111190965

LE

TRÉSOR DES PIANISTES

VINGT-TROISIÈME ET DERNIER VOLUME

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

117
432. E.

11190965

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES

AUTEURS DONT LES OUVRAGES FIGURENT DANS LA COLLECTION DU TRÉSOR DES PIANISTES

AUTEURS	VOLUMES :
Albrechtsberger (Georges)	XV
Anglebert (Henry d')	II
Bach (J.-Sébastien)	VIII
Bach (W.-Friedemann)	X
Bach (Ch.-Ph.-Emmanuel)	XII, XIII
Bach (Christ.-Frédéric)	XV
Bach (Jean-Chrétien)	XVIII
Beethoven (Louis van)	XIX, XX, XXI
Bègue (Antoine le)	III
Benda (Georges)	XIV
Bull (John)	II
Buttstedt (Vollrath)	XIV
Byrd (William)	II
Chambonnières (J. de)	II
Chopin (Frédéric)	XXIII
Clementi (Muzio)	XVI
Couperin (Louis)	III
Couperin (François)	IV, V
Cramer (Jean-Baptiste)	XVIII
Crofurd	II
Dandrieu (François)	IX
Daquin (Claude)	IX
Duphly (**)	XIV
Durante (François)	IX
Dussek (Louis)	XVIII
Eberlin (Ernest)	XI
Fasch (Chrétien)	XV
Frescobaldi (Jérôme)	II
Froberger (Jacques)	III
Gibbons (Orlando)	II
Goldberg (Théophile)	XI
Haendel (G.-Frédéric)	V
Haessler (Wilhelm)	VI

AUTEURS :	VOLUMES :
Haydn (Joseph)	XV
Hummel (J.-Népomucène)	XXII
Kerl (Gaspard de)	III
Kirnberger (J.-Philippe)	XIV
Krebs (J.-Louis)	IX
Kuhnau (Jean)	III
Lindeman (O.-A.)	XVI
Marcello (Benoît)	IX
Martini (le P. Jean-Baptiste)	IX
Mattheson (Jean)	XI
Mendelssohn-Bartholdy (Félix)	XXIII
Merulo (Claude)	II
Mozart (W.-Amédée)	XVII
Muffat (Georges)	II
Muffat (Théophile)	X
Nichelmann (Christophe)	X
Paradies (P.-Dominique)	XIV
Pasquini (Bernard)	III
Pescetti (Jean-Baptiste)	IX
Porpora (Nicolo)	VIII
Purcell (Henri)	III
Rameau (J.-Philippe)	VIII
Ries (Ferdinand)	XXIII
Scarlatti (Alexandre)	III
Scarlatti (Dominique)	VI, VII
Schaffrath (Christophe)	XI
Schwanenberg	XVIII
Smith (Christophe)	XI
Steibelt (Daniel)	XVIII
Telemann (Philippe)	IX
Weber (Ch.-Marie de)	XXIII
Wernicke (J.-G.)	XVIII
Zipoli (Dominique)	XI

Paris. — Typogr. Adolphe Lainé, rue des Saints-Pères, 19.

11190965

TRÉSOR DES PIANISTES

TABLE DU VINGT-TROISIÈME ET DERNIER VOLUME

XIXe SIÈCLE, 1re PÉRIODE

FERDINAND RIES.....	*L'Infortunée,* grande Sonate, œuv. **26**.
CH.-MARIE DE WEBER.....	Quatre grandes Sonates, œuv. **24**, **39**, **49** et **70**.
F. MENDELSSOHN-BARTHOLDY.....	Rondo capriccioso, œuv. **14**.
—	Trois Fantaisies ou Caprices, œuv. **16**.
FRÉDÉRIC CHOPIN.....	Neuf Nocturnes.

11190963

XXIII, 161.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

DE

FERDINAND RIES.

RIES (FERDINAND), pianiste et compositeur, fils d'un directeur de musique au service de l'électeur de Cologne, naquit à Bonn, en 1784. Ses heureuses dispositions pour la musique se manifestèrent dès ses premières années : son père lui fit commencer l'étude de cet art à l'âge de cinq ans, et dans sa huitième année, il devint élève de Bernard Romberg pour le violoncelle ; mais l'invasion du pays par l'armée française ayant dispersé la chapelle du prince en 1793, le père de Ries, ruiné par cet événement, et sans espoir de procurer à son fils une position solide, lui fit apprendre à jouer du piano. Déjà, dans sa neuvième année, il avait écrit quelques petites compositions pour cet instrument. Le jeune Ries n'eut d'abord d'autres secours pour son instruction dans l'harmonie que quelques livres rassemblés par son père. Parvenu à sa treizième année, on l'envoya à Arnberg, en Westphalie, chez un ami de sa famille, qui s'était chargé du soin de lui enseigner à jouer de l'orgue, et les éléments de la composition ; mais il se trouva que le maître était moins habile que l'élève, et que celui-ci ne put employer utilement son temps, pendant les neuf mois de son séjour à Arnberg, qu'en se livrant à l'étude du violon. De retour dans la maison paternelle, il y resta environ deux ans, occupé à mettre en partition les quatuors de Haydn et de Mozart, qu'il avait pris pour modèles, et à arranger pour le piano les oratorios de *la Création*, des *Saisons* et le *Requiem* de Mozart, dont Simrock publiait des éditions. En 1801, Ries se rendit à Munich, où quelques leçons de Winter furent ce qu'il trouva de mieux ; le départ de ce maître pour la France le laissa bientôt privé de ce secours, et le détermina à se rendre à Vienne. Lorsqu'il se mit en route pour cette ville, toute sa fortune se composait de sept ducats et d'une lettre de recommandation de son père pour Beethoven, qui avait été son ami. Le grand homme justifia par la cordialité de son accueil l'espoir du jeune artiste et celui de sa famille. Devenu élève de Beethoven, Ries se livra avec ardeur au travail. Le maître ne s'était chargé que de son éducation de pianiste ; à l'égard du contrepoint, il l'avait envoyé chez Albrechtsberger qui, devenu vieux, n'aurait point accepté de nouvel élève si la recommandation de Beetho-

ven n'eût été pressante; mais après vingt-huit leçons les ressources pécuniaires de Ries étant épuisées, il ne lui resta plus d'autre moyen d'instruction que les livres et le souvenir de ce petit nombre de leçons, les seules qu'il ait reçues concernant l'art d'écrire.

Quatre années de cohabitation avec Beethoven, son exemple et ses conseils, avaient formé le goût de Ries, et imprimé à son talent une tendance vers la grandeur et la force. En 1805, l'inflexible loi de la conscription vint l'arracher à son heureuse existence et l'obligea à retourner en hâte à Bonn, alors au pouvoir des Français, et de là à Coblentz; il s'y présenta devant le conseil de recrutement qui devait l'enrôler comme soldat; mais l'effroi que lui inspirait cette perspective fut bientôt dissipé, car, ayant perdu l'usage d'un œil dans son enfance, il fut déclaré incapable de service. Alors il réalisa le projet formé depuis longtemps de visiter Paris. Il y fit un séjour d'environ deux ans, et y publia quelques-unes de ses meilleures compositions. En 1809, il partit pour la Russie, s'arrêtant à Cassel, Hambourg, Copenhague et Stockholm, pour y donner des concerts. Arrivé enfin à Pétersbourg, Ries y trouva son ancien maître, Bernard Romberg, qui fit avec lui un voyage dans l'intérieur de la Russie. Ils donnèrent des concerts à Kiew, dans la petite Russie, à Riga, à Revel, et furent partout accueillis avec enthousiasme. Le projet des deux artistes était de se rendre ensuite à Moscou; mais l'arrivée des armées françaises, et le désastre de cette capitale, qui en fut la suite, ne leur permit pas de réaliser leur dessein. Ries prit alors la résolution d'aller en Angleterre, mais avant de s'y rendre, il s'arrêta une seconde fois à Stockholm. Arrivé à Londres au mois de mars 1813, il y débuta au concert philharmonique et y excita une vive sensation. Peu de temps après il épousa une dame anglaise, aussi remarquable par les qualités de l'esprit que par la beauté. Dès ce moment il devint un des maîtres les plus renommés de la capitale de l'Angleterre. Son activité prodigieuse comme virtuose, professeur et compositeur, lui fit gagner en dix années des sommes considérables. Le 3 mai 1824, il donna à Londres son concert d'adieu où les amateurs se portèrent en foule; puis il partit avec sa famille pour se rendre dans une propriété qu'il avait acquise à Godesberg, près de Bonn, et y vivre dans le repos. Là il se livra à son goût pour la composition, et écrivit quelques grands ouvrages. En 1830, il fit représenter son opéra, *La Fiancée du brigand,* en trois actes, qui fut accueilli avec faveur dans plusieurs villes de l'Allemagne, notamment à Berlin. L'année précédente, il avait fixé son séjour à Francfort. En 1831, il fit un voyage en Angleterre pour faire représenter à Londres son nouvel opéra-féerie, *Liska ou la Sorcière de Gellenstein,* et pour diriger les festivals de Dublin. De retour en Allemagne, à l'automne de la même année, il y resta un an, puis entreprit avec sa famille un voyage en Italie, visita Milan, Venise, Florence, Rome, Naples, et enfin retourna à Francfort, où il reprit ses travaux. Chargé de la direction de la fête musicale d'Aix-la-Chapelle, en 1834, il accepta la place de directeur de l'orchestre et de l'académie de chant qui lui fut offerte par cette ville à cette occasion. Cependant la gêne attachée à de semblables fonctions le décida à s'en démettre en 1836, et il se rendit à Paris, puis à Londres, où il écrivit son oratorio *L'Adoration des Rois* destiné à la fête musicale d'Aix-la-Chapelle en 1837. Après l'exécution de ce festival, il retourna à Francfort, et se chargea de la direction de la société de Sainte-Cécile, fondée par Schelb; mais à peine avait-il pris possession de cet emploi, qu'il mourut, le 13 janvier 1838, à l'âge de cinquante-et-un ans.

Ries doit être rangé dans la classe des artistes les plus distingués de son temps. S'il n'eut pas comme pianiste un mécanisme irréprochable, il fut un des premiers qui donnèrent à cet instrument une grande puissance d'effet par des traits harmoniques de formes nouvelles, et par un fréquent usage alternatif de la pédale qui lève les étouffoirs. Dans ses compositions, son style est évidemment, sinon une imitation, au moins une émanation de celui de Beethoven, particulièrement dans ses premiers ouvrages. Vers la fin de sa vie, Ries fit des efforts pour donner à ses œuvres un caractère d'originalité, sans doute à cause des critiques qui avaient attaqué l'analogie de son style avec celui de son maître. Ses premières symphonies ont un peu

de sécheresse, mais dans les autres il y a de l'éclat et de la chaleur. On trouve de fort belles choses d'un grand style dans son oratorio de l'*Adoration des Rois*. Sa musique de théâtre a le défaut de manquer de facilité et de charme dans la mélodie, défaut assez ordinaire chez les compositeurs qui ont écrit beaucoup d'œuvres instrumentales. Les ouvrages les plus importants de Ries sont : 1° Six *Symphonies* à grand orchestre ; 2° une *Ouverture* à grand orchestre pour *Don Carlos ; idem* de la *Fiancée du brigand*, de la *Fiancée de Messine*, de *Liska ;* grande ouverture et marche triomphale ; 3° des quintettes et quatuors pour instruments à cordes ; 4° neuf concertos pour piano et orchestre ; 5° des quintettes, sextuors, septuor, ottetto, pour piano et instruments à cordes ou piano et instruments à cordes et à vent ; 6° des quatuors, trios et duos pour piano et instruments à cordes ; 7° une sonate pour piano et cor, une *idem* à quatre mains, plusieurs pour piano seul ; 8° un grand nombre de rondos, thèmes variés, fantaisies, marches, etc. ; 9° chants à plusieurs voix et à voix seule.

Ries a publié, avec M. Wegeler de Bonn, une notice biographique sur Beethoven. M. A.-F. Legentil a donné une traduction française de ce volume.

(Extrait de la *Biographie universelle des musiciens* de F.-J. Fétis.)

L'INFORTUNÉE

Grande Sonate Fantaisie

POUR LE PIANO

COMPOSÉE

par

FERDINAND RIES.

Œuvre 26. **Prix :**

PUBLIÉ PAR L. FARRENC, — PARIS [illegible]

T. d. P. (6) C[illegible]

11190965

Grande Sonate.

Adagio con espressione.

p

Allegro molto agitato.

sf *dim.* *pp*

ca - lan - do.

a tempo.

sf *pp* *cresc.* *f* Ped. *sf*

ff Ped. Ped.

Ped.

dol.

decresc.

p

sf

cresc.

sf

decresc.

dim.

p dol.

cresc.

f

8

sf *sf* *cresc.* *ff* Ped.

8

* *dim.* *p* *dim.* *pp*

tr *cresc.*

tr *tr* *f* *cresc.* *ff*

Tempo 1.o

Ped. * *cresc.* *sf*

6

f *p*

Allegro molto agitato.

dol.

cresc.

tr tr tr tr

f

pp

cresc.

fp

cresc.

sf p sf p

Ped. ff

f p f p

ff

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

più f

decresc.

p

sempre più piano.

espress.

cresc.

ri - tar - dan - do.

Tempo 1°.

Allegro molto agitato.

Ped. pp

pp

Tempo 1°.

cresc.

decresc.

Ped. p

sf

Allegro molto agitato.

pp

cresc.

f sf sf

cresc.

ff

decresc.

pp

sf

pp

cresc.

sf

p

cresc.

ffp

cresc.

decresc.

dimin.

dol.

cresc.

cresc.

8

ff Ped.

dimin.

dim.

pp

T. d. P. (6) G.

tr tr tr

cresc. f

cresc. ff pp

cresc. sf f p

cresc. sf f sf cresc. sf sf

sf sf sf

cresc. Ped. ff

Andante.

p *sf* *p*

pp

cresc. *sf* *pp* *sf* *cresc.* *p*

cresc.

fp *pp* *cresc.*

fp
pp
Ped.
Ped.
Ped.
cresc.
fp
Ped.
p
cresc.
decresc.
dim.
dol.
sf
p
pp

Attacca il Finale.

Finale.

Presto.

pp *cresc.* *ff* Ped.

decresc. *p*

cresc.

f

cresc. *ff* Ped.

T. d. P. (6) G.

Ped.

p

decresc.

p

cresc.

f

3

3

3

ff

sf

Ped.

cresc.

ff

dimin.

en do.

dol.

cresc.

sf sf sf sf

decresc. p

cresc.

ff Ped.

3 3 3 3

sf

sf sf sf sf sf sf sf sf

ff Ped.

Ped.

8

Ped.

8

dimin.

P

cresc.

ff

Ped.

sf

cresc. sf

ff

Ped.

P

dim

pp

cresc.

ff

sf sf sf sf sf sf sf sf

decresc.

pp

6 6

cresc.

p

3 3

cresc.

f

cresc.

ff

decresc.

pp

dimin.

dol.

sf

sf cresc.

cresc.

f

fp

fp

sempre più piano rallentando.

a tempo.

cresc.

f

cresc.

ff

Ped.

Ped.

p

decresc.

dol.

cresc.

decresc.

p

cresc.

ff Ped.

3

sf *sf* *sf* *sf*

sf *sf* *cresc.* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

ff Ped.

Ped.

dimin.

p

cresc.

ff Ped.

sf sf sf sf

sf sf sf sf cresc. sf sf sf sf

ff

Ped. sf sf sf sf Ped.

Ped. dim. p

dim.

cresc.

f

f

cresc.

ff

sempre più f

Ped.

Ped. *sf*

ff

Ped.

FINE

11190965

XXIII, 162

NOTICE BIOGRAPHIQUE

DE

CHARLES-MARIE-FRÉDÉRIC-AUGUSTE, BARON DE WEBER[1]

La date précise de la naissance de l'auteur du *Freischütz,* d'*Euryanthe* et d'*Obéron* est incertaine; lui-même ne la connaissait que d'une manière approximative, et son fils, M. Max-Marie de Weber, qui a fait à ce sujet de longues recherches, n'est pas parvenu à dissiper les doutes. Une table de marbre, érigée à Eutin, à l'occasion d'une fête commémorative donnée en 1853, porte ceci : *Charles-Marie de Weber, baptisé à Eutin, le* 20 *novembre* 1786, *mort à Londres le* 5 *juin* 1826. Cependant M. Max-Marie de Weber, fils de l'auteur du *Freischütz* et directeur de l'administration des chemins de fer de la Saxe, à Dresde, a retrouvé, dans un recueil d'actes de famille écrits de la main de son grand-père, François-Antoine de Weber, une note dont voici la traduction : « Eutin, dans le Holstein, 1786; le 18 décembre, à dix heures et demie du soir, est né Charles-Marie-Frédéric-Ernest (de Weber), et il a été baptisé le 20 décembre dans la chapelle de la cour, à Eutin (Holstein). »

Dans le premier volume du tableau de la vie de son illustre père (*Carl Maria Von Weber ein Lebensbild* Leipsick, Ernest Keil, 1854, p. 10). M. Max-Marie de Weber, après avoir rapporté le texte de la note de François-Antoine, paraît néanmoins rester dans le doute. Il admet la possibilité que le livre de l'église d'Eutin renferme une erreur de nom de mois; mais il ajoute, après sa citation de la note de son grand-père : *il se peut que cet écrit soit aussi inexact que bien d'autres assertions de ce singulier homme.* Il dit aussi que Charles-Marie de Weber avait choisi le 19 novembre pour la date de sa naissance, parce qu'elle coïncidait avec celle de la naissance de sa femme.

La retraite où vivait sa famille, les visites qu'on y recevait de quelques hommes de mérite, et l'isolement où le jeune Weber était retenu par ses parents à l'égard des enfants du voisinage, secondèrent leurs vues pour le succès de l'éducation qu'ils voulaient lui donner. Son esprit devint méditatif à l'âge où l'on ne sait d'ordinaire ce que c'est que la méditation. Son imagination s'exalta, et dans l'ignorance où on le laissait du monde, il s'en fit un tout fantastique dont il était le centre. Le temps se partageait pour lui entre la peinture et la musique; il dessinait, peignait à l'huile, à l'aquarelle, et acquérait quelque habileté dans la gravure à l'eau forte. Toutefois, il ne porta jamais beaucoup d'ardeur dans ces occupations; sans y prendre garde, il finit par les abandonner pour ne s'occuper que de la musique, qui bientôt remplit toute son âme, comme il disait lui-même. Il ne put cependant y faire d'abord autant de progrès qu'il le désirait, parce que des circonstances imprévues, et même le caprice, déterminaient son père à changer souvent le lieu de sa résidence. Cette instabilité ayant pour conséquence d'obliger Weber à changer souvent de maîtres de musique et de piano, jetait beaucoup d'incertitude dans ses études. Enfin, il rencontra dans Heuschel, à Hildburghausen, un bon instituteur dont il reçut des leçons pendant les années 1796 et 1797, et dont le zèle et les soins

(1) Une monographie très-développée de ce célèbre compositeur a été publiée en trois volumes par son fils, M. Max-Marie de Weber; il s'y trouve beaucoup d'anecdotes qui ont de l'intérêt, mais qui n'ont pu trouver place dans cette notice dont le cadre doit être restreint. On peut les trouver dans les articles qu'en ont extrait Édouard Monnais et M. Neukomen, et qui ont été publiés dans la *Revue et Gazette musicale de Paris,* 1865-1868.

intelligents le préparèrent à l'exécution puissante et caractéristique qu'il acquit sur le piano. On put dès lors avoir la conviction que la nature l'avait destiné à la culture de la musique; ses parents résolurent de n'épargner aucun effort pour développer ses heureuses dispositions. Dans ce dessein, ils allèrent s'établir à Salzbourg et le placèrent sous la direction de Michel Haydn, maître habile sans doute, mais dont l'aspect sérieux et l'enseignement sévère frappèrent d'une sorte de stupeur cet enfant, d'un âge trop différent de celui du vieillard. Weber ne tira que peu de fruit des leçons de ce savant musicien : il continua à se diriger par son instinct; et le premier résultat de ses efforts fut la publication de six petites fugues de clavecin, qui parurent à Salzbourg en 1798. Vers la fin de cette année il se rendit à Munich, où il reçut des leçons de chant de Valesi, et devint élève de Kalcher, maître de la chapelle royale, pour la composition. Environ vingt ans après, Weber écrivait : « Aux excellentes et lumineuses instructions de ce maître, je suis redevable de la « connaissance des procédés de l'art et de la facilité à les employer, particulièrement de la manière de traiter « un sujet à quatre parties, dont les lois doivent être aussi familières au musicien, que celles de l'ortho- « graphe et du rhythme au poëte. » Ce fut sous les yeux de Kalcher que Weber écrivit son premier essai de musique dramatique, dans un opéra qui avait pour titre : *Die Macht der Liebe und des Weins* (la force de l'amour et du vin). Il composa aussi, dans le même temps, une messe solennelle, plusieurs sonates et variations pour le piano, des trios de violon et des chansons allemandes. Un incendie qui se déclara inopinément dans le logement de sa famille anéantit dans un moment tous ces essais précoces de son talent.

Vers la fin de 1799, Sennefelder ayant publié les premiers essais de la lithographie, Weber se passionna pour cette nouveauté. « L'impatiente activité d'une jeune tête qui recherche avec avidité tout ce qui est nouveau « (dit-il, dans le mémoire qu'il a laissé sur sa vie), détourna dès lors mon attention de son objet légitime, et « me mit dans l'esprit de devenir le rival de l'ingénieux auteur de cette découverte singulière. Je me procurai « une collection d'outils nécessaires, et me mis à travailler avec ardeur, de telle sorte que je finis par me « persuader que j'étais moi-même l'inventeur du procédé. Il est du moins certain que j'imaginai un système « plus parfait, et que je parvins à construire une meilleure machine pour imprimer. Rempli de mes idées à « ce sujet, et désirant appliquer mon procédé à des travaux plus importants, je demandai à mon père de « nous transporter à Freyberg, où je pouvais me procurer avec plus de facilité les matériaux qui m'étaient « nécessaires. Toutefois cette fantaisie ne dura pas longtemps. La nature mécanique de ma nouvelle occu- « pation, la fatigue et le dommage qu'elle me causait, enfin, sa tendance à amortir mes facultés, me la firent « bientôt abandonner, et ce fut avec un redoublement de zèle que je retournai à la musique. »

La composition de l'opéra *Das Waldmædchen* (la fille des bois) marqua le retour de Weber à l'art pour lequel il était né. Cet ouvrage fut représenté à Munich pour la première fois, au mois de novembre 1800; le succès surpassa les espérances du jeune artiste, alors âgé de quatorze ans seulement; car non-seulement il réussit à Munich, mais on le représenta quatorze fois à Vienne; il fut traduit en langue bohême pour le théâtre national de Prague, et l'administration du théâtre de Pétersbourg le mit en scène. Cependant Weber, choqué des imperfections de son travail, lorsque son éducation musicale fut plus avancée, le refit entièrement quelques années après. Des affaires ayant appelé sa famille à Salzbourg, en 1801, il écrivit, d'après un nouveau système dont il avait puisé l'idée dans un article de la *Gazette générale de musique* de Leipsick, un opéra-comique intitulé : *Peter Schmoll und seine Nachbarn* (Pierre Schmoll et ses voisins). Par une singularité tout allemande, le vieux maître Michel Haydn recommanda l'ouvrage au public, par une note qui fut publiée dans les journaux. Toutefois cet opéra, joué à Augsbourg dans la même année, ne réussit pas. L'ouverture seule, retouchée plus tard par Weber, est connue aujourd'hui; elle a été gravée à Augsbourg, chez Gombart. Dans l'année 1802, le père du jeune artiste lui fit faire un voyage par Leipsick à Hambourg et dans le Holstein. Il y acheta quelques livres de théorie de musique et y étudia les diverses doctrines de la science de l'harmonie. « Malheureusement (dit-il), au moment où je croyais avoir résolu la plupart des

« difficultés de l'art, un docteur en médecine renversa tout mon beau système avec son éternelle question : « *Pourquoi cela est-il ainsi?* et me plongea dans une série de doutes dont un nouveau plan, basé snr des « principes philosophiques et naturels, put seul me délivrer. J'examinai le mérite des anciens maîtres, et je « remontai aux causes fondamentales, pour en former un ensemble de doctrine approprié à mes besoins. » C'est quelque chose d'assez plaisant, il faut l'avouer, que ce garçon de seize ans qui trouve un plan de théorie dans des principes philosophiques et naturels, et qui remonte aux causes fondamentales pour en former un ensemble de doctrine.

Au commencement de 1803, Weber se rendit à Vienne et y rencontra l'abbé Vogler, dont il devint l'élève favori. Pendant près de deux années, il fit, sous la direction de ce maître, des études plus sérieuses et plus méthodiques que celles qu'il avait faites auparavant. Pendant les deux années ou environ que le maître et l'élève passèrent ensemble dans la capitale de l'Autriche, Weber ne chercha point à fixer l'attention sur lui ; il n'y publia que des variations pour le piano et la partition de *Samori*, opéra de Vogler, réduite pour cet instrument. A la fin de 1804, on lui offrit la direction de la musique du théâtre de Breslau ; quoiqu'il ne fût âgé que de dix-huit ans et qu'il manquât d'expérience dans l'art de diriger un orchestre, il accepta cette place et en prit possession avec la même assurance que s'il avait eu la certitude de la bien remplir. Il y montra en effet de l'intelligence et plus d'aplomb qu'on ne pouvait en attendre de son âge ; mais son caractère anguleux lui fit peu d'amis parmi les artistes de cette ville, qui ne voyaient pas sans déplaisir à leur tête un homme si jeune et d'un nom jusqu'alors à peu près inconnu. Weber s'y montra particulièrement dur et hautain envers Schanabel, musicien de mérite et homme respectable. C'est à Breslau que le jeune artiste retoucha plusieurs de ses anciens ouvrages et qu'il écrivit la plus grande partie de *Rübezahl*, opéra qui, par des motifs maintenant inconnus, ne fut pas d'abord représenté sous son nom. S'il n'y eut point de succès par ses ouvrages, il y acquit du moins des connaissances pratiques dans l'art de diriger les orchestres et les chœurs, qui lui préparèrent plus tard une position digne de son talent.

Au commencement de 1806, le prince Eugène de Wurtemberg, amateur passionné de musique, invita Weber à se fixer dans sa petite cour, en Silésie. Là, le compositeur écrivit deux symphonies, plusieurs cantates et d'autres morceaux de musique ; mais les événements de la guerre qui furent la suite de la bataille d'Iéna ayant anéanti le joli théâtre et l'élégante chapelle du prince, Weber essaya de voyager pour donner des concerts ; les événements qui, à cette époque, affligeaient l'Allemagne, l'obligèrent encore à renoncer à ce projet. Il accepta alors l'asile que lui offrait, à Stuttgard, le prince Louis de Wurtemberg. C'est dans cette retraite qu'il arrangea, avec l'ancienne musique de son opéra, *Das Waldmædchen*, celui qui est connu sous le titre de *Sylvana*. Il y écrivit aussi l'espèce de drame intitulé *Der erste Ton* (le premier son), ainsi que plusieurs ouvertures, des chœurs et des morceaux de piano.

Ce fut au mois d'août 1807 que Weber entra au service du duc Louis de Wurtemberg, à Louisbourg : il y réunissait les fonctions de secrétaire particulier et d'intendant. Celle-ci était fort difficile à remplir près d'un prince dissipateur et chargé de dettes. Des sommes énormes étaient incessamment dissipées en achats de chevaux, de chiens, en voyages, en pertes de jeu et autres fantaisies, plus dispendieuses encore et plus compromettantes. A chaque instant il fallait avoir recours aux emprunts : c'est à des négociations de ce genre que le duc employa Weber qui, de plus, avait à supporter la mauvaise humeur et les criailleries des créanciers. Lorsque les ressources manquaient absolument, il fallait avoir recours au roi, et c'était encore Weber que le duc employait pour ces pénibles missions. D'un caractère violent à l'excès, le roi Frédéric de Wurtemberg s'abandonnait dans ces occasions à de terribles accès de colère contre le prince et contre son ambassadeur, qu'il avait pris en aversion. Deux années se passèrent ainsi, le mal empirant chaque jour. Trop jeune pour résister aux mauvais exemples dont il était environné, Weber s'abandonna lui-même à une existence dissipée avec des amis dépensiers et devint l'amant d'une actrice du théâtre de Stuttgard. Pour

comble de malheur, son père, dont toute la vie avait été une succession d'actes de folie vint s'établir chez lui et lui apporta un supplément de dettes. Vers la fin de 1809, une catastrophe vint mettre un terme à cette situation peu convenable pour le futur auteur du *Freischütz* : un homme qui avait été attaché à son service vola une somme de mille florins à un capitaliste et la prêta à son ancien maître moyennant une forte commission, comme s'il l'eût empruntée pour lui. L'auteur du vol fut découvert, et Weber, accusé d'en avoir été l'instigateur, fut arrêté. Confronté, interrogé, il donna l'explication naturelle du fait : toutes les personnes qui le connaissaient étaient persuadées de son innocence. Il fut remis en liberté ; mais le roi donna l'ordre de conduire le père et le fils à la frontière, où il leur fut signifié officiellement qu'ils étaient bannis du Wurtemberg et n'y pourraient jamais rentrer.

Il y a lieu de s'étonner que M. Max-Marie de Weber se soit cru obligé de rapporter, dans la biographie de son illustre père, cette triste circonstance de sa jeunesse, dont aucun de ses biographes n'avait jamais parlé et qui était ignorée. Vingt-huit ans après l'époque dont il s'agit, j'ai visité Stuttgard, et dans mes conversations sur Weber avec plusieurs artistes distingués, personne n'a parlé de ce fait.

Après avoir passé quelque temps à Manheim où il trouva des amis dévoués, puis à Darmstadt, où il retrouva son ancien maître, l'abbé Vogler, il se lia d'amitié avec Meyerbeer, et donna des concerts peu productifs. Weber fut réduit à considérer comme un événement heureux la vente qu'il fit à l'éditeur Simrock de sa cantate *le Premier Son*, de sa grande polonaise en *mi* pour le piano, d'un quatuor, de son pot-pourri pour le violoncelle et de six morceaux de chant, pour la somme de 150 florins. Peu de temps après il fit représenter à Francfort son opéra de *Sylvana*, dans lequel la cantatrice Caroline Brandt, qui, plus tard, devint sa femme, joua le rôle principal. L'ouvrage médiocrement exécuté, n'eut qu'un succès d'estime. Après cet essai où la mauvaise fortune du compositeur avait encore fait voir son obstination, Weber fut plus heureux en dédiant son nouvel opéra *Abou-Hassan* au grand duc de Hesse-Darmstadt ; il en reçut une lettre flatteuse de remerciements, accompagnée d'une bourse contenant quarante carolines d'or, et il donna à Darmstadt un concert productif.

Le 14 février 1811, il quitta Darmstadt et entreprit un grand voyage muni de lettres de recommandation du grand duc et de la grande duchesse. La première ville importante où il s'arrêta fut Munich où il trouva le meilleur accueil. Il y fit représenter son opéra *Abou-Hassan* avec un brillant succès, et y donna des concerts. Ce fut dans cette ville qu'il écrivit, pour le virtuose clarinettiste Baermann, son concertino de clarinette qui est une de ses meilleures compositions instrumentales. En quittant Munich, Weber fit un voyage en Suisse qui fut sans autre résultat que d'exalter son imagination par les beautés de la nature. Il voyagea ensuite avec son ami Baermann pour donner des concerts, et partout fut applaudi pour son rare talent sur le piano ainsi que pour le mérite de ses compositions instrumentales. A Berlin , où il se rendit quelques mois plus tard, il fit représenter sa *Sylvana* qui, nonobstant les obstacles que lui suscitèrent les envieux , notamment Anselme Weber, eut un succès décidé le 10 juillet 1812. De Berlin , il se rendit à Vienne où il reçut l'invitation de prendre la direction de la musique du théâtre allemand de Prague ; il accepta cette proposition et y fit preuve d'une grande capacité dans la réorganisation de l'orchestre et des chœurs.

Weber avait déjà visité Prague au mois de décembre 1811, lorsqu'il voyageait avec Baermann ; ils y avaient donné un concert brillant, et le compositeur y avait fait la connaissance de Liebich, directeur du théâtre allemand de cette ville, justement estimé pour son habileté dans sa profession, ainsi que pour sa probité. Dans l'entretien qu'ils eurent le premier jour où ils se virent, Liebich dit à l'artiste : « Vous êtes donc ce Weber « dont on parle tant, un vrai démon sur le piano? Peut-être voulez-vous que j'achète vos opéras? Très-bien. « J'entends dire qu'ils sont bons : l'un vaut plus, l'autre moins. Je vous donnerai quinze cents florins pour « les deux. Est-ce marché conclu? » L'affaire se fit, en effet, sur ce pied, et Weber prit l'engagement de retourner à Prague, pour diriger les répétitions de ses ouvrages ; puis il partit pour Dresde et Leipsick. Avant son

départ, Liebich avait pris la résolution de le charger de la direction de la musique de son théâtre, mais il ne lui en dit rien. Dans les trois années, pendant lesquelles il remplit ses fonctions au théâtre de Prague (1813 à 1816), il n'écrivit que sa grande cantate *Kampf und Sieg* (combat et victoire), quelques morceaux de musique instrumentale, et des chants guerriers pour des voix d'hommes, qui furent les premiers fondements de sa renommée populaire. En 1816, il donna brusquement sa démission de sa place et préféra, pendant deux ans, une existence nomade à une position fixe. « Depuis ma retraite de Prague (dit-il dans le « mémoire sur sa vie écrite en 1818), j'ai vécu sans occupation fixe ; j'ai visité plusieurs lieux, attendant « avec calme d'être à une nouvelle sphère d'activité. J'ai reçu de très-belles offres de plusieurs endroits, « mais l'invitation qui m'a été faite d'aller fonder un Opéra allemand à Dresde a été la seule qui ait pu me « tenter. J'y suis maintenant, et j'espère remplir avec soin et intelligence les devoirs qui me sont imposés. »

Jusqu'à l'âge de vingt-six ans, l'existence de Weber avait été pénible, douloureuse même ; car non-seulement il manqua souvent du nécessaire, et les circonstances lui furent presque toujours contraires, mais à l'exception de quelques artistes qui appréciaient son talent et d'amis dévoués, il était méconnu du public. La plupart de ses opéras ou drames avaient été reçus avec froideur ; sa musique instrumentale ne se vendait pas, quoiqu'on y trouvât de fort belles choses. Les éditeurs de musique ne se décidaient qu'avec peine à publier des productions qui n'avaient pas la vogue : on voit même par quelques lettres de Weber à son homonyme Godefroid Weber, que ces éditeurs osaient lui faire des observations critiques sur les manuscrits qu'il leur vendait. Enfin, lui seul avait la conscience de ce qu'il était appelé à faire pour l'art ; il ne se dissimulait pas cette triste vérité, son âme d'artiste en était ulcérée.

Une circonstance inattendue, qui changea tout à coup la situation de l'Europe, vint préluder à la grande réputation de Weber : je veux parler du soulèvement général de l'Allemagne, en 1813, contre la domination de la France. En Prusse, toute la jeunesse se leva spontanément ; elle s'organisa et marcha contre les armées françaises, entonnant en chœur des chants patriotiques composés par Charles-Marie de Weber. Ces chants, qui peuvent être comptés parmi les plus belles productions de son génie, excitèrent dans toute l'Allemagne un enthousiasme qu'on ne saurait décrire. Ce fut la première manifestation populaire de la gloire d'un homme presque dédaigné jusqu'alors : elle prépara l'explosion du talent qui depuis lors s'est signalé dans trois ouvrages destinés à marquer une époque significative de l'histoire de la musique, nonobstant les imperfections qui les déparent. Le premier de ces ouvrages, *der Freischutz* (le franc archer), écrit à Dresde en 1819 et 1820, sur le texte de Kind, fut représenté le 18 juin 1821, au théâtre de Kœnigstadt, à Berlin, et obtint le succès le plus brillant, le plus populaire, le plus universel qu'ait jamais eu un opéra allemand. Peut-être, comme on l'a dit, la nature du sujet a-t-elle eu beaucoup de part dans ce succès si complet ; mais l'originalité de la musique en fut certainement la cause principale. Cet ouvrage fut suivi de *Preciosa*, drame pour lequel Weber écrivit une ouverture, une scène mélodramatique et un chœur. Devenu tout à coup le premier des compositeurs dramatiques de l'Allemagne, Weber, jusqu'alors presque oublié, fut recherché par les administrations de théâtre : celle de l'Opéra allemand de Vienne lui demanda la partition d'*Euryanthe*, qui lui coûta près de dix-huit mois de travail. Malheureusement le livret de Mme de Chezy, sur lequel il écrivit sa musique, est dénué d'intérêt et vide d'action : tous les efforts du compositeur ne purent réchauffer cette œuvre froide et décolorée. Lui-même fut moins heureux dans ses inspirations qu'il ne l'avait été dans le *Freischütz ;* le travail se fait remarquer dans plusieurs parties de son ouvrage. La pièce, jouée à Vienne le 25 octobre 1823, ne réussit pas. Une ouverture très-belle, deux chœurs de grand effet, un beau final et un joli duo pour deux femmes ne purent préserver l'opéra d'une chute. Depuis lors, *Euryanthe* s'est relevée dans l'opinion publique en Allemagne. Dans l'année suivante, Weber reçut la demande d'un opéra pour le théâtre de Covent-Garden, de Londres. Après avoir hésité longtemps sur le choix du sujet, il s'arrêta à celui d'*Oberon*. Une discussion s'établit alors par correspondance entre le directeur du théâtre et le compositeur sur l'époque où celui-ci

devrait livrer sa partition. Une lettre de Weber relative à ce sujet fait connaître combien son travail était lent et laborieux. On lui avait offert trois mois pour écrire sa musique : *trois mois !* s'écrie-t-il ! *ils me suffiront à peine pour lire la pièce et en dessiner le plan dans ma tête !* Et ce qu'il disait était vrai, car il employa près de dix-huit mois à achever sa tâche.

Depuis lors il était en proie à une mélancolie profonde, que le succès de *Freischütz*, l'amour de sa femme et son affection pour ses enfants ne parvenaient pas à dissiper. La cause de cette disposition d'esprit se trouvait dans une affection grave dont sa poitrine était attaquée. Obligé de se rendre à Londres pour y mettre en scène son opéra, conformément à son engagement, ce ne fut pas sans un vif sentiment de douleur qu'il se sépara de sa famille, quoiqu'il fût loin de prévoir qu'il ne la reverrait plus. Il quitta Dresde le 16 février 1826, accompagné de son ami Furstenau, et se dirigeant par Leipsick, Weimar et Francfort vers Paris, où il arriva le 25 du même mois. Il y fut accueilli avec l'enthousiasme inspiré par la musique de *Freischütz*, et tous les artistes lui témoignèrent la plus grande considération. Il écrivait alors à sa femme : « Je n'essayerai pas de te « décrire comment on me traite ici ; si je te rapportais tout ce que me disent les plus grands maîtres, le papier « lui-même serait forcé d'en rougir : si mon amour-propre résiste à ce grand choc, j'aurai du bonheur. » Il partit de Paris le 2 mars et arriva le 6 à Londres, où il logea dans la maison du chef d'orchestre, Georges Smart. Des transports d'enthousiasme éclatèrent aux théâtres de Covent-Garden et de Drury-Lane, lorsqu'il s'y montra et surtout quand il parut dans l'orchestre du premier de ces théâtres pour diriger, conformément à son engagement, les représentations de *Freischütz*. Malheureusement ces triomphes ne venaient caresser l'amour-propre de l'artiste qu'au moment où la vie l'abandonnait. Le 12 avril fut le jour de la première représentation d'*Oberon*. Le succès ne répondit pas à son attente ; mais, plus tard, les beautés originales de cet ouvrage furent goûtées : si l'ouvrage n'eut pas la vogue populaire du *Freischütz*, il est du moins considéré par les artistes comme une des meilleures productions de son auteur.

La rapidité des progrès du mal qui consumait la vie de Weber était effrayante : le climat funeste sous lequel il vivait depuis quelques mois l'activait encore. Lui-même le sentait et s'en plaignait dans une lettre du 17 avril. Bientôt sa faiblesse devint extrême ; le 30 mai, il écrivit à sa femme : « Tu ne recevras plus de « moi un grand nombre de lettres ; réponds à celle-ci non à Londres, mais à Francfort, poste restante. Je « vois ton étonnement. Je n'irai point à Paris : qu'y ferais-je ? Je ne puis marcher ni parler. Que puis-je « faire de mieux que de me diriger tout droit vers mes pénates ? » Il s'efforçait de se faire illusion sur son état lorsqu'il parlait de son retour. Il voulait diriger lui-même, le 6 juin, une représentation du *Freischütz*, qui devait être donnée à son bénéfice, et quitter Londres le lendemain. Le 2 juin, il écrivit sa dernière lettre d'une main tremblante et la termina par ces mots : « Que Dieu vous bénisse tous et vous conserve en bonne « santé ! Que ne suis-je au milieu de vous ! » Trois jours après il expira.

L'éducation qu'avait reçue Weber exerça une fâcheuse influence sur sa destinée, et ne fut pas moins funeste à sa conservation qu'à son talent. Le penchant à la mélancolie, quoiqu'il eût des accès de gaieté, était une conséquence de son organisation ; mais elle aurait pu être combattue par la société des jeunes gens de son âge. Au lieu des distractions qu'il y aurait trouvées, il fut tenu constamment dans un isolement pendant sa jeunesse qui développa ce penchant, et lui donna le sentiment d'orgueil qui s'accroît d'ordinaire dans la solitude. Les déceptions qu'il rencontra dans une grande partie de sa carrière en furent plus pénibles. Des causes morales ont donc vraisemblablement préparé dès longtemps le germe de la maladie qui l'enleva à sa famille et à l'art dans la force de l'âge. Considérée sous le rapport de son instruction et du développement de ses facultés, l'éducation qu'on lui donna ne fut pas moins mauvaise. Ainsi qu'il le disait lui-même, le fréquent changement du maître chargé de diriger ses études ne l'obligea pas seulement à les recommencer sur de nouvelles bases, mais il le mit en doute sur la réalité des principes qui lui étaient enseignés. Il y avait si peu de satisfaction pour son esprit dans ce qu'on lui faisait connaître de l'harmonie et de l'art d'écrire, qu'il en revenait toujours

à les considérer en lui-même et qu'il se prenait pour son propre modèle. Il commença trop tôt à écrire ses idées, et sa famille donna trop d'attention à ses premiers essais, si informes qu'ils fussent ; de là vient qu'il ne s'occupait que de lui et ne connaissait pas les maîtres de l'art. Dans une longue conversation avec Weber, peu de mois avant sa mort, l'auteur de cette notice a pu se convaincre que cet artiste célèbre n'avait que des notions très-confuses de ce qu'avaient été les anciennes écoles italiennes. Il ne comprenait l'art que dans sa manière de le sentir et n'avait que des vues étroites à l'égard de la multitude des formes sous lesquelles il peut se manifester. Harmoniste d'instinct, il écrivait mal et mettait de l'embarras dans le mouvement des parties, parce que des études bien faites n'avaient pas réglé l'usage de ses facultés. Il avait reçu des leçons de chant d'un bon maître, mais à un âge où l'on ne peut comprendre en quoi consiste cet art : de là vient que tout ce qu'il a écrit pour les voix est hérissé de difficultés et leur semble antipathique.

Placé dans des circonstances si désavantageuses, Weber ne put en combattre les funestes influences que par la puissance de son talent naturel. Dieu lui avait donné l'originalité de la pensée, quoique ses idées ne fussent pas abondantes et que la production fût toujours pour lui lente et laborieuse. C'est cette originalité qui l'a sauvé : c'est elle qui, après un long travail d'élaboration, l'a conduit à la composition de trois ouvrages de grande valeur, malgré leurs défauts, et lui a fait exercer une influence très-active sur l'art de son temps; car on ne peut nier qu'il y ait de l'inspiration de Weber dans toute la musique allemande publiée après lui. Dans le *Freischütz*, le sentiment de la situation dramatique est bien saisi et heureusement exprimé par le compositeur, surtout lorsque cette situation est empreinte de mélancolie ou exige une expression énergique ; la nouveauté des formes, des successions mélodiques et des combinaisons instrumentales y est saisissante. Ce caractère de nouveauté réuni à la nature du sujet de l'ouvrage et au coloris sentimental qui y domine, a été la cause du succès universel de l'opéra ; succès qui se soutient encore. Dans l'expression de la gaieté, Weber est moins heureux ; ses mélodies, en s'efforçant d'être naturelles, deviennent triviales, et lorsqu'il essaye d'être léger, il ne l'est pas de bonne grâce. Une belle ouverture, un joli duo, deux chœurs d'un bel effet et un beau finale sont tout ce qu'on peut citer dans la partition d'*Euryanthe* comme des produits de la verve originale de Weber ; mais dans *Oberon*, son génie a su trouver des teintes vaporeuses remplies de charme et de nouveauté, bien que les défauts signalés précédemment s'y reproduisent encore. Au résumé, quelle que soit la part de la critique dans l'examen de ces productions, on ne peut nier que le talent du compositeur ne s'y révèle par des formes originales et par un caractère puissant d'individualité ; or c'est par ces qualités que vivent à jamais les productions de l'art et qu'elles occupent une place dans son histoire. Les grandes partitions de ces opéras n'ont point été gravées, mais seulement celle de la traduction française de *Freischütz*, intitulée *Robin des Bois*, à Paris. On a publié les partitions pour piano d'*Abou-Hassan*, à Bonn, chez Simrock ; *Euryanthe*, à Vienne, chez Haslinger ; *der Freischütz*, à Berlin, chez Schlesinger ; *Oberon*, *ibid.* ; *Sylvana*, *ibid.* ; *Preciosa*, *ibid.* Les autres productions de Weber pour le chant sont celles-ci : 1° Scène et air d'*Athalie* (*Misera me*), avec orchestre, op. 50 ; Berlin, Schlesinger. 2° Scène et air d'*Inès de Castro* (*Non paventar*), pour soprano avec orchestre, op. 51 ; *ibid.* 3° Scène et air détaché (*Deh consola il suo affanno*), pour soprano avec orchestre, op. 52 ; *ibid.* 4° Scène et air avec chœur d'*Inès de Castro* (*Signor, se padre sei*), pour ténor et orchestre, op. 53 ; *ibid.* 5° Scène et air pour soprano, avec orchestre, op. 56 ; *ibid.* 6° *Kampf und Sieg* (combat et victoire), cantate composée à l'occasion de la bataille de Waterloo et exécutée au théâtre de Prague ; Berlin, Schlesinger. 7° *Der erste Ton* (le premier son), drame de Rochlitz, avec chœurs ; Bonn, Simrock. 8° *Leier und Schwert* (Lyre et glaive), poésie de Théodore Kœrner, chants pour quatre voix d'homme, en deux recueils de six chacun, op. 42 ; Berlin, Schlesinger. Ce sont ces chants de guerre qui ont commencé la réputation populaire de Weber. 9° Six chants pour quatre voix d'homme, op. 63 ; *ibid.* 10° Chant de fête, idem, op. 53 ; *ibid.* 11° (*Natur und Liebe* (la nature et l'amour), cantate pour deux sopranos, deux ténors et deux basses, avec accompagnement de piano, op. 61 ;

ibid. 12° Trois duos pour deux voix de soprano, op. 31 ; *ibid.* 13° Hymne à quatre voix (*In seiner Ordnung schafft der Herr*), op. 36 ; *ibid.* 14° Messes à quatre voix et orchestre, n°s 1 et 2 ; Paris, Castil Blaze. 15° Douze chants à quatre voix, avec piano, op. 16, liv. I, II, III ; Augsbourg, Gombart. 16° Chansons pour les enfants, avec piano ou orgue, op. 22 ; Leipsick, Hofmeister. 17° Chants et chansons pour voix seule, avec piano, op. 23, 25, 29, 30, 46, 47, 54, 64, 66, 71, 80 ; *ibid.*

Dans la musique instrumentale, Weber s'est particulièrement distingué par quelques ouvertures et par plusieurs morceaux pour le piano. Il n'a été publié qu'une symphonie (en *ut*) de sa composition (à Offenbach, chez André) ; elle ne donna qu'une idée assez faible de ses facultés pour ce genre de musique. Outre ses ouvertures de *Freischütz*, d'*Euryanthe,* d'*Oberon* et de *Préciosa,* qui sont très-connues, il a publié : 1° Ouverture de l'opéra intitulé : *Der Beherrscher der Geister* (le roi des Génies), op. 27 ; Leipsick, Péters. 2° Ouverture et marche de *Turandot* (pièce de Schiller), op. 37 ; Berlin, Schlesinger. 3° Ouverture composée pour le jubilé de cinquante ans de règne du roi de Saxe, op. 59 ; *ibid.* 4° Grand quintette pour clarinette, deux violons, alto et basse, op. 34 ; *ibid.* 5° Concertino pour clarinette et orchestre, op. 26 ; Leipsick, Péters. 6° Conéertos pour clarinette ; op. 73 et 74 ; Berlin, Schlesinger. 7° *Andante* et rondeau pour basson et orchestre, op. 35 ; *ibid.* 8° Concerto pour basson, op. 75 ; *ibid.* 9° Concertino pour cor, op. 45 ; Leipsick, Péters. 10° Concerto pour piano et orchestre, op. 11 (en *ut*) ; Offenbach, André. 11° Grand concerto *idem* (en *mi* bémol), op. 32 ; Berlin, Schlesinger. 12° *Concert-Stuck* (pièce de concert) pour piano et orchestre, op. 79 ; Leipsick, Peters. Ce morceau, devenu célèbre, n'est pas également beau dans toutes ses parties : l'introduction est vague et languissante, mais la marche est charmante et le rondeau est brillant. 13° Grand quatuor (en *si* bémol) pour piano, violon, alto et violoncelle ; Bonn, Simrock. 14° Trio pour piano, flûte et violoncelle, op. 63 ; Berlin, Schlesinger. Cet ouvrage est une des meilleures compositions instrumentales de Weber. 15° Six sonates progressives pour piano et violon, op. 10, en deux livres ; Bonn, Simrock ; 16° Grand duo concertant pour piano et clarinette, op. 48 ; Berlin, Schlesinger. 17° Grandes sonates pour piano seul, op. 24, 39, 49, 70. Ces compositions sont de l'ordre le plus élevé et d'une incontestable originalité. 18° Beaucoup de polonaises, rondeaux et variations pour le même instrument.

Des compositions inédites et des fragments d'écrits se trouvèrent parmi les papiers de Weber après sa mort ; ceux-ci furent recueillis par M. Wendt, conseiller à Dresde, ami du compositeur célèbre, et publiés par M. Théodore Hell, sous ce titre : *Hinterlassene Schriften von Carl Maria von Weber* (écrits posthumes de Charles Marie de Weber). Dresde, 1829, trois volumes petit in-8°. La publication de cette collection ne répondit pas à l'attente du public ni aux promesses des éditeurs ; car à l'exception de quelques morceaux de critique qui avaient déjà paru dans plusieurs journaux, on n'y trouva rien de complet. La partie principale devait être une espèce de roman intitulé *la Vie d'artiste*, où l'on croyait que Weber avait voulu se prendre comme sujet du livre ; mais on n'en trouva que des fragments sans liaisons. Ces fragments, une esquisse de la vie de Weber, quelques parties de sa correspondance jusqu'en 1820, les lettres écrites à sa femme, de Paris et de Londres, des pensées détachées sur la musique, des analyses d'œuvres musicales et des notices déjà publiées ou inédites, enfin, un catalogue chronologique des œuvres du compositeur, depuis 1798 jusqu'en 1823, remplissent ces trois volumes, dont la partie la plus intéressante est la notice citée plusieurs fois dans cette biographie, et la correspondance.

Une notice biographique sur Weber, ornée de son portrait, sans nom d'auteur, a été publiée sous ce titre : *Nachrichten aus dem Leben und über die Musik-Werke Carl Maria von Weber.* Berlin, T. Trautwein, 1826, grand in-4° de 8 pages. La vie de l'artiste, écrite par son fils et dont le dernier volume a paru en 1864, offre une lecture intéressante aux amis de l'art.

F.-J. FÉTIS.

11190963

Rés. XXIII, 5 12

QUATRE

GRANDES SONATES

pour le

PIANO-FORTE

COMPOSÉES

par

CHARLES-MARIE de WEBER.

Œuv. 24, 39, 49 et 70.

PUBLIÉ PAR L. FARRENC, — PARIS, 1869.

T. d. P. (6) A. 1

111190965

11190965

Sonate I.

Allegro.

ff *risoluto.*

tranquillamente.

mezza voce.

ten.

tr

tr *ff*

P

cresc.

f

ff

p tr ten.

tr

cresc. tr

f tr

ff

decresc.

p

leggieramente.

8

8

ff

f

8

ff

pp

ff

pp

ff

tr

ff

pp

sf

sinistra.

pp

cresc. poco a poco.

leggieramente.

p

8

8

8

8

f *tr*

p

crescendo a poco a poco.

tr

f tr

p

f

f

ten.

ff

ten.

ff

f

ten.

ff

sf

8

ff

ff

Adagio.

mezza voce.

tr

f

p

f

tr

ten.

p

f

ff

pp

f

pp

Ped. *espress.* *dol.* *f* *pp* *p* *f* *p*

cresc. *f*

ff con molta espress.

3

8

ff

p

ff

p

ff

p *f*

p

dolce.

decresc.

ritardando

p *tr* *tr*

legato. *tr*

pp *tr*

f *tr*

cresc. *f* *decresc.*

p *p*

6

tr

perdendosi e ritard. *morendo.*

Allegro.

Menuetto.

p *sfp* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *legato.*

pp

ff

ff

decresc.

pp

cresc.

f

ff

ff
legato

1.

2.

pp

ff

attacca
subito
il Trio.

Poco ritenuto.

Trio.

dolce.

pp

espressivo.

ff

staccato.

ff

p

ten.

sf

ten.

PP

Menuetto da Capo
senza repetizione.

11190965

Presto leggiermente.

Rondo.

f

ff

sf

sf

p

f.

ff

decresc.

P

dolce.

f

p dolce.

ff

cresc - - - - - - *f* 8 *ff*

8 *p*

sf *p*

ff

sf *sf* *sf*

ff

pp

8

pp

cresc.

f

decrescendo.

p

f

ff

pp

8

ff

ff

8

8

ff

8

ff

fff

A Monsieur François LAUSKA.

Sonate II.

Allegro moderato con spirito ed assai legato.

pp tremolando.

mf

p *poco f*

sostenuto pp

con espress.

f

tr

pp

ten.

con anima.

Ped.

crescendo.

morendo.

f

tr

p

f

dolce.

tr

f

passionato.

ff

p

crescendo assai.

ff

decrescendo.

p

crescendo assai.

ff

decrescendo.

decresc.

pp

espressivo.

dolce.

f

p

leggiermente.

tr

f>

tr

f

ff

p

1.

2.

cresc.

mf

ff

f

cresc. assai.

ff

pp

Ped.

con dolore.

pp

mf

decresc.

8

8

cresc.

ff

tr

p

crescendo poco a poco.

ff

sempre ff

decresc.

dolce.

pp

pp

f

sempre crescendo il forte al

ff

ff

tremolando.

12

mezza voce.

pp

fp

con duolo.

mf

ff

pp

mf

f

p

leggiermente.

8

8

8

tr

tr

8

f

f

f

8

ff

ff

ff

8

8

sff

Ben tenuto.

Andante.

espressive

cresc.

f

pp

f

p

f

pp

f

decresc.

pp

f

pp

sempre staccato.

tema ben tenuto.

f

f

p *decresc.*

pp

cresc.

poco a poco al forte ed un pocchettino accelerando.

ff con fuoco molto.

decresc.

ritardando.

PP Tempo 1°.

PP

ritard.

pp

8

pp

con passione.

decresc.

pp

f

pp

f

ritenuto.

Tempo.

pp

ff

ritenuto.

p

pp

morendo.

Presto assai.

Menuetto
Capriccioso.

ff

ff

dolce.

Ped.

p

ff

ff

p

ff

p

ff

ff

ff

pp

p

ff

ff

ff

8

ff

ten.

Trio.

pp

molto espres.

cresc.

8

ff *decresc.* *pp* *pp* *pp*

con espres.

f *ff*

1. 2.

cresc. *ff*

decresc. *ff* *p* *pp*

pp

f

pp

pp

pp

ff

ff

ff

Ped.

p

f

p

ff

ff

ff

p

ff

ff

8

ff

Moderato e molto grazioso.

Rondo.

dolce.

ten.

ten.

f

tranquillamente.

cresc.

f *ff*

legato.

f

con passione.

f

pp

ten. ten. *cresc.*

f *p* ten.

cresc.

f *staccato con fuoco.* *ff*

8 *ff* *brillante.*

8 ten.

8

8

sempre sf

p

cresc.

con gusto.

tr

cresc.

f

ff

f

decresc.

grazioso.

cresc.

f *ff* *riten.*

cresc. ed agitando. *f* *ff*

ten.

tranquillo.

pp

ten.

cresc.

f

ff

ff

ten. *decresc.* *ritard.*

dol.

con anima.

tr

cresc.

f

ff

p

cresc.

8

ff

8

ffassai.

cresc.

decresc.

ritenuto.

pp

ritandando.

morendo.

Sonate III.

Allegro feroce.

ff *sf* *tr* *ff* 1 5 3 ten. *p* *cresc.* *f* *ff*

ff

sempre f

ff

decresc.

pp

f

p

pp

dolce.

tranquillo e lusingando.

p ritard. un poco.

tr

a tempo.

tr

pp

f

pp

pp

pp

ff

ff

ff

Ped.

p

f

p

ff

ff

p

ff

ff

ff

11190965

46 **Moderato e molto grazioso.**

Rondo.

dolce.

ten.

ten.

f

tranquillamente.

cresc.

f

ff

legato.

f

con passione.

f

pp

ten.

ten.

cresc.

f

ten.

p

cresc.

f

staccato con fuoco.

ff

8

ff *brillante.*

ten.

8

8

3 3 3

8

sempre sf

p

cresc.

con gusto.

tr

cresc.

f

ff

f

decresc.

grazioso.

cresc.

f

ff

riten.

cresc. ed agitando.

ten.

f

ff

tranquillo.

pp

ten.

cresc.

f

ff

ff

ten. *decresc.* *ritard.*

dol.

con anima.

tr

cresc.

f

ff

p

cresc.

8

ff

8

ffassai.

cresc.

decresc.

ritenuto.

pp

ritandando.

morendo.

Allegro feroce.

Sonate III.

ff tr tr 1 ff

sf tr tr tr ff

5 5 ten. 3

p cresc. f ten.

ten. ten. f ff

ff

sempre f

ff

decresc.

pp

f

p

pp

dolce.

tranquillo e lusingando.

p ritard. un poco.

tr

a tempo.

tr

pp

stringendo.

animato assai.

mf

decresc. con anima.

ff

affectuoso.

p

cresc.

f

ff

p

mf

cresc.

f

ff

tr

sempre

ff

8

sempre

ff

2 3

8

ben marcato.

ff *p* *ff* *p*

leggieramente.

p

pp

tr

cresc.

f

tr

ff

tr

tr

1

ff sempre.

ten.

ten.

sf

tranquille.

dolce.

P

mf

pp

tr

f

tr

stringendo.

f

f

decresc.

ff

decresc.

dolce.

ff

p

f

8

ff

tr

T. d. P. (6) A. I.

Andante
con moto.

tranquille

f

p

ten.

ten.

ten.

sempre cresc.

f ten. *p*

ff *pp*

f *p* *ff* *con fuoco cresc.*

p *mf* *ff* *pp*

ff *p* *mf*

decresc.

p

pp

dim.

pp

ff

p passionato.

pp

ff

ff

ten. pp

pp

ten.

molto grazioso.

p

f *p*

f

f

cresc.

ff *con fuoco.*

sempre f

staccato.

p

cresc.

ff *p* *decresc.* *pp* *f* *p* *tr*

ritardando un poco, morendo.

Presto con molta vivacità.

Rondo.

f *f* *p* *f* *ff*

ten. *f* *f* *ff*

8 *ff*

pp *sf*

fp *fp*

ten.

ten.

ten.

f

p

f

p

mf

f

crescendo.

pp

fp

fp

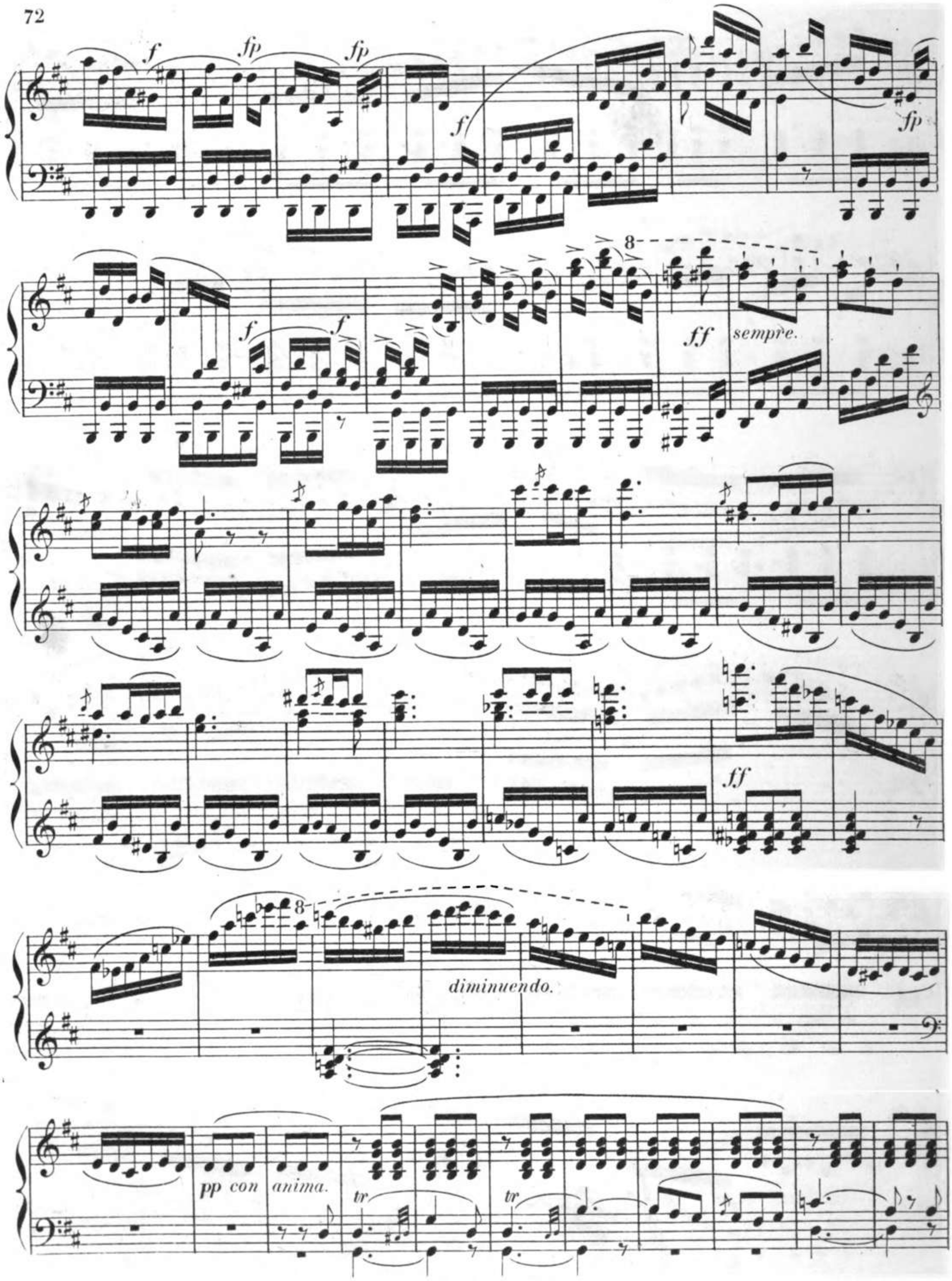
fp

fp

fp

pp

pp


f
fp
fp
f
fp
8
f
f
ff
sempre.
ff
8
diminuendo.
pp con anima.
tr
tr

11190965

f

p

cantabile.

ff

fp

fp

pp

crescendo assai.

tr

ff

tr

ff

ff

fp

ten.

p

f

sf

8

ten.

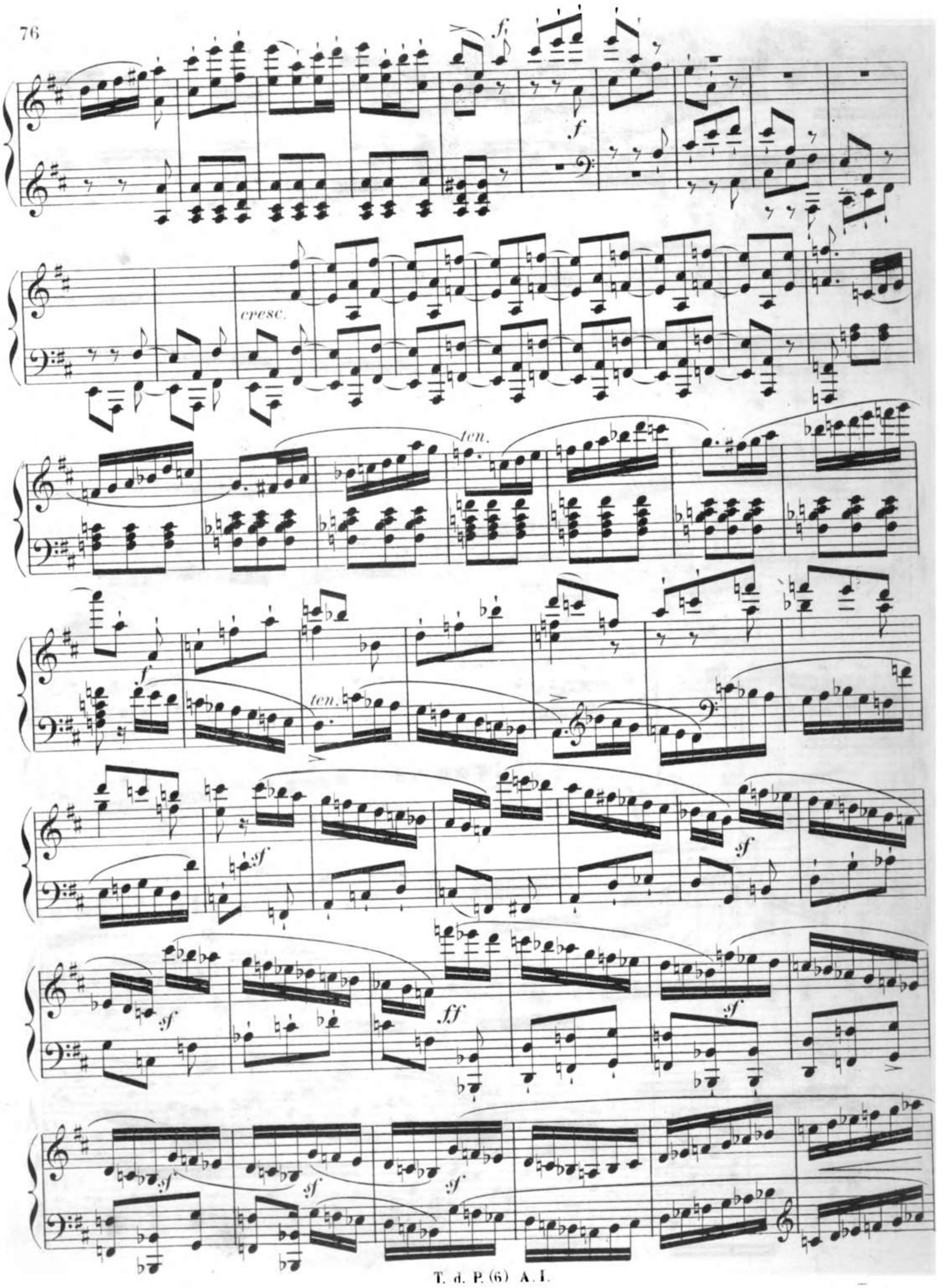
sf

scherzando.

ten.

ten.

ten.


f
f
cresc.
ten.
f
ten.
sf
sf
sf
ff
sf
sf
sf

8

8

8

sf

f

sf

sf

ten.

sf

f

ten.

sf

8

sf

f

ten.

p

ten.

sf

sf

con affetto.

tr

ten.

f

ff

tr

tr

scherzando.

cresc.

p

ff

ff

sf

8

sf

ten.

sf

f

8

sf

sf

tr

tr

8

8

p

8

sf

pp

ff

Moderato.

Sonate IV.

con duolo.

f

crescendo.

ff

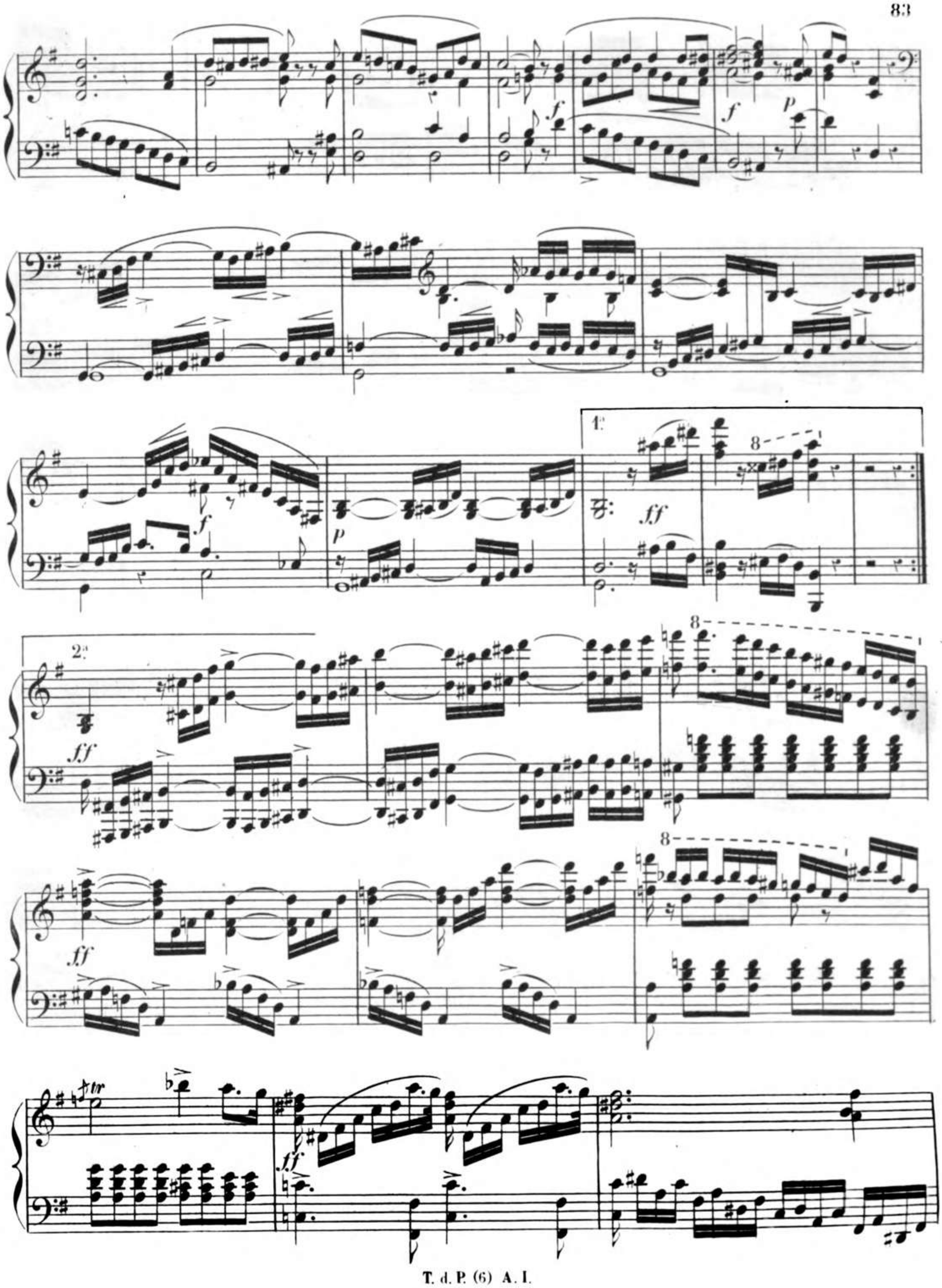
pp

con agitazione.

crescendo.

f

cresc.
ten. ten.
mf
ten. ten.
ff
ff
pesante.
p
mf
p
f


1.
2.
8
f
p
ff
tr

p

ff

p

p

crescendo.

f

ff

f

dolce.

con espress.

cresc. poco a poco.

f

ff ed agitato.

8

pesante.

con duolo.

pp poco agitato.

cresc.

sempre

f

ff *ten.*

murmurando con duolo.

pp

f

rit.

pp

Presto vivace ed ernergico.

Menuetto.

ff

ff

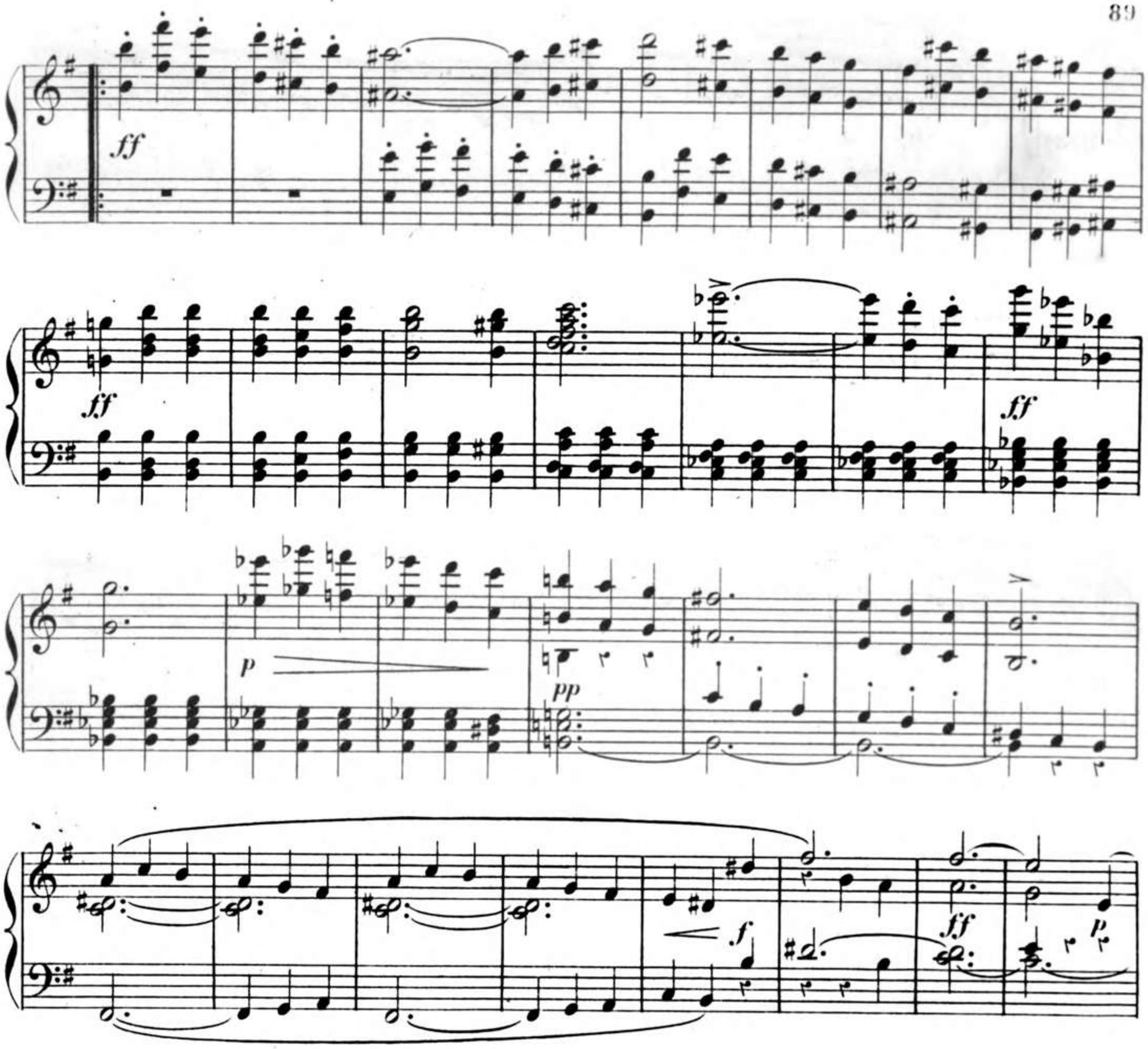
pp agitato.

8

ff

ff

pp


ff
ff
ff
p
pp
f
ff
pp

Leggiermente murmurando.

Trio.

pp

1:

2:

p

pp

poco più forte.

sempre crescendo.

ff

pp

ff

8

pp

ff

ff

p

pp

f

fff

pp

Andante
Consolante
quasi
Allegretto.

dolce.

tr

ff

ff>

1.

2.

p

cresc.

f

tr

p

grazioso.

marcato.

ten.

f

ff

Cantabile.

dolce. Ped.

f *p*

marcato. *cresc.*

f *ff*

ff

p

pp f ff p

f ff p

tr tr

cresc. f

p pp

Prestissimo.

Finale.
La Tarantella.

8

ff

pp

ff

p

ff

ff sempre.

p

f

ff

cresc.

decresc.

pp

f

pp

cresc.

f

ff

ff

sempre ff

pp

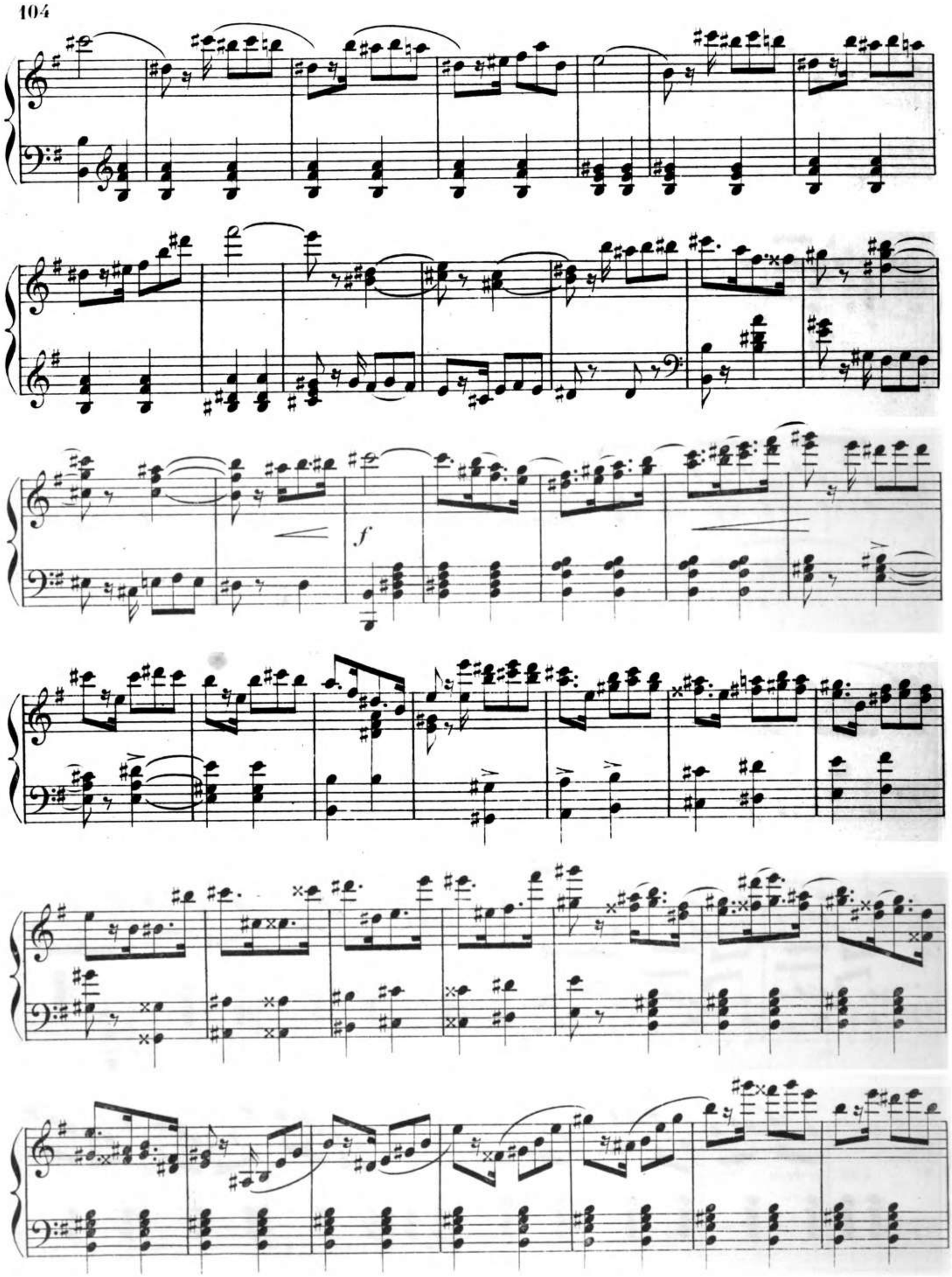
pp

cresc.

f

ff

con grazia.


f

8

decresc.

p

pp

3

ff

FINE.

11190963

11190965

XXII, 13.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

DE

FÉLIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY.

MENDELSSOHN-BARTHOLDY (Félix), compositeur célèbre, fils d'un riche banquier, naquit à Hambourg le 5 février 1809. Il n'était âgé que de trois ans lorsque sa famille alla s'établir à Berlin. Dès ses premières années, Mendelssohn montra de rares dispositions pour la musique. Confié à l'enseignement de Berger, pour le piano, et de Zelter pour l'harmonie et le contre-point, il fit de si rapides progrès qu'à l'âge de huit ans il était capable de lire toute espèce de musique à première vue, et d'écrire de l'harmonie correcte sur une basse donnée. Une si belle organisation promettait un grand artiste. Le travail lui était d'ailleurs si facile en toute chose, et son intelligence était si prompte, qu'à l'âge de seize ans il avait terminé d'une manière brillante toutes ses études littéraires et scientifiques du collége et de l'université. Il lisait les auteurs latins et grecs dans leurs langues ; à dix-sept ans, il fit une traduction en vers allemands de l'*Andrienne* de Térence, qui fut imprimée à Berlin sous les initiales F. M. B. Enfin les langues française, anglaise et italienne lui étaient aussi familières que celles de sa patrie. De plus, il cultiva aussi avec succès le dessin et la peinture, et s'en occupa avec plaisir jusqu'à ses derniers jours. Également bien disposé pour les exercices du corps, il maniait un cheval avec grâce, était habile dans l'escrime et passait pour un excellent nageur. Obligé de satisfaire à tant d'occupations, il ne put jamais donner à l'étude du piano le temps qu'y consacrent les virtuoses de profession ; mais ses mains avaient une adresse naturelle si remarquable, qu'il put briller par son habileté partout où il se fit entendre. Son exécution était expressive et pleine de nuances délicates. Dans un séjour qu'il avait fait à Paris à l'âge de seize ans, il avait reçu de madame Bigot des conseils qui lui furent très-utiles pour son talent de pianiste ; jusqu'à la fin de sa carrière, il conserva pour la mémoire de cette femme remarquable un sentiment de reconnaissance et d'affection.

Zelter, dans ses lettres à Gœthe, parle de son élève avec un véritable attachement. En 1821, il fit avec Mendelssohn un voyage à Weimar et le présenta à Gœthe, qui, dit-on, s'émut en écoutant le jeune musicien-né. Déjà il jouait en maître les pièces difficiles de Bach et les grandes sonates de Beethoven. Quoiqu'il n'eût point encore atteint sa treizième année, il improvisait, sur un thème donné, de manière à faire naître l'étonnement. Avant l'âge de dix-huit ans, il avait écrit ses trois quatuors pour piano, violon, alto et basse,

des sonates pour piano seul, sept pièces caractéristiques pour le même instrument, douze *Lieder* pour voix seule avec piano, douze chants *idem,* et l'opéra, en deux actes, *les Noces de Gamache*, qui fut représenté à Berlin quand l'auteur n'avait que seize ans. S'il y avait peu d'idées nouvelles dans ces premières œuvres, on y remarquait une facture élégante, du goût, et plus de sagesse dans l'ordonnance des morceaux qu'on n'eût pu l'attendre d'un artiste si jeune. Plus heureux que d'autres enfants prodiges, à cause de la position de fortune de ses parents, il ne voyait pas son talent exploité par la spéculation, et toute liberté lui était laissée pour le développement de ses facultés. Le succès des *Noces de Gamache* n'ayant pas répondu aux espérances des amis de Mendelssohn, il retira son ouvrage de la scène ; mais la partition, réduite pour le piano, fut publiée.

En 1829, Mendelssohn partit de Berlin pour voyager en France, en Angleterre et en Italie. Je le trouvai à Londres au printemps de cette année, et j'entendis, au concert de la société philharmonique, sa première symphonie (en ut mineur). Il était alors âgé de vingt ans. Son extérieur agréable, la culture de son esprit et l'indépendance de sa position, le firent accueillir avec distinction et commencèrent des succès dont l'éclat s'augmenta à chaque voyage qu'il fit en Angleterre. Après la saison, il parcourut l'Écosse. Les impressions qu'il éprouva dans cette contrée pittoresque lui inspirèrent son ouverture de concert connue sous le titre de *la Grotte de Fingal.* De retour sur le continent, il se rendit en Italie par Munich, Salzbourg, Linz et Vienne, en compagnie de Hildebrand, de Hubner et de Bendemann, peintres de l'école de Dusseldorf. Arrivé à Rome, le 2 novembre 1830, il y trouva Berlioz, avec qui il se lia d'amitié. Après cinq mois de séjour dans la ville éternelle, il partit pour Naples ; il y passa environ deux mois, moins occupé de la musique italienne que de la beauté du ciel et des sites qui exercèrent une heureuse influence sur son imagination ; puis il revint par Rome, Florence, Gênes, Milan, parcourut la Suisse et revit Munich au mois d'octobre 1831. Arrivé à Paris vers le milieu de décembre, il y resta jusqu'à la fin de mars 1832. On voit dans ses lettres de voyage qu'il n'était plus alors le jeune homme modeste et candide de 1829. Il se fait le centre de la localité où il se trouve et se pose en critique peu bienveillant de tout ce qui l'entoure. Mécontent, sans doute, de n'avoir pas produit à Paris, par ses compositions, l'impression qu'il avait espérée, il s'écrie, en quittant cette ville : *Paris est le tombeau de toutes les réputations.*

En toute occasion, il ne parlait de la France et de ses habitants qu'avec amertume, et affectant un ton de mépris pour le goût de ceux-ci en musique.

Un des amis de Mendelssohn ayant été nommé membre du comité organisateur de la fête musicale de Dusseldorf, en 1833, le fit choisir pour la diriger, quoiqu'il n'eût pas encore de réputation comme chef d'orchestre ; mais le talent dont il fit preuve en cette circonstance fut si remarquable, que la place de directeur de musique de cette ville lui fut offerte : il ne l'accepta que pour le terme de trois années, se réservant d'ailleurs le droit de l'abandonner avant la fin, si des circonstances imprévues lui faisaient désirer sa retraite. Ses fonctions consistaient à diriger la société de chant, l'orchestre dans les concerts et la musique dans les églises catholiques, nonobstant son origine judaïque. C'est de cette époque que date la liaison de Mendelsshon avec le poëte Immermann, beaucoup plus âgé que lui. Des relations de ces deux hommes si distingués résulta le projet d'écrire un opéra d'après la *Tempête* de Shakspeare. Les idées poétiques ne manquaient pas dans le travail d'Immermann ; mais ce littérateur n'avait aucune notion des conditions d'un livret d'opéra : son ouvrage fut entièrement manqué sous ce rapport. Mendelssohn jugea qu'il était impossible de le rendre musical, et le projet fut abandonné. Cependant le désir de donner au théâtre de Dusseldorf une meilleure organisation détermina les deux artistes à former une association par actions ; les actionnaires nommèrent un comité directeur, qui donna au poëte Immermann l'intendance pour le drame, et à Mendelssohn pour l'opéra. On monta *Don Juan* de Mozart, et les *Deux Journées* de Cherubini ; enfin Immermann arrangea pour la scène allemande un drame de Calderon, pour lequel Mendelssohn composa de

la musique qui ne fut pas goûtée et qui n'a pas été connue. De mauvais choix d'acteurs et de chanteurs avaient été faits, car ces deux hommes, dont le mérite, chacun en son genre, ne pouvait être contesté, n'entendaient rien à l'art dramatique. Des critiques désagréables furent faites ; Mendelssohn, dont l'amour-propre n'était pas endurant, sentit qu'il n'était pas à sa place et donna sa démission de directeur de musique, au mois de juillet 1833. Je l'avais retrouvé, en 1834, à Aix-la-Chapelle, où il s'était rendu à l'occasion des fêtes musicales de la Pentecôte. Une sorte de rivalité s'était établie entre lui et Ries, parce qu'ils devaient diriger alternativement les fêtes des villes rhénanes. Malheureusement, il n'y avait pas dans cette rivalité les égards que se doivent des artistes distingués. Mendelssohn parlait de la direction de son émule en termes peu polis, qui furent rapportés à celui-ci. Ries me parla alors des chagrins que lui causait le langage inconvenant de son jeune rival.

Mendelssohn avait écrit à Dusseldorf la plus grande partie de son *Paulus*, oratorio : il l'acheva, en 1835, à Leipzig, où il s'était retiré, après avoir abandonné sa position. Ayant été nommé directeur des concerts du *Gewandhaus*, dans la même ville, il prit possession de cet emploi le 4 octobre, et fut accueilli, à son entrée dans l'orchestre, par les exclamations de la foule qui remplissait la salle. Dès lors, la musique prit un nouvel essor à Leipzig, et l'heureuse influence de Mendelssohn s'y fit sentir non-seulement dans les concerts, mais dans les sociétés de chant et dans la musique de chambre. Lui-même se faisait souvent entendre comme virtuose sur le piano. Par reconnaissance pour la situation florissante où l'art était parvenu, grâce à ses soins, dans cette ville importante de la Saxe, l'université lui conféra le grade de docteur en philosophie et beaux-arts, en 1836, et le roi de Saxe le nomma son maître de chapelle honoraire. En 1837, Mendelssohn épousa la fille d'un pasteur réformé de Francfort-sur-le-Mein, femme aimable dont la bonté, l'esprit et la grâce firent le bonheur de sa vie.

Appelé à Berlin en qualité de directeur général de la musique du roi de Prusse, il alla s'y établir et y écrivit pour le service de la cour la musique intercalée dans les tragédies antiques *Antigone, OEdipe roi*, ainsi que dans *Athalie*. Ce fut aussi à Berlin qu'il composa les morceaux introduits dans le *Songe d'une nuit d'été* de Shakspeare, dont il avait écrit l'ouverture environ dix ans auparavant. Cependant les honneurs et la faveur dont il jouissait près du roi ne purent le décider à se fixer dans la capitale de la Prusse, parce qu'il n'y trouvait pas la sympathie qu'avaient pour lui les habitants de Leipzig. Berlin a toujours, en effet, montré peu de goût pour la musique de Mendelssohn. Nul doute que ce fût ce motif qui le décida à retourner à Leipzig, où, à l'exception de quelques voyages à Londres ou dans les villes des provinces rhénanes, il se fixa pour le reste de ses jours. Les époques de ses séjours en Angleterre furent 1832, 1833, 1840, 1842, 1844, 1846, où il fit entendre pour la première fois son *Elie*, au festival de Birmingham, et enfin au mois d'avril 1847. Cette fois, il ne resta à Londres que peu de jours, car il était de retour à Leipzig à la fin du même mois. Il avait formé le projet de passer l'été à Vevay ; mais au moment où il venait d'arriver à Francfort, pour y retrouver sa femme et ses enfants, il reçut la nouvelle de la mort de madame Hansel, sa sœur bien-aimée. Cette perte cruelle le frappa d'une vive douleur. Madame Mendelssohn, dans l'espoir de le distraire par les souvenirs de sa jeunesse, l'engagea à parcourir la Suisse : il s'y laissa conduire et s'arrêta d'abord à Baden, puis à Laufen, et enfin, à Interlaken, où il resta jusqu'au commencement de septembre. Peu de jours avant son départ, il improvisa sur l'orgue d'une petite église de village, sur les bords du lac de Brienz : ce fut la dernière fois qu'il se fit entendre sur un instrument de cette espèce. Peu d'amis se trouvaient réunis dans l'église : tous furent frappés de l'élévation de ses idées, qui semblaient lui dicter un chant de mort. Il avait eu le dessein d'aller à Fribourg pour connaître l'orgue construit par Moser ; mais le mauvais temps l'en empêcha. *L'hiver arrive*, dit-il à ses amis, *il est temps de retourner à nos foyers.*

Arrivé à Leipzig, il y reprit ses occupations ordinaires. Bien que l'aménité de son caractère ne se démentît pas avec sa famille et ses amis, on apercevait en lui un penchant à la mélancolie qu'on ne lui connais-

sait pas autrefois. Le 9 octobre, il accompagnait quelques morceaux de son *Élie* chez un ami, lorsque le sang se porta tout à coup avec violence à sa tête et lui fit perdre connaissance; on fut obligé de le transporter chez lui. Le médecin qu'on s'était empressé d'aller chercher n'hésita pas à faire usage des moyens les plus énergiques dont l'heureux effet fut immédiat. Rétabli dans un état de santé satisfaisant, du moins en apparence, vers la fin du mois, Mendelssohn reprit ses promenades habituelles, soit à pied, soit à cheval ; il espérait être bientôt assez fort pour se rendre à Vienne, pour y diriger l'exécution de son dernier oratorio, et il s'en réjouissait ; mais le 28 du même mois, après avoir fait une promenade avec sa femme et dîné de bon appétit, il subit une seconde attaque de son mal, et le médecin déclara qu'il était frappé d'une apoplexie nerveuse, et que le danger était imminent. Les soins qui lui furent prodigués lui rendirent la connaissance ; il eut des moments de calme et dormit d'un sommeil tranquille ; mais, le 3 novembre, l'attaque d'apoplexie se renouvela, et dès ce moment il ne reconnut plus personne. Entouré de sa famille et de ses amis, il expira le lendemain, 4 novembre 1847, à neuf heures du soir, avant d'avoir accompli sa trente-neuvième année. On lui fit des obsèques somptueuses, auxquelles prit part toute la population de Leipzig, en témoignage du sentiment douloureux inspiré par la mort prématurée d'un artiste si remarquable. L'Allemagne tout entière fut émue de ce triste événement.

Si Mendelssohn ne posséda pas un de ces génies puissants, originaux, tels qu'en vit le dix-huitième siècle ; s'il ne s'éleva pas à la hauteur d'un Jean-Sébastien Bach, d'un Haendel, d'un Gluck, d'un Haydn, d'un Mozart, d'un Beethoven ; enfin, si l'on ne peut le placer au rang de ces esprits créateurs, dans les diverses déterminations de l'art, il est hors de doute qu'il tient, dans l'histoire de cet art, une place considérable immédiatement après eux, et personne ne lui refusera la qualification de *grand musicien*. Il a un style à lui et des formes dans lesquelles se fait reconnaître sa personnalité. Le schezo élégant et coquet, à deux temps, de ses compositions instrumentales, est de son invention. Il a de la mélodie ; son harmonie est correcte, et son instrumentation colore bien ses idées, sans tomber dans l'exagération des moyens. Dans ses oratorios, il a fait une heureuse alliance de la gravité des anciens maîtres avec les ressources de l'art moderne. Si son inspiration n'a pas le caractère de grandeur par lequel les géants de la pensée musicale frappent tout un auditoire, il intéresse par l'art des dispositions, par le goût et par une multitude de détails qui décèlent un sentiment fin et délicat.

Parmi les œuvres de musique vocale de Mendelssohn, ses oratorios *Paulus* et *Élie* ne sont pas seulement les plus importantes par leurs développements ; elles sont aussi les plus belles. Ses psaumes 42e, 65e, 98e et 114e, avec orchestre, renferment de belles choses, principalement au point de vue de la facture. Il a fait aussi des chœurs d'église avec orchestre, qui sont d'un beau caractère, ainsi que d'autres psaumes sans instruments, la grande cantate de *Walpurgischenacht*, des chœurs pour les tragédies : *Antigone*, *OEdipe*, *Athalie*, *le Songe d'une nuit d'été*, ouvrage mélodramatique qui a droit aux éloges, non-seulement des connaisseurs, mais du public.

Mendelssohn a peu réussi dans la symphonie ; la troisième (en la mineur) est la meilleure production de l'artiste en ce genre.

Dans le concerto, il a été plus heureux ; son concerto de violon particulièrement et son premier concerto de piano (en sol mineur) ont obtenu partout un succès mérité et sont devenus classiques. Parmi ses œuvres les plus intéressantes de ce genre, il faut citer sa *Sérénade et Allegro* giojoso pour piano et orchestre, composition dont l'inspiration se fait remarquer par l'élégance, la délicatesse et par les détails charmants de l'instrumentation.

Les ouvertures de ce maître ont été beaucoup jouées en Allemagne et en Angleterre ; mais elles ont moins réussi en France et en Belgique. Elles sont au nombre de cinq : *le Songe d'une nuit d'été ; la Grotte de Fingal*, *la Mer calme et l'heureux retour*, *la belle Mélusine*, et *Ruy Blas*.

La musique de chambre est la partie la plus riche du domaine instrumental de Mendelssohn ; la plupart de ses compositions en ce genre, soit pour les instruments à archet, soit pour le piano accompagné ou le piano seul, ont de l'intérêt. Elles se composent d'un *ottetto* pour quatre violons, deux altos et deux violoncelles ; deux quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle ; sept quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, trois quatuors pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 1, 2, 3. Si l'on songe à la grande jeunesse de l'artiste au moment où il écrivit ces ouvrages, on ne peut se soustraire à l'étonnement qu'un pareil début n'ait pas conduit à des résultats plus beaux encore que ceux où son talent était parvenu à la fin de sa carrière. Deux grands trios pour piano, violon et violoncelle, une sonate pour piano et violon, deux sonates pour piano et violoncelle, variations concertantes pour piano et violoncelle. Pour piano seul, une sonate, plusieurs caprices, fantaisies, rondos, variations et sept cahiers de romances sans paroles.

Je me suis souvent demandé pourquoi, avec un talent si distingué, Mendelssohn n'a pu éviter une teinte d'uniformité dans l'effet de sa musique instrumentale ; en y songeant, j'ai cru pouvoir attribuer cette impression au penchant trop persistant du compositeur pour le mode mineur. On peut constater la même tendance dans sa musique de chant.

Mendelssohn a encore composé des *Lieder* pour voix seule avec piano, des chants pour deux et quatre voix, des chants de fêtes pour chœur et orchestre, des hymnes, cantiques, motets.

(Extrait de la *Biographie universelle des musiciens* de F.-J. Fétis.)

11190965

RONDO CAPRICCIOSO

pour

LE PIANO

COMPOSÉ

par

F. MENDELSSOHN-BARTHOLDY.

Ouv. 14. **Prix:**

PUBLIÉ PAR L. FARRENC, — PARIS, 1872.

T. d. P. (6) F. 1.

11190963

11190965

Andante.

Rondo Capriccioso.

pp p

Ped. Ped. Ped. Ped.

cresc. ff dim. p sf dim.

p cre - scen - do. f Ped. f sf ff

p Ped. Ped. Ped. Ped. crescendo.

ff Ped. ff Ped. sempre. Ped. P

dim. pp Ped. Ped. *sempre* Ped.

pp

espress. Ped. Ped. *ritard.*

Presto leggiero.

pp

sempre staccato.

dim. *pp* *il basso staccato.* *e* *pp*

cre - - - scen - - - do

sf mf

con anima.

sf

sf sf sf sf sf sf sf sf

cresc.

sempre pp

marcato.

cresc. sf sf sf sf f sf sf

sf sf sf sf sf cre - sf scen - sf do. sf

sf sempre cre - sf scendo - - ff

p p p tranquillo.

in Tempo

Ped. dim. ritard. pp

Ped. * pp

a Tempo.

dim. ritard. pp cresc.

p

p espress.

dim. cresc. espress. cresc. sf

cresc. f sf p

cre - scen - do - al -

f

f

f

P

f

P

pp

cresc.

f

sf

sf

ff marcato.

pp

poco ritard.

dolce.

a Tempo.

pp leggiero.

p

cresc.

a poco a

poco al

f

sf

cresc.

molto cresc.

8

ff sf

sf sf

sf ff

p

tranquillo.

dim.

ritard.

ritard.

pp

in Tempo.

pp Ped. Ped. p simili.

dim

dim pp poco ritard. in Tempo. ff

ff

11190965

XIX, 1°4.

TROIS

FANTAISIES ou CAPRICES

pour

LE PIANO

COMPOSÉS

par

F. MENDELSSOHN-BARTHOLDY.

Oeuv. 16. **Prix:**

PUBLIÉ PAR L. FARRENC, — PARIS, 1872.

T. d. P. (6) F. 2.

1re Fantaisie.

Andante con moto.

p *cresc.* *pp* *cresc.* *f* *dim.* *f* *dim.*

p *pp* Ped. *pp* Ped. Ped.

Ped. *dim.*

Allegro vivace.

mf *f*

p *sf* *p* *cresc.* *f*

sf *sf* *sf* *p* *crescendo* *al* *ff*

dim. *p*

pp poco riten. a Tempo. p cresc.

sf cresc. ff p

p cresc. sf sempre - al - ff

p espress. cresc. f p con fuoco.

crescendo. p cresc. f con fuoco.

f sf cresc. sf dim. p Ped.

pp ff ff p

p dim. pp

p sempre diminuendo.

poco ritard. sino al Tempo dell' Andante. dim. pp

mf cresc. Ped. 3 sf

dim. p cresc. f f

pp Ped. pp Ped. Ped.

Ped. dim. p pp

11190965

Presto.

2.me Fantaisie.

p scherzo. > pp staccato.

p

pp staccato.

f p f

p

pp staccato.

p staccato. p

f

pp f p f

p più f ff p

Ped. con fuoco. cre - - - scen -

- do. Ped. f cresc. ff

8 sempre f

ff f

ff pp ff pp

ff Ped. dim. p ✳ Ped.

Ped.

p

f

pp

p

p

pp

p

dim.

f

f

8

pp Ped.

sempre Ped.

8

* *sempre* Ped.

pp

3.me
Fantaisie.

Andante.

p

dim.

dol.

espress.

espress.

pp

cresc.

p

cresc. sf

cresc

f

Cantabile.

pp

cresc.

f cresc. ff pp Ped. sempre Ped. dim. p espress. sempre Ped. sf sf p dim. pp

22 (10)

Cette mesure se trouve également à 5 temps dans deux des plus anciennes éditions; nous n'avons pas cru devoir corriger cette irrégularité.

pp

perdendosi.

poco cresc.

dim.

dol.

dim.

pp

mf

Ped. *espress. con fuoco.* ✳

p

cre - scen -

do

ff

f

Ped.

sf

sf Ped.

pp

sempre Ped.

pp

pp

p

dim.

pp

poco ritard.

pp

FINE.

XXIII, 145.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

DE

FRÉDÉRIC-FRANÇOIS CHOPIN.

A côté des maîtres des anciennes écoles est venu se placer à juste titre l'artiste dont cette notice doit renfermer la biographie. Ce n'est pas par les qualités qui ont fait la gloire de ces maîtres qu'il s'est illustré, car personne ne fut plus étranger que Chopin aux tendances de simplicité limpide qui se font remarquer dans la musique désignée sous le nom de *classique :* novateur par une conséquence de son organisation, il le fut aussi à dessein, et prit à tâche de rechercher des formes nouvelles et des harmonies qui brillent plus par la hardiesse des associations de sons et des successions modulantes que par la logique tonale et la pureté des modulations : mais il avait l'originalité des idées qui fait oublier les défauts et donne la vie aux productions de l'art.

Frédéric-François CHOPIN naquit le 8 février 1810, à Zélazowa-Wola, près de Varsovie. Sa famille, française d'origine, était peu fortunée. D'une constitution faible et maladive, il ne semblait pas destiné à vivre; son enfance fut souffrante, végétative, et rien dans ses premières années n'annonça qu'il dût se distinguer par quelque talent. A l'âge de neuf ans, on lui fit commencer l'étude de la musique sous la direction de Zywnys, vieux musicien bohême, admirateur passionné des œuvres de Bach, qui fut son unique maître de piano et lui donna des leçons pendant sept ans. Les biographes qui ont dit que Chopin fut élève de Würfel, pianiste et compositeur à Varsovie, ont été mal informés. La délicatesse et la grâce de son exécution, résultats de sa constitution physique autant que de son organisation sentimentale, le firent remarquer par le prince Antoine Radziwill, dont l'âme généreuse conçut le dessein de faire donner au jeune artiste une éducation distinguée. Il le fit entrer dans un des meilleurs colléges de Varsovie, et paya sa pension jusqu'à ce que ses études fussent achevées. D'un caractère doux, facile, et poli jusqu'à la dissimulation, comme tous ceux qui se concentrent en eux-mêmes et n'accordent pas leur confiance, Chopin plaisait à ses camarades d'études; il se fit des amis et compta parmi eux le prince Barys Czetwertynski et ses frères. Souvent il allait passer avec eux les fêtes et les vacances chez leur mère, femme d'un esprit distingué et douée d'un sentiment poétique de l'art. Présenté par cette princesse à la haute noblesse polonaise, et déjà fixant sur lui l'attention par le charme de son talent, Chopin prit au milieu de ce monde aristocratique l'élégance des manières et la réserve qu'il conserva jusqu'à ses derniers jours. Il était parvenu à l'âge de seize ans, lorsque le compositeur Elsner, musicien instruit et directeur du Conservatoire de

Varsovie, lui enseigna la théorie de l'harmonie et les procédés de l'art d'écrire en musique. Quelques petits voyages qu'il fit plus tard à Berlin, Dresde et Prague, lui procurèrent l'occasion d'entendre des artistes de mérite et exercèrent quelque influence sur son talent, sans altérer toutefois l'originalité qui en était le caractère distinctif. En 1829, il prit la résolution de se hasarder dans une tournée plus lointaine, et se rendit à Vienne. Il y débuta le 11 septembre, dans le concert d'une demoiselle Veitheim, puis il en donna plusieurs lui-même. Liszt dit (dans la monographie intitulée *F. Chopin,* p. 135), *qu'il n'y produisit pas toute la sensation à laquelle il était en droit de s'attendre ;* cependant le jugement porté dans la *Gazette de musique* de Leipsick (Ann. 1829, n° 46, 18 novembre), à la suite de ces concerts, prouve que le talent de l'artiste avait été estimé à sa juste valeur : « De prime abord, dit le correspondant, M. Chopin s'est « placé au premier rang des maîtres. La délicatesse parfaite de son toucher, sa dextérité mécanique indes- « criptible, les teintes mélancoliques de sa manière de nuancer, et la rare clarté de son jeu, sont en lui « des qualités qui ont le caractère du génie. On doit le considérer comme un des plus remarquables mé- « téores qui brillent à l'horizon du monde musical. » Il est vrai qu'il resta longtemps dans la même ville sans s'y faire entendre en public, et qu'il n'y donna qu'un concert d'adieu, en 1831, au moment de son départ pour Paris. Les malheurs qui accablèrent sa patrie, après la révolution du 29 novembre 1830, l'avaient décidé à se fixer à Londres; mais il voulait s'arrêter quelques jours dans la capitale de la France: il y passa le reste de sa vie.

Chopin était âgé de vingt-deux ans lorsqu'il se fit entendre à Paris pour la première fois chez Pleyel, devant un auditoire d'artistes; il y produisit une vive sensation en jouant son premier concerto et quelques unes de ses premières pièces détachées. L'opinion de cet auditoire d'élite assigna tout d'abord à son talent la place exceptionnelle qu'il occupa jusqu'à son dernier jour. Toutefois quelques critiques se mêlaient aux éloges. Kalkbrenner trouvait mille incorrections dans le doigter de Chopin; il est vrai que le pianiste polonais avait un système singulier d'enjambement du troisième doigt de chaque main, par lequel il suppléait souvent au passage du pouce. Un tel système aux yeux du classique disciple de Clémenti, était l'abomination de la désolation. Field, qui entendit Chopin dans le même temps, le jugea aussi peu favorablement, et déclara que c'était *un talent de chambre de malade.* Les hautes familles polonaises qui se trouvaient à Paris l'accueillirent avec empressement; il vécut dans l'intimité des princes Czartoryski, Luboninski, des comtes Platner, Ostrowski, et de la comtesse Delphine Potoka, dont la beauté, la grâce et le talent excitaient l'admiration dans les cercles de cette époque. C'est dans cette société que se concentra l'existence de Chopin, pendant les premières années; on le rencontrait rarement ailleurs. Il fuyait les artistes; les plus grands talents, les célébrités même ne lui étaient pas sympathiques. Son patriotisme, qui le rapprochait incessamment de ses compatriotes, exerça aussi une puissante influence sur son talent; la direction que prit son génie dans ses ouvrages, en fut évidemment le résultat. Sans cesse il était ramené comme à son insu aux airs de danse caractéristiques de son pays; ils étaient le sujet des œuvres dans lesquelles l'originalité de son talent se manifestait de la manière la plus remarquable. On a de lui deux concertos et d'autres pièces avec orchestre, un trio pour piano, violon et violoncelle, de grandes études et des sonates où l'on remarque un talent distingué; mais son génie ne déploya toute son originalité que dans ses polonaises, mazourkes, nocturnes, ballades et autres pièces de peu d'étendue. Il est grand dans les petites choses; mais les larges proportions ne vont pas à sa frêle organisation.

Il en était de son talent d'exécution comme de ses ouvrages; ce talent ne produisait pas d'effet dans les concerts. Ravissant de poésie et de charme dans un salon, il s'éteignait dans une grande salle. Lui-même sentait qu'il lui manquait la force, l'énergie, le brillant par lesquels on impressionne les auditoires nombreux. Ce ne fut jamais qu'à regret qu'il consentit à se faire entendre en public, ou à donner lui-même des concerts. Un souvenir douloureux lui était resté de celui qu'il avait organisé pour faire connaître son

concerto en *mi* majeur. Il avait loué la salle du Théâtre-Italien; Habeneck conduisait l'orchestre, et la foule avait envahi toutes les places. Chopin avait espéré un succès d'éclat; à peine reçut-il quelques applaudissements de ses amis les plus dévoués. Il en eut un chagrin profond qui finit par se transformer en ressentiment. Son esprit hautain méprisait les masses, et son talent aristocratique ne se plaisait que dans l'intimité des natures d'élite. Liszt a fort bien compris et analysé les sentiments secrets auxquels Chopin fut en butte dans ses dégoûts pour la production de son talent devant de nombreuses assemblées, et dans son penchant, au moins apparent, pour les auditions privées. Voici ses paroles : « Toutefois, s'il « nous est permis de le dire, nous croyons que ces concerts fatiguaient moins sa constitution physique « que son irritabilité d'artiste. Sa volontaire abnégation des bruyants succès cachait, ce nous semble, un « froissement intérieur. Il avait un sentiment très-distinct de sa haute supériorité; mais peut-être n'en « recevait-il pas du dehors assez d'écho et de réverbération pour gagner la tranquille certitude d'être par- « faitement apprécié. L'acclamation populaire lui manquait, et il se demandait sans doute jusqu'à quel « point les salons d'élite remplaçaient, par l'enthousiasme de leurs applaudissements, le grand public qu'il « évitait. Peu le comprenaient; mais ce peu le comprenaient-ils suffisamment?.... Beaucoup trop fin « connaisseur en raillerie et trop ingénieux moqueur lui-même pour prêter le flanc au sarcasme, il ne se « drapa point en génie méconnu. Sous une apparente satisfaction pleine de bonne grâce, il dissimule si « complétement la blessure de son légitime orgueil, qu'on n'en remarque presque pas l'existence. »

Dès son arrivée à Paris, Chopin s'était livré à l'enseignement : la distinction remarquable de sa personne, non moins que la supériorité de son talent, le faisaient rechercher comme professeur par les femmes des plus hautes classes de la société. Il forma parmi elles beaucoup de bons élèves qui imitaient son style et sa manière. La plupart ne jouaient que sa musique, pour laquelle il y a eu dans certains salons une prédilection qui allait jusqu'au fanatisme. Loin d'éprouver le dégoût qu'ont eu beaucoup d'artistes célèbres pour les leçons, Chopin semblait s'y plaire lorsqu'il rencontrait dans une élève le sentiment uni à l'intelligence. L'empire que sa volonté exerça toujours sur ses sentiments se retrouvait là comme dans toute son existence. Près de ses élèves, son penchant à la rêverie mélancolique disparaissait entièrement, du moins en apparence. La sérénité se peignait sur ses traits : il était souriant comme si l'ennui et la fatigue se fussent transformés en plaisir.

En 1837, la santé de Chopin reçut ses premières atteintes, et les symptômes d'une maladie de poitrine devinrent assez alarmants pour que son médecin conseillât l'habitation d'un pays méridional pendant l'hiver. Majorque fut désigné ; l'artiste se disposait à s'y rendre, craignant toutefois l'isolement dans lequel il allait se trouver, loin de ses habitudes et du confortable qui lui était nécessaire : Mme Sand, son amie, vint à son secours et voulut l'accompagner. Les mémoires de cette femme, considérée à juste titre, par le mérite du style de quelques-uns de ses ouvrages, comme le plus grand écrivain français de son temps, contiennent des renseignements sur cette époque de la vie de Chopin, où se révèle la vérité sur son caractère, sur son humeur chagrine, et sur le despotisme exercé par ses sentiments dans les relations les plus intimes qu'il ait eues : là disparaît toute cette comédie de douceur, d'aménité, de bonne grâce, qu'il s'était condamné à jouer dans le monde, et avec ce qu'on est convenu d'appeler *des amis*. Mme Sand fait des efforts pour cacher, sous son langage doré, ce qu'elle avait aperçu : mais, pour qui sait lire, la réalité devient évidente.

Le séjour de Majorque avait produit une amélioration sensible dans la santé de Chopin; cependant, après deux ou trois ans, le mal reparut plus intense, et ses progrès furent presque incessants depuis 1840 jusqu'au dernier jour. Dans les années 1846 et 1847, il ne pouvait presque plus marcher, et de douloureuses suffocations le saisissaient lorsqu'il montait un escalier. La révolution du mois de février 1848 survint : les amis de l'artiste eurent la crainte que les agitations démocratiques n'augmentassent ses souffrances, car elles lui étaient antipathiques; mais il sembla, au contraire, se ranimer au printemps de cette même

année. Ce fut alors qu'il songea à réaliser son projet, depuis longtemps formé, de visiter l'Angleterre. Il partit pour Londres au mois d'avril. S'il n'y fut pas salué par les transports enthousiastes que prodiguent les peuples méridionaux du continent, il y reçut du moins un accueil digne de ses talents. Une sorte de surexcitation parut alors le dominer et lui fit oublier les soins que réclamait sa santé délabrée. Il joua plusieurs fois en public, accueillit les invitations de l'aristocratie, et dépensa le reste de ses forces dans des veilles qui se prolongeaient pendant une partie des nuits. Il visita aussi l'Écosse et n'en revint que mourant.

De retour à Paris, il n'y reparut au milieu de ses amis qu'avec une prostration de forces effrayante. Le mal fit de si rapides progrès que bientôt il ne quitta plus son lit et n'eut presque plus la force de parler. Informée de son état, sa sœur accourut de Varsovie et ne quitta point son chevet. L'heure de la fin approchait : elle arriva le 17 octobre 1849. Les obsèques eurent lieu le 30 du même mois à l'église de la Madeleine : on y exécuta le *Requiem* de Mozart.

Le génie de Chopin était élégiaque. Parfois ses compositions ont le style élégant et gracieux; mais plus souvent le sombre, le mélancolique et même le fantasque y dominent. Il eut çà et là de l'énergie dans sa musique ; mais elle semble toujours l'épuiser; sa nature délicate le ramenait sans cesse au petit cadre fait pour elle; c'est là surtout qu'il a le mérite suprême de l'originalité. Sa mélodie a des allures qui ne sont celles d'aucun autre compositeur ; elle n'est pas exempte d'affectation, mais elle est toujours distinguée. Il n'est pas rare de rencontrer dans son harmonie des successions qui blessent le sentiment tonal; mais parfois il y met un grand charme. En somme, Chopin fut un artiste de grande valeur; si l'on a exagéré le mérite de ses œuvres, et si la mode a exercé son empire dans leur succès, il n'en est pas moins vrai que ces mêmes œuvres occupent une place qu'aucun autre compositeur n'avait prise et où il n'aura point de successeur. Déjà cette musique a subi l'épreuve du temps et en a triomphé. On a de lui trois sonates pour piano seul, œuvres 4, 35 et 58; une sonate pour piano et violoncelle, op. 65; une polonaise pour les mêmes instruments, op. 3; un trio pour piano, violon et violoncelle, op. 8; deux concertos pour piano et orchestre (en *mi* majeur et *fa* mineur), op. 11 et 21; des fantaisies et variations avec orchestre; de grandes études pour le piano, op. 10 et 25; une grande polonaise (en *fa* dièse mineur) avec orchestre; des polonaises pour piano seul, op. 26, 40, 53 et 61; trois rondeaux, op. 1, 5, 16; huit recueils de nocturnes, op. 9, 15, 27, 32, 37, 48, 55, 62; quatre ballades, op. 23, 38, 47, 52; des mazourkes, préludes, tarentelles et autres petites pièces.

F.-J. FÉTIS.

11190965

Vm XXIII, 193.

NEUF NOCTURNES

POUR LE PIANO

COMPOSÉS

par

FRÉDÉRIC CHOPIN.

PUBLIÉ PAR L. FARRENC,— PARIS, 1869.

T. d. P. (6) B. 1.

T1190965

11190965

1.er Nocturne.

(M. ♩= 116) Larghetto.

p espress.

Ped. ✳Ped.

11

22

sf p

smorz.

p

11

8

legatiss.

tr

7

3

appassionato.

f

cresc.

8

con forza.

p

smorz.

pp sotto voce.

poco rall.

ppp

f a tempo.

cresc.

p

poco rall.

ppp

f a tempo.

f poco stretto.

sf p

poco rall.

f a tempo.

sf p

poco rall.

f a tempo.

ff

Ped.

con forza.

pp

sempre Ped.

ppp legatiss.

sempre pp

sf

sempre p

smorz.

rall. e dolciss.

a tempo.

legatiss

smorz.

cresc.

ff

dim.

P

smorz.

ff

accell.

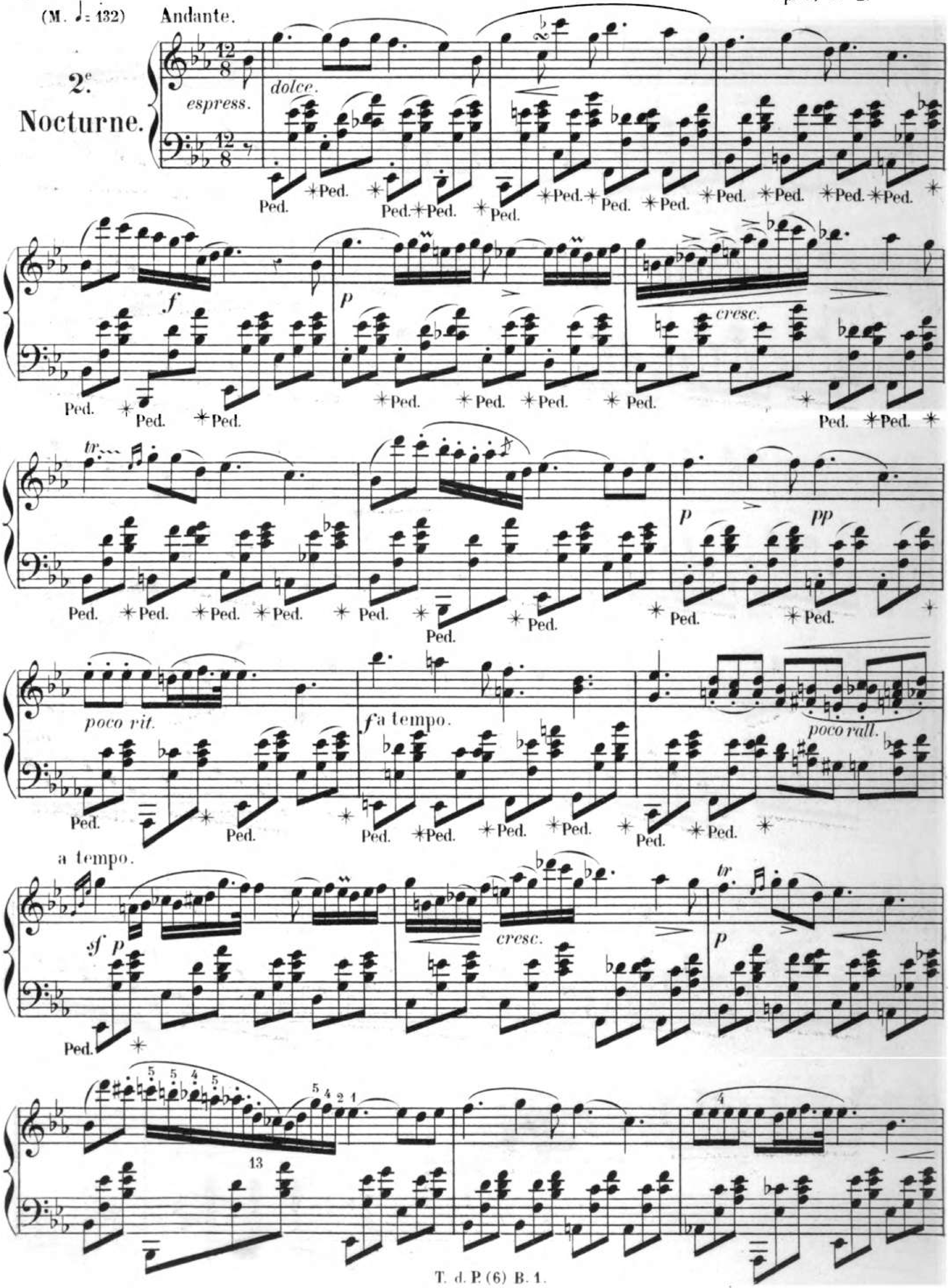
dim.

ritenuto.

ppp

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

2e Nocturne.


(M. ♩.= 132)
Andante.
espress.
dolce.
Ped.
cresc.
tr
poco rit.
a tempo.
poco rall.
a tempo.
cresc.
13

a tempo.

f *poco rall.* *sf p*

tr.

p *pp* *poco rubato.* *sempre pp* *dolciss.*

Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped.

p *tr* *con forza.* *strett.*

Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳

ff senza Tempo. *cresc.*

Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳

dim. *rall.* *smorz.* a tempo. *pp* *ppp*

✳ Ped.

Op: 15, N.o 1. À son ami Ferdinand HILLER.

(M. ♩ = 69)

Andante cantabile.

3.e Nocturne.

semplice e tranquillo.

sempre legato.

poco cresc. e rite-

Ped.

delicatiss.

dolciss.

-nu - to. p

Ped. Ped. Ped.

Ped.

dolciss.

smor - zan - do.

Ped. Ped.

Con fuoco. (♩=84)

f

Ped.

Ped.

sf *cre* – – *scen* – – – *do*

Ped. ✳ Ped.

ff *dim.*

sf

✳ Ped.

pp e poco ritenuto.

Ped.

a tempo. *dim.*

sotto voce. *cresc.*

Ped.

con fuoco.

f

Ped.

sf

Ped.

cre - scen - do. Ped.

cre - scen - do

sf p sempre legato.

pp

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

dim. - ral. - e - calan - do.

Ped. Ped.

tempo 1º (♩. = 69)

sotto voce

Ped. ✳

7

poco cresc. e ritenuto.

dolciss.

3

3

Ped.

dolciss.

Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳

pp *dim.* *rall.* *smor* - - *zan* - - *do.*

Ped ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳

(M. ♩= 40) **Larghetto.**

4.e Nocturne.

sostenuto.

leggiero.

con forza.

dolciss.

pp e poco ritenuto.

cresc.

con forza.

stringendo.

ritenuto.

doppio movimento.

sotto voce.

cresc.

sf

cre - scen - do.

decresc.

dim.

sf

pp

molto rallentando. dim.

smorz. - dolce.

a tempo 1.o

Ped.

leggierissimo.

Ped. ✶ Ped. ✶ Ped.

con forza.

sf

Ped. ✶ Ped. ✶ Ped. ✶ Ped.

trw *trw*

dim. rall.

8

pp *sf*

dim.

Ped. Ped.

smorzando.

Ped. ✶ Ped. Ped.

(M. ♩.= 50)

Lento sostenuto.

5e. Nocturne.

p

dol.

Ped.

Ped. ✶ Ped.

sf

Ped. ✶ Ped. ✶ Ped. ✶ Ped. ✶ Ped. ✶ Ped.

espressivo.

Ped. ✶ Ped. ✶ Ped. ✶ Ped. ✶ Ped. ✶ Ped.

cresc.

Ped. ✶ Ped. ✶ Ped. ✶ Ped. ✶ Ped. ✶ Ped.

con forza.

cresc.

sempre legato.

ritenuto.

a tempo.

leggierissimo

Ped. Ped. Ped. Ped.

dolce.

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

cresc.

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

cresc.

Ped. Ped.

cresc.

sf sf

Ped. Ped. Ped. Ped.

sf sf f diminuendo.

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

sf f

Ped.

8 48

tr con forza.

Ped.

con anima.

con forza.

sf cresc. appassionato.

Ped.

8

sf

Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳

dolciss. *dim.*

Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳

8

Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳

dim. *calando*

Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳

smorz. *dolciss.* *dimin.*

Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped.

Op: 32, N° 1. À Madame la Baronne de BILLING
née de COURBONNE.

6e. Nocturne.

Andante sostenuto.

Ped. Ped. Ped.

stretto. f

Ped. Ped. Ped. Ped.

delicatiss.

p poco ritenuto. in Tempo.

Ped. Ped.

Ped. Ped.

PP delicatiss.

Ped. Ped.

sf stretto.

p *poco ritenuto.*

tranquillo.

in Tempo.

pp

stretto.

p poco ritenuto.

f

tr

in Tempo.

T. d. P. (6) B. 1.

f stretto.

Ped. ✳ Ped. ✳

poco ritenuto.

p

f

Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳

ritenuto.

tr

pp

Ped. Ped. Ped.

f *sf* *p*

Ped. ✳ Ped. ✳

Adagio.

sf *sf*

Ped. ✳

p

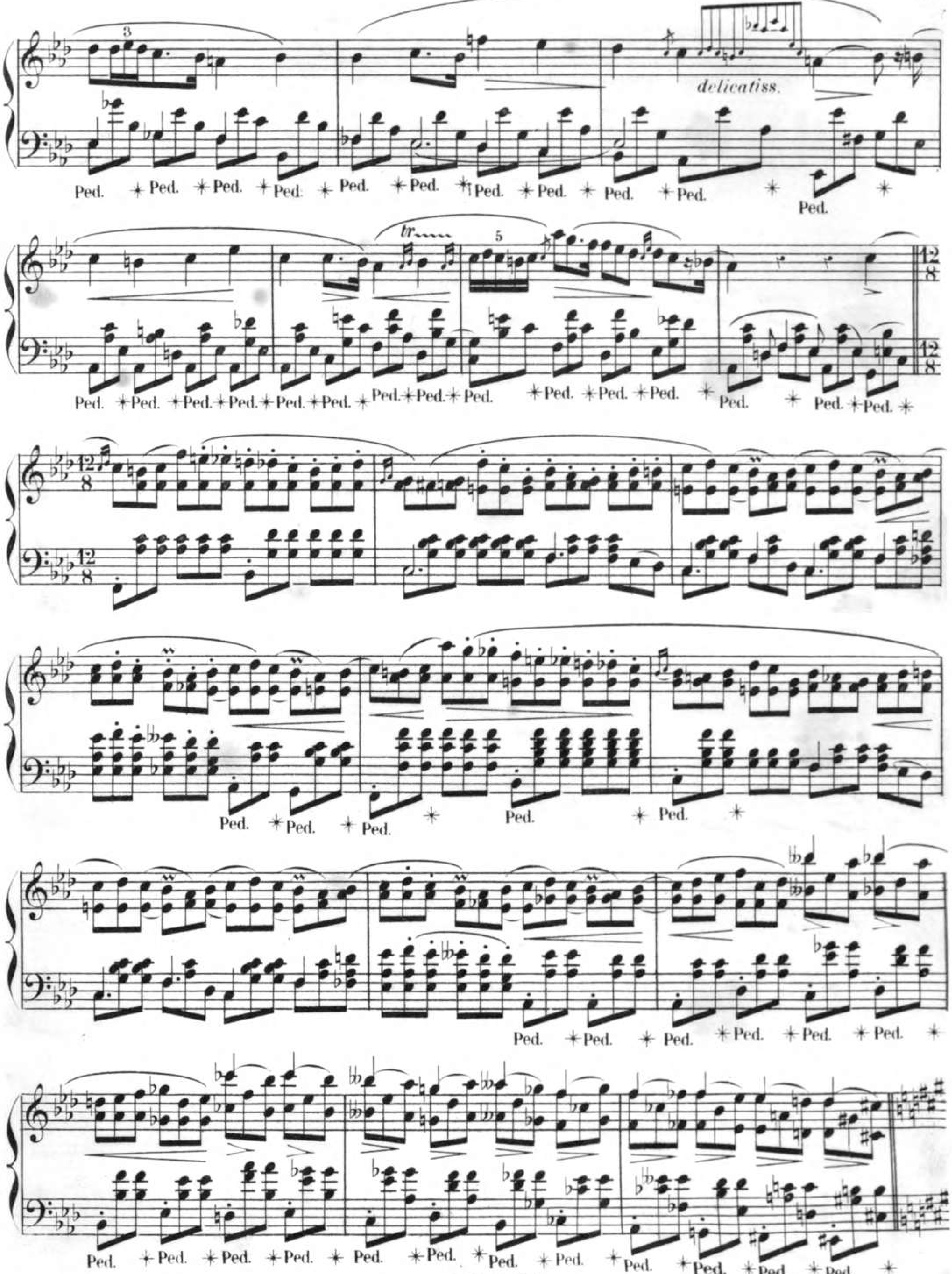
f

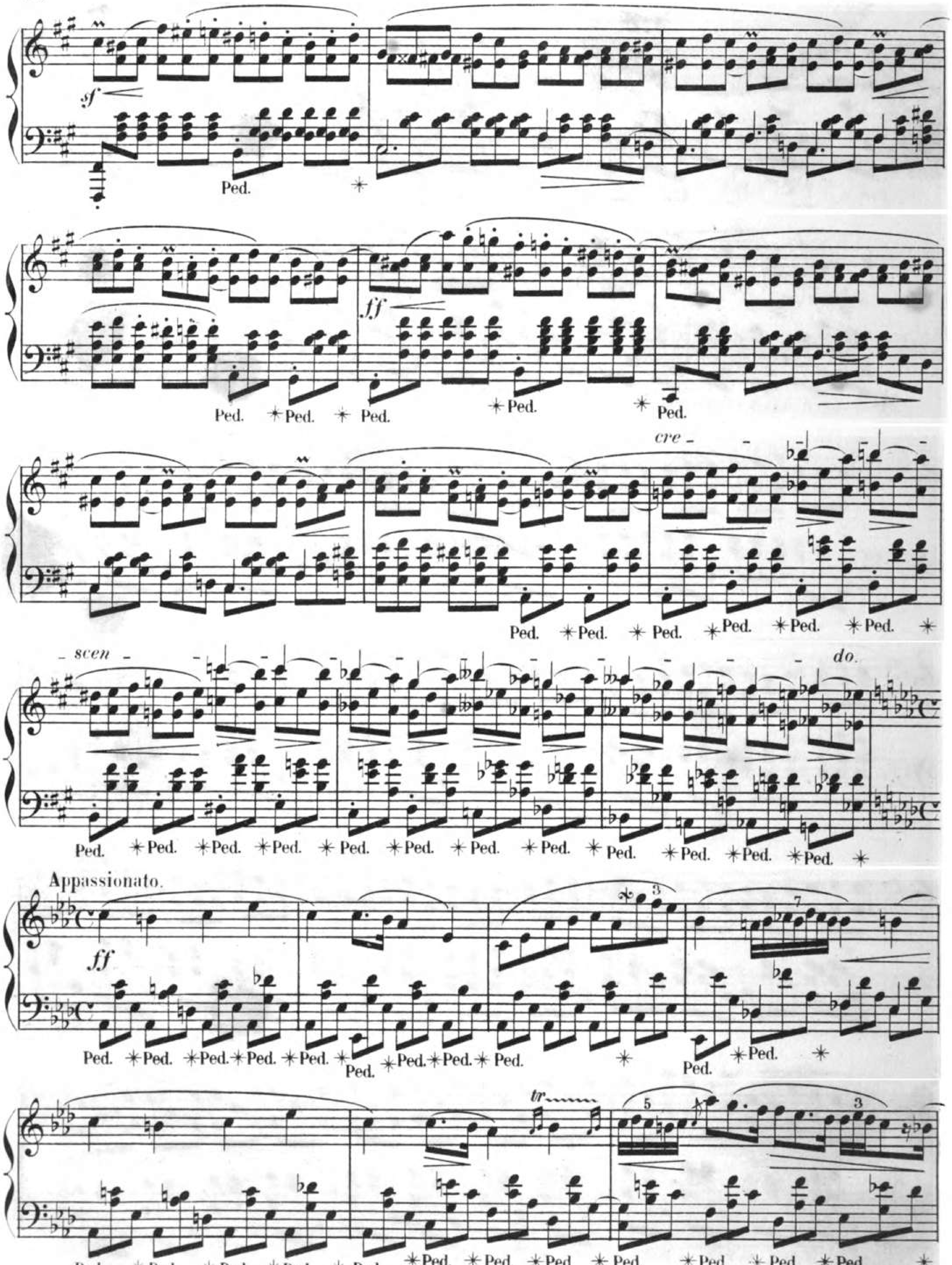
7.e Nocturne.

Lento.

sempre P e legato.

T. d. P (6) B. 1.


delicatiss.


sf
Ped.
ff
Ped. Ped. Ped.
Ped.
Ped.
cre -
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.
- scen -
do.
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.
Appassionato.
ff
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.
tr
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

delicatiss.

delicatiss.

leggieriss.

Lento.

8.e Nocturne.

Andantino.

p

Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳

Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳

Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳

Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳

cresc.

Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳

f

ten.

dim.

Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳

cresc.

f

p *dim.*

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

ritenuto.

Molto più lento.

f *p*

Ped.

f *p*

Ped. Ped. Ped.

stretto.

cresc.

Ped.

poco ritenuto

Ped. Ped.

in tempo.

Ped. Ped. Ped.

Ped.

cresc.

ritenuto.

p

in tempo.

stretto.

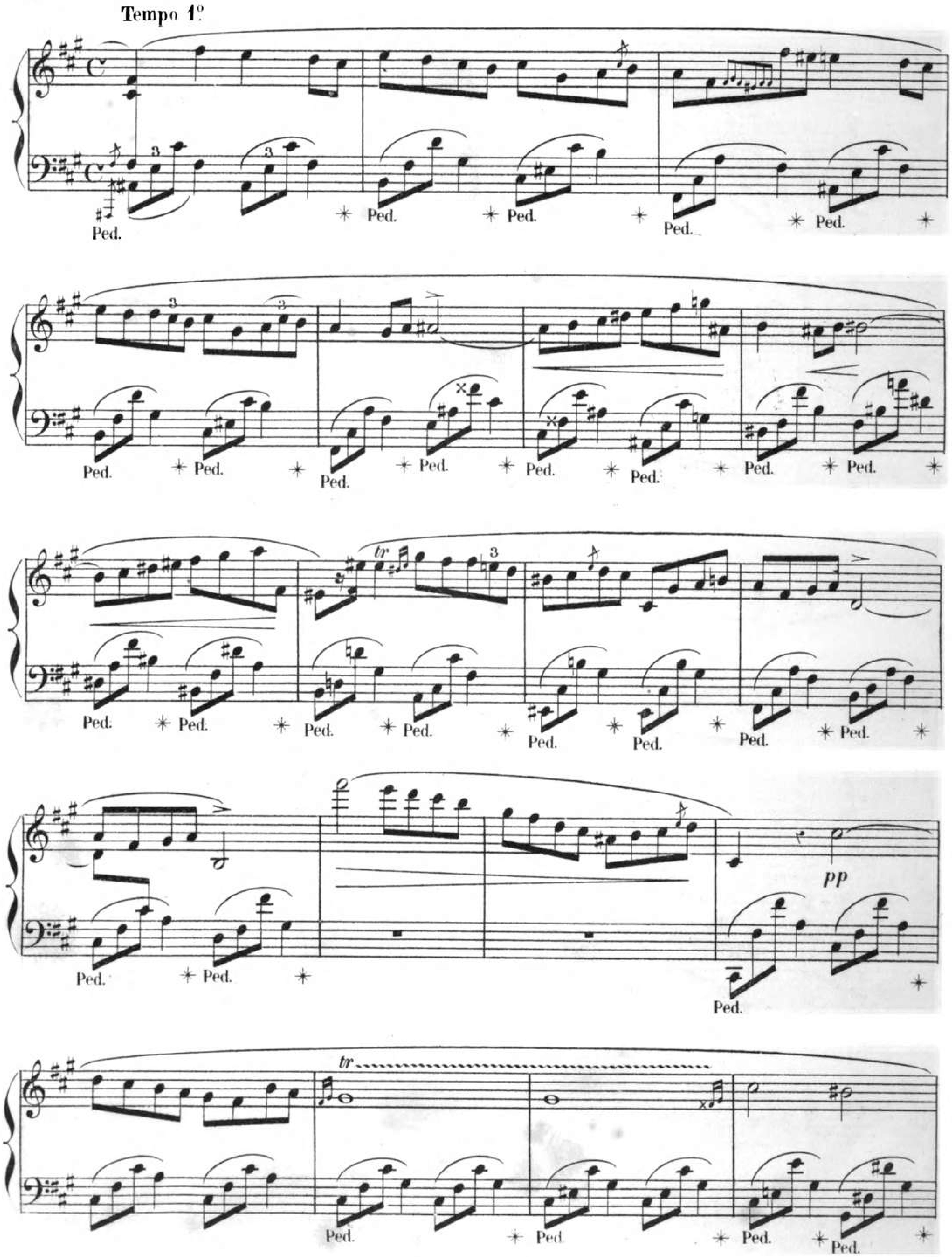
Ped. Ped.

cresc.

ff

dim.

Ped.


Tempo 1º
Ped.
tr
pp

cre - - -

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

sempre p tr

3 3

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

tr tr tr

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

tr

smorz.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

9.e Nocturne.

Andante.

p

tr

tr

ritenuto.

in Tempo.

f

Ped. ✳

tr

p

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

ritenuto.

7

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

f

tr

Più mosso.

ff

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

Ped. * Ped.

p

Ped. * Ped.

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

f

Ped.

dim.

Ped.

f *rallentando*

stretto.

ritenuto.

Tempo 1º

p

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

8

molto legato e stretto.

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

Ped.

Ped. Ped. Ped.

cresc. *dim.* *ed* *accelt.*

8

8

in tempo.

f

FINE.