

Les pianistes célèbres: silhouettes & médaillons

Marmontel

LU AVEC LIREGRATUITEMENT.COM

Livre libre de droits, lisible gratuitement en ligne et en quinze minutes par jour.

I

F. CHOPIN

C'est par ce nom, qui rappelle tant de doux et touchants souvenirs, tant de grandes et nobles inspirations, qui a gardÃ© Ã travers les annÃ©es la double aurÃ©ole de la poÃ©sie et de la souffrance, qu'il convient d'ouvrir cette galerie. Physionomie touchÃ©e du rayon divin et pourtant si profondÃ©ment humaine, nature supÃ©rieure Ã©prise de l'idÃ©al, marquÃ©e du sceau du gÃ©nie, mais rendue plus attrayante et plus sympathique par ses Ã©preuves mÃªmes, par les affinitÃ©s d'angoisses et de tristesses qui la rattachent Ã la terre.

FrÃ©dÃ©ric-FranÃ§ois Chopin est nÃ© le 8 fÃ©vrier 1808, Ã Zelazowa-Wola, prÃ¨s de Varsovie. Sa famille, d'origine franÃ§aise, Ã©tait peu fortunÃ©e; quant Ã lui, d'une complexion trÃ¨s dÃ©licate, faible mÃªme et dÃ©bile, il traversa une enfance pÃ©nible et donna souvent de vives inquiÃ©tudes; mais sa gentillesse, sa grande douceur, ses traits fins et distinguÃ©s lui attiraient dÃ©jÃ toutes les sympathies. A l'Ã¢ge de neuf ans, sa santÃ© s'Ã©tant un peu fortifiÃ©e, ses parents se dÃ©cidÃ¨rent Ã lui faire commencer la musique et le piano. Ses progrÃ¨s furent rapides; quelques annÃ©es suffirent pour donner le premier relief aux qualitÃ©s individuelles qui devaient s'affirmer plus tard avec tant d'Ã©clat: la dÃ©licatesse, la sensibilitÃ© et cette exquise morbidesse, l'essence mÃªme de la nature de Chopin.

Cette distinction extraordinaire du grand artiste, qui devait s'accroÃ®tre avec le temps, mais qui dÃ©jÃ s'accusait assez pour attirer l'attention et charmer l'oreille des connaisseurs, tenait Ã la fois Ã son organisation et Ã une Ã©ducation premiÃ¨re trÃ¨s soignÃ©e, grÃ¢ce Ã la protection gÃ©nÃ©reuse du prince Radziwil. Il avait fait placer son petit protÃ©gÃ© dans le meilleur collÃ¨ge de Varsovie, et n'avait cessÃ© de suivre ses progrÃ¨s avec la plus vive sollicitude. Ce milieu oÃ¹ Chopin passa sa premiÃ¨re jeunesse devait exercer une prÃ©cieuse influence sur son tempÃ©rament impressionnable. Ses relations constantes avec une sociÃ©tÃ© d'Ã©lite appartenant aux sommitÃ©s des sciences, des lettres et des arts, l'initiÃ¨rent aux charmes poÃ©tiques des chefs-d'Å uvre de l'imagination. Plus tard, lorsque les malheurs de sa patrie le conduisirent Ã Paris,--oÃ¹ il ne devait que passer cette fois, mais oÃ¹ il vÃ©cut les dix-sept annÃ©es qui prÃ©cÃ©dÃ¨rent sa mort,--Chopin y retrouva cette brillante aristocratie, la fleur de cette Ã©migration polonaise qui avait protÃ©gÃ© son enfance et devinÃ© son gÃ©nie. Ce fut lÃ , au milieu de l'empressement gÃ©nÃ©ral, dans une atmosphÃ¨re douce, faite d'affection et de dilettantisme intelligent, qu'il perfectionna son goÃ»t exquis, mais un peu raffinÃ© pour les Å uvres d'imagination, pour les poÃ¨mes chastes et passionnÃ©s, pour les chants d'amour et d'hÃ©roÃ¯sme, suaves parfums poÃ©tiques de la race slave, alors aussi souvenirs de la patrie absente.

En 1832, Chopin vint Ã Paris et se produisit dans le monde artiste. Cette mÃªme annÃ©e, date mÃ©morable pour moi Ã plus d'un titre, j'obtenais le premier prix dans la classe de Zimmermann. J'eus l'honneur d'Ãªtre prÃ©sentÃ© Ã Chopin et Ã Liszt dans la mÃªme soirÃ©e musicale, de jouer devant ces deux

grands artistes avec toute l'audace du jeune Ã¢ge, et d'apprÃ©cier pour la premiÃ¨re fois leur merveilleux talent. Sous les doigts agiles et nerveux de Chopin, les traits les plus ardus, les plus subtils, les contours les plus fins, Ã©taient nuancÃ©s, modulÃ©s avec une exquise dÃ©licatesse. Sous sa main, Ã la fois Ã©mue et savante, les phrases de chant Ã©lÃ©gantes ou expressives se dÃ©tachaient, lumineuses, colorÃ©es; en l'Ã©coutant, on restait sous le charme d'une Ã©motion communicative, qui prenait sa source dans l'organisation dÃ©licate, le tempÃ©rament maladif et impressionnable de l'artiste: vÃ©ritable sensitive musicale, qu'Auber dÃ©finissait d'un mot en disant Â«qu'il se mourait toute sa vieÂ».

Le talent de virtuose de Chopin s'Ã©tait formÃ© dans le principe aux excellentes leÃ§ons d'un musicien bohÃªme, Zywony, admirateur passionnÃ© de Bach. GrÃ¢ce Ã l'habile direction donnÃ©e aux Ã©tudes de piano du jeune virtuose, grÃ¢ce surtout Ã sa nature dÃ©licate et sentimentale, l'exÃ©cution de Chopin offrit dÃ¨s le dÃ©but ce charme original, ce cachet individuel de rare Ã©lÃ©gance qui devaient affirmer si triomphalement sa supÃ©rioritÃ© dans le genre expressif. Elsner, savant musicien et directeur du Conservatoire de Varsovie, enseigna Ã Chopin, alors Ã¢gÃ© de seize ans, la thÃ©orie de l'harmonie et l'art d'Ã©crire. Nous parlerons bientÃ´t du compositeur; revenons d'abord au grand virtuose.

Comme Ã©galitÃ© de doigts, dÃ©licatesse, indÃ©pendance parfaite des deux mains, Chopin procÃ©dait Ã©videmment de l'Ã©cole de Clementi, maÃ®tre dont il a toujours recommandÃ© et apprÃ©ciÃ© les excellentes Ã©tudes. Mais oÃ¹ Chopin Ã©tait tout Ã fait lui-mÃªme, c'Ã©tait dans l'art mer-

veilleux de conduire et de moduler le son, dans la maniÃ¨re expressive, mÃ©lancolique de le nuancer. Chopin avait une faÃ§on toute personnelle d'attaquer le clavier, un toucher souple, moelleux, des effets de sonoritÃ© d'une fluiditÃ© vaporeuse dont lui seul connaissait le secret.

Nul pianiste avant lui n'a employÃ© les pÃ©dales alternativement ou rÃ©unies avec autant de tact et d'habiletÃ©. Chez la plupart des virtuoses modernes, l'usage immodÃ©rÃ©, permanent des pÃ©dales est un dÃ©faut capital, un effet de sonoritÃ© qui produit sur les oreilles dÃ©licates la fatigue ou l'Ã©nervement. Chopin, au contraire, en se servant constamment de la pÃ©dale, obtenait des harmonies ravissantes, des bruissements mÃ©lodiques qui Ã©tonnaient et charmaient. PoÃ¨te merveilleux du piano, il avait une maniÃ¨re de comprendre, de sentir et d'exprimer sa pensÃ©e que, Ã de rares exceptions prÃ¨s, on a souvent essayÃ© d'imiter, sans rÃ©aliser autre chose que de maladroits pastiches[1].

Si nous cherchons un point de comparaison entre les effets de sonoritÃ© de Chopin et certains procÃ©dÃ©s de peinture, nous dirons que ce grand virtuose modulait le son comme les peintres habiles traitent la lumiÃ¨re et l'air ambiant. Envelopper les phrases de chant, les arabesques ingÃ©nieuses des traits dans une demi-teinte qui tient du rÃªve et de la rÃ©alitÃ©, c'est le comble de l'art, et c'Ã©tait l'art de Chopin.

Romanesque et impressionnable Ã l'excÃ¨s, l'imagination de Chopin aimait Ã hanter le monde des esprits, Ã Ã©voquer les pÃ¢les fantÃ´mes, les chimÃ¨res effrayantes. Le poÃ¨te-musicien se complaisait Ã improviser dans une pÃ©nombre dont les lueurs indÃ©cises ajoutaient un Ã©lÃ©ment plus saisissant Ã

ses pensÃ©es rÃªveuses, plaintes Ã©lÃ©giaques, soupirs de la brise, sombres terreurs de la nuit.

La mort, souvent si prompte Ã briser les plus fortes organisations, mit douze ans Ã dÃ©truire fibre Ã fibre, la frÃªle nature de Chopin. DÃ¨s 1837, l'illustre artiste fut atteint d'une maladie de poitrine. Les soins empressÃ©s de ses amis et de ses Ã©lÃ¨ves de prÃ©dilection conjurÃ¨rent un instant les progrÃ¨s du mal; puis il fallut, sous le coup de crises nouvelles, quitter la France pour un climat plus Ã©gal. Mme Georges Sand, la femme de gÃ©nie et de grand cÅ ur, qui fut pour Chopin une amie dÃ©vouÃ©e, l'accompagna Ã Majorque, dont les mÃ©decins recommandaient le douce atmosphÃ¨re. Une amÃ©lioration sensible se produisit, mais ce fut seulement une Ã©tape marquÃ©e dans l'inÃ©vitable destruction. A partir de 1840, les symptÃ´mes du mal reparurent, plus intenses; la phtisie continua son Å uvre en ruinant chaque jour davantage l'Ã©nergique volontÃ© et les forces vitales du grand artiste.

Pendant cette longue pÃ©riode des derniÃ¨res annÃ©es, de 1845 Ã 1848, les souffrances de Chopin devinrent plus vives, les Ã©touffements presque incessants; et pourtant je me rappelle l'enthousiasme indescriptible produit par ses derniÃ¨res auditions Ã la salle Pleyel. Franchomme et Allard, ses amis, ses fervents admirateurs, prÃªtÃ¨rent leur concours Ã ces mÃ©morables soirÃ©es. Chopin, surexcitÃ© par la prÃ©sence de ses intimes, par cet entourage d'Ã©lite qui formait autour de lui un cercle magique, une fÃ©erie oÃ¹ le charme, la grÃ¢ce, la beautÃ© semblaient rÃ©unis pour cÃ©lÃ©brer le retour Ã la vie du grand artiste, fut parfait de sensibilitÃ©, de tendresse et de passion.

Les conseils et les leÃ§ons de Chopin Ã©taient trÃ¨s recherchÃ©s de la haute aristocratie parisienne, dont l'incomparable virtuose Ã©tait l'idole. Ses maniÃ¨res distinguÃ©es, sa politesse exquise, sa recherche un peu prÃ©cieuse, apportÃ©e en toutes choses, faisaient de Chopin le professeur modÃ¨le de la noblesse Ã©lÃ©gante. Il y trouvait, avec l'enthousiasme sans rÃ©serves, toutes les dÃ©monstrations de la plus affectueuse amitiÃ©.

MalgrÃ© les tendances trÃ¨s accusÃ©es vers le romantisme oÃ¹ l'attirait sa personnalitÃ© rÃªveuse, mÃ©lancolique, malgrÃ© ses Ã©coles buissonniÃ¨res dans l'azur, si opposÃ©es aux allures froides et compassÃ©es de l'art scolastique, Chopin aimait passionnÃ©ment les grands maÃ®tres classiques: Mozart Ã©tait son Dieu, SÃ©b. Bach, un des maÃ®tres prÃ©fÃ©rÃ©s recommandÃ©s Ã tous ses Ã©lÃ¨ves.

Parmi les pianistes compositeurs qui ont eu l'immense avantage de prendre des leÃ§ons de Chopin, de s'imprÃ©gner de son style et de sa maniÃ¨re, nous devons citer Guttmann, Lysberg et notre cher collÃ¨gue G. Mathias. Les princesses de Chimay, Czartoryska, les comtesses Esterhazy, Branicka, Potocka de Kalergis, d'Est, Mlles Muller et de Noailles furent ses disciples affectionnÃ©es. Mme Dubois, nÃ©e O'Meara, est aussi une de ses Ã©lÃ¨ves de prÃ©dilection, et compte au nombre de celles dont le talent a le mieux conservÃ© les traditions caractÃ©ristiques, les procÃ©dÃ©s du maÃ®tre.

Les Ã©lÃ¨ves de Chopin avaient pour lui plus que de l'admiration: une vÃ©ritable idolÃ¢trie. Dans les derniÃ¨res annÃ©es de sa vie si Ã©prouvÃ©e par la souffrance, les femmes des plus grandes familles polonaises ambitionnaient d'Ãªtre ses gardes-malade, et jalousaient dans leur admirable dÃ©vouement la

tÃ¢che pÃ©nible, mais si digne de respect, des sÅ urs de charitÃ©. Aussi faut-il regarder comme inexact le jugement sÃ©vÃ¨re de FÃ©tis sur Chopin et son caractÃ¨re, sur l'homme qui doublait l'artiste. Comment admettre qu'une nature capable d'inspirer de semblables dÃ©vouements fÃ»t fausse, Ã©goÃ¯ste, dissimulÃ©e? Chopin avait l'Ã¢me de son talent, le cÅ ur, les sentiments Ã©levÃ©s et dÃ©licats d'un grand artiste, et nous aimons Ã voir cette poÃ©tique figure briller comme une fine mÃ©daille d'un mÃ©tal prÃ©cieux, pur de tout alliage.

Ce qu'il faut reconnaÃ®tre c'est l'inÃ©galitÃ© du caractÃ¨re de Chopin et surtout son dÃ©dain prononcÃ© pour la plÃ¨be artiste qui n'Ã©tait pas de son monde. Il y a loin de cette aristocratie de sentiment aux apprÃ©ciations et aux sous-entendus de FÃ©tis. On nous montre Chopin doucereux jusqu'Ã la dissimulation, gardant toute sa vie un masque hypocrite, entier, absolu, tyrannique envers ses meilleurs amis. Il serait plus simple et plus juste de dire que Chopin, nerveux, impressionnable, maladif, irritable, s'abandonnait trop facilement aux caprices fantasques d'un enfant gÃ¢tÃ© par les complaisances dociles d'affections trop gÃ©nÃ©reuses. De lÃ des boutades parfois cruelles, des amitiÃ©s sincÃ¨res et profondes blessÃ©es dans leurs replis intimes, de justes susceptibilitÃ©s vivement froissÃ©es. En cherchant bien dans mes souvenirs, je pourrais trouver deux ou trois atteintes du mÃªme genre, mais ces fÃ¢cheux mouvements d'humeur noire ne partaient pas du noble cÅ ur de Chopin, et trouvent leur excuse naturelle dans son Ã©tat chronique de souffrance aiguÃ«.

Nous avons toujours eu une profonde admiration pour le talent de Chopin, et, disons-le aussi, une vive sympathie pour sa personne. Aucun artiste, sans en excepter les disciples intimes, n'a plus Ã©tudiÃ© et fait jouer ses compositions; et pourtant nos relations avec ce grand musicien n'ont Ã©tÃ© que rares et fugitives. Chopin Ã©tait entourÃ©, adulÃ©, gardÃ© Ã vue par un petit cÃ©nacle d'amis enthousiastes qui le dÃ©fendaient contre les visites importunes ou les admirations de second ordre. Son accÃ¨s Ã©tait difficile; il fallait, comme il le disait lui-mÃªme Ã cet autre grand artiste qui a nom Stephen Heller, _s'essayer_ plusieurs fois avant de parvenir Ã le rencontrer. Ces _essais_ n'Ã©tant pas plus de mon goÃ»t que de celui de Stephen Heller, je ne pouvais appartenir Ã cette petite Ã©glise de fidÃ¨les dont le culte tournait au fanatisme.

J'ai cependant assez connu Chopin pour exquisser sa physionomie; de plus, j'ai sous les yeux son admirable portrait par Delacroix; c'est le Chopin des derniÃ¨res annÃ©es, souffrant, brisÃ© par la douleur; la physionomie dÃ©jÃ marquÃ©e du sceau suprÃªme, le regard rÃªveur, mÃ©lancolique, flottant entre ciel et terre, dans les limbes du rÃªve et de l'agonie. Les traits allongÃ©s, Ã©tirÃ©s, sont fortement accentuÃ©s; le relief ressort et s'accuse; mais les lignes du visage restent belles, l'ovale de la figure, le nez aquilin et sa courbe harmonieuse donnent Ã cette physionomie maladive le cachet de poÃ©tique distinction particulier Ã Chopin.

Les compositions de Chopin forment un ensemble important et du plus grand intÃ©rÃªt, car ce maÃ®tre, qui avait horreur du banal et peu de goÃ»t pour le genre populaire, n'a jamais rien Ã©crit en vue des succÃ¨s faciles. Sa musique, pensÃ©e, com-

posÃ©e avec un soin extrÃªme, d'une harmonie toujours Ã©lÃ©gante touchant parfois Ã l'excÃ¨s de recherche, ses traits ingÃ©nieux, admirablement ciselÃ©s, sa phrase mÃ©lodique, chantante, expressive d'un sentiment Ã©levÃ© ou mÃ©lancolique, ne pouvaient plaire qu'Ã des musiciens d'un goÃ»t raffinÃ©, ou Ã des virtuoses sÃ©duits par les contours fins de ses traits nouveaux et ardus. D'annÃ©e en annÃ©e, Chopin a donnÃ© Ã son style, si personnel dÃ¨s le dÃ©but, plus de force, plus de corps, une individualitÃ© encore plus marquÃ©e, sans jamais sacrifier aux influences passagÃ¨res, aux fluctuations de la mode. TrÃ¨s sensible aux Ã©loges des lettrÃ©s de la musique, il se montrait indiffÃ©rent aux bravos de la foule; un public nombreux n'avait aucun attrait pour sa nature aristocratique, et il restait tout Ã fait en dehors des succÃ¨s populaires, maintenu d'ailleurs dans sa rÃ©solution par quelques essais relativement malheureux.

Il y a quelque audace Ã tenter un choix dans l'Å uvre de Chopin; j'aurai pourtant cette tÃ©mÃ©ritÃ© nÃ©cessaire: j'indiquerai en premiÃ¨re ligne ses deux belles sonates (op. 35 et 58), ses deux magnifiques concertos pour piano et orchestre, _mi_ mineur et _fa_ mineur (op. 11 et 21); une polonaise pour piano et violoncelle; un trio pour piano, violon et violoncelle; les nombreux recueils de mazurkas (op. 6, 7, 17, 24, 30, 33, 41, 50, 56), genre de musique nationale dans lequel Chopin amis tout le charme de son imagination, piÃ¨ces ravissantes par l'originalitÃ© des rythmes, l'imprÃ©vu des modulations et les contrastes habilement mÃ©nagÃ©s.

La collection des nocturnes porte aussi l'empreinte du gÃ©nie tendre et gracieux de Chopin. Nous ne connaissons rien de com-

parable Ã ces Ã©lÃ©gies sentimentales. Citons les op. 9, 15, 27, 32, 37, 48, 54, 62, les grandes variations sur _La ci darem la mano_; les belles polonaises, op. 22, 26, 40, 53, 61, Å uvres de grande allure, oÃ¹ l'Ã©lÃ©gance de la forme et la noblesse du style se fondent dans un parfait accord, oÃ¹ passe, en notes vibrantes, l'Ã©cho des sentiments dramatiques, Ã©nergiques et sombres.

Les ballades (op. 23, 38, 47, 52) sont des compositions poÃ©tiques et mouvementÃ©es, Ã grand effet. Le bolÃ©ro, la barcarolle, la berceuse, la tarentelle, piÃ¨ces caractÃ©ristiques d'un genre tout particulier, demeurent originales malgrÃ© le dÃ©luge des pastiches modernes. Les op. 29, 36, 51, 1er, 2e et 3e impromptus et l'impromptu posthume, sont des piÃ¨ces Ã©lÃ©gantes, fantaisistes et d'un sentiment exquis. L'allegro de concert (op. 46) a toute la noblesse de style des concertos. La collection des valses offre aussi dans ses dÃ©tails un charme extrÃªme dÃ» au choix des idÃ©es, Ã la contexture des traits, Ã l'imprÃ©vu des modulations; le sourire y succÃ¨de aux larmes, l'enjouement Ã la tristesse. Terminons cette liste glorieuse par les trois cÃ©lÃ¨bres recueils d'Ã©tudes et de prÃ©ludes qui assureraient seuls Ã Chopin une place Ã part dans l'art musical, et lui donneraient son vÃ©ritable rang de compositeur inspirÃ©, crÃ©ateur _gÃ©nial_, comme diraient les Allemands, s'il n'avait dÃ©jÃ conquis cette place par tant d'Å uvres du plus grand mÃ©rite.

Soit profond amour de l'art, soit excÃ¨s de conscience personnelle, Chopin ne pouvait souffrir qu'on touchÃ¢t au texte de ses Å uvres. La plus lÃ©gÃ¨re modification lui semblait une faute grave qu'il ne pardonnait mÃªme pas Ã ses intimes, sans en ex-

cepter Liszt, son admirateur fervent. J'ai maintes fois, ainsi que mon maÃ®tre Zimmermann, fait jouer comme piÃ¨ces de concours les sonates, concertos, ballades et allegros de Chopin; mais, restreint Ã un fragment de l'Å uvre, je souffrais Ã la pensÃ©e de blesser le compositeur qui considÃ©rait ces altÃ©rations comme un vÃ©ritable sacrilÃ¨ge.

Chopin s'est Ã©teint, le 17 octobre 1849, dans les bras de sa sÅ ur, accourue de Varsovie Ã son appel pour l'aider Ã franchir cette sombre porte qui s'ouvre sur le rayonnement de l'Ã©ternitÃ©. Ses funÃ©railles eurent lieu Ã la Madeleine, le 30 octobre, devant une foule d'Ã©lite comprenant toutes les illustrations parisiennes et la grande famille de l'Ã©migration polonaise. MalgrÃ© le temps Ã©coulÃ©, je me souviens encore avec Ã©motion de l'impression immense produite par la messe de _Requiem_ de Mozart et aussi par la marche funÃ¨bre de la sonate op. 35 de Chopin, orchestrÃ©e par Reber pour cette triste solennitÃ©. Le cÅ ur Ã©tait serrÃ© sous l'effet navrant du mouvement persistant de la basse contrainte Ã la premiÃ¨re reprise; mais la phrase adorable en majeur, qui suit sous forme de trio, faisait oublier bien vite les poignantes douleurs de la rÃ©alitÃ© et rÃªver aux joies Ã©ternelles.

Nous avons souvent, entre artistes, agitÃ© la dÃ©licate question du classement de l'Å uvre de Chopin, comme compositeur de musique de chambre. L'importance et la rÃ©elle influence de son style Ã©chappaient Ã toute contestation; mais, unanimes dans notre admiration pour le virtuose, nous Ã©tions trÃ¨s divisÃ©s sur la valeur musicale de ses productions. Compositeur expressif, original pour beaucoup,--Ã©lÃ©gant, gracieux, Â«charmeurÂ» pour plusieurs,--excentrique, incomprÃ©hen-

sible pour les pauvres d'esprit,--Chopin restera un des maÃ®tres les plus discutÃ©s de notre Ã©poque, et cependant maÃ®tre de gÃ©nie, dans la sÃ©rieuse acception du mot.

Je n'entends pas Ã©tablir de comparaison entre Chopin et les aigles au vol puissant que leurs premiers coups d'aile ont portÃ©s aux cimes les plus hautes. Il n'a jamais eu ni ces sublimes audaces, ni ces tÃ©mÃ©ritÃ©s heureuses. La tendresse, l'Ã©motion, le charme intime ou poignant de ses compositions ne remplacent pas le grand souffle, absent ou intermittent; l'inspiration de Chopin s'Ã©lÃ¨ve parfois, mais pour retomber brisÃ©e sur le sol; elle n'a pas le vol Ã©gal, libre, dÃ©gagÃ© qui, seul, peut soutenir dans les rÃ©gions Ã©thÃ©rÃ©es. Mais le gÃ©nie ne consiste pas seulement Ã trouver des formes encore inconnues dans le domaine de l'art; il consiste aussi Ã raffiner ce mÃ©tal prÃ©cieux, le minerai introuvable pour le vulgaire, l'idÃ©e, l'inspiration avec leur enveloppe rugueuse ou diaphane.

C'est dans ce sens que Chopin restera un compositeur de gÃ©nie,--grand poÃ¨te en de courtes strophes,--grand peintre en de petits cadres.

II

BERTINI

La mort a ses caprices. De deux artistes presque contemporains par la gloire, Bertini et Chopin, c'est l'aÃ®nÃ© qui succombe trente ans aprÃ¨s le jeune. Henri Bertini, le grand artiste qui vient de mourir Ã soixante-dix-huit ans, aprÃ¨s avoir depuis

longtemps dit adieu au monde, ferme le livre d'or des Bertini, en y laissant la plus belle page. Il aura rÃ©sumÃ©, concentrÃ© sur son nom les rÃ©putations Ã©parses de toute une gÃ©nÃ©alogie musicale; mais cette gÃ©nÃ©alogie mÃªme fait partie de son illustration personnelle, l'encadre et la complÃ¨te.

Salvator Bertini, nÃ© Ã Palerme en 1721, Ã©tait un des plus brillants Ã©lÃ¨ves du compositeur LÃ©o. CÃ©lÃ¨bre en 1746, il Ã©crivit vers cette date, pour le thÃ©Ã¢tre et pour l'Ã©glise, un grand nombre d'ouvrages trÃ¨s apprÃ©ciÃ©s du public. C'est le premier Bertini qu'ait enregistrÃ© l'histoire musicale. Quant au pÃ¨re de notre illustre pianiste, nÃ© Ã Tours en 1750, il y fit ses Ã©tudes musicales Ã la maÃ®trise de la cathÃ©drale. Bon organiste, compositeur de musique sacrÃ©e, sa vie se passa Ã donner des leÃ§ons et Ã faire l'Ã©ducation de ses deux fils, BenoÃ®t et Henri. Le premier, virtuose trÃ¨s habile, devenu l'Ã©lÃ¨ve de Clementi pendant prÃ¨s de six ans, devait transmettre Ã son jeune frÃ¨re les excellentes traditions du cÃ©lÃ¨bre fondateur de l'Ã©cole moderne du piano.

Henri Bertini naquit le 28 octobre 1798, Ã Londres, oÃ¹ sa famille sÃ©journa quelque temps. RamenÃ© Ã Paris, il fut Ã©levÃ© sous les yeux de son pÃ¨re, qui lui fit commencer les Ã©tudes musicales dÃ¨s l'Ã¢ge le plus tendre. Les heureuses dispositions de cet enfant prÃ©coce, secondÃ©es par les soins assidus de son frÃ¨re aÃ®nÃ©, lui firent acquÃ©rir, tout jeune encore, un trÃ¨s remarquable talent de pianiste. Suivant la destinÃ©e habituelle aux petits prodiges, Henri Bertini dut voyager sous la tutelle de son pÃ¨re, qui le conduisit successivement en Belgique, en Hollande, en Allemagne, pour donner des concerts

oÃ¹ sa brillante exÃ©cution, son goÃ»t parfait firent la plus vive impression.

AprÃ¨s un sÃ©jour Ã Paris consacrÃ© aux Ã©tudes d'harmonie et de composition idÃ©ale, Bertini se rendit en Angleterre, oÃ¹ il habita assez longtemps. Ce fut seulement en 1821, Ã l'Ã¢ge de vingt-trois ans, qu'il revint Ã Paris, qui devait Ãªtre, sinon son asile dÃ©finitif, du moins une grande Ã©tape prolongÃ©e jusqu'Ã l'Ã©poque de sa retraite dans le midi de la France, en l'annÃ©e 1840.

Bertini laisse une grande rÃ©putation de pianiste, et cette renommÃ©e Ã©tait justifiÃ©e par son beau style, son exÃ©cution irrÃ©prochable et magistrale. Son jeu tenait de Clementi par la rÃ©gularitÃ© et la clartÃ© dans les traits rapides, mais la qualitÃ© du son, la maniÃ¨re de phraser et de faire chanter l'instrument participaient de l'Ã©cole de Hummel et de MoschelÃ¨s. Moins virtuose que Kalkbrenner et Henri Herz, Bertini avait pourtant un ensemble de procÃ©dÃ©s, une exÃ©cution toute personnelle, d'une rare valeur et d'un excellent modÃ¨le. C'Ã©tait d'ailleurs un professeur hors ligne, donnant ses leÃ§ons avec un soin sÃ©vÃ¨re et la plus vive sollicitude. Quand il a renoncÃ© Ã l'enseignement, j'ai dirigÃ© plusieurs de ses Ã©lÃ¨ves et j'ai pu constater toute la sÃ»retÃ© des principes puisÃ©s Ã son Ã©cole.

Le vÃ©nÃ©rable Louis Adam, professeur de la classe des pianistes femmes au Conservatoire, avait pour Bertini une sympathie dÃ©clarÃ©e jointe Ã une trÃ¨s haute estime pour son mÃ©rite de compositeur. Plusieurs solos de concours ont Ã©tÃ© spÃ©cialement Ã©crits pour sa classe par Bertini. L'Å uvre du maÃ®tre est considÃ©rable: prÃ¨s de deux cents

numÃ©ros, dont beaucoup d'une grande importance. Par la nature et la franchise de ses conceptions musicales, Bertini se rattache Ã l'Ã©cole des mÃ©lodistes. L'idÃ©e premiÃ¨re, toujours distinguÃ©e, s'expose clairement et n'affecte jamais ces contours cherchÃ©s qui dÃ©guisent souvent les redites banales; rien de prÃ©tentieux ni d'affectÃ©, l'horreur du maniÃ©risme, le cachet d'un musicien maÃ®tre dans l'art de bien dire, ayant la conviction tranquille de son talent et formulant sa pensÃ©e avec la libertÃ© d'allures que peuvent seules donner la connaissance parfaite du sujet et la vision directe du but.

Mais les compositions pour piano et les Å uvres concertantes de Bertini, duos, trios, quatuors, quintettes, sextuors, nonettos, etc., ne sont pas seulement des Å uvres mÃ©lodiques dans l'acception Ã©troite du mot. Bertini a l'inspiration et la forme. Chez lui, la pensÃ©e musicale, naturellement heureuse, se dÃ©veloppe dans d'habiles et sages proportions. Les Ã©pisodes, variÃ©s et pleins d'intÃ©rÃªt, montrent une imagination souple et fÃ©conde, appuyÃ©e sur de fortes Ã©tudes. Les harmonies chaudes et colorÃ©es de ce grand maÃ®tre pourraient Ã la rigueur le faire classer parmi les romantiques modernes, s'il n'avait su conserver, mieux qu'eux tous, le sentiment de la tonalitÃ©, ce grand point de repÃ¨re, cette vÃ©ritable boussole, Ã©garÃ©e par l'Ã©cole dite de l'avenir,--et aussi cette parfaite logique dans la conduite et les dÃ©veloppements des motifs choisis, tous reliÃ©s Ã la pensÃ©e mÃ¨re, qui maintient Ã son Å uvre l'unitÃ© dans la variÃ©tÃ©.

Nature sobre et puissante, tempÃ©rament concentrÃ©, Bertini ne s'est jamais Ã©pris des abstractions, musicales; il n'a jamais vagabondÃ© au pays des chimÃ¨res, dans ce septiÃ¨me

ciel du rÃªve, qui n'a rien de commun avec la patrie sÃ©vÃ¨re du grand art. IntÃ©resser, charmer, Ã©mouvoir dans une langue correcte, s'attacher au choix des idÃ©es et Ã la puretÃ© de l'inspiration, telle Ã©tait sa pensÃ©e dominante; amoureux du beau idÃ©al, l'Å il fixÃ© sur le type qu'il s'Ã©tait formÃ©, il ne s'est jamais Ã©cartÃ© de sa voie pour suivre les fluctuations du goÃ»t et de la mode.

C'est surtout au genre spÃ©cial des Ã©tudes et caprices que se rattache l'immense popularitÃ© de Bertini; c'est lÃ qu'il a pris une place Ã part et ouvert la grande route oÃ¹ les jeunes compositeurs devaient se prÃ©cipiter aprÃ¨s lui. Bertini s'est appliquÃ© dans ses nombreux recueils d'Ã©tudes, qui embrassent tous les degrÃ©s de force, Ã donner Ã chacune de ses piÃ¨ces, faciles ou difficiles, courtes ou dÃ©veloppÃ©es, un type mÃ©lodique bien dÃ©terminÃ©. La difficultÃ© Ã vaincre se prÃ©sente sous une forme chantante; lors mÃªme que l'Ã©tude appartient au genre plus spÃ©cial de la vÃ©locitÃ©, le trait continu affecte toujours un contour mÃ©lodieux: premiÃ¨re et notable cause du succÃ¨s universel de ces piÃ¨ces, d'un rythme d'ailleurs trÃ¨s franc et d'une harmonie trÃ¨s soignÃ©e.

Bertini a Ã©crit plus de vingt cahiers d'Ã©tudes, prÃ©ludes, recueils spÃ©ciaux d'exercices, embrassant tous les degrÃ©s de force, du plus Ã©lÃ©mentaire jusqu'au transcendant. Les Ã©tudes caractÃ©ristiques, les caprices-Ã©tudes, les Ã©tudes artistiques sont des Å uvres du plus grand mÃ©rite. Les Ã©tudes faciles et de moyenne force sont connues de toutes les personnes qui s'occupent de l'enseignement du piano; elles instruisent les Ã©lÃ¨ves tout en les intÃ©ressant. Nous estimons

beaucoup les Ã©tudes Ã quatre mains; les deux recueils publiÃ©s par l'Ã©diteur Lemoine sont d'un charme exquis.

Bertini a recommencÃ© la collection de ses Ã©tudes, Ã tous les degrÃ©s de force, pour la maison SchÅ nenberger. Cette concurrence personnelle,--tentative doublement dÃ©licate,--n'a fait qu'ajouter au succÃ¨s de l'auteur.

Le cÃ©lÃ¨bre compositeur a laissÃ© encore un grand nombre de duos Ã quatre mains, qui tous ont une rÃ©elle valeur par l'habiletÃ© de l'arrangement, et la maniÃ¨re concertante dont ils sont traitÃ©s. Parmi les nombreuses piÃ¨ces de salon, rondos, nocturnes, variations, divertissements, caprices, fantaisies, etc., nous signalerons tout particuliÃ¨rement comme des Å uvres magistrales les deux solos de concours spÃ©cialement Ã©crits pour le Conservatoire, la grande polonaise (op. 93), les variations de concert (op. 69), le rondo de concert (op. 105), la fantaisie dramatique (op. 118), la marche brillante (op. 161), etc. Malheureusement pour le succÃ¨s de la musique de salon et de concert de Bertini, la popularitÃ© de ses Ã©tudes lui a crÃ©Ã© dans l'esprit routinier du public une spÃ©cialitÃ© Ã la fois brillante et dangereuse. Les nombreux admirateurs de ce genre de compositions ont fermÃ© les yeux et les oreilles Ã l'apprÃ©ciation d'Å uvres de plus grand mÃ©rite.

La musique concertante de Bertini, trios, quatuors, sextuors et nonettos, n'indique pas seulement un compositeur Ã la main ferme, habile dans l'art de bien Ã©crire, mais un maÃ®tre au style Ã©levÃ©, un mÃ©lodiste dans la belle acception du mot: car, il faut bien le rÃ©pÃ©ter, Bertini, musicien d'imagination et de savoir, ne s'est jamais jetÃ© dans les recherches de l'impossible; il s'est contentÃ© d'Ã©crire des Å uvres distinguÃ©es

par le choix des idÃ©es, bien conduites, de proportions parfaites, aux harmonies saines et vigoureuses. Nous ne craignons pas d'affirmer que sa musique de chambre soutient vaillamment la comparaison avec celle des maÃ®tres.

Bertini a publiÃ© une grande mÃ©thode de piano oÃ¹ les principes de son enseignement sont coordonnÃ©s avec un rare esprit de logique. Chaque fait nouveau est prÃ©sentÃ© au moment voulu, expliquÃ© avec une grande clartÃ©. Tout s'enchaÃ®ne dans un sentiment progressif parfait, et nous tenons cet important ouvrage pour l'une des mÃ©thodes les plus complÃ¨tes et les mieux rÃ©ussies de l'art moderne du piano.

Fuyant le monde, ayant peu de goÃ»t pour les amitiÃ©s banales, quelque peu misanthrope, Bertini a trouvÃ© au dÃ©clin de sa vie, dans l'affection Ã©prouvÃ©e de quelques intimes, les trÃ©sors d'attachement et de tendresse dont son cÅ ur no pouvait se rassasier. Le grand musicien, que nous avons eu l'honneur de connaÃ®tre dÃ¨s le dÃ©but de notre carriÃ¨re, il y a quarante-cinq ans, Ã©tait alors une nature vaillante, enthousiaste, occupant dignement sa place dans cette nombreuse plÃ©Ã¯ade de poÃ¨tes et d'artistes, qui reprÃ©sente la forte gÃ©nÃ©ration de 1830. On se rappelle quelle fiÃ¨vre gÃ©nÃ©reuse avait envahi la sociÃ©tÃ© tout entiÃ¨re. C'Ã©tait l'Ã©poque glorieuse, l'apogÃ©e triomphante de Lamartine, d'Hugo, de Musset, d'EugÃ¨ne Delacroix, de Lamennais, de Lacordaire, d'HÃ©rold, d'Auber, d'HalÃ©vy, etc. On croyait voir l'aurore d'une grande rÃ©novation artistique, illuminant les merveilles d'une vaste rÃ©forme politique et sociale. Splendeurs Ã©teintes, tentatives audacieuses; il n'en est pas moins restÃ© quelques idÃ©es nouvelles et surtout de nobles souvenirs.

Il y a prÃ¨s de trente ans que Bertini, las des agitations de la vie, dÃ©sireux d'un repos qui semblait incompatible avec sa nature inquiÃ¨te, s'Ã©tait fixÃ© Ã Meylan, prÃ¨s d'amis chers Ã son cÅ ur. Depuis longtemps dÃ©jÃ il se tenait pour ainsi dire sur le seuil de l'Ã©ternitÃ©, et s'absorbait dans la contemplation de ses horizons infinis; il aimait Ã en sonder les mystÃ¨res, il voyait venir la mort avec le calme de la foi, trouvant aux souvenirs du passÃ© une sorte de mÃ©lancolique amertume et se reposant d'avance dans la lumiÃ¨re Ã©ternelle; revenu, en un mot, Ã l'extrÃªme limite de l'existence, Ã ces croyances, Ã ces aspirations des jeunes annÃ©es, Ã cette exaltation de l'Ã¢me, Ã cette philosophie chrÃ©tienne plus indispensables peut-Ãªtre aux natures artistiques qu'Ã tous les autres tempÃ©raments. Les agitations de la vie, les dÃ©ceptions qui brisent leurs rÃªves de gloire et de bonheur, les soumettent en effet Ã de frÃ©quentes et dures Ã©preuves; il leur faut une patrie plus haute, devinÃ©e ou rÃªvÃ©e, qui leur serve de consolation et de retraite.

Dans ses derniÃ¨res annÃ©es, Bertini aimait Ã visiter la Grande-Chartreuse de Grenoble; il y improvisait Ã l'orgue des mÃ©lodies inspirÃ©es du sentiment religieux, et offrait Ã Dieu les vÅ ux d'un cÅ ur confiant en sa misÃ©ricorde. Ce long recueillement a durÃ© jusqu'Ã soixante-dix-huit ans, sans que rien en vÃ®nt dÃ©mentir le calme et la sÃ©rÃ©nitÃ©.

J'ai vu Bertini dans la force de l'Ã¢ge: belle et noble figure, profil Ã©nergique de penseur, front vaste et dÃ©couvert, regard profond et mÃ©ditatif. De fortes moustaches et un bouquet de barbe donnaient Ã cette physionomie virile, un caractÃ¨re dÃ©cidÃ© en harmonie avec le moral. C'est qu'en effet, sous des dehors de rÃ©serve correcte, Bertini cachait un fonds d'exalta-

tion qui s'Ã©panchait dans l'intimitÃ©, lorsqu'on parlait d'art ou de politique. Esprit droit mais nature nerveuse, il rendait hommage au talent des artistes cÃ©lÃ¨bres, virtuoses ou compositeurs; mais le bruit des applaudissements l'affectait pÃ©niblement; il lui arrivait alors de quitter la salle de concert; j'ai pu constater maintes fois ce fait singulier qu'il faut attribuer Ã l'impressionabilitÃ© du systÃ¨me nerveux et non Ã un mesquin sentiment de jalousie. A peu prÃ¨s vers la mÃªme Ã©poque, n'avons-nous pas Ã©tÃ© tÃ©moins du jugement peu bienveillant portÃ© par Liszt sur son Ã©mule en succÃ¨s, L. Thalberg? Faiblesse regrettable, mais phÃ©nomÃ¨ne commun, concevable chez les grands artistes, dont l'amour-propre surexcitÃ© acquiert une sorte de sensibilitÃ© morbide, irritable.

Bertini laisse un nom glorieux dans l'histoire de l'art. Son Å uvre considÃ©rable restera comme un des monuments caractÃ©ristiques de la gÃ©nÃ©ration qui nous a prÃ©cÃ©dÃ©s. Les compositeurs modernes font autrement, mais ne font pas mieux que lui, et tous, maÃ®tres ou disciples, nous devons nous incliner devant la supÃ©rioritÃ© de ce grand musicien.

Bertini est mort Ã soixante-dix-huit ans, sans avoir Ã©tÃ© dÃ©corÃ©: mystÃ¨re difficile Ã pÃ©nÃ©trer, Ã©nigme qu'il convient sans doute de laisser sans rÃ©ponse, mais fait que l'on constate avec tristesse, surtout en rÃ©flÃ©chissant que nous sommes Ã une Ã©poque oÃ¹ l'on est bien prodigue de ces sortes de faveurs. Disons d'ailleurs que, si cette juste rÃ©compense du talent n'est pas venue rÃ©conforter le cÅ ur du cÃ©lÃ¨bre pianiste, Bertini aura du moins emportÃ© en mourant la certitude d'avoir utilement rempli une belle et laborieuse carriÃ¨re. Glori-

fions donc l'artiste, et disons, sur le bord du tombeau, un dernier adieu Ã l'homme de bonne volontÃ©.

III

STEPHEN HELLER

Envers toutes les figures Ã©minentes qui dominent l'Ã©cole contemporaine et qui s'imposent par la puissance du talent, par la hauteur de la situation, Ã l'estime et Ã l'admiration de leurs Ã©mules, la justice est un devoir. Envers les physionomies particuliÃ¨rement sympathiques qui ajoutent, comme Stephen Heller, tous les charmes du souvenir personnel Ã la vivacitÃ© de l'impression artistique, c'est plus qu'un devoir, c'est un plaisir. Mais celui-ci se complique de quelque embarras, si l'on veut Ã©chapper au plus lÃ©ger reproche de partialitÃ©, paraÃ®tre ne pas cÃ©der aux influences d'Ã©cole, dÃ©gager en un mot le portraitiste de l'artiste lui-mÃªme et de ses prÃ©fÃ©rences intimes.

VoilÃ le cÃ´tÃ© dÃ©licat de la tÃ¢che, quand on veut toucher, comme nous allons le faire, Ã un nom qui rÃ©veille nÃ©cessairement tant d'Ã©chos personnels et tant d'impressions ineffaÃ§ables. On peut, il est vrai, s'en tirer comme Berlioz le fit un jour Ã l'Ã©gard d'un compositeur ami, en accentuant dans le sens de l'impartialitÃ©... sÃ©vÃ¨re, en malmenant Ã plaisir son modÃ¨le, et en rÃ©pondant, comme il n'hÃ©sita pas Ã le faire: Â«Il n'y a plus de critique possible, s'il faut se gÃªner avec ses amisÂ». C'est le paradoxe et c'est aussi l'excÃ¨s contraire. Tels sont les deux Ã©cueils difficiles Ã Ã©viter. J'en-

treprends cependant avec confiance ce crayon rapide d'un grand artiste ami, rassurÃ© contre mes propres entraÃ®nements par la haute valeur et la franche cÃ©lÃ©britÃ© du maÃ®tre, Ã la fois le plus modeste et le moins contestÃ© de notre Ã©poque.

Stephen Heller est nÃ© le 15 mai 1814, Ã Pesth, en Hongrie. Comme certaines natures, exceptionnellement douÃ©es, il devait Ãªtre enfant prÃ©coce et virtuose remarquable, Ã l'Ã¢ge oÃ¹ tant d'autres Ã©pÃ¨lent encore l'alphabet de l'art. Ses progrÃ¨s furent si rapides qu'ils dÃ©cidÃ¨rent son pÃ¨re Ã dominer ses goÃ»ts personnels pour lui laisser entreprendre la carriÃ¨re musicale et obÃ©ir Ã une vocation irrÃ©sistible. Nous ne suivrons pas le jeune pianiste dans ses nombreux concerts, nous contentant de rappeler que ses brillantes qualitÃ©s d'exÃ©cution furent apprÃ©ciÃ©es dÃ¨s ses premiers dÃ©buts dans la vie militante du virtuose, Ã l'Ã¢ge de neuf ans.

Les professeurs de piano de Stephen Heller furent Bauer, Ã Pesth, et plus tard Czerny et A. Halm, Ã Vienne. Chelard et un vieil organiste, du nom de Cibulska, initiÃ¨rent le jeune artiste aux Ã©tudes d'harmonie et de composition; mais c'est surtout par la lecture attentive des maÃ®tres, par l'analyse rÃ©flÃ©chie de leurs Å uvres, la comparaison des styles et des inspirations dominantes, c'est en creusant profondÃ©ment la pensÃ©e qui a guidÃ© leur gÃ©nie, que Stephen Heller a pu acquÃ©rir cette sÃ»retÃ© de main, cette expÃ©rience dans l'art de formuler et de dÃ©velopper l'idÃ©e premiÃ¨re, un des caractÃ¨res distinctifs de son talent de compositeur.

Stephen Heller a, pendant dix annÃ©es consÃ©cutives, dÃ©pensÃ© sa jeunesse et son Ã©nergie Ã donner des concerts

dans toutes les villes importantes de Hongrie, de Pologne et d'Allemagne. Mais, en dÃ©pit des applaudissements et des ovations, ces pÃ©rÃ©grinations incessantes, cette vie nomade, contrastaient avec la nature calme, tranquille mÃ©ditative de l'artiste. Il avait besoin d'un Ã©cho plus fort et d'un milieu plus tranquille. Le dÃ©sir de connaÃ®tre Paris, d'y faire consacrer sa rÃ©putation de compositeur, le dÃ©cida, en 1838, Ã quitter Augsbourg, sa ville prÃ©fÃ©rÃ©e, remplie des plus chers souvenirs.

Il entreprenait une nouvelle lutte, pleine de fatigues et de pÃ©rils, dans notre Paris, centre de la civilisation, foyer de lumiÃ¨re et d'intelligence, patrie de la gloire dÃ©finitive, mais aussi asile de la vogue et des modes passagÃ¨res, la ville du monde oÃ¹ s'affiche le plus audacieusement le mauvais goÃ»t, oÃ¹ le succÃ¨s n'est pas toujours la rÃ©compense du talent, mais le rÃ©sultat de l'intrigue. Heller, confiant en sa force, a courageusement luttÃ©, travaillÃ© sans relÃ¢che, et s'est imposÃ©, par un ensemble d'Å uvres transcendantes, Ã la foule mÃªme des indiffÃ©rents. Double succÃ¨s pour l'artiste et pour l'art, qui a fait ainsi un pas considÃ©rable. En aidant Ã faire connaÃ®tre, apprÃ©cier, aimer les compositions de Stephen Heller, nous pensons avoir nous-mÃªme sÃ©rieusement contribuÃ© Ã Ã©lever le goÃ»t musical et Ã complÃ©ter l'Ã©ducation des gÃ©nÃ©rations contemporaines.

Stephen Heller appartient Ã cette race d'artistes vaillants, aux sentiments Ã©levÃ©s, Ã la conscience prÃ©dominante, ayant un profond respect pour l'art et une rare dignitÃ© personnelle, Ã¢mes fortement trempÃ©es, intelligences d'Ã©lite, faisant leur loi suprÃªme du culte de l'idÃ©al. Qu'importent pour elles le succÃ¨s et la popularitÃ© Ã©phÃ©mÃ¨res, s'il faut les acheter

aux prix de dÃ©faillances ou de compromissions et sacrifier au mauvais goÃ»t en poursuivant la vogue? Les artistes qui aiment l'art pour ses jouissances intellectuelles et morales, se prÃ©occupent peu de la foule; ils ont un but plus Ã©levÃ©, ils poursuivent sans cesse la puretÃ© de l'inspiration, et le charme de la forme. Stephen Heller est de ce petit groupe de chercheurs consciencieux et infatigables. La fermetÃ© de style, la forme naturelle et saine, qui caractÃ©risent ses compositions, tiennent d'abord Ã sa probitÃ© intellectuelle, Ã cette rare et sereine loyautÃ© qu'on ne saurait trop applaudir en ce temps de productions faciles. Elles tiennent aussi Ã son Ã©tude assidue des grands maÃ®tres anciens et modernes, Ã ses habitudes de mÃ©ditation profonde et de puissante concentration. VoilÃ les causes multiples auxquelles les compositions de Heller doivent ce cachet de distinction et de noblesse qui est le vÃ©ritable passeport des Å uvres d'imagination auprÃ¨s de la postÃ©ritÃ©.

Stephen Heller a toujours eu pour son art l'amour pur et dÃ©sintÃ©ressÃ©, la passion Ã la fois fertile et chaste d'un travailleur infatigable, n'ayant au cÅ ur que de hautes pensÃ©es; il a marchÃ© convaincu dans sa voie, nÃ©gligeant les inspirations banales, les effets faciles et vulgaires; et c'est ainsi qu'il a pu rÃ©aliser cet ensemble de compositions originales, poÃ©tiques, d'un charme pÃ©nÃ©trant et individuel, oÃ¹ passe seulement, comme un parfum dÃ©licat et subtil, l'Ã©cho des maÃ®tres prÃ©fÃ©rÃ©s, Schumann, Mendelssohn et Chopin. Tel est en effet ce qu'on peut appeler le culte intime de Stephen Heller. Il n'en a pas moins pour les dieux de la musique, Bach, Haydn, Mozart, Gluck, Weber et Beethoven, une passion et un respect qui Ã©galent l'admiration de Ingres pour ces hommes de gÃ©nie.

Ses compositions pour le piano forment un ensemble considÃ©rable. Toutes offrent un mÃ©rite supÃ©rieur de facture; les idÃ©es distinguÃ©es, d'un sentiment Ã©levÃ©, sont prÃ©sentÃ©es et dÃ©veloppÃ©es avec un rare talent; on y retrouve la main d'un symphoniste plus encore que celle d'un virtuose. Heller a des rythmes Ã lui, une faÃ§on toute personnelle d'encadrer la phrase musicale avec des traits ingÃ©nieux, brillants ou lÃ©gers. Ses harmonies sont irrÃ©prochables jusque dans leurs recherches les plus grandes; on sent une nature saine, une inspiration franche, loyale, exempte des miÃ¨vreries et de la prÃ©ciositÃ©, un tempÃ©rament sobre, puissant, craignant l'emphase et pouvant se passer de la dÃ©clamation.

Heller, ainsi que Mendelssohn, Chopin et Field, a crÃ©Ã© un moule nouveau pour les piÃ¨ces caractÃ©ristiques. Ses _Promenades d'un solitaire_, _Dans les bois_, ses _Nuits blanches_, son _Voyage autour de ma chambre_ sont de vÃ©ritables poÃ¨mes exquis et sobres, oÃ¹ l'inspiration musicale, d'une incomparable Ã©lÃ©vation, rivalise avec la poÃ©sie et la peinture de genre. Plusieurs de ces piÃ¨ces sont de petits chefs-d'Å uvre de sentiments variÃ©s et de caractÃ¨res diffÃ©rents. Vibrations sonores, oÃ¹ toutes les cordes de l'Ã¢me donnent leur note tendre, mÃ©lancolique, Ã©mue; dÃ©cor profond oÃ¹ passe le monde fantastique des esprits. GrÃ¢ce, Ã©nergie, tendresse, douleur, calme, dÃ©sespoir, toutes les fiÃ¨vres du cÅ ur, toutes les antithÃ¨ses de la passion, tous les tons qui constituent la gamme immense de nos sensations, trouvent leur Ã©cho rapide ou prolongÃ© dans ces Å uvres saisissantes, dont l'inspiration ne s'Ã©gare jamais et se domine elle-mÃªme, tout en planant Ã d'incomparables hauteurs.

Les Arabesques, _ScÃ¨nes vÃ©nitiennes_, _la SÃ©rÃ©nade_, _le BolÃ©ro_, sont des piÃ¨ces caractÃ©ristiques trÃ¨s originales. Quant aux nombreux _recueils d'Ã©tudes_ et aux _prÃ©ludes_ de Stephen Heller, ils ont leur place Ã part dans l'enseignement. Les _Ã tudes prÃ©paratoires Ã l'art de phraser_, _l'Art de phraser_ (_nouvelles Ã©tudes_), sont des merveilles de goÃ»t et de style. Il s'est produit depuis quarante ans, Ã la suite du succÃ¨s considÃ©rable des recueils de Bertini, un si grand nombre d'Ã©tudes de salon, de genre, d'expression, de vÃ©locitÃ©, qu'il faudrait un volume pour classer ces Å uvres plus ou moins musicales. Mais on doit distinguer au milieu de ce dÃ©luge les compositions de valeur transcendante. L'Ã©nergique individualitÃ© d'Heller n'a pu que gagner Ã ces rivalitÃ©s; elle se dÃ©tache en relief plus puissant sur le fond des mÃ©diocritÃ©s contemporaines.

La supÃ©rioritÃ© du compositeur devait s'affirmer avec une force nouvelle dans ses trois grandes sonates, Å uvres magistrales oÃ¹ l'on ne peut saisir une seule dÃ©faillance d'inspiration ni dans l'ensemble, ni dans les dÃ©tails. L'originalitÃ© n'en est pas moins incontestable; ces belles compositions, largement dÃ©veloppÃ©es, appartiennent entiÃ¨rement par la nature des idÃ©es, les rythmes et la contexture des traits, au style personnel de Stephen Heller. Le compositeur n'y relÃ¨ve que de lui-mÃªme, ne procÃ¨de directement d'aucun des grands modÃ¨les, Beethoven, Weber, Schumann. Mendelssohn; mais il a su les Ã©galer tout en restant lui.

Les Scherzi (op. 7, 24), et tout particuliÃ¨rement celui qui est dÃ©diÃ© Ã Liszt (op. 57), sont des Å uvres de la plus grande valeur et d'un type trÃ¨s original. Le caprice symphonique se dis-

tingue par la vigueur et l'entrain; les Tarentelles (op. 53, 61, 85) ont un brio, un Ã©clat, une verve toute napolitaine; les valses (op. 43, 44, 93) sont des bijoux ciselÃ©s par la main d'un grand artiste. Tout en apprÃ©ciant le mÃ©rite de facture des trois ouvertures pour une pastorale, pour un drame, pour un opÃ©ra comique, nous en aimons moins le parti pris. Les grandes Ã©tudes sur le _Freyschutz_ montrent sous un nouveau jour le talent si variÃ© d'Heller. Ces sortes de paraphrases sur la pensÃ©e de Weber sont du plus vif intÃ©rÃªt; les variations sur un thÃ¨me de Beethoven et celles sur un thÃ¨me de Schumann sont des Å uvres magistrales; les caprices populaires sur _la Truite_, _l'Allouette_, _la VallÃ©e d'amour_, _la Poste_, _la Fontaine_, ont aussi un cachet particulier. _Improvisata_ (op. 18 et 98) sont deux compositions ravissantes.

On a souvent comparÃ© et opposÃ© l'une Ã l'autre les belles et riches organisations musicales de Chopin et d'Heller; on a, suivant la sympathie du critique, accordÃ© tantÃ´t Ã l'un, tantÃ´t Ã l'autre, la premiÃ¨re place dans ce classement. Nous aimons peu les comparaisons, presque toujours Ã cÃ´tÃ© de la vÃ©ritÃ©; nous ne voulons pas savoir qui, de Chopin ou d'Heller, a plus de droits Ã notre admiration; tous deux ont notre plus vive sympathie. Mais, sans amoindrir la gloire de Chopin, nous croyons Ãªtre juste en disant que ces deux grands artistes, poÃ¨tes tous les deux, ayant les mÃªmes aspirations vers les sublimitÃ©s de l'art, reprÃ©sentent deux natures diffÃ©rentes, deux tempÃ©raments essentiellement distincts. Heller et Chopin n'en doivent pas moins se donner la main dans l'histoire de l'art musical: ils sont frÃ¨res par la hauteur du gÃ©nie et la fÃ©conditÃ© de l'inspiration.

Stephen Heller, dont la modestie Ã©gale le talent, ne veut plus se reconnaÃ®tre virtuose; il l'a Ã©tÃ© pourtant dans la plus belle acception du mot; il l'est encore, quoiqu'il s'en dÃ©fende. Nous avons plus d'une fois entendu Heller nous donner dans l'intimitÃ© les prÃ©mices de ses Å uvres inÃ©dites. Son jeu fin, dÃ©licat, sa maniÃ¨re naturelle et simple de phraser nous ont toujours charmÃ©. Il procÃ¨de des grands maÃ®tres allemands, Hummel et MoschelÃ¨s; il serre de prÃ¨s le clavier; la sonoritÃ© douce, harmonieuse ne vise jamais aux effets de force, aux exagÃ©rations, mais intÃ©resse, captive, attache par des qualitÃ©s plus intimes.

Les leÃ§ons d'Heller sont trÃ¨s recherchÃ©es des amateurs de goÃ»t et des artistes qui apprÃ©cient Ã sa juste valeur l'immense mÃ©rite de ses Å uvres. De plus, ses compositions Ã©minemment originales ont, dans leur interprÃ©tation, certains cÃ´tÃ©s individuels que l'auteur seul peut indiquer et dÃ©tailler avec tout leur relief. Heller, d'ailleurs, n'accepte pour Ã©lÃ¨ves que les musiciens capables de comprendre et d'interprÃ©ter ses Å uvres dans le sentiment voulu; il n'a ni l'amour du gain, ni la passion matÃ©rielle de l'enseignement. En Ã©chappant Ã la tÃ¢che aride et quelquefois ingrate du professorat, il aura privÃ© bon nombre de ses admirateurs de conseils prÃ©cieux, mais l'art a bÃ©nÃ©ficiÃ© de productions nouvelles, et c'est lÃ un rÃ©sultat plus conforme aux vues de Stephen Heller, nature dÃ©sintÃ©ressÃ©e, n'ambitionnant pas la fortune, mais voulant avant tout continuer en paix sa carriÃ¨re de compositeur.

Stephen Heller est un lettrÃ© dont la mÃ©moire richement meublÃ©e, l'esprit fin et dÃ©licat s'intÃ©ressent vivement Ã

toutes les questions d'art, et n'ignorent rien du monde littÃ©raire. Sa conversation est attachante, pleine de saillies heureuses, dÃ¨s que l'intimitÃ© est assez complÃ¨te pour qu'il parle avec abandon et laisse lire au fond de sa pensÃ©e. Sa vie, trÃ¨s solitaire, s'est passÃ©e dans le travail et la lecture; son abord est poli mais rÃ©servÃ©, il accueille toujours les jeunes artistes avec bienveillance et ses amis avec une cordialitÃ© dont personne n'ignore le prix. Je ne l'ai jamais entendu parler avec sÃ©vÃ©ritÃ© ou amertume des artistes que la vogue ou le caprice de la foule ont paru favoriser. D'une modestie rÃ©elle qui n'exclut pas le sentiment de sa valeur, Heller reÃ§oit avec satisfaction les compliments motivÃ©s de ses amis, mais un Ã©loge fade et banal lui est antipathique et le dÃ©concerte comme une sorte d'injure.

VoilÃ l'esquisse de l'artiste et du compositeur. Quelques traits suffiront pour peindre l'homme: figure aux lignes distinguÃ©es, traits rÃ©guliers, d'un dessin large et puissant. Le front est dÃ©couvert, le nez fin, la bouche sourit avec bontÃ©. Les yeux saillants, au regard profond, se voilent souvent sous la paupiÃ¨re, s'estompent dans une lueur rÃªveuse et mÃ©lancolique oÃ¹ passe de temps en temps un rayon doucement moqueur. Les annÃ©es ont argentÃ© une chevelure abondante et soyeuse qui encadre le vaste dÃ©veloppement des tempes.

Tel est Stephen Heller, une des belles figures de l'Ã©poque, le frÃ¨re de Chopin en poÃ©sie musicale, et aussi le proche parent des grands maÃ®tres de la symphonie, de Mendelssohn et de Schumann, par la nature des idÃ©es, l'art parfait de l'exposition et la science du dÃ©tail.

IV

HENRI HERZ

Voici un artiste qui compte parmi les plus sympathiques, les plus grands et aussi les plus utiles: c'est un doyen et c'est toujours un maÃ®tre. L'immense succÃ¨s de ses Å uvres, si franÃ§aises par la grÃ¢ce et l'esprit, a puissamment contribuÃ© Ã rÃ©pandre le goÃ»t musical, Ã populariser les motifs heureux de nos opÃ©ras. Virtuose et compositeur Ã©minent, Henri Herz aura Ã©tÃ© encore un vulgarisateur dans le sens Ã©levÃ© du mot. En vain, certains pianistes modernes, injustes envers un passÃ© dont le plus grand tort, Ã leurs yeux, est de ne les avoir pas connus, traitent-ils Henri Herz et ses disciples de compositeurs dÃ©modÃ©s, frivoles et de valeur superficielle: Henri Herz et son vaillant frÃ¨re, Jacques, n'en restent pas moins deux personnalitÃ©s hors ligne, deux maÃ®tres dans l'art de bien dire, deux compositeurs de premier ordre, qu'il est absolument interdit de comparer Ã la foule des arrangeurs actuels.

Henri Herz est nÃ©, dit FÃ©tis, Ã Vienne (Autriche), le 6 janvier 1806. Nous mentionnons la date sans en discuter l'authenticitÃ©. Merveilleusement douÃ© pour la musique, Henri Herz affirma ses dispositions tout enfant. Cette nature prÃ©coce devait rapidement s'Ã©lever dans un milieu propice au sein d'une famille d'artistes. Comme Mozart, Henri Herz Ã©crivait des sonates dÃ¨s l'Ã¢ge de huit ans, et se faisait applaudir dans les concerts. Mais son pÃ¨re, musicien de bon sens, sinon grand musicien, eut l'heureuse inspiration de venir s'Ã©tablir Ã Paris, pour faire donner Ã son fils une forte Ã©ducation technique et dÃ©velopper ses brillantes facultÃ©s dans le sens d'une

mÃ©thode sÃ©rieuse. Admis, Ã dix ans, au Conservatoire, Henri Herz obtint rapidement un brillant premier prix dans la classe de Pradher, qui, malgrÃ© sa grande sÃ©vÃ©ritÃ©, tÃ©moignait une vive sympathie, un intÃ©rÃªt tout paternel Ã son merveilleux Ã©lÃ¨ve. Le jeune virtuose continua, sous la direction de Dourlen et de Reicha, ses Ã©tudes d'harmonie et de contre-point, dÃ©jÃ Ã©bauchÃ©es Ã Vienne sous la tutelle de l'organiste Hunten.

Nous n'avons pas Ã faire ici la biographie du cÃ©lÃ¨bre pianiste, Ã suivre pas Ã pas cette existence si laborieuse et si bien remplie; nous laisserons Ã d'autres le soin d'Ã©crire cette intÃ©ressante monographie, d'un grand exemple pour les jeunes artistes si dÃ©sireux de succÃ¨s, mais trop souvent nÃ©gligents de l'Ã©tude. C'est par un travail journalier, incessant, qu'Henri Herz s'est Ã©levÃ© au rang de grand maÃ®tre; la volontÃ© a jouÃ© un rÃ´le capital dans l'inspiration premiÃ¨re de ses compositions si originales, si variÃ©es de caractÃ¨re et de forme, mais toutes marquÃ©es d'un cachet d'Ã©lÃ©gance et de distinction, que bien peu de pianistes possÃ¨dent au mÃªme titre. Nul virtuose compositeur n'a conquis aussi jeune une popularitÃ© aussi lÃ©gitime, et pourtant, disons-le bien haut, jamais l'artiste n'a sacrifiÃ© ses convictions musicales, altÃ©rÃ© son style pour flatter le mauvais goÃ»t, complaire Ã la mode, entrer plus avant dans la voie du succÃ¨s. Si Henri Herz, dans la maturitÃ© de son talent, a lÃ©gÃ¨rement modifiÃ© sa maniÃ¨re, s'il a Ã©largi son cadre, il est restÃ© fidÃ¨le Ã ses principes de compositeur, tout en suivant ses modÃ¨les prÃ©fÃ©rÃ©s, MoschelÃ¨s, Field, Hummel.

Revenons maintenant au portrait de l'artiste cÃ©lÃ¨bre, et laissons aux biographes le soin d'Ã©crire la vie du musicien. La physionomie d'Henri Herz appartient au type israÃ©lite; le front est proÃ©minent, le nez aquilin; les yeux, clairs et bien ouverts, indiquent la luciditÃ© et la bienveillance. La bouche est accentuÃ©e, encadrÃ©e de lÃ¨vres fortes, le menton arrondi. Rien que de simple et de franc dans cette figure aux lignes arrÃªtÃ©es; aucun signe particulier, si ce n'est l'habitude de tenir la tÃªte lÃ©gÃ¨rement penchÃ©e et d'interroger du regard. La taille est un peu au-dessus de la moyenne; la dÃ©marche cadencÃ©e accuse une lÃ©gÃ¨re oscillation traÃ®nante.

Henri Herz a voulu justifier jusque dans la derniÃ¨re pÃ©riode de sa longue et brillante carriÃ¨re musicale son titre d'Henri Herz jeune. Les annÃ©es semblent n'avoir eu aucune prise sur cette nature active, sur cette organisation vaillante. Ici encore la volontÃ© n'a pas faibli, et a pour ainsi dire vaincu la nature. Comme notre regrettÃ© marquis de Saint-Georges, Henri Herz s'est, pour ainsi dire, condamnÃ© Ã l'Ã©ternelle jeunesse, et il la maintient de grÃ© ou de force. Et nous parlons moins encore de l'homme que de l'artiste. Le compositeur a conservÃ© vivaces ses facultÃ©s crÃ©atrices; le talent de virtuose n'a rien perdu de sa grÃ¢ce et de son Ã©clat; le brillant causeur est restÃ©, comme par le passÃ©, prompt Ã l'attaque, prompt Ã la riposte, fÃ©cond en rÃ©pliques fines et dÃ©licates. Il demeure, dans sa maniÃ¨re d'Ãªtre, dans l'habitude de sa vie, le parfait gentleman, correct, soignÃ© dans sa tenue, qui a traversÃ© deux gÃ©nÃ©rations sans rien perdre de sa distinction Ã©lÃ©gante.

Ce dÃ©corum aristocratique, ce Â«comme il fautÂ» particulier, qui caractÃ©rise les Anglais de race, Henri Herz semble l'avoir acquis dans ses nombreuses relations avec nos voisins d'outre-Manche. Mais le naturel affectueux et bienveillant de l'artiste en a corrigÃ© les cÃ´tÃ©s froids et guindÃ©s. Henri Herz a fait aussi un long sÃ©jour en AmÃ©rique; c'est Ã ce voyage, qui devait durer six mois et qui s'est prolongÃ© quatre ans, que je dois l'honneur d'avoir supplÃ©Ã© Henri Herz Ã sa classe du Conservatoire, en 1845. Confiant dans mon amitiÃ© et fort de l'assentiment d'Auber, Henri Herz me laissa le soin de maintenir ses Ã©lÃ¨ves dans les donnÃ©es habituelles de son enseignement, jusqu'en 1848, oÃ¹ je succÃ©dai Ã mon maÃ®tre Zimmermann.

Il faut lire, Ã propos de ce voyage, le charmant ouvrage d'Henri Herz sur ses souvenirs d'AmÃ©rique, pour apprÃ©cier sous un jour tout spÃ©cial cet esprit fin, humoristique, cette entiÃ¨re bonne foi, cette sincÃ©ritÃ© rare dans la maniÃ¨re de conter. L'Å uvre a une vÃ©ritable valeur littÃ©raire, comme Ã©tude de mÅ urs, comme album de croquis, pris sur le vif, comme ensemble de types tour Ã tour amusants et Ã©tranges, depuis le chef de bande, voleur mÃ©lomane, dÃ©troussant les voyageurs en dilettante, enlevant les onces d'or, mais respectant la montre d'Henri Herz par amour de l'art, jusqu'aux missionnaires patronant et honorant de leur prÃ©sence des concerts oÃ¹ les fantaisies et les airs variÃ©s du virtuose tenaient lieu de cantiques.

Henri Herz a parcouru Ã plusieurs reprises et dans tous les sens l'AmÃ©rique du Nord et celle du Sud, le Mexique, le PÃ©rou, le Chili, le BrÃ©sil, la Californie, la Havane, la

JamaÃ¯que, New-York, la Nouvelle-OrlÃ©ans, Baltimore, Philadelphie, la Vera-Cruz. Il a donnÃ© plus de quatre cents concerts, sans Ã©puiser l'enthousiasme des auditeurs, partout acclamÃ© et regrettÃ© partout. SuccÃ¨s incomparables dont nous avons le droit d'Ãªtre fiers, car il n'est pas d'artistes plus franÃ§ais que Henri Herz par le cÅ ur, l'esprit, la nature fine et distinguÃ©e du talent.

Le temps est encore proche oÃ¹ Henri Herz, revenu de ses grands voyages, consacrait ses journÃ©es Ã l'enseignement, et ses veilles Ã la composition. De nombreux Ã©lÃ¨ves sollicitaient ses conseils; il fallait se faire inscrire longtemps Ã l'avance pour obtenir la faveur de quelques leÃ§ons. Quelle joie pour les jeunes filles qui se croyaient appelÃ©es Ã devenir virtuoses, de se dire les Ã©lÃ¨ves prÃ©fÃ©rÃ©es du professeur en renom! et pourtant ce n'Ã©tait pas sans un certain sentiment de crainte et d'Ã©motion qu'elles se rendaient Ã la leÃ§on du maÃ®tre; non que Henri Herz fÃ»t redoutÃ© pour sa sÃ©vÃ©ritÃ©, sa trop grande exigence, mais, sous les dehors d'une politesse exquise, d'une tenue rÃ©servÃ©e, le professeur cachait une pointe de fine et malicieuse raillerie, un trait caustique Ã l'Ã©gard des dÃ©fauts mignons de ses disciples. LÃ©gÃ¨res atteintes, malices ironiques qui ne manquaient jamais leur but, et faisaient, sinon de cruelles blessures, du moins des brÃ»lures longtemps cuisantes.

Le nombre des pianistes femmes formÃ©es Ã l'Ã©cole de Henri Herz est considÃ©rable et compose une phalange brillante. Malheureusement pour l'art, la plupart des jeunes filles qui se vouent Ã la virtuositÃ© y renoncent un peu plus tard pour les devoirs austÃ¨res de la famille. MMmes Jaell, Montigny,

Szarvady, Massart, Pleyel, JosÃ©phine Martin, sont de grandes individualitÃ©s, de brillantes exceptions, mais confirment la rÃ¨gle gÃ©nÃ©rale.

Il y a quelques annÃ©es, Henri Herz, fatiguÃ© du professorat, a pris sa retraite et quittÃ© sa classe du Conservatoire, en laissant dans cette Ã©cole, tÃ©moin de ses premiers succÃ¨s, de brillants souvenirs et de prÃ©cieuses traditions que Mme Massart a su continuer. Depuis sa retraite, l'artiste Ã©minent a consacrÃ©e son activitÃ© et son expÃ©rience Ã©prouvÃ©e Ã la direction de son importante manufacture de pianos. Cette maison, dont la fondation date de plus de quarante ans, a eu des fortunes diverses: malheureuse Ã son dÃ©but, elle a conquis progressivement le premier rang dans la facture franÃ§aise. C'Ã©tait pour rÃ©parer les revers dus Ã des causes diverses que Henri Herz avait quittÃ© la France en 1845. Enfin, grÃ¢ce Ã une direction bien entendue, Ã l'adjonction d'ouvriers habiles, de mÃ©caniciens ingÃ©nieux, grÃ¢ce surtout aux soins minutieux, incessants, apportÃ©s aux perfectionnements divers de la facture, la maison Henri Herz se trouve maintenant placÃ©e Ã la tÃªte de cette brillante industrie artistique. Les pianos qui sortent des ateliers de Henri Herz peuvent soutenir la comparaison avec les instruments franÃ§ais et Ã©trangers provenant des maisons les plus en renom; ils ont obtenu successivement aux expositions universelles toute l'Ã©chelle des rÃ©compenses, jusqu'Ã la mise hors concours, comme ceux des maisons Ã rard et Pleyel.

Ajoutons Ã l'actif du grand artiste et du cÃ©lÃ¨bre facteur, l'initiative prise par lui dans la crÃ©ation d'une salle de concerts, type d'Ã©lÃ©gance et d'intelligente appropriation aux auditions

musicales. L'artiste Ã©minent, le chef apprÃ©ciÃ© d'une grande industrie, a Ã©tÃ© justement rÃ©compensÃ© par la croix d'officier de LÃ©gion d'honneur.

Les compositions de Henri Herz sont nombreuses, trÃ¨s variÃ©es de style, et embrassent tous les degrÃ©s de force. Il faudrait un long catalogue pour Ã©numÃ©rer celles qui mÃ©ritent d'Ãªtre signalÃ©es plus particuliÃ¨rement. L'Å uvre du maÃ®tre comprend deux cent cinquante numÃ©ros; tout choix dans cette immense collection nÃ©cessite d'inÃ©vitables et douloureux sacrifices. Signalons, parmi les morceaux les plus populaires, des variations sur _la Cenerentola_, sur _la Violette_, sur _ma Fanchette_, sur la romance de _Joseph_, _le Petit Tambour_, _la Famille suisse_, _le SiÃ¨ge de Corinthe_, les fantaisies sur _l'Ambassadrice_, sur _le Domino_, _la Fille du rÃ©giment_, _Otello_, _le PrÃ© aux Clercs_, _le Landler viennois_, etc. Les huit concertos sont une Å uvre considÃ©rable, oÃ¹ la noblesse du style s'unit Ã une grande habiletÃ© de facture. Les traits, distinguÃ©s et variÃ©s de forme, sont toujours brillants et de belle allure; la sonate dÃ©diÃ©e Ã Auber est aussi une composition magistrale. Henri Herz a Ã©crit huit cahiers d'Ã©tudes depuis le degrÃ© trÃ¨s facile jusqu'Ã la difficultÃ© transcendante; ses dix-huit derniÃ¨res grandes Ã©tudes, resteront comme un modÃ¨le de goÃ»t et de grande bravoure. Il a Ã©galement composÃ© plusieurs duos concertants pour piano et violon, en collaboration avec Lafont.

J'ai souvent entendu Henri Herz Ã l'apogÃ©e de sa popularitÃ© de virtuose; j'ai mÃªme essayÃ© de m'approprier, par l'audition attentive de ses Å uvres, quelques-unes des qualitÃ©s caractÃ©ristiques de son Ã©cole, et l'on m'a souvent

cru son Ã©lÃ¨ve. Je puis donc apprÃ©cier en pleine connaissance de cause la maniÃ¨re et le style de ce maÃ®tre, le plus populaire des pianistes compositeurs, celui dont on a dit, avec raison, qu'il Ã©tait l'Auber du piano.

Mme de Girardin, dans un des spirituels feuilletons du vicomte de Launay, s'est appliquÃ©e Ã chercher des points de comparaison entre les pianistes cÃ©lÃ¨bres et certaines positions sociales. Le type choisi pour Henri Herz Ã©tait celui d'avocat pianiste, brillant causeur musical, brodant Ã volontÃ©, sur tous les thÃ¨mes, d'incessantes variations. ApprÃ©ciation plus spÃ©cieuse que juste. Henri Herz n'est pas un causeur superficiel, un avocat Ã l'heure, mais un brillant improvisateur, parlant avec une merveilleuse facilitÃ© et une incomparable Ã©lÃ©gance la belle langue musicale, l'idiome des grands maÃ®tres. Son style, toujours correct et brillant, atteint sans peine la noblesse et souvent l'Ã©lÃ©vation. Les andantes de ses concertos renferment de trÃ¨s belles pages, oÃ¹ passe le souffle inspirÃ© d'un compositeur de premier ordre.

L'individualitÃ© d'exÃ©cution de Henri Herz a toujours consistÃ© dans l'Ã©lÃ©gance, l'esprit, une grande distinction, une expression contenue. Sa virtuositÃ© irrÃ©prochable a pu aborder les difficultÃ©s transcendantes sans rien perdre de cette nettetÃ© merveilleuse, de cette clartÃ© dans les traits les plus ardus, qualitÃ©s indispensables aux grands exÃ©cutants. Henri Herz a une excellente main gauche, qui prend une part active et trÃ¨s intÃ©ressante au discours musical. De nos jours, beaucoup de pianistes nÃ©gligent, et pour cause, cette main gauche, sÅ ur jumelle et auxiliaire naturel de la main droite.

Comme exÃ©cutant et compositeur, Henri Herz procÃ¨de bien certainement de la grande Ã©cole de Clementi, Hummel, MoschelÃ¨s; il exÃ©cute avec une rare perfection, un grand fini de dÃ©tails les fugues de Bach et HÃ¦ndel, les Ã©lÃ¨ves de sa classe pourraient affirmer sa prÃ©dilection marquÃ©e pour ces grands maÃ®tres. Ses nombreuses compositions de salon et de concert semblent au premier abord en contradiction marquÃ©e avec cette forte et sÃ©vÃ¨re musique; mais un lecteur attentif qui voudra approfondir l'Å uvre entier de Henri Herz retrouvera dans le tissu harmonique de ces compositions, d'apparence lÃ©gÃ¨re, la forte trame du contre-pointiste formÃ© aux grandes traditions de l'art.

La sonate, le thÃ¨me variÃ© et les grandes fantaisies ont vÃ©cu; les nocturnes, paraphrases, etc., commencent Ã dater. Seul, un petit groupe d'artistes vaillants cherche l'expression et le grand style dans le concerto symphonique. La mode est Ã la musique dite de genre, aux piÃ¨ces caractÃ©ristiques, expressives, imitatives, etc., et aussi aux transcriptions vocales et orchestrales. On veut l'idÃ©e pure, dÃ©gagÃ©e d'ornements. L'art a-t-il rÃ©ellement gagnÃ© Ã cette modification du goÃ»t, Ã ce changement dans la forme adoptÃ©e? En fait, Ã part quelques rares et puissantes individualitÃ©s qui ont su conserver la puretÃ© et l'Ã©lÃ©vation du style, unir le genre pittoresque et descriptif aux traditions de l'Ã©cole, l'art du compositeur a subi une dÃ©cadence marquÃ©e. Les musiciens de tout ordre, ceux-lÃ mÃªme qui ignorent l'orthographe de notre langue, s'Ã©vertuent Ã chercher des titres pompeux, prÃ©tentieux, ridicules, pour servir d'Ã©tiquettes Ã des pauvretÃ©s musicales dÃ©nuÃ©es de sens et d'intÃ©rÃªt, Ã©crites dans un idiome incorrect qui outrage la grammaire et le bon goÃ»t.

Quant Ã Henri Herz, il n'a pas sacrifiÃ© aux modes nouvelles, et en mÃªme temps, il a Ã©chappÃ© au reproche mÃ©ritÃ© par tant d'artistes, d'avoir toute la vie refait les mÃªmes variations, fondu les mÃªmes sujets et les mÃªmes thÃ¨mes dans un moule invariable. Aucun compositeur n'a plus inventÃ©, ne s'est plus consciencieusement appliquÃ© Ã innover dans ce genre, et nous pourrons un jour, dans un traitÃ© spÃ©cial, passer en revue les broderies variÃ©es, les mille traits ingÃ©nieux crÃ©Ã©s par Henri Herz et tombÃ©s dans le domaine public, oÃ¹ sont allÃ©s les prendre d'innombrables _pasticheurs_. Les grands artistes inventent et les gens de mÃ©tier exploitent. C'est la loi commune, mais une loi qui aide au progrÃ¨s et dont les esprits supÃ©rieurs ne daignent pas se plaindre.

Henri Herz appartient Ã cette grande famille des initiateurs qui trouvent leur rÃ©compense dans l'Å uvre mÃªme et dans ses rÃ©sultats. Tant d'honneurs rÃ©unis, le succÃ¨s international du virtuose, la popularitÃ© du compositeur, la haute considÃ©ration du chef d'industrie, une fortune importante laborieusement acquise, l'estime de tous, l'admiration des connaisseurs, une place Ã part dans le monde des arts, ont laissÃ© Henri Herz simple, modeste, bienveillant comme par le passÃ©. Cette belle et intelligente figure d'artiste a rÃ©sistÃ© aux Ã©preuves de la bonne fortune comme aux atteintes du temps; elle a gardÃ© ses lignes sobres et sÃ©vÃ¨res, mais d'une franchise toute sympathique, et la puretÃ© de profil qui en fait une des physionomies les plus hautes et en mÃªme temps les plus aimÃ©es de notre temps.

V

CLEMENTI

La galerie des pianistes qui ont illustrÃ© leur art contient des physionomies plus attrayantes et plus sympathiques; elle n'offre pas de personnalitÃ© plus complexe, de tempÃ©rament plus riche, d'influence plus haute et plus indiscutable. Compositeur de premier ordre, virtuose incomparable, chef d'Ã©cole, industriel, mÃ©canicien, Clementi a tenu tous ces rÃ´les avec une Ã©gale supÃ©rioritÃ©; il a su pendant sa longue et laborieuse existence, acquÃ©rir l'admiration des dilettantes et la vogue du public, faire entrer l'art dans une voie nouvelle, et,--fortune rarement rÃ©servÃ©e aux inventeurs,--atteindre la richesse, sans rien laisser de son cÅ ur aux broussailles du chemin. Il a eu tout Ã la fois l'imagination et le savoir, l'inspiration et la volontÃ© persÃ©vÃ©rante, l'originalitÃ© et la souplesse. Et si la gloire du chef d'Ã©cole lui assure le premier rang dans l'histoire du piano, cet ensemble de qualitÃ©s spÃ©ciales, cet assemblage merveilleux font de l'homme un type absolument Ã part, une figure curieuse et instructive entre toutes.

Muzio Clementi naquit Ã Rome en 1752. Son pÃ¨re Ã©tait un orfÃ¨vre passionnÃ© pour la musique. DÃ¨s l'Ã¢ge de six ans, il faisait commencer Ã son fils l'Ã©cole du solfÃ¨ge et du clavecin. Les grandes dispositions du jeune Clementi activÃ¨rent ses progrÃ¨s et l'amenÃ¨rent bientÃ´t Ã une virtuositÃ© remarquable. Suivant la mÃ©thode italienne, il Ã©tudiait les _partimenti_ et l'accompagnement de la basse chiffrÃ©e en mÃªme temps que les piÃ¨ces spÃ©ciales de clavecin. Son maÃ®tre d'harmonie, de contre-point et de clavecin fut un organiste, du nom de Cordicel-

li. A quatorze ans, Clementi Ã©tait en pleine possession d'un talent hors ligne et d'une forte Ã©ducation musicale basÃ©e sur les traditions des grands maÃ®tres. Un amateur enthousiaste, sir Beckfort eut alors occasion de l'entendre et offrit sur-le-champ au pÃ¨re du jeune virtuose d'emmener son fils en Angleterre et d'assurer son avenir.

InstallÃ© dans un domaine du Devonshire, Clementi, qui avait pour l'Ã©tude une ardeur infatigable, put se consacrer au travail et Ã la lecture des Å uvres classiques. EntourÃ© de soins, d'Ã©gards, d'affections, traitÃ© en fils adoptif, trouvant dans une riche bibliothÃ¨que, littÃ©raire et musicale, tous les Ã©lÃ©ments d'instruction que n'aurait pu lui offrir la maison paternelle, assurÃ© non seulement du confort de l'existence, mais aussi de ses libres entrÃ©es dans le monde aristocratique, Clementi avait la plus brillante et la plus fÃ©conde des indÃ©pendances.

Comme certaines plantes rares, transplantÃ©es dans un terrain spÃ©cial, son organisation s'Ã©panouit au chaud rayonnement de cette vie nouvelle, faite de tendresse et de dÃ©vouement. MÃ©lodiste par sentiment, Clementi put allier, grÃ¢ce Ã une constante Ã©tude des grands maÃ®tres, le gÃ©nie italien aux harmonies colorÃ©es et puissantes de l'art allemand. SÃ©bastien Bach, HÃ¦ndel, Scarlatti Ã©taient ses auteurs favoris, ceux qu'il Ã©tudiait chaque jour avec une ferveur qui devait rester entiÃ¨re jusque dans sa vieillesse. Son exactitude laborieuse et son emploi raisonnÃ© du temps Ã©taient tels, qu'il s'imposait l'obligation rigoureuse de remplacer par des heures supplÃ©mentaires celles que les devoirs de sociÃ©tÃ© le forÃ§aient Ã distraire du programme quotidien. Il soignait en

mÃªme temps son instruction littÃ©raire, remplaÃ§ant l'Ã©ducation du collÃ¨ge par des lectures choisies et rÃ©pÃ©tÃ©es.

Ce fut ainsi que, grÃ¢ce Ã sir Beckfort, Ã cette vie de famille toute patriarcale et Ã ses relations avec le monde aristocratique, Clementi devint un gentleman accompli en mÃªme temps qu'il atteignait les derniÃ¨res limites de la virtuositÃ©. Aucun artiste ne possÃ©dait au mÃªme degrÃ© cette Ã©galitÃ© merveilleuse des deux mains, cette clartÃ© et ce fini dans l'art d'exÃ©cuter les piÃ¨ces fuguÃ©es, d'en faire valoir les dÃ©tails ingÃ©nieux. Le jeune maÃ®tre pouvait sans crainte, sinon sans hÃ©sitation, aborder l'existence militante de compositeur et de virtuose.

Bien peu d'artistes de la gÃ©nÃ©ration contemporaine ont eu le bonheur d'entendre Clementi: pourtant j'ai pu me renseigner exactement prÃ¨s de plusieurs de mes devanciers sur les qualitÃ©s d'exÃ©cution de ce maÃ®tre illustre. Son mÃ©canisme merveilleux de correction et de rÃ©gularitÃ©, laissait la main immobile; les doigts seuls, souples, agiles indÃ©pendants, d'une Ã©galitÃ© incomparable, tiraient du clavier une sonoritÃ© harmonieuse et d'un charme exquis. Personne n'exÃ©cutait avec cette perfection idÃ©ale les Å uvres de Bach, HÃ¦ndel, Martini, Marcello, Scarlatti; la clartÃ© exceptionnelle de son jeu et la variÃ©tÃ© de ses nuances mettaient en lumiÃ¨re, avec une finesse d'intention sans pareille, tous les dÃ©tails de ces belles piÃ¨ces fuguÃ©es. John Field et Cramer, les deux Ã©lÃ¨ves de prÃ©dilection de Clementi, que j'ai souvent entendus, possÃ©daient au suprÃªme degrÃ© la diction de leur maÃ®tre; ils dÃ©taillaient, comme lui, les fugues de Bach; chaque partie distincte avait la sonoritÃ©, l'accent, le timbre correspondant Ã

son degrÃ© d'importance et d'intÃ©rÃªt dans le discours musical.

C'Ã©tait par l'Ã©tude approfondie du style sÃ©vÃ¨re que Clementi avait su acquÃ©rir cette indÃ©pendance de doigts, cette Ã©galitÃ© parfaite, ce jeu liÃ©, serrÃ©, harmonieux qui faisaient de lui le maÃ®tre des maÃ®tres. Homme d'invention et mÃªme de gÃ©nie, Clementi a pu dÃ©gager sa riche individualitÃ© des formules scolastiques, de tout le bagage personnel des grands compositeurs qu'il avait pris pour modÃ¨les. Avec lui, comme avec Em. Bach, le cadre de la sonate s'est Ã©largi; l'Ã©lÃ©ment mÃ©lodique, expressif et vocal a pris forme dans ses nombreuses Å uvres de piano; enfin Clementi est devenu Ã son tour chef d'Ã©cole en unissant l'art ancien Ã l'art moderne.

Transformation fÃ©conde, qui ne s'est opÃ©rÃ©e, du reste, ni en un jour, ni par la seule influence de Clementi. Haydn, Mozart, Dussek, ont aussi leur part glorieuse dans cette pÃ©riode de transition; mais Clementi, par ses nombreuses compositions, par les virtuoses qu'il a formÃ©s et qui ont perpÃ©tuÃ© ses traditions, garde encore la plus belle part, et l'on peut, Ã juste titre, lui donner le nom de fondateur de l'Ã©cole moderne du piano.

A dix-huit ans, Muzio Clementi publia sa premiÃ¨re sonate (op. 2). Le succÃ¨s fut immense, et dÃ©cida le jeune compositeur Ã s'Ã©tablir Ã Londres; on l'y appelait pour tenir le piano d'accompagnement du ThÃ©Ã¢tre-Italien. Il quitta donc ses bienfaiteurs, pour qui il devait garder une reconnaissance aussi durable que la vie. Ce poste important d'accompagnateur dirigeant permit Ã Clementi d'accroÃ®tre ses connaissances musicales, d'entendre les plus cÃ©lÃ¨bres chanteurs, et de perfec-

tionner son style par l'Ã©tude des grands modÃ¨les de l'art vocal. Les oratorios de HÃ¦ndel, les opÃ©ras de Porpora, Sacchini, PergolÃ¨se germÃ¨rent dans son imagination; et, sans Ã©lever son inspiration aux sublimes hauteurs atteintes par ces gÃ©nies, il eut du moins l'heureuse pensÃ©e de conserver Ã ses Å uvres spÃ©ciales de musique de chambre, les belles formes mÃ©lodiques dont il avait gardÃ© l'empreinte. Il put ainsi continuer Ã allier le sentiment naturel du mÃ©lodiste italien au tissu harmonique qui caractÃ©rise plus particuliÃ¨rement le gÃ©nie allemand. Comme l'illustre Haydn, Clementi a Ã©tudiÃ© Ã fond, analysÃ© avec un soin minutieux les Å uvres d'Emmanuel Bach, ce grand artiste dont la vie modeste, calme, recueillie, n'a jamais eu l'Ã©blouissement du succÃ¨s, mais que l'Ã©lÃ©gance des idÃ©es, la forme neuve donnÃ©e aux Å uvres scolastiques, l'ingÃ©niositÃ© de ses traits lÃ©gers, brillants, mettent au rang des crÃ©ateurs de la musique moderne.

Le premier recueil de sonates (op. 2) publiÃ© par Clementi en 1770, produisit une grande sensation dans le monde dilettante de l'Ã©poque. Ces piÃ¨ces Ã©taient Ã©crites pour clavecin ou piano-forte; le nouvel instrument introduit en Angleterre par le facteur Zumpe, en 1760, n'avait pas encore dÃ©trÃ´nÃ© les clavecins et les clavicordes. Ces instruments, chers Ã nos ancÃªtres, gardaient de nombreux admirateurs.

Il faut le reconnaÃ®tre: le clavecin, sous les doigts habiles des virtuoses harmonistes du temps, produisait des effets charmants; aujourd'hui les amateurs de curiositÃ©s artistiques s'intÃ©ressent seuls Ã ces merveilles d'une autre Ã©poque, et pourtant il y a un grand plaisir, une sensation toute particuliÃ¨re Ã interroger

ces instruments dÃ©licats, qui parlent avec tant de prÃ©cision et de nettetÃ©, ont des timbres si charmants et si clairs. Mais il faut comprendre la langue figurÃ©e du temps, oublier les effets modernes de sonoritÃ©, de puissance, les contrastes de force et de douceur, supplÃ©er Ã l'absence complÃ¨te de la prolongation du son par des harmonies trÃ¨s-serrÃ©es et une ornementation incessante de la phrase.

L'idÃ©e premiÃ¨re du marteau substituÃ© au bec de plume ou de mÃ©tal pinÃ§ant la corde, doit Ãªtre attribuÃ©e au Florentin Bartolomeo Chistofori, mais, l'essai ne donnant que des rÃ©sultats incomplets, les clavecins conservÃ¨rent leur suprÃ©matie. En 1716, un facteur franÃ§ais, Marius, et un Allemand, Schroler, firent une nouvelle tentative infructueuse; mais de plus habiles mÃ©caniciens finirent par appliquer d'une faÃ§on pratique les dÃ©couvertes de leurs devanciers. Zumpe en Angleterre, Silbermann en Allemagne, SÃ©bastien et Jean-Baptiste Ã rard en France, fondÃ¨rent d'importantes fabriques de pianos qui assurÃ¨rent la dÃ©faite du clavecin. La facultÃ© de modifier le son par la diversitÃ© de l'attaque du clavier, de rendre la touche sensible Ã l'action du doigt en transmettant au marteau la volontÃ© intelligente de l'artiste, Ã©tait une invention souverainement ingÃ©nieuse. L'Ã©tendue du clavier s'accrut en mÃªme temps que la puissance de sonoritÃ©[2].

En 1780, Clementi fit un premier voyage Ã Paris. L'accueil qu'il y reÃ§ut fut assez chaleureux pour lui rappeler l'enthousiasme italien et lui rendre un reflet de sa patrie, toujours vivante dans son cÅ ur. Admis Ã se faire entendre Ã la cour, la perfection de son jeu charma la reine Marie-Antoinette, qui lui tÃ©moigna une bienveillante sympathie, et l'engagea Ã visiter

Vienne, en l'assurant de sa protection auprÃ¨s de son frÃ¨re, l'empereur Joseph, le cÃ©lÃ¨bre mÃ©lomane. En 1781, Clementi se rendit Ã Munich, puis Ã Vienne, oÃ¹ il se lia avec Haydn, son aÃ®nÃ© de vingt ans, et Mozart, plus jeune que lui de quatre ans. Ces hommes de gÃ©nie apprÃ©ciÃ¨rent les rares qualitÃ©s du compositeur virtuose, et les dilettantes allemands firent Ã l'artiste de vÃ©ritables ovations.

L'empereur Joseph, qui aimait les soirÃ©es intimes, prenait le plus vif plaisir Ã entendre alternativement Mozart et Clementi. Nous n'Ã©tablissons aucun parallÃ¨le entre le gÃ©nie puissant du premier et le rare talent de compositeur du second; mais Mozart, merveilleux improvisateur, claveciniste hors ligne, n'avait pas la sÃ»retÃ© de main, la virtuositÃ© transcendante si patiemment cherchÃ©es par Clementi. Italiens tous deux par leur tempÃ©rament mÃ©lodiste, ils suivaient des routes diffÃ©rentes: Mozart planait dÃ©jÃ dans les hautes sphÃ¨res et pouvait abandonner Ã son Ã©mule les palmes de l'exÃ©cution.

Ce sÃ©jour en Allemagne fut pour Clementi une suite de triomphes. Il revint Ã Londres en 1782, pour entreprendre bientÃ´t une nouvelle excursion Ã Paris, oÃ¹ il retrouva le mÃªme enthousiasme; mais son voyage en Allemagne resta le plus profitable au point de vue de l'art; ses relations directes avec les grands maÃ®tres, dont il apprÃ©ciait le gÃ©nie, ne pouvaient manquer d'exercer une salutaire influence sur le style du compositeur. En Ã©tudiant attentivement et chronologiquement les Å uvres de Clementi et la date de leur publication, on peut facilement contrÃ´ler notre pensÃ©e Ã cet Ã©gard et constater

les modifications progressives apportÃ©es dans sa maniÃ¨re d'Ã©crire.

De 1781 Ã 1802, Clementi ne quitta pas l'Angleterre, oÃ¹ son activitÃ© prodigieuse se dÃ©pensait soit Ã composer, soit Ã donner de nombreuses leÃ§ons, trÃ¨s recherchÃ©es et rÃ©tribuÃ©es Ã haut prix. Victime d'une banqueroute qui lui enleva une somme considÃ©rable, fruit de ses Ã©conomies, Clementi, vivement encouragÃ© par ses amis, aidÃ© de leurs capitaux, fonda une importante fabrique de pianos, Ã laquelle il consacra son expÃ©rience, ses soins et les connaissances spÃ©ciales de mÃ©canique qu'il eut la courageuse volontÃ© d'acquÃ©rir. Cette maison de facteur, Ã laquelle Clementi devait associer plus tard son ami Collard, acquit, grÃ¢ce Ã son activitÃ©, une renommÃ©e europÃ©enne, et fut pour lui la source d'une nouvelle fortune, d'autant plus prÃ©cieuse qu'elle faisait faire Ã l'art du piano un pas considÃ©rable, en fournissant aux artistes, avec des instruments plus parfaits, la possibilitÃ© d'en tirer des effets variÃ©s rÃ©pondant Ã toutes les exigences du toucher, Ã toutes les modifications du son.

En 1802, Clementi fit son troisiÃ¨me voyage Ã Paris avec son Ã©lÃ¨ve prÃ©fÃ©rÃ©, John Field, qu'il produisit dans de nombreux concerts. Le disciple Ã©tait digne du maÃ®tre et fut admirÃ©. Auber, dont les souvenirs Ã©taient si riches et si prÃ©cieux Ã recueillir, m'a dit avoir entendu Clementi Ã chacun de ses voyages en France, de ses sÃ©jours dans ce Paris qu'il aimait, et oÃ¹ il reÃ§ut toujours le mÃªme accueil enthousiaste. Il y fit exÃ©cuter plusieurs symphonies qu'il dirigea au piano. Le succÃ¨s du virtuose ne pouvait diminuer, mais le symphoniste ne fut pas classÃ© parmi les maÃ®tres du genre. Haydn et Mozart

le primaient de toute la puissance de leur gÃ©nie. Clementi Ã©tait trÃ¨s liÃ© avec le cÃ©lÃ¨bre harpiste Nadermann, qui fut un des protecteurs de mon enfance. Nadermann dirigeait aussi une importante maison de commerce de musique et de facture, et Clementi lui vendit la propriÃ©tÃ© de plusieurs de ses Å uvres. J'ai donnÃ©, il y a quelques annÃ©es, des leÃ§ons Ã l'une des filles de Nadermann sur un exemplaire du _Gradus_ enrichi des nombreux doigtÃ©s de Clementi.

John Field, Cramer, Zeuner, Kleugel, Bertini, Kalkbrenner furent les Ã©lÃ¨ves favoris du cÃ©lÃ¨bre fondateur de l'Ã©cole moderne du piano; mais les virtuoses du siÃ¨cle qui avaient pu connaÃ®tre Clementi et lui demander ses conseils, se comptaient par centaines. Nul professeur n'a Ã©tÃ© aussi recherchÃ©, Henri Herz a pris lui aussi quelques-unes de ses leÃ§ons; MÃ©reaux nous a souvent parlÃ© avec une admiration reconnaissante de plusieurs heures passÃ©es dans l'intimitÃ© de l'illustre maÃ®tre; mais c'est John Field qui doit rester une des expressions les plus parfaites de l'Ã©cole. Clementi l'emmena avec lui, donner des concerts Ã travers l'Allemagne et la Russie. De 1802 Ã 1810, Clementi parcourut ainsi l'Europe, acclamÃ© comme compositeur et comme virtuose, recherchÃ© comme professeur, vivant au sein d'une atmosphÃ¨re fÃ©brile avec une force de volontÃ© que rien ne pouvait abattre.

Emmanuel Bach et Muzio Clementi, en modifiant le caractÃ¨re rigoureusement scientifique de la sonate, en transformant les formules en traits mÃ©lodiques, en substituant l'inspiration idÃ©ale aux recherches exclusivement harmoniques, en mettant en Å uvre des pensÃ©es musicales, rÃ©servÃ©es jusque-lÃ aux compositions dramatiques, ont crÃ©Ã©, pour la

musique de chambre, et tout particuliÃ¨rement pour le piano, un art nouveau, procÃ©dant, Ã vrai dire, des maÃ®tres anciens, mais oÃ¹ l'inspiration musicale Ã©mancipÃ©e des formules scolastiques, se meut librement, affirme victorieusement son individualitÃ© par la souveraine variÃ©tÃ© des formes.

Compositeur au style correct et trÃ¨s mÃ©lodiste, inspirÃ©, mais toujours maÃ®tre de lui, Clementi a Ã©crit toutes ses Å uvres, depuis les petites sonatines pour les commenÃ§ants jusqu'aux grandes et belles sonates (op. 42, 48, 50), depuis les formules mesurÃ©es sur les gammes, les prÃ©ludes et points d'orgue, jusqu'au _Gradus ad Parnassum_, avec un soin, une conscience, un art incomparable. Le _Gradus_ reste le plus parfait ouvrage d'enseignement Ã©crit jusqu'Ã ce jour. L'art de jouer du piano y est dÃ©montrÃ© en cent Ã©tudes dont le plus grand nombre sont de vÃ©ritables chefs-d'Å uvre, tant comme Ã©tudes spÃ©ciales de mÃ©canisme, d'indÃ©pendance de doigts, que comme modÃ¨les de goÃ»t et de style. Le _Gradus_ est un monument musical, la clef de voÃ»te du temple consacrÃ© Ã l'art moderne du piano.

Des biographes, reprochent Ã Clementi des incorrections de style et un excÃ¨s de recherche dans les idÃ©es. MÃ©lodiste pur et de la famille des grands maÃ®tres, Clementi, dans la gÃ©nÃ©ralitÃ© de ses Å uvres, allie la sÃ»retÃ© de main au style Ã©levÃ©, Ã l'inspiration saine, Ã la verve et Ã l'entrain d'Haydn et de Mozart. Son Å uvre est considÃ©rable et d'une valeur indiscutable, quand on tient compte de l'Ã©poque de transition oÃ¹ il a Ã©crit. Sans pouvoir se comparer et sans avoir voulu, en aucun cas, s'Ã©galer aux grands musiciens ses contemporains, Clementi occupe la premiÃ¨re place parmi les

pianistes compositeurs. Il est, avec Emmanuel Bach, le crÃ©ateur de la sonate moderne, le fondateur de la grande Ã©cole de piano dont Field, Cramer, Hummel, MoschelÃ¨s, Kalkbrenner et les frÃ¨res Herz ont continuÃ© aprÃ¨s lui les glorieuses traditions.

Le catalogue des Å uvres de Clementi comprend cent sonates dont quarante et quelques avec accompagnement de violon, flÃ»te et violoncelle, un grand duo Ã deux pianos, quatre duos Ã quatre mains. Nous citerons parmi les nombreuses sonates les op. 2, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 17, 22, 26, 33, 40, 42, 46. Si l'on se reporte Ã l'Ã©poque oÃ¹ ces Å uvres ont Ã©tÃ© Ã©crites, on reconnaÃ®tra dans presque toutes ces compositions un grand mÃ©rite de facture, beaucoup de fraÃ®cheur d'imagination, une grande diversitÃ© d'idÃ©es mÃ©lodiques, enfin un arsenal de traits brillants, parcourant le clavier dans toute son Ã©tendue, disposant la sonoritÃ© d'une faÃ§on ingÃ©nieuse, abandonnant les vieux errements, non par mÃ©pris de la forme, mais pour adopter Ã un instrument nouveau, le piano, les progrÃ¨s rÃ©alisÃ©s par les clavecinistes cÃ©lÃ¨bres.

Clementi peut donc passer Ã juste titre pour le grand promoteur de l'art moderne du piano, Kimberger, Steibelt, Dussek, Cramer, etc., ont suivi la voie tracÃ©e, mais c'est Ã lui que revient l'honneur d'avoir changÃ© le courant musical qui depuis cent ans se renfermait presque exclusivement dans le genre fuguÃ©, airs de danse Ã fioritures, variations, prÃ©ludes, ouvertures d'un tissu harmonique trÃ¨s-serrÃ©, trÃ¨s-ferme, trÃ¨s riche, mais d'une grande uniformitÃ©, oÃ¹ l'accent vocal et la phrase mÃ©lodique pure tenaient une place trÃ¨s-minime. Il va sans dire que nous exceptons de cette nomenclature les Å uvres de

Bach, de HÃ¦ndel, Scarlatti, Couperin, Rameau, Martini. Ces grands inventeurs ont tout essayÃ©, tout osÃ©. En lisant attentivement leurs Å uvres, on retrouve, non seulement en germe, mais plus souvent encore en entier des phrases, des mÃ©lodies, des rÃ©cits colorÃ©s et dramatiques que les habiles se sont appropriÃ©s.

Citons encore une sonate devenue cÃ©lÃ¨bre (op. 50), un thÃ¨me variÃ© ravissant sur l'air: _J'ai vu Lise_, une fantaisie sur le thÃ¨me populaire: _Au claire de la lune_; plusieurs piÃ¨ces caractÃ©ristiques dans le style des maÃ®tres cÃ©lÃ¨bres, vingt-quatre valses et douze montfÃ©rines, prÃ©ludes et excercices, enfin l'_Introduction Ã l'art de jouer du piano_ (le _Gradus_). Cet ouvrage, vÃ©ritable monument artistique, nous le rÃ©pÃ©tons, suffirait Ã lui seul pour rendre impÃ©rissable le nom de Clementi. C'est le rÃ©sumÃ© le plus complet qu'on puisse imaginer du style moderne. La pensÃ©e mÃ©lodique, au contour plus vocal, se prÃ©sente colorÃ©e, s'accuse franchement sans l'accompagnement incessant des fioriture si chÃ¨res aux clavecinistes. Le _Gradus_ offre aux Ã©lÃ¨ves sÃ©rieux, Ã tous les artistes amoureux du grand art, les plus beaux modÃ¨les de goÃ»t, les exemples les mieux choisis dans tous les genres, style noble, sÃ©vÃ¨re, gracieux, expressif, pathÃ©tique. Les Ã©tudes plus spÃ©ciales de mÃ©canisme, de rythme ou d'ornementation sont aussi admirablement conÃ§ues pour donner aux deux mains cette indÃ©pendance des doigts, cette libertÃ© d'allures dont Clementi a formulÃ© les rÃ¨gles avec tant de prÃ©cision.

Clementi a publiÃ© en quatre volumes in-8Âº une prÃ©cieuse collection des chefs-d'Å uvre des grands maÃ®tres

du clavecin: cet ouvrage est devenu trÃ¨s-rare. Quant aux symphonies et ouvertures de Clementi, je n'ai pas eu l'occasion de les entendre, mais Aubert m'a affirmÃ© que ces Å uvres orchestrales n'avaient qu'un mÃ©rite relatif, manquaient d'originalitÃ© et paraissaient trÃ¨s-pÃ¢les Ã cÃ´tÃ© des Å uvres colorÃ©es, ingÃ©nieuses, mouvementÃ©es de Haydn et de Mozart. Laissons donc Ã Clementi sa grande et belle physionomie de compositeur virtuose: il est le premier du genre, celui qui en a Ã©crit les lois, formulÃ© le code, et les pianistes modernes sont les disciples de sa grande Ã©cole.

Clementi avait un dÃ©sir immodÃ©rÃ© de la richesse; pour conquÃ©rir la fortune et rÃ©parer les pertes considÃ©rables que lui avait subir, au milieu de sa carriÃ¨re, la faillite oÃ¹ s'Ã©taient englouties ses importantes Ã©conomies, aucun sacrifice ne lui coÃ»tait. Travailleur infatigable, il donnait quinze heures de leÃ§ons par jour Ã des prix trÃ¨s Ã©levÃ©s, trouvant le temps de composer dans les intervalles et de surveiller sa fabrique de piano. Il capitalisait avec une joie peu dissimulÃ©e les recettes des nombreux concerts donnÃ©s en France, en Allemagne, en Russie. Ses voyages lui Ã©taient d'autant plus productifs qu'il Ã©vitait avec un soin rigoureux toute dÃ©pense personnelle, Ã©conomisait la table, le logement et le feu, et poussait mÃªme la parcimonie jusqu'Ã faire sa correspondance chez des intimes pour Ã©viter les menus frais d'achat de papier. Henri Herz m'a dit avoir Ã©tÃ© tÃ©moin de ce fait amusant: Clementi arrivant Ã l'hÃ´tel du Petit-Carreau, oÃ¹ dÃ©jÃ l'attendaient des Ã©lÃ¨ves fanatiques de son talent, et remettant au commissionnaire, chargÃ© de monter ses malles au troisiÃ¨me Ã©tage, dix centimes pour tout salaire.

On a expliquÃ© diversement cette Ã©troitesse d'esprit, ce travers d'une belle intelligence. La jeunesse de Clementi passÃ©e chez son pÃ¨re, habile orfÃ¨vre, avait sans doute dÃ©veloppÃ© chez l'enfant l'amour de l'or et des mÃ©taux prÃ©cieux. Adolescent, la vie confortable de la maison de sir Beckford avait dÃ» lui donner le goÃ»t et le dÃ©sir de continuer cette existence large et aussi de se mÃ©nager une vieillesse dorÃ©e. Telles sont les influences auxquelles on attribue cette Ã¢pre manie du gain que nul artiste, Paganini exceptÃ©, n'a poussÃ©e aussi loin que Clementi.

NÃ© Ã Rome en 1752, Muzio Clementi est mort Ã Londres le 10 mars 1832. La fortune lui Ã©tait venue, du reste, plus considÃ©rable encore qu'il ne pouvait l'espÃ©rer, grÃ¢ce Ã sa fabrique de pianos, dont Collard, son associÃ©, avait pris la direction; Clementi devait laisser en mourant un avoir de plusieurs millions. Sur la fin de sa carriÃ¨re, il avait recherchÃ© les conditions d'existence de sa jeunesse; il s'Ã©tait retirÃ© Ã la campagne, prÃ¨s de Londres, dans une de ses propriÃ©tÃ©s, au sein d'un confort trÃ¨s sÃ©rieux, entourÃ© d'hommages et de respect, vÃ©nÃ©rÃ© comme un des patriarches de la musique. Il recevait dans l'intimitÃ© ses amis et ses admirateurs, mais ne se faisait pas entendre; pourtant il conserva jusqu'au dernier jour cette saine habitude du travail qui fait seule les grands artistes.

Les biographes citent une anecdote touchante de la derniÃ¨re pÃ©riode d'existence de Clementi. Dans une de ses rares apparitions Ã Londres, un banquet lui fut offert par Cramer, MoschelÃ¨s et plusieurs autres cÃ©lÃ©britÃ©s musicales. A l'issue du repas, Clementi fut priÃ© de se faire entendre, et, malgrÃ© ses quatre-vingts ans, Ã©merveilla l'auditoire par des im-

provisations oÃ¹ la jeunesse des idÃ©es, les audaces du virtuose, la couleur et la fermetÃ© de son style s'affirmaient comme Ã l'apogÃ©e de ses grands succÃ¨s. VÃ©ritable fÃªte des adieux, car Clementi mourut peu de temps aprÃ¨s, le 10 mars 1832.

VI

E. PRUDENT

La premiÃ¨re enfance de Prudent n'offre aucune particularitÃ© saillante: rien en lui ne faisait prÃ©sager une de ces natures privilÃ©giÃ©es, appelÃ©es Ã prendre rang parmi les artistes cÃ©lÃ¨bres. Prudent (Ã mile Beunier) naquit Ã AngoulÃªme le 4 avril 1817. Admis comme Ã©lÃ¨ve de solfÃ¨ge au Conservatoire de Paris, il entra, le 12 juillet 1826, dans la classe de LariviÃ¨re, et y obtint un deuxiÃ¨me prix. Il ne fit que passer dans la classe de Laurent, alors professeur-adjoint, pour Ãªtre ensuite admis dans la classe de piano de Zimmermann. Notre maÃ®tre regrettÃ© avait la main heureuse dans le choix de ses Ã©lÃ¨ves, et, du premier coup d'Å il, il avait reconnu chez Ã mile Prudent un pianiste d'avenir.

J'Ã©tais alors le camarade et l'Ã©mule de Prudent. Nous avions pour condisciples notre futur directeur Ambroise Thomas, Potier, le petit-fils de Piccini, Ravina, Codine, Besozzi, Lacombe. Prudent obtint un second prix en 1831 et le premier en 1833. AprÃ¨s ce succÃ¨s, il entra dans la vie militante d'artiste et y eut de pÃ©nibles dÃ©buts, ne comptant qu'un petit nombre d'Ã©lÃ¨ves, souvent forcÃ© de Â«faire des balsÂ», d'exÃ©cuter des quadrilles pour Ã©viter d'Ãªtre trop Ã charge Ã ses parents.

Prudent eut occasion d'entendre plusieurs fois Thalberg en 1836; comme tous les pianistes de notre gÃ©nÃ©ration, il fut frappÃ© des qualitÃ©s de cette nouvelle Ã©cole, Ã©merveillÃ© des effets produits, et n'eut plus qu'une pensÃ©e, qu'un dÃ©sir, s'assimiler les procÃ©dÃ©s du cÃ©lÃ¨bre pianiste-compositeur.

Tous les artistes qui ont entendu Thalberg, ont pu apprÃ©cier sa large et belle sonoritÃ©, sa maniÃ¨re toute particuliÃ¨re de disposer les phrases de chant dans le mÃ©dium du piano, de diviser souvent la mÃ©lodie aux deux mains en confiant l'accentuation aux pouces, enfin cet admirable arsenal de traits nouveaux, brillants, lÃ©gers, tantÃ´t s'Ã©lanÃ§ant en fines arabesques, en fusÃ©es sonores, Ã©clatantes, tantÃ´t parcourant dans toute son Ã©tendue l'Ã©chelle musicale du clavier, enveloppant l'idÃ©e principale comme d'un rÃ©seau harmonieux, brillant et diaphane. Cet art merveilleux de faire chanter le piano, soit par la belle conduite du son, soit en tirant de l'instrument des effets de sonoritÃ© inconnus jusque-lÃ , toutes ces qualitÃ©s rÃ©unies Ã©blouirent, subjuguÃ¨rent amateurs et artistes.

L'influence fut naturellement considÃ©rable sur la maniÃ¨re d'exÃ©cuter et d'Ã©crire du groupe des jeunes pianistes franÃ§ais. Prudent, Goria, Gottschalk, Osborne, etc., s'Ã©prirent de ces formes nouvelles, et leurs Å uvres de cette Ã©poque procÃ¨dent directement du maÃ®tre viennois. Ces imitations, souvent trÃ¨s rÃ©ussies, ne sont pourtant pas des copies dans le sens absolu du mot; ces pastiches ne manquaient pas d'habiletÃ© et d'ingÃ©niositÃ©, mais l'influence du maÃ®tre Ã la mode s'y fait trop vivement sentir. Plus tard, quand cette fiÃ¨vre

d'imitation fut passÃ©e, quand l'inventeur eut dÃ©laissÃ© lui-mÃªme cette forme, la jeune Ã©cole franÃ§aise, Prudent en tÃªte, revint Ã la musique de piano, sans parti pris d'arrangements en arpÃ¨ges et en accords brisÃ©s.

Ce fut Ã l'Ã©poque de l'enthousiasme excitÃ© par Thalberg, Ã l'Ã©poque de ses grands succÃ¨s, que Prudent eut le courage de se retirer en province afin de s'y livrer dans le recueillement Ã un travail persÃ©vÃ©rant pour y acquÃ©rir la sÃ»retÃ© de mÃ©canisme, l'exÃ©cution chaleureuse et colorÃ©e, qui, depuis, ont caractÃ©risÃ© son jeu, et aussi, disons-le, pour s'approprier les qualitÃ©s sÃ©duisantes du maÃ®tre nouveau qu'il avait pris pour modÃ¨le. AprÃ¨s plusieurs annÃ©es d'un rude labeur, Prudent sortit de sa retraite et renonÃ§a Ã sa vie d'isolement, pour se produire dans quelques concerts de province. Les succÃ¨s qu'il obtint lui donnÃ¨rent confiance, et, dÃ©sormais sÃ»r de son avenir, il revint Ã Paris conquÃ©rir la cÃ©lÃ©britÃ©, juste rÃ©compense de ses prodigieux efforts. Il se fit entendre d'abord chez Zimmermann, puis dans la maison Pleyel. FÃªtÃ©, applaudi, acclamÃ©, Prudent eut enfin la conscience de sa valeur et la certitude indiscutable des immenses progrÃ¨s rÃ©alisÃ©s; mais ce fut seulement dans un concert donnÃ© au ThÃ©Ã¢tre-Italien par Thalberg, alors dans tout l'Ã©clat de sa rÃ©putation, dans le rayonnement de son merveilleux talent, qu'il fit sa rentrÃ©e vÃ©ritable dans la carriÃ¨re de virtuose.

Cette prÃ©sentation du jeune pianiste franÃ§ais faite d'une faÃ§on si dÃ©licate, si gracieuse par l'illustre bÃ©nÃ©ficiaire, fut trÃ¨s apprÃ©ciÃ©e du public d'Ã©lite qui venait surtout entendre Thalberg en possession de la faveur gÃ©nÃ©rale. Les

deux artistes firent merveille dans le duo pour deux pianos sur _la Norma_ de Thalberg; ils furent chaleureusement applaudis. Prudent, rappelÃ© par de nombreux amis, devenus ses admirateurs, dut, Ã la demande des spectateurs enthousiastes, exÃ©cuter sa fantaisie dÃ©jÃ cÃ©lÃ¨bre de _Lucie_.

A partir de cette soirÃ©e, la rÃ©putation et les succÃ¨s de Prudent allÃ¨rent chaque jour en grandissant. Le jeune compositeur eut aussi la bonne fortune de trouver des Ã©diteurs habiles, intelligents, dÃ©vouÃ©s, qui consacrÃ¨rent leur influence Ã produire et Ã faire valoir ses Å uvres de piano. Le succÃ¨s fut grand et mÃ©ritÃ©. Les facteurs en renom se disputÃ¨rent l'honneur de mettre les pianos sous le patronage du talent sympathique de Prudent, et les sociÃ©tÃ©s philharmoniques rÃ©clamÃ¨rent, Ã l'envi, son concours dans leurs solennitÃ©s musicales.

Prudent a donnÃ© de trÃ¨s nombreux concerts en France et Ã l'Ã©tranger; ses succÃ¨s, comme virtuose et compositeur, lui firent obtenir, jeune encore, la croix de la LÃ©gion d'honneur. Quand, pour se reposer de ses frÃ©quents voyages, d'un rapport fructueux pour son bien-Ãªtre et la popularitÃ© de ses Å uvres, Ã mile Prudent revenait Ã Paris, il y retrouvait toujours un groupe nombreux d'Ã©lÃ¨ves empressÃ©s Ã recevoir ses conseils. J'ai eu, dans ma longue carriÃ¨re de professeur, plusieurs Ã©lÃ¨ves formÃ©s Ã son Ã©cole, et j'ai pu constater que son enseignement, basÃ© sur les saines doctrines de l'art, visait un idÃ©al trÃ¨s Ã©levÃ©. Si Prudent avait Ã©tÃ© plus sÃ©dentaire, nul doute qu'il ne fÃ»t devenu professeur au Conservatoire. Sa place y Ã©tait marquÃ©e; ses leÃ§ons et ses

conseils auraient ajoutÃ© un Ã©lÃ©ment de plus au progrÃ¨s musical.

Les dÃ©tracteurs de Prudent,--et quel est l'artiste en Ã©vidence qui n'a pas ses envieux?--reprochaient au virtuose l'habitude de Â«poserÂ» en public et aussi une certaine maniÃ¨re affectÃ©e de provoquer les applaudissements aux fins de phrase, ou Ã certains passages _soulignÃ©s Ã l'avance_.--Nous pensons que ce jugement repose sur une interprÃ©tation fÃ¢cheuse et une Ã©vidente exagÃ©ration. Le virtuose qui, chaque jour, se trouve en contact avec le public, qui connaÃ®t sa bienveillance et se croit sÃ»r de sa sympathie, peut bien, dans un sentiment de naÃ¯ve confiance, lui demander du regard ou du geste si l'Å uvre exÃ©cutÃ©e rÃ©pond Ã tout ce qu'il attend de lui. VoilÃ , croyons-nous, la vÃ©ritable explication de ces effets de tÃªte et mouvements de mains au-dessus du clavier reprochÃ©s Ã Prudent; mais, les critiques n'ayant rien Ã reprendre Ã l'exÃ©cution correcte et brillante de l'artiste, Ã sa puissante sonoritÃ©, Ã la belle ordonnance de ses compositions distinguÃ©es, Ã©lÃ©gantes, Ã effet, il a bien fallu chercher et trouver de petites taches, de lÃ©gÃ¨res dÃ©fectuositÃ©s, ou tout au moins certaines manies ou faiblesses d'artiste. ThÃ¨me banal et inÃ©puisable. Que de longues pages Ã Ã©crire sur les excentricitÃ©s de Paganini, de Servais ou de Liszt!

Nature Ã©nergique, Prudent, devenu homme, avait conservÃ© les allures un peu brusques et sans faÃ§on de sa premiÃ¨re jeunesse; mais, sous ces dehors familiers, on reconnaissait vite un esprit, sinon cultivÃ©, dans le sens habituel du mot, du moins fin, rÃ©flÃ©chi, cherchant Ã s'assimiler par la lecture et l'observation les connaissances qui avaient manquÃ© Ã sa

premiÃ¨re Ã©ducation. Prudent avait la figure rÃ©guliÃ¨re dans l'ensemble et dans les dÃ©tails: la bouche petite, les yeux bien fendus; la barbe chÃ¢tain, abondante et touffue, estompait fortement le visage; les cheveux soyeux, longs, mais rebelles, donnaient souvent au virtuose l'occasion de les rejeter en arriÃ¨re par un mouvement de tÃªte. Ce tic Ã©tait trÃ¨s habituel Ã Prudent pendant l'exÃ©cution des piÃ¨ces de bravoure qui l'obligeaient Ã des traits un peu brusques.

Adolescent, j'ai beaucoup connu Prudent comme camarade de classe, Ã©mule gÃ©nÃ©reux, nullement accessible Ã ces abominables dÃ©fauts: l'envie, la jalousie, qui trop souvent gÃ¢tent le cÅ ur des artistes. Dans deux circonstances importantes de ma vie, j'ai pu juger de l'excellente nature de Prudent. En 1832, je concourais avec lui pour le premier prix; tous les deux nous avions dÃ©jÃ le deuxiÃ¨me prix. J'obtins le premier prix seul et Ã l'unanimitÃ©. Prudent me sauta au cou et m'embrassa sans le moindre dÃ©pit. En 1848, Ã©poque de ma nomination comme professeur de piano au Conservatoire, Ã mile Prudent et Valentin Alkan Ã©taient avec moi sur la liste des candidats prÃ©sentÃ©s au choix du ministre. Mes deux rivaux avaient une supÃ©rioritÃ© relative incontestable, Prudent comme virtuose et compositeur dÃ©jÃ cÃ©lÃ¨bre, Alkan comme pianiste de grand style et compositeur Ã©minemment original; mes succÃ¨s dans l'enseignement, ma notoriÃ©tÃ© de professeur et les services rendus Ã l'Ã©cole me firent choisir par le ministre. Je rencontrai Prudent le jour mÃªme de ma nomination, et, me serrant affectueusement la main, il me dit avec sa brusque franchise: Â«Je regrette de ne pas avoir Ã©tÃ© nommÃ©, mais, puisque je ne suis pas le candidat prÃ©fÃ©rÃ©, je suis heureux du choix.Â»

Quant aux particularitÃ©s caractÃ©ristiques, au petit grain de folie auquel, d'aprÃ¨s Auber, pas un artiste n'Ã©chapperait, la manie spÃ©ciale de Prudent Ã©tait de traiter les questions sociales. Fourrier, Saint-Simon Ã©taient ses prophÃ¨tes. Esprit intelligent, chercheur amoureux de la science, croyant aux idÃ©es nouvelles, Prudent, comme toute la jeunesse de 1830, s'Ã©tait Ã©veillÃ© Ã la vie morale au milieu du grand courant qui entraÃ®nait l'humanitÃ© vers des voies inconnues, et ce premier mirage l'avait impressionnÃ© fortement.

Prudent nous a quittÃ©s encore jeune, mais dÃ©jÃ en pleine possession d'une incontestable cÃ©lÃ©britÃ© conquise par un long travail. L'Å uvre de compositeur de Prudent est considÃ©rable. Nous citerons seulement les morceaux les plus connus des pianistes. Les fantaisies sur _Lucie_, _la Juive_, _les Huguenots_, _la Dame blanche_, _le Domino_, sont de grands morceaux de concert; les caprices sur _Rigoletto_, _Don Pasquale_, _le Trovatore_, _Ernani_, _la Donna e mobile_ sont aussi des morceaux Ã grand effet et parfaitement Ã©crits. _La Farandole_, _SÃ©guidille_, _la Danse des fÃ©es_, _le RÃªve d'Ariel_, de brillants morceaux de salon. Le concerto symphonique, _les Trois RÃªves_, sont des Å uvres de grand style ou l'orchestre est traitÃ© de main de maÃ®tre. Le cahier des Ã©tudes _Lieder_, _l'Hirondelle_, _la Ronde de nuit_, _Feu follet_, offrent tout Ã la fois d'excellentes formules de lÃ©gÃ¨retÃ©s et des idÃ©es gracieuses et pleines de charme.

Nous ne pouvons passer sous silence les remarquables transcriptions des trios de _Guillaume Tell_ et de _Robert_, du _Lac_ et de l'air de _GrÃ¢ce_, les Ã©tudes-caprices des _Puritains_ et de _la Somnambule_. C'est dans les piÃ¨ces

caractÃ©ristiques que Prudent a plus particuliÃ¨rement affirmÃ© son individualitÃ©. La musique descriptive et les tableaux de genre plaisaient surtout Ã son tempÃ©rament de poÃ¨te musicien. Amant passionnÃ© de la nature dans le domaine du rÃªve, Prudent s'est souvent et trÃ¨s heureusement inspirÃ© de sujets champÃªtres, idylles, Ã©glogues. Les titres de ses compositions: _le Ruisseau_, _la Prairie_, _les Champs_, _les Bois_, _le Retour des bergers_, _les NaÃ¯ades_, _Adieu printemps_, _Solitude_, accusent le sentiment dominant de l'artiste, les prÃ©dilections du compositeur et sa rÃ©elle supÃ©rioritÃ© dans le genre pastoral.

Prudent affectionnait ces petits poÃ¨mes au tour simple et naÃ¯f, oÃ¹ domine le naturel, oÃ¹ la phrase musicale n'est jamais prÃ©tentieuse ni emphatique; pourtant, contradiction singuliÃ¨re, que je tiens de l'artiste lui-mÃªme dans un moment de causerie intime, d'Ã©panchement musical, Prudent n'aimait pas les paysagistes et comptait parmi les trÃ¨s mÃ©diocres admirateurs des grands horizons. Les belles harmonies imitatives, les doux bruissements de la nature vibraient en lui; son imagination de compositeur les Ã©voquait aux heures de l'inspiration, mais l'homme n'Ã©prouvait aucun dÃ©sir de contempler en rÃ©alitÃ©, ces merveilles de la crÃ©ation divine. Pour Prudent, l'idÃ©al du bonheur champÃªtre Ã©tait la pÃªche Ã la ligne. Sans doute, cet innocent passe-temps lui permettait de rÃªver Ã loisir Ã de plus sÃ©duisants mirages; _les NaÃ¯ades_, _la Danse des fÃ©es_, _Feu follet_, _les Trois RÃªves_ sont probablement sortis tout ailÃ©s du cerveau de l'artiste, tandis que son regard suivait attentivement les ondulations de la ligne et les mouvements de la mouche artificielle qui fascine le poisson.

La mort est venue surprendre Prudent, le 5 juin 1863, au milieu de ses succÃ¨s, lorsqu'il commenÃ§ait Ã rÃ©colter les fruits de son rude et persÃ©vÃ©rant travail. AlitÃ© seulement quelques jours, Prudent Ã succombÃ© aux atteintes d'un mal qui pardonne rarement, l'angine couenneuse. Cette maladie, rapide comme un accident, a privÃ© les nombreux amis de Prudent de la satisfaction de lui dire adieu avant l'heure suprÃªme du dÃ©part. Saluons dans l'Ã©ternitÃ© l'excellent camarade, l'ami d'enfance sitÃ´t ravi Ã notre affection. C'est une belle mort, celle qui saisit l'artiste et le soldat en pleine mÃªlÃ©e, au seuil mÃªme de la victoire et dans son premier enivrement.

VII

MADAME PLEYEL

Un prÃ©jugÃ© trop gÃ©nÃ©ralement rÃ©pandu n'accorde aux femmes que des aptitudes relatives et d'un ordre secondaire pour tous les travaux de l'esprit qui veulent une rÃ©flexion soutenue, une volontÃ© Ã©nergique, des Ã©tudes persÃ©vÃ©rantes et des connaissances multiples. Cette assertion, peut-Ãªtre admissible pour les sciences abstraites ou positives, se rapproche davantage du paradoxe dÃ¨s qu'il s'agit des Å uvres d'esprit, d'imagination, et surtout des arts oÃ¹ le sentiment prÃ©domine. Du reste, de puissantes individualitÃ©s fÃ©minines contrediront victorieusement cette prÃ©tendue suprÃ©matie universelle d'un sexe sur l'autre. Pour nous borner Ã ce siÃ¨cle, combien peu de cÃ©lÃ©britÃ©s viriles peuvent primer les noms glorieux de Mme de StaÃ«l, de George Sand, de

Rosa Bonheur, de Mlle Jacquemart, de la Malibran, de Mlle Mars, de Rachel? A ces illustrations fÃ©minines qui, chacune dans sa sphÃ¨re, ont ajoutÃ© un rayon Ã l'Ã©clat littÃ©raire ou artistique du siÃ¨cle, il convient d'ajouter le nom de Mme Pleyel.

Physionomie sympathique et charmante, aux traits spirituels, aux contours sÃ©duisants, dont la silhouette est restÃ©e dans la mÃ©moire de tous ceux qui l'ont connue, mais dont aucune plume ne saurait retracer la grÃ¢ce rapide et lÃ©gÃ¨re, dont aucun souvenir ne saurait rendre l'animation et la vie dÃ©bordante. Elle avait tout: charme, bienveillance, sensibilitÃ©; et ces qualitÃ©s de la femme,--ces vÃ©ritables sÃ©ductions de l'artiste,--ont disparu avec elle. Il ne reste plus qu'un nom justement cÃ©lÃ¨bre et une page ineffaÃ§able dans l'histoire de l'art.

Marie Moke, la future Mme Pleyel, naquit d'un pÃ¨re belge et d'une mÃ¨re allemande; tout enfant, elle annonÃ§a une vocation trÃ¨s prononcÃ©e pour la musique, et ses parents, suivant son goÃ»t naturel, confiÃ¨rent sa premiÃ¨re Ã©ducation artistique Ã un maÃ®tre habile. Quatre pÃ©riodes trÃ¨s distinctes ont marquÃ© la progression du talent de virtuose de Mme Pleyel. Enfant prodige, la gentille Mlle Moke, la ravissante petite Ã©lÃ¨ve de Jacques Herz, Ã©merveillait tout le monde par sa prÃ©coce habiletÃ© et ses audaces enfantines. Un peu plus tard, la jeune fille, aprÃ¨s avoir reÃ§u quelque temps les conseils de MoschelÃ¨s, devint l'Ã©lÃ¨ve de prÃ©dilection de Kalkbrenner, l'illustre continuateur de l'Ã©cole de Clementi. Sous la direction ferme et affectueuse de ce maÃ®tre, Mlle Moke devint virtuose brillante et correcte, et fit souvent applaudir ses qualitÃ©s d'exÃ©cution, et son beau style.

Quand Mlle Moke fut devenue Mme Pleyel, le jeu fin, dÃ©licat, indÃ©pendant de la jeune femme se modifia d'une faÃ§on sensible; son exÃ©cution parut plus colorÃ©e, plus expressive, et les cÃ´tÃ©s fÃ©minins, la douceur, la grÃ¢ce, l'expansion, s'accusÃ¨rent plus fortement, mais sans diminuer cette rÃ©serve de bon goÃ»t qui est la chastetÃ© de l'art. Transfiguration charmante, due bien certainement aux conseils de son mari et de Chopin, dÃ©veloppement nouveau d'une riche et exubÃ©rante nature, d'un talent plein de sÃ¨ve, ayant toutes les sÃ©ductions de la jeunesse et de la beautÃ©.

Cet ensemble merveilleux de grÃ¢ce et de force, cette rare organisation musicale devaient subir encore des transformations nouvelles, sous l'action vivace et puissante des Ã©motions intimes, sous le contre-coup des pÃ©ripÃ©ties de l'existence. Tous les virtuoses qui veulent perfectionner leur talent et atteindre les derniÃ¨res limites de l'art savent qu'un travail opiniÃ¢tre, persÃ©vÃ©rant, de tous les jours, est le levier indispensable pour marcher en avant et dÃ©velopper les qualitÃ©s acquises; mais, pour s'Ã©lever jusqu'Ã l'expression, pour atteindre Ã la poÃ©sie de l'art, il faut suivre parfois des sentiers pÃ©rilleux, escarpÃ©s, se lancer dans l'aventure, Ã la merci mÃªme des accidents; pour parler sans mÃ©taphore, c'est une vÃ©ritÃ© vieille comme l'Ã¢me humaine, que presque tous les grands artistes n'ont atteint la perfection, n'ont puisÃ© aux sources vives du sentiment expressif qu'Ã travers la dure, mais prÃ©cieuse Ã©preuve des grandes douleurs.

Mme Pleyel a connu ces amertumes, l'artiste y a trouvÃ© en inspirations tout ce que la femme y laissait en souffrances. Elle a connu aussi les lentes fatigues, les tristes Ã©nervements de l'exil

volontaire, et cette existence nomade, loin de ses affections, a dÃ» bien des fois lui donner le mal du pays, la fiÃ¨vre du retour. Le sort en avait dÃ©cidÃ© autrement, et, pendant la plus grande partie de son existence, Mme Pleyel a eu la destinÃ©e habituelle des virtuoses cÃ©lÃ¨bres; elle a parcouru l'Europe, donnant partout des concerts, excitant l'enthousiasme, fanatisant la foule des amateurs grÃ¢ce Ã l'immense supÃ©rioritÃ© de son talent. Vienne, Dresde, Prague, Saint-PÃ©tersbourg, Londres, acclamÃ¨rent avec dÃ©lire la grande artiste. Mendelssohn et Liszt se firent les champions de Mme Pleyel; on les vit applaudir les premiers, et concourir Ã sÃ©rie de ses triomphes.

Pendant la longue pÃ©riode de ses voyages en Allemagne et en Russie, l'audition frÃ©quente de Liszt et de Thalberg exerÃ§a une action dÃ©cisive sur son style et sur certains effets de haute virtuositÃ©. Les traits de bravoure de Liszt, la belle et puissante sonoritÃ© de Thalberg fournirent Ã Mme Pleyel de nouveaux sujets d'Ã©tude. Fanatique de son art, elle eut l'Ã©nergique volontÃ© de se recueillir pendant plusieurs annÃ©es pour s'assimiler par un travail incessant les qualitÃ©s transcendantes de ces maÃ®tres de la virtuositÃ© moderne.

C'est Ã cette Ã©poque, Ã l'un de ses voyages Ã Paris, que j'eus le plaisir de recevoir la grande artiste et de la faire entendre Ã mes invitÃ©s. Mme Pleyel, avec une grÃ¢ce parfaite, joua un trio de Mendelssohn, un andante de Hummel, une Ã©tude de Jules Cohen, une fantaisie de Liszt et la tarentelle des SoirÃ©es de Rossini. Ce soir-lÃ , son magnifique talent me parut rÃ©aliser toutes les perfections rÃªvÃ©es: expression, puissance, dÃ©licatesse exquise, sensibilitÃ©, passion, et, par-dessus tout, une puretÃ© d'exÃ©cution incomparable. Je me rappelle encore un

dÃ©tail typique et qui prouve la toute-puissance du talent. J'avais prÃ¨s de moi la marquise de Saint-Aulaire qui avait dÃ©jÃ rencontrÃ© Mme Pleyel Ã Vienne et m'avait priÃ©, pour un motif restÃ© ignorÃ©, d'Ã©viter une prÃ©sentation. Eh bien, ce fut la grande dame qui, sous le charme irrÃ©sistible, sous l'invincible fascination, se leva la premiÃ¨re pour donner la main Ã l'incomparable virtuose et la complimenter chaleureusement.

Quant Ã Mme Pleyel, elle jouit modestement de ce triomphe: simple, naturelle, sans prÃ©tention Ã l'effet, elle quittait la conversation pour se mettre d'elle-mÃªme au piano, s'offrant, avec une grÃ¢ce parfaite, Ã nous faire entendre les plus jolies piÃ¨ces de son rÃ©pertoire, et passant avec une souplesse merveilleuse de style, d'une Å uvre sÃ©rieuse Ã une fantaisie Ã©chevelÃ©e, jouant tour Ã tour Beethoven, Weber, Chopin, Mendelssohn et Liszt.

Nature impressionnable, ardente, exaltÃ©e s'abandonnant sans rÃ©flexion Ã ses enthousiasmes, elle glissait du rÃªve Ã la rÃ©alitÃ©, sans se douter qu'elle changeait de domaine. Mme Pleyel cachait sous un esprit charmant un fond de fiÃ¨vre, de mÃ©lancolie, de tristesse que dÃ©guisaient mal ses Ã©clairs de gaietÃ©. Sa distinction n'avait rien d'affectÃ©; sa conversation Ã©tait pleine de saillies heureuses. Enfin, l'Ã¢me de la grande artiste Ã©tait ouverte aux sentiments les plus gÃ©nÃ©reux comme aux sensations les plus dÃ©licates. Mme Pleyel est demeurÃ©e jeune en ses annÃ©es de maturitÃ© comme dans le rayonnement de ses succÃ¨s: amoureuse de son art, elle restait la muse inspirÃ©e du piano, quand elle voulait bien s'abandonner aux Ã©lans passionnÃ©s de sa merveilleuse exÃ©cution. En l'Ã©coutant, il Ã©tait impossible de rÃ©sister Ã l'ascendant de

son talent, et nous ne pouvons en fournir de preuve plus Ã©clatante que le succÃ¨s triomphal obtenu par l'incomparable virtuose au premier concert donnÃ© au ThÃ©Ã¢tre-Italien, lors de sa rÃ©apparition Ã Paris, aprÃ¨s l'exil qu'elle s'Ã©tait imposÃ©.

Le public, si souvent oublieux, avait gardÃ© souvenir du cÃ´tÃ© aventureux de son existence; aussi l'accueil fut-il glacial. Je redoutais plus encore; j'avais le cÅ ur serrÃ© en pensant que cette jeune femme, cette artiste si admirablement douÃ©e, se trouvait exposÃ©e Ã l'affront d'un sifflet. Heureusement, il n'en fut rien; Mme Pleyel obtint mÃªme un succÃ¨s sans prÃ©cÃ©dent. La grande charmeuse eut la joie de voir le public, froid jusqu'Ã la malveillance, s'animer par degrÃ©s et l'applaudir avec frÃ©nÃ©sie. Mais aussi quelle idÃ©ale perfection! quelle maestria inspirÃ©e dans l'exÃ©cution des concertos de Weber et de Mendelssohn! quelle grÃ¢ce, quel charme inÃ©puisable dans l'andante de l'op. 18 de Hummel! et cette tarentelle de Rossini, fut-elle jamais dite avec un brio pareil, avec ce je ne sais quoi d'endiablÃ©, de fantaisiste, d'imprÃ©vu, qui rappelait les improvisateurs italiens?

A cette Ã©poque de sa vie, Mme Pleyel avait au suprÃªme degrÃ© le gÃ©nie de l'interprÃ©tation. Sous ses doigts magiques, toute composition acquÃ©rait une valeur, prenait une importance auxquelles les compositeurs eux-mÃªmes n'avaient pas songÃ©. La merveilleuse virtuose rÃ©unissait dans son jeu toutes les perfections des chefs d'Ã©cole; son exÃ©cution avait la nettetÃ© de Kalkbrenner, la sensibilitÃ© exquise de Chopin, la spirituelle Ã©lÃ©gance de Herz, la belle et puissante sonoritÃ© de Thalberg, les audaces heureuses de Liszt.

Le deuxiÃ¨me concert excita le mÃªme enthousiasme; jamais virtuose n'avait produit une sensation si profonde, si complÃ¨tement Ã©lectrisÃ© le public. L'annÃ©e suivante, Mme Pleyel rÃ©colta les mÃªmes ovations, puis revint Ã Bruxelles, cercle artistique oÃ¹ l'attiraient des rapports d'amitiÃ© et des liens de famille. Elle s'y fixa dÃ¨s 1848; sa mÃ¨re y vivait retirÃ©e depuis longtemps; son vieil ami FÃ©tis, le savant directeur du Conservatoire royal de musique, admirateur passionnÃ© de son talent, dÃ©sirait vivement l'attacher comme professeur de piano Ã cette importante Ã©cole. Mme Pleyel se rendit Ã ses instances, et fut nommÃ©e en 1848. GrÃ¢ce Ã l'Ã©clectisme de son enseignement qui rÃ©sumait et condensait tout ce que les mÃ©thodes de ses diffÃ©rents maÃ®tres avaient de remarquable, l'illustre artiste put organiser une classe trÃ¨s suivie, trÃ¨s apprÃ©ciÃ©e, qui obtint en peu d'annÃ©es les plus brillants succÃ¨s.

J'ai eu le plaisir de continuer l'Ã©ducation musicale de plusieurs de ses Ã©lÃ¨ves et j'ai reconnu l'excellence de son Ã©cole, vÃ©ritable synthÃ¨se de l'art, rÃ©sumant dans un corps de doctrines, tous les principes qui constituent les Ã©lÃ©ments du beau en musique. Les continuateurs de son enseignement, Dupont et Brassin, ont tenu Ã honneur de conserver Ã l'Ã©cole belge du piano le rang Ã©levÃ© oÃ¹ l'avait placÃ©e leur devanciÃ¨re.

Mme Pleyel n'Ã©tait pas compositeur, mais ornemaniste trÃ¨s ingÃ©nieuse, brodant sur la phrase de chant des arabesques gracieuses, aux contours fins et dÃ©licats. Nous en donnerons comme exemple l'andante de Hummel (op. 18), publiÃ© par les Ã©diteurs du _MÃ©nestrel_, d'aprÃ¨s les variantes

charmantes qu'y avait ajoutÃ©es la cÃ©lÃ¨bre virtuose. Dans ce genre d'ornementation, Mme Pleyel procÃ©dait beaucoup de Chopin, dont elle excellait Ã interprÃ©ter les Å uvres. Ses doigts lÃ©gers, souples, improvisaient, pour ainsi dire d'eux-mÃªmes et sans l'effort de la moindre rÃ©flexion, ces traits aÃ©riens, aux allures vives, d'une tÃ©nuitÃ© transparente, que Chopin aimait Ã placer dans ses nocturnes, ses ballades et ses impromptus.

Les biographes spÃ©ciaux, par excÃ¨s de galanterie sans doute, sont presque tous muets sur l'acte de naissance et la date prÃ©cise de la mort de Mme Pleyel. FÃ©tis, par un soin de dÃ©licate courtoisie, se contente de dire que Mme Pleyel est nÃ©e Ã Paris. Il n'y a plus aucune raison pour imiter cette prudente rÃ©serve. Nous dirons donc que Marie-FÃ©licitÃ© Moke, nÃ©e Ã Paris le 4 juillet 1811, est morte le 30 mars 1875 Ã Saint-Josseten-Noode (Bruxelles). La grande artiste, lasse des stÃ©riles agitations de la vie, blasÃ©e des succÃ¨s, aimÃ©e de ses intimes, adorÃ©e de ses Ã©lÃ¨ves, nous a quittÃ©s, calme recueillie, pour goÃ»ter le dernier repos.

Mme Pleyel a laissÃ© dans le monde musical une trace profonde, un rayonnement d'un grand Ã©clat, mais n'ayant rien Ã©crit qui touche Ã son art de virtuose, la tradition seule peut en conserver les secrets. Nous nous estimerons donc heureux si notre modeste pastel de cette belle et sÃ©duisante individualitÃ© peut aider Ã faire revivre l'ensemble des qualitÃ©s rÃ©unies dans cette riche organisation. Les artistes qui auront l'ambition louable de suivre les traces de la grande virtuose, Ã©viteront les redoutables Ã©cueils oÃ¹ son bonheur a sombrÃ©, mais s'efforceront de retrouver la perfection idÃ©ale

de son exÃ©cution, en cherchant toujours, comme elle, la vÃ©ritÃ© d'expression dans tous les genres, dans tous les styles.

VIII

AMÃ DÃ E DE MÃ REAUX

Ce n'est pas sans une Ã©motion lÃ©gitime que j'Ã©cris le nom de l'homme Ã©minent, du rude travailleur, du critique hors ligne dont je vais esquisser le portrait. A ma sympathie confraternelle pour l'artiste, se joint ici un souvenir tout personnel, celui d'une coÃ¯ncidence singuliÃ¨re qui a fait un instant se croiser nos deux existences Ã la mÃªme bifurcation de la route. Il y a quarante ans j'ai Ã©tÃ© sur le point de me fixer Ã Rouen, et, en dÃ©finitive, ce fut AmÃ©dÃ©e de MÃ©reaux qui, las de ses voyages de virtuose nomade, prit la rÃ©solution de s'Ã©tablir dans la grande citÃ© normande. Nous nous sommes rencontrÃ©s ce jour-lÃ au mÃªme tournant de la carriÃ¨re, et maintenant je me trouve seul devant une tombe pour rendre un dernier hommage Ã l'Ã©mule, au compagnon qui n'est plus.

Jean-AmÃ©dÃ©e Lefroid de MÃ©reaux, nÃ© Ã Paris, le 18 septembre 1802, appartenait Ã une famille d'artistes; son pÃ¨re, organiste Ã l'Oratoire, Ã©tait un professeur de mÃ©rite, en relations suivies avec toutes les cÃ©lÃ©britÃ©s musicales de l'Ã©poque; il a Ã©crit des Å uvres nombreuses pour l'orgue et le piano. Le grand-pÃ¨re d'AmÃ©dÃ©e de MÃ©reaux, nÃ© Ã Paris en 1745, Ã©tait Ã©galement un compositeur de haute valeur dont la carriÃ¨re musicale va de 1767 Ã 1793; on lui doit les oratorios d'_Esther_ et de _Samson_, des cantates, des opÃ©ras

comiques et plusieurs grands opÃ©ras; il fut professeur Ã l'Institut national de musique, premier type du Conservatoire. Quand Ã la mÃ¨re d'AmÃ©dÃ©e de MÃ©reaux, c'Ã©tait la fille du prÃ©sident Blondel, qui, Ã ses dÃ©buts d'avocat, plaida dans le procÃ¨s du Collier de la reine et devint plus tard secrÃ©taire des sceaux sous Lamoignon de Malesherbes.

AmÃ©dÃ©e de MÃ©reaux, que ses parents destinaient au barreau, reÃ§ut une Ã©ducation littÃ©raire trÃ¨s soignÃ©e, tout en commenÃ§ant le piano avec son pÃ¨re et en prenant, dÃ¨s l'Ã¢ge de dix ans, les leÃ§ons d'harmonie de Reicha. Clementi, pendant son sÃ©jour Ã Paris, lui donna aussi des conseils. Le goÃ»t prÃ©dominant du jeune de MÃ©reaux pour la musique s'affirmait chaque jour davantage; mais ses parents surent conduire de front l'instruction classique et les Ã©tudes spÃ©ciales. Un jour de distribution de prix au grand concours, le collÃ©gien de Charlemagne attardÃ© et refusÃ© Ã la porte par une consigne rigoureuse, dut s'abriter sous la robe doctorale de Villemain pour passer et recevoir son prix.

AprÃ¨s avoir terminÃ© ses classes, de MÃ©reaux reprit le contre-point et la fugue avec Reicha, et sa jeune imagination eut occasion de s'affirmer par la publication de plusieurs Å uvres chez Richault pÃ¨re: une polonaise (op. 3) eut plusieurs Ã©ditions. Les premiers succÃ¨s de MÃ©reaux comme virtuose et professeur, permirent Ã son ami et camarade de collÃ¨ge, Charles Lenormant, l'archÃ©ologue cÃ©lÃ¨bre, de lui faire obtenir le titre honorifique de professeur de musique du duc de Bordeaux. Pianiste aimÃ© de l'aristocratie, de MÃ©reaux eut l'honneur d'Ãªtre admis aux rÃ©unions si recherchÃ©es de Mme Recamier; il fut mÃªme le professeur de la reine de l'Ab-

baye-au-Bois. La rÃ©volution de 1830 mit fin Ã ces relations. La noblesse du faubourg Saint-Germain dit adieu pour longtemps Ã Paris, se retira dans ses terres, et MÃ©reaux, comme beaucoup d'artistes dont la clientÃ¨le avait Ã©tÃ© dispersÃ©e par la tourmente politique, abandonna la capitale pour voyager en Belgique et en Angleterre.

Pendant son sÃ©jour sur le sol anglais, de MÃ©reaux fit deux saisons de concert avec Mmes Malibran et Damoreau. En 1832, il eut occasion d'exÃ©cuter plusieurs fois avec Chopin un duo de sa composition sur le _PrÃ© aux Clercs_; c'est Ã©galement Ã cette Ã©poque qu'il m'arriva d'entendre le virtuose Ã©minent et d'entrer en relations avec lui. Son jeu, brillant et trÃ¨s correct, tenait plus de l'Ã©cole allemande que de l'Ã©cole franÃ§aise, dont Henri Herz Ã©tait alors la plus Ã©lÃ©gante expression. De MÃ©reaux, classique pur, ne faisait pas cortÃ¨ge aux romantiques, dont Liszt Ã©tait dÃ©jÃ le prophÃ¨te. A Londres, de MÃ©reaux eut pour Ã©lÃ¨ve miss Clara Loveday, dont le sÃ©jour Ã Paris a laissÃ© dans le monde artistique de brillants souvenirs.

En 1835, de MÃ©reaux renonÃ§a Ã sa vie mouvementÃ©e de virtuose pour se fixer Ã Rouen, oÃ¹ il conquit rapidement la sympathie universelle. Sa premiÃ¨re pensÃ©e fut un hommage Ã la mÃ©moire de Boieldieu, dont il avait Ã©tÃ© l'ami et dont il Ã©tait restÃ© le fervent admirateur; sous son inspiration, une pieuse cÃ©rÃ©monie et une grande manifestation furent organisÃ©es pour enterrer le cÅ ur du cÃ©lÃ¨bre Rouennais. LiÃ© d'amitiÃ© avec Hummel, Field, MoschelÃ¨s, Kalkbrenner, de MÃ©reaux Ã©tait estimÃ© non seulement pour ses qualitÃ©s de pianiste, sa haute valeur de compositeur, mais aus-

si pour son Ã©rudition de musicographe, de bibliophile, pour ses connaissances multiples de littÃ©rateur et de savant musicien. Il sut en fournir des preuves irrÃ©cusables aux sÃ©ances spÃ©ciales donnÃ©es au Conservatoire, oÃ¹ il traita de la musique historique et dont le souvenir est restÃ© dans la mÃ©moire des dilettantes de l'Ã©poque. AppelÃ© plus tard Ã diriger le feuilleton du _Journal de Rouen_, de MÃ©reaux donna Ã cette revue spÃ©ciale une importance, une autoritÃ© toutes nouvelles. Ses critiques ou ses Ã©loges Ã©taient d'un grand poids auprÃ¨s des artistes, dont il se trouvait le juge Ã peu prÃ¨s souverain.

De MÃ©reaux avait un goÃ»t trÃ¨s prononcÃ© pour l'enseignement, non par pÃ©dantisme, mais par intÃ©rÃªt au progrÃ¨s de l'art. Sa grande expÃ©rience, ses souvenirs, sa profonde Ã©rudition, la connaissance raisonnÃ©e des diffÃ©rents styles, des diverses Ã©coles, faisaient de lui un maÃ®tre prÃ©cieux Ã consulter. Il a laissÃ© une nombreuse phalange d'artistes qui tous ont conservÃ© les belles et sÃ©rieuses qualitÃ©s de leur professeur. Plusieurs noms me sont particuliÃ¨rement connus: Mme Tardieu, nÃ©e Charlotte de Malleville, Mlles Clara Loveday, CharitÃ©, Lecomte, VÃ©zinet, Mme Samson, Mme A. de MÃ©reaux, l'artiste de talent et de cÅ ur, l'amie tendre et dÃ©vouÃ©e, qui a entourÃ© de soins si dÃ©licats les derniÃ¨res annÃ©es de sa vie. MM. Maillot, MadoulÃ©, Caron, Klein, Henri Martin, Lucien Dautresme, etc., ont Ã©galement reÃ§u les leÃ§ons de piano et de composition de de MÃ©reaux.

J'ai bien des fois entendu dÃ©plorer que la critique d'art fÃ»t confiÃ©e Ã des gens du mÃ©tier, trop enclins, dit une partie du public, Ã prÃ©coniser une Ã©cole au dÃ©triment d'une autre.

On redoute l'influence, l'autoritÃ© prÃ©dominante que ces spÃ©cialistes peuvent acquÃ©rir Ã l'Ã©gard ou Ã l'encontre de leurs Ã©mules, parfois de leurs rivaux. Et cependant si le premier devoir d'un critique est d'Ãªtre juste, bienveillant, de n'appartenir exclusivement Ã aucune Ã©cole, ne faut-il pas encore que les critiques chargÃ©s de former ou de rÃ©former le goÃ»t du public aient assez de connaissances pratiques et techniques pour donner la raison de leurs jugements et les baser sur des exemples indiscutables? L'apprÃ©ciation des Å uvres de l'esprit est gÃ©nÃ©ralement confiÃ©e Ã des littÃ©rateurs Ã©rudits; les Å uvres d'art demandent Ã©galement Ã Ãªtre jugÃ©es par des artistes expÃ©rimentÃ©s, dont les apprÃ©ciations seront toujours prÃ©fÃ©rables Ã celles des critiques superficiels plus disposÃ©s Ã juger avec leur esprit qu'avec le goÃ»t Ã©prouvÃ© et l'expÃ©rience acquise.

De MÃ©reaux aura Ã©tÃ© un des rares et excellents modÃ¨les du critique idÃ©al, Ã©rudit sans pÃ©dantisme, savant sans affectation, appuyant toujours ses jugements sur des comparaisons concluantes. Ã crivain Ã la fois spirituel et consciencieux, placÃ© au-dessus des influences Ã©trangÃ¨res Ã l'art, il n'a jamais fait de compromis avec ses opinions, marchandÃ© ses Ã©loges, ni poursuivi certains artistes de son antipathie. Son nom, comme critique, prend place Ã cÃ´tÃ© de ceux d'HalÃ©vy, d'Adam, de Berlioz. De nos jours, la critique musicale compte aussi des spÃ©cialistes Ã©minents: E. Reyer, Saint-SaÃ«ns, JonciÃ¨res, Soubies (de Lomagne), Gautier, Comettant, d'autres encore qui tous appartiennent, on peut le dire, Ã la filiation de MÃ©reaux et traitent les questions techniques avec l'autoritÃ©, l'impartialitÃ© nÃ©cessaires, sans tomber dans les excÃ¨s, dans le parti pris d'Azevedo, de Fiorentino, de Scudo. On

ne peut donc voir aucun inconvÃ©nient Ã ce que des artistes de talent, de savoir et de conscience traitent les questions d'esthÃ©tique se rattachant Ã leur art. Ingres, Delacroix, Fromentin, Rousseau ont, eux aussi, discutÃ© _ex professo_ les grands principes de la peinture. S'il y avait excÃ¨s ou abus dans ce sens, le mal serait toujours moins grave que l'excÃ¨s ou l'abus dans le sens contraire, le fait trop commun de dogmatiser sur un art dont on ignore les premiers Ã©lÃ©ments et les rÃ¨gles les plus simples.

De MÃ©reaux Ã©tait, du reste, non seulement un musicien lettrÃ©, mais un Ã©rudit dans toute l'acception du terme; il avait cette culture intellectuelle qui manque Ã trop d'artistes, et dont l'absence nuit Ã l'Ã©lÃ©vation de leur style, alors qu'il n'est plus question des procÃ©dÃ©s de mÃ©canisme, mais des sentiments qui constituent le beau idÃ©al. De MÃ©reaux a traitÃ© avec une grande supÃ©rioritÃ© toutes les questions qui se rattachent Ã l'esthÃ©tique musicale. Ses considÃ©rations sur l'art, sur l'influence que la musique doit exercer Ã l'Ã©gard des mÅ urs et son action sensible sur le progrÃ¨s social, ont Ã©tÃ© formulÃ©es dans plusieurs discours et brochures qu'il est bon de connaÃ®tre pour bien saisir les hautes tendances du critique et du penseur.

Admis Ã l'AcadÃ©mie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen, en 1858, il fut nommÃ© prÃ©sident de cette SociÃ©tÃ© en 1865; cet honneur trÃ¨s rarement accordÃ© Ã un musicien, Ã©tait un double hommage rendu au caractÃ¨re comme Ã l'Ã©rudition de l'artiste.

Les travaux littÃ©raires et techniques de MÃ©reaux sont nombreux et trÃ¨s variÃ©s; ils prouvent ses connaissances mul-

tiples et sa grande fermetÃ© de jugement. Ses compositions comprennent plus de 120 numÃ©ros d'Å uvres de caractÃ¨res et de styles diffÃ©rents; une messe solennelle, des cantates, un trio, un quatuor, plusieurs concertos, des chÅ urs pour l'OrphÃ©on, plusieurs thÃ¨mes variÃ©s, des polonaises, des fantaisies, une belle sonate Ã©lÃ©giaque, enfin les grandes Ã©tudes de piano, Å uvre considÃ©rable que l'on peut placer comme importance et valeur musicale Ã cÃ´tÃ© du _Gradus ad Parnassum_ de Clementi. De MÃ©reaux est d'ailleurs restÃ© toute sa vie un classique pur. Jusque dans ses heures d'audace et d'exubÃ©rance harmonique, on sent en lui un Ã©lÃ¨ve fidÃ¨le de Clementi, de Cramer, d'Hummel et de MoschelÃ¨s.

J'arrive maintenant Ã la publication des _Clavecinistes_, ce monument d'archÃ©ologie musicale Ã©levÃ© au grand art et d'un intÃ©rÃªt de premier ordre qui comprend les clavecinistes de 1637 Ã 1790. Cette Ã©tude rÃ©trospective des formules et du langage musical des maÃ®tres ingÃ©nieux et de gÃ©nie qui ont frayÃ© la route aux pianistes modernes, Ã©tait une Å uvre nÃ©cessaire et reste une belle Å uvre. On suit chronologiquement et, pour ainsi dire, pas Ã pas les transformations progressives du style, et, en analysant avec soin ces compositions aux mÃ©lodies naÃ¯ves, mais au fort tissu harmonique, on retrouve, non seulement la gÃ©nÃ©ration des idÃ©es, mais encore les ornements si fort Ã la mode dans un siÃ¨cle qu'il est utile de bien connaÃ®tre.

La traduction en caractÃ¨res usuels et en valeurs mesurÃ©es suivant l'usage de la notation moderne a Ã©tÃ© accomplie par MÃ©reaux avec un soin minutieux. Cette patience infatigable, ce respect des rÃ¨gles traditionnelles dans un travail aussi dÃ©li-

cat, font le plus grand honneur Ã l'artiste qui a su mettre en lumiÃ¨re cette belle langue presque oubliÃ©e, ou connue seulement des Ã©rudits. Il fallait un homme Ã la fois de science profonde et d'Ã©nergique volontÃ© pour terminer une entreprise aussi considÃ©rable. De MÃ©reaux a accompli cette tÃ¢che en grand musicien. Les notices biographiques et historiques, les considÃ©rations sur le style des diffÃ©rents maÃ®tres, les comparaisons judicieuses Ã©tablies entre les procÃ©dÃ©s et les formules de chacun d'eux, font de ces volumes prÃ©cieux une vÃ©ritable histoire du clavecin et du forte-piano, et constituent un cours de haute littÃ©rature musicale que tous les artistes doivent connaÃ®tre et s'assimiler dans la mesure du possible.

Je vois encore cette figure sympathique d'AmÃ©dÃ©e de MÃ©reaux oÃ¹ s'Ã©panouissaient la force et la bontÃ©, physionomie Ã la fois Ã©nergique et affectueuse, aux traits nettement dessinÃ©s, au regard ferme et clairvoyant, mais plein de bienveillance, et qui Ã©tait le vÃ©ritable reflet de cette Ã¢me vaillante. C'est le 25 avril 1874 que MÃ©reaux fut enlevÃ© Ã ses nombreux amis, Ã l'affection de ses Ã©lÃ¨ves, Ã l'attachement profond d'une femme qu'il aimait avec passion. Une angine de poitrine minait depuis trois ans sa robuste constitution, mais il s'attachait Ã cacher Ã ses proches les progrÃ¨s de la redoutable maladie. Toujours bon, aimable, souriant, il supportait avec un vÃ©ritable stoÃ¯cisme les crises frÃ©quentes du mal, et avait des paroles rassurantes pour ceux qui l'entouraient.

Cette mort fut un deuil pour la ville de Rouen. L'artiste aimÃ© Ã©tait devenu un fils adoptif de la citÃ© normande, et l'AcadÃ©mie, en le choisissant pour son prÃ©sident, lui avait

confÃ©rÃ© le titre officiel de haute bourgeoisie. Tous les artistes rouennais s'unirent dans une fraternelle pensÃ©e pour faire Ã de MÃ©reaux les funÃ©railles d'un grand musicien. Heureux ceux qui groupent de semblables affections autour de leur tombe et dont la mort semble une exaltation!

Les discours prononcÃ©s sur la tombe de MÃ©reaux rendent un hommage Ã©clatant au virtuose, au compositeur Ã©minent et Ã l'Ã©crivain distinguÃ©, triple et prÃ©cieuse aurÃ©ole; mais ce que nous voulons redire encore une fois, c'est qu'Ã toutes ces qualitÃ©s qui font la cÃ©lÃ©britÃ©, de MÃ©reaux ajoutait la droiture de cÅ ur, une conscience ferme, l'amour vivace de son art, une Ã¢me virile avec toutes les dÃ©licatesses du sentiment. Aussi son nom mÃ©rite-t-il de rester parmi ceux des maÃ®tres dont la vie entiÃ¨re est un long exemple, un noble enseignement.

IX

JOHN FIELD

L'individualitÃ© musicale de John Field est trop importante, son originalitÃ© trop accusÃ©e, l'influence de son style et de sa maniÃ¨re trop Ã©vidente pour que nous passions sous silence, dans cette revue sommaire, l'action de ce maÃ®tre sur les progrÃ¨s de l'art musical et particuliÃ¨rement sur l'Ã©cole moderne du piano. Nous allons donc esquisser la curieuse physionomie du grand musicien, qui eut son heure de cÃ©lÃ©britÃ© et dont l'impression profonde, comme virtuose, est restÃ©e dans notre souvenir.

John Field, fils d'un musicien, attachÃ© Ã l'orchestre du thÃ©Ã¢tre de Dublin, naquit dans cette ville en 1782. Son grand-pÃ¨re, organiste dans la mÃªme ville, l'initia tout enfant aux principes de la musique, mais la sÃ©vÃ©ritÃ© et la rudesse de ce vieillard lui rendirent peu attrayantes les premiÃ¨res Ã©tudes, si arides quand le professeur n'a pas l'affection de son Ã©lÃ¨ve. Une escapade de jeunesse l'Ã©loigna un instant de sa famille, mais l'impÃ©rieux besoin de vivre l'y ramena bien vite; il avait alors seize ans. Quelques annÃ©es plus tard, son pÃ¨re ayant obtenu une place dans un orchestre de Londres, il l'y accompagna, fut prÃ©sentÃ© Ã Clementi et devint son Ã©lÃ¨ve prÃ©fÃ©rÃ©. Ce maÃ®tre illustre emmena avec lui son disciple favori dans les voyages successifs qu'il fit Ã Paris, en Allemagne et en Russie. L'audition de Field dans les concerts de Clementi produisit le plus grand effet. On admirait, chez ce virtuose de vingt ans, les brillantes et magistrales qualitÃ©s du cÃ©lÃ¨bre chef d'Ã©cole, et l'on s'extasiait surtout sur son beau style dans l'exÃ©cution des Å uvres de SÃ©bastien Bach et de HÃ¦ndel. Ces grands maÃ®tres, si populaires en Angleterre et en Allemagne, n'occupaient pas encore chez nous la place Ã part qu'on devait donner plus tard Ã leur puissant gÃ©nie.

Field reÃ§ut Ã Vienne, pendant le sÃ©jour qu'il y fit avec Clementi, les leÃ§ons du grand contre-pointiste Albrechtsberger; il accompagna ensuite Clementi Ã Saint-PÃ©tersbourg, se fit entendre dans plusieurs concerts avec son succÃ¨s accoutumÃ©, et prit enfin le parti de se fixer en Russie, lorsque Clementi songea Ã retourner Ã Londres au printemps de 1805. Field, maÃ®tre Ã son tour, libre de toute tutelle, en pleine possession de la renommÃ©e, devint le professeur en vogue et le virtuose prÃ©fÃ©rÃ© Ã tous. Il donna de nombreux et fructueux

concerts dans les grands centres de Russie, en Courlande, en Lithuanie, Ã PÃ©tersbourg, Ã Moscou; il sÃ©journa plusieurs annÃ©es dans chacune de ces deux villes. Malheureusement, enclin Ã la paresse, ayant un goÃ»t prononcÃ© pour la bonne chÃ¨re, aimant outre mesure les vins capiteux, inexact dans ses leÃ§ons, prodigue de ses gains faciles, prÃªtant Ã tous venants, John Field ne sut tirer aucun parti de sa brillante position, et n'Ã©conomisa rien des sommes considÃ©rables gagnÃ©es en Russie.

John Field retourna Ã Londres en 1831, et fut applaudi avec enthousiasme dans les soirÃ©es et les concerts. Les admirateurs du jeune artiste de 1801 trouvÃ¨rent leur virtuose bien transformÃ©. L'expression suave, tendre et pathÃ©tique Ã©tait venue s'ajouter aux brillantes qualitÃ©s des dÃ©buts. En 1832, John Field revint Ã Paris, tÃ©moin de ses premiers succÃ¨s. J'avais seize ans Ã cette Ã©poque, et avec mes illusions d'enfance, j'idÃ©alisais dans ma pensÃ©e les physionomies que je donnais aux maÃ®tres prÃ©fÃ©rÃ©s; j'avais notamment crÃ©Ã© dans mon imagination un Field de fantaisie, tel que pouvaient me le faire supposer ses charmantes et poÃ©tiques compositions, Å uvres mÃ©lodiques aux contours fins et dÃ©licats, aux traits lÃ©gers, aÃ©riens, filtrant comme des rayons lumineux Ã travers les sinuositÃ©s de la mÃ©lodie. Enfin j'aimais Ã voir en Field un prÃ©curseur de Chopin, moins la passion, les sombres rÃªveries, les dÃ©chirements du cÅ ur et le cÃ´tÃ© morbide. J'Ã©tais Ã©lÃ¨ve de la classe de Zimmermann, toujours empressÃ© de nous faire connaÃ®tre les artistes Ã©trangers de passage Ã Paris. Muni d'une lettre d'introduction, je me rendis Ã l'hÃ´tel habitÃ© par John Field, avec mes camarades, Prudent, A. Petit et F. Chollet. Quels ne furent

pas notre Ã©tonnement et notre dÃ©sillusion, lorsqu'en entrant dans la chambre enfumÃ©e du cÃ©lÃ¨bre pianiste, nous trouvÃ¢mes le maÃ®tre assis dans son fauteuil, une Ã©norme pipe aux lÃ¨vres, entourÃ© de chopes et de bouteilles de toutes provenances! Sa tÃªte un peu forte, ses joues colorÃ©es, ses traits alourdis donnaient Ã sa physionomie un faux air de Falstaff.

Pourtant, je dois le dire, malgrÃ© cette Ã©briÃ©tÃ© matinale, Field nous fit bon accueil, lut la lettre de Zimmermann et s'offrit trÃ¨s gracieusement Ã nous jouer quelques piÃ¨ces; deux Ã©tudes de Cramer et de Clementi exÃ©cutÃ©es avec une rare perfection, un fini admirable, nous permirent d'apprÃ©cier la merveilleuse agilitÃ© des doigts et la dÃ©licatesse exquise de toucher du grand virtuose. En nous disant adieu, il nous remit plusieurs entrÃ©es pour un prochain concert Ã la salle du Conservatoire. Nous nous retirÃ¢mes, enchantÃ©s de l'artiste, mais tristement impressionnÃ©s par l'homme.

C'est en Russie, croyons-nous, pendant la longue pÃ©riode de son sÃ©jour Ã PÃ©tersbourg et Ã Moscou, que John Field contracta sa funeste habitude d'intempÃ©rance. Les spiritueux et le champagne, qu'il buvait avec excÃ¨s, minÃ¨rent sa robuste santÃ© en dÃ©truisant peu Ã peu ses belles qualitÃ©s d'exÃ©cution.

La nature fruste et les dehors vulgaires de John Field contrastaient pÃ©niblement avec ses brillantes qualitÃ©s de compositeur virtuose. En l'Ã©coutant sans le voir, on Ã©tait sous le charme de ses pensÃ©es gracieuses, Ã©lÃ©gantes, parfois mÃªme d'un haut style. Mais en ouvrant les yeux, on Ã©tait tout surpris de rapporter cette exÃ©cution fine, dÃ©licate, cette so-

noritÃ© moelleuse, vaporeuse, Ã un artiste d'apparence si lourde. Cela semblait une anomalie et comme un dÃ©menti Ã la rÃ©alitÃ©. En Ã©voquant le souvenir de ce grand pianiste, d'un extÃ©rieur si compacte, je pense malgrÃ© moi au mot de Rossini sur une cÃ©lÃ¨bre diva: Â«Elle a l'air d'un Ã©lÃ©phant qui aurait avalÃ© un rossignol.Â» L'artiste visÃ©e par ce trait malicieux Ã©tait en effet de forte corpulence; mais elle avait en plus que John Field, la distinction, l'esprit et ces dÃ©licatesses de cÅ ur qui font oublier les dÃ©fectuositÃ©s physiques.

Les disgrÃ¢ces corporelles sont d'une importance secondaire; en revanche, il est capital pour l'artiste appelÃ© par son talent et ses relations Ã vivre dans une sociÃ©tÃ© d'Ã©lite, d'avoir, au moins en public, la tenue et la distinction d'un homme de bonne compagnie. Il n'en Ã©tait malheureusement pas ainsi pour John Field; un fait entre mille donnera la mesure de son peu de savoir-vivre. Lors de son dernier sÃ©jour Ã Paris, John Field reÃ§ut une invitation de Mme la duchesse Decazes, pour une soirÃ©e musicale d'apparat. Field se rendit exactement Ã cet appel, qui avait pour lui un intÃ©rÃªt palpable. Seulement il arriva avec des gants trop longs et des chaussures trop Ã©troites, double embarras. La fleur du faubourg Saint-Germain remplissait le salon, mais la chaleur Ã©tait si grande que le cÃ©lÃ¨bre virtuose sentit sa gÃªne s'accroÃ®tre, et, pressÃ© de se soustraire Ã ce supplice, il eut l'ingÃ©nieuse idÃ©e de se mettre publiquement en pantoufles. AmÃ©dÃ©e de MÃ©reaux, tÃ©moin de ce fait, et comme moi grand admirateur du talent de Field, se hasarda Ã prÃ©senter au grand pianiste une observation sur cette distraction un peu trop forte; mais sa bonne intention fut mal comprise; il n'Ã©tait plus temps, du reste. La duchesse offrit son bras Ã

Field et le conduisit au piano, oÃ¹, malgrÃ© les sourires et les chuchotements des invitÃ©s trop clairvoyants, que scandalisait le sans-gÃªne de l'artiste, il fit chaleureusement applaudir plusieurs de ses ravissants nocturnes, une polonaise et son troisiÃ¨me concerto.

AprÃ¨s un sÃ©jour de quelques mois Ã Paris, oÃ¹ il donna plusieurs concerts Ã la salle du Conservatoire, John Field reprit son existence nomade, aventureuse et quelque peu vagabonde. Il rÃ©alisait malheureusement par sa faute le type de l'artiste bohÃªme, traÃ®nant partout avec lui la nÃ©cessitÃ©: il vivait dÃ©jÃ pÃ©niblement, luttant contre la maladie, n'ayant que peu d'avance, et toujours obsÃ©dÃ© par son incurable passion pour l'ivresse. Nous ne suivrons pas ses pÃ©rÃ©grinations dans le midi de la France, dans presque toute l'Italie, en Belgique, en Hollande, etc. La fortune trÃ¨s diverse de ses nombreux concerts fut loin de rÃ©pondre Ã ses espÃ©rances. Une cruelle maladie, aggravÃ©e encore par l'intempÃ©rance, le retint prÃ¨s d'une annÃ©e Ã Naples, oÃ¹ il dut entrer Ã l'hÃ´pital, tant Ã©tait grave sa dÃ©tresse. RamenÃ© en Russie par les soins d'une grande famille slave, que son talent avait charmÃ©e et qui fut touchÃ©e de sa misÃ¨re morale et physique, John Field retrouva quelques mois de convalescence pendant lesquels il se fit entendre Ã Vienne, et vint s'Ã©teindre Ã Moscou le 11 janvier 1837.

Si l'on oublie les travers, les faiblesses, les torts de conduite de l'homme pour ne juger que l'artiste, John Field tient dans l'histoire de l'art et plus particuliÃ¨rement dans l'Ã©cole du piano une des premiÃ¨res places. Ã lÃ¨ve prÃ©fÃ©rÃ© de Clementi, il en avait toutes les belles qualitÃ©s, la parfaite indÃ©pen-

dance de doigts, l'Ã©galitÃ© et le jeu liÃ©. Mais son exÃ©cution offrait aussi un cÃ´tÃ© tout individuel. Par son toucher expressif et d'une dÃ©licatesse extrÃªme, Field obtenait des sonoritÃ©s d'une teinte exquise. Sa lÃ©gÃ¨retÃ© dans les traits rapides Ã©tait incomparable; les phrases chantantes prenaient sous ses doigts un sentiment doux et tendre que bien peu de virtuoses ont pu retrouver. Sous une enveloppe rugueuse, Field devait avoir un grand fond de sensibilitÃ©, car sa musique est pleine de charme, de dÃ©licatesse et de cÅ ur.

Les leÃ§ons d'un pianiste comme Field qui possÃ©dait mieux que personne les traditions de Clementi, le maÃ®tre des maÃ®tres, Ã©taient trÃ¨s recherchÃ©es; mais son inexactitude, l'Ã©tat de somnolence continuelle oÃ¹ le rÃ©duisaient ses funestes habitudes Ã©loignÃ¨rent vite la clientÃ¨le nombreuse qu'avait attirÃ©e son talent. Charles Meyer, le cÃ©lÃ¨bre pianiste compositeur, Ã©tait le seul virtuose qui eÃ»t rÃ©ellement le droit de se dire le disciple de John Field.

Field a Ã©tÃ© le crÃ©ateur d'un genre de petites piÃ¨ces caractÃ©ristiques dÃ©signÃ©es sous le nom gÃ©nÃ©rique de nocturnes, sortes de rÃªveries, de petites mÃ©ditations musicales, oÃ¹ la pensÃ©e, d'un sentiment tendre, parfois un peu maniÃ©rÃ©, est le plus souvent, chez Field, accompagnÃ©e d'une basse ondulÃ©e en arpÃ¨ges ou en accords brisÃ©s, bercement harmonieux qui soutient la phrase mÃ©lodique et l'anime par l'imprÃ©vu de ses modulations, mais ne dialogue que trÃ¨s rarement avec la partie rÃ©citante.

Field n'attachait dans le principe que peu d'importance Ã ces bluettes musicales qu'il improvisait Ã ses heures de poÃ©sie, et pourtant ces piÃ¨ces expressives sont restÃ©es des modÃ¨les du

genre. Nul virtuose, Ã l'exception de Chopin, ne dÃ©taillait avec plus de grÃ¢ce, de sensibilitÃ© et de charme ces petits poÃ¨mes d'expression Ã©lÃ©giaque, pensÃ©es intimes directement venues du cÅ ur. Beaucoup de compositeurs de l'Ã©cole moderne ont suivi l'exemple donnÃ© par Field et Ã©crit des nocturnes agrÃ©mentÃ©s de broderies, mais ces imitations sont trop souvent des copies mal dÃ©guisÃ©es ou de lourds pastiches. Il faut pourtant ouvrir une large parenthÃ¨se et reconnaÃ®tre l'habiletÃ© de main de plusieurs jeunes maÃ®tres qui ont su, comme Field, exprimer dans un cadre restreint, modeste, sans prÃ©tention, de charmantes et dÃ©licates pensÃ©es au sentiment tendre et rÃªveur. Ch. Meyer, DÅ lher, Gottschalk, Ravina, Rosenhain, Delioux, Guttman, sont de ce petit nombre. Chopin, Mendelssohn, Schumann, Stephen Heller ont Ã©galement Ã©crit des nocturnes, mais dans une autre gamme de sentiments et dans un cadre plus vaste. La mÃ©lancolie, la tristesse, la douleur, la rÃ©signation ou le dÃ©sespoir donnent Ã ces nocturnes un caractÃ¨re plus sombre et plus dramatique. Enfin, presque toujours deux idÃ©es principales et non une seule, comme dans les nocturnes de Field, y sont exposÃ©es, dÃ©veloppÃ©es, et procÃ¨dent par des contrastes de sentiments, des oppositions de rythmes.

Field a encore laissÃ© dans son Å uvre, en outre des 18 nocturnes, 7 concertos pour piano et orchestre. Le premier, de force moyenne, est, dans son ensemble, d'un style charmant et gracieux. Les 2e, 3e, 4e sont des compositions de grande valeur; les phrases de chant ont de l'inspiration et de la noblesse; les traits lÃ©gers, brillants, offrent une grande Ã©lÃ©gance; et ces concertos peuvent se placer parmi les meilleurs de l'Ã©cole moderne du piano; nous ne disons pas de l'Ã©cole actuelle dont les

tendances sont au concerto symphonique. Les 5e, 6e, 7e concertos nous plaisent beaucoup moins. Il y a de belles pages et certaines ingÃ©niositÃ©s, mais le style est dÃ©cousu; ce sont des fantaisies d'un caractÃ¨re indÃ©cis oÃ¹ le plan et la facture laissent Ã redire; les idÃ©es elles-mÃªmes n'ont plus le charme et la fraÃ®cheur de l'inspiration.--Citons encore parmi les Å uvres trÃ¨s rÃ©ussies quatre sonates, les trois premiÃ¨res dÃ©diÃ©es Ã Clementi; plusieurs divertissements, rondeaux, fantaisies, polonaises et des variations complÃ¨tent l'Å uvre du compositeur. Nous indiquons sommairement ces derniers morceaux dont plusieurs ont pourtant un rÃ©el mÃ©rite, surtout au point de vue de l'originalitÃ© et du fin contour des traits.

Au demeurant, John Field, sans Ãªtre un chef d'Ã©cole, un compositeur de premier ordre, est un des maÃ®tres les plus aimables du piano. Sa musique tendre et poÃ©tique, charme, Ã©meut, retient. Bien rarement l'accent pathÃ©tique se trouve sous sa plume fine et dÃ©licate; mais, si le cÅ ur n'est pas profondÃ©ment remuÃ© par des Ã©lans dramatiques, passionnÃ©s, il reste du moins ravi par des impressions d'une exquise douceur.

X

F. KALKBRENNER

Quelques familles privilÃ©giÃ©es ont seules l'heureuse fortune de faire souche dans le monde des arts. Les Kalkbrenner ont eu ce rare bonheur de former une sorte de dynastie artistique. Le pÃ¨re du cÃ©lÃ¨bre pianiste dont nous esquissons le portrait,

ChrÃ©tien Kalkbrenner, naquit le 22 septembre 1755 Ã Minden, petite ville de Hanovre, d'un pÃ¨re Ã©galement musicien, Michel Kalkbrenner. La jeunesse de ChrÃ©tien Kalkbrenner fut trÃ¨s laborieuse; ses efforts, ses travaux sÃ©rieux de compositeur ne rencontrÃ¨rent que l'indiffÃ©rence mÃªme auprÃ¨s des protecteurs sur lesquels il croyait pouvoir compter. Pourtant sa persÃ©vÃ©rance finit par triompher de ce mauvais vouloir; il fut, en 1789, nommÃ© maÃ®tre de chapelle Ã Berlin, et, deux ans plus tard, choisi par le prince Henri de Prusse comme maÃ®tre de sa chapelle Ã Reinsberg. Il quitta cette rÃ©sidence pour l'Italie. AprÃ¨s un sÃ©jour d'un an, les faits de guerre le conduisirent en France, et il obtint, Ã Paris, la place de chef de chant Ã l'OpÃ©ra. Plusieurs ouvrages lyriques, cantates, oratorios, Ã©crits sur l'histoire de la musique, forment l'Å uvre relativement considÃ©rable du pÃ¨re de F. Kalkbrenner.

FrÃ©dÃ©ric-Guillaume Kalkbrenner naquit Ã Cassel en 1784. Ses premiÃ¨res Ã©tudes musicales, commencÃ©es sous la direction de son pÃ¨re, furent ensuite continuÃ©es au Conservatoire de Paris. A partir de 1798, admis Ã la classe de Louis Adam, pÃ¨re du compositeur populaire dont nous applaudissons encore les charmants opÃ©ras, le jeune Kalkbrenner fit de rapides progrÃ¨s, et obtint, grÃ¢ce Ã sa belle organisation et aux soins dÃ©vouÃ©s de son maÃ®tre, le deuxiÃ¨me prix de piano en 1800 et le premier prix l'annÃ©e suivante. Il apprit en mÃªme temps l'harmonie et la composition, sous la direction de Catel, compositeur de mÃ©rite et auteur d'un traitÃ© trÃ¨s estimÃ©.

Comme tous les grands virtuoses dÃ©sireux de faire apprÃ©cier leur talent par le continent entier, amoureux du

succÃ¨s, cherchant aussi le progrÃ¨s dans l'audition et la comparaison des maÃ®tres Ã©trangers, Kalkbrenner quitta Paris vers 1803 pour habiter Vienne trois ans, jusqu'en 1806. RappelÃ© Ã Paris par la mort de son pÃ¨re, il quittait de nouveau la France pour s'Ã©tablir Ã Londres, oÃ¹ il se fixa pendant une pÃ©riode de dix ans, fÃªtÃ© par les grandes familles anglaises qui lui confiaient l'Ã©ducation musicale de leurs enfants. Kalkbrenner n'oubliait cependant pas notre pays et y revenait assez rÃ©guliÃ¨rement, chaque annÃ©e, voir ses amis. En 1817, il fit une tournÃ©e artistique Ã travers l'Allemagne et donna un grand nombre de concerts, oÃ¹ il fit admirer son rare talent de virtuose, et par-dessus tout la merveilleuse Ã©galitÃ© de son jeu. Enfin, il se dÃ©cida, en 1826, Ã se fixer Ã Paris, oÃ¹ l'attendait la plus brillante clientÃ¨le et cette haute considÃ©ration qui accompagne toujours un grand artiste dont la distinction personnelle Ã©gale le talent.

F. Kalkbrenner Ã©tait un virtuose exceptionnel, et sa double rÃ©putation de pianiste et de professeur se justifiait par de nombreuses qualitÃ©s. Continuateur de Clementi, le crÃ©ateur de l'Ã©cole moderne du piano, Kalkbrenner prit comme modÃ¨le Ã suivre et comme type idÃ©al de l'exÃ©cution, l'admirable mÃ©canisme de ce maÃ®tre, qu'il avait souvent entendu Ã Vienne en 1803 et dont il avait mÃªme Ã©tÃ© le disciple. Le jeu du cÃ©lÃ¨bre pianiste se modifia sous la puissante influence de Clementi, et Kalkbrenner devint bientÃ´t lui-mÃªme un chef d'Ã©cole, le maÃ®tre le plus autorisÃ© dans l'art d'enseigner. Le piano, sous ses doigts, prenait une sonoritÃ© merveilleuse et jamais stridente, car il ne cherchait pas les effets de force. Son jeu, liÃ©, soutenu, harmonieux, d'une Ã©galitÃ© parfaite, charmait plus encore qu'il n'Ã©tonnait; enfin, une net-

tetÃ© irrÃ©prochable dans les traits les plus ardus, une main gauche d'une bravoure sans pareille, faisaient de Kalkbrenner un virtuose hors ligne. Ajoutons que l'indÃ©pendance parfaite des doigts, l'absence des mouvements de bras, si frÃ©quents de nos jours, nulle agitation de la tÃªte ni du corps, une tenue parfaite, toutes ces qualitÃ©s rÃ©unies, et bien d'autres que nous oublions, laissaient l'auditeur tout au plaisir d'Ã©couter, sans le distraire par une gymnastique fatigante. La maniÃ¨re de phraser de Kalkbrenner manquait un peu d'expression et de chaleur communicative, mais le style Ã©tait toujours noble, vrai et de grande Ã©cole.

Kalkbrenner a beaucoup Ã©crit pour le piano. Ses compositions, d'une harmonie toujours trÃ¨s correcte, irrÃ©prochable, bien dialoguÃ©es, d'une valeur Ã©gale aux deux mains, sont trÃ¨s intÃ©ressantes Ã connaÃ®tre et d'un travail fort utile. Parmi ses Å uvres sÃ©rieuses nous devons signaler deux quintettes, l'un pour piano et instruments Ã cordes, des duos pour piano et violon, alto ou violoncelle; plusieurs sonates et piÃ¨ces Ã quatre mains, des sonates pour piano seul, une pour la main gauche principale, cinq concertos avec orchestre d'ordre (le premier surtout est une Å uvre supÃ©rieure); grand nombre de rondos, fantaisies, thÃ¨mes variÃ©s, caprices, plusieurs fugues, d'importants recueils d'Ã©tudes, enfin la grande mÃ©thode thÃ©orique et pratique Ã l'aide du guide-mains.

L'immense succÃ¨s de cet ouvrage est dÃ» surtout, nous le croyons du moins, aux excellents prÃ©ceptes de mÃ©canisme si bien formulÃ©s par F. Kalkbrenner. L'autoritÃ© du nom de l'auteur et les bonnes Ã©tudes placÃ©es Ã la fin de son Å uvre ont aussi puissamment aidÃ© Ã sa popularitÃ©. Mais, si par

mÃ©thode on entend un enseignement progressif et bien graduÃ©, s'Ã©levant lentement des principes Ã©lÃ©mentaires aux conditions supÃ©rieures de l'art, nous sommes forcÃ© d'avouer, en toute conscience, que cette progression n'existe pas, que l'Å uvre n'est pas une mÃ©thode, mais bien un excellent recueil de conseils Ã l'usage d'Ã©lÃ¨ves avancÃ©s.

Si l'on considÃ¨re l'importance et le grand nombre des compositions de Kalkbrenner, on doit reconnaÃ®tre en lui un maÃ®tre de premier ordre; toutes ses compositions affirment des tendances trÃ¨s hautes, une grande variÃ©tÃ© de style et de forme, souvent de l'inspiration et toujours une main ferme, sÃ»re d'elle-mÃªme, traduisant la pensÃ©e dans la langue musicale la plus correcte. Mais il faut bien le dire: malgrÃ© toutes leurs qualitÃ©s et un mÃ©rite rÃ©el de facture, les compositions de F. Kalkbrenner ont vieilli. Le style en paraÃ®t dÃ©modÃ© et poncif.

Camille Pleyel, musicien d'imagination et de savoir, pianiste de goÃ»t, au toucher fin et dÃ©licat, cÅ ur d'or, esprit d'Ã©lite, s'associa en 1824 Ã Kalkbrenner pour la fabrication des pianos. GrÃ¢ce Ã la volontÃ© intelligente des directeurs, aux amÃ©liorations incessantes apportÃ©es Ã la facture, la maison Pleyel qui d'abord avait pris pour modÃ¨les les instruments du cÃ©lÃ¨bre facteur anglais Broadwood, conquit une individualitÃ© qu'elle a su garder. Les soins constants, les conseils incessants de Kalkbrenner, sa haute influence d'artiste, enfin les sommes relativement considÃ©rables versÃ©es par lui dans la fabrique aidÃ¨rent puissamment son associÃ© Ã Ã©lever la maison Pleyel au premier rang qu'elle conserve sous l'habile direction de A. Wolff.

Fait Ã noter: Clementi, Kalkbrenner et Herz ont Ã©tÃ© Ã la fois d'Ã©minents musiciens et de cÃ©lÃ¨bres facteurs. Le flÃ»tiste Tulou et Wogt, l'hautboÃ¯ste, Ã©taient, eux aussi, des luthiers cÃ©lÃ¨bres, ou, pour parler plus correctement, des chefs d'industrie artistique comme leurs amis et collÃ¨gues les maÃ®tres du piano.

IndÃ©pendamment de ses nombreuses leÃ§ons particuliÃ¨res, Kalkbrenner avait des cours trÃ¨s suivis oÃ¹ il Ã©tait difficile de se faire admettre si l'on ne possÃ©dait dÃ©jÃ les prÃ©mices du talent, et si l'on ne s'engageait Ã une soumission absolue aux exigences du maÃ®tre. L'Ã©lÃ¨ve la plus brillante formÃ©e Ã l'Ã©cole de Kalkbrenner fut, sans contredit, Mlle Moke, depuis Mme Camille Pleyel. Cette grande artiste, alors enfant prodige, avait, dans le principe, reÃ§u les leÃ§ons de Jacques Herz, puis les conseils de MoschelÃ¨s, de passage Ã Paris; mais c'est Ã Kalkbrenner qu'elle dut cette Ã©galitÃ© parfaite des deux mains, cette clartÃ© merveilleuse d'exÃ©cution qui caractÃ©risent la mÃ©thode de Clementi et de son illustre continuateur. Plus tard, vinrent s'ajouter le charme, la sensibilitÃ© et la poÃ©sie, troisiÃ¨me et derniÃ¨re transformation de son talent qu'elle dut Ã l'influence des nouveaux procÃ©dÃ©s de Thalberg et aux conseils de son mari. Stamaty eut Ã©galement l'honneur d'Ãªtre le disciple affectionnÃ© de Kalkbrenner et de suivre la tradition de son enseignement basÃ© sur l'indÃ©pendance rythmique des doigts. Notre illustre directeur, M. Ambroise Thomas, Ã©lÃ¨ve de la classe Zimmermann, reÃ§ut aussi ses prÃ©cieux conseils.

Kalkbrenner mourut le 11 juin 1849, Ã l'Ã¢ge de soixante-cinq ans, laissant la maison Pleyel dans une grande prospÃ©ritÃ©.

Musicien de premier ordre, compositeur remarquable, modÃ¨le Ã suivre comme virtuose, chef d'Ã©cole et professeur transcendant, ce grand artiste avait certaines Ã©troitesses de caractÃ¨re. Tout succÃ¨s devait lui revenir de droit, et, comme les gens Ã systÃ¨me, il ne reconnaissait de mÃ©rite qu'aux artistes formÃ©s par sa mÃ©thode ou tout au moins disposÃ©s Ã en proclamer la supÃ©rioritÃ©. Nous sommes des premiers Ã reconnaÃ®tre l'excellence du principe qui vise la parfaite indÃ©pendance des doigts et leur action prÃ©pondÃ©rante comme articulation, attaque du clavier, jeu liÃ©, Ã©gal, soutenu; mais, ce principe posÃ© et bien formulÃ© dans ses consÃ©quences immÃ©diates, l'exÃ©cutant ne doit nullement se priver, dans les accents de lÃ©gÃ¨retÃ©, d'expression et de force, de l'action du poignet, de l'avant-bras et du bras. Affirmer le contraire est une erreur grave, que tous les virtuoses sans parti pris reconnaissent.

J'ai dit que Kalkbrenner avait la faiblesse de se prÃ©fÃ©rer Ã tout autre artiste, en voici une preuve entre mille: MoschelÃ¨s, de passage Ã Paris, dÃ®nait chez son ami Kalkbrenner, qu'il avait beaucoup connu Ã Londres. Une rÃ©union musicale suivit le repas. Le maÃ®tre de la maison offrit Ã MoschelÃ¨s de faire l'essai, Ã premiÃ¨re vue, d'une sonate Ã quatre mains encore manuscrite. MoschelÃ¨s, en galant homme et aussi en grand musicien, dÃ©chiffra trÃ¨s habilement le manuscrit de son hÃ´te. Les amis prÃ©sents priÃ¨rent alors l'illustre visiteur de se faire entendre seul et de dire quelques-unes de ses admirables Ã©tudes; mais cela ne faisait plus le compte du maÃ®tre de la maison, et il se hÃ¢ta de fermer le piano, sous prÃ©texte de discrÃ©tion, heureux de laisser l'auditoire sous l'impression des hÃ©sitations inÃ©vitables d'une exÃ©cution Ã premiÃ¨re vue.

Kalkbrenner, homme d'ailleurs distinguÃ©, de belles maniÃ¨res, avait encore une faiblesse, celle de se croire un grand seigneur. L'habitude de frayer avec la noblesse anglaise et franÃ§aise lui avait fait comme une seconde nature; il en parlait avec la familiaritÃ© la plus surprenante: Ã l'en croire, il Ã©tait l'ami intime des Larochefoucauld, le commensal journalier du duc de Caraman; lord X..., l'attendait pour ouvrir ses chasses; le prince de Beauveau l'avait priÃ© Ã dÃ©jeuner; Â«mais un des invitÃ©s me dÃ©plaisait, et j'ai fait savoir au prince qu'on n'eÃ»t pas Ã mettre mon couvert.Â» Ou bien encore: Â«Vous savez, mon cher, que Louis-Philippe m'a fait demander s'il Ã©tait Ã ma convenance d'accepter la pairie: j'ai remerciÃ© et cru sage de refuser, n'Ã©tant pas homme politique et tenant Ã conserver ma parfaite indÃ©pendance. Le roi m'a fait tÃ©moigner tous ses regrets.Â»

Cette folle vanitÃ© Ã©tait devenue chez Kalkbrenner une vÃ©ritable monomanie, se traduisant jusque dans les actes insignifiants de la vie. Nous pouvons raconter comme authentique le fait suivant vraiment caractÃ©ristique. Kalkbrenner donnait un dÃ®ner d'apparat Ã d'illustres personnages et Ã quelques artistes cÃ©lÃ¨bres. Au premier service, un poisson magnifique, digne de figurer sur la table d'un souverain, fit l'admiration des invitÃ©s, et Kalkbrenner partit de lÃ pour conter cette historiette: Â«Mesdames et Messieurs, ce poisson ne me coÃ»te rien et voici comment: je suis allÃ© moi-mÃªme ce matin Ã la halle pour trouver une piÃ¨ce de choix. Celle-ci m'a paru digne de mes hÃ´tes, et sans discuter le prix, j'ai remis ma carte Ã la marchande. En voyant mon nom, cette femme du peuple qui, paraÃ®t-il, possÃ¨de le sentiment de l'art Ã un haut degrÃ©, s'est troublÃ©e et m'a timidement demandÃ© si j'Ã©tais le

grand Kalkbrenner, l'illustre artiste connu de tout Paris. J'ai rÃ©pondu que c'Ã©tait moi-mÃªme. Alors j'ai Ã©tÃ© priÃ© avec tant d'instance d'accepter le don de ce poisson comme tÃ©moignage d'admiration, qu'il m'a fallu cÃ©der et recevoir ce prÃ©sent que je suis heureux de vous offrir.Â»

La physionomie de F. Kalkbrenner Ã©tait distinguÃ©e, ses traits un peu forts quoique rÃ©guliers. Les yeux doux, mais vagues, Ã©taient ombragÃ©s d'Ã©pais sourcils. La bouche grande, souriante, avait un certain rictus narquois. Kalkbrenner avait la taille au-dessus de la moyenne, la dÃ©marche compassÃ©e, l'abord froid et cÃ©rÃ©monieux; il affectait une politesse exagÃ©rÃ©e qu'il croyait un reflet des habitudes du grand monde. Cette tenue lui donnait Ã distance certaines apparences de diplomate; pensÃ©e intime qui Ã©tait pour lui une grande joie.

Kalkbrenner avait encore au suprÃªme degrÃ© la manie du pÃ©dantisme en toute chose. Docteur dans l'art des belles maniÃ¨res, il enseignait Ã ses vieux amis comment ils devaient se tenir Ã table, se conduire en sociÃ©tÃ©; il se croyait encore plus habile mÃ©decin que grand artiste, ce qui ne l'empÃªchait pas de recommander, mÃªme Ã Chopin, l'usage du guide-mains et les exercices de sa mÃ©thode. Oublions ces petits travers pour admirer les belles qualitÃ©s du compositeur Ã©minent, du virtuose exceptionnel, du professeur hors ligne, chef d'une Ã©cole cÃ©lÃ¨bre et fondateur d'une grande industrie.

XI

DUSSEK

Il y aurait pour un biographe doublÃ© d'un statisticien patient, une curieuse Ã©tude Ã faire sur la grande famille, j'allais dire sur la race d'artistes produits par l'ancien royaume de BohÃªme et par la Hongrie, contrÃ©e bÃ©nie, pays Ã©lu, terrain fertile, d'une fÃ©conditÃ© tout spÃ©cialement musicale. Il serait intÃ©ressant de remonter aux causes premiÃ¨res et de chercher Ã pÃ©nÃ©trer les origines de ce mouvement artistique spontanÃ© en apparence, et continu comme un phÃ©nomÃ¨ne naturel. Est-ce au ciel ou Ã la nationalitÃ©, au sang ou Ã l'influence du milieu qu'on doit attribuer la formation de cette plÃ©Ã¯ade d'individualitÃ©s brillantes, dont toutes ont laissÃ© une trace durable dans le domaine de la virtuositÃ©, de la composition ou de l'enseignement.

Dussek est un des ancÃªtres de cette sorte de fÃ©odalitÃ© artistique tchÃ¨que et slave. Fils d'un musicien distinguÃ©, organiste et maÃ®tre de chapelle de l'Ã©glise collÃ©giale de Craslau en BohÃªme, il naquit dans cette ville, le 9 fÃ©vrier 1761. Son pÃ¨re l'initia, dÃ¨s l'Ã¢ge de cinq ans, Ã l'Ã©tude de la langue musicale; Ã neuf ans, sa prÃ©cocitÃ© s'accusait dÃ©jÃ par d'intÃ©ressants prÃ©ludes, d'ingÃ©nieux accompagnements rÃ©alisÃ©s Ã l'orgue. Notre cher et regrettÃ© LefÃ©bure-WÃ©ly qui, lui aussi, Ã©tait enfant prodige, improvisait d'une faÃ§on surprenante dans un Ã¢ge aussi tendre; comme Dussek, LefÃ©bure-WÃ©ly Ã©tait fils d'un trÃ¨s habile organiste, et son instruction musicale Ã©tait assez avancÃ©e

pour lui permettre de supplÃ©er, Ã l'Ã¢ge de huit ans, son pÃ¨re frappÃ© de paralysie.

Dussek entra bientÃ´t, comme enfant de chÅ ur sopraniste, au couvent d'Iglau oÃ¹ ses Ã©tudes littÃ©raires et musicales furent dirigÃ©es avec habiletÃ©; les pÃ¨res jÃ©suites, trÃ¨s justes apprÃ©ciateurs des dispositions et de l'intelligence de leurs Ã©lÃ¨ves, l'avaient en grande affection. Dussek acheva ses humanitÃ©s Ã Kuttenberg, et fit son cours de philosophie Ã Prague, oÃ¹ il eut l'honneur de soutenir brillamment sa thÃ¨se de bachelier. Heureuse combinaison des Ã©tudes artistiques et littÃ©raires, qui rentre dans le programme de l'enseignement germanique et dont l'application constitue pour les Allemands une supÃ©rioritÃ© qu'on aurait mauvaise grÃ¢ce Ã leur contester, ainsi qu'une prÃ©paration plus complÃ¨te au vÃ©ritable sentiment du grand art, exemple trop peu suivi sinon peu compris en France.

AprÃ¨s sa thÃ¨se, Dussek quitta la BohÃªme pour suivre, en Belgique et en Hollande, son protecteur le comte de MÅ nner. Il passa une couple d'annÃ©es Ã Malines, Amsterdam et la Haye; il fut attachÃ© comme organiste Ã plusieurs Ã©glises importantes, mais dÃ©jÃ sa rÃ©putation de pianiste et de grand virtuose lui avait valu l'honneur d'Ãªtre choisi comme professeur des enfants du Stathouder. En 1783, Dussek se rendit Ã Hambourg pour consulter le cÃ©lÃ¨bre et modeste grand artiste, Emmanuel Bach, le crÃ©ateur de la sonate moderne, celui qui en a fondu le moule nouveau et a, le premier, rompu avec les formules harmoniques, les procÃ©dÃ©s scolastiques usitÃ©s jusque-lÃ , systÃ¨me musical abandonnÃ© dans la musique dramatique, mais qui semblait vouloir s'Ã©terniser dans la musique

instrumentale. EncouragÃ© et guidÃ© par cet homme de gÃ©nie, Dussek eut enfin le sentiment de sa force, et se rendit Ã Berlin, oÃ¹ son double talent de compositeur et de virtuose excita l'admiration gÃ©nÃ©rale.

De Berlin, Dussek partit pour Saint-PÃ©tersbourg, d'oÃ¹ le prince Radziwil l'enmena deux ans dans ses terres de Lithuanie. En 1786 et en 1788, Dussek vint Ã Paris, et se fit entendre Ã la cour. La reine Marie-Antoinette l'accueillit avec beaucoup de bienveillance. En quittant Paris, il se rendit en Italie et donna plusieurs concerts Ã Milan. Les Italiens lui firent une rÃ©ception chaleureuse et acclamÃ¨rent le cÃ©lÃ¨bre virtuose Ã l'Ã©gal d'un grand chanteur. En 1788, Dussek sÃ©journa quelque temps Ã Paris, mais les sourds grondements de la RÃ©volution, les agitations de la rue, l'imminence d'une commotion sociale, l'engagÃ¨rent Ã chercher un refuge en Angleterre.

Il y trouva le mÃªme enthousiasme, mais il eut la malencontreuse pensÃ©e de s'improviser nÃ©gociant, comme Clementi, dont il n'avait pas les habitudes d'ordre ni rigoureuse Ã©conomie. PassionnÃ© pour son art, mais amoureux du plaisir, joyeux convive, aimable causeur, comprenant la vie en vÃ©ritable Ã©picurien, l'insoucieux artiste ne possÃ©dait aucune des qualitÃ©s qui font le spÃ©culateur; il n'apportait dans son commerce de musique ni l'activitÃ©, ni la suite dans les idÃ©es, ni l'intelligence spÃ©ciale nÃ©cessaires Ã une bonne gestion. Cette tentative fut pour Dussek la cause de sÃ©rieux embarras financiers, qui l'amenÃ¨rent Ã quitter Londres afin de se soustraire aux poursuites de ses nombreux crÃ©anciers. Il se rÃ©fugia Ã Hambourg en 1800.

On voit par cette rapide esquisse le cÃ´tÃ© un peu vagabond et toujours agitÃ© de l'existence de Dussek. Elle eut aussi son cÃ´tÃ© romanesque. Au milieu de ces voyages incessants oÃ¹ les succÃ¨s les plus justifiÃ©s accompagnaient le brillant et sympathique pianiste, son instruction solide, ses maniÃ¨res polies, distinguÃ©es, son immense talent, sa belle prestance, valaient Ã Dussek des triomphes de plus d'un genre. Bien souvent le gÃ©nie et la virtuositÃ© exercent autant de sÃ©duction que l'esprit et la beautÃ©; surexcitation, sensibilitÃ© excessive ou vanitÃ© inconsciente, on voit souvent les natures fÃ©minines s'Ã©prendre de passions irrÃ©sistibles pour les artistes qui ont conquis la faveur publique.

Dussek a exercÃ© une semblable fascination; honorÃ© de la tendre affection d'une princesse russe, il fut, comme plus tard Chopin, Liszt et DÅ lher, et tant d'autres victimes plus ou moins volontaires de l'amour, enlevÃ© Ã l'admiration des dilettantes pour vivre deux ans sous la loi et dans les domaines de la noble dame que son talent avait si complÃ¨tement charmÃ©e. Mais les plus beaux romans ont une fin, et il faut toujours tourner la derniÃ¨re page. Soit lassitude rÃ©ciproque, soit retour Ã la saine raison, la nouvelle Armide laissa partir son prisonnier, et l'enfant prodigue retourna embrasser son pÃ¨re, qu'il n'avait pas vu depuis vingt ans.

C'Ã©tait en 1802. Pendant les annÃ©es qui suivirent, Dussek fut successivement attachÃ© comme directeur de la musique et virtuose au prince Ferdinand de Prusse, puis, Ã sa mort, en 1808, au prince d'Ysembourg. Mais Ã cette terrible Ã©poque de l'Ã©popÃ©e et de la centralisation impÃ©riales, les Å uvres d'art et les artistes prenaient de grÃ© ou de force la route de Pa-

ris, et Dussek qui, en 1788, avait dÃ©clinÃ© les gracieuses instances de Marie-Antoinette voulant le retenir en France, accepta l'engagement que lui fit offrir le prince de Talleyrand, Ã la fin de 1808. Il devint l'organisateur et le directeur de ses soirÃ©es musicales. Dussek a donc passÃ© Ã Paris au service de l'ancien Ã©vÃªque d'Autun les derniÃ¨res annÃ©es de sa fiÃ©vreuse existence. Cet engagement, qui lui laissait de grands loisirs, fut une cause de ruine pour sa santÃ©; le cÃ©lÃ¨bre pianiste avait pris un embonpoint excessif, vÃ©ritable infirmitÃ© qu'il aurait fallu combattre par une vie active; mais Dussek, soit fatigue des agitations de la vie, soit lassitude morbide, voulait un repos absolu; le _farniente_ Ã©tait devenu son programme et il passait au lit la majeure partie de sa journÃ©e. D'autre part, pour combattre ce marasme et cette torpeur, Dussek contracta la funeste habitude de boire des spiritueux.

Le remÃ¨de, combinÃ© avec le mal, hÃ¢ta sa fin, et il mourut Ã Paris, le 20 mars 1812, Ã l'Ã¢ge de cinquante et un ans.

Les compositions de Dussek se chiffrent par quatre-vingts numÃ©ros d'Å uvres: douze concertos avec orchestre, une symphonie concertante pour deux pianos, un quintette et un quatuor pour piano et instruments Ã cordes, de nombreuses sonates concertantes ou avec accompagnement de violon, flÃ»te et violoncelle, neuf duos Ã quatre mains, trois fugues Ã quatre mains, une grande fantaisie suivie d'une fugue, cinquante-trois sonates pour piano seul. FÃ©tis cite encore, dans sa biographie, deux opÃ©ras exÃ©cutÃ©s Ã Londres, une messe solennelle, plusieurs oratorios allemands et de nombreuses piÃ¨ces vocales et religieuses.

Nous devons aussi mentionner, dans la nomenclature des Å uvres lÃ©gÃ¨res, de nombreux rondeaux, airs variÃ©s et de charmantes rÃªveries: _l'Adieu_, _la Consolation_, _ma Barque lÃ©gÃ¨re_, rondo populaire, _la MatinÃ©e_, rondo, les variations sur _Vive Henri IV!_ _Chantons l'hymen_, etc. Dussek a aussi publiÃ©, en Angleterre, une mÃ©thode de piano traduite en France, mais cet ouvrage est devenu trÃ¨s rare et les planches en ont dÃ» Ãªtre fondues.

Ces Å uvres nombreuses n'ont pas toutes une Ã©gale valeur. Plusieurs ont singuliÃ¨rement vieilli et nous semblent d'un mÃ©diocre intÃ©rÃªt; mais, tout en faisant une large part aux fluctuations du goÃ»t et de la mode, en tenant compte de quelques formules surannÃ©es, Dussek est un des rares maÃ®tres de l'Ã©poque dont la musique soit demeurÃ©e au rÃ©pertoire de l'enseignement classique. Les 3e, 5e, 6e, 7e et 12e concertos, les sonates: op. 9, 14, 35, 48, _le Retour Ã Paris_, _les Adieux Ã Clementi_, _Invocation_, _l'Ã lÃ©gie sur la mort du prince de Prusse_ sont jouÃ©s souvent au Conservatoire Ã nos examens d'admission dans les classes de piano, particuliÃ¨rement en vue des classes du second degrÃ©, qu'on a l'Ã©trange habitude de dÃ©signer sous le nom de classes de clavier. Nous ne pouvons oublier dans cette liste de citer particuliÃ¨rement les concertos en _sol_ mineur et en _mi_ bÃ©mol, le duo pour piano et violoncelle en _fa_ jouÃ© avec tant de succÃ¨s Ã Londres par la cÃ©lÃ¨bre pianiste Arabella Godard, Mme Davison, femme du grand critique musical. Mentionnons encore le quatuor en _fa_ mineur, le quatuor en _mi_ bÃ©mol et les trois quatuors pour instruments Ã cordes, violon, alto et violoncelle, Å uvres magistrales et nullement dÃ©modÃ©es.

Toutes ces compositions justifient cette prÃ©fÃ©rence par la fermetÃ© de leur style et leur excellente facture. Les traits brillants, bien sous la main, sont parfaitement Ã©crits pour l'instrument; les phrases de chant ont de la noblesse, de l'accent, de la chaleur, et souvent l'inspiration musicale s'Ã©lÃ¨ve jusqu'au dramatique. Les compositions de piano de Kozeluch, Jadin, Hermann, Gelineck, de Pleyel mÃªme, sont tombÃ©es dans l'oubli le plus profond: l'Å uvre de Dussek, au contraire, a rÃ©sistÃ© en partie Ã l'influence de la mode, Ã l'action du temps, parce que son style accuse une forte individualitÃ©. Ses idÃ©es musicales ont la sincÃ©ritÃ© et la noblesse qui font les Å uvres durables; les phrases mÃ©lodiques se distinguent par la grÃ¢ce, la sensibilitÃ© et l'accent venu du cÅ ur; les traits ingÃ©nieux et brillants sont variÃ©s de forme; enfin l'harmonie correcte, d'un ferme et riche tissu, offre des effets saisissants et d'une grande hardiesse.

On a souvent opposÃ© l'un Ã l'autre Steibelt et Dussek, natures pourtant bien dissemblables de compositeurs et de virtuoses. Steibelt, douÃ© d'une riche et fertile imagination, improvisait avec une merveilleuse facilitÃ© des pages oÃ¹ brillaient d'heureuses inspirations, mais dont la mise en Å uvre, peu Ã©tudiÃ©e et diffuse, laissait Ã dÃ©sirer. Insouciant de la perfection du style, n'ayant pas de plan arrÃªtÃ©, Steibelt a follement jetÃ© au vent de charmantes idÃ©es, dont un artiste consciencieux aurait pu tirer un excellent parti. Dussek, au contraire, sans possÃ©der une aussi fÃ©conde imagination, moins _gÃ©nial_ que Steibelt, diraient les Allemands, sans Ãªtre un pur contre-pointiste, possÃ©dait assez les secrets de la science harmonique pour Ã©crire correctement et dans un idiome chÃ¢tiÃ© la belle langue musicale.

La diffÃ©rence entre ces deux artistes Ã©tait aussi sensible au point de vue de leur talent de virtuoses qu'Ã celui de leur mÃ©rite de compositeurs: ajoutons mÃªme au point de vue moral. Nous retrouvons chez l'homme et le musicien les mÃªmes contrastes, les mÃªmes oppositions d'organisation et de caractÃ¨re. Dussek, toujours maÃ®tre de lui, correct, consciencieux, mÃ©thodique, exÃ©cutait avec un goÃ»t parfait et dans un grand style des Å uvres magistrales par l'idÃ©e et par la forme. Ami gÃ©nÃ©reux, homme du monde, instruit, spirituel, son exÃ©cution avait toutes les qualitÃ©s de sa personne. Il faisait chanter le piano Ã ravir, et savait aussi exciter l'enthousiasme par l'audace heureuse de ses traits brillants et nouveaux.

Steibelt, dont la dÃ©licatesse de sentiments, l'Ã©ducation et le caractÃ¨re laissaient Ã dÃ©sirer, conquit la faveur du public et celle de puissants protecteurs par les Ã©clats et les Ã©blouissements de sa prodigieuse imagination; virtuose trÃ¨s habile mais au style incorrect, mÃ©lodiste de gÃ©nie, sa musique expressive, chantante, passionnÃ©e, brille par l'inspiration, mais les idÃ©es abondantes et variÃ©es se succÃ¨dent sans ordre, se relient mal, ont le dÃ©cousu d'une improvisation. Steibelt visait toujours Ã l'effet, et, pour l'obtenir, sacrifiait souvent le bon goÃ»t, dont il avait peu souci. C'est lui qui, le premier, a mis si fort Ã la mode les passages en notes rÃ©pÃ©tÃ©es, les fantaisies avec variations et le trÃ©molo, qu'il excellait Ã faire; c'Ã©tait alors un sujet d'Ã©tonnement et d'admiration.

Steibelt Ã©blouissait la foule des amateurs, mais sa personne Ã©tait peu sympathique et mÃªme peu digne d'estime. Bien au contraire, Dussek, par son honorabilitÃ©, ses belles maniÃ¨res, son instruction, son esprit cultivÃ©, attirait et charmait. Ai-

mable, obligeant, dÃ©vouÃ©, ce grand artiste avait encore une rÃ©putation de causeur spirituel.

Dussek n'a pas fait Ã©cole comme Clementi, Cramer, Kalkbrenner, Herz; on ne cite aucun pianiste cÃ©lÃ¨bre se glorifiant de son nom, s'affirmant pour son disciple, et pourtant ce maÃ®tre illustre a laissÃ© comme compositeur et virtuose de belles traditions Ã suivre. J'ai pendant un an donnÃ© des leÃ§ons Ã une Ã©lÃ¨ve trÃ¨s distinguÃ©e de Dussek, Mme de B.; cette dame, pianiste de grand talent, plus Ã¢gÃ©e que moi de trente ans, m'Ã©tait venue sans doute par curiositÃ© pour se rendre compte des modifications apportÃ©es dans l'enseignement. Mme de B. me parlait avec une admiration sincÃ¨re de la belle maniÃ¨re d'exprimer le son de Dussek, de son style noble et simple, de son toucher profond dans les phrases chantantes, de son exÃ©cution colorÃ©e, brillante; pourtant elle reconnaissait avec moi que les perfectionnements apportÃ©s Ã la facture moderne se prÃªtaient Ã des effets de puissance et de douceur, Ã des variÃ©tÃ©s de timbre, Ã des ondulations sonores, Ã une fluiditÃ© harmonieuse que ne pouvaient produire les virtuoses de la gÃ©nÃ©ration qui nous a prÃ©cÃ©dÃ©s. Mais, ce sont lÃ des lacunes et des dÃ©fectuositÃ©s de dÃ©tail, inhÃ©rentes Ã l'Ã©poque mÃªme oÃ¹ Dussek a vÃ©cu; l'Ã©minent pianiste n'en reste pas moins une des figures les plus intÃ©ressantes et les plus sympathiques, comme un des premiers ancÃªtres de ce groupe brillant de compositeurs exotiques que continuent aujourd'hui avec tant d'Ã©clat Stephen Heller, Liszt et Schulhoff.

XII

CH. VALENTIN ALKAN

S'il est une physionomie d'artiste originale et curieuse Ã Ã©tudier entre toutes, c'est bien certainement celle de Ch.-V. Alkan, dont l'intÃ©rÃªt se double d'une sorte de mystÃ¨re et d'Ã©nigme Ã pÃ©nÃ©trer. Ce maÃ®tre Ã©minent, un des doyens de l'Ã©cole franÃ§aise, a presque toujours vÃ©cu solitaire au milieu de la tourmente parisienne et du mouvement artistique, fuyant le bruit et la cÃ©lÃ©britÃ© avec autant de soin que d'autres les recherchent. Valentin Alkan est obstinÃ©ment restÃ© loin de la foule qui fait la vogue et les succÃ¨s Ã©clatants, contrairement aux habitudes de tous les virtuoses que le double amour de la popularitÃ© et de la fortune jette dans le vaste courant des voyages et des concerts internationaux. Parisien fidÃ¨le, on pourrait dire Parisien de culte et d'attachement religieux, Valentin Alkan n'a rompu qu'une seule fois avec ses traditions sÃ©dentaires et sa vie calme, recueillie, passÃ©e tout entiÃ¨re dans l'ombre fÃ©conde du travail; il a obÃ©i ce jour-lÃ Ã des sollicitations pressantes, aux instances de ses amis et de notre vieux maÃ®tre Zimmermann; mais cette excursion dans le monde militant des concerts n'a Ã©tÃ© qu'une Ã©chappÃ©e rapide et une brillante exception. L'artiste rÃªveur, le musicien philosophe et un peu misanthrope est bientÃ´t revenu Ã la paix fertile de sa solitude.

Valentin Alkan est l'aÃ®nÃ© de quatre frÃ¨res, tous musiciens distinguÃ©s. Son pÃ¨re, homme laborieux et intelligent, tenait en 1833, lorsque je l'ai connu, un petit pensionnat rue des Blancs-Manteaux. De jeunes enfants, pour la plupart israÃ©lites,

y recevaient une instruction musicale Ã©lÃ©mentaire et apprenaient aussi les premiers rudiments de la grammaire franÃ§aise. Valentin Alkan, nÃ© Ã Paris en dÃ©cembre 1813, enfant prÃ©coce et douÃ© de dispositions exceptionnelles, fut admis au Conservatoire avant l'Ã¢ge rÃ©glementaire, obtint le premier prix de solfÃ¨ge Ã l'Ã¢ge de huit ans, et le premier prix de piano Ã dix ans dans la classe de Zimmermann. Il avait en 1826, Ã l'Ã¢ge de treize ans, le premier prix d'harmonie dans la classe de Dourlen, professeur excellent et affectueux, sous des dehors austÃ¨res et froids. Conduit Ã Paris, en 1827, par mon grand-pÃ¨re, je reÃ§us, sur la recommandation de Zimmermann, quelques rÃ©pÃ©titions du jeune Alkan, mon aÃ®nÃ© de quatre ans; mais, avec une aussi faible diffÃ©rence d'Ã¢ge, ce travail ne pouvait Ãªtre trÃ¨s sÃ©rieux, et nous dÃ»mes l'interrompre au bout de quelques semaines.

C'est vers cette Ã©poque que Valentin Alkan commenÃ§a Ã se produire comme virtuose. Ã lÃ¨ve de prÃ©dilection de Zimmermann, il Ã©tait patronnÃ© par lui, prÃ©sentÃ© dans toutes les soirÃ©es oÃ¹ sa brillante et nombreuse clientÃ¨le l'appelait. GrÃ¢ce Ã cet appui donnÃ© Ã son jeune mais dÃ©jÃ magnifique talent, Valentin Alkan comptait, dÃ¨s l'Ã¢ge de dix-sept ans, au nombre des virtuoses cÃ©lÃ¨bres.

Je vois encore cette maison de M. Alkan pÃ¨re, ce milieu tout patriarcal oÃ¹ s'est formÃ© le talent de Valentin Alkan et oÃ¹ a grandi sa jeunesse laborieuse. J'y ai passÃ© quelques mois comme pensionnaire, en mÃªme temps que Ravina et HonorÃ©, en compagnie d'un groupe d'enfants qui venaient y prendre des leÃ§ons de solfÃ¨ge et recevoir l'enseignement musical Ã©lÃ©mentaire. C'Ã©tait comme une Ã©cole prÃ©paratoire,

une annexe juvÃ©nile du Conservatoire. Que de bonnes soirÃ©es passÃ©es lÃ Ã peu de frais dans la chambre de Valentin Alkan, qui n'Ã©tait pas encore le solitaire, l'ermite de l'Ã¢ge mÃ»r. Gai, joyeux, confiant dans la vie, il avait, comme nous tous, la foi, l'enthousiasme et les chÃ¨res illusions de la jeunesse.

En pleine possession dÃ©jÃ de sa rÃ©putation de virtuose, il ajoutait Ã ses Ã©tudes d'harmonie de fortes et sÃ©rieuses leÃ§ons de contre-point et de fugue prises avec Zimmermann, trÃ¨s habile contre-pointiste et passionnÃ© pour cet enseignement. J'ai dit que Valentin Alkan Ã©tait son Ã©lÃ¨ve de prÃ©dilection: c'Ã©tait aussi celui qu'il nous montrait comme type de l'artiste laborieux, chercheur, aimant le grand art, ne sacrifiant point au succÃ¨s Ã©phÃ©mÃ¨re, ayant horreur du banal, suivant sa voie sans jamais songer Ã popularitÃ©. Et, en effet, par cette probitÃ© chaste de l'inspiration et de la mise en Å uvre, Valentin Alkan se place Ã cÃ´tÃ© d'Hiller, de Chopin et de Stephen Heller; mais, disons-le aussi, l'horreur des redites et des formules courantes l'a parfois entraÃ®nÃ© dans l'excÃ¨s contraire; il a dÃ©mesurÃ©ment agrandi certains cadres; il a transformÃ© les concertos et les sonates en vÃ©ritables poÃ¨mes divisÃ©s en plusieurs chants, brisant ainsi l'Ã©quilibre ordinaire et changeant les proportions de la charpente harmonique, sans motiver toujours cette rÃ©volution. Ces rÃ©serves faites, les compositions d'Alkan rÃ©pondent bien Ã l'idÃ©al et Ã la prophÃ©tie de Zimmermann; elles montrent un grand maÃ®tre, dans le sens Â«psychiqueÂ» du mot, un homme de foi profonde et de convictions inÃ©branlables, dont l'Å uvre considÃ©rable brille de beautÃ©s de premier ordre.

Le groupe d'Ã©lite de littÃ©rateurs et d'artistes qui faisait cortÃ¨ge Ã Chopin, avait ouvert ses rangs Ã V. Alkan comme Ã un frÃ¨re en poÃ©sie. Ce cÃ©nacle, oÃ¹ l'admiration mutuelle Ã©tait en quelque sorte instinctive, exerÃ§ait une grande influence, une action directe sur le goÃ»t littÃ©raire et artistique du temps. Nommer Hugo, Lamennais, Dumas, Jules Sandeau, George Sand, Ary Scheffer, Delacroix, c'est dire que ce centre lumineux appartenait Ã l'Ã©cole romantique, cherchait une voie nouvelle, voulait briser avec les errements classiques. La passion de V. Alkan pour les formes ingÃ©nieuses, les procÃ©dÃ©s inusitÃ©s, rÃ©pondait Ã ces tendances et devait le faire bien accueillir de l'Ã©cole. Chopin, qui n'Ã©tait pas prodigue de son affection et n'accordait qu'Ã un trÃ¨s petit nombre d'artistes la faveur de pouvoir se dire ses amis, tenait du reste Alkan en trÃ¨s haute estime comme virtuose et compositeur. Une sympathie rÃ©ciproque prenant sa source dans le culte d'une beautÃ© supÃ©rieure au beau conventionnel et classique, l'horreur du vulgaire et du banal, unissait ces deux Ã¢mes d'Ã©lite. A la mort de Chopin, plusieurs de ses Ã©lÃ¨ves affectionnÃ©s choisirent Alkan pour continuer les traditions du maÃ®tre regrettÃ©.

Il y avait cependant d'intimes et profondes diffÃ©rences entre le tempÃ©rament des deux maÃ®tres; leur Ã©gale aspiration vers l'idÃ©al s'est affirmÃ©e sous des formes trÃ¨s distinctes. Aussi bien, Valentin Alkan est-il une physionomie d'artiste absolument originale et personnelle. Pour apprÃ©cier cette nature Ã©minente, il faut Ã©viter de procÃ©der par comparaison. Tout en se rattachant Ã la brillante Ã©cole de Chopin, d'Heller, de Liszt et de Thalberg, il ne reflÃ¨te directement aucun de ces modÃ¨les: il est lui-mÃªme et lui seul par ses qualitÃ©s comme par ses dÃ©fauts; il pense et parle une langue qui est sienne; ses

idÃ©es distinguÃ©es ont de l'accent, du relief, et souvent l'inspiration musicale accuse un profond sentiment dramatique: les harmonies riches et colorÃ©es n'offrent jamais rien de bizarre; les traits ont une grande variÃ©tÃ© de formes; leurs contours sont ingÃ©nieux et habilement tracÃ©s.

Il faut donc reconnaÃ®tre Ã V. Alkan une haute valeur musicale, un tempÃ©rament d'artiste formÃ© par la lecture et la mÃ©ditation aux grandes traditions, mais ne relevant que de lui-mÃªme et faisant Ã©cole Ã part. Il a cherchÃ© les sentiers solitaires et a mieux aimÃ© gravir des pentes abruptes que suivre les voies tracÃ©es par ses devanciers. Conscience hÃ©roÃ¯que, efforts virils et constants, qui lui assurent l'admiration et la reconnaissance des artistes habituÃ©s Ã juger du mÃ©rite d'une Å uvre non par la popularitÃ© acquise, mais par cette analyse intime, toujours fÃ©conde, quand il s'agit d'un compositeur comme Alkan.

Il convient, cependant, nous l'avons dit, d'ouvrir une parenthÃ¨se pour la critique, et de constater franchement qu'on peut reprendre dans plusieurs compositions importantes de Valentin Alkan le dÃ©veloppement anormal donnÃ© Ã plusieurs morceaux, sonates et concertos, oÃ¹ le maÃ®tre s'est complu Ã noyer sa pensÃ©e dans de longues improvisations. Nous avouons, malgrÃ© toute l'ingÃ©niositÃ© des combinaisons, ne pas comprendre ces proportions abusives, donnÃ©es Ã des idÃ©es accessoires, ni ces pÃ©riodes superposÃ©es qui Ã©ternisent les pÃ©roraisons sans apporter d'effets nouveaux. Sous ces rÃ©serves qui ne s'adressent qu'au manque de concision et ne visent que l'Ã©quilibre harmonique de quelques Å uvres, Alkan reste un maÃ®tre dans la plus belle acception du mot.

Nous n'avons pas Ã donner un catalogue de l'Å uvre entier de Valentin Alkan, mais nous devons signaler, parmi ses compositions les plus importantes, les 25 prÃ©ludes, op. 31; 12 Ã©tudes dans les tons majeurs, op. 35; 12 Ã©tudes dans les tons mineurs, op. 39; l'_AmitiÃ©_, Ã©tude; 3 grandes Ã©tudes Ã mains sÃ©parÃ©es et rÃ©unies; 3 andantes romantiques et 3 piÃ¨ces poÃ©tiques, op. 18 et 15; 3 scherzi, op. 16.--Op. 26, marche funÃ¨bre; op. 27, marche triomphale; saltarelle, op. 23.--Gigue, air de ballet, op. 29; bourrÃ©e d'Auvergne, _Minuetto alla tedesca_, op. 32; 4 impromptus, op. 33; grande sonate, vÃ©ritable poÃ¨me de la vie, op. 40; 3 marches Ã quatre mains, premier et deuxiÃ¨me concertos di camera: concerto-symphonie, Å uvre capitale, oÃ¹ l'artiste rÃ©sume dans une suite de douze numÃ©ros caractÃ©ristiques ses hautes qualitÃ©s de style, son individualitÃ© si Ã©nergique et si originale.--_Les Mois_, douze morceaux poÃ©tiques, piÃ¨ces charmantes, accessibles aux pianistes de moyenne force; variations sur un thÃ¨me de Steibelt; sonatine pour piano seul; sonate pour piano et violoncelle, op 47; Souvenirs des concerts du Conservatoire, partitions rÃ©duites pour piano seul; Souvenirs de musique de chambre; concerto de Beethoven et concerto de Mozart, piano seul avec cadences; grand nombre de piÃ¨ces d'orgue pour piano Ã pÃ©dalier.

Ce rÃ©sumÃ© succinct donne un aperÃ§u de l'importance des compositions qui font classer Alkan parmi les maÃ®tres Ã©minents de l'Ã©cole moderne. Il a Ã©galement obtenu, Ã l'Ã©poque de sa jeunesse et pendant la pÃ©riode de maturitÃ©, de grands succÃ¨s d'exÃ©cution, tout en se tenant Ã l'Ã©cart du public proprement dit. Ses admirateurs appartiennent Ã la classe privilÃ©giÃ©e des artistes et des amateurs qui ne se

laissent pas Ã©blouir par les effets ordinaires aux virtuoses de concert. MalgrÃ© ses soixante-quatre ans, le grand artiste a gardÃ© un jeu magistral; ennemi dÃ©clarÃ© du mauvais goÃ»t, son toucher ferme, prÃ©cis, mesurÃ©, a l'autoritÃ© et l'austÃ©ritÃ© qui conviennent Ã sa nature puritaine et convaincue; il fuit soigneusement les formules bruyantes, mais sait se plier avec un art infini aux nuances si diffÃ©rentes de style des compositeurs qu'il interprÃ¨te; rÃ©sultat exceptionnel qui prouve une Ã©tude approfondie et perpÃ©tuelle des qualitÃ©s de chaque maÃ®tre. Couperin et Rameau ne peuvent Ãªtre interprÃ©tÃ©s dans leur grÃ¢ce naÃ¯ve comme Field et Chopin dans leur poÃ©sie tendre et fiÃ©vreuse; la bravoure de Scarlatti et de Clementi n'est pas celle de MoschelÃ¨s et de Weber. Mozart, Hummel, Beethoven, Mendelssohn ont des qualitÃ©s trÃ¨s distinctes, qu'un grand maÃ®tre dans l'art de dire peut seul possÃ©der et traduire.

Rigoureux observateur de la mesure mÃ©tronomique, Alkan ne fait jamais souffrir par les altÃ©rations frÃ©quentes de mouvement si fort en usage dans l'Ã©cole contemporaine. Il se sert du pÃ©dalier avec une bravoure transcendante que reconnaissent et admirent ses Ã©mules, maÃ®tres aussi dans ce genre, Saint-SaÃ«ns, Widor, Fissot, Guilmant, Delaborde, organistes et pianistes cÃ©lÃ¨bres; tous ont suivi l'exemple de leur vaillant doyen et mis en honneur les piÃ¨ces de Bach, d'HÃ¦ndel, de Mendelssohn, oÃ¹ le pÃ©dalier prend une part active au dialogue musical et complÃ¨te les harmonies du piano et de l'orgue.

Nous ne tracerons pas le portrait de Valentin Alkan vu de dos, comme certains photographes nous l'ont prÃ©sentÃ©. Son intelligente et originale physionomie mÃ©rite d'Ãªtre regardÃ©e

de profil ou de face. La tÃªte est forte; le front dÃ©veloppÃ© est celui d'un penseur; la bouche est grande et souriante, le nez rÃ©gulier; les annÃ©es ont blanchi la barbe et la chevelure, sillonnÃ© les traits de quelques rides et soulignÃ© l'ensemble. Le regard est fin, un peu narquois. Alkan a maintenant soixante-quatre ans; sa dÃ©marche penchÃ©e, sa mise puritaine lui donnent l'aspect d'un ministre anglican ou d'un rabbin,--dont il a la science.

Homme d'Ã©tude, esprit cultivÃ©, travailleur infatigable, Alkan est une des plus hautes intelligences et un des esprits les plus universels du groupe d'artistes Ã©minents qui tiennent la tÃªte de l'Ã©cole franÃ§aise du piano. Nous sommes d'autant plus heureux de rendre publiquement cet hommage Ã notre illustre confrÃ¨re, qu'Ã un moment de notre carriÃ¨re, en 1848, un malentendu regrettable, dÃ» Ã l'ardeur de la lutte pour la vacance de la classe de Zimmermann, nous a sÃ©parÃ©s, sans toutefois altÃ©rer notre mutuelle estime et sans diminuer chez moi l'admiration sincÃ¨re pour l'artiste, la vive sympathie pour le chercheur laborieux et le producteur puissant.

XIII

CRAMER

Jean-Baptiste Cramer, encore un nom illustre qui surgit d'une forte et vaillante gÃ©nÃ©ration d'artistes, dÃ©mentant cet axiome banal que, dans le monde des arts, les fils hÃ©ritent rarement des qualitÃ©s paternelles. Le grand-pÃ¨re, et particuliÃ¨rement le pÃ¨re du cÃ©lÃ¨bre pianiste, ont Ã©tÃ©

musiciens distinguÃ©s. La gÃ©nÃ©alogie des Cramer mentionne comme chef de cette famille Jacques Cramer, nÃ© Ã Sachau, en SilÃ©sie, l'annÃ©e 1705. Il fut attachÃ© comme flÃ»tiste et timbalier Ã la musique de l'Ã©lecteur palatin. Son fils Guillaume, nÃ© Ã Mannheim en 1745, devint un violoniste de premier ordre; enfant prodige, ce prÃ©coce virtuose, Ã¢gÃ© de sept ans, Ã©merveillait, par l'exÃ©cution magistrale d'un concerto, son protecteur, l'Ã©lecteur palatin. FormÃ© Ã l'Ã©cole de maÃ®tres habiles, il acquit tout jeune un talent de grand style trÃ¨s apprÃ©ciÃ© des connaisseurs, disent ses biographes, et il fut attachÃ© Ã la musique particuliÃ¨re du souverain jusqu'en 1772. Mais, dans un voyage fait Ã Londres Ã cette Ã©poque, ses succÃ¨s de virtuose eurent un tel retentissement que le roi, pour dÃ©cider le grand artiste Ã se fixer en Angleterre, le nomma chef d'orchestre de l'OpÃ©ra avec des appointements considÃ©rables. Guillaume Cramer a publiÃ© sept concertos pour violon, six duos pour deux violons, six trios pour deux violons et basse. Musicien de haute valeur, il eut le bonheur d'avoir un fils digne de lui.

Jean-Baptiste Cramer, le cÃ©lÃ¨bre pianiste, est nÃ© Ã Mannheim le 24 fÃ©vrier 1771. Conduit tout jeune Ã Londres, le jeune Cramer Ã©tudia d'abord le violon; mais son goÃ»t prononcÃ©, sa vocation bien apparente pour le clavecin et le piano, dÃ©cidÃ¨rent son pÃ¨re Ã ne pas faire violence au dÃ©sir fermement exprimÃ© par l'enfant; son Ã©ducation fut confiÃ©e aux soins de Benser, de SchrÅ ter, enfin de Clementi. Cramer ne fut qu'un an l'Ã©lÃ¨ve de ce dernier maÃ®tre; mais ses conseils, ses exemples, ses principes invariables portÃ¨rent fruit, et nul disciple de Clementi n'a gardÃ© plus profondÃ©ment l'empreinte de son Ã©cole et de son style. Un peu plus tard, en

1785, Cramer Ã©tudia la thÃ©orie de la musique, l'harmonie et la composition avec Charles-FrÃ©dÃ©ric Abel.

La passion des voyages et le dÃ©sir d'affirmer sa valeur de virtuose, lui firent visiter toutes les grandes villes du continent. Son exÃ©cution si correcte, si pure, excita partout l'admiration des musiciens de goÃ»t, qui apprÃ©ciÃ¨rent son style simple et noble, sa belle maniÃ¨re de faire chanter le piano. De retour en Angleterre, il Ã©crivit de nombreuses compositions, sonates, concertos, rondos, marches, airs variÃ©s, fantaisies, nocturnes, bagatelles, valses, et aussi des duos Ã quatre mains, d'autres pour piano et harpe, un quintette et un quatuor pour piano et instruments Ã cordes. L'Å uvre de Cramer comprend 105 sonates, dont beaucoup ont une grande valeur de style, un rÃ©el mÃ©rite de facture. Quelques annÃ©es plus tard, Cramer fit encore un voyage en Allemagne et en Italie, puis il revint Ã Londres, sa patrie d'adoption.

Nature trÃ¨s laborieuse, Cramer partageait son temps entre le professorat et la composition; mais ce n'est pas seulement dans les formules scolastiques, marches d'harmonie, divertissements, fugues, traits de mÃ©canisme, etc., ni par l'ensemble parfait des deux mains, l'indÃ©pendance et l'Ã©galitÃ© des doigts, que J.-B. Cramer s'est montrÃ© disciple fidÃ¨le de Clementi; on retrouve aussi les grands principes de ce maÃ®tre dans l'ornementation simple et sobre, dans le contour mÃ©lodique et vocal des phrases chantantes: enfin, l'analogie du style et des procÃ©dÃ©s nous apparaÃ®t d'une maniÃ¨re si frappante que tout en admirant la forte individualitÃ© de Cramer, nous saluons en lui le fils aÃ®nÃ© de Clementi, le reprÃ©sentant direct, le continuateur le plus autorisÃ© de son Ã©cole.

Ce n'est pas seulement au point de vue de la virtuositÃ© qu'il faut reconnaÃ®tre cette filiation incontestable; on la retrouve encore, et trÃ¨s prononcÃ©e, dans toutes les compositions de Cramer, et particuliÃ¨rement dans ses recueils d'Ã©tudes si justement cÃ©lÃ¨bres que nous estimons Ã l'Ã©gal du _Gradus ad Parnassum_. Cette affinitÃ© nous paraÃ®t plus sensible, plus apprÃ©ciable chez Cramer que chez John Field, qui fut pourtant l'Ã©lÃ¨ve de prÃ©dilection de Clementi. Les formules diatoniques par mouvement semblable aux deux mains, les traits lÃ©gers et brillants parcourant progressivement le clavier en larges pÃ©riodes de _crescendo_ et de _diminuendo_, se trouvent toujours, sous des formes variÃ©es, dans les compositions du maÃ®tre et de son illustre disciple; tous deux ont Ã©galement puisÃ© aux sources pures de l'art et pris pour modÃ¨les les grands clavecinistes S. et E. Bach, HÃ¦ndel et Scarlatti.

Les leÃ§ons de Cramer Ã©taient trÃ¨s recherchÃ©es, et l'aristocratie anglaise avait en haute estime le digne Ã©mule de Clementi. Mon vieil ami, Georges Onslow, le cÃ©lÃ¨bre symphoniste, a Ã©tÃ© un de ses disciples favoris. Pour revenir au compositeur, les Å uvres de Cramer n'ont pas toutes une Ã©gale valeur; l'intÃ©rÃªt et le style ne s'y maintiennent pas au mÃªme niveau: il y a mÃªme, on doit le reconnaÃ®tre, bon nombre d'arrangements Ã©crits Ã la hÃ¢te et peu dignes de la juste renommÃ©e de ce maÃ®tre cÃ©lÃ¨bre. Les Å uvres derniÃ¨res manquent d'inspiration; et l'on ne reconnaÃ®t plus l'Ã©crivain au style chÃ¢tiÃ© et sÃ©vÃ¨re. La plupart des sonates et concertos de Cramer n'existent guÃ¨re que dans les bibliothÃ¨ques; les planches ont Ã©tÃ© fondues et les pianistes

modernes ne connaissent que par ouÃ¯-dire la grande gÃ©nÃ©ralitÃ© de son Å uvre.

Ajoutons encore que, malgrÃ© leur mÃ©rite trÃ¨s rÃ©el et leur incontestable valeur musicale, les compositions de Cramer ont vieilli et sont bien plus dÃ©modÃ©es que celles de Clementi et de Dussek. Suivant le terme consacrÃ©, elles ont un air Â«poncifÂ» qui les fait nÃ©gliger malgrÃ© tout l'intÃ©rÃªt qu'elles commandent. Citons pourtant, parmi les Å uvres restÃ©es au rÃ©pertoire courant de l'enseignement scolastique, les 7 concertos pour piano et orchestre. On ne peut refuser Ã ces morceaux d'excellente facture un style noble, une harmonie distinguÃ©e et une grande variÃ©tÃ© dans la contexture des traits, brillants, bien sous la main. Les trois duos Ã quatre mains mÃ©ritent d'Ãªtre connus et Ã©tudiÃ©s (op. 24, 34 et 50); de mÃªme pour les nocturnes (op. 32 et 54), et les sonates (op. 8, 49 et 58). Nous l'avons dÃ©jÃ dit: Cramer a Ã©crit 105 sonates, et, comme travail de lecture, nous ne connaissons rien de meilleur, grÃ¢ce Ã l'intÃ©rÃªt soutenu et concertant des deux mains. Citons encore un quintette et un quatuor pour piano et instruments Ã cordes (op. 61 et 28), et trois trios.

Cramer, ainsi que Clementi, a voulu Ã©lever un vÃ©ritable monument Ã l'art musical en Ã©crivant ses belles Ã©tudes, notamment les deux premiers livres, 16 Ã©tudes faisant suite aux deux premiers recueils, et aussi les caprices dÃ©diÃ©s Ã Mme de Montgeroult sous ce titre _Dulce et utile_. Dans ces admirables petites piÃ¨ces de deux ou quatre pages au plus, la phrase musicale serrÃ©e, correcte, dÃ©gagÃ©e de tout ornement parasite, condensÃ©e dans un cadre Ã©troit, d'une harmonie pure, souvent ingÃ©nieuse et riche, offre les formules de

mÃ©canisme les plus utiles, pour obtenir l'indÃ©pendance et l'Ã©galitÃ© des doigts, ainsi que des exemples de goÃ»t et de style que nul pianiste dÃ©sireux d'acquÃ©rir un rÃ©el talent ne doit nÃ©gliger.

L'immense popularitÃ© de ces recueils d'Ã©tudes prouve victorieusement que presque toujours un succÃ¨s durable rÃ©compense l'artiste qui sait trouver des formes harmonieuses pour exprimer d'utiles pensÃ©es. Chaque type d'Ã©tude, d'un dessin bien arrÃªtÃ©, d'un intÃ©rÃªt tout spÃ©cial, est traitÃ© avec une rare libertÃ© d'allure et une concision qui n'exclut pas un dÃ©veloppement bien Ã©quilibrÃ©; les deux mains prennent toujours un Ã©gal intÃ©rÃªt au discours musical, et l'idÃ©e premiÃ¨re, modulÃ©e avec art, reparaÃ®t persistante pour offrir Ã l'attention des Ã©lÃ¨ves, soit une difficultÃ© de mÃ©canisme, soit un tour de phrase mÃ©lodique prÃ©sentÃ© avec une grÃ¢ce toute particuliÃ¨re.

Cramer excellait dans l'interprÃ©tation des andantes, et nul virtuose ne disait avec plus de perfection et de charme, les adagios de Mozart. Son exÃ©cution se distinguait par une Ã©galitÃ© merveilleuse, une indÃ©pendance parfaite des doigts aux deux mains. Sa maniÃ¨re de phraser et de faire chanter le piano Ã©tait un modÃ¨le d'expression et de naturel.

Vers 1832, Cramer a quittÃ© l'Angleterre pour venir habiter Paris; puis il s'est Ã©tabli Ã Boulogne-sur-Mer pendant plusieurs annÃ©es. Il vivait retirÃ©, en dehors du mouvement musical, ne recevant que quelques intimes, BoÃ«ly, Kalkbrenner, Pleyel. Si pourtant un jeune musicien, curieux de connaÃ®tre le vÃ©nÃ©rable Â«patriarcheÂ» du piano s'aventurait dans son modeste intÃ©rieur et lui demandait des avis, il prenait plaisir

Ã Ã©numÃ©rer les qualitÃ©s de bravoure, de sonoritÃ©, des exÃ©cutants modernes, vantant leur puissance, leur brio, leur souplesse, leur habiletÃ© de prestidigitation; puis il ajoutait avec une bonhomie ironique: Â«Cette musique est trop forte pour mes pauvres oreilles, trop forte pour mes doigts sÃ©niles.Â» Combien peu cependant, parmi les virtuoses contemporains, seraient capables de dire avec la perfection voulue les Ã tudes de Clementi et de Cramer, sans remonter aux fugues de Bach et de HÃ¦ndel!

Au demeurant Cramer, qui excellait Ã nuancer le son du piano, avait une rÃ©pulsion trÃ¨s-naturelle pour l'Ã©cole bruyante et tapageuse. Froid et rÃ©servÃ© dans ses jugements, il se contentait de dire quand on l'obligeait Ã donner son avis sur le talent et la virtuositÃ© des pianistes Ã la mode: Â«MM. X. Y. Z. sont trÃ¨s forts, leur exÃ©cution est Ã©blouissante, ils me stupÃ©fient par leur audacieuse bravoure; mais j'ai la faiblesse de prÃ©fÃ©rer les sonoritÃ©s moins Ã©clatantes, et je n'ai pas de goÃ»t pour les sauts pÃ©rilleux, pour la haute gymnastique musicale; je prÃ©fÃ¨re le terre Ã terre de mon clavier.Â»

Nous partageons absolument cette thÃ©orie d'un grand maÃ®tre; la virtuositÃ© transcendante est un moyen indispensable, mais non le but Ã viser; la loi vÃ©ritable est de charmer, d'Ã©mouvoir, de captiver; la difficultÃ© a sa raison d'Ãªtre, mais elle doit garder sa place secondaire et ne pas occuper le premier plan pour exciter l'Ã©tonnement--ou l'apprÃ©hension.

La physionomie de J.-B. Cramer Ã©tait d'un aspect froid et sÃ©vÃ¨re. L'ovale allongÃ© de la figure, les traits rÃ©guliers, le regard ferme et assurÃ© faisaient de l'ensemble un type fort distinguÃ© en harmonie avec sa tenue irrÃ©prochable, ses allures

Ã©minemment correctes, l'attitude mÃ©thodique et un peu compassÃ©e du vÃ©ritable gentleman. Cramer, aprÃ¨s un sÃ©jour de quelques annÃ©es Ã Paris et Ã Boulogne-sur-Mer, retourna dans sa chÃ¨re Angleterre, son pays d'adoption, qu'il aimait avec la foi profonde, l'ardent enthousiasme d'un patriote; c'est lÃ qu'il mourut, aux environs de Londres, Ã l'Ã¢ge de 87 ans, ayant conservÃ©, comme Clementi, dans sa verte vieillesse, toutes ses facultÃ©s et ses belles qualitÃ©s d'exÃ©cution.

XIV

GOTTSCHALK

Les sources de l'art ont des points de dÃ©part trÃ¨s divers, des origines souvent mystÃ©rieuses et cachÃ©es, mais c'est le plus souvent dans les profondeurs de l'Ã¢me que se trouve le foyer vivifiant; c'est lÃ que l'inspiration, l'impressionnabilitÃ©, l'imagination puisent leur Ã©clat et prennent leur force d'expansion. Les compositeurs qui nous ont prÃ©cÃ©dÃ©s et ont posÃ© les premiÃ¨res assises de l'Ã©cole moderne ont peu connu ou nÃ©gligÃ© le cÃ´tÃ© pittoresque, descriptif, imagÃ©, si fort en vogue de nos jours; le caractÃ¨re et la force de leur style consistaient surtout dans la bonne exposition, l'enchaÃ®nement et le dÃ©veloppement parfait des idÃ©es: ils n'avaient aucune prÃ©tention Ã l'art de peindre, et se contentaient d'Ã©crire purement, dans une langue musicale et chÃ¢tiÃ©e.

C'Ã©tait l'Ã©cole des logiciens. Mais actuellement l'art musical, comme la littÃ©rature et la peinture, a trouvÃ© des voies

nouvelles et contient des sectes diffÃ©rentes: Ã©coles idÃ©aliste, naturaliste, impressionaliste. Nous avons aussi nos reprÃ©sentants de l'orientalisme, FÃ©licien David, Reyer et Bizet, dont les noms rÃ©pondent si bien Ã ceux de Decamps, Marilhat et Fromentin; nos nÃ©o-grecs, comme Gounod, Victor MassÃ© et Duprato, qui nous rappellent Hamon, GÃ©rÃ´me et toute l'Ã©cole archaÃ¯que. Dans le domaine des pianistes compositeurs, il a surgi une foule de paysagistes proprement dits, peintres de genre, sentimentalistes ou amateurs du pittoresque. Mendelssohn, Liszt, Chopin, Stephen Heller, Prudent, Rosenhain, Wolff, Delioux, Schuloff, etc., ont composÃ© de nombreuses piÃ¨ces caractÃ©ristiques, vÃ©ritables bijoux du genre descriptif. PoÃ¨tes musiciens, amoureux de la nature, ils ont chantÃ© la patrie absente ou le pays perdu en traduisant dans la langue des sons les mÅ urs, le caractÃ¨re, le tempÃ©rament des diffÃ©rentes nationalitÃ©s.

Gottschalk mÃ©rite une place Ã part dans cette Ã©cole par son individualitÃ©, sa distinction, l'originalitÃ© de ses compositions et sa virtuositÃ© exceptionnelle. Louis Moreau Gottschalk naquit le 8 mai 1829 Ã la Nouvelle-OrlÃ©ans. Notre ami L. Escudier dans son livre des Â«virtuoses cÃ©lÃ¨bresÂ», rectifie l'erreur de FÃ©tis faisant naÃ®tre le cÃ©lÃ¨bre artiste en 1828, et consacre Ã son pianiste de prÃ©dilection des pages pleines d'intÃ©rÃªt et riches de dÃ©tail, dont l'Ã©motion fait honneur Ã l'artiste enlevÃ© si prÃ©maturÃ©ment, nature sympathique, imagination de poÃ¨te, cÅ ur sincÃ¨re et dÃ©vouÃ©. Sans avoir Ã©tÃ© le disciple de Chopin ni de Liszt, Gottschalk participait beaucoup de ces maÃ®tres illustres par son tempÃ©rament fin, dÃ©licat, rÃªveur; entourÃ© comme Chopin, dÃ¨s son enfance, d'affections gÃ©nÃ©reuses et de

soins tendres, nÃ© et grandi dans un milieu aristocratique, son instruction et son Ã©ducation furent trÃ¨s soignÃ©es. Je n'ai pas Ã raconter les Ã©pisodes attachants et romanesques qui amenÃ¨rent Ã la Nouvelle-OrlÃ©ans les grands parents de Gottschalk, dont les aÃ¯euls maternels Ã©taient le comte et la comtesse de BruslÃ©, de Saint-Domingue. Louis Moreau Gottschalk eut pour pÃ¨re sir Ã douard Gottschalk, un jeune touriste anglais docteur Ã¨s sciences de l'universitÃ© de Cambridge conduit Ã la Louisiane par le goÃ»t des voyages et fixÃ© dans ce pays aprÃ¨s son mariage avec la jeune comtesse de BruslÃ©. Il y eut plusieurs enfants de cette union, frÃ¨res et sÅ urs de Louis Gottschalk, tous heureusement douÃ©s.

La famille de Gottschalk habitait une campagne isolÃ©e, au bord du lac Pontchartrain. Les premiÃ¨res impressions de jeunesse ont dÃ» exercer une grande influence sur l'imagination romanesque du futur compositeur. Les bruits mystÃ©rieux de la forÃªt, les harmonies vagues, la poÃ©sie d'une nature sauvage, formÃ¨rent le goÃ»t et l'esprit de l'artiste et lui donnÃ¨rent une empreinte dÃ©cisive. Les chants indiens et crÃ©oles, les chansons nÃ¨gres aux rythmes si originaux, les mÃ©lodies locales si charmantes et si naÃ¯ves meublÃ¨rent la mÃ©moire du musicien, et plus tard tous ces matÃ©riaux se fondirent dans son cerveau pour produire un nouveau mÃ©tal.

En 1841, Gottschalk vint Ã Paris perfectionner son Ã©ducation musicale d'enfant prodige. Charles HallÃ© et Camille Stamaty, plus particuliÃ¨rement, furent ses professeurs. En 1844, il donna son premier concert chez Pleyel, qui le prit en grande affection. Chopin Ã©galement tÃ©moigna sa vive sympathie au jeune artiste; il se plaisait Ã reconnaÃ®tre dans cette dÃ©licate

nature une organisation tendre et sensible, sÅ ur de la sienne. AprÃ¨s avoir pris les leÃ§ons d'harmonie de Maldent, Gottschalk commenÃ§a Ã composer et Ã©crivit ses ballades: _Ossian_, _la Bamboula_, _le Bananier_, _la Savane_, _la Danse ossianique_, _le Mancenillier_, etc., Å uvres publiÃ©es en 1848 et 1849, encore Ã l'Ã©tat d'esquisse et de premiÃ¨re Ã©bauche.

C'est en 1848 que j'ai connu Gottschalk. Camille Pleyel me l'avait signalÃ© comme un virtuose de grand avenir, et sa premiÃ¨re audition me prouva que ces Ã©loges n'avaient rien d'exagÃ©rÃ©. Sa nature distinguÃ©e et modeste le rendait tout d'abord sympathique; son exÃ©cution expressive, ses sonoritÃ©s Ã la Chopin achevaient de sÃ©duire. Sa rÃ©putation commenÃ§ait, et elle allait grandir rapidement, ses premiÃ¨res Å uvres; gravÃ©es chez Escudier, obtenaient un succÃ¨s immÃ©diat.

Il Ã©tait impossible de mÃ©connaÃ®tre une individualitÃ© trÃ¨s accusÃ©e dans ces compositions, oÃ¹ le charme de l'idÃ©e, l'Ã©lÃ©gance des harmonies se marient Ã des rythmes d'une allure toute particuliÃ¨re, d'une persistance opiniÃ¢tre; ces langoureuses mÃ©lodies crÃ©oles, ces danses nÃ¨gres d'une mesure cadencÃ©e donnaient aux compositions de Gottschalk un goÃ»t de terroir, un parfum spÃ©cial, un accent de couleur locale d'une authenticitÃ© incontestable.

En 1849, Gottschalk fit un voyage en Savoie et en Suisse; il fut prÃ©sentÃ© Ã la grande-duchesse de Russie, qui l'accueillit avec la grÃ¢ce et la bienveillance habituelles Ã la haute aristocratie russe. Gottschalk, trÃ¨s apprÃ©ciÃ©, fit acte de charitÃ© en donnant Ã Yverdun un concert de bienfaisance. De 1850 Ã 1851, il se fit entendre Ã Paris dans de nombreuses rÃ©unions.

Sa virtuositÃ© brillante, expressive rappelait les qualitÃ©s de Chopin; et Camille Pleyel, si bon juge, assurait hautement retrouver dans son jeune ami les exquises dÃ©licatesses du poÃ¨te du piano. A cette Ã©poque, Gottschalk me fit la gracieusetÃ© de me dÃ©dier sa belle transcription de _la Chasse du jeune Henri_, qu'il jouait souvent Ã deux pianos avec mon Ã©lÃ¨ve et ami, Joseph Wieniawski. Sa fantaisie sur le _God save the Queen_ appartient Ã la mÃªme date.

AppelÃ© en Espagne sur le dÃ©sir exprimÃ© par la reine, Gottschalk donna, Ã Bordeaux et Ã Bayonne, plusieurs concerts, prÃ©lude brillant des ovations triomphales qui l'attendaient dans toutes les grandes villes de la pÃ©ninsule et particuliÃ¨rement Ã Madrid. Le cÃ©lÃ¨bre virtuose excita un enthousiasme extraordinaire. ComplimentÃ© par les municipalitÃ©s, prÃ©sentÃ© aux plus illustres personnages de la cour, accueilli Ã l'Escurial avec le mÃªme fanatisme d'admiration, fÃªtÃ©, acclamÃ©, dÃ©corÃ©, Gottschalk eut mÃªme le singulier honneur de passer une revue. Ce fut un _pronunciamento_ d'enthousiasme; mais Gottschalk, rappelÃ© en AmÃ©rique Ã la demande expresse de son pÃ¨re, dut quitter l'Espagne, non sans emporter une couronne d'or offerte par les dilettantes de Madrid, avec cette inscription: Â«A Gottschalk, poÃ¨te espagnolÂ». Si on en croit la lÃ©gende, il aurait aussi emportÃ© le cÅ ur d'une infante, et cette aventure romanesque, cessant d'Ãªtre un mystÃ¨re, aurait dÃ©cidÃ© le gouvernement espagnol Ã prier Gottschalk de quitter Madrid.

Gottschalk traversa rapidement le Portugal et s'embarqua pour l'AmÃ©rique, qu'il parcourut en tous sens. Il fut non seulement prophÃ¨te dans son pays, en dÃ©pit du proverbe, mais en-

core accueilli avec une fureur d'enthousiasme national, applaudi Ã l'Ã©gal de Liszt, de Henri Herz, de Thalberg, et sa rÃ©putation devint universelle. Au bout de quelque temps, il avait fait la conquÃªte du nouveau monde. A New-York et Ã la Nouvelle-OrlÃ©ans, son arrivÃ©e fut saluÃ©e par des vivats fanatiques; conduit par la foule Ã son hÃ´tel, haranguÃ© par les magistrats, il eut un vÃ©ritable triomphe. Quant aux recettes des concerts, elles atteignaient des chiffres inusitÃ©s, et les belles AmÃ©ricaines y ajoutaient des boutons en diamants, comme souvenir personnel offert Ã leur cher compatriote.

Gottschalk, en quittant l'Espagne, avait emportÃ© les recommandations toutes particuliÃ¨res de la reine pour le gouverneur de Cuba. Cette protection jointe Ã sa grande rÃ©putation artistique, lui valut Ã la Havane la rÃ©ception la plus chaleureuse; il devint en quelques jours l'idole du pays. Aussi, malgrÃ© ses habitudes nomades, fit-il un long sÃ©jour dans cette Ã®le enchantÃ©e, oÃ¹ il revenait prÃ¨s d'amis dÃ©vouÃ©s se retremper dans une existence faite d'affection, qui convenait merveilleusement Ã sa nature aimante. J'ai connu plusieurs notables de Havane, honorÃ©s de l'amitiÃ© de Gottschalk, et tous, comme son intime Espardero, avaient conÃ§u pour lui un attachement profond et une admiration sans bornes.

Gottschalk revint Ã New-York en 1853 et y donna une nombreuse sÃ©rie de concerts aussi brillants et aussi recherchÃ©s. Nous n'avons pas Ã le suivre dans ses pÃ©rÃ©grinations Ã travers l'AmÃ©rique du Nord et du Sud, au Chili, Ã Lima, Ã Saint-Thomas, Ã la Trinidad, Ã Port-au-Prince, Ã Porto-Rico. Le cÃ©lÃ¨bre impresario Strakosch et la Patti, alors Ã¢gÃ©e de quatorze ans, organisÃ¨rent avec lui un voyage artistique Ã tra-

vers le continent entier. Ce voyage, commencÃ© en 1860, dura trois ans; mais cette sÃ©rie de fatigues et de triomphes, de travaux et de plaisirs, de brusques et continuelles Ã©motions devait briser le plus fort tempÃ©rament. Gottschalk ne tarda pas Ã y succomber.

Nature Ã©lÃ©gante, distinguÃ©e, tout Ã fait aristocratique, Gottschalk, jeune, avait une grande analogie avec Chopin: traits fins et rÃ©guliers, ovale allongÃ© de la figure, regard doux, rÃªveur, cachet de mÃ©lancolie. Le moral rÃ©pondait Ã©galement Ã cette ressemblance physique: impressionnabilitÃ© extrÃªme, presque maladive, nature de sensitive, organisation d'Ã©lite. Gottschalk avait reÃ§u une excellente Ã©ducation, parlait plusieurs langues et avait fortifiÃ© ses premiÃ¨res connaissances par des Ã©tudes sÃ©rieuses faites avec conscience. Tout en s'Ã©levant et en agrandissant le cadre de ses inspirations, il avait conservÃ© une individualitÃ© trÃ¨s prononcÃ©e, et malgrÃ© son affinitÃ© avec Chopin, il puisait Ã des sources trÃ¨s diffÃ©rentes. Aussi ne voyons-nous pas en lui un pÃ¢le imitateur d'un style inimitable, mais un tempÃ©rament original, participant d'un maÃ®tre admirÃ© sans tendre Ã le continuer.

Certains dÃ©tails, certains contours mÃ©lodiques, certaines ondulations sonores pourraient faire songer Ã Chopin, pourtant l'ensemble garde une couleur toute particuliÃ¨re. InspirÃ©es par d'autres sentiments, produites sous un autre ciel, les compositions de Gottschalk ont un Ã©clat, un brio, une allure dÃ©terminÃ©e, Ã la fois individuelle et locale. Les harmonies de Gottschalk, d'une Ã©lÃ©gance exquise, offrent rarement la recherche prÃ©cieuse de Chopin, dont le tissu serrÃ©, d'une

trame trÃ¨s forte, arrive parfois jusqu'aux limites extrÃªmes du possible.

Avec les annÃ©es, la physionomie de Gottschalk s'Ã©tait virilisÃ©e. Son teint bistrÃ©, ses fortes moustaches, sa faÃ§on de porter la tÃªte lui donnaient un air martial. Il possÃ©dait un esprit fin et charmant et cette distinction native bien prÃ©fÃ©rable Ã tous les faux vernis d'Ã©ducation. Sa conversation attrayante avait du relief; ses lettres, sÃ©rieusement pensÃ©es, affirmaient un sens droit, une nature rÃ©flÃ©chie d'observateur habituÃ© Ã rechercher la raison de chaque chose. Je me rappelle avoir lu avec un grand intÃ©rÃªt plusieurs articles de critique oÃ¹ il traitait les questions d'esthÃ©tique avec un goÃ»t parfait et Ã un point de vue trÃ¨s Ã©levÃ©. Il est regrettable que les incessants voyages de Gottschalk l'aient Ã©loignÃ© de Paris; c'Ã©tait son vÃ©ritable milieu, celui oÃ¹ il aurait pris tout son dÃ©veloppement.

Il avait, du reste, conservÃ© une vive affection pour la France et parlait sans cesse d'y revenir; mais la mort devait l'en empÃªcher. Il succombait brusquement, au BrÃ©sil, le lendemain d'un concert, au milieu de nouvelles ovations, sur le point de Â«refaireÂ» une grande fortune, car la premiÃ¨re avait Ã©tÃ© singuliÃ¨rement amoindrie par sa grande gÃ©nÃ©rositÃ© et une mauvaise gestion. Plusieurs de ses amis d'outre-mer m'ont fait part des Ã©tranges pÃ©ripÃ©ties de cette existence fÃ©brile; les sommes considÃ©rables gagnÃ©es dans les concerts glissaient entre ses doigts sans y laisser de trace; et plus d'une fois des amis trÃ¨s dÃ©vouÃ©s ont dÃ» venir en aide au cÃ©lÃ¨bre virtuose pour l'aider Ã rÃ©parer les dÃ©sastres de la malchance. Ã mule de Liszt dans ses charitables folies

comme dans ses triomphes rapides, il a Ã©tÃ© toute sa vie aussi prodigue de sa fortune que de sa santÃ©.

Cette existence ardente, faite d'agitations et d'activitÃ© dÃ©vorante, absorba vite toutes les forces de la jeunesse; Gottschalk fut atteint de la fiÃ¨vre jaune, et ce terrible mal acheva l'Å uvre de destruction. Ce fut au BrÃ©sil, Ã Rio-de-Janeiro, qu'il subit la premiÃ¨re atteinte du flÃ©au. Il voulut lutter, donna coup sur coup concerts et festivals, surexcitÃ© par les ovations de ses admirateurs. Le 24 novembre, il eut un immense succÃ¨s; le 26 il tenta, quoique Ã bout de forces, de donner une seconde audition et se rendit au Grand-ThÃ©Ã¢tre; mais Ã peine eut-il commencÃ© sa belle Ã©lÃ©gie, _Morte!_ qu'il tomba Ã©vanoui. Trois semaines plus tard, il mourait en pleine connaissance, comptant lui-mÃªme les heures qui le sÃ©paraient de l'Ã©ternitÃ©. La population de Rio-de-Janeiro et les sociÃ©tÃ©s musicales lui firent d'imposantes funÃ©railles au milieu d'un deuil universel.

Le nom de Gottschalk vivra toujours dans le souvenir de ses amis. Son Å uvre de compositeur le rapproche de Chopin; comme virtuose il peut prendre place entre Liszt et Thalberg; il obtenait du piano des effets tout particuliers de sonoritÃ©; son jeu, tour Ã tour nerveux et d'une dÃ©licatesse extrÃªme, Ã©tonnait et charmait; il se servait des pÃ©dales avec une grande habiletÃ©, un tact parfait, mais Ã notre avis il usait peut-Ãªtre trop souvent de la pÃ©dale _una corda_. Les critiques minutieux lui reprochaient d'Ã©crire ses fines broderies, ses dÃ©licates arabesques dans les octaves suraiguÃ«s du piano. L'observation est juste, mais il faut remarquer que beaucoup des compositions de Gottschalk se prÃªtaient, par le rythme et la na-

ture des idÃ©es, Ã ces effets de sonoritÃ© stridente qui scintillent dans la gamme harmonique des sons comme un jet de lumiÃ¨re Ã©lectrique.

D'une activitÃ© fiÃ©vreuse, ardent Ã Ã©crire comme sous le pressentiment d'une mort prÃ©maturÃ©e, Gottschalk a publiÃ© en quelques annÃ©es un nombre relativement considÃ©rable d'Å uvres originales, ingÃ©nieuses, dÃ©licatement ciselÃ©es et d'un fini de travail qui affirme la rare conscience de l'artiste. MalgrÃ© l'engouement universel de la jeune Ã©cole pour la puissante sonoritÃ© et les procÃ©dÃ©s de Thalberg, Gottschalk a fort peu sacrifiÃ© au parti pris des arpÃ¨ges, qui pendant longtemps Ã©taient devenus une vÃ©ritable manie, au point de fatiguer l'inventeur lui-mÃªme. Gottschalk a su Ã©chapper Ã cette fiÃ¨vre d'imitation et conserver Ã ses compositions cette saveur toute spÃ©ciale de rÃªverie poÃ©tique, caractÃ¨re individuel Ã©minemment original. Ses grandes fantaisies sur _JÃ©rusalem_, le _God save the queen_ et le _Trovatore_ accusent peut-Ãªtre un peu l'influence de Thalberg, mais c'est une exception; Gottschalk ne relÃ¨ve le plus souvent que de son inspiration naturelle, de souvenirs et d'impressions locales restÃ©es stÃ©riles avant lui, suaves mÃ©lodies, rythmes nouveaux, bruissements harmonieux, tout un monde musical fÃ©condÃ© par l'artiste.

La _Bamboula_, le _Banjo_, _Colombia_, la _Gallina_ ont le caractÃ¨re d'airs nationaux; mais Gottschalk est poÃ¨te plus large et plus complet dans ses nocturnes Ã©lÃ©gies. _Ossian_, _Reflets du temps passÃ©_, _DerniÃ¨re espÃ©rance_, _Ricordati_, _Sospiro_, berceuse. La note tendre, Ã©mue, passionnÃ©e, vibre dÃ©licatement dans des chastes poÃ¨mes

du cÅ ur, oÃ¹ s'Ã©panche l'Ã¢me de l'artiste. _Chant Ã©lÃ©giaque_, _Murmures Ã©oliens_, _Chute des feuilles mortes_, _l'Extase_, _Dernier amour_, toutes ces piÃ¨ces ont un charme infini, un grand cachet d'individualitÃ©. Gottschalk a encore excellÃ© dans les caprices et airs de danse oÃ¹ il est peut-Ãªtre plus absolument lui. La libertÃ© d'allure et de rythme, l'inspiration franche, exempte de tout parti pris, font de ces morceaux de salon et de concert de vrais bijoux, finement ciselÃ©s, chatoyant comme des pierres prÃ©cieuses aux facettes savamment Ã©clairÃ©es. Citons encore de souvenir _l'Ã tincelle_, _les Follets_, _la NaÃ¯ade_, _Danza_, _la Colombe_, _Printemps d'amour_, _Pasquinade_, _les Yeux crÃ©oles_; voilÃ de dÃ©licieuses Å uvres de piano oÃ¹ l'effet n'est jamais cherchÃ©, mais toujours trouvÃ© d'inspiration, oÃ¹ le compositeur a rÃ©pandu Ã profusion son imagination et sa verve de jeunesse. Nous aimons aussi beaucoup les caprices sur la _Jota aragonesa_, _BergÃ¨re et Cavalier_, la _Gitanilla_, _Polonia_, _Charme du foyer_, _Tremolo_, _FantÃ´me de bonheur_, radieuses Å uvres mÃ©lodiques, originales, aux harmonies distinguÃ©es, aux traits ingÃ©nieux et brillants.

Ajoutons Ã cette rapide nomenclature, la grande marche de nuit, _l'ApothÃ©ose_, marche solennelle _Marche des Gibaros_, _l'Union_, grande marche, _Cri de dÃ©livrance_, caprice hÃ©roÃ¯que, le grand scherzo op. 57, toutes compositions de valeur qui affirment la fertilitÃ© d'imagination et la souplesse de talent du compositeur.

On voit que rien ne manque dans l'Å uvre de Gottschalk, ni la variÃ©tÃ© des sujets traitÃ©s, ni l'originalitÃ© du style. Il mÃ©rite donc, comme compositeur et comme virtuose, une

place tout Ã cÃ´tÃ© de celles des grands maÃ®tres de l'art moderne; son individualitÃ© si tranchÃ©e a laissÃ© de durables souvenirs dans la mÃ©moire de ses contemporains, tous ceux qui ont apprÃ©ciÃ© Gottschalk ont gardÃ© pour lui comme un culte de tendresse affectueuse; il m'est doux Ã moi qui fut un de ses vieux amis, de lui consacrer ce dernier souvenir d'une sympathique admiration.

XV

STEIBELT

Nous avons longtemps hÃ©sitÃ© avant d'inscrire Steibelt parmi les maÃ®tres cÃ©lÃ¨bres qui ont illustrÃ© l'Ã©cole du piano. Une rÃ©action s'est produite contre ce nom applaudi par nos pÃ¨res, il y a soixante-dix ans; on le classe aujourd'hui Ã un rang trÃ¨s secondaire. Il n'en reste pas moins Â«gÃ©nialÂ» par certains cÃ´tÃ©s, et c'est une autre considÃ©ration qui nous a tout d'abord retenus. Si l'artiste a Ã©tÃ© grand quoique incomplet et inÃ©gal, l'homme privÃ© offre une physionomie Ã©trange, un mÃ©lange antipathique de facultÃ©s puissantes et de taches morales. Il y a cependant un enseignement utile, comme il y a une tristesse inÃ©vitable, dans cette biographie dont nous n'avons pas la prÃ©tention de tirer un portrait aimable.

Daniel Steibelt, fils d'un facteur de clavecins et de pianos, naquit Ã Berlin en 1764. Telle est du moins l'opinion personnelle de FÃ©tis, en contradiction avec une autre date qui serait 1755. Nous nous rangeons Ã son avis que corroborent MÃ©reaux et

Farrenc. Les biographes sont sobres de dÃ©tails sur l'enfance du virtuose; ils mentionnent seulement la protection du prince royal de Prusse, FrÃ©dÃ©ric-Guillaume II, Ã qui le jeune Steibelt fut prÃ©sentÃ© et qui, charmÃ© de ses heureuses dispositions, confia le soin de son Ã©ducation musicale au cÃ©lÃ¨bre maÃ®tre Kinberger; mais, Ã©lÃ¨ve rÃ©calcitrant, nature indisciplinable, Steibelt ne profita qu'incomplÃ¨tement des leÃ§ons de ce professeur habile. Enfant et jeune homme, il ne voulut relever que de lui, il ne sut jamais se plier Ã un enseignement mÃ©thodique. Telle fut la cause premiÃ¨re de son infÃ©rioritÃ© relative et de ses inÃ©galitÃ©s; la plus belle organisation ne peut jamais, sans guide, sans conseils, atteindre la perfection raisonnÃ©e, l'Ã©quilibre nÃ©cessaire; on reconnaÃ®t toujours Ã d'inÃ©vitables dÃ©fectuositÃ©s les artistes qui manquent d'Ã©cole.

On a peu de donnÃ©es sur les premiers succÃ¨s de Steibelt et ses dÃ©buts dans la virtuositÃ©; mais cette absence de dÃ©tails prouve que Steibelt n'a pas Ã©tÃ© forcÃ© d'improviser son talent, qu'il a eu plusieurs annÃ©es devant lui pour se crÃ©er un rÃ©pertoire et trouver les effets nouveaux qui devaient le conduire Ã la popularitÃ©. Il a pu Ã©viter la mÃ©saventure ordinaire aux petits prodiges exploitÃ©s par des parents vaniteux et Ã¢pres au gain. Il commenÃ§a en 1789, c'est-Ã -dire Ã la suite d'une prÃ©paration suffisante, la sÃ©rie de ses interminables voyages, aprÃ¨s avoir fait paraÃ®tre Ã Munich ses premiÃ¨res sonates pour piano et violon. Sobres dÃ©buts; la fiÃ¨vre ardente de la composition ne s'Ã©tait pas encore emparÃ©e de l'artiste, plus tard si prodigue d'idÃ©es charmantes et originales. AprÃ¨s avoir donnÃ© de nombreux concerts en Saxe et en Hanovre, il vint enfin Ã Paris oÃ¹ il trouva chez

l'Ã©diteur Boyer, prÃ©dÃ©cesseur des frÃ¨res Naderman, un accueil sympathique, des soins affectueux, une protection puissante: gÃ©nÃ©reux procÃ©dÃ©s qu'il reconnut mal; l'artiste berlinois vendit, Ã cet Ã©diteur ami, des Å uvres prÃ©cÃ©demment publiÃ©es, Ã titre de compositions nouvelles. Boyer voulait faire un procÃ¨s, mais Steibelt, pour Ã©touffer l'affaire, lui cÃ©da, comme compensation, la propriÃ©tÃ© de ses deux premiers concertos.

GrÃ¢ce aux nombreuses relations de son Ã©diteur, aux sÃ©ductions de son talent de virtuose, au charme mÃ©lodique et Ã la nouveautÃ© de ses compositions, Steibelt fut appelÃ© Ã se faire entendre aux concerts de la cour, oÃ¹ Ã©tait alors en grande faveur le pianiste Hermann, artiste de mÃ©rite, au jeu sage et correct, protÃ©gÃ© et professeur de Marie-Antoinette. Hermann n'avait pas les qualitÃ©s brillantes, la fougueuse passion, l'entrain endiablÃ© de Steibelt; aussi la rivalitÃ© fut-elle de courte durÃ©e entre les deux virtuoses. Steibelt l'emporta par sa richesse d'imagination et la puissance des effets nouveaux, le _tremolo_, les _notes rÃ©pÃ©tÃ©es_, qui s'imposÃ¨rent au public. Hermann, en homme de goÃ»t et en galant homme, n'essaya pas de lutter contre le courant, mais devint l'ami de son rival: dÃ©vouement aussi peu rÃ©compensÃ© que l'avait Ã©tÃ© celui de l'Ã©diteur Boyer.

A cette Ã©poque, les compositions de Steibelt avaient la mÃªme vogue, la mÃªme popularitÃ© que la musique de chambre d'Ignace Pleyel, le compositeur de prÃ©dilection du public et des dilettantes, qui eut pour fils aÃ®nÃ© Camille Pleyel, le fondateur de la grande manufacture de pianos. La sÃ¨ve mÃ©lodique qui affluait dans toutes les compositions de

Steibelt charmait, Ã©blouissait la foule des amateurs, incapables de saisir de sang-froid et en connaissance de cause les dÃ©fectuositÃ©s de ces morceaux improvisÃ©s, oÃ¹ les idÃ©es se succÃ©daient, miroitaient comme les fantaisies bizarres d'un kalÃ©idoscope. Compositeur et virtuose inÃ©gal, incorrect, Steibelt s'Ã©levait jusqu'au gÃ©nie dans ses heures d'inspiration, et parfois restait terre Ã terre se traÃ®nant dans les bas-fonds de la mÃ©diocritÃ©. Aussi ces trop nombreuses intermittences laissent-elles un champ trÃ¨s large au petit groupe des critiques de goÃ»t: ceux-ci s'indignaient du manque de style, du peu de cohÃ©sion des idÃ©es, de la monotonie des effets; ils reprochaient Ã l'exÃ©cutant une confusion, une inÃ©galitÃ© de doigts et de mains absolument contraire Ã la vÃ©ritable virtuositÃ©.

Ces critiques de dÃ©tail n'atteignaient pas la popularitÃ© croissante de Steibelt. De puissants protecteurs, parmi lesquels il faut mentionner en premiÃ¨re ligne M. de SÃ©gur, sÃ©duits par la riche imagination du virtuose, prenaient Ã tÃ¢che de le produire comme compositeur dramatique. M. de SÃ©gur lui confia un poÃ¨me tirÃ© de _RomÃ©o et Juliette_; cet ouvrage Ã©crit pour l'AcadÃ©mie royale de musique, ajournÃ©, refusÃ©, fut enfin arrangÃ© par les auteurs pour le thÃ©Ã¢tre Feydeau. MÃ©lodiste dans la plus large acception du mot, Steibelt, malgrÃ© l'insuffisance de ses Ã©tudes et son manque de science, avait une telle abondance d'idÃ©es, un sentiment de l'expression et des effets scÃ©niques si justes et si vrais que sa partition de _RomÃ©o et Juliette_ fut un des plus grands succÃ¨s de la scÃ¨ne franÃ§aise. On y constatait de nombreuses dÃ©fectuositÃ©s, une fÃ¢cheuse inexpÃ©rience de l'art vocal, une orchestration insuffisante, mais des mÃ©lodies originales,

des accents passionnÃ©s, une couleur exacte et dramatique. Il faut ajouter que Mme Scio fut admirable dans l'interprÃ©tation de son rÃ´le, et fanatisa le public par sa belle diction.

D'autres succÃ¨s attendaient Steibelt. Vers cette mÃªme Ã©poque il eut son heure de vogue comme professeur Ã la mode. Les Ã©lÃ©gants du Directoire, puis la noblesse improvisÃ©e du premier Empire, dÃ©sireuse de se mettre au ton de l'ancienne cour, sollicitaient les leÃ§ons du cÃ©lÃ¨bre virtuose. Mais cet engouement fut de courte durÃ©e; le manque d'Ã©ducation, les excentricitÃ©s impertinentes, les indÃ©licatesses de Steibelt le forcÃ¨rent Ã quitter Paris et Ã chercher fortune dans une suite de voyages Ã l'Ã©tranger. La Hollande, l'Angleterre, Hambourg, Dresde, Berlin, Vienne purent l'entendre dans de nombreux concerts. Dans cette derniÃ¨re ville, Steibelt eut l'insigne audace d'entrer en lutte avec Beethoven; maladresse bientÃ´t punie. Steibelt n'avait pas craint d'improviser sur un thÃ¨me du maÃ®tre de mÃ©diocres variations avec son inÃ©vitable trÃ©molo. Le thÃ¨me Ã©tait beau, les fantaisies bien infÃ©rieures. A quelques jours de lÃ , Beethoven prit pour thÃ¨me la partie basse d'un trio de Steibelt, et improvisa des merveilles sur cette pauvretÃ©. Cette dure leÃ§on, infligÃ©e Ã la fatuitÃ© de son prÃ©tendu rival, mit fin aux essais de mÃªme nature provoquÃ©s par d'imprudents admirateurs de Steibelt.

Le virtuose berlinois, dont la vie aventureuse, toujours aux prises avec les dettes, ne pouvait prendre racine nulle part, vint encore deux fois Ã Paris, en 1800 et 1805, tenter la fortune. Nous devons Ã sa premiÃ¨re rÃ©apparition l'audition du sublime oratorio de Haydn, _la CrÃ©ation_, dont le poÃ¨me, traduit en prose par Steibelt, fut versifiÃ© par le vicomte de

SÃ©gur et adaptÃ© Ã la musique par le cÃ©lÃ¨bre pianiste. La premiÃ¨re audition de ce chef-d'Å uvre eut lieu Ã l'OpÃ©ra le 3 nivÃ´se, an IX, date signalÃ©e par l'explosion de la machine infernale.

Ce travail de traduction fut assez largement rÃ©tribuÃ©, mais l'artiste nomade dut renoncer aux succÃ¨s lucratifs des soirÃ©es du grand monde. Une rÃ©putation dÃ©plorable, appuyÃ©e sur des faits trop certains, lui ferma la plupart des salons. Il quitta Paris pour se rendre Ã Londres avec sa jeune femme, une beautÃ© britannique, dont Steibelt voulut faire ressortir le charme et les sÃ©ductions en composant Ã son intention des _Bacchanales_ pour piano et tambour de basque. Les hommages rendus Ã la grÃ¢ce de la jeune bacchante flattaient beaucoup, paraÃ®t-il, l'auteur de ces piÃ¨ces assez mÃ©diocres.

Steibelt donna Ã Londres plusieurs concerts brillants et fructueux, et toujours Ã court d'argent, malgrÃ© ses succÃ¨s, Ã©crivit un grand nombre de fantaisies et d'arrangements sans valeur musicale. Il composa aussi la musique de deux ballets: _la Belle laitiÃ¨re_ et _le Jugement de PÃ¢ris_. L'histoire ne dit pas si la belle Madame Steibelt figurait aussi dans les _tableaux plastiques_ en s'accompagnant du tambourin.

Steibelt revint Ã Paris en 1805 et fit exÃ©cuter Ã l'OpÃ©ra en 1806, au retour de la campagne d'Austerlitz, une plate cantate de circonstance, la _FÃªte de Mars_; mais, toujours harcelÃ© par ses crÃ©anciers, vivant d'expÃ©dients, il repartit subitement pour se rendre en Russie, vers 1808. Dans tout le parcours de ce long voyage, il donna de nombreux concerts, Ã Francfort, Leipsick, Varsovie, etc. A son arrivÃ©e Ã Saint-PÃ©tersbourg, il

obtint de l'empereur de Russie la place de directeur de l'opÃ©ra franÃ§ais. Boieldieu, aussi galant homme que grand artiste, en Ã©tait alors titulaire, mais il avait la nostalgie du pays natal et voulait se rapatrier. Steibelt prit donc son poste, sans y apporter la mÃªme autoritÃ©, ni la mÃªme dignitÃ©, mais en artiste habile et capable encore de belles inspirations. Ce furent les meilleures annÃ©es de sa vie; grÃ¢ce Ã un engagement formel et qu'il ne put rompre, son existence se trouva assurÃ©e de 1808 au 20 septembre 1823, date de sa mort. Pendant cette longue pÃ©riode, il fit reprÃ©senter les opÃ©ras de _Cendrillon_, _Sargines_, _RomÃ©o et Juliette_, _la Princesse de Babylone_ et commenÃ§a le _Jugement de Midas_. Il laissait en mourant sa famille sans ressources, et l'initiative de bienveillants protecteurs dut pourvoir Ã cette situation dÃ©sastreuse par une souscription et un concert.

On voit le dÃ©sordre de cette vie: il correspond Ã l'inÃ©galitÃ© des rÃ©sultats donnÃ©s par de belles facultÃ©s mal dirigÃ©es et un gÃ©nie sans culture suffisante. L'exÃ©cution de Steibelt offrait les qualitÃ©s sÃ©duisantes, mais aussi les graves dÃ©fauts de ses compositions, la plupart trop longues, diffuses, vÃ©ritables improvisations sans plan arrÃªtÃ©, oÃ¹ les motifs souvent heureux se succÃ¨dent sans ordre logique. Ne procÃ©dant d'aucune Ã©cole, ne relevant que de lui-mÃªme, de ses caprices tantÃ´t originaux, tantÃ´t simplement bizarres, nÃ©gligeant son mÃ©canisme, s'abandonnant Ã l'inspiration du moment, le jeu de Steibelt avait des incorrections inÃ©vitables des fantaisistes trop confiants dans leur facilitÃ©. Fort de sa brillante imagination, sÃ»rs de certains effets de pÃ©dales, de trÃ©molos, notes rÃ©pÃ©tÃ©es et variations qu'il avait mises Ã la mode, Steibelt s'imposait Ã un public d'un goÃ»t encore

peu formÃ©, mais n'Ã©vitait pas la critique des artistes sÃ©rieux, ayant des oreilles dÃ©licates et le sentiment des justes proportions.

FortifiÃ© par l'Ã©tude, la rÃ©flexion, de saines lectures, retrempant son Ã©nergie, sa puissance d'expansion aux sources pures de la famille, de la morale et du vÃ©ritable sentiment artistique, Steibelt eÃ»t produit des Å uvres durables et laissÃ© un nom justement admirÃ©. Le dÃ©cousu de sa vie a compromis, Ã©touffÃ© dans son germe un gÃ©nie musical d'une grande richesse. De l'Å uvre de Steibelt, il ne reste plus dans le courant que quelques sonates, un concerto populaire, l'_Orage_, quelques fantaisies et thÃ¨mes variÃ©s. OpÃ©ras et ballets, tout le reste est oubliÃ© ou connu seulement des bibliographes.

L'Å uvre de piano, trÃ¨s considÃ©rable, n'est pas moins dÃ©laissÃ©e. Non seulement le goÃ»t musical a changÃ©, mais aussi, il faut le reconnaÃ®tre, Steibelt, toujours Ã bout de ressources, Ã©crivait hÃ¢tivement, sans aucun souci de sa rÃ©putation, quantitÃ© d'arrangements, pots-pourris, fantaisies variÃ©es, bagatelles, bacchanales, musique indigne de l'auteur des sonates et des concertos.

La catalogue de Steibelt contient 46 sonates, la plupart ont disparu, les planches ayant Ã©tÃ© dÃ©truites; citons parmi les rares survivantes _l'Amante disperata_, _la Sonate martiale_, op. 23, 37, 41, 64, sept concertos pour piano et orchestre; _l'Orage_ et le concerto militaire sont les plus connus. On y trouve une grande richesse d'imagination, une individualitÃ© trÃ¨s prononcÃ©e, de la fantaisie et de la passion, mais toujours le manque d'ordre et d'enchaÃ®nement, attestÃ© par des redites frÃ©quentes, des longueurs fastidieuses; toutes faiblesses impu-

tables Ã l'Ã©ducation insuffisante du compositeur, qui ignorait l'art de dÃ©velopper logiquement une idÃ©e et de conclure Ã propos.

Citons encore deux quintettes, un trio pour piano et instruments Ã cordes, six quatuors pour instruments Ã cordes, de nombreuses sonates pour piano et violon, deux duos pour piano et harpe, trois divertissements, sept rondos, et vingt pots-pourris pour piano solo. Ces derniÃ¨res piÃ¨ces Ã©taient Ã la musique ancienne ce que sont de nos jours les mosaÃ¯ques, illustrations macÃ©doines sur les airs d'opÃ©ra Ã la mode. Ajoutons Ã cette liste dÃ©jÃ longue, six cahiers de bacchanales pour piano et tambour de basque, quarante fantaisies sur des thÃ¨mes d'opÃ©ra, cinquante Ã©tudes, des prÃ©ludes, des airs variÃ©s en grand nombre et une mÃ©thode dont le plan et la rÃ©daction laissent fort Ã dÃ©sirer.

Le portrait de Steibelt que nous avons sous les yeux date du Directoire: il montre un des Â«beauxÂ» de l'Ã©poque: profil correct, traits fins et rÃ©guliers, nez droit et effilÃ©, bouche petite, chevelure abondante, un type Ã la Garat encadrÃ© dans les larges plis de la cravate de mousseline et soulignÃ© par les dentelles du jabot. Tel Ã©tait au physique le virtuose compositeur, touchant presque au gÃ©nie dans ses heures d'inspiration, mais gÃ¢tÃ© par l'absence d'Ã©tudes premiÃ¨res, de travail suivi, d'existence rÃ©glÃ©e, et dont on peut dire qu'il lui a manquÃ©, comme homme, le sens pratique de la vie, comme musicien, le sens moral du grand art.

XVI

S. THALBERG

Sigismond Thalberg naquit Ã GenÃ¨ve, le 7 janvier 1812. Une lÃ©gende autorisÃ©e lui prÃªte une origine princiÃ¨re; mais que Thalberg fÃ»t ou non de souche nobiliaire, c'est un point de dÃ©tail qui n'a rien Ã voir avec l'admiration due au grand artiste, le respect que son existence honorable, son caractÃ¨re si digne d'estime lui ont mÃ©ritÃ© de tous. Son enfance se passa prÃ¨s de sa mÃ¨re, femme d'esprit et de haute intelligence; quant Ã l'Ã©ducation musicale du jeune virtuose, plusieurs maÃ®tres se sont attribuÃ© l'honneur de l'avoir dirigÃ©e. Nous croyons Ãªtre dans le vrai en disant que Thalberg a suivi les leÃ§ons de Sechter, Czerny et Hummel. La belle sonoritÃ© de ce dernier maÃ®tre a dÃ» guider Thalberg dans ses recherches pour accroÃ®tre la puissance du piano; quant Ã Czerny, il n'est pas un virtuose allemand qui n'ait recherchÃ© ses conseils si prÃ©cieux pour la perfection du mÃ©canisme.

L'extrÃªme facilitÃ© et le travail assidu de Thalberg lui firent acquÃ©rir, jeune encore, une trÃ¨s brillante exÃ©cution. Par un sentiment de coquetterie, il prÃ©tendait avoir acquis ce merveilleux talent sans Ã©tude; il disait aussi vrai qu'Auber s'accusant de paresse.

Toujours est-il qu'Ã l'Ã¢ge de seize ans, Thalberg obtenait Ã Vienne de grands succÃ¨s dans les salons et les concerts oÃ¹ il se faisait entendre. C'est en 1828 qu'il publia ses premiers essais de composition et commenÃ§a ses voyages en Allemagne, Ã©bauchant peu Ã peu les procÃ©dÃ©s nouveaux qu'il devait Ã©riger quelques annÃ©es plus tard en mÃ©thode. De 1835 Ã 1839,

Thalberg a parcouru l'Europe en donnant partout des concerts oÃ¹ il Ã©merveillait les artistes par ses qualitÃ©s spÃ©ciales; les ressources exceptionnelles de sa virtuositÃ© rÃ©volutionnaient l'Ã©cole du piano par l'extension toute nouvelle donnÃ©e Ã la sonoritÃ©, et la belle maniÃ¨re de chanter.

A cette Ã©poque, la difficultÃ© vaincue et les traits de bravoure Ã©taient le _summum_ de l'art; la grande Ã©cole de Clementi, de Cramer, de Kalkbrenner avait encore ses adeptes fervents, mais les virtuoses, las des mÃªmes formes, cherchaient des voies nouvelles hors de la sonate et des thÃ¨mes variÃ©s. Thalberg vint leur apporter un secours puissant. C'est dans les salons de Zimmermann que je l'entendis Ã ses dÃ©buts Ã Paris, en 1835; Zimmermann se faisait un point d'honneur d'Ãªtre le premier Ã produire devant sa nombreuse et brillante clientÃ¨le les grands artistes Ã©trangers de passage Ã Paris; il aimait Ã se dire le parrain de toutes les cÃ©lÃ©britÃ©s qui venaient demander au public parisien la consÃ©cration de leur renommÃ©e, Ce soir-lÃ , Mme Viardot, Duprez et de BÃ©riot complÃ©taient le tournoi musical. Thalberg eut un succÃ¨s prodigieux, on s'Ã©touffait pour le voir et l'entendre, tant ses effets nouveaux paraissaient alors merveilleux; tous les pianistes prÃ©sents voulurent se rendre compte _de visu_ des procÃ©dÃ©s employÃ©s par le jeune maÃ®tre.

La cÃ©lÃ¨bre fantaisie de _MoÃ¯se_ causa une stupÃ©faction profonde. On cherchait curieusement Ã deviner le secret de cette sonoritÃ© puissante. La belle et large mÃ©lodie, s'accusant Ã chaque strophe avec plus de force, paraissait une impossibilitÃ© sous ce torrent d'arpÃ¨ges parcourant le clavier dans toute son Ã©tendue. L'enthousiasme Ã©tait Ã son comble,

quand Mme Viardot vint avec Duprez chanter un duo de Mozart. Je me rappelle encore l'effet d'Ã©tonnement qui se produisit plus tard Ã l'audition, au ThÃ©Ã¢tre-Italien, de l'Ã©tude en _la_ mineur oÃ¹ le chant en notes rÃ©pÃ©tÃ©es Ã©tait divisÃ© aux deux mains. On se rendait si peu compte de la disposition adoptÃ©e par Thalberg, que cette piÃ¨ce, donnÃ©e au Conservatoire comme morceau de concours, fut exÃ©cutÃ©e par toutes les Ã©lÃ¨ves moins une seule, Mlle Aulagnier, je crois, suivant les traditions anciennes, c'est-Ã -dire le chant Ã la main droite et l'accompagnement Ã la main gauche. L'exception commise par Mlle Aulagnier produisit une vive Ã©motion parmi les concurrentes et les juges; l'Ã©lÃ¨ve audacieuse, qui devait du reste avoir plus tard le premier prix, n'obtint cette annÃ©e-lÃ qu'un accessit.

Thalberg, aprÃ¨s un sÃ©jour assez prolongÃ© Ã Paris commenÃ§a une longue sÃ©rie de voyages Ã travers l'Europe; l'Angleterre, la Belgique, la Hollande, l'Allemagne et la Russie lui firent le mÃªme accueil enthousiaste. A l'exemple d'Henri Herz, il voulut encore conquÃ©rir le Nouveau-Monde Ã sa mÃ©thode. Les Ã tats-Unis et le BrÃ©sil lui firent une rÃ©ception magnifique. Thalberg revint ensuite en Europe, oÃ¹ l'attendaient de nouveaux succÃ¨s, jouir de ses triomphes et de sa grande fortune. Il habitait Ã Paris un hÃ´tel achetÃ© lors de son mariage avec une des filles de Lablache. Nous ne le suivrons pas dans ses nombreux et incessants voyages Ã Londres, Ã Naples, en Russie; mais nous devons mentionner sa rÃ©apparition dans une sÃ©rie de concerts donnÃ©s Ã Paris, salle Ã rard, en 1862. C'Ã©tait toujours la mÃªme exÃ©cution idÃ©ale: sonoritÃ© onctueuse dans le chant, limpiditÃ© transparente dans les traits, ampleur, puissance, dÃ©licatesse. Il

manquait pourtant Ã toutes ces perfections un peu d'imprÃ©vu, l'animation, la passion communicative. En Ã©coutant ce grand virtuose, si beau modÃ¨le Ã prendre, on se trouvait sous le coup d'une admiration vÃ©ritable; mais le cÅ ur ne battait pas comme Ã l'audition de Chopin ou de Liszt. Une femme d'une beautÃ© idÃ©ale, une statue vivante peut se faire admirer, mais le charme, l'esprit, la sensibilitÃ© agissent sur l'imagination d'une maniÃ¨re plus vive que la beautÃ© calme, impassible, confiante dans sa toute-puissance.

Le procÃ©dÃ© de Thalberg a fait Ã©cole, en dÃ©passant les souhaits de son inventeur, je n'hÃ©site pas Ã l'affirmer. La foule des imitateurs, petits et grands, habiles ou maladroits, qui ont usÃ© et abusÃ© de l'arpÃ¨ge, est immense. La disposition du chant placÃ© au mÃ©dium du piano n'est pas une dÃ©couverte nouvelle; mais ce qui appartient en propre Ã Thalberg, ce qui a Ã©tÃ© trouvÃ© et merveilleusement utilisÃ© par lui, c'est le choix des doigts forts pour marquer d'une faÃ§on plus saillantes les mÃ©lodies, la division alternative aux deux mains, enfin les innombrables traits de formes nouvelles qui animent le chant sans en altÃ©rer les contours et font vibrer l'Ã©chelle sonore du piano dans toute son Ã©tendue. VoilÃ , en dehors du mÃ©rite transcendant de Thalberg comme compositeur, le cÃ´tÃ© tout spÃ©cial oÃ¹ il est restÃ© crÃ©ateur, chef d'Ã©cole, artiste inimitable et trop imitÃ©!

Thalberg a Ã©crit un grand nombre de fantaisies sur les opÃ©ras italiens et franÃ§ais. Les plus populaires sont tirÃ©s de _la Straniera_, _MoÃ¯se_, _les Huguenots_, _la Donna del lago_, _Robert le Diable_, _BÃ©atrice_, _la Norma_, _LucrÃ¨ce Borgia_, _le Barbier de SÃ©ville_, _la Somnambu-

la_, _la Muette_, les deux fantaisies sur _Don Juan_ et l'andante final de _Lucie_. Nous en passons beaucoup et des meilleures. Outre ces arrangements importants, trÃ¨s dÃ©veloppÃ©s, Thalberg a publiÃ© une Å uvre de la plus grande valeur: _l'Art du chant appliquÃ© au piano_. L'illustre virtuose a pris un soin minutieux Ã former par ses transcriptions vocales tous les pianistes dÃ©sireux d'acquÃ©rir ces belles qualitÃ©s de style, cette large maniÃ¨re de faire chanter le piano, ces variÃ©tÃ©s d'accent et de timbre indispensables pour traduire dans des sonoritÃ©s diffÃ©rentes, d'une maniÃ¨re claire et distincte, le chant et les accompagnements. Sous ce rapport, Thalberg avait rÃ©alisÃ© une perfection exceptionnelle, dont il donne le secret dans les excellents prÃ©ceptes de son _Art du chant_.

Le recueil des douze grandes Ã©tudes de concert et l'Ã©tude en _la_ mineur op. 45 appartiennent Ã la virtuositÃ© transcendante. Thalberg y a mis en Å uvre, dans un style trÃ¨s serrÃ© et trÃ¨s ferme, toute l'ingÃ©niositÃ© de ses procÃ©dÃ©s de prÃ©dilection. Nous ne pouvons passer sous silence son concerto, quoique ce soit une composition de jeunesse sans caractÃ¨re bien accusÃ©. Thalberg a deux fois essayÃ© d'aborder la musique dramatique, Ã Londres, puis en Italie. Ces deux tentatives aboutirent Ã un double insuccÃ¨s.--En fait de musique de chambre, nous ne connaissons de lui qu'un estimable trio, op. 69, pour piano, violon et violoncelle.

Thalberg, indÃ©pendamment de ses nombreuses fantaisies et de ses arrangements, a Ã©crit quantitÃ© d'Å uvres originales qui diffÃ¨rent sensiblement de ses procÃ©dÃ©s usuels et dans lesquels sa pensÃ©e s'est affirmÃ©e d'une maniÃ¨re moins uniforme. Ses deux caprices, op. 15 et 19, ses nocturnes, op. 16, son

scherzo, op. 31, son andante, op. 32, ses romances sans paroles, op. 42, ses _SoirÃ©es de Pausilippe_, sa marche funÃ¨bre, sa barcarolle, sa tarentelle, sa cÃ©lÃ¨bre ballade, enfin sa grande et belle sonate prouvent victorieusement que Thalberg savait, quand il le voulait, s'affranchir des formules que son admirable talent de virtuose avait mises en si grande faveur. La lecture de ces ouvrages est une rÃ©ponse aux critiques malveillantes de rivaux jaloux, qui ne voulaient voir en Thalberg qu'un habile arrangeur d'idÃ©es toutes trouvÃ©es. Et pourtant ce n'est pas chose facile d'Ã©crire de bonnes fantaisies. Le choix des idÃ©es traitÃ©es, leur succession, leur agencement, l'importance donnÃ©e Ã certains motifs, l'intÃ©rÃªt des Ã©pisodes, la faÃ§on dont les pensÃ©es se relient entre elles, les contrastes bien mÃ©nagÃ©s, les effets bien graduÃ©s demandent de la part du compositeur beaucoup de tact, d'habiletÃ©, d'ingÃ©niositÃ©. Thalberg, en ce genre, a fait Ã©cole et laissÃ© de trÃ¨s beaux modÃ¨les.

Ed. Wolff, DÅ hler, Henselt, Prudent, de Kontski, Goria, Gottschalk, JaÃ«ll, Fumagalli, etc., ont suivi assez longtemps la voie tracÃ©e par Thalberg, mais le succÃ¨s n'a pas Ã©tÃ© le mÃªme. L'abus des procÃ©dÃ©s identiques a fini par lasser les oreilles musicales. Le goÃ»t a changÃ©, la mode n'est plus Ã ces interminables fantaisies qui passionnÃ¨rent le public il y a trente ans. Prudent a crÃ©Ã© un genre Ã lui dans ses paysages animÃ©s, _la Prairie_, _les Bois_, _les NaÃ¯ades_, etc.; Heller dans ses _Promenades d'un solitaire_, ses _Nuits blanches_, ses _ScÃ¨nes vÃ©nitiennes_; Schumann dans ses nombreuses piÃ¨ces caractÃ©ristiques et romantiques; Bizet, dans ses _Chants du Rhin_, enfin tous ceux qui mettent l'idÃ©e au-dessus de l'effet, ont abandonnÃ© l'ancien clichÃ©. La musique pit-

toresque, imitative, descriptive a tout Ã fait dÃ©modÃ© la grande virtuositÃ© d'autrefois. Il y a un progrÃ¨s immense dans l'art expressif, dans la science du coloris; mais, en revanche, que de titres burlesques, d'Ã©tiquettes prÃ©tentieuses sur des piÃ¨ces dites originales, mais vides de sens, d'idÃ©es, Ã©crites dans un vÃ©ritable patois musical!

Toutes ces variations de la mode et du goÃ»t n'enlÃ¨vent rien Ã la gloire de Thalberg. Le but poursuivi et atteint par l'illustre virtuose Ã©tait de substituer Ã l'ancienne Ã©cole du piano, oÃ¹ les effets brillants reposaient sur la rapiditÃ© des traits diatoniques et chromatiques, des formules nouvelles embrassant le clavier dans une plus grande Ã©tendue et dÃ©veloppant le tissu harmonique de la basse la plus grave Ã la limite suraiguÃ«. Ce problÃ¨me, en apparence insoluble, a Ã©tÃ© victorieusement rÃ©alisÃ© par Thalberg dans ses nombreuses fantaisies et transcriptions vocales et instrumentales. La disposition des phrases mÃ©lodiques au mÃ©dium du piano, la division alternative aux deux mains des notes saillantes permettant aux doigts forts de marquer le chant avec plus de fermetÃ©, l'harmonie plus corsÃ©e, soutenue aux deux mains au moyen de basses profondes et d'arpÃ¨ges rapides, tels sont en rÃ©sumÃ© les procÃ©dÃ©s adoptÃ©s par Thalberg, et mis en Å uvre avec une ingÃ©niositÃ© sans pareille.

Aussi le virtuose et le compositeur firent-ils une vÃ©ritable rÃ©volution dans l'Ã©cole du piano. Les maÃ®tres anciens et ceux dont le talent, l'originalitÃ© pouvaient se passer de ces effets nouveaux, ne changÃ¨rent rien Ã leur style et laissÃ¨rent passer cet engouement pour l'arpÃ¨ge. Herz, Chopin, Heller, Kalkbrenner ne modifiÃ¨rent que fort peu leur faÃ§on

d'Ã©crire, mais toute la jeune Ã©cole suivit Thalberg avec enthousiasme. Prudent, Kontski, Goria, DÅ hler, Osborne, Godefroid devinrent ses disciples ardents, les propagateurs de sa doctrine. Il y eut excÃ¨s comme dans toute rÃ©volution. L'Ã©cole de Clementi, Cramer, Field, Kalkbrenner, celle de Hummel, MoschelÃ¨s, Henri Herz, procÃ©daient toutes deux d'une faÃ§on presque identique pour la disposition du chant, de l'harmonie et des traits brillants. L'Ã©difice musical donnait alternativement aux deux mains le degrÃ© d'importance qui convenait Ã chacune d'elles, mais l'intÃ©rÃªt du discours presque toujours divisÃ©, ne comprenait que rarement des formules simultanÃ©es servant d'accompagnement Ã la mÃ©lodie.

Les traits rapides en gammes simples et figurÃ©es, quelquefois en accords brisÃ©s, se prÃ©sentaient presque toujours dans une ordonnance symÃ©trique qui subordonnait le virtuose au musicien. La conduite de la phrase, la forme Ã conserver primaient les allures indÃ©pendantes et les caprices de l'exÃ©cutant visant aux grands effets. Les maÃ®tres tels que Haydn et Mozart se prÃ©occupaient avant tout de formuler leur pensÃ©e dans la plus belle langue musicale sans souci exclusif de la virtuositÃ©. Pour eux ce n'Ã©tait qu'un moyen plus sÃ»r d'arriver Ã bien dire; l'idÃ©e ne leur venait que rarement d'Ã©crire une phrase, un trait destinÃ©s spÃ©cialement Ã mettre plus en Ã©vidence la belle sonoritÃ© d'un instrument et les qualitÃ©s particuliÃ¨res d'un exÃ©cutant.

A la grande influence de Thalberg sur l'Ã©cole moderne du piano, comme compositeur et virtuose, il faut ajouter son action comme professeur. Non qu'il prÃ®t la peine de suivre, mesure Ã mesure, phrase par phrase, les pianistes qui avaient la bonne for-

tune d'obtenir ses conseils; mais quand l'Ã©lÃ¨ve avait jouÃ© son morceau,--appartenant presque toujours au rÃ©pertoire du maÃ®tre,--Thalberg l'exÃ©cutait Ã son tour, en indiquant les nuances et les procÃ©dÃ©s d'attaque. De toutes ces qualitÃ©s, que de nombreux disciples ont plus ou moins conservÃ©es, la plus frappante Ã©tait l'art merveilleux de produire, de conduire et de moduler le son. Jamais d'effets heurtÃ©s, aucun abus de force; le piano n'Ã©tait pas malmenÃ©, traitÃ© avec violence.

Comme Chopin, Thalberg employait constamment les pÃ©dales douce et forte, d'une faÃ§on alternative ou simultanÃ©e, mais avec un tact si parfait que l'oreille la plus susceptible ne pouvait saisir aucune rÃ©sonnance anormale. Signalons encore dans cette exÃ©cution magistrale, l'ordonnance raisonnÃ©e du discours musical, la gradation des effets, une limpiditÃ©, une transparence exceptionnelles de la partie rÃ©citante dans les passages lÃ©gers ou brillants.

On dit, avec raison, que les traits reflÃ¨tent l'Ãªtre moral et que chacun a la physionomie de son Ã¢me. Souvent aussi la figure de l'artiste porte l'empreinte de son tempÃ©rament enthousiaste ou rÃªveur, recueilli ou exubÃ©rant. On a souvent la physionomie de son talent; Thalberg en Ã©tait une preuve frappante. Les traits fins, distinguÃ©s, harmonieux, donnaient Ã son visage un cachet de noblesse rÃ©pÃ©tÃ© dans toute sa personne; on reconnaissait en lui un homme de race, douÃ© de cette distinction native que ne remplace pas toujours la meilleure Ã©ducation. Le regard Ã©tait fier, le sourire fin et bienveillant, la tÃªte haute, portÃ©e en arriÃ¨re comme celle d'un vrai gentleman.

Thalberg est mort Ã Naples[3] le 27 avril 1871, dans la force de l'Ã¢ge et la plÃ©nitude du talent, laissant un nom aimÃ©, insÃ©parable de l'histoire de l'art. Comme exÃ©cutant, l'influence de son Ã©cole a Ã©tÃ© considÃ©rable, et, malgrÃ© certaines exagÃ©rations, a marquÃ© un progrÃ¨s Ã©norme dans la virtuositÃ© moderne. Comme compositeur, Thalberg a crÃ©Ã© une forme nouvelle de fantaisies et laissÃ© des Å uvres originales d'une rÃ©elle valeur. Il restera, Ã ce double titre, l'incarnation la plus haute d'une Ã©poque de transition.

XVI

MADAME FARRENC

Les artistes convaincus, ayant foi dans leur art et surtout dans le passÃ© de leur art, attachÃ©s aux principes, refusant de s'Ã©carter des doctrines traditionnelles, prenant leur point d'appui dans une fixitÃ© de prÃ©ceptes et une fermetÃ© de conscience que rien ne peut troubler, forment, malgrÃ© certains cÃ´tÃ©s Ã©troits, malgrÃ© un isolement et une stÃ©rilitÃ© inÃ©vitables dans le grand mouvement contemporain, une Ã©cole respectable Ã tous les Ã©gards. Mme Farrenc appartenait Ã cette chapelle de croyants exclusifs qui n'ont jamais voulu quitter la voie tracÃ©e par les maÃ®tres, ni s'affranchir des lois reconnues, adoptÃ©es, enseignÃ©es par eux. L'amour du nouveau, la fiÃ¨vre de l'inconnu n'ont jamais eu prise sur ces natures dont la foi robuste, la dÃ©votion pour ainsi dire fermÃ©e, repoussent comme hÃ©rÃ©sies tout ce qui s'Ã©carte des principes absolus de l'art pur.

Si cette Ã©cole a des cÃ´tÃ©s Ã©troits, comme nous l'avons dit tout d'abord, elle en a aussi d'intÃ©ressants et d'instructifs. Nous croyons accomplir un devoir, acquitter une dette de cÅ ur et de bonne confraternitÃ© en consacrant ces pages de souvenir Ã l'artiste Ã©minente dont la vie modeste et laborieuse reste un enseignement en ce temps de rÃ©clames, d'Ã©tudes superficielles et de charlatanisme.

Cet hommage de sympathie est amplement justifiÃ© par les qualitÃ©s multiples de l'artiste qui, grÃ¢ce Ã son Ã©nergique volontÃ©, Ã ses fortes et patientes Ã©tudes, sut acquÃ©rir des connaissances musicales qu'aucune femme, avant elle, n'avait possÃ©dÃ©es au mÃªme degrÃ©. Il faut honorer ces belles natures qui aiment l'art pour les pures jouissances du cÅ ur et de l'esprit, pour lui-mÃªme, en un mot; qui ont un mÃ©diocre souci de la gloire et de la fortune et marchent courageusement Ã la conquÃªte de l'idÃ©al, sans autre mobile que l'ardent amour du beau.

Mme Farrenc, nÃ©e Jeanne-Louise Dumont, Ã©tait la fille de Jacques-Edme Dumont, statuaire, pensionnaire de Rome, et la sÅ ur d'Auguste Dumont, membre de l'Institut et l'un des statuaires cÃ©lÃ¨bres de l'Ã©poque actuelle. Mme Farrenc descendait aussi, par les femmes, de la grande famille des peintres du XVIIIe siÃ¨cle, les Coypel. Son enfance n'offre aucune des particularitÃ©s saillantes qui accompagnent d'ordinaire les premiers pas des enfants prodiges et dÃ©notent des aptitudes toutes spÃ©ciales; on n'y trouve aucune lÃ©gende merveilleuse; mais cette bonne fortune d'appartenir Ã une famille d'artistes Ã©minents a certainement exercÃ© une grande influence sur la vocation de la future virtuose comme sur la direction de ses pre-

miÃ¨res Ã©tudes. Haydn, Mozart, Beethoven Ã©taient la trinitÃ© musicale Ã laquelle la jeune nÃ©ophyte avait vouÃ© ses premiÃ¨res croyances; MoschelÃ¨s et Hummel furent tout Ã la fois ses conseillers et ses modÃ¨les.

DÃ¨s l'Ã¢ge de quinze ans, elle commenÃ§ait ses Ã©tudes d'harmonie et de contre-point avec Reicha; Ã dix-sept ans, elle devenait la compagne de M. Aristide Farrenc, un artiste de sÃ©rieuse valeur, virtuose renommÃ© comme flÃ»tiste et bon compositeur. La haute supÃ©rioritÃ© de sa femme, l'admiration profonde qu'il avait pour son talent, le dÃ©cidÃ¨rent Ã renoncer Ã la vie militante du musicien pour devenir Ã©diteur; mais on retrouvait dans ses publications, d'une correction irrÃ©prochable, le soin, la conscience, le goÃ»t d'un vÃ©ritable artiste. On lui doit la publication d'un grand nombre d'ouvrages d'une haute valeur, tels que les _Ã tudes_ et la _Grande MÃ©thode de Hummel_, _l'Ã cole du virtuose_ de Czerny, une collection des _Å uvres de Beethoven_. Admirateur passionnÃ© des compositions de sa femme, c'est grÃ¢ce Ã son initiative que nous connaissons plusieurs Å uvres importantes qui, sans lui, seraient restÃ©es ignorÃ©es de tous, mÃªme des intimes; car Mme Farrenc avait une profonde antipathie pour toute mise en scÃ¨ne de ses compositions; sa rÃ©serve habituelle allait jusqu'Ã la souffrance, quand il s'agissait de produire au grand jour sa personnalitÃ© artistique.

Ce fut sous l'habile direction du cÃ©lÃ¨bre contre-pointiste Reicha que Mme Farrenc fit, comme nous l'avons dit, de longues et fortes Ã©tudes d'harmonie de fugue et de composition. Ce professeur, dont le mode d'enseignement diffÃ©rait sous plusieurs rapports de la doctrine de ChÃ©rubini, le maÃ®tre par

excellence du style sÃ©vÃ¨re, prit un vif intÃ©rÃªt aux Ã©tudes scolastiques de son intelligente et courageuse Ã©lÃ¨ve; il lui fit deux fois recommencer son cours de contre-point et de fugue. Mais la vaillante musicienne, non contente d'Ã©crire avec une rare puretÃ© un grand nombre d'airs variÃ©s, rondos, Ã©tudes, voulut connaÃ®tre Ã fond tous les secrets, tous les procÃ©dÃ©s de l'orchestration. Son Ã©nergie ne recula pas devant la composition d'Å uvres de haut style, trios, quatuors, quintettes, nonettos, ouvertures et symphonies; Mme Farrenc sut aborder avec hardiesse la musique concertante pour piano et instruments Ã corde, piano et instruments Ã vent; citons aussi plusieurs symphonies dignes des maÃ®tres en renom. Ces Å uvres ne permettent qu'une critique: Mme Farrenc n'a pas suffisamment osÃ© y Ãªtre elle-mÃªme. Toute Ã l'admiration de ses modÃ¨les, sa pensÃ©e s'y est trop fondue dans leur moule, elle n'a pas assez vigoureusement affirmÃ© son style individuel.

On compte trois symphonies de Mme Farrenc, exÃ©cutÃ©es au Conservatoire; le nonetto pour piano et instruments Ã vent a Ã©tÃ© jouÃ© avec une rare perfection par les virtuoses les plus renommÃ©s, Ã la salle Ã rard. Cette Å uvre fait honneur au talent viril de Mme Farrenc. Voltaire, qui refusait aux femmes la facultÃ© d'Ã©crire des tragÃ©dies, faute par elles de possÃ©der une certaine vigueur, une Ã©nergie de conception et d'exÃ©cution indispensables et rÃ©servÃ©es Ã l'autre sexe, eÃ»t dÃ» admettre une exception Ã sa thÃ©orie en voyant une femme symphoniste, phÃ©nomÃ¨ne tout aussi remarquable, Ã nos yeux, qu'une femme auteur dramatique[4].

Pendant trente annÃ©es, Mme Farrenc a dirigÃ© au Conservatoire les Ã©tudes d'une nombreuse gÃ©nÃ©ration de pia-

nistes. Sa classe a fourni une phalange serrÃ©e d'artistes de mÃ©rite, dont le talent reflÃ¨te les sÃ©rieuses qualitÃ©s de leur maÃ®tre. Citons en premiÃ¨re ligne la fille de Mme Farrenc, artiste du plus brillant avenir, virtuose de grand style, musicienne consommÃ©e, ravie prÃ©maturÃ©ment Ã l'affection de ses parents; Mlles LÃ©vy, Dorus, Colin, Sabatier-Blot, Viard, Lenoir (ces trois derniÃ¨res ont aussi pris mes conseils pendant quelques annÃ©es), Mme BÃ©guin-Salomon. L'enseignement de Mme Farrenc Ã©tait d'une correction parfaite, d'un puritanisme rigoureux. Pour rien au monde, le professeur n'aurait voulu sacrifier Ã l'effet; aussi les succÃ¨s de ses Ã©lÃ¨ves Ã©taient-ils dus bien exclusivement Ã leur mÃ©rite personnel. Les pianistes formÃ©s Ã l'Ã©cole de Mme Farrenc se distinguaient par la rÃ©gularitÃ© et la nettetÃ© irrÃ©prochable de leur jeu, le mÃ©canisme excellent, l'accentuation juste qui n'avait rien jamais d'exagÃ©rÃ©, enfin la lettre Ã©crite observÃ©e avec une exactitude, un soin religieux. Ce qui manquait Ã cette Ã©cole, si correcte, si sÃ©rieuse et si pure, c'Ã©tait la chaleur et la couleur. L'horreur de l'exagÃ©ration l'avait poussÃ©e vers un autre Ã©cueil, la froideur.

Mme Farrenc professait une grande admiration pour Hummel et MoschelÃ¨s, dont elle avait longtemps reÃ§u les conseils; pourtant, on ne retrouvait pas une frappante analogie entre sa virtuositÃ© et celle des cÃ©lÃ¨bres pianistes que nous venons de nommer; son talent d'exÃ©cution procÃ©dait bien plutÃ´t de l'Ã©cole de Kalkbrenner et Cramer, dont elle avait la nettetÃ©, l'allure correcte mais compassÃ©e. Mme Farrenc n'Ã©tait pas une virtuose transcendante dans l'acception stricte du mot, mais une pianiste de style, commandant l'attention par sa maniÃ¨re magistrale de comprendre et d'interprÃ©ter. En re-

vanche, nous le rÃ©pÃ©tons, ce jeu irrÃ©prochable au point de vue de la correction laissait Ã dÃ©sirer sous le rapport du coloris musical, manquait de relief et d'expression. Conviction, Ã©ducation ou tempÃ©rament, Mme Farrenc se tenait obstinÃ©ment Ã l'antipode du sentimentalisme: Ã force de rechercher la simplicitÃ©, elle Ã©tait arrivÃ©e Ã ce rÃ©sultat singulier: l'affectation du naturel.

Nous comprenons et partageons le sentiment d'aversion profonde que les artistes dignes de ce nom ont pour le maniÃ©risme, l'exagÃ©ration ou la mignardise, mais il n'en faut pas moins reconnaÃ®tre que l'accent, l'expression, le mouvement, l'Ã©motion sont des qualitÃ©s primordiales, dont la possession est indispensable pour une bonne interprÃ©tation. Si la chaleur communicative fait dÃ©faut Ã l'exÃ©cutant, l'auditoire reste froid; si le virtuose n'a pas d'heureux Ã©lans d'inspiration, s'il se condamne Ã une rigiditÃ© glaciale, quelle action exercera-t-il sur le public? L'exÃ©cution littÃ©rale sans l'adjonction des qualitÃ©s intimes, de l'interprÃ©tation vivante, sentie, est la nÃ©gation du beau et du vrai, tout aussi bien que l'exagÃ©ration, les procÃ©dÃ©s excessifs, ampoulÃ©s marquent la dÃ©cadence de l'art et la perversion du goÃ»t.

La physionomie de Mme Farrenc offrait un type distinguÃ©, mais austÃ¨re et froid. Nature vaillante, laborieuse Ã l'excÃ¨s, caractÃ¨re rÃ©servÃ©, rÃ©flÃ©chi, tout, dans cette organisation d'Ã©lite, affirmait une individualitÃ© concentrÃ©e et convaincue. Les traits fins, effilÃ©s, le teint pÃ¢le, le regard un peu vague, donnaient au visage, d'un ovale allongÃ©, un caractÃ¨re ascÃ©tique. Au moral, elle avait une grande droiture d'esprit, un jugement sÃ»r, une Ã©quitÃ© rigoureuse; c'Ã©tait,

en outre, une femme du monde, distinguÃ©e, instruite, ayant su se faire une forte Ã©ducation, tout en devenant musicienne et compositeur de premier ordre.

Pendant les derniÃ¨res annÃ©es de leur carriÃ¨re, M. et Mme Farrenc,--Ã l'exemple du regrettÃ© AmÃ©dÃ©e MÃ©reaux,--ont consacrÃ© tous leurs soins Ã une importante publication: _le TrÃ©sor des pianistes_, recueil de vingt volumes comprenant tous les chefs-d'Å uvre des maÃ®tres cÃ©lÃ¨bres compositeurs pour le clavecin et le forte-piano. Cet important ouvrage, enrichi de notices biographiques et de prÃ©cieuses indications sur le style et les ornements anciens, dont la tradition n'est connue que des Ã©rudits, des collectionneurs de mÃ©thodes du temps, est un vÃ©ritable monument Ã©levÃ© Ã l'histoire du piano. En 1872, Mme Farrenc prenait sa retraite de professeur au Conservatoire, sans toutefois cesser ses leÃ§ons particuliÃ¨res; mais sa santÃ©, altÃ©rÃ©e par le travail, le chagrin, la solitude que la mort avait faite autour d'elle, annonÃ§ait une fin prochaine. C'est en septembre 1875 qu'elle nous a quittÃ©s pour le grand repos si honorablement conquis par une vie laborieuse et d'un haut exemple.

Nature vaillante, conscience rigide, organisation puritaine et sÃ©rieuse, Ã©garÃ©e dans un siÃ¨cle frivole et dans une gÃ©nÃ©ration fÃ©brile, on peut dire que Mme Farrenc n'a pas obtenu tout le succÃ¨s que mÃ©ritaient sa rare conscience, son profond savoir: mais son nom vivra dans le souvenir de tous ceux qui ont pu apprÃ©cier les qualitÃ©s multiples de l'artiste, femme par la dÃ©licatesse du cÅ ur, virile par la fermetÃ© du talent.

XVIII

HUMMEL

Rarement dÃ©sirables, souvent dÃ©savantageuses, les comparaisons artistiques s'imposent quelquefois soit par des coÃ¯ncidences de date, soit par des rapports de style. C'est un honneur sans doute pour Hummel d'Ãªtre mis en parallÃ¨le avec Beethoven et comparÃ© Ã ce maÃ®tre illustre; en revanche, ce n'est pas absolument un bonheur. Opposer l'un Ã l'autre ces deux maÃ®tres Ã©galement hors ligne, mais inÃ©galement supÃ©rieurs, c'est opposer l'imagination aidÃ©e de la science Ã l'invention crÃ©atrice, le style acquis Ã la sensibilitÃ© native, l'originalitÃ© travaillÃ©e aux Ã©lans de l'inspiration. De lÃ un contraste fÃ¢cheux entre ces deux grands artistes contemporains et rivaux. Beethoven Ã©tait un puissant gÃ©nie, Hummel un musicien de talent; le rayonnement du premier a laissÃ© dans un jour insuffisant le mÃ©rite rÃ©el du second. Il faut donc, par un effort d'esprit, isoler Beethoven sur ce sommet de l'art qui appartient au symphoniste immortel, et il deviendra plus facile de rendre Ã son vaillant Ã©mule toute la justice qui lui est due.

Mise Ã part, Ã©loignÃ©e de ce redoutable voisinage, la physionomie artistique de Hummel s'Ã©claire d'un jour nouveau; on n'hÃ©site pas Ã la placer au rang qu'elle mÃ©rite; on salue en Hummel un des maÃ®tres non seulement brillants mais utiles qui ont fait progresser l'art musical et trouvÃ© des voies nouvelles. S'il n'a pas eu les grands coups d'aile, les inspirations larges, puissantes de Beethoven, il a du moins parlÃ© la langue inspirÃ©e, correcte et pure des poÃ¨tes classiques de la mu-

sique, il a Ã©crit de vÃ©ritables chefs-d'Å uvre, laissÃ© d'admirables modÃ¨les de style et de goÃ»t.

Hummel (Jean-NÃ©pomucÃ¨ne), fils de Joseph Hummel, musicien distinguÃ©, habile professeur, chef d'orchestre, naquit Ã Presbourg le 16 novembre 1778. DÃ¨s sa premiÃ¨re enfance, il annonÃ§a des dispositions toutes spÃ©ciales pour l'Ã©tude du piano, qu'il commenÃ§a Ã l'Ã¢ge de cinq ans. Ses facultÃ©s musicales Ã©taient si remarquables qu'Ã sept ans il Ã©tonnait dÃ©jÃ par sa virtuositÃ©. Le pÃ¨re de Hummel, qui s'Ã©tait fixÃ© Ã Vienne, oÃ¹ il dirigeait un orchestre de thÃ©Ã¢tre, prÃ©senta son enfant prodige Ã plusieurs artistes Ã©minents et Ã W. Mozart. Le grand compositeur fut si enthousiasmÃ© par la riche organisation du petit virtuose, qu'il voulut le diriger lui-mÃªme, malgrÃ© son peu de goÃ»t pour l'enseignement.

Hummel eut donc l'inestimable bonheur d'Ãªtre un des rares Ã©lÃ¨ves de Mozart; il resta chez lui Ã demeure, comme pensionnaire; de lÃ sa forte Ã©ducation et son immense supÃ©rioritÃ© sur la plupart des compositeurs ses contemporains. Ses progrÃ¨s furent si rapides que Mozart put prÃ©senter au public son merveilleux Ã©lÃ¨ve, Ã¢gÃ© de neuf ans, dans un concert donnÃ© Ã Dresde en 1787. Le pÃ¨re de Hummel voulut ensuite, Ã l'exemple du pÃ¨re mÃªme de Mozart, produire et un peu exploiter le talent de son fils. Pendant six annÃ©es, il lui fit parcourir l'Allemagne, le Danemark, la Hollande, l'Ecosse, l'Angleterre (oÃ¹ il sÃ©journa deux ans Ã Londres, en 1791 et 1792), rencontrant partout les sympathies les plus vives. Le pÃ¨re imposait Ã son fils un travail si rude que Hummel, devenu homme, en conserva l'habitude toute sa vie.

Pendant ses deux annÃ©es de sÃ©jour Ã Londres, Hummel suivit assidÃ»ment les leÃ§ons de Clementi, s'imprÃ©gna de son style, se soumit aux prÃ©ceptes de son Ã©cole. En quittant Londres, Hummel, alors Ã¢gÃ© de quinze ans, revint Ã Vienne et commenÃ§a l'Ã©tude de l'harmonie, qu'il n'avait fait qu'Ã©baucher; il prit pour guide un des maÃ®tres les plus expÃ©rimentÃ©s, consultÃ© par tous les musiciens de valeur, le grand thÃ©oricien et contre-pointiste Albrechtsberger. Le cÃ©lÃ¨bre Salieri lui donna aussi de prÃ©cieux conseils sur l'art d'Ã©crire pour les voix et le style dramatique. Ce fut ainsi qu'il devint compositeur, tout en restant un virtuose exceptionnel. Nous ne suivrons pas cette vie laborieuse et vagabonde annÃ©e par annÃ©e. Hummel a visitÃ© Ã plusieurs reprises les diverses contrÃ©es de l'Europe, l'Allemagne, la Pologne, la Russie, la Hollande, la Belgique, l'Angleterre et la France. Partout acclamÃ©, son grand style, sa virtuositÃ© magistrale, son don merveilleux d'improvisation (ces qualitÃ©s rÃ©unies portÃ©es au plus haut point de perfection), le placÃ¨rent au rang des maÃ®tres dans l'acception la plus grande du mot.

Comme compositeur dramatique, Hummel a Ã©crit plusieurs opÃ©ras sÃ©rieux, de demi-caractÃ¨re et bouffes, plusieurs cantates avec chÅ urs, des ouvertures symphoniques et aussi la musique de plusieurs ballets et pantomimes avec chants et danses. Ses partitions les plus connues sont _Mathilde de Guise_, trois actes, _Maison Ã vendre_, un acte, _le Vicende d'amore_, opÃ©ra bouffe en deux actes. Hummel, qui fut successivement maÃ®tre de chapelle du prince Estherhazy, du roi de Wurtemberg et du grand-duc de Saxe-Weimar, a encore composÃ© trois messes solennelles, des graduels, offertoires Ã quatre voix, orchestre et orgue.

Haydn et Cherubini avaient pour Hummel une vive sympathie; leurs encouragements et leurs suffrages Ã©taient pour ce vaillant musicien la rÃ©compense la plus douce de ses travaux si variÃ©s au thÃ©Ã¢tre, Ã l'Ã©glise et comme compositeur de musique de concert et de chambre. Quant Ã la double influence de Mozart et de Clementi, on en retrouve quelques traces dans les premiÃ¨res compositions de Hummel, mais cette filiation s'efface progressivement dans ses Å uvres de maturitÃ©; car Hummel, tout en restant attachÃ© aux traditions de ses illustres maÃ®tres, a cherchÃ© d'autres voies indiquÃ©es dÃ©jÃ par les perfectionnements du piano. Il a modifiÃ© les timbres, la sonoritÃ©, dÃ©veloppÃ© l'harmonie dans une plus grande Ã©tendue du clavier, moins usÃ© des formules diatoniques, donnÃ© aux traits des contours plus variÃ©s, une trame plus serrÃ©e et plus forte.

L'Å uvre de musique de chambre est importante et de haute valeur: trois quatuors pour instruments Ã cordes, deux grandes sÃ©rÃ©nades pour piano, violon, guitare, clarinette et basson, deux septuors restÃ©s cÃ©lÃ¨bres, un quintette pour piano et instruments Ã cordes, six concertos pour piano et orchestre, dont quatre sont des modÃ¨les de style devenus classiques, ceux en _la_ mineur, _si_ mineur, _la_ bÃ©mol majeur et _mi_ naturel majeur; des rondos et thÃ¨mes variÃ©s pour piano et orchestre; plusieurs sonates concertantes pour piano et violon; sept numÃ©ros d'Å uvres de trios pour piano, violon et violoncelle, trois sonates Ã quatre mains, plusieurs fantaisies et particuliÃ¨rement l'opÃ©ra 18, Å uvre admirable du plus beau style, des Ã©tudes excellentes, des sonates pour piano seul qu'aucun virtuose ne doit ignorer (op. 13, 20, 36, 81 et 106); les

op. 13 et 81 sont de vÃ©ritables chefs-d'Å uvre qui peuvent se comparer aux plus belles sonates de Beethoven.

Signalons encore les Ã©tudes publiÃ©es par Farrenc et aussi la grande MÃ©thode, dont je possÃ¨de l'exemplaire avec dÃ©dicace au roi Charles X. Cet ouvrage, traduit de l'allemand par un de mes anciens maÃ®tres d'harmonie, Jalensperger, est un prÃ©cieux recueil de formules de mÃ©canisme; les combinaisons de doigts, variÃ©es Ã l'infini, offrent aux Ã©lÃ¨ves patients, que le travail ne rebute pas, de nombreux et excellents exemples de doigtÃ©s ingÃ©nieux; mais cet ouvrage, trÃ¨s utile Ã connaÃ®tre, est plutÃ´t un arsenal de traits qu'une mÃ©thode progressive dans le sens usuel, absolu du mot.

Il faut le reconnaÃ®tre, si Hummel tient une des premiÃ¨res places parmi les compositeurs de musique de chambre, concertos, septuors, trios, sonates, fantaisies, il n'occupe qu'une place estimable parmi les compositeurs de musique dramatique et religieuse. Ã crivain correct, distinguÃ©, musicien de grand talent, possÃ©dant Ã fond tous les secrets de son art, ses Å uvres de thÃ©Ã¢tre et d'Ã©glise ont du style et le caractÃ¨re voulu, mais manquent de passion et d'Ã©lan. Hummel ne possÃ©dait pas le gÃ©nie des grandes conceptions lyriques, et son inspiration musicale n'a pu s'Ã©lever aux sublimitÃ©s dramatiques et religieuses.

Au point culminant de leur double apogÃ©e, une profonde mÃ©sintelligence, qui alla jusqu'Ã l'inimitiÃ©, surgit entre Hummel et Beethoven; et pourtant ces deux grands artistes ne cessÃ¨rent de rendre mutuellement justice Ã leur valeur musicale. On donne diffÃ©rents motifs Ã cette aversion personnelle, rivalitÃ© d'amour ou rivalitÃ© artistique; d'aprÃ¨s d'autres ren-

seignements, la cause rÃ©elle de cette rupture Ã©tait l'ombrageuse susceptibilitÃ© de Beethoven, dont le caractÃ¨re aigri par la souffrance n'avait pas une Ã©galitÃ© parfaite. Ces deux natures d'Ã©lite, si bien faites pour se comprendre et s'estimer, vÃ©curent donc longtemps ennemies; mais Ã l'heure suprÃªme des adieux, Hummel apprenant l'Ã©tat dÃ©sespÃ©rÃ© de son illustre rival, se rendit prÃ¨s de lui, les yeux baignÃ©s de larmes; Beethoven lui tendit la main en signe de rÃ©conciliation.

A partir de 1811, la rÃ©putation de Hummel, comme pianiste et compositeur, s'Ã©tablit Ã Paris et prit racine au Conservatoire de musique. Cherubini Ã son retour de Vienne, avait le premier signalÃ© la haute valeur et fait connaÃ®tre l'Å uvre du maÃ®tre allemand. J'ai eu le bonheur d'entendre Hummel, lors de son second voyage Ã Paris, en 1829, dans plusieurs sÃ©ances donnÃ©es chez Ã rard, et je me rappelle, avec une vive admiration, ce style noble et simple, cette sonoritÃ© onctueuse, cette belle maniÃ¨re de faire chanter et parler le piano, cette clartÃ© limpide des traits et ce brio magistral qui laissait l'auditeur Ã©merveillÃ©, mais toujours tranquille sur les audaces du virtuose.

Hummel est un des grands maÃ®tres du piano; peut-Ãªtre serait-il le premier des modernes sans l'immense rayonnement de Beethoven. Mais, s'il n'occupe que le second rang comme compositeur-pianiste, il n'a Ã©tÃ© Ã©galÃ© par personne dans l'art merveilleux de fixer les idÃ©es instantanÃ©es, de leur donner la vie et la forme. Compositeur de premier ordre, improvisateur incomparable, Hummel, dont la science musicale complÃ©tait la riche imagination, appartient Ã l'Ã©cole des logiciens et non Ã celle des impressionnalistes amoureux du pitto-

resque. Il excellait dans l'art d'exposer avec clartÃ©, de dÃ©velopper dans de justes proportions les idÃ©es musicales, qu'il reliait et traitait suivant leur importance avec un art infini. Improvisateur merveilleux, il savait conduire et rÃ©glementer l'inspiration avec une perfection sans pareille. Il y avait tant d'ordre, d'habiletÃ© dans ses improvisations, la science et la spontanÃ©itÃ© s'y unissaient avec tant de bonheur, qu'en l'Ã©coutant, charmÃ©, Ã©bloui, on prenait pour le fruit d'un travail mÃ©ditÃ© ces Å uvres si riches de dÃ©tails, de combinaisons ingÃ©nieuses, enchaÃ®nÃ©es avec tant d'art, Ã©quilibrÃ©es avec tant de bonheur. Parmi les pianistes contemporains, quelques musiciens Ã©minents ont seuls conservÃ© Ã des degrÃ©s diffÃ©rents ce don merveilleux de l'improvisation. Stephen Heller, Rosenhain, Hiller improvisent brillamment sur des thÃ¨mes donnÃ©s. Liszt est aussi un grand improvisateur si l'on veut accepter comme improvisations ses Ã©blouissants prÃ©ludes hÃ©rissÃ©s de traits vertigineux, mais oÃ¹ l'ordre et le plan font quelquefois dÃ©faut.

Hummel est mort le 17 octobre 1837, Ã Weimar, dans cette chÃ¨re et calme retraite, vÃ©ritable sanctuaire du grand art avant l'Ã©poque agitÃ©e qui devait suivre. Il avait des traits Ã©nergiques et fortement accusÃ©s; son regard franc, trÃ¨s ouvert, exprimait une forte volontÃ©. Sa bouche souriante parlait de joyeuse humeur; mais en voyant cette forte et solide charpente, on s'Ã©tonnait que cette enveloppe rugueuse pÃ»t s'harmoniser si heureusement avec le talent plein de poÃ©sie et de charme de l'Ã©minent artiste. Ce caillou du Rhin brillait comme un diamant, et si ses rayons n'ont pas Ã©tÃ© assez forts pour lutter avec ceux de Beethoven, du moins ont-ils gardÃ© assez

d'Ã©clat pour que le nom de Hummel resplendisse comme une des plus pures gloires de l'Ã©cole allemande.

XIX

MOSCHELÃ S

Les artistes qui s'Ã©lÃ¨vent jusqu'aux sommets ardus de la cÃ©lÃ©britÃ©, et atteignent les hautes cimes de l'art par une valeur personnelle incontestÃ©e, des qualitÃ©s primordiales reconnues de tous, sont en petit nombre; plus rares encore ceux qui n'ont jamais connu les tristesses de critiques injustes, ressenti les atteintes douloureuses des rivalitÃ©s et de l'envie. MoschelÃ¨s a Ã©tÃ© un de ces privilÃ©giÃ©s de l'art; ses facultÃ©s exceptionnelles de musicien, de compositeur et de virtuose l'ont placÃ© si haut, qu'aucune des mesquines passions, des petites haines, trop frÃ©quentes dans la carriÃ¨re musicale, n'a pu effleurer sa belle et pure rÃ©putation. Disons encore que la franchise et la noblesse de son caractÃ¨re lui ont attirÃ© des sympathies aussi vives qu'immÃ©diates; le grand artiste et le galant homme n'ont eu qu'Ã se produire pour conquÃ©rir la faveur universelle.

MoschelÃ¨s (Ignace) est nÃ© Ã Prague le 30 mai 1794. Son pÃ¨re, nÃ©gociant israÃ©lite, lui fit commencer trÃ¨s jeune l'Ã©tude de la musique; ses premiers maÃ®tres, modestes musiciens dont le nom mÃ©rite d'Ãªtre reproduit, Zabradka et Zozalkski, initiÃ¨rent assez rapidement leur Ã©lÃ¨ve aux principes de l'art pour lui permettre d'entrer au Conservatoire de Prague, dirigÃ© alors par Denis Weber, musicien instruit et trÃ¨s distin-

guÃ©, qui s'Ã©prit immÃ©diatement des rares qualitÃ©s de MoschelÃ¨s.

Sous cette direction paternelle, le jeune pianiste fut initiÃ© aux Å uvres de Jean-SÃ©bastien Bach, d'HÃ¦ndel, de Mozart, de Clementi. Sa mÃ©moire prodigieuse et sa merveilleuse facilitÃ© lui valurent de tels progrÃ¨s qu'Ã douze ans il put se faire entendre dans les concerts publics et obtenir les suffrages des artistes, grÃ¢ce Ã une fermetÃ© d'exÃ©cution rare chez les petits virtuoses. DÃ©jÃ cette prÃ©coce et riche organisation s'Ã©tait imprÃ©gnÃ©e des sÃ©rieuses et brillantes qualitÃ©s des grands maÃ®tres dont MoschelÃ¨s Ã©tudiait le style avec passion.

Ces premiers succÃ¨s, loin d'exalter l'amour-propre de MoschelÃ¨s, ne firent qu'enflammer son dÃ©sir d'apprendre; sa famille secondant son bon vouloir se dÃ©cida Ã l'envoyer Ã Vienne; il trouva dans cette capitale les moyens de se perfectionner et les modÃ¨les Ã suivre. GrÃ¢ce aux leÃ§ons d'harmonie du cÃ©lÃ¨bre maÃ®tre Albrechtsberger, il fit de fortes Ã©tudes de contre-point et reÃ§ut aussi les conseils de Salieri, maÃ®tres consultÃ©s par tous les artistes dÃ©sireux de connaÃ®tre les vrais principes, les saines doctrines, et qui prirent leur jeune disciple en grande affection. L'imagination et la prodigieuse mÃ©moire de MoschelÃ¨s se meublÃ¨rent de tous les chefs-d'Å uvre anciens et contemporains; aussi ses audaces heureuses n'allÃ¨rent-elles jamais jusqu'Ã lui faire quitter les voies du bon goÃ»t.

L'exÃ©cution brillante, l'accentuation colorÃ©e et les effets nouveaux introduits par le jeune virtuose dans ses premiÃ¨res compositions pour piano le firent rechercher dans tous les

concerts. Il faut mÃªme de nos jours, malgrÃ© les soixante ans Ã©coulÃ©s, reconnaÃ®tre dans ces premiÃ¨res Å uvres de MoschelÃ¨s une richesse d'harmonie, une chaleur expansive dans la phrase mÃ©lodique qui affirmaient de prime abord une originalitÃ© rÃ©elle. DÃ¨s cette Ã©poque,--1812,--la rÃ©putation du jeune maÃ®tre rayonna sur toute l'Allemagne. C'est aussi Ã cette date que remonte la sincÃ¨re et constante amitiÃ© de MoschelÃ¨s et de Meyerbeer, comme lui trÃ¨s habile virtuose, son Ã©mule et son rival dans les concerts. Cette courtoise rivalitÃ© n'altÃ©ra jamais la mutuelle affection des deux artistes: bientÃ´t, du reste, Meyerbeer, sans cesser d'Ãªtre habile virtuose, se voua plus particuliÃ¨rement aux Ã©tudes de composition dramatique. Pendant ce temps, MoschelÃ¨s, occupÃ© de faire progresser l'exÃ©cution, consacrait toute son Ã©nergie Ã la recherche des effets nouveaux dans la musique de piano.

La contexture harmonique de ses traits, de formes si variÃ©es, donnait Ã l'instrument une sonoritÃ© plus large et une grande diversitÃ© d'accents par l'imprÃ©vu des modulations. Aussi, quand MoschelÃ¨s quitta Vienne pour se faire entendre dans toutes les grandes villes de l'Allemagne, Dresde, Leipsick, Cologne, Munich, etc., fut-il acclamÃ© comme le crÃ©ateur d'une Ã©cole nouvelle, se distinguant de l'ancienne non par des procÃ©dÃ©s excentriques, mais par une entente plus parfaite de la sonoritÃ©, de l'expression et du toucher.

MalgrÃ© ces succÃ¨s et l'enthousiasme qu'excitait chaque concert, MoschelÃ¨s poursuivait ses Ã©tudes. Travailleur infatigable, d'une extrÃªme sÃ©vÃ©ritÃ© pour lui-mÃªme, il revenait de ses voyages pour mÃ»rir dans le recueillement les effets nouveaux qu'il voulait introduire. AprÃ¨s ses nombreuses excur-

sions dans toute l'Allemagne, sur les bords du Rhin, Ã travers la Hollande et la Belgique, sÃ»r de ses procÃ©dÃ©s et de son action sur le public, le cÃ©lÃ¨bre pianiste vint Ã Paris pour la premiÃ¨re fois en 1820.

Les concerts qu'il donna Ã l'OpÃ©ra produisirent une immense sensation; artistes et amateurs Ã©taient Ã©galement Ã©merveillÃ©s par cette virtuositÃ© transcendante: la sonoritÃ© puissante, la noblesse du style, l'Ã©lÃ©gante maniÃ¨re de phraser, toutes ces qualitÃ©s rÃ©unies Ã©tonnaient et charmaient. La part du compositeur dans cette admiration gÃ©nÃ©rale n'Ã©tait pas moindre que celle du virtuose. Les compositions de MoschelÃ¨s, si riches d'idÃ©es, d'une belle ordonnance, d'une facture correcte, laissaient peu de prise Ã la critique. Nul maÃ®tre, Hummel exceptÃ©, n'avait encore Ã©crit avec ce brio, cette hardiesse d'allures, une pareille entente des effets spÃ©ciaux. Toute la gÃ©nÃ©ration des pianistes de l'Ã©poque s'Ã©prit des qualitÃ©s et des procÃ©dÃ©s de la nouvelle Ã©cole; le jeune Henri Herz comptait parmi ses admirateurs les plus passionnÃ©s et ses disciples les plus ardents.

Cet accueil enthousiaste retint MoschelÃ¨s une annÃ©e entiÃ¨re Ã Paris; le grand artiste songea mÃªme Ã s'y fixer, mais dÃ©jÃ il Ã©tait de tradition qu'il fallait visiter l'Angleterre et demander Ã nos puissants voisins la consÃ©cration du talent. MoschelÃ¨s quitta Paris, mais il devait y revenir souvent et toujours avec joie. Son Ã©minent talent et ses qualitÃ©s de galant homme lui avaient crÃ©Ã© de solides amitiÃ©s, de sincÃ¨res affections dont aucune ne l'abandonna.

En 1821, MoschelÃ¨s fit sa premiÃ¨re apparition Ã Londres. L'accueil fut tel qu'il se dÃ©cida Ã s'y fixer; grÃ¢ce Ã sa distinc-

tion naturelle, jointe Ã sa haute situation musicale, il devint bientÃ´t un des maÃ®tres les plus recherchÃ©s et les plus aimÃ©s de l'aristocratie anglaise. Il convient d'ailleurs de reconnaÃ®tre Ã nos voisins de la Grande-Bretagne une apprÃ©ciation saine et juste de la valeur rÃ©elle des artistes qui viennent demander leurs suffrages; ils n'accordent le droit de citÃ© qu'aux maÃ®tres vaillants qui font preuve Ã la fois de savoir et de bravoure; ils ne prennent pas les rÃ©putations toutes faites, ils ne les acclament pas de confiance, sans juger par eux-mÃªmes. Et pourtant le goÃ»t musical n'est en Angleterre que l'apanage d'un certain nombre de dilettantes. Seuls les vastes programmes d'oratorios de Bach et de HÃ¦ndel exercent une vÃ©ritable attraction sur la foule des fidÃ¨les, qui se rendent religieusement chaque annÃ©e Ã ces grandes solennitÃ©s musicales.

S'il y a plus de lÃ©gÃ¨retÃ© dans nos apprÃ©ciations, dans l'engouement et la vogue qui s'attachent Ã tel ou tel artiste, du moins notre public franÃ§ais des concerts populaires est-il plus connaisseur et plus Ã©clectique dans ses enthousiasmes.

MoschelÃ¨s en devenant l'hÃ´te aimÃ© des Anglais, en choisissant Londres comme rÃ©sidence pendant vingt-cinq ans, de 1821 Ã 1846, ne dit pas adieu Ã la vie militante du virtuose, aux voyages artistiques. L'Irlande, l'Ã©cosse, la Hollande et la Belgique, Paris, Vienne, Dresde, Leipsick, Munich, Berlin, Hambourg eurent plusieurs fois la visite du grand artiste. La nombreuse et brillante clientÃ¨le d'Ã©lÃ¨ves de MoschelÃ¨s, sa place de professeur Ã l'AcadÃ©mie royale de musique, ses fonctions de directeur de la SociÃ©tÃ© philharmonique ne lui permettaient plus de longues absences; mais, dans ses

Ã©chappÃ©es de quelques mois, le compositeur Ã©minent, l'exÃ©cutant de grand style, affirmait en toute occasion la supÃ©rioritÃ© de son Ã©cole.

J'ai eu plusieurs fois, au dÃ©but de ma carriÃ¨re, l'honneur de recevoir des Ã©lÃ¨ves adressÃ©s et recommandÃ©s par MoschelÃ¨s; le cÃ©lÃ¨bre maÃ®tre avait aussi accueilli parmi ses disciples plusieurs jeunes virtuoses formÃ©s Ã mon enseignement; dans ce mutuel Ã©change, j'ai pu directement apprÃ©cier l'excellence de la mÃ©thode de MoschelÃ¨s, ses belles et saines traditions. En 1846, MoschelÃ¨s dit adieu Ã l'Angleterre; il vint se fixer Ã Leipsick, oÃ¹ l'appelait son illustre Ã©lÃ¨ve Mendelssohn, qui dÃ©sirait lui confier la direction des Ã©tudes de piano du Conservatoire. MoschelÃ¨s, accompagnÃ© de sa famille, s'Ã©tablit dans cette ville, un des grands centres artistiques de l'Allemagne du Nord, et son Ã©cole conquit rapidement la cÃ©lÃ©britÃ© que justifiaient l'immense rÃ©putation et l'ardeur infatigable du maÃ®tre.

MoschelÃ¨s tient une des premiÃ¨res places parmi les grands maÃ®tres classiques de l'Ã©cole du piano. Son style, ses procÃ©dÃ©s, ses harmonies colorÃ©es et les Ã©lÃ©ments nouveaux introduits dans ses compositions ont exercÃ© une influence sensible sur les Å uvres de ses Ã©mules et contemporains, Henri Herz et FrÃ©dÃ©rik Kalkbrenner. Ce dernier maÃ®tre, qui rendait justice _in petto_ Ã son illustre confrÃ¨re, portait cependant si haut la conscience de son mÃ©rite personnel qu'il lui Ã©tait pÃ©nible de reconnaÃ®tre la richesse d'imagination et la valeur des Ã©tudes, sonates, concertos, de MoschelÃ¨s; mais Henri Herz, dans sa loyale franchise, a dit maintes fois que Hummel et MoschelÃ¨s avaient

Ã©tÃ© ses modÃ¨les prÃ©fÃ©rÃ©s et qu'il en procÃ©dait directement; et, en effet, la place de MoschelÃ¨s est marquÃ©e Ã cÃ´tÃ© de Hummel; les fortes qualitÃ©s de race et d'Ã©ducation qui font les grands artistes sont les mÃªmes malgrÃ© l'individualitÃ© distincte des deux talents.

L'Ã©rudition musicale de MoschelÃ¨s Ã©tait immense, il connaissait Ã fond toutes les Ã©coles; il pouvait dÃ©montrer _ex professo_, et en citant des exemples, par quels traits distinctifs s'accusent aux diffÃ©rentes Ã©poques le progrÃ¨s et la transformation de l'art du compositeur. Il savait merveilleusement s'assimiler les qualitÃ©s de style qui conviennent aux Å uvres diverses des maÃ®tres du clavecin et du piano. Bach, HÃ¦ndel, Scarlatti, Clementi, Mozart, Haydn, Beethoven, Weber et les modernes n'avaient pas de secret pour lui; mais il gardait son style trÃ¨s caractÃ©ristique, style plein de force et de noblesse, chaud, colorÃ©, nerveux, dramatique, oÃ¹ passe souvent le grand souffle de l'inspiration. Ses belles Ã©tudes, op. 70, 95, et ses douze grandes Ã©tudes de concert, op. 121, ses trois beaux caprices, la LÃ©gÃ¨retÃ© et la Force, op. 50, sont des modÃ¨les de facture oÃ¹ l'idÃ©e typique est dÃ©veloppÃ©e avec une habiletÃ© de mains que possÃ¨dent seuls les maÃ®tres.

Ces piÃ¨ces, d'un travail excellent au point de vue du mÃ©canisme et des difficultÃ©s spÃ©ciales, sont toutes remarquables par le choix de la pensÃ©e musicale, la variÃ©tÃ© et la contexture des traits, enfin par les harmonies ingÃ©nieuses et piquantes qui en rehaussent le ton et leur donnent une couleur Ã©nergique, expressive et dramatique.

L'Å uvre de compositeur de MoschelÃ¨s est considÃ©rable. On cite huit concertos pour piano et orchestre; les 2e, 3e, 4e sont

des modÃ¨les du genre; la noblesse du style, la richesse de l'inspiration, la couleur vigoureuse des harmonies font de ces Å uvres des types admirables plusieurs fois imitÃ©s. Ajoutons que ces compositions, si remarquables par le choix des idÃ©es, l'ingÃ©niositÃ© des traits, sont orchestrÃ©es avec un tact parfait, en se plaÃ§ant au point de vue du piano rÃ©citant, prenant pour lui l'intÃ©rÃªt principal. Les timbres de l'orchestre sont distribuÃ©s avec une entente merveilleuse de la sonoritÃ©; les dessins d'accompagnement, pleins d'Ã©lÃ©gance et d'esprit, se meuvent avec une grande libertÃ© d'allures, soutiennent ou animent le piano, concertent avec lui sans jamais absorber l'intÃ©rÃªt ni Ã©craser le soliste par une symphonie trop brillante.

Les concertos fantastique, pathÃ©tique, pastoral, renferment aussi de belles pages, mais n'ont pas la grande ordonnance et la clartÃ© des cinq premiers. Le sextuor et le grand septuor pour piano, violon, flÃ»te, clarinette, violoncelle et contre-basse, peuvent Ãªtre exÃ©cutÃ©s Ã cÃ´tÃ© de ceux de Beethoven, Hummel, Onslow et Bertini; ces Å uvres sont des pages magistrales par la nettetÃ© du dialogue musical, la conduite et le dÃ©veloppement des idÃ©es. Les deux grands trios pour piano, violon et violoncelle, le grand duo pour deux pianos, et l'admirable sonate Ã quatre mains, op. 47, sont des chefs-d'Å uvre que tous les pianistes doivent connaÃ®tre. Citons encore six numÃ©ros d'Å uvre de sonates pour piano seul, op. 4, 6, 22, 27, sonate caractÃ©ristique, 41 et 49, sonate mÃ©lancolique.

Cette derniÃ¨re n'a qu'un seul mouvement, mais je ne sais rien de plus parfait, de plus inspirÃ©, de mieux Ã©crit pour le piano. Mentionnons aussi parmi les Å uvres de style, plusieurs

sonates concertantes, piano et violon, les belles variations sur la _Marche d'Alexandre_, _Au Clair de la Lune_, les grandes variations sur une mÃ©lodie autrichienne, plusieurs arrangements sur des airs nationaux irlandais, Ã©cossais, danois, rondos, caprices, polonaises, des variations concertantes pour piano, violon, violoncelle et clarinette, op. 17 et 46, cinquante prÃ©ludes dans tous les tons majeurs et mineurs, des allegros de bravoure dÃ©diÃ©s Ã Cramer, etc.

Virtuose de premier ordre, MoschelÃ¨s se distinguait par une exÃ©cution magistrale, beaucoup de naturel et de vÃ©ritÃ© dans l'expression. ExÃ©cutant plein de verve mais toujours maÃ®tre de lui, visant moins Ã l'effet qu'au bien dire, il commandait l'attention par la noblesse de son style, sa belle sonoritÃ©, sa maniÃ¨re simple et large de phraser. Rien n'Ã©tait laissÃ© Ã l'imprÃ©vu, ni dans les grandes lignes, ni dans les moindres dÃ©tails de l'interprÃ©tation; la supÃ©rioritÃ© de l'artiste Ã©tait aussi rÃ©elle dans les passages brillants que dans les contours lÃ©gers des ornements.

Physionomie distinguÃ©e, aux lignes rÃ©guliÃ¨res et bien dessinÃ©es, les traits de MoschelÃ¨s accusaient fortement le beau type israÃ©lite; le front haut, le regard franc et fier, la bouche ferme et souriante offraient dans l'ensemble quelque ressemblance avec Mendelssohn. En regardant MoschelÃ¨s, on se sentait attirÃ© vers lui par une sorte de puissance magnÃ©tique, et ceux-lÃ mÃªmes qui ignoraient la haute valeur musicale de l'artiste, Ã©prouvaient pour l'homme aimable, bon, accueillant, une vive sympathie. MoschelÃ¨s est mort Ã Leipsick le 10 mars 1870. Son nom restera dans l'histoire de l'art parmi les plus purs et les plus dignes d'admiration, Ã cÃ´tÃ© de ceux de

Clementi et de Hummel et dans le grand rayonnement des Bach, des HÃ¦ndel et des Scarlatti.

XX

ZIMMERMAN

Un nom cÃ©lÃ¨bre et un nom aimÃ© que je ne puis Ã©crire sans un profond sentiment d'Ã©motion, sans un rajeunissement de souvenirs qui a tout Ã la fois sa tristesse et son charme. Mais si l'on sent quelque impression mÃ©lancolique Ã Ã©crire l'histoire de ceux qui ne sont plus, et dont on a vu la vie active, admirÃ© le rÃ´le militant, la consolation arrive bien vite quand on peut constater que le temps n'a pas entamÃ© leur mÃ©moire, qu'il a plutÃ´t dÃ©gagÃ© la figure de l'homme et l'Å uvre de l'artiste.

Zimmerman a laissÃ© comme professeur une rÃ©putation populaire entre toutes. Nul maÃ®tre n'a exercÃ© une plus salutaire influence sur le progrÃ¨s musical. Sa parole et ses conseils faisaient autoritÃ©. Musicien Ã©rudit, expÃ©rimentÃ©, homme d'esprit et de goÃ»t, sa nombreuse et brillante clientÃ¨le lui donnait ses grandes entrÃ©es dans tous les salons oÃ¹ l'Ã©tude de la musique Ã©tait en honneur, et l'on peut affirmer que par le prodigieux rayonnement de ses nombreux Ã©lÃ¨ves et des artistes formÃ©s Ã son Ã©cole, Zimmerman a Ã©tÃ© un des grands initiateurs du piano. Large et remarquable influence due Ã l'habiletÃ© de l'enseignement et Ã l'Ã©clectisme dans le choix des Å uvres adoptÃ©es par le maÃ®tre.

Tel a Ã©tÃ© le rÃ´le spÃ©cial de Zimmerman, le caractÃ¨re particulier de son action. Il aurait pu laisser un nom glorieux au thÃ©Ã¢tre ou sur le livre d'or des virtuoses; son instruction musicale, la richesse de son imagination lui permettaient de choisir sa voie; il a prÃ©fÃ©rÃ© le rÃ´le modeste, mais prÃ©cieux, d'instituteur de la jeunesse, et grÃ¢ce Ã ses soins dÃ©vouÃ©s, une plÃ©iade d'artistes cÃ©lÃ¨bres, compositeurs et exÃ©cutants, a grandi pour continuer ses traditions. On peut l'appeler la gÃ©nÃ©ration de 1830, ce n'est pas un reproche dangereux. Cette gÃ©nÃ©ration, quoi qu'en pensent quelques esprits Ã©troits, a produit un nombre considÃ©rable de personnalitÃ©s de haute valeur, dans les sciences, les arts et la littÃ©rature. Combien de Â«dÃ©modÃ©sÂ» de cette Ã©poque vivront encore quand les petits maÃ®tres du jour auront fait leur temps!

Zimmerman (Pierre-Joseph-Guillaume), nÃ© Ã Paris en 1785, Ã©tait fils d'un facteur de pianos. Admis au Conservatoire comme Ã©lÃ¨ve en 1798, il Ã©tudia le piano sous la direction du cÃ©lÃ¨bre compositeur Boieldieu, dont les Å uvres instrumentales Ã©taient fort apprÃ©ciÃ©es et qui prÃ©ludait Ã sa grande rÃ©putation dramatique en Ã©crivant des sonates, des concertos et des fantaisies pour le piano, enfin des romances trÃ¨s-populaires. Zimmerman obtint en 1800 un brillant premier prix de piano en concourant avec Kalkbrenner, Ã©lÃ¨ve de Louis Adam. Il fit de fortes Ã©tudes d'harmonie avec Rey et Catel. En 1802, il eut le premier prix dans la classe de ce maÃ®tre. Un peu plus tard, il devint l'Ã©lÃ¨ve de Cherubini, dont il devait garder les grandes traditions et le style sÃ©vÃ¨re.

En 1816, Zimmerman fut nommÃ© professeur d'une classe de piano; en 1826, il obtint au concours la place de professeur de contre-point et fugue; mais il cÃ©da gÃ©nÃ©reusement ses droits Ã son Ã©mule, FÃ©tis, satisfait d'Ãªtre sorti vainqueur de cette Ã©preuve. Il continua sa classe de piano, position plus modeste dans la hiÃ©rarchie de l'enseignement, mais qui laissait Ã l'habile thÃ©oricien, au savant contre-pointiste, une influence immÃ©diate sur la gÃ©nÃ©ration militante des pianistes compositeurs. Il avait dÃ©jÃ des devoirs envers le cercle qui l'entourait, toute une clientÃ¨le et aussi une Ã©cole faisant autoritÃ©.

Zimmerman a eu ses heures de succÃ¨s comme pianiste. Ce n'Ã©tait pas sans une certaine vanitÃ© d'artiste qu'il me disait avoir pris part comme virtuose en vogue aux concerts de la cantatrice cÃ©lÃ¨bre, la Catalani. Mais, trÃ¨s recherchÃ© comme professeur, consacrant ses loisirs Ã la composition ou aux exigences du monde, il dut renoncer de bonne heure Ã la vie active du virtuose, pour se vouer uniquement Ã l'enseignement.

Causeur spirituel, esprit distinguÃ©, homme de goÃ»t, Zimmerman Ã©tait d'un naturel aimable et fin. C'Ã©tait pour nous, ses Ã©lÃ¨ves affectionnÃ©s, un grand et frÃ©quent plaisir que l'entendre Ã©voquer ses souvenirs si intÃ©ressants au sujet des artistes cÃ©lÃ¨bres et contemporains. Quelquefois un trait incisif le vengeait des jalousies que lui suscitaient sa grande popularitÃ© et le luxe artistique qui l'entourait.

Je citerai un mot typique qui donne la mesure de sa vivacitÃ© d'esprit et de la nature de ses rÃ©parties. Il s'agissait d'un Ã©lÃ¨ve oublieux, qu'il accusait, peut-Ãªtre injustement, d'ingratitude: Â«Ah! me dit-il, il a un juste sentiment de la pÃ©dale, mais il n'a pas la pÃ©dale du sentiment.Â» Les pianistes com-

prendront sans autre explication la dÃ©licatesse et la portÃ©e du mot.

L'existence Ã la fois laborieuse et brillante de Zimmerman a eu cependant ses points noirs. La maison si parfaitement dirigÃ©e par Mme Zimmerman Ã©tait un des centres artistiques les plus recherchÃ©s de Paris. Les intelligences supÃ©rieures de tout ordre s'y donnaient rendez-vous; la nombreuse famille du maÃ®tre s'Ã©panouissait dans ce milieu exceptionnel. C'est au sein de ce bonheur que la mort vint frapper la fille aÃ®nÃ©e de Zimmerman, Mme J. Dubuffe, Ã¢me d'Ã©lite, cÅ ur d'artiste, imagination de poÃ¨te. Plus tard, le dÃ©part de la maison paternelle d'un fils que Zimmerman eÃ»t dÃ©sirÃ© voir continuer son Å uvre et reprendre ses traditions fut aussi une cause de douleur que j'eus un instant l'espoir d'amortir.

TrÃ¨s gÃ©nÃ©ralement aimÃ©, Zimmerman eut pourtant Ã souffrir de l'ingratitude de quelques Ã©lÃ¨ves. Sous une apparence impassible, il en fut pÃ©niblement atteint. Une autre dÃ©ception vint affliger ses derniÃ¨res annÃ©es. Fort des services rendus Ã l'art musical, auteur d'un ouvrage en trois actes, _l'EnlÃ¨vement_, dont le livret seul avait causÃ© la chute d'un grand opÃ©ra intitulÃ© _Nausica_, de plusieurs messes et symphonies, d'une encyclopÃ©die musicale, il dÃ©sirait vivement entrer Ã l'Institut, dont les portes s'Ã©taient ouvertes pour le savant thÃ©oricien Reicha. Mais l'immense rÃ©putation du professeur, les preuves incontestÃ©es de sa haute science ne purent vaincre certaines hostilitÃ©s. Zimmerman se montra trÃ¨s affectÃ© de son insuccÃ¨s et surtout d'avoir Ã©tÃ© abandonnÃ© par ses vieux amis Onslow et Auber.

Il trouva des consolations dans le cercle brillant qui grandissait autour de lui. Il fallait avoir des liens sÃ©rieux avec la famille Zimmerman ou une trÃ¨s haute notoriÃ©tÃ© artistique pour Ãªtre admis sur le programme des fÃªtes musicales qui se donnaient square d'OrlÃ©ans. Duprez, Ã son retour d'Italie, Thalberg, Chopin, Liszt, Sivori, de BÃ©riot, Kalkbrenner, Lablache, Tamburini, Mario, Rubini, Levasseur, Mmes Rossi, Falcon, Sontag, Viardot, Frezzolini, prenaient une part active Ã ces concerts souvent improvisÃ©s. Aussi quel empressement, quelle affluence d'illustrations, quelle admiration parfois fatigante! Je me souviens qu'Ã l'une de ces soirÃ©es, Auber, en vaine de moquerie, me demanda en entendant Doelher exÃ©cuter une piÃ¨ce de concert: Â«Savez-vous ce qu'il joue en ce moment?--Mais, cher maÃ®tre, une Ã©tude de concert.--A cette heure, les Ã©tudes devraient Ãªtre couchÃ©es.Â»

Le mot Ã©tait injuste; en tous cas, les rÃ©unions intimes, moins nombreuses mais aussi brillantes, n'ont jamais prÃªtÃ© Ã des critiques de ce genre. Mme Zimmerman et ses filles en faisaient les honneurs Ã une foule d'artistes et de littÃ©rateurs. On jouait des charades; les gages donnÃ©s, les rÃ©bus non devinÃ©s, se rachetaient par des pÃ©nitences variant suivant la nature des coupables. Gautier, Dumas, Musset Ã©taient condamnÃ©s Ã rÃ©citer leurs derniÃ¨res poÃ©sies; Liszt ou Chopin devaient improviser sur un thÃ¨me donnÃ©; Mmes Viardot, Falcon et EugÃ©nie Garcia avaient aussi leurs dettes mÃ©lodiques Ã acquitter, et je me rappelle avoir moi-mÃªme rÃ©glÃ© plus d'un gage.

En 1848, Zimmerman prit sa retraite de professeur de piano au Conservatoire. Il avait encore toute son Ã©nergie et une acti-

vitÃ© incomparable; mais il croyait sentir une sourde hostilitÃ© contre son enseignement, et cela de la part d'artistes formÃ©s Ã son Ã©cole. J'ai reÃ§u ses confidences Ã ce sujet, comme aussi l'impression de son vif mÃ©contentement en plusieurs circonstances oÃ¹ le jury avait cru devoir nÃ©gliger sa classe au profit de la classe rivale. Or, Zimmerman, qui pourtant ne dÃ©testait personne, avait une antipathie vivace contre l'artiste trÃ¨s dÃ©bonnaire, son ex-rÃ©pÃ©titeur, devenu son Ã©mule dans les concours. HarcelÃ© par de petites taquineries, il demanda sa retraite dans la force de l'Ã¢ge et fut nommÃ© inspecteur des classes de piano. Il m'annonÃ§a lui-mÃªme sa dÃ©cision en m'engageant Ã me prÃ©senter. Â«Je resterai neutre, me dit-il, car Ch. V. Alkan, Ã mile Prudent, Louis Lacombe et toi, vous Ãªtes mes Ã©lÃ¨ves.Â» J'ai dit ailleurs pourquoi mon nom fut prÃ©fÃ©rÃ©. Quant Ã Zimmerman il dut rompre un instant la neutralitÃ© qu'il s'Ã©tait imposÃ©e pour me couvrir de son tÃ©moignage Ã propos d'une dÃ©licate question d'Ã©lÃ¨ves. AprÃ¨s ma nomination, il vint souvent dans ma classe oÃ¹ il retrouvait l'autoritÃ© toujours prÃ©sente de ses traditions.

Il n'en Ã©tait pas de plus sÃ»res et de plus charmantes en mÃªme temps, malgrÃ© leur sÃ©vÃ©ritÃ© relative. Musicien de grand savoir, d'un goÃ»t dÃ©licat, trÃ¨s Ã©clectique, n'ayant aucun parti pris d'hostilitÃ© contre les tendances novatrices, Zimmerman tenait ses Ã©lÃ¨ves au courant de toutes les Å uvres de valeur rÃ©elle, sans souci du nom de l'auteur ni de la provenance d'Ã©cole. Il se faisait mÃªme un point d'honneur de mettre au jour les noms d'artistes mÃ©ritants mais ignorÃ©s; sa classe et ses salons ont donnÃ© un point d'appui Ã nombre de rÃ©putations.

Ch.-V. Alkan, MassÃ©, Charlot, G. Bizet ont reÃ§u des leÃ§ons de contre-point et de composition de Zimmerman. Citons encore parmi ses Ã©lÃ¨ves les plus connus les frÃ¨res DÃ©jazet, Louis Cholet, les frÃ¨res Codine, Fessy, vaillants pianistes et compositeurs de mÃ©rite, Graziani, HonorÃ©, Demaric, Collignon, Ambroise Thomas, qui joue Chopin d'une faÃ§on si merveilleuse; Prudent, Goria, LefÃ©bure, morts tous trois prÃ©maturÃ©ment; Henri Potier, A. Petit, Piccini, LÃ©cureux, musiciens d'Ã©lite; Ravina, aux Å uvres si gracieuses; Louis Lacombe, compositeur et pianiste de grand style. A la rigueur, je puis Ã©galement me citer parmi ceux qui ont tenu le plus Ã honneur de continuer les traditions d'enseignement de Zimmerman. Je dois aussi une mention particuliÃ¨re Ã Mlle JosÃ©phine Martin, l'Ã©lÃ¨ve affectionnÃ©e du maÃ®tre, qui non seulement a formÃ© son talent de virtuose, mais encore dirigÃ© ses Ã©tudes d'harmonie et de composition. Quant Ã Gunselman, Mariscotti, ils ont Ã©tÃ© Ã©galement les Ã©lÃ¨ves de Zimmerman tout en restant les miens.

Zimmerman, ainsi que nous l'avons dit, malgrÃ© le nombre considÃ©rable de ses disciples, n'a pas voulu se dÃ©sintÃ©resser des Å uvres d'imagination. Son opÃ©ra de _l'EnlÃ¨vement_, donnÃ© en 1830 Ã la salle Ventadour, chantÃ© par Mme Pradher, FÃ©reol et Chollet, contenait de rÃ©elles beautÃ©s; mais le poÃ¨me divertit malheureusement le public, qui fit une ovation au nom du musicien et siffla celui du librettiste.

Zimmerman a encore Ã©crit deux messes solennelles avec orchestre et laissÃ© en manuscrit l'opÃ©ra _Nausica_. La science du grand contre-pointiste et de l'Ã©lÃ¨ve affectionnÃ© de Che-

rubini a marquÃ© sa trace dans les morceaux d'ensemble, les chÅ urs et l'orchestration. Quant Ã l'Å uvre de piano, elle comprend de nombreuses variations, divertissements, rondos sur des thÃ¨mes d'opÃ©ras en vogue, sur les romances populaires de l'Ã©poque: variations et rondos sur les opÃ©ras d'_Emma_ et _le Serment_ d'Auber; des variations sur les romances si connues: _S'il est vrai que d'Ãªtre deux_, _Il est trop tard_, le _Bouquet de romarin_, la _Gasconne_, des contredanses variÃ©es, deux recueils d'Ã©tudes trÃ¨s mÃ©lodiques dÃ©diÃ©es Ã la princesse Marie, une excellente sonate dÃ©diÃ©e Ã Catel, deux concertos, le premier dÃ©diÃ© Ã Cherubini, enfin, l'_EncyclopÃ©die du Pianiste_, cours thÃ©orique et pratique oÃ¹ Zimmerman a condensÃ© le fruit de sa longue expÃ©rience, vÃ©ritable code musical du virtuose et du compositeur. La deuxiÃ¨me partie comprend un cours d'harmonie, de contre-point, de haute composition et l'ensemble de la mÃ©thode reste une preuve victorieuse de l'excellence de l'enseignement de Zimmerman.

DÃ©corÃ© de la LÃ©gion d'honneur au milieu de sa brillante carriÃ¨re, et Ã une Ã©poque oÃ¹ l'on n'Ã©tait pas prodigue de cette distinction, retirÃ© de l'enseignement et de la vie militante du professorat, en 1848, comme nous l'avons dit, Zimmerman ne survÃ©cut que cinq ans Ã son dÃ©part du Conservatoire, c'est-Ã -dire jusqu'au mois de novembre 1853.

Zimmerman avait la physionomie aimable et douce, avec un reflet de bienveillance; ses yeux, au regard clair et vif, Ã©taient ombragÃ©s d'Ã©pais sourcils: le nez droit, la bouche souriante, formaient un ensemble qui accusait une ferme volontÃ© et un rare esprit d'observation. C'Ã©tait Ã la fois un excellent

maÃ®tre et un ami dÃ©vouÃ©; aussi la date de ses funÃ©railles fut-elle une journÃ©e de deuil pour tout le monde artistique. Je vois encore la foule recueillie dont la tristesse s'associait Ã la douleur de la famille Zimmerman et Ã celle de ses illustres gendres, Gounod et Dubuffe. Le culte de cette mÃ©moire est restÃ© vivace dans le cÅ ur des nombreux artistes qui doivent Ã Zimmerman le talent et la renommÃ©e. Plusieurs l'ont prÃ©cÃ©dÃ© ou suivi de prÃ¨s dans l'Ã©ternitÃ©; seul un groupe survit encore, un peu clair-semÃ©, mais toujours vaillant; Ch.-V. et Nap. Alkan, Ravina, JosÃ©phine Martin. Je m'y ajouterai, ne fÃ»t-ce que pour faire nombre et pour donner Ã ce portrait le caractÃ¨re qui lui convient, celui d'un pieux souvenir et d'un dernier hommage.

XXI

FERDINAND RIES

A part quelques grands talents qui commandent une admiration immÃ©diate et complÃ¨te, quelques rares physionomies qui laissent une impression immuable, dont le reflet se trouve fixÃ© pour l'Ã©ternitÃ© de son vivant mÃªme, sans que la postÃ©ritÃ© doive faire aucune retouche Ã l'image, sans que l'histoire porte aucune atteinte Ã la gloire acquise, les figures d'artistes, comme les Å uvres d'art, demandent un lointain, une perspective, l'optique et l'Ã©preuve du temps.

Il est Ã la fois trop facile et trop dangereux de juger les contemporains, quand ce jugement ne s'impose pas d'une faÃ§on absolue comme une ombre tranchÃ©e, une silhouette lumi-

neuse, un profil vigoureux se dÃ©tachant Ã l'horizon de la critique. Lorsque cette exception n'est pas, pour ainsi dire, fatale, l'Ã©loignement devient une nÃ©cessitÃ©; c'est dans la perspective que se fondent et s'harmonisent les figures relativement moyennes; elles y gagnent une certaine Ã©galitÃ© de jugement qu'elles n'ont pas encore connue, toujours ballotÃ©es entre les apprÃ©ciations contraires; les Ã©loges outrÃ©s s'attÃ©nuent, les critiques injustes s'Ã©moussent; c'est un rayonnement doux oÃ¹ tout s'apaise. L'artiste et son Å uvre apparaissent ainsi plus nettement dans leur cadre vÃ©ritable, avec leurs liens et leur filiation, leurs tenants et leurs aboutissants; les causes premiÃ¨res, d'une prise si difficile au moment mÃªme oÃ¹ elles agissent, s'Ã©clairent avec le temps. Et qu'il monte ou qu'il descende dans l'ordre des rÃ©putations, l'artiste soumis Ã cette derniÃ¨re Ã©preuve n'a pas le droit de se plaindre: sa mÃ©moire trouve enfin son vÃ©ritable Ã©quilibre, son point stable et dÃ©finitif.

Il nous semble que l'heure est venue pour Ferdinand Ries. La perspective rÃ©duit Ã de justes proportions cette figure souvent trop grandie, souvent aussi trop diminuÃ©e, et dont il convient de dire Ã prÃ©sent qu'elle appartient Ã la lueur discrÃ¨te de la forte moyenne artistique. Ce qu'on lui a prÃªtÃ© de particuliÃ¨rement Ã©clatant relevait plutÃ´t de Beethoven et peut se dÃ©limiter facilement; ce qui lui est personnel, inhÃ©rent, correspond Ã une inspiration moins haute que pure, moins sublime que distinguÃ©e, Ã une flamme de conviction qu'il ne faudrait pas confondre avec le feu du gÃ©nie. De nobles Å uvres, voilÃ ce que Ries a laissÃ©. La noblesse en est le trait principal et l'Ã©loge suffisant.

Ferdinand Ries Ã©tait le fils d'un musicien distinguÃ© attachÃ© au service de l'Ã©lecteur de Cologne. Encore tout enfant, Ries manifesta un goÃ»t prononcÃ©, des dispositions exceptionnelles pour la musique: aussi son pÃ¨re commenÃ§a-t-il dÃ¨s l'Ã¢ge de cinq ans son Ã©ducation de virtuose. Ries Ã©tudia successivement le violoncelle, le piano, l'orgue et le violon. Quant Ã ses premiÃ¨res Ã©tudes d'harmonie, il les fit presque sans maÃ®tre, par la lecture et l'analyse d'ouvrages thÃ©oriques et pratiques. Il eut ensuite l'ingÃ©nieuse pensÃ©e de mettre en partitions les quatuors de Haydn. Ce travail instructif grava dans sa mÃ©moire la pensÃ©e du grand compositeur; de plus, une lecture incessante, attentive, raisonnÃ©e, lui fit pÃ©nÃ©trer les finesses et les procÃ©dÃ©s du maÃ®tre, lui livra les secrets du mÃ©tier. En 1801, Ries, aprÃ¨s avoir rÃ©duit pour piano les oratorios de _la CrÃ©ation_ et des _Saisons_, se rendit Ã Munich, oÃ¹ il prit quelque temps des leÃ§ons de Winter, compositeur savant, mais sans originalitÃ©, dont les opÃ©ras se sont dÃ©modÃ©s rapidement. Quand Winter quitta Munich pour aller monter Ã Paris son opÃ©ra de _Castor_, Ries partit aussi, mais pour se rendre Ã Vienne.

Il avait une lettre de recommandation pour Beethoven, dont son pÃ¨re, l'ami d'enfance, Ã©tait restÃ© admirateur fervent. Son but Ã©tait de continuer ou plutÃ´t de reprendre en sous-Å uvre son Ã©ducation musicale faite jusque-lÃ sans suite, sans plan, sans direction arrÃªtÃ©e. Accueilli par Beethoven avec une grande bontÃ©, Ferdinand Ries vÃ©cut pendant quatre ans dans l'intimitÃ© de son protecteur, qui le prit Ã demeure, en fit son Ã©lÃ¨ve de prÃ©dilection, et mÃªme le seul auquel il accordÃ¢t des leÃ§ons frÃ©quentes et suivies. Ces

conseils et ces exemples rÃ©unis exercÃ¨rent une influence rapide sur le style, le goÃ»t et les aspirations de l'Ã©lÃ¨ve.

Sous la direction de Beethoven, Ries devint encore un virtuose transcendant. On retrouvait dans son exÃ©cution chaude et colorÃ©e le brio, la fougue, l'Ã©clat de son illustre maÃ®tre. Ries n'appartenait pas comme pianiste Ã l'Ã©cole de Clementi; il avait certaines audaces harmoniques, certains effets de sonoritÃ©, bagage du romantisme de l'Ã©poque, qui suffirait Ã le sÃ©parer de cette Ã©cole de style liÃ©, aux continuelles demi-teintes, dont Field et Cramer ont continuÃ© la tradition. Sous l'influence de Beethoven, si l'exÃ©cution de Ries n'avait pas acquis l'autoritÃ© du maÃ®tre, du moins en produisait-elle les qualitÃ©s Ã©nergiques, le goÃ»t des contrastes accentuÃ©s.

Ce fut d'ailleurs une Ã©ducation singuliÃ¨re, trÃ¨s intime et souvent trÃ¨s pÃ©nible, tour Ã tour affectueuse et violente, sur laquelle les notices biographiques publiÃ©es par Ries et Wegeler, de Bonn, fournissent des dÃ©tails parfois douloureux. Esprit sombre et chagrin, inquiet, soupÃ§onneux, aigri par la souffrance, les ennuis de famille, une misanthropie naturelle, Beethoven avait des caprices et des bizarreries compensÃ©s par des Ã©lans de tendresse et d'un rare dÃ©vouement Ã son Ã©lÃ¨ve.

Quant Ã ses Ã©tudes d'harmonie, Ries, sur le conseil de Beethoven, les continuait avec le cÃ©lÃ¨bre contre-pointiste Albrechtsberger.

Les rigueurs des guerres du premier empire engagÃ¨rent Ries Ã quitter l'Allemagne pour la Russie; mais avant de rÃ©aliser ce changement de sÃ©jour, il passa deux ans Ã Paris (1807 Ã

1809). Plusieurs compositions de haut style publiÃ©es Ã cette Ã©poque le firent apprÃ©cier des cercles artistiques et classer parmi les maÃ®tres les plus habiles. En quittant Paris, il visita successivement Cassel, Hambourg, Copenhague, Stockolm, Saint-PÃ©tersbourg, Kiev, Riga, Revel, secondÃ© par son ancien maÃ®tre le violoncelliste Romberg. Le voyage en Russie fut pour les deux artistes une suite de brillants succÃ¨s. Mais dÃ©jÃ la Russie Ã©tait atteinte par la guerre, et Ries, changeant de projets, quittait notre continent en feu pour chercher un refuge en Angleterre.

Cette fois, il s'agit d'un sÃ©jour prolongÃ©. Ries se maria Ã Londres avec une femme d'une grande beautÃ© que j'ai vue plus tard Ã Paris chez Rosenhain; nature fine, distinguÃ©e, artistique, femme d'esprit, qui fÃ»t aussi pour Ries une compagne dÃ©vouÃ©e. Ries resta dix ans en Angleterre, donnant de nombreux concerts et de plus nombreuses leÃ§ons, Ã©galement recherchÃ© comme professeur et applaudi comme compositeur. Ce fut une pÃ©riode de travail continuel et d'ailleurs fructueux, d'oÃ¹ Ries sortit avec sa fortune et aussi sa rÃ©putation solidement Ã©tablies. La patrie l'appelait. Il quitta Londres et vint se fixer avec sa famille Ã Godesberg, prÃ¨s Bonn, dans une propriÃ©tÃ© dÃ©licieuse oÃ¹ il pouvait, libre de tout souci, se livrer Ã sa fiÃ¨vre de composition.

Dans cette retraite Ries Ã©crivit _la FiancÃ©e du Brigand_, opÃ©ra en trois actes, qui obtint en Allemagne un rÃ©el succÃ¨s. En 1831, Ries fit un voyage Ã Londres et en Ecosse pour monter un opÃ©ra-fÃ©erie, _Lyska_, et diriger des festivals. De retour en Allemagne, il entreprit un voyage en Italie; il visita toutes les grandes villes de la pÃ©ninsule, puis, Ã son tour habi-

ta alternativement Aix-la-Chapelle et Francfort. Directeur de l'orchestre et du chant aux fÃªtes musicales d'Aix-la-Chapelle, Ries conserva quelque temps ces fonctions, mais finit par s'en dÃ©mettre pour faire de nouveaux voyages Ã Bruxelles, Londres et Paris. Ce fut Ã Londres qu'il Ã©crivit son bel oratorio de _l'Adoration des rois mages_, qui fut exÃ©cutÃ© sous sa direction au festival d'Aix-la-Chapelle, en 1837.

FixÃ© en dernier lieu Ã Francfort, oÃ¹ il avait acceptÃ© la direction de la SociÃ©tÃ© de Sainte-CÃ©cile, Ries, arrivÃ© Ã l'apogÃ©e de sa carriÃ¨re, pouvait espÃ©rer de longs jours au milieu d'une famille amie et d'amis dÃ©vouÃ©s. La considÃ©ration et la fortune, une rÃ©putation incontestÃ©e, le bien-Ãªtre et le bonheur, enfin une individualitÃ© artistique qui avait Ã©tÃ© discutÃ©e du vivant de Beethoven, Ries avait conquis tout cela quand la mort vint le prendre dans la force de l'Ã¢ge, le 13 janvier 1838, Ã cinquante et un ans. Un mal latent et incurable brisait cette noble et laborieuse carriÃ¨re au moment mÃªme oÃ¹ le succÃ¨s semblait devoir couronner les efforts de Ries pour atteindre les hautes rÃ©gions musicales.

Le nombre des compositions de Ries est trÃ¨s important. Il comprend 200 numÃ©ros, six symphonies (op. 23, 80, 90, 110, 112, 148); cinq ouvertures; des quintettes et quatuors pour instruments Ã cordes; huit concertos pour piano et orchestre,--les 3e, 4e et 8e sont des Å uvres magistrales;--un grand septuor pour piano, violon, violoncelle, deux cors et contre-basse; un quintette pour piano et instruments Ã cordes; deux sextuors pour piano et instruments divers; un ottetto pour piano, violon, alto, clarinette, cor, basse, violoncelle et contre-basse; plusieurs quatuors et trios pour piano, violon et basse; des Å uvres nom-

breuses de sonates concertantes pour piano et violon, piano et violoncelle, piano et cor, une grande sonate Ã quatre mains (op. 160); dix numÃ©ros d'Å uvres de sonates pour piano seul; enfin un nombre considÃ©rable de rondos, fantaisies et airs variÃ©s, et de piÃ¨ces vocales Ã plusieurs voix. Cette liste trÃ¨s incomplÃ¨te montre la rare et constante Ã©nergie de Ferdinand Ries, producteur infatigable et compositeur convaincu.

L'honneur incomparable d'avoir Ã©tÃ© l'Ã©lÃ¨ve de prÃ©dilection de Beethoven a Ã©tÃ© pour Ries une cause de succÃ¨s, mais lui a aussi suscitÃ© des motifs de tristesse. Les envieux, les malveillants ont reprochÃ© au disciple du grand symphoniste de s'Ãªtre trop assimilÃ© le style de son illustre maÃ®tre, d'Ãªtre une pÃ¢le copie de sa maniÃ¨re, en un mot de plagier ses procÃ©dÃ©s sans avoir le feu sacrÃ©, l'Ã©tincelle de gÃ©nie. BlÃ¢me outrÃ© jusqu'Ã l'injustice. Ce qu'il faut dire c'est que Ferdinand Ries n'Ã©tait pas douÃ© de cette imagination primesautiÃ¨re qui fait l'initiative gÃ©niale. Ses idÃ©es musicales, toujours distinguÃ©es, correctement exprimÃ©es, d'un goÃ»t et d'un style parfaits, n'atteignent que rarement les grands Ã©lans de l'inspiration.

Les Å uvres d'orchestre ou de chambre montrent souvent l'action d'un travail opiniÃ¢tre; la main trÃ¨s habile de l'artiste n'a pas toujours la sÃ»retÃ© ni les audaces d'allures que donnent seules les longues Ã©tudes scolastiques ou l'intuition, plus puissante encore. Ries a Ã©crit un plus grand nombre d'ouvrages que son contemporain Hummel; il n'en reste pas moins aprÃ¨s lui dans la hiÃ©rarchie des compositeurs virtuoses. Mais ce qu'il faut lui reconnaÃ®tre, c'est un ensemble de qualitÃ©s solides, nobles et pures, puissantes dans un cercle

dÃ©terminÃ©, et par lÃ mÃªme suffisamment personnelles, trÃ¨s comparables d'ailleurs Ã sa virtuositÃ© brillante, colorÃ©e, tirant du piano une sonoritÃ© remarquable pour l'Ã©poque, mais sans effets d'Ã©tonnement, sans surprises pour le public, virtuositÃ© dont la puretÃ© et la sincÃ©ritÃ© faisaient le charme.

Quant Ã l'imitation de Beethoven, que des critiques sÃ©vÃ¨res ont durement reprochÃ©e Ã Ries, ce point dÃ©licat demande une distinction. Il n'est pas douteux que Ries ait subi l'influence du grand symphoniste, son maÃ®tre, et qu'on en retrouve quelquefois le reflet, mais il n'y a dans son Å uvre, ni pastiche, ni plagiat, de parti pris; Ries est plutÃ´t un fils qu'un copiste de Beethoven. Combien sont rares les artistes vraiment originaux, ne procÃ©dant que d'eux-mÃªmes, ne suivant aucune trace! CrÃ©er sans modÃ¨le est un phÃ©nomÃ¨ne dont on cite bien peu d'exemples. Â«On est toujours le fils de quelqu'unÂ», a dit Beaumarchais; rien n'est plus vrai surtout dans les arts. Il y a une premiÃ¨re pÃ©riode d'imitation qui est souvent la mÃªme pour les grands artistes, les gÃ©nies transcendants, que pour les talents de taille moyenne comme Ferdinand Ries: la force d'expansion, l'originalitÃ© ne se dÃ©gagent que plus tard.

Chez Ries, le tempÃ©rament personnel a fini par s'affirmer dans les limites et sous la forme qu'il convenait, sans efforts et sans affectation; Ries est devenu suffisamment original sans cesser d'Ãªtre naturel; qualitÃ© prÃ©cieuse et exemple mÃ©ritoire dans un siÃ¨cle oÃ¹ la recherche des procÃ©dÃ©s nouveaux, fiÃ©vreux et sans bonne foi a produit tant d'Å uvres tourmentÃ©es, parfois aussi tant de simples pastiches.

Un autre reproche, tout de sentiment, qui atteindrait l'homme et non l'artiste, a Ã©tÃ© adressÃ© Ã Ferdinand Ries. D'aprÃ¨s FÃ©tis, il aurait manquÃ© de respect et d'Ã©gards envers la mÃ©moire de l'homme de gÃ©nie qui l'avait accueilli avec une bontÃ© toute paternelle. Ferdinand Ries a publiÃ© en effet, avec M. Wegeler, de Bonn, des notices biographiques sur Beethoven; les aspÃ©ritÃ©s de caractÃ¨re du grand maÃ®tre n'y sont pas attÃ©nuÃ©es; quelquefois mÃªme, il faut le reconnaÃ®tre, elles y sont particuliÃ¨rement soulignÃ©es. L'Ã©lÃ¨ve de Beethoven aurait encore adressÃ© une lettre Ã FÃ©tis pour le fÃ©liciter Ã l'occasion de quelques critiques sÃ©vÃ¨res dirigÃ©es contre les dÃ©fauts de goÃ»t, simples taches au soleil, qu'une attention jalouse et minutieuse peut seule dÃ©couvrir dans l'Å uvre du grand symphoniste.

Ce sont lÃ des faits regrettables, mais les fÃ©licitations de Ries, pas plus que les critiques de FÃ©tis, n'ont entamÃ© la mÃ©moire de Beethoven. On peut affirmer du reste que, malgrÃ© quelques imprudences, Wegeler et Ries n'ont eu d'autre pensÃ©e que de publier leurs impressions, leurs souvenirs personnels sur des faits intimes de la vie de Beethoven. Le caractÃ¨re dominant de leur petit ouvrage biographique est un tÃ©moignage d'admiration pour l'homme de gÃ©nie, Ã l'Ã¢me gÃ©nÃ©reuse, tendre, impressionnable, mais aigrie, ignorante des compromis de l'existence. Aussi bien l'ingratitude s'accorderait-elle mal avec la bontÃ©, la bienveillance naturelle de Ferdinand Ries, dont tous ses amis ont rendu tÃ©moignage.

Homme du monde, quoique travailleur infatigable, Ries avait une physionomie distinguÃ©e, des traits rÃ©guliers et bien dessinÃ©s, accusant une volontÃ© Ã©nergique; le front Ã©tait

couronnÃ© de cheveux Ã©pais et crÃ©pus, les yeux ombragÃ©s d'Ã©pais sourcils; la bouche souriante et le menton Ã fossette donnaient souvent au masque un pli de malice ironique, mais l'homme Ã©tait bon, gÃ©nÃ©reux et n'a laissÃ© que des regrets. Quant Ã l'artiste, Ã§'a Ã©tÃ© tout ensemble son premier bonheur d'entrer dans le rayonnement de Beethoven et sa fatalitÃ© de ne s'en dÃ©gager qu'incomplÃ¨tement aux yeux de la postÃ©ritÃ©; mais tout en faisant la part de cette gloire illustre dans la rÃ©putation de Ferdinand Ries, il faut reconnaÃ®tre Ã l'Ã©lÃ¨ve de Beethoven les qualitÃ©s personnelles dont il a fini par avoir l'entiÃ¨re possession: la conviction, la bravoure, la sincÃ©ritÃ© et cette noblesse qui restera son caractÃ¨re distinctif.

XXII

CAMILLE STAMATY

L'influence du milieu, de l'Ã©ducation, du hasard lui-mÃªme sur le germe des facultÃ©s que tout artiste apporte en venant au monde n'est pas contestable. Il faut aussi faire la part du travail, de la direction donnÃ©e Ã l'enseignement, part quelquefois considÃ©rable; mais aucune de ces circonstances favorables au dÃ©veloppement des jeunes talents ne tient lieu des dispositions innÃ©es, des vocations sincÃ¨res, marque distinctive des organisations spÃ©ciales. Pour ces natures d'Ã©lite, la loi de progrÃ¨s se trouve dans une force intÃ©rieure et irrÃ©sistible, souvent inconsciente, qui agit Ã leur insu, leur fait choisir leur route personnelle, ouvrir leur propre sillon, tandis que les na-

tures d'ordre infÃ©rieur, obÃ©issent Ã l'impulsion Ã©trangÃ¨re, mÃªme en s'y croyant soustraites. S'il y a dans les arts un cÃ´tÃ© de mÃ©tier que fait acquÃ©rir le travail, il y a un cÃ´tÃ© d'inspiration nÃ©cessairement et uniquement innÃ©. On devient praticien, on naÃ®t artiste.

L'originalitÃ©, la distinction, l'expression, la sensibilitÃ©, qualitÃ©s perfectibles, sont avant tout des qualitÃ©s naturelles. Le Conservatoire, cette belle Ã©cole normale de la musique, ne peut, malgrÃ© toute la science et tout le dÃ©vouement de ses maÃ®tres, Â«manufacturerÂ» des artistes. Nous perfectionnons les tempÃ©raments dÃ©jÃ douÃ©s, nous cultivons les organisations assez dÃ©licates pour promettre de vÃ©ritables musiciens; mais nous ne crÃ©ons pas des artistes. Notre grande Ã©cole franÃ§aise, qui a dÃ©veloppÃ© tant de virtuoses et de compositeurs, n'en a pas inventÃ© un seul, et beaucoup ont grandi sans son aide, que la vocation a soutenus au dÃ©but de leur carriÃ¨re.

Camille Stamaty Ã©tait de ces derniers. On peut dire que chez lui la vocation s'est dÃ©veloppÃ©e elle-mÃªme sans autre secours extÃ©rieur que l'audition des chefs-d'Å uvre de l'art musical. Le pÃ¨re de Stamaty, d'origine grecque, comme l'indique le nom, fut naturalisÃ© FranÃ§ais et nommÃ© consul de notre pays Ã Civita-Vecchia. La mÃ¨re du futur virtuose, femme charmante et d'une rare distinction, chantait avec beaucoup d'art la musique des grands maÃ®tres italiens, franÃ§ais et allemands: Haydn, Mozart, Gluck, Cimarosa, Piccini, Nicolo, GrÃ©try, BoÃ¯eldieu, MÃ©hul Ã©taient les compositeurs prÃ©fÃ©rÃ©s qu'elle aimait Ã interprÃ©ter. Le goÃ»t musical du jeune Stamaty ressentit l'heureuse influence de l'audition frÃ©quente de

ces dÃ©licieuses cantilÃ¨nes, et une prÃ©dilection particuliÃ¨re pour la belle musique prit possession de ce tempÃ©rament dÃ©licat et fin.

En 1818, la mort de M. Stamaty obligea sa jeune femme Ã rentrer en France. AprÃ¨s un sÃ©jour de quelques mois Ã Dijon, elle vint se fixer Ã Paris, oÃ¹ l'attiraient non seulement des affections de famille et de sincÃ¨res amitiÃ©s, mais surtout les soins que rÃ©clamait l'Ã©ducation littÃ©raire de son fils, car il est Ã noter que Camille Stamaty n'avait encore fait de l'Ã©tude de la musique qu'une distraction secondaire; Ã quatorze ans seulement, il eut un piano Ã sa disposition spÃ©ciale. Mme Stamaty, conseillÃ©e par sa famille, Ã©tait loin d'encourager ce qu'on pouvait soupÃ§onner de la vocation musicale de son fils, et rÃªvait pour lui une carriÃ¨re plus calme que celle d'artiste. Elle eÃ»t dÃ©sirÃ© le voir diplomate, ingÃ©nieur, ou employÃ© administratif.

Il faut admettre que Stamaty Ã©tait heureusement douÃ© pour l'art musical et que ses progrÃ¨s, malgrÃ© le peu de temps donnÃ© Ã l'Ã©tude, furent singuliÃ¨rement rapides, car FÃ©tis, dans l'article biographique consacrÃ© Ã Stamaty, parle d'un thÃ¨me variÃ© composÃ© et publiÃ© vers cette Ã©poque. Mais jusque-lÃ le jeune virtuose n'ambitionnait d'autre succÃ¨s que ceux que recherchent les gens du monde en Ã©crivant des valses et des quadrilles: satisfaction d'amour-propre, rÃ©putation de compositeur acquise Ã peu de frais, mais bornÃ©e comme l'enceinte des salons oÃ¹ elle naÃ®t dans l'espace d'une soirÃ©e. Par bonheur, Stamaty ne se contentait pas de ces succÃ¨s faciles; il travaillait avec assiduitÃ© aux heures de loisir que lui laissaient ses Ã©tudes littÃ©raires, et

son goÃ»t dÃ©jÃ formÃ© le portait de plus en plus vers les Å uvres de style.

Fessy, l'un des meilleurs musiciens formÃ©s par les soins de Zimmerman, dirigea plusieurs annÃ©es l'Ã©ducation musicale de Stamaty. On ne pouvait choisir un maÃ®tre plus capable ni qui comprÃ®t mieux la nature des qualitÃ©s de son Ã©lÃ¨ve; il lui fournit toutes les occasions d'entendre les virtuoses en renom et l'encouragea Ã faire de la musique son occupation principale et sa carriÃ¨re. Camille Stamaty n'en Ã©tait pas encore lÃ ; son emploi Ã la PrÃ©fecture ne lui laissait que quelques heures Ã consacrer au piano; mais il acquit assez de virtuositÃ© et de connaissances spÃ©ciales pour que la transition devÃ®nt facile.

Enfin, une rencontre fortuite avec Kalkbrenner dÃ©cida Stamaty Ã quitter l'existence calme et monotone de bureaucrate. Dans une soirÃ©e oÃ¹ Camille Stamaty exÃ©cutait un quadrille variÃ©, de sa composition, Kalkbrenner fut charmÃ© de l'exÃ©cution Ã©lÃ©gante du virtuose et de la distinction de ses idÃ©es. Ã tonnÃ© de trouver chez un amateur une organisation musicale et des aptitudes aussi remarquables, il offrit ses conseils, se portant garant de l'avenir du jeune homme, qu'il choisit comme disciple, et dont il fit bientÃ´t son rÃ©pÃ©titeur.

Le jeune compositeur n'eut pas Ã regretter cette dÃ©termination, toujours grave en elle-mÃªme. Au moment oÃ¹ l'amateur veut devenir un artiste, il lui faut compter avec la sÃ©vÃ©ritÃ© naturelle des vÃ©ritables dilettantes; on le juge au mÃªme titre et quelquefois avec plus de rigueur que les hommes de mÃ©tier et de pratique journaliÃ¨re, qui ont depuis longtemps appris leur nom au public. Onslow, Meyerbeer, Mendelssohn ont dÃ» vaincre Ã coups de gÃ©nie la dÃ©fiance injuste qu'inspirait

leur titre d'amateurs. Stamaty devait porter, avec des qualitÃ©s moindres, mais grÃ¢ce Ã une volontÃ© aussi Ã©nergique, une somme d'efforts aussi courageusement dÃ©pensÃ©e.

Kalkbrenner prit d'ailleurs en grande affection son Ã©lÃ¨ve, qui se soumit avec la docilitÃ© d'un enfant au rÃ©gime exclusif d'exercices spÃ©ciaux Ã mains pesÃ©es. Les plus habiles virtuoses, en y comprenant Chopin, qui ont demandÃ© des leÃ§ons Ã ce maÃ®tre cÃ©lÃ¨bre, ont dÃ» se plier aux exigences de son mode d'enseignement, si parfait, du reste, au point de vue du mÃ©canisme. Stamaty devint le bras droit, le supplÃ©ant toujours choisi. Kalkbrenner donnait peu de leÃ§ons en dehors de ses cours, et le professeur qu'il dÃ©signait Ã©tait invariablement Stamaty, Ã qui peu d'annÃ©es crÃ©Ã¨rent une des belles clientÃ¨les de Paris.

Le jeune maÃ®tre reÃ§ut aussi les prÃ©cieux conseils de Benoist et de Reicha pour l'harmonie, le contre-point et l'orgue. Pendant un sÃ©jour de quelques mois Ã Leipsick, il se lia avec Schumann et Mendelssohn et reÃ§ut de ce dernier des leÃ§ons de haute composition. La nostalgie du pays, l'appel de nombreux Ã©lÃ¨ves, interrompirent ce voyage en Allemagne, qui n'Ã©tait pas une simple fantaisie de touriste, mais une vÃ©ritable excursion artistique pour Ã©tudier sur place les grands maÃ®tres de l'harmonie, s'imprÃ©gner de leur foi vivace et revenir fortifiÃ© ainsi pour les grandes luttes. Mais, ce qu'il n'avait pas eu le temps de faire en Allemagne, Stamaty l'accomplit en France avec une rÃ©solution et une persÃ©vÃ©rance qui firent de lui un virtuose Ã©rudit, sachant interprÃ©ter les maÃ®tres anciens et modernes dans le style spÃ©cial qui convient Ã chaque Ã©poque et Ã chaque Ã©cole.

Ã rudition d'autant plus mÃ©ritoire que, soit excÃ¨s de travail, surexcitation du systÃ¨me nerveux, soit cause morbide spÃ©ciale, la santÃ© de Stamaty fut, dÃ¨s l'Ã¢ge de dix-neuf ans, plusieurs fois Ã©prouvÃ©e par de longues et violentes crises de rhumatismes articulaires. Cet artiste de vocation, si amoureux de son art, se trouvait alors condamnÃ© Ã un repos absolu, tout travail lui Ã©tait interdit pendant de longues semaines; mais, ces douloureuses Ã©preuves passÃ©es, il revenait Ã ses Ã©tudes avec un redoublement d'Ã©nergie.

En mars 1835, C. Stamaty se produisit comme compositeur et virtuose dans un concert oÃ¹ il exÃ©cuta son concerto de piano (op. 2). Ce morceau, d'un style Ã©levÃ© et correct, affirmait la science du jeune maÃ®tre. Cet heureux dÃ©but acheva d'Ã©tablir sa rÃ©putation, et il devint le professeur de prÃ©dilection des nombreux adeptes de l'Ã©cole Kalkbrenner. Ajoutons qu'il rÃ©unissait toutes les qualitÃ©s propres Ã inspirer la confiance des mÃ¨res de famille: distinction, rÃ©serve, talent correct et pur; il parlait peu et exigeait beaucoup; enfin il avait dans toutes ses maniÃ¨res comme un reflet de puritanisme, gardant cette tenue sÃ©vÃ¨re que conservent indÃ©finiment les personnes pieuses ou Ã©levÃ©es dans les Ã©tablissements religieux.

A partir de cette Ã©poque. C. Stamaty produisit, chaque annÃ©e, des compositions spÃ©ciales pour piano qu'il exÃ©cutait dans ses concerts Ã cÃ´tÃ© des Å uvres de ses maÃ®tres prÃ©fÃ©rÃ©s. La nombreuse clientÃ¨le du jeune professeur affluait Ã ces belles sÃ©ances musicales autant par sympathie pour le talent du maÃ®tre que pour s'associer Ã la pensÃ©e charitable qui le guidait: Stamaty donnait la plupart de ses auditions au profit d'Å uvres de bienfaisance et plus spÃ©cialement

de l'Å uvre de Saint-Vincent-de-Paul, dont il Ã©tait un des membres actifs et dÃ©vouÃ©s.

En 1846, Stamaty eut la douleur de perdre sa mÃ¨re. Fils tendre et respectueux, il fut vivement frappÃ© de cette mort inattendue. RenonÃ§ant pendant quelque temps Ã toute occupation artistique, il se rendit Ã Rome et y sÃ©journa une annÃ©e entiÃ¨re. Cette pÃ©riode de recueillement loin du bruit de la vie mondaine lui rendit un peu de calme, tout en lui laissant un fonds de tristesse et de mÃ©lancolie que plus tard les joies de la famille vinrent adoucir.

En 1848, Stamaty associait Ã son existence une compagne aimante et dÃ©vouÃ©e, qui, sans Ãªtre artiste, comprenait l'art et sut en transmettre le goÃ»t Ã©levÃ© Ã ses enfants. Le talent si fin, si dÃ©licat de Mlle Nanine Stamaty en est un charmant tÃ©moignage.

La rÃ©putation du compositeur grandissait. Sa haute notoriÃ©tÃ©, sa parfaite honorabilitÃ© le dÃ©signaient pour la LÃ©gion d'honneur. Cette marque de haute distinction lui fut accordÃ©e en 1862. Les pianistes-professeurs Ã©taient Ã l'ordre du jour: la mÃªme annÃ©e, je recevais la mÃªme distinction; en 1861, Ravina avait Ã©tÃ© nommÃ© chevalier; en 1863, c'Ã©tait le tour de mon collÃ¨gue et ami FÃ©lix Le Couppey.

Camille Stamaty Ã©tait un pianiste de style, mais non un virtuose transcendant, Ã l'exÃ©cution chaude, colorÃ©e, brillante. Il reflÃ©tait dans une tonalitÃ© un peu effacÃ©e les belles qualitÃ©s de Kalkbrenner, sans en rendre tout Ã fait l'expression communicative, les audaces heureuses. En revanche, comme compositeur, Stamaty a Ã©tÃ© le reprÃ©sentant le plus auto-

risÃ© de l'enseignement de Kalkbrenner, le continuateur de sa mÃ©thode si parfaite au point de vue du mÃ©canisme, de l'indÃ©pendance des doigts et de l'irrÃ©prochable Ã©galitÃ© du jeu.

Un grand nombre d'artistes Ã©minents ont reÃ§u de lui les traditions de cette belle Ã©cole. Deux noms priment les autres: Gottschalk et Saint-SaÃ«ns. Le maÃ®tre qui a su diriger l'Ã©ducation musicale de ces compositeurs cÃ©lÃ¨bres, prend place au rang des plus habiles. Ajoutons que Stamaty sut conserver Ã ses Ã©lÃ¨ves le cachet personnel qui caractÃ©rise le talent de chacun d'eux: qualitÃ© rare, et, au fond, le grand art du professorat. Combien de maÃ®tres substituent leur sentiment Ã celui du disciple, et n'en font qu'un dÃ©calque plus ou moins fidÃ¨le de leur propre talent!

Stamaty avait une nombreuse clientÃ¨le dans les deux faubourgs aristocratiques, Saint-Germain et Saint-HonorÃ©. On apprÃ©ciait en lui le savoir et le talent de l'artiste, la rÃ©serve et la fermetÃ© du maÃ®tre, la distinction parfaite, la vie exemplaire du galant homme. Stamaty Ã©tait un chef de famille modÃ¨le; ce qui achevait de lui attirer les sympathies gÃ©nÃ©rales, c'Ã©tait l'affirmation sincÃ¨re de sa foi catholique par la pratique de tous les devoirs du chrÃ©tien.

Nature austÃ¨re, Stamaty a vÃ©cu dans la tourmente parisienne un peu comme Mme Farrenc, dont il partageait les convictions arrÃªtÃ©es, la prÃ©dilection pour les maÃ®tres anciens, l'antipathie contre le maniÃ©risme, le pathÃ©tique et le genre expressif trop accusÃ©. On peut dire que chez lui le physique et le moral Ã©taient en harmonie. La physionomie n'offrait aucune

particularitÃ© saillante, aucun trait anormal, comme souvent on se plaÃ®t Ã en rencontrer chez les artistes en renom.

L'ovale allongÃ©e de la figure encadrÃ©e de favoris soyeux prÃ©sentait des lignes rÃ©guliÃ¨res, des contours bien dessinÃ©s. Le nez fin, la bouche souriante, le front dÃ©couvert donnaient un ensemble distinguÃ©. Le regard un peu clignotant semblait parfois caustique et moqueur; il n'en Ã©tait rien pourtant: Stamaty avait en horreur l'ironie et la mÃ©disance. Sans entrer dans l'analyse minutieuse de l'Å uvre entier du compositeur, nous dirons que ce maÃ®tre de talent a pris une place Ã part dans le genre tout spÃ©cial des Ã©tudes de piano. _Le Rythme des doigts_ est le traitÃ© de mÃ©canisme le plus complet, le mieux raisonnÃ©, le plus logique que nous connaissions. La mesure, l'indÃ©pendance des doigts, l'accentuation y sont Ã©tudiÃ©es sous toutes les formes, avec les combinaisons les plus variÃ©es. Les _Ã tudes progressives_, chant et mÃ©canisme (op. 37, 39), offrent aux Ã©lÃ¨ves des recueils importants de piÃ¨ces caractÃ©ristiques oÃ¹ l'accentuation, la vÃ©locitÃ©, la bravoure sont traitÃ©es progressivement, avec un soin mÃ©thodique et une rare ingÃ©niositÃ©.

Les Ã tudes concertantes (op. 46 et 47), deux cahiers qu'on peut Ã©tudier simultanÃ©ment avec les Å uvres prÃ©cÃ©dentes, font grand honneur Ã la science harmonique et Ã l'inspiration mÃ©lodique de leur auteur; dans ses _Esquisses_ (op 17) et ses _Ã tudes pittoresques_ (op. 21) Camille Stamaty affirme aussi son mÃ©rite dans l'Ã©tude de genre proprement dite. Enfin ses six _Ã tudes caractÃ©ristiques sur ObÃ©ron_ et ses douze transcriptions _Souvenir du Conservatoire_ forment un ensemble de dix-huit grandes Ã©tudes de

style qui complÃ¨tent, par la mise en Å uvre au piano des chefs-d'Å uvre dramatiques et symphoniques, l'enseignement profond et rationnel de Stamaty.

Mentionnons encore deux sonates pour piano seul, en _fa_ mineur et _ut_ mineur, un trio (op. 12), d'une excellente facture, le concerto (op. 2), enfin la cÃ©lÃ¨bre transcription _Plaisir d'amour_, la Promenade sur l'eau, une Gigue Ecossaise, une Sicilienne dans le style ancien, la Marche Hongroise, la Petite Fileuse, la Valse des Oiseaux, la Valse des Ã toiles, plusieurs fantaisies et variations sur des airs d'opÃ©ra. Tout cet Å uvre a Ã©tÃ© apprÃ©ciÃ©, du vivant mÃªme de Stamaty, par des juges impartiaux, Berlioz, d'Ortigue, Monnais, qui tous ont rendu justice aux qualitÃ©s pratiques, Ã la belle et noble inspiration de la plupart de ces compositions.

On voit d'aprÃ¨s cette rapide nomenclature, que les exigences de l'enseignement n'avaient pas Ã©teint chez Stamaty cette fiÃ¨vre de production que tous les artistes d'imagination conservent jusqu'Ã la derniÃ¨re heure. Pour eux, en effet, le professorat n'est pas seulement une carriÃ¨re honorable, mais un apostolat, une mission oÃ¹ le maÃ®tre est tenu lui-mÃªme de tendre toujours vers un idÃ©al supÃ©rieur. Stamaty avait au plus haut degrÃ© cette volontÃ© artistique indispensable aux maÃ®tres qui veulent fonder une Ã©cole. Il a conservÃ© cette prÃ©cieuse qualitÃ© jusqu'Ã sa mort prÃ©maturÃ©e, le 19 avril 1870. Aussi tous ceux qui l'ont connu gardent-ils le souvenir de sa noblesse de cÅ ur, de l'Ã©lÃ©vation de son esprit, en mÃªme temps que de la droiture de son jugement. Sa vie digne et si bien remplie est un grand exemple, et son nom respectÃ© doit

prendre place Ã cÃ´tÃ© de ceux qui ont honorÃ© l'art par la vertu et le talent.

XXIII

FERDINAND HILLER

Â«L'art se meurt, l'art est perduÂ», rÃ©pÃ¨tent sur tous les tons les esprits chagrins, la critique misanthrope. Â«On ne sait plus penser, on ne sait plus Ã©crire, le rÃ©alisme de parti pris obscurcit l'imagination des artistes, Ã©touffe dans leur germe les plus riches organisations.Â» VoilÃ le thÃ¨me favori, mais peu variÃ© des pessimistes, que des regrets, justifiables sans doute, mais trop exclusifs, une contemplation absorbante du passÃ© rendent aveugles et injustes pour les belles productions modernes. Le travail de crÃ©ation qui s'accomplit de nos jours ne dÃ©note-t-il pas au contraire une puissance d'action dont le spectacle doit nous consoler de bien des tristesses?

Le nombre des musiciens passionnÃ©s pour le grand art et fidÃ¨les Ã ses pures traditions est restÃ© considÃ©rable; les erreurs de ceux qui s'Ã©garent Ã la recherche de subtilitÃ©s puÃ©riles en choisissant leur idÃ©al en dehors du vrai, ne font que mieux ressortir la persÃ©vÃ©rance de ce groupe vaillant. Nous en fournissons une preuve Ã©loquente en inscrivant le nom de Ferdinand Hiller sur cette liste de virtuoses cÃ©lÃ¨bres qui maintiennent la continuitÃ© de la chaÃ®ne en reliant les gloires du passÃ© aux promesses de l'avenir.

Vapereau et FÃ©tis donnent pour patrie Ã Ferdinand Hiller Francfort-sur-le-Mein, et fixent la date de sa naissance au 24 octobre 1811. Une de mes Ã©lÃ¨ves, Mme Rattier, qui a publiÃ© un intÃ©ressant ouvrage biographique (_Ã tudes sur la musique et les musiciens_), indique comme date 1812, et comme lieu de naissance Wendischossig. Quoi qu'il en soit de ces deux indications, le fait certain est que F. Hiller appartient Ã cette grande famille israÃ©lite qui a poussÃ© des racines si vivaces dans le monde artistique. Ses Ã©tudes musicales, commencÃ©es par les soins de sa mÃ¨re, furent ensuite confiÃ©es Ã des maÃ®tres habiles, parmi lesquels l'excellent professeur Aloys Schmitt. Hiller, comme la plupart des pianistes cÃ©lÃ¨bres, fut virtuose prÃ©coce, et, dÃ¨s l'Ã¢ge de dix ans, se produisit dans les concerts; mais ses parents eurent la sagesse de ne pas exploiter le talent naissant de leur fils. F. Hiller mena de front ses Ã©tudes littÃ©raires et musicales; puis il se rendit Ã Weimar, le paradis artistique de l'Allemagne.

Ã lÃ¨ve de prÃ©dilection de Hummel, ce fut lÃ que F. Hiller s'imprÃ©gna des hautes connaissances musicales et des merveilleuses qualitÃ©s d'improvisation de ce maÃ®tre illustre. Aucun artiste contemporain ne possÃ¨de au mÃªme degrÃ© qu'Hiller le grand style, les traditions de cette Ã©cole remarquable entre toutes par sa belle entente de la sonoritÃ©, le brillant et le fini des traits, la maniÃ¨re large et tout Ã fait vocale de faire chanter l'instrument.

Vers 1828, Hiller vint se fixer Ã Paris, oÃ¹ il resta sept ans, travaillant sans relÃ¢che, se produisant comme virtuose et compositeur, trouvant chez nous cet accueil sympathique dont Rosenhain, MoschelÃ¨s, Chopin, Heller ont eu tant de tÃ©moi-

gnages, cette rÃ©ception cordiale, chaleureuse que la sociÃ©tÃ© parisienne accorde si gÃ©nÃ©reusement aux artistes Ã©trangers, quand elle leur reconnaÃ®t une valeur rÃ©elle, une individualitÃ© accusÃ©e et la volontÃ© de s'associer sincÃ¨rement, sans parti pris d'hostilitÃ©, au progrÃ¨s de la science et de l'art. F. Hiller devint, dÃ¨s son arrivÃ©e, un des maÃ®tres les plus recherchÃ©s et l'ami des artistes Ã©minents qui jouissaient dÃ©jÃ de la faveur publique; Kalkbrenner, Liszt, Herz, plus tard Chopin et Alkan, devinrent ses intimes et ses partenaires dans l'exÃ©cution des compositions Ã deux pianos ou Ã quatre mains.

Hiller a professÃ© quelque temps Ã l'Ã©cole Choron, oÃ¹ je devais, dans le principe, entrer comme Ã©lÃ¨ve; mais, absorbÃ© par la composition et ses Ã©tudes de virtuositÃ©, il donnait fort peu de leÃ§ons; sa famille lui avait fait une position indÃ©pendante qui lui laissait toute libertÃ© d'action. Dans les deux hivers de 1830 et 1831, il s'affirma comme compositeur: une suite de concerts donnÃ©s au Conservatoire et des sÃ©ances de musique de chambre lui permirent de produire deux symphonies, deux concertos, une ouverture pour le _Faust_ de GÅ the, un chÅ ur, deux quatuors pour instruments Ã cordes et piano. Ces premiÃ¨res Å uvres, marquant nettement les hautes tendances du compositeur, lui conquirent la sympathie de Cherubini, peu prodigue de compliments, mais dont l'esprit droit, juste, ferme, le jugement sÃ»r avait une si grande autoritÃ©. DÃ¨s cette Ã©poque, Hiller fut un des rares privilÃ©giÃ©s admis dans l'intimitÃ© de l'infatigable travailleur, amoureux de la forme, qui s'appliquait encore, dans sa verte vieillesse, Ã faire disparaÃ®tre de ses partitions les incorrections que lui seul Ã©tait capable d'y reconnaÃ®tre.

Compositeur de premier ordre, savant musicien, Hiller est de plus, comme son maÃ®tre Hummel, un virtuose transcendant, un improvisateur de grand style. Peu de pianistes possÃ¨dent cette belle, grasse et profonde sonoritÃ© qui fait du piano un instrument chantant, un orchestre en miniature aux timbres variÃ©s. Rendre la touche sensible, la faire parler sous l'action pÃ©nÃ©trante des doigts, voilÃ rÃ©ellement l'art de jouer du piano. Cette mÃ©thode, Ã la fois simple et rationnelle, qui exclut les mouvements inutiles et demande Ã la seule pression manuelle toutes les nuances de tact et de sonoritÃ©, Hiller la possÃ¨de au suprÃªme degrÃ©. Ses doigts souples et agiles pÃ©trissent le clavier, le rendent docile, mallÃ©able, apte Ã produire tous les effets, sans recours aux attaques violentes, Ã la gymnastique exubÃ©rante des virtuoses excentriques qui brutalisent le piano sans raison. Hiller reste ainsi l'un des rares et des plus cÃ©lÃ¨bres reprÃ©sentants de la belle Ã©cole de Clementi, de Hummel, de Cramer et de MoschelÃ¨s, Ã©cole qui a su condenser les qualitÃ©s diverses des maÃ®tres du clavecin et du piano, rÃ©unir dans une synthÃ¨se admirable tous les progrÃ¨s accomplis et tous les perfectionnements consacrÃ©s par l'usage.

J'ai plusieurs fois entendu Hiller, dans les soirÃ©es intimes de Rossini, plusieurs fois Ã©galement aux concerts invitÃ©s des salles Ã rard et Pleyel; j'ai pu apprÃ©cier sa belle exÃ©cution, son style noble et simple. Il commande Ã la sonoritÃ© avec un tact parfait, et sait, suivant le caractÃ¨re de la phrase, la contexture des traits, varier le toucher, tirer des effets harmonieux ou puissants, donner l'accent et le mouvement; il possÃ¨de cet art merveilleux des nuances vocales, des timbres de l'orchestre, qui appartient exclusivement aux virtuoses symphonistes, sous-en-

tendant toujours les voix ou les instruments dans les Å uvres plus spÃ©cialement Ã©crites pour le piano. Les sonates de Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Schumann, Mendelssohn visent l'orchestre dans leurs principaux effets et la majeure partie des dÃ©tails. Notre regrettÃ© ami et Ã©lÃ¨ve Georges Bizet jouait du piano comme Hummel, Hiller, Chopin, avec cette exquise perfection et ce tact particulier aux virtuoses, maÃ®tres dans l'art du chant.

La grande supÃ©rioritÃ© d'Hiller s'affirmait surtout dans les Å uvres concertantes, dans cette musique dite de chambre, au rÃ©pertoire si variÃ©, qui renferme des trÃ©sors inÃ©puisables pour les artistes. Hiller avait dans la tÃªte et sous les doigts d'admirables spÃ©cimens de tous les maÃ®tres, et sa vaste Ã©rudition n'Ã©tait comparable qu'Ã sa grande simplicitÃ©, qualitÃ© rare par ce temps de montre et de charlatanisme. J'ai aussi gardÃ© un prÃ©cieux souvenir des improvisations d'Hiller. Les musiciens de mon Ã¢ge qui ont eu comme moi, de 1832 Ã 1840, la bonne fortune d'assister aux sÃ©ances de musique de chambre donnÃ©es par Baillot dans les salons de l'ancienne maison Pleyel, n'ont pu oublier quelle perfection ce grand artiste, si vaillamment secondÃ© par ses amis, ses Ã©lÃ¨ves, ses Ã©mules, Vidal, Sauzay, Norblin pÃ¨re, Vaslin, apportait Ã l'exÃ©cution des chefs-d'Å uvre concertants. Ferdinand Hiller participa plusieurs fois Ã l'interprÃ©tation de ces Å uvres magistrales. L'expression de son style sobre et pur se fondait merveilleusement dans l'ensemble de ce quatuor dont Baillot Ã©tait l'Ã¢me, le poÃ¨te inspirÃ©. Mais cette admiration rÃ©trospective ne doit pas nous rendre injuste pour le prÃ©sent; les belles traditions se sont conservÃ©es; ajoutons

mÃªme que le culte tout particulier de l'art concertant compte un plus grand nombre de fidÃ¨les.

Plusieurs sociÃ©tÃ©s de quatuors ont pris Ã cÅ ur d'initier leurs auditeurs aux Å uvres des diffÃ©rentes Ã©coles et des diverses Ã©poques; les derniÃ¨res compositions de Beethoven, de Schubert et de Schumann ont de nos jours d'admirables interprÃ¨tes qui se vouent de prÃ©fÃ©rence Ã la vulgarisation de ces compositions encore peu connues, mais vivement apprÃ©ciÃ©es par les dilettantes. Alard, Maurin, Armingaud, Massart, Dancla, Sauzay, Marsick, LÃ©onard, Sivori, Franchomme, Jacquart, Rabaud, Lebouc, Delsart, PlantÃ©, DiÃ©mer, Fissot, Delahaye, tant d'autres encore sans oublier les noms cÃ©lÃ¨bres de Saint-SaÃ«ns, Rubinstein, Ritter, Jaell, etc., ont consacrÃ© leur science et leur virtuositÃ© Ã suivre les exemples de leurs illustres devanciers et, comme eux, se sont faits les ardents propagateurs de la musique de chambre.

En 1836, Hiller a quittÃ© la France pour retourner dans sa ville natale et y prendre la direction d'une acadÃ©mie de chant devenue cÃ©lÃ¨bre. L'annÃ©e suivante, dans un voyage en Italie, il fit reprÃ©senter Ã Milan son opÃ©ra de _Romilda_; de retour Ã Leipsick, il y donna un grand oratorio, _la Destruction de JÃ©rusalem_, qui excita l'enthousiasme. Cette belle et large composition de grand style fut exÃ©cutÃ©e dans toutes les villes importantes de l'Allemagne et classÃ©e Ã cÃ´tÃ© des Å uvres religieuses et bibliques de Mendelssohn. Lors d'un second voyage fait en Italie, Hiller se maria Ã Florence et sÃ©journa quelque temps Ã Rome, oÃ¹ il se lia avec le savant abbÃ© Baini, trÃ¨s familier, dit FÃ©tis, avec le style religieux de l'ancienne Ã©cole. Enfin, renonÃ§ant Ã ses pÃ©rÃ©grinations, il

dirigea pendant deux ans les sociÃ©tÃ©s chorales et instrumentales de Leipsick et de Dresde, puis accepta la direction de l'acadÃ©mie musicale de Dusseldorf.

En 1851, Hiller s'est fixÃ© Ã Cologne, oÃ¹ il avait Ã©tÃ© appelÃ© comme maÃ®tre de chapelle et aussi pour organiser et diriger un conservatoire de musique.

Hiller, par la grande notoriÃ©tÃ© de son nom, son savoir incontestÃ©, sa science profonde, avait toutes les qualitÃ©s nÃ©cessaires pour mener Ã bien cette mission; de plus, il sut grouper autour de lui des maÃ®tres habiles, des virtuoses Ã©mÃ©rites, tout en se rÃ©servant l'enseignement des classes supÃ©rieures de composition, de musique d'ensemble et la haute direction de l'Ã©cole qu'il avait crÃ©Ã©e.

Ajoutons qu'Hiller joint Ã ses connaissances multiples de toutes les branches de l'art musical une rare habiletÃ© de chef d'orchestre[5]. Son Ã©rudition, son entente parfaite de l'instrumentation, des effets particuliers Ã obtenir des masses chorales, son goÃ»t irrÃ©prochable, son sang-froid, en font un chef d'orchestre hors ligne. Aussi a-t-il Ã©tÃ© choisi pour diriger toutes les grandes fÃªtes musicales de Bonn, Leipsick, Dresde, Munich, Dusseldorff, Cologne, etc.

Hiller, en fixant sa rÃ©sidence Ã Cologne, n'avait pas dit adieu Ã la France, Ã Paris, qu'il aime et oÃ¹ il a laissÃ© de durables souvenirs, des amitiÃ©s vivaces. En 1853, 1855, et peu de temps avant la guerre de 1870, nous avons eu plusieurs fois le plaisir de rencontrer Hiller chez celui que Meyerbeer appelait Â«Jupiter RossiniÂ», dieu de l'Olympe qui se plaisait Ã descendre des hautes rÃ©gions pour s'humaniser avec les

reprÃ©sentants de la jeune Ã©cole, se disant pianiste de 3e ordre et auditeur Ã ma classe du Conservatoire. PlantÃ©, DiÃ©mer, Delahaye, Lavignac et mon fils interprÃ©taient Ã tour de rÃ´le les petites merveilles musicales Ã©chappÃ©es Ã sa plume fÃ©conde et Ã©crites spÃ©cialement pour le piano: _le Cauchemar_,--_les Mendiants_,--_PrÃ©ludes de l'avenir_, et cent autres facÃ©ties d'un maÃ®tre de gÃ©nie qui mettait sa griffe sur les petites choses comme sur les grandes.

Des musiciens plus sÃ©vÃ¨res qu'autorisÃ©s reprochent Ã Hiller de tourmenter sa mÃ©lodie, d'Ãªtre plus fantaisiste qu'original, de ne pas possÃ©der un style assez dÃ©terminÃ©; une maniÃ¨re vraiment personnelle. Ce jugement nous semble loin d'Ãªtre impartial. Pour nous, les Å uvres chorales et orchestrales de Hiller, cantates, psaumes, oratorios, symphonies, ouvertures, musique de chambre et sonates, sont des Å uvres de grand mÃ©rite, d'une forte individualitÃ©, oÃ¹ l'on sent le tempÃ©rament Ã©nergique d'un maÃ®tre, et cela non-seulement par le choix des idÃ©es, mais aussi par la belle facture et le dÃ©veloppement proportionnel donnÃ© aux pensÃ©es principales.

Dans ses opÃ©ras et compositions dramatiques, Hiller n'a pas toujours atteint la mÃªme supÃ©rioritÃ©, partageant ainsi le sort du plus grand nombre des symphonistes; il faut cependant lui reconnaÃ®tre, malgrÃ© ses succÃ¨s d'estime ou insuccÃ¨s de thÃ©Ã¢tre, une grande habiletÃ© dans l'art d'Ã©crire pour les voix, une parfaite connaissance des ensembles et un vÃ©ritable sentiment scÃ©nique.

L'Å uvre de Hiller est considÃ©rable et des plus variÃ©s: 3 grands opÃ©ras, 4 oratorios, des ouvertures, des chÅ urs, des

cantates, compositions de haut style qui affirment, avec la flexibilitÃ© de son talent, l'Ã©lÃ©vation idÃ©ale de ses aspirations. Leur fortune inÃ©gale n'atteint pas leur valeur, la popularitÃ©, le succÃ¨s Ã©tant souvent tardifs, la justice ne venant souvent pour les maÃ®tres qui ont ouvert des voies nouvelles que dans l'exaltation de la mort.

Hiller a Ã©crit plusieurs beaux concertos, des trios pour piano, violon et basse, un nombre important de quatuors, six recueils d'Ã©tudes de diffÃ©rents degrÃ©s de force pour le piano, pour le violon, des Ã©tudes rythmiques, des caprices dÃ©diÃ©s Ã Chopin et vingt-cinq Ã©tudes de difficultÃ© transcendante[6] dÃ©diÃ©es Ã Meyerbeer, des fantaisies, rondos, thÃ¨mes variÃ©s et grand nombre de _piÃ¨ces caractÃ©ristiques_ dans le style des maÃ®tres anciens, et aussi des romantiques modernes: danse des fÃ©es, danse des gnomes, le chant des fantÃ´mes, _Ghazel_, _Guitare_, _Gavotte_, _Sarabande_, caprice fantastique, _All' antico_, impromptu si finement interprÃ©tÃ© par Mme Montigny-Remaury.

A l'exemple de Schumann et Stephen Heller, F. Hiller n'a pas dÃ©daignÃ© les jeunes pianistes. Il a Ã©crit Ã leur intention de charmantes piÃ¨ces faciles sous ce titre: _AprÃ¨s l'Ã©tude_.

F. Hiller a dÃ©passÃ© la soixantaine, mais il est restÃ© ardent, actif, comme au temps de sa jeunesse. Professeur de composition, directeur du Conservatoire de Cologne, chef d'orchestre des solennitÃ©s musicales dont il est l'ardent promoteur, il demeure au poste de combat, luttant pour la bonne cause, la vraie musique, les pures traditions. Il a du reste plus d'une fois dÃ©fendu, avec sa plume vaillante et finement taillÃ©e, les questions controversÃ©es d'esthÃ©tique, et il fait, Ã ses heures,

de la critique musicale, en y portant le tact, l'habiletÃ©, la conviction d'un habile Ã©crivain et d'un grand artiste.

Il nous sera facile d'esquisser le portrait physique de notre cÃ©lÃ¨bre confrÃ¨re. Nous avons, malgrÃ© l'absence prolongÃ©e et la sÃ©paration causÃ©e par les douloureuses pÃ©ripÃ©ties d'une guerre nÃ©faste, gardÃ© un fidÃ¨le souvenir du virtuose qui a Ã©tÃ© si longtemps l'hÃ´te de la France. Hiller est de taille moyenne et de forte corpulence; sa tÃªte Ã©nergique, aux traits bien accusÃ©s, affirme une volontÃ© persistante, le front dÃ©couvert et proÃ©minent est celui d'un penseur, le regard ferme, pÃ©nÃ©trant, indique clairement la vivacitÃ© de l'esprit. Nous souhaitons de grand cÅ ur une prolongation de carriÃ¨re au musicien illustre que nous avons assez connu pour apprÃ©cier sa valeur, au maÃ®tre Ã©minent, restÃ©, nous en sommes certain, l'ami sincÃ¨re de la France, malgrÃ© les Ã©vÃ©nements cruels qui ont sÃ©parÃ© deux grands pays faits pour s'unir et vivre en frÃ¨res dans le monde idÃ©al de l'harmonie, la religion universelle du beau, du grand et du juste.

XXIV

LOUIS ADAM

Le nom de Louis Adam mÃ©rite de figurer parmi ceux des pianistes cÃ©lÃ¨bres, sinon au premier rang,--celui des crÃ©ateurs et des grands chefs d'Ã©cole,--du moins Ã la place honorable et dans la catÃ©gorie particuliÃ¨rement intÃ©ressante des maÃ®tres dont l'enseignement rationnel et mÃ©tho-

dique a exercÃ© une salutaire influence sur les progrÃ¨s de l'art franÃ§ais. Titre modeste aux yeux des contemporains, mais dont la valeur s'accroÃ®t avec le temps et qui devient la plus sÃ»re recommandation auprÃ¨s de l'histoire, la marque des rÃ©putations durables. Sans exalter outre mesure la mission des professeurs, on peut dire qu'elle dÃ©passe de beaucoup l'action des virtuoses sur la perfection du goÃ»t. Il arrive d'Ãªtre habile virtuose, de charmer, d'Ã©blouir, sans avoir le sentiment exact, parfois mÃªme sans possÃ©der la conscience bien nette des effets obtenus et surtout de leurs causes: signe trop frÃ©quent d'une organisation anti-professorale. La plupart des pianistes cÃ©lÃ¨bres,--ceux du moins dont le nom a survÃ©cu, adoptÃ© pour ainsi dire par la postÃ©ritÃ©,--ont Ã©tÃ© des compositeurs de mÃ©rite et des maÃ®tres habiles; mais un certain nombre de grands virtuoses sont restÃ©s de purs spÃ©cialistes, sans vocation prononcÃ©e pour l'enseignement.

Ces exceptions fÃ¢cheuses font de plusieurs noms autant de mÃ©tÃ©ores dans l'histoire de l'art, autant de points lumineux mais isolÃ©s; elles rendent plus prÃ©cieuse la mÃ©moire des artistes complets qui ont su rÃ©unir toutes les qualitÃ©s nÃ©cessaires Ã l'enseignement transcendant: qualitÃ©s d'Ã©rudition multiple et de science profonde embrassant tant de questions variÃ©es, les principes du chant, pour savoir comment le son peut se moduler et doit Ãªtre conduit, l'harmonie pour les analyses des Å uvres enseignÃ©es, l'explication des nuances indiquÃ©es, la justification de la prÃ©dominance des notes mÃ©lodiques ou harmoniques, leur importance et leur valeur dans le discours musical; qualitÃ©s de virtuositÃ©, pour que le maÃ®tre puisse joindre l'exemple au prÃ©cepte; qualitÃ©s de vocation, pour qu'il voie dans le travail patient des leÃ§ons une

vÃ©ritable mission, ennoblie par son but. Ce rare ensemble de dons innÃ©s et de qualitÃ©s acquises, aucun maÃ®tre ne l'a plus complÃ¨tement rÃ©alisÃ© que Louis Adam. Une mÃ©moire aimÃ©e, des traditions utiles, un sillon laborieusement tracÃ©, mais profond, voilÃ ce qu'a laissÃ© derriÃ¨re lui ce doyen de l'enseignement: patrimoine de gloire dont il convient de mettre la richesse solide en parallÃ¨le avec l'Ã©clat passager des rÃ©putations de Â«pursÂ» virtuoses, brillamment acclamÃ©es, oubliÃ©es plus vite.

Adam (Louis) est nÃ© le 3 dÃ©cembre 1758, Ã Miettersbeltz (Bas-Rhin); d'aprÃ¨s FÃ©tis, une autre biographie donne pour date 1760. Il reÃ§ut les premiÃ¨res notions musicales et les principes Ã©lÃ©mentaires du clavecin d'un parent, amateur distinguÃ©, et aussi de Hepp, un des bons organistes de Strasbourg. PassionnÃ© pour l'Ã©tude, il apprit seul le violon et la harpe. Quant Ã son Ã©ducation supÃ©rieure, il la puisa surtout dans la lecture et l'analyse raisonnÃ©e des Å uvres des grands clavecinistes. Aucune biographie ne mentionne le nom de son professeur d'harmonie, et pourtant Ã dix-sept ans Louis Adam s'Ã©tait dÃ©jÃ essayÃ© avec succÃ¨s dans plusieurs compositions instrumentales de rÃ©elle valeur.

En 1796, il quittait l'Alsace pour se produire Ã Paris comme compositeur et virtuose. Il eut la bonne fortune de faire entendre aux Concerts spirituels, alors trÃ¨s en vogue, deux symphonies pour piano, harpe et violon. Ce genre de piÃ¨ces concertantes, qui avait tout l'attrait de la nouveautÃ©, produisit un grand effet et commenÃ§a la rÃ©putation du jeune maÃ®tre. Les succÃ¨s du professeur furent aussi incontestables dÃ¨s le dÃ©but: Louis Adam vit prÃ©fÃ©rer ses leÃ§ons Ã celles des pianistes les plus

cÃ©lÃ¨bres, grÃ¢ce Ã l'alliance d'un profond savoir et d'une parfaite Ã©ducation, ensemble toujours si nÃ©cessaire et alors trop rare.

En 1798, Louis Adam Ã©tait nommÃ© professeur de piano Ã l'Ã cole nationale de musique. Il devait y continuer son enseignement pendant quarante-cinq ans. C'Ã©tait dÃ©jÃ , pendant ma jeunesse, un nom vÃ©nÃ©rÃ© que celui du doyen des professeurs du Conservatoire; deux fils ajoutaient encore Ã son Ã©clat: l'un dessinateur habile, l'autre, Adolphe Adam, l'Ã©mule d'Auber, presque son rival dans ces Å uvres spirituelles, Ã la fois distinguÃ©es et populaires, qui s'appellent _le Chalet_, _le Postillon de Lonjumeau_, _le Brasseur de Preston_, _Si j'Ã©tais roi_, _les Pantins de Violette_, etc. Pendant que les fils affirmaient ainsi leur talent dans des genres divers, mais Ã©galement artistiques, le pÃ¨re se consacrait avec une rare ardeur de dÃ©vouement Ã sa classe de piano du Conservatoire, y maintenant les grandes traditions, l'Ã©tude approfondie, l'analyse raisonnÃ©e des maÃ®tres anciens qui l'avaient formÃ© lui-mÃªme: Bach, HÃ¦ndel, Scarlatti, Haydn, Mozart et Clementi. Ces saines doctrines de style et de virtuositÃ©, non content de les rÃ©pandre, il les consignait aussi dans sa belle MÃ©thode, spÃ©cialement Ã©crite pour le Conservatoire, code musical que l'on pourrait encore appeler l'art de jouer du piano, malgrÃ© soixante ans Ã©coulÃ©s depuis sa publication.

Plus d'un demi-siÃ¨cle, Louis Adam a formÃ© plusieurs gÃ©nÃ©rations d'artistes: il a dirigÃ©, de 1797 Ã 1818, une classe d'hommes; de 1818 Ã 1843, la classe des jeunes filles. A cette Ã©poque, l'enseignement du piano n'avait pas encore pris le dÃ©veloppement extraordinaire qu'il a de nos jours: deux

classes Ã©lÃ©mentaires pour les chanteurs et les harmonistes, et deux prÃ©paratoires de second degrÃ©, tenues par d'anciens premiers prix; puis les deux classes supÃ©rieures dirigÃ©es par Louis Adam et Zimmerman; cet ensemble suffisait aux exigences de l'enseignement.

Louis Adam a comptÃ© parmi ses Ã©lÃ¨ves-hommes: F. Kalkbrenner, Chaulieu, Henri Lemoine, HÃ©rold; parmi ses Ã©lÃ¨ves-femmes: Mmes Beck, Renaud d'Allen, Bresson, Coche, Delsarte, Vierling, Wartel, Massart. Mme Massart, qui a Ã©tÃ© aussi pendant dix ans une de mes Ã©lÃ¨ves, dirige maintenant au Conservatoire cette mÃªme classe de Louis Adam, continuÃ©e avec tant d'Ã©clat par Henri Herz.

Signalons Ã ce propos l'extension considÃ©rable donnÃ©e depuis trente ans Ã l'enseignement du piano. On a successivement augmentÃ© le nombre des professeurs: les classes du deuxiÃ¨me degrÃ© ont actuellement pour maÃ®tres: Mmes Rety, ChÃªne, Tarpet, pour les femmes; Descombes et Anthiome, pour les hommes. Les classes supÃ©rieures de piano (hommes) ont pour professeurs G. Mathias, le successeur de Laurent, et moi-mÃªme, qui ai repris, en 1848, la classe de mon maÃ®tre Zimmerman. Les classes de femmes (premier degrÃ©) ont actuellement pour titulaires Mme Massart, MM. FÃ©lix Le Couppey et Delaborde; au total dix classes de piano, cinq professeurs pour l'enseignement prÃ©paratoire, et cinq pour l'enseignement supÃ©rieur, cent cinquante Ã©lÃ¨ves pianistes, sans compter les auditeurs. Quant Ã l'enseignement spÃ©cial des chanteurs et harmonistes, il a disparu, car il y a deux enseignements distincts, harmonie et accompagnement parles pianistes, harmonie seule

pour les instrumentistes qui ne peuvent accompagner la basse chiffrÃ©e et la partition.

Bienveillant et serviable avec ses jeunes collÃ¨gues, Louis Adam ne manquait jamais une occasion de leur Ãªtre utile. Il m'a tÃ©moignÃ©, dans certaines circonstances, un bon vouloir et une affection d'autant plus mÃ©ritoires que je n'avais pas Ã©tÃ© formÃ© Ã son enseignement; mais recommandÃ© souvent Ã ses Ã©lÃ¨ves comme rÃ©pÃ©titeur, j'ai pu en constater par moi-mÃªme la haute et sÃ©rieuse valeur.

L'Å uvre qui gardera le plus longtemps l'empreinte de Louis Adam et rendra son souvenir prÃ©sent Ã toutes les gÃ©nÃ©rations de pianistes, c'est, sans contredit, la Grande MÃ©thode thÃ©orique et pratique de piano faite pour le Conservatoire. Cet important ouvrage, qui rÃ©sume d'une faÃ§on si claire et si complÃ¨te le savoir et l'expÃ©rience du cÃ©lÃ¨bre professeur, reste, quoique publiÃ©e depuis soixante ans, un des cours les mieux ordonnÃ©s qui aient trait Ã l'enseignement du piano. Les Ã©lÃ¨ves y trouvent non-seulement les prÃ©ceptes et les conseils qui doivent guider leurs Ã©tudes, de trÃ¨s nombreuses formules de mÃ©canisme, un choix graduÃ© de piÃ¨ces des maÃ®tres, mais encore d'excellents prÃ©ceptes de doigtÃ©, posant les rÃ¨gles gÃ©nÃ©rales et les exceptions. La sonoritÃ©, l'expression et le style, ont Ã©galement des chapitres spÃ©ciaux d'un grand intÃ©rÃªt. Les derniÃ¨res pages de cette belle mÃ©thode, aujourd'hui la propriÃ©tÃ© des Ã©diteurs du _MÃ©nestrel_, sont consacrÃ©es Ã un rÃ©sumÃ© succinct des connaissances que doit possÃ©der un pianiste, bon musicien, harmoniste, accompagnateur.

Louis Adam a Ã©galement Ã©crit plusieurs sonates, en recueil ou sÃ©parÃ©es. Ces Å uvres sont d'un excellent travail et participent d'Emmanuel Bach, de Clementi et de Dusseck; M. Achille Lemoine les a conservÃ©es sur son catalogue, ainsi que les variations sur l'air populaire du _Roi Dagobert_. Ce thÃ¨me variÃ© a obtenu une vogue Ã©gale Ã celle des variations sur le _Clair de lune_, de Chaulieu, HÃ©rold et MoschelÃ¨s; et des cÃ©lÃ¨bres variations de Mozart sur _Ah! vous dirai-je, maman_.

Louis Adam, comme plus tard son fils Adolphe Adam, le brillant compositeur, le spirituel Ã©crivain, n'a pas Ã©tÃ© heureux dans la gestion de sa modeste fortune. Les artistes hommes d'affaires sont de rares exceptions. En 1827, Louis Adam, qui avait passÃ© le cap de la soixante, crut faire un heureux placement en achetant un immeuble dont il payait les deux tiers. Survint la RÃ©volution de 1830, qui fit dÃ©serter la noblesse et la haute finance. Beaucoup d'artistes durent s'expatrier et chercher Ã l'Ã©tranger de nouvelles ressources. Perdant pendant plusieurs annÃ©es sa riche clientÃ¨le et ce revenu de ses Ã©conomies improductives, Louis Adam se vit dans l'impossibilitÃ© de payer les Ã©chÃ©ances de son acquisition, et dut la revendre Ã perte, c'est-Ã -dire en sacrifiant le fruit de quarante annÃ©es de travail.

Le vaillant artiste, pour faire honneur Ã sa signature, renonÃ§a au repos et se remit courageusement Ã l'Å uvre. Plus tard, Adolphe Adam, en s'improvisant fondateur et directeur du ThÃ©Ã¢tre-Lyrique, engloutit aussi 100,000 francs d'Ã©conomies, puis abandonna ses droits d'auteur pour dÃ©sintÃ©resser ses crÃ©anciers. Les directeurs de thÃ©Ã¢tres ne suivent pas

tous cet exemple de probitÃ© rigide. Combien, au contraire, tout en ruinant leurs actionnaires et leurs bailleurs de fonds, savent faire de brillantes fortunes!

J'ai connu Louis Adam bien longtemps avant de devenir son trÃ¨s jeune collÃ¨gue; en 1827, Ã©poque de mon admission au Conservatoire, le cÃ©lÃ¨bre professeur avait dÃ©jÃ prÃ¨s de soixante-dix ans. Sa belle physionomie reflÃ©tait la bontÃ© de son cÅ ur; le regard d'une grande douceur, la bouche ouverte et souriante, les traits rÃ©guliers respiraient la sympathie et commandaient le respect. Suivant l'usage du temps, Louis Adam abritait sa calvitie d'une perruque Ã©paisse; on ne s'Ã©tait pas encore habituÃ© Ã la vue des crÃ¢nes dÃ©nudÃ©s, acceptÃ©e aujourd'hui mÃªme chez les jeunes gens. Rossini, dont la figure aux pures lignes de camÃ©e se fÃ»t si bien prÃªtÃ©e Ã la calvitie, avait une nombreuse collection de perruques oÃ¹ la progression de la pousse des cheveux Ã©tait assez soigneusement observÃ©e pour faire illusion.

En 1827, Louis Adam avait Ã©tÃ© fait chevalier de la LÃ©gion d'honneur. En 1843, il prenait sa retraite de professeur au Conservatoire, il avait alors quatre-vingt-cinq ans. Nous avons eu la douleur de le perdre en 1848, Ã quatre-vingt-dix ans. Cette longue carriÃ¨re reste un grand exemple laissÃ© Ã la famille artistique. Dans cette vie de travail et de dÃ©vouement, il y a eu des fatigues et des Ã©preuves: ni dÃ©faillance, ni tache d'aucune espÃ¨ce. Musicien de haute valeur, laborieux Ã l'excÃ¨s, modeste pour son propre mÃ©rite, bienveillant pour ses Ã©mules et ses disciples, ayant l'esprit ouvert aux progrÃ¨s de l'art, Louis Adam demeure une des figures les plus sympathiques

et les plus hautes du professorat de la gÃ©nÃ©ration qui nous prÃ©cÃ¨de.

XXV

THÃ ODORE DÅ LHER

Il y a des noms d'artistes que la Providence semble avoir prÃ©destinÃ©s au succÃ¨s, vouÃ©s Ã un avenir heureux et brillant, soigneusement prÃ©servÃ©s des Ã©preuves pÃ©nibles. Pour ces favorisÃ©s du sort, il n'existe pas d'influence nÃ©faste; ils ignorent toujours les dures leÃ§ons de l'adversitÃ© et mÃªme les obligations d'un travail opiniÃ¢tre; leur carriÃ¨re offre une continuitÃ© de triomphes et une facilitÃ© de bonheur Ã©galement sans mÃ©lange: DÅ lher appartient Ã ce groupe d'artistes privilÃ©giÃ©s, qui se sont Ã©levÃ©s Ã la rÃ©putation, ont pris une place Ã©minente dans le monde des virtuoses compositeurs, sans jamais connaÃ®tre les tourments de la lutte pour l'existence matÃ©rielle, l'Ã¢pretÃ© des critiques, l'agitation fiÃ©vreuse qu'amÃ¨nent les insuccÃ¨s et les rivalitÃ©s jalouses.

ThÃ©odore DÅ lher est nÃ© Ã Naples le 20 avril 1814. Son pÃ¨re, chef de musique d'un rÃ©giment, lui donna les premiÃ¨res notions de lecture musicale, et lui fit commencer le piano dÃ¨s l'Ã¢ge de sept ans. Ses aptitudes spÃ©ciales et son heureuse organisation le firent progresser si rapidement, qu'il devint en quelques mois l'Ã©mule de sa sÅ ur aÃ®nÃ©e, en avance sur lui de quelques annÃ©es d'Ã©tudes. Benedict, le disciple favori de Weber, eut occasion d'entendre le jeune DÅ lher

pendant son sÃ©jour Ã Naples, et, charmÃ© des dispositions extraordinaires de l'enfant, il accepta de diriger son Ã©ducation musicale. A treize ans, le maÃ®tre produisit son Ã©lÃ¨ve dans un grand concert donnÃ© au thÃ©Ã¢tre du Fondo. La prÃ©coce virtuositÃ© du pianiste charma l'auditoire; on reconnaissait dÃ©jÃ dans l'exÃ©cution de DÅ lher les qualitÃ©s distinctives qui devaient valoir plus tard tant de succÃ¨s au virtuose formÃ©: la grÃ¢ce naturelle, le dÃ©licatesse, l'Ã©lÃ©gance. Le public lui fit un brillant accueil et prodigua les applaudissements Ã son dÃ©but.

DÅ lher pÃ¨re et sa jeune famille rÃ©sidÃ¨rent quelque temps dans la principautÃ© de Lucques. Le talent de ThÃ©odore DÅ lher inspira au duc rÃ©gnant un bienveillant intÃ©rÃªt qui ne devait jamais se dÃ©mentir. Mais, dÃ©sireux de donner Ã son fils des maÃ®tres en renom et une forte Ã©ducation musicale, le pÃ¨re du jeune virtuose quitta le service du prince et vint s'Ã©tablir Ã Vienne, oÃ¹ il confia son fils Ã Charles Czerny, le professeur de piano le plus autorisÃ©. ThÃ©odore DÅ lher, en mÃªme temps que ces prÃ©cieux conseils, recevait aussi les excellentes leÃ§ons d'harmonie et de composition de Sechter, savant thÃ©oricien, organiste et compositeur de mÃ©rite.

DÅ lher n'avait pas dix-huit ans lorsqu'il fut pensionnÃ© du duc de Lucques comme pianiste virtuose attachÃ© Ã sa musique de chambre. Les petites principautÃ©s italiennes Ã©taient alors pour les artistes de vÃ©ritables oasis, oÃ¹, libres des soucis de l'existence, ils pouvaient composer Ã loisir et essayer les forces de leur talent. Rome, Ferrare, Florence, Venise, Milan, ont Ã©tÃ© des sanctuaires de l'art avant de se transformer en

prÃ©fectures ou en centres industriels. Le duc de Lucques prit, du reste, son pensionnaire en grande affection, et DÅ lher fut souvent le compagnon du prince dans ses pÃ©rÃ©grinations Ã travers l'Italie. Mais le dÃ©sir de se produire sur un plus vaste thÃ©Ã¢tre, l'ambition de connaÃ®tre les grands artistes Ã©trangers, d'Ã©tudier leur style, de comparer les diverses Ã©coles et d'en pÃ©nÃ©trer les secrets, firent entreprendre au jeune maÃ®tre un long voyage Ã travers l'Europe. L'Allemagne, la Hollande, le Danemark, la Belgique, la France, l'Angleterre furent successivement et Ã plusieurs reprises visitÃ©s par le brillant et sympathique virtuose.

Entre temps, DÅ lher revenait passer quelques mois dans sa chÃ¨re ville de Lucques, oÃ¹ il retrouvait un entourage d'amis dÃ©vouÃ©s et lettrÃ©s, le charme de la vie princiÃ¨re et aussi les loisirs nÃ©cessaires pour se perfectionner dans l'Ã©tude de son art. Le duc, toujours empressÃ© de seconder les ambitions de son protÃ©gÃ©, lui accordait de longs congÃ©s que DÅ lher utilisait en donnant de nombreux concerts, prenant pour Ã©tapes Francfort, Leipsick, Hambourg, Copenhague, Berlin, Amsterdam, Rotterdam, La Haye, Utrecht, LiÃ¨ge, Gand, Anvers, Bruxelles, puis Paris et Londres, oÃ¹ un accueil chaleureux attendit toujours l'artiste distinguÃ©, le compositeur Ã©lÃ©gant et de bon goÃ»t.

C'est en 1838 que se place l'arrivÃ©e de DÅ lher Ã Paris. La rÃ©putation de Thalberg brillait alors de tout son Ã©clat; ce cÃ©lÃ¨bre pianiste venait de rÃ©volutionner l'art de jouer du piano, en faisant du clavier un instrument chantant, d'une sonoritÃ© puissante. DÅ lher, qui n'avait pas les qualitÃ©s toutes spÃ©ciales du maÃ®tre viennois, mais possÃ©dait en revanche

et au suprÃªme degrÃ© la grÃ¢ce et la dÃ©licatesse, eut l'habiletÃ© pratique et l'esprit de ne pas changer ses qualitÃ©s individuelles, tout en s'appropriant plusieurs des procÃ©dÃ©s en vogue. Ce lÃ©ger sacrifice fait au goÃ»t du jour n'altÃ©ra pas d'une faÃ§on sensible le caractÃ¨re personnel du pianiste napolitain, et le virtuose sut conserver Ã son exÃ©cution une saveur Ã part. DÅ lher se fit entendre Ã la SociÃ©tÃ© des concerts du Conservatoire et y obtint un grand succÃ¨s. Les salons et les cercles artistiques ne tardÃ¨rent pas Ã mettre en lumiÃ¨re ce nouveau talent; il eut le rare bonheur d'Ãªtre adoptÃ© par tous ceux qui voulaient opposer une rÃ©putation naissante aux gloires dÃ©jÃ enviÃ©es de Thalberg, de Liszt et de Chopin; mais il en profita avec beaucoup de tact et de mesure, ne se posant en rival d'aucun de ses Ã©mules, n'ambitionnant aucune suprÃ©matie et se contentant d'Ãªtre lui-mÃªme.

Homme du meilleur ton, faÃ§onnÃ© par ses relations et sa jeunesse passÃ©e Ã la cour de Lucques, aux habitudes Ã©lÃ©gantes du grand monde, DÅ lher Ã©tait accueilli avec un affectueux empressement dans la haute aristocratie. Le charme pÃ©nÃ©trant de son talent dÃ©licat et fin, de sa personne distinguÃ©e et rÃ©servÃ©e, lui valut de rapides conquÃªtes. Les chroniques du temps,--il y a dÃ©jÃ presque un demi-siÃ¨cle!--racontent quelles sÃ©rieuses affections le jeune virtuose sut inspirer, quels liens le rattachÃ¨rent Ã des femmes cÃ©lÃ¨bres par leur beautÃ© et leur esprit. Ajoutons que DÅ lher eut la suprÃªme habiletÃ© des victoires modestes, maintenues dans le demi-jour; il sut triompher discrÃ¨tement, sans aucun scandale qui affichÃ¢t les noms prononcÃ©s tout bas ou plutÃ´t murmurÃ©s.

J'ai plusieurs fois entendu DÅ lher dans les concerts publics et les soirÃ©es intimes. Son exÃ©cution Ã©lÃ©gante, correcte, spirituelle et charmante, manquait pourtant de puissance et d'entrain. DÅ lher n'avait pas la sensibilitÃ© de Chopin, les audaces de Liszt, la sonoritÃ© de Thalberg, tout en participant de ces trois grands artistes et aussi de Henri Herz, pour lequel il professait un vif attachement. Il valait par des qualitÃ©s moindres, toutes de dÃ©licatesse et d'expression, mais intÃ©ressantes et de nature Ã sÃ©duire un public de dilettantes.

La rÃ©putation grandissante de DÅ lher, son amour des voyages, son vif dÃ©sir de connaÃ®tre l'Angleterre et de faire consacrer Ã Londres sa renommÃ©e de virtuose, le dÃ©cidÃ¨rent Ã passer le dÃ©troit en 1839. Le public des concerts et la haute fashion anglaise lui firent un accueil enthousiaste. ReÃ§u, fÃªtÃ© dans les salons les plus aristocratiques comme le triomphateur du jour, il devint bientÃ´t, grÃ¢ce Ã ce magnÃ©tisme personnel, qu'il joignait toujours Ã l'action de son talent artistique, le commensal et l'ami des grandes familles. Puis, tout Ã coup, fatiguÃ© de cette vie militante, presque blasÃ© par l'abondance et la facilitÃ© des triomphes, l'enfant gÃ¢tÃ© quitta l'Angleterre et revint Ã sa belle retraite de Lucques, oÃ¹ le protecteur de son enfance l'avait patiemment attendu.

Ce ne fut qu'une Ã©tape. AprÃ¨s une annÃ©e passÃ©e dans cette rÃ©sidence tranquille; au sein d'une vie douce, consacrÃ©e exclusivement Ã l'art, DÅ lher reposÃ© et fortifiÃ© reprenait le cours de ses voyages; le duc lui accordait un nouveau congÃ© en y joignant des lettres de crÃ©ance pour les

souverains alliÃ©s ou parents, lui aplanissant toutes les difficultÃ©s, l'introduisant directement dans la sociÃ©tÃ© la plus haute. DÅ lher visita de nouveau, et Ã plusieurs reprises, l'Allemagne, la Hollande, la Belgique, et revint mÃªme en France avant de se rendre en Russie, oÃ¹ l'attendaient de nouveaux triomphes et oÃ¹ devait s'affirmer son bonheur.

Parti pour Saint-PÃ©tersbourg en 1844, DÅ lher y trouva, comme Ã Londres, cet accueil empressÃ© dont l'aristocratie a le secret quand elle veut adopter un artiste et s'attacher un talent nouveau. Ce fut, du reste, moins un voyage qu'un sÃ©jour, les grands succÃ¨s du virtuose, mais plus encore l'attachement profond qu'il inspira Ã la princesse Schermeleff, son admiratrice passionnÃ©e, le retinrent plusieurs annÃ©es en Russie. Plus heureux en cette circonstance que son illustre maÃ®tre en virtuositÃ©, F. Liszt, DÅ lher, aprÃ¨s un long temps d'Ã©preuves et une sÃ©rie de pÃ©ripÃ©ties romanesques qui affirmÃ¨rent l'affection vivace, le dÃ©vouement de sa fiancÃ©e, devint le mari de Mme Schermeleff. Par malheur, ce dÃ©noÃ»ment d'un roman en plusieurs chapitres ne devait donner au cÃ©lÃ¨bre artiste qu'un petit nombre d'annÃ©es de bonheur. Revenu Ã Lucques pour s'y vouer en amateur au culte de l'art, DÅ lher, atteint d'une maladie de poitrine, vit s'Ã©vanouir rapidement son beau rÃªve. Le mal fit de rapides progrÃ¨s: le changement d'air, les cures d'eaux, les traitements les plus Ã©nergiques n'y apportÃ¨rent que des attÃ©nuations passagÃ¨res. ThÃ©odore DÅ lher, aprÃ¨s une agonie de quelques annÃ©es, mourut Ã Rome, le 21 fÃ©vrier 1856, Ã l'Ã¢ge de 42 ans.

Cette carriÃ¨re trop courte est intÃ©ressante Ã plus d'un titre. Il faut bien le reconnaÃ®tre et le dire hautement Ã l'hon-

neur de la sociÃ©tÃ© moderne, le goÃ»t des gens du monde s'est formÃ©, l'artiste de savoir et de talent est non seulement recherchÃ©, fÃªtÃ© dans les salons, mais entourÃ© d'Ã©gards, d'attentions dÃ©licates que lui attirent son charme individuel s'il est homme d'esprit, l'autoritÃ© de son art s'il est homme de valeur. Au XVIe et au XVIIe siÃ¨cle, les distances sociales entre les nobles de race et les roturiers de gÃ©nie existaient encore d'une faÃ§on choquante; mais Ã partir de Louis XV, les femmes cÃ©lÃ¨bres qui dirigeaient en souveraines les salons oÃ¹ la littÃ©rature et les beaux-arts Ã©taient en honneur, ont fait disparaÃ®tre ces inÃ©galitÃ©s; une tradition s'est Ã©tablie, rarement interrompue par les excentricitÃ©s ou les maladresses de quelques artistes. Ce sera l'honneur de DÅ lher de l'avoir solidement renouÃ©e, grÃ¢ce Ã sa distinction et Ã ses mÃ©rites personnels.

Comme compositeur, DÅ lher s'est affirmÃ© dans les fantaisies cÃ©lÃ¨bres sur _Guido_, _Anna Bolena_, _Guillaume Tell_, _Mahomet_, _Don SÃ©bastien_; maÃ®tre habile, ingÃ©nieux, Ã©lÃ©gant, tout en suivant le courant des procÃ©dÃ©s mis Ã la mode par Thalberg. Le concerto op. 7 a la noblesse de style qui convient au genre; il est de plus d'un excellent travail par la structure et le caractÃ¨re brillant des traits. Cette composition procÃ¨de beaucoup d'Henri Herz, dont DÅ lher avait les distinctions exquises. Douze nocturnes, Å uvres gracieuses et chantantes, prouvent la richesse d'idÃ©es mÃ©lodiques du maÃ®tre napolitain; le nocturne en _rÃ©_ bÃ©mol dÃ©diÃ© Ã la princesse Belgiojoso a obtenu un succÃ¨s de vogue. L'andantino est aussi une Å uvre pleine de charme. Les morceaux de salon, op. 6, 15, 18, 22, 35, sont des arrangements trÃ¨s rÃ©ussis sur des motifs d'opÃ©ra. Les taren-

telles, op. 39, 46, et le galop op. 61, la polka de salon op. 50, la valse op. 57, ont eu leur moment de mode et de grand succÃ¨s. Les Ã©tudes de concert, op. 30, prennent place Ã cÃ´tÃ© de celles de Chopin, Henselt, Taubert, Herz, Rosenhain. Il faut Ãªtre virtuose de bon style pour interprÃ©ter ces belles pages, oÃ¹ le jeune maÃ®tre a prouvÃ© sa richesse d'imagination et la puretÃ© irrÃ©prochable de sa maniÃ¨re. Les cinquante Ã©tudes de salon restent au rÃ©pertoire de l'enseignement moderne comme d'excellents spÃ©cimens de goÃ»t, de phraser, et offrent en mÃªme temps d'utiles formules de mÃ©canisme.

On le voit par cette analyse succincte d'une partie de l'Å uvre de DÅ lher, ce maÃ®tre a su justifier la popularitÃ© dÃ©licate qui s'est attachÃ©e Ã son nom. Il appartient au groupe des compositeurs virtuoses qui ont surgi vers 1830; il mÃ©rite de rester dans leurs rangs; et le double souvenir du galant homme et du vaillant artiste a survÃ©cu, grÃ¢ce Ã cette rÃ©union d'un beau talent et d'une nature essentiellement aimable.

L'ovale allongÃ© de la physionomie de DÅ lher, ses traits rÃ©guliers et fins rappelaient le type de Chopin, moins le caractÃ¨re morbide. Le nez bien dessinÃ©, le regard doux, presque timide, la bouche lÃ©gÃ¨rement arquÃ©e, formaient un ensemble distinguÃ©, parfaitement en harmonie avec l'Ã©lÃ©gante et exquise courtoisie dont DÅ lher avait pris l'usage Ã cette petite cour de Lucques, oÃ¹ fleurissait l'Ã©tiquette tempÃ©rÃ©e par la bonne grÃ¢ce.

J'ai gardÃ© de mes trop courtes relations avec DÅ lher chez Zimmerman, Henry Herz et Brandus le plus affectueux souvenir et je ne crois pas qu'il y ait une exception dans la mÃ©moire de tous ceux qui ont dÃ» Ã©galement le connaÃ®tre. Peu de

rÃ©putations, ont rayonnÃ© avec plus de douceur sur les contemporains, ont excitÃ© plus de sympathies et suscitÃ© moins de rivalitÃ©s envieuses. A tous ces titres DÅ lher gardera sa place Ã mi-cÃ´te, en vue, sinon auprÃ¨s des maÃ®tres. S'il n'a pas Ã©tÃ© chef d'Ã©cole, crÃ©ateur d'un genre particulier, promoteur d'un style original, novateur audacieux, il a su du moins conserver son individualitÃ© distincte. Nature dÃ©licate, cÅ ur gÃ©nÃ©reux et bon, imagination sÃ©duisante, le souvenir de DÅ lher restera toujours jeune, accompagnÃ© du double prestige du talent acquis et du charme innÃ©. Bellini du piano, il a, comme le chantre inspirÃ© de _la Norma_, une suavitÃ© d'accent, un parfum mÃ©lodique qui en font un des poÃ¨tes du piano.

XXVI

MADAME DE MONTGEROULT

Dans ce siÃ¨cle troublÃ© oÃ¹ le mouvement continuel des rÃ©volutions bouleverse toutes les classes de la sociÃ©tÃ©, confond tous les rangs, et ne laisse qu'Ã un petit groupe de familles privilÃ©giÃ©es le cachet distinctif de l'aristocratie: l'oisivetÃ© brillante et luxueuse,--oisivetÃ© qui est fonction sociale, quand elle est bien comprise, quand son Ã©clat reste un des Ã©lÃ©ments essentiels de la richesse nationale et de la prospÃ©ritÃ© publique,--il devait surgir, Ã cÃ´tÃ© des gÃ©nÃ©rations d'artistes, sorties du peuple et de la bourgeoisie, une autre gÃ©nÃ©ration improvisÃ©e dans les rangs de l'ancienne noblesse. Les exemples en sont frÃ©quents, depuis un

demi-siÃ¨cle, dans le monde de la virtuositÃ© comme dans celui du thÃ©Ã¢tre. Ces dÃ©classÃ©s involontaires, trahis par la fortune, cherchent courageusement par le travail, l'Ã©tude, le maniement de la plume ou le talent du virtuose, Ã conquÃ©rir une valeur et des titres personnels. Nous n'avons pas Ã faire l'historique de cette noblesse en partie double, Ã©tude pourtant instructive et moralisatrice, mais nous tenons Ã constater que l'art musical compte parmi ses adeptes les plus Ã©minents des noms de souche nobiliaire deux fois illustrÃ©s par la naissance et le talent.

Mme de Montgeroult, comtesse de Charnay, nÃ©e HÃ©lÃ¨ne de Nervode, appartenait Ã l'une des nombreuses familles qui, fuyant la Terreur, cherchÃ¨rent Ã l'Ã©tranger Ã refaire, par le travail, leur fortune perdue, en conservant Ã leur nom l'Ã©clat sans tache d'une existence honorable et ne relevant que d'elle-mÃªme. C'Ã©tait le dÃ©but des grands exemples donnÃ©s par l'aristocratie et souvent par ses reprÃ©sentants les plus Ã©levÃ©s. Le duc d'OrlÃ©ans, le futur roi Louis-Philippe, s'honorait en demandant au professorat et non Ã des subsides Ã©trangers les moyens d'existence pendant son sÃ©jour en Suisse. Noble tradition que Daniel Manin devait suivre plus tard, quand il subsista, Ã Paris, du produit de ses leÃ§ons de langue italienne.

Mme de Montgeroult Ã©tait nÃ©e Ã Lyon, le 3 mars 1764. Sa famille vint se fixer Ã Paris, oÃ¹ la jeune fille reÃ§ut une Ã©ducation brillante et les leÃ§ons de musique d'un professeur cÃ©lÃ¨bre, Hulmandel, compositeur et virtuose trÃ¨s Ã la mode dans la haute sociÃ©tÃ© parisienne, vers 1776. Le maÃ®tre prit un vif intÃ©rÃªt Ã l'Ã©ducation de sa jeune

Ã©lÃ¨ve, et lui donna les grands principes, le style Ã©lÃ©gant et correct qu'il avait puisÃ©s lui-mÃªme dans les leÃ§ons de Charles-Philippe-Emmanuel Bach. L'enseignement d'Hulmandel, plus tard celui de Clementi et de Dusseck, communiquÃ¨rent au talent d'exÃ©cution de l'Ã©lÃ¨ve une force, une viritÃ© remarquables, sans altÃ©rer toutefois cette fine fleur d'Ã©lÃ©gance qui est le privilÃ¨ge et comme l'attribut naturel des femmes virtuoses.

Les agitations populaires, les Ã©pisodes sanglants, prÃ©face de notre grande mais terrible rÃ©volution, obligÃ¨rent le maÃ®tre et l'Ã©lÃ¨ve Ã Ã©migrer, Hulmandel en Angleterre, la famille de Charnay en Allemagne. Le royalisme ardent de Hulmandel le dÃ©signait comme suspect, ses biens furent confisquÃ©s et vendus; il revint toutefois Ã Paris, sous le Consulat, et obtint quelques restitutions.

Pendant ce temps, Mme de Montgeroult s'Ã©tablissait en Allemagne; elle publiait Ã Berlin, dÃ¨s 1796, une sonate qui affirmait dÃ©jÃ ses rares qualitÃ©s d'Ã©rudition, sa connaissance du style des maÃ®tres. A cette Ã©poque douloureuse de l'existence de Mme de Montgeroult, alors encore HÃ©lÃ¨ne de Nervode, se place une touchante anecdote que notre ami regrettÃ©, Ã douard Monnais, sous le pseudonyme de Paul Smith, a racontÃ©e d'une faÃ§on dÃ©licate dans les _Esquisses de la vie d'artiste_.

Mlle de Nervode, avant de se rendre Ã Berlin, avait, paraÃ®t-il, pris une modeste retraite dans une petite ville allemande et chez un organiste du nom de Schramm. Ce brave homme ignorait la qualitÃ© d'Ã©migrÃ©e et la grande virtuositÃ© de sa pensionnaire, mais avait en haute estime son intelligence, sa distinc-

tion et son exquise bontÃ©. Aussi finit-il par lui confier ses prÃ©occupations et ses Ã©preuves. Pris d'un violent accÃ¨s de goutte, il se voyait dans l'impossibilitÃ© de tenir les orgues Ã une solennitÃ© religieuse trÃ¨s prochaine; un rival dangereux ambitionnait sa place; il craignait de tout perdre en avouant son infirmitÃ©, et le ciel restait sourd Ã ses priÃ¨res pour retrouver l'usage de ses doigts ankylosÃ©s.

La Providence fit cependant un miracle en mettant Ã sa place, au jour redoutÃ©, Mlle de Nervode la Â«dame de bon secoursÂ». En galant historien, Edmond Monnais donne un tour romanesque Ã l'aventure et prÃªte Ã la jeune organiste des sÃ©ductions naturelles qui lui manquaient. Si elle s'imposa aux auditeurs habituels de Schramm, ce fut par la grÃ¢ce naturelle de son talent et l'ingÃ©niositÃ© mÃªme de sa charitÃ©: rien de plus. C'est peut-Ãªtre en s'inspirant de cette historiette que, plus tard, M. et Mme Pradher, touchÃ©s par la misÃ¨re d'un chanteur des rues, donnÃ¨rent un soir, en plein boulevard, une sÃ©ance musicale Ã sa place et pour son compte. L'auditoire Ã©merveillÃ© tÃ©moigna son enthousiasme par une recette extraordinaire et magnifique. J'affirme l'authenticitÃ© de l'aventure, qui rentre du reste dans le courant gÃ©nÃ©reux et un peu thÃ©Ã¢tral de l'Ã©poque.

Mais des temps meilleurs approchaient pour les exilÃ©s: Ã la tourmente rÃ©volutionnaire succÃ©dait le Directoire, ce gouvernement amoureux des fÃªtes et des plaisirs, que notre spirituel Auber dÃ©finissait d'un mot: Â«le rÃ©gent de la RÃ©publiqueÂ». Mme de Montgeroult obtint sa radiation de la liste des exilÃ©s, et rentra en France pour se vouer Ã l'enseignement du piano, n'ayant plus que des ressources minimes. Son grand talent

de musicienne, sa brillante virtuositÃ©, sa distinction, sa position d'Ã©migrÃ©e, tout concourut Ã lui aplanir les premiÃ¨res difficultÃ©s et Ã en faire un professeur trÃ¨s en vogue pendant une longue pÃ©riode de vie active.

Mme de Montgeroult dirigea plusieurs annÃ©es les Ã©tudes de piano du jeune Pradher et donna aussi des conseils Ã BoÃ«ly. Le premier de ces artistes obtint plus tard, au concours, Ã l'Ã¢ge de 21 ans, en 1802, la place de professeur de piano au Conservatoire, succÃ©dant Ã Hyacinthe Jadin. Pradher,--dont le nom devrait s'Ã©crire rÃ©guliÃ¨rement PradÃ¨re,--enseigna au Conservatoire jusqu'en 1827. C'est Ã son Ã©cole que se sont formÃ©s les frÃ¨res Herz, Jacques et Henri, le trÃ¨s populaire Rosellen, et notre cher collÃ¨gue FÃ©lix Le Couppey, qui continue avec tant d'autoritÃ© et de succÃ¨s la tradition de son maÃ®tre. Quant Ã BoÃ«ly, je me rappelle encore sa visite Ã la classe de Zimmerman, oÃ¹ j'Ã©tais alors Ã©lÃ¨ve; on m'avait fait apprendre Ã son intention six Ã©tudes Ã©crites par lui dans le style de Clementi et de Cramer. Le maÃ®tre, que son admiration rÃ©trospective pour les compositeurs dÃ©funts n'empÃªchait pas de se complaire Ã l'exÃ©cution de ses propres Å uvres, se montra satisfait, et m'invita Ã l'audition de fugues de Bach, Ã l'Ã©glise de Saint-Germain-l'Auxerrois; BoÃ«ly possÃ©dait le grand style de l'orgue, le jeu correct et large, et j'ai gardÃ© un prÃ©cieux souvenir de cette audition.

Comme compositeur, Mme de Montgeroult a eu de hautes visÃ©es. Elle a publiÃ© dix sonates en quatre numÃ©ros d'Å uvre, trois fantaisies, plusieurs petites piÃ¨ces caractÃ©ristiques, six nocturnes Ã deux voix; mais les sonates, quoique bien Ã©crites, n'accusent pas une individualitÃ© prononcÃ©e. Les

idÃ©es, correctement exposÃ©es, manquent d'originalitÃ©, et l'on reconnaÃ®t dans la nature des traits et le dÃ©veloppement des motifs, les procÃ©dÃ©s des maÃ®tres particuliÃ¨rement chers Ã Mme de Montgeroult: Clementi, Cramer et Dussek. En revanche, nous louerons sans rÃ©serve l'importante mÃ©thode publiÃ©e sous le titre de Â«Cours complet pour l'enseignement du pianoÂ». Mme de Montgeroult, femme d'un mÃ©rite supÃ©rieur, virtuose remarquable, Ã©tait douÃ©e surtout de cet esprit d'observation et d'analyse qui fait les vÃ©ritables professeurs, et dÃ©termine l'autoritÃ© de leur enseignement.

C'est par la mÃ©thode de Mme de Montgeroult que j'ai commencÃ©, il y a plus de cinquante ans, l'Ã©tude du piano. Cette date pourrait faire croire que la partie thÃ©orique et les considÃ©rations esthÃ©tiques en sont entiÃ¨rement surannÃ©es. Il n'en est rien cependant, et pour ne citer qu'un exemple entre mille, nous ne pouvons mieux faire que de transcrire quelques lignes des conseils donnÃ©s par l'auteur dans la prÃ©face de son cours. Ses axiomes sur le Â«bien direÂ», devraient Ãªtre prÃ©sents Ã la pensÃ©e des virtuoses tapageurs qui semblent n'avoir qu'un but, l'Ã©talage de leurs forces musculaires, brisant cordes et marteaux pour faire montre de talent.

Â«L'art de bien chanter est le mÃªme, Ã quelque instrument qu'on l'applique; il ne doit pas faire de concessions et de sacrifices au mÃ©canisme particulier de son interprÃ¨te, qui doit plier son mÃ©canisme aux volontÃ©s de l'art.

Â«Quoique le piano ne puisse rendre tous les accents de la voix, il en est cependant un grand nombre qu'un artiste habile peut parvenir Ã imiter; mais il en est d'autres qui tiennent au tact, Ã l'art de conduire le son, au goÃ»t, Ã la sensibilitÃ©, Ã la

connaissance approfondie des dÃ©fauts et des qualitÃ©s inhÃ©rentes Ã l'instrument qu'on veut faire parler.Â»

On ne peut mieux dire. La prÃ©face entiÃ¨re a la mÃªme nettetÃ© et le mÃªme bon sens; quant Ã la mÃ©thode, elle conduit progressivement des principes Ã©lÃ©mentaires aux plus grandes difficultÃ©s. Le cours, divisÃ© en trois volumes, renferme non seulement de nombreuses formules de mÃ©canisme et tout l'arsenal des traits qui forment la base d'une bonne exÃ©cution, mais encore les principes d'accentuation, d'ornementation et de goÃ»t, Ã©tudiÃ©s avec un sentiment parfait de l'esprit d'Ã©clectisme qui convient Ã une mÃ©thode pratique condensant et rÃ©sumant les progrÃ¨s accomplis. Les chapitres spÃ©ciaux traitant de la sonoritÃ©, des notes de goÃ»t, de l'expression, sont Ã©crits avec un soin minutieux et offrent des bases excellentes Ã l'observation des maÃ®tres comme Ã celle des Ã©lÃ¨ves.

A l'imitation du _Gradus_ de Clementi, la 2e et la 3e partie de la mÃ©thode de Mme de Montgeroult contiennent cent et quelques Ã©tudes spÃ©ciales de mÃ©canisme et de style qui offrent des types variÃ©s, des combinaisons ingÃ©nieuses pour vaincre les difficultÃ©s d'exÃ©cution et de rythme que l'auteur croit utile de possÃ©der. Enfin des thÃ¨mes variÃ©s dans le style ancien, des canons et des fugues complÃ¨tent cette belle et prÃ©cieuse mÃ©thode qui n'existe malheureusement que dans les bibliothÃ¨ques d'amateurs, les planches ayant Ã©tÃ© fondues.

Je n'ai sous les yeux aucun portrait de Mme de Montgeroult, et je ne l'ai pas connue personnellement; mais, en rÃ©sumant les souvenirs d'anciens amis qui l'ont vue dans ses derniÃ¨res

annÃ©es, je puis dire que l'Ã©minente virtuose n'avait pas Ã©tÃ© une reine de beautÃ©; son grand talent lui avait seul valu sa supÃ©rioritÃ© sur toutes les artistes femmes, ses contemporaines. Elle avait un regard vif et pÃ©nÃ©trant, et cette distinction de race, cette politesse exquise, charme innÃ© de l'ancienne aristocratie.

Elle a dominÃ© incontestablement la virtuositÃ© fÃ©minine de son temps; cependant, tout en lui rendant justice, nous devons Ã©voquer le souvenir d'une autre pianiste cÃ©lÃ¨bre, Mme Bigot, nÃ©e Ã Colmar en mars 1786, qui a rivalisÃ© de talent avec Mme de Montgeroult et a Ã©tÃ© la plus brillante de ses Ã©mules. Mme Bigot possÃ©dait une exÃ©cution incomparable; son jeu expressif, colorÃ© captivait au suprÃªme degrÃ©, et j'ai souvent entendu Auber l'admirer avec une conviction vivace que rien ne rendait suspecte. Cet hommage rÃ©trospectif m'est restÃ© dans l'esprit, ainsi que la fidÃ©litÃ© d'Aubert Ã la mÃ©moire de son maÃ®tre de piano Ladurner. La sensibilitÃ© Ã©tait le caractÃ¨re dominant de Mme Bigot; elle tenait Ã son organisation dÃ©licate, un peu maladive, et surtout au sentiment profond, Ã l'intuition gÃ©niale qu'elle avait pour les Å uvres de grand style. Haydn, Viotti, Cramer, Cherubini, Beethoven, Baillot professaient pour cette charmante jeune femme, d'un tempÃ©rament si poÃ©tique, une admiration poussÃ©e jusqu'Ã l'enthousiasme. Quant Ã Clementi, dont l'esprit d'Ã©conomie touchait Ã l'avarice, il allait faire sa correspondance chez Mme Bigot, pour Ã©conomiser le feu et le papier.

RÃ©putations brillantes, faites de talent et de vaillance, qui ont Ã©mu et charmÃ© nos pÃ¨res, mais qui reposent maintenant dans le calme de l'oubli ou dans le souvenir de rares dilet-

tantes. Mme de Montgeroult est morte Ã Florence, le 20 mai 1837, Ã l'Ã¢ge de 72 ans; sa jeune et sympathique Ã©mule, Mme Bigot avait succombÃ© en septembre 1820, Ã l'Ã¢ge de 34 ans, aux brusques ravages d'une maladie de poitrine d'abord nÃ©gligÃ©e. Mais, si les interprÃ¨tes meurent, l'art est immortel; il se transforme seulement avec les gÃ©nÃ©rations d'artistes. MMmes Duverger, Pleyel, Farrenc, Massart, Szarvady, Montigny-RÃ©maury, Jaell, Viard, G. Pottier etc., ont hÃ©ritÃ© des belles qualitÃ©s et des grandes traditions de leurs Ã©minents prÃ©dÃ©cesseurs. A ces noms justement cÃ©lÃ¨bres, nous pourrions ajouter ceux des brillants premiers prix formÃ©s Ã notre Ã©cole nationale du Conservatoire. Chez la plupart de ces Ã©lÃ¨ves couronnÃ©es, les succÃ¨s obtenus sont une promesse de renommÃ©e; mais pour en faire une rÃ©alitÃ© glorieuse, elles doivent prendre modÃ¨le sur les exemples donnÃ©s par leurs aÃ¯eules; elles doivent s'inspirer de leur ardent amour de l'Ã©tude, de leur foi vive et de leur persÃ©vÃ©rance infatigable: les qualitÃ©s mÃªmes que rÃ©sume le nom de Mme de Montgeroult, et qui glorifient l'art en exaltant la femme.

CHAPITRE XXVII

LEFÃ BURE-WÃ LY

Le temps est loin oÃ¹ les dÃ©tracteurs intÃ©ressÃ©s de notre pays pouvaient nier son gÃ©nie producteur. Nos compositeurs et nos virtuoses sont accueillis Ã l'Ã©tranger avec une faveur qui tÃ©moigne Ã la fois des sympathies qu'inspire leur ta-

lent et de l'ascendant gÃ©nÃ©ral exercÃ© par le style et le goÃ»t franÃ§ais. Les critiques de Rousseau sur notre peu d'oreille et notre pauvre organisation musicale n'ont plus aucune raison d'Ãªtre; il existe une Ã©cole du grand art autre que celle des opÃ©rettes, dont certains critiques d'outre-Rhin voudraient nous imposer le Â«gÃ©nieÂ» exclusif. L'art musical franÃ§ais Ã tous ses degrÃ©s, dans toutes ses branches, possÃ¨de ses traditions Ã©tablies et ses maÃ®tres indiscutables. Notre Ã©cole d'orgue compte aussi beaucoup de noms illustres comme compositeurs spÃ©ciaux et virtuoses. La forte race des Couperin, des Lalande, des Rameau, des Daquin, des Balbatre, des Marchand, des Sejean, des Benoist a gardÃ© de glorieux reprÃ©sentants dont plusieurs, nous le croyons fermement, ont surpassÃ© leurs prÃ©dÃ©cesseurs en savoir et en habiletÃ©. LefÃ©bure-WÃ©ly appartient Ã cette glorieuse lignÃ©e dont s'honore l'Ã©cole franÃ§aise.

Ã levÃ© avec tendresse et dÃ©vouement dans ce milieu musical, LefÃ©bure fit des progrÃ¨s si rapides et devint si familier avec le toucher des orgues que, dÃ¨s l'Ã¢ge de huit ans, il pouvait s'essayer Ã supplÃ©er son pÃ¨re dans ses fonctions d'organiste Ã Saint-Roch. BientÃ´t la tÃ¢che lui incomba tout entiÃ¨re, son pÃ¨re Ã©tant frappÃ© de paralysie du cÃ´tÃ© gauche. Pendant sept ans de maladie continue, LefÃ©bure pÃ¨re n'eut pas d'autre supplÃ©ant que son fils. En 1831, son mal l'emportait, et LefÃ©bure fils devenait titulaire du grand orgue, grÃ¢ce Ã son habiletÃ© dÃ©jÃ reconnue et au patronage de la reine Marie-AmÃ©lie, fidÃ¨le paroissienne de l'Ã©glise Saint-Roch.

Cette bienveillance de la reine ne devait jamais se dÃ©mentir; la compagne de Louis-Philippe accepta mÃªme, plus tard, d'Ãªtre la marraine d'un enfant de son organiste privilÃ©giÃ©.

En 1835, LefÃ©bure-WÃ©ly Ã©tait admis au Conservatoire dans la classe de piano de Zimmerman et dans la classe d'orgue de Benoist. En 1834, il obtenait aux concours du fin d'annÃ©e le second prix dans les deux classes, et les deux premiers prix lui Ã©taient dÃ©cernÃ©s l'annÃ©e suivante. Harmoniste de sentiment, mais ayant la tÃªte et les doigts meublÃ©s d'innombrables formules, le brillant laurÃ©at de notre Ã©cole nationale voulut achever son Ã©ducation par des Ã©tudes de composition idÃ©ale. Berton, Adolphe Adam, HalÃ©vy lui donnÃ¨rent leurs conseils, et, sans nul doute, LefÃ©bure-WÃ©ly eÃ»t ajoutÃ© son nom Ã la sÃ©rie des prix de Rome, si son mariage avec une Ã©lÃ¨ve de prÃ©dilection de Mme Damoreau (Mlle J. Court) n'eÃ»t modifiÃ© tout Ã coup sa carriÃ¨re. L'abbÃ© Olivier, Ã©vÃªque d'Evreux, ancien curÃ© de Saint-Roch, le plus aimable et le plus mondain des Ã©vÃªques, vint lui-mÃªme bÃ©nir l'union de son ancien organiste.

Le chef de famille ne songeait plus Ã la villa de MÃ©dicis. L'Ã©poux heureux ne pensait pas Ã quitter le foyer domestique pour une vie plus libre, mais plus aventureuse; des devoirs nouveaux s'imposaient Ã lui; il fallait, pour dorer un peu ce bonheur tranquille, mener de front le grand art et les publications lÃ©gÃ¨res. L'organiste se fit aussi compositeur de musique facile, Ã©lÃ©gante, Ã succÃ¨s. Les Ã©diteurs de ses nombreuses petites piÃ¨ces caractÃ©ristiques: _les Cloches du monastÃ¨re_, _la Chasse Ã courre_, _la Retraite_, _les Lagunes_, _le RÃªve de Graziella_, peuvent tÃ©moigner de quelle

vogue ont joui ces bluettes spirituelles, oÃ¹ souvent l'inspiration s'unissait Ã une verve mÃ©lodique Ã©tincelante.

Les artistes rigides, les puritains farouches jaloux de ces succÃ¨s de bon aloi et justifiÃ©s par les difficultÃ©s de la tÃ¢che, par la distinction, la correction, la puretÃ© toujours soigneusement conservÃ©e dans le domaine de la fantaisie, blÃ¢mÃ¨rent hautement LefÃ©bure-WÃ©ly de ces sacrifices Ã la Muse facile. Il laissait dire, et, entre temps, Ã©crivait une sonate, des symphonies, des recueils d'Ã©tudes pour prouver qu'il n'abandonnait pas les travaux sÃ©rieux.

LefÃ©bure-WÃ©ly improvisait Ã l'orgue d'une faÃ§on incomparable. Aucun virtuose ne possÃ©dait, comme lui, les ressources de l'instrument-gÃ©ant qui unit Ã la toute-puissance de l'orchestre, Ã la variÃ©tÃ© des timbres, les accents Ã©mus de la voix humaine et des masses chorales. Toujours docile Ã sa volontÃ© Ã©nergique et passionnÃ©e, sa riche et fÃ©conde imagination se pliait Ã toutes les nuances de sentiment, et l'on peut dire, sans la moindre exagÃ©ration, que LefÃ©bure-WÃ©ly avait au suprÃªme degrÃ© le gÃ©nie des orgues, soit Ã l'Ã©glise, soit au salon. Ses admirateurs fervents, CavaillÃ©-Coll, Alexandre, Debain, Mustel peuvent tÃ©moigner de l'immense habiletÃ© du jeune maÃ®tre, et de sa prodigieuse ingÃ©niositÃ© pour mettre en lumiÃ¨re toutes les qualitÃ©s des instruments confiÃ©s Ã sa main savante. AprÃ¨s quelques heures de prise de possession, les orgues nouvelles n'avaient plus de secrets pour lui: les combinaisons de timbre, les accouplements de jeux, tout Ã©tait devinÃ©, saisi; l'instrument, rebelle pour tout autre, Ã©tait domptÃ©; l'organiste gouvernait l'im-

mense machine sonore en vÃ©ritable maÃ®tre d'Ã©quitation, qui assouplit les montures les plus indociles.

A Saint-Roch, Ã Saint-Sulpice, Ã la Madeleine, j'ai eu souvent des auditions toutes personnelles de LefÃ©bure-WÃ©ly. Le grand organiste, qui avait le sentiment de sa force et se savait Ã©coutÃ© par un ami doublÃ© d'un artiste, improvisait et faisait montre de puissance crÃ©atrice avec une ardeur fervente, une chaleur de cÅ ur que je n'ai jamais oubliÃ©es. Je rappellerai aussi une circonstance publique, les obsÃ¨ques de Mozin, oÃ¹ LefÃ©bure, vivement Ã©mu, inspirÃ© par une tristesse Ã la fois profonde et fÃ©conde, improvisa avec tant d'Ã¢me, une telle supÃ©rioritÃ© de style, qu'Auber admira l'improvisation comme un morceau Ã©tudiÃ©.

Nous arrivons au grand reproche adressÃ© Ã LefÃ©bure-WÃ©ly par les rigoristes, absolument attachÃ©s aux anciennes formules: celui de n'avoir pas su se contraindre Ã un style sÃ©rieux, sÃ©vÃ¨re, plus en harmonie avec la simplicitÃ© grandiose de nos Ã©glises. Pour ces admirateurs exclusifs de l'Ã©cole allemande et flamande, la chaleur d'imagination ne doit jamais faire oublier Ã l'improvisateur, fÃ»t-il homme de gÃ©nie, le recueillement du sanctuaire, l'austÃ©ritÃ© qui convient Ã la musique religieuse, ce qu'on peut appeler, sinon l'influence, du moins la loi du milieu. Nous rÃ©pondrons que cette perfection extrÃªme, immuable, touche de prÃ¨s Ã l'aridité et Ã l'ennui. Il faut Ãªtre de son temps. C'est ce qu'ont parfaitement compris Cherubini, Lesueur, Paer, Rossini, Auber, HalÃ©vy, Adam, Thomas, Gounod, etc., en Ã©crivant pour l'Ã©glise des Å uvres Ã©mues, trÃ¨s pures, qui, sans participer de la foi gothique, ont un grand souffle religieux.

L'_harmonium_ (orgue de salon et d'accompagnement pour les chapelles) avait en LefÃ©bure-WÃ©ly un propagateur actif et dÃ©vouÃ©. Sur ses conseils et ses indications, des perfectionnements nombreux introduits dans la facture de ces orgues en miniature en ont fait un instrument riche d'effets nouveaux, trÃ¨s sonore, d'une grande variÃ©tÃ© de timbre, chantant, _expressif_ sous la pression des doigts et l'action d'une ingÃ©nieuse soufflerie. Entre tous les virtuoses qui se sont vouÃ©s Ã populariser l'harmonium, LefÃ©bure a su conserver une incontestable supÃ©rioritÃ©, par l'Ã©lÃ©gance et le charme de ses idÃ©es, et l'art merveilleux de tirer parti des nombreux effets de l'instrument. Sa virtuositÃ© transcendante et tout Ã fait exceptionnelle comme organiste improvisateur, n'avait altÃ©rÃ© sous aucun rapport sa belle exÃ©cution de pianiste. Son toucher lÃ©ger, dÃ©licat et fin, mettait Ã nÃ©ant l'affirmation assez gÃ©nÃ©ralement rÃ©pandue que l'Ã©tude journaliÃ¨re des orgues alourdit le jeu, fait perdre le brio et le sentiment du tact; ce sont, croyons-nous, les pianistes mÃ©diocres devenus organistes sans une suffisante Ã©tude prÃ©alable du piano, qui ont accrÃ©ditÃ© ce prÃ©jugÃ© populaire.

Ne comptons-nous pas, de nos jours, plusieurs habiles et cÃ©lÃ¨bres organistes qui sont des pianistes de premier ordre? Il suffit de citer les noms de Camille Saint-SaÃ«ns, d'Henri Fissot, de Widor, de Frank, d'Alkan, de Th. Dubois, de Besozzi, de Bazille, de Cohen, de tant d'autres encore! Reconnaissons seulement que les orgues anciennes, d'une si belle sonoritÃ©, laissaient Ã dÃ©sirer sous le rapport du mÃ©canisme; les claviers ne parlaient pas aussi facilement que ceux de facture moderne; il fallait une dÃ©pense de force et d'action sur les touches que peuvent Ã©conomiser nos organistes actuels.

La riche organisation, le savoir et les succÃ¨s de composition de LefÃ©bure-WÃ©ly eussent Ã©tÃ© impuissants Ã lui faire obtenir l'admission d'un ouvrage de l'OpÃ©ra-Comique sans la protection du duc de Morny, qui avait une rÃ©elle affection pour le cÃ©lÃ¨bre organiste. On sait que le cÃ©lÃ¨bre homme d'Ã tat du second empire s'oubliait, Ã ses heures de dÃ©tente diplomatique ou parlementaire, Ã Ã©crire des opÃ©rettes et des vaudevilles. Il s'Ã©tait fait aussi le patron de la musique en chiffres. Soit complaisance, soit conviction, LefÃ©bure-WÃ©ly se disait un des fervents adeptes du systÃ¨me Galin-Paris-ChevÃ©. Ses _Recruteurs_ durent Ã cette mutuelle sympathie leur apparition sur la scÃ¨ne de l'OpÃ©ra-Comique. L'Å uvre bien montÃ©e, chantÃ©e parfaitement, n'obtint qu'un succÃ¨s d'estime, malgrÃ© de charmantes inspirations. L'Ã©preuve parut suffire Ã LefÃ©bure-WÃ©ly; il se remit Ã lancer dans le courant musical ces nombreuses productions lÃ©gÃ¨res que la mode accueillait toujours avec le mÃªme empressement.

Le nombre des compositions de piano et d'orgue de LefÃ©bure-WÃ©ly est considÃ©rable. Citons de mÃ©moire, parmi les piÃ¨ces de salon qui font encore les dÃ©lices des jeunes pensionnaires: _l'Heure de la PriÃ¨re_, _les Cloches du MonastÃ¨re_, _Fleur de Salon_, _le Golfe de Baia_, _SÃ©guidille_, _la Retraite militaire_, _la Chasse Ã courre_, _la Garde montante_, _le RÃªve de Graziella_, _les Binioux de Naples_, _l'Heure de l'Angelus_, _la FÃªte des Abeilles_, _les Lagunes_, _Fleur dÃ©laissÃ©e_, _les Babillardes_, _Titania_, _les Pifferari_; mais Ã cÃ´tÃ© de ces Å uvres lÃ©gÃ¨res, un Menuet, une Polonaise, une fantaisie de concert sur _Armide_, etc.

Les trois grands recueils d'Ã tudes pour piano, dÃ©diÃ©s Ã Auber, op. 23, et op. 24 Ã Cherubini, sont des Å uvres d'imagination et de science, oÃ¹ la valeur du compositeur s'est affirmÃ©e. Quant aux Ã tudes de salon, petites piÃ¨ces de genre portant toutes des noms caractÃ©ristiques, elles renferment de jolies idÃ©es, et prouvent la souplesse de talent du jeune maÃ®tre.

A cÃ´tÃ© des nombreux arrangements Ã quatre mains sur les opÃ©ras en vogue, succÃ¨s Ã©phÃ©mÃ¨res, morceaux de commande oÃ¹ l'on trouve toujours, malgrÃ© la rapiditÃ© du faire, le cachet du musicien habile, de l'homme de goÃ»t, il faut citer et louer particuliÃ¨rement _l'Ã cole concertante_, Ã quatre mains.

Ces douze morceaux symphoniques, de style trÃ¨s variÃ©, sont Ã©crits avec un goÃ»t irrÃ©prochable. Les idÃ©es, distinguÃ©es, sont rehaussÃ©es par une mise en Å uvre ingÃ©nieuse et une grande richesse d'harmonie. Ni placages, ni doublures inutiles; les deux parties, Ã©galement intÃ©ressantes, concertent de la maniÃ¨re la mieux Ã©quilibrÃ©e. C'est un dialogue suivi, une causerie musicale oÃ¹ s'unissent la science et l'esprit. Citons aussi deux Å uvres remarquables: les Symphonies op. 163 et 171, arrangÃ©es Ã deux pianos et Ã quatre mains par l'auteur lui-mÃªme; morceaux insuffisamment connus des pianistes contemporains, et qui devraient figurer plus souvent sur le programme de nos concerts.

LefÃ©bure a encore Ã©crit plusieurs Å uvres saillantes: une sonate concertante pour piano et orgue, un quatuor, un quintette, trois symphonies pour orchestre, exÃ©cutÃ©es au Concert Pasdeloup; plusieurs piÃ¨ces vocales pour l'Ã©glise: _Ave Ma-

ria_, _Pie Jesu_, _Ave verum_. Un grand nombre de ces morceaux sont restÃ©s inÃ©dits, malgrÃ© leur valeur musicale incontestable.

L'organiste-compositeur, qui a tant de fois et si admirablement interprÃ©tÃ© la MÃ©ditation de Gounod sur le prÃ©lude de Bach, a Ã©crit aussi plusieurs arrangements de mÃªme nature sur le _NoÃ«l_ d'Adam, l'air de _Stradella_, l'_Hymne Ã la Vierge_; mais l'immense succÃ¨s du morceau de Gounod a laissÃ© dans l'ombre toutes les imitations du mÃªme genre.

LefÃ©bure a publiÃ© plusieurs traitÃ©s spÃ©ciaux pour le grand orgue et l'harmonium, ainsi qu'un grand nombre de piÃ¨ces dÃ©tachÃ©es, instrumentales et vocales, pour la musique d'Ã©glise. Ce rÃ©sumÃ© montre le courage de l'homme et la richesse d'imagination du compositeur. Le travail le rendait heureux. Je l'ai vu souvent dans cette pÃ©riode d'activitÃ© fÃ©brile: il se laissait vivre avec cette confiante sÃ©rÃ©nitÃ© que donnent la santÃ©, la jeunesse, les joies du foyer domestique; mais dÃ©jÃ il Ã©tait frappÃ©!... les Ã©motions, les veilles, le travail avaient fait germer une maladie de poitrine.

Le mal, combattu d'abord avec succÃ¨s par le traitement des Eaux-Bonnes et un sÃ©jour dans le Midi, revint plus intense; une toux persistante rÃ©sistait Ã tous les remÃ¨des; la compagne dÃ©vouÃ©e et les amis du compositeur ne pouvaient plus se faire aucune illusion. J'ai vu LefÃ©bure-WÃ©ly Ã son lit de mort: il avait toute sa connaissance, mais ne se trompait pas sur son Ã©tat, malgrÃ© mes protestations et mes assurances de guÃ©rison prochaine. La phthisie Ã©tait alors Ã sa troisiÃ¨me

pÃ©riode. Quelques jours plus tard, le 31 dÃ©cembre 1869, LefÃ©bure-WÃ©ly succombait.

L'ancien organiste de Saint-Roch repose au PÃ¨re-Lachaise, prÃ¨s du tombeau de Rossini. Le mausolÃ©e Ã©levÃ© Ã sa mÃ©moire par les soins dÃ©sintÃ©ressÃ©s de M. Baltard, de l'Institut, et du statuaire Chevalier, est bien en rapport avec le talent poÃ©tique, correct et fin du vaillant artiste. Le chiffre de la souscription ouverte par l'initiative des amis et admirateurs de LefÃ©bure-WÃ©ly pour lui Ã©lever ce monument a dÃ©passÃ© 7,000 francs. L'abbÃ© Lamazou, vicaire de la Madeleine, et notre illustre directeur, Ambroise Thomas, ont associÃ© les regrets de la religion et ceux de l'art dans une double allocution, oÃ¹ ils ont rendu justice au merveilleux talent du virtuose et du compositeur, dont la riche imagination et les doigts inspirÃ©s Ã©veillaient sous les voÃ»tes de nos Ã©glises comme un Ã©cho des harmonies cÃ©lestes.

LefÃ©bure avait une physionomie trÃ¨s distinguÃ©e. Ses traits fins, bien dessinÃ©s, d'une rÃ©gularitÃ© parfaite, reproduisaient le type aristocratique. Ses belles jeunes filles, dont le talent sympathique nous a maintes fois charmÃ© dans l'exÃ©cution des symphonies Ã deux pianos et Ã quatre mains, de leur pÃ¨re, avaient la mÃªme perfection idÃ©ale des lignes du visage. Spirituel, aimable, affectueux, LefÃ©bure-WÃ©ly ne jalousait le bonheur d'aucun artiste; malgrÃ© ses nombreux succÃ¨s, il Ã©tait restÃ© simple, sans prÃ©tention, heureux de voir s'Ã©panouir sous ses yeux une famille aimÃ©e dont il Ã©tait l'Ã¢me. LefÃ©bure a reÃ§u, jeune encore, la croix de la LÃ©gion d'honneur et celle de Charles III.

Cette belle et florissante famille a Ã©tÃ© frappÃ©e sans relÃ¢che. L'aÃ®nÃ©e des filles, mariÃ©e depuis peu d'annÃ©es, un fils de vingt ans, enfin Mme LefÃ©bure, femme de cÅ ur et vaillante artiste, ont Ã peu d'intervalle suivi dans l'Ã©ternitÃ© le compositeur Ã©minent qui a laissÃ© parmi nous une place encore inoccupÃ©e. Tout s'unit donc, la fortune et le malheur, pour donner au nom de LefÃ©bure-WÃ©ly une aurÃ©ole durable. Au premier rang, comme organiste, il restera classÃ©, comme compositeur, parmi les maÃ®tres qui ont su allier le charme de la pensÃ©e, la distinction, le naturel Ã la science aimable et spirituelle. Il appartient Ã l'Ã©cole d'Auber et d'Adam. Dans un cadre plus Ã©troit, dans un ordre d'idÃ©es plus modeste, il s'est attachÃ© Ã la grÃ¢ce, Ã l'esprit, Ã cette ingÃ©niositÃ© d'arrangement et Ã ces inventions harmoniques qui donnent Ã la musique franÃ§aise le piquant, l'improÃ©vu, le brio. Compositeur peut-Ãªtre lÃ©ger, mais du moins bien en dehors du dangereux courant qui entraÃ®ne trop souvent l'Ã©cole moderne Ã la recherche d'un idÃ©al purement abstrait, prÃ©tentieux et trÃ¨s souvent dangereux! On lui a reprochÃ© d'Ãªtre aimable: nous le louerons d'avoir Ã©tÃ© naturel. Ce n'est pas un mÃ©diocre compliment en ce temps de pathos musical et d'amphigouri concentrÃ©.

XXVIII

GORIA

La cÃ©lÃ©britÃ© est une classification gÃ©nÃ©rale qui comporte plus d'un degrÃ©, un terme large qui embrasse toute

une sÃ©rie de nuances et de distinctions. Il y a d'abord le gÃ©nie pur, le don divin qui fait les grands maÃ®tres, les crÃ©ateurs. L'originalitÃ© dans la conception des idÃ©es et aussi dans la forme dont elles sont revÃªtues est encore une qualitÃ© exceptionnelle, trÃ¨s proche du gÃ©nie; l'histoire compte les tempÃ©raments vigoureux qui ont eu l'Ã©lan, le coup d'aile, et sinon la victoire complÃ¨te, du moins la volontÃ© de vaincre et de crÃ©er Ã leur tour, en sortant des routes frayÃ©es. Ce sont les deux classes les plus hautes, celle des hommes de gÃ©nie et celle des prÃ©curseurs. Les artistes d'imagination et de goÃ»t, mais sans individualitÃ© fortement accusÃ©e, sont moins clair-semÃ©s. C'est la troisiÃ¨me catÃ©gorie et aussi la plus nombreuse. Il n'est donnÃ© qu'Ã peu de privilÃ©giÃ©s d'Ãªtre crÃ©ateurs, d'ouvrir des voies nouvelles, de tracer un sillon oÃ¹ passeront des gÃ©nÃ©rations entiÃ¨res; mais beaucoup de vaillants travailleurs, Ã dÃ©faut d'individualitÃ© gÃ©niale, se restreignent Ã l'imitation d'un modÃ¨le qui rÃ©pond Ã leur idÃ©al secret. Ils se forment Ã son image, s'enrÃ´lent dans son Ã©cole, reprennent, parfois agrandissent sa tradition; ce sont des continuateurs et non des plagiaires, souvent d'un grand talent, toujours d'un rÃ©el mÃ©rite dans un rang secondaire. Tel fut Goria, virtuose sÃ©duisant, compositeur habile, musicien d'imagination, mais dont l'esprit s'est rarement Ã©levÃ© aux grandes conceptions artistiques. S'il n'a eu ni la puissance, ni peut-Ãªtre le dÃ©sir de crÃ©er, il a su du moins s'assimiler avec beaucoup d'habiletÃ© et de tact les procÃ©dÃ©s des maÃ®tres qu'il avait pris pour types de perfection.

Goria (Alexandre-Ã douard) naquit Ã Paris le 21 janvier 1823. On n'a aucun dÃ©tail particulier sur sa famille ni sur sa

premiÃ¨re enfance. Le seul point Ã noter est le caractÃ¨re spÃ©cial de son Ã©ducation. Sa vocation fut passive et nullement passionnelle. A l'inverse de la plupart des petits prodiges, natures frÃªles et dÃ©licates, douÃ©es d'une sensibilitÃ© prÃ©coce et maladive, Goria Ã©tait un bel enfant, joufflu, robuste, aimant la rÃ©crÃ©ation et n'Ã©prouvant pas un attrait irrÃ©sistible pour les Ã©tudes musicales. En revanche, il Ã©tait bien douÃ©; une grande facilitÃ© d'exÃ©cution, des mains exceptionnelles, la souplesse et l'agilitÃ© instinctive des doigts en firent rapidement un pianiste suffisamment virtuose pour Ãªtre prÃ©sentÃ© au Conservatoire. EntrÃ© Ã notre grande Ã©cole nationale, Ã l'Ã¢ge de huit ans, en novembre 1830, il passait l'annÃ©e suivante de la classe de Laurent Ã celle de Zimmerman. Ses progrÃ¨s extraordinaires lui valurent l'affection de notre maÃ®tre, qui avait une grand sympathie pour les enfants, et comptait toujours dans sa classe un groupe de jeunes virtuoses, dÃ©solation des vÃ©tÃ©rans, qui ne manquaient jamais de s'Ã©crier: Encore un petit prodige qui va nous enlever le prix!

Les succÃ¨s de Goria n'eurent rien que de normal et de rÃ©gulier. En 1834, il obtenait le second prix de piano; en 1835, le premier. Il continuait ses Ã©tudes musicales au Conservatoire jusqu'en 1839, et suivait le cours de Dourlen, artiste de valeur, maÃ®tre sÃ©vÃ¨re mais prÃ©cieux, dont l'affection persistante faisait oublier les boutades parfois originales et violentes.

Le temps Ã©tait venu pour Goria de se produire dans le monde militant des artistes et d'aborder la vie doublement active du virtuose et du compositeur. Les premiers essais de Goria trouvÃ¨rent des Ã©diteurs empressÃ©s, grÃ¢ce Ã l'interven-

tion de Zimmerman, qui, non content de produire son disciple affectionnÃ© dans ses intÃ©ressantes rÃ©unions, l'aidait encore trÃ¨s puissamment en fondant les premiÃ¨res assises de sa clientÃ¨le. Ajoutons Ã l'Ã©loge de Goria, que la rÃ©putation acquise n'altÃ©ra en rien son attachement et sa reconnaissance envers le maÃ®tre qui l'avait si gÃ©nÃ©reusement aidÃ© de ses conseils et de sa haute influence. Aussi je me souviens avec un vif plaisir que Zimmerman, aprÃ¨s sa retraite du Conservatoire, confia de prÃ©fÃ©rence Ã ses anciens Ã©lÃ¨ves, Goria, LefÃ©bure et au grand maÃ®tre Vieuxtemps le premier essai, le manuscrit mÃªme de Gounod, l'auteur de la mÃ©lodie devenue populaire, adaptÃ©e au prÃ©lude de SÃ©bastien Bach. Le violoniste Herman s'adjoignit presque au dÃ©but Ã ces interprÃ¨tes de l'adorable mÃ©lodie, si bien encadrÃ©e dans le canevas harmonique du grand maÃ®tre allemand, qu'il est actuellement impossible de les disjoindre. Le succÃ¨s de cet arrangement fut tel que Gounod dut, pour rÃ©pondre Ã l'engouement gÃ©nÃ©ral, accroÃ®tre les effets et les proportions sonores de son Å uvre, soit Ã l'Ã©glise, soit au thÃ©Ã¢tre, ce qui permit Ã Berlioz, dans une boutade acrimonieuse, de me dire au courant d'une reprÃ©sentation Ã bÃ©nÃ©fice: Â«Je ne dÃ©sespÃ¨re pas d'entendre le prÃ©lude de Bach arrangÃ© en cinq actes.Â»

RecherchÃ©, fÃªtÃ© dans les salons et les concerts, Goria conquit rapidement la renommÃ©e de virtuose habile, et partagea avec V. Alkan, E. Prudent, Ravina, Lacombe, Franck, Forgues, etc., tous disciples de Zimmerman, l'honneur de reprÃ©senter l'Ã©cole franÃ§aise du piano. La clientÃ¨le du professeur suivit la progression de la renommÃ©e du jeune maÃ®tre. Goria se produisait beaucoup dans les rÃ©unions mu-

sicales, et refusait rarement les nombreuses invitations qui lui Ã©taient adressÃ©es; mais comme la plupart des artistes qui jouissaient alors de la faveur toute spÃ©ciale des dilettantes de salon, il donnait chaque annÃ©e un concert Ã son bÃ©nÃ©fice, et la dette de gratitude contractÃ©e autour de lui s'acquittait ainsi avec une extrÃªme rÃ©gularitÃ©.

Goria unit, jeune encore, sa destinÃ©e Ã celle d'une femme charmante, instruite et d'une grande beautÃ©. La Providence paraissait rÃ©server au brillant artiste de longs jours et un bonheur durable; mais quelques annÃ©es allaient suffire Ã ruiner ces rÃªves de jeunesse. La part de l'homme lui-mÃªme est certainement considÃ©rable dans ce rapide Ã©croulement. Disons pourtant qu'elle a Ã©tÃ© exagÃ©rÃ©e par des critiques chagrins. La forte prestance et l'enveloppe un peu fruste de Goria cachaient, malgrÃ© la lourdeur apparente, un esprit original, dont les vives reparties, les saillies humoristiques, Ã©tonnaient souvent. Beaucoup de ceux qui ont connu imparfaitement Goria, l'ont jugÃ© prÃ©tentieux, important, plein de son mÃ©rite. Cette apprÃ©ciation fÃ¢cheuse s'explique par des causes futiles: la grande taille de Goria, une rÃ©action naturelle contre la gaucherie de cette corpulence encombrante, une rÃ©elle timiditÃ© que le virtuose cherchait Ã dÃ©guiser sous un air d'aplomb, dont l'exagÃ©ration n'Ã©tait qu'une maladresse de plus.

Ajoutons que Goria Ã©tait indulgent et bon; dans les inimitiÃ©s qui l'ont suivi jusqu'au tombeau, son cÅ ur excellent n'a jamais eu aucune responsabilitÃ©. Par malheur, les qualitÃ©s intimes et le mÃ©rite artistique ne tiennent pas lieu de prudence, de tact et de jugement: Goria en fit la cruelle

expÃ©rience Ã ses dÃ©pens, dans son trop mÃ©morable voyage en Espagne.

Les succÃ¨s retentissants de Prudent et de Gottschalk, de l'autre cÃ´tÃ© des PyrÃ©nÃ©es, lui avaient inspirÃ© le dÃ©sir de voir ce beau pays oÃ¹ les artistes de valeur ont toujours reÃ§u le plus sympathique des accueils. Muni de nombreuses lettres de recommandation, assurÃ© de concerts fructueux, Goria se rendit directement Ã Madrid, oÃ¹ la haute sociÃ©tÃ© lui fit une rÃ©ception enthousiaste. FÃªtÃ© dans les salons, il ne tarda pas Ã annoncer un grand concert dont les billets furent enlevÃ©s en quelques heures. Le soir, il y avait salle comble et la brillante assistance se prÃ©parait Ã faire ovation au pianiste franÃ§ais, quand un incident vint bouleverser les dispositions bienveillantes du public.

Pendant son voyage et depuis son arrivÃ©e Ã Madrid, Goria avait pris des notes, non pas des notes musicales, des motifs de chants populaires, mais un relevÃ© d'observations plus ou moins humoristiques, plus ou moins discrÃ¨tes, embrassant les usages, les mÅ urs du pays, se rapportant Ã la beautÃ© des femmes, ne s'arrÃªtant pas devant les dÃ©tails de la vie intime, le tout rÃ©sumÃ© dans une lettre adressÃ©e Ã l'officier pianiste Viennot, ami intime du virtuose. Cette lettre spirituelle, mais intempestive au moment oÃ¹ l'artiste faisait appel aux sympathies du peuple espagnol, fut malheureusement communiquÃ©e au directeur d'un journal encore petit, dÃ©jÃ cÃ©lÃ¨bre, et qui allait devenir bientÃ´t le premier organe de la presse lÃ©gÃ¨re. Elle fut imprimÃ©e, sans qu'on calculÃ¢t l'effet dÃ©sastreux que devait produire la publication de ce factum d'Ã©colier en vacances.

Le journal, arrivÃ© Ã Madrid, fut lu quelques minutes avant le concert, quand le public Ã©tait dÃ©jÃ dans la salle. Il passa de main en main, de loge en loge: un orage s'apprÃªtait; prÃ©venu Ã temps, Goria dut quitter immÃ©diatement Madrid, le cÅ ur brisÃ© par cette Ã©preuve inattendue. Ce fut un double dÃ©sastre, matÃ©riel et moral, dont Goria ne devait jamais se relever. Les palpitations de cÅ ur dont il souffrait devinrent plus intenses. Son esprit Ã©tait sombre; plusieurs fois menacÃ© et provoquÃ©, il lui semblait avoir toujours un duel en perspective, et, n'Ã©tant nullement batailleur par tempÃ©rament, il vÃ©cut ainsi quelques annÃ©es, inquiet, prÃ©occupÃ©, attristÃ©. On Ã©vitait, d'ailleurs, de parler Ã Goria de cette dÃ©plorable aventure: c'Ã©tait mettre en cause l'inconsÃ©quence de son ami intime, et sa gÃ©nÃ©rositÃ© naturelle, qui n'a jamais Ã©tÃ© contestable, en souffrait vivement.

Le nombre des arrangements, fantaisies et transcriptions Ã©crites par Goria sur les motifs choisis dans les opÃ©ras modernes est considÃ©rable: il prouve la grande facilitÃ© du compositeur et la popularitÃ© de son nom, qui avait une valeur commerciale. A l'apparition de chaque nouvelle Å uvre lyrique, les Ã©diteurs s'empressaient de demander Ã l'artiste prÃ©fÃ©rÃ© des amateurs de musique brillante, une fantaisie de concert et de salon. Ces piÃ¨ces de piano rapidement charpentÃ©es pour les besoins de la vente, presque improvisÃ©es, sont correctement Ã©crites, car Goria avait fait de bonnes Ã©tudes harmoniques; mais, tout en louant l'habiletÃ© de l'arrangement, le choix heureux des motifs mis en Å uvre et leur variÃ©tÃ©, il faut faire des rÃ©serves sÃ©rieuses au point de vue de la facture. Le virtuose tient avant tout Ã faire montre des motifs choisis ou imposÃ©s, les transitions et les soudures sont

trop apparentes; les traits et variantes sont bien sous les doigts, mais l'originalitÃ© de conception et de plan fait souvent dÃ©faut.

Goria procÃ¨de Ã©videmment de Thalberg et de Prudent, dont il Ã©tait l'ami et l'Ã©mule. Mais ses compositions de concert et de salon n'ont ni le mÃ©rite de facture ni l'ingÃ©niositÃ© habile des deux maÃ®tres qu'il avait pris pour type. Nous devons pourtant citer avec Ã©loge comme des morceaux trÃ¨s rÃ©ussis pour les salons et nullement dÃ©modÃ©s les fantaisies suivantes: _Souvenir du ThÃ©Ã¢tre-Italien_, fantaisies sur _Belisario_, le _Trovatore_, _Marie Stuart_, _Semiramide_, _le Pardon de PloÃ«rmel_, _les MontÃ©nÃ©grins_, _le PrÃ© aux Clercs_ et son beau finale de _Lucrezia Borgia_.

Les premiers succÃ¨s populaires de Goria ont Ã©tÃ©: PremiÃ¨re et deuxiÃ¨me Ã©tude en _mi_ bÃ©mol, charmantes bluettes, imitÃ©es des procÃ©dÃ©s de Thalberg puis plusieurs morceaux, valses, rÃªveries, un sÃ©rÃ©nade de concert pour la main gauche seule, et plusieurs Ã©tudes de salon. Ces piÃ¨ces Ã©lÃ©gantes, de difficultÃ© moyenne, que Goria exÃ©cutait avec une rare perfection et un brio merveilleux, firent adopter sa musique par la foule nombreuse des amateurs qui visent Ã l'effet et recherchent le succÃ¨s sans vouloir s'imposer un travail trop sÃ©rieux.

Les transcriptions de _Sombres ForÃªts_, _Una Furtiva Lagrima_, _les Plaintes de la jeune fille_ et _Marguerite au rouet_, de Schubert, sont parfaitement rÃ©ussies. Signalons encore sa transcription variÃ©e de _la Pavane_, air de danse du XVIe siÃ¨cle. Goria a aussi, suivant le goÃ»t prÃ©dominant de l'Ã©cole moderne, Ã©crit un certain nombre de piÃ¨ces

caractÃ©ristiques et piÃ¨ces de genre; citons de mÃ©moire un beau caprice _Allegrezza_, _l'Attente_, _AmitiÃ©_, _le Calme_, _Addio_, piÃ¨ces expressives, d'un beau sentiment musical; villanelle, saltarelle, _Sorrente_, _la Chasse_, et sa chanson mauresque, Å uvres plus lÃ©gÃ¨res, mais qui ont un rÃ©el cachet d'originalitÃ©, sans parti pris d'imitation. La verve de la jeunesse Ã©tincelle dans la plupart de ces jolis morceaux oÃ¹ l'inspiration vraie s'affirme avec bonheur: mais nous devons une mention toute particuliÃ¨re, dans cette nomenclature rapide de l'Å uvre de piano laissÃ©e par Goria, Ã la sÃ©rie d'Ã©tudes de style et de mÃ©canisme, publiÃ©es sous le titre: _le Pianiste moderne_, op. 72. Nommons encore avec Ã©loges les six grandes Ã©tudes artistiques, op. 63, adoptÃ©es par le comitÃ© des Ã©tudes du Conservatoire.

Si notre cher et regrettÃ© confrÃ¨re eÃ»t pris toujours le temps d'Ã©crire des Å uvres semblables, son nom fÃ»t devenu populaire dans l'enseignement, comme ceux des maÃ®tres autorisÃ©s de l'Ã©cole moderne. Parmi les recueils d'Ã©tudes que nous venons de mentionner, citons celles qui ont pour titre: _Danse villageoise_, _Idylle_, _Marche tcherkesse_, _Toccata_, _les ArpÃ¨ges_, enfin _Jour de printemps_, _le Tournoi_ et _la Fuite_, caprices poÃ©tiques oÃ¹ le brillant pianiste s'est Ã©levÃ© Ã la hauteur des compositeurs de genre les mieux inspirÃ©s.

Goria se distinguait entre tous les virtuoses de notre gÃ©nÃ©ration par la belle sonoritÃ© qu'il tirait du piano. Sans brutaliser l'instrument, et par la seule pression intelligente du clavier, il obtenait une ampleur de son qui n'appartenait qu'Ã lui. Il se servait de la pÃ©dale avec beaucoup d'art et de tact, et

savait aussi opposer les contrastes heureux de douceur et de grÃ¢ce aux effets puissants qu'il possÃ©dait mieux qu'aucun pianiste. J'ai bien souvent, dans l'intimitÃ© et dans les concerts, entendu Goria et applaudi Ã ses succÃ¨s. En l'Ã©coutant, on Ã©tait sous le charme de sa virtuositÃ© Ã©lÃ©gante, facile, pleine de goÃ»t, mais il fallait oublier sa prestance de gÃ©ant, qui faisait dire au spirituel et caustique Ravina que Goria Ã©tait tambour-major dans le rÃ©giment des pianistes.

Goria n'avait ni la physionomie d'un Adonis, ni les traits Ã©tirÃ©s des virtuoses poitrinaires; il Ã©tait bien rÃ©ellement au pÃ´le opposÃ©; sa charpente vigoureuse supportait de larges Ã©paules et une forte tÃªte aux contours Ã©pais. Les traits arrondis, empÃ¢tÃ©s et mous, n'affirmaient ni la volontÃ©, ni l'Ã©nergie, mais beaucoup de bonhomie. Seuls, le regard assurÃ©, la dÃ©marche altiÃ¨re, les moustaches toutes militaires, lui donnaient une apparence martiale qui contrastait avec son caractÃ¨re doux, presque dÃ©bonnaire.

Le 6 juillet 1860, Goria succombait, Ã trente-sept ans, aux suites d'une congestion cÃ©rÃ©brale et d'un anÃ©vrisme; sa jeune femme devait le suivre quelques annÃ©es plus tard, atteinte elle-mÃªme d'une cruelle et douloureuse maladie. Les amis de l'artiste enlevÃ© si prÃ©maturÃ©ment, et il en avait de sincÃ¨res, en ont gardÃ© un souvenir durable. Comme compositeur, il n'a pas marquÃ© une trace profonde, mais ses morceaux de salon, Ã©lÃ©gants, brillants, Ã effet, resteront au rÃ©pertoire. Comme virtuose, il a soutenu l'honneur de l'Ã©cole moderne. Vaincu de la vie artistique, insuffisamment armÃ© pour la bataille, on peut dire de Goria qu'il a succombÃ© jeune, mais qu'il est tombÃ© au premier rang.

XXIX

CZERNY

Les maÃ®tres savants, modestes, habiles et dÃ©vouÃ©s, qui consacrent leur vie Ã l'enseignement, sans autre ambition que celle d'Ã©lever le niveau des Ã©tudes, sans autre dÃ©sir que celui d'initier la jeunesse aux beautÃ©s de l'art, remplissent une mission Ã©gale au rÃ´le des plus grands virtuoses. Les exÃ©cutants hors ligne ne sont pas toujours les meilleurs professeurs, tandis que beaucoup d'artistes de valeur ont renoncÃ© Ã des succÃ¨s Ã©clatants et certains, pour se dÃ©vouer tout entiers Ã un devoir plus modeste. Louis Adam, Zimmerman, Pradher, Mme Farrenc, Henri Herz, Kalkbrenner, et enfin Czerny ont bien mÃ©ritÃ© de l'art, non-seulement en lui prÃªtant l'appui de leur science, mais encore en lui sacrifiant leur renommÃ©e de virtuose, en renonÃ§ant Ã ce que nous appellerons la mise en scÃ¨ne de leur talent.

Charles Czerny, le maÃ®tre cÃ©lÃ¨bre, le compositeur si populaire dans l'enseignement technique et pratique du piano, Ã©tait nÃ© Ã Vienne le 21 fÃ©vrier 1791. Son pÃ¨re, musicien modeste, originaire de Nimbourg, en BohÃªme, s'Ã©tait fixÃ© Ã Vienne depuis 1785. Peu fortunÃ©, sans attaches parmi les cÃ©lÃ©britÃ©s musicales, Wenceslas Czerny dut se consacrer lui-mÃªme Ã l'Ã©ducation de son enfant. GrÃ¢ce Ã cette direction constante et Ã l'Ã©tude des grands maÃ®tres anciens, SÃ©b. et Em. Bach, Scarlatti, HÃ¦ndel, Clementi, le jeune Czerny acquit une exÃ©cution brillante et un bon style. Un peu plus tard, le virtuose s'Ã©prit d'une vÃ©ritable passion pour les Å uvres de Beethoven, qui, en mainte circonstance, lui

tÃ©moigna de vives sympathies. La lecture attentive de nombreux traitÃ©s didactiques et la mise en Å uvre des prÃ©ceptes donnÃ©s par les maÃ®tres de la composition suffirent Ã l'intelligent musicien pour lui permettre d'Ã©crire un grand nombre de morceaux qu'il eut la sagesse de conserver longtemps en portefeuille.

ObligÃ© dÃ¨s l'Ã¢ge de 14 ans de prendre une part active Ã la vie laborieuse de son pÃ¨re, Czerny n'eut plus exclusivement la virtuositÃ© pour but. Il commenÃ§ait son long apprentissage du professorat, carriÃ¨re en apparence sacrifiÃ©e, mais oÃ¹ il devait s'illustrer par ses nombreux ouvrages thÃ©oriques et pratiques, comme par des Ã©lÃ¨ves formÃ©s Ã son enseignement: Liszt, Thalberg, DÅ lher, Stephen Heller, pour ne citer que les plus cÃ©lÃ¨bres. Volontairement et strictement confinÃ© dans le cercle de la vie pÃ©dagogique, il eut du reste dÃ¨s le dÃ©but une consolation et un encouragement mÃ©ritÃ©s, les sympathies et la confiance des grandes familles viennoises, polonaises et hongroises. A trente ans, il occupait dÃ©jÃ une des principales situations dans le corps enseignant. Le succÃ¨s de ses premiÃ¨res compositions acheva de populariser son nom; tous les Ã©diteurs se disputaient ses arrangements. Ajoutons qu'une rÃ©tribution trÃ¨s minime soldait souvent des piÃ¨ces Ã©crites Ã la hÃ¢te et sans aucun souci de la perfection.

Le nombre des compositions de Czerny, fantaisies, sonates, concertos, rondos, airs variÃ©s, Ã quatre mains et concertantes pour piano et instruments divers, atteint un chiffre vraiment fabuleux: prÃ¨s de 1,100; et plusieurs centaines sont restÃ©es en portefeuille. Mais cette facilitÃ© prodigieuse, dont Czerny a souvent abusÃ©, fait que l'Å uvre si considÃ©rable du

maÃ®tre viennois n'a pas, au point de vue de la correction, toute la valeur que l'on serait en droit d'attendre d'un maÃ®tre aussi renommÃ© pour ses belles et nombreuses collections d'Ã©tudes. Celles-ci, au contraire, d'un goÃ»t parfait, offrent aux Ã©lÃ¨ves d'innombrables formules de traits ingÃ©nieux, variÃ©s, brillants et toujours d'un excellent travail.

Distinguons cependant parmi les petites piÃ¨ces faciles, rÃ©crÃ©atives, amusantes pour les commenÃ§ants, les sonatines et rondos publiÃ©s par S. Richault portant les numÃ©ros d'Å uvre, 49, 72, 207, 231, 104, 163, 167, 313. Le catalogue de Richault donne une nomenclature complÃ¨te, et mon _Vade mecum_ un choix parmi ces nombreuses piÃ¨ces qui, si elles ne brillent pas toutes sous le rapport de l'originalitÃ©, sont bien sous la main et la plupart doigtÃ©es avec soin.

Dans un ordre de difficultÃ©s un peu plus Ã©levÃ©, citons les variations op. 14 qui ont eu un grand succÃ¨s, op. 296, _la Douceur_, rondo Ã©lÃ©gant, 322 et 323, deux rondos brillants et caractÃ©ristiques dans le sentiment musical des diffÃ©rentes nationalitÃ©s de l'Europe, op. 181 Ã 192. Nommons encore le thÃ¨me allemand op. 9, la cavatine de _Zelmira_ et les rondinos op. 21 et 22.

Les op. 749 et 750, cahiers d'Ã©tudes faciles, progressives et brillantes, mÃ©ritent encore d'Ãªtre recommandÃ©s, ainsi que l'op. 299, Ã©tudes de vÃ©locitÃ©, et l'op. 834, nouvelle Ã©cole de vÃ©locitÃ©; l'_Art de dÃ©lier les doigts_, op. 699; le perfectionnement, le style, op. 755 et 756, l'Ã cole d'exÃ©cution moderne, op. 837, sont encore d'excellents ouvrages. L'Ã cole des ornements, l'Ã cole du _legato_ et du _staccato_ contiennent d'excellentes Ã©tudes spÃ©ciales. Quant aux petites Ã©tudes

pour la main gauche, elles sont loin d'avoir le mÃ©rite des grandes, c'est un ouvrage Ã©crit Ã la hÃ¢te. N'oublions pas les nombreux recueils d'exercices trÃ¨s faciles, progressifs et difficiles op. 777, 139, 453, 599, les populaires Exercices journaliers, op. 337, l'Ã cole du virtuose, op. 365, deux bons cahiers de traits brillants de formules et de mÃ©canisme se prÃªtant Ã Ãªtre accentuÃ©es et nuancÃ©es, enfin quatre recueils de passages doigtÃ©s, choisis dans les Å uvres des maÃ®tres anciens et modernes et caractÃ©risant leur style.

La grande mÃ©thode de Czerny, en trois parties, est une Å uvre qui justifie la rÃ©putation du professeur, si cÃ©lÃ¨bre en Allemagne, si populaire en France. L'auteur y a condensÃ© en nombreux exemples, en prÃ©cieux conseils, sa longue expÃ©rience de l'enseignement, expÃ©rience commencÃ©e Ã quatorze ans et continuÃ©e jusqu'Ã soixante-dix.

Parmi les Å uvres d'un mÃ©rite rÃ©el de facture, il faut mentionner tout particuliÃ¨rement l'Ã cole du style sÃ©vÃ¨re op. 89, caprice Ã la fugue, la grande sonate d'Ã©tude, op. 268, le nouveau _Gradus ad Parnassum_, l'Ã cole de la main gauche, grandes Ã©tudes de beau style et d'un bon travail. L'Ã©tude en trille sous forme de rondo est une excellente piÃ¨ce spÃ©ciale trÃ¨s bien faite; 1er, 2e et 3e concertinos, op. 27, fantaisie dÃ©diÃ©e Ã Beethoven, les neuf grandes sonates, op. 7, 13, 57, 65, 76, 124, 143, 144, 145, les concertos avec orchestre, op. 28 et 214. Nous devons encore signaler les belles et bonnes rÃ©ductions Ã quatre mains, des symphonies de Beethoven, quatre grandes fantaisies Ã quatre mains; inspirÃ©es des romans de Walter Scott, huit scherzi dÃ©diÃ©s Ã Chopin, op 556. Cette Ã©numÃ©ration trÃ¨s succincte des Å uvres les plus

connues de Ch. Czerny laisse dans l'ombre une quantitÃ© d'ouvrages intÃ©ressants, mais il faut nous rÃ©duire et faire un choix.

FÃ©tis, dans l'article consacrÃ© Ã Czerny, inscrit aussi Ã l'actif du compositeur 24 messes avec orchestre, 4 requiems, 300 graduels ou motets, quatuors, quintettes et mÃªme des symphonies, l'ensemble formant un total de 400 Å uvres manuscrites non gravÃ©es. Nous pouvons y ajouter les nombreuses rÃ©ductions, pour piano, d'opÃ©ras, d'oratorios, de symphonies, d'ouvertures, la traduction en allemand de l'_Art du chant_ de Thalberg[7], des traitÃ©s de contre-point et de composition de Reicha, travail colossal qu'on a peine Ã comprendre en songeant qu'il rÃ©pond seulement aux loisirs du professeur, qui pendant longtemps a donnÃ© chaque jour douze heures de leÃ§ons.

Aucun maÃ®tre, d'ailleurs, n'a Ã©crit un pareil nombre d'Ã©tudes spÃ©ciales au point de vue purement pÃ©dagogique; les petites et les grandes Ã©tudes de la vÃ©locitÃ©, l'_Art de dÃ©lier les doigts_; petites et grandes Ã©tudes de la main gauche, Ã©cole des ornements, Ã©cole du style sÃ©vÃ¨re, nouveau _Gradus ad Parnassum_, Ã©tudes spÃ©ciales pour le trille, les gammes chromatiques, les tierces, etc. On compte plusieurs milliers d'Ã©tudes Ã©lÃ©mentaires progressives, de moyenne force et difficiles, publiÃ©es par Czerny. Ses exercices journaliers, son Ã cole du virtuose, ses Exercices de passages doigtÃ©s, extraits des Å uvres de tous les maÃ®tres anciens et modernes, forment un arsenal de traits; ses sonates spÃ©ciales, ses _allegri_ de bravoure, rÃ©sumant les grandes difficultÃ©s d'exÃ©cution, complÃ¨tent cette Ã©cole du mÃ©canisme, Ã©tudiÃ© sous tous ses aspects avec une ha-

biletÃ© incomparable et la sÃ»retÃ© de main que donnent soixante ans de professorat.

Czerny, sollicitÃ© par de nombreux Ã©diteurs, a recommencÃ© plusieurs sÃ©ries d'Ã©tudes du mÃªme degrÃ© de force, sans toutefois se copier. Tout en reconnaissant l'ingÃ©niositÃ© des variantes, nous ne pouvons approuver ce procÃ©dÃ© mercantile qui donne Ã l'Å uvre dÃ©jÃ parue une publication rivale de mÃªme nature. Les maisons Richault, Brandus, Leduc ont toutes les trois des collections importantes d'Ã©tudes visant le mÃªme genre de difficultÃ©: le mÃ©canisme, l'agilitÃ©, l'accentuation dÃ©licate ou brillante.

Czerny m'a fait l'honneur de me dÃ©dier deux recueils d'Ã©tudes de perfectionnement, style moderne. Cet ouvrage, Ã©crit avec soin, contient plusieurs piÃ¨ces charmantes et d'une rÃ©elle Ã©lÃ©gance. Czerny savait et pouvait toujours, quand il y mettait le temps, Ã©crire avec une grande puretÃ© des Å uvres de valeur.

Mais l'extrÃªme facilitÃ© naturelle a Ã©tÃ© son Ã©cueil. L'Ã©diteur Richault m'a affirmÃ© que le compositeur viennois avait toujours sur son bureau plusieurs ouvrages commencÃ©s. Il passait de l'un Ã l'autre, allait d'une sonate Ã un recueil d'Ã©tudes, laissant seulement Ã la page Ã©crite le temps de sÃ©cher. On comprendra sans peine que ce tour de force d'exÃ©cution ait exercÃ© une influence parfois dÃ©sastreuse sur la nature des idÃ©es ou sur la puretÃ© de la forme; des Å uvres aussi improvisÃ©es, et en mÃªme temps aussi dÃ©cousues, brillent rarement par l'inspiration et la logique des combinaisons. Si l'immense rÃ©putation de Czerny et la quantitÃ© de travail accumulÃ© pendant plus d'un demi-siÃ¨cle de

professorat permettaient quelque sÃ©vÃ©ritÃ©, on pourrait le comparer, dans la plupart de ses productions hÃ¢tives, Ã un avocat bien douÃ©, gardant la parole pendant des heures entiÃ¨res, Ã©blouissant ses auditeurs, mais n'arrivant pas Ã Ã©mouvoir parce qu'il parle sans conviction pour le seul plaisir de l'oreille.

Cette exubÃ©rante passion qui dominait Czerny, et l'entraÃ®nait Ã jeter ses idÃ©es musicales Ã tous les vents, sans choix prÃ©liminaire, sans autre mise en Å uvre qu'un travail superficiel, fait du maÃ®tre viennois Ã la fois le plus fÃ©cond et le plus inÃ©gal des compositeurs-pianistes. La grande majoritÃ© de ses Å uvres est dÃ©jÃ sortie du courant musical. A part les recueils d'Ã©tudes spÃ©ciales, quelques sonates, les excellentes transcriptions symphoniques et vocales, les compositions pour piano de Czerny sont dÃ©modÃ©es et portent les marques d'une vieillesse prÃ©coce. C'est, du reste, un sort commun Ã la foule innombrable des arrangements Ã©crits pour satisfaire les goÃ»ts du public, Ã©phÃ©mÃ¨res et frivoles comme lui. Les Å uvres durables visent un autre but, mais s'Ã©laborent plus lentement.

Producteur excessif, Charles Czerny a encore eu un homonyme dont le bagage musical est venu frauduleusement s'ajouter au sien, Joseph Czerny, comme lui pianiste, compositeur et de plus Ã©diteur. Profitant de la similitude de nom et de la cÃ©lÃ©britÃ© conquise par le maÃ®tre viennois, ce contrefacteur mÃ©diocre fut pris Ã son tour d'une fiÃ¨vre de composition, malgrÃ© la faiblesse de son Ã©ducation musicale, et publia sous le nom de Czerny un assez grand nombre de fantaisies

et d'arrangements. SupplÃ©ment fÃ¢cheux dont il faut en toute justice dÃ©charger la mÃ©moire de l'infatigable compositeur.

Charles Czerny est mort Ã Vienne en juillet 1855, aprÃ¨s une carriÃ¨re qui n'offre aucun incident particulier, vouÃ©e tout entiÃ¨re Ã l'enseignement et Ã la composition. Sa vocation pour le professorat ne lui avait pas permis d'acquÃ©rir une sÃ©rieuse rÃ©putation de virtuose; c'Ã©tait pourtant un pianiste brillant et de bonne Ã©cole, qui eÃ»t pris place sans aucun doute au premier rang des exÃ©cutants.

Sans Ãªtre misanthrope, Czerny vivait peu au dehors. Il exerÃ§ait chez lui ses qualitÃ©s d'homme aimable, distinguÃ©, affable, accueillant avec politesse les artistes de passage et les virtuoses qui lui Ã©taient prÃ©sentÃ©s, brusquant en revanche les visiteurs importuns qui venaient interrompre la leÃ§on ou l'Å uvre commencÃ©e. On comprend sans peine quelle Ã©conomie de temps rÃ©clamait cette production colossale dont le catalogue de Czerny est le tÃ©moignage authentique.

Un pareil labeur excuse largement Czerny d'avoir fui les relations banales que subissent trop souvent les artistes obligÃ©s de sacrifier une partie de leur temps aux convenances mondaines. Faut-il, comme l'accusent quelques biographes, attribuer Ã un autre sentiment, celui de l'ordre et de l'Ã©conomie poussÃ©s Ã l'extrÃªme, l'isolement relatif dans lequel vivait Czerny? Ici encore le maÃ®tre viennois aurait une excuse toute naturelle: le souvenir d'une jeunesse peu fortunÃ©e, oÃ¹ le travail Ã©tait nÃ©cessaire pour la subsistance de chaque jour, et le dÃ©sir d'une vieillesse tranquille, exempte des soucis matÃ©riels. Le bon et illustre Haydn se montrait lui-mÃªme, dans les derniÃ¨res annÃ©es de sa longue et laborieuse existence, trÃ¨s

prÃ©occupÃ© de savoir si ses modestes Ã©conomies le laisseraient Ã l'abri du besoin.

Charles Czerny Ã©tait d'un extÃ©rieur trÃ¨s simple et d'allures un peu bourgeoises. Sa physionomie Ã l'ovale allongÃ©, au nez aquilin, Ã la bouche grande et au menton arrondi, Ã©tait fortement germanique, avec un mÃ©lange de bonhomie et d'Ã©nergie. Les yeux vifs et brillants amortissaient leur Ã©clat sous de larges verres de lunette.

Au moral, Czerny avait de l'esprit, beaucoup de tact, et malgrÃ© sa vie solitaire, il n'Ã©tait nullement Ã©tranger aux dÃ©licatesses sociales. J'ai reÃ§u de lui, il y a vingt-quatre ans, une lettre de dÃ©dicace trÃ¨s Ã©lÃ©gamment Ã©crite, et qui n'indique pas le misanthrope atrabilaire que certains esprits chagrins ont cru voir.

L'Å uvre de Czerny laisse une large part Ã la critique, et nous l'avons prouvÃ©. Mais, pour apprÃ©cier avec justice le mÃ©rite de l'auteur, il faut isoler de cet immense bagage musical oÃ¹ le maÃ®tre a usÃ© jusqu'Ã l'abus de sa facilitÃ© naturelle, les Å uvres choisies oÃ¹ l'on trouve souvent d'heureuses inspirations, une grande habiletÃ© de main et la belle facture des maÃ®tres. Nous avons indiquÃ© nos Å uvres prÃ©fÃ©rÃ©es: il en est d'autres qui valent une recherche au milieu des innombrables productions de Czerny. Le nom du compositeur viennois n'est pas de ceux qui peuvent disparaÃ®tre entiÃ¨rement de l'histoire musicale. Il a sans doute laissÃ© moins de vide aprÃ¨s sa mort qu'il n'avait tenu de place pendant sa vie; mais la popularitÃ© lui a coÃ»tÃ© si cher qu'il serait cruel de la lui reprocher indÃ©finiment. Ce sera en mÃªme temps la punition et le salut de ce talent inÃ©puisable de survivre, non par

l'ensemble de son Å uvre, d'un caractÃ¨re si universel, mais par certains cÃ´tÃ©s spÃ©ciaux, les moindres peut-Ãªtre dans la pensÃ©e du compositeur.

XXX

LISZT

Si la gloire de Chopin peut se comparer Ã une Ã©toile perdue dans les profondeurs du ciel, brillant d'une lueur adoucie, voilÃ©e, par le temps et la poÃ©sie des souvenirs, d'une aurÃ©ole tremblante et mÃ©lancolique, celle de Liszt ressemble Ã un astre Ã©clatant, dont le seul dÃ©faut est peut-Ãªtre le manque d'Ã©loignement et la prodigalitÃ© de rayons. Artiste prÃ©destinÃ© entre tous, comblÃ© des dons de la Providence, armÃ© en guerre pour toutes les luttes, douÃ© d'une merveilleuse facultÃ© d'assimilation, rempli d'aspirations audacieuses vers le beau et vers l'inconnu, soutenu par une organisation physique et morale extraordinaire, possÃ©dant enfin des moyens d'exÃ©cution exceptionnels, Liszt a eu toutes les bonnes fÃ©es Ã son berceau. Dans le domaine de la virtuositÃ©, un seul artiste, Paganini, peut Ãªtre mis sur la mÃªme ligne pour la voie suivie, et pour la perfection atteinte dans le domaine de la difficultÃ© vaincue. Le cÃ©lÃ¨bre violoniste et le pianiste illustre ont cherchÃ© les mÃªmes effets, provoquÃ© le mÃªme enthousiasme par le charme inexprimable de leur poÃ©tique interprÃ©tation. Idoles du public l'un et l'autre, ils ont tous deux sacrifiÃ© plus d'une fois Ã ce fÃ©tichisme, et gÃ¢tÃ© leur prodigieux talent pour maintenir leur incomparable renommÃ©e.

Ils ont eux-mÃªmes augmentÃ© par des moyens factices l'Ã©clat de cette lumiÃ¨re parfois excessive, que le temps, d'ailleurs, se chargera d'adoucir.

NÃ© le 22 octobre 1811, Ã Rading, village de Hongrie, prÃ¨s Pesth, Franz Liszt entra dÃ¨s l'Ã¢ge de neuf ans dans la grande famille des enfants prodiges. Son pÃ¨re, bon musicien, pianiste d'une certaine valeur, guida ses premiÃ¨res Ã©tudes avec tout le soin que mÃ©ritait cette organisation d'Ã©lite. BientÃ´t la famille de Liszt vint s'Ã©tablir Ã Vienne, pour continuer dans de meilleures conditions l'Ã©ducation musicale du jeune virtuose. A la suite d'un concert, oÃ¹ Franz Liszt produisit une sensation profonde, son pÃ¨re, poussÃ© par l'amour de l'art, obÃ©issant peut-Ãªtre aussi Ã la tradition de la plupart des familles oÃ¹ la Providence a fait naÃ®tre un virtuose, mit aussitÃ´t en scÃ¨ne ce merveilleux talent, et le conduisit de concert en concert, Ã Paris, Ã Londres, dans le midi de la France, rÃ©coltant de grands succÃ¨s--et de belles recettes.

Nous avons hÃ¢te de traverser cette pÃ©riode d'exploitation hÃ¢tive et dangereuse, pour arriver Ã l'Ã©poque oÃ¹ Liszt put dÃ©gager son individualitÃ©. Sa nature mobile, impressionnable, contemplative, le portait dÃ©jÃ Ã une grande exaltation religieuse. Mais ses Ã©tudes musicales n'Ã©taient pas terminÃ©es. En 1823, sa famille venait s'Ã©tablir Ã Paris, et son pÃ¨re cherchait Ã le faire admettre au Conservatoire, pour y suivre le cours de contre-point de Cherubini. Notre grande Ã©cole ouvrait alors difficilement ses portes aux Ã©trangers, et Liszt ne fut pas reÃ§u. Il avait dÃ©jÃ eu, Ã Vienne, quelques conseils de composition de Salieri; la direction de Cherubini aurait sans doute exercÃ© une salutaire influence sur les tendances

un peu vagabondes de son talent vers l'inconnu et la bizarrerie artistique, parfois si diffÃ©rente de l'originalitÃ©. Il fallut se rabattre sur Reicha, autre grand maÃ®tre, mais dont le mode d'enseignement diffÃ©rait des procÃ©dÃ©s de Cherubini. On peut douter d'ailleurs que le brillant virtuose, tout Ã ses Ã©tudes spÃ©ciales d'exÃ©cution, souvent interrompues par ses nombreux concerts, ses frÃ©quents voyages, ait profitÃ© d'une maniÃ¨re suivie des conseils de Reicha.

Les triomphes du pianiste Ã©taient du reste de nature Ã l'Ã©tourdir, et son organisation musicale lui avait valu de si puissants protecteurs que l'AcadÃ©mie royale de musique exÃ©cuta un opÃ©ra en un acte de Liszt, _le ChÃ¢teau de l'Amour_, le 17 octobre 1825. Ce dÃ©but audacieux trouva un public bienveillant, mais n'obtint qu'un succÃ¨s d'estime.

Les tendances religieuses continuaient Ã dominer dans cette Ã¢me impressionnable. Le brillant virtuose s'abandonna pendant quelque temps aux pratiques d'une dÃ©votion exagÃ©rÃ©e, que son directeur avait peine Ã contenir. A la fois ardent et contemplatif, le mysticisme tournait chez lui Ã la passion vÃ©ritable. Son pÃ¨re, voulant l'arracher Ã ce courant d'idÃ©es qui le dÃ©tournait de la vocation musicale, le conduisit pour la troisiÃ¨me fois en Angleterre.

A son retour de Londres, Liszt eut la douleur de perdre ce pÃ¨re un peu autoritaire mais dÃ©vouÃ©, qui avait Ã©tÃ© son premier maÃ®tre et dont la tutelle ne pÃ©chait que par excÃ¨s d'attachement, caractÃ¨re gÃ©nÃ©ral des pÃ¨res d'enfants prodiges. Ces chers petits Ãªtres finissent par devenir Ã leurs yeux ou des instruments de fortune ou des messies qu'il faut adorer Ã deux genoux; tous les enthousiasmes leur sont dus. Cette mort

prÃ©maturÃ©e affligea profondÃ©ment Liszt et le ramena de nouveau aux idÃ©es religieuses. L'Ã©poque Ã©tait favorable Ã ce courant. Les missions, le jubilÃ© avaient remuÃ© profondÃ©ment la France. Liszt vÃ©cu ainsi quelques annÃ©es avec sa mÃ¨re, tout au travail et aux pratiques religieuses, dans une maison appartenant Ã l'hospitaliÃ¨re famille Ã rard. Sa virtuositÃ©, dÃ©jÃ extraordinaire, gagna encore pendant cette pÃ©riode de recueillement une puissance, une concentration hors de pair, un mÃ©canisme incomparable lui permettant de tout oser: il n'existait plus de difficultÃ©s pour lui; je n'ai jamais vu un lecteur comparable, sauf peut-Ãªtre mon Ã©lÃ¨ve Weigand, un jeune Allemand, et Jules Cohen, l'accompagnateur incomparable.

Soit lassitude, soit changement dans la nature des idÃ©es, soit enfin que l'heure des passions humaines eÃ»t sonnÃ©, Liszt brisa vers 1835 avec son isolement mystique et rentra dans le monde militant, oÃ¹ de vÃ©ritables triomphes accueillirent sa rÃ©apparition; il fit bientÃ´t une excursion en Suisse, ou plutÃ´t un long sÃ©jour: nous n'avons pu savoir si ces annÃ©es de pÃ¨lerinage furent entiÃ¨rement consacrÃ©es Ã la contemplation de la nature, et si le grand artiste n'avait pas un autre foyer d'inspiration musicale. Mais, dÃ¨s son retour Ã Paris, Liszt publia une sÃ©rie de compositions pour piano, morceaux qui firent sensation et produisirent un grand effet dans les concerts.

La religiositÃ© Ã©tait loin. RenonÃ§ant Ã vivre en ascÃ¨te comme son ami Urhan, le cÃ©lÃ¨bre alto de l'OpÃ©ra, Franz Liszt se jetait dans le monde avec la mÃªme ardeur qu'il avait mise Ã frÃ©quenter les Ã©glises. Nous tournerons rapidement les feuilles du livre de sa vie intime. Il a mis lui-mÃªme au grand

jour ces longues affections et les relations passagÃ¨res qui contiennent ce cÃ´tÃ© personnel de son histoire. Disons seulement que, semblable Ã certains mÃ©tÃ©ores, Liszt, dans sa longue course errante Ã travers l'Europe, a entraÃ®nÃ© plus d'un satellite Ã sa suite, plus d'une Ã©toile terrestre, cortÃ¨ge lumineux oÃ¹ brillent les astÃ©roÃ¯des de toute grandeur. La riche et puissante organisation du poÃ¨te-musicien, les sÃ©ductions irrÃ©sistibles de son esprit, le rayonnement de son immense rÃ©putation, les honneurs dont il Ã©tait comblÃ©, l'atmosphÃ¨re d'adulation qui flottait autour de lui, enfin sa nature fascinatrice et passionnÃ©e lui ont valu des attachements ardents, qui ont fait Ã la fois le bonheur et l'instabilitÃ© de sa vie. Il n'entre pas dans le cadre restreint de ce portrait de retracer les pÃ©ripÃ©ties mouvementÃ©es de cette existence brillante mais romanesque, oÃ¹ les agitations passionnelles ont tenu une si large place. Il est toujours dÃ©licat de soulever des voiles aussi intimes et, seul, le grand artiste pourrait faire, en pleine connaissance de cause, le choix nÃ©cessaire dans cette moisson de souvenirs. Associons seulement le nom de Liszt Ã celui d'une femme d'esprit supÃ©rieur, qui s'Ã©tait fait une place brillante et durable au premier rang de la littÃ©rature contemporaine: Daniel Stern.

De 1837 Ã 1848, la vie de Liszt s'est passÃ©e en voyages incessants Ã travers l'Europe. SÃ©journant quelques mois dans les grands centres, visitant Vienne, Londres, Madrid, Moscou, Berlin, Milan, Rome, Paris, Constantinople, Lisbonne, il retrouvait partout le mÃªme enthousiasme. Louis Enault, voyageant en Hongrie Ã la mÃªme Ã©poque, m'a dit avoir Ã©tÃ© tÃ©moin d'ovations touchant au dÃ©lire. Le diapason de l'enthousiasme Ã©tait si Ã©levÃ©, que le cÃ©lÃ¨bre artiste ne savait plus oÃ¹

se rÃ©fugier pour Ã©chapper aux effusions de ses compatriotes. Oriflammes, bouquets, dÃ©putations, harangues, arcs de triomphe, rien ne manquait Ã cet appareil digne d'un souverain. Liszt devait retrouver cette popularitÃ© dans vingt capitales, et il lui fallut une vÃ©ritable puissance intÃ©rieure, une grande domination de lui-mÃªme pour ne pas devenir fou d'orgueil au milieu de cette adulation gÃ©nÃ©rale.

DÃ¨s 1844, Liszt avait Ã©tÃ© nommÃ© maÃ®tre de chapelle du grand-duc de Saxe-Weimar; mais ses voyages ne lui permettaient pas de remplir assidÃ»ment ses fonctions. En 1848, pour Ã©viter les agitations de la politique, il revint prendre la direction dÃ©finitive de la chapelle et du thÃ©Ã¢tre. GrÃ¢ce aux vives sympathies et Ã la protection du grand-duc, il put bientÃ´t rÃ©aliser toutes les rÃ©formes musicales qu'il avait rÃªvÃ©es pour ce petit paradis terrestre de Weimar. Chant et orchestre, tout fut rÃ©organisÃ© en sous-Å uvre. Une vÃ©ritable plÃ©Ã¯ade d'artistes, disciples ardents et convaincus du maÃ®tre, venaient demander ses conseils, et transformaient la petite rÃ©sidence en pays lumineux, en vÃ©ritable foyer de l'art. Il convient d'ajouter que ce cÃ©nacle d'imaginations ardentes, dÃ©sireuses du nouveau, de volontÃ©s Ã©nergiques souvent dÃ©voyÃ©es, devait avoir pour rÃ©sultat la prÃ©conisation d'un systÃ¨me contestable, oÃ¹ le simple, le vrai et le beau ne sont pas toujours en premiÃ¨re ligne.

L'Ã©cole de Weimar a produit une philosophie musicale qui remplace l'inspiration mÃ©lodique par la longueur des rÃ©cits, les accents dÃ©clamÃ©s par des cris, le sentiment tonal par des harmonies souvent incohÃ©rentes; Liszt a Ã©tÃ© sinon l'inventeur, au moins le protecteur et en quelque sorte le metteur en

scÃ¨ne de Wagner. C'est grÃ¢ce Ã l'initiative, Ã la persÃ©vÃ©rante volontÃ© du grand virtuose que le _TannhÃ¤user_ et _Lohengrin_ ont Ã©tÃ© reprÃ©sentÃ©s Ã Weimar. ApÃ´tre convaincu du drame lyrique, wagnÃ©rien, Liszt a travaillÃ© pendant de longues annÃ©es Ã l'Ã©tablissement de cette foi nouvelle, dont les partisans sont cependant restÃ©s en petit nombre, mÃªme en Allemagne.

Liszt a demeurÃ© plusieurs annÃ©es Ã Rome avant de retourner en Hongrie. De sÃ©rieux projets de mariage avec une princesse russe l'y retenaient, mais un divorce Ã©tait nÃ©cessaire sous l'approbation de l'empereur de Russie, et l'opposition du czar mit Ã nÃ©ant ce rÃªve de bonheur et de repos. ChagrinÃ©, dÃ©sillusionnÃ© de la vie, Liszt parut un instant vouloir renoncer au monde pour se vouer Ã l'existence monastique. Cet horizon restreint ne pouvait suffire Ã une nature aussi ardente, et la rÃ©solution _in extremis_ du grand virtuose fut moins sÃ©rieuse que ne le redoutaient ses amis. MalgrÃ© le poids des ans, le vieil homme n'Ã©tait pas mort, et il revint bientÃ´t aux splendeurs, aux adulations, au travail fÃ©brile indispensables Ã sa vie.

Avant de retourner en Allemagne et en Hongrie, oÃ¹ la faveur impÃ©riale l'a fait intendant et _comte_ de la musique, Liszt a sÃ©journÃ© quelques mois Ã Paris. Nous l'avons entendu Ã cette Ã©poque chez notre maÃ®tre et ami HalÃ©vy, ainsi que chez Rossini. C'Ã©tait toujours le mÃªme grand artiste, amoureux de la gloire et du bruit, aimable, galant, ayant, suivant la circonstance, le mot fin et la repartie gauloise, ne dÃ©daignant aucune des crÃ©ations de Dieu et des beautÃ©s de la nature. Je citerai Ã ce propos un mot charmant adressÃ© Ã une jeune et jo-

lie femme par l'abbÃ© Liszt, en soirÃ©e chez Rossini. Le cÃ©lÃ¨bre artiste, inclinÃ© trÃ¨s sensiblement sur les magnifiques Ã©paules de Mme de X... en toilette de bal, Ã©tait plongÃ© dans une extase fort humaine, silencieuse mais intense. La jeune femme tressaillit tout Ã coup en saisissant ce regard: Â«Eh bien! Monsieur LisztÂ»; mais le galant virtuose, sans se troubler: Â«Pardon, Madame, je regarde s'il vous pousse des ailes.Â» Le regard Ã©tait une flatterie et la rÃ©ponse un compliment; Liszt ne fut pas pardonnÃ©, mais admirÃ©. Il est fait Ã ce genre d'indulgence.

On voit qu'en prenant la soutanelle, Liszt n'a pas absolument renoncÃ© au monde, Ã ses pompes et Ã ses Å uvres. _Transit gloria mundi_ n'est pas sa devise. Ceux qui veulent connaÃ®tre Ã fond les cÃ´tÃ©s humains de cette merveilleuse individualitÃ©, peuvent prendre le livre de Â«Robert FranzÂ», pseudonyme si clair. L'ex-grande dame qui a publiÃ© ce petit volume de confessions intimes, a peint le cÃ©lÃ¨bre artiste avec l'amertume d'un cÅ ur blessÃ©, mais elle l'a saisi sur le vif, et le montre dans des proportions humaines qui sont le principal attrait du livre. Pour ceux que le musicien intÃ©resse seul, l'article biographique de Fetis, un des meilleurs et des plus complets qu'il ait publiÃ©s, contient des renseignements artistiques et biographiques d'une autre nature et d'un ordre parfait.

Liszt excelle dans les transcriptions, rÃ©ductions de l'orchestre ou du chant au piano. Il est impossible de mettre plus d'exactitude et d'ingÃ©niositÃ© dans la reproduction. Son travail, d'un fini et d'un prÃ©cieux incomparables, tend Ã ne rien omettre; les dessins variÃ©s de l'orchestre, les timbres des divers instruments, les effets de sonoritÃ©, tout cet ensemble mer-

veilleux d'homogÃ©nÃ©itÃ© et pourtant si compliquÃ© de la symphonie, Liszt a su le condenser, le remanier pour le piano, cet orchestre en miniature. Rien de plus habile en ce genre que ses transcriptions des symphonies de Beethoven. Liszt, il y a vingt-cinq ans, a eu le courage d'exÃ©cuter une de ces symphonies Ã la salle du Conservatoire; les Ã©chos du temple ont tressailli de tant d'audace, mais la tentative du grand virtuose a parfaitement rÃ©ussi; il a tenu son auditoire sous le charme puissant de son exÃ©cution et de son intelligence dÃ©taillÃ©e du chef-d'Å uvre.

Les _lieder_ de Schubert, Mendelssohn, Robert Schumann, Meyerbeer, Mercadante, Rossini, Beethoven forment une riche collection, trÃ¨s utile Ã Ã©tudier; dans le mÃªme ordre d'idÃ©es, nous citerons comme des rÃ©ductions du plus grand intÃ©rÃªt le septuor de Beethoven, ses symphonies, celles de Berlioz, les ouvertures du _FreischÃ¼tz_, d'_ObÃ©ron_, de _Jubel_, du _Roi Lear_, du _Carnaval Romain_, de _Guillaume Tell_, etc.: toutes ces transcriptions sont d'une habiletÃ© de main extraordinaire, mais aussi d'une trÃ¨s grande difficultÃ© d'exÃ©cution. Plusieurs des populaires recueils de _Rapsodies hongroises_, piÃ¨ces inspirÃ©es des airs nationaux, offrent des rythmes et des harmonies bizarres, quelque peu sauvages, pleines de couleur locale; les fantaisies, paraphrases, illustrations, rÃ©miniscences, caprices sur les opÃ©ras anciens et modernes sont en trÃ¨s grand nombre. Beaucoup de ces morceaux de concerts Ã grand effet ne sont abordables que pour des virtuoses dont le talent d'exÃ©cution est brisÃ© Ã toutes les difficultÃ©s. Les douze grandes Ã©tudes de concert, fugues, et la transcription au piano des Ã©tudes de Paganini, appartiennent aussi Ã cet ordre de difficultÃ©s.

Dans ses deux concertos pour piano et orchestre, Liszt a certainement fait preuve de grand savoir, Ã travers l'Å uvre, on rencontre de belles pensÃ©es qui semblent prÃ©luder Ã l'Ã©closion d'une rÃ©elle inspiration; mais le parti pris d'Ã©viter tout ce qui ressemblerait Ã une phrase suivie et dÃ©veloppÃ©e de chant rejette le compositeur dans ces agitations nerveuses, dans ces complications de traits parcourant le clavier Ã perte d'haleine, luttant de sonoritÃ© avec l'orchestre, brodant sur des harmonies quelquefois bizarres, oÃ¹ l'on attend vainement une cadence parfaite. Absence de calme et de simplicitÃ©, _steeple chase_ Ã la difficultÃ©, qui ne rÃ©pond pas Ã ce qu'on pouvait attendre d'une intelligence aussi Ã©levÃ©e; science spÃ©culative qui s'exerce Ã donner des Ã©nigmes musicales Ã l'interprÃ¨te comme Ã l'auditeur.

Les Å uvres orchestrales et symphoniques de Liszt mÃ©ritent une mention Ã part. Non que ces essais aient eu un grand retentissement, ni exercÃ© une influence dÃ©cisive sur les tendances de notre Ã©cole franÃ§aise, mais Liszt a servi de porte-drapeau Ã Richard Wagner; il s'est dÃ©clarÃ© un des champions les plus rÃ©solus de la science abstraite, dont la premiÃ¨re rÃ¨gle semble Ãªtre de chercher tous ses effets musicaux en dehors de la saine musique; systÃ¨me cruel pour les oreilles habituÃ©es aux anciennes formules de l'art, Ã la tonalitÃ©, aux pÃ©riodes, aux cadences finales, et que dÃ©route cette course haletante vers un but qui fuit toujours. Dans ce sentiment trÃ¨s ou trop moderne, Liszt a Ã©crit plusieurs poÃ«mes symphoniques, _OrphÃ©e_, _PromÃ©thÃ©e_, _le Tasse_, _Hungaria_, _Ce qu'on entend dans la montagne_, plusieurs messes, des prÃ©ludes symphoniques, _la Divine ComÃ©die_, _HÃ©roÃ¯de funÃ¨bre_, _Mazeppa_. Ces compositions appar-

tiennent toutes Ã la nouvelle Ã©cole et leur meilleure excuse est de n'avoir produit qu'une gÃ©nÃ©ration de sophistes de talent; esprit faux qui s'Ã©garent Ã la recherche d'un idÃ©al mÃ©taphysique, dont le but suprÃªme serait de transformer l'art pur en peinture Ã l'aide des sons, s'attaquant Ã des sentiments, des sensations, des caractÃ¨res intraduisibles, et rÃ©duisant le grand art dramatique ou symphonique de Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, au genre descriptif pittoresque, Ã cette musique soi-disant imitative, mais trÃ¨s nuageuse oÃ¹ la recherche des combinaisons remplace les Ã©lans de l'inspiration. Les rÃ©centes auditions d'Å uvres religieuses et de fragments symphoniques exÃ©cutÃ©s Ã Saint-Eustache et au ThÃ©Ã¢tre-Italien, grÃ¢ce Ã l'initiative dÃ©vouÃ©e et sous l'habile direction de Saint-SaÃ«ns, ne modifient pas notre impression. La musique de Liszt rÃ©sume dans son ensemble les qualitÃ©s et les dÃ©fauts de la nouvelle Ã©cole allemande; Liszt se trouve ainsi aux cÃ´tÃ©s de Brahms, de Raff, de Saint-SaÃ«ns lui-mÃªme, et le voisinage n'a rien qui puisse le diminuer: mais, pour lui, comme pour eux, il est permis de regretter un pareil abus du talent, dÃ©pensÃ© dans les errements d'une Ã©cole oÃ¹ la jeunesse n'a presque rien Ã apprendre et peut beaucoup oublier.

En revanche, nous adressons des Ã©loges sans restriction aux transcriptions pour piano des soirÃ©es vocales de Rossini, ainsi qu'Ã celles des mÃ©lodies de Schubert. Nous ne connaissons rien d'aussi parfait en ce genre, et la constatation a une valeur rÃ©elle par ce temps de transcriptions s'adressant Ã tous les degrÃ©s de force; _la SÃ©rÃ©nade_, _la Plainte de la jeune fille_, _la Poste_, _le Roi des aulnes_, _l'AdÃ©laÃ¯de_ de Beethoven et cinquante piÃ¨ces orchestrales ou vocales affirment la supÃ©rioritÃ© de Liszt, dans ces sortes d'arrangements qui de-

mandent non-seulement une grande habiletÃ©, une scrupuleuse exactitude, mais encore un sentiment rÃ©el de la valeur des phrases, un tact merveilleux dans la disposition de la partie rÃ©citante et des accompagnements Ã conserver dans leur intÃ©gritÃ©.

Les grandes Ã©tudes ne sont abordables que pour peu de virtuoses; signalons-les cependant comme de belles Å uvres d'un style trÃ¨s ferme. Le concert de Liszt, exÃ©cutÃ© Ã Paris par Mme JaÃ«ll, a de trÃ¨s beaux Ã©lans, des pages inspirÃ©es; malheureusement les dÃ©veloppements touffus, les modulations Ã©tranges et les effets d'une sonoritÃ© excessive gÃ¢tent cette Å uvre, qui serait sans cela une composition magistrale affirmant les audaces d'un grand artiste.

L'album, _Impressions d'un voyageur_, _le Galop chromatique_, la grande valse _di bravura_, les valses caprices d'aprÃ¨s Schubert, les SoirÃ©es de Rossini, transcrites pour piano solo, peuvent Ãªtre jouÃ©es par les virtuoses de salon.

Mais les grandes fantaisies sur _Don Juan_, _la Somnambule_, _la Juive_, _Robert_, _les Huguenots_, sur _la Clochette de Paganini_, sur _les Puritains_, _le Songe d'une nuit d'Ã©tÃ©_, sur le finale de _Lucie_, _Lucrezia_, _le Trovatore_, _Rigoletto_, le finale de _Don Carlos_, les LÃ©gendes de saint FranÃ§ois d'Assise, de saint FranÃ§ois de Paule ne peuvent Ãªtre fructueusement Ã©tudiÃ©es et convenablement exÃ©cutÃ©es que par des pianistes d'une virtuositÃ© transcendante, que ne rebutent ni la trÃ¨s grande difficultÃ©, ni les Ã©cartements de doigts, ni la dÃ©pense de force. Les paraphrases de concert du _TannhÃ¤user_, le chÅ ur des fianÃ§ailles de _Lohengrin_, la priÃ¨re de _l'Africaine_, les illustrations du _ProphÃ¨te_ appar-

tiennent au mÃªme ordre de difficultÃ©, musique de piano Ã grand effet, trÃ¨s brillante, habilement Ã©crite, trÃ¨s ingÃ©nieuse et d'une sonoritÃ© puissante.

Si nous considÃ©rons l'ensemble de ces fantaisies, rÃ©miniscences et paraphrases, nous devons classer Liszt comme un arrangeur Ã©tonnant dans ces enchevÃªtrements de rythme ingÃ©nieux; mais, pour dire toute notre pensÃ©e, le mÃ©rite de facture, la simplicitÃ© et la noblesse du style ne rÃ©pondent pas absolument Ã ce que l'on devait espÃ©rer d'une intelligence pÃ©nÃ©trÃ©e de tendances aussi vives vers l'idÃ©al. Chez Liszt, le virtuose s'est trop affirmÃ©, les grands succÃ¨s de l'exÃ©cutant ont fait nÃ©gliger au compositeur la simplicitÃ© de la forme et rechercher de prÃ©fÃ©rence l'excentrique, le bizarre, Ã dÃ©faut de l'Ã©nergie gÃ©niale. Loin de moi l'intention de diminuer un talent aussi puissant! je veux seulement marquer l'impression nerveuse et complexe qu'a toujours produite, sur les artistes sincÃ¨res, l'audition de Liszt et de ses Å uvres. Je l'entends encore Ã une soirÃ©e chez HalÃ©vy, oÃ¹ le maÃ®tre hongrois remporta du reste un de ses triomphes accoutumÃ©s. Ses regards fascinateurs lancÃ©s sur les invitÃ©s, ses prÃ©ludes un peu longs ne m'empÃªchÃ¨rent pas de rester sous le charme en Ã©coutant des phrases adorablement chantÃ©es, des traits d'une exquise dÃ©licatesse; je n'en regrettais que davantage d'Ãªtre tirÃ© de mon extase par des sonoritÃ©s violentes, par des effets que rÃ©prouve la mÃ©thode; je tremblais, non pour le pianiste, mais pour le piano, et je m'attendais Ã chaque instant Ã voir les cordes se briser, les marteaux voler en Ã©clats.

Seul Liszt peut mettre en pratique ces attaques de clavier hardies jusqu'Ã la tÃ©mÃ©ritÃ©, ces sonoritÃ©s stridentes, obtenues Ã grand renfort de pÃ©dales succÃ©dant Ã des bruissements vaporeux, ces accents sauvages opposÃ©s Ã des plaintes langoureuses, ces procÃ©dÃ©s incessants de constrastes heurtÃ©s, d'effets cherchÃ©s en dehors de tout principe d'Ã©cole. Que Liszt puisse appliquer un systÃ¨me aussi anormal, c'est la preuve d'une virtuositÃ© exceptionnelle, mais l'imitation en serait singuliÃ¨rement pÃ©rilleuse. Faut-il ajouter qu'elle serait encore plus stÃ©rile, ces tours de force n'ayant aucun rapport avec les progrÃ¨s du grand art? Ce soir-lÃ , en Ã©coutant Liszt, j'ai acquis la conviction qu'il existe des grÃ¢ces d'Ã©tat pour les pianistes de grande bravoure, mais je n'en ai pas tirÃ© la consÃ©quence que les rÃ¨gles du goÃ»t doivent changer. Elles sont immuables; elles ne consisteront jamais Ã malmener le piano, Ã le traiter fougueusement Ã la faÃ§on des jockeys qui surmÃ¨nent leur monture. On peut rÃ©ussir dans cet exercice Ã©puisant, on peut encore mieux Ã©chouer; mais qu'on Ã©choue ou qu'on rÃ©ussisse, une gymnastique aussi outranciÃ¨re n'a rien Ã voir avec la virtuositÃ© correcte.

En face d'une exception comme Liszt, il ne faut pas dire aux Ã©lÃ¨ves la formule ordinaire: Â«Ã coutez et imitezÂ»; il faut leur dire: Â«Ã coutez, admirez ce que peut une volontÃ© puissante; voyez les prodigieux rÃ©sultats obtenus par le travail mis au service de moyens merveilleux, d'une facilitÃ© et d'une Ã©nergie extraordinaire, mais surtout gardez-vous bien de suivre la mÃªme voieÂ». Tous les virtuoses, deux ou trois exceptÃ©s, qui ont pris Liszt pour modÃ¨le, pour type idÃ©al d'exÃ©cution, ont parodiÃ© ses qualitÃ©s, exagÃ©rÃ© ses

dÃ©fauts et travesti ses procÃ©dÃ©s habituels en les soulignant.

Au demeurant, pour apprÃ©cier avec justesse, sans passion et en toute sÃ©rÃ©nitÃ©, l'Ã©tonnante physionomie de Liszt, il faut se dÃ©gager de tout parti pris d'admiration irraisonnÃ©e. Des adeptes fanatiques l'ont proclamÃ© le messie d'un art nouveau; des critiques sÃ©vÃ¨res et souvent injustes, sans nier son merveilleux talent de virtuose, lui ont dÃ©niÃ© tout esprit d'invention et l'ont classÃ© parmi les musiciens prÃ©tentieux, incapables de trouver des idÃ©es. Amis et ennemis sont Ã©galement en dehors du vrai; Liszt est un grand artiste, une riche et puissante intelligence, aimant et comprenant l'idÃ©al, ayant de trÃ¨s hautes aspirations vers les sublimitÃ©s de l'art. Mais il a eu de tout temps un parti pris d'originalitÃ©: l'horreur des formes usitÃ©es, la passion du nouveau, l'amour de l'excentrique lui ont fait dÃ©serter les grandes voies pour les sentiers rocailleux. Le gÃ©nie d'une langue ne consiste pas Ã penser et parler autrement que tout le monde, mais bien Ã trouver des idÃ©es neuves, originales, exprimÃ©es avec clartÃ©, Ã©lÃ©gance, dans un idiome noble et pur. Liszt a voulu suivre une tout autre voie: de lÃ un certain nombre d'Å uvres mal Ã©quilibrÃ©es.

LettrÃ©, Ã©rudit, polyglotte, Liszt Ã©crit avec une rare Ã©lÃ©gance l'allemand, l'italien, le franÃ§ais. Il a publiÃ© en Allemagne deux volumes sur GÅ the et Richard Wagner, oÃ¹ le littÃ©rateur doctrinaire affirme sa foi musicale avec une ardente conviction. Les revues spÃ©ciales, allemandes et franÃ§aises, ont eu longtemps Liszt pour collaborateur et publiÃ© de lui d'intÃ©ressants articles d'esthÃ©tique musicale. La monogra-

phie de Chopin est une belle Ã©tude Ã©crite avec le cÅ ur d'un ami, l'Ã¢me d'un poÃ¨te.

F. Liszt a Ã©tÃ© promu commandeur dans l'ordre de la LÃ©gion d'honneur sous NapolÃ©on III, qui n'aimait pas la musique, mais prenait intÃ©rÃªt aux causeries artistiques quand Auber les animait de ses fines reparties. Liszt, invitÃ© aux Tuileries Ã une soirÃ©e intime, fut priÃ© par l'impÃ©ratrice de lui dire une de ses Å uvres de prÃ©dilection, la marche funÃ¨bre de Chopin. Le grand virtuose l'exÃ©cuta avec un sentiment poÃ©tique si profond, une expression douloureuse si vraie, si communicative, que l'auditoire en fut touchÃ© jusqu'aux larmes. L'impÃ©ratrice, qui venait de perdre sa sÅ ur, la duchesse d'Albe, Ã©prouva une trÃ¨s vive Ã©motion, et remercia Liszt avec effusion; l'empereur voulant aussi tÃ©moigner sa sympathie Ã l'artiste, chargea le ministre des Beaux-Arts de confÃ©rer Ã Liszt le grade supÃ©rieur Ã celui dÃ©jÃ obtenu. Or, ce grade supÃ©rieur Ã©tait celui de commandeur de la LÃ©gion d'honneur. Parmi les compositeurs illustres, seuls, Cherubini, Rossini, Meyerbeer, Auber[8] et HalÃ©vy avaient reÃ§u cette haute distinction. Ambroise Thomas, Charles Gounod et Verdi n'Ã©taient encore que de simples officiers de l'ordre.

Il serait injuste de terminer ce rapide portrait d'un grand virtuose, d'un grand musicien, sans parler des belles et nobles qualitÃ©s de l'homme. GÃ©nÃ©reux jusqu'Ã la prodigalitÃ©, ne comptant jamais avec les incertitudes de l'avenir, ouvrant largement sa bourse Ã tous les artistes malheureux, secourant toutes les infortunes, le premier Ã souscrire Ã toutes les Å uvres de bienfaisance ou Ã toutes les entreprises artistiques, agissant avec

une largesse de souverain oÃ¹ de grands seigneurs font quelquefois acte de petits bourgeois, Liszt a consacrÃ© aux progrÃ¨s de l'art ou au soulagement des artistes malheureux la majeure partie des sommes considÃ©rables recueillies dans ses innombrables concerts. Point capital sur lequel Liszt diffÃ¨re singuliÃ¨rement de son illustre Ã©mule en virtuositÃ©, Paganini, dont la rÃ©putation d'avarice est restÃ©e lÃ©gendaire.

Mme Ã rard possÃ¨de un trÃ¨s beau portrait de Liszt jeune homme, par Ary SchÃ¦ffer. Le maÃ®tre hongrois y a le port et les allures d'un poÃ¨te byronien. Actuellement les lignes de la figure rappellent beaucoup le mÃ©daillon du Dante. Sous une apparence froide, hautaine, le regard a conservÃ© la vivacitÃ© et la force de la jeunesse, la bouche est grande et souvent contractÃ©e par un demi-sourire, le nez accusÃ©, le front fuyant, la chevelure argentÃ©e trÃ¨s abondante et rejetÃ©e en arriÃ¨re. La vie tout entiÃ¨re s'est rÃ©fugiÃ©e dans ces yeux fascinateurs qui ont gardÃ© quelque chose de l'enthousiasme des foules, un reflet du foyer rayonnant d'oÃ¹ sont sorties tant d'ovations. On peut discuter le virtuose et le compositeur, nature complexe, mais l'homme d'Ã©nergie, de communication intime et directe avec le public est incomparable. Cette facultÃ© d'action et cette facilitÃ© d'enthousiasme ont causÃ© quelquefois ses fautes de goÃ»t, mais feront toujours sa grandeur. Liszt est de ceux Ã qui il faut beaucoup pardonner parce qu'ils ont Ã©tÃ© beaucoup aimÃ©s.

* * *

P. S.--La deuxiÃ¨me Ã©dition de ces Ã©tudes biographiques Ã©tait sous presse lorsque la mort a frappÃ©, Ã huit jours de distance, le 6 et le 14 janvier 1888, deux grands artistes que je m'-

honore d'avoir comptÃ©s au nombre de mes amis les plus chers: Henri Herz et Stephen Heller.

J'adresse un dernier adieu Ã ces maÃ®tres illustres dont j'ai racontÃ© la vie, apprÃ©ciÃ© l'Å uvre et qui ont fait Ã©cole chacun Ã son heure. Liszt aussi, le prodigieux virtuose, est mort l'an passÃ© quelques semaines aprÃ¨s son dernier voyage Ã Paris, oÃ¹ les ovations et les fÃªtes ont achevÃ© de briser ses forces vitales sans amoindrir les hautes et belles facultÃ©s de sa riche intelligence.

TABLE DES MATIÃ RES

F. CHOPIN 7

BERTINI 21

STEPHEN HELLER 31

HENRY HERZ 41

CLEMENTI 52

E. PRUDENT 68

MADAME PLEYEL 77

AMÃ DÃ E DE MÃ REAUX 86

JOHN FIELD 96

F. KALKBRENNER 106

DUSSEK 116

CH. VALENTIN ALKAN 126

CRAMER 135

GOTTSCHALK 143

STEIBELT 155

S. THALBERG 165

MADAME FARRENC 176

HUMMEL 184

MOSCHELÃ S 192

ZIMMERMAN 202

FERDINAND RIES 212

CAMILLE STAMATY 222

FERDINAND HILLER 233

LOUIS ADAM 244

THÃ ODORE DÅ LHER 252

MADAME DE MONTGEROULT 262

LEFÃ BURE-WÃ LY 271

GORIA 282

CZERNY 292

LISZT 303

IMPRIMERIE PAUL BOUSREZ, TOURS.

* * * * *

ART CLASSIQUE ET MODERNE DU PIANO

CONSEILS

D'UN

PROFESSEUR

SUR

L'ENSEIGNEMENT TECHNIQUE ET L'ESTHÃ TIQUE

DU PIANO

PAR A. MARMONTEL

SUIVIS DU

Vade-Mecum du Professeur de Piano

Catalogue graduÃ© et raisonnÃ© des meilleures mÃ©thodes, Ã©tudes et Å uvres choisies des maÃ®tres anciens et contemporains du degrÃ© le plus Ã©lÃ©mentaire Ã la difficultÃ© transcendante.

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

1er VOLUME 2e VOLUME

CONSEILS D'UN PROFESSEUR VADE-MECUM-CATALOGUE

NET: 3 FRANCS NET: 3 FRANCS

PARIS

AU MÃ NESTREL, 2 _bis_, RUE VIVIENNE

HENRI HEUGEL, Ã diteur des SolfÃ¨ges et MÃ©thodes du Conservatoire

Droits de traduction et de reproduction rÃ©servÃ©s pour tous pays

IMPRIMERIE PAUL BOUSREZ. TOURS.

* * * * *

NOTES:

[1] Nommons pourtant, parmi les artistes privilÃ©giÃ©s qui ont eu le bonheur de s'assimiler les prÃ©cieuses qualitÃ©s du virtuose, Mme PLEYEL, MM. GOTTSCHALK et F. PLANTÃ .

[2] On pourra lire avec grand intÃ©rÃªt le chapitre spÃ©cial consacrÃ© par MÃ©reaux Ã l'histoire du clavecin et du piano dans son volume d'introduction aux _Clavecinistes_.

[3] En la propriÃ©tÃ© mÃªme de son beau-pÃ¨re, l'illustre Lablache, sur le Pausilippe, oÃ¹ il s'inspira de ses derniÃ¨res pensÃ©es musicales publiÃ©es sous le titre de _SoirÃ©es de Pausilippe_. S. Thalberg n'avait que 59 ans. Des obsÃ¨ques princiÃ¨res lui furent faites par sa veuve, ses amis et toute la colonie dilettante de Naples.

[4] Mme Farrenc n'a rien Ã©crit pour le thÃ©Ã¢tre, mais elle a eu l'honneur et la satisfaction familiale de guider les Ã©tudes de haute composition de son neveu, Ernest Reyer, aujourd'hui

membre de l'Institut, l'auteur du _SÃ©lam_, de _MaÃ®tre Wolfram_, de _Sacountala_, d'_Ã rostrate_, de _la Statue_ et de _Sigur_.

[5] Nous avons pu en juger au ThÃ©Ã¢tre-Italien de Paris, oÃ¹ il fut appelÃ©, un hiver, Ã diriger l'orchestre de la salle Ventadour.

[6] Excellent ouvrage, dit FÃ©tis, d'un genre neuf et remarquable par le caractÃ¨re dÃ©terminÃ© de chaque Ã©tude.

[7] Czerny a fait une remarquable simplification Ã 2 et Ã 4 mains des douze premiÃ¨res transcriptions (1re et 2e sÃ©rie) de l'_Art du chant_ de S. Thalberg; les douze derniÃ¨res (3e et 4e sÃ©rie), ont Ã©tÃ© simplifiÃ©es Ã 2 et Ã 4 mains par G. Bizet, qui, lui aussi, excellait dans l'art de transcrire au piano les chefs-d'Å uvre des maÃ®tres.

[8] NommÃ© plus tard grand-officier de la LÃ©gion d'honneur.

<pre id="pg-footer">

Sources et licence

Texte : https://www.gutenberg.org/ebooks/37654. Domaine public (texte redistribue sans la marque Project Gutenberg). Mise en forme : liregratuitement.com. Tout ce que nous ajoutons reste libre.