10

SONATINES PROGRESSIVES

suivant l'élève dans le développement graduel de son mécanisme et de son sentiment esthétique,
servant d'introduction aux œuvres de **Clementi,** de **Mozart,** de **Kuhlau,** de **Dussek** etc.
et pouvant être réparties sur les 150 leçons de la Méthode Schmoll,

composées pour Piano

par

A. SCHMOLL.

Op. 61—70.

Première Sonatine,	en	*do*	majeur;	degré	de	force:	20me	leçon	de	la	Méthode	Schmoll, Ire Partie.
Deuxième	»	*do*	majeur;	»	»		30me	»	»	»	»	»
Troisième	»	*do*	majeur;	»	»		45me	»	»	»	IIme	»
Quatrième	»	*do*	majeur;	»	»		60me	»	»	»	»	»
Cinquième	»	*sol*	majeur;	»	»		75me	»	»	»	IIIme	»
Sixième	»	*fa*	majeur;	»	»		90me	»	»	»	»	»
Septième	»	*ré*	majeur;	»	»		105me	»	»	»	IVme	»
Huitième	»	*sib*	majeur;	»	»		120me	»	»	»	»	»
Neuvième	»	*la*	majeur;	»	»		135me	»	»	»	Vme	»
Dixième	»	*mib*	majeur;	»	»		150me	»	»	»	»	»

Chaque Sonatine: . . . . . 1f 50net.
Les 10 Sonatines réunies en un volume broché 10„ — net.

Paris

En vente:
Chez **E. Gallet,** succr de **Colombier,** Éditeur de Musique.
6, Rue Vivienne.

Bureau d'Expedition pour la *Province et l'Etranger:*
A. Schmoll,
2bis, Rue Descombes.

Bruxelles, chez *F de Aynssa* (Deliége).

Tous droits d'exécution, de traduction et de reproduction reservés.

Les auteurs classiques ont enrichi la littérature musicale d'excellentes œuvres relativement faciles dont le succès est devenu universel. Telles sont les Sonatines de Clementi et de Kuhlau, plusieurs Sonates de Mozart, de Haydn, de Dussek, de Beethoven etc. Si j'ai osé écrire, en pleine époque moderne, une série de Sonatines nouvelles, c'est que j'y ai été déterminé non par un vain caprice, mais par des raisons sérieuses qu'il est de mon devoir d'expliquer.

Il m'a toujours semblé que les œuvres classiques que je viens de citer, devraient être moins délaissées par les pianistes accomplis et plus respectées par les tout jeunes élèves; car, toutes faciles qu'elles paraissent, elles exigent un toucher ferme et assuré, un doigter exercé, un certain degré d'agilité et surtout ce sentiment du style, sans lequel on ne saurait traduire la pensée de l'auteur dans toute sa pureté. Interprétées avec art, elles sont admirables de grâce et de distinction; mal jouées, elles produisent l'effet diamétralement opposé.

Or, voici ce qui arrive généralement. A peine l'élève a-t-il franchi les degrés les plus élémentaires de son éducation musicale, que le professeur, sous prétexte „de l'initier de bonne heure à la musique classique", lui fait aborder les Sonatines de Clémenti. Il est possible que la vanité de l'élève y trouve d'abord son compte; mais, à coup sûr, le résultat d'une pareille tentative est à tous points de vue déplorable. N'ayant pas l'agilité nécessaire pour se conformer aux mouvements prescrits, l'élève jouera les Allegros et les Prestos comme des Andante, il exécutera les traits brillants avec inégalité et lourdeur; les ornements mélodiques, notamment le trille, sans grâce ni régularité; à chaque instant, il rencontrera des signes conventionnels, dont le véritable sens lui est inconnu, des tournures mélodiques que des études préalables ne lui ont pas rendues familières; des écarts d'octave pour lesquels sa main est trop petite etc.; son jeu sera monotone, incolore; d'expression, de style, point de trace. Sous ses mains inhabiles, l'œuvre toute entière sera devenue méconnaissable et — conséquence grave — elle lui aura inspiré une aversion profonde contre la musique classique. Cette tendance à demander à de jeunes élèves absolument inexpérimentés l'interprétation des œuvres classiques est un des plus graves défauts de l'éducation moderne. Comment veut-on du reste que l'élève s'acquitte dignement d'une pareille tâche, quand il ignore jusqu'à la moindre notion de la tonalité; quand l'art de phraser lui est complètement inconnu; quand son goût se trouve encore à l'enfance et n'a subi aucune de ces transformations progressives qui seules pourront perfectionner son jugement artistique et le rendre capable d'apprécier, d'aimer et d'interpréter la musique sérieuse? Le goût musical ne naît pas tout d'une pièce; de même que les autres facultés intellectuelles, il traverse toutes les phases d'un développement graduel, avant d'être parfait. Un élève de la première année — à moins d'être une de ces natures exceptionnelles qu'on ne rencontre que fort rarement*) — restera indifférent à la plus belle œuvre classique, fût-elle même exécutée de main de maître. Il lui préfèrera toujours une jolie petite mélodie parlant son langage innocent. Pénétré du charme qu'elle lui cause, il l'étudiera avec entrain et il l'exécutera avec une perfection dont on était loin de le croire capable. S'il suit une méthode rationnelle et rigoureusement progressive, développant à la fois le mécanisme et le sentiment esthétique, si toutes les transitions de son éducation musicale ont été menagées avec la prudence nécessaire, il sera bientôt en état d'exécuter, avec la même perfection, un morceau d'un style plus élevé et d'en apprécier toute la beauté. C'est ainsi que le *goût*, marchant sans cesse de front avec la technique et le savoir théorique, parviendra insensiblement à ce degré d'élévation qu'on doit exiger de tous ceux qui veulent interpréter la musique classique.

Telles sont les réflexions qui m'ont suggéré l'idée de composer dix Sonatines *progressives à un double point de vue*, c'est-à-dire suivant l'élève dans le développement graduel de son mécanisme et de son sentiment esthétique. J'ai pensé qu'un pareil ouvrage pourrait devenir une excellente préparation à la musique classique, que jusqu'ici on n'abordait peut-être prématurément que parcequ'on ne connaissait point d'œuvres transitoires.

Ces Sonatines (comme mes *Etrennes du Jeune Pianiste*, op. 50) suivent rigoureusement la graduation de ma *Nouvelle Méthode de Piano*, divisée en 150 leçons: de 15 en 15 leçons de cette Méthode, l'élève pourra jouer une nouvelle Sonatine.

A cette occasion, je tiens à dire que ce qui a surtout contribué au succès de mes ouvrages s'adressant à la jeunesse, c'est peut-être l'extrême prudence avec laquelle je procède au moment de les publier. J'ai l'habitude de les faire jouer préalablement par de nombreux élèves, de me rendre compte de l'impression qu'ils produisent sur eux et de m'assurer si la lecture n'offre point de difficultés imprévues. Ce n'est que lorsqu'ils ont subi, à mon entière satisfaction, ces épreuves multiples, que je me décide à les livrer à l'impression. Il en a été de même pour ces Sonatines.

Je les publie donc avec confiance et dans l'espoir que les professeurs, soucieux de former de bons élèves et libres de tout esprit de routine, me sauront gré d'avoir ouvert un acheminement rationnel vers les saines traditions de l'art musical.

Paris. A. Schmoll.

*) Quant à la rareté de ces natures privilégiées, j'en appelle à l'expérience de ceux de mes confrères qui se sont consacrés à l'enseignement *élémentaire* du piano. — Dans le même ordre d'idées, je n'ai jamais pu admettre la supériorité *pratique* de certaines méthodes réputées „artistiques" dont les auteurs, tout grands artistes qu'ils sont, ignorent le premier mot de l'enseignement élémentaire, n'ayant jamais que perfectionné des élèves déjà plus ou moins avancés. Ces méthodes, généralement très-arides, s'adressent tout au plus aux *exceptions* dont je parle; elles sont de nulle valeur pour l'immense majorité des élèves. Or, la méthode qui rend le plus de service est évidemment celle qui s'adresse le plus directement possible à *toutes* les intelligences, qui tend à généraliser, à populariser l'art, et à tirer des masses le maximum des forces musicales.

Paris, 3 Mars 1893.

Monsieur et très cher confrère.

J'ai sous les yeux vos 10 Sonatines faciles et progressives. Ces petites pièces élémentaires remplissent parfaitement le but que vous vous êtes proposé: habituer dès le début les jeunes élèves à la musique aux formes classiques, donner le goût des œuvres bien pensées, bien écrites. Vous avez réussi à souhait cet intéressant et utile travail, qui ajoute un élément précieux à l'enseignement du piano. Recevez mes plus sincères compliments et toutes mes félicitations.

Votre vieux confrère

Marmontel.

PREMIÈRE SONATINE.

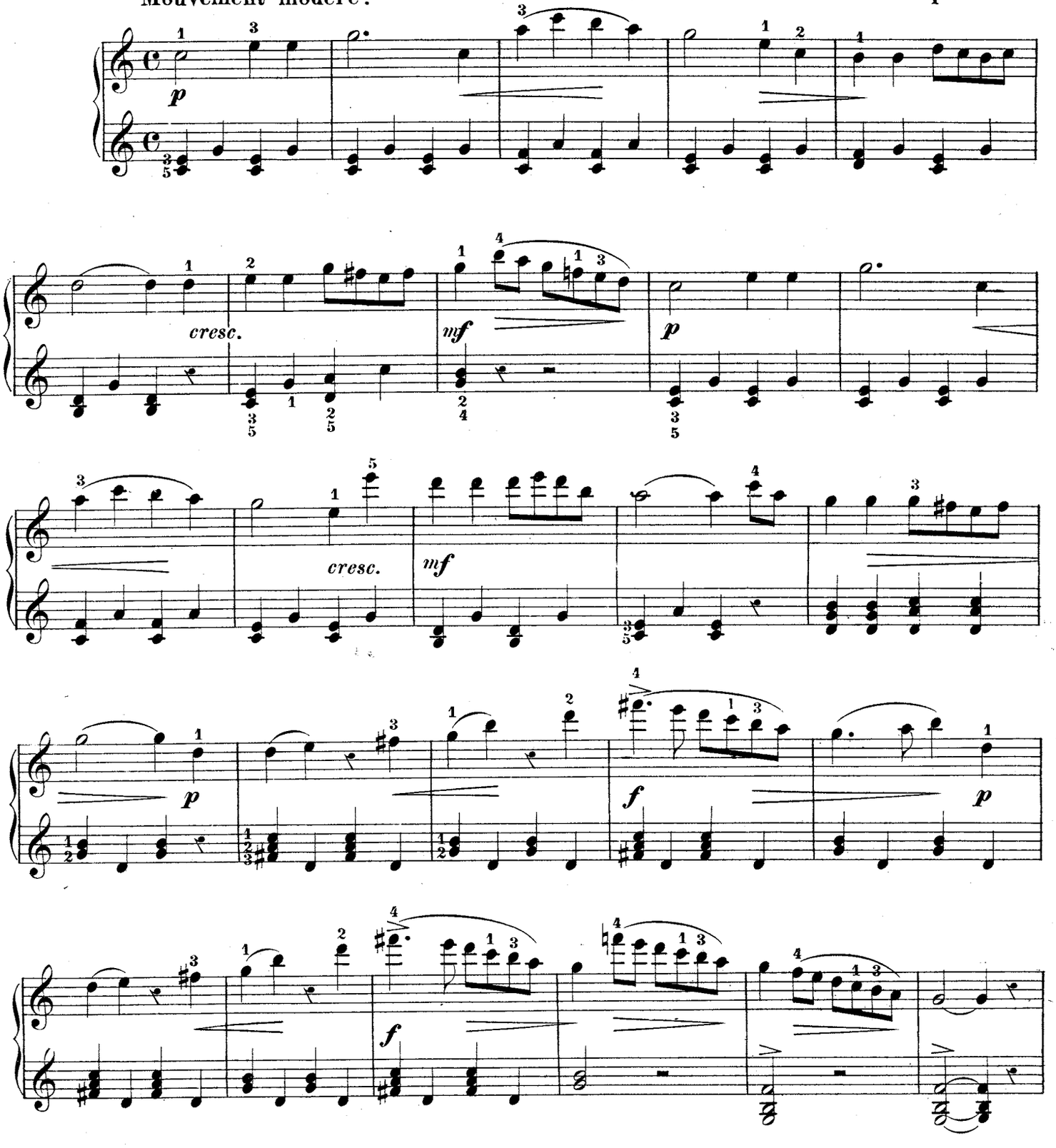
Aux jeunes élèves de Monsieur **Retsin** *à Poperinghe (Belgique).*

Le Début.

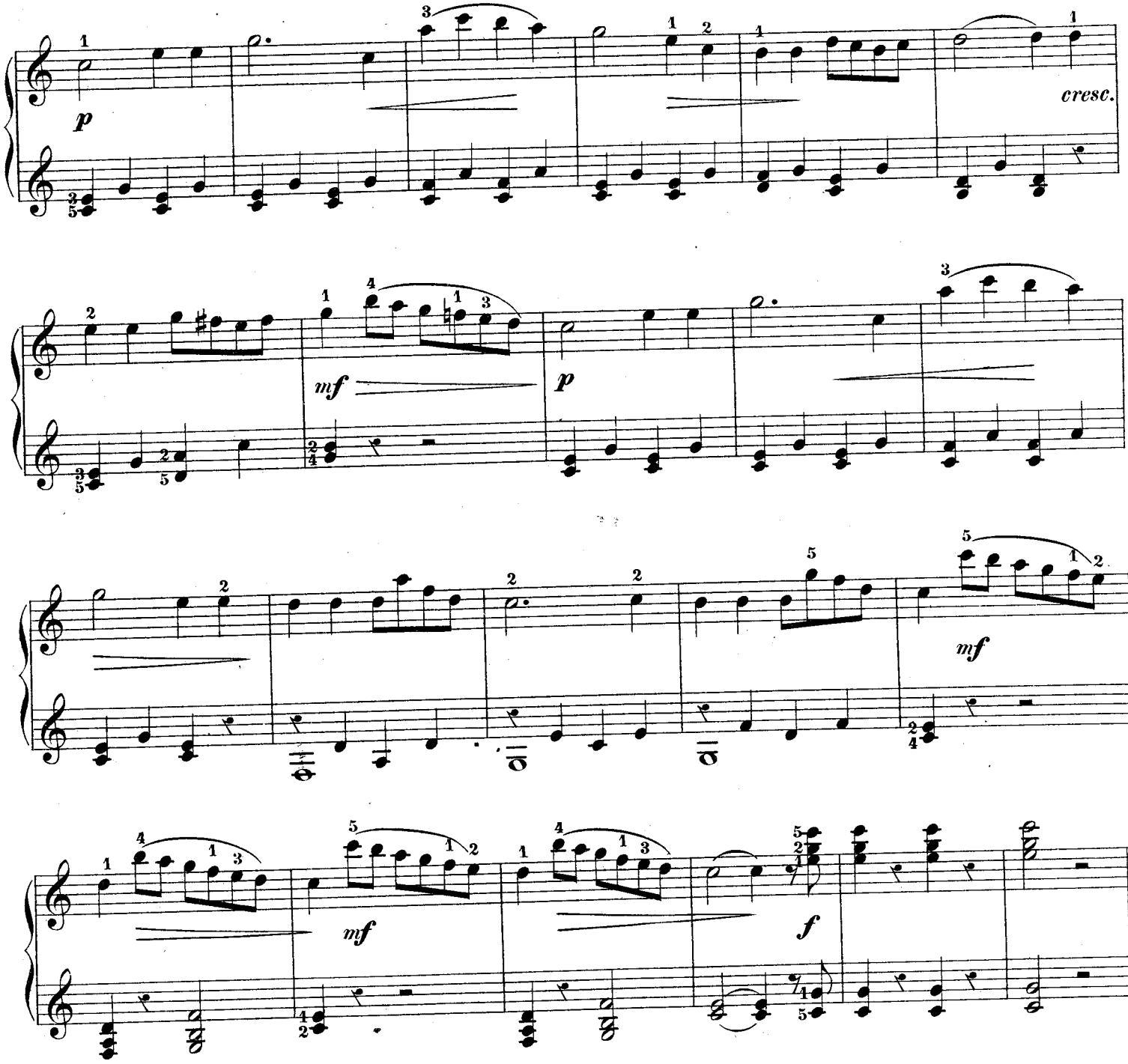
A. SCHMOLL.

Op. 61.

Mouvement modéré.

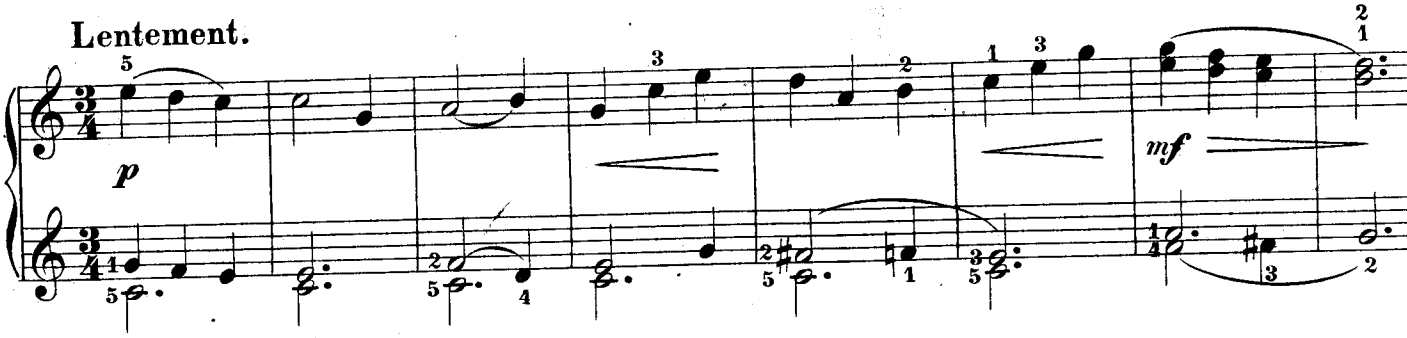


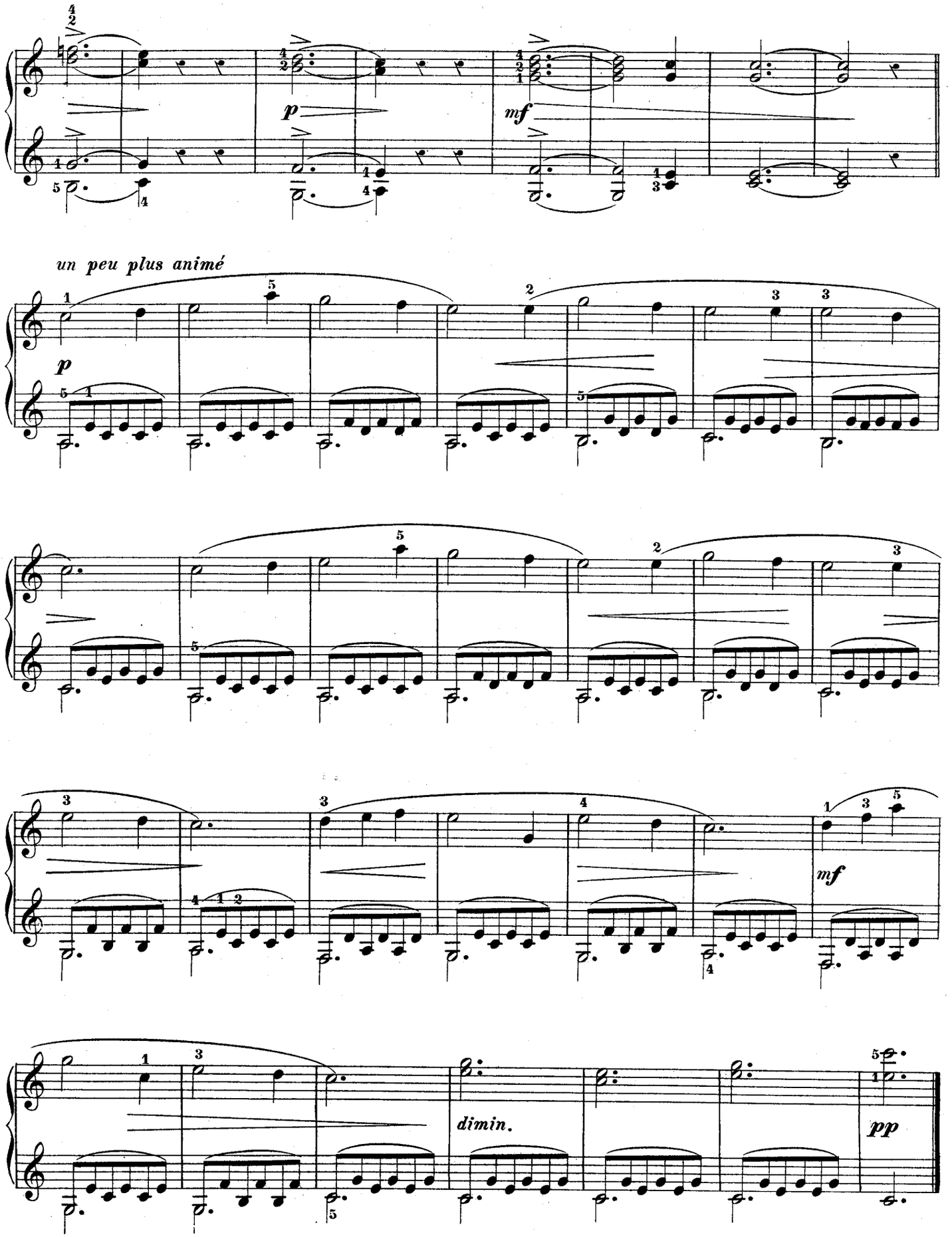
Degré de force: MÉTHODE SCHMOLL, 20me leçon (I. Partie). S. 213



Aux jeunes élèves de Madame Juliette et de Mademoiselle Louise Defos à St. Gaudens.

En prière.

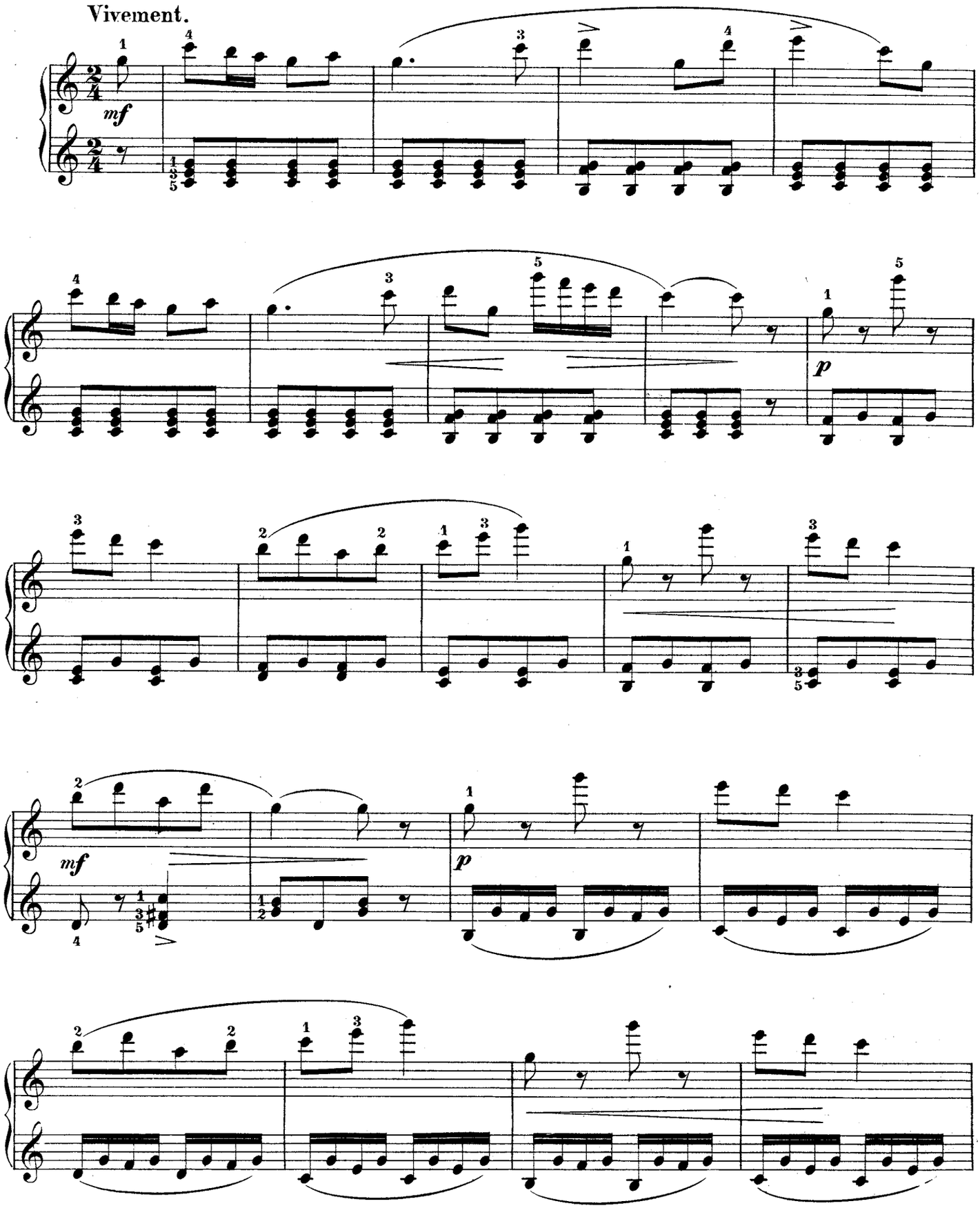


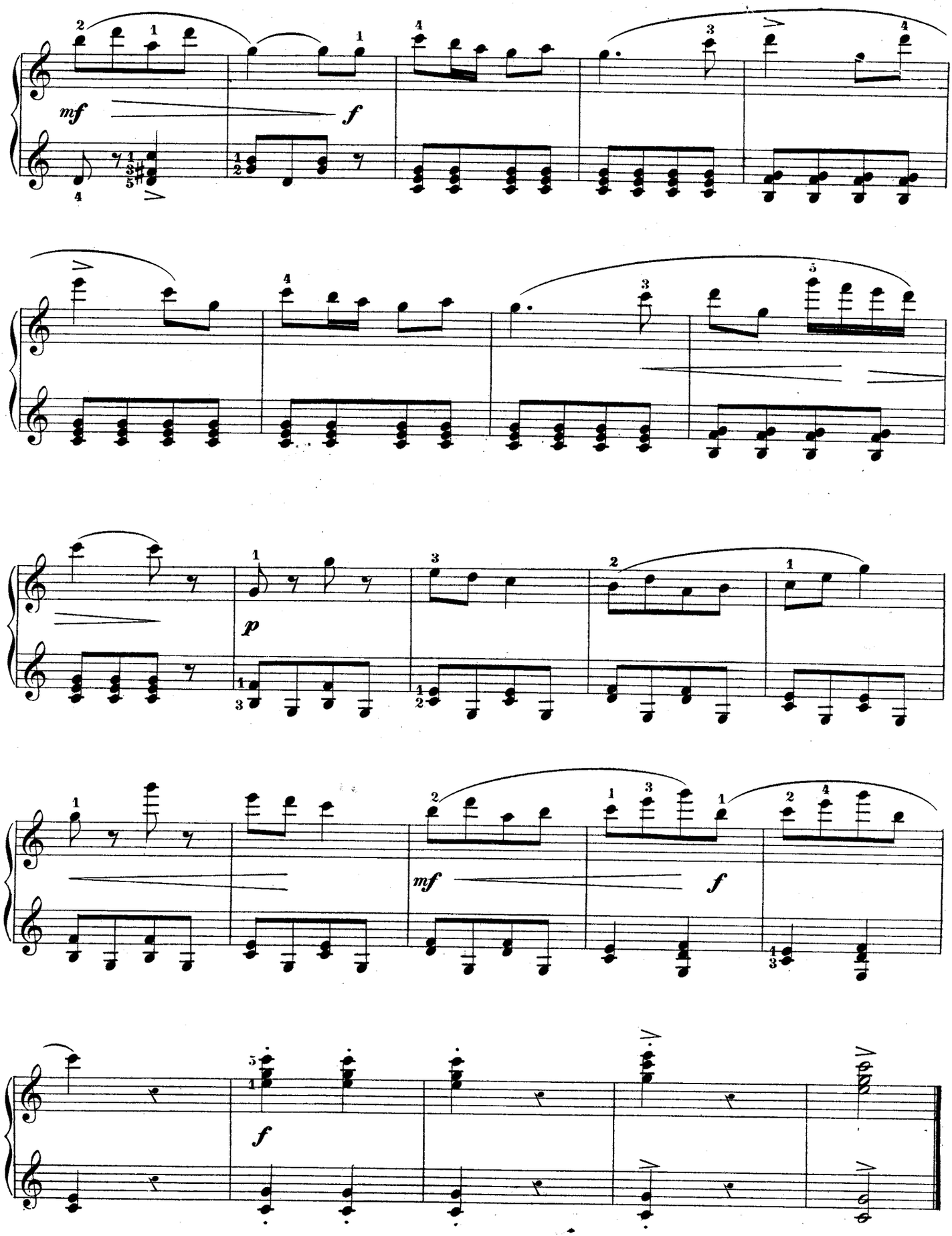

p
mf
un peu plus animé
p
mf
dimin.
pp

Aux jeunes élèves de Monsieur **Herman** *à Verviers (Belgique).*

Le Réveil.

Vivement.




mf
f
p
mf
f
f

DEUXIÈME SONATINE.

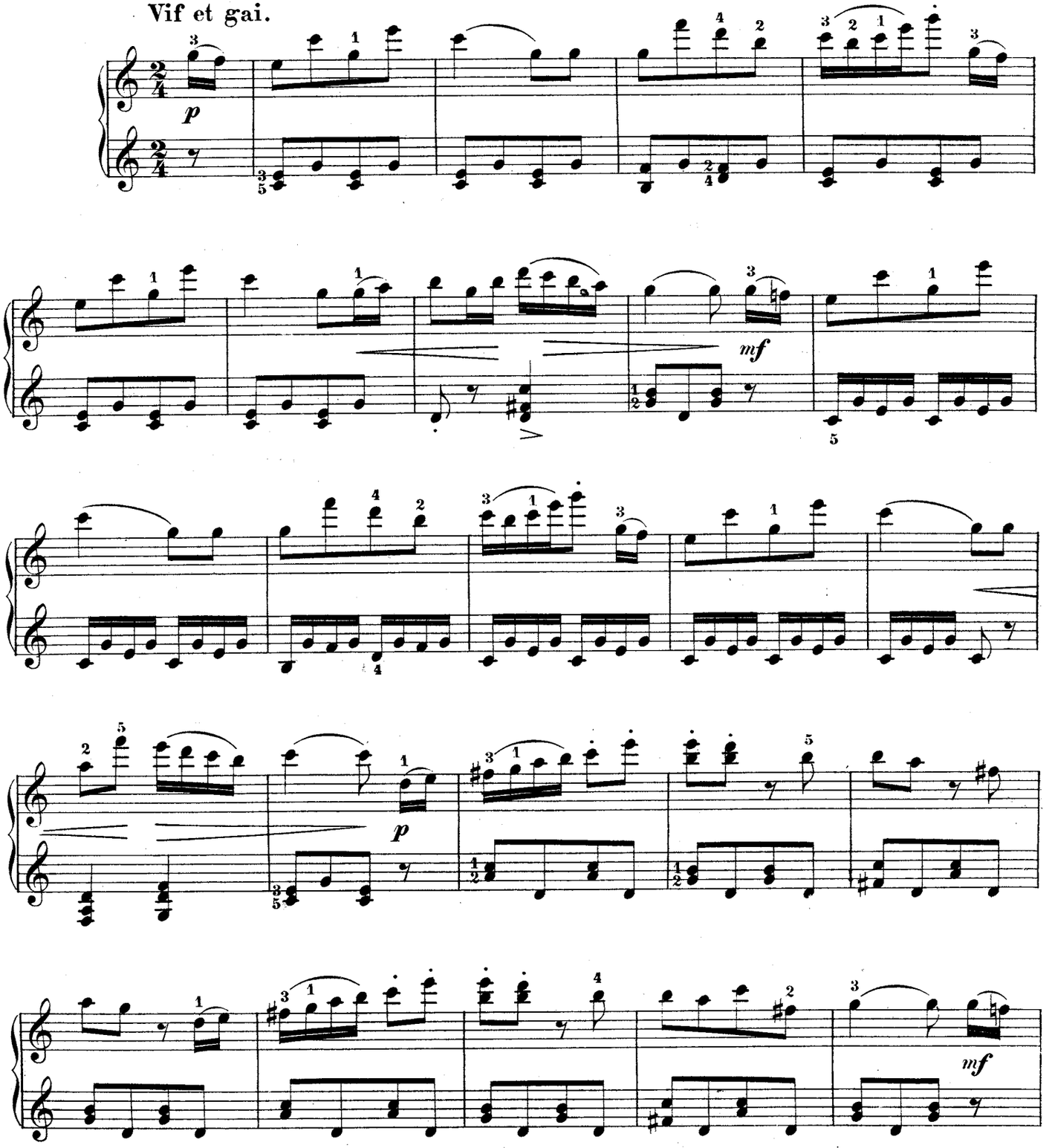
Aux jeunes élèves de Monsieur ***Devezon*** *à Chièvres (Belgique).*

En Promenade.

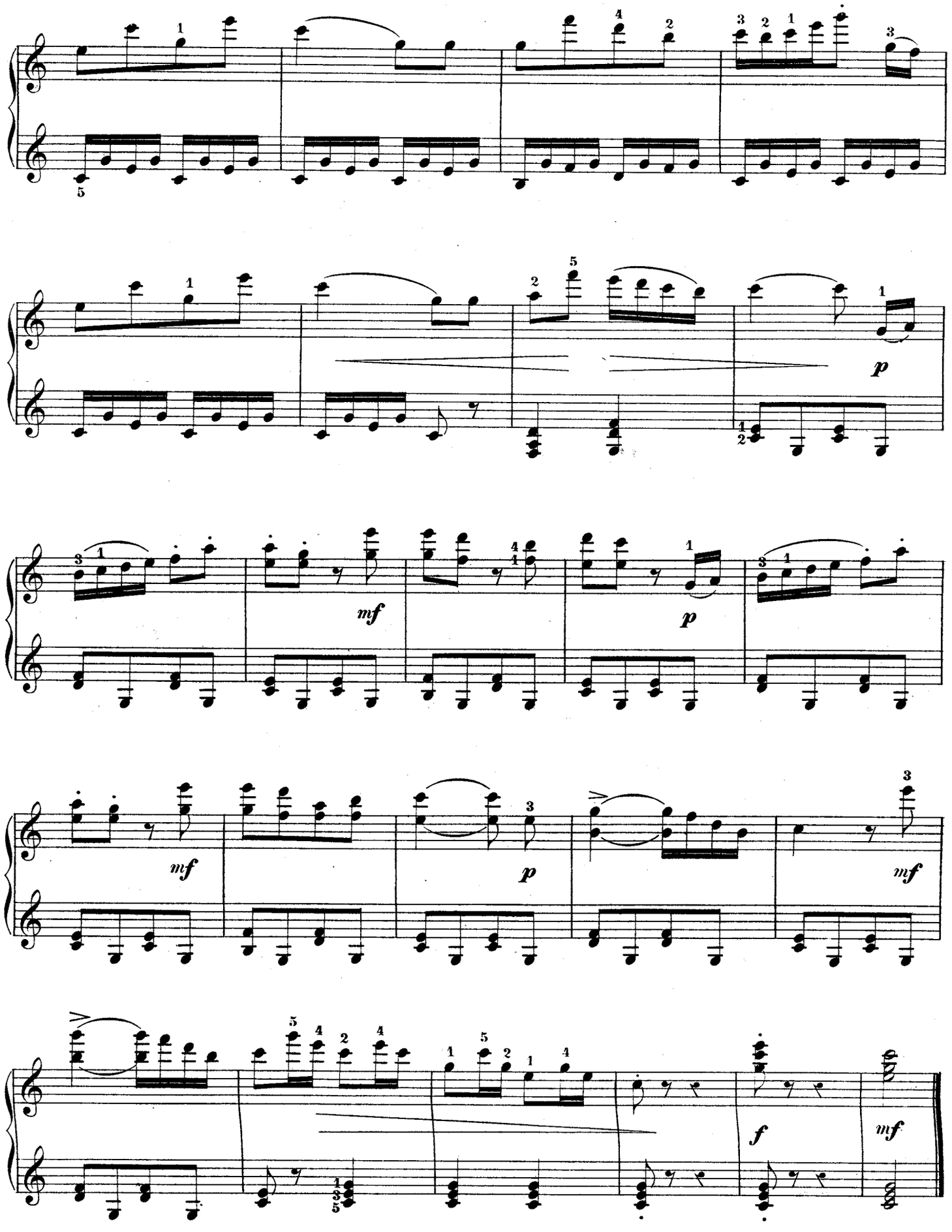
A. SCHMOLL.

Op. 62.

Vif et gai.

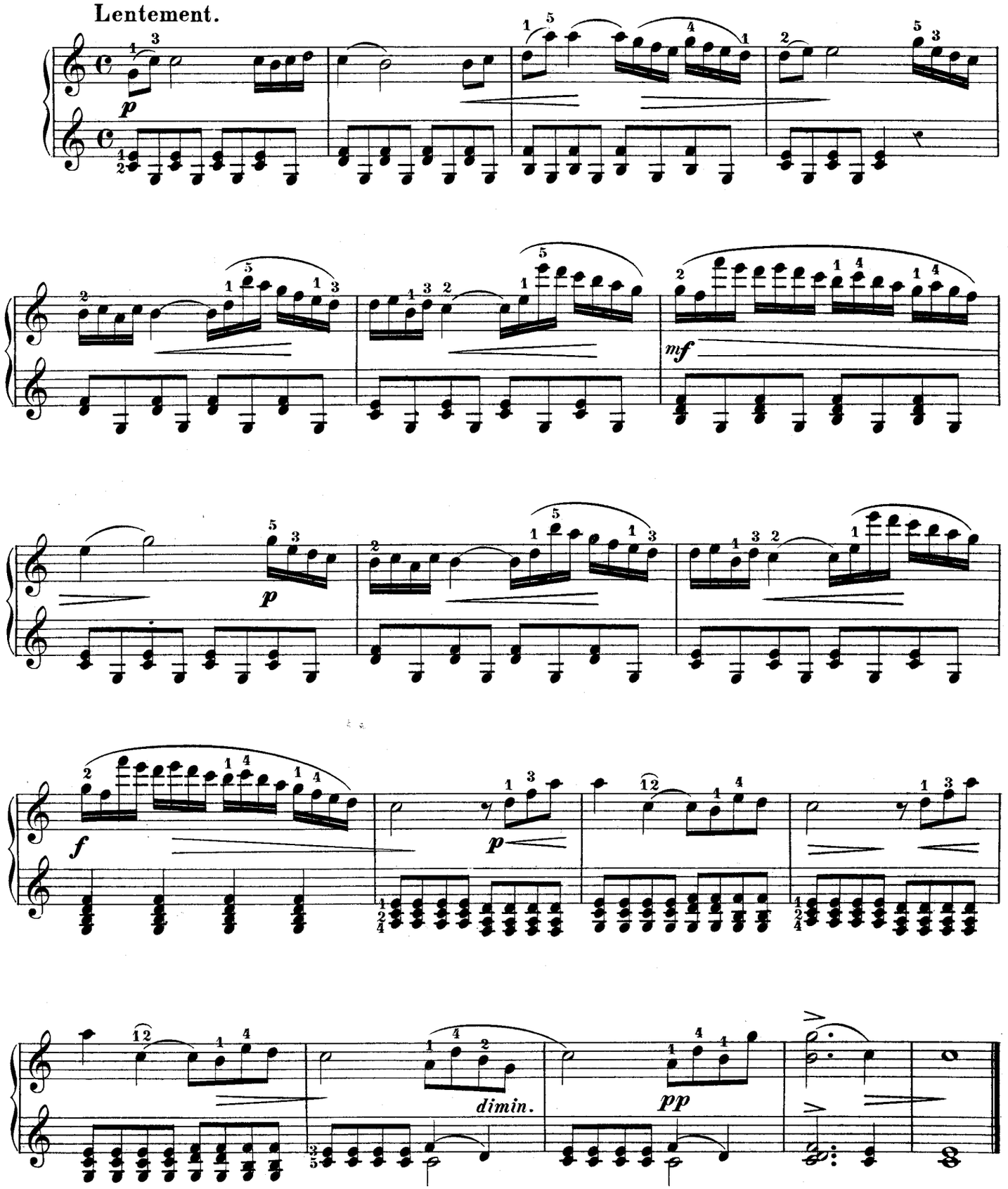


Degré de force: MÉTHODE SCHMOLL, 30me leçon (I. Partie).


p
mf
p
mf
p
mf
f
mf

Aux jeunes élèves de Madame Sœur St. Ambroise à St. Dié.

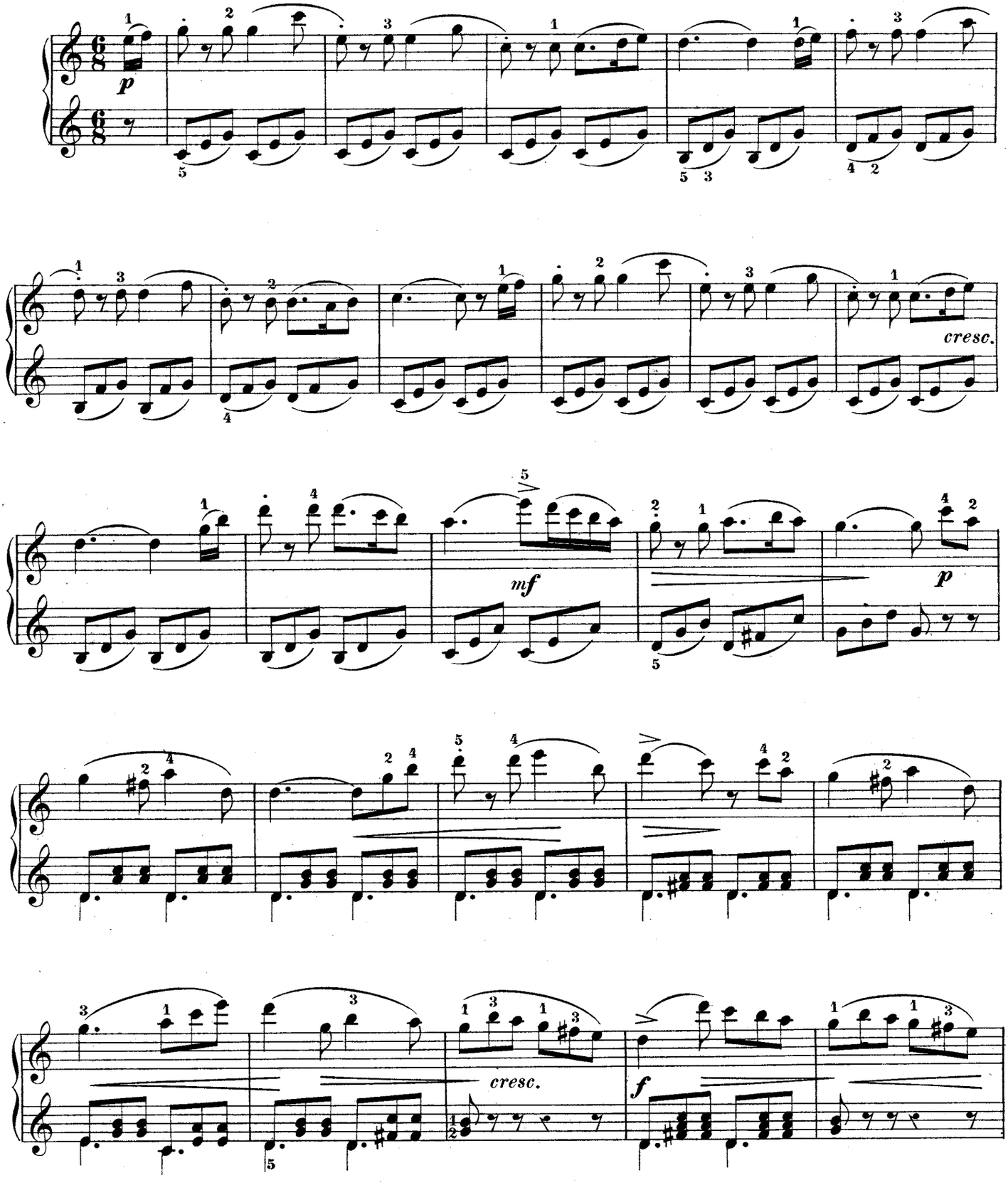
Romance.

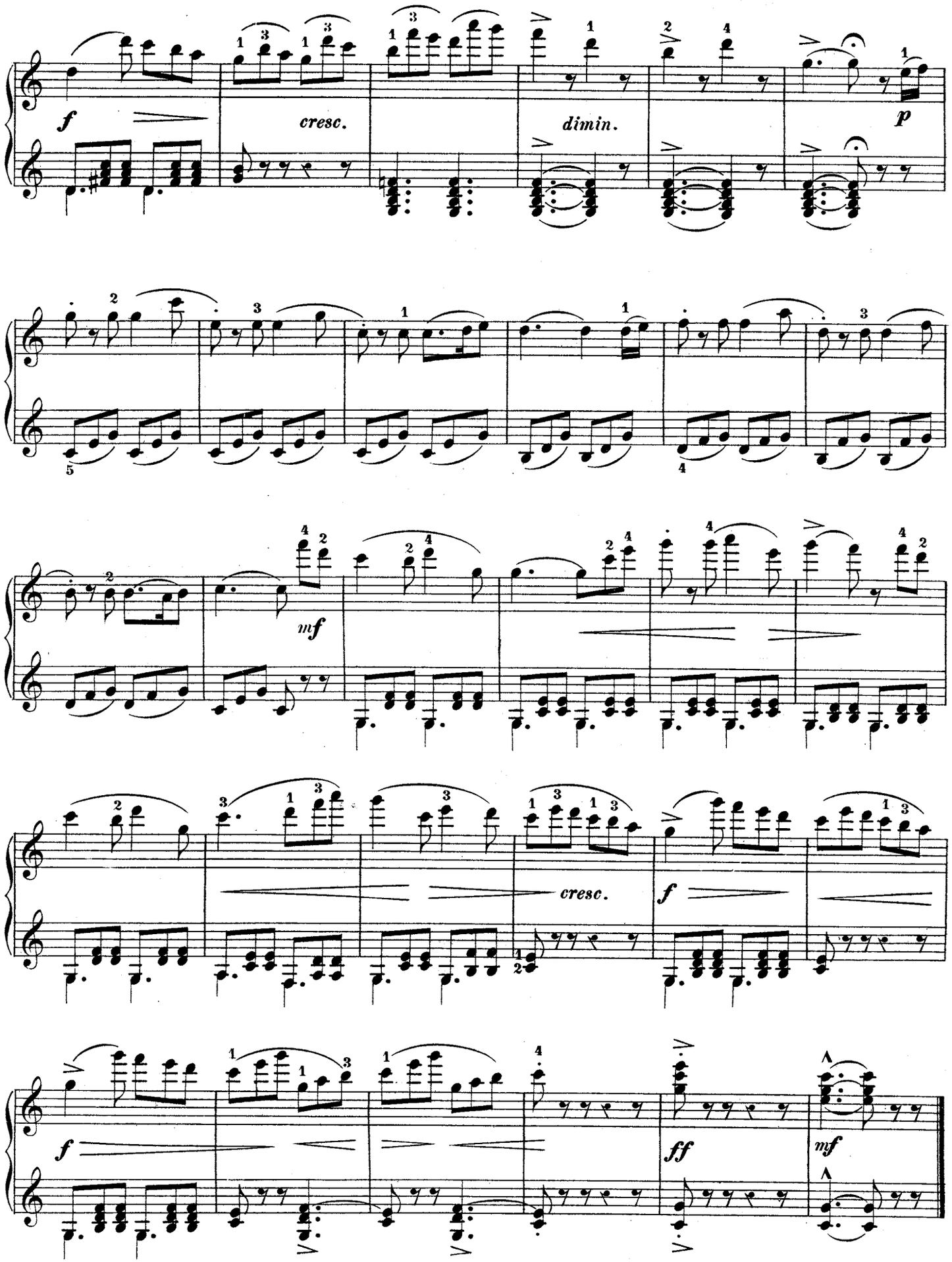


À Monsieur Victor Desmet à St. Denis.

Sous la Charmille.

Commodément.




f
cresc.
dimin.
p
mf
cresc.
f
f
ff
mf

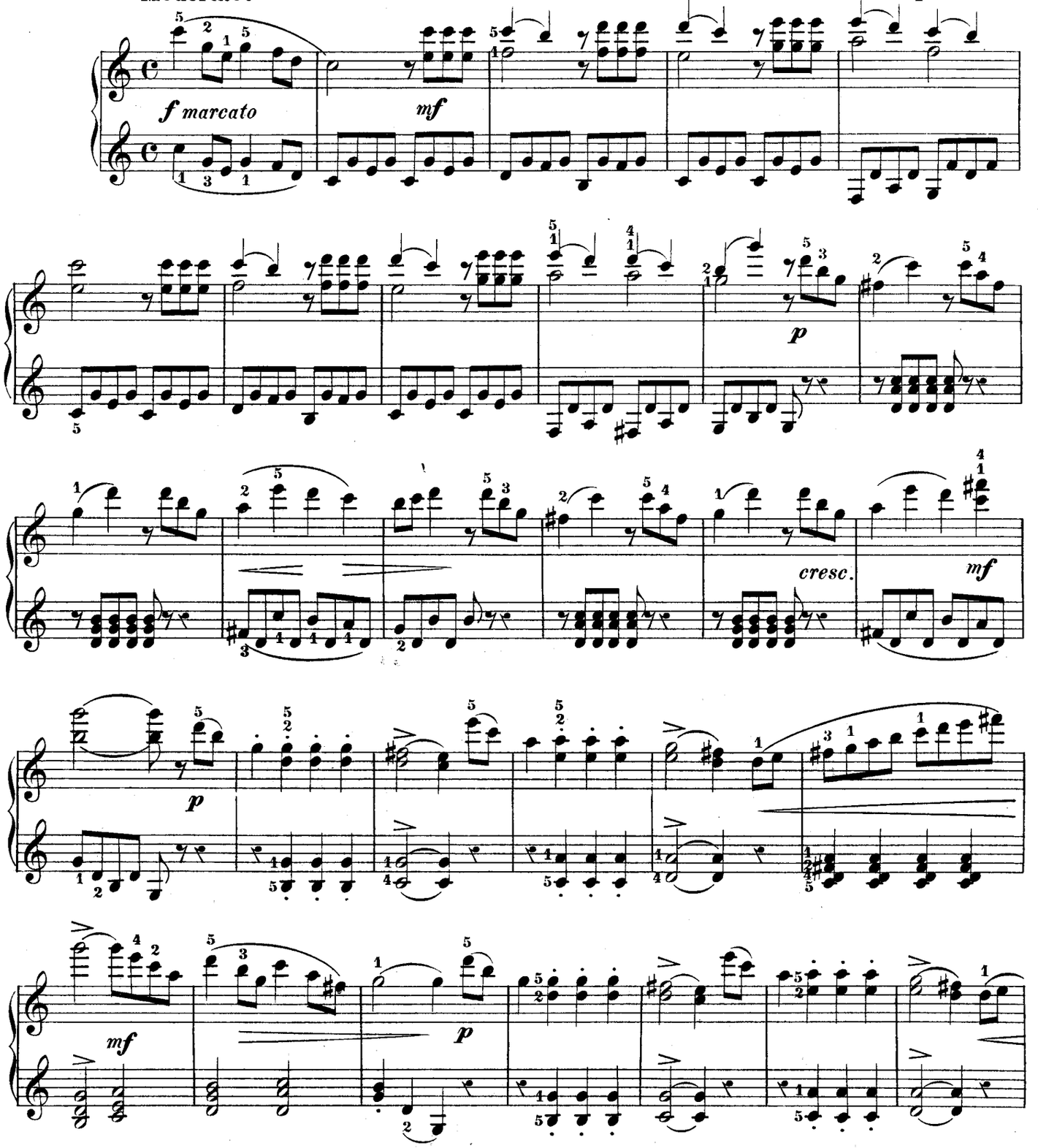
TROISIÈME SONATINE.

Aux jeunes élèves de Mademoiselle B. Grandveau à Chartres.

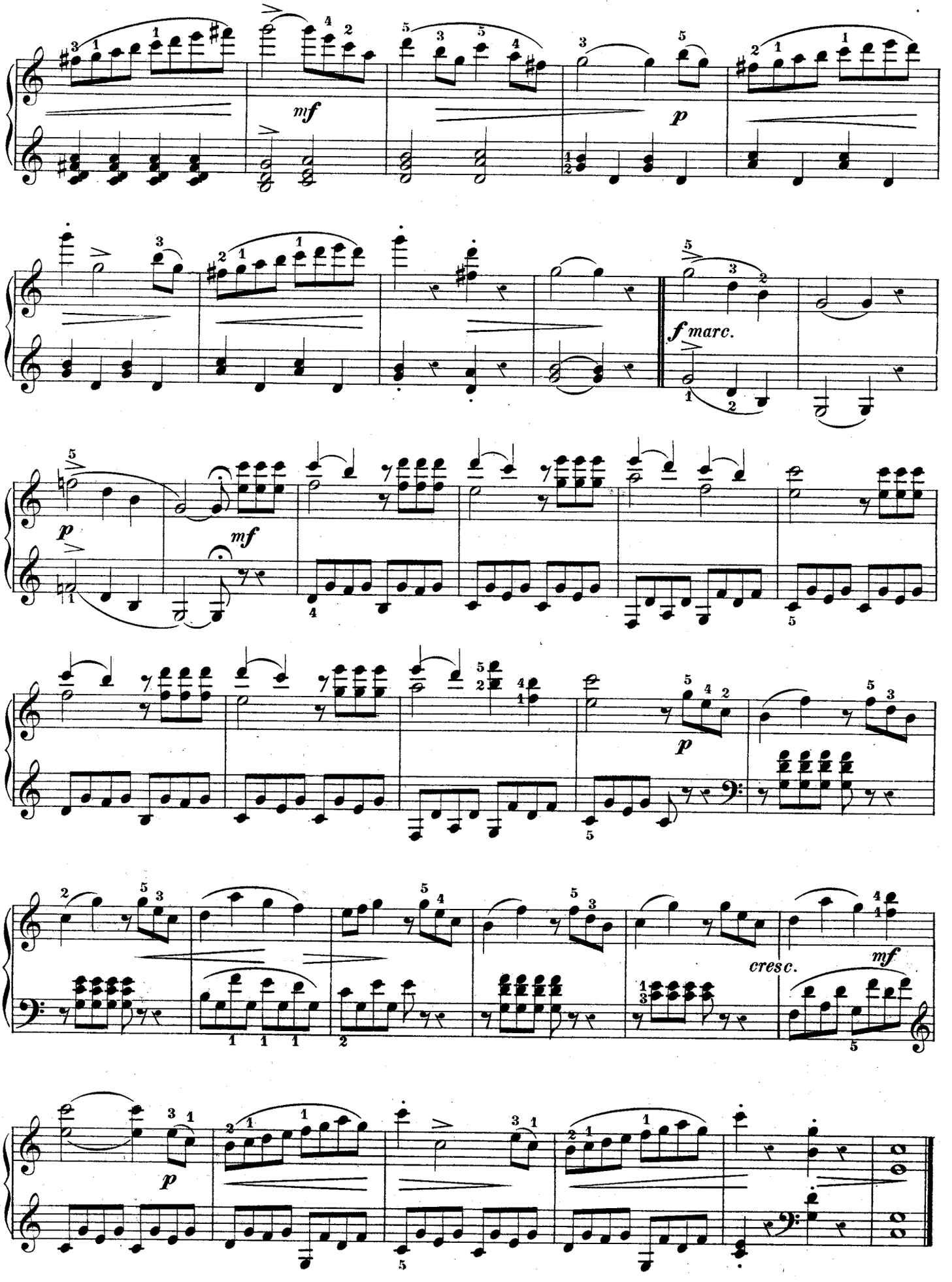
Petite Soirée.

A. SCHMOLL.
Op. 63.

Moderato.

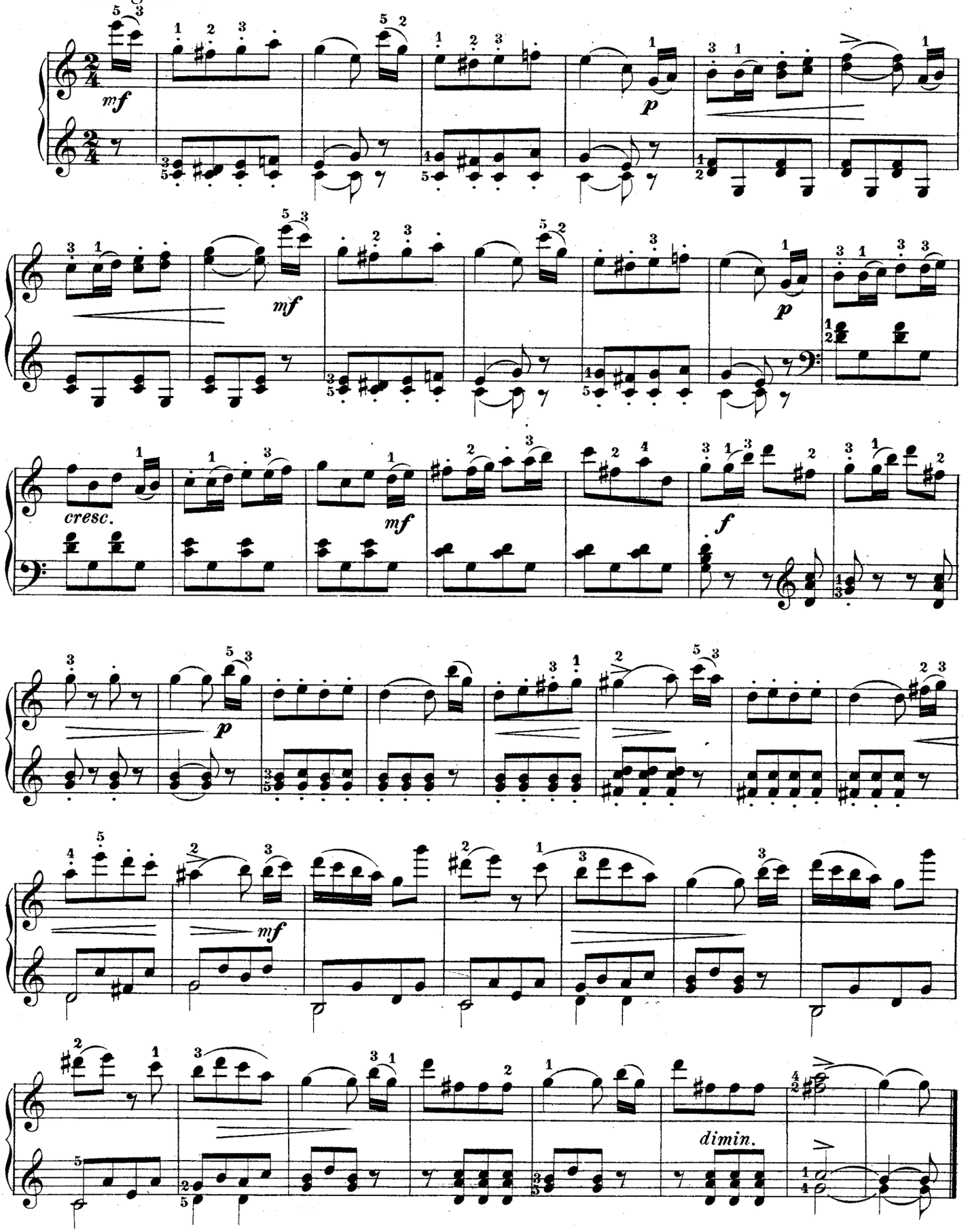


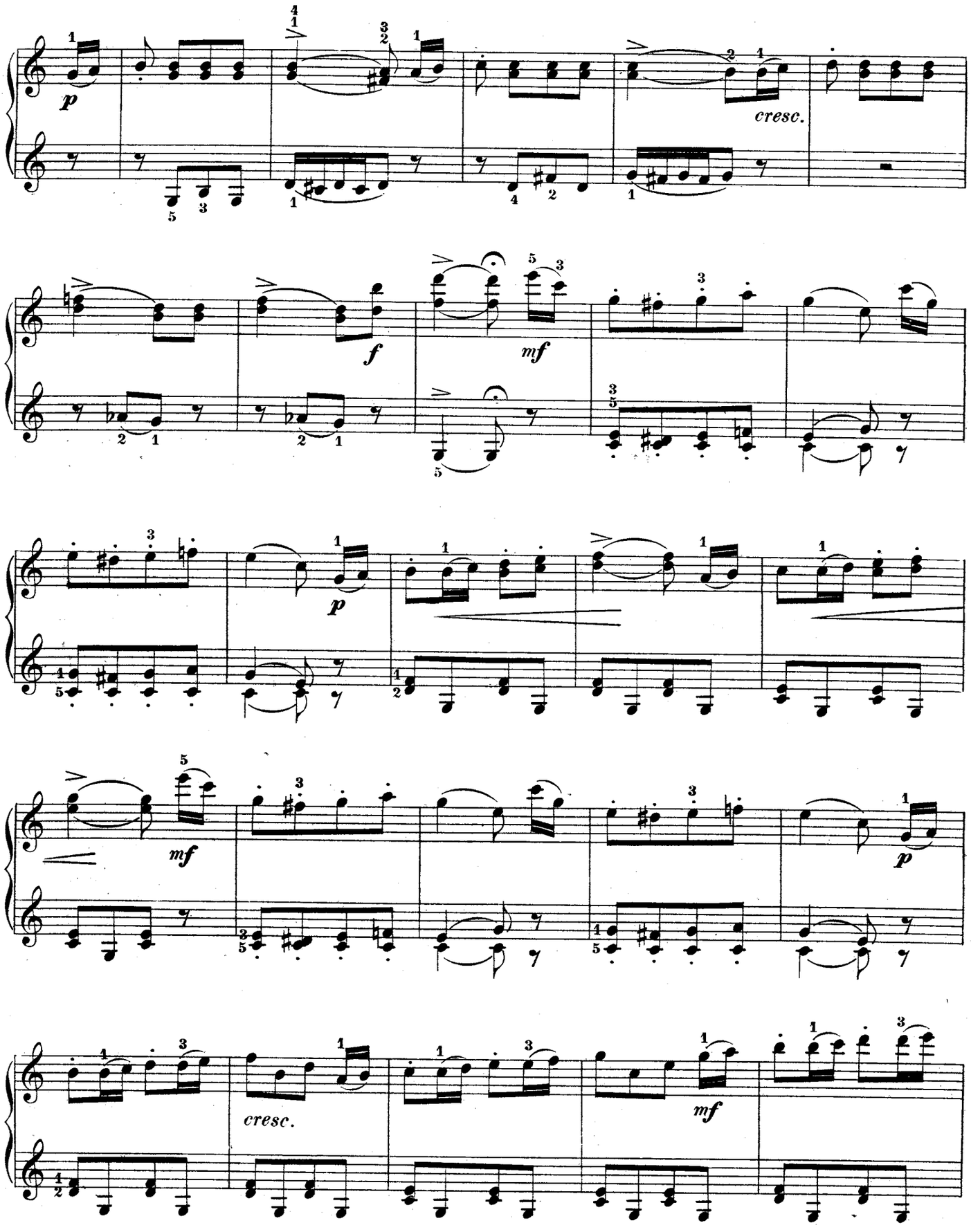
Degré de force: MÉTHODE SCHMOLL, 45me leçon (II. Partie).

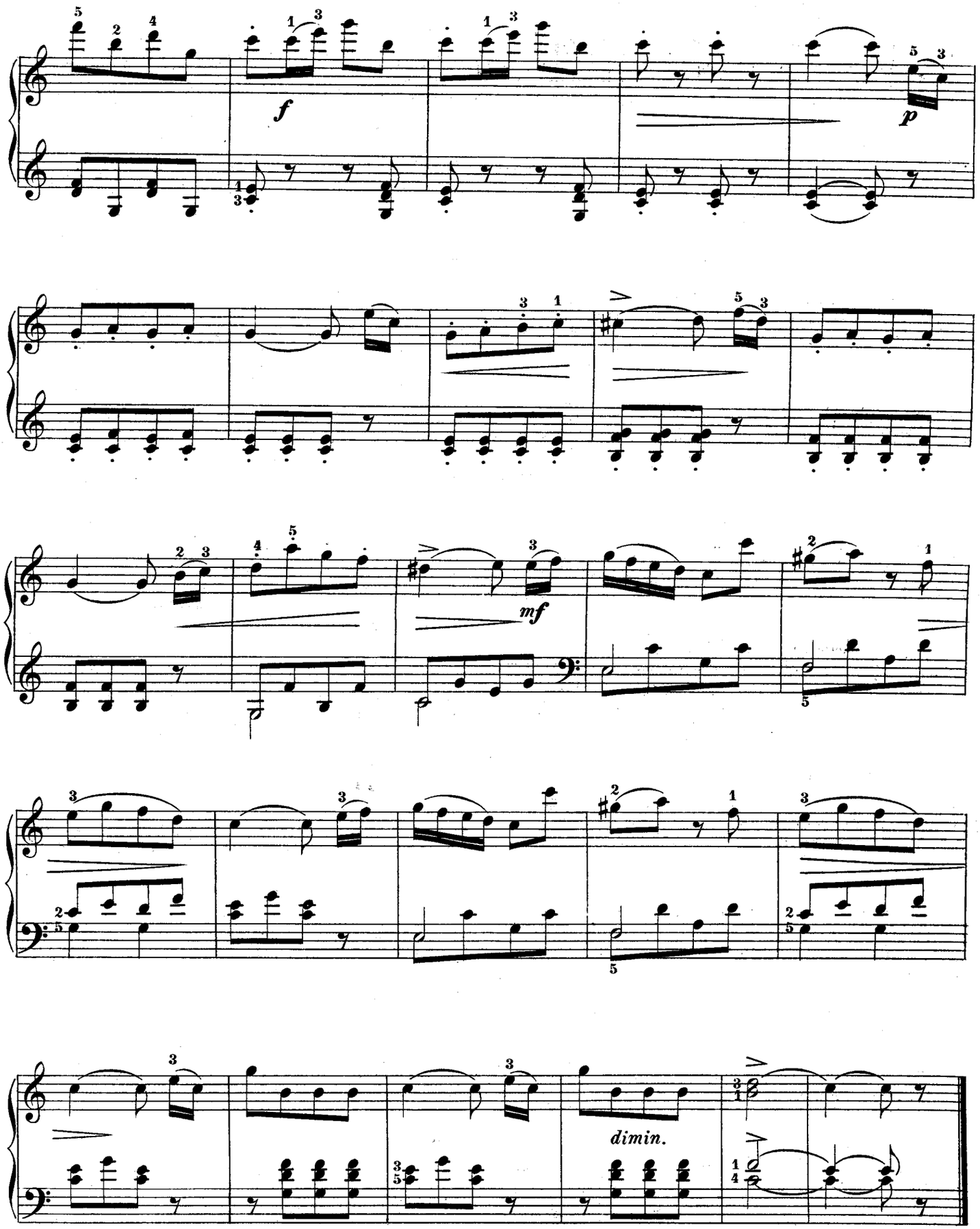

mf
p
f marc.
p
mf
p
cresc.
mf
p

Ronde d'Enfants.

Allegro.




p
cresc.
f
mf
p
mf
p
cresc.
mf


f
p
mf
dimin.

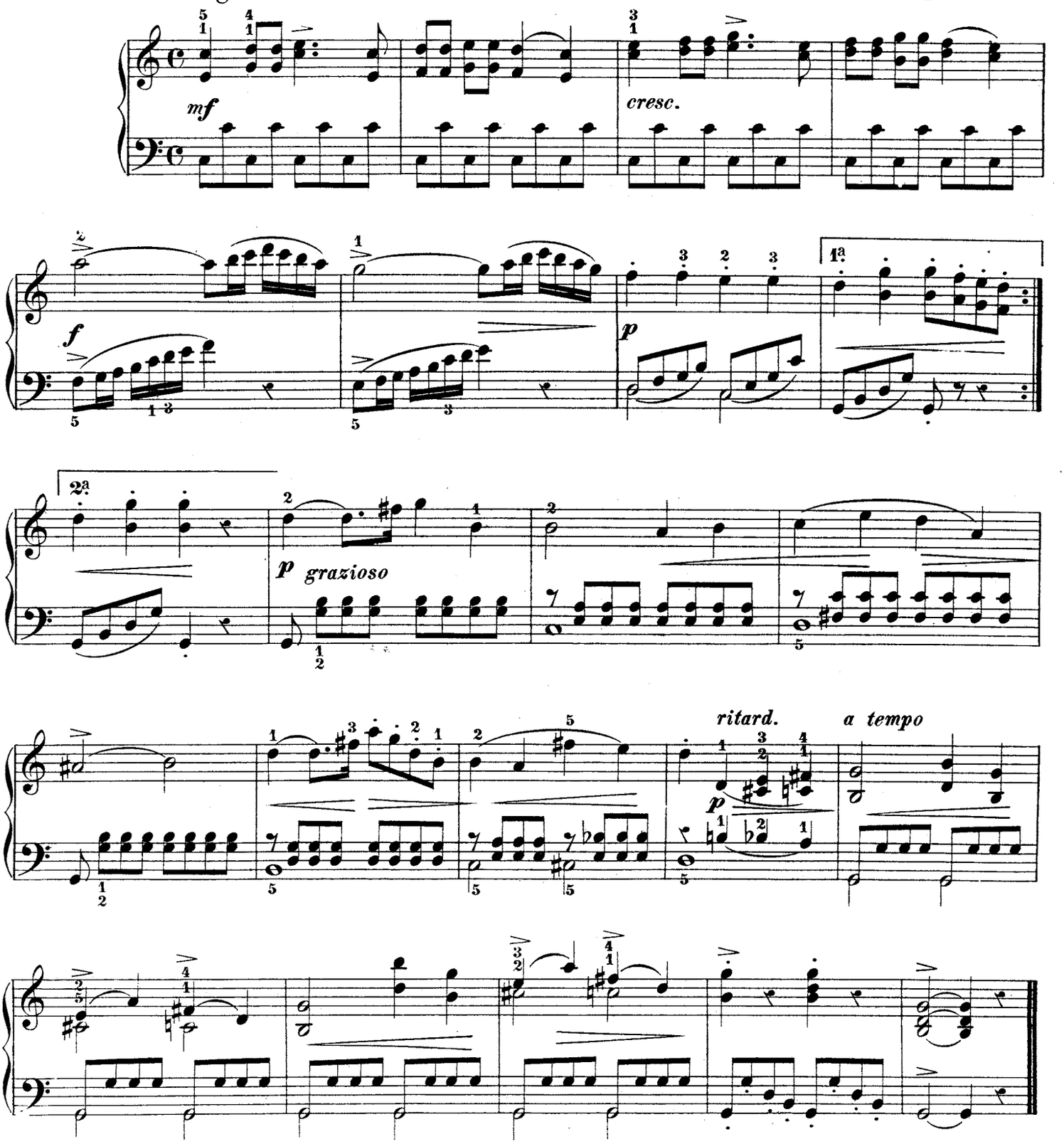
QUATRIÈME SONATINE.

A Monsieur · L. G. Bogaërt à Calais.

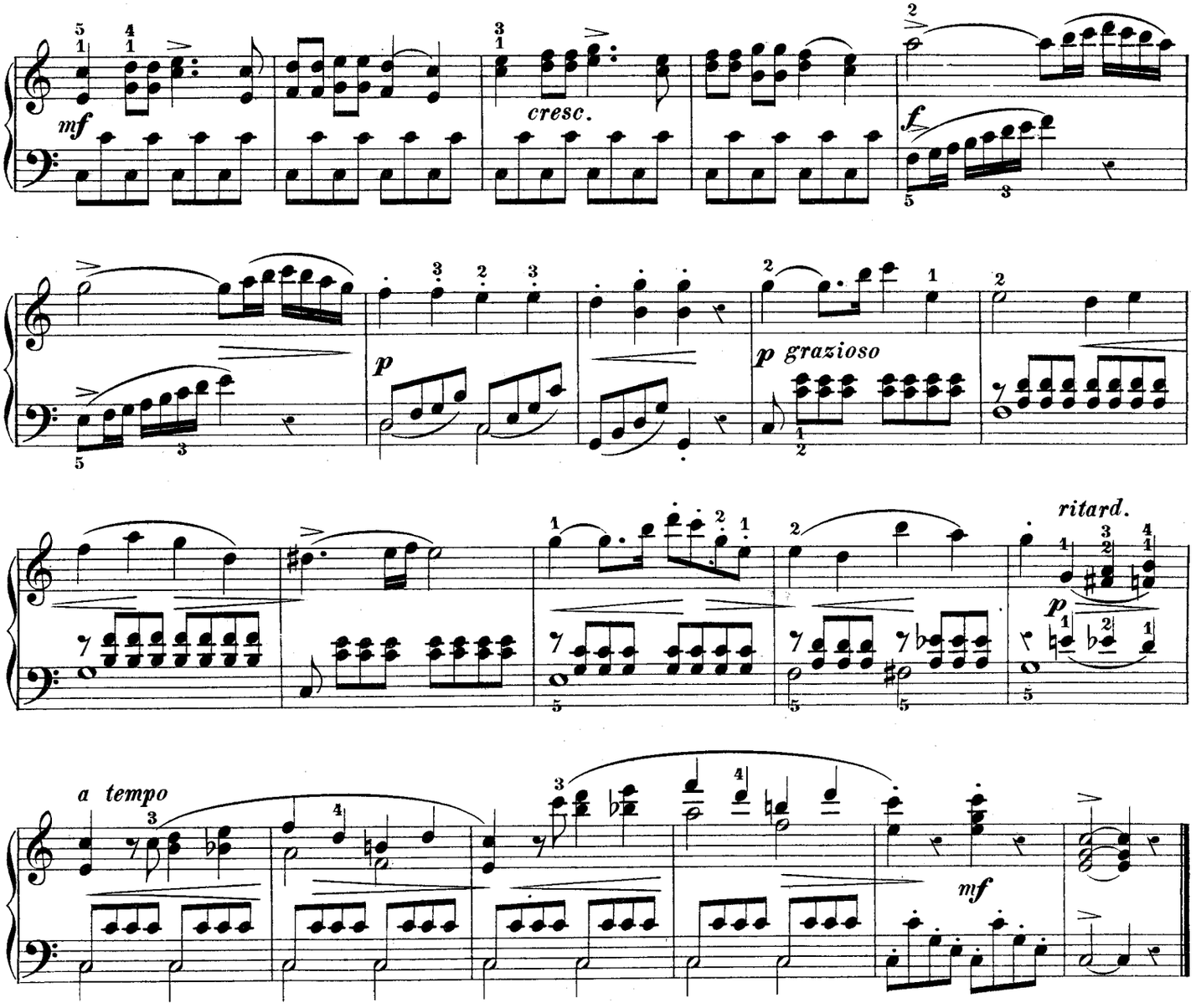
En Vacances.

A. SCHMOLL.
Op. 64.

Allegretto.



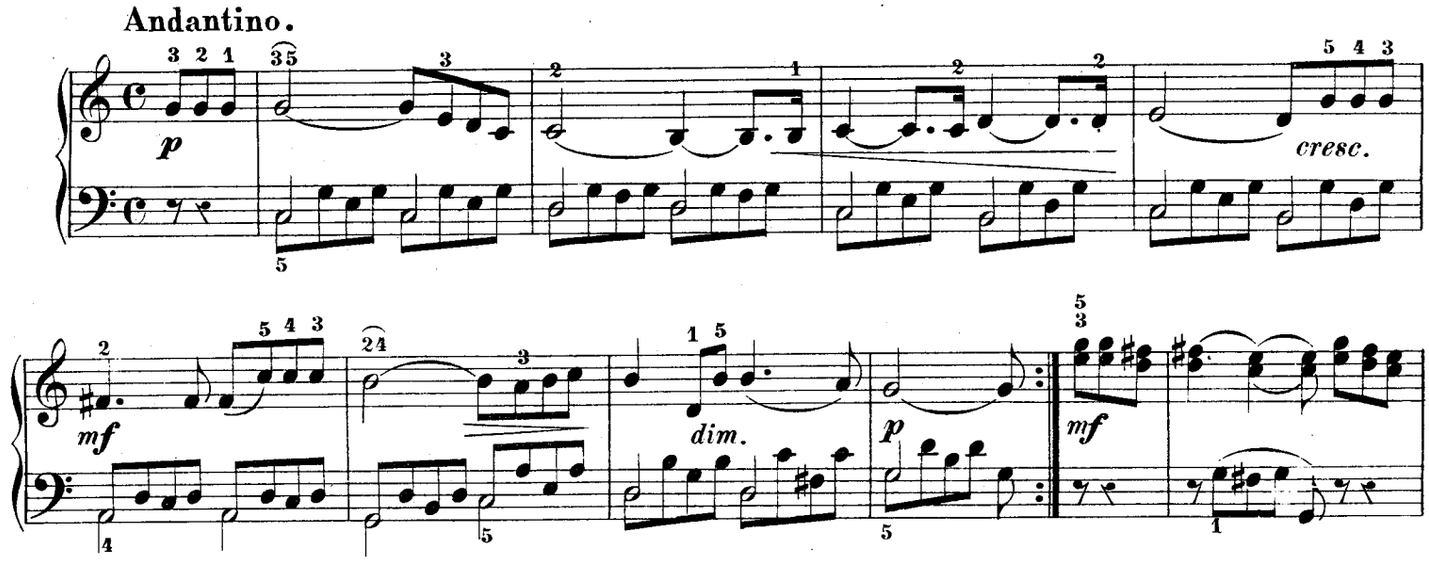
Degré de force: MÉTHODE SCHMOLL, 60me leçon (II. Partie). S. 228

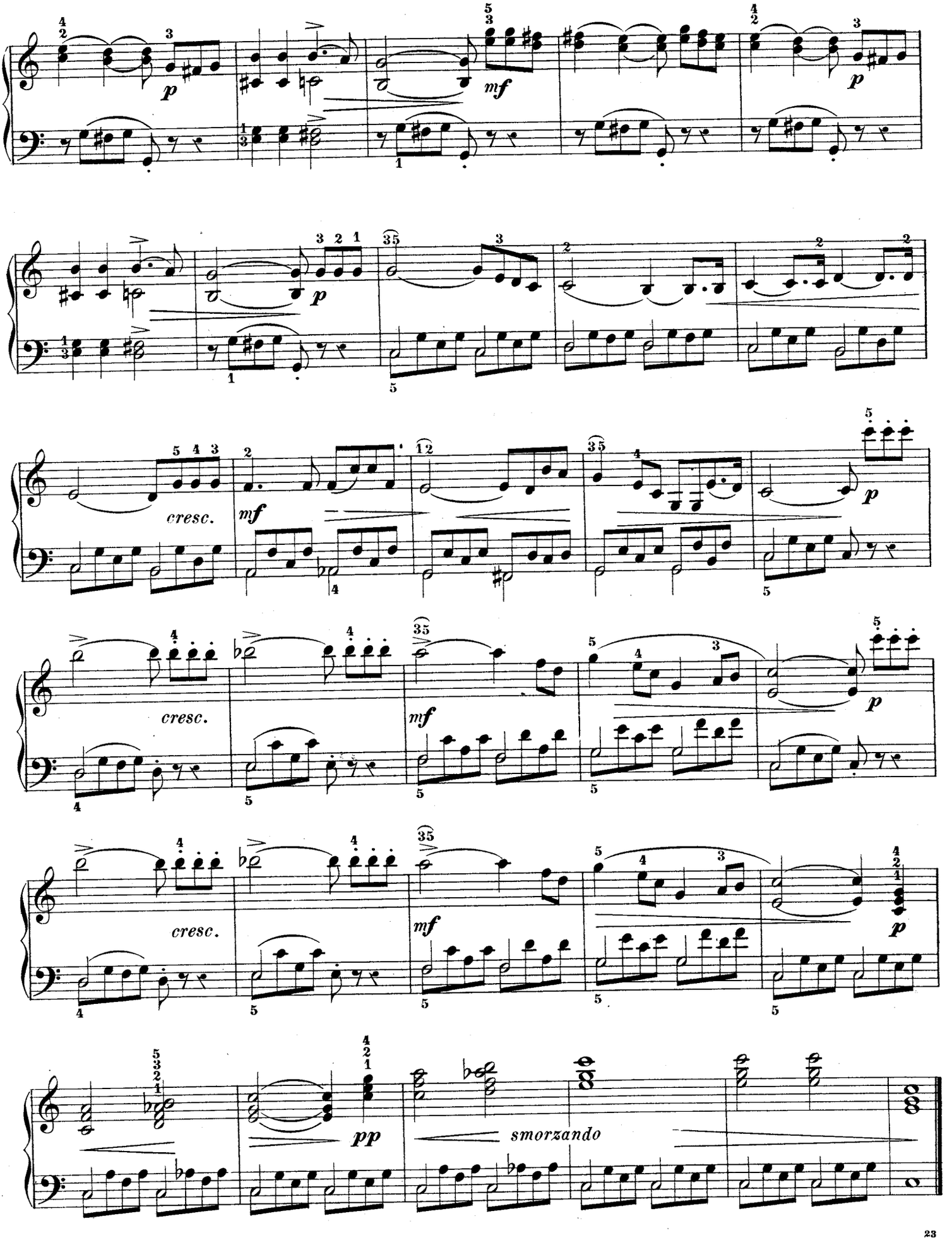


A Madame Sœur Marie Amélie à Mons (Belgique).

Mélodie sans Paroles.

Andantino.

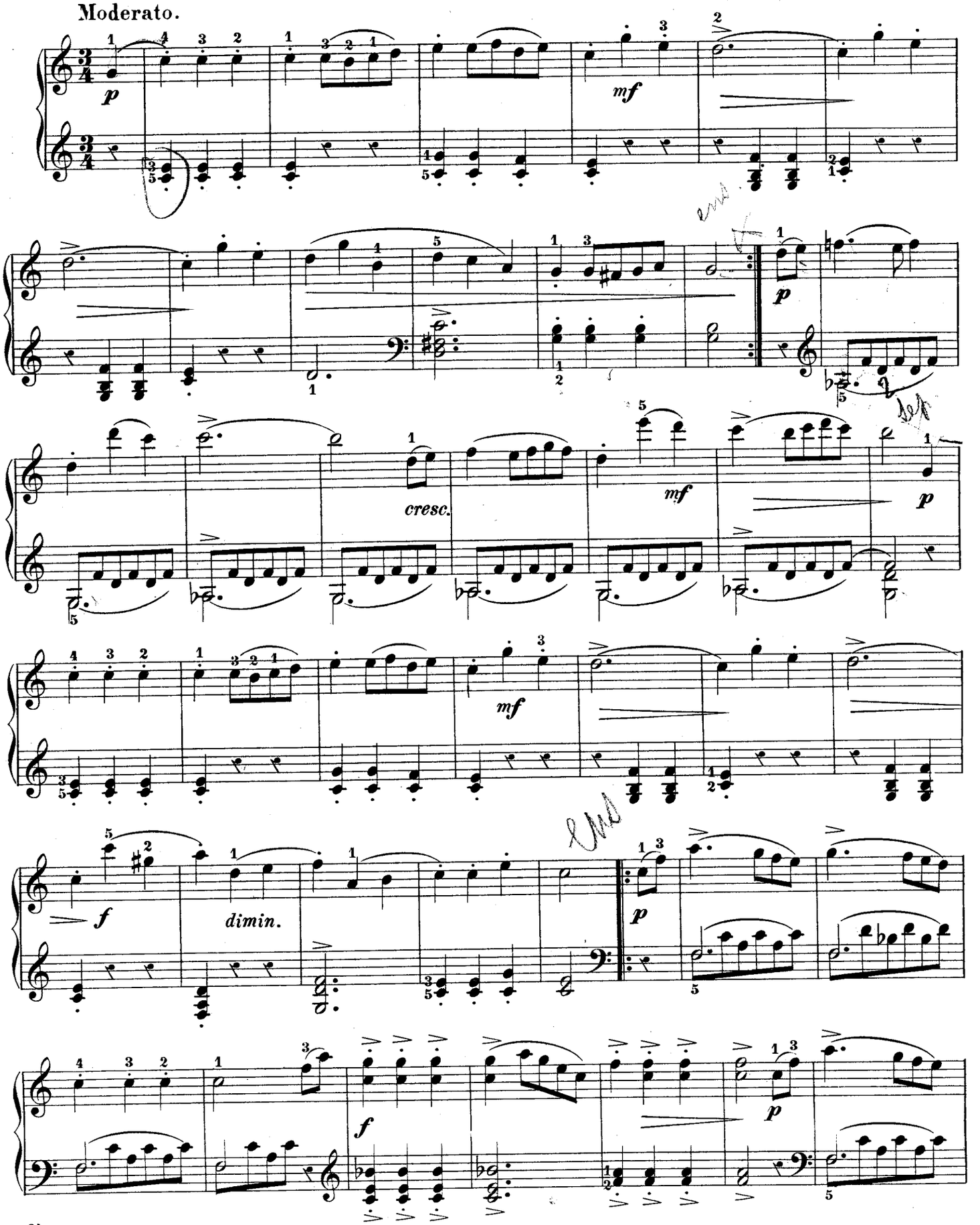


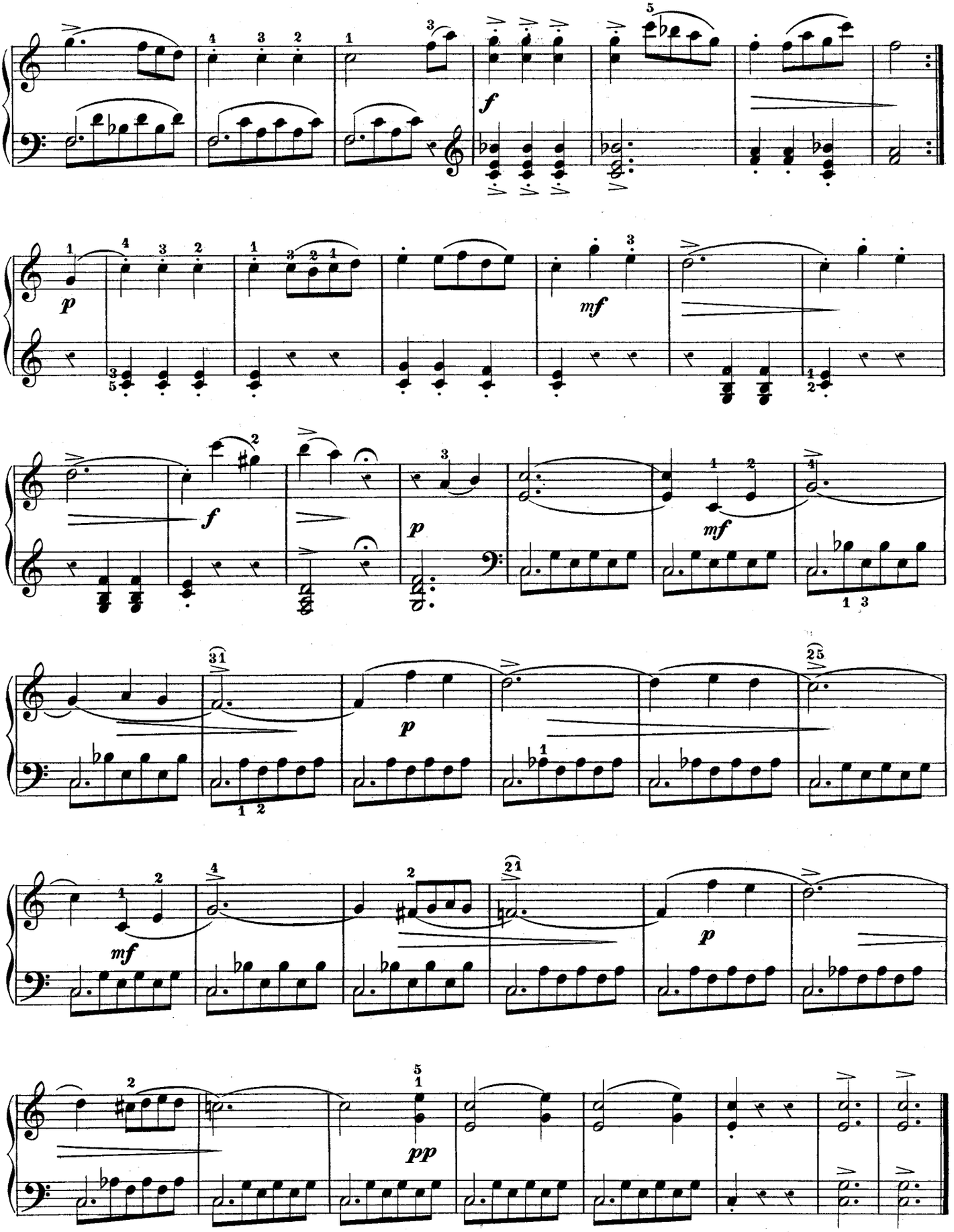

p
mf
p
p
mf
p
cresc.
mf
p
cresc.
mf
p
cresc.
mf
p
pp
smorzando

A Madame ***Rideau-Brodin*** *à Tours.*

Menuet.

Moderato.




f
p
mf
f
p
mf
p
mf
p
pp

CINQUIÈME SONATINE.

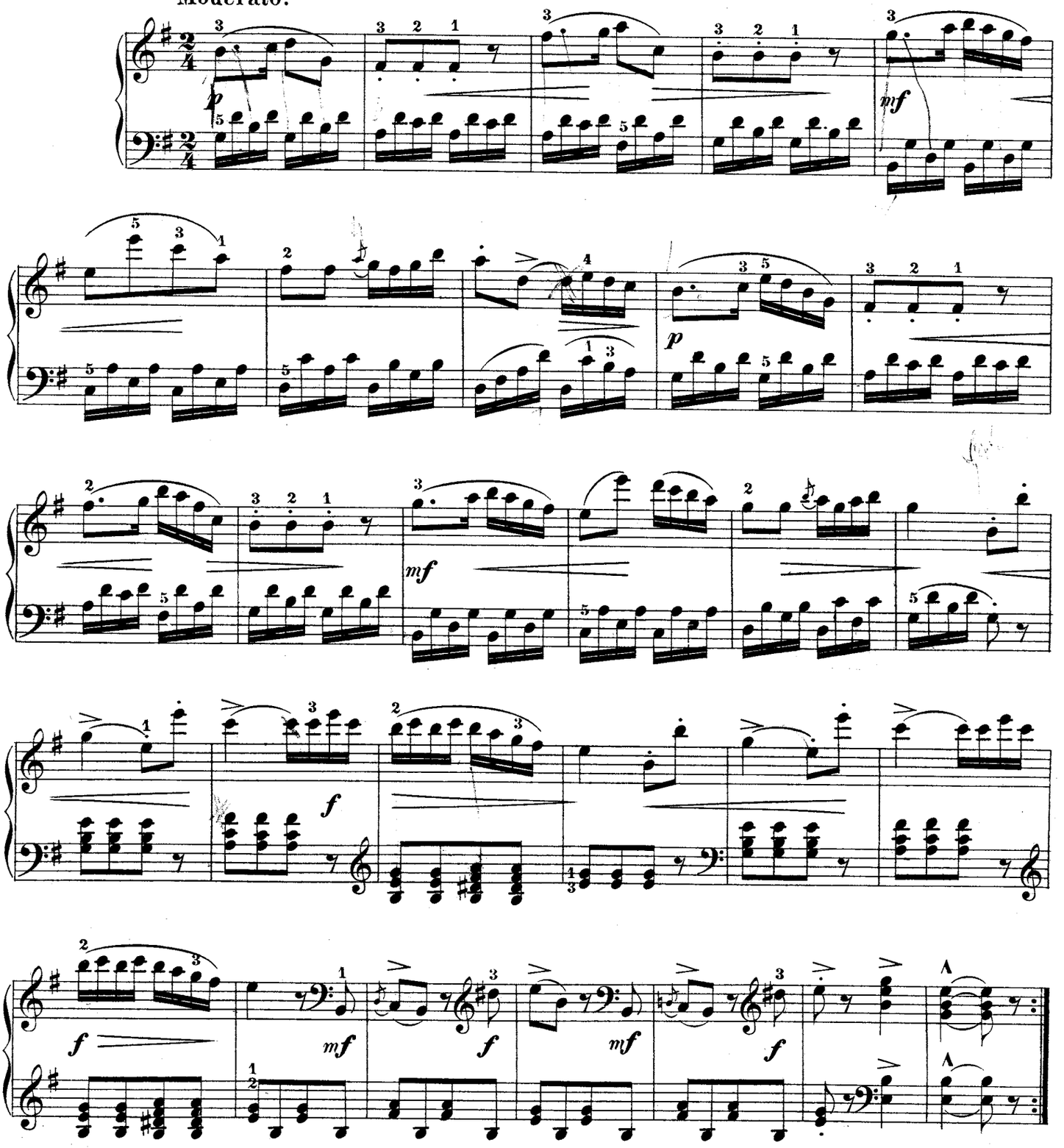
à Monsieur Th. Floris à Manage (Belgique).

Sympathie.

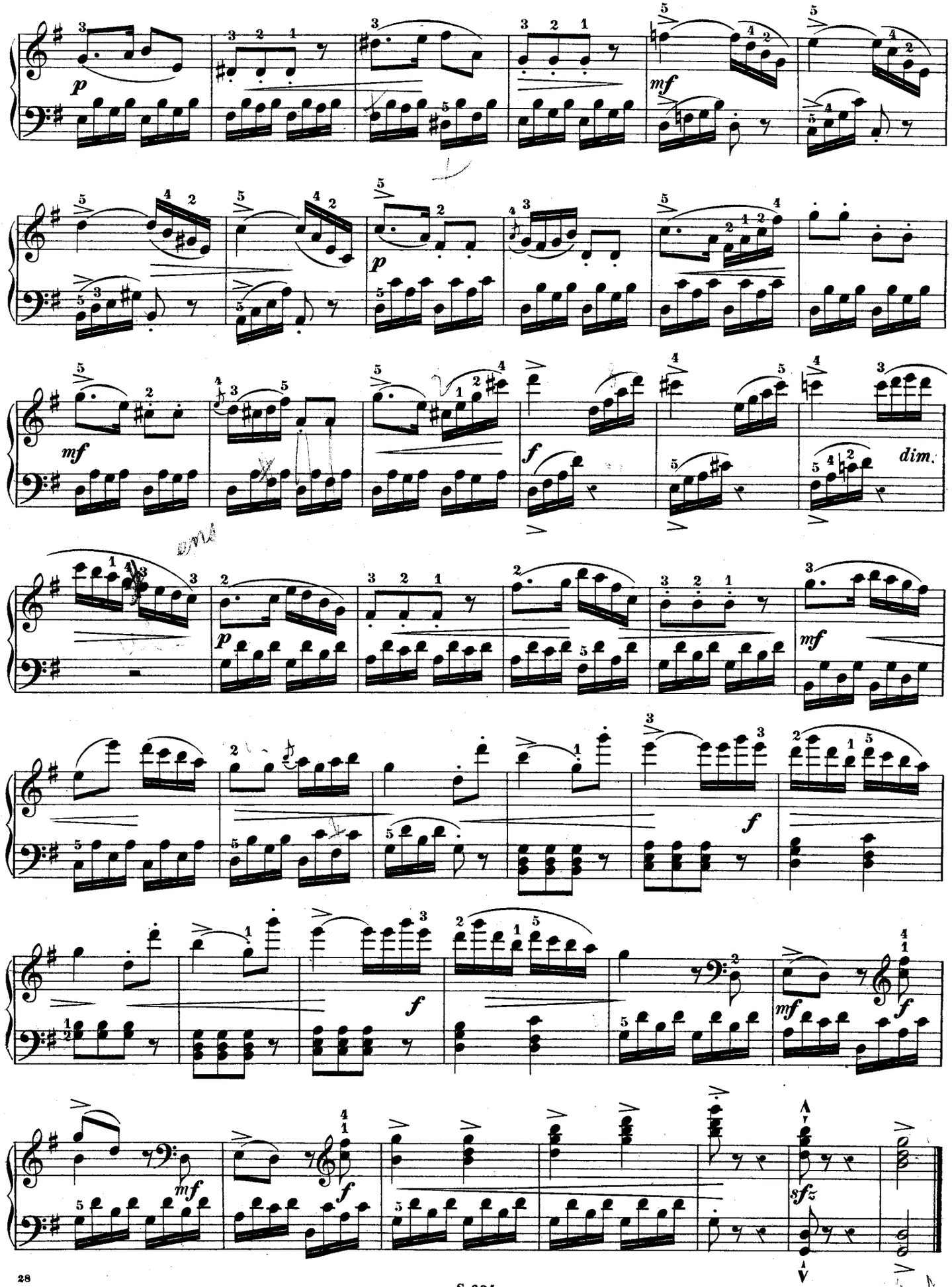
A. SCHMOLL.

Op. 65.

Moderato.



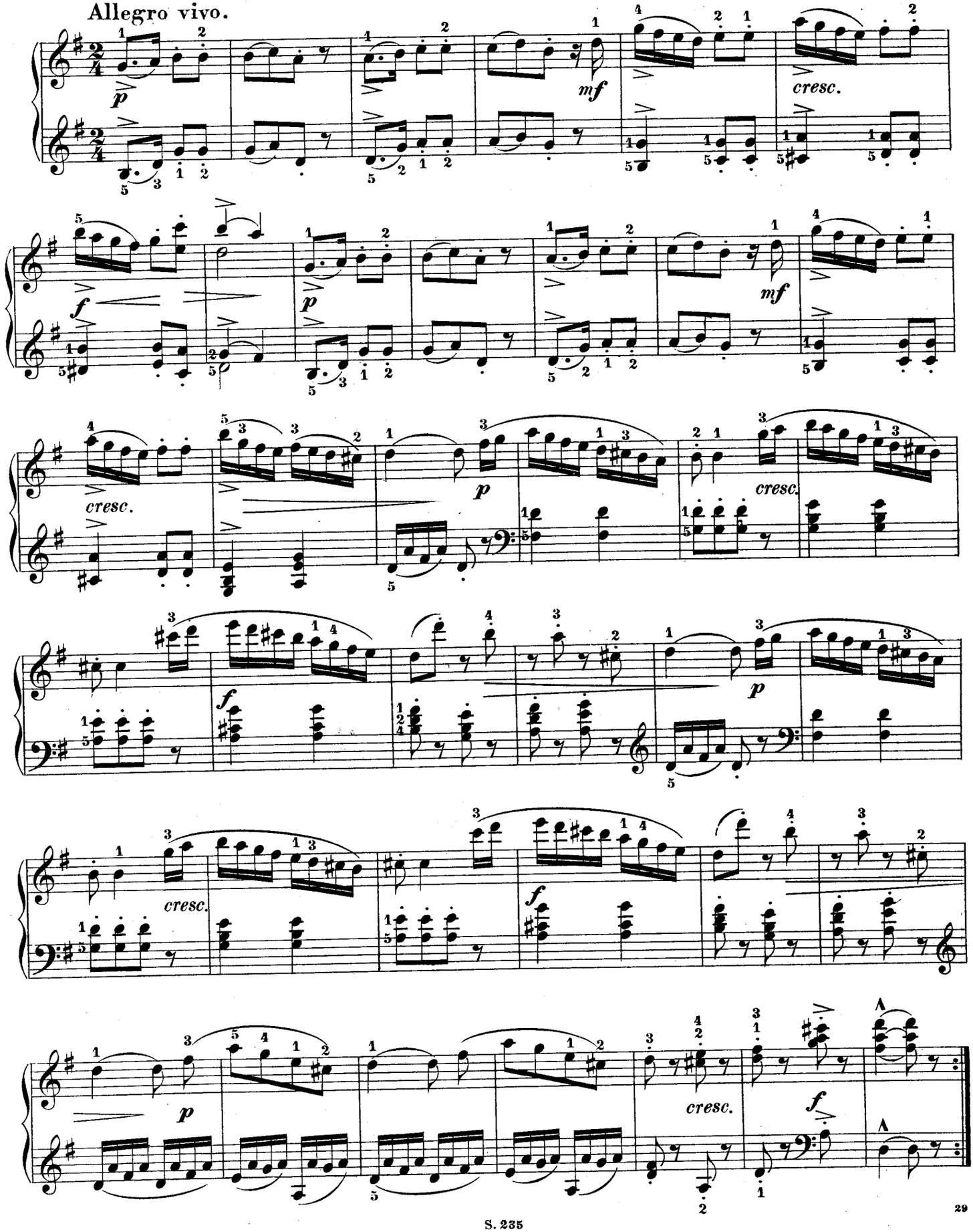
Degré de force: MÉTHODE SCHMOLL, 75me leçon (III. Partie).

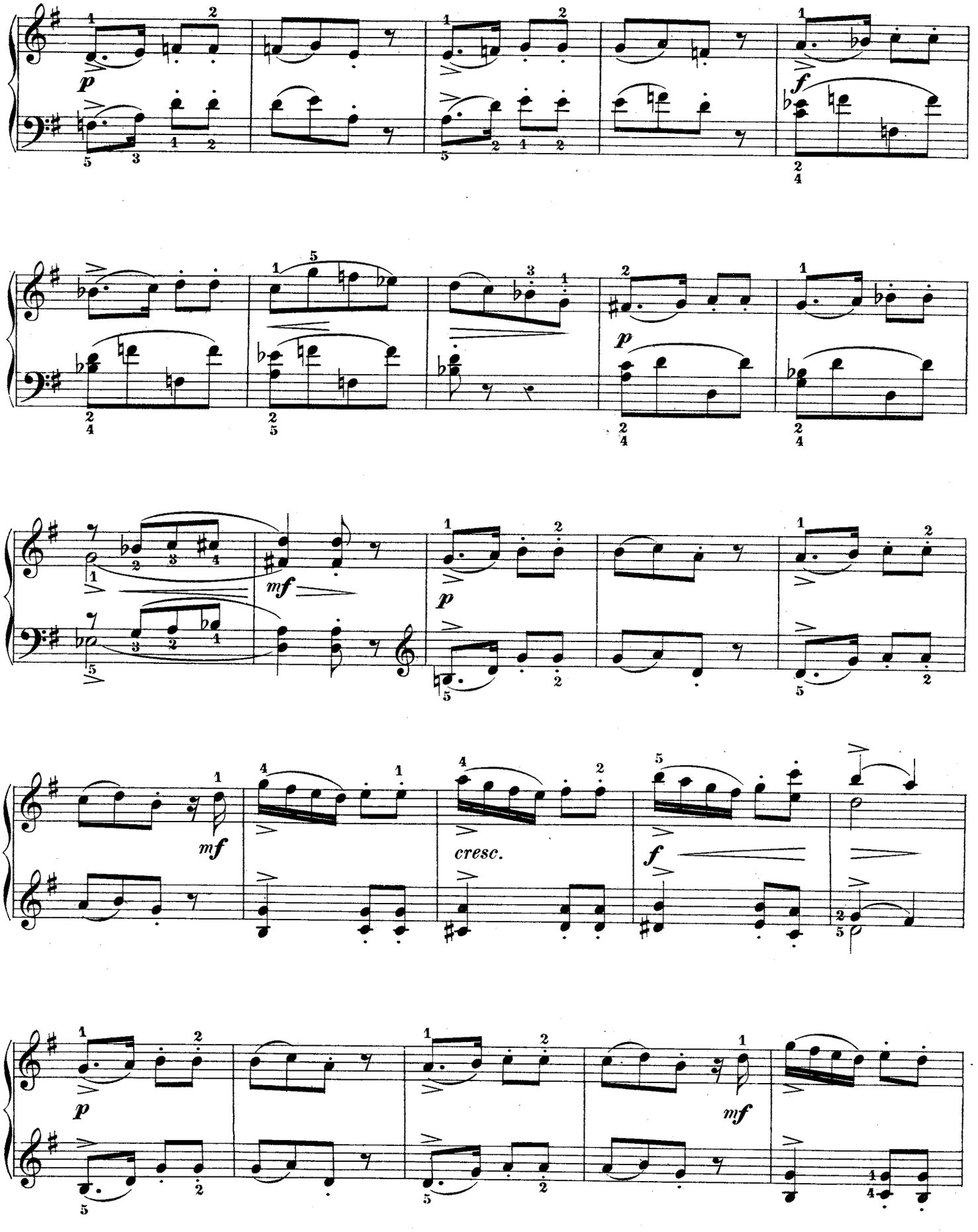

p
mf
p
mf
f
dim.
mf
p
f
f
mf
f
mf
f
sfz

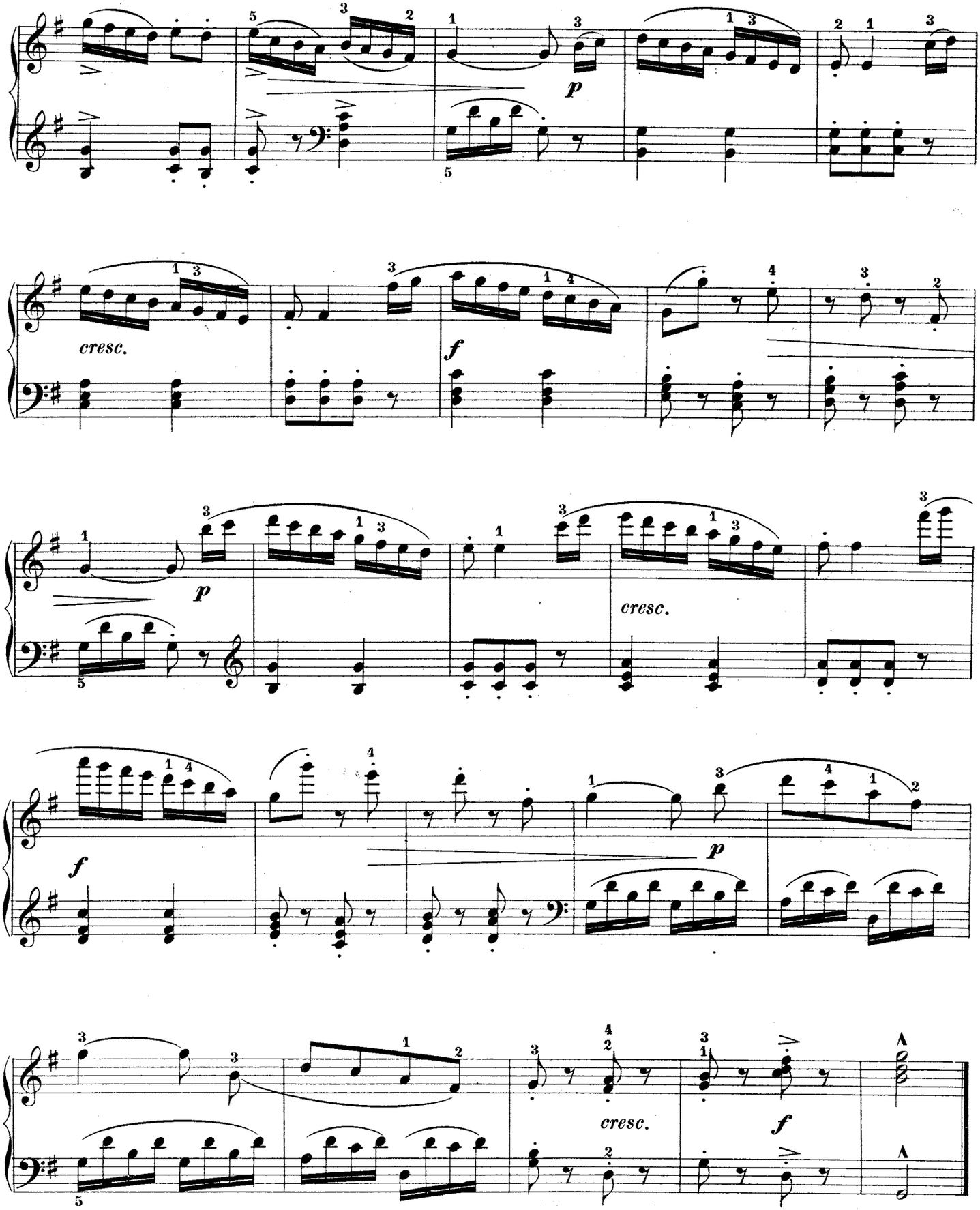
A Mademoiselle H. Beaudoin à Mamers.

La Ronde des Sylphes.

Allegro vivo.




p
f
p
mf
p
mf
cresc.
f
p
mf


p
cresc.
f
p
cresc.
f
p
cresc.
f

SIXIÈME SONATINE.

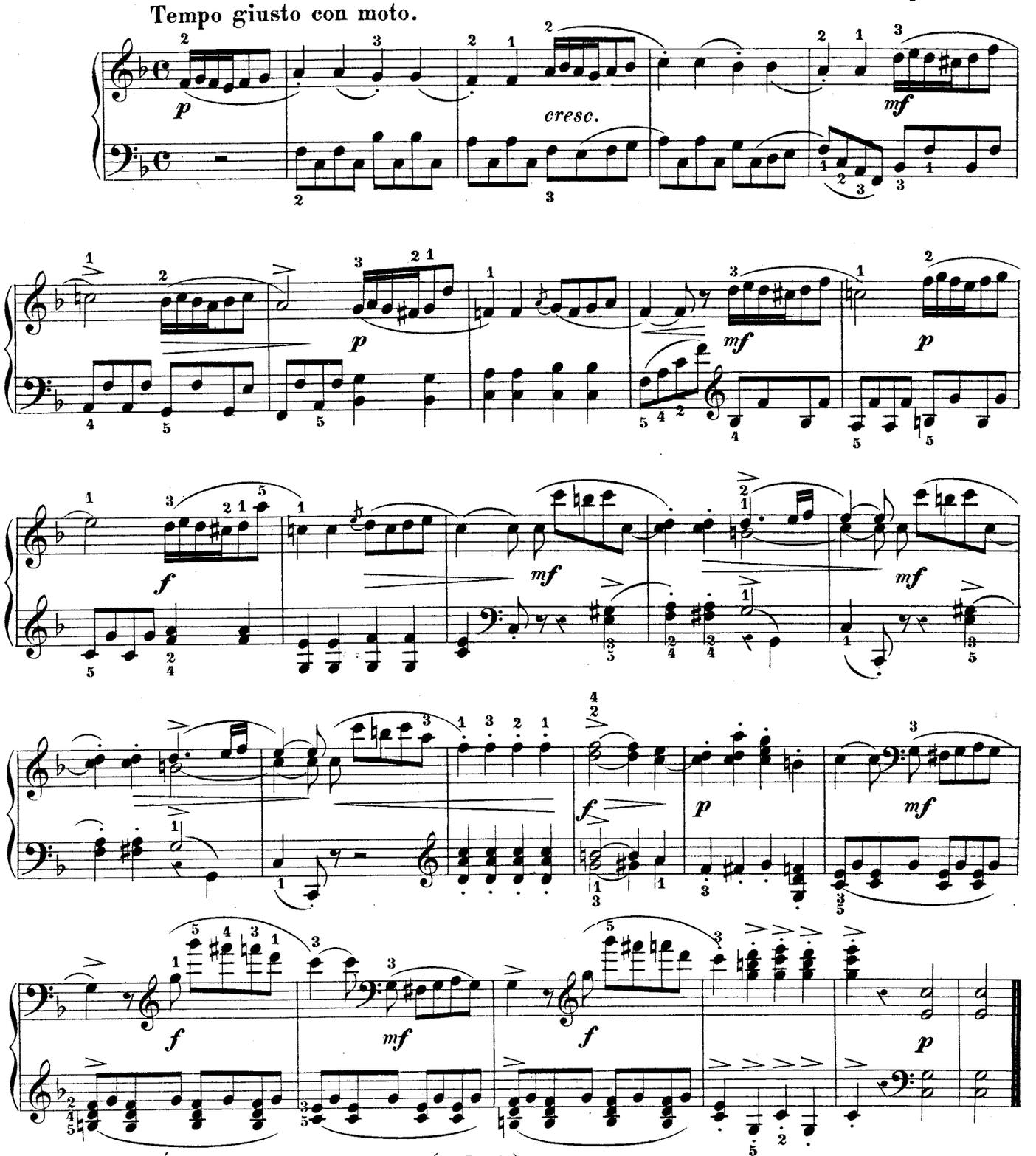
A Monsieur A. Troïstorff à Villiers-le-Bel

Légende.

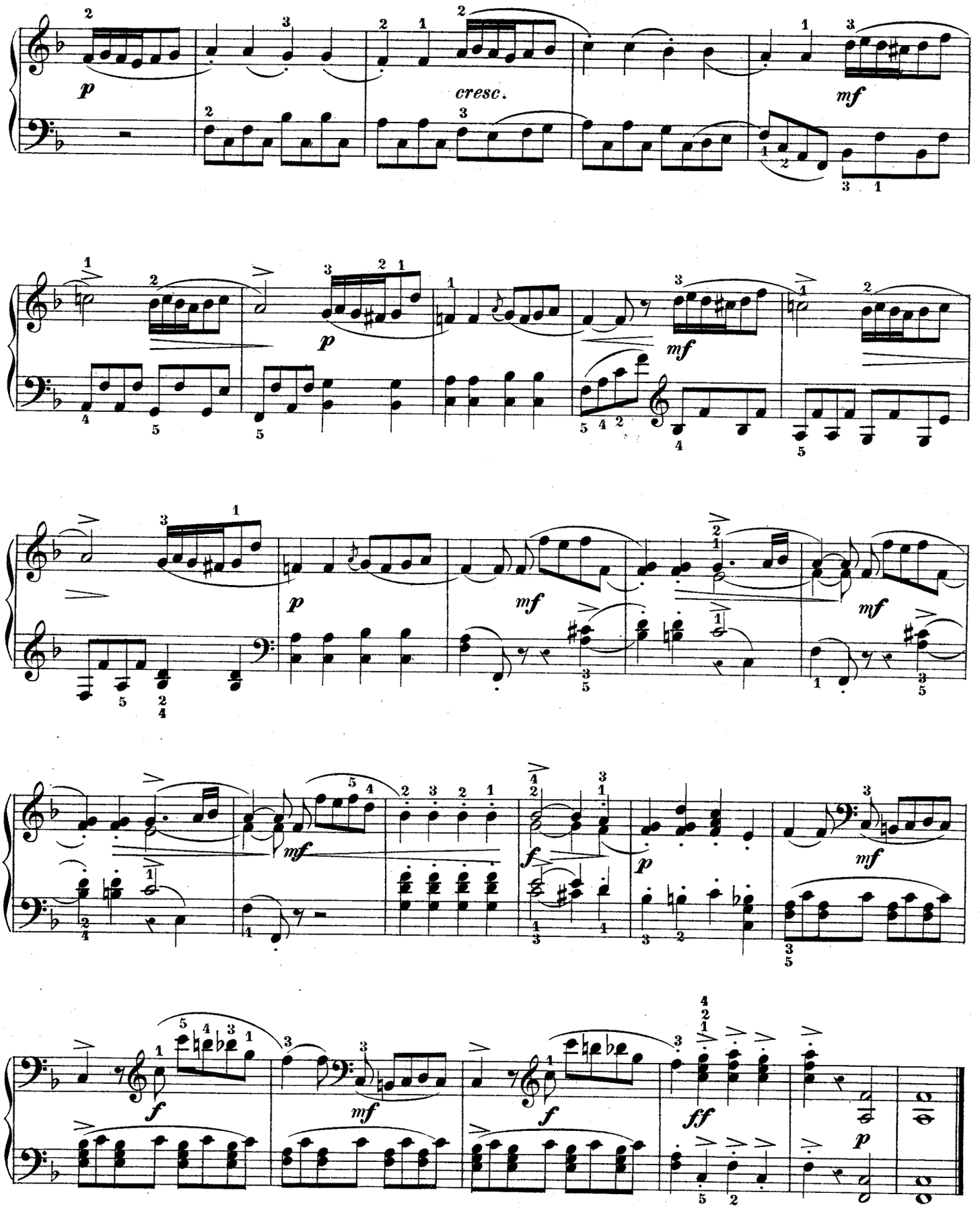
A. SCHMOLL.

Op. 66.

Tempo giusto con moto.



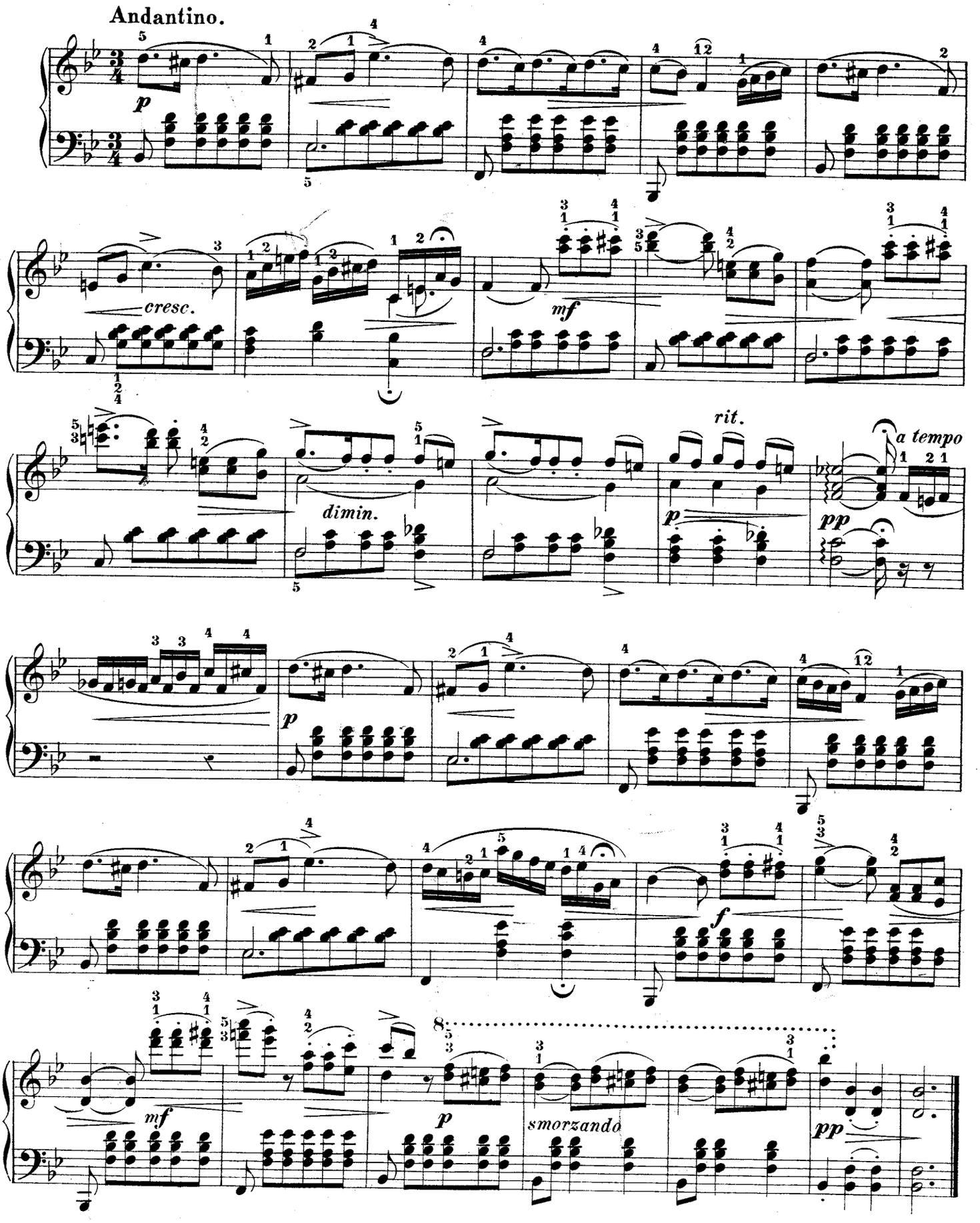
Degré de force: MÉTHODE SCHMOLL, 90me leçon (III. Partie).


p
cresc.
mf
p
mf
p
mf
mf
mf
f
p
mf
f
mf
f
ff
p

A Madame Sœur Ste Cécile à Thildonck (Belgique).

Canzonetta.

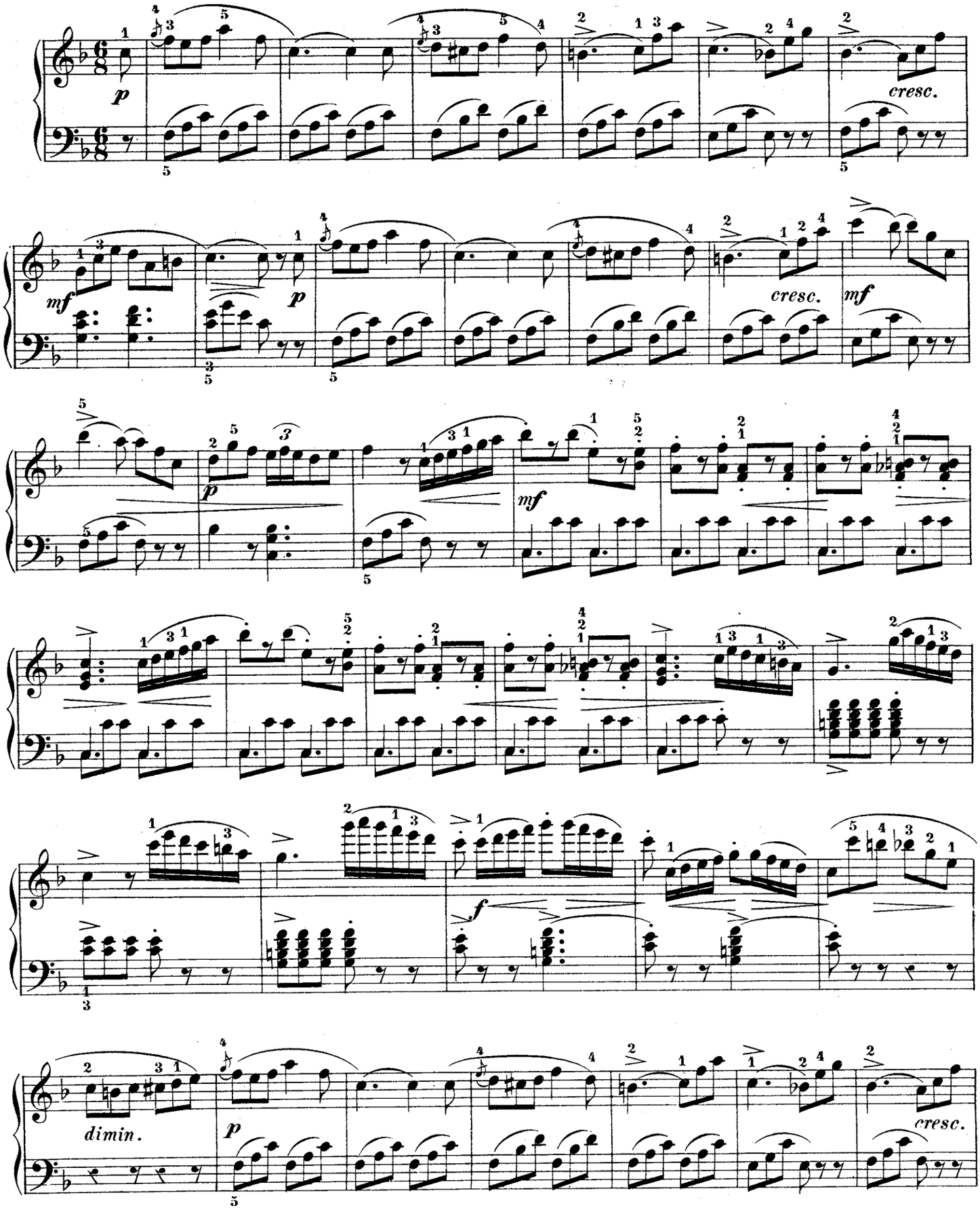
Andantino.

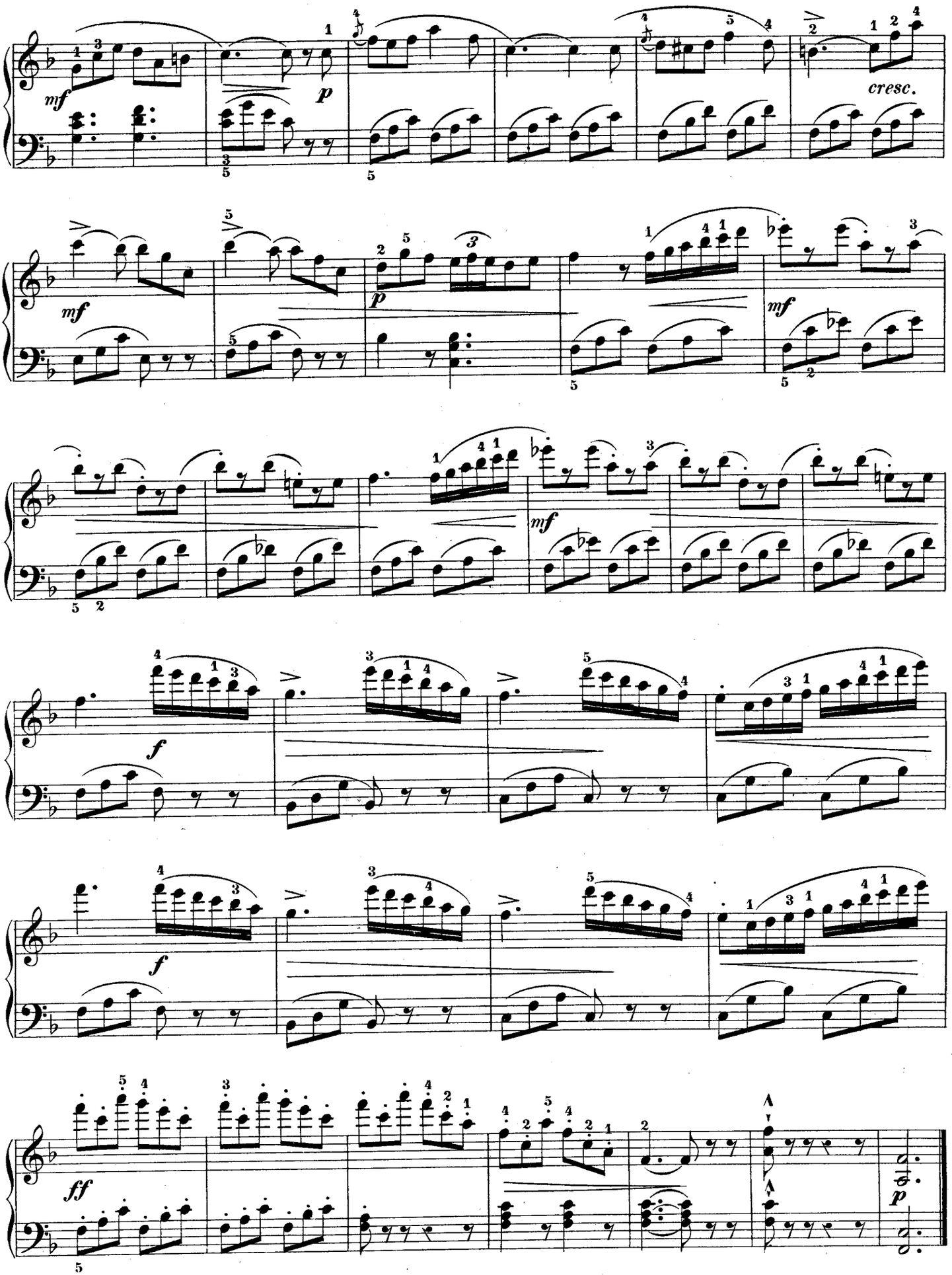


A Mademoiselle A. Vernet à Paris.

Rondino.

Allegro grazioso.




mf
p
cresc.
mf
p
mf
mf
f
f
ff
p

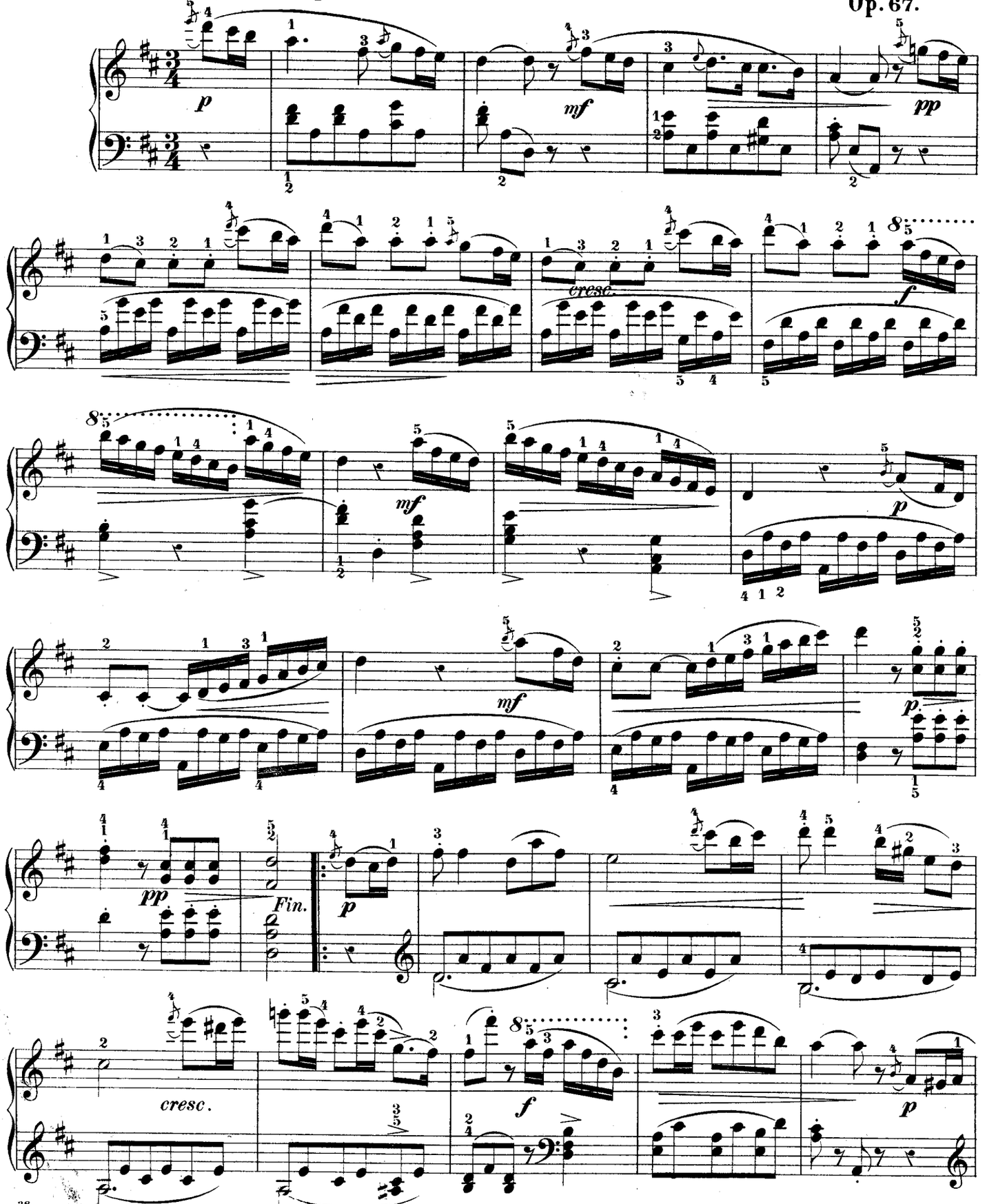
SEPTIÈME SONATINE.

A Monsieur A. Tridémy à Mézières.

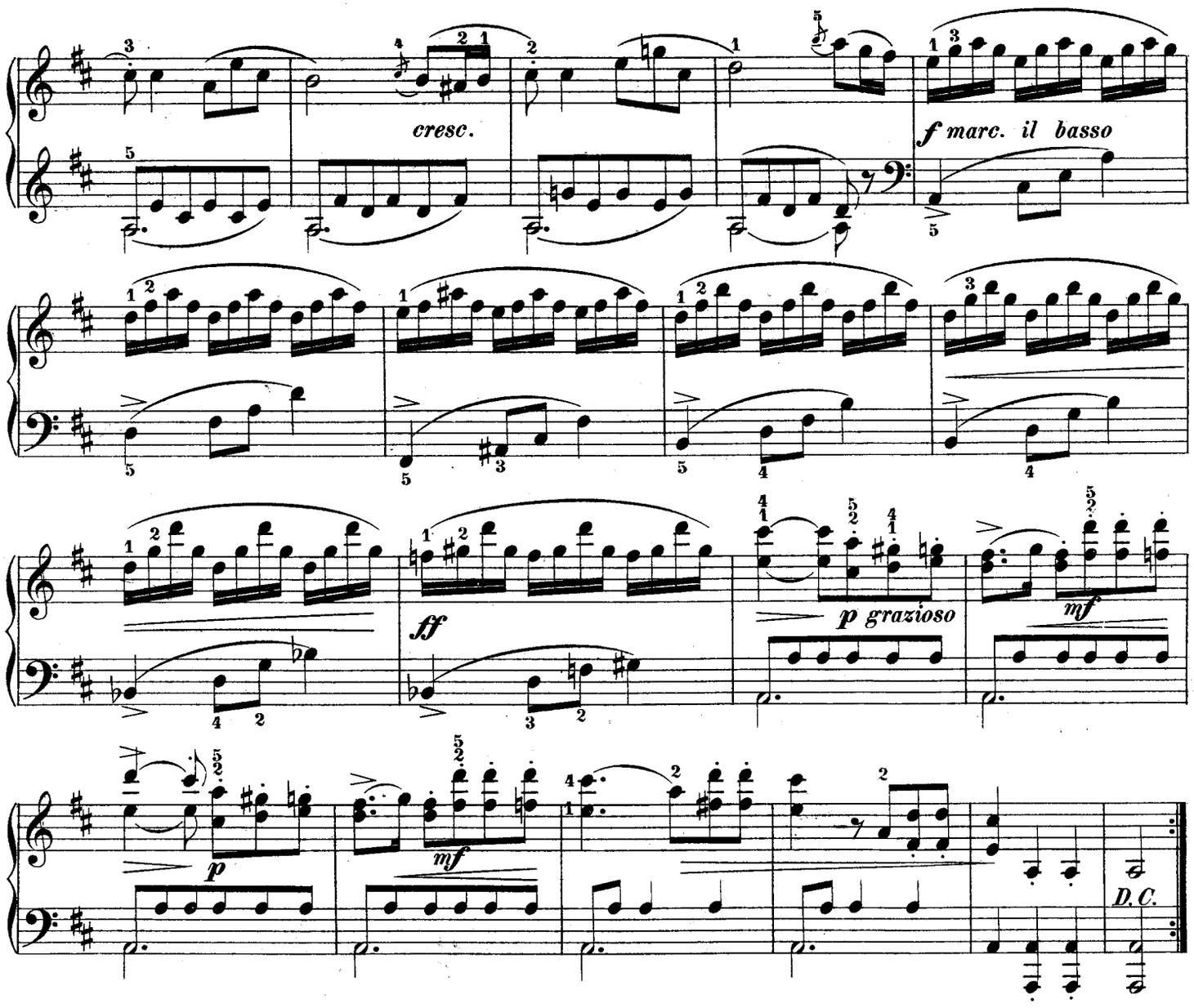
Les Gracieuses.

Allegro con spirito.

A. SCHMOLL.
Op. 67.

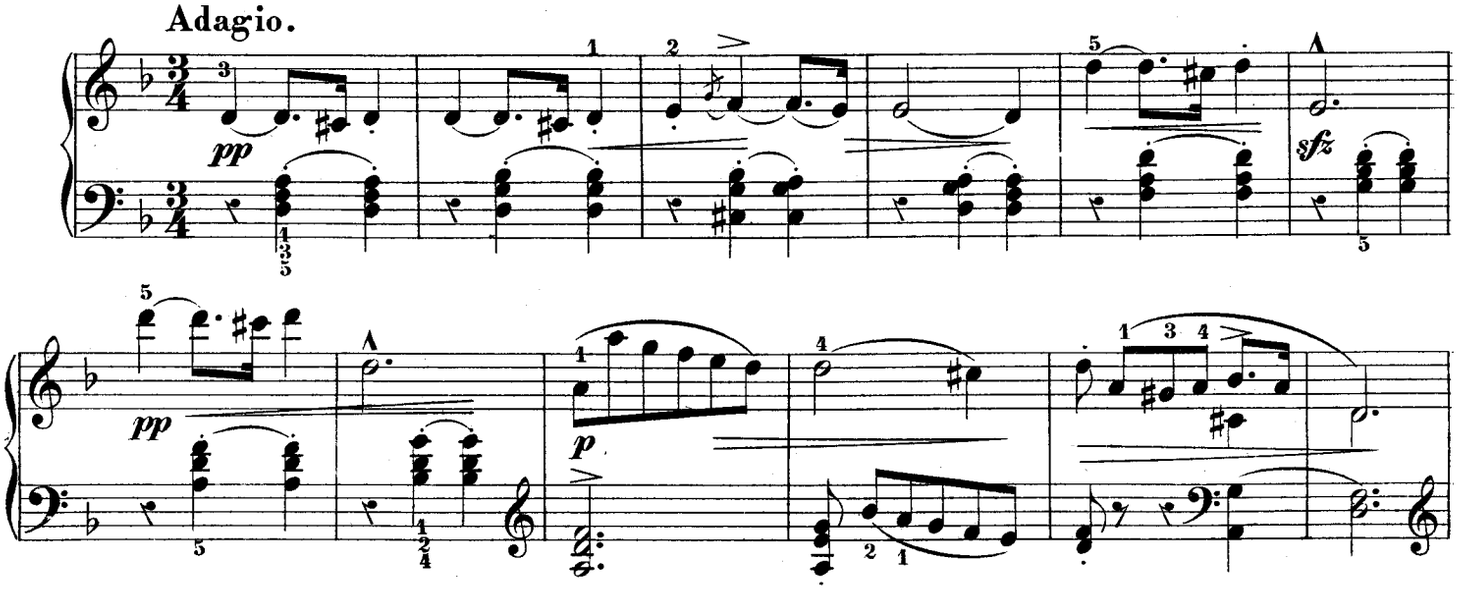


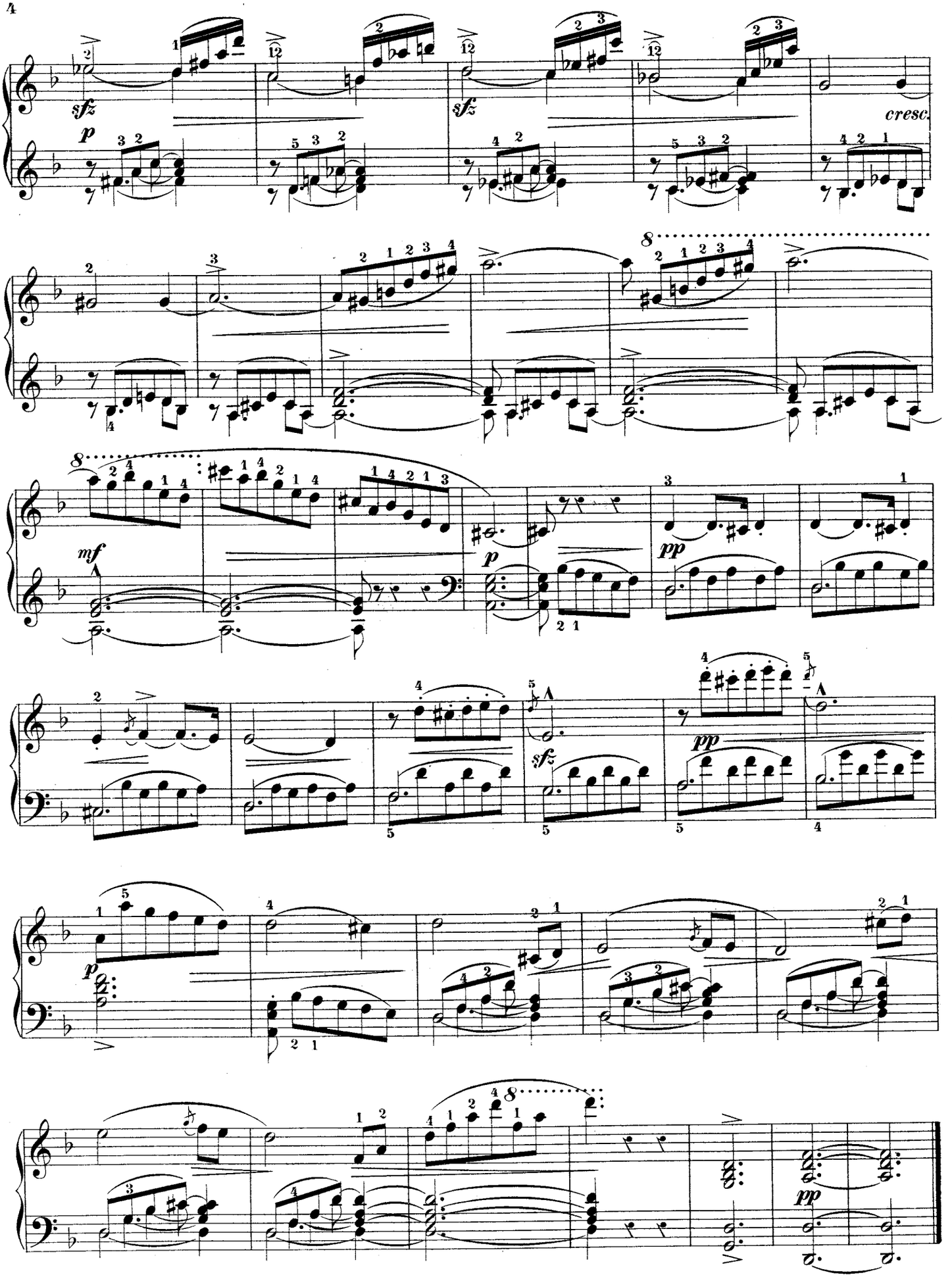
Degré de force: MÉTHODE SCHMOLL. 105me leçon (IV. Partie). S. 243



A Mademoiselle Berthe Pierron à Sedan.

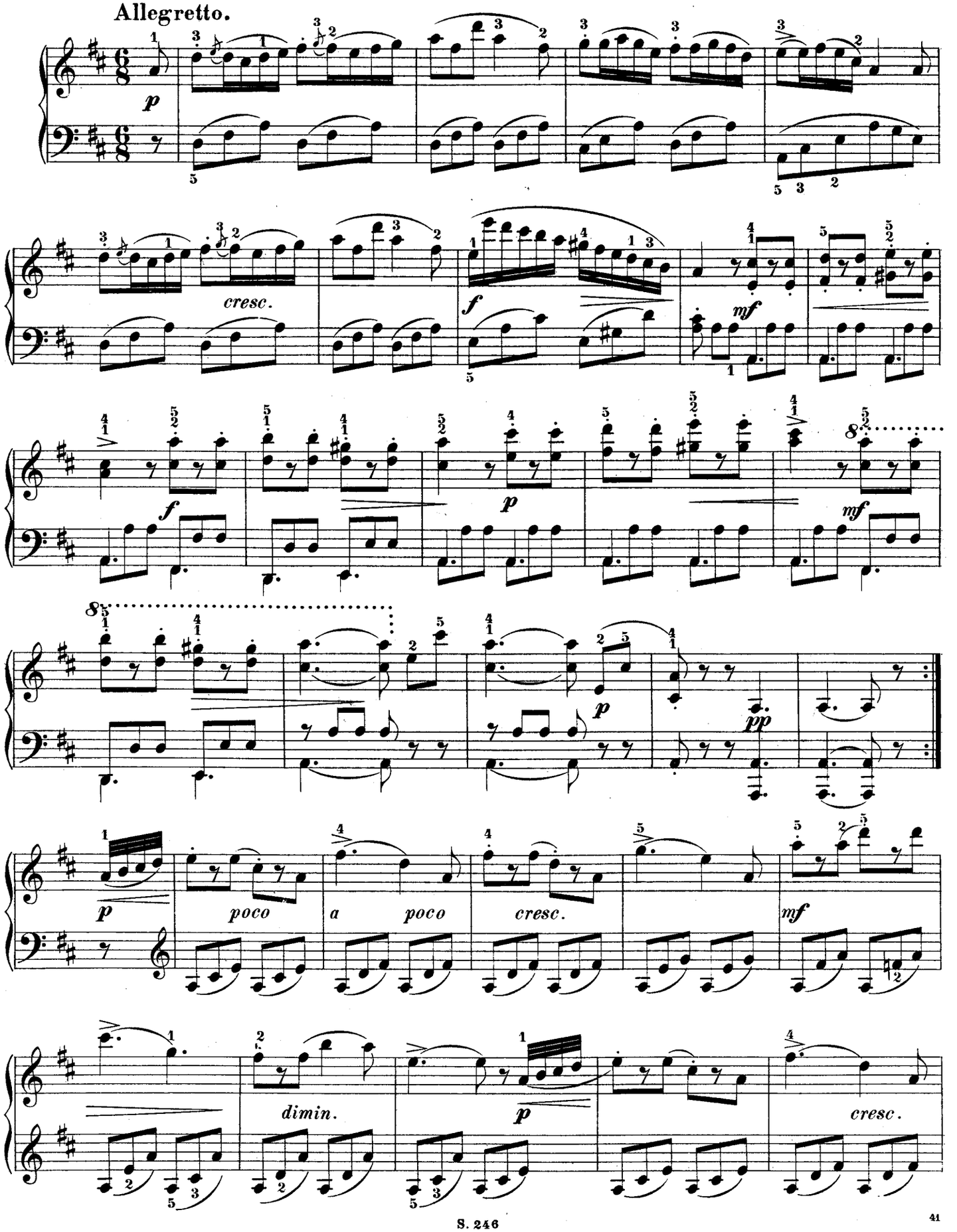
Les Ombres du Soir.

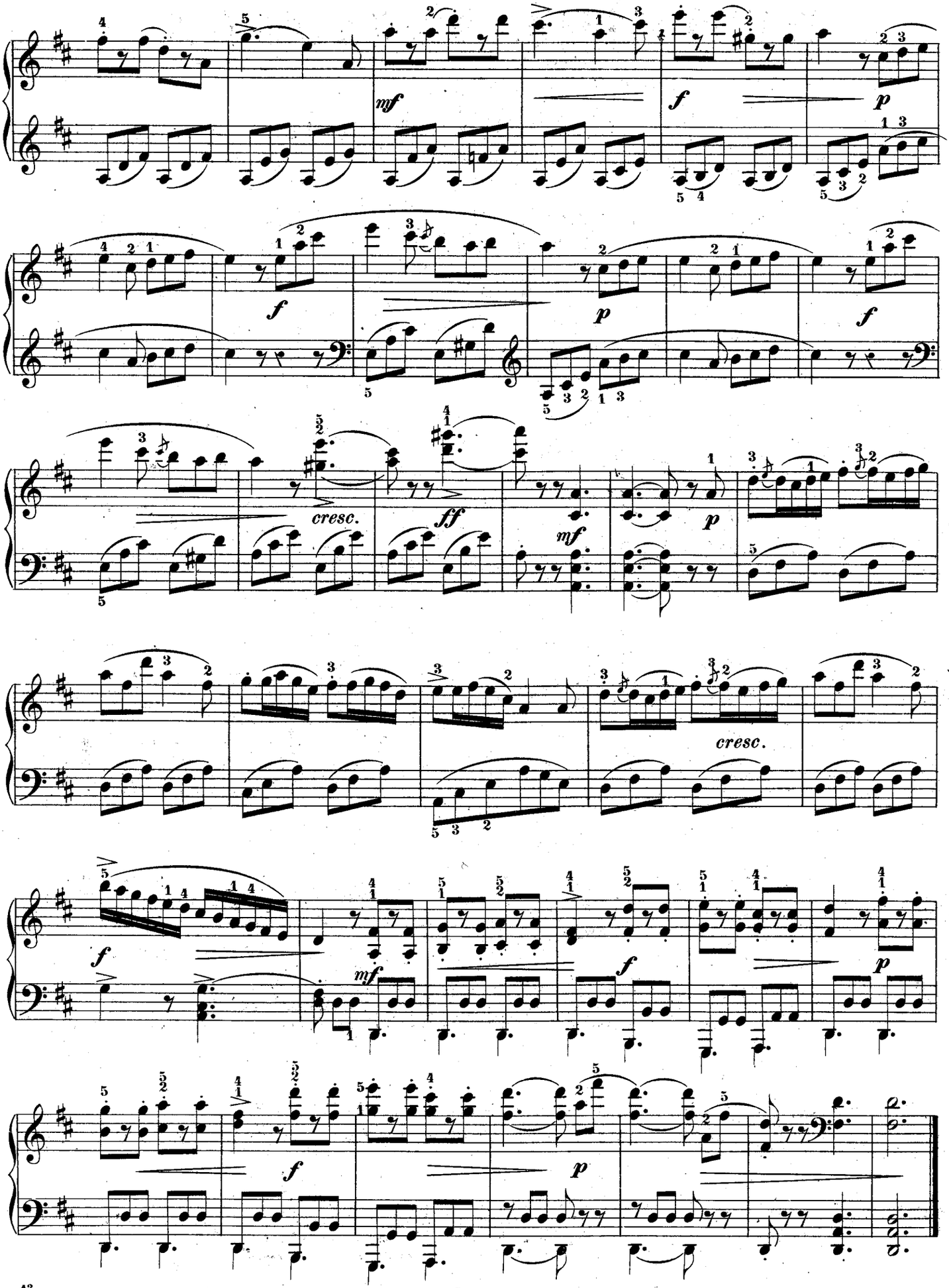



sfz
p
cresc.
mf
pp
sfz
pp
p
pp

A Monsieur **Magnier**, *Professeur de musique au Collége à Sézanne.*

Ronde pastorale.




mf
f
p
f
p
f
cresc.
ff
mf
p
cresc.
f
mf
f
p
f
p

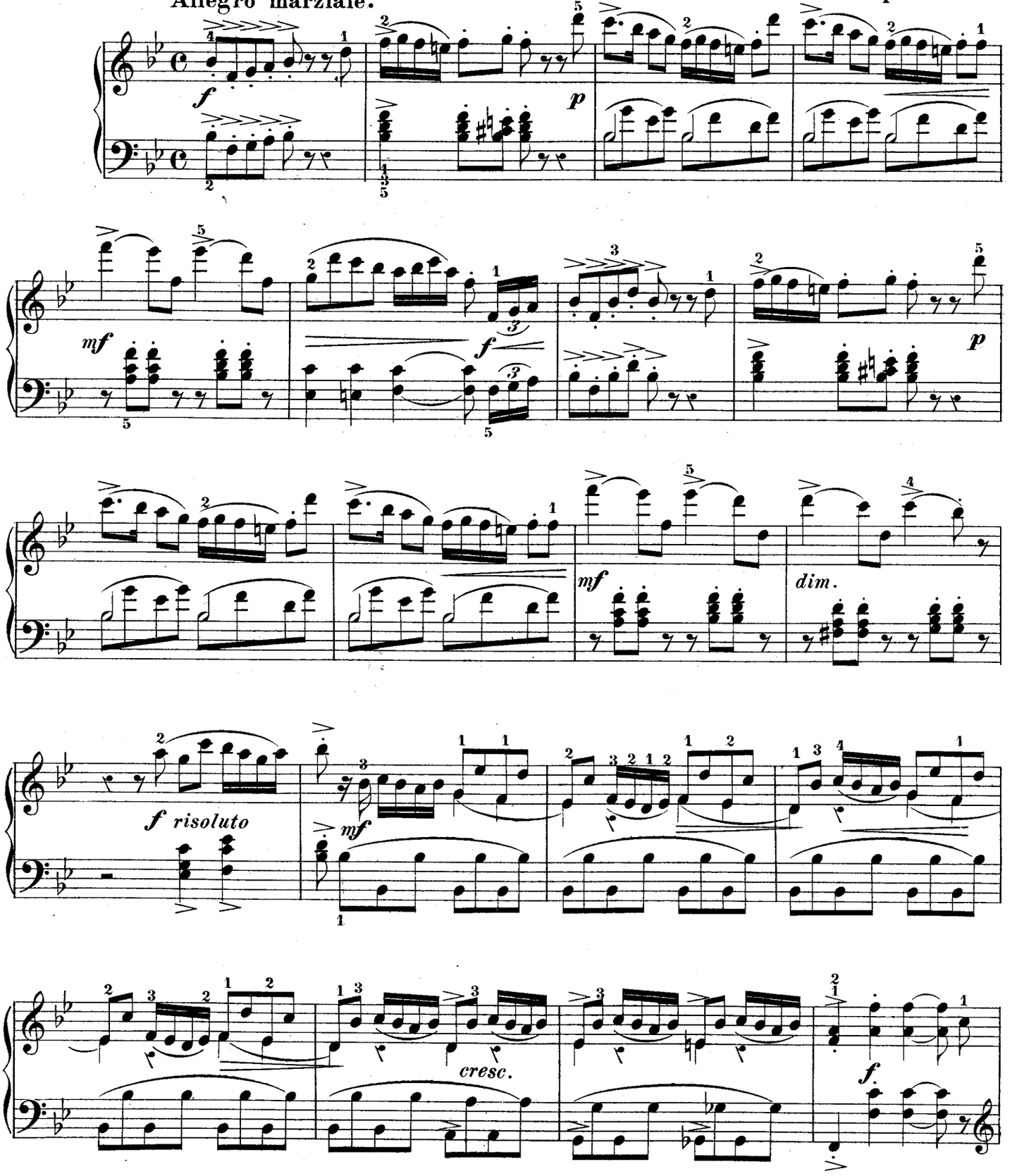
HUITIÈME SONATINE.

A Mademoiselle St. Viteux à Marche-Famenne (Belgique).

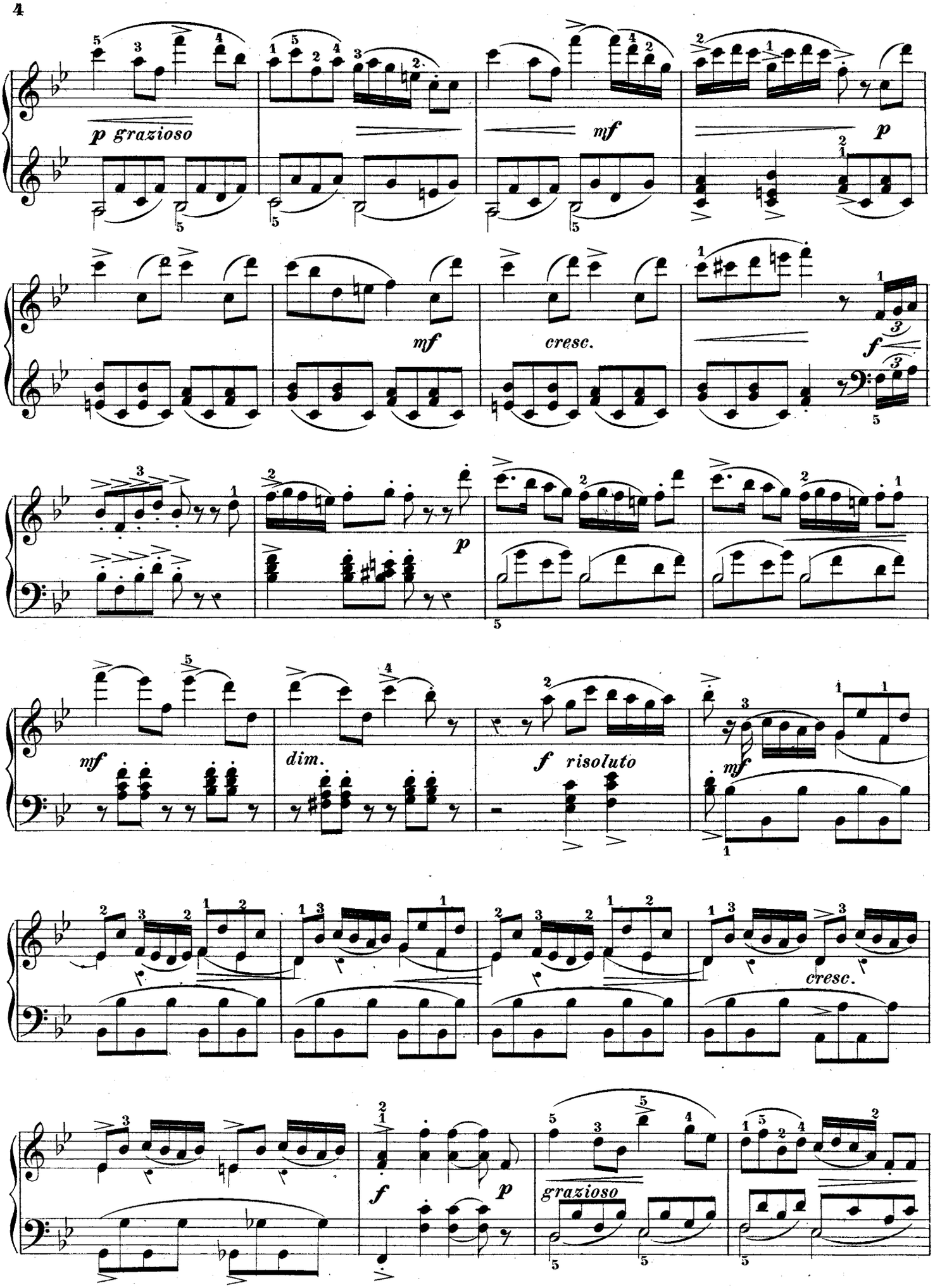
Le Départ.

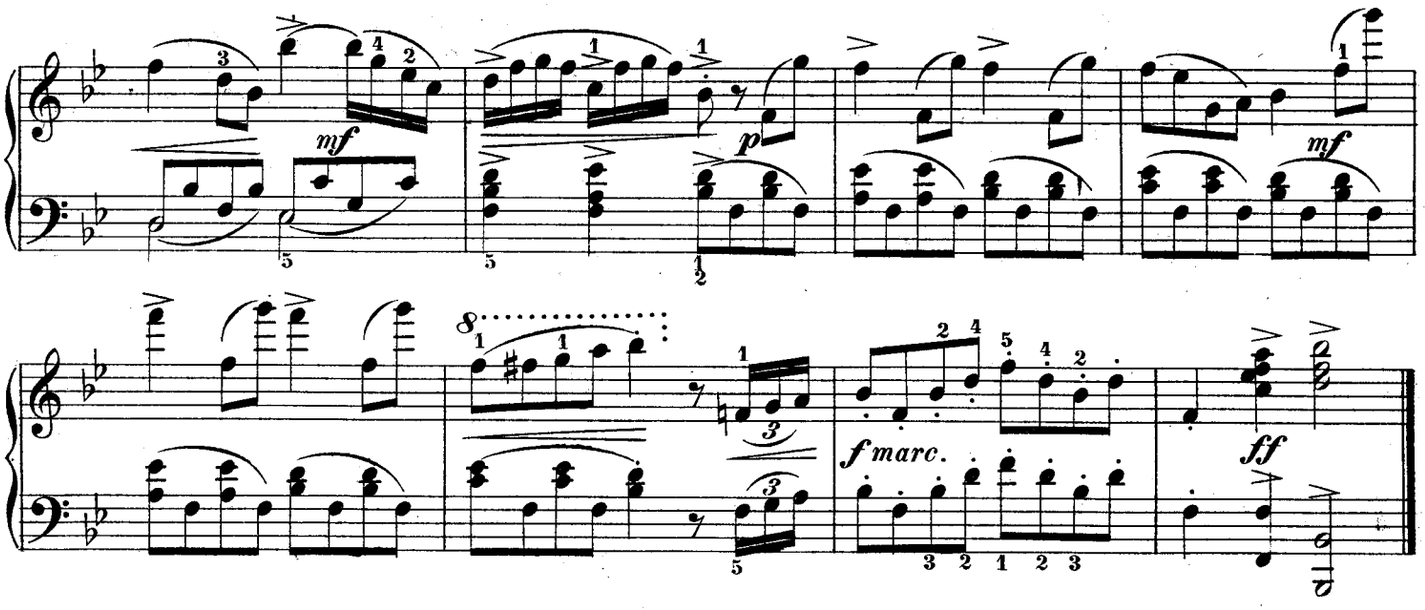
A. SCHMOLL.
Op. 68.

Allegro marziale.



Degré de force: MÉTHODE SCHMOLL, 120me leçon (IV. Partie). S. 248

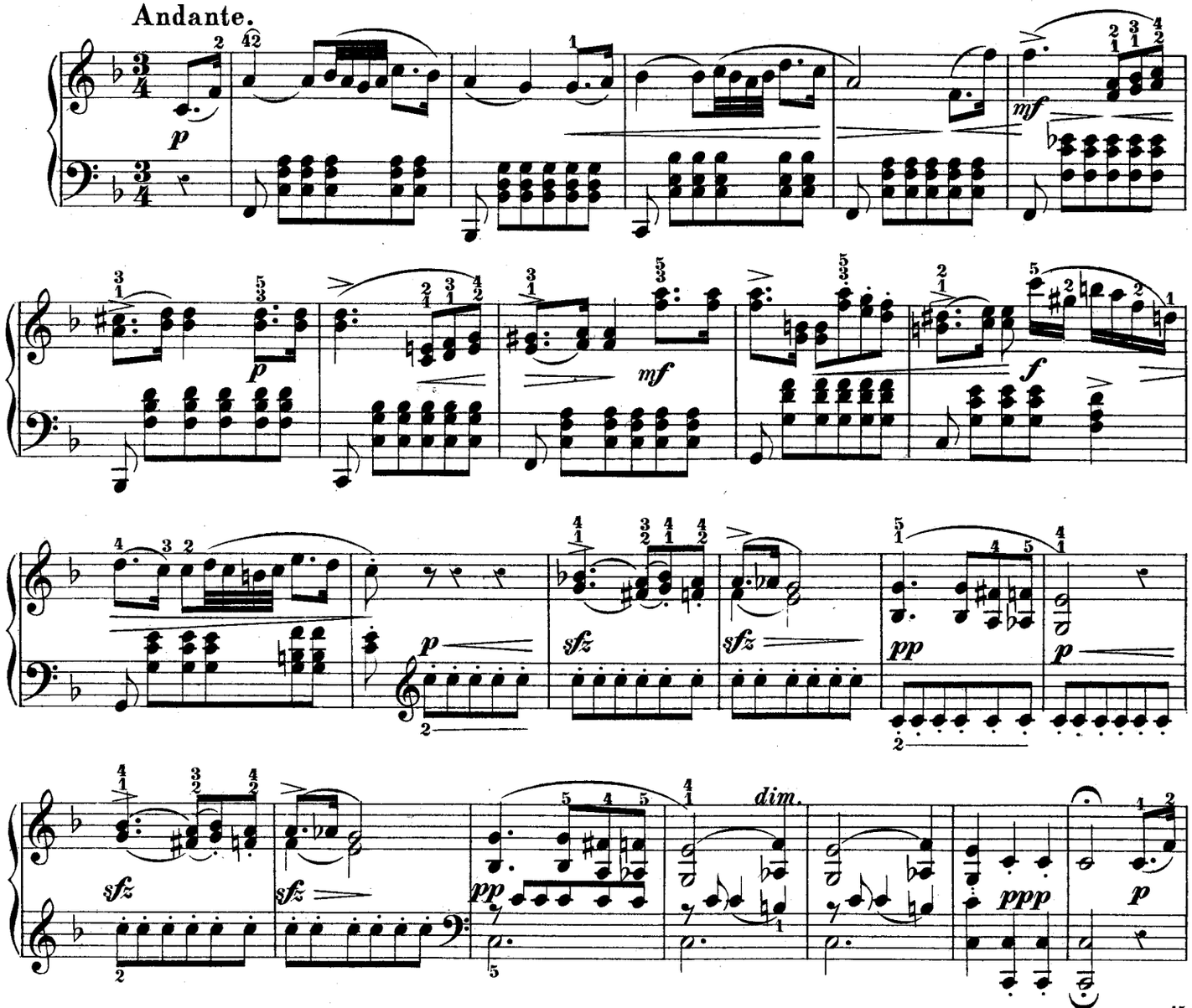

p grazioso
mf
p
mf
cresc.
f
p
mf
dim.
f risoluto
mf
cresc.
f
p
grazioso

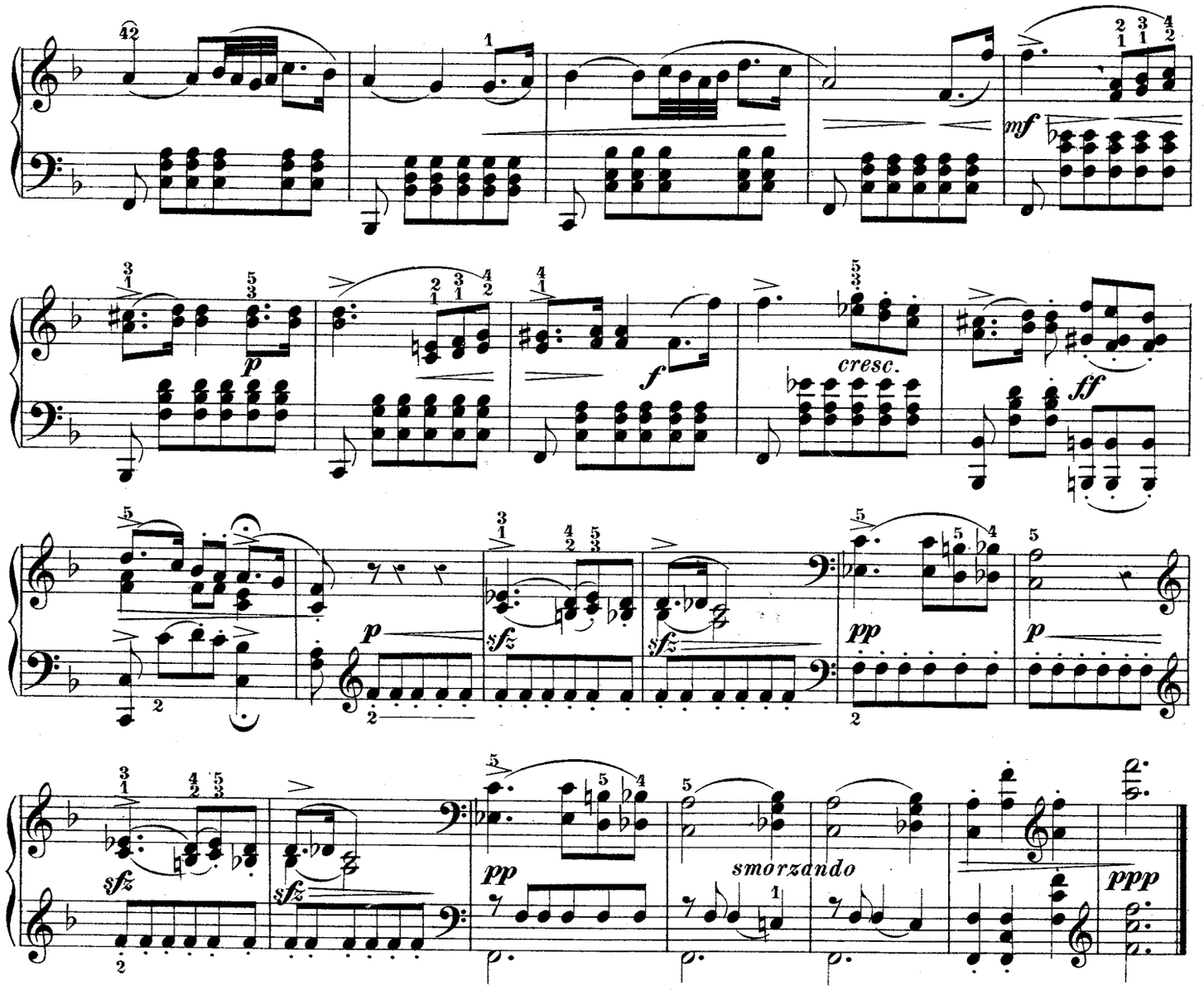


A Madame Sœur Viridienne à Oosterloo (Belgique).

Larmes silencieuces.

Andante.

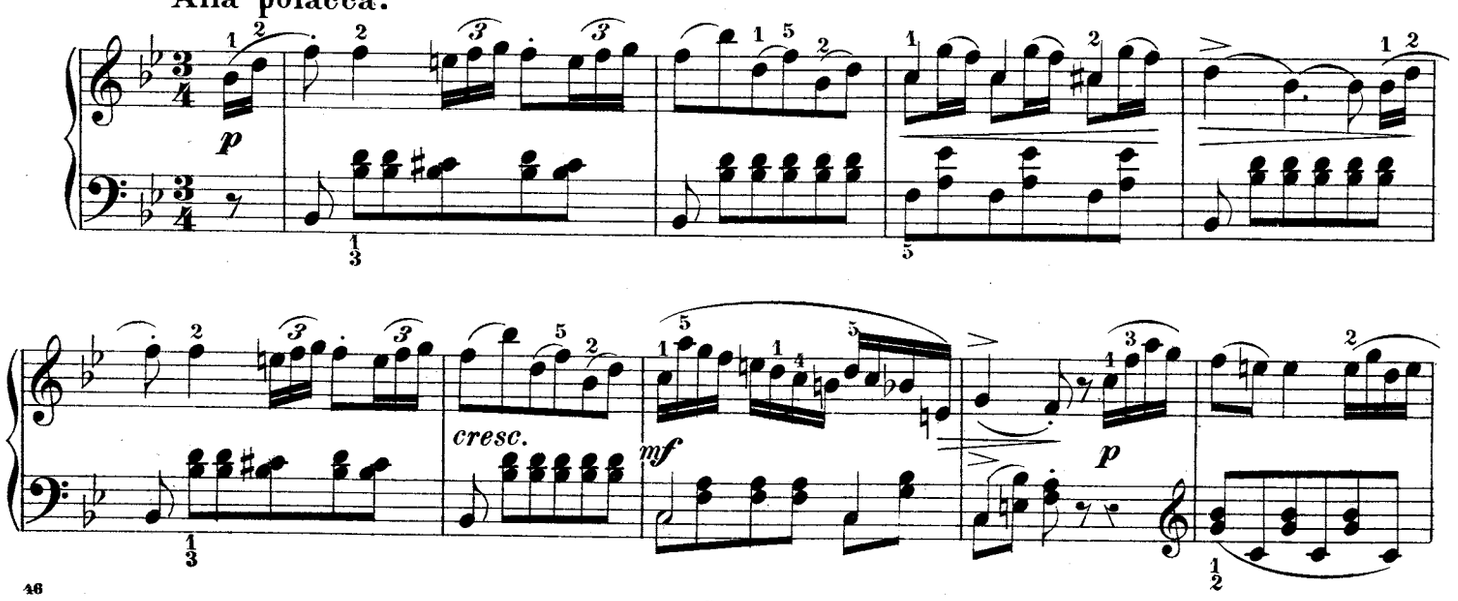


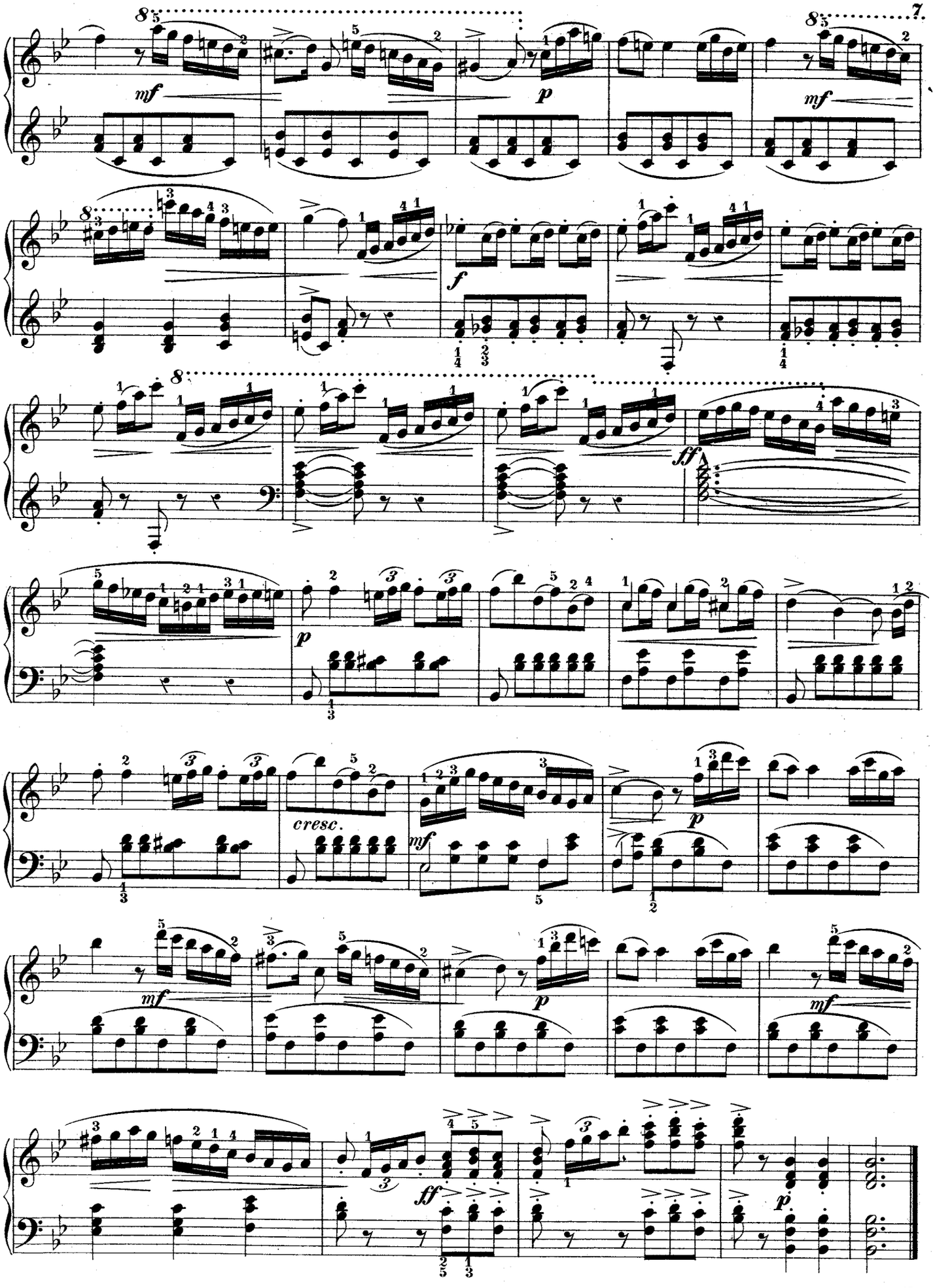


A Mademoiselle ***Hebbelinck*** *à Tournay (Belgique).*

Le Retour.

Alla polacca.




mf
p
mf
f
ff
p
cresc.
mf
p
mf
ff
p.

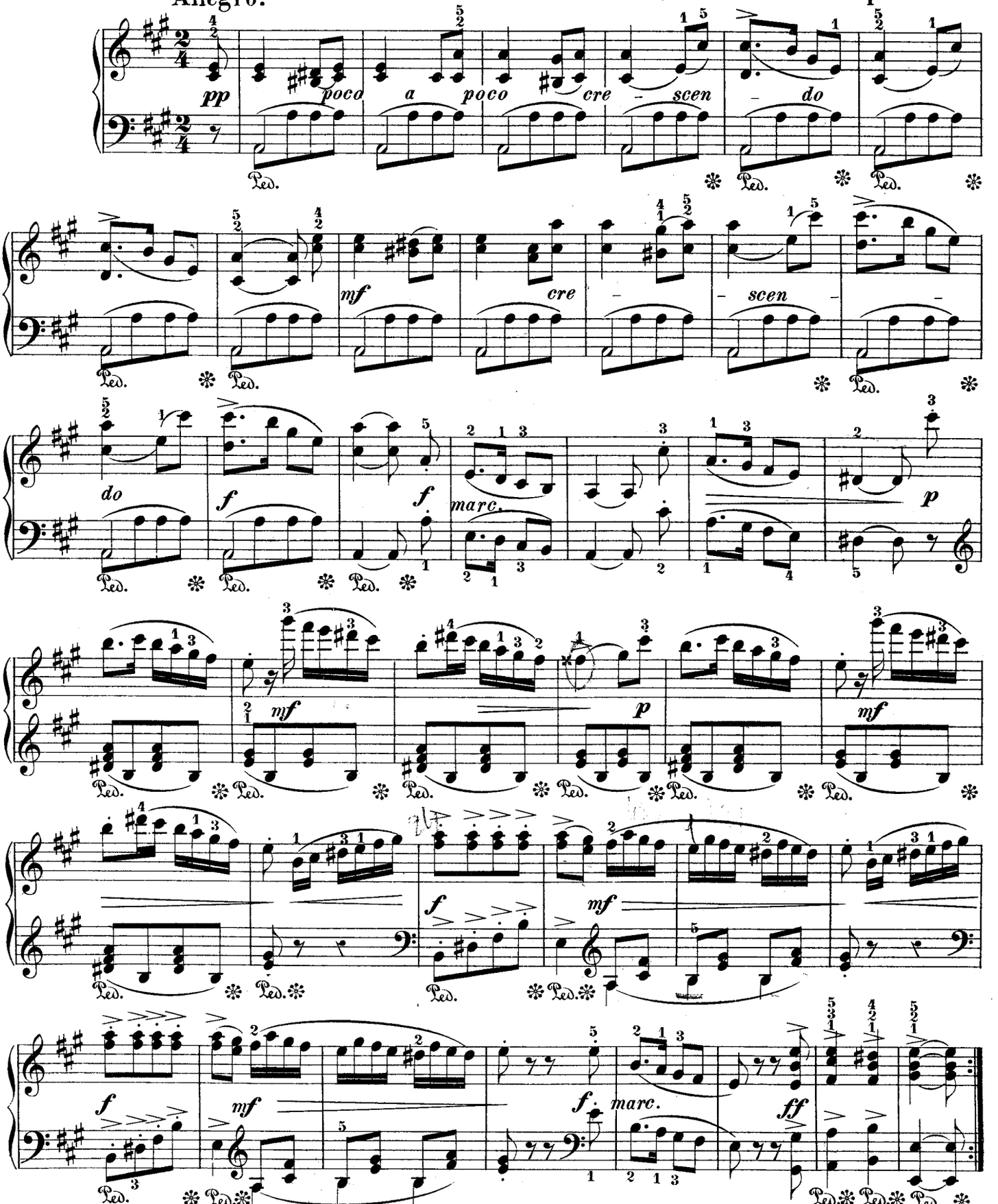
NEUVIÈME SONATINE.

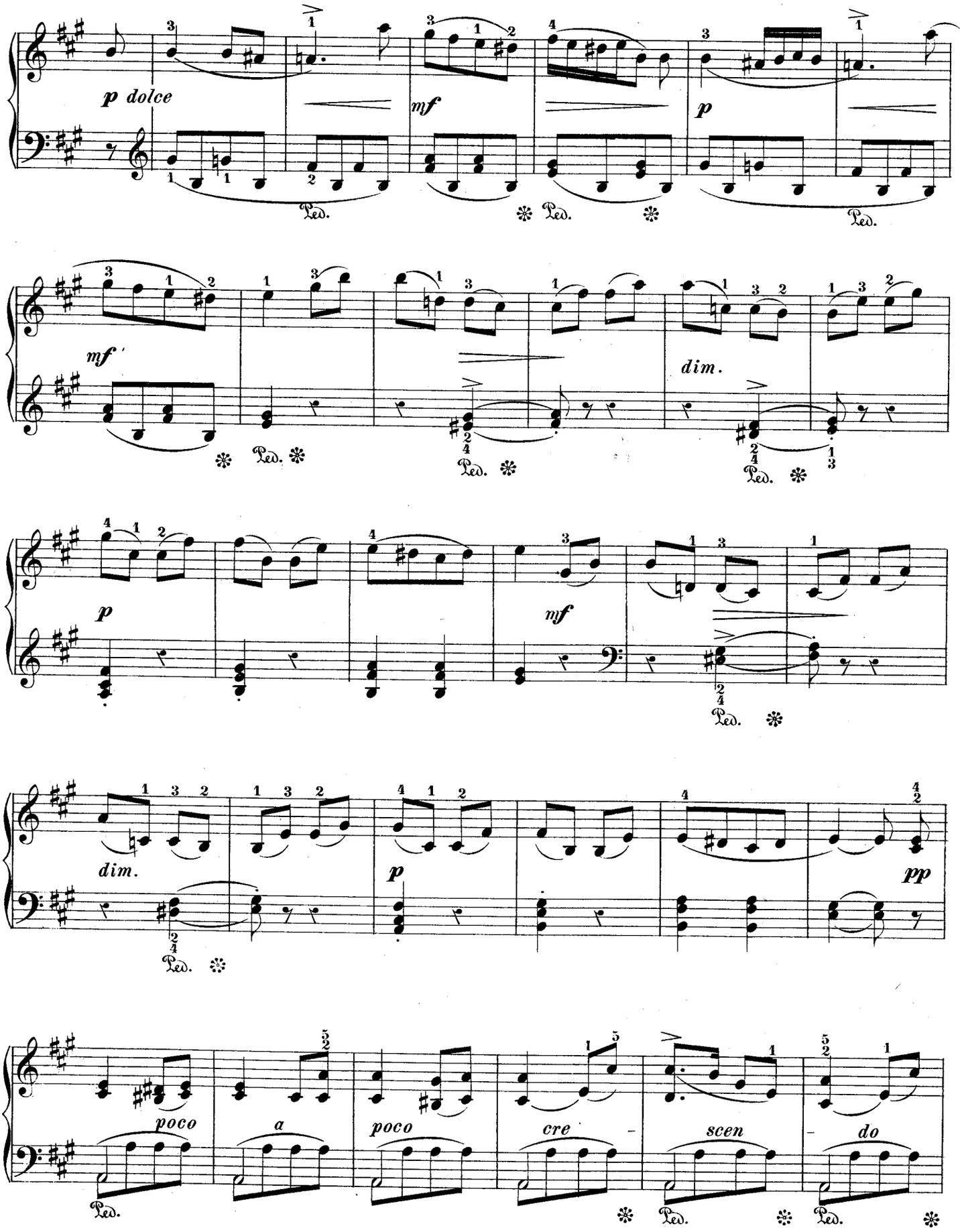
A Monsieur ***Georges Dieudonné*** *à Orléans.*

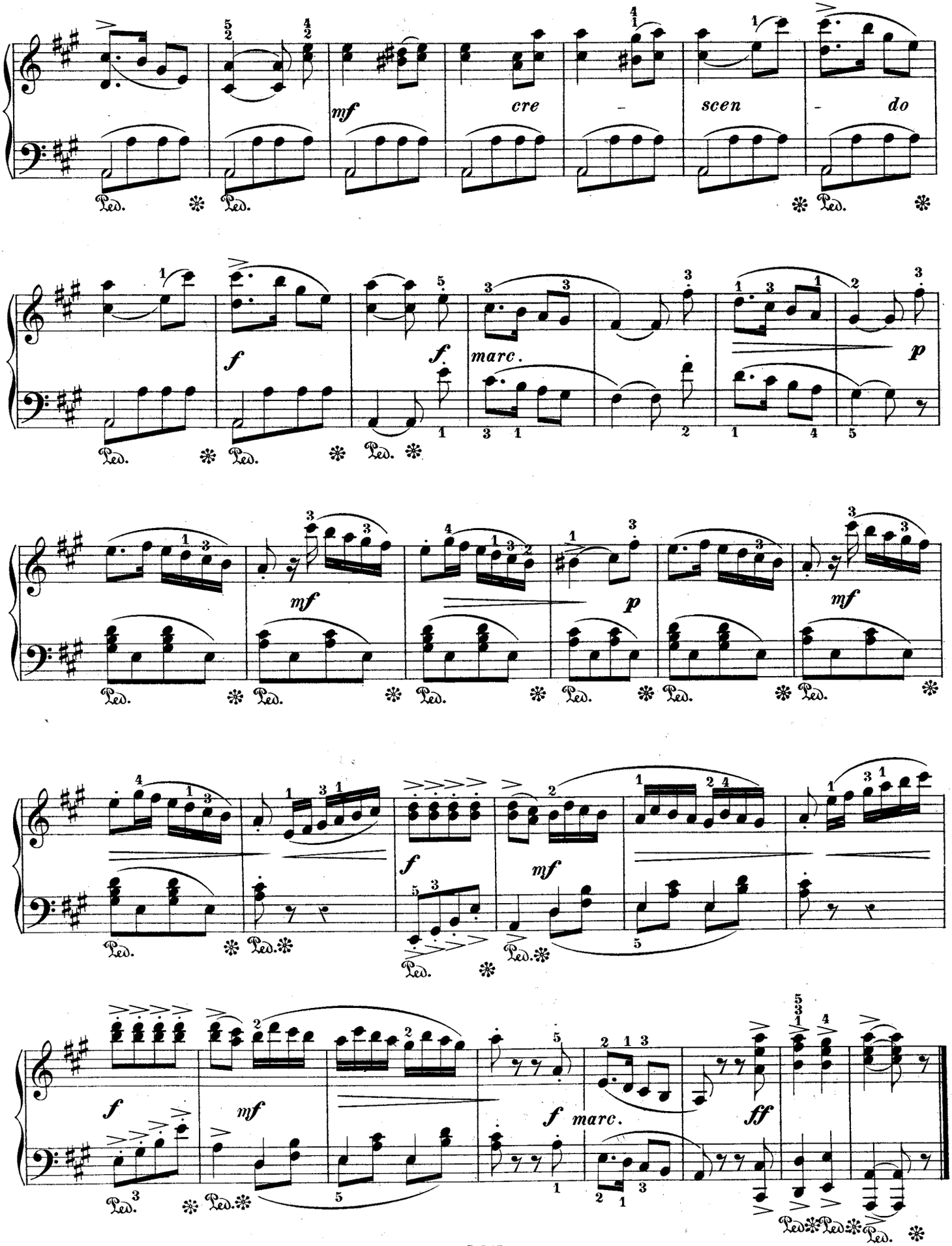
Fête bretonne.

A. SCHMOLL.
Op. 69.

Allegro.



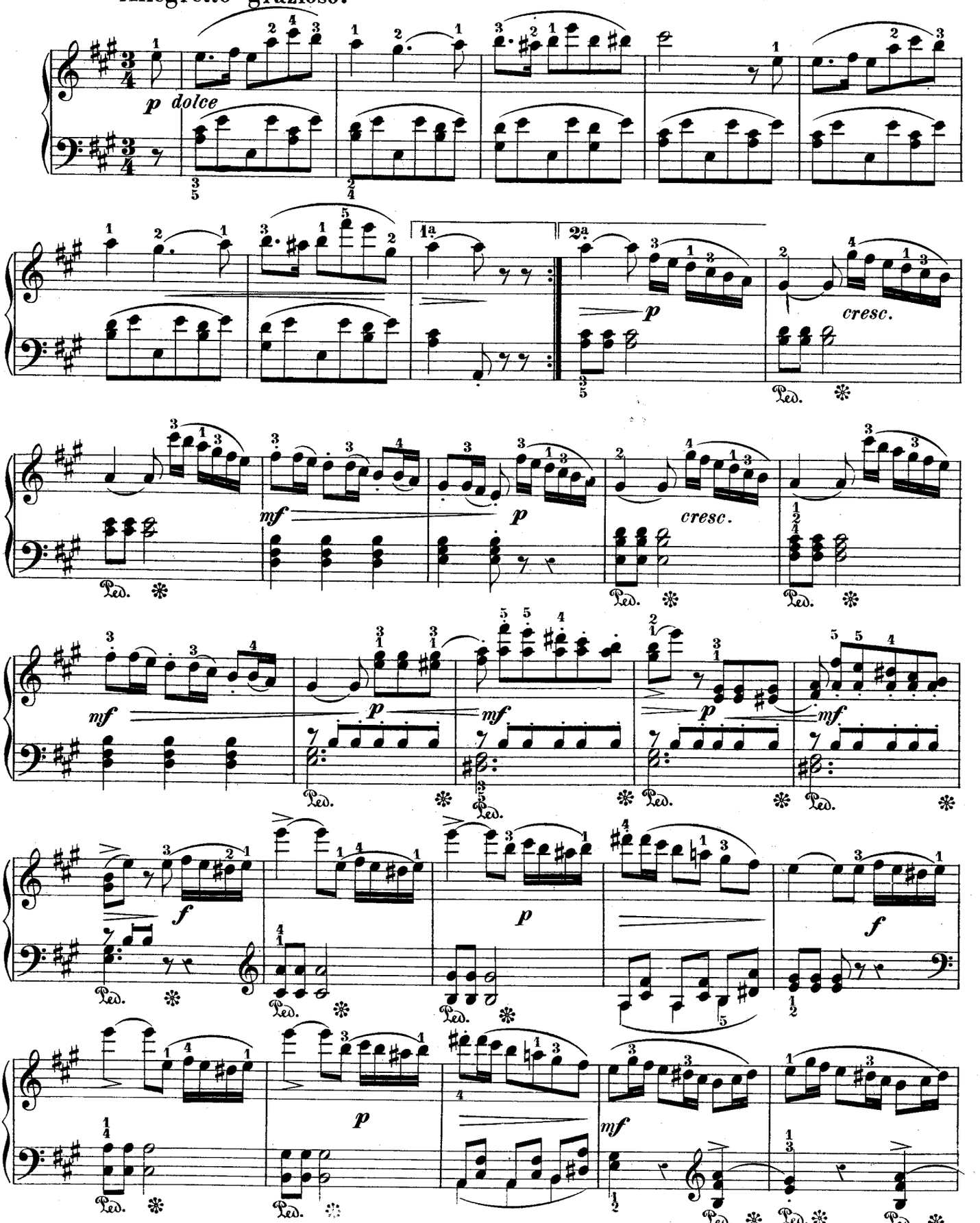

p dolce
mf
p
mf
dim.
p
mf
dim.
p
pp
poco
a
poco
cre
scen
do

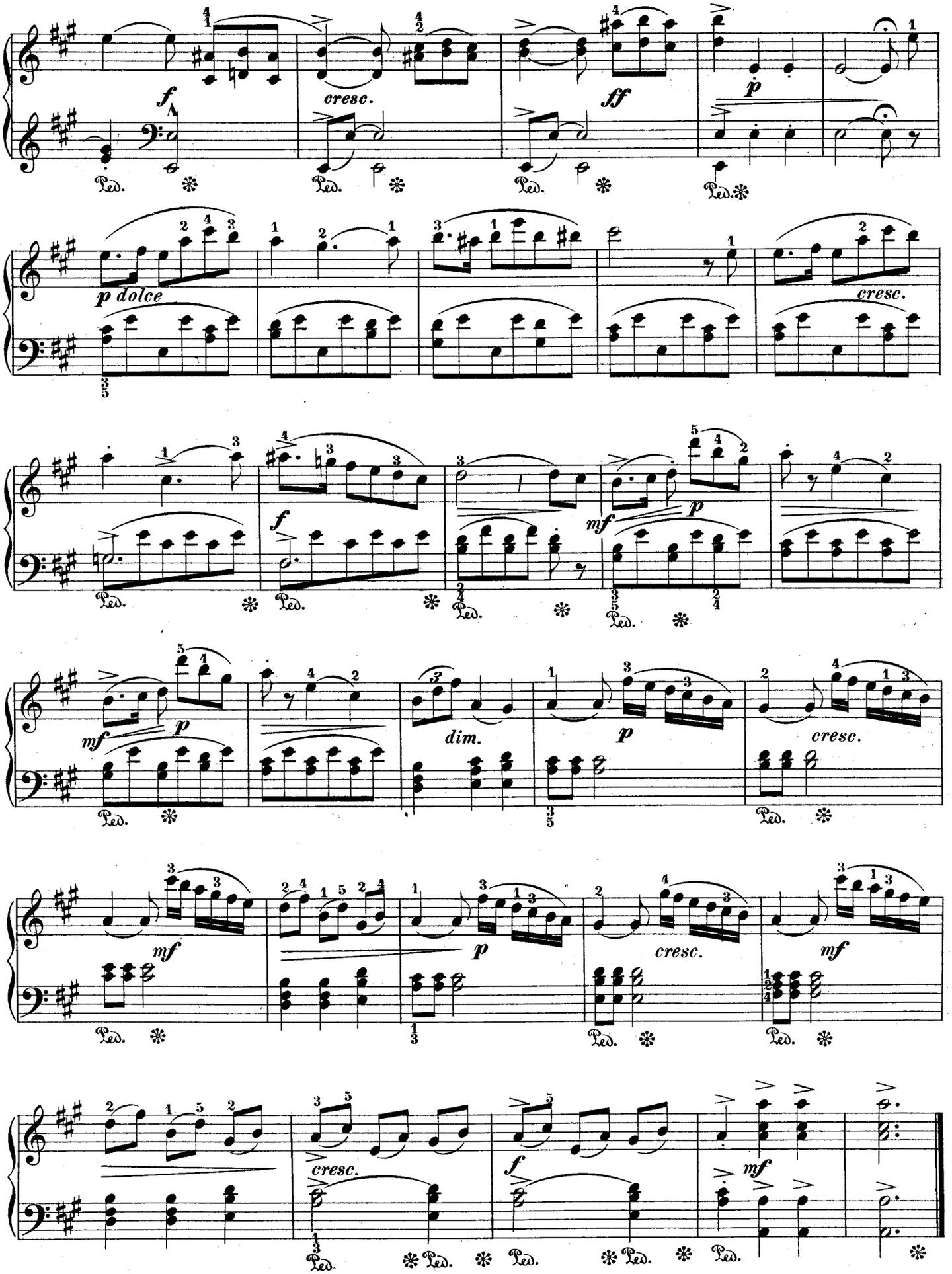

mf
cre - scen - do
f
f
marc.
p
mf
p
mf
f
mf
f
mf
marc.
ff
Ped.

A Mademoiselle B. Kreitler à Meaux.

Rondoletto.

Allegretto grazioso.




f
cresc.
ff
p
p dolce
cresc.
f
mf
p
mf
p
dim.
p
cresc.
mf
p
cresc.
mf
cresc.
f
mf
Ped.

DIXIÈME SONATINE.

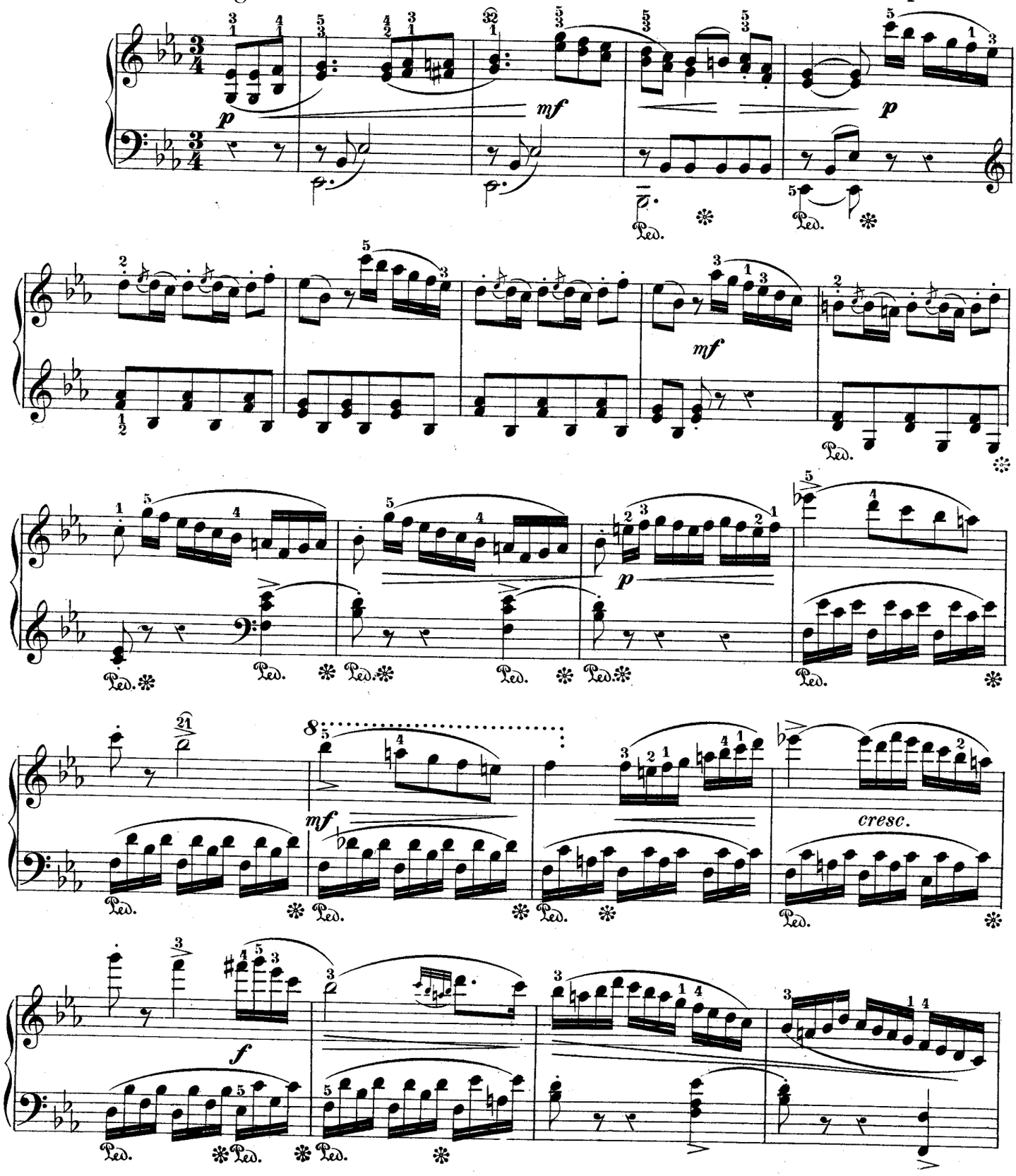
A Monsieur de Groote à Termonde (Belgique).

Au Concours.

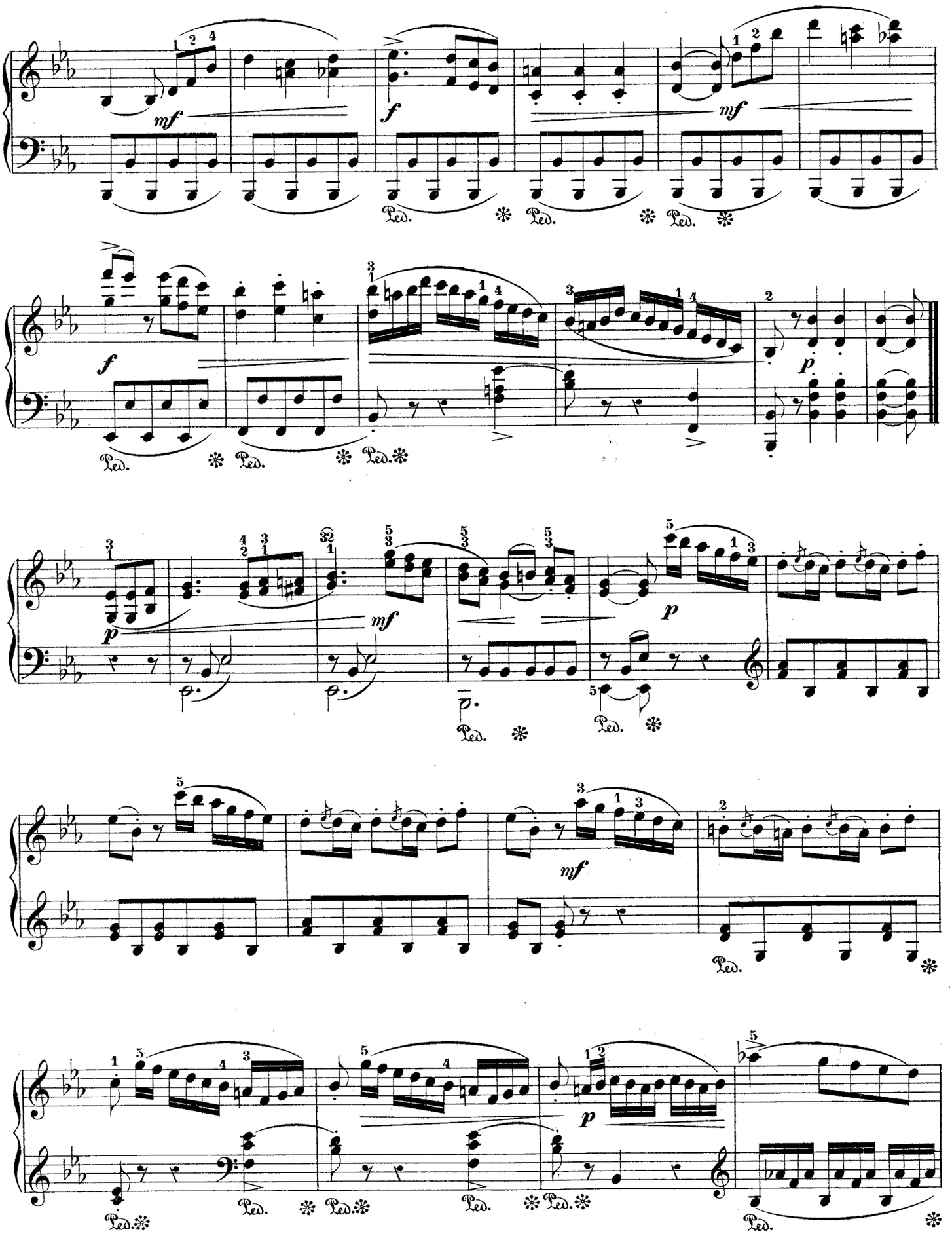
A. SCHMOLL.

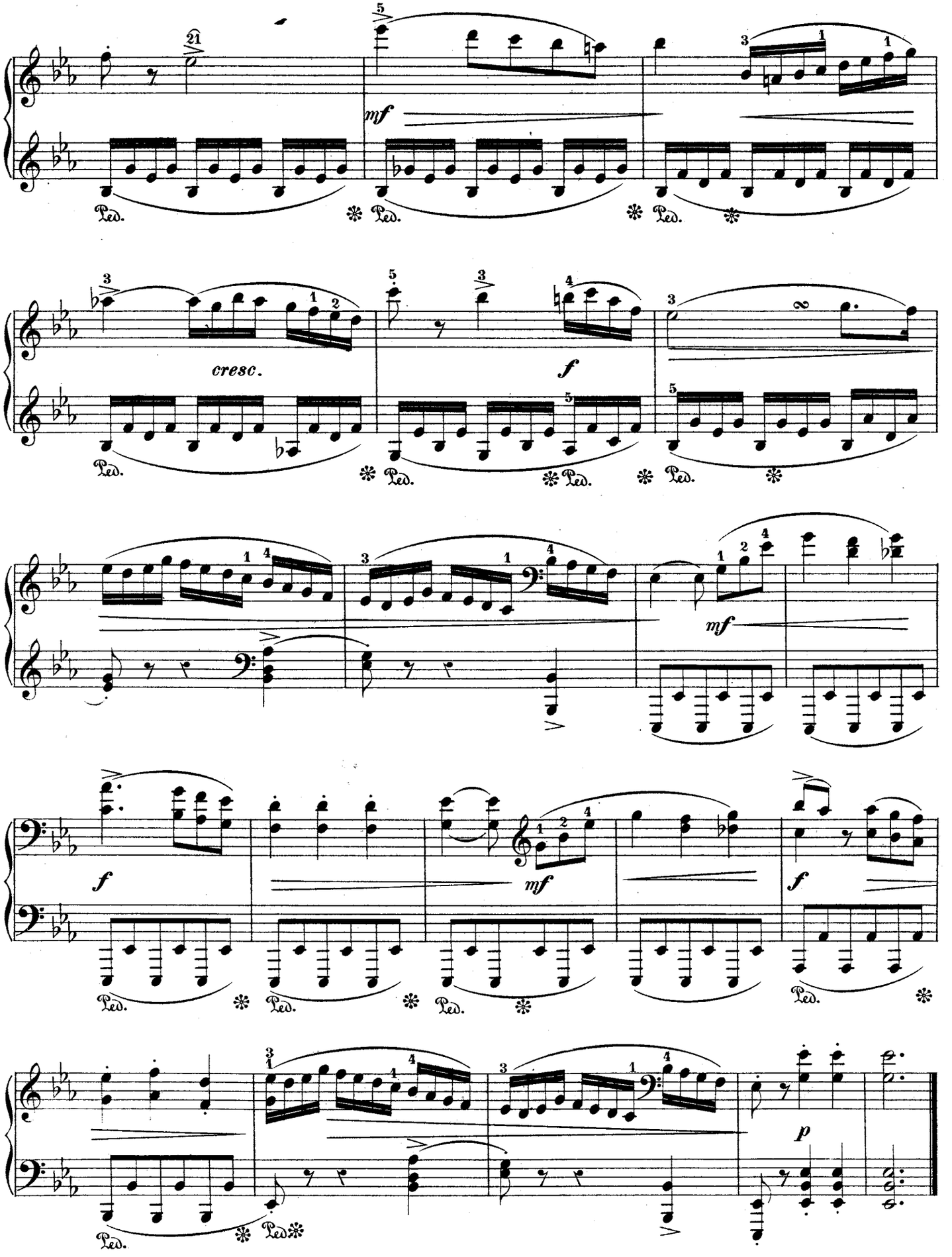
Op. 70.

Allegro con moto.



Degré de force: MÉTHODE SCHMOLL, 150me leçon (V. Partie). S. 258

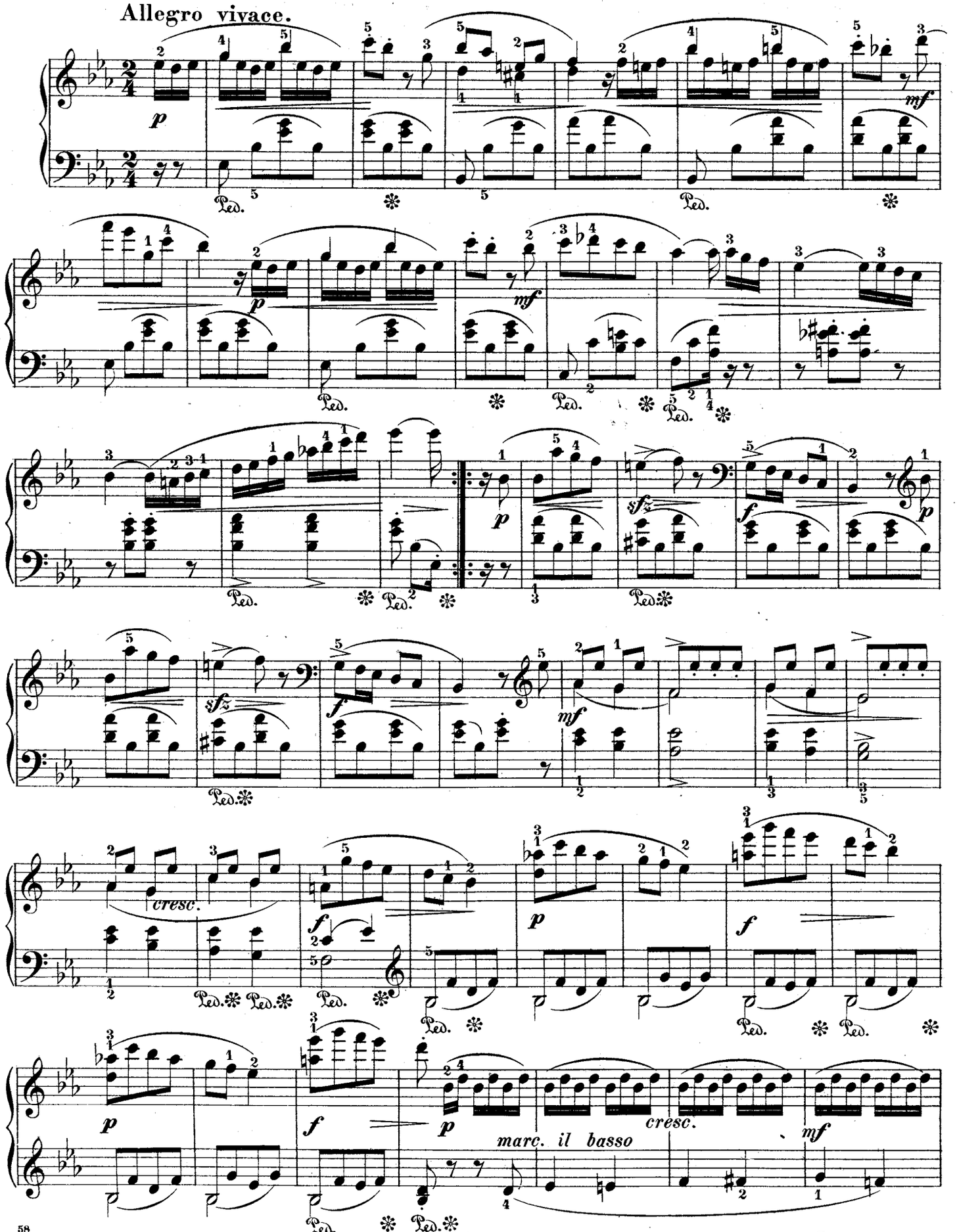

mf
f
mf
Ped.
f
p
p
mf
p
mf
p

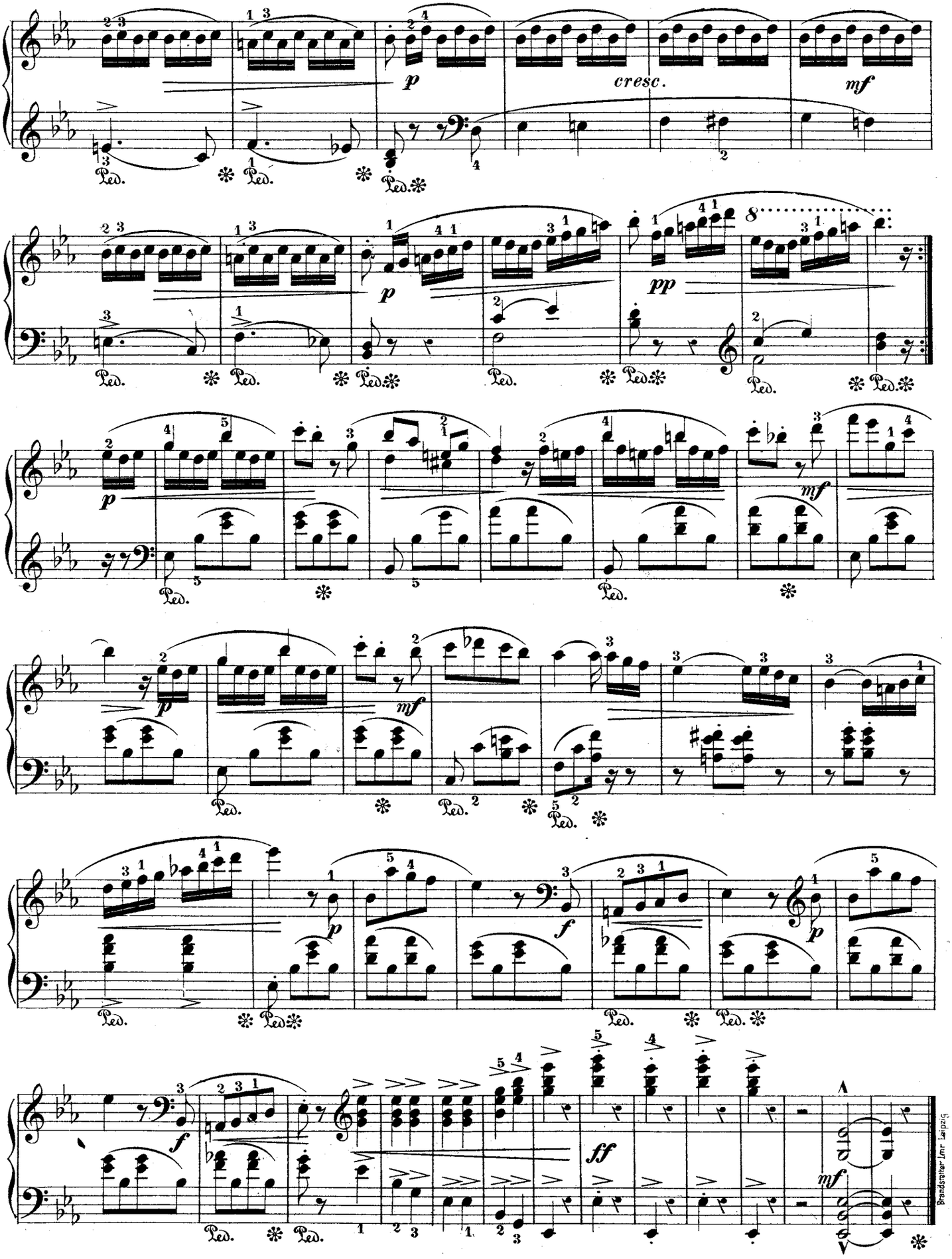

mf
cresc.
f
mf
f
mf
f
p
Ped.

A Monsieur van Wassenhoven à St. Nicolas (Belgique).

Rondo brillant.

Allegro vivace.




cresc.
p
mf
pp
ff
Ped.

Ek.

ETUDES POUR PIANO DE A. SCHMOLL.

80 ETUDES MOYENNES,

faisant suite à la Méthode Schmoll.

	Ire Série	IIme Série	IIIme Série	IVme Série
Livraisons: N^os	1. 2. 3. 4.	5. 6. 7. 8.	9. 10. 11. 12.	13. 14. 15. 16.

Chaque *Livraison* (7 à 8 pages), **1^F 25** net. Chaque *Série* (4 livraisons en recueil), **4^F —** net. *L'ouvrage complet* (broché), **15^F —** net.

50 GRANDES ETUDES,

faisant suite aux Etudes moyennes.

	Ire Série	IIme Série	IIIme Série
Livraisons: N^os	1. 2. 3. 4. 5.	6. 7. 8. 9. 10.	11. 12. 13. 14. 15.

Chaque *Livraison* (8 pages), **1^F 25** net. Chaque *Série* (5 livraisons en recueil), **5^F —** net. *L'ouvrage complet* (broché), **15^F —** net.

C'est en 1881 que ma *Nouvelle Méthode de piano*, divisée en cinq parties progressives et représentant les 5 premiers degrés de force, **parut pour la première fois. Depuis, j'ai successivement publié, entre autres: Les *Etrennes du Jeune Pianiste, 10 Sonatines progressives* et l'*Ecrin mélodique*,** recueils d'études récréatives dont chacun occupe une **place spéciale dans l'enseignement du piano, mais qui tous ont cela de commun qu'ils suivent rigoureusement la graduation de la Méthode et qu'aucun d'eux, par conséquent, ne dépasse le 5me degré de force. Par suite de ces diverses publications, je me trouve en rapport direct avec un grand nombre de professeurs de musique français et belges, qui me communiquent parfois leurs vues et opinions sur l'enseignement du piano et sur les diverses questions qui s'y rattachent. Or, plusieurs d'entre eux m'ont exprimé le regret de se trouver fort embarrassés toutes les fois qu'ils ont à choisir un répertoire d'études pour les élèves qui ont *fini* ma Méthode. „Certes", me disent-ils, „les ouvrages sérieux de perfectionnement ne manquent pas; mais par lesquels faut-il commencer? Bien rarement ces ouvrages sont rigoureusement gradués; ou bien, malgré leur incontestable mérite artistique, ils ne sauraient convenir à la plupart des élèves, étant trop arides, trop dépourvus d'attrait mélodique. Il y a là une lacune que vous devriez combler, en donnant une *suite* à votre Méthode de piano."**

Voilà donc comment j'ai été amené à composer: d'abord, mes *80 Etudes moyennes*, dont les 4 Séries progressives se greffent sur ma Nouvelle Méthode de piano et représentent les 6me, 7me, 8me et 9me degrés de force; puis mes *50 Grandes Etudes* de style et de mécanisme, dont les 3 Séries progressives font suite aux Etudes moyennes et représentent les 10me, 11me et 12me degrés de force.

L'enseignement du piano peut être divisé en plusieurs phases bien distinctes: 1°, phase **primaire**; 2°, phase **moyenne** ou secondaire; 3°, phase **supérieure** (*Méthode — Etudes moyennes — Grandes Etudes*). Après avoir franchi ces trois premières étapes de sa carrière, le pianiste se trouvera au seuil de l'art **transcendant,** domaine reservé aux talents tout à fait exceptionnels et illustré par les chefs-d'œuvre des virtuoses de toutes les époques.

L'élève qui aura achevé les 5 Parties de ma Méthode, possèdera l'ensemble des connaissances théoriques et pratiques qui forment le bagage ordinaire du pianiste préparé aux études secondaires. Il se sera familiarisé avec la lecture simultanée des deux clefs en usage dans la musique de piano, avec les mille détails de la notation musicale, avec les principes de tenue, de toucher, de doigter et de mesure; avec la terminologie technique, avec l'interprétation des signes conventionnels, avec la théorie du système tonal, des modes, des accords, etc.; il aura, enfin, acquis le degré d'agilité indispensable à tout pianiste qui veut convenablement interpréter les œuvres classiques et modernes de petite moyenne force. Les connaissances qui lui restent à acquérir, s'il aspire à pénétrer dans le sanctuaire de l'art, sont moins complexes, mais d'un ordre plus élevé que celles que je viens d'énumérer, en ce sens qu'elles exigent impérieusement une heureuse organisation musicale, et qu'elles s'adressent moins à la mémoire fle l'élève qu'à son habileté, à son goût et à la délicatesse de son sentiment. Il s'agira moins pour lui, en effet, d'assimiler à son esprit une foule de connaissances techniques nouvelles, que de donner une *application* de plus en plus artistique à celles qu'il aura déjà acquises. Dès qu'il entrera dans la phase secondaire de ses études, il s'appliquera à augmenter la vigueur, la souplesse et l'indépendance de ses doigts, l'élasticité de ses poignets, la sûreté et la précision de son attaque; il se familiarisera, de plus en plus, avec les artifices du doigter, avec certains traits de mécanisme et avec les diverses combinaisons rythmiques; il s'initiera aux finesses du style et de l'expression, à l'art de ponctuer et de modeler les phrases mélodiques; il faut, en outre, qu'il s'exerce à modifier à volonté le volume et la qualité du son, en attaquant les touches de différentes manières, et à varier les timbres de sonorité en faisant un usage raisonné de la pédale. Il devra, enfin, s'efforcer d'acquérir, peu à peu, toutes les qualités du bon lecteur, entre autres celle de saisir au premier coup d'œil le caractère d'une œuvre musicale, les difficultés techniques qu'elle peut présenter, et le genre d'exécution qui lui convient le mieux. Ce programme d'études, on le voit, est des plus vastes et des plus compliqués; aussi ne saurait-on songer à le réaliser d'emblée. Plus que jamais la nécessité de procéder avec méthode s'impose, lorsqu'on s'avance sur ce terrain.

Ici se dresse, tout d'abord, la question de savoir si les divers détails du programme que je viens de tracer, doivent être menés *de front*, ou s'il vaut mieux consacrer des études *spéciales* à l'agilité, d'autres au phraser, d'autres à l'expression, d'autres au style, et ainsi de suite. Pour ma part, il m'a toujours semblé que nos principes pédagogiques devaient se régler sur les lois de la synthèse organique. Tout organisme s'épanouit et se perfectionne insensiblement par l'exercice constant et *simultané* de ses parties constitutives; c'est ainsi qu'à toutes les phases de son développement il forme un ensemble harmonique portant en lui-même le germe de progrès nouveaux et les conditions requises pour atteindre le terme définitif de sa maturité. L'analogie existant entre les fonctions multiples d'un organisme arrivé à l'apogée de son développement et le savoir du pianiste accompli, pour qui l'art est devenu, en quelque sorte, une seconde nature, saute aux yeux; je crois pouvoir me dispenser d'y insister, ainsi que sur l'enseignement qui en découle, d'autant plus que les principes que je viens d'énoncer ont déjà été réalisés — avec le succès que l'on sait — dans ma Méthode de Piano. Or, en composant mes *Etudes* moyennes, je me suis inspiré des mêmes principes, tout en leur donnant une application plus étendue et plus élevée. Elles ont (ainsi que l'indique l'inscription qu'elles portent en sous-titre) pour principal objectif l'*agilité*, le *phraser* et l'*expression;* mais elles préparent en même temps au *style* et au *mécanisme*, qui sont traités d'une façon plus large et plus complète encore dans les *Grandes Etudes*.

Bien que, dans ces deux ouvrages, le niveau de force s'élève sans cesse, et que leur but essentiel — la *préparation au style classique* — devienne de plus en plus apparent, l'intérêt mélodique y occupe une large place et n'est jamais sacrifié au profit exclusif de la difficulté technique. Tout en offrant les sujets d'étude les plus variés, ils sont composés de façon à préserver l'élève de l'ennui et du découragement; le caractère de *l'étude* proprement dite y est, en quelque sorte, dissimulé sous un extérieur attrayant, ou, du moins, ne s'y dessine que très-progressivement, D'autre part, sachant bien avec quelle spontanéité l'élève prend intérêt à une œuvre dont il croit saisir le sens précis, qui représente à ses yeux une idée déterminée, j'ai eu soin de donner un *titre* à chaque étude. Un titre bien choisi, n'aurait-il même qu'un caractère purement allégorique, renferme toujours quelque indication précieuse dont l'élève saura tirer parti en interprétant l'œuvre.

On retrouvera, en un mot, dans ces Etudes, les principes pédagogiques que je me suis toujours efforcé de faire prévaloir et qui ont fait le succès bien connu de ma Nouvelle Méthode de piano[1]).

En tête de chaque étude j'ai placé quelques lignes de *texte* renfermant les indications les plus indispensables par rapport au mouvement, à la diction, au style, à la sonorité, aux difficultés techniques etc. Ce texte, toutefois, ne saurait être considéré que comme le *résumé sommaire* des principaux caractères de chaque étude et des conseils qu'il y a lieu de donner à l'élève, en vue d'une exécution irréprochable. C'est au professeur de suppléer à la concision inévitable de ces notes générales, de procéder à l'analyse détaillée de chaque étude, d'attirer l'attention de l'élève sur les passages qui réclament un travail préparatoire, de surveiller le jeu et de corriger l'interprétation toutes les fois qu'un défaut tend à s'y glisser. Plus que jamais, en s'élevant à ce niveau supérieur de l'éducation musicale, on aura besoin d'un guide intelligent et expérimenté. A ce propos, je ne saurais assez recommander aux élèves auxquels ces Etudes sont destinées, l'excellent volume publié par M. *Marmontel* sous le titre: „Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique und esthétique du Piano" (Paris, chez Heugel). C'est un traité complet de diction musicale; un livre indispensable à tous ceux qui aspirent à devenir artistes dans l'acception la plus élevée du mot; un guide plein de renseignements précieux et qu'ils auront à consulter en mille occasions.

Les inscriptions *métronomiques* que j'ai eu soin de placer au commencement de chacune de ces Etudes, indiquent des *maxima*, c'est-à-dire des vitesses que l'élève pourra atteindre au bout d'un travail persévérant, mais qu'il ne devra jamais dépasser. Dans aucun cas, il ne devra songer à s'y conformer dès le début; il sera utile, au contraire, de commencer par un mouvement *de moitié* ou *du tiers plus lent* que celui qui est prescrit, et d'augmenter la vitesse à chaque nouvelle lecture. Cette augmentation, bien entendu, devra cesser aussitôt qu'on s'apercevra qu'elle ne se fait plus qu'au détriment de la précision; car il importe avant tout de *jouer correctement* et de *dire avec art.* La vitesse n'est qu'une question d'importance secondaire.

On remarquera que j'ai été assez sobre d'indications de *pédale* dans ces Etudes. L'élève peut, sans inconvénient, connaître de bonne heure le but de la pédale, et même s'en servir de temps à autre; mais avant de songer à en faire un usage plus fréquent, il devra 1° être très-exercé dans l'art de modifier l'ampleur du son par le seul effet d'une attaque plus ou moins délicate, ou plus ou moins énergique; 2° savoir se rendre compte de tous les changements qui se produisent dans l'harmonie fondamentale. Ce n'est que peu à peu qu'il devra être dressé à l'usage de ce puissant auxiliaire de la sonorité; raisonné d'abord et constamment surveillé, cet usage finira par devenir instinctif et correct à la fois. Les indications de pédale avaient donc leur raison d'être, elles étaient même indispensables; mais j'ai cru devoir éviter de les multiplier, de peur de les rendre encombrantes ou de donner lieu à des abus. Si la pédale offre d'inépuisables ressources à celui qui sait la manier en artiste, elle produit le plus détestable effet, lorsqu'on s'en sert mal à propos.

Nota. **J'ai établi, d'autre part, l'Echelle de Graduation de** mes œuvres pour piano. C'est un tableau synoptique qui indique: 1°, la répartition de mes œuvres méthodiques sur les 12 degrés de force; 2°, les œuvres récréatives, morceaux, fantaisies etc., qui conviennent à chacun de ces degrés. Ce tableau sera surtout apprécié par les professeurs qui voudraient, sans s'exposer à perdre un temps précieux, pouvoir indiquer des morceaux exactement proportionnés au degré d'avancement de leurs élèves.

---

[1]) La *14me édition* de la 1re Partie (tirée à 5000 exemplaires) vient de paraître

Paris. 1893.

A. Schmoll.

E. m. z.

Chez E. Gallet, (succr de Colombier), Editeur de Musique, 6, Rue Vivienne à Paris.

Bureau d'Expédition pour la *Province* et *l'Etranger* à Paris. A. Schmoll, 2bis, Rue Descombes (près l'Avenue de Villiers)

Bruxelles, chez *F. de Aynssa* (Deliége).

ŒUVRES POUR PIANO DE A. SCHMOLL.

Prix marqués.

B. Fantaisies et Compositions diverses.

Prix marqués.

tr. f. = très-facile. | f. = facile. | a. f. = assez facile. | p. m. f. = petite moyenne force. | m. f. = moyenne force. | b. m. f. = bonne moyenne force.

Genre facile.

Prix marqués. fr. c.

Op. 36. QUATRE BLUETTES ENFANTINES, sans octaves:

- N° 1. Les petites Variations de Fanny (2 pages) . . *tr. f.* 2 50
- N° 2. Emulation (3 pages) . . . . . *tr. f.* 3 —
- N° 3. Le Pâtre montagnard (3 pages) . . . . . *tr. f.* 3 —
- N° 4. La grande Valse de Bébé (4 pages) . . . . . *tr. f.* 4 —

Les quatre réunies en recueil . . . . . 10 —

Petites pièces de genre, à peu près du même degré que les 5 premiers N^os^ des *Etrennes du Jeune Pianiste*, mais plus développées; conviendront aux jeunes élèves de bonnes dispositions.

Op. 45a. BRENNUS, *marche gauloise*, édition simplifiée . . . *f.* 4 —

Op. 46a. NUITS DE TÉHÉRAN, *marche persane*, éd. simpl. *f.* 3 —

Op. 47a. L'UNION, *suite de valses*, édition simplifiée . . . . *f.* 4 —

Op. 48a. LA COSMOPOLITE, *polka*, édition simplifiée . . . *f.* 3 —

Op. 49a. LE RÉVEIL D'UNE ROSE, *mazurka*, éd. simpl. . *f.* 3 —

(voir, plus loin, l'édition *originale* de ces morceaux).

à quatre mains.

PETITES FANTAISIES ORIGINALES et sur des thèmes célèbres:

Op. 55. N° 1. Méditation . . . . . 4 —
Prima simple et *très-facile*, relevée par une Seconda soigneusement harmonisée, *facile* elle-même.

Op. 56. N° 2. La dernière Pensée (Reissiger) dite de Weber . . 4 —
Morceau très-gracieux et de beaucoup d'effet; *assez facile.*

Op. 57. N° 3. Don Juan (Mozart) . . . . . 6 —
Airs favoris bien choisis, auxquels succède un finale des plus brillants; *assez facile.*

Op. 58. N° 4. Dernières Valses d'un Insensé . . . . . 6 —
Mélodie sentimentale et très-chantante; grand succès; *assez facile.*

(Voir, au Catalogue B, *les ÉTRENNES DU JEUNE PIANISTE, à 4 mains.)*

Genre moyen.

QUATRE MORCEAUX CARACTÉRISTIQUES.

Op. 51. N° 1. La Mazurka des Affligés . . . . . *m. f.* 3 —
Inspiration poétique d'un sentiment doux et pénétrant; peut servir d'étude d'expression.

Op. 52. N° 2. La Chasseresse . . . . . *m. f.* 3 —
Esquisse brillante d'une scène de chasse; style vigoureux et très-coloré.

Op. 53. N° 3. L'Ondine et le Pêcheur, ballade . . . . . *p. m. f.* 3 —
Morceau imitatif dans lequel le chant, exécuté par la main droite, est soutenu par un accompagnement en arpéges répartis sur les deux mains.

Op. 54. N° 4. La Marche des Croisés . . . . . *p. m. f.* 3 —
Petite marche guerrière d'une contexture assez simple, mais d'une allure fière et résolue.

Op. 45. BRENNUS, *marche gauloise;* édition originale . *b. m. f.* 6 —
Morceau brillant, d'allure martiale et d'une harmonie bien nourrie. Exige de bons poignets, une main gauche sûre à l'attaque et une main droite habituée aux accords plaqués.

Op. 46. NUITS DE TÉHÉRAN, *marche persane;* édit. orig. *m. f.* 5 —
Genre oriental; mouvement vif et quelque peu capricieux. En combinant judicieusement le timbre des deux pédales, le pianiste pourra tirer de ce morceau de curieux effets de sonorité.

Op. 47. L'UNION, *suite de valses;* édition originale . . . . *m. f.* 7 50
L'Introduction, d'un style large et majestueux, amène insensiblement un charmant motif de valse, auquel succèdent bientôt trois autres de plus en plus entraînants. Le finale, où l'auteur déploie de grandes richesses d'harmonie, résume et termine le tout par une brillante péroraison.

Op 48. LA COSMOPOLITE, *polka;* édition originale . . *m. f.* 6 —
Un morceau de salon plutôt qu'une danse. Ne dépasse pas la moyenne force, mais exige, néanmoins, une certaine habileté d'exécution et un doigter assuré.

Op. 49. LE RÉVEIL D'UNE ROSE, *mazurka;* édit. orig. *m. f.* 6 —
Encore un caprice de salon sous l'étiquette d'une danse. Bien qu'écrit dans le mouvement de la mazurka, ce morceau fournira au pianiste maintes occasions de faire valoir son style et la finesse de son jeu.

Op. 103—107. CINQ IMPROMPTUS: Prix marqués fr. c.

- N° 1. Amusette . . . . . *p. m. f.* 4 —
- N° 2. Danse caraïbe . . . . . *p. m. f.* 4 —
- N° 3. Petit Carnaval . . . . . *p. m. f.* 4 —
- N° 4. Croquis . . . . . *m. f.* 4 —
- N° 5. Imbroglio . . . . . *m. f.* 4 —

L'ouvrage complet (en recueil, 19 pages) 15 —

Esquisses de genre d'une allure vive et dégagée et d'un style très coloré; conviennent aux élèves arrivés à la 5me Partie de la Méthode Schmoll, et produisent le plus charmant effet sous les doigts d'un pianiste exercé.

Genre brillant.

Op. 71. BERCEUSE ORIGINALE *variée* sous forme d'études. *b. m. f.* 6 —
Chant de berceau, simple par lui-même, mais peu à peu développé, varié et transformé en une brillante fantaisie de concert. Excellente étude de vélocité, tant pour la main gauche que pour la main droite.

Op. 72. RONDO ALLA POLACCA . . . . . *m. f.* 6 —
Style polonais; morceau de genre à la fois brillant et mélodique. Exige une certaine agilité, sans pourtant dépasser sensiblement la petite moyenne force.

Op. 73. LE SONGE DU MARIN, *idylle* . . . . . *b. m. f.* 6 —
La grande originalité de ce morceau réside dans l'accompagnement qui, tout en donnant au chant une saveur particulière, imite à s'y tromper le mouvement des vagues battant les flancs d'un navire; ça et là, on entend le tonnerre gronder au large.

Op. 74. TARENTELLE NAPOLITAINE . . . . . *b. m. f.* 6 —
Sous les doigts d'un pianiste habile et familiarisé avec les ressources du clavier, cette Tarentelle produit un effet magique. Le rythme, à la fois gracieux et badin, du Trio (en *la* majeur), forme avec l'allure vertigineuse du principal motif (en *la* mineur) un contraste des plus heureux et réhausse encore l'éclat de la phrase finale.

Op. 75. L'ÉTOILE DOUBLE, *valse brillante* . . . . *assez diff.* 6 —
Une sorte d'enlacement de traits mélodiques et de figures capricieuses, rappelant parfois le style de Chopin, sert de cadre à un motif de valse aussi original que chantant. Excellente étude de mécanisme pour les pianistes déjà avancés.

Op. 76. GONDOLINA VÉNITIENNE . . . . . *b. m. f.* 6 —
Imitation poétique du mouvement de la gondole glissant sur les ondes tièdes des lagunes vénitiennes. Interprêté par un pianiste habile et rompu aux finesses du style, ce morceau produit le plus charmant effet.

Op. 77. MARCHE FUNÈBRE . . . . . *m. f.* 6 —
Harmonie sombre et puissante, où se réflète la douloureuse résignation d'une âme en deuil. Sans être difficile, cette marche ne produira tout son effet que si le pianiste est familiarisé avec les pleins accords, et s'il possède l'art de varier les timbres de sonorité.

Op. 78. LA DERNIÈRE HIRONDELLE . . . . . *m. f.* 6 —
Chant doux et expressif, prenant peu à peu la tournure d'un morceau de salon agrémenté de broderies mélodiques, de curieuses combinaisons rythmiques etc., et se terminant par un trait de bravoure. N'est guère difficile, mais demande un jeu léger et délicat.

Op. 79. BOLÉRO SÉVILLAN . . . . . *m. f.* 6 —
Originalité rythmique, vivacité, allégresse nuancée d'une pointe de mélancolie: tels sont les caractères distinctifs de la musique espagnole. On les retrouvera dans ce boléro, dont le Trio, suave et langoureux, forme avec l'allure impétueuse du principal motif le plus saisissant contraste.

Op. 80. LARME DE FÉE, *mélodie sentimentale* . . . . *b. m. f.* 6 —
Chant des plus simples, empreint de tendresse et de pitié; paraphrasé et illustré de traits brillants et se terminant par un véritable élan de compassion. Demande une assez grande habitude du clavier.

Op. 108. CAPRICE RENAISSANCE . . . . . *m. f.* 6 —
Sorte de menuet à mouvement animé; écho d'une époque déjà lointaine, mais dont le style à la fois gracieux et sévère a séduit la plupart de nos auteurs modernes. On remarquera surtout l'ingénuité classique de la première phrase et le caractère solennel du Trio en *la bémol.*

Op. 109. L'ANGE DES RÊVES, romance sans paroles . *b. m. f.* 6 —
Mélodie d'une suavité pénétrante au début, mais prenant peu à peu une allure passionnée et dramatique. Le premier motif, tiré de *l'Album de Bluettes* (N° 277, II.), a obtenu un succès tel que l'auteur s'est décidé à le développer et a lui donner, sous la forme d'une romance sans paroles, l'importance d'un morceau de salon.

Chant avec accompagnement.

AVE MARIA: pour une voix, avec accompagnement de piano ou d'harmonium . . . . . 3 —

AGNUS DEI: célèbre solo extrait de la messe en *ut* de *Mozart*, avec accompagnement doigtée *(A. Schmoll)* . . . . . 3 —

NB. *Ne figurent pas sur ce catalogue une 50^aine^ de morceaux d' A. Schmoll, publiés par les maisons Lemoine, Heugel, Schott, Benott, Girod, Enoch et Costallat, Hiélard, Heinz et autres, à Paris.*