour savoir analyser d'une manière intelligente et en connaissance de cause, une composition vocale ou instrumentale.

Pour que l'élève sache discerner les notes mélodiques des notes harmoniques, les notes réelles des notes de passage, les notes de goût, appoggiatures, altérations, etc., des dissonances harmoniques, il faut une connaissance parfaite des éléments constitutifs de la mélodie et de l'harmonie. Sans cela comment analyser une mélodie, la structure des phrases, des périodes, la contexture des traits?— C'est beaucoup demander, me dira-t-on. — Mais, si l'élève a la patience, la volonté, l'ambition courageuse de s'élever jusque-là, quelle source immense, inépuisable de jouissances intellectuelles, et combien son exécution gagnera en justesse d'accent, en vérité d'expression!

Cet élève sera alors bien réellement un artiste, car pour lui chaque note aura sa valeur exacte, son degré d'intérêt, sa couleur propre et bien déterminée. L'inspiration, la pensée du maître vibreront en lui, et sous ses doigts intelligents, conscients, animés, l'œuvre interprétée aura la chaleur, l'autorité que donnent la foi dans le beau et aussi la conviction du bien dire.

Nous n'avons pas à faire ici un cours d'harmonie appliquée au piano. Panseron, Garaudé, Kalkbrenner, Czerny, Chaulieu, etc., ont écrit des traités d'harmonie appliquée au piano; Catel, Cherubini, Dourlen, Barbereau, Savard, Bazin, Cohen, des traités d'harmonie pour les voix. Reicha a laissé un manuel analytique de la mélodie traitant à fond ce sujet, dont on trouvera aussi un excellent manuel théorique et pratique dans *la Méthode de chant appliquée au piano*, de Félix Godfroid. Mais nous recommandons aux musiciens qui

s'intéressent à ces attrayantes études de lire deux livres de M. Mathis Lussy, *Réforme dans l'enseignement du piano*, *Traité de l'expression musicale*; *l'Enseignement du piano*, par Le Couppey, *l'Art de jouer du piano*, de Richert, enfin un très-bon opuscule de Romeu, *l'Élève de piano*, et un excellent ouvrage de M^{lle} Parent.

Des études vocales et leçons d'accompagnement.

On nous a maintes fois demandé si l'on pouvait, sans préjudice pour la voix, étudier le piano avec assiduité; nous répondons : oui, et de la façon la plus absolue — à la condition de ne pas travailler avec excès et de mettre entre l'exécution des morceaux de bravoure qui agitent et occasionnent un ébranlement nerveux, un temps d'arrêt et de repos avant de commencer les exercices de vocalise et de sons filés.

Nous affirmons qu'une demi-heure d'intervalle entre l'étude instrumentale et vocale suffira pour faire disparaître tout tremblement dans l'organe vocal, toute oscillation dans le son, si la voix a été bien posée, suivant les règles et préceptes d'une bonne école.

Mesdames Damoreau, Viardot et autres célébrités vocales, ont pu être de grandes cantatrices et d'habiles pianistes, tout à la fois. Mais, disons-le tout bas, les professeurs de chant veulent, en général, être les guides omnipotents, les arbitres indiscutés des pianistes musiciens qui réclament leurs bons conseils.

Et pourtant, dans notre intime conviction, il serait à désirer que tous les musiciens et particulièrement les pianistes ne voulussent pas se désintéresser des études vocales. Il y a là pour les instrumentistes et pour les virtuoses une mine inépuisable d'aperçus ingénieux sur la couleur poétique du son, l'art de le conduire, sur l'accent dramatique, etc., etc., enfin mille détails précieux qu'il est indispensable de connaître à fond.

Je ne répéterai pas les réserves précédentes à l'endroit des professeurs d'accompagnement. C'est déjà trop vraiment que de m'être fait un instant l'écho de fâcheuses rivalités professionnelles. Je m'empresse de reconnaître qu'il est utile et surtout très-intéressant de faire de la musique concertante : *duos, trios, quatuors, quintettes et septuors*, sans oublier les concertos *di camera* ou symphoniques; mais, si je ne partage pas la conviction de quelques musiciens qui considèrent comme parfaitement inutile, dangereux même d'exposer leurs élèves à deux courants de style, quelquefois différents, qu'il me soit permis de demander aux artistes qui collaborent à cette dernière période de l'enseignement, de respecter chez les élèves formés à bonne école par de longues et saines études, l'individualité d'expression et de sentiment, cette fleur du goût.

Sur ce point, comme sur beaucoup d'autres, je crois être parfaitement d'accord avec mes chers et illustres collègues, Alard, Massart, Dancla, Sausay, Baillot, Maurin, Chainé, Hammer, Garcin, Cuvillon, Armingaud, Lebrun, Franchomme, Chevillard, Jacquard, Norblin, etc., qui tous, en suivant des voies différentes, consacrent leur talent, leurs patientes et incessantes études à la recherche du beau idéal, mettant toute leur âme dans l'interprétation des chefs-d'œuvre anciens aussi bien que des œuvres modernes.

Je m'abstiendrai d'intervenir dans le choix des pièces concertantes, question tout entière du domaine des maîtres d'accompagnement. L'habitude d'un enseignement spécial et la parfaite connaissance des compositeurs qui se sont appliqués à la musique dite *de chambre*, leur donnent l'expérience et l'autorité voulues pour diriger avec certitude les œuvres dont le degré de force, le style sont le mieux appropriés au savoir petit ou grand de l'élève. Mais ce que je me permettrai de dire, c'est que, pour faire suite à mon *École classique du piano*, MM. Alard et Franchomme ont publié, avec le concours de M. L. Diémer, une *École classique concertante* que je ne saurais trop signaler aux jeunes pianistes qui veulent se perfectionner dans ce genre de musique. Ils trouveront dans cette belle collection des œuvres concertantes d'Haydn, de Mozart et de Beethoven comme une édition vraiment modèle de ces chefs-d'œuvre, d'après les éditions allemandes et françaises comparées. Texte absolument correct, doigtés, accentuations, mouvements, rien n'y manque. Et, bien que

MM. Alard et Franchomme déclarent facultatives toutes les indications élaborées par eux avec le plus grand soin, le reflet en quelque sorte de leur interprétation toute personnelle. On ne court aucun risque de se tromper, avec de pareils maîtres, et je crois devoir les recommander spécialement aux professeurs et aux élèves éloignés des grands centres artistiques, c'est-à-dire des saines traditions de la musique concertante.

Du choix d'un instrument.

De nos jours la liste des facteurs habiles et justement célèbres n'est plus à faire; quels que soient notre sentiment et nos préférences, nous ne voulons pas intervenir dans cette délicate et épineuse question du choix d'un piano, pas plus par intrusion que par élimination. Il existe dans la facture des pianos, aussi bien que dans l'enseignement de cet instrument, des noms qui, par leur notoriété, priment tous les autres.

Nous n'avons pas à les discuter ni à les préconiser : aux personnes qui nous consultent et nous demandent les qualités distinctives d'un bon piano, (les questions

des matériaux employés, de la bonne fabrication, de la résistance à l'action climaterique et à un travail de moyenne durée étant admises et bien fixées), nous répondrons : Il importe 1° que la qualité de son soit belle, homogène et distinguée dans toute l'étendue de l'échelle; 2° que les basses ne soient pas cavernueuses ou trop sonores; 3° que le médium chante bien et s'harmonise parfaitement avec le grave et l'aigu; 4° que la partie haute du piano conserve jusqu'au sur-aigu un timbre sonore, chantant et jamais criard; 5° que les touches cèdent, facilement, mais sans trop de mollesse, à la pression intelligente des doigts; 6° que la répercussion lente ou rapide des touches se prête avec facilité aux nuances variées, délicates ou profondes qui rendent le clavier sensible, animé, vivant sous l'action du doigt. Telles sont les qualités essentielles d'un bon piano, unies à la tenue résistante de l'accord :

Cela bien compris, le choix est fait.

Conseils généraux sur l'étude:

Les formules d'exercices et de traits brillants publiées par les maîtres du piano qui se sont plus particulièrement occupés du mécanisme et des procédés les meilleurs pour atteindre rapidement une grande virtuosité, se comptent par milliers, et pourtant cet immense arsenal du mécanisme est toujours incomplet, insuffisant, à perfectionner. Mais Charles Czerny, dans ses intéressants recueils de passages de doigtés extraits des œuvres des maîtres anciens et modernes, a indiqué de la manière la plus évidente, la plus claire, le meilleur mode de travail pour vaincre les difficultés d'un morceau: isoler de la pièce qu'on étudie le trait qui fait obstacle, qui empêche la libre exécution de la période musicale, et le transformer en exercice spécial que l'on répétera jusqu'à la possession libre du trait. Voilà l'unique procédé, le seul pratique: nous le signalons à tous les pianistes que n'effraie pas la difficulté à vaincre et qui ont la volonté d'acquérir une exécution de niveau avec les combinaisons les plus ardues, les traits les plus périlleux.

L'audition attentive et raisonnée des virtuoses célèbres par leur grand style ou leur bravoure d'exécution peut être utile aux progrès d'élèves avancés déjà.

Peu importe que les artistes pris pour modèles soient chanteurs ou instrumentistes; il existe pour l'art musical des principes généraux « du beau » qui trouvent également leur application pour la voix et pour les instruments. Une franche et bonne attaque du son, qu'il faut savoir moduler suivant le caractère du morceau, de la phrase, avec toutes les nuances d'intensité, de douceur et de force, une justesse irréprochable et l'audace du virtuose dans les traits les plus ardues, une expression toujours vraie, simple, noble, jamais exagérée, une ornementation sobre, délicate, de bon goût ne visant jamais à l'effet: voilà les qualités que l'on peut apprécier et chercher à imiter, soit qu'on les trouve chez un chanteur habile, soit qu'on les rencontre chez un instrumentiste de bonne école.

Le point capital, c'est, après avoir religieusement écouté des artistes de valeur, de bien se rendre compte de leurs qualités individuelles et aussi des petites déficiences que l'on doit éviter de reproduire.

Résumons notre pensée dans un dernier conseil:

Il faut apporter de la conscience, de la volonté, un sérieux esprit d'analyse et de réflexion dans toutes les études relatives à la saine pratique de l'art; mais on doit cesser de se préoccuper des détails minutieux de la scolastique, du moment où le talent acquis nous permet d'exprimer nos impressions, nos sensations, avec cette sûreté de goût que donne seule une bonne méthode.

C'est alors le souffle divin de l'enthousiasme, sans lequel on ne fait rien de beau dans les arts, qui doit donner la vie à nos doigts et à notre imagination.

La source expansive et véritablement pure de l'expression est dans l'âme de l'artiste : *la nuance écrite est le guide assuré de l'élève*, mais l'inspiration venue du cœur fait seule le génie du virtuose.

L'âme d'un véritable artiste doit s'exalter à tout ce qui est grand et beau, dans l'ordre moral comme dans l'ordre physique. Chez l'artiste il y a presque toujours exagération de sensibilité; aussi est-il bien rare et même tout à fait anormal que son cœur ne vibre pas aux idées généreuses. Cette impressionnabilité inhérente au tempérament de l'artiste doit être conservée, sans dégénérer en faiblesse malade. Ce serait une faute grave pour un musicien que de se confiner dans la pratique matérielle de son art; un véritable artiste aimera les beautés de la nature, aura l'intelligence des chefs-d'œuvre littéraires, un goût éclairé pour toutes les œuvres de style et d'imagination, qu'il s'agisse de poésie, de peinture ou de musique.

Le musicien qui n'est pas ému, touché, remué par l'audition d'une œuvre dramatique, qui reste indifférent devant une belle statue ou l'œuvre inspirée d'un peintre, que la vue des merveilles de la création ne rend pas rêveur, n'aura jamais ni feu, ni enthousiasme. C'est tout au plus un habile praticien; les grands horizons lui sont fermés. Pour s'élever plus haut, il faut avoir l'amour du grand, toujours chercher l'idéal, d'une poursuite courageuse.

Les sublimes harmonies de la nature, la mer, les montagnes et les forêts ne sont pas toujours à notre portée, mais, à défaut même des idylles riantes que donnent

la prairie, les ruisseaux, les collines, les vallons, on peut rêver aussi doucement à l'ombre des modestes allées. Le point capital pour l'artiste est de renouveler ses forces créatrices par un autre genre d'activité. Meubler l'imagination de figures poétiques ou grandioses, enrichir l'esprit, développer l'intelligence, entretenir la sensibilité dans de justes limites, tout cela est indispensable au progrès, à l'alimentation intellectuelle et morale.

Nous terminerons ici ces simples réflexions sur un art dont l'étude a absorbé la majeure partie de notre existence, pendant un demi-siècle. Cette longue période est sans doute peu de chose, elle représente pourtant la puissance d'une unité dans le grand mouvement musical. Si d'ailleurs mes conseils et mes aperçus sur l'enseignement ont élucidé quelque point obscur, je croirai ne pas avoir perdu mon temps; j'estimerai ma tâche bien remplie. Les professeurs passent : l'art est éternel. C'est à lui, c'est à ce patrimoine commun, transmis d'âge en âge, que nous devons tous apporter, les uns notre travail, les autres notre expérience. Si ces quelques pages ont une valeur, elles la tirent de ce sentiment bien compris et puissamment gardé au fond de l'âme; si ce livre a une prétention, c'est de remettre sous les yeux de ceux qui l'ouvriront le but toujours poursuivi, le véritable idéal : *Sursum corda*.

IMPRIMERIE GÉNÉRALE DES CHEMINS DE FER. — A. CHAIX ET C^o.
RUE BERGÈRE, 20, A PARIS. — 13910-3.

VADE MECUM
DU
PROFESSEUR DE PIANO

Droits de reproduction et de traduction réservés pour tous pays

UIC
SH
M
2
M

110252

ART CLASSIQUE ET MODERNE DU PIANO

VADE MECUM

DU

PROFESSEUR DE PIANO

CATALOGUE GRADUÉ

ET RAISONNÉ

DES

MEILLEURES MÉTHODES, ÉTUDES ET OEUVRES CHOISIES

DES MAÎTRES ANCIENS ET CONTEMPORAINS

DU DEGRÉ DE FORCE LE PLUS ÉLÉMENTAIRE A LA DIFFICULTÉ TRANSCENDANTE

Par **A. MARMONTEL**

PRÉCÉDÉ

DES CONSEILS D'UN PROFESSEUR

SUR

L'ENSEIGNEMENT TECHNIQUE ET L'ESTHÉTIQUE DU PIANO

1^{er} VOLUME

CONSEILS D'UN PROFESSEUR

NET : 3 FRANCS

2^{me} VOLUME

VADE-MECUM-CATALOGUE

NET : 3 FRANCS

L'OUVRAGE COMPLET, NET : 5 FRANCS

PARIS

~~CLOSED~~

AU MÉNESTREL, 2 bis, RUE VIVIENNE

~~SHELL~~

FRUGEL et C^{ie}, Éditeurs de Solfèges et Méthodes du Conservatoire

Droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays

MIT
227
M13

C
I
M
C
P
P
C
P
M
P
S
P
P
P
P
P
M
M
R
S
C
P
M
S
E
E

TABLE DES MATIÈRES.

VADE MECUM DU PROFESSEUR DE PIANO

	Pages.
Conseils généraux sur la gradation des études et sur le choix raisonné des morceaux.....	4
Indications sommaires, gradations de force.....	7
Méthodes élémentaires et progressives.....	9
Grandes méthodes.....	14
Enseignement classique, primaire et progressif.....	13
Enseignement moderne primaire, très-facile et progressif.....	14
Pièces modernes très-faciles, faciles et progressives.....	16
Choix d'exercices élémentaires.....	19
Etudes modernes très-faciles, faciles et progressives.....	21
Morceaux dans le style classique et moderne, du facile à la petite moyenne force.....	23
Pièces classiques progressant du facile à la moyenne force.....	25
Sonatinas et pièces faciles, style classique.....	27
Pièces modernes, du facile aux degrés supérieurs.....	30
Pièces classiques de la petite moyenne force aux degrés supérieurs non difficiles.....	35
Petites pièces de salon, non difficiles.....	37
Pièces modernes de salon d'un style plus élevé, non difficiles.....	40
Pièces modernes, morceaux de salon, moyenne force.....	45
Pièces de salon, morceaux de genre plutôt expressifs que d'une virtuosité brillante.....	47
Morceaux mélodiques brillants, moyenne force et progressifs.....	49
Morceaux de salon élégants, brillants, un peu au-dessus de la moyenne force.....	51
Recueils d'exercices et d'études, de la moyenne force au difficile non transcendant.....	59
Sonates classiques, moyenne force et assez difficiles.....	61
Concertos, moyenne difficulté.....	62
Pièces caractéristiques modernes et morceaux de salon, moyenne force.....	65
Morceaux d'un style élevé mais n'exigeant pas une grande bravoure d'exécution.....	71
Série de pièces caractéristiques de moyenne force et difficiles de STÉPHEN HELLER.....	78
Exercices et études de moyenne force et difficiles.....	79
Etudes de moyenne force, mélodiques et brillantes, style moderne.....	84

	Pages.
Etudes de moyenne force et difficiles.....	83
Pièces classiques et modernes plus difficiles.....	85
Morceaux de genre difficiles, à effet et d'un bon style.....	89
Morceaux modernes difficiles.....	91
Autres pièces de concert, modernes et difficiles.....	93
Etudes modernes assez difficiles.....	97
Etudes difficiles, mais non d'une virtuosité transcendante.....	99
Exercices et études difficiles, style ancien et moderne.....	101
Etudes dans le style classique, difficiles.....	102
Etudes modernes difficiles.....	103
Œuvres classiques très-difficiles.....	105
Œuvres modernes et classiques très-difficiles.....	107
Pièces de concert et de salon très-difficiles.....	109
Concertos classiques.....	111
Concertos modernes.....	113
Exercices spéciaux et études de difficulté transcendante.....	115
Fugues modernes.....	117
De la musique à quatre mains.....	118
Choix d'études élémentaires à quatre mains.....	125
Choix de morceaux classiques à quatre mains, du facile au très-difficile.....	127
Pièces modernes à quatre mains du très-facile au très-difficile.....	131
Ouvertures arrangées à quatre mains.....	135
Pièces à quatre mains, caractéristiques et symphoniques.....	143
Morceaux à deux pianos.....	147
Conclusion des études concertantes.....	149

FIN DU VADE MECUM DU PROFESSEUR DE PIANO

Catalogue gradué et raisonné des méthodes, études et œuvres choisies des maîtres anciens et contemporains, faisant suite aux *Conseils d'un professeur* pour l'enseignement technique et l'esthétique du piano, par A. MARNONTEL.

H.
F.
L.
A.
A.
J.
FÉL.
H.
CH.
JUL.
C.
F. G.
G. I.
A.
F. G.
A. M.
G. M.
F. P.
A. G.
CH.
S. T.
L. D.
J. G.
LEFF.
PAUL.
REN.
ALAF.
AMÉ.
DIVE.

TABLE DES MATIÈRES

DE

L'EXTRAIT DU CATALOGUE SPÉCIAL DE L'ENSEIGNEMENT DU PIANO

DE HEUGEL ET C^{ie},

ÉDITEURS DE SOLFÈGES ET MÉTHODES DU CONSERVATOIRE.

(Complément du catalogue gradué de A. Marmontel.)

	Pages.
H. VALIQUET.....	155
Le <i>Premier âge</i> ou la <i>Berquin du jeune pianiste</i> . — La <i>Mère de famille</i> , alphabet des jeunes pianistes. — Exercices rythmiques du premier âge. — Cours complet d'études et de morceaux primaires. — Ecole concertante des petites mains.....	
F. WACHS.....	156
Récréations lyriques des jeunes pianistes.....	
L. MEY.....	—
Collection de petits morceaux sans octaves.....	
A. MEY.....	—
Les <i>Petits virtuoses</i> . Matinées enfantines.....	
A. TROJELLI.....	—
Répertoire de M ^{lle} Illi.....	
J. L. BATTMANN.....	157
Premières études avec préliodes.....	
—	—
Études mélodiques pour les petites mains.....	
Les <i>Roses d'hiver</i> , 54 petites fantaisies, sans octaves.....	
FÉLIX CAZOT.....	—
Méthode de piano : Les <i>Cinq doigts</i> et l' <i>Extension des doigts</i>	
H. ROSSELLEN.....	—
Méthode de piano et manuel du pianiste, répertoire des jeunes pianistes.....	
CH. NEUSTEDT.....	158
Vingt études progressives et chantantes. — Feuilles d'album.....	
JULES WEISS.....	159
Le jeune pianiste classique 2 et 4 mains.....	
C. STAMATY.....	160
Études <i>Chant et mécanisme</i> . — Exercices-types du <i>Rythme des doigts</i> . — Les <i>Concertantes</i> , études à 4 mains. — Études sur <i>Obéron</i> et souvenirs du Conservatoire, transcriptions. — Douze esquisses. — Études pittoresques.....	
F. GODEFROID.....	162
Ecole chantante du piano. — Études et morceaux.....	
G. BIZET.....	163
Le <i>Pianiste chanteur</i> : 150 transcriptions.....	
—	166
Les <i>Chants du Rhin</i> , six Lieder piano.....	
A. MARMONTEL.....	166
L' <i>Art de déchiffrer</i> , petites études à 2 et 4 mains.....	
—	167
Six grands exercices modulés et études.....	
—	167
Ecole classique du piano (4 premières séries).....	
F. CHOPIN.....	172
5 ^{me} série des <i>Classiques-Marmontel</i>	
A. MÉREAU.....	174
Collection des clavecinistes (de 1637 à 1790).....	
G. MATHIAS.....	178
Études spéciales et transcriptions.....	
F. HILLER.....	178
25 grandes études et pièces diverses.....	
A. GORIA.....	179
Le pianiste moderne et grandes études.....	
CH. DUVOIS.....	179
Le mécanisme du piano appliqué à l'harmonie.....	
S. THALBERG.....	180
L' <i>Art du chant</i> appliqué au Piano.....	
L. DIÉNER.....	181
Répertoire des concerts du Conservatoire.....	
J. GRÉGOIR.....	181
Ecole moderne du piano. Études <i>progressives</i>	
LEFÉBURE-WÉLY.....	182
Ecole concertante à 4 mains et pièces à 2 mains.....	
PAUL BERNARD.....	182
Études et transcriptions à 2 et 4 mains.....	
RENAUD DE VILBAC.....	183
Ecole classique concertante à 4 et 6 mains.....	
ALARD-FRANÇONNE.....	184
Ecole classique concertante.....	
AMÉDÉE MÉREAU.....	186
Transcriptions concertantes.....	
DIVERS AUTEURS.....	187
Œuvres concertantes.....	

FIN.

Toute demande de musique comprise dans le Catalogue gradué de MARMONTEL ainsi que dans le Catalogue supplémentaire des éditeurs des solfèges et méthodes du Conservatoire, est envoyée franco, en France et à l'étranger, contre un mandat-poste ou sur Paris adressé aux éditeurs HEUGEL et C^o, 2 bis, rue Vivienne, Paris.

C

r
en
le
qu
qu

va
de
le
rés
per
des
des
sty
l'in
des

VADE MECUM
DU
PROFESSEUR DE PIANO

Conseils généraux sur la gradation des études et sur le choix raisonné des morceaux.

Le nombre des professeurs méthodiques est malheureusement très-restreint. Il ne suffit pas pour bien enseigner d'indiquer à l'élève les défauts à éviter et les qualités à acquérir, il faut de plus une réelle logique dans la classification des études, de manière à ce que chaque chose apprise le soit à son heure.

Trop souvent on cède aux désirs des parents ou à la vanité des élèves, en laissant jouer bien avant le temps des œuvres d'une trop grande difficulté. Dans ce cas, le travail, quelque bon qu'il soit, ne donnera jamais un résultat satisfaisant, et l'on n'atteindra pas le degré de perfection voulu. L'élève exécutera péniblement, au-dessous du mouvement et le plus souvent à contre-sens, des morceaux dont il ne peut comprendre ni rendre le style. C'est ainsi qu'on arrive à fausser le goût, à rendre l'interprétation lourde et confuse, à augmenter le nombre des pianistes ennuyeux et fatigants à entendre.

« *Ne forçons pas notre talent, a dit La Fontaine, nous ne ferions rien avec grâce.* » Que penserait-on d'un professeur de sixième faisant expliquer à ses élèves Cicéron, Tite Live ou Juvénal? Les humanités musicales ont une progression tout aussi raisonnée.

• Les œuvres de Beethoven, Mendelssohn, Chopin, ne doivent pas être mises trop tôt entre les mains des élèves, et sans un ordre de difficulté bien gradué. Ceci nous rappelle un mot charmant d'un musicien de talent et d'esprit, M. Batton, qui disait en entendant un enfant précoce exécuter une sonate de Beethoven : « J'ai peur de voir les enfants jouer avec le feu. » Le mot est vrai et fait image.

Il semblerait logique de prime abord de classer l'étude des pièces de clavecin avant celle des pièces spécialement écrites pour le piano. Cet ordre chronologique serait pourtant une grave erreur d'enseignement.

Le piano-forte est un instrument presque moderne. Les perfectionnements nombreux apportés à sa facture ont modifié le son, étendu le clavier, de manière à permettre l'exécution des compositions écrites de nos jours. Ces compositions appartiennent essentiellement au style moderne, par la tonalité, par l'harmonie, par le tour mélodique ou par la nature des traits et des ornements.

Sous tous ces rapports, les pièces de clavecin diffèrent essentiellement des œuvres écrites pour le piano. Or il n'est pas reçu de faire précéder l'étude de la langue française telle que la parlaient Corneille, Racine,

Bossuet, Fénelon, par celle de Rabelais, Ronsard, Clément Marot, etc. Les littérateurs et les érudits musiciens ont à étudier le style des différentes écoles, des diverses époques, mais les études rétrospectives ne doivent jamais précéder celle des langues modernes. M. Amédée Méreaux, littérateur aussi distingué que parfait musicien, n'a-t-il pas placé en tête de sa précieuse et intéressante Collection de pièces choisies des célèbres clavecinistes (de 1637 à 1790), le titre significatif, — mais trop honorable à notre point de vue personnel, — d'*Appendice des Classiques-Marmontel*, c'est-à-dire de supplément au catalogue des œuvres classiques des grands maîtres. M. Amédée Méreaux considérait donc, avec nous, l'étude de la musique de clavecin comme devant suivre et non précéder celle des œuvres classiques écrites spécialement pour le piano.

On doit étudier simultanément, ou du moins alternativement, les pièces classiques et modernes; nos tendances et notre goût peuvent préférer une école à une autre, mais il convient de ne pas être exclusif et d'apprécier ce qui est bien, alors que le temps n'a pas encore consacré le mérite d'une œuvre. Le goût doit se former à juger ainsi avec discernement et sans parti pris à l'avance.

On pourra, en consultant la collection de nos classiques, et en ayant égard au degré de force indiqué pour chaque pièce, suivre une progression normale. Nous donnerons tout à l'heure un catalogue; indiquons seulement pour l'instant et d'une manière générale les auteurs qu'il convient de faire étudier aux

élèves suivant leur degré de force et les aptitudes à développer.

Nous recommandons de préférence, dans les premières années d'étude, les œuvres de Clémenti, Steibelt, Cramer, Dussek, Haydn et Mozart. Les formules diatoniques, les traits, en gammes simples et figurées, abondent dans les compositions faciles de ces maîtres. Beethoven, Hummel et Field ont aussi écrit quelques œuvres élémentaires, mais par exception. Dans l'école moderne, nous signalerons comme pièces faciles, bien doigtées et progressives, en partant des plus élémentaires, les compositions et arrangements de Lemoine, Le Carpentier, Valiquet, Wachs, Louis Mey, Trojelli, Duvernoy, Battmann, Czerny, Schunke, Hunten, Chaulieu, Burgmuller, Croisez, Hess, Neustedt, Talaxy, Jungmann, Gustave Lange, Rosellen, Leybach, et Paul Barbot. MM. Herz, Bertini, Ravina, ont pris le soin d'écrire de petits morceaux faciles. Hérold, Ad. Adam, à leurs heures de loisir ou de repos lyrique, ont aussi écrit des arrangements, airs variés, divertissements faciles.

La progression de la moyenne difficulté au difficile nous paraît représentée dans l'ordre classique par les sonates de Haydn, Mozart, Clementi, Cramer, Dussek, Hummel, Field, Ries, Czerny, Moscheles, etc.

Les maîtres qui précèdent l'école toute moderne, tiennent aussi une très-large place dans cette classification. H. Herz est le représentant le plus populaire et le plus méritant de cette pléiade d'artistes formés aux traditions des grands maîtres leurs devanciers.

Dans un autre ordre d'idées, citons Kalkbrenner, et

notre regretté maître et ami Zimmerman. Deux autres grands artistes, Bertini et Heller, occupent aussi une place à part. Pixis, Ch. Mayer, Osborne, Dœlher, Schunke, Chaulieu, F. Hérold, Amédée Méreaux, J. Herz, ont écrit nombre de pièces, progressant de la moyenne difficulté au difficile.

De nos jours, l'école du piano, dans ce degré de force, est dignement représentée par les œuvres de Ravina, Stamaty, Gorla, Lefébure, Delahaye, Mathias, Planté, E. Déjazet, Diémer, Ritter, Delioux, Jaëll, Ascher, Kruger, Bizet, Th. Dubois, J. Grégoir, Lysberg, F. Godefroid, Guttman, Paul Bernard, Besozzi, Philippot, Quidant, Joséphine Martin, Schad, de Croze, Térésa Carréño, Schiffmacher, Dolmetsch, Magnus, Lécureux, Cunio, Ketterer, Widor, Pfeiffer, Adler, Kowalski, etc., etc.

Les œuvres difficiles des maîtres anciens sont, à part les œuvres rétrospectives des clavecinistes, les préludes et fugues de S. Bach, les suites de Hændel, Scarlatti, les fantaisies de Mozart, deux ou trois sonates de Dussek, les œuvres 7, 13, 22, 26, 27 et 31 de Beethoven, les polonaises, rondos et variations de Weber.

Les concertos de Hummel, Field, Moschelès, Ries, Dussek, appartiennent aussi à la grande école de piano. Kalkbrenner, Henri Herz, Dœlher, Pixis, Hiller et Chopin, ont suivi les exemples de leurs illustres prédécesseurs et écrit de beaux concertos dans lesquels le piano est la partie récitante et principale.

De nos jours, le concerto symphonique semble l'expression des tendances du goût moderne, et comme

un retour prononcé vers les concertos de Mozart, Beethoven et Mendelssohn, où l'orchestre tient une plus large place. Schumann, Wieniawski, Ch. Meyer, Prudent, A. Dupont, Litolf, Rubinstein, Saint-Saëns ont écrit des concertos symphoniques de grand style, modèles du genre.

L'école moderne de piano, dans l'ordre de la difficulté transcendante, et au double point de vue du style et de la virtuosité, est représentée d'une manière brillante par un grand nombre d'artistes dont nous allons citer seulement les plus marquants : Chopin, Thalberg, S. Heller, Schumann, V. Alkan, Prudent, Lacombe, Henselt, Schulhoff, Dreyschok, Rubinstein, Delaborde, G. Mathias, Ed. Wolf, Wieniawski, Kontski, A. Dupont, Taubert, Jaëll, Fumagalli et Liszt, qui, à lui seul, résume toutes les impossibilités vaincues.

Les fantaisies de Bach, ses concertos, les pièces de Scarlatti, les fugues de Bach, de Hændel, celles de Mendelssohn, Rubinstein, les dernières sonates de Beethoven, celles de Schubert, de Weber, les concertos de Weber, les sonates et concertos de Mendelssohn, ses variations sérieuses, les fantaisies de Hummel, op. 18, sa sonate, op. 81, les sonates et concertos de Schuman, ses pièces romantiques, ses études symphoniques représentent aussi, dans le genre classique et romantique, la difficulté transcendante.

Avoir la prétention de tout régler dans l'enseignement du piano serait un acte de pédantisme, et, nous le savons, les pédants sont ennuyeux. Pourtant, au risque d'être classé parmi ces derniers, nous croyons

indispensable de redire ici combien le professeur doit apprécier l'heureuse influence sur le cours des études de la progression méthodique et raisonnée des œuvres musicales confiées aux élèves. A cet égard, il faut consulter non-seulement le degré de difficulté, le style du maître, mais aussi les aptitudes et les tendances des élèves que l'on dirige, en s'abstenant de faire jouer trop exclusivement la musique d'un compositeur, quel que soit son mérite; donc, il faut toute l'expérience, le tact, l'esprit d'analyse d'un professeur habile et impartial pour conduire de front les études de mécanisme, de sonorité, de mesure et de style.

Indications sommaires pour la gradation de force, du degré le plus élémentaire à la force transcendante.

TRÈS-FACILE. — De un à quatre degrés.

FACILE. — De quatre à huit.

INTERMÉDIAIRE ENTRE FACILE ET LA PETITE MOYENNE FORCE. — De huit à douze.

PROGRESSIF ENTRE LE PREMIER DEGRÉ DE LA PETITE MOYENNE FORCE ET LA FORCE MOYENNE PLUS BRILLANTE. — De douze à quinze.

PROGRESSIF ENTRE LA DIFFICULTÉ MOYENNE ET ATTEIGNANT LA VIRTUOSITÉ FACILE, MAIS NON LE DIFFICILE. — De quinze à vingt.

PROGRESSIF DE CET ORDRE DE DIFFICULTÉ AU TRÈS-DIFFICILE. — De vingt à vingt-cinq.

DU TRÈS-DIFFICILE A LA VIRTUOSITÉ TRANSCENDANTE. —
De vingt-cinq à trente.

MAXIMUM DU DIFFICILE. — De trente à trente-cinq.

Naturellement le phrasé, le style suivent la même progression ; il ne faut jamais confier à des élèves dont le goût n'a pas été formé, développé bien graduellement, des pièces expressives de force moyenne comme mécanisme, mais d'une difficulté supérieure dans l'art de bien phraser.

Nous avons cru inutile d'indiquer *d'une façon absolue* le degré de force de chaque morceau, parce que, selon nous, il faut laisser aux professeurs le soin d'apprécier et de désigner à l'élève une pièce plutôt qu'une autre. Les élèves ne comprennent pas toujours l'utilité d'appliquer à un morceau de moindre difficulté « le mieux joué » acquis par une étude précédente plus difficile. C'est à l'expérience et à l'autorité du professeur de faire prévaloir son choix.

Enfin on ne pèse pas, on ne mesure pas la valeur musicale, le degré exact de force au point de vue du mécanisme et du style comme il serait aisé de le faire pour tout autre travail. On peut bien classer les pièces d'étude en très-faciles, faciles, moyenne force et difficiles, mais les nuances et degrés de force intermédiaires sont d'une appréciation délicate et dans laquelle on peut différer de très-bonne foi ; — c'est là, nous le répétons, une question de tact, d'expérience, et dont la solution doit se modifier suivant les aptitudes très-diverses des élèves.

Petites et grandes Méthodes de piano.

On compte aujourd'hui un grand nombre de Méthodes de piano, œuvres consciencieuses, sérieusement faites et signées de maîtres célèbres, dont le nom fait autorité. Malheureusement, à côté de ces manuels d'un bon enseignement, la spéculation a fait éclore beaucoup d'ouvrages médiocres, dénués d'intérêt, ou des calques faiblement déguisés d'ouvrages devenus populaires par leurs qualités élémentaires.

Voici, dans des degrés différents, une liste des Méthodes que nous recommandons plus spécialement au choix des professeurs :

I. — MÉTHODES ÉLÉMENTAIRES ET PROGRESSIVES

POUR LES ENFANTS

De un à douze degrés, selon la gradation de force indiquée plus haut.

(Théories claires, succinctes, exemples bien choisis, bien coordonnés, bons éléments de lecture, de mesure et d'accentuation.)

Méthodes primaires d'HENRI LEMOINE et d'AD. LE CARPENTIER.

A. B. C., de J.-B. DUVERNOY, de F. LE COUPPEY et J.-L. BATTMANN.

Nouvelle méthode théorique, pratique et progressive de E. BISCHOFF.

Méthode élémentaire de C.-L. HANON.

LES CINQ DOIGTS.

1^{re} Partie de l'excellente méthode primaire de FÉLIX CAZOT, musicien de premier ordre, grand prix de Rome, qui s'est complètement dévoué à l'enseignement élémentaire du piano.

Petites Méthodes extraites des grandes Méthodes, de L. ADAM et HENRI BERTINI.

thodes plus développées, de F. HUNTEN et H. ROSELLEN.

Mentionnons encore, parmi les bonnes Méthodes *pratiques et faciles*, les nouveaux cours de piano de ANTON SCHMOLL. Ces Cours sont la mise en œuvre des Lettres sur l'enseignement du piano d'ALOYS HENNES.

Les Petites Études, de H. VALIQUET, ses *Exercices rythmiques du premier âge* et mes 100 *Études de l'Art de déchiffrer à 2 et à 4 mains* peuvent être étudiées concurremment avec toutes ces Méthodes et remplacer d'une façon infiniment plus utile, plus musicale, les petits airs connus des Méthodes primaires.

Ces airs sont le plus souvent joués de routine par les jeunes élèves ; c'est là un usage pernicieux. Ils apprennent ainsi de souvenir, sans se rendre compte des valeurs et du rythme, de petites mélodies arrangées ou dérangées sous prétexte de simplification, et c'est un temps précieux perdu pour les progrès. F. CAZOT et H. BERTINI ont évité avec soin de suivre cet errement général des petites Méthodes primaires.

II. — MÉTHODES ÉLÉMENTAIRES ET PROGRESSIVES

PLUS DÉVELOPPÉES QUE LES PRÉCÉDENTES .

Renfermant un grand nombre de formules de mécanisme, d'exercices, différentes variétés de gammes, arpèges, exemples de rythme et d'accentuation.

(De un à quinze.)

Ces ouvrages conviennent de préférence à des élèves dont l'âge et l'intelligence permettent d'atteindre, avec l'étude, un niveau plus élevé.

II^{me} Partie de l'excellente Méthode FÉLIX CAZOT, publiée sous le titre de : *l'Extension des doigts*, et faisant suite à la première partie déjà recommandée sous le titre *les Cinq Doigts*.

Méthode complète de HENRI LEMOINE. Ouvrage bien gradué, résumant un enseignement consciencieux, correct en tout point(1).

Méthode de CONRAD BERG (de Strasbourg). Très-bon ouvrage rempli d'exemples pratiques, d'observations ingénieuses, progressif et bien gradué. Citons aussi la *Méthode élémentaire et progressive* de F. DUMONT, op. 24.

(1) Mentionnons aussi *les Tablettes du pianiste* de cet excellent maître, qui, le premier, a eu l'idée de donner un catalogue gradué.

III. — GRANDES MÉTHODES.

S'adressant de préférence aux élèves qui désirent acquérir par une étude patiente un mécanisme transcendant et veulent devenir, en même temps que virtuoses, musiciens et harmonistes.

(De un à vingt-cinq.)

Louis Adam. — Grande Méthode écrite pour le Conservatoire (1).

Malgré le temps écoulé depuis sa première publication, cet ouvrage est resté l'un des meilleurs de l'enseignement du piano, au double point de vue de la musique classique et moderne.

Clémenti. *Grande Méthode.* Bien digne de ce maître célèbre, créateur de l'école moderne du piano.

Zimmermann. — *Encyclopédie du pianiste.* Excellent ouvrage où notre maître et ami a condensé tout son savoir et sa longue expérience en nombreux principes et en exemples *théoriques et pratiques.*

Ch. Czerny. — *Grande Méthode en trois parties.* Très-remarquable ouvrage, excellent à tous égards. La troisième partie en est surtout précieuse par ses judicieuses observations sur le style des œuvres classiques.

Henri Herz. — *Grande Méthode.* Ouvrage du plus vif intérêt, justement recherché; cette Méthode doit être consultée, par tous ceux qui apprécient les qualités si variées de ce virtuose compositeur.

H. Bertini. — *Grande Méthode.* Ouvrage digne de la réputation de cet éminent artiste; l'enseignement y est parfaitement progressif, gradué, raisonné; c'est une Méthode dans l'acception la plus vraie du mot.

Kalkbrenner. — *Grande Méthode.* La réputation de ce maître célèbre a popularisé sa Méthode, qui contient de nombreux exemples de mécanisme, d'excellents conseils sur le style et de belles études.

(1) Nouvelle édition divisée en trois parties. I^{re} partie : Principes, gammes, accords et exercices; II^e partie : 50 leçons pour les petites mains; III^e partie : Fragments d'œuvres classiques et modernes.

J. Hummel. — *Grande Méthode*. Cet ouvrage est un précieux recueil de formules et de traits doigtés; véritable arsenal du mécanisme.

Moschelès. — *Méthode des Méthodes*, commentée par FÉTIS; se trouve dans le même ordre d'idées; c'est un très-bon ouvrage à consulter, surtout pour les professeurs.

Liebert et Stark. — *Méthode*, très-populaire en Allemagne; très-bien faite, bien graduée, bonnes études.

Ch. Duvois. — *Le Mécanisme du piano appliqué à l'étude de l'harmonie*. Très-bon ouvrage, résumant les progrès de mécanisme réalisés jusqu'à ce jour; cours complet d'exercices appliqués à l'étude de l'harmonie, suivi de préceptes et d'exemples mélodiques sur l'art de phraser, précédé des Principes de la musique appliqués au piano.

Cet ouvrage de M. Ch. Duvois, divisé en huit cahiers, est l'une des meilleures publications de l'enseignement moderne. (1)

A. Villoing. — *L'École pratique du piano* par M. VILLOING, le professeur des deux célèbres pianistes RUBINSTEIN, renferme un grand nombre d'exercices ingénieux et nouveaux pour assouplir les doigts; formules de mécanisme d'après une méthode nouvelle s'appuyant sur la théorie approfondie des intervalles appliqués au piano.

(1) Voir pour le détail page 179.

Enseignement classique, primaire et progressif.

(De un à quinze.)

Quelle que soit la méthode choisie parmi celles que nous avons indiquées, le professeur devra faire étudier, simultanément avec les premiers exercices et les premières leçons de lecture, les ouvrages progressifs dont les noms suivent. (Nous laissons au choix éclairé des professeurs le double soin de trouver les nuances de progression et de compléter cette première liste de morceaux élémentaires et classiques) (1).

Marmontel. — *Art de déchiffrer*, cent leçons de lecture musicale à deux mains, comprenant l'étude de toutes les valeurs, de tous les rythmes. (De un à quinze.)

— *L'Art de déchiffrer à quatre mains*, cinquante leçons concertantes élémentaires et progressives. (De un à quinze.)

Clementi. — Op. 36, six sonatines très-faciles en deux cahiers.

Steibelt. — Sonatine en *ut* nat. majeur.

— Six Sonatines, op. 49.

— Polonaise de Madame Billington.

— Op. 41. Sonate en *si* bémol.

Haydn. — Thème varié en *ut*.

Beethoven. — Deux Sonatines très-faciles.

(1) Voir à la fin de ce volume, page 467, le Catalogue de mon édition des œuvres classiques, et, page 459, la collection complète de J. WEISS : *le Jeune Pianiste classique*.

Afin de préparer les jeunes élèves, dès le début des études, à devenir de bons musiciens nous recommanderons tout particulièrement de choisir dans ce même degré de force les morceaux que nous venons d'indiquer en note (page 13), publiés par JULES WEISS, sous ce titre général : *le Jeune Pianiste classique*. Cette importante et précieuse collection comprend 92 morceaux faciles et progressifs, à 2 et à 4 mains, la plupart sans octaves, choisis, réduits, transcrits avec un soin minutieux ; elle forme un cours complet de bonne et saine musique des grands maîtres. (*De quatre à quinze.*)

Enseignement moderne primaire, très-facile et progressif.

CHOIX DE PETITS MORCEAUX CHANTANTS DE DIFFÉRENTS AUTEURS,
CONDUISANT DES PREMIERS ÉLÉMENTS DE LA MUSIQUE A LA MUSI-
QUE FACILE DE DEGRÉS PLUS ÉLEVÉS.

(*De un à quinze.*)

Voici, dans un autre ordre d'idées, un choix de petits morceaux chantants très-faciles et progressifs commençant aux premiers éléments, pour arriver graduellement à la musique facile plus brillante. On pourrait, pour reposer et intéresser les jeunes élèves, conduire de front les leçons dites sérieuses et les petites pièces récréatives, plus mélodiques et chantantes. Établir, dès

le début du travail, ce double courant de musique ancienne et moderne, nous semble très-utile; il faut tout au moins faire alterner le choix des pièces, en tâchant de guider le goût de l'élève, qui veut devenir artiste, vers la musique d'une réelle valeur soit par le choix des idées, soit par sa bonne facture.

- H. Valiquet.** — Op. 17. *Les Grains de sable*. Six petits morceaux sur les cinq notes. — *Les Brins d'herbe*. Six petits morceaux faisant suite aux *Grains de sable* (1).
— *Les Refrains de l'enfance*, petites transcriptions variées.
— Op. 18. *Contes de fées*. Six petits morceaux.
— Op. 19. *Les Soirées de famille*.

A. Lecarpentier. — *Trésor des jeunes pianistes*, à 2 et à 4 mains.

A. Croizez. — Op. 44. *Les Premiers Pas*. Six morceaux progressifs.

F. Wachs. — *Récréations lyriques*. Thèmes choisis des opéras en vogue transcrits pour les petites mains.

A. Godard. — *Bébé-Polka*. *Bébé-Valse*.

Henri Lemoine. — Op. 23. Quatre petits rondos.

Les professeurs qui se consacrent à l'enseignement primaire n'auront qu'à choisir parmi les nombreuses publications spéciales, écrites pour les enfants, par MM. HENRI et ACHILLE LEMOINE, LECARPENTIER, VALIQUET, BATTMANN, HUNTEN, A. CROIZEZ, CH. CZERNY, LOUIS MEY, F. WACHS, etc., etc., qui, tous, ont publié nombre de pièces instructives et récréatives à l'usage des commençants, et dont nous allons indiquer les plus recommandables, au point de vue de l'enseignement élémentaire des jeunes élèves amateurs.

(1) Voir pour le détail, page 455.

Pièces modernes très-faciles, faciles et progressives.

(De quatre à douze.)

- J.-L. Battmann.** — *Les Roses d'hiver*. Petites fantaisies favorites sans octaves.
- H. Valiquet.** — *Chansons de Nadaud*. 12 petites fantaisies sans octaves. — *Récréations religieuses*. 25 cantiques célèbres. — *Concerts des bouffes*. Petites fantaisies sans octaves.
- Louis Mey.** — *Les Roses du chemin*. — *Les Chants aimés*. — *La Ruche musicale*. — *La Semaine du pianiste*. (Petits morceaux faciles sans octaves) (1).
- Aug. Mey.** — *Les Petits Virtuoses*. Matinées musicales enfantines.
- A. Trojelli.** — Le répertoire de *M^{lle} Lili*. Collection de petits morceaux sans octaves.
- Alph. Leduc.** — 12 petits morceaux sur les romances de L. PUGET, BEAUPLAN, ADHÉMAR, MASINI, THYS, etc.
- J.-B. Duvernoy.** — Premières leçons de piano. Choix d'airs très faciles, doigtés soigneusement pour les commençants. — *Récréations de l'étude*. Choix de morceaux faciles, tirés des opéras de ROSSINI, WEBER, MEYERBEER, BELLINI.
- H. Lemoine.** — Première bagatelle sur *Robin des bois*. Op. 47. — Trois petits solos pour les petites mains.
- A. Lecarpentier.** — Bagatelles sur *l'Éclair*, *la Juive*, *la Perle du Brésil*, *la Fée aux roses*, *le Val d'Andorre*, *les Mousquetaires de la reine*, *Charles VI*, etc., etc.
- J. Rummel.** — *Perles enfantines*. *Bonbonnière des pianistes*. 32 mélodies, pour les commençants, tirées des opéras les plus célèbres.

(1) Voir pour le détail page 156.

- A. Jungmann** (de Vienne). — *Chanson du printemps, Berger et bergère, le Départ du matelot.*
- G. Lange.** — *Deux petites chasses. Heures de solitude.*
- Clementi.** — *Macédoine musicale.* 53 petits morceaux faciles extraits de sa grande Méthode, en trois cahiers.
- Viguerie.** — Op. 9. Quatre sonates dédiées aux jeunes élèves.
- Ch. Czerny.** — Op. 311. Deux rondos faciles sur les motifs du *Pré aux Clercs.* — Op. 711. Rondino sur *la Favorite.*
- J.-B. Duvernoy.** — Op. 126. Deux fantaisies faciles sur la *Part du diable.* — Op. 135. Deux fantaisies faciles sur la *Sirène.* — Op. 147. Fantaisie sur *Belisario.*
- A. Marmontel.** — Deux fantaisies mignonnes sur des rondes enfantines. Air varié sur le *chœur des Tombeaux de Lucie.*
- A. Croisez.** — Op. 35. Op. 36. Suites de petits solos de concours pour les pensionnats. — Op. 47 et Op. 49. Fantaisies sur *le Val d'Andorre, Mignon et la Fée aux roses.*
- R. Favarger.** — *Chanson de l'abeille.* Fantaisie sur la *Reine Topaze* de Victor Massé.
- J. Rummel.** — Mosaïques. *Récréations mélodiques*; arrangements pour le piano faciles et brillants sur les opéras de G. VERDI.
- H. Bertini.** — Op. 171. Trois petits solos de concours.
N° 1, rondo. N° 2, allégresse. N° 3, tyrolienne.
— Op. 81. Trois petits rondos.
- A. Lecarpentier.** — Op. 301. Petite fantaisie facile sur la *Reine Topaze.* — *Bagatelle sur la Fanchonnette.*
- Fr. Hunten.** — Op. 159 *Fleurs des bois* : N° 1, *l'Épine blanche.*
N° 2, *Boule de neige.* N° 3, *l'Acacia rose.*
— Op. 70. *Le Charme des jeunes pianistes.*
- E. Artaud.** — Fantaisie mignonne sur *Obéron.*
— Variations sur un thème de BEETHOVEN.
- A. Trojelli.** — *L'Avant-garde,* petite marche.
-

(Page supplémentaire à remplir au choix du professeur.)

Choix d'exercices élémentaires.

(De quatre à douze.)

Nous allons indiquer maintenant les exercices et études élémentaires qui doivent être travaillés simultanément avec les leçons des méthodes ou les petits morceaux. Le tact, l'expérience du professeur devront discerner le degré d'instruction de l'élève, les qualités ou les défauts de son mécanisme. On ne saurait trop insister sur l'articulation précise, sur la bonne qualité du son, sur la liaison des notes se raccordant bien entre elles. Il faut, suivant les résultats affirmatifs ou négatifs, progresser vers un degré supérieur ou continuer d'étudier les pièces du même ordre.

Voici les recueils d'exercices répondant comme degré de force à la gradation *de quatre à douze*.

Ch. Czerny. — Op. 777. Vingt-quatre exercices très-faciles sur cinq notes.

- Op. 139. Cent exercices pour les commençants.
- Op. 453. Cent-dix exercices faciles et progressifs.
- Op. 599. Le *Premier Maître de piano*, cent études journalières et progressives.

H. Valiquet. — *Exercices rythmiques et mélodiques du premier âge*, qui peuvent être travaillés très-utilement avec ses petites études et ses petits morceaux du *Berquin des pianistes*; — ouvrage élémentaire, recommandable à tous les titres.

Joseph Grégoir. — Exercices des cinq doigts appliqués à son clavier déliateur.

- Marmontel.** — N° 1 des six grands *Exercices modulés*. École élémentaire et progressive de mécanisme.
- E. Artaud.** — Deux exercices modulés très-faciles. — Recueil d'exercices supérieurs pour le Guide-Mains perfectionné de BOHRER.
- A. de Kontski.** — *Le Berquin du piano*. Exercices pour les petites mains suivis de petits morceaux à deux et à quatre mains.
- Aloïse Schmidt.** — Exercices préparatoires pour obtenir l'indépendance et l'égalité des doigts.
- P. Barbot.** — *Le Réveille-matin* (I^{er} livre).

(Fin de page à remplir au choix du professeur.)

Études modernes très-faciles, faciles et progressives

(De quatre à douze.)

- H. Valiquet.** — *Le Premier Pas, le Progrès et le Succès*, études primaires et progressives pour les petites mains.
- H. Wolfart.** — *Douze Études enfantines* avec texte explicatif.
- J. L. Battmann.** — Premières études avec préludes pour précéder ses 24 études mélodiques.
- A. Lecarpentier.** — Op. 174. Vingt-cinq études élémentaires.
- A. Marmontel.** — *L'Art de déchiffrer*. Cent petites Études de lecture musicale.
- F. Le Couppey.** — Op. 10. Études primaires.
- H. Bertini.** — Premières leçons doigtées pour les petites mains.
— Op. 166. Vingt-cinq études primaires.
— Op. 100. Vingt-cinq études faciles.
— Op. 137. Vingt-cinq études élémentaires.
- F. Burgmuller.** — Op. 100. Vingt-cinq études faciles.
- J. B. Duvernoy.** — Op. 176. Études faciles et progressives
- J. Schad** — Douze études faciles et progressives
- H. Lemoine** — Op. 37. Cinquante études faciles.
- Ch. Czerny.** — Op. 748. *Le Début*. Vingt-cinq études faciles.
- C. Stamaty.** — Chant et mécanisme, 1^{er} livre : vingt-cinq études pour les petites mains.
- H. Herz.** — Op. 151. Vingt-quatre études très-faciles.
— Op. 152. Vingt-quatre études faciles.
- Stéphen Heller** — Op. 47. Vingt-cinq études pour former au sentiment du rythme.
- L. Adam père.** — Cinquante leçons préliminaires extraites de sa grande méthode.
- H. Ravina.** — *Études mignonnes*. Op. 60.
- F. Dolmetsch.** — Douze petites études récréatives. — Vingt études progressives et chantantes.

Ch. Neustedt. — Op. 31. Vingt études progressives et chantantes.

J.-O. Kelly. — Op. 50. Vingt-cinq études récréatives.

Marmontel. — Op. 6. Vingt-quatre petites études caractéristiques. — Op. 80. Trente études mélodiques précédées d'un exercice typique,

Félix Godefroid. — *L'École chantante du piano*. 1^{er} cahier :
Quinze études mélodiques pour les petites mains.

J. Kalkbrenner. — Op. 126. Douze études préparatoires,
1^{er} cahier. — Op. 161. Douze études préparatoires, 2^e cahier.
—Op. 169. Vingt-cinq études faciles et progressives, 3^e cahier.

(Fin de page à remplir au choix du professeur.)

**Morceaux dans le style classique et moderne, progressant
du facile à la petite moyenne force.**

(De quatre à quinze.)

Dans cette gradation nouvelle se trouvent un certain nombre de morceaux appartenant comme degré de force au classement précédent. Cet enchaînement nous semble laisser plus de marge et offrir une transition plus facile aux professeurs.

La progression entre la musique élémentaire facile et les compositions conduisant par degrés bien ménagés du facile à la musique de moyenne force doit être dirigée avec un soin, une attention extrêmes; il faut tout l'esprit d'observation d'un professeur expérimenté pour choisir la musique qui peut le mieux aider aux progrès. On veillera non-seulement à faire acquérir un bon mécanisme, mais aussi à choisir la musique qui peut le mieux former le goût, développer le sentiment de l'élève dans cette période si importante des premières études. Nous recommandons de préférence les compositions faciles et progressives de Haydn, Mozart, Clementi, Cramer, Dusseck, Steibelt, Field, Czerny, et, parmi les modernes, Bertini, Hunten, Chaulieu, Hérold,

Schunke, H. Ravina, H. Herz, C. Stamaty, F. Godefroid, etc., etc.

Dans la progression du facile à la moyenne force il y a bien des nuances intermédiaires que le professeur appréciera en se basant sur le tempérament musical et les qualités des élèves. Pour quelques-uns, il faudra plus particulièrement insister sur les morceaux qui fortifient la mesure; pour d'autres, au contraire, on choisira de préférence les pièces qui développent l'agilité, l'égalité; pour d'autres, enfin, l'effort du professeur portera sur l'étude du phrasé, de l'accentuation et de l'expression. Mais, comme nous l'avons déjà dit, mieux vaut toujours étudier simultanément des pièces de style différent, et diriger en même temps le mécanisme et le style.

Pièces classiques progressant du facile à la force moyenne(1).

(De quatre à quinze.)

-
- Clementi.** — Op. 40. Sonate en *ut*. — Op. 89. 3 sonatines.
- Beethoven.** — *La Molinara*; thème varié. — Op. 49, deux petites sonatines.
- Dussek.** — Variations sur l'air : *Chantons l'Hymen. Le Garçon laboureur.* Canzonetta rondo en *sol* mineur.
- Mozart.** — Sonatine en *ut*. Variations sur : *Ah! vous dirai-je, maman!* variations sur *Mio caro adone.* 2^e rondo en *ré* naturel majeur.
- Mazzinghi.** — *La Petite Surprise.*
- Haydn.** — Sonate en *ut.* Menuet du bœuf.
- Cramer.** — *Le Petit Rien. On dit qu'à quinze ans.*
— Air hanovrien, variations.
- Schumann.** — Op. 68. Album dédié à la jeunesse. 43 pièces.
- Steibelt.** — Op. 41. Trois sonates.
— Op. 37. Sonatine en *ut*.
- Ch. Chaulieu.** — Op. 13. Sonate *agevole* et brillante.
— Op. 29. Douze valse.
— Op. 30. *Ma nacelle.*
— Op. 62. Rondo pastoral.
- Hummel.** — Rondo en *ut*.
- Gelinek.** — *Nel cor più,* variations.
— Air de la *Famille suisse,* variations.
- H. Bertini.** — Op. 63. Rondoletto brillant.
-

(1) Pour toutes les œuvres classiques, voir le catalogue de mon édition des classiques et celui de J. Weis, pages 159, 167 et suivantes.

(Page supplémentaire à remplir au choix du professeur.)

Sonatines faciles des maîtres classiques et quelques pièces
modernes faciles, style classique.

(De quatre à quinze.)

- Hausser.** — Trois sonatines.
- Ch. Reinecke.** — Op. 47. Trois sonatines.
- F. Spindler.** — Op. 157. Trois sonatines.
- Clementi.** — Op. 27. 12 sonatines. — Op. 36. 6 sonates faciles.
- Czerny.** — Op. 49. 2 sonatines faciles. — Op. 72. 2 rondos mignons faciles. — Op. 207. Rondoletto, thème hollandais. — Op. 231. 2 rondos mignons. — Op. 239. 12 petites pièces très-faciles et doigtées. — Op. 104. Trois sonatines. — Op. 110. 1^{er} décaméron musical, recueil de compositions brillantes et faciles. 10 morceaux de caractères différents. — Op. 163. 6 sonatines faciles, Op. 167 sonatines. — Op. 175. 2^e décaméron, recueil de dix compositions amusantes et faciles. Op. 251, — 3^e décaméron, recueil de 10 compositions amusantes. — Op. 593. 12 rondos faciles et doigtés. — Op. 313. 2 sonatines.
- Ries.** — Op. 45. Sonatine facile. — Op. 54. Rondoletto.
- Rhein.** — Op. 18. 3 rondos.
- Reissiger.** — Op. 57. Trois rondos faciles. — Op. 47 et 52, 1^{er} et 2^e rondos mignons. — Op. 41. Sonate facile. — Op. 58. Quatre rondinos faciles. — Op. 51. Trois petits rondos brillants et faciles. — Op. 55. 3 rondos un peu plus difficiles.
- Steibelt.** — Op. 41. 3 sonatines faciles à l'usage des commençants. — Trois nouvelles sonatines faciles et progressives. — *Di tanti palpiti.* — *Rondo turc.*
- Beethoven.** — Op. 33. Sept bagatelles.
- Rondo en *ut*.
 - Six valse et marche funèbre.

- Clementi.** — Op. 29. Trois sonates.
- Steibelt.** — Op. 37. 1^e et 2^e sonates.
— *Le Papillon.*
— *L'Orage.*
— *Le Berger et son Troupeau.*
- Dusseck.** — Op. 16. Deux sonates.
— Op. 9. Trois sonates.
— Op. 62. *La Consolation.*
— Rondo sur : *ma Barque légère.*
— *L'Adieu*, andante varié.
- J. Field.** — Quatrième nocturne. — Cinquième nocturne.
- J.-B. Cramer.** — *Le Songe de Rousseau*, variations.
— Op. 8. Sonate en *fa* naturel,
— Air anglo-calédonien varié.
— Op. 49. Sonate en *mi* bémol.
- J.-B. Cramer.** — 13^e sonate en *fa* majeur.
— Rondo en *ré* naturel majeur.
— 3^e sonate en *ré* majeur.
- Hummel.** — Op. 8. *Chanson autrichienne.*
— Op. 11. Polonaise en forme de rondo.
- Mozart.** — Menuet de DUPORT, varié.
— *Chanson allemande*, variée.
— 3^e sonate en *fa*.
— 1^e sonate en *ut* majeur.
— Sonate en *la* naturel.
- Haydn.** — Menuet en *ut* majeur.
— Tempo di minuetto en *mi* majeur, transcrit par
MORTIER DE FONTAINE.
- A. Blanc.** — 1^e sonatine en *fa* majeur.
-

(Page supplémentaire à remplir au choix du professeur.)

Pièces modernes progressant du facile aux degrés supérieurs.

(De huit à quinze.)

Voici dans la même progression avec des nuances diverses, dont le professeur sera juge suivant le but qu'il se propose, une suite de petits morceaux chantants et relativement brillants dans le style moderne, s'élevant du facile à la moyenne difficulté.

Ch. Schunke. — Trente morceaux *instructifs et amusants* à l'usage de la jeunesse, sur les opéras de BELLINI, DONIZETTI, HALÉVY, MEYERBEER, ROSSINI et WEBER. Divisés en cinq suites-très-soigneusement doigtées. On devra choisir dans cette intéressante publication les morceaux appropriés aux qualités des élèves.

H. Lemoine et A. Lecarpentier. — Ont publié plus de 300 bagatelles, *petits caprices* et arrangements sur des motifs d'opéras.

A. Croisez. — *Souvenirs lyriques.* — Op. 36. Deux petits solos.

Henri Bertini. — *Encore un petit rien.* — *La Soirée.* Op. 82. — Op. 71. Divertissement.

Henri Lemoine. — Op. 48. Trois solos.

Rosenhain. — Op. 39. Deux petits solos.

H. Rosellen. — *Le Répertoire du jeune pianiste.* Op. 117. Collection progressive de 20 morceaux à 2 et à 4 mains. Choix à faire; pièces faciles et à effet.

F. Bürgmuller. — Valses de *Giselle, Mignon, Néméa, Yeux bleus, Ay Chiquita, Chanson de Fortunio, Juif errant* et *Flûte enchantée.*

- Félicien David.** — Trois mélodies-valses. — *Réverie du désert.*
- Chaulieu.** — Op. 10. *Au Clair de la lune*, varié.
- A. Jungmann** (de Vienne). — *Ronde du guet.* — *Retraite militaire.* — *Au pays des elfes.* — *Le Bois des lutins.* — *La Chambre des fieuses.*
- Gustave Lange.** — *Pour toi.* — *Le Printemps du cœur.* — *Devant ton image.* — *La Harpe éolienne.* — *Jours heureux.* — *Chanson de Loreley.* — *Faublas.* — *Graziella.* — *Papillons dorés.* — *La Fête du printemps.* — *Les Cloches*, etc.
- Ch. Neustedt.** — Douze feuillets d'album. Morceaux de moyenne force, soigneusement doigtés et accentués. (1) — Transcriptions choisies : *Noces de Figaro*, *Armide* de GLUCK, *Freischütz*, *Oiseaux légers*, *Hamlet*, *Sérénade* de GRÉTRY, *Romance du Saule*, *Casta diva*, *Prière de Moïse*, *la Flûte enchantée*, *Mignon*, etc.
- F. Hunten.** — Op. 82. Deux rondos sur des motifs de *l'Éclair*. — Op. 176. *Le Lac bleu*, valse.
- H. Bertini.** — Deux thèmes variés. Op. 64.
- J. Dejazet.** — Op. 11. Rondino en forme de valse.
- J.-B. Duvernoy.** — Op. 35. Polonaise. — Op. 282. *Oiseaux légers.* — Op. 151. *Souvenirs du désert.*
- H. Herz.** — Op. 28. Variations sur *la Gavotte* de VESTRIS.
- Ch.-B. Lysberg.** — Op. 43. Menuet dans le style ancien.
- Magnus.** — Menuet du temps passé.
- A. Durand.** — *Chacone.* — *Juanita*, valse. — Édition simplifiée de *la Méditation* de Ch. GOUNOD, sur le premier prélude de J.-S. BACH.
- F. Godefroid.** — Tyrolienne favorite. — *Noce au village.* — *Rêve du cœur.* — *Pensée.* Mélodie.
- Héroid.** — Op. 37. Rondo brillant. — Op. 57. 3 rondos caractéristiques.
- C. Stamaty.** — *La Petite Fileuse.* — Marche hongroise.
- Chaulieu.** — Op. 8. Variations. — *Carnaval de Venise.*
- Ascher.** — Op. 90. *Les Cloches du village.* — *La Perle du Nord.* — *Mazurka des Traineaux.* — *Réverie.* — *Les Hirondelles.* — *Danse espagnole.*

(1) Voir pour le détail, page 188.

Jules Déjazet. — Op. 8. Rondo tyrolien.

Ch.-B. Lysberg. — Op. 38. *Romanesca* : idylle.

Ch. Delioux. — Op. 39. Menuet, style ancien.

H. Ravina. — Enfantillage, historiette, petit boléro. — Rondo villa geois, pastorale. — Op. 29. Bergerie. — Op. 56. Bluette. — Op. 10. Premier divertissement. — Op. 16. Deuxième divertissement. — Op. 55. *Le Charme*.

A. Bazille. — Entr'acte-Gavotte de *Mignon*.

A. Vincent. — Madrilena. Op. 26.

Renaud de Vilbac. — Caprice styrien.

Joseph Grégoir. — *Petits Poèmes* : 1. *Frès d'un berceau*. — 2. *Il dort!* — 3. *Comme dans un rêve*. — 4. *Historiette*. — 5. *Les Séraphins*. — 6. *Le Réveil*, valse.

En progressant encore un peu dans ce degré de moyenne force, nous recommandons comme morceaux chantants, gracieux, pièces de salon, bien sous les doigts : de dix à vingt.

Lefébure-Wély. — *Les Binioux de Naples*. — *Le Rêve de Graziella*. — *La Fête des abeilles*.

Ch. Gounod. — *Dodelinette* et *Marche funèbre d'une marionnette*.

H. Ravina. — Op. 73. *Jeunesse, mélodies*. — Op. 65. *Dernière pensée*. — *Jour de bonheur*.

Paul Bernard. — Fantaisie mignonne sur sa chanson populaire : *Ça fait peur aux oiseaux*. — *Chant des feuilles* et *Graziella*, rêveries. — Transcription de l'*Alceste* de Gluck. — *Venite adoremus*, n° 1 de ses transcriptions religieuses.

L. Gregh. — *Les Bergers Watteau*.

Bachmann. — *Coquette*, valse.

Les exercices et études qui correspondent à cet ordre de difficulté élémentaire et progressive peuvent être choisis entre les ouvrages suivants :

Chaulieu. — *L'Indispensable*.

Bertini. — Op. 84. *Rudiment du pianiste*, 1^{re} et 2^e suites.

— *Gymnastique des doigts*.

- Fr. Dolmetsch.** — Op. 8. Exercices du pianiste moderne.
- F. Le Couppey.** — École du mécanisme.
- H. Roubier.** — Étude du mécanisme, op. 36.
- Marmontel.** — 2^e et 3^e exercices modulés (École élémentaire). — Op. 80. 30 petites études de mécanisme. — Op. 9. 24 études spéciales et progressives, doigtées pour les petites mains.
- Decourcelles.** — Répertoire d'exercices. — Op. 11, facile. — Op. 30, plus difficile.
- Ch. Czerny.** — Op. 802. — Études de la vélocité. — Op. 299. — Petite-vélocité.
- H. Bertini.** — Op. 29. 25 études.
- St. Heller.** — 30 études progressives. — Op. 46. — Op. 45. Introduction à l'art de phraser.
- C. Stamaty.** — Chant et mécanisme. 2^e liv. 20 études de moyenne difficulté. — Abrégé du rythme des doigts : exercices-types, à l'aide du métronome. Section élémentaire.
- Clementi.** — Op. 19. Préludes et points d'orgue. — Op. 60. 40 préludes faciles.
- Hummel.** — Op. 67. Préludes dans tous les tons.
- H. Rosellen.** — *Manuel du Pianiste*. Recueil d'exercices précédés de la description anatomique de la main.
- Fr. Dolmetsch.** — Exercices spéciaux pour les arpèges. (École moderne du piano.)
- L. Muller.** — Op. 30. Dix préludes impromptus.
- C.-L. Hanon.** — 60 exercices élémentaires et progressifs.
-

(Page supplémentaire à remplir au choix du professeur.)

Pièces classiques conduisant de la petite moyenne force
aux degrés supérieurs non difficiles.

(De huit à vingt.)

-
- J.-B. Cramer.** — 1^{er}, 2^e, 3^e, 4^e et 5^e concertos.
Dussek. — 1^{er}, 2^e, 3^e, 4^e et 5^e concertos (1).
— Op. 71. Variations sur *Vive Henri IV*.
Mozart. — Pastorale variée.— Thème allemand varié:
— 3^e sonate en *fa*.
Hummel. — Op. 70. Six Polonaises. — Op. 49. Caprice.
— *La Contemplation*. Andante.
— Op. 19. Rondo quasi-fantasia.
Clementi. — Op. 11. Sonate. — Op. 22. *La Chasse*. Sonate.
— Op. 2. Trois sonates dédiées à Haydn, n^o 1 en
fa, n^o 2 en *la*, n^o 3, en *ut*.
Beethoven. — Op. 79. sonate en *sol*.
Haydn. — Op. 10 et op. 11. Sonates en *sol* et en *fa*.
— Ariette avec variations.
J. Field. — Premier concerto. — *Midi*, rondo.
J.-B. Cramer. — Op. 8. Deux sonates. — Op. 49 Sonate.
— *Le Retour du printemps*, Divertissement.
J. Moschelès. — Op. 40. Premier concerto.
J.-S. Bach. — Deux gavottes favorites.

(1) Les premiers solos, extraits par M. E. Decombes, des concertos de Cramer et Dussek, forment une publication intéressante, initiant les élèves au style de ces deux maîtres, sans leur imposer des morceaux trop développés.

- Ch. Czerny.** — Op. 14. Variations brillantes. — Op. 18. Polonaise.
— Op. 296. *La Douceur*, rondo élégant.
— *La Leggeressa* rondo.
— Op. 322 et 323. Deux rondos.
— Op. 458. Trois rondinos élégants.
— Op. 181 à 192. Douze rondos brillants dans le caractère français, allemand, hongrois, espagnol, italien, polonais, russe, turc, bohémien, suédois, suisse, anglais.

Ce maître a publié 800 numéros d'œuvres. Aucun compositeur n'a écrit avec cette étonnante et merveilleuse facilité. Son catalogue renferme un grand nombre d'ouvrages importants et d'une réelle valeur. Ses études de mécanisme ont conquis une immense popularité; il est vrai que personne n'a mieux traité la vélocité et tout ce qui a trait au mécanisme élémentaire, progressif et transcendant du piano.

Clementi. — Op. 8, 9, 10, 11, 12, 14, 20, 24, 26, 31, 33, 36, 38, 40, 41, 43. Sonates pour piano seul.

— Op. 18, 36, 47. Caprices.

Cramer. — Op. 4, 7, 8, 24, 25, 29, 49, 50, 55, 57, 58, 59, 63. Sonates.

Ces sonates progressent de la moyenne force au difficile. Les œuvres de Cramer comme celles de Clementi offrent l'étude la plus intéressante, la plus fructueuse que l'on puisse faire pour acquérir un *jeu lié, égal, soutenu*, une parfaite indépendance des deux mains.

Bach, Clementi, Cramer doivent être étudiés particulièrement à ce point de vue du mécanisme.

Petites pièces de salon, non difficiles.

(De dix à vingt.)

- Frantz Hitz.** — Op. 145. *Paris la nuit*, ronde. — *Le joueur de mandoline*. — *Roger Bontemps*, galop.
- Paul Barbot.** — *Les Pêcheurs de Cadix*. — *Bonheur perdu*. — *Les Mignons du roy*. — *Galant menuet*. — *Fleur des Alpes*. — *Les Femmes rêvées*. — *Portrait musical*.
- F. Beyer.** — Op. 81. Nocturne élégant.
- P. Henrion.** — *En Espagne*, boléro. — *Le Régiment qui passe*.
- J.-Ch. Hess.** — Op. 17. *Où vas-tu, petit oiseau?* rêverie.
— Op. 43. *Le Carnaval de Venise*.
- A. Trojelli.** — Polka des Rossignols.
- Eug. Anthiome.** — *Menuet Du Barry*, air de danse.
- O. Comettant.** — *Cazilda*, petite fantaisie.
- Bley.** — Op. 34. *Ronde bretonne*. — Op. 36. Sérénade.
- F. Brisson.** — Op. 108. *Le Chant des adieux*, romance sans paroles
— Op. 109. *Souvenir de voyage* (Espagne), boléro.
- I. Tonnel.** — *Loin du bruit*, rêverie. — *Echos du bal*, mazurke.
- M. Bergson.** — *Un Souvenir*, rêverie. — *L'Amazone*, morceau caractéristique.
- Aug. Vincent.** — Op. 27. *Le Hamac*, caprice.
- R. Billema.** — Op. 18. Rêverie. — Op. 34. *Ruisseau de Perles*.
— Op. 66. *Le Chant de la fauvette*.
- Ch. Alwens.** — Marche bohémienne.
— Deux valse de salon. *Roses et Lilas*.
- Ketterer.** — Pas redoublé. — *Les Clochettes d'or*. — Fantaisies sur *Mignon*, *Hamlet*, *le Désert*, *Oiseaux légers*, *Airs suédois*, etc.
- O. Schmidt.** — Concert dans les Bois.

- A. Mansour.** — Op. 4. *Souvenir*, mélodie.
— Op. 7. *Tristesse*, mélodie. — Chanson arabe.
- E. Ketterer.** — *Les Roses*, valse de salon.
— Op. 41. *Aragonaise*.
- L. Batta.** — Op. 20. *Violette*.
— Op. 24. *Polka des Amazones*.
- O'Kelly.** — *La Favorite*, transcription de : *Ange si pur*.
- A. Quidant.** — Op. 53. *Premier soupir*, nocturne.
- H.-A. Wollenhaupt.** — Op. 23. *L'Hirondelle, la Gazelle*, deux polkas de salon.
- Angelo del Vasco.** — *Le Départ des hirondelles*.
— *Le Rêve d'un ange*, reverie.
- Joseph Batta.** — Op. 16. *La Créole*, valse de salon.
— Op. 17. *Le Chanteur florentin*, sérénade.
- E. Clérambault.** — *Chanson indienne*. — *Ronde du guet*.
- Angelo del Vasco.** — Op. 6. *Fiorentina*, valse de salon.
- Cazenaud.** — Chant du poète.
- E. Ketterer.** — Op. 124. *Echos d'Espagne*.
— Op. 144. *Madrilène*.
— *Oiseaux légers*. — Deux transcriptions sur *Mignon*.
- Ch. Neustedt.** — Op. 112. *Carnaval hongrois*.
— Op. 113. *Prière du soir*.
- O'Kelly.** — Op. 43. *Arlequin et Colombine* (Passacaille.)
— Op. 49. *Berceuse*. — *La Permission de dix heures*
- L. Gregh.** — *Chanson béarnaise*.
- G. Lamothe.** — Op. 61. *Chant du soir*. — *Nuit d'Orient*.
- J. Leybach.** — Op. 25. *Troisième nocturne*.
- L. Lambert.** — Op. 30. *Au clair de la lune*, variations.
— Op. 33. *Ah ! vous dirai-je maman*, caprice.
— Op. 44. *Le Roi Dagobert*, caprice.
— *La Parisienne*, polka brillante.
- Lefébure-Wély.** — Op. 65. *La Retraite militaire*.
— Op. 71. *La Garde montante*.
— Op. 67. *La Segá*, danse créole.
— Op. 64. *La Chasse à courre*.

- A. Codine.** — Trois mélodies. 1^{er} livre.
- A. Quidant.** — Op. 43. *Il Pleut, bergère.*
— Op. 47. *Un Mot à Chopin.*
- F. Boscowitz.** — Op. 16. *L'Enfance.* — *Souvenir de Vienne.*
— Op. 22. *Les Tambours.* — *Rose des champs, mazurka.*
— *Chant du matin.*
- Bachmann.** — *Mignonnette.*
- Th. Lécureux.** — Op. 28. *L'Églantine, valse brillante.*
— Op. 29. *Le Chemin du pardon.*
- J. Schad.** — Op. 39. *Fleur des Alpes.* Tyrolienne variée.
— Op. 51. *Brise des Alpes.* Tyrolienne de Wekerlin.
— Op. 56. *Jeanne.* 2^e tyrolienne de Wekerlin.
— Op. 65. *Reviens.*
- H. Rosellen.** — Op. 41. Fantaisie sur *Richard cœur de Lion.*
— Op. 44. Fantaisie sur *Ah! quel plaisir d'être soldat.*
— Op. 168. *Santa Lucia,* air napolitain varié.
- M. Mocker.** — *Fleurs des champs,* en trois livres.
— Op. 29, 34, 35. Esquisses poétiques.
- A. Ketterer.** — Op. 56. Chanson créole.
— Op. 116. *Valse des fleurs.*
— Op. 26. *Mandoline et guitare.*
— Op. 39. *Le Chant du bivouac.*
- Johann Strauss.** — Marche Égyptienne. — Marche Persane.
— Marche Russe. — Marche d'Indigo.
- J. Ascher.** — Op. 98. *Une Nuit à Varsovie.*
— *Les Grelots,* mazurka russe.
- A. Quidant.** — Op. 35. Fantaisie sur : *Petit enfant.*
- J. Leybach.** — Op. 9. Première mazurka. — Op. 10. *Idylle.*
— Op. 36. *Mes solitudes.* Op. 40 *Fête aux champs.*
— Op. 19. Ballade. — *Les Nébuleuses, valse.* — *Aychiquita.*
— *La dernière rose d'été.*
- Polmartin (M^{me}).** Op. 6. *La Moldave.*
— Op. 8. Fanfare.
- F. Wagner** (de New-York). — *Les Ailes d'or,* galop martial.

Pièces modernes de salon, d'un style plus élevé,
non difficiles.

(De dix à vingt.)

J. Massenet. — Improvisations. 20 pièces caractéristiques
— Sarabande espagnole.

L. Philippot. — *Campanella*.

Mennechet de Barival. — Op. 25. *Duchesse de Fontanges*.

— Op. 26. *Speranza, la solitude*.

— Op. 57. *Brise du soir*. — *L'Aveu*, nocturne. — *Nuit d'été*,
nocturne. — *Mazurka brillante*. — *La Marquise de
Presles*, valse.

W. Kruger. — Op. 64. *Vaga luna*, rêverie.

— Op. 62. Deux transcriptions des *Noces de Figaro*.

Ed. Mangin. — Op. 4 *Confidence*, 1^{re} romance sans paroles.

— Op. 5. *Sur l'Océan*, caprice maritime.

P. Wachs. — *Promenade aux étoiles*, duettino sans paroles.

— Op. 8. Marche des sylphes.

F. Lavaine. — Op. 23. *Agitation*.

— Op. 24. *Les Pleurs*, 2^e et 3^e nocturnes.

A. Blanc. — Op. 5. Sarabande.

Th. Lack. — *Les Fileuses bretonnes*.

Renaud de Vilbac. — *Duettino*, romance sans paroles.

— *Chanson cypriote*, marche circassienne.

J. Schiffmacher. Op. 31. *Le Bon vieux Temps*, deux menuets.

— Op. 69. *Les Abeilles*, scherzo.

F. Dolmetsch. — Op. 41 et 44. Six romances sans paroles.

J. Rosenhain. — *Un Souvenir*, romance sans paroles.

P. Valentin. — Op. 61. *Un Beau jour*, impression.

H. Herz. — Op. 182. Fantaisie sur la *Favorite*.

- A. Gorla.** — Op. 73. *Caprice sur le Pré aux Clercs.*
— Op. 69 et 89. *Barcarolle et styrienne.*
— Op. 87. *Les Adieux*, dernière pensée.
- Paul Bernard.** — Op. 84. *La Jeune fille et la fauvette.*
- F. Spindler.** — Op. 79. *Fleurs d'automne*, deux idylles.
- J. Rosenhain** — Solo de concours.
- Marmontel.** — *Musette*, souvenir du Mont-Dore.
— *Souvenir de Royat* valse.
- Th. Dubois.** — Op. 11. *Bluette*, pastorale.
— Op. 19. *Divertissement.*
- Colomer.** — Deux esquisses mélodiques : *Pleurs*, *Sourires.*
- Henri Fissot.** — *Trois feuillets d'album : En caïque, Au soir, les Papillons.*
- L. Diémer.** — Six pensées musicales : *Regrets, Barcarolle, Sérénade, le Furet, Pastorale, Espoir.*
- Ch. Collin.** — Op. 5. *Réverie.*
— Op. 9. *Les Batteurs de blé*, nocturne.
- Léo Delibes.** — Grande valse de *Coppelia.*
— Valse lente de *Sylvia.*
— Pizzicatti. — Scherzetto de *Coppelia.*
- H. Ravina.** — Op. 17. *Rondo villageois.*
— Op. 26. *Rondo de salon.*
- G. Pfeiffer.** — Gavotte dans le style ancien.
— Op. 47. *Trois feuillets d'album.*
- H. Herz.** — *Le Bijou*, polacca, sur *Mes chères amours.*
- Lefébure-Wély.** — Op. 176. *Le Rêve de Chérubin.*
— Op. 177. *Esmeralda*, caprice brillant.
— *Titania*, caprice. — *Les Lagunes.*
- A. Lavignac.** — Trois pièces caractéristiques : 1° *Menuet* ;
2° *Romance* ; 3° *Sicilienne.*
— Pièces de guitare de WEBER transcrites pour piano
1° *Andante et polonaise* ; 2° *Variations et scherzo.*
- Th. Lécureux.** — Op. 34. *L'Appel des pâtres.*
— Op. 38. *Soirée bohémienne.*
— Op. 24. *Romance de Nina*, variée.
— Op. 25. *Le Rosier de Jean-Jacques.* Transc. et varié.
— Op. 26. *Fleuve du Tage.*

- F. Hérold.** — Op. 19. *Le Clair de lune*, variations.
— Op. 16. *Rondo montagnard*.
— Op. 18. *Les Papillons*.
- Ch. B. Lysberg.** — Op. 80. Souvenir de *Don Juan*.
— Op. 83. Airs savoisiens, variés.
- F. Le Couppey.** — Op. 12. *Chants du cœur*. Trois romances sans paroles.
— *Croquis d'album*, six petites pièces.
- Sieg.** — Op. 27. *Le Chant de la fauvette*.
- G. Kuhe.** — Op. 26. Six pensées musicales en deux livres :
Le Matin du dimanche. La Mélancolie. La Violette. L'Agrément. L'Espérance. L'Impatience.
- Ch. Mayer.** — Op. 184. *La Romanesca*.
— Op. 182. Valse élégante.
- F. Hiller.** — Six récréations : 1. *Historiette*. 2. *Concert au couvent*. 3. *Variations sérieuses*. 4. *Quoi?* 5. *Dans les prairies*. 6. *Bubillage*.
- J.-M. de Lalanne.** — *Absence et retour, Matin et soir*, romances sans paroles.
- L. Delahaye.** — *Brises du nord*, deux mazurkas. Op. 21 et 23.
- D. Magnus.** — Op. 73. *Chanson du temps passé*.
- A. Marmontel.** — Op. 28. Morceau de salon.
— Op. 29. Deux rêveries.
— Op. 79. Élégie.
- Lefébure-Wély.** — Op. 54. *Les Cloches du monastère*.
— Op. 74. *Le Golfe de Baïa*, tarentelle.
— Op. 98. *Les Pifferari*.
— Op. 106. Menuet.
— Op. 116. *Fleur délaissée*, rêverie.
- Ch.-B. Lysberg.** — Op. 60. Menuet.
— Op. 62. Idylle.
— Op. 59. *Le Tic-tac du moulin*.
— Op. 67. Berceuse.
- A. Vincent.** — Op. 4. *Portrait charmant*.
— Op. 5. *Pauvre Jacques*, transcription.
— Op. 9. *Je suis Lindor*, transcription.

- Ch. Voss.** — Op. 61. Sérénade.
— Op. 84. *BiondINETTE*, caprice.
— Op. 153. *Une Fleur de bonheur*.
— Op. 114. *Les Larmes de Madeleine*.
- Th. Dœhler.** — Op. 22. Variations sur *les Huguenots*.
— Op. 52. Trois nocturnes élégants.
— Célèbre nocturne en ré bémol, dédié à la princesse Beljoyoso.
- Osborne.** — Op. 28 Fantaisie brillante sur *le Domino*.
— Op. 45. Nocturne.
— Op. 49. *La Chasse*. — *La Part du diable*.
- A. Gorla.** — Op. 6 et op. 8. Première et deuxième études en mi bémol.
— Op. 10. *L'Alouette*.
— Op. 11. *Le Calme*, deux nocturnes.
- Marmontel.** — Sérénade, dans le genre italien.
— Op. 21. Nocturne élégant.
— Op. 22. Premier thème varié.
— 2^e Sérénade espagnole.
— Op. 38. Deux idylles.
- J. Rosenhain.** — Chanson calabraise et ballade.
— Op. 68. Barcarolle.
— Op. 14 et 15. Romances sans paroles.
- L.-L. Delahaye.** — *Les Révérences*. — *Sous les saules*. — Fanfare.
- Ch. Delioux.** — Danse napolitaine. — Op. 12 Valse brillante
- A. Thomas.** — Valse de salon.
- Schulhoff.** — Op. 31. *Souvenirs de Varsovie*.
— Op. 10. Airs bohémiens.
— Op. 26. Cantabile.
— Op. 27. Trois idylles.
— Op. 29. Sérénade espagnole.
— Op. 8. Trois chansons.
— Op. 28. *Souvenir de Vienne*.
- S. Thalberg.** — Op. 5. Fantaisie sur *Guillaume Tell*.
- Ch. Wehle.** — Op. 56. Tarentelle.
— Op. 37. *Marche cosaque*.
-

(Page supplémentaire à remplir au choix du professeur.)

Pièces modernes, morceaux de salon, moyenne force.

(De douze à vingt.)

- C. Stamaty.** — *L'Écossaise*, gigue. — *Les Farfadets*.
- J. Ascher.** — Op. 28. *Ghanson villageoise* (*Noce de Jeannette*).
— Op. 51. *La Sevillana*.
— Op. 100. *L'Entraînée*, grande valse.
- Th. Ritter.** — *Les Courriers*. — *Le Tourbillon*.
- Pauër.** — *La Cascade*.
- H. Ravina.** — *Chant d'exil*. — Op. 39. *Mélodie*.
— Op. 40. *Premier aveu*. Op. 41. *Douce pensée*. Op. 30.
Mémoires sentimentales. Op. 46. *Idylle*.
- Lefébure-Wely.** — Op. 108. *Cantabile*. Op. 117. *Les Babillardes*.
- Ch-B. Lysberg.** — Op. 51. *Baladine*. — Op. 38. *Romanesca*.
— Op. 39. *Réveil des oiseaux*.
- A. Marmontel.** — Op. 10. *Premier nocturne*. — Op. 58. *Pensée dramatique*.
- Philippot.** — Op. 42. *Suavità berceuse*.
— Op. 64. *Chant du pâtre*.
- A. Petit.** — Op. 4. *L'Inquiétude*. — Op. 5. *Souvenir de bal*.
- R. Baillet.** — *Les Deux Caractères*.
- C. Stamaty.** — Op. 5. *Trois mélodies*.
— Op. 14. *Romance dramatique*.
— Op. 15. *Rondo-caprice*. — *Sicilienne dans le genre ancien*.
- Albert.** — Op. 36. *Noël provençal*, étude de concert.
- O. Comettant.** — *Une Nuit à Smyrne*. — *Éoline*, étude.
- Th. Dœhler.** — Op. 15. *Pensée de Bellini*.
— Op. 18. *Le Cor des Alpes*.

- Dreyschock.** — Op. 10 *La Clochette*. — Op. 16. *Bluette*.
- L. Lacombe.** — Op. 17. *Trois nocturnes*.
- Mozin.** — Op. 14. *Plainte du pâtre*.
- Ch. Mayer.** Op. 111. *Trois nocturnes*.
- F. Brisson.** — *La Romantique*, étude de salon.
- H. Duvernoy.** — *Gouttes de Rosée*, valse.
— Op. 23 *La Voix du cœur*.
— Op. 25 et 32. Deux romances sans paroles.
- H. Litolff.** — Op. 54 *Trois morceaux caractéristiques* :
— *Les Arpéges, le Repos, la Sauterelle*.
— Op. 62. *Nocturne*.
— Op. 65. *Arabesque*.
— Six *Morceaux caractéristiques*.
- P. Pixis.** — Op. 48. *Les Charmes de Vienne*.
- E. Nollet.** — Op. 13. *Réverie du soir*.
— Op. 14. *Idylle*.
— Op. 18. *Grande valse*.
- A. Sowinski.** — Op. 50. *Heures de recueillement*.
— Six mélodies expressives (en deux suites).
— Études de genre : *impromptu, nocturne, campanella*.
- A. Pilet.** — Six pièces : *Menuet, gavotte, romance, impromptu, gavotte, valse*.
-

Pièces de salon, morceaux de genre de moyenne difficulté,
plutôt expressifs que d'une virtuosité brillante.

(De douze à vingt-deux.)

F. Godefroid. — Op. 26. *Résignation.*

- Op. 29. *Ma Barque.*
- Op. 30. *Bergeronnette.*
- Op. 35. *Les Soupirs.*
- Op. 40. *Nuits d'Espagne.*
- Op. 47. *Grenade.*
- Op. 54. *Les Gouttes de rosée.*
- Op. 61. *La Garde passe.*
- Op. 63. *Vieux menuet.*
- Op. *Le Premier Sourire, etc.* (1).

F. David. — Six esquisses mélodiques.

L.-D. Besozzi. — Op. 29. Impromptu sur *Sémiramide.*

H. Litolf. — Op. 24. Trois caprices-valses : *Légèreté, Grâce, Abandon.*

A. Marmontel. — Op. 36. Impromptu, étude.

- Op. 51. *Venezia.*
- Op. 53. *Les Larmes.* — *La Brise, valse.*

F. Hérold. — Op. 4. Trois caprices à madame Spontini.

- Op. 6. Trois caprices.
- Op. 27. *Il Vero Pulcinella, rondo.*

Ch.-B. Lysberg. — Op. 26. *Napolitana.*

- Op. 28. *Terpsichore.*

H. Herz. — Op. 168. *L'Écume de mer, marche et valse.*

- Op. 198. *Guirlande de fleurs, valse de concert.*

Ch. Delioux. — Op. 23. *Une Fête à Séville, boléro.*

- Op. 65. *Sérénades.*

(1) Tous les morceaux de l'*École chantante* de Félix Godefroid, écrits avec une élégance parfaite, sont de charmantes pièces de salon, à effet, et dans les meilleures données de succès pour les amateurs-virtuosos qui n'ont pas encore atteint le degré supérieur du mécanisme. (Voir page 162.)

- J. Herz.** — Op. 20. Variations sur : *Beau pays de France*.
J. Schulhoff. — Chanson slave.
— Op. 33. Impromptu, polka.
H. Reber. — Op. 13 et op. 14. Suite de pièces caractéristiques
(musique originale et de belle facture).
J. Rosenhain. — Op. 14, 25, 31. Romances sans paroles.
Thalberg. — *Mi manca la voce*.
— Op. 62. Valse mélodique.
A. Marmontel. — Pavane.

(*Fin de page à compléter au choix du professeur.*)

Morceaux mélodiques brillants, moyenne force
et progressifs.

(De douze à vingt.)

-
- F. Godefroid.** — *Mélancoïie, le Rêve et la Danse des sylphes.* —
Le Réveil des fées. — *Les Gouttes de rosée.* — *Prière
des bardes.*
- Lefébure-Vély.** — Op. 138. *La Bergère*, scène champêtre.
- Mager.** — Op. 11. Nocturne.
- Colomer.** — Op. 4. Simple chanson.
- D. Magnus.** — Op. 93. *Noce arabe.*
— Op. 91. *Chant des sirènes.*
- Mennechet de Barival.** — Six études poétiques : *Rosine,*
l'Adieu, Ninon, le Collier de perles, Roses de mai,
Voix plaintives.
- Aug. Durand.** — Op. 62. Chaconne.
— Op. 75. Kermesse.
— Op. 76. *Gai printemps.*
— Op. 79. *Annette et Lubin.*
- Meumann.** — Op. 10. Mazurka.
— Op. 11. *Les Roseaux*, étude.
- A. Marmontel.** — Op. 13. Souvenir du pays.
— Op. 17. Ballade.
- J. Herz.** — Op. 71. *La Consolation.*
— Op. 69. *La Fiancée*, valse.
— Op. 72. *L'Orientale*, valse.
— Op. 74. *Les Adieux.*
- H. Kowalski.** — Op. 9. *Sur l'Adriatique*, barcarolle.
— Op. 12. *Dans les bois.*
— Op. 10. Polonaise.
- Stéphen Heller.** — Op. 77. Saltarello.

- H.-A. Wollenhaupt.** — Op. 53. *Les Diamants*, caprice.
— Op. 54. *Chant des sirènes*, valse.
— Op. 61. *Les Fées*, mazurka.
— Op. 72. Scherzo brillant.
- Ed. Wolff.** — Op. 308. *Saltarello*.
— Op. 322. *Pierrot et Arlequin*, caprice.
- J. Wieniawski.** — Op. 23. Quatre mazurkas.
- A.-E. Vaucorbeil.** — *Intimités*, douze petites pièces caractéristiques. Deux recueils : œuvre très-originale.
— *Le Néophyte*, musique d'un tableau de Gustave Doré.
- H. Litolf.** — *Trilby* (impromptu). — *Dernière aurore*.
- A. Marmontel.** — Op. 110. *Danse orientale*.
— Op. 111. *Toccatina*.
- Ch. Delioux.** — Op. 89. Six pensées musicales.
- V. Adler.** — Op. 26. Barcarolle.
— Op. 29. Ballade.
- J.-C. Kessler.** — Op. 25. Trois polonaises.
- H. Ketten.** — Valse de concert, Op. 9.
- Th. Ritter.** — Op. 24. *Vélocé*.
- C. Stamaty.** — *Valse des oiseaux*.
- N. Nicolo.** — *La Plainte*.
- J. de Bériot fils.** — Op. 8. Fantaisie de concert.
- Goldbeck.** — Op. 9. *Souvenirs de bal*.
- H. Duvernoy.** — Op. 8. *Rêve de gloire*.
— Op. 17. *Chanson navarraise*.
— Op. 11. *Danse javanaise*.
- W. Kruger.** — Op. 56. *Ballade moldave*.
— *Presto impromptu*.
- L. Kufferath.** — *Branche de lierre*, andante
— *Un Soir d'hiver*, caprice.
-

Morceaux de salon élégants, brillants, un peu au-dessus
de la force moyenne.

(De quinze à vingt-deux et nombres intermédiaires.)

J. Ascher. — Op. 4. *Fleur de bal.*

— Op. 6. *Danse slave.*

— Op. 10. *La Prise de voile.*

— Op. 15. *Les Hirondelles.*

— Op. 17. *Gouttes d'eau.*

— Op. 24. *Danse espagnole.*

— Op. 30. *Danse andalouse.*

— Op. 41. *La Sybille.*

— Op. 19. *Fantaisie sur Lucrezia Borgia.*

— Op. 1. *Tarentelle di bravura.*

Ch.-B. Lysberg. — Op. 17. *Rose des Alpes*, grande valse.

J. Philippot. — Op. 40, 55, 62. Trois valse brillantes : *Carmen*,
Sabine, *Graziella*.

Schulhoff. — Op. 6. Grande valse. — Op. 41. Ballade.

W. Kruger. — Op. 28. *Danse basque*, boléro.

E. Ketterer. — Op. 63. *Marche hongroise.*

— Op. 65. *La Fornarina*, valse.

Ch. Voss. — Op. 71. *Impression d'un bal.*

— Op. 72. *Une Fleur de Pologne.*

Salomé. — Impromptu.

Ch.-B. Lysberg. — *Napolitana.* — *La Fontaine.*

Kowalski. — *Danse des dryades.*

— Op. 13. *Marche hongroise.*

H. Herz. — Op. 165. Nouvelle tarentelle.

— Op. 211. *Pertes animées.*

- Dœhler.** — Op. 47. Valse brillante.
— Op. 39 et 46. Tarentelles.
- A. Gorla.** — Op. 34. *Una Furtiva lagrima.*
- Osborne.** — Op. 18. *Air montagnard*, varié.
— Op. 58. *Le Bal*, rondo.
- H. Ravina.** — Op. 4. Rondo élégant.
— Op. 13. Nocturne.
— Op. 35. *Simple histoire.*
— Op. 25. Fantaisie élégante.
- Ad. David.** — Op. 10. Valse brillante.
— Op. 23. Rêverie orientale.
— Op. 16. *Chanson d'autrefois.*
- Angelo Cunio.** — *Nouveau Carnaval de Venise.* — *Feu de jeunesse.* — *Lamento.* — *Danse des dryades.* — *Partenza.* — *Les Lucioles.* — *Fraîches vallées.* — *Séduction.* — *Les Glaneuses.*
- Ch.-Amédée Mager.** — *Galop de bravoure.*
- Émile Bernard.** — Op. 13. Trois morceaux caractéristiques.
- Espadero.** — *Étégie sur la tombe de Gottschalk.*
— 2^{me} ballade, scherzo, valse idéale, tristesse.
- A. Petit.** — Op. 7. Le trille. — Op. 8. Andante.
- J. Ascher.** — Op. 27. Andante sur *Lucie.* — Fantaisies sur le *Pré aux Clercs*, *Don Pasquale*, *Galathée*, *les Noces de Jeannette*, *la Favorite*, *Quentin Durward*, *Guillaume Tell.*
- J. Blumenthal.** — Op. 56. *L'Aurore*, nocturne.
— Op. 60. *Le Parfum*, rêverie. — *La source.*
— *Le Dévouement*, nocturne.
— Op. 54. *L'Ange gardien.*
— Op. 55. *Page et Chatelaine.*
- M. Decourcelle.** — Op. 39. Valse brillante.
- Ch. Delioux.** — Op. 18. Chanson créole.
— Op. 21. Valse élégante.
- Dœhler.** — Op. 26. Valses dédiées à madame Damoreau.
— Op. 32. Andantino. — Op. 41. Ballade.
— Op. 47. Deuxième valse.
— Op. 61. Grand galop brillant.

- Osborne.** — Op. 61 et 80. Première et deuxième *Pluie de Perles*.
— Op. 106. Valse de salon.
— Op. 107. Grand galop de salon.
- J. Martin.** — Op. 8. *Vilanelle*. — Op. 12. *Bolero*.
— Op. 11. *Élan du Cœur*. — Op. 9. *Danse syriaque*.
— Op. 24. *Ouverture des chasses*.
- Lefébure-Wély.** — Op. 62. Grand galop brillant.
— Op. 84. *Larmes du cœur*.
— Op. 89. Grande valse.
— Op. 66. Valse-étude en octaves.
— Op. 136. *L'Heure de l'angelus*, pastorale.
— Op. 139. *Armide* de Gluck, fantaisie de concert.
— Op. 139 bis. La même fantaisie simplifiée.
- Ch.-B. Lysberg.** — Op. 26. *Napolitana*. — Op. 106. Polonaise.
— *Bergeronnette*.
- F. Thomé.** — *Arlequin et Colombine*.
- Kuhé.** — *Feu follet*. — Op. 387. *Le Zéphir*.
- H. Ravina.** — Op. 11. Grande valse.
- L. Delahaye.** — Op. 18. Grande valse.
- F. Boscovitz.** — Op. 57. *Carnaval hongrois*.
- F. Brisson.** — Op. 65. Caprice sur *Nédouma*.
— Op. 35. *Le Chant du rossignol*.
- B.-M. Colomer.** — *L'Auréole*, grande valse.
— Premier caprice élégant.
- J. Schulhoff.** — Op. 19. Deuxième nocturne.
— Op. 20. Deuxième grande valse.
- G. Pfeiffer.** — Op. 26. Quatrième mazurka.
— Op. 29. *Marguerite à la fontaine*.
- J. Duprato.** — Six romances sans paroles.
- L. Gregh.** — *En poste*, galop brillant.
- J. Herz.** — Op. 37. Valse brillante.
- Th. Lack.** — Op. 5. Scherzo-valse. — Mazurka de salon.
- A. Kontski.** — Chasse. — *Sensitive*, rêverie.
- Ch. Delioux.** — Op. 62. *Sous la feuillée*, valse.
— Op. 39 *Les Bohémiens*, morceau de genre.

- Édouard Garnier** (de Nantes). — Trente pièces caractéristiques dans tous les tons majeurs et mineurs, pièces de genre d'un bon travail; ouvrage mélodique et très-correctement écrit.
- Joseph O'Kelly.** — Op. 46. N° 1, romance en *sol* de Beethoven pour le violon, transcrite pour piano.
— Op. 46, N° 2, romance en *fa* transcrite.
- E. Pessard.** — Op. 11 et op. 15. Deux suites d'orchestre transcrites par l'auteur : *pavane, air de ballet, intermède, polonaise, marche dans le desert, chanson, prière, danse des almées.*
- A. Guiraud.** — Op. 2. *Aragonaise.*
- H. Herz.** — Op. 13. Air tyrolien.
- Wollenhaupt.** — Op. 31. Valse.
- Ch. Woss.** — Op. 95. *Pluie de roses*, fantaisie étude.
— Op. 295. Trois romances sans paroles.
- Bernard Rie.** — Op. 3. *Le Rouet de Marguerite.*
— Op. 6. *L'Étoile du soir*, rêverie.
— Op. 10. *Souvenir de Moscou*, mazurka.
- Oscar Comettant.** — *Ombres et rayons.* Menuet.
- Spindler.** — Op. 66. *Le Papillon.*
— Op. 113. *Le Murmure du ruisseau.*
— Op. 193. *L'Étoile*, chanson moldave.
- J. Raff.** — Op. 255. *Clair de lune.* — Op. 271. *Deux idylles.*
— Op. 109. *Rêverie.* — Op. 110. *La Gitana.*
- L. Lacombe.** — Op. 53. *Larmes et sourires.*
— Op. 18. Trois mélodies.
— Op. 24. Trois nocturnes.
- W. Kruger.** — Op. 130. *Douce souvenance.*
— Op. 131. *Allégresse.*
- Ch.-B. Lysberg.** — Op. 82. *Boléro.*
- M. Bergson.** — Op. 57. *Un Sourire.*
— Op. 63. *Sous les Platanes.*
— Op. 43. *La Coupe en main.*
— Op. 64. *Genève.*
- L. Diémer.** — Menuet de la 3^e symphonie de MOZART, transcript.
— Op. 8. Valse. — Op. 4. *Élégie.*
— Op. 5. 1^{re} mazurka. — Op. 7. Berceuse.

- H. Herz.** — Op. 60. *Variations sur la Cenerentola.*
— Op. 118. *Les Trois sœurs : la gracieuse, la sentimentale, l'enjouée.* — Op. 171. *La Tapada.*
— Op. 177. *Rêve d'enfant.*
— Op. 191. 3^e thème original varié.
- W. Kruger.** — *Menuet symphonique.* — *Presto impromptu.*
- F. Dolmetsch.** — Op. 25. *Solitude.* — Op. 31. *Le Soir.*
— Op. 37. *Souvenir de bal.*
- J. Cohen.** — Op. 3. *Nocturne.* — Op. 53. *Élégie.*
— Op. 54. *L'Adieu.*
— Op. 55. *Les Regrets*, romance sans paroles.
- T. Carreno.** — Op. 26. *Le Printemps.*
— Op. 27. *Une Revue à Prague.*
— Op. 29. *Le Ruisseau.*
— Op. 30. *Mazurka.* — Op. 34. *Florence*, cantilène.
- Salvator.** — *Le Vallon. Le Ruisseau*, études de concert.
- Ch. Delioux.** — *Soir d'été* (idylle). *Naples*, tarentelle.
- Blumenthal.** — Op. 10. *La Brise du soir*, nocturne.
- L. Diémer.** — Dix-huit transcriptions symphoniques des chefs d'œuvre classiques (*très-bonne suite.*) (1).
— Op. 9. *Impromptu valse.*
— Op. 13. *Impromptu caprice.*
- L.-L. Delahaye.** — Op. 5. *Hommage à Rossini*, étude.
— Op. 12. *La Mouche.*
— Op. 15. *Colombine*, 2^e menuet.
— Op. 14. *Les Océanides*, grande valse.
— Op. 25. *Artequin*, scherzo.
— Op. 26. *Cinères*, grande valse.
- Th. Dubois.** — Op. 7. *Chœur et danse des lutins.*
— Op. 8. *Marche orientale.*
— Op. 10. *Scherzo.*
— Op. 20. *Intermezzo.*
- J. Grégoir.** — Op. 93. *Trois légendes* : 1^o *Pensée intime* ; 2^o *Conte d'enfant* ; 3^o *Invocation.*

(1) Voir pour le détail page 181.

- J. Grégoir.** — Op. 94. *Polonaise.*
— Op. 95. *Les Feuilles volantes.* Six romances sans paroles.
— Op. 98. Six morceaux de salon : 1° *Confidence* ; 2° Valse en ré bémol ; 3° *Conte d'autrefois* ; 4° *Brise lointaine* ; 5° *Fête pastorale* ; 6° *L'Ange du foyer.*
- Ch.-B. Lysberg.** — Op. 107. *La Chasse.*
- A. Marmontel.** — Op. 91. *Le Réveil du printemps.*
— Op. 97. *La Chute des feuilles.*
— Op. 102. Air de ballet, style moderne.
- H. Ravina.** — Op. 55. *Jour de bonheur.*
— Op. 67. *La Douleur.*
— Op. 52. *Havaneras*, fantaisie espagnole.
— Op. 61. *L'Enchanteresse*, valse.
- G. Mathias.** — Op. 38, 39, 40. Trois caprices.
— Op. 48. *Le Retour des champs*, pastorale.
- Ferdinand Hiller.** — Six pièces caractéristiques : *Ballade, idylle, romance, rondino, ghazel, toccata.*
- Ch. B. Lysberg.** — Op. 117. Quatrième valse de salon.
- Ch. Loret.** — Op. 2. *Rayons de printemps.*
- E. Nollet.** — Op. 33. Valse des *Farfadets.*
- Ch.-M. Widor.** — *Pages intimes* : nocturne, valse, rêverie, sicilienne, mazurka, scherzettino.
- C. Stamaty.** — Op. 23. Tarentelle.
- T. Carreno.** — Op. 31. Scherzo.
- Bernard Rie.** — Op. 22. Sérénade du *Barbier de Séville.*
— Nocturne sur *les Puritains.*
- J. Rosenhain.** — Op. 68. Pensées musicales : *Barcarolle et Cloches du soir. Chanson du touriste et Courante.*
- Louis Diémer.** — Deux transcriptions sur *Così fan tutte* :
1° *Duo des portraits* ; 2° *Un' aura amorosa.*
— Deux transcriptions sur *la Flûte enchantée*
— N° 1. *Marche religieuse.*

(Page blanche à remplir au choix du professeur.)

(Page blanche à remplir au choix du professeur.)

Recueils d'exercices et d'études à faire travailler en même temps que les pièces classiques et modernes, progressant de la moyenne force au difficile non transcendant.

(De douze à vingt-cinq.)

C. Stamaty. — Op. 36. *Le Rythme des doigts.* Ouvrage complet résumant toute l'École du mécanisme du piano.

Ch. Czerny. — Célèbres exercices journaliers. Op. 337.

Ch. Delioux. — Cours complet d'exercices.

ÉTUDES.

Marmontel. — Op. 62. Vingt-cinq études progressives de mécanisme et d'expression.

— Op. 45. Vingt-quatre études d'agilité et d'expression.

Henri Ravina. — *Les Harmonieuses.*

J.-B. Cramer. — 1^{er} et 2^e cahiers d'études.

H. Bertini. — Op. 141 et 142. Cinquante études et préludes mélodiques. Ouvrage plus spécialement destiné à développer le sentiment musical.

H. Ravina. — Op. 3. Études caractéristiques.

— Op. 28. Exercices études.

Marmontel. — Cinquante études de salon.

H. Herz. — Op. 119. Quinze études moyenne force.

Stephen Heller. — Op. 45. Introduction à l'art de phraser, vingt-cinq études.

— Op. 16. *L'Art de phraser*, deux cahiers.

— Op. 81. Vingt-quatre préludes.

Lefébure-Wély. — Op. 23. Vingt-quatre études de salon.

H. Bertini. — Op. 32. Vingt-cinq études.

— Op. 134. Études servant d'introduction aux études caractéristiques.

Ch. Czerny. — Op. 299. Études *de la vélocité*.

— Op. 834. *Nouvelle école de la vélocité*.

— Op. 699. L'art de délier les doigts. 50 études.

— Op. 755. Le *Perfectionnement*. 25 études caract.

— Op. 756. Le *Style*. 25 études en deux cahiers.

— Op. 837. École d'exécution moderne. Vingt études.

L. Lacombe. — Op. 38. Études de salon.

F. Chopin. — 24 préludes.

Stephen Heller. — Op. 81. 24 préludes.

(Fin de page à remplir au choix du professeur.)

Sonates classiques, moyenne force et assez difficiles.

(Douze à vingt-cinq).

- L. Adam.** — *Souvenir et regret.* Sonate dramatique dédiée à
Clementi.
— Op. 7. Trois sonates.
- A. Boieldieu.** — Op. 1^{er}. Trois sonates.
— Op. 1^{er}. Sonate dédiée à Adam.
- F. Hérold.** — Op. 5. Sonate en *mi*, à son ami CHAULIEU.
— 3^e sonate en *ut* mineur.
- J.-B. Cramer.** — Op. 8. Deux sonates : n° 1 en *fa*, n° 2 en *sol*.
— Op. 6. Cinq sonates.
— Op. 4. Trois sonates.
— Op. 7. Trois sonates.
— Op. 39, 42, 49 et 50. Sonates plus difficiles que les
précédentes.
- F. Kalkbrenner.** — Op. 1. Trois sonates dédiées à LOUIS ADAM
— Op. 4. Trois sonates.
— Op. 28. Grande sonate.
— Op. 42. Sonate, main gauche principale.
— Op. 48. Grande sonate.
— Op. 56. Grande sonate.

Ces quatre dernières assez difficiles.

- Steibelt.** — Op. 25. *L'amante Disperata.*
- Zimmermann.** — Sonate dédiée à CATEL.
- Raff.** — Op. 14. Sonate et fugue.
-

Concertos et sonates de moyenne difficulté.

(De douze à vingt-cinq.)

Ch. Czerny. — 1^{er}, 2^e et 3^e concertinos.

E. Déjazet. — *Le Souvenir*, concerto piano seul.

Zimmermann. — 1^{er} concerto dédié à Chérubini.

F. Hérold. — Op. 25. 1^{er} concerto en *mi*.

— Op. 26. Deuxième concerto en *mi* bémol.

J. Rosenhain. — Op. 19. Concertino pour piano seul.

Steibelt. — 5^e concerto orchestre et piano seul.

— 7^e concerto orchestre et piano seul.

Les œuvres classiques et modernes assez difficiles mais ne visant pas le très-difficile sont en grand nombre. Voici parmi les maîtres anciens et les compositeurs modernes qui ont cherché la forme scolastique des œuvres excellentes à tous égards.

(De quinze à vingt-cinq.)

Hummel. — Op. 13. Sonate en *mi* bémol.

— Op. 21. Rondo élégant.

— Op. 20. Sonate.

— Op. 106. Sonate en *ré* naturel majeur.

— Op. 55. *Bella Capriciosa*, polonaise.

Mozart. — 1^{ère} sonate en *fa* naturel majeur.

— Fantaisie et sonate en *ut* naturel mineur.

— 2^e sonate en *ré* majeur, gigue, rondo en *la* mineur.

- Beethoven.** — Sonates. Op. 13. *La Pathétique*.
— Op. 26. Sonate en *la* bémol majeur.
— Op. 7. Sonate en *mi* bémol.
— Op. 27. N° 1, sonate en *ut* dièze, dite *le Clair de lune*.
— Op. 81. Sonate. *Les Adieux*.
- Cramer.** — Sonate en *si* bémol.
- Clementi.** — Op. 50. *Didone abbandonata*.
— Op. 42. Sonate dédiée à Fanny Black.
- Hændel.** — Chacone variée. — Air varié en *mi* naturel majeur.
— *Aria con variazoni* en *ré* naturel mineur.
- Ries.**—Op.122. Rondo élégant.—Variations sur un thème de MOZART.
- Kalkbrenner.** — Op. 48. Sonate dédiée à CHERUBINI.
- Weber.** — Op. 7. Variations sur *Vien qui donna bella*.
— Op. 62. Rondo en *mi* bémol.
- J.-B. Cramer.** — Op. 42. Sonate dédiée à *Onstow*.
— Op. 56. Septième concerto.
- Dussek.** — Op. 43. Sonate.
- Haydn.** — Caprice en *ut*.
- Schulhoff.** — Op. 1. Allegro dédié à CHOPIN.
— Op. 15. Allegro agitato.
— Op. 51. Allegro.
- Marmontel.** — Op. 8. Sonate en *ré*.
- F. Godefroid.** — Deux sonates: Op. 45, 53.
- J. Rosenhain.** — Sonate dédiée à FÉTIS.
- F. Kalkbrenner.** — Op. 79. Sonate.
— *L'Absence*, sonate romantique,
- Ch.-B. Lysberg.** — Op. 50. Allegro.
- L. Adam.** — Op. 8. Trois belles et bonnes sonates : N° 1 en *mi* bémol; n° 2 en *ut*; n° 3 en *fa* mineur.
— Op. 9. Sonate.
— Op. 10. Sonate.
— Op. 13. Grande sonate.
- Pixis.** — Op. 3. Sonate. — Op. 8. Polonaise.
- Marmontel** — Op. 86. Deuxième sonate. — Op. 40. Polonaise.
- V. Beethoven.** — Op. 10, 14, 26. Sonates. .

- Rameau.** — Musette, tambourin, sarabande.
— (25^e livraison des *Clavecinistes-Méreaux*.)
- Mozart.** — Rondo en *si* bémol.
- Kinberger.** — Allegro doigté par Jaëll.
- Graun.** — Gigue en *si* bémol.
- J. Haydn.** — 4^e concerto. (45^e livraison des *Clavecinistes-Méreaux*.)
- Mozart.** — Rondo en *fa*, fantaisie en *ré* mineur.
— Variations sur *Salva tu Domine*.
— (48^e livraison des *Clavecinistes-Méreaux*.)
- Clementi.** — Op. 46. Sonate.
- Ch.-M. Weber.** — Op. 53. Variations sur un thème de *Preciosa*.
- Czerny.** — Op. 110. Caprice brillant.
- Moschelès.** — Op. 27. Sonate caractéristique.
- Pixis.** — Op. 28. Polonaise.
— Op. 36. Variations sur *le Barbier*.
-

Pièces caractéristiques modernes, et morceaux de salon
moyenne force.

(De quinze à vingt-cinq).

- Fumagalli.** — Op. 61. *Casta diva* (pour la main gauche).
Bernardel. — *L'Improvisateur*, transcription de la mélodie de Massenet.
E. Ketterer. — *Peut-être ?*, transcription variée d'une mélodie russe de Nicolas de Dewisse.
F. Spindler. — Op. 24. N° 3. *Pour un héros*, marche.
— Op. 77. *La Bacchante*.
Henri Ketten. — *Chasse aux papillons*. — Valse brillante. — Tarentelle.
F. Borne. — Mazurka, rêverie, confidences, romance sans paroles.
J. Massenet. — *Entr'acte-Sévillana*, tiré de *Don César de Bazan*.
— *Le Roman d'Arlequin*, scènes burlesques.
F. David. — *Marine*, esquisse symphonique.
G. Bizet. — Scène de bal de MASSENET, transcription.
— *Scènes hongroises* de MASSENET, réduction.
A. Guiraud. — Ballet du *Kobold*. — Valse de salon du *Robold*.
Ch.-B. Lysberg. — *Le Bateleur*. — Scherzettino. — Tenerezza.
F. de Croze. — *Trianon*. — *Les Oiseaux mystiques*, grande marche.
Rubinstein. — Op. 26. Romance et impromptu.
Th. Dubois. — Scherzo et choral. — Allegro de bravoure.
E. Redon. — Gigue américaine. Hommage à SCHUMANN.
J.-M. de Lalanne. — *Reine des nuits*, valse.
— *Le Fou*, Galop.

- Bernard Rie.** — Op. 11. Valse de concert.
— Op. 15. Tarentelle, morceau de concert.
- F. Brisson.** — Op. 19. *L'Arabesque.*
— Op. 23. *La Mauresque.*
— Op. 25. *La Pluie d'or.*
— Op. 32. Bolero de concert.
- G. Bachmann.** — Op. 25. Valse de concert en *ré* bémol.
- Ch.-B. Lysberg.** — Op. 53. Valse brillante.
- Oscar Comettant.** — *Adieux au Danemark.*
— *Alsace et Lorraine*, marche.
- W. Kruger.** — Op. 14. *La Gazelle.*
— Op. 25. *La Harpe éolienne.*
— Op. 71. *Ancien menuet.*
— Op. 102. *Le Rouet.*
— Op. 97. *Guitare.*
- V. Adler.** — Op. 5 et op. 18. Première scène de bal en *fa*.
— Deuxième scène de bal en *sol* bémol.
— Op. 20. *Dolce farniente.*
— Op. 23. *La Bergère*, scène champêtre.
- A.-B. Neldy.** — Op. 30. Scherzo symphonique.
— Op. 33. Scherzo *Chasse.*
- R. Baillot.** — Op. 28. *Promenons-nous dans les bois*, variations.
- Ch. Delioux.** — Op. 34. *Le Son du cor.*
— Op. 11. *Danse napolitaine.*
— Op. 28. *Mandoline.*
— Op. 38. *Le Carnaval espagnol.*
— Op. 49. *Fandango.*
— Op. 41. *La Conque.*
— Op. 85. *Les Matelots.*
— *Naples*, saltarelle.
- H. Litolff.** — Op. 115. Scherzo.
- A. Gorla.** — Op. 29. *Marie Stuart.*
— Op. 22. *Souvenir du Théâtre Italien.*
— Op. 67. *Chanson mauresque.*
- Th. Thurner.** — *Sarah la Baigneuse. Chant des Matelots.*
Polonaise.

- Schulhoff.** — Op. 42. Aubade.
— Op. 35. *L'Ondine*
- Philippot.** — Op. 32. *Les Gondoliers*.
- Marmontel.** — Op. 113. *Sous bois*, deux pièces caractéristiques.
- F. Chopin.** — Op. 33. Quatre mazurkas.
— Op. 42. Nouvelle valse de salon.
- Ch. Wehle.** — Op. 5. Tarentelle.
- P. Hillemacher.** — *Villanelle XVIII^e siècle*.
- Ch.-M. Widor.** — Op. 4. Airs de ballet. — Op. 9. Caprice.
— Op. 11. Trois vales : N° 1, en ré bémol. N° 2, en sol majeur. N° 3, en la bémol.
— Op. 15. Six morceaux de salon.
— Op. 20. Scènes de bal en deux livres : *Fanfare, entrée prélude, clair de lune, chanson, malesck, le bal*.
- F. Benoist.** — Trois élégies. Tarentelle.
- A. Ehmant.** — Op. 17. Trois morceaux caractéristiques.
— Op. 18. *Les Marionnettes*. Allegro scherzando.
— Op. 19. *Deux pensées*.
- H. Fissot.** — Op. 10. *Arabesques*.
— Op. 11. *Scènes de la vie rustique*.
— Op. 12. Deux morceaux de salon.
— Op. 13. Quatre morceaux de genre.
— Op. 14. Scherzo.
- F. Hiller.** — Op. 115. *Gavotte, sarabande, courante*.
- Henselt.** — Op. 28. Deux vales : valse sentimentale, valse noble
— Op. 39. Aubade.
- J. Wieniawski.** — *Pensée fugitive*.
— Op. 12. *Souvenir de Dublin*.
- H. Litolff.** — Op. 62. Nocturne.
— Op. 40. *Souvenir de Pologne*.
- G. Louchet.** — Op. 3. *Le Lilas*.
— Op. 8. Deux pièces caractéristiques.
— Op. 11. Deux mazurkas.
— Op. 14. Allegretto.
- J. Rosenhain.** — Op. 46. *Le Carnaval de Venise*, varié.

- J. Raff.** — Op. 126. Trois morceaux : *Menuet, romance, capricietto*. — Op. 143. *Barcarolle*.
- F. Schubert.** — Op. 94. *Pensées musicales*.
- P. Bernard.** — *Venite adoremus*. — *Fleurs et pleurs*.
- Castillon.** — *Première suite* : Canon, scherzo, thème, gavotte, marche.
- Chauvet.** — Six pièces en deux suites.
- C. Lavallée.** — Op. 17. *Souvenir de Tolède*.
— Op. 18. *Le Papillon*, étude de concert.
— Op. 14. Grande marche.
- Ch. Delioux.** — Op. 71. *Pianto d'amore, barcarola, canzonetta*.
— Op. 72. *Andanté astorale*. — Op. 73. *Presto*.
— Op. 74. Trois romances sans paroles.
— Op. 75. *Allegro de concert*.
— Op. 80. *Le Retour du chevalier*.
- A. Duvernoy.** — Op. 11. *Barcarolle*. — Op. 9. *Menuet*.
— Op. 10. Romance sans paroles.
— Op. 12. *Sérénade*.
- B. Godard.** — Fragments poétiques : LAMARTINE, A. DE MUSSET, V. HUGO.
- J. O'Kelly.** — *La Vague et la Perle*.
- Bourgault-Ducoudray.** — Op. 3. N° 1, *Gavotte*.
— Op. 3. N° 2, *Menuet*.
- E.-M. Delaborde.** — Petite marche villageoise. *Pièces intimes* :
N° 1, *Alla MENDELSSOHN*. N° 2, *Alla KESSLER*. N° 3, *Villanella alla francesa*. N° 4, *Capriccio, alla CHOPIN*.
- J. Philippot.** — *La Péri*, caprice.
- J. Pfeiffer.** — Op. 44. *Picciola*.
- Besozzi.** — Op. 18. *Matinée de printemps*, caprice.
— Op. 20. *Agitato*, sur un psaume de Marcello.
- A. Fumagalli.** — *Le Génie de la danse*, scherzo. Sérénade espagnole. Sérénade napolitaine. Nocturne en *mi bémol*. *Luzetta*, tarentelle.
- F. Kalkbrenner.** — Op. 96. Romance et rondo.
— Op. 136. *Le Fou*.
— Op. 120. Mazurka de CHOPIN variée.

- Y.-P. Pixis.** — Op. 27. Polonaise sur *Di tanti palpiti*.
- Osborne.** — Op. 48. Grande fantaisie sur les thèmes de BELLINI.
— Op. 55. Étude de concert.
— Op. 10. Rondo brillant.
- W. Kruger.** — Op. 19. Moreceau de concert.
— Op. 56. Ballade moldave.
- Ed. Wolff.** — Op. 11. Trois romances sans paroles.
— Op. 12. Quatre mazurkas.
— Op. 216. Trois méditations.
— Op. 170. *La Joyeuse*.
- Meumann.** — Op. 10. 1^{re} mazurka.
— Op. 12. Redowa artistique.
- Philippot.** — Op. 42. *Suavita*. Berceuse.
— Op. 76. *Carillon*.
— Op. 77. *Chasse royale*.
- Codine.** — Op. 15. Barcarolle.
— Op. 17. *Au village*, danse montagnarde.
- Fumagalli.** — Op. 103. Noël d'ADAM transcription.
- Goria.** — Op. 25. *Grande étude dramatique*.
— Op. 87. *Sombres forêts* de Guillaume Tell, transcription.
- H. Herz.** — Op. 76. Variations brillantes sur le trio favori du
— *Pré aux Clercs*.
— Op. 23. Variations sur *le Crociato*.
— Op. 98. Variations sur *la Double échelle*.
- F. Hiller.** — Op. 3. Rondo expressif.
- R. Wilmers.** — Op. 55. *Le Réve*. Nocturne brillant.
- Schulhoff.** — Op. 29. *Sérénade espagnole*.
— Op. 32. *Chant du pêcheur*.
— Op. 17. *Galop di bravura*.
— Op. 15. *Allegro agitato*.
- Ch. Mayer.** — Op. 144. *Fleur de salon*.
— Op. 181. *Nuit d'Italie*.
- Martin-Lazare.** — Op. 6. *Florence*. Nocturne.
— Op. 8. Grande valse.
— Op. 7. *Fête aux lagunes*.

- Th. Lécureux.** — Op. 7. Étude de concert.
- H. Litolff.** — Op. 36. *Invitation à la tarentelle.*
— Op. 37. Caprice de concert.
- F. Hiller.** — *All'Antico*, impromptu.
- Joséphine Martin.** — Op. 17. *Fantarella.*
— Op. 18. *Naples.*
- H. Ravina.** — Op. 49. *Invocation.*
- G. Stanziéri.** — *Brises d'Italie.* 1, *Venise*, barcarolle. 2, *Bologne*, caprice. 3, *Florence*, nocturne. 4, *Naples*, saltarelle. 5, *Sorrente*, andante. 6, *Rome*, canzone et choral.

(Page à compléter au choix du professeur).

Morceaux d'un style élevé mais n'exigeant pas une grande
bravoure d'exécution.

(De quinze à vingt-cinq.)

G. Bizet. — *Le Pianiste chanteur*, collection de transcriptions
des œuvres célèbres des maîtres italiens, français et allemands
(du facile au difficile) (1).

F. Le Couppey. — 24 transcriptions classiques.

Robert Schumann. — Op. 99. *Petites pièces. Six bluettes :*
Novellette. Prélude. Marche. Menuet. Scherzo. Pas redoublé.

Alp. Duvernoy. — Six pièces pour piano à son ami PLANTÉ :
Romance sans paroles. gavotte, prélude, poco agitato, chan-
son, étude. — Op. 8. N° 1. *Ballade.* N° 2. *Sérénade.* N° 3. *Queen*
Mab. N° 4. *Promenade.* N° 5. *Regrets.* N° 6. *Impetus.*

L. de Meyer. — Op. 43. Nouveaux airs russes.

— Op. 82. Andante dialogué.

G. Mathias. — Op. 34. Andante de concerto. — Op. 2. Marche croate.

A. Gorla. — *Jour de printemps.* — *La Pavane.* — Finale de
Lucrezia Bergia.

G. Bizet. — *Les Chants du Rhin*, six lieder pour piano.

S. Thalberg. — *L'Art du chant* appliqué au piano, œuvres cé-
lèbres, vocales et instrumentales, des grands maîtres, transcrites
accentuées, et doigtées pour piano. — 4 séries de six morceaux (2).

Litolff. — *Chanson du rouet.*

(1) Pour le détail, voir page 163.

(2) Pour le détail, voir page 180.

- Louis Lacombe.** — Op. 55. *Marche turque.*
A. Gorla. — Op. 41. Grande mazurke.
J. Rosenhain. — Op. 31. *Lutte intérieure.*
Blumenthal. — Op. 1. *La Source.*
E. Prudent. — Op. 53. *Adieu, printemps.*
— Op. 33. Farandole.
S. Heller. — Op. 20. *La Chasse.*
— Op. 56. Sérénade.
Doehler. — Op. 39. Tarentelle.
Henselt. — *Poème d'amour.*
C. V. Alkan. — Op. 32. *Fantasiella moresca.*
Mendelssohn. — *Presto scherzando.* — *La Fileuse*, romance sans paroles.
J. Rosenhain. — Op. 36. Polka de concert.
Thalberg. — Op. 15, op. 19. Premier et deuxième caprices.
E. Prudent. — Op. 93. Scherzo impromptu.
— Op. 38. *Air de grâce (Robert.)*
— Op. 44. Deux impromptus.
— Op. 36. Allegretto pastoral.
J. Rosenhain. — Op. 48. *La Tempête.*
— Op. 49. *Cantabile mauresque.*
J. Schulhoff. — Op. 35. *L'Ondine*, idylle.
— Op. 34. Tarentella.
Thurner. — Op. 11. Tarentelle, *toccata.*
L. Delahaye. — Op. 20. *Madrigal*, valse brillante.
G. Pfeiffer. — Op. 12. Boléro de concert.
— Op. 25. *Le Chêne et le roseau*, esquisse.
Lefébure-Wély. — Op. 163. Tarentelle de la 1^{re} symphonie.
— *Id.* de concert.
— Scherzo de la 1^{re} symphonie.
— *Id.* de concert.
Ch. Delioux. — Op. 8. *Grand galop di bravura.*
— Op. 30. *Cri de guerre, marche caractéristique.*
— Op. 49. *La Coupe*, chanson à boire.

- A. Gorla.** — Op. 20. *Les Plaintes de la jeune fille.*
— Op. 72. *Les Muletiers*, boléro.
— Op. 74. Nocturne. — *L'Addio*, nocturne.
— Op. 76. *La Tiranna.*
— Fantaisie sur *l'Étoile du Nord.*

A. Marmontel. — Op. 58. Marche triomphale.

- E. Prudent.** — Op. 11. *L'Hirondelle.*
— Op. 12. *Ronde de nuit.*

- Ch.-B. Lysberg.** — Op. 105. Fantaisie sur *l'Africain.*
— Op. 32. Tarentelle brillante.
— Op. 48. Valse brillante.
— Op. 31. Sérénade.

- S. Thalberg.** — Op. 31. Scherzo. — Op. 32. Andante.
— Op. 45. Étude en *la* mineur.
— Trois mélodies transcrites de F. SCHUBERT.

Nous continuons à indiquer un certain nombre de pièces modernes et classiques se rapprochant sensiblement de la difficulté au-dessus de la moyenne force et que nous donnons comme assez difficiles :

C. Stamaty. — *Plaisir d'amour*, mélodie de MARTINI. — Célèbre chœur de *Castor et Pollux* de RAMEAU (transcriptions).

Lefébure-Wély. — *Qui s'y frotte, s'y pique.*

Henri Herz. — Op. 98. Fantaisies et variations sur *l'Ambasadrice, la Violette, la Dernière Pensée* de WEBER, *la Part du Diable, les Diamants de la couronne, le Domino noir, la Romanesca, la Figurante.*

J. Herz. — Op. 17. Variations sur *la Dame blanche.*

- H. Ravina.** — Op. 4. Rondo élégant. Morceau de salon.
— Op. 23. Thème original.
— Op. 13. Nocturne en *ré* bémol.
— Op. 24. Barcarolle.

J. Rosenhain. — Op. 15. Morceau de salon.
— Op. 29. Fantaisie et variations sur *Belisario.*

- F. Chopin.** — Op. 18. Valse.
— Op. 29. Premier impromptu.

Stephen Heller. — Op. 7. Trois morceaux caractéristiques.

E. Prudent. — Op. 64. *Le Rêve d'Ariel.*

— — *Chant du ruisseau.* — *Solitude.*

Schulhoff. — Op. 22. *Le Carnaval de Venise.*

— Op. 6. Grande valse.

— Op. 20. Deuxième valse.

— Op. 32. *Chant du pêcheur.*

Gottschalk. — *Bergère et cavalier.*

Printemps d'amour. — *Pasquinade.*

A. Rabuteau. — *Le Lido*, souvenir de Venise.

L.-L. Delahaye. — Op. 17. Impromptu en *mi* bémol.

Stephen Heller. — Op. 35. *L'Éloge des larmes.*

— Op. 36. *La Poste*, improvisata.

— Op. 34. *Le Roi des aulnes*, ballade.

— Op. 33. *La Truite*, caprice brillant.

— Op. 39. Impromptu en *ré* majeur.

Ed. Wolff. — Op. 186. Deuxième chanson bachique.

— Op. 187. Deuxième chanson bretonne.

— Op. 203. Grande marche.

Ch. Widor. — Op. 5. Scherzo brillant.

— Op. 10. Andante, élégie.

H. Ravina.—Op. 18. *Le Mouvement perpétuel*, étude de concert.

— Op. 21. Sicilienne.

— Op. 22. Élégie.

E. Prudent. — Op. 44. Barcarolle.

— Op. 45. *Les Naiades.*

— Op. 47. *Les Lutins*, scherzo.

Rubinstein. — Op. 3. Deux mélodies. — 2^e, 3^e, 4^e barcarolles.

— Op. 93. Cinquième barcarolle.

— Valse caprice en *mi* bémol.

Mendelssohn. — Op. 16. Trois petits caprices.

— Op. 33. Trois caprices plus difficiles.

— Op. 14. Rondo capriccioso.

— Op. 5. Caprice.

— Op. 7. Pièces caractéristiques.—Presto scherzando.

- Weber.** — Op. 56. 1^{re} polonaise. — Op. 72. 2^e polonaise.
— Op. 65. *Invitation à la valse.*
— Op. 12. Capricio.
— Op. 28. Variations sur un thème de l'opéra de *Joseph.*
- Schubert.** — Op. 90. Deux *impromptus.*
- Jean-Sébastien Bach.** — 8^e liv. des Clavecinistes par MÈREAU :
— Prélude, allemande, courante, etc. — Six pièces de moyenne difficulté.
- Marmontel.** — Op. 121. Douze airs de danse dans le style des maîtres du XVII^e siècle.
- Mendelssohn.** — Op. 28. Fantaisie.
- Moscheles.** — Op. 50. Variations sur *le Clair de lune.*
— Op. 19. Polonaise.
— Op. 101. Romance et tarentelle.
- Ch. Mayer.** — Op. 53. *Les Papillons*, rondo brillant.
— Op. 144. *Fleur de salon.*
— Op. 62. Capricio.
— Op. 63. Scherzo. — Op. 74. Tarentelle.
- Mendelssohn.** — Op. 82. Variations.
— Op. 83. Andante et variations.
- G. Mathias.** — Op. 7. Polonaise. — Op. 31. Ballade.
- H. Ravina.** — Op. 23. Thème original.
— Op. 24. Barcarolle.
— Op. 25. Fantaisie élégante.
— Op. 32. *Mahoura*, grande valse.
— Op. 37. *Chanson à boire.*
— Op. 33. *Villanelle.*
— Op. 34. *Marche triomphale.*
- A. Marmontel.** — Op. 40. Première polonaise.
— Napolitana. — Deux nocturnes à AUBER.
- Stephen Heller.** — Op. 84. Tarentelle.
— Op. 93. Deux valse.
— Op. 55. *La Fontaine*, caprice.
— Op. 68. *L'Alouette*, caprice.
- A. Gutmann.** — Op. 17. *Au Bord du ruisseau.*
— Op. 19. Ballade.
— Op. 30. Tarentelle.
— Op. 36. Boléro brillant.

- A. Jaëll.** — Op. 44. *Sérénade italienne.*
— Op. 88. Ballade.
— Op. 106. Trois morceaux de salon.
- Th. Doehler.** — Op. 54. Andante sur *Dom Sébastien.*
— Op. 12. Variations de concert sur *Gustave.*
- N.-B. Espardero.** — Op. 18. Barcarolle.
— Op. 19. Cantilène.
— Op. 20 et 57. Première et deuxième ballades.
- Gottschalk.** — Op. 14. *La jota aragonaise.*
— Op. 21. *L'Étincelle.*
— Op. 26. *Ricordati.*
- S. Thalberg.** — Op. 45. Étude en la mineur.
— Andante en ré bémol. — Scherzo.
— Op. 19. Deuxième caprice.
— Op. 36. Impromptu et cadence.
— Op. 41. Trois romances sans paroles.
— Op. 62. Valse mélodique.
- Moschelès.** — Op. 32. Variations sur la *Marche d'Alexandre.*
- F. Kalkbrenner.** — Op. 101. Variations sur *Frère Jacques.*
— Op. 102. Morceau de concert (*l'Ange déchu*).
- H. Herz.** — Op. 11. Rondo brillant.
— Op. 30. Polonaise.
- L. Lacombe.** — Op. 29. Valse de concert.
— Op. 58. 3^{me} valse.
- Stephen Heller.** — Op. 85. Deux tarentelles.
— Op. 87. 5^e tarentelle.
- H. Bertini.** — Op. 93. Grande polonaise.
— Op. 109. Solo de concours.
- Th. Ritter.** — *Chanson du braconnier.*
- S. Heller.** — Op. 8. Grande étude en forme de rondo.
— Op. 27. Caprice brillant.
— Op. 66. Caprice brillant sur *le Val d'Andorre.*
- H. Herz.** — Op. 8. Introduction, variations et polonaise.
- F. Kalkbrenner.** — Op. 98. Variations sur la cavatine du *Pirate.*
— Op. 103. Variations brillantes sur *la Brigantine.*

- L. Lacombe.** — Op. 2. *Les Adieux à la patrie.* Caprice.
— Op. 3. Grande valse artistique.
- E. Meumann.** — Op. 6. Ballade.
— Op. 7. Polonaise.
- Ed. Wolff.** — Op. 132. *Scherzo appassionato.*
— Op. 62. Ballade.
- Aug. Wolff.** — Op. 11. *Rondo Tyrolien.*
- R. Schumann.** — Op. 12. *Pièces romantiques.*
- Osborne.** — Op. 29. Morceau de concert sur *Guido.*
- Ch. Mayer.** — Op. 54. Fantaisie dramatique.
- Gottschalk.** Op. 26. *Sospiro.* — Op. 31. *Danza.*
- V. Alkan.** — Op. 32. *Quatre impromptus.*
— Op. 55. *Une Fusée.*
— Op. 1. Variations sur un thème de STEIBELT. *Les Mois,*
douze morceaux caractéristiques.
- Dreyschock.** — Op. 10. *La Clochette.*
— Op. 19. Scherzo.
— Op. 25. *La Coupe.*
— Op. 29. *L'Inquiétude.*
- Litolff.** — Op. 41. *Rêve d'un captif,* scène dramatique.
- Schulhoff.** — Op. 21. *Capricio appassionato.*
- R. Willmers.** — Op. 12. Nocturne mélodique.
— Op. 29. Cinq mélodies du Nord.
— Op. 61. *Chants du printemps.*
— Op. 67. *Chants d'amour.*
-

Série de pièces caractéristiques, de moyenne force et difficiles,
de **Stéphen Heller**.

(De dix à vingt-cinq.)

Nous recommanderons d'abord les œuvres suivantes où l'inspiration, l'originalité et la science sont étroitement unies, tout en s'adressant à des élèves encore peu avancés :

Stéphen Heller — Op. 119. Préludes composés pour mademoiselle LILL.

- Op. 124. Scènes d'enfants.
- Op. 134. Petit album de six pièces.
- Op. 83. Six feuillets d'album.
- Op. 138. Album dédié à la jeunesse, choix de petites pièces de genre en quatre suites.
- Op. 123. Feuilles volantes.
- Op. 110. Pour un album, deux morceaux.

Voici maintenant des œuvres d'un sentiment très-élevé, mais d'une difficulté d'exécution abordable pour les pianistes de goût qui ne cherchent pas de préférence la virtuosité transcendante :

Promenades d'un solitaire. — Op. 78, 80, 89, en plusieurs cahiers et en volume, dix-huit pièces caractéristiques.

Dans les bois. — Op. 86, 128, 136. — Vingt et un morceaux de genre en plusieurs suites et réunis.

Nuits blanches. — Op. 82. Dix-huit morceaux lyriques, séparés en livraisons et réunis.

Op. 91. — Deux nocturnes. — Op. 92. Trois églogues. — Op. 105. Trois romances sans paroles.

Quatre études sur le *Freyschutz*.

Exercices et études, moyenne force et difficiles, devant être travaillés en même temps que les morceaux classiques et modernes correspondant à ce degré de force.

(De quinze à vingt-cinq.)

Marmontel. — École de mécanisme : six grands exercices modulés dans tous les tons (N^{os} 4, 5 et 6).

John Field. — Exercice modulé dans tous les tons.

Ries. — Op. 31. Grands exercices.

Clementi. — Études sur les gammes et exercice modulé dans tous les tons.

Ch. Czerny. — Trois recueils de passages doigtés extraits des auteurs classiques.

F. Le Couppey. — 50 études prises dans les œuvres des maîtres les plus célèbres.

H. Ravina. — Op. 25. Vingt-cinq exercices-études.

Czerny. — Op. 821. *Les Heures du matin*, cent-soixante exercices de huit mesures.

— Op. 820. Quatre-vingt-dix nouvelles. Études journalières.

H. Bertini. — *La Semaine du pianiste*. Études journalières de la gamme.

— *Rudiment du pianiste*. Exercices rythmés sur les gammes.

— *La Gymnastique des doigts*. Exercice journalier indispensable.

Clementi. — Préludes et exercices dans tous les tons.

J.-B. Cramer. — *Exercice journalier*. Gammes et exercices progressifs.

W. Kruger. — Op. 32. *Les Six Jours de la semaine*. Cours d'exercices préparatoires.

Ch. Delioux. — Op. 86. Cours complet d'exercices.

(Page blanche à remplir au choix du professeur.)

Études de moyenne force, mélodiques et brillantes.
Style moderne.

(Quinze à vingt-cinq.)

- Ch. Czerny.** Op. 749 et 750. Deux cahiers d'études.
J. O'Kelly. — Études de salon.
Th. Lécureux. — Op. 30. Études caractéristiques.
C. Stamaty. — Op. 17. Douze esquisses.
— Op. 21. Douze études pittoresques.
M. Bergson. — Nouvelles études caractéristiques.
J. Grégoir. — Op. 101. Études progressives. — Vingt-quatre études de style et d'expression.
Lefébure-Wely. — Op. 23. Vingt-quatre études.
Ed. Wolff. — Op. 90. *L'Art de l'expression.* Vingt-quatre études progressives.
J. Fontana. — Op. 8. Douze études préludes.
E. Steinkühler. — Op. 58. Dix-huit études mélodiques.
O. Zompi. — Op. 13. Trois études élégantes.
H. Papendieck. — Op. 7. Douze études mélodiques.
F. Le Couppey. — Op. 21. Vingt-cinq études de genre.
S. Heller. — Op. 125. Vingt-quatre études d'expression et de rythme, dédiées à la jeunesse.
— Op. 90. Vingt-quatre nouvelles études.
H. Fissot. — Op. 3. Douze préludes.
C. Fradel. — Op. 67. Étude de salon.
F. Brisson. — Op. 38. Études de genre et de mécanisme.

Bernard Rie. — Op. 34. Vingt-cinq études spéciales et progressives de mécanisme.

Besozzi. — Op. 19. Études caprices.

Oscar Comettant. — Op. 32. Six études de salon. — Heures d'harmonie, 1^{er} recueil.

Kowalski. — Op. 16. Douze caprices en forme d'études.

Félix Godefroid. — Douze études caractéristiques. 3^e livre.

A. Gorla. — *Le Pianiste moderne.* Études de style et de mécanisme, avec préludes et annotations.

Louis Lacombe. — Op. 10. Six études de style et de mécanisme.

(Fin de page à remplir au choix du professeur.)

Études de moyenne force et difficiles pouvant être travaillées
en même temps que les pièces classiques et modernes de
ce degré.

(De quinze à vingt-cinq.)

- Rosenhain.** — Op. 20. 25 études mélodiques.
H. Herz. — Op. 21. Préludes dédiés à HUMMEL.
Dœhler. — 50 études de salon en deux cahiers.
Hummel. — 24 études dédiées aux artistes. (Style classique.)
Moschelès. — Op. 70. 24 études dédiées à WEBER en 2 cahiers,
(Style classique.)
H. Bertini. — Études caractéristiques.
C. Stamaty. — Études caractéristiques sur *Obéron* de WEBER.
G. Mathias. — Études spéciales de style et de mécanisme.
J.-B. Cramer. — Les deux célèbres livres d'études,

(Fin de page à compléter au choix du professeur.)

(Page supplémentaire à remplir au choix du professeur.)

Pièces classiques et modernes, plus difficiles.

(De vingt à trente.)

- Ch. Czerny.** — Op. 7, 13 et 57. 1^{re}, 2^e et 3^e grandes sonates.
— Op. 27. Fantaisie dédiée à Beethoven.
— Op. 65. 4^e grande sonate.
— Op. 76. 5^e grande sonate.
— Op. 124. 6^e grande sonate.
— Op. 143, 144, 145, 7^e, 8^e et 9^e grandes sonates.
— Op. 89. Caprice à la fugue.
- F. Ries.** — Op. 9. Deux sonates.
— Op. 26. *L'infortunée*, fantaisie-sonate.
- F. Schubert.** — Op. 42 et 53. Deux grandes sonates.
— Op. 120, 122, 140, 143, 147. Sonates.
— Op. 66. Grande marche.
— Op. 145. Adagio et rondo. — Excellents morceaux d'étude.
- F. Spohr.** — Sonate dédiée à Mendelssohn.
- R. Willmers.** — Op. 33. Sonate héroïque.
- Ch. Wehle.** — Op. 38. Sonate en *ut* mineur.
- A. Rubinstein.** — Op. 12. Première sonate en *mi* mineur.
— Op. 20. Deuxième sonate en *ut* mineur.
— Op. 41. Troisième sonate en *fa* majeur. — Très-belles œuvres.
- W. Kruger.** — Op. 100. Grande sonate en *ut*.
- Mendelssohn.** — Op. 105. Sonate en *sol* mineur.
— Op. 106. Sonate en *si* bémol.
- J. Wieniawski.** — Op. 22. Sonate.
- E. Déjazet.** — Op. 1. Grande sonate, dédiée à Zimmermann.
- Marmontel.** — Op. 86. Sonate. — Allegro fuocososo.
- E. Guiraud.** — Op. 1. Sonate.
- J. Raff.** — Op. 14. Sonate et fugue.

- C. Stamaty.** — Op. 20. Grande sonate.
- Y.-T. Pixis.** — Op. 3. Grande sonate en *mi* bémol.
— Op. 83. Hommage à Cramer, grande sonate.
— Op. 24. Grande sonate en *mi* mineur.
- Em. Brice.** — Op. 17. Première sonate.
- Lysberg.** — Op. 85. *L'Absence*, sonate romantique.
- Guernesem.** — Sonate.
- Paul Bernard.** — Op. 28. Première sonate.
- J. Rosenhain.** — Sonate en *la*.
- Carré.** — Sonate.
- Magnus.** — Sonate.
- Pugno.** — Sonate.
- F. Ries.** — Op. 42. *Grand concerto en mi* bémol.
— Op. 65. 3^e concerto en *ut* dièse mineur.
— Op. 115. 4^e concerto en *ut* mineur.
— Op. 120, 5^e concerto. — Op. 123, 6^e concerto. — Op.
132, 7^e concerto. — Op. 151, 8^e concerto. — Op.
177, 9^e concerto. Œuvres scolastiques d'un bon style.
- Ch. Czerny.** — Op. 47. Grand morceau de bravoure.
- A. Méreaux.** — Sonate poétique.
- Moschelès.** — Op. 59. 2^e concerto en *mi*.
— Op. 60. 3^e concerto en *sol* mineur.
— Op. 64. 4^e concerto en *ut* dièse.
— Op. 87. 5^e concerto.
— Op. 93. Concerto pathétique.
— Op. 86. Concerto pastoral.
- (Œuvres fort distinguées, mais qui n'ont pas le souffle inspiré, l'énergie, la vigueur, la fermeté d'allure ni la belle ordonnance des 2^e, 3^e et 4^e concertos du même maître.)
- J. Rosenhain.** — Poème. Op. 24.
- Weber.** — Ses quatre admirables sonates, Op. 24, 39, 49, 70.
- Th. Doelher.** — Op. 7, 1^{er} concerto avec orchestre.
- H. Ravina.** — Premier concerto.
- Hummel.** — Op. 85, concerto en *la* mineur. — Op. 89, concerto en *si* mineur. — Op. 110, concerto en *mi* majeur (*les Adieux*).

Hummel. — Op. 113, concerto en *la* bémol. — Concerto en *ré* mineur, œuvre posthume.

C.-V. Alkan. — Op. 10, concerto *di camera*, piano et orchestre.

J.-S. Bach. — Concerto en *ré* mineur, piano et quatuor.

Beethoven. — Op. 15, concerto, édition revue par Moschelès, piano, quatuor ou orchestre.

— Op. 19, concerto.

— Op. 37, concerto.

— Op. 61, 5^e concerto.

— Op. 75, concerto.

Ch. Czerny. — Op. 28, grand concerto avec orchestre.

— Op. 214, grand concerto avec orchestre.

Ch. Mayer. — Op. 89, concerto symphonique avec orchestre.

S. Thalberg. — premier concerto.

Dœhler. — Op. 7. Premier concerto avec orchestre.

J. Raff. — Op. 185. Concerto.

Dans la gradation du difficile au très-difficile nous devons citer, parmi les œuvres des classiques anciens et modernes qui ont écrit dans les données scolastiques, les morceaux suivants :

Hummel. — Fantaisie. Op. 18.

— Sonate. Op. 81.

Dusseck. — Op. 44. *Les Adieux à Clementi*, sonate.

— Op. 64. *Le Retour à Paris*, grande sonate en *la* bémol.

— Op. 77. Grande sonate en *fa* mineur. — 12^e concerto.

Toutes ces compositions, magistralement écrites, sont des œuvres d'imagination et de style offrant un travail intéressant et utile. Signalons dans le même ordre d'idées, les œuvres suivantes :

John Field. — 2^e, 3^e, 4^e concertos.

F. Hiller. — 1^{re} partie du 1^{er} concerto dédié à Moschelès (morceau de concours adopté au Conservatoire).

H. Herz. — Sept concertos, œuvres où l'élégance s'unit à la noblesse de style ; modèles à suivre comme les concertos de Hummel et de Moschelès. Nous recommandons plus particulièrement les cinq premiers.

Kalkbrenner. — Six concertos ; les trois premiers sont de grand style, nous les signalons comme des œuvres indispensables à connaître et à étudier.

(Page à compléter au choix du professeur.)

Morceaux de genre difficiles, à effet, d'un bon style.

(De vingt à trente.)

- F. Chopin.** — *Nocturnes*. Op. 15. — *Boléro*. Op. 19. — *Rondo*. Op. 16. — *Valses*. Op. 34. — *Polonaises*. Op. 40.
- Valent. Alkan.** — Op. 23. *Saltarelle, la Gigue*, airs de ballet.
- St. Heller.** — *La Truite*. Op. 33. — *La Chasse*. Op. 34. — *Tarentelle*. Op. 66. — *Caprice sur le Val d'Andorre*. Op. 67. — *La Vallée d'amour*. — *Caprice sur le Désert de FÉLICIEN DAVID*. — *Prière*. — Op. 85. Deux tarentelles.
- E. Prudent.** — Caprices et études de concert sur *la Somnambule, les Puritains; Feu follet, Folie, les Bois, Danse des fées*. Op. 41. — *Le Retour des bergers*. Op. 42. — *Les Naiades*. Op. 45. — *Rêve d'Ariel*. Op. 64. — *SCHERZO*. Op. 47. — *Adieu printemps*. Op. 53. — Op. 22. *Le lever du soleil*, fantaisie sur le *Désert* de F. DAVID.
- J. Schulhoff.** — *Ballade*. Op. 41. — *Chant du pêcheur*. — Op. 32. — Op. 17. *Galop de bravoure*.
- J. Martin.** — Op. 7, tarentelle et op. 17, *Fantarella*, sicilienne
- Meumann.** — Op. 7. *Polonaise*.
- Ravina.** — Op. 25. *Fantaisie élégante*.
- L. Lacombe.** — Op. 40. *Étude en octaves*. — Op. 21. *Polonaise en ré*. — — *Marche hongroise et marche des Racoleurs d'Arva*.
- Gütmann.** — Op. 21. *Polonaise*.
- H. Herz.** — *Fantaisie sur la Fille du régiment*. Op. 163. — *Fantaisie et variations sur le Siège de Corinthe*. Op. 30. *Grande polonaise*.
- Ch. Delioux.** — Op. 12, *grande valse*. — *Patrie*, polonaise héroïque.
- St. Heller.** — Op. 104. *Polonaise*.
- Saint-Saëns.** — Op. 21 et 24. 1^{re} et 2^e *mazurkas*. — — Op. 23. *Gavotte en ut mineur*.

- F. Planté.** — *Gavotte* de GLUCK.
— *Menuet* de BOCCHERINI.
— *Danse des armées* (Transcription d'un air de ballet de V. JONCIÈRES).
- V. Sieg.** — Op. 8. Grande polonaise.
- Lacombe.** — Op. 14. *Retour du guerrier*.
- Gottschalk.** — Op. 10. *Chasse du jeune Henri*.
- Ch.-M. Widor.** — Op. 17. Prélude, andante et finale.
- Bernard Rie.** — Op. 14. *Retour du fiancé*, étude poétique.
- St. Heller.** — Op. 126. Trois ouvertures : n° 1, pour un drame ;
2°, pour une pastorale ; n° 3, pour un opéra comique.
— Op. 127. Études sur le *Freyschütz*.
— Op. 135. Danse. *Intermèdes de concert*.
— Op. 129. Deux impromptus.
— Op. 131. Trois nocturnes.
— Op. 132. Deux polonaises.
— Op. 87. Scènes italiennes.
— Op. 95. Allegro pastorale.
— Op. 121. Trois morceaux : ballade, conte, rêverie.
- H. Fissot.** — Op. 5. *Adagio et presto*. — Op. 7. deux ballades.
- E. Lubeck.** — Op. 11. *Tarentelle*. — Op. 13. *Berceuse*.
— Op. 14. *Polonaise*.
- V. Adler.** — Op. 15. Allegro de concert en ut dièze.
- E. Prudent.** — Op. 13. Quatuor de *Don Pasquale*.
— Op. 25. *Séguidille*.
— Op. 28. Étude de concert.
— Op. 37. Grande fantaisie sur *Guillaume Tell*.
— Op. 37 bis. Trio de *Guillaume Tell* (transcription).
- H. Litolf.** — Les octaves. (Morceau de concert.)
- E. Forgues.** — Op. 3. *Marche des ombres*. — Op. 4. *Le Hamac*.
— Op. 5. Solo de concert. — Op. 6. *Tarentelle de concert*.
- Fumagalli.** — Op. 101. *Tarentelle de concert de la Tonelli*.
-

Morceaux modernes difficiles, dans le style sérieux,
et de concert.

(De vingt à trente.)

-
- E. Meumann.** — Op. 14. Allegro serioso. — Op. 15. Polonaise.
— Op. 13. Caprice.
- G. Mathias.** — Trois morceaux de concert: Op. 45. *Le Rouet.* —
Op. 46. *Les Songes.* — Op. 47. *Sylphes et Lutins.*
- J. Schulhoff.** — Op. 56. Allegro capriccio. — Op. 57. Largo.
- A. Rubinstein.** — Op. 5. Trois morceaux: N° 1. *Polonaise*
N° 2. *Cracovienne*; N° 3. *Mazurke.*
— Op. 6. *Tarentelle.* — Op. 16. Trois morceaux: N° 1.
Impromptu; N° 2. *Berceuse*; N° 3. *Sérénade.*
— Op. 69. Cinq morceaux: *Caprice, nocturne, scherzo,*
romance, toccata.
- F. Planté.** — Andante de la symphonie de Mozart dite *Jupiter.*
— Ouvertures de *Sémiramis, d'Obéron, du Freyschutz,*
d'Eurianthe. — Transcript. difficiles.
- C.-V. Alkan.** — Minuetto *alla tedesca.*
- Lacombe.** — Étude en octaves. *Le torrent.* Étude en arpèges.
- A. Gorla.** — *L'allegrezza.*
- Hiller.** — Trois caprices dédiés à Chopin.
- H. Ravina.** — Op. 63. Premier concerto.
- Ch.-M. Widor.** — Variations de concert.
- G. Bizet.** — *La Chasse fantastique.* — *Les Chants du Rhin* (1).
- Ed. Wolff.** — Op. 132. Scherzo appassionato.
— Op. 133. Grand caprice poétique.
-

(1) Voir pour le détail page 166.

C. Saint-Saëns. — *Allegro scherzando* extrait du 2^e concerto.
Transcript. pour piano solo par GEORGES BIZET.

A. Dupont. — Op. 22. Variations de concert, style sévère.

— Op. 39. Fantaisie et fugue.

— Op. 37. Trois danses de style ancien ; *gavotte, sara-*
bande, bourrée.

— Op. 42. Valse en si bémol mineur.

L. Diémer. — Polonaise de concert.

— Op. 12. *Le chant du Nautonier.*

L. L. Delahaye. — Op. 7. Fanfare. Op. 9. Polonaise.

— Op. 11. 2^e polonaise.

— Op. 12. *La Mouche.*

— Op. 14. *Les Océanides*, Grande valse.

— *Le Pas des éperons*, caprice hongrois.

— Op. 24. *Flirtation*-valse.

Alfred Jaëll. Op. 117. *La Fontaine aux miracles.*

— Op. 116. *La Sylphide des Alpes.*

— Op. 81. Nocturne en la naturel.

Pièces de concert modernes et difficiles.

(De vingt à trente.)

- C.-V. Alkan.**—Op. 26. Marche funèbre.—27. Marche triomphale.
F. Chopin. — — Op. 27. Nocturne. — Op. 48. Nocturnes. —
Op. 53. Huitième polonaise.
S. Thalberg. — Op. 14. Fantaisie sur *Don Juan*.
— Op. 9. Fantaisie sur *la Straniera* (1).
— Op. 42. Deuxième fantaisie sur *Don Juan*.
— Op. 46. *La Somnanbula*.
— Op. 33. Fantaisie sur *Moïse*.
— Op. 20. Sur *les Huguenots*.
— Op. 52. Fantaisie sur *la Muette*. — Marche funèbre.
— Op. 59. Barcarolle. — Op. 60. Tarentelle.
G. Bizet. — Thème varié chromatique.
Henri Ketten. — Op. 9. Valse de concert.
J. Rosenhain. — Op. 33. Valse de concert.
J. Wieniawski. — Première valse de concert.
F. Chopin. — Op. 64. vales; trois numéros, pièces charmantes.
— Op. 43. Tarentelle.
Gutmann. — Op. 30. Tarentelle. — Op. 31. *L'Élegante*, valse.
A. Jaëll. — Op. 88. Ballade. — Op. 154. *Souvenirs d'Italie*.
H. Litolff. — Op. 81. *Le Chant de la fileuse*.
A. Dreyschock. — Op. 10. *La Clochette*. — Op. 25. *La Coupe*.
— Op. 31. fantaisie. — Op. 19. *Scherzo*. — Op. 4. *Le Tremolo*
— Op. 29. Morceau de concert.
-

(1) Nouvelles Éditions revues et corrigées par l'auteur.

- F. Liszt.** — Grand galop chromatique. — Mélodies hongroises.
R. Wilmers. — Op. 27. *Jour d'été en Norwége.* — *La Fauvette*
Caprice. — *Le Rossignol.* Caprice brillant. (Études de trille.)
J. Wieniawski. — *Pensée fugitive.*
— Op. 21. Polonaise triomphale.
Ed. Wolff. — Op. 28. Scherzo, caprice poétique. — *Chanson*
bachique. Op. 188. — Scherzo agitato. Op. 281. — Tarentelle.
Op. 148.

Dans la musique moderne et dans un ordre de difficulté conduisant à une virtuosité transcendante, nous signalerons les morceaux suivants :

- F. Chopin.** — Op. 23. 1^{re} ballade. — Ses belles polonaises. Op. 22 et 26. — Son deuxième scherzo. Op. 31. — Son deuxième impromptu. Op. 36. — Sa berceuse. Op. 57. — Sa barcarolle. Op. 60. — Ses nocturnes. Op. 32 et 37.
Gottschalk. — *Polonia* et paraphrase du *Trovatore.*
Martin Lazare. — Paraphrase sur l'*Invitation à la valse.*
Stéphen Heller. — Sérénade. Op. 56. — Scherzo fantastique. Op. 57. — Presto capriccioso. Op. 64. — Tarentelle. Op. 87. —
E. Prudent. — Fantaisies sur la *Dame blanche*, sur la *Juive*, *Miserere* du *Trovatore.*
Schumann. — Scherzo et Presto appassionato.
Schulhoff. — Polonaise. Op. 44. — Tarentelle. Op. 34.
Louis Lacombe. — Op. 13. Grand galop.
Fr. Liszt. — Valse de *Faust.* Campanella. Chœur des fiançailles du *Lohengrin.* Marche du *Tannhauser.*
H. Herz. — Fantaisies et variations sur *Joseph*, le *Petit Tambour*, la *Famille suisse*, ma *Fanchette est charmante.* *Othello.* *Guillaume Tell*, le *Ländler viennois.*
Osborne. — Morceau de concert sur *Guido et Ginevra.* Op. 29. — Morceau de concert sur *Don Sébastien.*
Th. Dœhler. — Fantaisies sur *Anna Bolena*, *Guillaume Tell*, *Maometto.* Morceaux de concert.

- Martin Lazare.** — Fantaisie sur *Faust*. — *Jo vival*, étude de bravoure sur l'air des *Etudiants*.
- Schulhoff.** — Ouverture d'*Obéron* transcrite.
— Op. 38. Grande marche.
- Th. Ritter.** — Op. 8. Tarentelle. — *Les Présentations*, menuet.
- E. Prudent.** — Op. 8. Grande fantaisie sur *Lucie*.
— Op. 37. Trio de *Guillaume Tell*.
— Sérénade de Schubert. Fantaisie.
— Op. 37. Septuor d'*Ernani*
— Op. 61. Quatuor de *Rigoletto*.
- L. de Meyer.** — Op. 30. *Marche triomphale d'Isly*. Grande fantaisie sur *Lucrezia*. — Galop de bravoure. — Ouverture du *Freyschütz* transcrite.
- Fr. Liszt.** — Op. 6. Grande valse *di bravura*. — Andante sur le finale de *Lucie*. — Septuor de BEETHOVEN. — Final de *Don Carlos*.
- Gottschalk.** — Op. 2. *La Bamboula*. — Op. 17. Marche. — Op. 29. *Apothéose*. Marche solennelle. — Op. 32. *Bergère et Cavalier*. — Op. 41. *God save the queen*. — Op. 58. Tremolo. Grande étude de concert. — Op. 57. Grand scherzo.
- A. de Kontski.** — Op. 118. Morceau de concert sur *i Lombardi* de VERDI. — Improvisata sur *le Désert et les Hirondelles* de FÉLICIEN DAVID.
- Thalberg.** — Op. 77 et 78. Fantaisies sur *il Trovatore* et *la Traviata* de VERDI. — Célèbre ballade de concert.
- Ed. Wolff.** — Op. 164. *Chanson bachique*. — Op. 281. *Agitato*. Op. 296. Bacchanale. — Op. 301. Tarentelle fantastique. — Op. 33. Fantaisie de concert sur *les Martyrs*.
- H. Bertini.** — Op. 93. Grande Polonaise. — Op. 118. Grande fantaisie dramatique. — Op. 121. Solo de concours.
- Schulhoff.** — Op. 24. Variations de concert sur des *thèmes anglais et irlandais*.
- L. Lacombe.** — Op. 3. *Grande valse artistique*.
- Moschelès.** — Op. 32. Grandes variations sur la *Marche d'Alexandre*.
- Ravina.** — Op. 8. Polonaise.

- J. Rosenhain.** — Op. 33. Grande valse de concert.
- Ch. Mayer.** — Op. 51. Premier allegro de concert. — Op. 60. Deuxième allegro.
- S. Thalberg.** — Op. 32. Grande fantaisie sur *la Muette*. — Op. 40. Sur *la Donna del lago*. — Op. 39. *Souvenirs de Beethoven*. — Op. 51. Sur *Sémiramis*. — Grande fantaisie sur *Lucie*.
- E. Prudent.** — Op. 20. Fantaisie sur le trio de *Robert le Diable*. — Op. 39. *Les Champs*. — Op. 35. *Les Bois*. — Op. 51. Grande fantaisie sur *le Domino noir*.
- Fumagalli.** — Op. 43. Grande fantaisie sur *le Prophète*. Grande fantaisie pour la main gauche sur *Robert*.
- S. Heller.** — Op. 53 et 61. Première et deuxième tarentelle. — Op. 57. *Scherzo fantastique*. — Op. 63. *Capriccio*. — Op. 24. *Scherzo* dédié à LISZT. — Op. 28. *Caprice symph.* — Op. 99. Fantaisie de salon. — Op. 85 et op. 87. Tarentelles. — Op. 100. Deuxième *canzonetta*.
- Henselt.** — Op. 11. Variations de concert sur *Robert le diable*.
- Willmers.** — Op. 10. Variations de concert, marche des *Puritains*. — Op. 28. *Pompa di festa*.
- J.-S. Bach.** — Cadence pour le finale du concerto pour clavecin, en *ré* mineur, par E. DELABORDE.
- C. Saint-Saëns.** — Paraphrase de concert sur *Mandolinata* de E. PALADILHE.
- G. Mathias.** — Allegro symphonique.
- Robert Volkmann.** — Op. 4. *Dithyrambe* et *toccate*. — Op. 20. Mélodies hongroises.
- Castillon.** — Cinq pièces dans le style ancien : prélude, sicilienne, sarabande, air, fughette. — Fugues dans le style ancien.
- R. Schumann.** — Op. 9. Les masques. — Op. 18. Arabesque.
- St. Heller.** — Op. 140. Voyage autour de ma chambre.
-

Études modernes assez difficiles.

(De vingt à trente.)

- A. Rubinstein.** — Op. 23. Six études dédiées à madame
PLEYEL.
— Op. 24. Six préludes à madame SCHUMANN.
- Ch. Mayer.** — Op. 61. Trois grandes études.
— Op. 91. Trois grandes études.
— Op. 40. Trois grandes études.
— Op. 100. Six grandes études.
- S. Thalberg.** — *Les Soirées de Pausilipe* (Hommage à ROSSINI.)

Cette dernière œuvre comprend vingt-quatre pensées musicales, intéressantes esquisses de musique de chambre pour piano seul, destinées à faire suite aux belles transcriptions de son *Ari du chant* appliqué au piano. (1)

(1) Voir pour le détail page 180.

(Page à remplir au choix du professeur.)

Études difficiles, mais non d'une virtuosité transcendante.

H. Bertini. — Op. 66. Études caractéristiques.

F. Kalkbrenner. — Op. 143. Vingt-cinq grandes études de style et de perfectionnement.

Hummel. — Vingt-quatre études dédiées aux artistes.

D. Magnus. — Op. 164 et 162. Vingt-quatre études de genre dans le style moderne.

F. Durante. — Études et divertissements.

Rubinstein. — Op. 23. Six études.

Op. 24. Six préludes.

Golinelli. — Op. 15. Douze grandes études.

J.-B. Cramer. — Op. 73. Vingt-cinq études caractéristiques, troisième livre d'études.

— Op. 107. Hommage à Mozart, douze grandes études mélodiques.

Ed. Wolff. — Op. 100. *L'Art de l'exécution*, vingt-quatre grandes improvisations en forme d'études.

Joseph Grégoir. — Op. 99. 24 grandes études de style.

(Page supplémentaire à remplir au choix du professeur.)

Exercices et études difficiles. — Style ancien et moderne.

- Marmontel.** — Six grands exercices modulés : n^{os} 4, 5 et 6.
- C. Czerny.** — *L'École du virtuose* (deux recueils, op. 365). — L'étude des études, Encyclopédie de passages brillants, recueils de passages doigtés extraits de tous les maîtres anciens et modernes.
- Jacques Herz.** — Douze études mélodiques sur les gammes, op. 75.
- Ch. Poisot.** — Exercices spéciaux d'extension pour fortifier le 4^e et le 5^e doigts.
- J.-B. Cramer.** — *Le Solfège des doigts*. Nouvelle école pratique du piano, 100 exercices de difficulté progressive, op. 100.
- Marmontel.** — Grandes études caractéristiques, op. 45.
- Clementi.** — *Gradus ad Parnassum*, admirable collection d'études de mécanisme et de style, trois cahiers.
- J.-S. Bach.** — *Le Clavecin bien tempéré*, 48 préludes et fugues dans tous les tons. — Il y a une édition doigtée par Ch. Czerny. Cet ouvrage arrangé à quatre mains par BERTINI est une excellente école de la mesure.
- Moschelès.** — Trois caprices-études : la force, la légèreté, le caprice, op. 51.
- F. Hiller.** — 25 grandes études, op. 15. Dédié à MEYERBEER.
- J.-S. Bach.** — Recueil de préludes et fugues doigtés par L. LACOMBE.
- Ch. Czerny.** — *Nouveau Gradus ad parnassum*.
- F. Ries.** — Op. 31. Exercices-études.
-

Études dans le style classique. Difficiles.

- Boely** — Op. 6. Trente études.
— Op. 13. Troisième livre de pièces d'étude
- Clémenti.** — Op. 5. Six fugues.
- Czerny.** Op. 31. Trois fugues.
- Hummel.** — Op. 7. Trois fugues.
- Reicha.** — Douze fugues dédiées à Cherubini.
- Louchet.** — Op. 13. Prélude et fugue.
- F. Ries.** — Études *Allegri di bravura*.

(Fin de page à compléter au choix du professeur.)

Études modernes difficiles.

- Édouard Wolff.** — Op. 20. Vingt-quatre grandes études.
— Op. 50. Vingt-quatre grandes études.
- E. Prudent.** — Op. 16. Études de genre.
— Op. 60. Six études-*Lieder*.
- Marmontel.** — 24 études de style et de bravoure.
- L. Lacombe.** — Op. 19. Grandes études.
- Jules Cohen.** — Grandes études de concert.
- H. Bertini.** — Grandes études artistiques.
- Dœhler.** — Op. 30. Douze grandes études de concert.
- Rosenhain.** — Op. 17. Douze études caractéristiques.
- C. Stamaty.** — Op. 11. 25 grandes études.
- Lefébure-Wely.** — 12 grandes études de concert.
- Martin Lazare.** — Études de concert.
- H. Herz.** — Op. 153. Dix-huit grandes études.
— Les Contrastes, trois études.
- Mendelssohn.** — Op. 104. Trois études.
— Op. 104 *bis*. Trois préludes.
- Kessler.** — Vingt-quatre grandes études.
- F. Hiller.** — Op. 4. Six caprices ou études caractéristiques en deux livres.
— Op. 14. Trois caprices à Chopin.
- F. Kalkbrenner.** — Op. 182. Trois études en forme de toccata.
- Guernesem.** — Préludes.
- Kullak.** — Op. 48. Sept études d'octaves.
- Kufferath.** — Op. 8. Six études de concert.

- Ch. B. Lysberg.** — Op. 18. Six caprices à Chopin.
Paul Bernard. — Op. 56. Douze études de style.
A. Gorla. — Op. 63. Dix grandes études de style.
J. Philipot. — Études de style.
Lubeck. — Op. 15. Douze grandes études.
Seeling. — Op. 10. Douze grandes études de concert.
Rubinstein. — Grande étude de concert en *ut*.
S. Heller. — Op. 96. Grande étude de concert.
N. Adler. — Op. 4. Grande étude en *mi* mineur. — Op. 16, douze études de style.

(Fin de page à compléter au choix du professeur.)

Œuvres classiques très-difficiles.

(De vingt-cinq à trente-cinq.)

J.-S. Bach. — Toccata en *mi* naturel mineur.

- Fugue en *la* naturel mineur.
- Trois fugues n^{os} 70, 71, 72 (de mes classiques).
- Concerto, style italien.
- Concerto en *sol* mineur.
- Fantaisie chromatique et fugue.
- Concerto en *ré* naturel mineur.

Hændel. — Fugues, toccata, pièces diverses, airs de danse.

D. Scarlatti. — 20^e et 21^e livraisons des clavecinistes-Méreaux.

(Page à compléter au choix du professeur.)

(Page supplémentaire à remplir au choix du professeur.)

Œuvres modernes et classiques très-difficiles.

(De vingt-cinq à trente-cinq.)

Parmi les œuvres modernes très-difficiles ayant la forme, la noblesse de pensée, la suite et le développement d'idées des chefs-d'œuvre classiques, citons en première ligne :

- Stéphen Heller.** — Op. 65 et 88. Belles sonates.
S. Thalberg. — Op. 88. Grande sonate en quatre suites.
G. Mathias. — Ses trois sonates et notamment la première. —
Op. 20. Allegro appassionato. — Op. 5. Allegro symphonique.
Schulhoff. — Op. 37. Sonate.
H. Herz. — Sonate dédiée à Auber.
F. Chopin. — Op. 35 à 58. Sonates.
Kalkbrenner. — Sonate dédiée à Thalberg.
Ch. Meyer. — Op. 51. Premier allegro. — Op. 60. Deuxième.
Ed. Wolff. — Op. 39. Allegro de concerto dédié à Chopin.
F. Chopin. — Op. 46. Allegro de grand style.
Mendelssohn. — Op. 43. Allegro giocoso. — Presto scherzando
Robert Schumann. — *Sonates.* — Op. 11. — Op. 22. — Op. 14.
Brahms. — Op. 2. Sonate en *fa dièse* mineur.
Mendelssohn. — Op. 6. Sonate.
J. Wieniawski. — Sonate.
A. Dargenton. — Op. 15. Sonate.
Ch. Czerny. — Grande sonate d'étude. — Op. 268.
F. Schubert. — Grande sonate. — Op. 64.

C.-V. Alkan. — Op. 33. Grande sonate.

Hummel. — Op. 81. Grande sonate.

F. Kalkbrenner. — Op. 177. Grande sonate.

Méreaux. — Sonate élégiaque.

Beethoven. — Op. 22, 31, 53, 54, 57, 101, 106, 109, 110, 111.
Sonates.

Weber (C.-M. de). — Op. 24, 39, 49, 70. Sonates.

Stamaty. — Op. 8. Sonate.

Onslow. — Op. 2. — Grande sonate.

L. Lacombe. — Op. 33. Grande sonate.

Rubinstein. — Op. 12 et 20. Première et deuxième sonates.

(Page à compléter au choix du professeur.)

Pièces de concert et de salon, très-difficiles.

(De vingt-cinq à trente-cinq.)

- F. Liszt.** — Grande fantaisie sur *la Juive*.
— Op. 2. Grande fantaisie sur *la Clochette*, de PAGANINI.
— Op. 11. Grande fantaisie sur *les Huguenots*.
— *Adélaïde*, de BEETHOVEN. Transcription avec points d'orgue. — *Lieder* de BEETHOVEN, MENDELSSOHN.
— Grande fantaisie sur *Don Juan*.
— Grande fantaisie sur *Robert le Diable*.
— Ouvertures du *Freyschütz* et d'*Obéron*. (Transcriptions.)
— Morceau de concert sur la *Marche des Puritains*.
— *Prière de l'Africaine*. (Transcription brillante.)
- Hexameron.** — Variations par LISZT, THALBERG, PIXIS, H. HERZ, CZERNY et CHOPIN. *Schiller Marsch* de G. MEYERBEER ; transcription.
- C. Franck.** — Op. 5. Caprice en *fa dièze*.
- L. Meyer.** — Op. 71. Grande fantaisie sur *le Prophète*.
- F. Hiller.** — Op. 10. Caprice fantastique.
- S. Thalberg.** — Op. 48. Grand caprice sur *Charles VI*.
- Schumann.** — Op. 17. Grande fantaisie à LISZT.
— *Scherzo e presto appassionato*.
— Op. 26. *Le Carnaval de Vienne*.
— Op. 7. *Toccata*.
— Op. 12. *Pièces romantiques*.
- F. Liszt.** — Paraphrase de concert sur le *Songe d'une nuit d'été* de MENDELSSOHN.
— Grande fantaisie sur *la Somnambule*.
— Op. 7. Réminiscence des *Puritains*, grande fantaisie.

F. Liszt. — Op. 8. *Les Soirées musicales* de ROSSINI. Deux grandes fantaisies.

- Illustrations du *Prophète* en trois suites.
- *Deux légendes* : N° 1. *Saint François d'Assise, prédication aux oiseaux*; N° 2. *Saint François de Paule marchant sur les flots.*
- Plusieurs suites de rapsodies hongroises.
Valse, caprices d'après SCHUBERT.
Rondo *alla turca* des *Ruines d'Athènes.*

(Page à compléter au choix du professeur.)

Concertos classiques.

(De vingt à trente-cinq.)

W. A. Mozart. — Vingt concertos pour piano et orchestre.

1 ^{er} en <i>ut</i> majeur.	11 ^e en <i>si</i> bémol maj.
2 ^e en <i>la</i> majeur.	12 ^e en <i>fa</i> naturel maj.
3 ^e en <i>fa</i> naturel maj.	13 ^e en <i>ré</i> naturel maj.
4 ^e en <i>si</i> bémol maj.	14 ^e en <i>mi</i> bémol maj.
5 ^e en <i>ut</i> naturel maj.	15 ^e en <i>si</i> bémol maj.
6 ^e en <i>mi</i> bémol maj.	16 ^e en <i>ut</i> naturel maj.
7 ^e en <i>ut</i> naturel min.	17 ^e en <i>si</i> bémol maj.
8 ^e en <i>ré</i> naturel min.	18 ^e en <i>mi</i> bémol maj.
9 ^e en <i>sol</i> naturel maj.	19 ^e en <i>ré</i> naturel maj.
10 ^e en <i>la</i> naturel min.	20 ^e en <i>ut</i> naturel maj.

• Ces concertos, sans être d'une grande difficulté de mécanisme, appartiennent par le style, par la nature de l'idée, par la forme et surtout par le développement orchestral et symphonique, aux œuvres magistrales.

Beethoven. — 1^{er} Concerto en *ut* majeur.

—	2 ^e	—	en <i>si</i> bémol majeur.
—	3 ^e	—	en <i>ut</i> mineur.
—	4 ^e	—	en <i>sol</i> majeur.
—	5 ^e	—	en <i>mi</i> bémol majeur.
—	6 ^e	—	en <i>ré</i> naturel majeur.

Ces œuvres admirables doivent être étudiées, méditées, mais ne peuvent être interprétées que par des virtuoses musiciens capables d'en sentir et d'en

comprendre les beautés, au point de vue, soit de l'idée, soit du développement donné, soit du rôle important joué par l'orchestre.

Weber. — Op. 32. Grand concerto.

— Op. 79. *Le Retour du croisé*, concerto-stück.

Ce dernier morceau est tout particulièrement une œuvre symphonique malgré la virtuosité des traits et l'intérêt soutenu de la partie récitante du piano.

Mendelssohn.—Op. 25. Concerto en *sol* naturel mineur.

— Op. 40. Concerto en *ré* naturel mineur.

— Op. 22. Capriccio brillant avec orchestre.

Voilà encore des œuvres symphoniques du plus grand intérêt où le piano *coloré*, *brillant*, fait corps avec un orchestre mouvementé, ingénieux, puissant. Belles œuvres qu'on doit connaître et dont il faut s'imprégner.

Concertos modernes.

(De vingt-cinq à trente-cinq.)

Les maîtres modernes qui ont le mieux continué la grande tradition de Hummel, Field et Moschelès dans les concertos pour piano — récitant et principal — sont sans nul doute Herz et Kalkbrenner. Les deux concertos de Chopin sont des œuvres exquises de sentiment et d'ingéniosité ; mais l'orchestration nous paraît insuffisante. Les sept concertos de Herz, les cinq de Kalkbrenner ont une réelle valeur de travail et de facture.

Les concertos de Prudent sont de belles œuvres de fantaisie et d'imagination ; ceux de Mendelssohn, Schumann, Litloff, Saint-Saëns, Dupont, Liszt, Rubinstein, etc., ont donné à l'orchestre une importance bien plus grande ; mais dans certaines parties le piano n'est plus qu'un des timbres de l'orchestre. Ces œuvres si remarquables ont, il faut le reconnaître, changé le moule ancien des concertos, plus spécialement écrits jadis au point de vue de l'instrument récitant, toujours directement accompagné par l'orchestre, mais le primant de toute l'autorité d'un premier ténor qui commande en maître à son modeste accompagnateur. Bach, Mozart, Weber, Beethoven avaient, en hommes de génie,

ouvert la voie ; d'autres artistes éminents les y ont suivis, mais peut-être ont-ils dépassé le but. C'est une question à étudier. En tous cas, les vaillants qui de nos jours écrivent, comme Saint-Saëns et Rubinstein, des œuvres de symphonistes virtuoses méritent la plus haute estime.

Schumann. — Op. 54. Concerto en *la* mineur.

— Op. 92. Introduction et allegro appassionato.

Camille Saint-Saëns. — Op. 17. Concerto en *ré*.

— Op. 22. 1^{er} concerto en *sol* mineur.

— Op. 29. 3^e concerto.

E. Prudent. — Concerto symphonique.

— *Les Trois Rêves. La Prairie.*

Litolff. — Plusieurs concertos où le piano et l'orchestre sont magistralement traités.

Rubinstein. — Quatre concertos, ayant les mêmes qualités.

Valentin Alkan. — Concerto.

Léon Kreutzer. — Concerto symphonique.

F. Liszt. — Deux concertos édités à *Leipzig*.

A. Dupont. — Concerto.

Exercices spéciaux et études de difficulté transcendante.

(De vingt-cinq à trente-cinq.)

- G. Czerny.**— École de la main gauche. (Dix grandes études.)
Op. 393.
— Grand exercice en tierces. Op. 380.
— Grande étude en tierces. Op. 245.
— Grande étude en forme de rondo. Op. 151.
— Grand exercice sur les gammes chromatiques. Op. 244.
— Grand exercice de bravura. Op. 47.
- Moschelès.** — Op. 95. Douze grandes études caractéristiques.
- H. Bertini.** — Op. 94. Caprices études.
- Henri Ravina.** — Douze grandes études de concert.
- J. Schulhoff.** — Douze grandes études de concert. Op. 13.
- J. Taubert.** — Op. 40. Douze études de concert.
- Thalberg.** — Douze grandes études de concert.
- Ad. Henselt.** — Douze grandes études de concert. Op. 2.
- Marmontel.** — Vingt-quatre grandes études de style et de bravoure. Op. 85.
- F. Chopin.** — Op. 10 et Op. 25. Grandes études, œuvre de grand style, et qu'aucun pianiste ne doit ignorer.
- A. Méreaux.** — Op. 63. Grandes études. *Soixante caprices caractéristiques* dans le style libre et sévère. Magnifique ouvrage.
- F. Liszt.** — Vingt-quatre grandes études.
— Douze grandes études transcendantes.
— Études de PAGANINI, transcrites pour le piano.
- Georges Mathias.** — Op. 10. Grandes études.
— Op. 58 Études symphoniques. (Sous presse.)

Dans la musique moderne, le *nec plus ultra* de la difficulté transcendante a été atteint dans les œuvres suivantes :

F. Liszt. — Fantaisies sur *les Huguenots, la Juive, Robert, Don Juan, Lucrezia, il Trovatore, Rigoletto, Songe d'une nuit d'été, Hernani, Venezia e Napoli.*

- Transcriptions des symphonies de BEETHOVEN.
- Transcriptions des mélodies de SCHUBERT.
- Transcriptions des symphonies de BERLIOZ. *Harold.*
- Ouvertures du *Roi Lear* et des *Francs Juges.*
- Ouverture, paraphrase de concert du *Tannhäuser.*
- Andante finale de *Lucie.*
- Ouverture de *Guillaume Tell.*

Wilmers. — Op. 68. Fantaisie sur *le Prophète.*

Robert Schumann. — Op. 10. Six études de concert d'après *les Caprices*, de PAGANINI.

- Op. 10 *bis.* Deuxième recueil.
- Op. 13. Douze études symphoniques.

Fugues modernes. Pièces très-difficiles de style et d'exécution.

A. Rubinstein. — Op. 53. Six fugues dans le style libre précédées de préludes.

F. Mendelssohn. — Op. 35. *Six préludes et six fugues.* Prélude et fugue en *mi* mineur.

C. Czerny. — École du style sévère. Op. 89.

— Caprice à la fugue.

(Page à compléter au choix du professeur.)

De la musique concertante à quatre mains.

Tous les professeurs expérimentés ont pu apprécier comme nous l'utilité de l'étude de pièces concertantes à quatre mains, soit au point de vue de l'exactitude de la mesure, soit comme préparation à la musique d'ensemble. Mais ce travail, pour produire tous les résultats désirables, doit être fait avec discernement et à son heure ; il ne suffit pas de dire correctement et avec précision les pièces concertantes à quatre mains, il faut encore, en conservant à chaque maître sa couleur, son style, savoir écouter et dialoguer avec esprit, soutenir la partie chantante, ne jamais absorber l'intérêt d'une manière exclusive, animer ou retenir à propos le mouvement, éviter de donner aux passages qui doivent rester dans une *demi-teinte* une trop grande sonorité ; enfin, apporter à ces études le soin, le raisonnement, la conscience que l'on doit mettre en toute chose ; et, pour commencer, n'étudier à quatre mains que sous les yeux de professeurs attentifs ou de parents assez musiciens pour contrôler les fautes de mesure, guider le goût et le sentiment des élèves.

Cette recommandation devient tout à fait impérieuse si les élèves sont peu avancés, inexpérimentés dans leur travail, et s'ils n'ont déjà l'habitude d'observer

rigoureusement d'eux-mêmes les indications des compositeurs.

Parmi les ouvrages spéciaux et élémentaires destinés à servir d'études préparatoires aux œuvres concertantes à quatre mains, nous devons signaler notre *Art de déchiffrer à quatre mains*, les *Études dialoguées* de Lecarpentier, études primaires de mesure et de style, et les *Études chantantes à quatre mains*, de Concone. Les *Études concertantes spéciales et progressives*, à quatre mains, de Camille Stamaty, op. 46 et 47, doivent développer dans de très-bonnes données le sentiment de la mesure et du phrasé musical. Ce remarquable ouvrage est le complément obligé des excellentes études de chant et de mécanisme à deux mains, précédemment publiées par Camille Stamaty (en trois livres, op. 37, 38 et 39.) — Les deux cahiers d'*Études à quatre mains* de Bertini renferment aussi de précieuses leçons. Ces études sont tout à la fois mélodiques, harmonieuses et symphoniques. — Les *Gammes harmonisées à quatre mains*, par Moschelès, sont remarquables au double point de vue rythmique et harmonique.

Nous devons une place toute particulière à l'*École concertante* de Lefébure-Wély, série de morceaux de divers genres et de divers caractères. L'école concertante de Lefébure-Wély est la meilleure préparation à la musique des maîtres que nous puissions indiquer.

Nous allons maintenant citer quelques petites pièces faciles à quatre mains : Ferdinand Sor, op. 22. Trente-deux petites pièces à quatre mains, op. 3, de Weber. Nous recommandons aussi les transcriptions et réduc-

tions faciles à quatre mains des œuvres symphoniques d'Haydn, de Mozart, et de Beethoven, faites avec le plus grand soin par M. Jules Weis (1). L'étude de ces transcriptions concertantes et de celles de l'*Art du chant*, de S. Thalberg, à quatre mains par Ch. Czerny et G. Bizet, doit non-seulement initier progressivement les jeunes élèves à la connaissance de la belle et grande musique, mais de plus, former leur style, en ouvrant leur intelligence dès le début, au sentiment des chefs-d'œuvre de l'art musical. Or, tous les élèves, qui ont en vue d'acquérir un talent réel, doivent se bien persuader, dès leurs premières études, que le but élevé de l'art, celui vers lequel tendent tous les vrais artistes, est de satisfaire le goût délicat, expérimenté de musiciens d'élite, et nullement de produire de l'effet en sacrifiant au mauvais goût. Mieux vaut n'être compris que d'un petit nombre en parlant avec pureté et noblesse le langage de l'expression, que de plaire à la foule ignorante en s'exprimant avec vulgarité et dans un style faux.

Citons encore parmi les pièces faciles, progressives et concertantes de la bonne école : Dussek, op. 67 ; Hüntten, op. 27 ; Ries, polonaise à quatre mains ; Beethoven, op. 6, sonatine ; Hérold, op. 17,

Nous ne désapprouvons pas d'une manière absolue les arrangements à quatre mains de pièces précédemment écrites à deux mains ; plusieurs artistes de talent ont apporté à ce genre d'arrangement beaucoup de soin et de conscience ; pourtant en général, malgré

(1) Voir pour le détail page 160.

l'habileté des arrangeurs, la seconde partie se trouve le plus souvent réduite à l'état d'accompagnement presque continu. Il est rare que dans un morceau, primitivement écrit à deux mains, la basse ait un intérêt égal à la partie supérieure et dialogue avec elle d'une manière soutenue. Le plus souvent, les arrangeurs, pour conserver la disposition première, et peut-être par économie de temps, se contentent de doubler les basses pour la seconde partie, sorte de placage souvent insignifiant qui étouffe le chant de la partie supérieure; ou bien ils se bornent à doubler celle-ci à l'octave. On gagne en sonorité, mais le travail concertant est nul. Faisons pourtant une large exception pour les arrangements en ce genre dus à Lemoine, Chaulieu, Hüntén, Schunke, Ch. Czerny, Rummel, etc., etc.; les morceaux arrangés par ces artistes sont pour la plupart dans de véritables conditions concertantes. Mais, nous le répétons encore, nous préférons de beaucoup les morceaux spécialement composés à quatre mains.

Parmi les compositeurs modernes qui ont écrit pour piano à quatre mains, nous devons citer en première ligne : Bertini, H. Herz, Ed. Wolff, Lefébure-Wély, Renaud de Vilbac, Paul Bernard. Voici, dans l'ordre de la moyenne difficulté, un choix d'œuvres à quatre mains d'auteurs d'un mérite incontesté : Hüntén, op. 34, variations sur un thème de Haendel; H. Herz, op. 101; Lefébure-Wély, duos sur *les Monténégrins*, *les Sabots de la Marquise*, *le Père Gaillard* et *les Porcherons*; F. Ries, *di tanti palpiti*, varié; H. Ber-

tini, op. 77, fantaisie à quatre mains sur *Roberto d'Évreux*; Beethoven, op. 45, marches à quatre mains; Dusseck, op. 42, sonate; Hummel, op. 118, tyrolienne; Messemakers, duo à quatre mains sur *Lucie*. Renaud de Vilbac (1) et Paul Bernard (2) ont publié grand nombre d'arrangements à quatre mains sur les opéras les plus en vogue, un peu au-dessus de la moyenne difficulté, et d'une exécution attrayante. Paul Bernard a reproduit à quatre mains les pièces choisies de F. Chopin, mission des plus délicates et des plus intéressantes.

En fait de musique classique, nous devons, en première ligne, placer les sonates à quatre mains de Mozart, celles en *ut*, en *fa* naturel, en *ré*, en *si* bémol, puis les arrangements des symphonies de Beethoven par Ch. Czerny, Ferdinand Hiller et Ravina.

Chaulieu, Fessy, Decourcelles ont habilement arrangé un grand nombre d'ouvertures du répertoire ancien et moderne. Comme pièces de salon, citons les fantaisies de Bertini sur *le Domino noir*, *la Part du Diable*, *le Lac des Fées*, *Zanetta*, *le Duc d'Olonne*; les variations d'Henri Herz sur *le Clair de Lune*, *le Désert*, *Guillaume Tell*, *le Philtre*, morceaux connus de tous les pianistes; les variations de Pixis sur *Robert* et sur *les Huguenots*; les duos de Wolff sur les *Soirées* de Rossini; la *Marche aux flambeaux* de Meyerbeer et la *Marche du Prophète*; les duos de Ravina sur *Euryanthe*; les transcriptions de G. Bizet sur *Hamlet*, et celles de G. Mathias sur *la Flûte enchantée*, les trois

(1) et (2) Voir page 183.

marches caractéristiques de G. Mathias, et ses trois esquisses concertantes d'après Goëthe. Enfin, citons les quatre grandes fantaisies de Charles Czerny, inspirées par les romans de Walter Scott : *Ivanhoé*, *Guy Mannering*, *Rob-Roy*, *Waverley*.

Dans un ordre de difficulté supérieure, et comme pièces de style, nous devons recommander les deux duos à quatre mains de Georges Onslow, l'un dédié à Camille Pleyel et l'autre aux frères Herz. Ces deux morceaux peuvent être cités comme des pièces symphoniques du plus grand intérêt ; les idées sont nobles, expressives et d'un sentiment dramatique très-profond ; les développements sont ingénieux, les effets concertants très-variés ; enfin l'inspiration s'y unit à la science, car l'on retrouve dans ces œuvres le caractère et le style symphonique de ce maître.

Expliquons-nous bien sur la signification du mot *concertant*. Pour nous, un duo concertant est celui où les deux parties ont un égal intérêt, où les motifs et les traits sont dialogués ; en un mot, dans notre pensée, on n'écrit une œuvre concertante qu'à la condition expresse de répartir également, et dans de justes proportions, à toutes les parties, l'intérêt du discours et du dialogue musical.

Sur le même plan d'étude, nous placerons la belle sonate à quatre mains de Moschelès (op. 48). Voilà encore une œuvre magistrale, admirablement écrite, pleine de belles mélodies, concertante dans les plus petits détails, et qui permet aux virtuoses de faire acte de style et de bravoure. La sonate de Hummel

(op. 92) est aussi un chef-d'œuvre : c'est une symphonie pour le piano écrite avec la sûreté de main et la noblesse de style que donne la science unie à l'imagination.

M. Damcke a publié une très-belle sonate à quatre mains. La citer à côté des œuvres que nous venons de recommander, c'est dire tout le mérite que nous lui reconnaissons.

Comme étude de mesure et du style sévère, l'arrangement à quatre mains, par H. Bertini, des fugues de Bach, est un travail fort intéressant. Pour finir, citons les duos à deux pianos de Thalberg sur *la Norma*; l'arrangement par Gorla du concerto de Weber (*le Retour du Croisé*), pour deux pianos; la grande sonate et le concerto à deux pianos, de Mozart; les concertos de S. Bach, à trois pianos; un duo à deux pianos sur des motifs de Mozart et Rossini, par H. Herz; du même auteur, *le Landler viennois*, à deux pianos et huit mains; un duo à deux pianos, de Kruger; les duos de Ch. Lysberg sur *Don Juan*, *la Flûte enchantée* et *Obéron*, *Preciosa*, *Freyschütz*, de Weber. Chopin a aussi écrit un duo à deux pianos, dans lequel on retrouve les qualités expressives, brillantes et si originales de son style. Ce morceau appartient à ses œuvres posthumes.

Nous aurions pu augmenter le nombre de nos citations, mais nous préférons laisser à l'expérience et à l'initiative des professeurs le soin d'insister, suivant l'utilité reconnue, sur le choix et l'étude plus ou moins soutenue des pièces concertantes.

Voici maintenant la série progressive des œuvres concertantes faciles et difficiles que nous croyons devoir recommander aux professeurs :

**Choix d'études élémentaires, faciles et progressives,
à quatre mains, du très-facile au difficile.**

(De un à vingt-cinq.)

- Marmontel.** — *L'Art de déchiffrer à 4 mains.* Cinquante petites leçons progressives de lecture. (De un à quinze.)
- V.-F. Werrimst.** — Douze petits morceaux en forme d'études, sur cinq notes. 1^{re} et 2^e séries. (Deux à huit.)
- Ad. Le Carpentier.** — Op. 232. Éléments du piano; vingt-quatre petites leçons mélodiques à 4 mains. (Quatre à huit.)
- Neldy.** — Op. 6. Dix études primaires rythmiques et mélodiques. (Quatre à huit.)
- H. Lemoine et Sor.** — Op. 22 et 39. *École de la mesure et de la ponctuation musicale;* quarante-huit pièces faciles et progressives à 4 mains. (Quatre à dix.)
- Ad. Le Carpentier.** — Op. 239. Vingt-cinq études dialoguées. (Six à douze.)
- Concone.** — Op. 46. Études élémentaires. (Six à dix.)
- H. Bertini.** — Op. 149 et 150. Études faciles à 4 mains, lettres J. K. (Quatre à douze.)
- C. Stamaty.** — *Les Concertantes.* 1^{er} livre. (Huit à douze.)
- Henri Bertini.** — Op. 97. Première série d'études à 4 mains. (Huit à quinze.)
- Concone.** — Op. 39. Études de Salon. (Douze à quinze.)

- J. Moschelès.** — Op. 107. Études à quatre mains sur les gammes harmonisées dans les rythmes les plus variés ; deux cahiers. (*Dix à vingt.*)
- C. Stamaty.** — *Les Concertantes.* 2^e livre. (*Huit à quinze.*)
- H. Bertini.** — Op. 135. Vingt-cinq études à 4 mains. (*Douze à vingt.*)
— Op. 179. 4^e livre, lettre L. Vingt-cinq études. (*Douze à vingt.*)
- H. Ravina.** — *Les Contemplations,* grandes études à 4 mains.
— *Les Oiseaux.* — *Les Mages.* — *Jotes du soir.* — *Dolorosa.*
(*Vingt à vingt-cinq.*)
- H. Bertini.** — École de la musique d'ensemble. Études spéciales du style sévère. Collection des Préludes et Fugues de BACH, arrangés à 4 mains. (*Vingt à trente.*)

(Page à compléter au choix des professeurs.)

Choix de morceaux classiques à quatre mains s'élevant progressivement du facile au très-difficile.

(De quatre à vingt-cinq.)

Beethoven. — Op. 6. Sonatine à quatre mains.

Ch.-M. de Weber. — Op. 3. Six pièces faciles en deux livres.

Jules Weiss. — Vingt transcriptions à quatre mains de HAYDN, MOZART et BEETHOVEN, formant le 4^e cahier de la publication : *le Jeune Pianiste classique* (1).

R. Schumann. — Op. 30. *Bal d'enfants.* — Pièces concertantes. — Polonaise. — Valse. — Menuet. — Écossaise. — Française. — Ronde.

Kulhau. — Op. 55. Six sonatines faciles, arrangées à quatre mains par Rummel.

F. Kalkbrenner. — Op. 41. Deux petits duos.

Brauer. — Trois sonatines.

Ch.-M. de Weber. — Op. 60. Huit pièces en deux livres.

Ch. Czerny. — Op. 733. Six rondinos sur des thèmes favoris.

Hérold. — Op. 37. Rondo brillant, arrangé à quatre mains par Lemoine. — Op. 17. Rondo.

Henri Bertini. — Op. 77. Rondino.

Pixis. — Op. 11. Trois marches.

F. Kalkbrenner. — Op. 40. Marche.

Kozeluch. — Op. 19. Sonate.

Moschelès. — Op. 31. Trois marches.

A. Blanc. — 1^{re} Sonatine en *ut* majeur. — Scherzetto.

(1) Voir pour le détail page 460.

- Ries.** — Op. 53. *Le Retour des troupes.*
Dussek. — Op. 67. Sonate.
Clementi. — Op. 16 et 23. Sonates.
Mozart. — Andante et variations.
R. de Vilbac. — Vingt-quatre transcriptions classiques.
Beethoven. — Op. 45. Trois marches. Variations sur un thème de WALDSTEIN.
J. Hummel. — Op. 138. Tyrolienne variée.
— Op. 74. Grand duo d'après le septuor.
— Op. 92. Sonate.
Moschelès. — Op. 47. Grande sonate.
— Op. 81. Première symphonie.
— Op. 112. Grande sonate symph.
Soliva. — Grande sonate.
Mozart. — Six sonates à quatre mains.
Hummel. — Op. 87. Duo à quatre mains d'après le quintette.
— Op. 90. Nocturne à quatre mains.
G. Mathias. — Douze transcriptions sur *la Flûte enchantée.*
Ch.-B. Lysberg. — *Oberon, Preciosa, Freyschütz*, grande fantaisie.
Ch. Czerny. — Op. 94. Deux grandes marches.
Ed. Wolff. — Deuxième marche aux flambeaux. — Schiller-Marsch, de G. MEYERBEER. Arrangements à quatre mains.
Boely. — 4^e sonate.
Dussek. — Op. 48. Sonate.
Kalkbrenner. — Op. 3-79, sonates.
C. Czerny. — Op. 11. Rondo brillant.
G. Onslow. — Op. 7. Duo à 4 mains.
— Op. 22. Sonate à 4 mains.
Mendelssohn. — Op. 92. Allegro brillant à 4 mains.
— Op. 108. Marche en ré. — Œuvre posthume.
Damke. — Grande sonate à 4 mains.
Hummel. — Op. 92. Grande sonate à 4 mains.
F. Schubert. — Op. 27. Trois marches héroïques.

(Page blanche à remplir au choix du professeur.)

(Page supplémentaire à remplir au choix du professeur.)

Pièces à quatre mains, dans le genre moderne, s'élevant
graduellement du très-facile au très-difficile.

(De deux à trente.)

- Valiquet.** — *Le Berquin des pianistes. École concertante des petites mains.* Douze petits morceaux (1).
- L. Guénée.** — *Les Petits Pianistes.* Six morceaux très-faciles.
- H. Lemoine.** — Op. 43. *Les Deux Frères.* Deux petits rondos.
- H. Bertini.** — Op. 82. *La Soirée.*
- Ad. Le Carpentier.** — *Les Plaisirs de l'étude,* choix de trente morceaux faciles.
- *Trésor des jeunes pianistes.* Vingt-quatre récréations très-faciles.
 - Op. 13. Rondo à la française.
 - Op. 95. *Les Plaisirs des jeunes pianistes.* Vingt-quatre petits morceaux, bien écrits, bien doigtés.
- Rummel.** — *Pierres enfantines :* 17 récréations faciles à 4 mains sur les opéras de VERDI.
- F. Kalkbrenner.** — Op. 41. Deux petits duos.
- Ad. Adam.** — Op. 5. *Les trois Polichinelles.*
- Henri Rosellen.** — Op. 117. *Répertoire du jeune pianiste.* Rondino à 4 mains sur *la Gazza ladra*, variations à 4 mains sur *Gabriella di Vergy*, rondino sur *Eduardo e Cristina.*
- A. Thomas.** — Entr'acte de *Mignon.*
- J. Rummel.** — Deux suites sur *Mignon.*
- F. Burgmüller.** — *La Flûte enchantée,* valse de salon.
- *Mignon,* valse de salon.
 - *Oberon,* valse.

(1) Voir pour le détail page 153.

- F. Burgmüller.** — *Le Déserteur*, valse.
— *Néméa*. Valse hongroise.
— Valse de l'Abeille (*Reine Topaze*).
- Fr. Spindler.** — Op. 130. Dix morceaux faciles en trois suites.
— Op. 136. Six sonatines. — Op. 24. Marche.
- Ch. Reinecke.** — Douze morceaux faciles pour former au sentiment du rythme et à l'expression.
- Bertini.** — Op. 77. Rondino.
- A. Durand.** — Op. 62 bis. Chaconne.
- Decourcelle.** — Op. 25. Galop.
- J. Herz.** — Op. 39 bis. Trois airs de ballet de *Charles VI*.
- Decourcelle.** — Op. 21. Fantaisie élégante.
- A. Fesca.** — *Hommage aux dames*. Morceau de salon.
- H. Rosellen.** — Op. 70 bis. Duo brillant sur *Zampa*.
- Henri Herz.** — Op. 48. *La Violette*. — Op. 51. Dernière pensée de Weber. — Op. 60. Variations sur *la Cenerentola* (arrangées à 4 mains ainsi qu'un grand nombre de ses fantaisies populaires).
- J. Ascher.** — *La Perle d'Allemagne*, blquette mazurka.
- F. Spindler.** — Op. 140 bis. *Le Trot du cavalier*.
— Op. 148 bis. Valse de salon.
- Ch.-B. Lysberg.** — Valse brillante en *la*. Op. 53.
- C. Saint-Saëns.** — Op. 11. Duetto en *sol* majeur.
- A. Vaucorbeil.** — *Tempo di minuetto*.
- G. Bizet.** — Transcription à 4 mains de la méditation de Ch. GOUNOD sur le 1^{er} prélude de BACH.
- H. Hofmann.** — 7 Ländler à quatre mains.
- Johann Strauss.** — Fête polonaise à quatre mains.
— Marche égyptienne.
- S. Thalberg.** — *L'Art du chant appliqué au piano*, édition simplifiée à 4 mains, par CZERNY et G. BIZET (1).
- G. Bizet.** — Douze morceaux (1^{re} et 2^e suite).
- F. Godefroid.** — *École chantante*, arrangement à 4 mains par J. RUMMEL.
- F. Chopin.** — Six morceaux arrangés à 4 mains par PAUL BERNARD.

(1) Voir pour le détail page 180.

Billema (frères). — Fantaisies à 4 mains sur l'œuvre dramatique de VERDI, et sur les opéras de ROSSINI, BELLINI, DONIZETTI, AUBER, WEBER, RICCI.

Ces morceaux brillants, de force moyenne, mettent en relief les motifs saillants des opéras; les enchaînements en sont toujours heureux, les traits et variantes sous la main et à effet.

N. Louis. — Op. 30. Premier duo expressif.

— Op. 40. Deuxième duo expressif.

Ad. Henselt. — Op. 9. *Scherzo*.

Lefébure-Wély. — Fantaisies sur les *Monténégrins*, les *Sabots de la marquise*, les *Porcherons*.

Ch. Poisot. — Fantaisie concertante sur *la Flûte enchantée*.

A. de Konstki. — *Le Réveil du Lion* (arrangé à 4 mains par M. DECOURCELLE).

F. Liszt. — Valse de bravoura et galop chromatique (arrangé par l'auteur à 4 mains).

Osborne. — Op. 60. Grand duo.

Thalberg. — Op. 44. Fantaisie sur *Zaïre*, arrangée par C. CZERNY.

H. Rosellen. — Op. 175. *Esméralda*, valse de salon.

Théodore Lécureux. — *Le Point du jour*, rondo pastoral.

L.-L. Delahaye. — *Hommage à Rossini*, étude de concert.

— *Les Océanides*, valse.

— *Les Révérences*, 1^{er} menuet.

— *Colombine*, 2^e menuet.

— *Le Pas des Eperons*.

G. Sandré — Op. 17. Valses à quatre mains.

Lefébure-Wély. — Op. 70. *Les Caquets du couvent*, esquisse symphonique.

— Op. 184. *Hamlet*, fantaisie concertante.

A. Hignard. — Douze valses concertantes.

L.-M. Gottschalk. — Op. 31. *Les Yeux créoles*.

— Op. 53. *La Gatina*. — *La Radieuse*.

Bertini. — Duo à 4 mains sur *Zanetta*, Op. 132. — *Duc d'Orlonne*, Op. 139. — Fantaisie à 4 mains sur *le Domino*, Op. 120.

— Op. 127. Grande fantaisie sur *L'Elisire d'amore*. — Op. 125.

Duo sur *le Lac des Fées*. — Op. 131. Sur *la Straniera*.

Henri Herz. — Op. 70. Variations à 4 mains sur *le Philtre*.

— Op. 50. Variations brillantes sur *Guillaume Tell*.

Kalkbrenner. — Op. 95. Variations sur *le Comte Ory*.

Ravina. — Grand duo sur *Eurianthe* (à 4 mains et 2 pianos)

J.-P. Pixis. Op. 131. Fantaisie dramatique sur *les Huguenots*.

(Hans de) Bulow. — Marche du *Tannhäuser*.

Lefébure-Wély. — Op. 163. Première symphonie.

— Op. 181. Deuxième symphonie, arrangées par l'auteur.

Les morceaux séparés de ces symphonies sont des pièces de salon et de concert à grand effet.

Ed. Wolff. — *La Marche aux Flambeaux*, et *Schiller-Marche*, transcrites à 4 mains (belles transcriptions de ces œuvres magistrales).

— • Op. 131. Marche triomphale à 4 mains et 2 pianos.

Saint-Saëns. — Op. 35. Variations sur un thème de BEETHOVEN.

Brahms. — Danses hongroises.

Il faudrait un volume entier pour dresser la liste de tous les grands duos à quatre mains, morceaux dramatiques de salon et de concert. Parmi les auteurs modernes et spéciaux qui ont excellé dans ce genre et écrit un grand nombre de fantaisies, caprices, illustrations et arrangements brillants, nous citerons les frères BILLEMA, CHAULIEU, BERTINI, FESSY, RENAUD DE VILBAC (1), PAUL BERNARD (2), ED. WOLF qui à lui seul a écrit plus de cent duos brillants, GOTTSCHALK, LEFÉBURE, RAVINA, H. HERZ, BRICE.

Chaque éditeur à son spécialiste pour les arrangements faciles ou brillants; il suffit de consulter les catalogues pour se renseigner sur la valeur du travail et ses difficultés.

(1)-(2) Voir page 182-183.

Ouvertures arrangées à quatre mains.

Il existe dans la riche bibliothèque du piano un nombre immense d'ouvertures, tant anciennes que modernes. Les plus célèbres ont été transcrites à deux, à quatre mains, et aussi à deux pianos, et à huit mains.

Nommer et classer toutes ces œuvres, signaler les différents transpositeurs des mêmes pièces, nous semble un travail stérile. C'est de plus empiéter sur le droit du professeur, peser sur son sentiment d'appréciation. Nous engageons seulement les maîtres et les élèves, qui feraient cet intéressant travail de lecture, à suivre sans parti pris d'école les ouvertures célèbres des maîtres italiens, allemands et français. Mais il va de soi, — et ce doit être bien entendu de l'élève, — que ces lectures attrayantes, amusantes, seront faites à titre de passe-temps et non considérées comme le but à atteindre.

L'exécution intelligente des ouvertures d'opéra meuble la mémoire de motifs heureux. Mais, les compositeurs se préoccupant fort peu, (et ils ont mille fois raison,) du bien doigté de leurs traits au piano, si l'arrangement n'est pas ingénieux, fait adroitement par un musicien habitué à ces réductions, il se présente souvent des passages gauches, gênants, et qui font trébucher l'élève.

Parmi les bons arrangements, nous recommandons soit les réductions faites avec soin par les compositeurs eux-mêmes, soit les réductions de Chaulieu, Lemoine,

Czerny, Schunke, Fessy, ou celles plus récentes de Renaud de Vilbac, Paul Bernard, Bazille, O'Kelly, Poizot, Diémer, Guiraud, Georges Bizet, Brice ; tous ces artistes de grande valeur, et plusieurs autres dont le nom nous échappe, ont réduit à deux, à quatre mains et plusieurs fois à deux pianos les ouvertures célèbres, les symphonies des maîtres classiques et romantiques, les oratorios anciens et modernes et la majeure partie des pièces concertantes, duos, trios, quatuors, quintettes, quatuors, septuors et nonettos. Toutes les ouvertures des opéras italiens, français, allemands, de l'ancien et du nouveau répertoire, toutes les ouvertures caractéristiques, dramatiques, portant des épigraphes ou inspirées d'un drame dont elles traduisent, dans la langue des sons, la pensée poétique, la couleur dominante, tous les prologues dramatiques et musicaux ont tous été arrangés, traduits, non-seulement pour le plus populaire des instruments, le piano, mais, qui le croirait ? pour flûte, flageolet, cornet à pistons, etc.

Un volume ne suffirait pas pour donner la nomenclature des opéras, symphonies, oratorios, musique de chambre des différentes écoles. Nous nous contenterons de citer le nom des maîtres de l'art musical en mentionnant leurs principaux chefs-d'œuvre. Les connaître tous est difficile, car la liste est considérable.

Rien de plus attrayant, de plus instructif que de lire et admirer à deux les pages colorées, mouvementées, passionnées, où l'imagination et le tempérament symphonique des grands maîtres s'affirment avec tant d'énergie, de façons si différentes.

Le répertoire italien est d'une grande richesse ; les ouvertures dramatiques de Cimarosa, de Pergolèse, de Paesiello, de Paer, de Mercadante, de Caraffa, de Ricci, de Bellini, de Donizetti, de Rossini, de Verdi,—et nous oublions bien des noms,—se comptent par centaines. Les arrangements et réductions au piano sont nombreux ; beaucoup de ces œuvres étant dans le domaine public, chaque éditeur a fait faire son arrangement, plus ou moins exact, plus ou moins simplifié. Il y a donc un choix nécessaire.

Si le nombre des ouvertures d'opéras italiens est très-grand, celui des ouvertures d'opéras français est bien plus important encore. Depuis le vieil opéra jusqu'à nos drames modernes, que de modifications et de transformations dans le prologue symphonique, (l'ouverture) ! La musique française a subi l'influence des deux courants, italien et allemand, mais, quoi qu'en disent des détracteurs malveillants, elle a sa valeur propre. Le tempérament individuel, le caractère national de nos compositeurs s'est affirmé par cent chefs-d'œuvre autres que ces opérettes à la mode, qui sont à la vraie musique, à l'art pur, l'équivalent des folles gaietés du Palais-Royal mises en regard de la belle langue parlée au Théâtre-Français. Mais, pour certains critiques de l'art national, l'opérette est le sublime du genre ; il faut y ramener le génie et l'esprit français ; c'est un parti pris plus habile que sincère.

Revenons aux ouvertures à quatre mains et mentionnons sommairement les noms des compositeurs pour dresser le catalogue de leurs ouvrages.

Parmi les maîtres anciens, il est bon de connaître les ouvertures des ouvrages dramatiques de Duni, Philidor, Monsigny, Dalayrac, Grtéry, Nicolo, Champin; les introductions de drames de Lulli, Rameau et Glück, n'ont pas été réduites à quatre mains, ni, à de rares fragments près, au piano solo.

Citons encore, parmi les maîtres dont les ouvertures sont restées au répertoire et doivent être connues des artistes, celles de Méhul, Lesueur, Berton, Cherubini, Spontini, Auber, Meyerbeer, Halévy, Hérold, Berlioz, Adam, Clapisson, Monpou et Labarre, et de nos jours celles de MM. A. Thomas, Gounod, David, Reber, V. Massé, Reyer, Bazin, Boulanger, Maillart, Gevaert, Massenet, Guiraud, G. Bizet, Saint-Saëns, Lacombe, Joncières, Mathias, etc. Tous ces maîtres ont écrit de nombreuses ouvertures d'opéras, opéras comiques et caractéristiques.

Voilà, certes, de quoi défrayer les plus intrépides lecteurs, en admettant même qu'on laisse de côté le répertoire populaire des nombreuses productions de MM. Offenbach, Johann Strauss, Hervé, Lecoq, qui ont aussi leur clientèle spéciale.

Si les introductions et petites ouvertures de certains vieux maîtres nous font un peu l'effet de berquinades enfantines, de pastorales démodées, de vieux pastels incolores, effacés, c'est pourtant une étude bien intéressante et curieuse que de suivre chronologiquement et pas à pas les progrès et les transformations de la symphonie théâtrale.

Voici quelques titres d'ouvertures célèbres transcrites à deux, à quatre mains, et parfois même à deux pianos.

(De quinze à vingt.)

Glück. — *Iphigénie en Aulide.*

Mozart. — *Don Juan, les Noces de Figaro, la Flûte enchantée, Idoménée, la Clémence de Titus, Così fan tutte.*

Beethoven. — *Coriolan, Léonore, Fidelio, Prométhée.*

Weber. — *Oberon, Eurianthe, Preciosa, Freyschütz, Jubel.*

Boïeldieu. — *La Dame blanche, Jean de Paris, le Calife de Bagdad, etc., etc.*

Hérold. — *Zampa, le Pré aux Clercs, Marie.*

Cherubini. — *Anacréon, Lodoïska, l'Hôtellerie portugaise.*

Spontini. — *Fernand Cortez, la Vestale.*

Auber. — *Fra Diavolo, Zanetta, le Domino, la Muette, les Diamants de la couronne, Haydée, etc., etc.*

Rossini. — *Semiramide, il Barbieri, la Gazza ladra, Otello, le Comte Ory, Guillaume Tell, etc., etc.*

Halévy. — *L'Éclair, la Juive, Guido et Ginevra, le Val d'Audorre, les Mousquetaires, Charles VI, etc., etc.*

A. Thomas. — *Mignon, Songe d'une nuit d'été, la Double Échelle, le Carnaval de Venise, le Panier fleuri, etc.*

Méhul. — *Joseph, Stratonice, le Jeune Henri.*

Mendelssohn. — *Le Songe d'une nuit d'été, Mélusine, la Grotte de Fingal, la Mer calme.*

Spohr. — *Jessonda.*

Vogel. — *Démophon.*

Cimarosa. — *Il Matrimonio segreto.*

(Page supplémentaire à remplir au choix du professeur.)

Nous engageons les professeurs qui auront adopté ce procédé pour intéresser plus vivement leurs élèves à la connaissance des chefs-d'œuvre dramatiques, à ne pas prolonger au delà d'un certain temps ce mode de lecture, très-agréable distraction musicale, mais qui ne doit pas empiéter sur les études spéciales ou d'un intérêt plus pratique. Si riche que soit cette mine il ne faut pas avoir l'ambition d'y puiser tout son savoir, et il sera très-utile, quand l'élève aura acquis assez d'habileté d'exécution, de facilité de lecture, de fermeté de mesure pour aborder le genre symphonique, de consacrer à l'étude de ces œuvres le temps réservé à une lecture instructive. De prime abord, ce changement de genre paraîtra moins attachant, mais j'affirme que peu à peu l'élève intelligent prendra goût et portera un vif intérêt à ces lectures, où la noblesse de la pensée, la fermeté du stylè, l'ingéniosité des combinaisons, le développement des idées, le parfait équilibre de l'édifice harmonique, séduisent et finissent par conquérir les vrais tempéraments d'artistes.

Voici une liste des symphonies les plus populaires que l'on pourra étudier en même temps que les morceaux spéciaux à deux et à quatre mains de force correspondante, en faisant toujours marcher de front le travail des exercices et des études de mécanisme et de style. C'est au professeur intelligent à faire alterner

à propos les morceaux de genre et les pièces sérieuses. Il faut doser chaque chose suivant les aptitudes, les moyens naturels de l'élève, apprécier les résultats obtenus, considérer le but vers lequel on tend, et ne jamais négliger d'exercer la mémoire.

N'oublions pas, avant de recommander les transcriptions à quatre mains des duos, trios, quatuors, quintettes, sextuors, septuors, otettos et nonettos des maîtres anciens et modernes, ainsi que les concertos symphoniques où l'orchestre est remplacé par un second piano, de signaler tout particulièrement les charmantes *suites d'orchestre* de *Georges Bizet*, *Massenet*, *Guiraud*, *Dubois*, émules et amis de *Saint-Saëns*, lui aussi maître dans ce genre.

Citons, parmi les transcriptions de musique de chambre, les réductions des œuvres de *Bach*, *Hændel*, *Beethoven*, *Mozart*, *Haydn*, *Mendelssohn*, *Schumann*, *Hummel*, *Fesca*, *Onslow*, *Bertini*, *Marschner*, *Mayseder*, *Vieuxtemps*, *Spohr*.

Pièces à 4 mains, caractéristiques et symphoniques.

(De dix à trente.)

J. Brahms. — Op. 82. Douze pièces caractéristiques.

R. Wolkmann. — Op. 11. *Livre d'images en deux livres.*

- 1. *Le Moulin.* 4. *Sur la mer.*
- 2. *Le Postillon.* 5. *Le Coucou.*
- 3. *Voiciles Cosaques.* 6. *Le Berger.*

Lefébure-Wély. — École concertante à quatre mains, douze morceaux de genre, études de style expressément composées à quatre mains.

- 1. *Scherzo pastoral.* 7. *Scherzo symphon.*
- 2. *Berceuse.* 8. *Réverie.*
- 3. *Marche.* 9. *Presto.*
- 4. *Thème varié.* 10. *Andantino.*
- 5. *Andante.* 11. *Boléro.*
- 6. *Scherzo chasse.* 12. *Scherzo poste.*

G. Bizet. — Op. 22. *Jeux d'enfant.* Douze pièces écrites à quatre mains.

- 1. *L'Escarpolette, rêverie.*
- 2. *La Toupie, impromptu.*
- 3. *La Poupée, berceuse.*
- 4. *Les Chevaux de bois, scherzo.*
- 5. *Le Volant, fantaisie.*
- 6. *Trompette et tambour, marche.*
- 7. *Les Bulles de savon, rondino.*
- 8. *Les Quatre Coins, esquisse.*
- 9. *Colin-maillard, nocturne.*
- 10. *Saute-mouton, caprice.*
- 11. *Petit mari, Petite femme, duo.*
- 12. *Le Bal, galop.*

J. Massenet. — Scènes de bal, scènes hongroises, pittoresques.

— Op. 11. 1^{re} suite dédiée à SAINT-SAËNS.

— Op. 13. Suite d'orchestre, à quatre mains.

A. Lavignac. — Chœur du *Messie* de HÆNDEL.

E. Guiraud. — Suite d'orchestre à quatre mains. Prélude-intermezzo, andante, carnaval.

R. Schumann. — Op. 85. Douze morceaux à quatre mains.

1. *Jour de fête.*

7. *Le Tournoi.*

2. *La Danse des ours.*

8. *Ronde.*

3. *La chanson dans le jardin.*

9. *A la Fontaine.*

4. *En tressant des guirlandes.*

10. *Cache-cache.*

5. *Marche des Croates.*

11. *Histoire de revenants.*

6. *Deuil.*

12. *Chant du soir.*

G. Mathias. — Op. 37. Trois marches caractéristiques.

— 1. Marche cosaque. 2. Marche mauresque. 3. Marche chinoise.

— Op. 41. *Les Parisiennes*, grande valse.

— Op. 42. *Trois esquisses* concertantes d'après Goëthe. *Marche de soldats (Egmont)*. *Réverie de Marguerite (Faust)*. *Les Sorciers au Brocken (Faust)*.

Beethoven. — Symphonies réduites à quatre mains :

— 1. *Ut* majeur.

— 2. *Ré* majeur.

— 3. Héroïque.

— 4. *Si bémol* majeur.

— 5. En *ut* mineur.

— 6. Pastorale en *fa* mineur.

— 7. En *la* majeur.

— 8. En *fa* majeur.

— 9. Avec chœur en *ré* mineur.

Mozart. — Symphonies réduites à 4 mains :

— 1. En *mi bémol*.

— 2. Jupiter en *ut* majeur.

— 3. En *sol* mineur.

— 4. *Ré* majeur.

— 5. *Ut* majeur.

— 6. *Ré* majeur.

Haydn. — *Vingt symphonies*, choisies parmi les plus célèbres. Toutes ces œuvres orchestrales ont été réduites-transcrites pour le piano à *quatre mains* par plusieurs musiciens de mérite. Nous recommandons les arrangements à quatre mains de *Watts, Ch. Czerny, R. de Vilbac, Brice, Henri Ravina.*

Mendelssohn. — Ses symphonies transcrites par lui-même sont du plus grand intérêt.

R. Schumann. — Ses quatre symphonies, arrangées à quatre mains par l'auteur et Reinecke, sont aussi d'un excellent travail; il faut connaître ces œuvres de haut style.

G. Mathias. — Symphonies transcrites par l'auteur.

Joncières. — Symphonie romantique.

F. David. — Symphonie en *mi bémol*, le *Désert* et *Christophe Colomb*, arrangés par l'auteur et Ch. Czerny.

H. Berlioz. — Le grand symphoniste français a été transcrit par Liszt. Les ouvertures des *Francs juges* et du *Carnaval romain* ont été écrites à quatre mains.

Reber et **G. Onslow** ont aussi plusieurs symphonies réduites au piano et qu'il sera bon de lire.

C. Saint-Saëns. — Op. 31. *Le Rouet d'Omphale*, poème symphonique réduit par GUIRAUD.

— Op. 34. *Marche héroïque.*

— Op. 30. *Danse macabre*, poème symphonique réduit par GUIRAUD.

R. Wagner. — *Lohengrin.* — *Chœur des fiançailles.*

— *Marche religieuse.*

— *Marche*, transcrite par HANS DE BULOW.

J.-B. Wekerlin. — *La Chasse*, fragment symphonique.

On pourra encore lire avec grand intérêt la collection des sextuors et des nonettos de H. BERTINI, arrangés à 4 mains, par CH. SCHWENLCKE; le septuor, de Beethoven, transcrit à 4 mains, par EMM. BRICE; le quintette, de Schumann, op. 44, arrangé à 4 mains, par CLARA SCHUMANN; enfin les trios, quatuors, pièces con-

certantes pour piano et instruments divers, de R. Schumann, transcrits à 4 mains, par BIZET, F. - S. SCHUBERT, KARL REINECKE, G. JANSEN, A. HORN, F. SCHMITZ, et nous ne faisons qu'indiquer une partie des richesses de la musique concertante à 4 mains. En consultant les catalogues de nos éditeurs, on complétera facilement soit les œuvres oubliées, soit aussi les variétés d'arrangements seulement désignés.

Ainsi, presque toutes les œuvres pour piano seul de Beethoven et Mendelssohn ont été arrangées à 4 mains; mais nous préférons de beaucoup les œuvres spécialement écrites à 4 mains, ou transcrites de l'orchestre, ou concertantes reproduites au piano à 4 mains.

Morceaux à deux pianos, dans le style ancien
et dans le style moderne.

- J.-S. Bach.** — Onzième livre, concerto en *ré* mineur à trois pianos et accompagnement de quatuor.
— Douzième livre, concerto en *ut* à deux pianos et accompagnement de quatuor.
— Treizième livre, concerto en *ut* mineur à deux pianos et accompagnement de quatuor.
- Clementi.** — Sixième livre de l'édition complète de Clementi ;
deux duos à deux pianos, quatre duos à 4 mains.
— Op. 1 et op. 12. Deux duos à deux pianos.
- Mozart.** — Grande sonate concertante à deux pianos.
— Concerto en *mi* bémol.
- F. Kalkbrenner.** — Grand duo à deux pianos.
- Hummel.** — Œuvres posthumes n° 5, rondo à deux pianos.
- Dusseck.** — Grand duo à deux pianos.
- J.-B. Cramer.** — Op. 25. Duo à deux pianos.
- Moschelès.** Op. 20. Duo.
- Czerny.** — Op. 285. Grandes variations sur *I Capuletti*.
- S. Thalberg.** — Grand duo sur *la Norma*.
- F. Chopin.** — Œuvres posthumes, rondo à deux pianos.
- Robert Schumann.** — Op. 46. Andante et variations.
- Goria.** — Fantaisie de concert sur *Belisario*, op. 37 bis.
— Concertstück, de Weber, arrangé à deux pianos.
- Lysberg.** — Op. 79. Premier duo de concert, *Don Juan*.
— Op. 92. *Oberon, Preciosa, Freyschütz*, deuxième duo.
— Op. 120. *La Flûte enchantée*, troisième duo.
— *Bruits des champs*, quatrième duo.

- C. Saint-Saëns.** — Variations à deux pianos.
— Les concertos avec second piano d'accompagnement.
- Gottschalk.** — Op. 67 bis. Célèbre tarentelle.
- Ed. Wolff.** — Op. 84. Fantaisie triomphale. — Op. 31. Grande marche triomphale.
- H. Ravina.** — *Souvenirs de Russie*, grande fantaisie.
- Lefébure-Wély.** — Op. 61. Allegro, andante et finale.
— 1^{re} et 2^e symphonies.
- Ketterer (E).** — Op. 7. Caprice hongrois.
- Pfeiffer.** — Fantaisie sur *Guillaume Tell*.
- Mendelssohn.** — Op. 3. Duo d'après le troisième quatuor.
- G. Mathias.** — Op. 21. 1^{er} concerto pour piano principal avec piano d'accompagnement.

(Fin de page à remplir au choix du professeur.)

Conclusion des études concertantes.

Une autre lecture concertante, excellente à faire, est celle de nos chefs-d'œuvres lyriques transcrits à quatre mains. Nos plus grands artistes ont donné de modèles de ce genre de transcription. Dans ces derniers temps, G. BIZET a réduit ainsi les grandes partitions de CH. GOUNOD, la *Mignon* et l'*Hamlet* d'AMBROISE THOMAS, et G. MATHIAS la *Flûte enchantée*, de MOZART.

Plus tard il deviendra intéressant, indispensable même, de se livrer à l'étude de la musique dite « de chambre ». On pourra s'y préparer au moyen des transcriptions concertantes des œuvres de grands maîtres, par AMÉDÉE MÉREAU, transcriptions de peu d'étendue et d'une grande valeur, dans lesquelles le piano concerte avec l'orgue de salon, le violon, le violoncelle, etc. C'est à CHARLES GOUNOD que revient l'honneur d'avoir popularisé, en France, ce genre de musique. La belle méditation sur le premier prélude de Bach et la remarquable transcription de la *Jeune Religieuse*, de F. SCHUBERT, ont servi de types à de fort beaux arrangements du même genre, au nombre desquels nous citerons : l'*Air de Stradella* et la *Prière à la Vierge*, de LEFÉBURE-WÉLY, sa transcription instrumentale de la romance de *Mignon*, la *Prière des*

Bardes, de FÉLIX GODEFROID, la *Pensée du Crépuscule*, de HARTOG, la *Résignation*, de BATTÀ, et la *Scène d'Orphée* de GLUCK, par DELOFFRE. Nous mentionnerons aussi la *Messe sans paroles*, de J. D'ORTIGUE, dans laquelle le piano intervient à l'église en concertant avec le violon et le violoncelle.

Ces lectures préparatoires terminées, les jeunes pianistes pourront aborder avec plus de confiance la grande *École classique concertante*, de MM. ALARD et FRANCHOMME. Ils y trouveront, réunis, les chefs-d'œuvre concertants d'HAYDN, MOZART et BEETHOVEN, en édition-modèle d'après les textes allemands et français comparés, soigneusement revus, rectifiés, accentués et doigtés, par MM. ALARD et FRANCHOMME, avec le concours de M. L. DIÉMER, pour la partie de piano.

Cette remarquable publication fait suite à mes classiques pour piano seul. Je ne saurais imposer absolument ni l'une ni l'autre de ces éditions aux lecteurs de mon *Vade mecum*, attendu que les indications de nuances et d'accents, les doigtés, les mouvements marqués ne relevant point de règles absolues, ne peuvent qu'être recommandés aux professeurs et aux élèves comme étant élaborés avec soin, d'après les traditions et les autorités les plus sûres.

Mais ce que je puis dire en toute conscience, c'est que la correction de mes classiques et celle des classiques ALARD et FRANCHOMME suffisent à justifier la préférence des professeurs, qui recherchent avant tout un texte exact des chefs-d'œuvre de nos grands maîtres. Quant aux accents, aux nuances, aux doigtés,

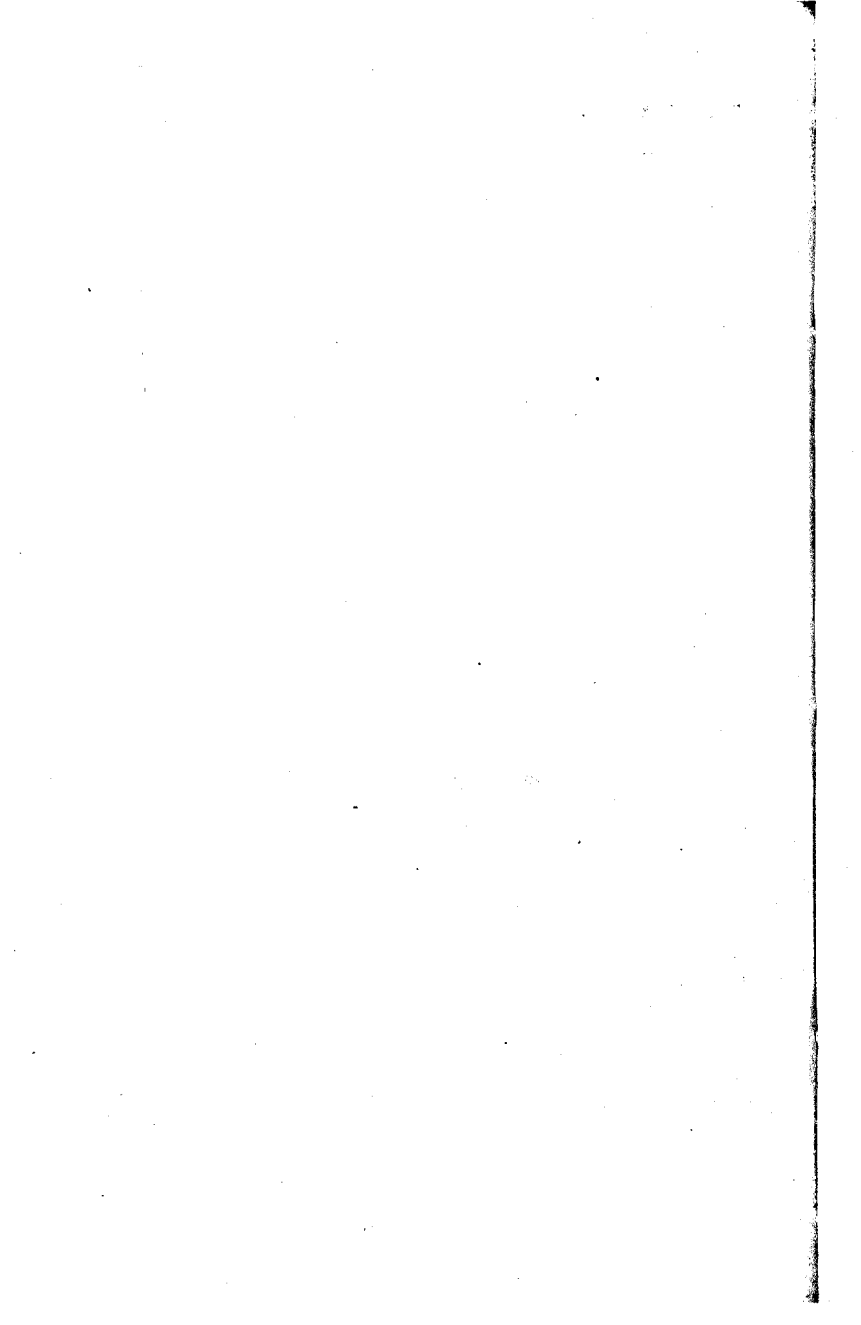
chaque professeur conserve la faculté de les modifier selon sa manière de comprendre la musique classique.

J'ajouterai, en terminant ce second volume de *Mes Conseils aux Professeurs*, que mes avis et les indications de mon catalogue n'ont point la prétention de s'adresser aux artistes expérimentés, aux sommités qui occupent le premier rang dans l'art et le professorat de Paris, mais bien à ceux qui, éloignés du centre des arts, tiennent à être éclairés sur les bases de mon enseignement.

Je leur indique la progression observée dans mes cours supérieurs, et je leur montre le chemin que je crois bon à suivre pour les classes élémentaires, en tenant compte des obligations le plus souvent imposées par les familles des jeunes enfants appelés à faire leurs premières études de piano. Il ne s'agit souvent au début que d'une distraction agréable avec laquelle les professeurs doivent compter, tout en cherchant la meilleure direction possible à donner aux premières études.

Pour cette nombreuse classe d'élèves, j'ai indiqué, du plus facile à la moyenne force, bien des œuvres qui n'auraient évidemment pu trouver place dans ce *Vade mecum du professeur* s'il avait été publié au seul point de vue des artistes.

FIN.



ENSEIGNEMENT DU PIANO

(PRIMAIRE, SECONDAIRE ET SUPÉRIEUR)



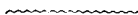
EXTRAIT DU CATALOGUE SPÉCIAL

DE

HEUGEL & C^{IE}

Éditeurs des Solféges et Méthodes du Conservatoire

(2 bis, rue Vivienne, à Paris.)



2 MÉDAILLES DE 1^{re} CLASSE A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1867

POUR LE MÉRITE ET LA CORRECTION DE LEURS ÉDITIONS



Le Catalogue général pour Piano des éditeurs HEUGEL et C^{ie}
sera expédié gratuitement, sur demande *franco*, à tout souscripteur du
Vade mecum de MARMONTEL.



Toute demande de musique comprise dans le Catalogue gradué de MARMONTEL, ainsi que dans le Catalogue supplémentaire des éditeurs des Solfèges et Méthodes du Conservatoire, est envoyée franco, en France et à l'étranger, contre un mandat-poste ou sur Paris adressé aux éditeurs HEUGEL et C^{ie}, 2 bis, rue Vivienne, Paris.

H. VALIQUET

LE PREMIER AGE OU LE BERQUIN DU JEUNE PIANISTE

Enseignement primaire du piano (1).

1° La Mère de famille, alphabet des jeunes pianistes ou les trente premières leçons de piano. — Un volume in-8°. — Prix net : 3 fr.

N. B. Cet Alphabet, écrit par M. A. ELWART et appliqué au piano par H. VALIQUET, peut être enseigné par la mère de famille aux plus jeunes enfants, sans qu'elle soit tenue de savoir elle-même la musique. Il renferme, par demandes et réponses, avec exemples à l'appui, les premiers éléments de la musique appliqués au piano. C'est l'enfant qui questionne à la vue de chaque nouveau signe, et la mère qui répond avec le livre en main. Grâce à ce Alphabet des jeunes pianistes, l'élève pourra au bout de quelques mois prendre utilement un professeur, en évitant à l'un comme à l'autre l'aridité des premières leçons.

2° Exercices rythmiques et mélodiques du premier âge
pour les petites mains (suite à l'Alphabet des jeunes pianistes).
Prix 12 francs.

Ce RECUEIL de petits exercices rythmiques et de petites leçons mélodiques est destiné à faire suite à l'*Alphabet des jeunes pianistes*. C'est encore l'A B C du piano, mais les doigts se délient, la main s'agrandit, et l'élève va pouvoir aborder avec fruit tout le répertoire enfantin du *Berquin des pianistes* de H. VALIQUET.

3° Cours complet d'études et morceaux primaires doigtés, sans octaves, à l'usage des petites mains, par H. VALIQUET.

1. Op. 21. <i>Le premier pas</i> , quinze études très-faciles pour les petites mains	9 *	voyageur. — Petits Pierrots. — Fleurs et Marie. — Les Joyeux Muletiers. — Chaque morceau	4 50
2. Op. 17. <i>Les Grains de sable</i> , six petits morceaux sur les cinq notes: Bluette. — Mazurka. — Marche. — Polka. — Musette. — Valse. — Chaque morceau	2 50	Le recueil	12 »
Le recueil	7 50	<i>Les Brins d'herbe</i> , six petits morceaux pour faire suite aux <i>Grains de sable</i> : La Pâquerette, polka. — Le Perce-neige, marche. — Le Serpolet, mazurka. — Le Bluet, villanelle. — Le Liseron, valse. — Le Coquelicot, bourrée. — Chaque morceau	2 50
3. Op. 22. <i>Le Progrès</i> , quinze études faciles pour les petites mains ...	9 »	Le recueil	7 50
4. Op. 18. <i>Contes de Fées</i> , six petits morceaux favoris: La Belle au bois dormant. — Le Chat botté. — Le Nain jaune. — Le Prince charmant. — La Belle et la Bête. — La Belle aux cheveux d'or. — Chaque morceau	3 »	<i>Les Refrains de l'enfance</i> , douze petites transcriptions très-faciles et sans octaves avec variations et finale sur des airs populaires. — Chaque numéro	3 »
Le recueil	9 »	<i>Les Chansons de Gustave Nadaud</i> , douze petites fantaisies sans octaves. — Chaque numéro	3 »
5. Op. 23. <i>Le Succès</i> , quinze études progressives pour les petites mains	10 »	<i>Récréations religieuses</i> , vingt-cinq cantiques célèbres transcrits pour les petites mains.	
6. Op. 19. <i>Les Soirées de famille</i> , six petits morceaux brillants: Les Petits Chagrins. — Le Journal du canton. — Le Ramier			

(1) Pour le catalogue de chaque auteur nous avons cru devoir adopter l'ordre de difficulté, en commençant par les ouvrages les plus élémentaires.

H. VALIQUET

Enseignement élémentaire du piano (*suite*).

Concert des Bouffes-Parisiens, 24 petites fantaisies sans octaves sur les opérettes de J. OFFENBACH (Op. 37). — Chaque morceau : 3 fr.

Du même auteur. — **École concertante des petites mains.**
(Quatre mains.)

1. Bluette des <i>Grains de sable</i>	3 75	<i>Saisons</i>	3 75
2. Polka Id.	3 75	9. La Belle au bois dormant (<i>Contes de Fées</i>).....	4 50
3. Musette Id.	3 75	10. Le Chat botté, rondo des <i>Contes de Fées</i>	4 50
4. Pâquerette, polka (<i>Brins d'herbe</i>).	3 75	11. Le Nain jaune, valse des <i>Contes des Fées</i>	4 50
5. Perce-Neige, marche Id.	3 75	12. Le Prince Charmant, polka-maz. des <i>Contes de Fées</i>	4 50
6. Le Liseron, valse Id.	3 75		
7. L'Été, polka-maz. des <i>Quatre-Saisons</i>	3 75		
8. L'Automne, valse des <i>Quatre-</i>			

. F. WACHS

Récréations lyriques des jeunes pianistes, 48 petits morceaux en feuille sur des opéras en vogue, thèmes choisis, arrangés, doigtés et transcrits pour les petites mains. (*Mignon, Hamlet, le Petit Faust, la Belle Hélène, Barbe-Bleue, la Reine Indigo, etc., etc.*) (Pour le détail voir notre catalogue général.) Chaque numéro : 2 fr. 50 c. — Chaque série de six morceaux : 7 fr. 50 c.

LOUIS MEY

Collection de petits morceaux faciles sans octaves pour les pensionnats.

LES ROSES DU CHEMIN.	LES CHANTS AIMÉS.	LA RUCHE MUSICALE.
Nos 1. <i>Les Folies d'Espagne.</i>	Nos 1. Chœur de Robin des bois.	Nos 1. Cavatine favorite de <i>Tancrède.</i>
2. Marche d' <i>Aline.</i>	2. Air de Mozart.	2. Chant national russe.
3. <i>La Sonnambula.</i>	3. Barcarolle d' <i>Oberon.</i>	3. Chant tyrolien.
4. Sérénade de Rossini.	4. <i>Le Carnaval de Venise.</i>	4. <i>L'Élixir d'amore.</i>
5. <i>La Gazza ladra.</i>	5. <i>Partant pour la Syrie.</i>	5. Chant napolitain.
6. <i>La Dernière Rose.</i>	6. <i>La Norma.</i>	6. Chant populaire allemand.
Chaque numéro, prix. 2 50	Chaque numéro, prix. 3 »	Chaque numéro, prix. 4 »

AUGUSTE MEY

Les Petits Virtuoses. Matinées musicales enfantines, six morceaux faciles sans octaves.

A. TROJELLI

Répertoire de M^{lle} Lili. — Collection de petits morceaux très-faciles, avec indications de *mesure* et de *tons*.

● **J.-L. BATTMANN**

- 1° **Premières études avec préludes pour les petites mains.** Prix : 9 fr. Introduction à l'ouvrage suivant :
- 2° **Vingt-quatre études mélodiques pour les petites mains.** Approuvées par MM. MARMONTEL et LE COUPPEY. — En 2 livres. Chacun : 9 fr.
- 3° **Les roses d'hiver** (Op. 17), 54 petites fantaisies favorites (sans octaves) sur des mélodies et airs d'opéras en vogue. — Chaque numéro 3 fr.

(Pour le détail de cette collection et pour les morceaux divers du même auteur, voir notre Catalogue général.)

CH. SCHUNKE

Nouvelle édition des **30 Morceaux instructifs et amusants** à l'usage de la jeunesse sur des motifs des opéras de BELLINI, DONIZETTI, HALÉVY, MEYERBEER, ROSSINI et WEBER, composés et très-soigneusement doigtés. — Divisés en cinq séries : 1^{re} série. Simples leçons aux jeunes filles. — 2^e série. Diorama des enfants. — 3^e série. Trésor de la jeunesse. — 4^e série. Heures de récitation. — 5^e série. Le Rameau d'or.

(Pour le détail voir notre Catalogue général.)

FÉLIX CAZOT

Méthode de piano (approuvée par MARMONTEL), conçue sur un plan entièrement neuf et destinée à l'enseignement des élèves de la Maison nationale de la Légion d'honneur. Divisée en deux parties : 1° *Les Cinq Doigts*, partie élémentaire, renfermant les exercices chantants et gammes doigtées pour les petites mains. Prix : 12 francs. — 2° *Extension des doigts* (degré supérieur), exercices-types et études pratiques de style et de perfectionnement. Prix : 18 francs. — Les deux parties réunies : 25 francs.

HENRI ROSELLEN

- 1° **Méthode de piano**, nouvelle édition, revue, simplifiée et divisée en deux parties. Contenant : 1° les principes raisonnés de musique; 2° les éléments les plus complets sur l'art de bien étudier, et notamment la description anatomique de la main considérée dans ses rapports avec l'exécution de la musique de piano; 3° un grand nombre d'exercices, gammes et arpèges dans tous les tons, alternant avec une série de leçons mélodiques et d'études progressives. — Prix : 25 fr. — 1^{re} partie, élémentaire : 12 fr. — 2^e partie, secondaire : 12 fr.

HENRI ROSELLEN (suite).

2° **Manuel du Pianiste.** Recueil d'exercices journaliers, gammes et arpèges de tout genre, précédés de la description anatomique de la main. Prix : 12 francs.

3° **Répertoire du jeune Pianiste.** (Op. 117.) Collection progressive de 20 morceaux à 2 et 4 mains, sur des thèmes de ROSSINI, BELLINI, DONIZETTI, MERCADANTE et MEYERBEER.

1. Petite fant. sur la Sonnambula. 3 »	12. Rondino à quatre mains sur Eduardo e Cristina..... 5 »
2. Rondino sur la Gazzza Ladra... 3 »	13. Variat. sur une cavatine d'Anna Bolena..... 3 »
3. Petite fantaisie sur I Capuletti.. 3 »	14. Petite fantais. sur Maometto Secondo..... 3 »
4. Tarentelle napolitaine..... 3 »	15. Variations sur une cavatine de Il Giuramento..... 3 »
5. Rondino à quatre mains sur la Gazzza ladra..... 5 »	16. Air russe varié..... 3 »
6. Petite fantaisie à quatre mains sur Olivo e Pasquale..... 5 »	17. Polonaise des Puritains..... 3 »
7. Introduction et rondino sur Il Furioso..... 3 »	18. Rondo original..... 3 »
8. Cavatine de I Capuletti, variée.. 3 »	19. Cavatine de Marguerite d'Anjou, variée..... 3 »
9. Petite fantaisie sur Zelmira.... 3 »	20. Air vénitien varié..... 3 »
10. Petite fant. sur la Donna del lago. 3 »	
11. Variations à quatre mains sur la cavatine de Gabriella di Vergy. 5 »	

(Pour les morceaux du même auteur, voir notre Catalogue général.)

CH. NEUSTEDT

1° **Vingt études progressives et chantantes.** (Op. 31.) Approuvées par MM. Henri HERZ, LAURENT, F. LE COUPPEY et MARMONTEL dans les termes suivants : « Après avoir pris connaissance des *Vingt Etudes progressives et chantantes* de CH. NEUSTEDT, nous nous empressons d'approuver cet ouvrage pour l'enseignement élémentaire du piano, en le recommandant tout particulièrement à l'attention des professeurs et des jeunes élèves. On retrouve, dans ces études d'une exécution facile, la mélodie et la distinction des œuvres originales et transcriptions du même auteur, ainsi que les qualités spéciales exigées pour le genre de composition appelé ÉTUDE. »

2° **Feuillets d'album pour piano.** Morceaux de moyenne force soigneusement doigtés.

1 ^{re} Série.		2 ^e Série.	
1. Pensée, mélodie..... 4 50		7. Sperata, romance sans paroles.. 4 50	
2. La Chanson au camp, caprice militaire..... 5 »		8. Souvenir d'Allemagne, valse exp. 5 »	
3. Le Chant du gondolier, barc.... 4 50		9. Brindisi, chanson bachique..... 5 »	
4. Suzanne, mazurka..... 5 »		10. Les Vœux, méditation religieuse. 4 50	
5. Chant d'adieu, romance sans paroles..... 4 50		11. Les Petites Bavardes, caprice-polka..... 5 »	
6. La Belle Hongroise, marche..... 5 »		12. Au retour, ronde de chasse..... 6 »	

(Pour les transcriptions variées du même auteur, voir notre catalogue général.)

JULES WEISS

INTRODUCTION AUX CLASSIQUES-MARMOTEL

Le Jeune Pianiste classique. Transcriptions et réductions des célèbres œuvres concertantes, symphoniques et pour piano seul.

Première collection. — A deux mains.

HAYDN

1^{er} Cahier. — Sans octaves.

- | | |
|--|-----|
| 1. Finale du trio en <i>ut</i> | 5 » |
| 2. Finale du trio en <i>fa</i> | 5 » |
| 3. Minuetto du trio en <i>fa</i> | 5 » |
| 4. Allegro du trio en <i>sol</i> | 5 » |
| 5. Allegro du trio en <i>fa</i> | 6 » |
| 6. Allegro du trio en <i>sol</i> | 6 » |
| 7. Finale du trio en <i>la</i> | 5 » |
| 8. Allegro de la symp. en <i>mi bém.</i> | 5 » |

BEETHOVEN

2^e Cahier. — Sans octaves

- | | |
|---|-----|
| 9. Alleg. de la son. en <i>sol</i> , op. 14, n ^o 2 | 6 » |
| 10. Fin. de la son. en <i>ré</i> , op. 12, n ^o 1. | 6 » |
| 11. Fin. de la sonate en <i>fa</i> , op. 17. | 5 » |

- | | |
|---|-----|
| 12. Adagio et alleg. de la symp. en <i>ut</i> . | 6 » |
| 13. Fin. du quatuor en <i>fa</i> , op. 18, n ^o 4 | 5 » |
| 14. Minuetto et scherzo du septuor. | 5 » |
| 15. Fin. de la son. en <i>mi bémol</i> , op. 12. | 5 » |
| 16. Alleg. du trio en <i>mi bém.</i> , op. 3. | 6 » |

MOZART

3^e Cahier. — Mêlé d'octaves.

- | | |
|---|------|
| 17. Alleg. de la sonate en <i>fa</i> | 5 » |
| 18. Trois menuets ext. de symph..... | 6 » |
| 19. Finale de la symphonie en <i>ré</i> | 5 » |
| 20. Finale du quatuor en <i>sol</i> mineur. | 7 50 |
| 21. Presto de la sonate en <i>si bémol</i> . | 5 » |
| 22. Allegro de la sonate en <i>la</i> | 5 » |
| 23. Adagio et alleg. de la son. en <i>sol</i> mineur..... | 6 » |
| 24. Allegro de la symphonie en <i>ut</i> | 7 50 |

Chaque cahier complet, net : 10 fr.

Deuxième collection. — A deux mains.

HAYDN

4^e Cahier. — Sans octaves.

- | | |
|--|-----|
| 25. Alleg. de la symp. en <i>sol</i> majeur. | 6 » |
| 26. Presto de la symp. en <i>ré</i> majeur. | 6 » |
| 27. Finale de la symp. en <i>sol</i> majeur. | 5 » |
| 28. Allegro du quatuor, op. 77..... | 6 » |
| 29. And. de la symp. au coup de timb. | 5 » |
| 30. Fin. de la symp. au coup de timbre. | 6 » |

5^e Cahier. — Sans octaves.

- | | |
|---|------|
| 31. Viv. de la symp. au c. de timbale. | 7 50 |
| 32. Trois menuets extraits de symp. | 7 50 |
| 33. Finale du trio en <i>ut</i> majeur..... | 6 » |
| 34. Alleg. de la symp. militaire..... | 6 » |
| 35. Fin. de la symp en <i>si bém.</i> majeur. | 5 » |
| 36. Viv. de la symp. en <i>mi bém.</i> majr. | 5 » |

6^e Cahier. — Sans octaves.

- | | |
|---|-----|
| 37. Fin. de la symp. en <i>ut</i> majeur.. | 5 » |
| 38. Finale du trio en <i>sol</i> majeur.... | 5 » |
| 39. Alleg. de la symp. en <i>ut</i> majeur. | 5 » |
| 40. Vivace du trio en <i>ut</i> majeur..... | 5 » |
| 41. Deux menuets extraits de symp. | 5 » |
| 42. Fin. de la symp. en <i>la</i> majeur.. | 5 » |

MOZART

7^e Cahier. — Sans octaves.

- | | |
|--|------|
| 43. Alleg. de la son. en <i>ut</i> majeur.. | 6 » |
| 44. Allegro de la son. en <i>fa</i> majeur. | 5 » |
| 45. Finale de la symp. en <i>ut</i> majeur. | 7 50 |
| 46. Fant. et son., alleg. (<i>ut</i> mineur). | 5 » |
| 47. Fant. et son., finale (<i>ut</i> mineur). | 6 » |
| 48. Finaie de la symp. en <i>ré</i> majeur. | 6 » |

MOZART

8^e Cahier. — Sans octaves.

- | | |
|--|------|
| 49. Allegro du trio en <i>ut</i> majeur.... | 6 » |
| 50. And. de la symp. en <i>fa</i> majeur. | 5 » |
| 51. Finale de la son. en <i>ut</i> majeur. | 5 » |
| 52. Allegro du trio en <i>sol</i> majeur.... | 5 » |
| 53. Finale du trio en <i>sol</i> majeur.... | 5 » |
| 54. Fin. du divert. en <i>mi bém.</i> majr. | 7 50 |

BEETHOVEN

9^e Cahier. — Sans octaves.

- | | |
|---|-----|
| 55. Andante avec variations, op. 47. | 5 » |
| 56. Marche funèbre, op. 26..... | 5 » |
| 57. Fin. de la 1 ^{re} symphonie, op. 21. | 5 » |
| 58. Finale du trio, op. 1, n ^o 2..... | 5 » |
| 59. Allegretto av. var. du trio, op. 11. | 5 » |
| 60. Allegro de la sonate, op. 12..... | 5 » |

10^e Cahier. — Sans octaves.

- | | |
|--|------|
| 61. Allegro du trio, op. 1..... | 7 50 |
| 62. Finale du grand quintette, op. 16. | 5 » |
| 63. Finale du trio, op. 1..... | 5 » |
| 64. Allegro du grand septuor, op. 20. | 5 » |
| 65. Adagio du grand septuor, op. 20. | 5 » |
| 66. Finale du grand septuor, op. 20. | 5 » |

11^e Cahier. — Mêlé d'octaves.

- | | |
|---|------|
| 67. Fin. de la son. en <i>fa</i> majr op. 24. | 6 » |
| 68. Alleg. du trio, <i>ut</i> mineur, op. 1. | 7 50 |
| 69. Alleg. du trio, <i>mi bém.</i> maj. op. 1. | 7 50 |
| 70. Fin. du trio, <i>mi bém.</i> majr, op. 1. | 7 50 |
| 71. Alleg. de la son. <i>sol</i> mineur, op. 5. | 7 50 |
| 72. Alleg. de la son., <i>fa</i> majr, op. 17. | 6 » |

Chaque cahier complet, net : 8 fr.

JULES WEISS. (Suite).

Troisième collection. — A quatre mains.

HAYDN

12^e Cahier. — Sans octaves.

- | | |
|--|------|
| 1. Finale de la symphonie en <i>ut</i> | 7 50 |
| 2. Finale de la 4 ^e symphonie en <i>sol</i> .. | 7 50 |
| 3. Andante de la symphonie en <i>sol</i> .. | 7 50 |
| 4. Finale de la 1 ^{re} symphonie en <i>sol</i> .. | 7 50 |

BEETHOVEN

13^e Cahier. — Sans octaves.

- | | |
|--|------|
| 5. Sonate en <i>sol</i> mineur, op. 49, n ^o 1. | 7 50 |
| 6. Sonate en <i>si</i> , op. 49, n ^o 2..... | 7 50 |
| 7. Allegro de la sonate en <i>la</i> , op. 12, n ^o 2..... | 7 50 |
| 8. Allegro de la sonate en <i>fa</i> , op. 17..... | 7 50 |

MOZART

14^e Cahier. — Sans octaves.

- | | |
|---|-----|
| 9. Allegro de la sonate facile..... | 5 » |
| 10. Andante de la sonate — | 5 » |
| 11. Finale de la sonate — | 5 » |
| 12. Marche turque..... | 5 » |
| 13. Allegro de la sonate en <i>fa</i> | 6 » |
| 14. Allegro de la sonate en <i>ut</i> | 6 » |

HAYDN

15^e Cahier. — Sans octaves.

- | | |
|---|------|
| 15. And. de la symp. au coup de timb. | 6 » |
| 16. Fin. de la symp. en <i>sol</i> majeur.. | 6 » |
| 17. Finale du trio en <i>fa</i> majeur.... | 6 » |
| 18. Vivace du trio en <i>ut</i> majeur.... | 6 » |
| 19. Viv. de la symp. au coup de timble. | 7 50 |
| 20. Alleg. de la symp. en <i>ré</i> majeur. | 7 50 |

Chaque cahier complet, net : 8 fr.

CAMILLE STAMATY.

École du pianiste classique et moderne. Approuvée et adoptée pour les classes du Conservatoire, par MM. AUBER, ROSSINI, MEYERBEER, HALÉVY, CARAFA, A. THOMAS, BERLIOZ, REBER, CLAPISSON, G. KASTNER, Émile PERRIN, VOGT, GALLAY, PRUMIER, Ed. MONNAIS, Alf. de BEAUCHESNE.

Chant et mécanisme. 1^{er} livre (Op. 37). — 25 études pour les petites mains. Prix : 12 francs. — 2^e livre (Op. 38). — 20 études de moyenne difficulté. Prix : 12 francs. — 3^e livre (Op. 39). 24 études de perfectionnement. Prix : 18 francs.

Le Rythme des doigts, exercices-types, à l'aide du Métromome, pouvant servir à l'étude la plus élémentaire, comme au perfectionnement le plus complet du mécanisme du piano.

Ce recueil se divise en huit séries distinctes, embrassant, dans leur ensemble toutes les principales difficultés du mécanisme d'exécution.

Première série : Exercices en notes simples, à main fixée, sur degrés conjoints. — Deuxième série : Suites de notes simples, exerçant les mains à parcourir le clavier sans passer le pouce. — Troisième série : Gammes simples diatoniques et chromatiques. — Quatrième série : Arpèges et accords brisés résultant de l'accord parfait. — Cinquième série : Jeu du poignet, — étude générale du *staccato*. Sixième série : Doubles et triples notes à main fixée, — tremolos de triples et quadruples notes, — suite de doubles notes parcourant le clavier, — gammes diatoniques et chromatiques en tierces et en sixtes. — Septième série : Extension des doigts, — exercices à main fixée, arpèges et accords brisés résultant des accords de cinq doigts. — Huitième série : Variétés de rythmes et d'exercices complétant chaque série. — Prix du Recueil complet : 15 francs. — Abrégé : 10 francs.

C. STAMATY. (Suite).

1° **Les Concertantes**, 24 études spéciales et progressives à quatre mains, divisées en deux livres. — 1^{er} livre : 15 francs. — 2^e livre : 18 francs.

N.-B. Ces *Études spéciales et progressives à quatre mains* font suite aux études à deux mains de *Chant et Mécanisme* du même auteur. Le premier livre élémentaire à quatre mains, op. 46, fait suite au premier livre pour les petites mains, op. 37. Le deuxième livre à quatre mains, op. 47, fait suite aux deuxième et troisième livres de moyenne difficulté et de perfectionnement, op. 38 et 39.

2° **Études caractéristiques sur Oberon**, de WEBER.

- | | |
|----------------------|------------------------|
| 1. Chœur des génies. | 4. Ariette de Fatime. |
| 2. Barcarolle. | 5. Vision. |
| 3. Ronde de nuit. | 6. Séduction et magie. |

Le recueil : 20 francs. — Chaque morceau : 5 francs.

3° **Souvenirs du Conservatoire**, transcriptions.

- | | | | |
|--|------|--|-----|
| 1. Plaisir d'amour, de Martini, méd. | 5 » | 8. Air d' <i>Anacréon</i> , de Grétry..... | 5 » |
| 2. Célèbre chœur de <i>Castor et Pol-
lux</i> , de Rameau..... | 6 » | 9. Voi che sapete, des <i>Noces de Fi-
garo</i> , de Mozart..... | 6 » |
| 3. 18 ^e Psaume de <i>Marcello</i> , paraph. | 7 50 | 10. Non più andrai farfallone, des
<i>Noces de Figaro</i> | 6 » |
| 4. Romance et Chanson militaire
d' <i>Egmont</i> , de Beethoven..... | 7 50 | 11. L'Ombre heureuse, d' <i>Orphée</i> de
Gluck..... | 5 » |
| 5. Andante de Mozart..... | 5 » | 12. Les Champs Élysées, d' <i>Orphée</i> , de
Gluck..... | 5 » |
| 6. Menuet d'Haydn..... | 5 » | | |
| 7. Allegretto-scherzando de la 8 ^e
symphonie de Beethoven..... | 5 » | | |

Le recueil complet : 30 francs.

N.-B. Les *souvenirs du Conservatoire* et les études *Caractéristiques sur Oberon* sont des morceaux d'exécution et de concert.

Études.

Douze esquisses (Op. 17). — 2^e édition. Prix : 18 francs;

Études pittoresques (Op. 21). — 2^e édition. Prix : 20 francs.

(Pour les morceaux séparés du même auteur, voir notre Catalogue général.)

FÉLIX GODEFROID.

École chantante du piano, divisée en trois livres. — 1^{er} livre : Méthode de chant appliquée au piano, contenant, avec théorie, quarante-deux exercices et mélodies-types sur les difficultés de l'Art du chant; trente exercices mélodiques sur les broderies, fioritures, variations, points d'orgue, traits et formules du mécanisme des maîtres du chant et du piano. Ce premier livre complet, texte et musique (20 francs.) — 2^e livre : quinze études mélodiques pour les petites mains. Prix : 12 francs. — 3^e livre : douze études caractéristiques (plus difficiles). Prix : 12 francs.

RÉPERTOIRE DES ŒUVRES CHANTANTES DE F. GODEFROID

SIX ÉTUDES DE GENRE

1. Op. 26. Résignation.....	6 »
2. Op. 27. L'Eolienne.....	6 »
3. Op. 28. Adieux, soucis.....	6 »
4. Op. 29. Ma Barque.....	6 »
5. Op. 30. Bergeronnette.....	6 »
6. Op. 31. Le Carillonneur.....	6 »

LES CHANTS DU SOIR

7. Op. 32. Le Chamelier, ch. arabe.	6 »
8. Op. 33. Les Ombres, valse.....	6 »
9. Op. 34. Minuit, sérénade.....	7 50
10. Op. 35. Les Soupirs, cantabile..	7 50
11. Op. 36. Vénitienne, barcarolle..	6 »
12. Op. 37. Les Songes dorés, orient.	7 50

SIX MORCEAUX DE GENRE (N° 1)

13. Op. 39. Les Pleurs, andante.....	6 »
14. Op. 40. Nuits d'Espagne, sérén.	6 »
15. Op. 41. Les Adieux, rom. sans paroles.....	6 »
16. Op. 42. Danse des Lutins, alleg.	7 50
17. Op. 43. Chant de la Berceuse, nocturne.....	6 »
18. Op. 44. Solitude, rêverie.....	5 »

SIX MORCEAUX DE GENRE (N° 2)

19. Op. 46. Le Premier Sourire, rêv.	6 »
20. Op. 47. Grenade, danse maure..	7 50
21. Op. 48. Prière des Bardes, chor.	6 »
22. Op. 49. La Brésilienne, boléro..	6 »
23. Op. 50. Souvenance, andante....	7 50
24. Op. 51. Talaüt, chasse.....	7 50

SIX MORCEAUX DE GENRE (N° 3)

25. Op. 54. Les Gouttes de rosée....	7 50
26. Op. 55. Le Coin du Roi, air de danse.....	7 50
27. Op. 56. Le Hamac, rêverie.....	6 »
28. Op. 57. La Danse indienne, fant.	6 »
29. Op. 58. Un Orage à Venise, barc.	7 50
30. Op. 59. Le Chant des mages, hymne.....	7 50

SIX MORCEAUX CARACTÉRISTIQUES

31. Op. 60. Plaintes d'une captive..	6 »
32. Op. 61. La Garde passe, marche de Grétry.....	6 »
33. Op. 62. Un Soir aux Alpes, past.	7 50
34. Op. 63. Vieux Menuet, xviii ^e s..	6 »
35. Op. 64. L'Ange du berceau, ch. du soir.....	6 »
36. Op. 65. Souvenir d'Ecosse, marche des clans.....	6 »

SIX MORCEAUX DE GENRE (N° 4)

37. Op. 67. La Charité, choral.....	6 »
38. Op. 68. Souvenirs d'autrefois, vieille chanson.....	6 »
39. Op. 69. Le Chevrier, ch. rust....	6 »
40. Op. 70. Chans. de Madrid, sérén.	6 »
41. Op. 71. Loin du pays, andante..	6 »
42. Op. 72. Hommage à Grétry, sou- venir.....	6 »

LES MAÎTRES ITALIENS

43. Op. 76. Rossini, <i>Tancredi</i>	6 »
44. Op. 77. Donizetti, <i>L'Elisir</i>	6 »
45. Op. 78. Paeziello, <i>La Molinara</i> ..	6 »
46. Op. 79. Zingarelli. <i>Ombra ado- rata</i>	6 »
47. Op. 80. Bellini. <i>La Norma</i>	6 »
48. Op. 81. Pacini, <i>Niobe</i>	6 »

PIÈCES DIVERSES

49. Op. 24. Le Rêve.....	5 »
50. Op. 23. La Mélancolie.....	6 »
51. Op. 25. La Danse des Sylphes..	7 50
52. Op. 38. Le Réveil des Fées.....	9 »
53. Op. 52. Les Masques, fête ital..	7 50
54. Op. 106. Johannsberg, valse....	7 50

FEUILLES D'ALBUM

55. Pensée, mélodie.....	4 50
56. L'Imagination, valse.....	3 »
57. Tyrolienne favorite.....	5 »
58. Op. 16. Noce au village.....	5 »
59. Rêve du cœur.....	4 50
60. Tyrolienne-mazurke.....	4 50

(ŒUVRES DE F. GODEFROID (Suite).

DEUX SONATES

61. Op. 45. Sonate dramatique..... 9 »
62. Op. 53. 2^e Grande sonate..... 9 »

TRANSCRIPTIONS

63. Marche des Ruines d'Athènes, de
Beethoven..... 4 50
64. Duo : Une fièvre brûlante, de
Grétry..... 6 »

RUMMEL

(Six morceaux concertants.)

ÉCOLE CHANTANTE A QUATRE MAINS

65. Résignation, romance..... 7 50
66. Les Gouttes de rosée..... 9 »
67. Prière des Bardes..... 7 50
68. Les Nuits d'Espagne..... 9 »
69. Les Soupirs, andante..... 9 »
70. Le Réveil des Fées..... 12 »

GEORGES BIZET.

Le Pianiste chanteur, célèbres œuvres des maîtres italiens, allemands et français, transcrites pour piano, soigneusement doigtées et accentuées, introduction à l'Art du chant de S. THALBERG.

Premier degré. — LES MAÎTRES FRANÇAIS.

1^{re} Série.

- 1 GRÉTRY..... *Richard Cœur de lion*. Je crains de lui parler, air. 3 »
2 DALAYRAC..... *Camille*. Notre meunier chargé d'argent, chanson.. 3 »
3 RAMEAU..... *Castor et Pollux*. Naissez, dons de Flore, chœur... 3 »
4 BOIELDIEU..... *Le Calife de Bagdad*. C'est ici le séjour des grâces,
chœur..... 5 »
5 DALAYRAC..... *Roméo et Juliette*. J'aimerais toute ma vie, romance. 3 »
6 MONSIGNY..... *On ne s'avise jamais de tout*. O ma douce colom-
belle..... 3 »
7 GRÉTRY..... *Richard Cœur de lion*. Un bandeau couvre les yeux,
duo..... 3 »
8 J.-J. ROUSSEAU. *Le Devin du village*. Ta foi ne m'est point ravie, air. 4 »
9 DALAYRAC..... *Nina*. Quand le bien-aimé reviendra, romance..... 3 »
10 GRÉTRY..... *Richard Cœur de lion*. Que le sultan Saladin, chans. 3 »
11 HÉROLD..... *Le Muletier*. Une fois en ménage, couplets..... 3 »
12 MONSIGNY..... *Le Roi et le Fermier*. Il regardait mon bouquet, ariet. 3 »
13 MÉHUL..... *Stratonice*. Versez tous vos chagrins, air..... 4 »
14 GRÉTRY..... *Zémire et Azor*. Veillons, mes sœurs, trio..... 5 »
15 NICOLO..... *Joconde*. L'on revient toujours à ses premiers amours 3 »
16 GOENOD..... *Mon habit*, chanson de Béranger..... 3 »
17 GRÉTRY..... *Les Deux Aares*. La garde passe, il est minuit, chœur 4 »
18 BOIELDIEU..... *Jean de Paris*. Le troubadour, romance..... 3 »
19 MONSIGNY..... *On ne s'avise jamais de tout*. Dans la moindre chose. 3 »
20 AUBER..... *La Bergère châtelaine*. Seule, hélas! ce silence, air. 4 »
21 GRÉTRY..... *Richard Cœur de lion*. Une fièvre brûlante, duo... 4 50
22 BOIELDIEU..... *Jean de Paris*. L'époux que je choisis, duo..... 4 50
23 HÉROLD..... *Les Rosières* Ah! faut-il à mon âge, air..... 3 »
24 MONPOU..... *Le Voile blanc*; romance..... 4 »
25 SEMET..... *Gil Blas*. Valet d'un petit-maire, duo..... 4 50

2^{me} Série.

26 GRÉTRY.....	<i>Le Tableau parlant.</i> Je suis jeune, je suis fille, air.	4 50
27 ADAM BILLAUT..	<i>Aussitôt que la lumière,</i> chanson	3 »
28 MONSIGNY.....	<i>Le Déserteur.</i> Adieu, chère Louise, air	3 »
29 DALAYRAC.....	<i>Philippe et Georgette.</i> O ma Georgette! romance...	3 »
30 GRÉTRY.....	<i>L'Épreuve villageoise,</i> Bon Dieu! comm' à c'te fête.	3 »
31 MAILLART.....	<i>Le Moulin des tilleuls.</i> Je pars, Je pars, trio.....	3 »
32 ADAM (Ad.).....	<i>Le Roi d'Yvetot.</i> Fi des honneurs, air.....	4 50
33 CLAPISSON.....	<i>Les Mystères d'Udolphe.</i> S'il est ainsi, ma fille, duo..	4 »
34 NICOLO.....	<i>Les Rendez-vous bourgeois.</i> Rien ne peut vous ranimer!	4 »
35 GRÉTRY.....	<i>Zémire et Azor.</i> Du moment qu'on aime, air.....	4 »
36 DAVID (Fél.)...	<i>Le Désert.</i> Hymne à la nuit	4 »
37 ADAM (Ad.).....	<i>Le Postillon de Lonjumeau.</i> Oh! qu'il était beau! coup.	4 50
38 GRÉTRY.....	<i>L'Amant jaloux.</i> Tandis que tout sommeille, sérén.	4 50
39 GAVEAUX.....	<i>Le Bouffe et le Tailleur.</i> Conservez la paix du cœur	5 »
40 BERTHOZ.....	<i>Benvvenuto Cellini.</i> Mais qu'ai-je donc, air	6 »
41 AUBER.....	<i>Jenny Bell.</i> Par vos soins, est-ce une fête? duo...	6 »
42 GRISAR.....	<i>Gille ravisseur.</i> Joli Gille, joli Jean, air	5 »
43 GOUNOD.....	<i>Ave Maria.</i> mélodie adaptée au prélude de Bach..	5 »
44 HALÉVY.....	<i>Jaguarita l'Indienne.</i> Gentil colibri, couplets.....	4 50
45 DAVID (Fél.)...	<i>Le Désert.</i> La rêverie du soir.....	5 »
46 NIEDERMEYFR..	<i>Paster noster,</i> offertoire.....	5 »
47 GRISAR.....	<i>La Folle,</i> romance.....	5 »
48 THOMAS (Amb.)..	<i>Le Roman d'Elvire.</i> Fermons tous les yeux, duo...	4 50
49 MASSÉ (Victor)..	<i>Le Chant des Caïdjis.</i> Orientale, duo	6 »
50 REYER.....	<i>Le Sélam.</i> Il est minuit, chœur de sorcières.....	7 50

Deuxième degré. — LES MAITRES ITALIENS.

3^{me} Série.

1 PERGOLESE.....	Tre giorni son che Nina, arietta.....	3 »
2 BELLINI.....	Soccorso, sostegno, quintetto. <i>I Capuletti.</i>	3 »
3 PAISIELLO.....	La Rachelina, arietta.....	3 »
4 A. SCARLATTI..	Lasciate mi morir, canzonetta.....	3 »
5 ROSSINI.....	Io sono docile, aria. <i>Il Barbiere di Siviglia.</i>	4 »
6 CIMAROSA.....	Io ti lascio, duetto. <i>Il Matrimonio segreto.</i>	4 »
7 BELLINI.....	Mira, o Norma, duetto. <i>Norma.</i>	3 »
8 SALIERI.....	Je suis né natif de Ferrare, chanson. <i>Tarare.</i>	3 »
9 BELLINI.....	Sovra il sen la man mi posa, cav. <i>La Sonnambula.</i>	5 »
10 ROSSINI.....	Una volta, c' era un re, canzonetta. <i>Cenerentola.</i>	3 »
11 BELLINI.....	Ah! vorrei trovar parola, duetto. <i>La Sonnambula.</i>	5 »
12 ROSSINI.....	Assisa al piè d'un salice, romanza. <i>Otello.</i>	4 50
13 ROSSINI.....	Deh! calma, o ciel, preghiera. <i>Otello.</i>	3 »
14 BELLINI.....	Meco tu vieni, o misera, cavatina. <i>La Straniera.</i>	3 »
15 DONIZETTI.....	Io son ricco e tu sei bella, barcarola. <i>L'Elisire.</i>	3 »
16 BELLINI.....	Oh! di qual sei vittima, terzetto. <i>Norma.</i>	4 50
17 ROSSINI.....	Zitto, zitto! duetto. <i>Cenerentola.</i>	5 »
18 LULLI.....	Voi siete il ristoro, duetto.....	3 »
19 ROSSINI.....	Zitti, zitti! terzetto. <i>Il Barbiere di Siviglia.</i>	3 »
20 BELLINI.....	Tu non sai con quei begli occhi, aria. <i>La Sonnambula.</i>	4 50
21 DONIZETTI.....	Nel veder la tua costanza, aria. <i>Anna Bolena.</i>	4 »
22 BELLINI.....	Vien diletto, è in cielo, aria. <i>I Puritani.</i>	5 »
23 ROSSINI.....	Ecco ridento il cielo, cavatina. <i>Il Barbiere.</i>	4 »
24 ROSSINI.....	Deh! raffrena, quintetto. <i>Il Turco in Italia.</i>	3 »
25 ROSSINI.....	Se inclinassi a prender moglie, duetto. <i>L'Italiana.</i>	5 »

4^{me} Série.

26 VACCAJ.....	Ah! se tu dormi, cavatina. <i>Giulietta e Romeo</i>	4 »
27 CHERUBINI.....	Un bienfait n'est jamais perdu, rom. <i>Deux Journées</i>	3 »
28 MERCADANTE.....	Bella adorata, romanza. <i>Il Giuramento</i>	4 »
29 ROSSINI.....	Pace e gioia sia con voi; duetto. <i>Il Barbiere</i>	3 »
30 MARCELLO.....	Signor, non tardi dunque, psalme.....	3 »
31 DONIZETTI.....	Ah! non avea piu lagrime, romance. <i>Maria di Rudens</i>	4 »
32 ROSSINI.....	Fredda ed immobile, finale. <i>Il Barbiere</i>	3 »
33 BELLINI.....	Deh! don volerli vittime, finale. <i>Norma</i>	4 »
34 VIOTTI.....	Fragment d'un duo pour deux violons.....	4 »
35 BELLINI.....	D'un pensiero e d'un accento, finale. <i>La Sonnambula</i>	4 »
36 ROSSINI.....	Buona sera, mio signore, quintetto. <i>Il Barbiere</i>	3 »
37 BELLINI.....	Ite sui colli, introduction e coro. <i>Norma</i>	4 »
38 MARCELLO.....	I cieli immensi narrano, psalme.....	3 »
39 DONIZETTI.....	Una furtiva lagrima, romanza. <i>L'Elisir d'amore</i>	3 »
40 BELLINI.....	A una fonte afflito e solo, romanza. <i>I Puritani</i>	4 50
41 ROSSINI.....	Mi manca la voce, quartetto. <i>Mosè in Egitto</i>	4 »
42 BELLINI.....	Casta diva, cavatina. <i>Norma</i>	4 50
43 CHERUBINI.....	Dors, noble enfant, chœur. <i>Blanche de Provence</i>	4 »
44 DONIZETTI.....	Adina, credimi, finale. <i>L'Elisir d'amore</i>	4 »
45 BELLINI.....	A te o cara amor talora, quartetto. <i>I Puritani</i>	4 »
46 ROSSINI.....	Ah! chi ne aità? coro. <i>Mosè in Egitto</i>	4 50
47 PORPORA.....	Fragment d'une sonate pour violon.....	3 »
48 ROSSINI.....	Dal tuo stellato soglio, preghiera. <i>Mosè in Egitto</i>	4 50
49 STRADELLA.....	Se i miei sospiri, aria di chiesa.....	4 50
50 BELLINI.....	Credea si misera, finale. <i>I Puritani</i>	5 »

Troisième degré. — LES MAITRES ALLEMANDS.

5^{me} Série.

1 HENDEL.....	<i>Rinaldo</i> . Lascia ch' io pianga, aria.....	3 »
2 GLUCK.....	<i>Orphée et Eurydice</i> . Viens dans ce séjour tranquille..	3 »
3 MENDELSSOHN.....	<i>Elie</i> . Maudit soit l'infidèle, air.....	3 »
4 GLUCK.....	<i>Armide</i> , air de ballet.....	3 »
5 MOZART.....	<i>Così fan tutte</i> . Secondate, aurette amiche, serenata..	3 »
6 HENDEL.....	<i>Susanna</i> . oratorio, — air.....	3 »
7 WEBER.....	<i>Euryanthe</i> . Là, près de la source, cavatine.....	3 »
8 GLUCK.....	<i>Alceste</i> , marche religieuse.....	3 »
9 HAYDN.....	<i>Orfeo e Euridice</i> . Infelici ombre dolenti, coro.....	3 »
10 MOZART.....	<i>Così fan tutte</i> . Di scrivermi ogni giorno, quintetto..	3 »
11 WEBER.....	<i>Der Freischütz</i> . A travers les bois, air.....	3 »
12 MOZART.....	<i>Le Nozze di Figaro</i> , Sull' aria, duetto.....	3 »
13 WEBER.....	<i>Oberon</i> . O bonheur! duo.....	3 »
14 MEYERBEER.....	<i>La Chanson de maître Floh</i>	4 »
15 WEBER.....	<i>Der Freischütz</i> . Si le nuage se dissipe, cavatine ..	3 »
16 MARTINI.....	<i>Pleisir d'amour</i> , romance.....	4 »
17 SCHUBERT.....	<i>Ave Maria</i> , mélodie.....	3 »
18 MOZART.....	<i>Don Giovanni</i> . Vedrai carino, aria.....	3 »
19 WEBER.....	<i>Der Freischütz</i> . Les yeux voilés, air.....	4 50
20 MOZART.....	<i>Le Nozze di Figaro</i> . Crudel! perche finora, duetto..	4 »
21 SCHUBERT.....	<i>Jusqu'à toi mes chants</i> , sérénade.....	4 »
22 MOZART.....	<i>La Flûte enchantée</i> . Ton cœur m'attend, duetto....	3 »
23 SCHUBERT.....	<i>L'Attente</i> , mélodie.....	4 »
24 WEBER.....	<i>Euryanthe</i> . Le mois de mai, chanson.....	3 »
25 HAYDN.....	<i>Les Saisons</i> . Sur la verte colline, air.....	4 »

6^{me} Série.

26	GLUCK.....	<i>Elena e Paride. Ah! lo veggio, terzetto</i>	3 »
27	MOZART.....	<i>Le Nozze di Figaro. Porgi amor, qualcheristoro, cav.</i>	3 »
28	MENDELSSOHN...	<i>Elie. Dieu se donne au cœur sincère, air</i>	3 »
29	GLUCK.....	<i>Iphigénie en Tauride. Malheureuse Iphigénie, air</i> ..	4 50
30	HAYDN.....	<i>Les Saisons, chant de joie, — duo</i>	4 »
31	MOZART.....	<i>Don Giovanni. La ci darem la mano, duetto</i>	4 »
32	MEYERBEER.....	<i>Fleurs qu'adore la beauté, sicilienne</i>	4 50
33	GLUCK.....	<i>Orphée et Eurydice, air pantomime</i>	3 »
34	MOZART.....	<i>Così fan tutte. Un' aura amorosa, aria</i>	3 »
35	WEBER.....	<i>Oberon. Aussi légers que les pas d'une fée, chœur</i> ..	4 »
36	BEETHOVEN.....	<i>Fidelio, marche</i>	3 »
37	MOZART.....	<i>Le Nozze di Figaro. Voi che sapete, canzone</i>	4 50
38	WEBER.....	<i>Oberon. Comme les flots se balancent, barcarolle</i> ..	4 »
39	HAYDN.....	<i>La Création du monde. Brillant de grâce et de beauté</i>	5 »
40	MOZART.....	<i>Le Nozze di Figaro. Deh! vieni non tardar, aria</i> ..	3 »
41	BEETHOVEN.....	<i>Prométhée, ballet, — pastorale</i>	5 »
42	MOZART.....	<i>La Flûte enchantée. La haine et la colère, air</i> ..	3 »
43	MEYERBEER.....	<i>Quand la lune sur la terre, sérénade</i>	5 »
44	SCHUBERT.....	<i>La Jeune Religieuse, mélodie</i>	6 »
45	MOZART.....	<i>Don Giovanni. Batti, batti, o bel Masetto, aria</i> ..	5 »
46	WEBER.....	<i>Oberon. Il fait déjà nuit, finale</i>	4 »
47	BEETHOVEN.....	<i>Prométhée, ballet. (N^o 3)</i>	4 »
48	GLUCK.....	<i>Iphigénie en Aulide, air de ballet</i>	3 »
49	BACH (Séb.)....	<i>Cantate de la Pentecôte, air</i>	4 50
50	MOZART.....	<i>Don Giovanni. Deh! vieni a la finestra, serenata</i> ..	3 »

Chaque série complète, net : 15 fr.

Les Chants du Rhin, six lieder pour piano :

L'Aurore. Le Départ. Les Rêves. La Bohémienne. Les Confidences. Le Retour.

Chaque morceau séparé : 5 et 6 fr. — Le recueil complet, net : 10 fr

A. MARMONTEL

Op. 60. — **L'Art de déchiffrer**, à deux mains, 100 petites études de lecture musicale élémentaires et progressives, (1) destinées à développer le sentiment de la mesure, de la mélodie et de l'harmonie, en deux livres. 12 et 18 fr.

Op. 111. — **L'Art de déchiffrer**, à quatre mains, 50 études mélodiques et rythmiques, en deux livres. Chaque livre : 15 fr. (1).

(1) Par la publication de ces leçons de lecture musicale à l'usage des jeunes pianistes, M. A. MARMONTEL a voulu doter l'enseignement élémentaire du piano de ce qui lui manquait incontestablement : *l'Art de déchiffrer*. Ce nouvel ouvrage, comme l'indique M. MARMONTEL dans sa préface, se complètera, pour le mécanisme, par le *Rythme des doigts*, de Camille STAMATY; pour le style, par le premier livre de *l'École chantante*, de Félix GODEFROID, digne préface à *l'Art du chant* appliqué au piano par S. THALBERG. Ces leçons de lecture musicale seront aussi une excellente introduction au répertoire du *Jeune pianiste classique*, de J. WEISS et au *Pianiste chanteur* de G. BIZET.

A. MARMONTEL (suite).

- Op. 80. — **Petites études de mécanisme** à deux mains pour faire suite à *l'Art de déchiffrer* : 18 fr.
- Op. 85. — **Grandes études de style et de bravoure.**
Net : 12 fr. (Deux mains)
- Op. 108. — **50 études de salon**, moyenne force et progressive.
net : 15 fr. (Deux mains).

Six grands exercices modulés, élémentaires et progressifs dans tous les tons majeurs et mineurs.

- | | | |
|----------------------------|---|--------------------------------|
| 1. Les Cinq doigts. | } | 4. Les Traits diatoniques. |
| 2. Le Passage du pouce. | | 5. Nouvelle étude journalière. |
| 3. L'extension des doigts. | | 6. Difficultés spéciales. |

Chaque exercice, net : 9 fr. — Chaque série de trois exercices, net : 7 fr. — Les six exercices réunis, net : 12 fr.

ÉCOLE CLASSIQUE DU PIANO

Édition-Marmontel des œuvres choisies de nos grands maîtres, accompagnées d'observations traditionnelles sur le style de ces œuvres et la manière de les exécuter, revues, dictées et accentuées. Édition modèle clairement gravée et soigneusement imprimée, sur papier de luxe, approuvée par MM. AUBER, A. ADAM, BERLIOZ, BENOIST, BESOZZI, PAUL BERNARD, CARAFA, CLAPISSON, F. DAVID, L. DIEMER, C.-A. FRANCK, GEVAERT, GOUNOD, GODEFROID, GORIA HALÉVY, HENRI HERZ, KRUGER, LIMNANDER, LACOMBE, LEFÈBRE-WÉLY, LAURENT, MEYERBEER, MASSÉ, MAILLART, MATHIAS, NIEDERMEYER, ONSLOW, PHILIPOT, PRUDENT, PLANTÉ, REBER, ROSENHAIN, G. ROSSINI, STAMATY, THALBERG, THOMAS, ZIMMERMANN, MM^{es} COCHE, MASSART, MARTIN, T. DE MALLEVILLE, TORRAMORELL.

Signes d'abréviations : F. facile ; M. D. moyenne difficulté ; D. difficile ; P. D. peu difficile ; A. D. assez difficile ; T. D. très-difficile.

1^{re} série.

HAYDN.		7. Je suis Lindor	6 "
1. Op. 41. Deux sonates (1 ^{re} en la bémol, m. d.)	7 50	8. Une fièvre brûlante	5 "
2. Air varié et caprice (m. d.)	7 50	9. Menuet de Duport	5 "
(Le caprice plus difficile.)		10. Ah! vous dirai-je, maman	5 "
3. Les sept paroles du Christ (m. d.)	12 "	11. 1 ^{re} Sonate en ut majeur (m. d.) ..	6 "
En deux suites, chacune	7 50	12. Sonate en la naturel maj (m. d.)	6 "
		13. 1 ^{re} Sonate en fa naturel maj. (D ⁷)	6 "
		14. Op. 11. Fant. et son. en ut min ^{or}	9 "
		(Difficile et remarquable comme style.)	
MOZART.		DUSSEK.	
Thèmes variés		15. L'Adieu, andante (m. d.)	5 "
(Moyenne difficulté comme mécanisme, mais difficile sous le rapport du fini d'accentuation.)		16. Op. 62. La Consolation (m. d.) ..	5 "
4. Mariages Sannites	4 50	17. Ma Barque légère, rondo en mi bémol (m. d.)	5 "
5. Lison dormait	6 "	18. Op. 35 No 1. Sonate (a. d.)	7 50
6. La Belle Française	6 "	19. Op. 61. Le Retour à Paris (r. d.)	9 "

ÉCOLE CLASSIQUE DU PIANO (Édition-Marmontel).

1^{re} série (suite).

CLEMENTI.

20. Op. 2. Sonate en ut maj. (p. d.)	5 »
21. Op. 40. Sonate (A. D.)	6 »
22. Op. 46. Sonate	7 50
(Plus difficile que les deux précédentes.)	
23. Op. 11. Toccata (A. D.)	4 50

BEETHOVEN.

24. Op. 2. Sonate en fa min. (M. D.)	6 »
25. Op. 6. Sonate à 4 mains (F.)	6 »
26. Op. 13. Sonate pathétique	7 50
(Difficile, surtout comme style.)	
27. Op. 26. sonate en la b. maj. (p.)	7 50
28. Op. 27. N° 1. Sonate en ut d. min.	6 »
(Très-difficile d'expression.)	
29. Op. 33. Six bagatelles (M. D.)	9 »
30. Op. 35. Andante (A. D.)	6 »
31. Six valse et Marche fun. (M. D.)	5 »
32. Op. 45. 3 marches à 4 m. (M. D.)	7 50
33. Op. 49. Deux sonates (F.)	6 »

STEIBELT.

34. Les Papillons, rondo (M. D.)	5 »
35. L'Orage, rondo pastoral (M. D.)	5 »

WEBER.

36. Op. 24. Sonate en ut maj. (T. D.)	9 »
36 bis. Mouvement perpétuel (ext.)	6 »
37. Op. 28. Variat. sur Joseph (D.)	6 »
38. Op. 39. Sonate en la b. (T. D.)	9 »
39. Op. 50. Grande polonaise (D.)	5 »
40. Op. 62. Rondo en mi b. (D.)	6 »
41. Op. 65. L'Invit. à la valse (D.)	5 »
42. Op. 72. Deuxième polonaise (D.)	5 »

HUMMEL.

43. La Contemplation, andante et fantaisie (M. D.)	5 »
44. Op. 8. Chanson nat. autrichien.	5 »
45. Op. 11. Polonaise en forme de rondo en mi b. (M. D.)	5 »
46. Op. 13. Sonate en mi b., dédiée à Haydn (D.)	7 50
47. Op. 19. Rondo quasi-fantasia (Au-dessus de la moyenne diff.)	5 »
48. Op. 49. Caprice (A. D.)	6 »
49. Op. 55. Bella capricciosa (D.)	7 50

MENDELSSOHN.

50. Op. 5. Caprice (D.)	6 »
51. Op. 14. Rondo capriccioso (D.)	6 »
52. Op. 38. Troisième recueil de romances sans paroles	7 50
(Pièces d'expression, d'une interprétation difficile.)	

2^{me} série

HÄNDEL.

53. Prélude, gigue et courante (D.)	6 »
54. Chaconne variée (A. D.)	5 »
55. Air varié en mi nat. maj. (D.)	3 75
56. Deux grandes fugues en fa nat. maj. et mi nat. min. (D.)	6 »
57. Aria con variazioni en ré natur. mineur (D.)	6 »

CLEMENTI.

58. Op. 36. Trois sonates faciles et progressives (T. F.)	6 »
59. Op. 36 bis. 3 sonatines de do (T. F.)	7 50
60. Op. 11. Sonate en mi bémol maj. (M. D.)	6 »
61. Op. 42. N° 1. Sonate en sol nat. majeur	7 50
(Un peu plus difficile que l'Op. 11.)	

J. B. CRAMER.

62. Le Petit Rien, air varié (F.)	4 50
63. On dit qu'à quinze ans, do (F.)	4 50
64. Air anglo-calédonien varié	5 »
(Un peu plus difficile que les précédents.)	
65. Op. 8. Sonate en fa nat. majeur (M. D.)	7 50

66. Op. 49. Sonate en mi bémol maj. (M. D.)	6 »
67. Op. 50. La Parodie, sonate en si bémol maj.	6 »
(Un peu plus difficile.)	

J. S. BACH.

68. Gigue et courante (D.)	5 »
69. Deux gavottes favorites (M. D.)	4 50
70. Toccata en si nat. min. (D.)	5 »
71. Fugue en la nat. min. (T. D.)	6 »
72. Trois fugues (D.)	4 50

HUMMEL.

73. Op. 106. Sonate en ré naturel majeur (D.)	9 »
---	-----

C. M. de WEBER

74. Op. 3. Trois pièces faciles à 4 mains (F.)	7 50
75. Op. 3 bis. Trois pièces faciles à 4 mains	9 »
76. Op. 7. Variations sur l'air : Vien qua, Dorina bella (D.)	7 50
77. Op. 12. Momento di capriccio (D.)	4 50

ÉCOLE CLASSIQUE DU PIANO (Edition-Marmontel).

2^{me} série (suite).

STEIBELT.

78. Polonaise de Mme Billington (F.). 4 50
 79. Op. 37. Sonate en *ut* naturel maj. (M. D.)..... 6 »
 80. Rondo turc (F.)..... 4 50

F. RIES.

81. Op. 15. Variations sur un thème hongrois (D.)..... 7 50
 82. Op. 122. Rondo élégant en *la* bémol (D.)..... 6 »

D. SCARLATTI.

83. Pièces en *sol* nat. maj. et allegro en *fa* nat. min. (D.)..... 5 »
 84. Pièce en *ré* nat. maj. et presto en *sol* nat. min. (D.)..... 5 »
 85. Sonate en *la* nat. maj. (D.)..... 3 75
 86. Pièces en *sol* nat. maj. et en *la* bémol maj. (T. D.)..... 5 »

J. FIELD.

87. Trois premiers nocturnes..... 6 »
 (Morceaux d'expression assez difficiles.)
 88. 4^e Nocturne..... 4 50
 (Plus facile que les précédents.)

89. 5^e Nocturne..... 3 »
 (Plus facile que les précédents.)
 90. Midi, rondo favori (M. D.)..... 5 »
 91. 1^{er} Concerto..... 9 »
 (Un peu plus difficile.)

MOZART.

92. Sonate à 4 mains en *ré* nat. majeur (A. D.)..... 7 50
 93. Sonate à 4 mains en *si* bémol majeur (A. D.)..... 7 50
 94. Sonate en *la* nat. maj. (M. D.)..... 6 »
 95. Sonate en *ré* nat. maj. (M. D.)... 7 50

BEETHOVEN.

96. Op. 81. Sonate : les Adieux, l'Absence et le Retour (D.)..... 7 50
 97. Rondo en *ut* nat. maj. (M. D.)... 5 »
 98. Op. 79. Sonate en *sol* maj. (A. D.) 6 »
 99. Op. 34. Adagio varié (A. D.)... 5 »
 100. Variations sur Une fièvre brûlante (M. D.)..... 5 »
 101. Op. 57. Sonate en *fa* nat. mineur (T. D.)..... 9 »
 102. Op. 53. L'Aurore, sonate en *ut* naturel (D.)..... 9 »
 103. Variations à 4 mains sur un thème de Waldstein (M. D.)... 7 50
 104. Op. 22. Sonate en *si* b. (D.)... 7 50

3^{me} série.

HAYDN.

105. Op. 11. Sonate (M. D.)..... 6 »
 106. Op. 12. Caprice av. variat. (A. D.) 6 »
 107. Op. 13. Caprice en *ut* (A. D.)... 6 »
 108. 13^e Sonate (F.)..... 5 »
 109. 19^e Sonate (M. D.)..... 7 50
 110. Sonate en *ut* (F.)..... 6 »
 111. Menuet du Bœuf (M. D.)..... 3 75

GRAMER.

112. Retour du Printemps (M. D.).... 6 »
 113. Le Songe de J.-J. Rousseau, variations (M. D.)..... 6 »

WEBER.

114. Op. 2. Thème original var. (A. D.) 6 »
 115. Op. 49. 3^e grande Sonate (T. D.) 9 »
 116. Op. 55. Variations sur un thème bohémien (M. D.)..... 4 50
 117. Op. 70. 4^e Sonate (M. D.)..... 9 »
 118. Op. 79. Concerto-Stuck (croisé) (D.)..... 9 »

BEETHOVEN.

119. Op. 2. N. 2. Sonate en *la* (A. D.) 7 50
 120. Op. 2. N. 3. Sonate en *ut* (A. D.) 9 »
 121. Op. 7. Grande sonate en *mi* bémol (D.)..... 9 »
 122. Op. 10. N. 1. Sonate en *ut* mineur (A. D.)..... 7 50
 123. Op. 10. N. 2. Sonate en *fa* (D.) 6 »
 124. Op. 10. N. 3. Sonate en *ré* (A. D.) 7 50
 125. Op. 14. Sonate n. 2. (D.)..... 7 50
 126. Op. 28. Sonate pastorale (D.)... 9 »
 127. La Molinara variée (M. D.)..... 5 »

CLEMENTI.

128. Op. 33. Sonate en *la* (M. D.).... 7 50
 129. Op. 50. Sonate : Didone abbandonata (D.)..... 9 »

GELINECK.

130. Op. 12. Variations sur le menuet du ballet le Nozze disturbate (M. D.)..... 6 »
 131. Op. 43. Variations sur : O ma tendre musette (M. D.)..... 5 »

ÉCOLE CLASSIQUE DU PIANO (Édition-Marmoniel).

3^{me} série (suite).

HUMMEL.		DUSSEK.	
132. Op. 20. Grande sonate (D.)....	9 »	145. Op. 16. Sonate (M. D.).....	6 »
133. Op. 70. Six polonaises (M. D.)..	6 »	146. Op. 71. Variations sur Vive	
134. Op. 85. Allegro du concerto en		Henri IV (M. D.).....	6 »
la min. (D.).....	7 50	147. Rondo du 5 ^e concerto (M. D.)...	6 »
135. Op. 89. Concerto en si mineur		148. Variations : L'Amour est un en-	
exécuté aux concours du Con-		fant trompeur (M. D.).....	3 75
servatoire) (D.).....	9 »	149. Variations de Blaise et Babet :	
136. Op. 121. Rondo élégant (A. D.)..	6 »	Chantons l'hymen.....	4 50
137. Op. 57. Variations sur un thé-		150. La Matinée, rondo (F.).....	5 »
me d'Armide de Gluck (A. D.)..	7 50		
138. Tyrolienne à 4 mains (M. D.)....	7 50		
Fr. SCHUBERT.		MOZART.	
139. Op. 164. 7 ^e gr. sonate (T. D.)..	9 »	151. 2 ^e Sonate en fa (A. D.).....	5 »
140. Op. 90. N ^o 1. Impromptu (A. D.)..	6 »	152. Gigue (A. D.).....	3 »
141. Op. 90. N ^o 2. Impromptu (A. D.)..	6 »	153. Sonate en ré majeur (A. D.)....	9 »
STEIBELT.		MEYERBEER.	
142. Op. 23. Disperazione, grande		154. Op. 6. Sonate (T. D.).....	9 »
sonate (A. D.).....	9 »	155. Septième pièce caractéristique	
143. Op. 37. Sonate (F.).....	6 »	(extraite de l'op. 7) (D.).....	5 »
144. Op. 41. Trois sonates (M. D.)...	7 50	156. Op. 28. Presto (extrait) (D.)...	5 »
4^{me} série.			
J.-S. BACH.		F. DURANTE.	
157. Menuet et courante en si bémol		175. Six études et divertissements :	
et en sol (M. D.).....	4 50	1 ^{er} Livre (M. D.).....	9 »
158. Sarabande et rondo (A. D.)....	5 »	176. 2 ^e Livre (M. D.).....	9 »
159. Capriccio et fantasia (A. D.)....	6 »		
160. Courante et scherzo (A. D.)....	5 »		
BEETHOVEN.		MOZART.	
161. Op. 14. N ^o 1. Sonate (M. D.)... 7 50		177. 1 ^{re} Sonate à 4 mains (M. D.)....	6 »
162. Op. 31. N ^o 1. Grande sonate		178. Sonatine en ut (F.).....	5 »
en sol (D.).....	10 »	179. Mio caro Adone, thème V. (M. D.)	5 »
163. Op. 31. N ^o 2. Sonate en ré mi-		180. 2 ^e Rondo en ré (M. D.).....	5 »
neur (C.).....	10 »	181. Thème varié en fa (A. D.).....	7 50
164. Douze variations sur le menuet		182. Thème varié en fa (M. D.).....	5 »
du ballet de le Nozze distur-		183. Chans. allem. variée (M. D.)....	7 50
bate (M. D.).....	7 50	184. 2 ^e Sonate en fa à 4 mains (A. D.)	9 »
165. Variations sur Falstaff (A. D.)..	7 50	Grande sonate en ut, à 4 mains	
166. Op. 89. Polonaise (A. D.).....	5 »	(moyenne difficulté).....	10 »
HAYDN.		186. 3 ^e Rondo (M. D.).....	6 »
167. Adagio en fa (A. D.).....	5 »	187. 3 ^e Sonate en fa (M. D.).....	7 50
168. Op. 10. Sonate en sol (M. D.)..	6 »	188. 3 ^e Fantaisie-sonate en ut mi-	
169. Op. 41. Sonate en fa (A. D.)... 6 »		neur (D.).....	6 »
170. 1 ^{re} Sonate en mi b. (A. D.).... 7 50			
171. Ariette avec variations (M. D.)..	5 »		
CLEMENTI.		STEIBELT.	
172. Op. 17. Sonate (F.).....	6 »	189. Op. 64. Grande sonate (D.)....	10 »
173. Op. 22. La Chasse, sonate (M. D.)	10 »		
174. Sonate en fa (M. D.).....	9 »		
		WOELFE.	
		190. Grande sonate, précédée d'une	
		introduction et fugue (D.).....	9 »

ÉCOLE CLASSIQUE DU PIANO (Édition Marmontel).

4^{me} série (suite).

DUSSEK.

191. Op. 71. 3 airs connus (m. n.)... 6 »
 192. Op. 35. N° 2. Sonate (m. n.)... 9 »
 193. Op. 35. N° 3. Sonate (A. n.)... 9 »
 194. Le Garçon labourer, rondo (F.)... 5 »
 195. Op. 70. 12^e Concerto (n.)... 12 »
 196. Rondo extrait » (A. n.)... 9 »
 197. Op. 48. Sonate à 4 mains (m. n.)... 12 »
 198. Allegro du 5^e concerto (m. n.)... 10 »

HUMMEL.

199. Op. 109. Rondo en si min. (n.)... 7 50
 200. Op. 81. Grande sonate (n.)... 12 »
 201. Vingt-quatre préludes (m. n.)... 7 50

HÆNDEL.

202. Gigue (A. n.)... 5 »
 203. Aria con variazioni (m. n.)... 5 »
 204. Gavotte variée en sol (m. n.)... 5 »

MENDELSSOHN.

205. Op. 7. Morceaux caractéristiques. Nos 1, 2, 3 (n.)... 7 50
 206. N° 4 (n.)... 3 »

RIES.

207. Variations sur un thème favori de MOZART (A. n.)... 7 50

CRAMER.

208. Allegro du 2^e concerto (m. n.)... 9 »

N. B. Chaque école, chaque maître ayant ses doigtés, ses nuances, toutes choses privées de règles absolues, l'ÉDITION-MARMONTEL ne prétend point imposer ses indications : elle se borne à les recommander comme étant élaborées avec soin d'après les traditions et les autorités les plus compétentes. — Toute reproduction, même partielle, des doigtés, accentuations et annotations de M. MARMONTEL est rigoureusement interdite.

Toutes les séries de cette école classique du piano, ÉDITION-MARMONTEL, déjà publiées ou en cours d'exécutions, composées de plus de cinq cents morceaux (grand format, édition modèle), paraîtront successivement en 30 volumes grand in-8, dans la force progressive et l'ordre suivant : Œuvres de CHOPIN, MOZART, BETHOVEN, HAYDN, HUMMEL, BACH, HÆNDEL, CLEMENTI, DUSSEK, FIELD, WEBER, STEIBELT, SCARLATI, SCHUBERT et MENDELSSOHN. — Prix net de chaque volume : 7 francs.

SONT EN VENTE :

CHOPIN.

1^{er} Volume, illustré d'autographes et du portrait de CHOPIN. — Mazurkas, valse boléro et tarentelle.
 2^e Volume. Nocturnes, boléro et rondos.
 3^e Volume. Impromptus et polonaises.
 4^e Volume. Ballades, scherzi, pièces diver.

MOZART.

1^{er} Volume, illustré du portrait de MOZART. — Thèmes variés, chansons variées, marches variées.
 2^e Volume. Rondos, gigue, marche turque, sonatines et sonates faciles.
 3^e Volume. Sonates plus difficiles, fantaisies-sonates.
 4^e Volume. Sonates concertantes à quatre mains.

BETHOVEN.

1^{er} Volume, illustré du portrait de BETHOVEN. — Bagatelles, variations, valse, marches, rondo et sonatines.

2^e Volume. Adagio, polonaise, variations et sonates de moyenne force.
 3^e Volume. Sonates Op. 7, 10, 13, 14 et 26, plus difficiles.
 4^e Volume. Sonates Op. 22, 27, 28, 31 et 53, difficiles.

HAYDN.

1^{er} Volume. Sonates diverses.
 2^e Volume. Pièces diverses.

CLEMENTI.

1^{er} Volume. Sonatines, sonates faciles, la classe.
 2^e Volume. Sonates difficiles, toccata, billarde.

HUMMEL.

1^{er} Volume. Polonaises, contemplation, rondos, variations, etc.
 2^e Volume. Préludes, caprices, sonates, concertos.

F. CHOPIN

ÉCOLE CLASSIQUE DU PIANO (Édition-Marmontel).

5^e Série.

1. Op. 1. Rondo en <i>ut</i> mineur (pièce élégante, originale), dédié à M ^{me} de Lindé (A. D.).....	6 »
2. Op. 2. <i>La ci darem la mano</i> , de <i>Don Juan</i> , variations pour le piano (beau morceau de concert) (T. D.).....	9 »
3. 1 ^{re} Polonaise brillante, en <i>ut</i> majeur, avec introduction (morceau à effet) (D.).....	7 50
4. Op. 6. Cinq mazurkas, à M ^{me} la comtesse Pauline Plater (M. D.)..	6 »
5. Op. 7. Quatre mazurkas, à M. Johns (M. D.).....	6 »
6. Op. 9. Trois nocturnes, à M ^{me} Pieyel (très-mélodieux) (M. D.)....	7 50
7. Op. 10. Premier livre d'études (beau style) (T. D.).....	18 »
8. Op. 11. Premier concerto en <i>mi</i> nat. mineur (belle œuvre) (T. D.)	15 »
9. Op. 15. Trois nocturnes, dédiés à F. Hiller (D.).....	6 »
10. Op. 16. Rondo en <i>mi</i> bémol, à M ^{lle} Caroline Hartmann (morceau brillant) (D.).....	7 50
11. Op. 18. Grande valse en <i>mi</i> bémol (M. D.).....	6 »
12. Op. 19. Boléro gracieux et rythmique (A. D.).....	7 50
13. Op. 20. Premier scherzo, à M. Albrecht (D.).....	7 50
14. Op. 21. Deuxième concerto en <i>fa</i> nat. min. (belle œuvre) (T. D.)..	15 »
15. Op. 22. Grande polonaise, précédée d'un andante d'un beau style, à M ^{me} d'Est (morceau à effet) (T. D.).....	9 »
16. Op. 23. Ballade (très-poétique), à M. le baron Stockhausen (T. D.)	7 50
17. Op. 25. Deuxième livre d'études (même ordre de difficulté que le premier livre) (T. D.).....	18 »
18. Op. 26. Deux polonaises, à Dessauer (D.).....	7 50
19. Op. 27. Deux nocturnes, à M ^{me} la comtesse d'Appont (mélodieux et expressifs) (D.).....	6 »
20. Op. 29. Premier impromptu en <i>la</i> bémol (original et très-joli morceau), à M ^{lle} Caroline de Lobau (D.).....	6 »
21. Op. 31. Deuxième scherzo en <i>si</i> bémol mineur (beau morceau à effet), à M ^{lle} Adèle de Furstenstein (D.).....	9 »
22. Op. 32. Deux nocturnes (très-remarquables), à M ^{me} la baronne de Billing (A. D.).....	6 »
Op. 34. Trois valses (morceaux de salon) :	
23. N ^o 4. En <i>la</i> bémol, à M ^{lle} de Thun-Hoheinstein (A. D.).....	6 »
24. N ^o 2. En <i>la</i> mineur, à M ^{me} la baronne d'Ivry (A. D.).....	6 »
25. N ^o 3. En <i>fa</i> naturel majeur, à M ^{lle} d'Eichthal (A. D.).....	6 »
26. Op. 35. Sonate en <i>si</i> bémol mineur (D.).....	9 »
26 bis. Marche funèbre extraite.....	5 »
27. Op. 36. Deuxième impromptu en <i>fa</i> dièse majeur (très-joli morceau) (D.).....	5 »
28. Op. 37. Deux nocturnes (le premier surtout est remarquable) (A. D.)	6 »
29. Op. 38. Deuxième ballade en <i>fa</i> majeur, à Robert Schumann (D.)	5 »
30. Op. 40. Deux polonaises (caractéristiq.), à M. Jules Fontana (D.)..	6 »
31. Op. 43. Tarentelle originale (D.).....	6 »
32. Op. 44. Polonaise en <i>fa</i> dièse mineur, à M ^{me} la princesse Charles de Beauvau (D.).....	7 50
33. Op. 45. Prélude, dédié à M ^{me} la princesse Tchernischeff (D.)....	6 »
34. Op. 46. Allegro de concert (belle facture), à M ^{me} Muller (T. D.)..	7 50
35. Op. 47. Troisième ballade en <i>la</i> bémol majeur, à M ^{lle} de Noailles (T. D.).....	7 50

5^{me} série (suite) (Édition-Marmontel).

	Op. 48. Deux nocturnes (xiii ^e et xiv ^e nocturn.), à M ^{lle} Duperré (p.)	
	36. N ^o 1. En <i>ut</i> naturel mineur.....	6 »
	37. N ^o 2. En <i>fa</i> dièse mineur.....	6 »
	38. Op. 50. 3 mazurkas, à M. Szmítkoswski (A. D.).....	7 50
	39. Op. 51. Troisième impromptu en <i>sol</i> bémol, à M ^{me} la comtesse Esterhazy (p.).....	6 »
	40. Op. 53. Huitième polonaise en <i>la</i> bémol majeur, à M. A. Léo (T. D.)	7 50
»	41. Op. 55. Deux nocturnes (d'un sentiment de profonde tristesse), à M ^{lle} Stirling (A. D.).....	7 20
»	42. Op. 57. Berceuse (très-jolie rêverie) (p.).....	5 »
»	43. Op. 58. Grande sonate en <i>si</i> mineur (T. D.).....	15 »
50	44. Op. 60. Barcarolle originale, à M ^{me} la baronne de Stockhausen (T. D.).....	7 50
»	45. Op. 61. Polonaise, fantaisie, en <i>la</i> b. maj. dédiée à M ^{me} Vevret (T. D.)	7 50
50	46. Op. 63. Trois mazurkas, à M ^{lle} L. Crosnowska (assez difficiles)...	6 »
»	Op. 64. Trois valse (célèbres) :	
»	47. N ^o 1. En <i>ré</i> bémol, à M ^{me} la comtesse Potocka (A. D.).....	5 »
»	48. N ^o 2. En <i>ut</i> dièse mineur, à M ^{me} Nathaniel de Rothschild (A. D.)	5 »
»	49. N ^o 3. En <i>la</i> b. dédiée à M ^{me} la comtesse Catherine Branicka (A. D.)	5 »
50	50. Vingt-quatre préludes : 1 ^{er} livre (M. D.).....	9 »
»	51. 2 ^e livre (M. D.).....	9 »
50	52. Trois études (A. D.).....	7 50

N. B. — En consacrant une série de l'École classique du piano à une nouvelle édition des œuvres choisies de F. CHOPIN, nous devons dire dans quelles conditions cette reproduction a été faite : CHOPIN écrivait avec soin ses indications de nuances et d'expression, nous avons donc scrupuleusement respecté la lettre écrite dans tous ses détails, nous bornant à rectifier nombre de fautes de gravure, à rétablir les accents et les accidents oubliés, à compléter les trop rares doigtés des éditions primitives, en indiquant d'après les traditions du maître le caractère d'exécution qu'il importe de donner à chaque morceau. Les recherches harmoniques de F. CHOPIN ont à coup sûr leur raison d'être et sont d'une orthographe irréprochable, mais elles exigent une correction de gravure d'autant plus rigoureuse : l'omission du moindre accident change complètement le sens musical, et comme les *retards* et les *appoggiatures* abondent dans l'œuvre de ce maître, on comprendra facilement combien les plus légères inexactitudes créent des impossibilités d'exécution.

D'autre part, la forme originale et les contours inusités des traits de la musique de CHOPIN offrent le plus souvent des doigtés exceptionnels que nous avons cru indispensable d'indiquer, en les présentant quelquefois sous des aspects différents. Tel a été le travail du professeur, complété par celui de l'éditeur, qui a reproduit chaque œuvre dans une nouvelle disposition, avec une gravure plus large, plus claire, de manière à faciliter le plus possible la lecture de cette musique, difficile à comprendre, difficile à exécuter, mais dont les qualités classiques et romantiques à la fois ne peuvent manquer d'intéresser et d'attacher les amateurs de l'école ancienne comme ceux de l'école moderne.

AMÉDÉE MÉREAU

APPENDICE DES CLASSIQUES-MARMOUSET.

Étude rétrospective de l'École du piano.

Les Clavecinistes. (De 1637 à 1790.) — Œuvres choisies classées dans leur ordre chronologique, revues doigtées et accentuées, avec les agréments et ornements du temps traduits en toutes notes. — Précédées : 1° de considérations générales sur la nature et la tendance du génie des plus célèbres CLAVECINISTES, l'influence de leurs travaux, la cause et les résultats des progrès qu'ils ont fait faire à la musique de CLAVECIN, jusqu'à l'adoption du PIANO ; 2° de notices biographiques avec portraits ; 3° de la théorie et traduction en toutes notes des signes et des ornements du temps, d'après les principes et méthodes de CHAMBOURNIÈRES, PURCELL, COUPERIN, BACH, RAMEAU, MARPURG et CLEMENTI.

N. B. — M. Amédée MÉREAU ne prétend pas imposer les indications qu'il donne pour l'exécution des ornements, pour le doigté et les accentuations. Il est le premier à reconnaître que souvent, pour le même passage, il y a plus d'un doigté à adopter, en raison de la différente conformation des mains ou du plus ou moins d'éducation des doigts. Il reconnaît aussi que, dans les limites de la vérité et du bon goût, l'expression musicale peut avoir son libre arbitre. Toutefois, il a pensé que, dans une édition destinée à propager et à vulgariser une musique peu connue, il était utile de diriger l'interprétation de cette musique en proposant les moyens de l'exécuter le plus correctement et le plus facilement possible. Ainsi, il a traduit en valeurs mesurées les figures d'exécution ou signes d'ornements, d'après les préceptes consignés dans les meilleures méthodes des différentes époques auxquelles appartiennent les pièces publiées. Dans le même but, il a donné, pour certaines formules compliquées, des doigtés spécialement combinés pour la marche aisée, claire et distincte des parties. — Il a choisi, pour les passages simples, le doigté qui permet le mieux de tirer un beau son de l'instrument et d'en modifier l'intensité pour rendre fidèlement toutes les inflexions de la diction musicale, car il ne faut pas perdre de vue que cette musique doit être de nos jours, exécutée sur le *Piano*, dont on ne saurait trop mettre en œuvre les qualités sonores, si bien exprimées par le nom même donné au *Piano-forte* quand il fut substitué au *Clavecin*.

Quant aux accentuations, il lui a paru indispensable d'en prescrire pour une musique à laquelle peu de pianistes sont initiés. C'est, du reste, en se conformant aux traditions classiques, et après avoir étudié profondément la manière de tous les maîtres dont il exhume les œuvres, qu'il a indiqué des nuances d'expression appropriées, avec le soin le plus respectueux, au style de chaque pièce et de chaque auteur.

On sait que, s'inspirant de l'exemple du savant musicien, M. FÉTIS, en passant comme lui le culte de la musique classique, M. Amédée MÉREAU a donné, d'abord à Rouen en 1842, puis à Paris en 1844, des Concerts historiques dont notre salle du Conservatoire a gardé le meilleur souvenir. Disciple fervent de l'ancienne école, et appartenant à une famille de clavecinistes distingués, — qui lui a légué les saines traditions de cette école, — il a hérité en outre de toute une bibliothèque de précieux ouvrages et manuscrits du temps, collectionnés avec une véritable religion. Tels sont les titres de M. Amédée MÉREAU à la confiance des artistes et des amateurs de musique classique, auxquels s'adresse la publication des *Clavecinistes*.

ŒUVRES CHOISIES DES CÉLÈBRES CLAVECINISTES

(Édition-Méreaux.)

1^{re} livraison. — Prix : 7 fr. 50.

G. FRESCOBALDI.
(1637.)

Canzore (difficile).
Courante (facile).
La Frescobalda (M. D.).

CHAMBONNIÈRES.
(1640.)

L'Entretien des Dieux, pavana (assez difficile).
Sarabande (M. D.).

2^e livraison. — Prix : 7 fr. 50.

Louis COUPERIN.
(1650.)

Sarabande en canon d'une exécution facile.
Chaconne d'une exécution facile.

Henri PURCELL.
(1684.)

Prélude et menuet en fa, air de trompette, marche, prélude et allemande en sol, chaconne (facile).

3^e livraison. — Prix : 9 francs.

François COUPERIN, dit le Grand
(Vers 1700.)

La première publication n'a eu lieu qu'en 1713.

Le Réveille-matin, 1713 (M. D.).
Les Vendangeuses (facile).
Les Bacchanales (A. D.).
La Villers (moyenne difficulté).

4^e livraison. — Prix : 7 fr. 50.

Les Papillons, 1713 (M. D.).
Musette à quatre mains, 1714 (facile).
Les Barricades mystérieuses, 1718 (moyenne difficulté).

Les Moissonneurs, 1718 (F.).
La Zénobie, 1718 (M. D.).

5^e livraison. — Prix : 9 francs.

Les Bergeries, 1718 (M. D.).
Passacaille, 1718 (D.).

6^e livraison. — Prix : 7 fr. 50.

Carillon de Cythère, 1722 (M. D.).
Sœur Monique (M. D.).
Le Dodo (moyenne difficulté).
Les Petits Moulins à vent (M. D.).

7^e livraison. — Prix : 9 francs.

Musette de Choisy, à quatre mains (moyenne difficulté).
Musette de Taverny, à quatre mains (moyenne difficulté).

Jean-Sébastien BACH.
(1708 à 1750.)

8^e livraison. — Prix : 7 fr. 50.

Prélude en si bémol (M. D.).
Allemande en si bémol (M. D.).
Courante en si bémol (M. D.).
Prélude si bémol mineur (M. D.).
Allemande en sol (facile).
Gavotte en sol (facile).
Gigue en sol (M. D.).

9^e livraison. — Prix : 9 francs.

Prélude en ré (facile).
Deux passepiels (facile).
Invention en mi mineur à trois parties (moyenne difficulté).
Prélude en mi bémol (A. D.).
Invention en mi bémol à 3 parties (F.).
Prélude en fa mineur (M. D.).
Invention en fa à trois parties (M. D.).
Preludio con tughetta, ré mineur.
Sarabande en la mineur (M. D.).

10^e livraison. — Prix : 9 francs.

Concerto en fa (D.).

11^e livraison. — Prix : 7 fr. 50.

Fugue en ut dièse mineur (D.).
Prélude et fugue en ré mineur (assez difficiles).
Prélude et fugue en ré majeur (assez difficiles).
Deux Gavottes (facile).

12^e livraison. — Prix : 7 fr. 50.

Fantasia en ut mineur.
Invention en fa mineur à 3 parties (A. D.).
Caprice sur le Départ de notre très-cher frère (D.).

Georges-Frédéric HENDEL.
(1709 à 1741.)

13^e livraison. — Prix : 7 fr. 50.

Allemande en mi mineur (M. D.).
Courante en mi majeur (M. D.).
Sarabande en mi mineur (F.).
Courante en sol mineur (M. D.).
Prélude et fugue en mi mineur (M. D.).
Gigue en fa mineur (M. D.).

14^e livraison. — Prix : 7 fr. 50.

Quatrième concerto en fa (M. D.).

15^e livraison. — Prix : 6 francs.

Allemande en la (M. D.).
Courante en la (M. D.).
Prélude fa dièse mineur (A. D.).
Largo en fa dièse mineur (M. D.).
Fugue en fa dièse mineur (D.).
Gigue en fa dièse mineur (M. D.).

ŒUVRES CHOISIES DES CÉLÈBRES CLAVECINISTES

Édition-Méreaux (suite).

16° livraison. — Prix : 9 francs.

Ouverture en *sol* mineur (A. D.).
Courante en *ré* mineur (M. D.).
Sarabande en *ré* mineur (F.).
Gigue en *ré* mineur (facile).
Fugue en *si* bémol (difficile).
Sarabande en *sol* mineur (F.).
Passacaille (M. D.).

Benedetto MARCELLO.
(1712.)

17° livraison. — Prix : 6 francs.

Allegro en *mi* bémol (A. D.).
Andante en *si* bémol (M. D.).
Presto en *ut* mineur (M. D.).

Domenico SCARLATTI.
(Vers 1726.)

18° livraison. — Prix : 6 francs.

Toccata en *la* mineur (A. D.).
Andante en *ut* majeur (M. D.).
Pastorale (M. D.).
Rondo (M. D.).

19° livraison. — Prix : 7 fr. 50.

Capriccio en *sol* mineur (M. D.).
Toccata en *ut* majeur (A. D.).
Sonate en *ut* dièse mineur (A. D.).
Capriccio di bravura en *mi* majeur (A. D.).

20° livraison. — Prix : 6 francs.

Capriccio legato en *fa* mineur (M. D.).
Giga en *si* bémol (moyenne force).
Cantabile en *mi* bémol (M. D.).
Fugue du Chat (difficile).

21° livraison. — Prix : 7 fr. 50.

Cantabile en *fa* (F.).
Toccata en *la* majeur (D.).
Studio en *fa* dièse mineur (A. D.).
Capriccio en *la* majeur (D.).

22° livraison. — Prix : 7 fr. 50.

Allegro en *ré* majeur (A. D.).
Capriccio en *la* majeur (M. D.).
Sonate en *ré* mineur (M. D.).
Toccata en *ré* majeur (A. D.).

Louis-Philippe RAMEAU.
(1731.)

23° livraison. — Prix : 7 fr. 50.

Les Tendres Plaintes (M. D.).
Les Niais de Sologne (D.).

24° livraison. — Prix : 6 francs.

L'Entretien des Muses (M. D.).
Les Soupis (M. D.).
Les Cyclopes (A. D.).

25° livraison. — Prix : 5 francs.

Musette (M. D.).
Tambourin (M. D.).
Le Rappel des oiseaux (M. D.).
Sarabande (facile).
Les Trois Mains (D.).

26° livraison. — Prix : 6 francs.

Les Triolets (M. D.).
La Joyeuse (M. D.).
Gavotte variée (F.).

27° livraison. — Prix : 5 francs.

L'Indifférente (facile).
Deux menuets (facile).
La Poule (assez difficile).
L'Égyptienne (assez difficile).

28° livraison. — Prix : 9 francs.

TELEMANN.
(Vers 1735.)

Fughetta (facile).

N. PORPORA.
(Vers 1735.)

1er, 4e et 6e caprices fugués (D.).

SCHROETER.
(Vers 1780.)

5e concerto (facile).

Charles-Philippe Emmanuel BACH.
(1740 à 1785.)

29° livraison. — Prix : 7 fr. 5

Sonate en *la* mineur (M. D.).
Rondo en *sol* (M. D.).

30° livraison. — Prix : 7 fr. 50.

Sonate en *mi* mineur (D.).
Rondo en *ré* (M. D.).

31° livraison. — Prix : 9 francs.

Sonate en *la* (M. D.).
Sonate en *ut* (M. D.).

32° livraison. — Prix : 9 francs.

Sonate en *fa* mineur (A. D.).
Rondo en *mi* bémol (M. D.).

Le Père J.-B. MARTINI, de Bologne.
(1738 à 1747.)

33° livraison. — Prix : 4 fr. 50.

Sonate en *si* mineur (D.).

34° livraison. — Prix : 6 francs.

Adagio en *ré* mineur (M. D.).
Gavotte en *ré* mineur (M. D.).
Canon en *ré* mineur (M. D.).
Courante (difficile).
Gigue (difficile).

ŒUVRES CHOISIES DES CÉLÈBRES CLAVECINISTES

Édition-Méreaux (suite).

35^e livraison. — Prix : 6 francs.

Sonate en *sol* mineur (p.).

36^e livraison. — Prix : 7 fr. 50.

Sonate en *ut* (p.).

37^e livraison. — Prix : 7 fr. 50.

Sonate en *fa* mineur (p.).

38^e livraison. — Prix : 6 francs.

Friedmann BACH.

(Vers 1760.)

Polonaises (m. p.).

PARADISI.

(Vers 1760.)

Sonatine (m. p.).

SCHOEBT.

(1760 à 1768.)

39^e livraison. — Prix : 7 fr. 50.

Sonate en *si* bémol, op. 4 (m. p.).

40^e livraison. — Prix : 7 fr. 50.

Sonate en *la*, Op. 14 (p.).

Sonate en *ut*, Op. 14 (m. p.).

41^e livraison. — Prix : 6 francs.

Son. en *ut* mineur. Op. 14 (assez difficile).

42^e livraison. — Prix : 6 francs.

Son. en *ré* mineur. Op. 14 (assez difficile).

ECKARD.

(1763.)

43^e livraison. — Prix : 6 francs.

1^{re} Sonate (A. p.).

J. CHRÉTIEN BACH.

(Vers 1770)

44^e livraison. — Prix : 5 francs.

Andante, 6^e concerto, op. 13 (m. p.).

Finale presto de la 4^e sonate. Op. 12.

45^e livraison. — Prix : 3 francs.

Sonate en *la*. Op. 12 (m. p.).

TRAIT D'UNION DU CLAVECIN AU PIANO

Muzio CLEMENTI.

(Vers 1771.)

46^e livraison. — Prix : 9 francs

Variations sur l'air : *J'ai vu Lise hier au soir*. Op. 24 (F.).

Sonate en *la*. Op. 26 (assez difficile).

Joseph HAYDN.

(Vers 1782.)

47^e livraison. — Prix : 9 franc

4^e Concerto en *ré* (m. p.).

W. A. MOZART.

(De 1772 à 1787.)

48^e livraison. — Prix : 9 francs

Rondo en *fa*. — Fantaisie en *ré* mineur
— Variations sur *Salve tu Domine*.

49^e livraison. — Prix : 7 fr. 50

KINBERGER.

(Vers 1777.)

Gavotte et fugue (difficiles).

Prélude et fugue (A. p.).

KOZELUCK.

(Vers 1784)

Variations de la sonate en *la* bémol, op.
18 (m. p.).

J. L. DUSSEK.

(Vers 1786.)

50^e livraison. — Prix : 9 francs

Sonate en *ut*. Op. 9 (difficile).

Larghetto du 3^e concerto. Op. 5 (moyenne
difficulté)

D. STEIBELT.

(Vers 1778.)

51^e livraison. — Prix : 9 francs

Sonate en *mi* bémol. Op. 4 (p.).

52^e livraison. — Prix : 9 francs

HULLMANDEL.

(Vers 1787.)

Sonate en *ré* majeur (moyenne force).

J.-B. CRAMER.

(Vers 1789.)

Sonate en *ré* majeur. Op. 6 (difficile).

G. MATHIAS

Études spéciales de style et mécanisme. En deux livres —
Prix : 15 fr. chaque livre.

N. B. Cet important ouvrage est approuvé par le Comité des études du Conservatoire dans les termes suivants :

Le Comité des études musicales du Conservatoire impérial de Musique a examiné les *Vingt-quatre études spéciales pour piano* que lui a soumises M. Georges MATHIAS.

Ce qui distingue ces études du plus grand nombre des productions de ce genre, c'est qu'elles ne consistent pas seulement en exercices généraux destinés au perfectionnement de l'élève; chacune a pour but d'aider à vaincre une difficulté spéciale de l'instrument, ainsi que l'indiquent leurs titres : les arpèges, la gamme, les tierces, les sixtes, le legato, etc. En outre, l'auteur les a écrites de manière à ce qu'elles puissent servir à initier au style des différentes époques, en s'attachant toujours à ce que l'intérêt musical prédomine et fasse oublier ce qu'un pareil travail offre souvent d'aride. En conséquence, le Comité approuve les études de M. Georges MATHIAS comme une œuvre dans laquelle se manifestent à un égal degré le mérite éminent du compositeur et celui du pianiste.

Signé : AUBER, président du Comité ; HALÉVY, CARAFA, AMBROISE THOMAS, G. KASTNER, Emile PERRIN, G. VOGT, GALLAY, PRUMIER, Ch. DANCLA, Camille DOUCET, Ed. MONNAIS. — Ad. BEAUCHEUNE, secrétaire.

Ont également approuvé les termes de ce rapport les soussignés, professeurs au Conservatoire :

Henri HERZ, LAURENT, LE COUPPEY et MARMONTEL.

Du même auteur :

Trois caprices et trois morceaux de concert, et douze transcriptions sur *la Flûte enchantée* de MOZART à 2 et 4 mains.

1. Chanson de l'Oïseleur.....	3 »	7. Air de la Reine de la nuit.....	4 50
2. Air de ténor : le Rêve.....	4 »	8. Air du Grand-prêtre.....	3 »
3. Air de la Vision.....	5 »	9. Chœur des Prêtres d'Isis et couplets du Nubien.....	4 »
4. Célèbre duo de la 2 ^e acte.....	3 »	10. Couplets de Papageno : la Vie est un voyage.....	5 »
5. Andante de la Flûte et danse des Clochettes.....	5 »	11. Fugue des Épreuves.....	3 »
6. Marche, invocation et duo des Prêtres.....	4 50	12. Allegro des timbres et duo bouffe.....	5 »

F. HILLER

Op. 141. — **Après l'étude, récréations** six pièces faciles pour la jeunesse. 3, 4 et 5 francs.

Six pièces caractéristiques de style, ch. 5 et 6 fr.

Trois caprices dédiés à F. Chopin, ch. 5 fr.

Vingt-cinq grandes études, dédiées à G. MEYERBEER (Op. 15).

Prix : 21 francs.

A. GORIA.

ENSEIGNEMENT DU CONSERVATOIRE.

Le pianiste moderne, études de style et de mécanisme, avec préluces et annotations (op. 72), approuvés par MM. les professeurs et membres du comité des études pour l'enseignement du Conservatoire: AUBER, HALÉVY, MEYERBEER, Ambroise THOMAS, A. ADAM, CARAFA, REBER, membres de l'Institut; BATTON, LEBORNE, G. BOUSQUET, ALARD, MASSART, VOGT, Henri HERZ, MARMONTEL, LE COUPEY, LAURENT, M^{me} A. COCHE; Édouard MONNAIS, commissaire impérial; Alfred DE BEAUCHESNE, secrétaire.

1^{re} série.

1. Réverie (M. D.).....	5 »
2. Danse villageoise (A. D.).....	5 »
3. Mélodie expressive (M. D.).....	5 »
4. Idylle (M. D.).....	5 »
5. Cantilène (M. D.).....	6 »
6. Marche Tcherkess (P. D.).....	5 »

2^e série.

7. Éloge (A. D.).....	5 »
8. Agilité (D.).....	6 »
9. Ronanza (M. D.).....	5 »
10. Toccata (M. D.).....	6 »
11. Le Trille (D.).....	6 »
12. Les Arpèges (A. D.).....	7 50

Chaque série complète, prix : 20 francs.

Six grandes études artistiques de style et de mécanisme (op. 63). — Le recueil complet : 25 francs.

1. Jour de printemps, étude cantabile (M. D.).....	6 »	4. La Jeune Garde, étude marziale (A. D.).....	7 50
2. Le Tournoi, étude bravoure (M. D.).....	7 50	5. La Réveuse, étude nocturne (M. D.).....	7 50
3. Gondoline (étude barcarolle (M. D.).....	6 »	6. La Fuite, étude vitesse (A. D.).....	6 »

Morceaux de salon et de concert. (Voir notre Catalogue général.)

CH. DUVOIS.

Enseignement simultané du piano et de l'harmonie. — **Le Mécanisme du piano** appliqué à l'étude de l'HARMONIE. (Ouvrage complet à l'usage des élèves des Conservatoires de France et de l'étranger qui veulent devenir harmonistes en même temps que pianistes.) Approuvé par MM. MARMONTEL et MATHIAS.

1 ^{er} cahier : Exerc. de mécanisme net.	3 »	5 ^e — Etude des doubles notes,	4 »
2 ^e — Progressions mélodiq. net.	3 »	net.	4 »
3 ^e — Les gammes..... net.	3 »	6 ^e — Marche d'harmonie, net.	4 »
4 ^e — Harmonie theor. et prat.		7 ^e — Appendice à l'Étude de	
des accords et arpèges,		l'harmonie..... net.	3 »
net.	5 »	8 ^e — La mélodie, l'art de phra-	
		ser..... net.	4 »

Un vol. in-8^o des Principes de la musique. Appliqués au piano, net : 3 francs.

L'ouvrage complet, net : 25 fr.

S. THALBERG.

1° L'Art du chant appliqué au piano, œuvres célèbres vocales et orchestrales des grands maîtres, transcrites, accentuées et doigtées pour le piano, avec annotations du célèbre pianiste sur le style et l'exécution de ces chefs-d'œuvre, ornées du portrait de S. THALBERG.

1^{re} série.

- | | |
|---|------|
| 1. Quatuor de <i>I Puritani</i> , de BEL-LINI..... | 6 » |
| 2. Tre giorni, air de PERGOLESE..... | 6 » |
| 3. Adélaïde, de Beethoven..... | 7 50 |
| 4. Air d'église de STRABELLA..... | 6 » |
| 5. Lacrymosa et <i>Nozze di Figaro</i> , de MOZART..... | 7 50 |
| 6. Duetto de <i>Zelmira</i> , de ROSSINI..... | 7 50 |
| Le recueil complet, net..... | 10 » |

2^e série.

- | |
|---|
| 7. Bella adorata, de MERCADANTE... 6 » |
| 8. Le Moumri et le Torrent, de SCHUBERT..... 6 » |
| 9. Il mio tesoro, air de <i>Don Juan</i> , de MOZART..... 7 50 |
| 10. Chœur des Conjurés, du <i>Crociato</i> , de MEYERBEER..... 7 50 |
| 11. Ballade de <i>Préciosa</i> , de WEBER... 6 » |
| 12. Duo de <i>Freyschütz</i> , de WEBER... 7 50 |
| Le recueil complet, net..... 10 » |

3^e série.

- | | |
|---|------|
| 13. Sérénade du <i>Barbier de Séville</i> , de ROSSINI..... | 7 50 |
| 14. Duo de la <i>Flûte enchantée</i> , de MOZART..... | 6 » |
| 15. Barcarolle de <i>Giani di Calais</i> , de DONIZETTI..... | 7 50 |
| 16. Trio des Masques et duo de <i>Don Juan</i> , de MOZART..... | 7 50 |
| 17. Sérénade de <i>L'Amant jaloux</i> , de GRÉTRY..... | 6 » |
| 18. Romance du Saule, d' <i>Otello</i> , de ROSSINI..... | 7 50 |

4^e série

- | | |
|---|------|
| 19. Casta diva, cavatine de <i>Norma</i> , de BELLINI..... | 7 50 |
| 20. Mon cœur soupire (<i>Nozes de Figaro</i>), de MOZART..... | 6 » |
| 21. Quatuor d' <i>Euryanthe</i> , de WEBER... 7 50 | |
| 22. David sur le rocher blanc, air gallois..... | 5 » |
| 23. Chanson et chœur des Saisons, de HAYDN..... | 6 » |
| 24. Fenesta vascia, chanson nap... 6 » | |

Édition simplifiée à deux et quatre mains. (Les deux premières séries, par Ch. CZERNY; les 3^e et 4^e par Georges BIZET), mise à la portée de tous les pianistes, étude préparatoire à la grande édition d'artiste. Chaque morceau : 5, 6 et 7 fr. 50. — Chaque série : 20 à 25 francs.

2° Les Soirées de Pausilippe (hommage à Rossini); 24 pensées musicales (op. 75) (1).

1^{re} Série.

- | | |
|--|------|
| 1. Andantino en <i>la b.</i> — Moderato en <i>mi nat.</i> | 5 » |
| 2. Agitato en <i>la min.</i> — Andantino en <i>ré nat.</i> | 5 » |
| 3. Tarentella en <i>sol min.</i> — Vivace en <i>mi b.</i> | 7 50 |
| 4. Lento en <i>ut maj.</i> — Presto en <i>la mineur.</i> | 5 » |
| 5. Andantino en <i>ré nat.</i> — Cantabile en <i>si b.</i> | 5 » |
| 6. Allegretto en <i>fa nat.</i> — Allegretto en <i>ré b.</i> | 6 » |

2^e Série.

- | | |
|--|------|
| 7. Adagio en <i>si b.</i> — Allegretto en <i>ré nat.</i> | 5 » |
| 8. Presto en <i>sol mineur.</i> — Allegro en <i>ré b.</i> | 5 » |
| 9. Adagio en <i>fa nat.</i> — Marcia en <i>ré min.</i> | 5 » |
| 10. Molto vivace en <i>si min.</i> — Allegro en <i>si b.</i> | 6 » |
| 11. Allegretto en <i>la mineur.</i> — Allegretto en <i>ré min.</i> | 6 » |
| 12. Andantino en <i>si maj.</i> — Polacca en <i>la b.</i> | 7 50 |

Chaque série de 12 *Pensées musicales*, net 10 fr.

(1) Les *Pensées musicales* de S. Thalberg ne sont pas des morceaux d'exécution proprement dite, mais bien plutôt d'intéressantes esquisses de belle et bonne musique de chambre, destinées à faire suite à son *Art du chant*. Les artistes et les élèves trouveront là un sujet d'étude et de méditation qui marquera un nouveau progrès dans l'art du piano.

L. DIÉMER.

Répertoire des Concerts du Conservatoire et des Concerts populaires de musique classique. — Fragments des chefs-d'œuvre des grands maîtres, transcrits pour piano solo.

TRANSCRIPTIONS SYMPHONIQUES.

J. HAYDN.		6. Thème varié du septuor..... 6 »
1. And. de la symp. de la Reine... 5 »		7. Fragm. du ballet de <i>Prométhée</i> ... 5 »
2. Fin. de la 9 ^e symp. en si bémol. 7 50		8. Scherzo de la symphonie en ré... 5 »
3. Andante en ut de la 3 ^e symp... 6 »		MOZART.
4. Finale de la 16 ^e symp. en sol... 6 »		9. Menuet de la symp. en ré majeur. 5 »
BEETHOVEN		10. Menuet de la 3 ^e symp. en sol m. 5 »
5. Adagio du septuor..... 6 »		11. Alleg. de la 3 ^e symp. en sol m. 7 50
		12. Rigaudon de <i>Dardanus</i> (Rameau). 5 »

MUSIQUE DE CHAMBRE.

J. HAYDN.		MOZART.	
13. Hymne du Quatuor, op. 50..... 6 »	(Pour instruments à cordes.)	15. Larghetto du quintette en la... 5 »	
BEETHOVEN.		16. Adagio du quintette en sol min. 6 »	
14. Alla Polacca de la Sérénade... 6 »	(Pour Violon, Alto et Violoncelle.)	17. Menuetto du septième quatuor... 5 »	
		18. Andante du septième quatuor... 5 »	

SIX PENSÉES MUSICALES

1. Regrets..... 5 »	4. Le Furet..... 5 »
2. Barcarolle..... 6 »	5. Pastorale..... 5 »
3. Sérénade..... 6 »	6. Espoir..... 5 »

Le recueil, net : 10 francs.

(Pour les autres œuvres du même auteur, voir notre Catalogue général.)

JOSEPH GRÉGOIR

École moderne du piano. — Études de moyenne force, progressives jusqu'à la dernière difficulté.

Op. 101.
ÉTUDES PROGRESSIVES
(Moyenne difficulté.)
24 Etudes de style et d'expression
divisées
en quatre livres de six Etudes
Chaque livre : 9 francs.

Op. 99.
GRANDES ÉTUDES
(Difficiles.)
24 Etudes de style et de mécanisme
divisées
en quatre livres de six Etudes.
Chaque livre : 12 francs.

Études approuvées par les Conservatoires de France, de Belgique et de Hollande — Exercices du *Clavier déhateur* de JOSEPH GRÉGOIR.

N. B. Pour les autres œuvres du même auteur: ses *Petits Poèmes*, ses *Légendes*, ses *Feuilles volantes* et ses morceaux de salon, voir notre Catalogue général.

LEFÉBURE-WÉLY.

École concertante à quatre mains. — Morceaux de genre, études de style, pièces caractéristiques expressément composées à quatre mains. (Op. 85.) — Ouvrage adopté au Conservatoire.

1 ^{re} Série.		2 ^e Série.	
1. Scherzo pastoral.....	6 »	7. Scherzo symphonique.....	6 »
2. Berceuse.....	6 »	8. Réverie.....	5 »
3. Marche.....	7 50	9. Presto.....	7 50
4. Thème varié.....	7 50	10. Andantino.....	7 50
5. Andante.....	6 »	11. Boléro.....	7 50
6. Scherzo-chasse.....	7 50	12. Scherzo-poste.....	5 »

Chaque série, net : 10 fr.

Du même auteur : **Morceaux à deux mains.**

<i>Impressions de voyage, etc.</i>		<i>Trois morceaux de salon.</i>	
Op. 113. No 1. Le rêve de Graziella.	6 »	Op. 125. Mère et enfant.....	5 »
Op. 114. 2. Les Binioux de Naples.	6 »	Op. 127. La Fête des Abeilles.....	6 »
Op. 115. 3. L'Invit. à la mazurka	6 »	Op. 128. La Vaise des Sylphes.....	6 »

Pensées d'album (Op. 150).

1. Nuit d'Orient.....	5 »	4. La Viennoise.....	5 »
2. La Czarienne.....	6 »	5. Le Myosotis.....	7 50
3. Les Lagunes.....	7 50	6. The Derby.....	5 »

(Pour les autres œuvres du même auteur, voir notre Catalogue général.)

PAUL BERNARD.

12 Études de style et de mécanisme, dédiées à son maître F. HALÉVY, divisées en quatre suites. — Le recueil complet, avec préface et portrait de l'auteur : 20 fr. — Chaque suite : 9 fr.

Du même auteur :

1^o Transcriptions religieuses variées.

p. 43. Venite adoremus ch. de Noël.	5 »	Op. 48. Monstra te ! hymne à la Vge.	5 »
p. 44. Bénissons à jamais ! cantiq.	5 »	Op. 49. Hélas ! quelle douleur ! cant.	5 »
p. 46. Alleluia, hymne de Pâques.	5 »	Op. 50. Credo de Dumont.....	5 »

(Pour les autres œuvres à deux mains du même auteur, voir notre Catalogue général.)

PAUL BERNARD

MORCEAUX A QUATRE MAINS.

Op. 45. La Romanesca.....	7 50	Op. 85. 2 suites sur <i>Don Juan</i> , cha-	
Op. 45. Overture de <i>Sémiramis</i> ...	9 »	cune.....	7 50
Op. 81. 2 suites concertantes sur la		Op. 90. 2 snit. sur <i>Mignon</i> , chacune.	9 »
<i>Flûte enchantée</i> , chacune.....	7 50	Op. 91. Suite sur <i>l'Oie du Caire</i>	9 »

2° Six morceaux de F. Chopin, à quatre mains, d'après l'édition des Classiques-Marmontel.

1. Marche funèbre (ext. de l'op. 35).	6 »	4. Deux mazurkas, op. 7, nos 1, 2.	6 »
2. Valse en ré bémol, op. 64, no 1.	6 »	5. Berceuse, op. 57.....	7 50
3. Nocturne en ré bém., op. 27, no 2.	5 »	6. Premier impromptu, op. 29.....	7 50

(Pour les autres œuvres du même auteur, voir notre Catalogue général.)

RENAUD DE VILBAC.

École concertante du piano, à quatre mains.

1. Larghetto du quintette en la, MOZART.....	5 »	12. Adagio du septuor, BEETHOVEN..	7 50
2. Thème varié du sept., BEETHOVEN	7 50	13. <i>Mignon</i> (1re suite), A. THOMAS...	10 »
3. Célèbre menuet du quintette no 11, BOCCHERINI.....	6 »	14. <i>Mignon</i> (2e suite), A. THOMAS...	10 »
4. Rigaudon de <i>Dardanus</i> , RAMEAU.	6 »	15. <i>Hamlet</i> (1re suite), A. THOMAS...	10 »
5. Gavotte favorite, S. BACH.....	5 »	16. <i>Hamlet</i> (2e suite), A. THOMAS...	10 »
6. Pavane du XVII ^e siècle, AUTEUR INCONNU.....	6 »	17. <i>La Perle du Brésil</i> (1re suite) F. DAVID.....	10 »
7. Le Bosquet de la Reine, menuet, STYLE ANCIEN.....	5 »	18. <i>La Perle du Brésil</i> (2e suite) F. DAVID.....	10 »
8. Tambourin de Rameau, pièce des Clavecinistes, MÉREAU.....	5 »	19. <i>Don Juan</i> (balle de l'Opéra) MOZART.....	10 »
9. Adagio et Polacca de la Sérénade, BEETHOVEN.....	9 »	20. <i>La Création</i> , oratorio, J. HAYDN.	10 »
10. Andante varié de la sonate à Kreutzer, BEETHOVEN.....	9 »	21. <i>Les Saisons</i> , oratorio, J. HAYDN.	10 »
11. Ballet de <i>Prométhée</i> , fragments, BEETHOVEN.....	6 »	22. <i>Les Deux Journées</i> (suite), CHERUBINI.....	10 »
		23. Les Petits Riens, bal. de MOZART.	10 »
		24. <i>L'Oie du Caire</i> (suite), MOZART.	10 »
		L'invitat. à la valse de WEBER, à 4 m.	9 »
		Célèbre 8e polonaise de Chopin.....	9 »
		Gavotte d' <i>Iphigénie en Aulide</i> , GLUCK	7 50

Chaque transcription : 7 fr. 50.

Célèbres valse viennoises de Johann STRAUSS, transcrites à quatre mains, en morceaux de salon. Chaque valse. Prix : 9 francs.

Du même auteur :

École concertante à six mains. Ch. transcription : 7 fr. 50.

1. Andante de la 3 ^e symphonie, HAYDN..	8. Menuet (symp. en mi bémol, MOZART.
2. Menuet (symp. en sol mineur) MOZART	9. Hymne Impériale d'Autriche, HAYDN.
3. Final de la 16 ^e symphonie, HAYDN.	10. Marche des <i>Ruines d'Athènes</i> , BEETHOVEN.
4. Scherzo (symp. en ré maj.), BEETHOVEN.	MARCHE.
5. Romance (symp. de la Reine), HAYDN.	11. La Chasse, fragment des <i>Saisons</i> , HAYDN.
6. Marche Turque (son. la maj.), MOZART.	12. Alleluia du <i>Messie</i> , HENDEL.
7. Chœur de la <i>Création</i> , HAYDN.	

ALARD et FRANCHOMME.

RÉPERTOIRE DE LEURS SÉANCES DE MUSIQUE DE CHAMBRE.

École classique concertante, œuvres complètes pour piano, violon et violoncelle de HAYDN, BEETHOVEN et MOZART. — Édition-modèle, d'après les éditions allemandes et françaises comparées, soigneusement revue, doigtée et accentuée, par MM. ALARD, FRANCHOMME et DIEMER, pour faire suite à l'école classique du piano, édition-Marmontel.

CATALOGUE DE LA COLLECTION :

DUOS, PIANO ET VIOLON OU VIOLONCELLE.

HAYDN.

24 sonates pour piano et violon.
La collection, prix net, 50 fr.

	Prix.
1 1 ^{re} Sonate en ré.....	6 »
2 2 ^e — en sol.....	7 50
3 3 ^e — en mi bémol.....	6 »
4 4 ^e — en ut.....	7 50
5 5 ^e — en ut mineur.....	9 »
6 6 ^e — en ut dièse mineur.....	6 »
7 7 ^e — en sol mineur.....	6 »
8 8 ^e — en mi bémol.....	9 »
9 9 ^e — en la bémol.....	9 »
10 10 ^e — en sol.....	6 »
11 11 ^e — en mi bémol.....	7 50
12 12 ^e — en fa.....	9 »
13 13 ^e — en la.....	7 50
14 14 ^e — en mi.....	6 »
15 15 ^e — en si mineur.....	7 50
16 16 ^e — en si bémol.....	6 »
17 17 ^e — en ré.....	9 »
18 18 ^e — en si bémol.....	6 »
19 19 ^e — en sol.....	7 50
20 20 ^e — en ut.....	5 »
21 21 ^e — en sol.....	7 50
22 22 ^e — en ré.....	6 »
23 23 ^e — en mi bémol.....	6 »
24 24 ^e — en la.....	5 »

MOZART.

24 sonates pour piano et violon ou piano
et violoncelle.

Avec les thèmes variés, net, 50 fr.

	Prix.
25 1 ^{re} Sonate en fa.....	9 »
26 2 ^e — en ut.....	9 »
27 3 ^e — en fa.....	9 »
28 4 ^e — en si bémol.....	9 »
29 5 ^e — en sol mineur.....	7 50
30 6 ^e — en mi bémol.....	9 »
31 7 ^e — en la majeur.....	6 »
32 8 ^e — en la maj. (gr. sonate).....	10 »
33 9 ^e — en si bémol.....	10 »
34 10 ^e — en mi bémol.....	9 »
35 11 ^e — en si bémol.....	9 »
36 12 ^e — en la majeur.....	7 50
37 13 ^e — en ut.....

38 14 ^e Sonate en ré majeur.....	10 »
39 15 ^e — en mi mineur.....	6 »
40 16 ^e — en mi bémol.....	7 50
41 17 ^e — en sol.....	6 »
42 18 ^e — en fa.....	9 »
43 19 ^e — en mi mineur.....	9 »
44 20 ^e — en la majeur.....	7 50

Deux thèmes variés.

45 Thème varié en sol majeur.....	7 50
46 — en sol mineur.....	6 »

BEETHOVEN.

16 sonates piano et violon ou piano
et violoncelle.

Prix net, 50 fr.

	Prix.
47 op. 5 no 1 Sonate en fa.....	12 »
48 op. 5 no 2 — en sol min.....	12 »
49 op. 12 no 1 — en ré maj.....	9 »
50 op. 12 no 2 — en la maj.....	9 »
51 op. 12 no 3 — en mi bém.....	9 »
52 op. 17 — en fa.....	7 50
53 op. 23 — en la min.....	9 »
54 op. 24 — en fa.....	9 »
55 op. 30 no 1 — en la maj.....	9 »
56 op. 50 no 2 — en ut min.....	10 »
57 op. 30 no 3 — en sol.....	9 »
58 op. 47 — en la.....	12 »
59 op. 60 — en la maj.....	12 »
60 op. 96 — en sol.....	10 »
61 op. 102 no 1 — en ut.....	9 »
62 op. 102 no 2 — en ré maj.....	9 »

63 (Posthume) Rondo en sol maj.... 5 »

Variations.

*Les quatre Morceaux variés et le Rondo,
net, 10 francs.*

64 op. 66. 7 Variation sur le duo de la Flûte enchantée.....	7 50
65 12 Variations sur des couplets de la Flûte enchantée.....	7 50
66 12 Variations (Se vuol ballare)....	9 »
67 12 — (Judas Macchabée).....	9 »

ÉCOLE CLASSIQUE CONCERTANTE (suite).

(Édition Alard-Franckomme-Dièmer.)

TRIOS PIANO, VIOLON ET VIOLONCELLE.

HAYDN
31 trios-sonates, piano, violon et violoncelle ;
la collection complète, net : 75 francs.

68.	1er	Trio en <i>ut</i>	12 »
69.	2e	— <i>mi</i> bémol.....	12 »
70.	3e	— <i>ré</i> mineur.....	10 »
71.	4e	— <i>ut</i>	12 »
72.	5e	— <i>fa</i>	12 »
73.	6e	— <i>sol</i>	10 »
74.	7e	— <i>la</i> bémol.....	12 »
75.	8e	— <i>fa</i> . Flûte ou violon	9 »
76.	9e	— <i>mi</i> bémol.....	12 »
77.	10e	— <i>ré</i>	9 »
78.	11e	— <i>sol</i>	10 »
79.	12e	— <i>fa</i> dièse.....	10 »
80.	13e	— <i>ut</i>	12 »
81.	14e	— <i>mi</i> mineur.....	10 »
82.	15e	— <i>mi</i> bémol.....	10 »
83.	16e	— <i>la</i>	12 »
84.	17e	— <i>sol</i> mineur.....	10 »
85.	18e	— <i>si</i> bémol.....	9 »
86.	19e	— <i>fa</i>	9 »
87.	20e	— <i>ré</i>	9 »
88.	21e	— <i>si</i> bémol.....	9 »
89.	22e	— <i>sol</i> mineur.....	9 »
90.	23e	— <i>ut</i> mineur.....	12 »
91.	24e	— <i>la</i>	9 »
92.	25e	— <i>mi</i> mineur.....	12 »
93.	26e	— <i>mi</i> bémol.....	10 »
94.	27e	— <i>fa</i>	7 50
95.	28e	— <i>mi</i> bémol.....	10 »
96.	29e	— <i>ré</i> . Flûte ou violon.	12 »
97.	30e	— <i>mi</i> bémol mineur.....	10 »
98.	31e	— <i>sol</i> . Flûte ou vio- lon.....	12 »

MOZART
7 trios réunis, net, 20 francs.

99.	1er	Trio en <i>si</i> bémol.....	12 »
100.	2e	— <i>ut</i>	10 »
101.	3e	— <i>mi</i> majeur.....	12 »
102.	4e	— <i>sol</i>	9 »
103.	5e	— <i>sol</i>	12 »
104.	6e	— <i>mi</i> bémol.....	12 »
105.	7e	— <i>si</i> bémol.....	10 »

Trois Quatuors en partition pour piano,
violon et violoncelle
(Réunis, net, 15 francs.)

106.	1er	Quatuor en <i>mi</i> bémol.....	18 »
107.	2e	— — <i>sol</i> mineur.....	18 »
108.	3e	— — <i>mi</i> bémol.....	15 »

BEETHOVEN
Les 12 trios et variations-trios, net, 50 fr.

109.	Op.	1 no 1 en <i>mi</i> bémol.....	15 »
110.	—	1 no 2 en <i>sol</i>	15 »
111.	—	1 no 3 en <i>ut</i> mineur.....	15 »
112.	—	11 en <i>si</i> b. clar. ou violon	12 »
113.	—	36 en <i>ré</i> majeur.....	18 »
114.	—	38 en <i>mi</i> b. clar. ou violon	18 »
115.	—	70 no 1 en <i>ré</i> majeur.....	15 »
116.	—	70 no 2 en <i>mi</i> bémol.....	15 »
117.	—	97 en <i>si</i> bémol.....	18 »
118.	—	Posthume en <i>si</i> bémol.....	6 »
119.	—	— en <i>mi</i> bémol.....	10 »
120.	—	Adagio rondo et variations.	12 »
121.	14	variations pour piano, violon ou violoncelle.....	9 »
122.	Op.	16 Quatuor en <i>mi</i> bémol..	20 »

La collection des 55 œuvres concertantes de HAYDN, net, 100 francs ;
des 32 œuvres concertantes de MOZART, net, 70 francs ; des 35 œu-
vres concertantes de BEETHOVEN, net, 100 francs. — Souscription
aux 122 œuvres réunies, net, 225 francs.

N.-B. Comme ordre de difficulté, les œuvres concertantes de HAYDN et MOZART
conduisent progressivement à celles de BEETHOVEN.

N.-B. — Les Sonates de BEETHOVEN, op. 5, 5 bis, 47, 69, 402, 402 bis,
ainsi que ses Variations sur *la Flûte enchantée* et *Judas Macchabée*, ont été
publiées dans l'origine pour piano et violoncelle et pour piano et violon. La
partie de violon des autres Sonates et Morceaux de BEETHOVEN, ainsi que
celles des 20 Sonates de MOZART, se trouve, dans cette seule collection
spécialement transcrite pour violoncelle par A. FRANCKOMME. — Les 24 Sonates
de HAYDN ne sont publiées que pour piano et violon.

AMÉDÉE MÉREAU.

Transcriptions concertantes d'œuvres célèbres (op. 83), duos, trios et quatuors pour piano, orgue, violon et violoncelle.

1. Duo de la lettre des *Noces de Figaro*. MOZART. Piano et orgue. Duo. 5 »
 2. Mon cœur soupire, des *Noces de Figaro*. MOZART. Piano, violon et orgue..... Trio. 6 »
 3. *La Prière*, adagio varié du 3^e quatuor d'HAYDN. Piano et orgue, ou deux orgues..... Duo. 6 »
 4. Batti, Batti, *Don Juan*, MOZART. Orgue, piano, violon, violoncelle et contre-basse, *ad. lib.*..... Quatuor. 9 »
 5. Adagio et Polonaise, sérén. de BEETHOVEN. Piano et orgue. Duo. 7 50
 6. Andantino, de la grande symphonie en *mi* bémol. HAYDN. Piano, violon et orgue..... Trio. 9 »
 7. Chœur pastor. et gavotte d'*Armide*. GLUCK. Piano et org..... Duo. 9 »
 8. Menuet et trio des masques, de *Don Juan*. Piano et orgue... Duo. 5 »
 9. Air de basse de *la Flûte enchantée*, de MOZART. Piano, violoncelle et orgue..... Trio. 5 »
 10. *Les Soupirs du berger*, de WEBER. Piano et orgue..... Duo. 5 »
 11. Quatuor de *Fidelio*, de BEETHOVEN. Piano à 4 mains et org..... Trio. 6 »
 12. Andante du quatrième concerto de HÆNDEL. Piano et orgue. Duo. 7 50
 13. Barcarolle d'*Obéron*, de WEBER. Piano et orgue..... Duo. 6 »
 14. Sérénade de *Don Juan*, de MOZART. Piano, violon, violoncelle et orgue..... Quatuor. 5 »
 15. Duo de *Freischütz*, de WEBER. Piano et orgue..... Duo. 7 50
 16. Andante de la 54^e symphonie d'HAYDN. Piano, violon et orgue. Trio. 9 »
 17. Ballade et valse de *Preciosa*, de WEBER. Piano et orgue.... Duo. 7 50
 18. Andante du quintette en *mi* bémol, de BEETHOVEN. Op. 16. Piano et orgue..... Duo. 7 50
 19. Cantilène d'*Euryanthe*, de WEBER. Piano et orgue..... Duo. 6 »
 20. Vedrai Carino, air de Zerline, de *Don Juan*. MOZART. Piano et orgue..... Duo. 5 »
 21. Andante con variazioni, du grand septuor. Op. 20 de BEETHOVEN. Piano, violon et orgue..... Trio. 9 »
 22. La ci darem la mano, *Don Juan*, de MOZART. Piano, violon, violoncelle et orgue..... Quatuor. 6 »
 23. Allegreto scherzando, de la 8^e symphonie BEETHOVEN. Piano et orgue..... Duo. 6 »
 24. Ave Maria, de SCHUBERT. Piano, violoncelle et orgue..... Trio. 7 50
-

Œuvres concertantes de divers auteurs.

83), lle.	A. BATTA. Résignation, méditation pour violon, violoncelle, piano et orgue, <i>ad lib.</i>	9 »
	A. DELOFFRE. Scène d' <i>Orphée</i> de Gluck, transcription pour violon ou violoncelle, piano et orgue, <i>ad. lib.</i>	9 »
5 »	AUG. DURAND. <i>Le Désert</i> , Marche de la Caravane, piano et orgue.....	6 »
	— Andante de Mozart, transcription pour piano et orgue.....	6 »
6 »	A. FRANCHOMME. Scène d' <i>Orphée</i> , de Gluck, pour piano et violon ou violoncelle.....	9 »
	— Thème de Hændel varié, pour piano et violon ou violonc... ..	9 »
6 »	F. GODEFROID. La Prière des Bardes, pour piano, orgue, violon ou violoncelle.....	9 »
9 »	CH. GOUNOD. Méditation sur le premier prélude de Bach, pour piano, violon ou violoncelle et orgue.....	7 50
7 50	— La Jeune Religieuse, de Schubert, transcription pour violon, violoncelle <i>ad. lib.</i> orgue et piano.....	9 »
9 »	GRANDVAL (V ^{ss} e DE). Deuxième trio pour piano, violon et violoncelle.. ..	9 »
9 »	— Offertoire (extrait de la Messe), pour piano, orgue et violonc. ..	9 »
5 »	E. DE HARTOG. Pensée de Crépuscule, méditation pour violon, violoncelle, orgue et piano.....	9 »
	— Souvenir de Pergolèse, andante religioso, pour violon, violoncelle, piano et orgue.....	7 50
5 »	LEFÈBURE-WÉLY. Air d'église de <i>Stradella</i> (xvi ^e siècle), pour piano, violon, violoncelle et orgue.....	7 50
5 »	— Hymne à la Vierge, méditation religieuse pour orgue harmonium, violon, violonc. et piano <i>ad lib.</i>	7 50
6 »	— Romance de <i>Mignon</i> , pour piano, orgue et violon.....	7 50
7 50	— Les Binioux de Naples, pour piano et orgue.....	9 »
6 »	Éd. MEMBRÉE. Aux Champs et à la Ville, six trios de genre pour piano, violon et violoncelle, en trois livres :	
	1 ^{er} livre : L'Amour à la Ville, — l'Amour aux Champs.....	15 »
5 »	2 ^e livre : Chansons des Villes, — Chansons des Champs.....	15 »
7 50	3 ^e livre : Louanges de Dieu à la Ville, — une Journée aux Champs. ..	15 »
9 »	A. MÈREAU. Célèbre duetto de <i>la Flûte enchantée</i> , pour piano et org. ..	5 »
7 50	J. D'ORTIGUE. Messe sans paroles, pour violon, violoncelle et piano ou orgue, net.....	5 »
7 50	A. PALMA. Méditation de Gounod sur le 1 ^{er} prélude de Bach, transcription pour orgue, harmonium et piano.....	6 »
6 »	S. THALBERG. Op. 69, 1 ^{er} trio pour piano, violon et violoncelle.....	15 »
5 »	VAUCORBEIL. Trois sonates pour piano et violon, chacune.....	9 »
	N ^o 1. Sonate en <i>ré</i> . — N ^o 2. Sonate en <i>mi bémol</i> . — N ^o 3. Sonate en <i>mi bémol</i> . Grande sonate pour piano et alto.....	12 »
9 »	R. DE VILBAC. <i>Mignon</i> , fantaisie pour piano et orgue.....	10 »
6 »	N. B. Toutes les publications de ce catalogue sont en vente au <i>Ménestrel</i> , 2 bis, rue Vivienne à Paris. Ecrire <i>franco</i> à MM. HEUGEL et C ^{ie} , éditeurs du <i>Ménestrel</i> , qui expédieront aussi en France et à l'étranger, sur demande <i>franco</i> , toutes les œuvres indiquées dans le <i>Vade mecum</i> de MARMONTEL.	

