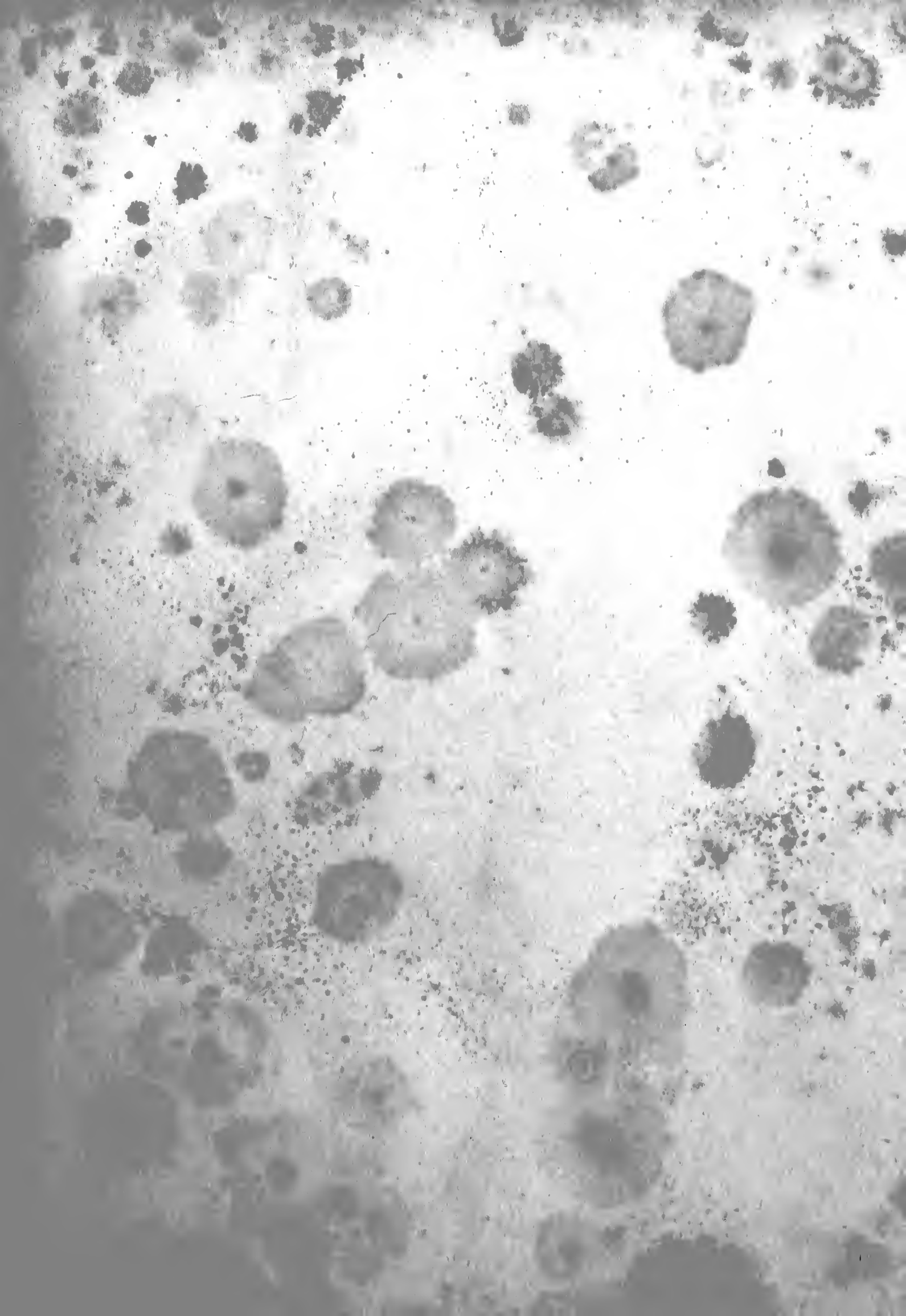
№ **M 450.48
Vol. 11

Bought with the income of
the Scholfield Bequests.



LE

TRÉSOR DES PIANISTES

11.me LIVRAISON.

Emmanuel BACH	Cinq Sonates et quatre Rondos	10.me Recueil.
Christophe NICHELMANN	Cinq Sonates.	
———	Six Sonates, Op. 2.	
Dominique SCARLATTI	Pièces N.os 78 à 94.	
Jacques FROBERGER	Cinq Caprices.	
———	Six Suites.	
Sébastien BACH	Exercices divisés en six suites, œuvre 1, 1.re partie.	

PARIS,

MAD.e Vve L. FARRENC, ÉDITEUR
rue Taitbout, 10.

C. PRILIPP, ÉDITEUR DE MUSIQUE
Boulevart des Italiens, 19.

LONDRES

CRAMER, BEALE ET VOOD, 201, } Regent S.t
SCHOTT ET C.ie 159, }

LEIPZIG

BREITKOPH ET HAERTEL
Universitaets Strasse, goldner Baer.

1866.

**M450.48 vol.11
Brown Collection
[illegible]
June 2[illegible], [illegible]15
F 20 vols.

LISTE DES SOUSCRIPTEURS

FRANCE.

PARIS.

	Exempl.
Le Ministre de la maison de l'Empereur et des Beaux-Arts	10
Le Conservatoire impérial de musique	3
Alexandre (M. Alfred), vice-président au tribunal de la Seine	1
Auber (M. Daniel-François-Esprit), directeur du Conservatoire impérial de musique	1
Aunier (Mlle Alexandrine)	1
Barbet-Massin (Mme), née Guenepin	1
Béguin-Salomon (Mme Louise), professeur de piano	1
Benoist (M. François), professeur d'orgue au Conservatoire	1
Bouton (Mme Pauline)	1
Busserole (M.), conseiller à la Cour impériale	1
Buzin (M.)	1
Caffarelli (M. le comte)	1
Camus (M. Émile), docteur en médecine	1
Canneva (M. A.)	1
Cassard (Mme)	1
Catalan (M.)	1
Chesnay-Beaumetz (Mme), professeur de piano	1
Clermont (M. de)	1
Coizeau (M. Jean-Benjamin), docteur en médecine	1
Colin (Mlle Marie), professeur de piano	1
Courcel (M. Valentin de)	1
Courtat (M.), chef de bureau au ministère des affaires étrangères	1
Damcke (M. Berthold), compositeur	1
Dargent (Mme Marie)	1
Delaye fils (M. E.)	1
Delore (Mme)	1
Deroche (Mme)	1
Didot (M. Paul)	1
Donne (Mlle Louise)	1
Dorus (M. Louis), première flûte à l'Académie impériale de musique et à la Société des concerts, professeur au Conservatoire	1
Drolenvaux (Mlle Hélène)	1
Dumoustier (M. Léon)	1
Durand (Mme Jules)	1
Érard (Mme Veuve)	1
Escudier-Kastner (Mme Rosa), pianiste de S. M. l'Impératrice d'Autriche	1
Estignard (Mme M.)	1
Filippi (M. Joseph de), professeur de langue et de littérature italiennes	1
Franck (Mlle Léonie)	1
Gevaert (M. F.-A.), compositeur	1
Gouffé (M. Achille), première contrebasse à l'Académie impériale de musique et à la Société des concerts	1
Guidou (M.), avoué	1
Hadamard (Mme)	1
Hamot (Mme)	1
Hecht (M. Myrtil)	1
Hulot (M.), directeur des timbres-poste	1
Kastner (M. Georges), membre de l'Institut de France	2
Lambert (M. l'abbé Edmond)	1
Lavenay (M. Victor de), conseiller d'État	1
Leclercq (M. Louis)	1
Lecocq (Mlles Caroline et Louise)	1
Lecointe (Mlle Adèle)	1
Le Couppey (M. Félix), professeur de piano au Conservatoire impérial	1
Legouix (M. Napoléon), éditeur de musique	1
Lemoine (M. Achille), éditeur de musique	1
Leturc (Mme Achille)	1
Lévy (Mlle Caroline), professeur de piano	1
Louis, née Loizellier (Mme Émile)	1
Malden (Mlle Josèphe de)	1
Mannberguer (Mme)	1
Marit (Mme Ernestine)	1
Marmontel (M. A.), professeur de piano au Conservatoire impérial	1
Menvielle (Mme)	1
Monduit (Mlle Jeanne)	1
Mongin (Mlle Marie), professeur de piano	1
Navoit (Mme Paul)	1
Neukomm (M. Antoine)	1

PARIS.

	Exempl.
Norblin (M. Émile), de l'Académie impériale de musique.	1
Pajot (M. Henri)	1
Pascal (M. Édouard)	1
Paul (Mlle F.)	1
Pfeiffer (M. Georges), professeur de piano	1
Pierson-Bodin (Mme), professeur de piano et de chant	1
Pont (M. le comte du)	1
Puissan (M.), conseiller à la Cour impériale	1
Refuge (M. de)	1
Riglet (Mme Victor)	1
Riottot (Mlle Pauline), professeur de piano	1
Robin (Mme Adolphe)	1
Rothschild (Mme la baronne Nathaniel de)	1
Rozan (Mme)	1
R. Z. (M.), chez M. Borrani, libraire	1
Savard (M. Augustin), profesr d'harmonie au Consre.	1
Serrier (M.), organiste et compositeur	1
Steuttel (M.)	1
Tardieu de Malleville (Mme), professeur de piano	1
Tellefsen (M. T.-D.-A.), professeur de piano	1
Tournière-Blondeau (M.)	1
Viardot-Garcia (Mme Pauline)	1
Wagner (M. Charles), professeur de piano	1
Waill (Mlle Eugénie)	1
Wolff (M. Auguste), chef de la maison Pleyel et Wolff	2

BERVILLE-SUR-MER (Eure).

Saint-Alban (M. Mathieu de), membre du Conseil général du département de l'Eure	1

BOULOGNE-SUR-MER.

Aly (M. Charles), professeur de musique	1
Gretton (M. G.), organiste	1
Guilmant (M. Alex.), organiste et maître de chapelle	1
Kennedy (Mlle)	1
Vale (Mme)	1

BLOIS.

Thilorier (Mme G.)	1

CARCASSONNE.

Germa, née de Nugon (Mme Caroline)	1
Lacombe (M. Paul)	1
Rolland du Roquan (M. Charles de)	1
Scheurer (M. Charles), organiste de la cathédrale	1

CASTELNAUDARY.

Vésian (M. Hyacinthe de), avocat	1

SAINT-CHAMOND (Loire).

Auradou (M. G.-M.), ingénieur de la marine	1

SAINT-LO (Manche).

	Exempl.
Auvray (Mme Louis)	1
Chevreux (Mme Zoé), professeur de piano	1

CHATEAU DE CERCAMP (Pas-de-Calais).

Fourment (Mme la baronne de)	1

CHATEAU-DE-VILLETTE (Aisne).

Carpentier (M. Stéphane)	1

CHATEAU-THIERRY.

Brésillion (M.)	1

DOUAI.

Boulvin (M. Walter-Albert-Eugène), prof. de musique.	1
Lagrange (M. le baron de)	1

LYON.

Brölemann (M. Arthur)	1
Hainl (Mlle Alice)	1
Montgolfier (Mme Jenny), professeur de piano	1
Rivet (M. Théodore)	1

MARSEILLE.

Le Conservatoire de musique	1

MELVILLE-GOUPILLIÈRES (Eure).

Assegond (M. Casimir)	1

MONTPELLIER.

Adhemar (M. le comte Roger d')	1
Chabert (M.)	1
Giniez (M.)	1
Laurens (M. Joseph-Bonaventure), agent comptable de la Faculté de médecine	1

MONTAUBAN.

Gironde (Mme la vicomtesse Henry de)	1

MUSEAUX, près VALENÇAY (Indre).

Journel (Mme Alphonsine)	1

NIORT.

Frappier (Mme Alfred)	1

PERPIGNAN.

Baille (M. Gabriel), organiste et directeur de l'Orphéon.	1
Sèbe (M. A.)	1

RIBEMONT (Aisne).

Bonjour (Mlle Caroline)	1

LA ROCHELLE.

Vincens (Mme)	1

TOULON.

Nègre (Mlle Rose)	1

TOULOUSE.

Martin fils aîné (M.), éditeur de musique	1

VESOUL.

Parrot (M.), avocat	1

LE VERGER (Maine-et-Loire).

Verger (Mme la baronne du)	1

ÉTRANGER.

BERLIN.

Exempl.

WAGNER (M. RICHARD), docteur en médecine..... 1

BOLOGNE.

LE LYCÉE COMMUNAL..... 1
GAJANI (M. GIOVANNI), compositeur et professeur de piano. 1
HERCOLANI (Mme la princesse MARIA)..... 1
SIMONETTI (Mme la princesse TERESA-ANGELELLI)..... 1
ZUCCHINI-BRUNETTI (Mme la comtesse)..... 1
ZUCCHINI (Mme la comtesse MATILDE)..... 1

BRESCIA.

FRANCHI (GAETANO), professeur..... 1

BRUXELLES.

LE CONSERVATOIRE ROYAL DE MUSIQUE..... 1
FÉTIS (M. JOSEPH-FRANÇOIS), maître de chapelle de S. M. le roi des Belges, et directeur du Conservatoire royal de musique..... 1
DUPONT (M.), professeur de piano au Conservatoire royal de musique..... 1
JEFFERYS (M. P.-J.-H.)..... 1
HAUMAN (M. ADOLPHE)..... 1
LAVALLÉE (M.)..... 1
LEMMENS (M.), professeur d'orgue au Conservatoire..... 1
VAUTIER (M.), juge au Tribunal de première instance... 1

CALCUTTA.

O. VON ERNSTHAUSEN, Esqre..... 1

CATANE.

FRATACCIA (M. GIACOMO), libraire..... 1

CHICHESTER (Angleterre).

Rev. EDWARD ÆMILIUS GODDARD, M. A. Cantab. 1

CREFELD.

BECKERATH (M. Wm VON)..... 1

GAND.

Exempl

LE CONSERVATOIRE DE MUSIQUE..... 1
HEYNDERIKS (M. MAX), professeur de piano au Conservatoire 1

KICHENEV (Bessarabie).

ABAZA (M. VALÉRIEN D')..... 1

LEIPZIG.

MOSCHELES (M. IGNACE), compositeur, professeur de piano au Conservatoire de musique..... 1

LIÉGE.

TERRI (M. L.), professeur de chant au Conservatoire de musique..... 1

LISBONNE.

MASONI (M. E.), pianiste-compositeur..... 1

LONDRES.

BENEDICT (M. JULES), compositeur et professeur de piano. 1
BROADWOOD (M. H.-F.)..... 2
CHAPPEL (M. ARTHUR)..... 1
EGVILLE (M. LOUIS D')..... 1
ELLA (M. J.)..... 1
EWER and Co (MM. J.-J.), éditeurs de musique..... 1
LONSDALE (M. C.)..... 1
MARSHALL (JULIAN), esq..... 1
PAUER (M. ERNEST), professeur de piano à l'Académie royale de musique..... 1
RIMBAULT (le docteur ÉDOUARD-F.), LL. D., membre de l'Académie royale de musique de Stockholm, etc., etc. 1
SCHOTT et Co (MM.), éditeurs de musique 1
WHITTINGHAM (M. ALFRED), *dealer in Rare Music*..... 1

MANCHESTER.

HALLÉ (M. CHARLES), professeur de piano 1

MOSCOU.

HONNORÉ (M. LÉON), professeur de piano..... 1

RIO DE JANEIRO.

SCHMOLLE (M.)..... 1

LE TRÉSOR DES PIANISTES.

Article de M. F.-J. Fétis, maître de chapelle de S. M. le roi des Belges, et directeur du Conservatoire royal de musique de Bruxelles, extrait du journal *Revue et Gazette musicale de Paris*.

(30 Septembre 1866; N° 39.)

LE TRÉSOR DES PIANISTES.

10e livraison (1).

Qu'il est beau, dans ce temps d'indifférence pour ce qui n'est pas intérêt matériel, ce sentiment pur de l'art qui résiste aux entraînements du siècle, et, sans autre soutien que son dévouement, se résigne aux plus pénibles sacrifices, pour élever un monument à la gloire du passé de ce même art, dont si peu de fidèles ont aujourd'hui souci ! Qu'il faut de foi et de force dans de nobles convictions pour ne pas se laisser ébranler par les sarcasmes de la frivolité contre *le vieux*, et pour persévérer dans une œuvre colossale, dont la seule récompense se trouvera dans l'âme généreuse qui l'aura entreprise et achevée !

C'est à vous, madame Farrenc, que s'adressent mes paroles; à vous, auteur de beaux ouvrages dont s'honoreraient les meilleurs compositeurs, et qui, pour achever la tâche de votre digne époux, et rendre hommage à la mémoire de grands artistes, consentez à vous borner aujourd'hui aux modestes fonctions d'éditeur. Honneur à votre zèle, à votre courage, au goût, à l'intelligence qui se font remarquer partout, dans le dixième volume de la collection magnifique dont vous poursuivez l'achèvement.

La dixième livraison du *Trésor des pianistes*, trésor véritable pour qui est capable d'en apprécier la valeur, se compose de douze fugues d'Albrechtsberger, de la première et de la deuxième partie du nouvel exercice pour le clavecin, de Jean Kuhnau, du premier recueil de six sonates de Mozart, des œuvres 2 et 7 de Clementi, de six fugues de Kirnberger, et de diverses pièces du même maître. La valeur des ouvrages, leur rareté excessive, au moins de quelques-uns, et la variété des formes et des styles, tout se réunit pour donner à ce volume un prix égal à celui des livraisons précédentes.

En France, en Belgique, en Angleterre, Albrechtsberger n'est connu des artistes que par ses traités d'harmonie et de composition; on sait aussi qu'il fut le maître de Beethoven, de Hummel, de Weigl et d'Eybler. A l'égard des amateurs, la plupart savent à peine son nom. Cependant ses compositions sont nombreuses, et les plus grands artistes de l'Allemagne eurent pour lui la plus haute estime. Mozart, qui reçut à son lit de mort sa nomination de maître de chapelle de la cathédrale de Saint-Étienne, de Vienne, recommanda à sa femme de faire prévenir Albrechtsberger de son décès, avant qu'aucune autre personne le sût; car, ajouta-t-il, *devant Dieu et devant les hommes, c'est à lui que ma place revient.* Albrechtsberger fut en effet désigné comme successeur de ce grand homme à la position de maître de chapelle de la cathédrale de Vienne. Ses douze fugues publiées dans la dixième livraison du *Trésor des pianistes* sont un des meilleurs ouvrages pour le piano.

(1) A Paris, chez Mme veuve Farrenc, éditeur, rue Taitbout, 10.

Les sujets des fugues de l'œuvre d'Albrechtsberger ont en général de la distinction; mais il est remarquable que sur le nombre de douze, il y en a dix qui commencent par la tonique, en sorte que les réponses de ces dix fugues sont nécessairement réelles, ce qui signifie qu'elles reproduisent exactement le sujet, sans mutation. Il n'en est autrement que lorsque le sujet fait au début un mouvement de quinte de la tonique à la dominante; auquel cas la réponse fait un mouvement de quarte de la dominante à la tonique, ainsi qu'on le voit dans l'ouverture de *la Flûte enchantée*. L'école allemande a, en général, plus de penchant pour les fugues réelles que pour les fugues tonales, qui commencent par la dominante. Bach lui-même, qui a mis tant de génie dans les siennes, particulièrement dans ses admirables épisodes inattendus, a fait un plus grand nombre de fugues réelles que de tonales, ainsi qu'on peut le voir dans son *Clavecin bien tempéré*, et dans ses fugues d'orgue. Nonobstant un peu d'uniformité dans les débuts, qui résulte de cette forme fréquemment répétée, les fugues d'Albrechtsberger sont traitées magistralement; elles sont écrites avec une grande pureté, et presque toujours à quatre parties réelles. Comme étude, en les travaillant seulement, elles peuvent être d'une utilité réelle aux pianistes, car elles sont difficiles d'exécution.

Par la publication des deux livres du *Nouvel exercice du clavecin*, de Jean Kuhnau, qui furent gravés à Leipzig en 1695 et 1703, et qui étaient devenus d'une rareté excessive, Mme Farrenc a complété l'œuvre de cet excellent musicien, dont sept sonates ont paru dans une livraison précédente du *Trésor des pianistes*. C'est un recueil bien digne d'intérêt que celui de ces pièces, où l'on reconnaît un précurseur du génie de Jean-Sébastien Bach. Les pièces qui y sont contenues sont des *suites*, dont Franz Lachner a renouvelé récemment le nom pour des pièces à grand orchestre. Ces suites, qui furent aussi la forme des premières compositions de l'immortel Bach, sont toujours composées de préludes, allemandes, courantes, sarabandes, gigues ou menuets, petites sonates d'un caractère varié. Sous des titres d'airs de danse, ces petites pièces sont de grande et noble musique, écrite avec art, riche d'harmonie et de modulations.

Kuhnau est un nom aussi peu connu des artistes que des amateurs : il en est ainsi de bon nombre de compositeurs d'un très-grand mérite des anciens temps. Ces bonnes gens ne connaissaient pas les ressources de la réclame; la presse ne s'occupait pas d'eux. Ils écrivaient pour le plaisir d'écrire, ne recherchant ni les faveurs de la fortune ni les satisfactions de la renommée; ils vivaient de peu, et leur seule jouissance consistait dans l'approbation de quelques connaisseurs. Haydn, dont l'horizon se bornait à une petite principauté de la Hongrie, avait écrit soixante symphonies, cinquante quatuors, une multitude de sonates, de concertos, d'oratorios et de messes, avant que son nom fût connu à Paris.

Le troisième compositeur qui figure dans la dixième livraison du *Trésor des pianistes* est Mozart. Il était âgé de vingt et

un ans lorsqu'il écrivit à Paris les six sonates qui forment son premier œuvre pour piano seul. Il venait d'arriver dans cette ville où, quatorze ans auparavant, son enfance merveilleuse avait excité des transports d'admiration; c'était en 1777. Devenu homme et musicien de premier ordre, il n'inspira plus d'intérêt. La direction de l'Opéra lui avait promis un livret, un *poëme*, comme on disait alors. On ne le lui donna pas. Le directeur du Concert spirituel ne daigna pas faire exécuter sa musique instrumentale, et l'éditeur de musique pour qui il composa ces sonates crut faire beaucoup pour lui en les publiant, sans lui payer son manuscrit. Ce sont pourtant des inspirations charmantes où se manifeste déjà l'originalité de la pensée qui devait produire tant d'œuvres impérissables. « S'il y avait ici quelqu'un qui eût des oreilles pour entendre, écrivait-il à son père, un cœur pour sentir, et seulement quelque idée de l'art, je me consolerais de mes disgrâces; mais les hommes avec qui je suis sont des brutes quant à la musique. »

Mozart disait vrai : il n'y avait alors en France, pas plus à Paris qu'ailleurs, personne qui eût le sentiment de la musique assez délicat pour apprécier à leur juste valeur les qualités d'originalité, de pensée et de forme, de distinction, d'élégance, de charme, enfin, qui abondent dans ces sonates, si simples en apparence. Le premier *allegro* de la première (en *ut*) est brillant et se fait remarquer par cet enchaînement logique des pensées, l'une des grandes qualités de Mozart, qui faisait dire au célèbre pianiste Dussek, dans un de nos entretiens, que le thème d'une composition de Mozart étant donné, on ne comprend pas qu'il puisse être traité autrement qu'il ne l'est dans son ouvrage. Dans l'*andante* de cette sonate se révèle déjà le génie mélancolique qui a produit tant d'admirables morceaux du même genre; on y trouve, sous une inspiration à la fois suave et profonde, ces harmonies inattendues, ces *évitations* de cadences, devenues le domaine de la musique moderne, et dont l'invention appartient à Mozart seul. Dans ses courtes proportions, l'*allegro* qui termine cette composition est un morceau complet dont le thème élégant est développé dans une facture de maître, et que relève une rentrée inattendue d'un effet charmant.

Si l'on voulait analyser toutes ces sonates, il faudrait répéter pour chaque morceau des éloges auxquels on pourrait reprocher la monotonie; il faut donc s'arrêter et se contenter de mentionner le bel adagio en *fa* mineur de la deuxième sonate, la désinvolture du premier *allegro* de la troisième et son *andante*, où contraste la force avec la grâce; la noble introduction de la quatrième, le ravissant *andante* de la cinquième, et la dernière tout entière, avec ses variations. Pour qui sait lire et comprendre, dans cette œuvre sans prétention se trouvait la révélation d'un art nouveau.

Clementi, autre inventeur, entrait vers la même époque dans une voie différente, et créait la sonate d'effet par l'entrain de la pensée, la nouveauté des traits, et la perfection de mécanisme qui devait faire école. Il ne faut pas chercher dans la musique de Clementi la profondeur de conception, la délicatesse sentimentale, l'inattendu ni les fortes impressions d'harmonie qui sont le cachet du génie de Mozart; mais nul ne le surpasse pour le *brio*, la verve et le naturel de l'inspiration. Son œuvre deuxième, placé par Mme Farrenc dans le dixième volume de sa grande collection, fut composé à l'âge de dix-huit ou dix-neuf ans, dans une solitude du Dorsetshire (Angleterre), vers 1770; mais il ne fut publié que plusieurs années après. En songeant à cette époque, on est frappé d'étonnement d'y rencontrer les grandes et puissantes formes des trois sonates qui composent cet ouvrage, et l'indépendance des déterminations de l'artiste. Rien n'y rappelle les tendances de la sonate dans la manière de Charles-Philippe-Emmanuel Bach, qui servait alors de modèle à Haydn. Autant Mozart aime les mouvements larges et lents, autant Clementi se sent entraîné vers la vitesse impétueuse. La grande sonate en *ut*, grande par son caractère plus que par ses dimensions, débute par un *presto;* le rondo qui le suit est à *tempo spiritoso;* le premier morceau de la deuxième sonate est un *allegro assai;* le rondo est aussi un *spiritoso;* la troisième sonate commence par un *allegro molto*, et le second morceau est un *prestissimo*. Dans cet œuvre, pas un *adagio*, pas un *andante*, pas même un *allegretto*. Et remarquez que, parmi ces mouvements si rapides, tous les traits sont écrits en notes de minime valeur qui quadruplent la vitesse, et que beaucoup de ces traits sont en tierces, en sixtes et en octaves. Ajoutons que tout cela chante, est mélodieux, et que les traits, loin d'être le remplissage obligé pour la virtuosité, ont tous le caractère d'une pensée. L'œuvre deuxième de Clementi est une véritable création : c'est la révélation d'une personnalité originale.

Dans les deux sonates, extraites de son œuvre 7 par Mme Farrenc, et qui suivent l'œuvre 2, le style de Clementi s'est modifié. Ce n'est plus la virtuosité surabondante; le caractère se rapproche davantage des sonates de Charles-Philippe-Emmanuel Bach et de Haydn. Là se trouvent des mouvements lents et des tendances vers le caractère expressif : la mélodie y domine et la forme est châtiée, mais l'originalité y est moins saisissante que dans l'œuvre deuxième.

Kirnberger, directeur de la musique de la princesse Amélie de Prusse, sœur de Frédéric le Grand, ferme le cortége d'illustrations musicales dont les œuvres composent la livraison du *Trésor des pianistes* qui vient d'être mise au jour. Ce maître n'est guère connu maintenant que par ses traités d'harmonie et de composition; l'Allemagne même ne le considère que comme un théoricien; cependant, il eut un mérite remarquable dans la composition. Parmi ses œuvres, Mme Farrenc a choisi un recueil de huit fugues, publié à Berlin en 1777, et une suite de pièces diverses, qui parut dans la même ville en 1780.

La première fugue, qui n'est qu'une *fuguette*, est précédée d'un court prélude; les autres fugues ont de l'intérêt. La plupart des sujets de ces fugues affectent des formes chromatiques, et occupent un grand espace dans l'échelle des sons. Moins correctes que les fugues d'Albrechtsberger, elles ont plus d'effet, et appartiennent davantage au caractère allemand. La cinquième fugue, divisée en deux reprises, comme un morceau de sonate, et la sixième, dont le contre-sujet est fort original, sont susceptibles de beaucoup d'effet sous les mains d'un virtuose : elles doivent être exécutées dans un mouvement rapide.

Le recueil des pièces diverses du même maître renferme des préludes, des fugues, des *allegro* détachés et un thème avec quinze variations. Toutes ces pièces ont de la distinction, et accusent l'expérience d'un maître. Le thème et ses variations ont du charme, de la variété, une certaine recherche de bon goût, qui auraient beaucoup de succès devant un auditoire de connaisseurs.

Tel est le contenu de la dixième livraison du *Trésor des pianistes*, qui, ainsi qu'on le voit, est digne de l'attention et de l'intérêt du monde musical. Des notices biographiques sur Albrechtsberger, Clementi et Kirnberger, accompagnent les œuvres de ces auteurs. La notice biographique de Kuhnau se trouve dans la deuxième livraison; celle de Mozart sera jointe à la onzième. A l'égard de l'exécution typographique, elle est digne des livraisons précédentes : rien d'aussi soigné n'avait été fait en France auparavant.

FÉTIS père.

1783, 85, 87.

CINQ SONATES

et

QUATRE RONDOS

pour le

CLAVECIN

composés par

CH. PH. EMMANUEL BACH.

(10.me RECUEIL)

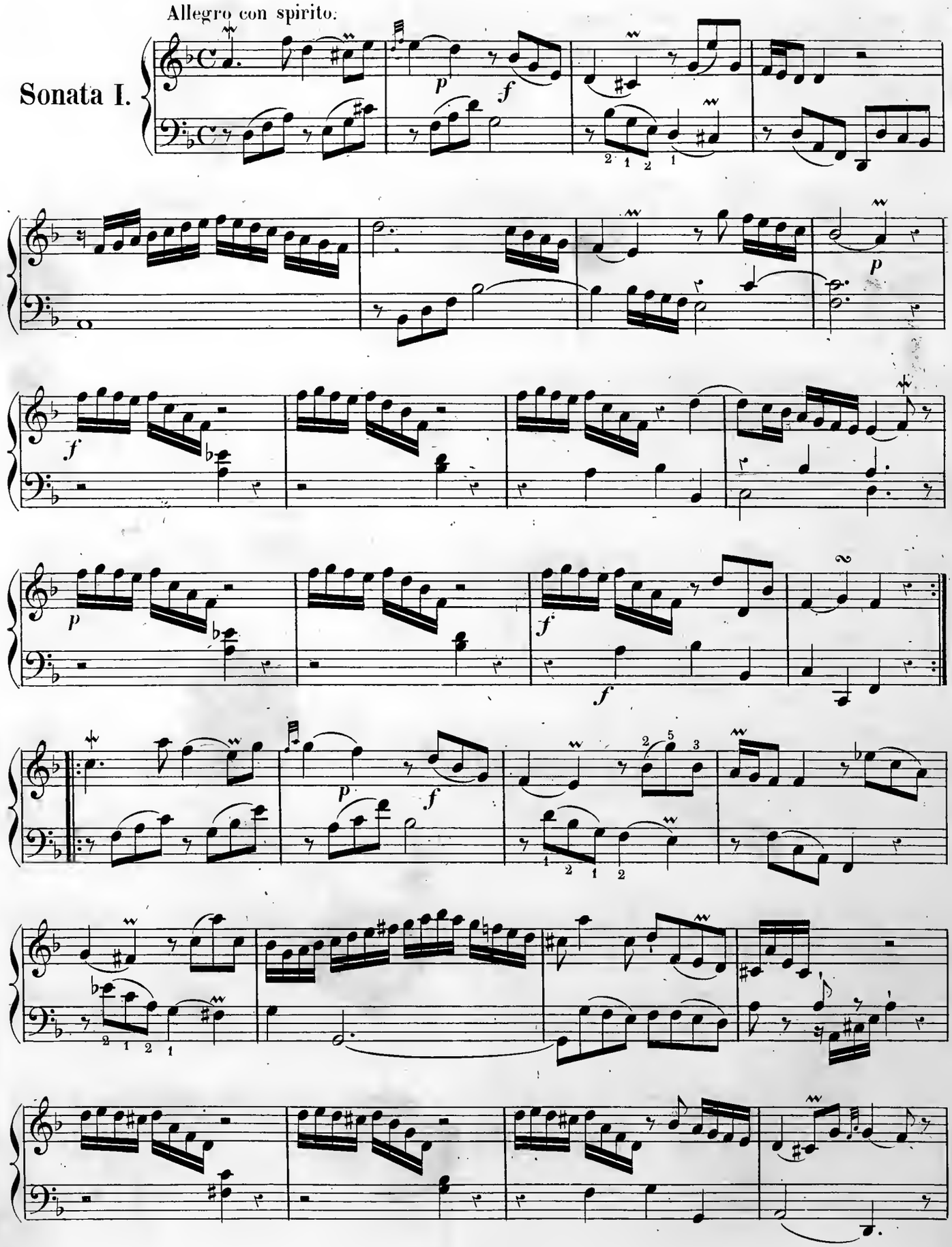
Les Sonates sont tirées de la Méthode d'E. Bach. (Leipzig 1787), et les Rondos des 4.e et 5.e livres de ses œuvres publiés par lui-même à Leipzig en 1783 et 85.

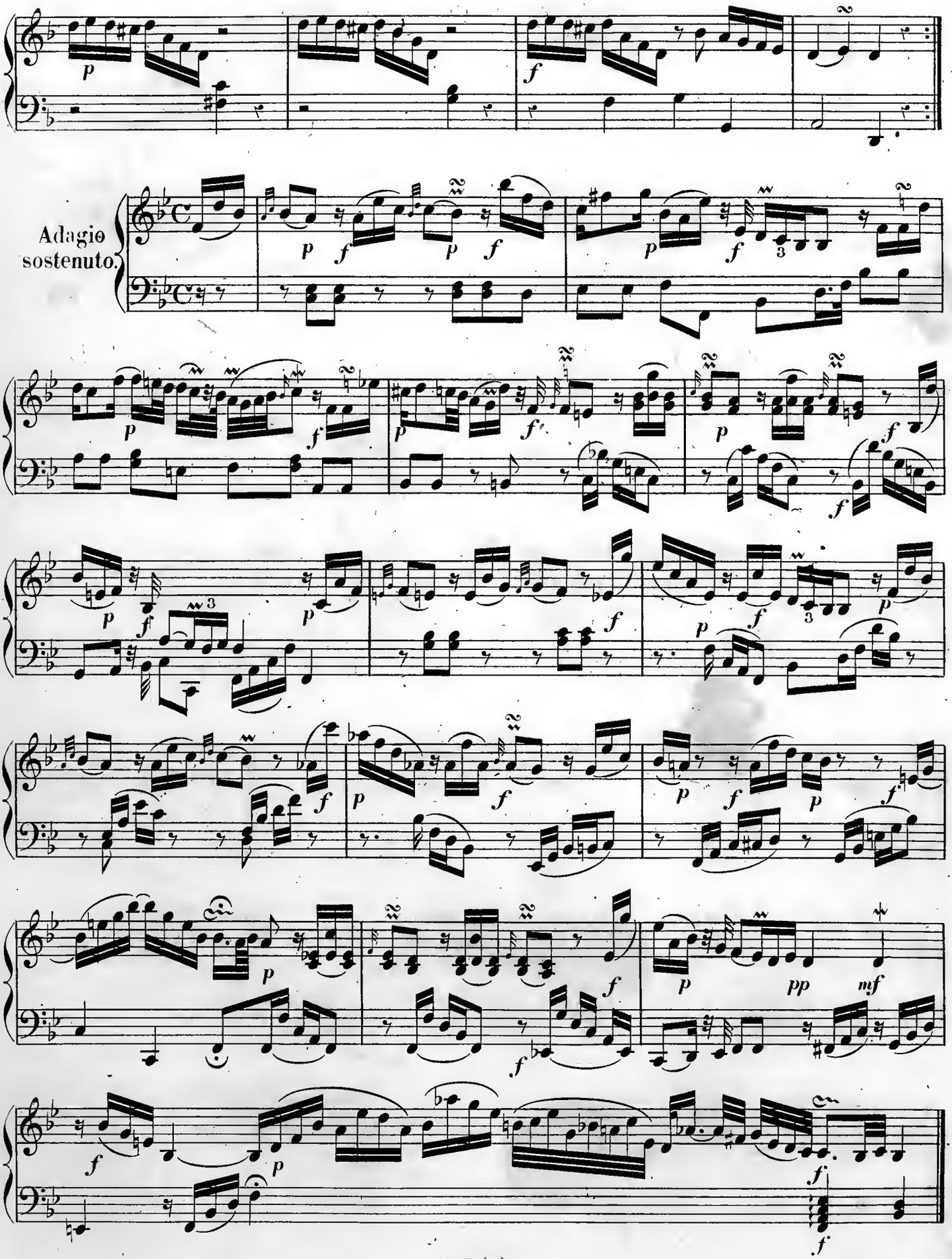
PUBLIÉ PAR L. FARRENC, — PARIS, 1866.

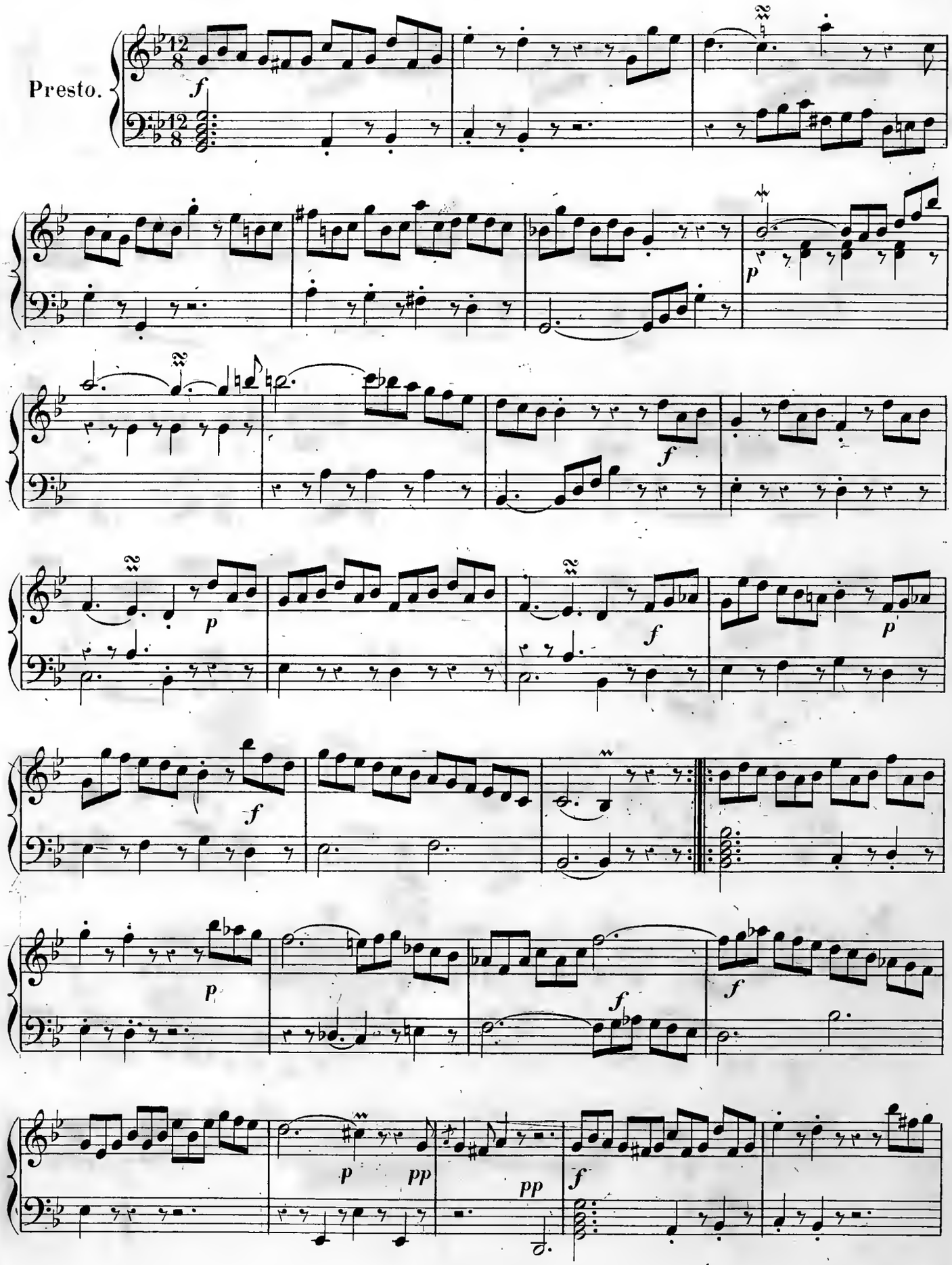
T. d. P. (11) 10.

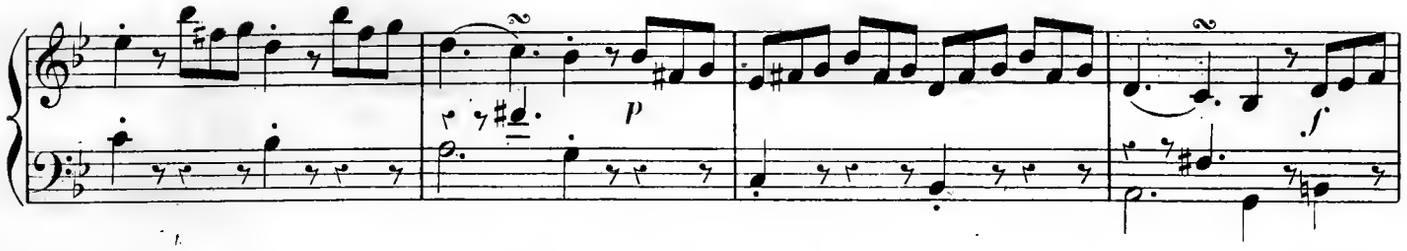
Allegro con spirito.

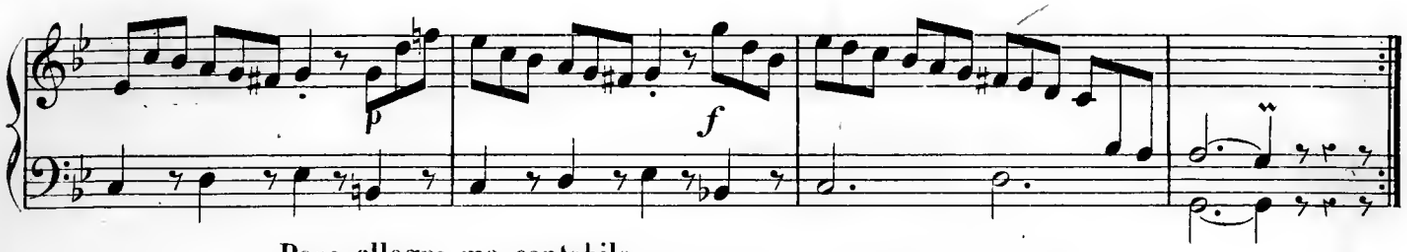
Sonata I.




Adagio
sostenuto.

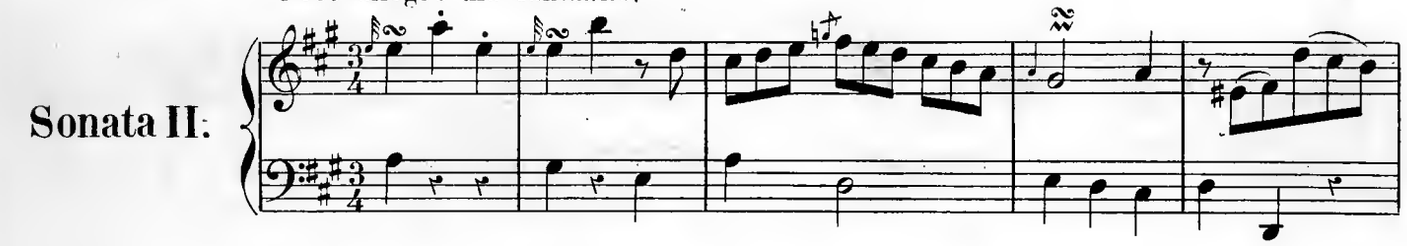

Presto.
f
p
f
p
f
p
p
f
p
pp
pp
f

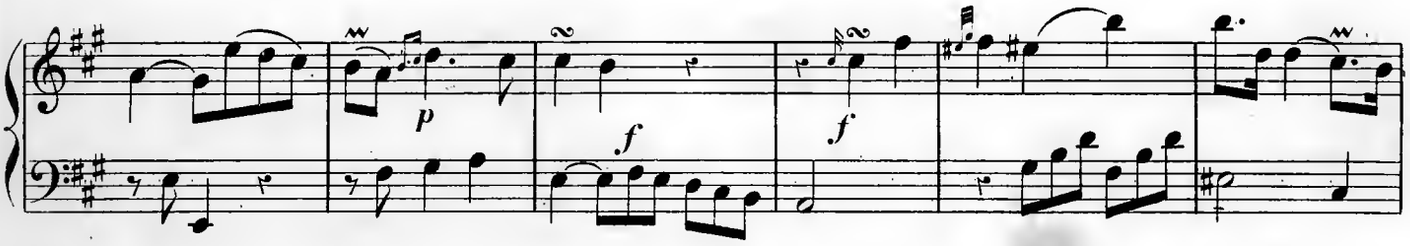


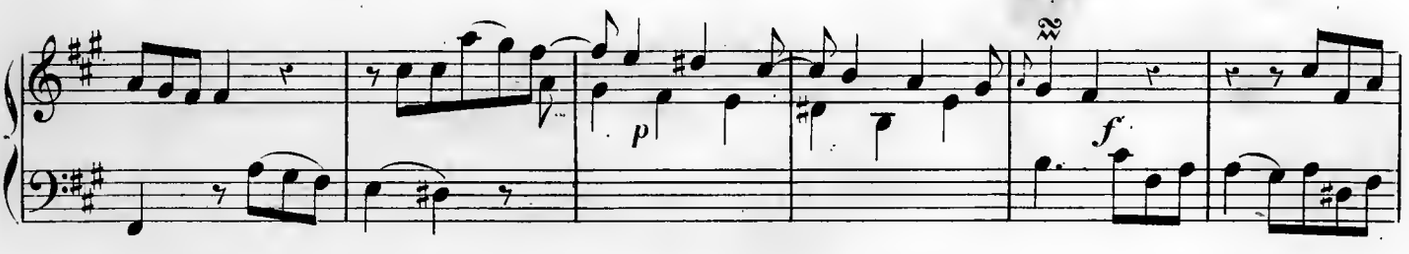


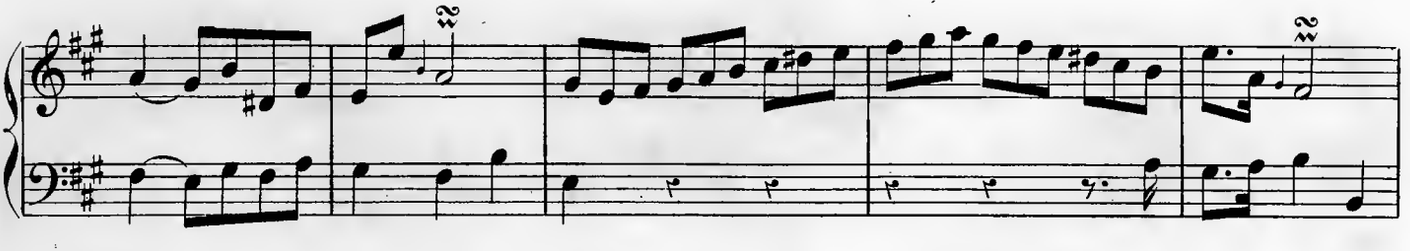
Poco allegro ma cantabile.

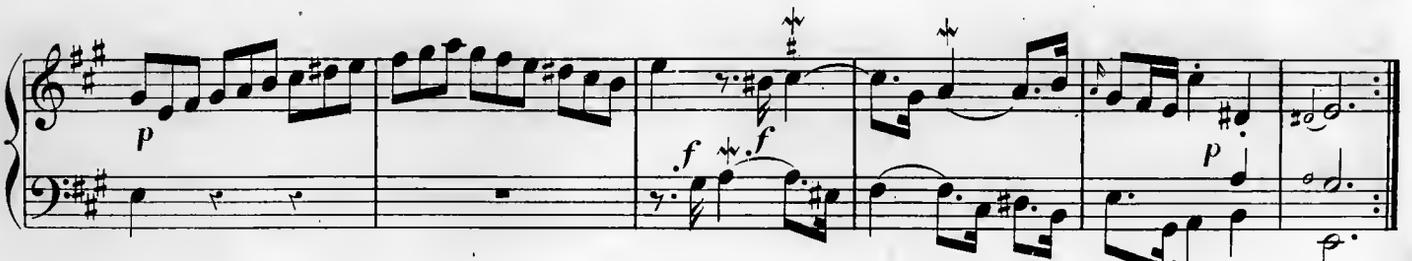
Sonata II.

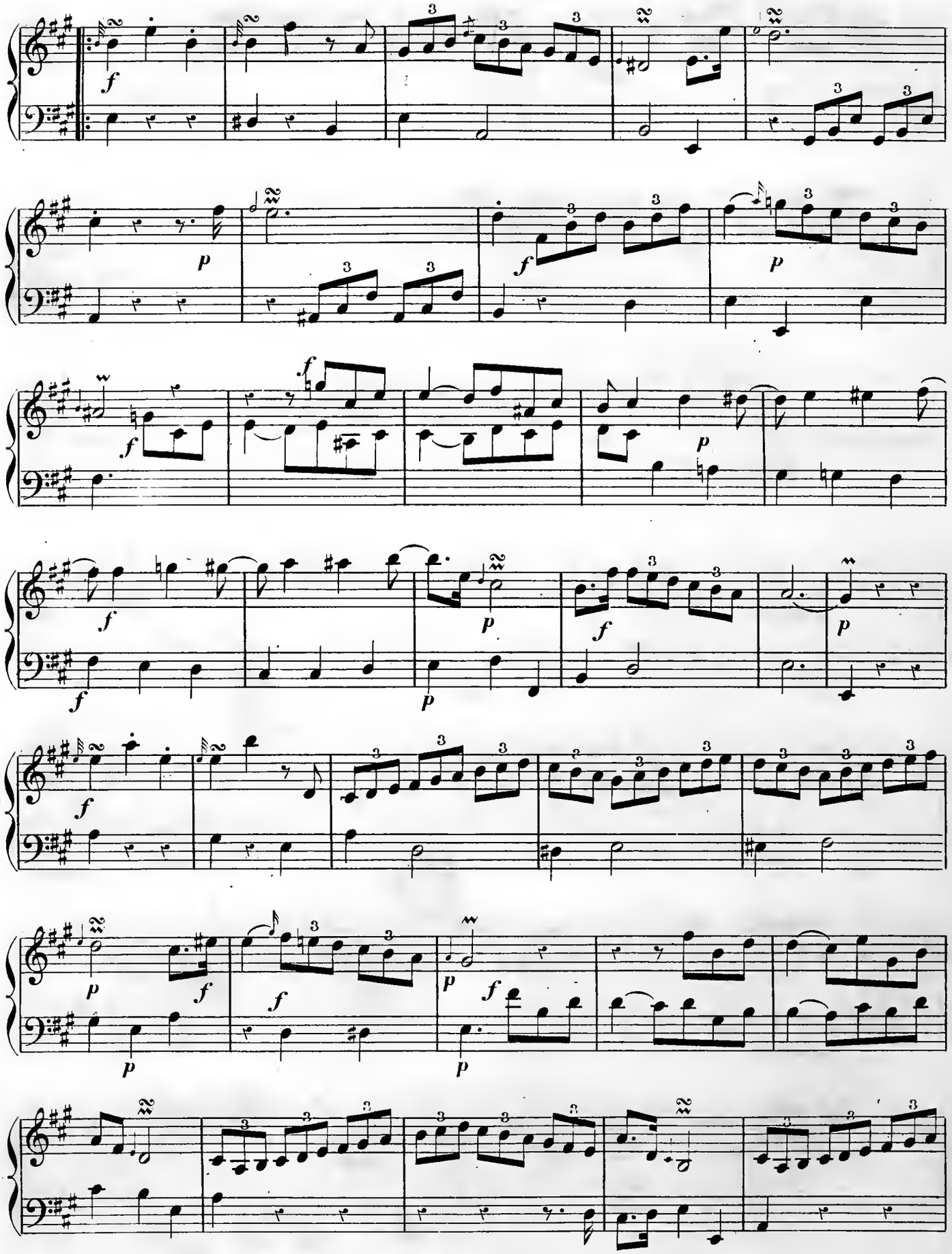


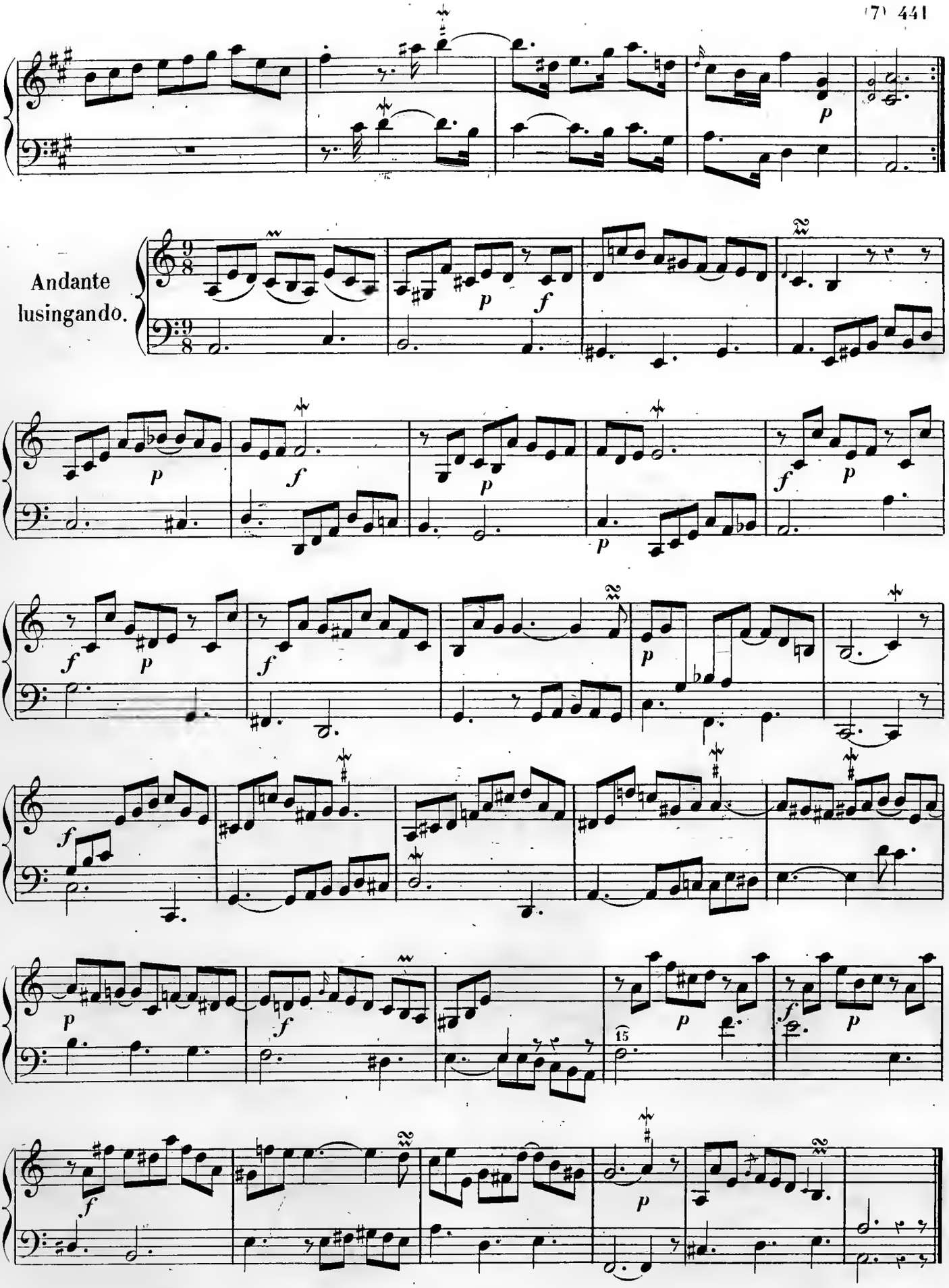


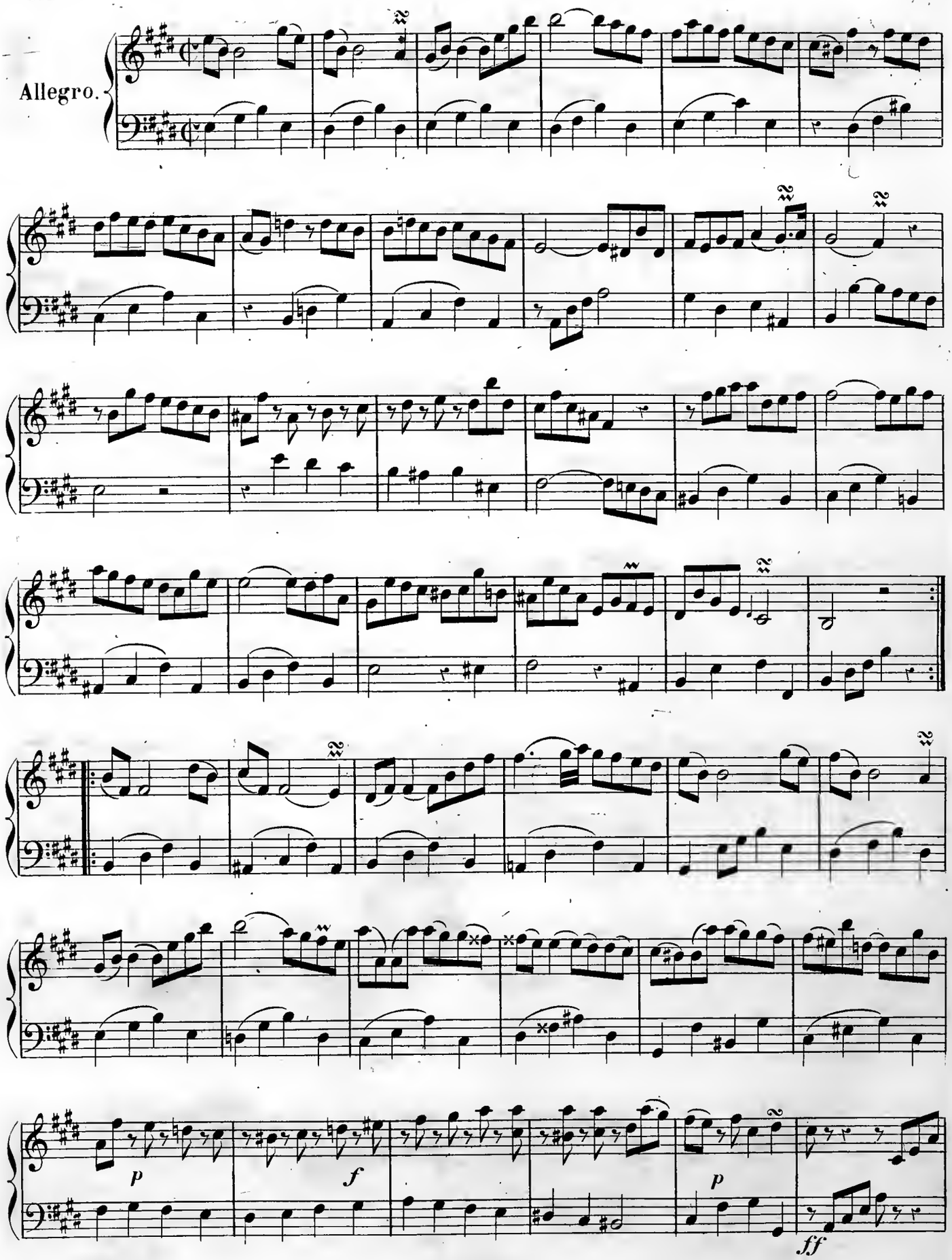


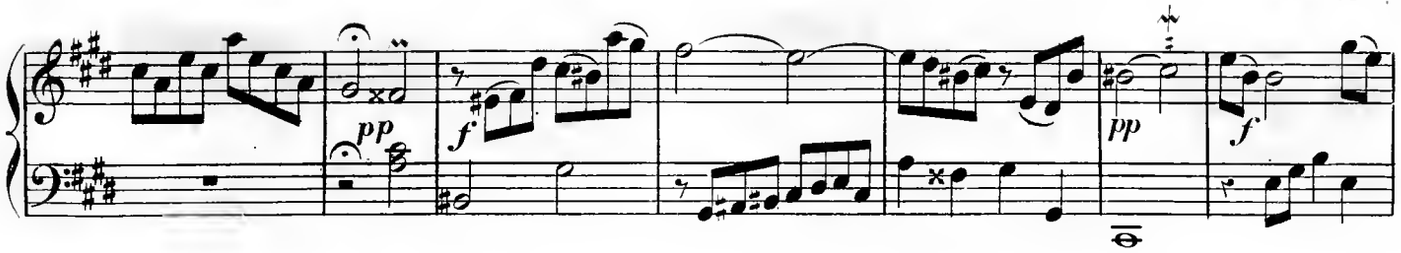


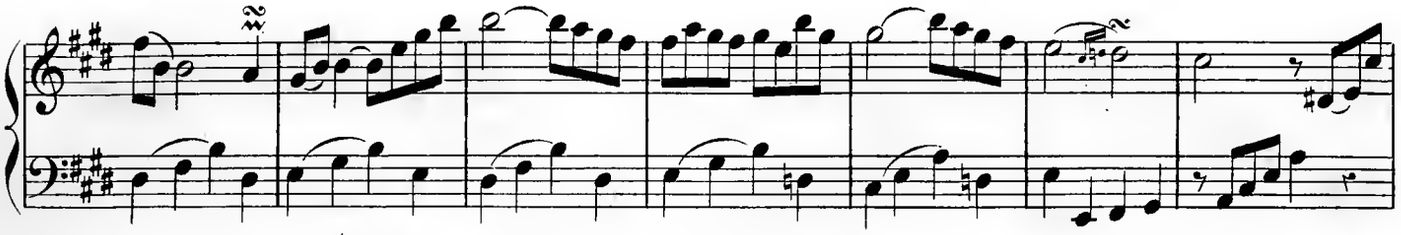


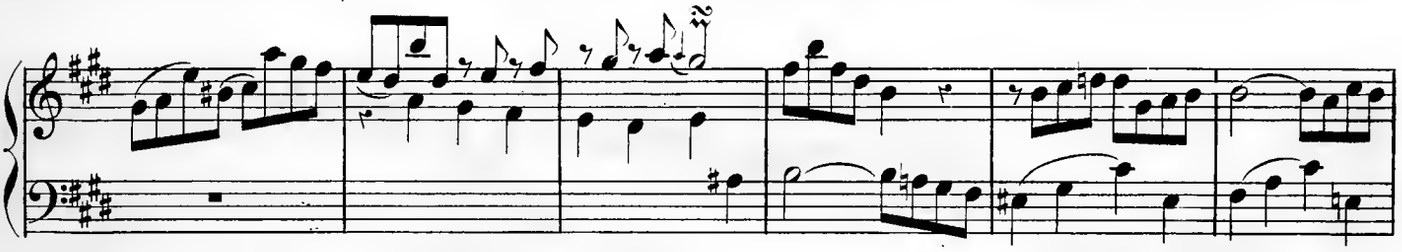


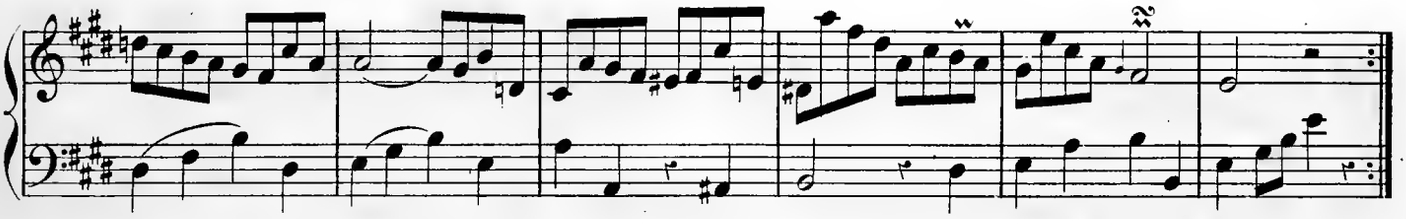

Andante
lusingando.


Allegro.
p
f
p
ff



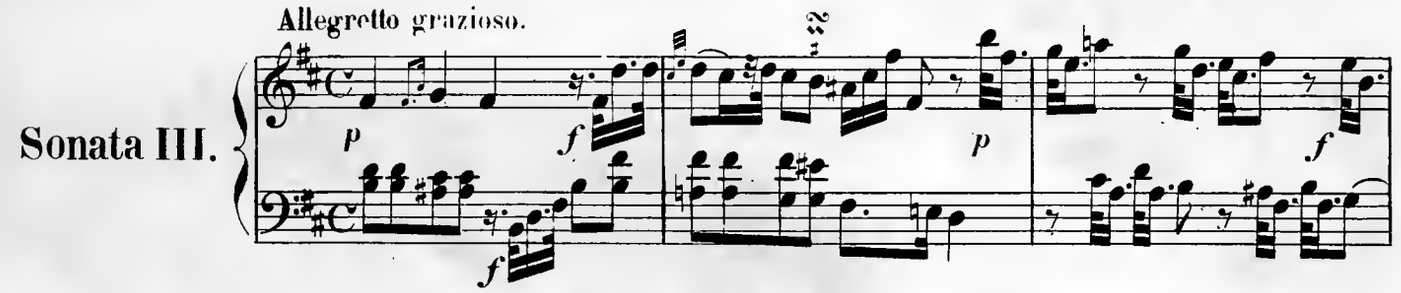


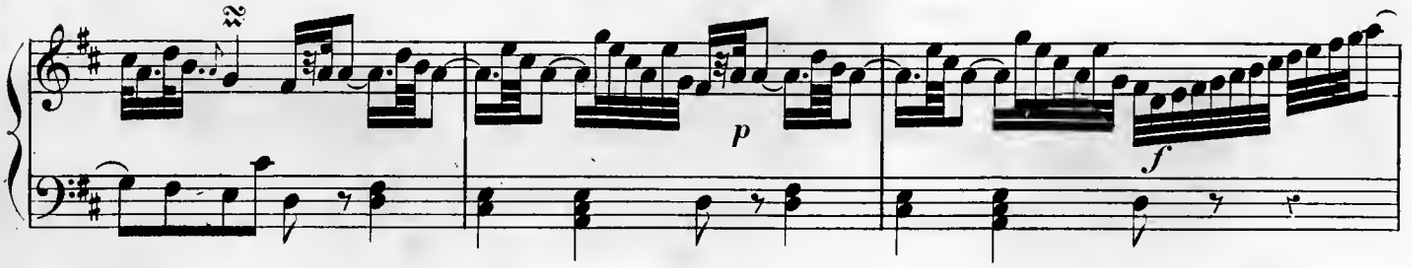


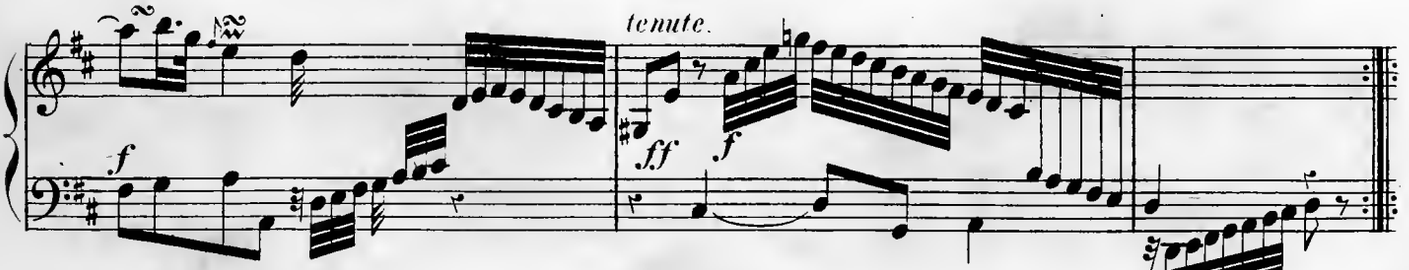


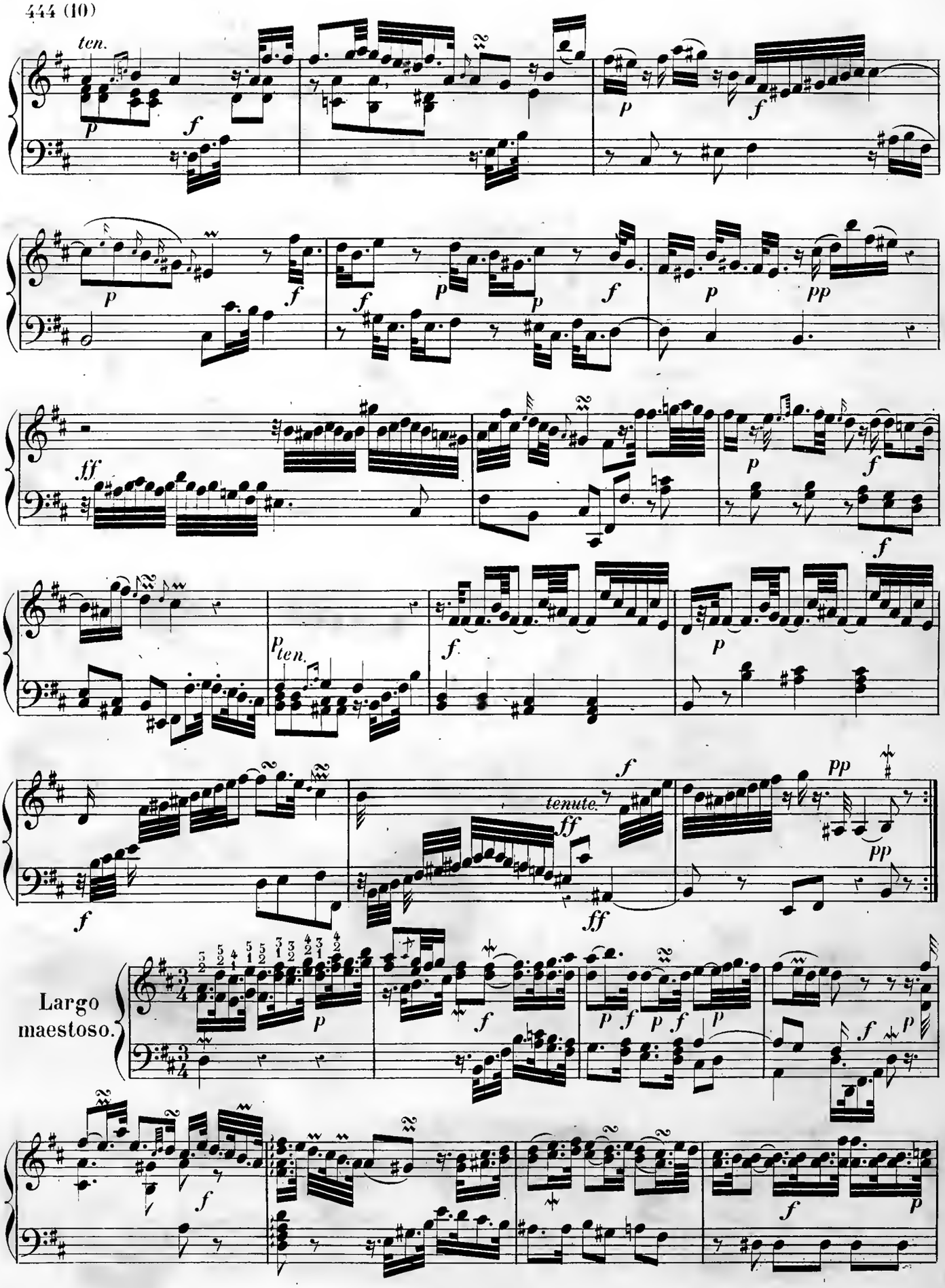
Sonata III.

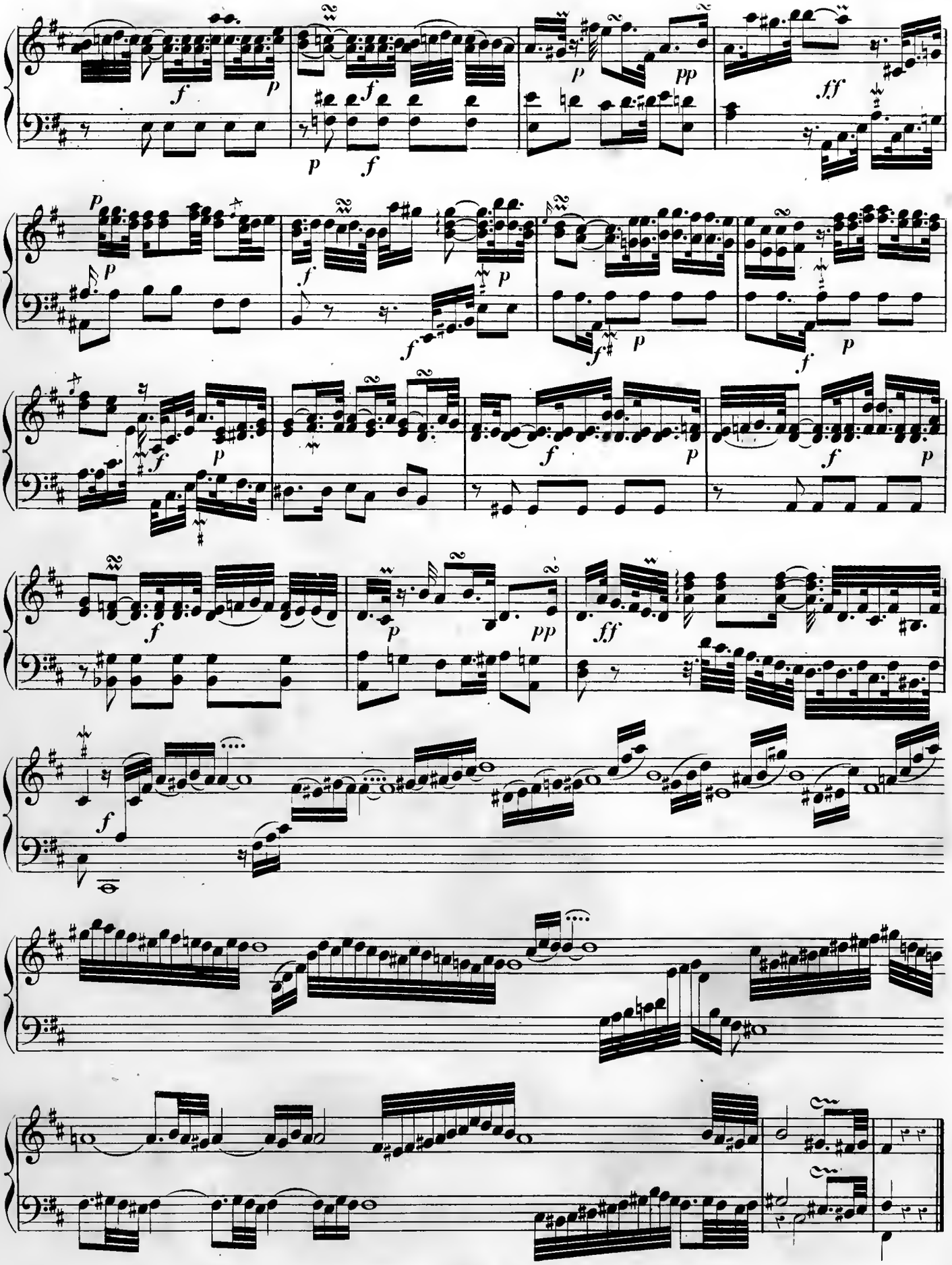
Allegretto grazioso.



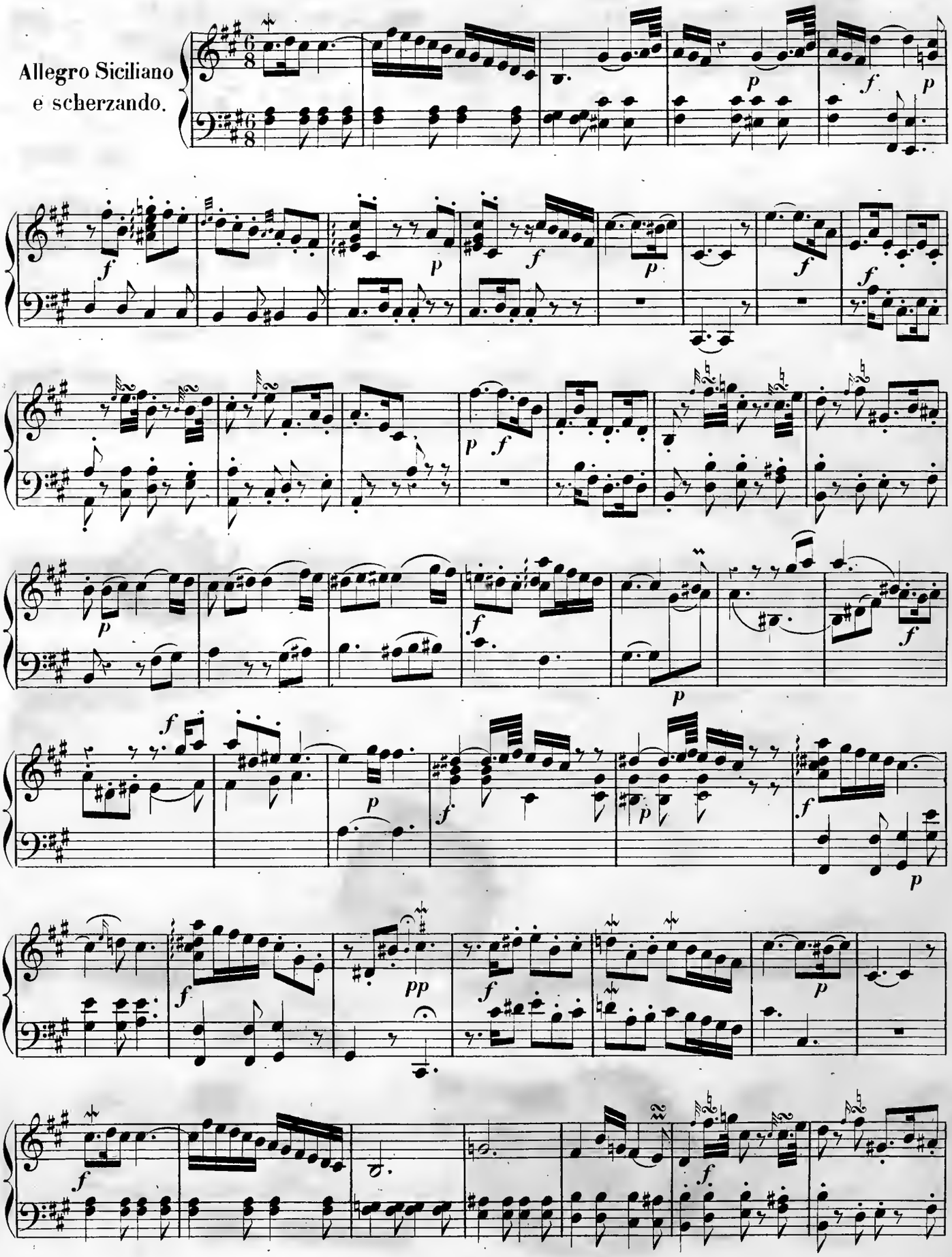


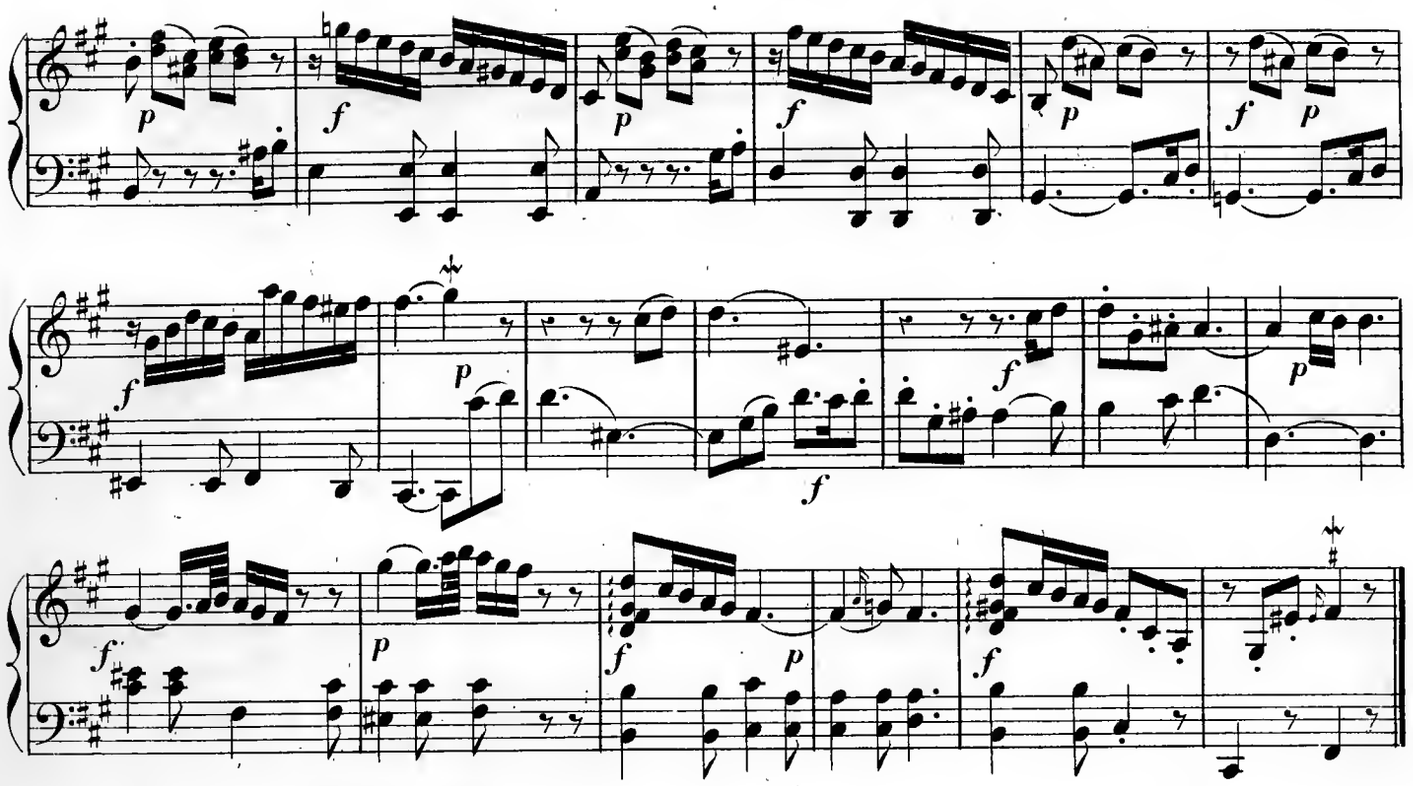



ten.
Largo
maestoso.



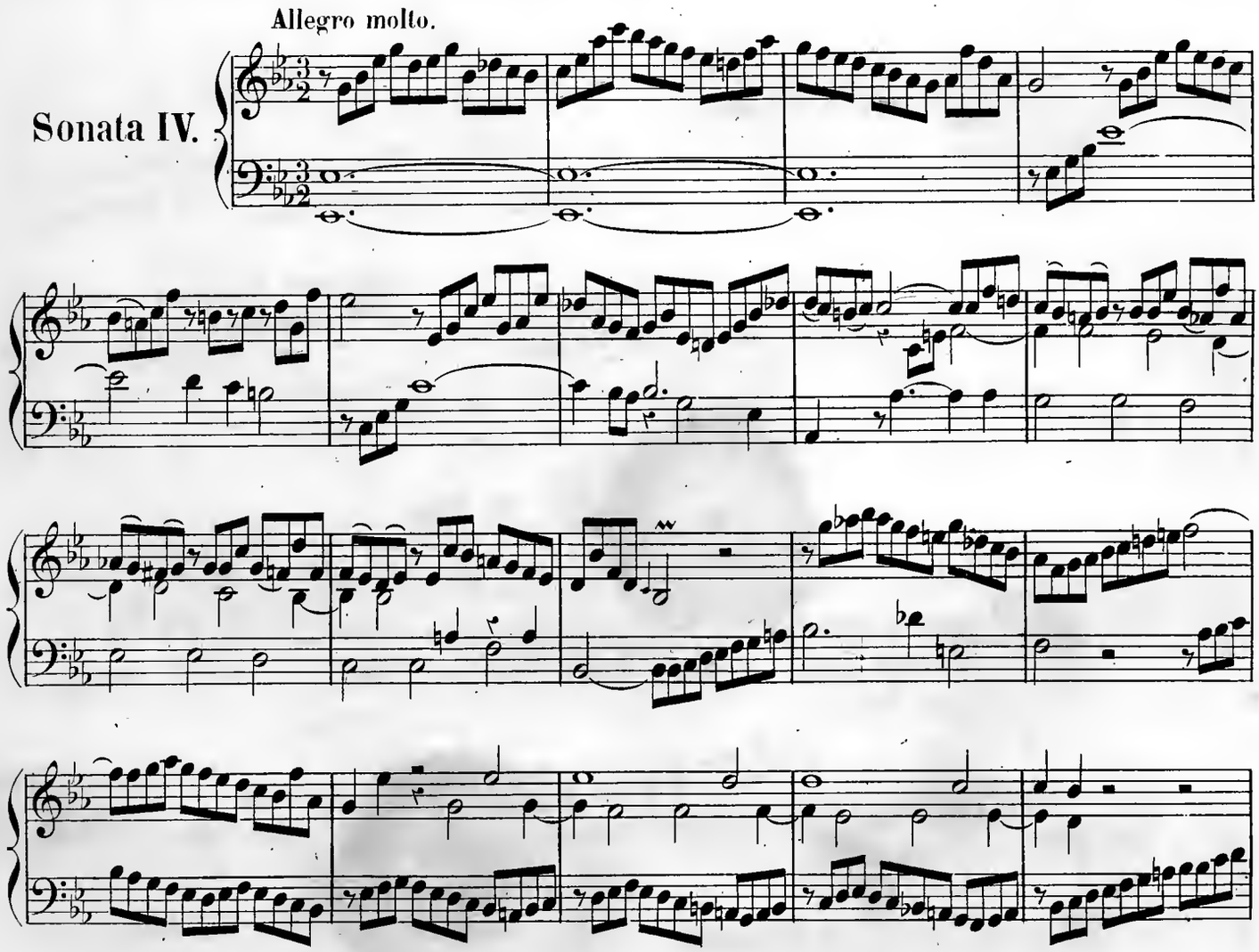
Allegro Siciliano
e scherzando.

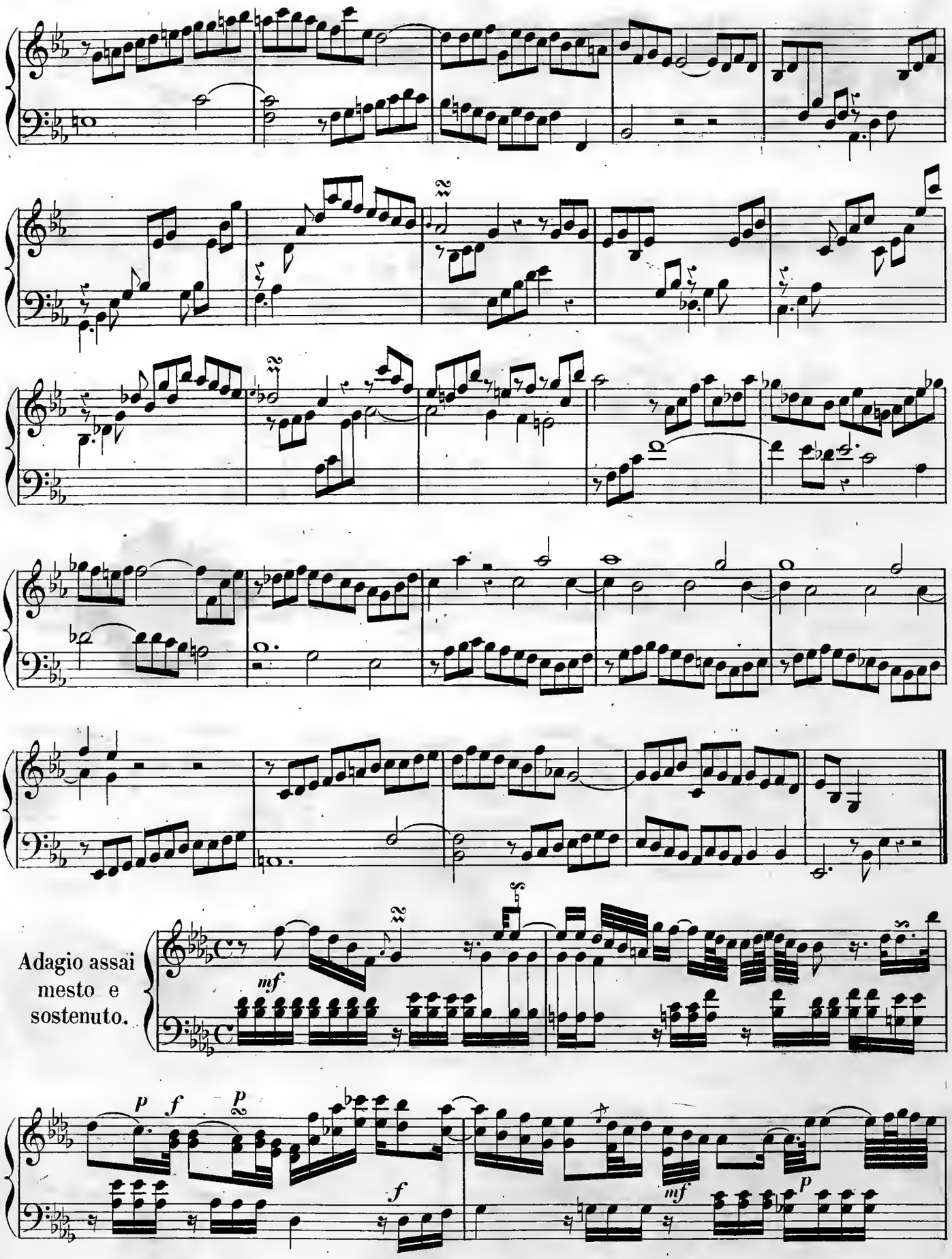


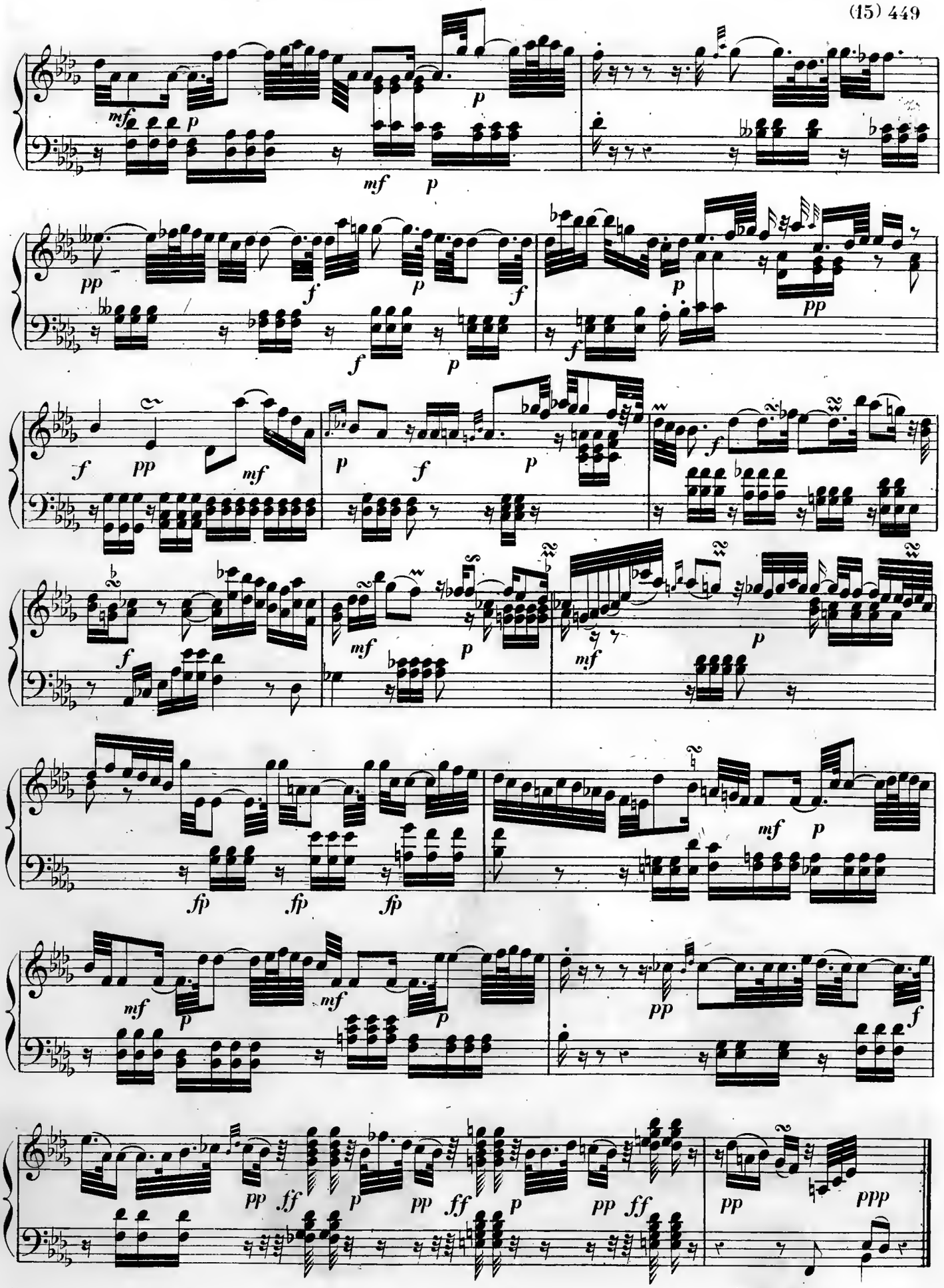


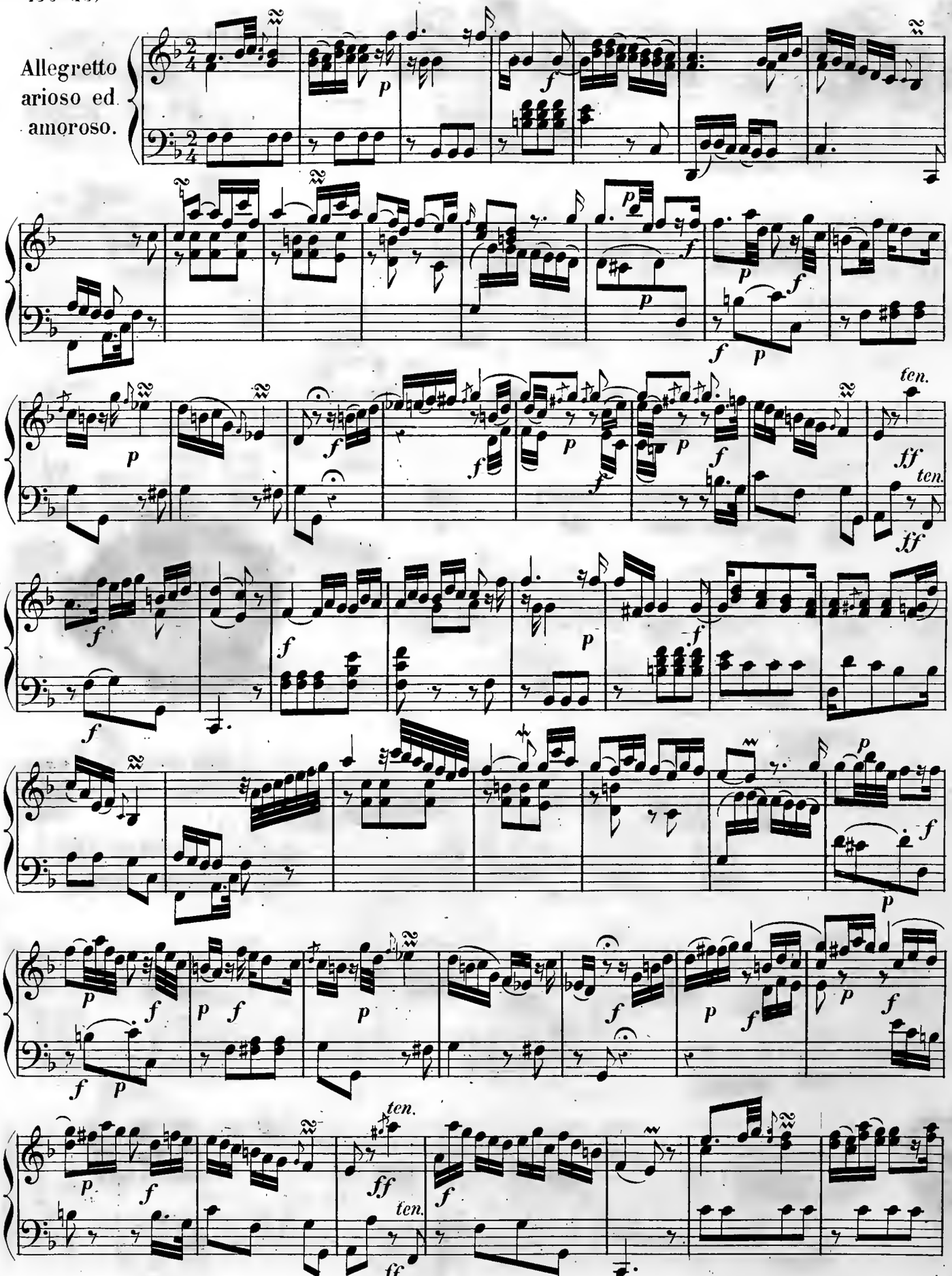
Allegro molto.

Sonata IV.



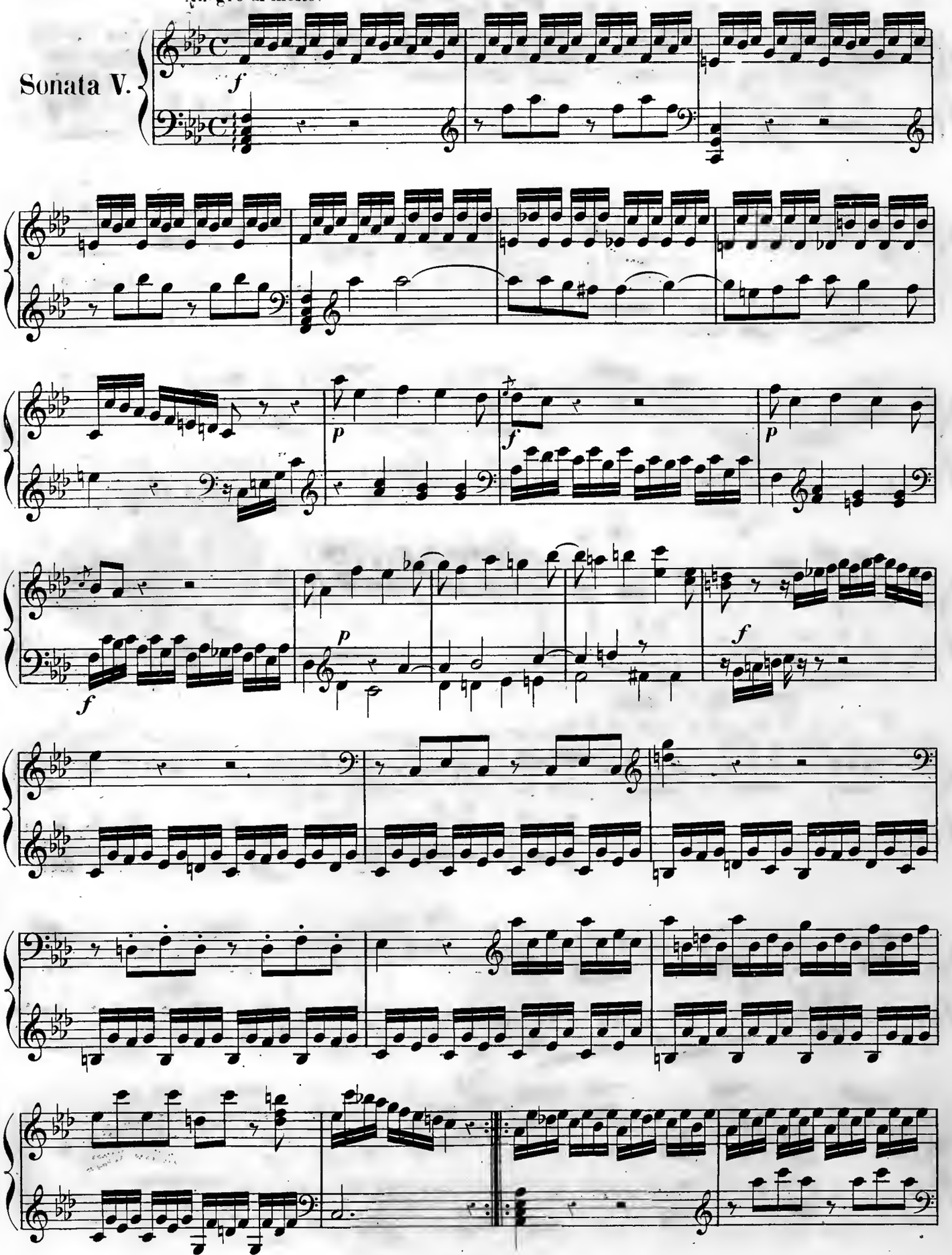

Adagio assai
mesto e
sostenuto.
mf
p
f
p
f
mf
p

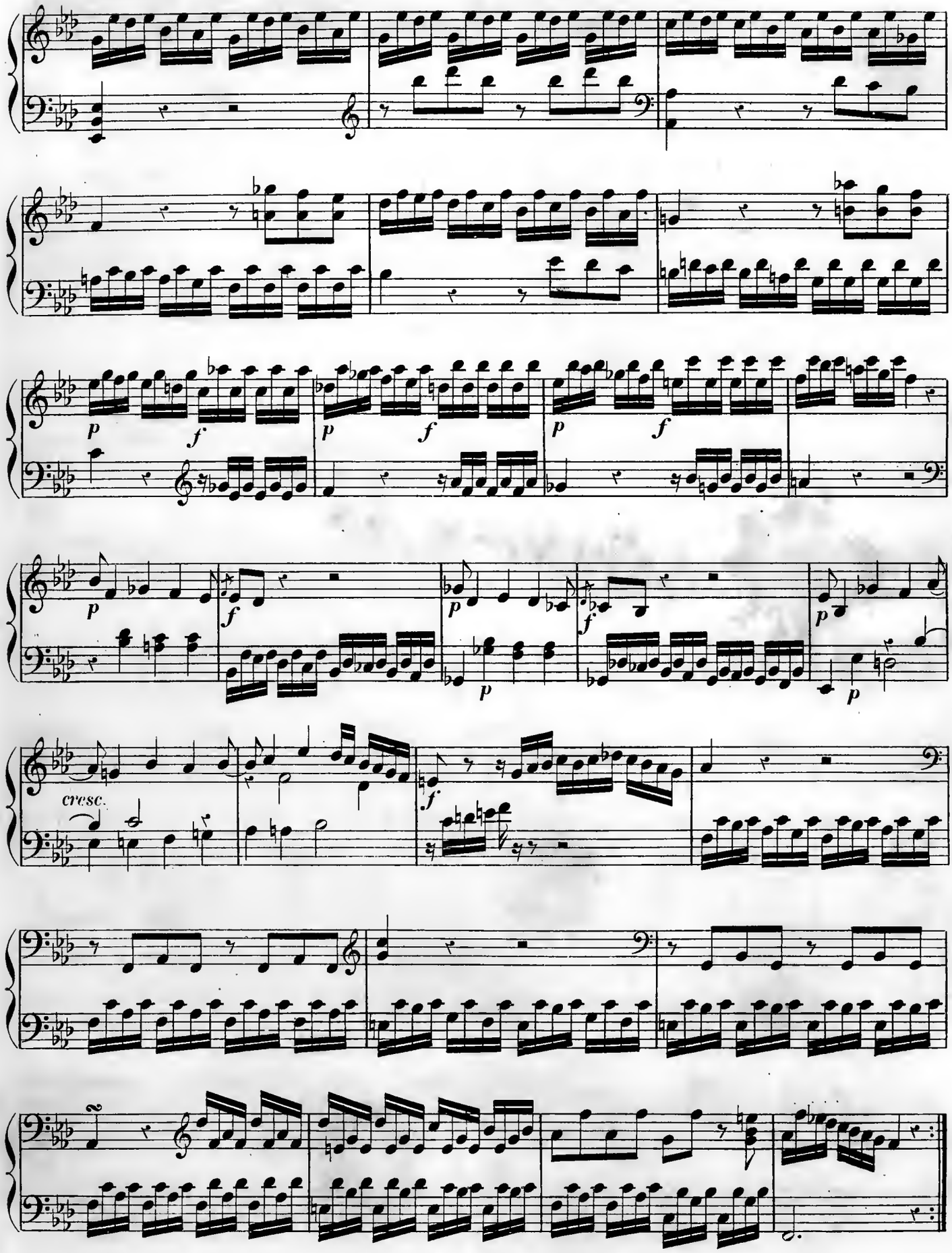

mf p p
mf p
pp f p f
f p pp
f pp mf
p f p
f p pp
f
mf p
mf p
fp fp fp
mf p
mf p
mf p
pp
f
pp ff p pp ff p pp ff
pp ppp

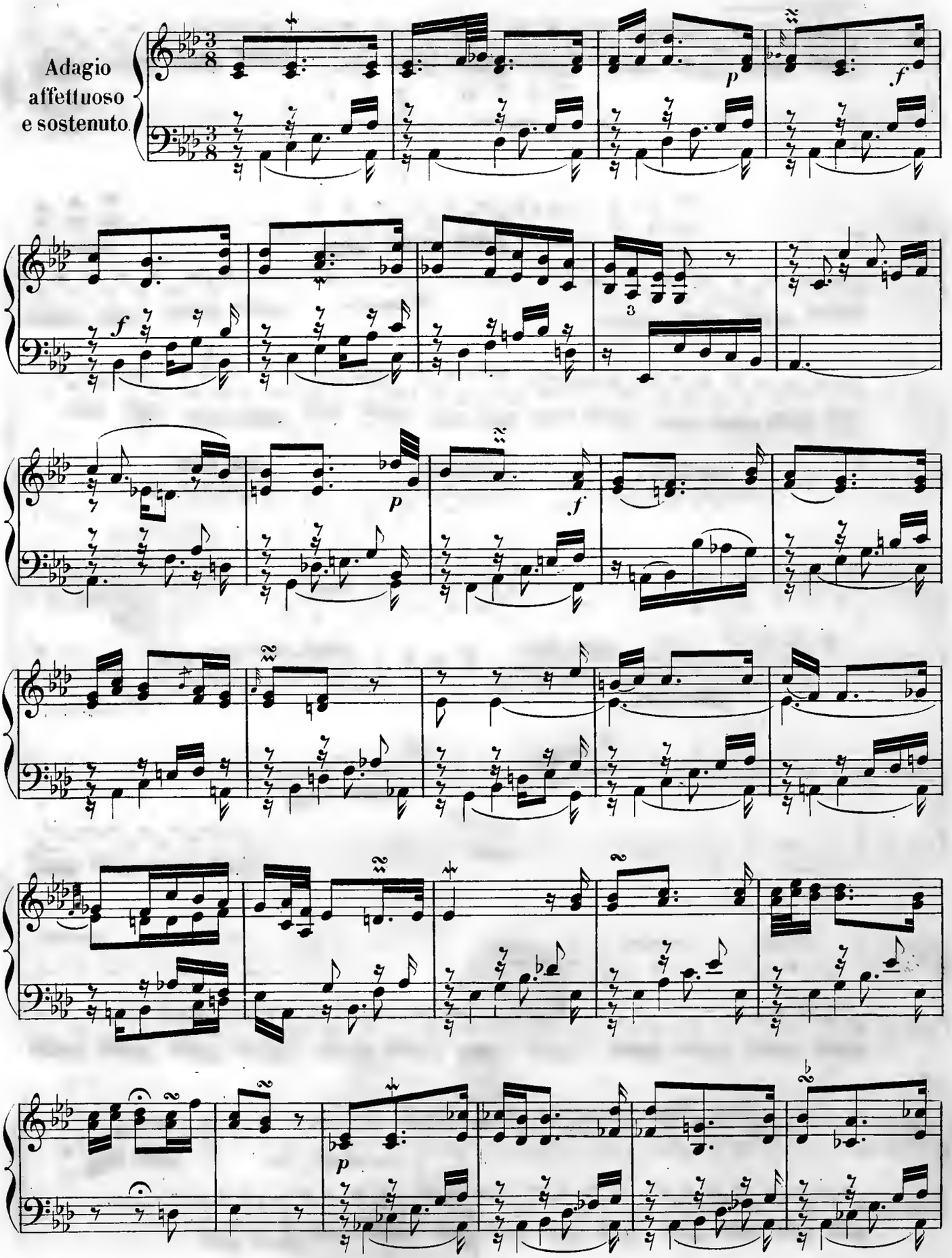

Allegretto
arioso ed
amoroso.
ten.
ten.
ten.
ten.

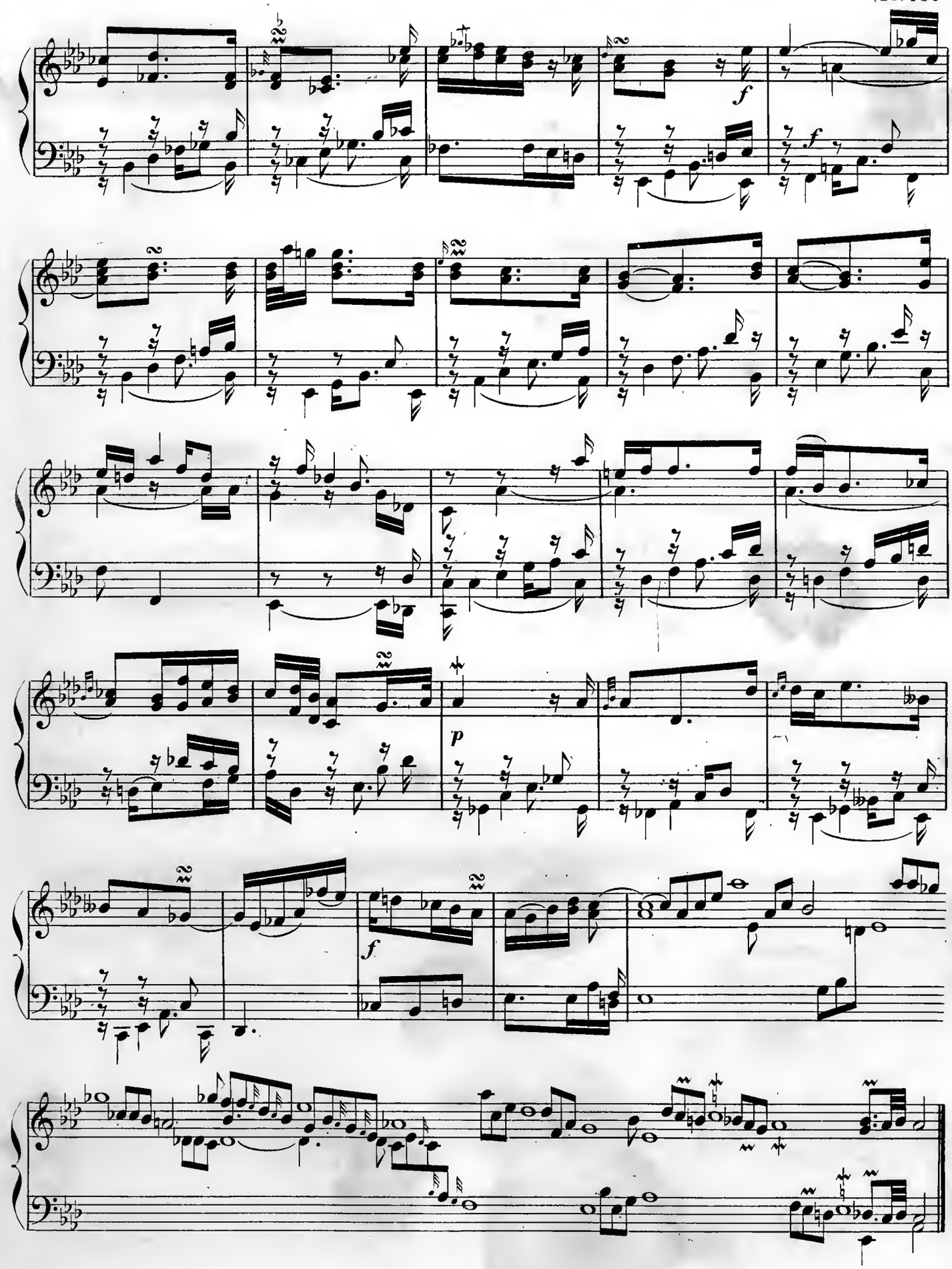
Allegro di molto.

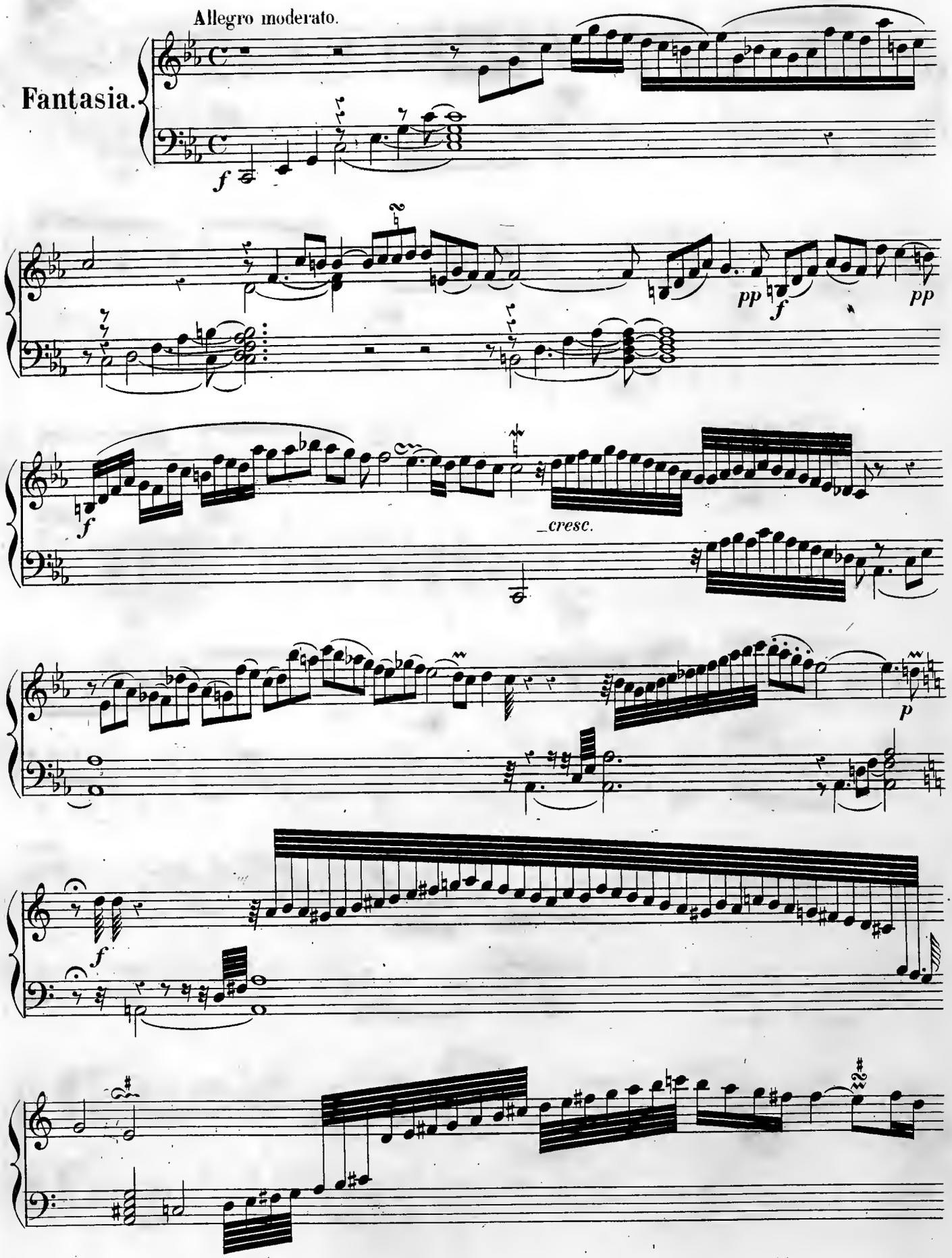
Sonata V.

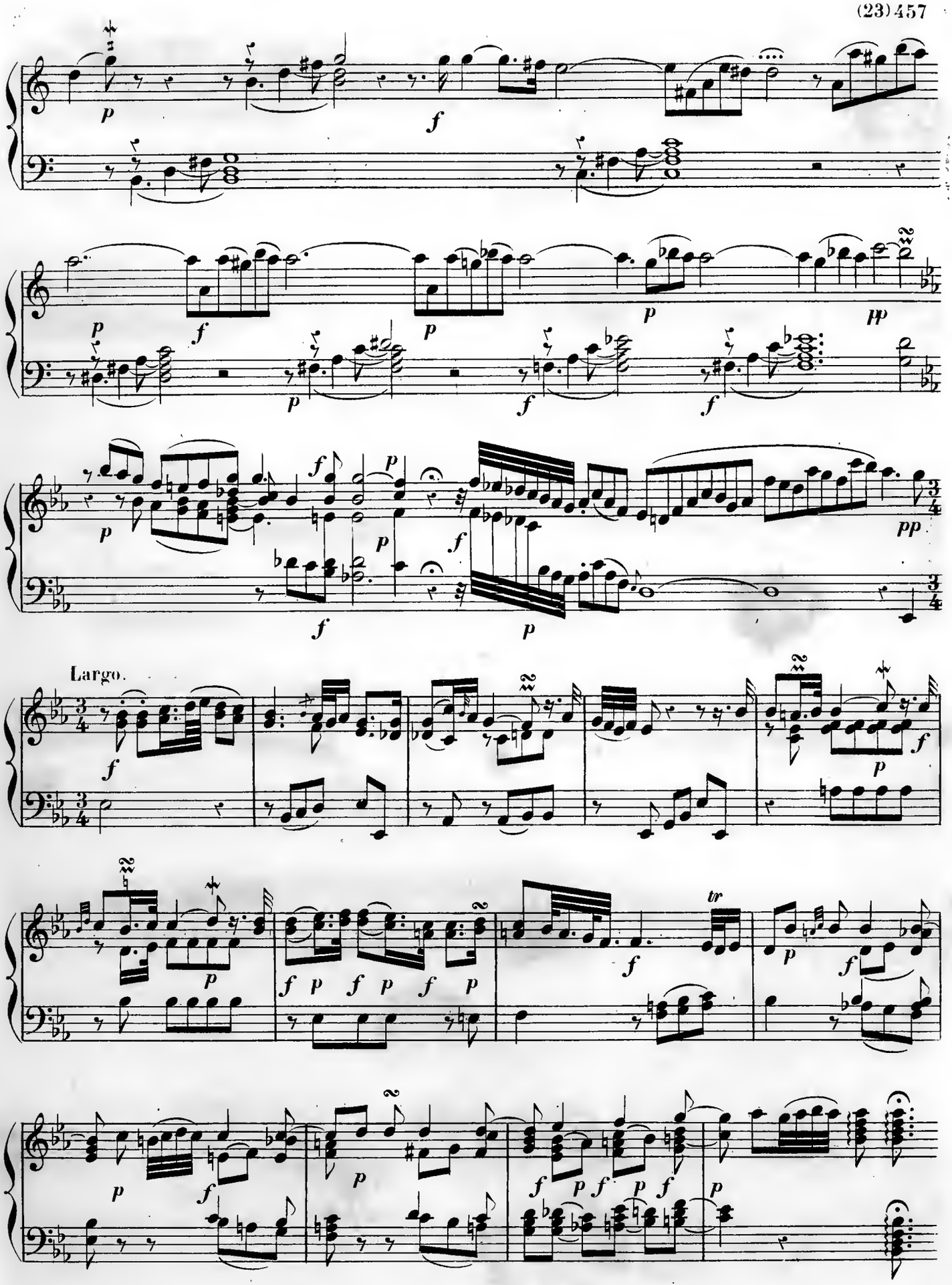


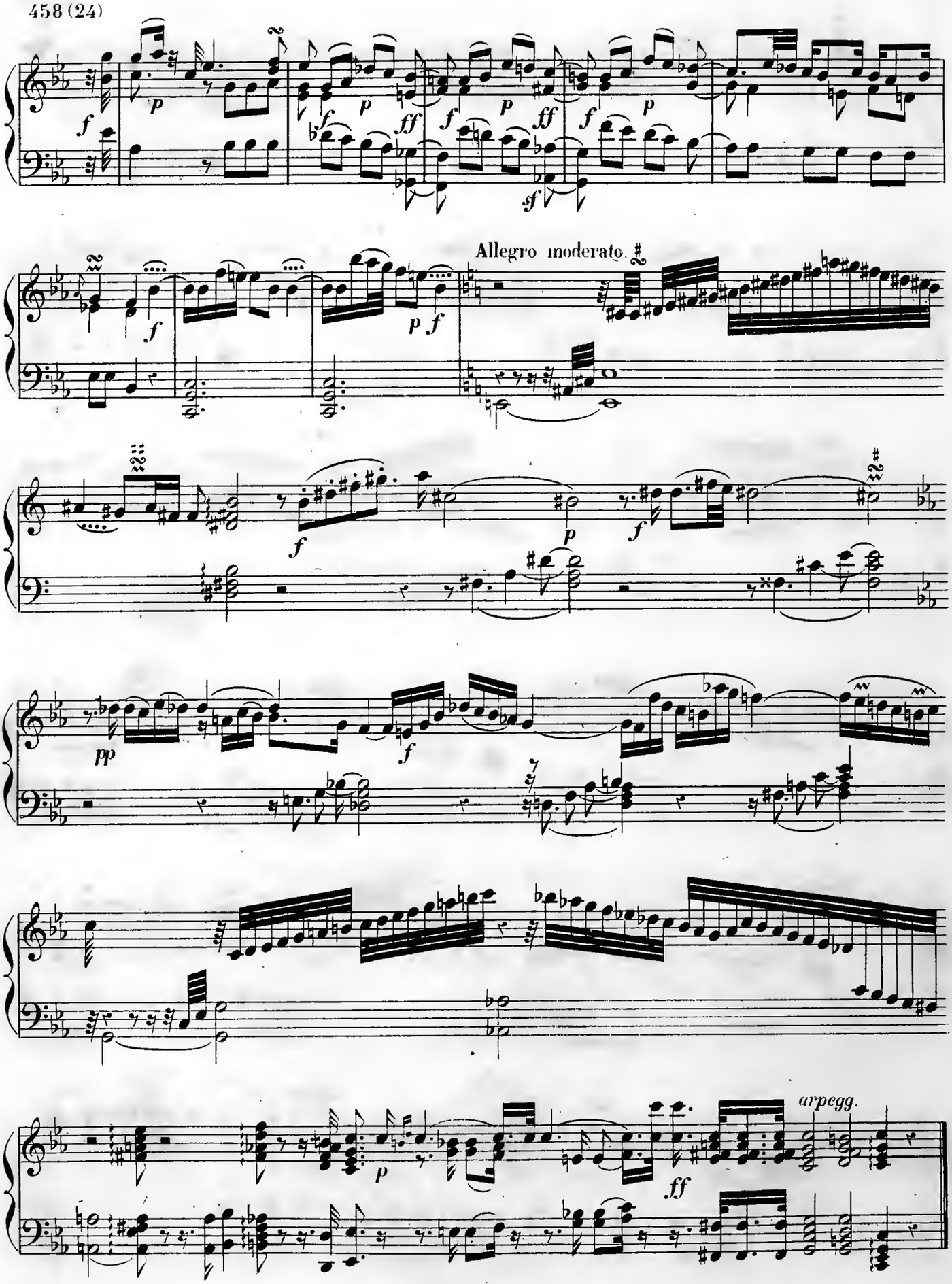

p
f
p
f
p
f
p
f
p
p
p
cresc.
f


Adagio
affettuoso
e sostenuto.
p
f
f
3
p
f
p


f
f
p
f


Allegro moderato.
Fantasia.
f
pp
f
pp
f
_cresc.
p
f

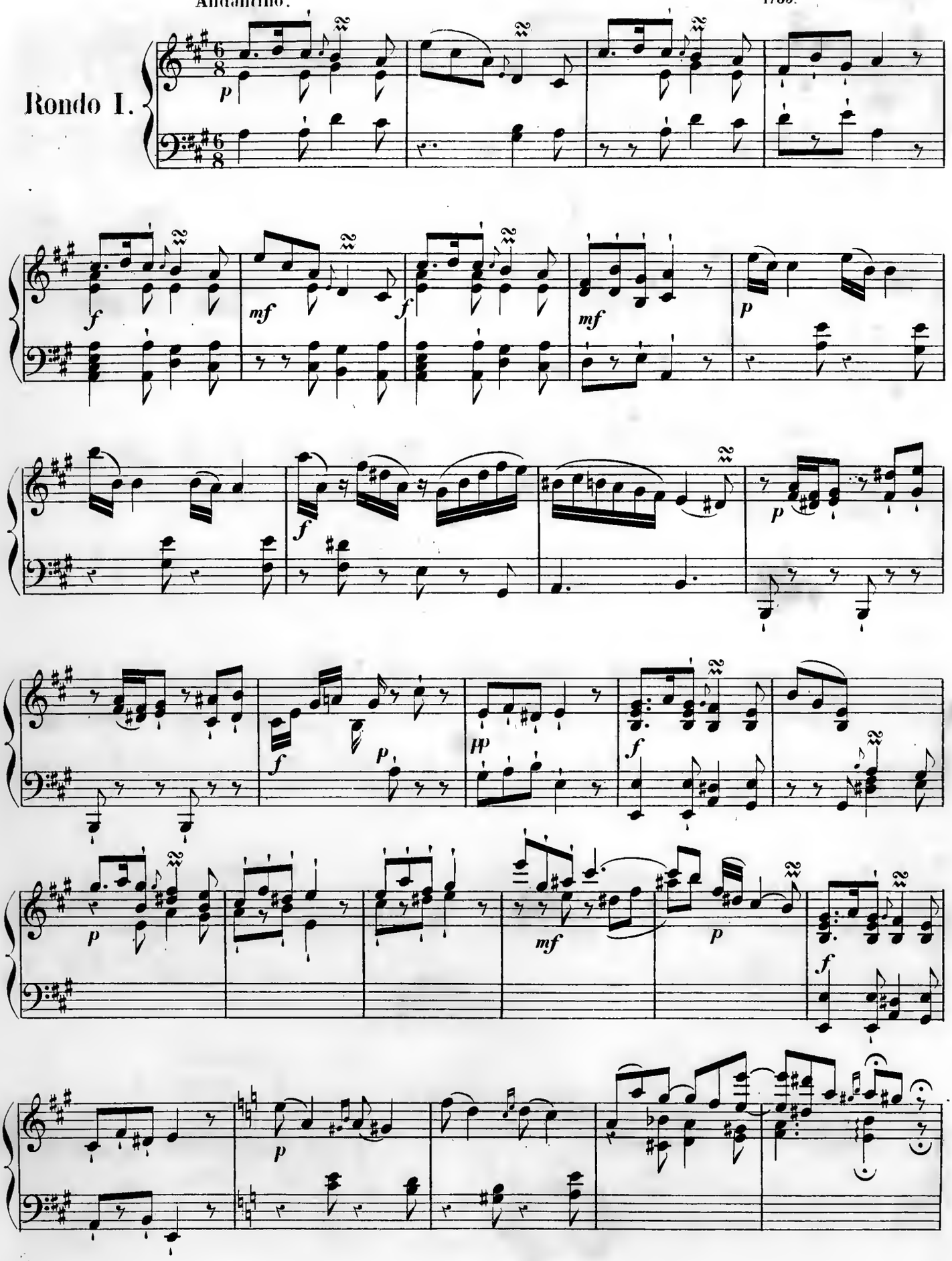

Largo.

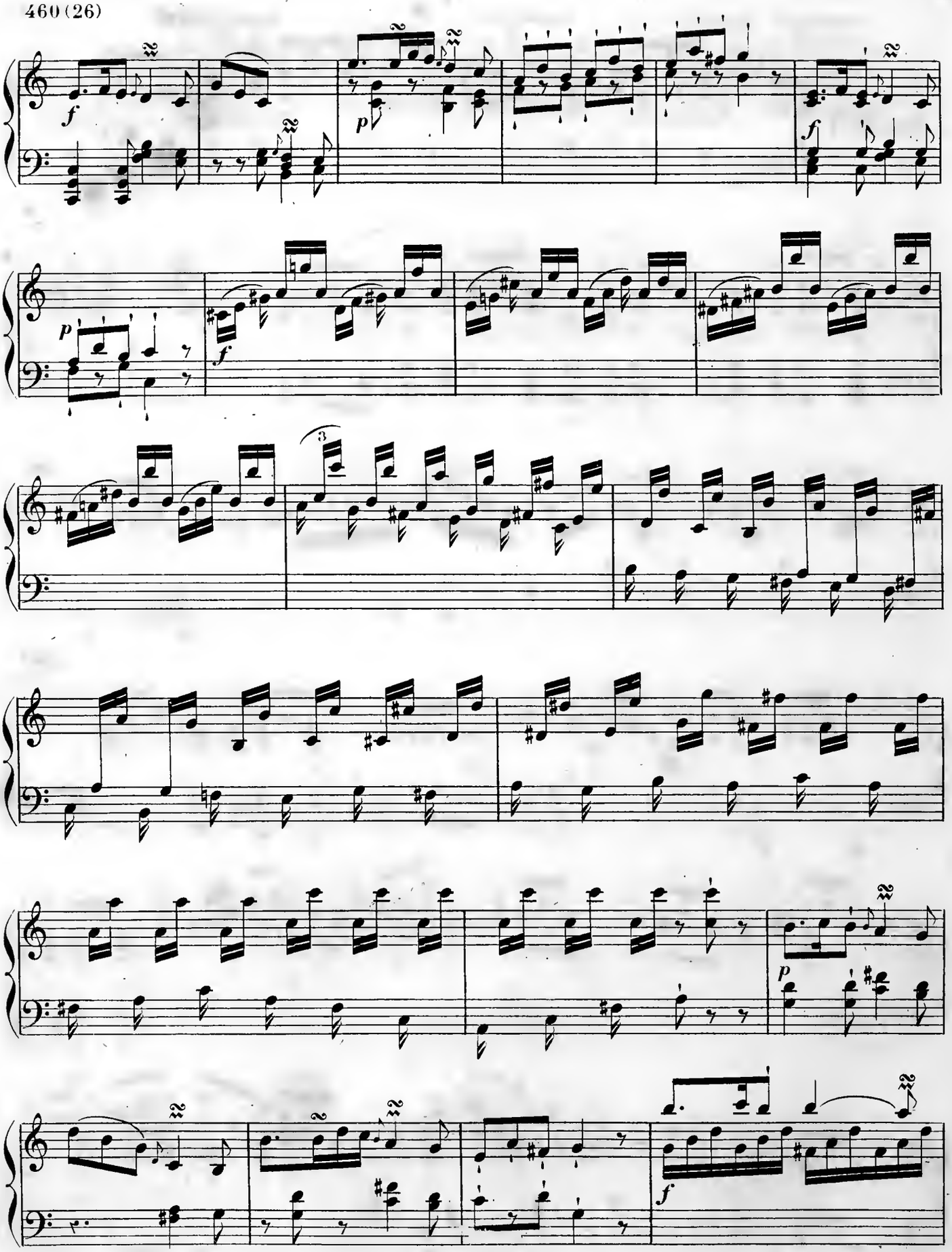

Allegro moderato.
arpegg.

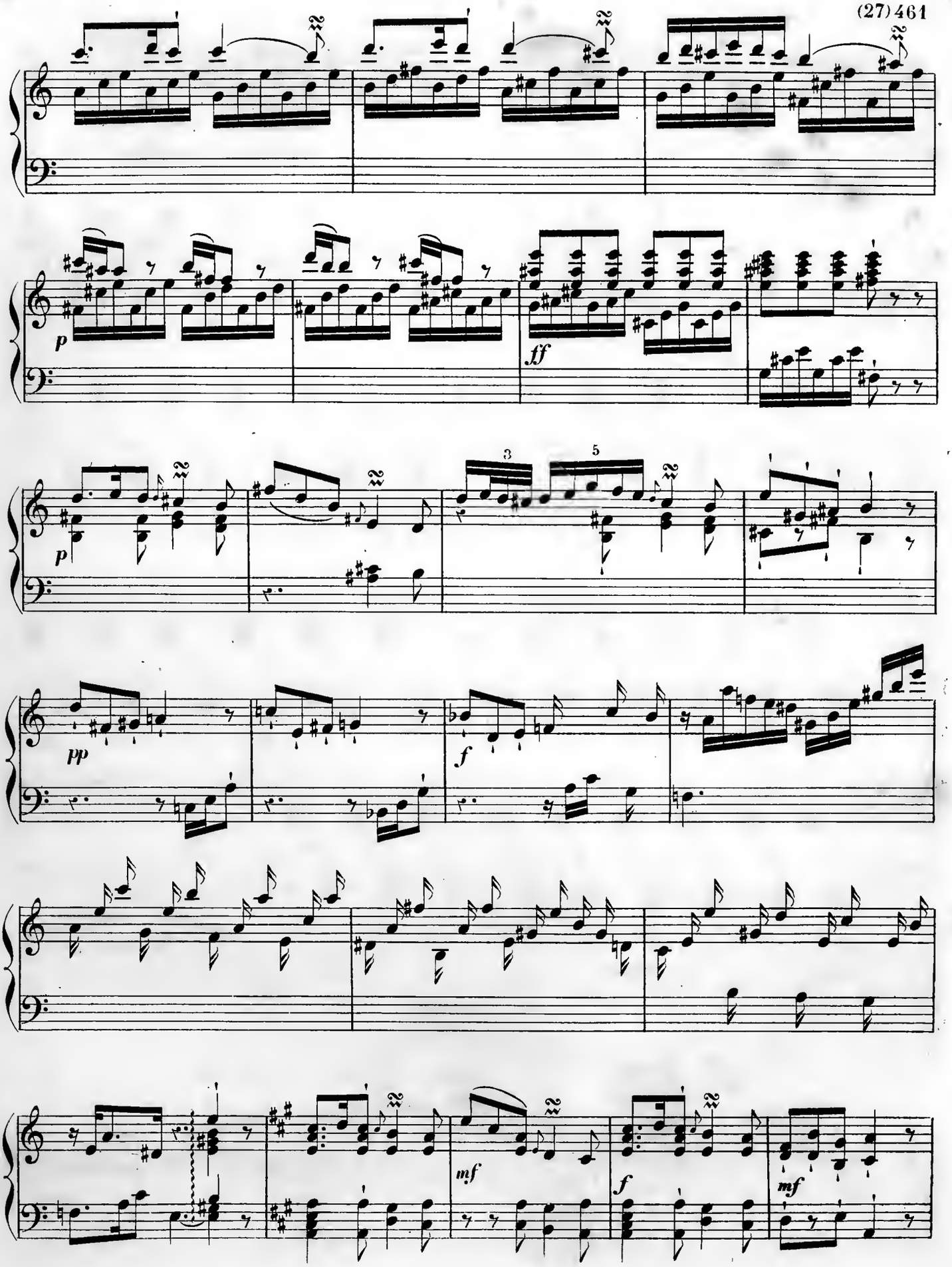
Andantino.

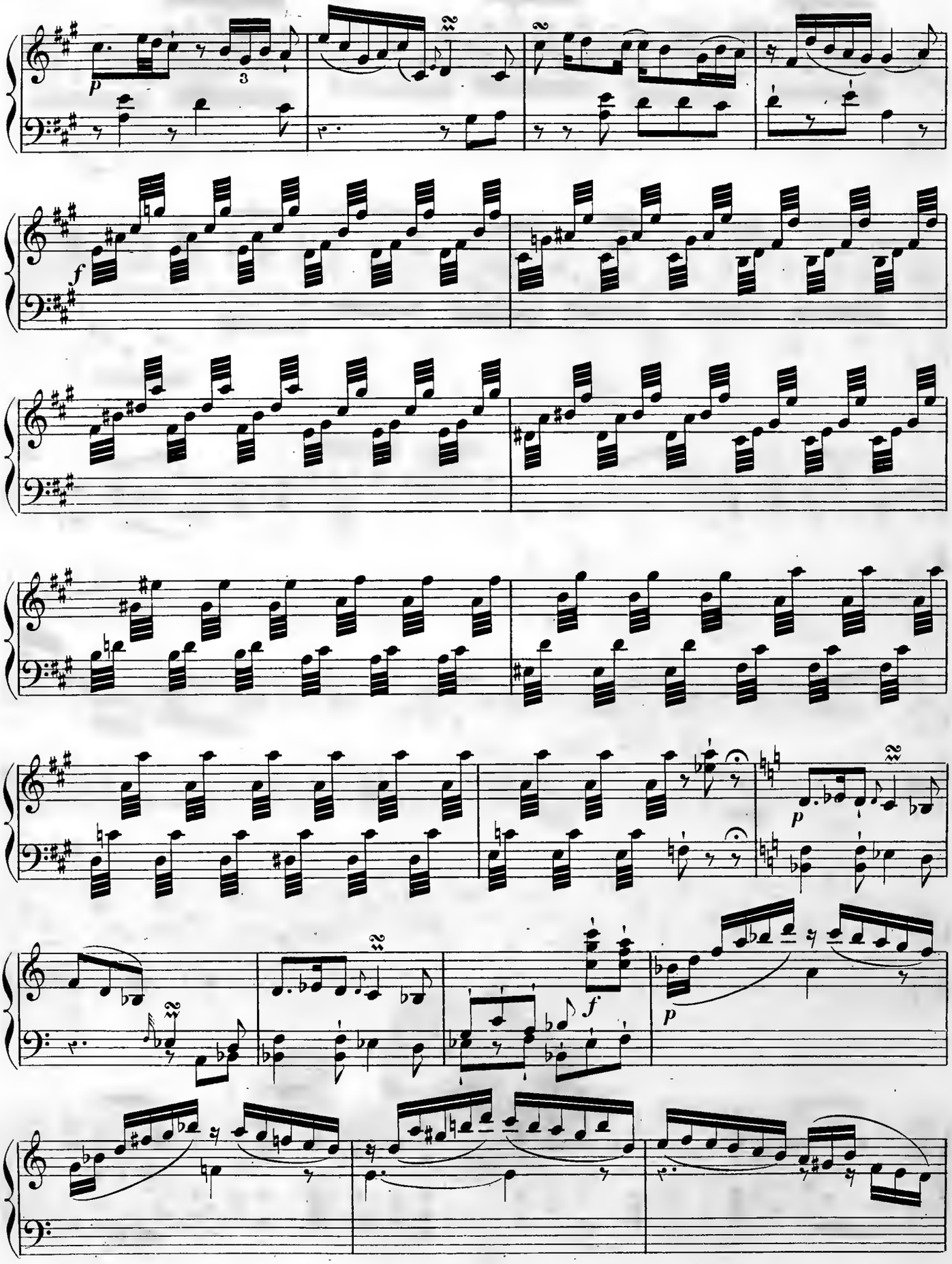
1783.

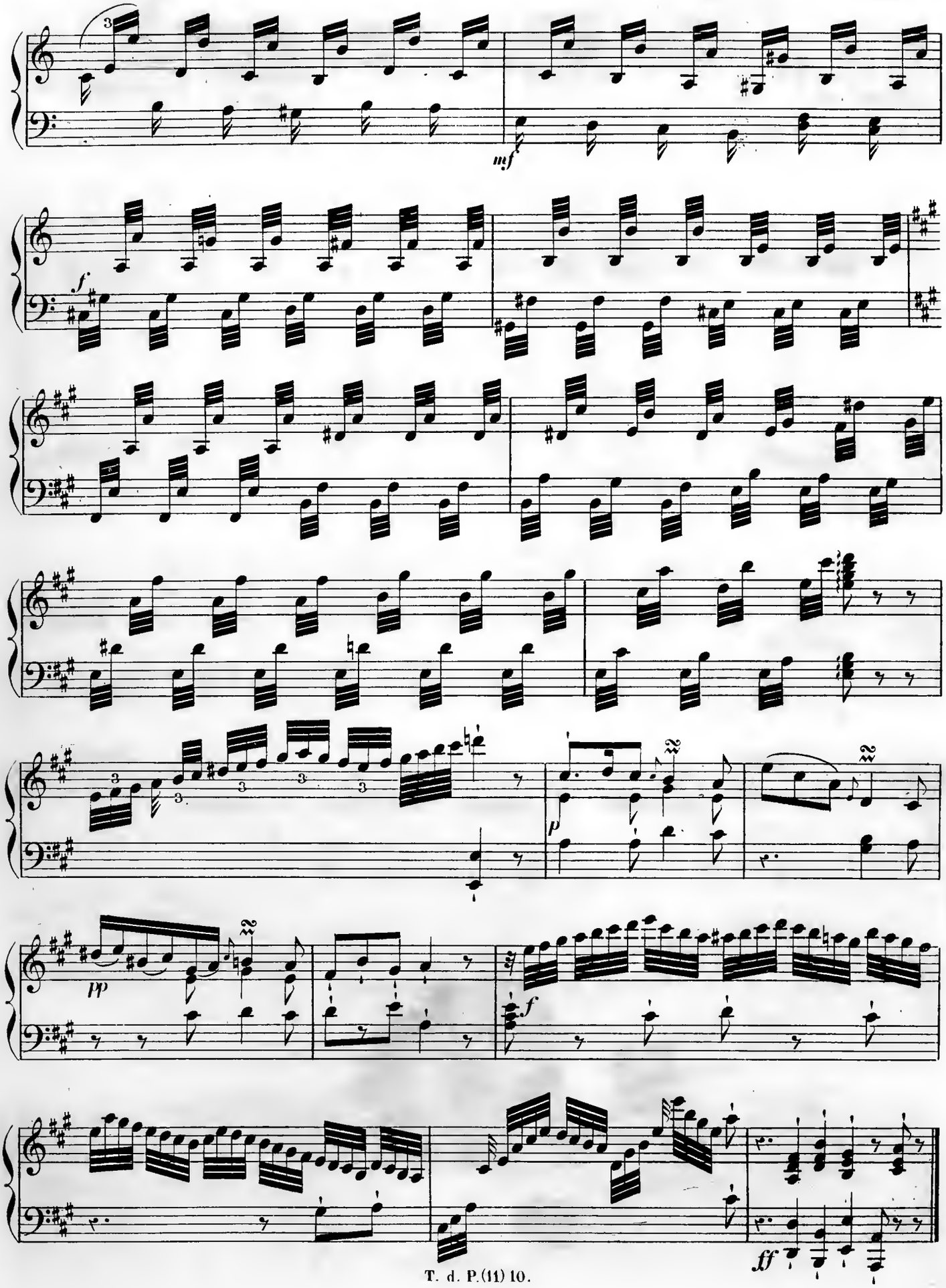
Rondo I.




f
p
f
p
f
3
p
f


p
ff
p
3
5
pp
f
mf
f
mf

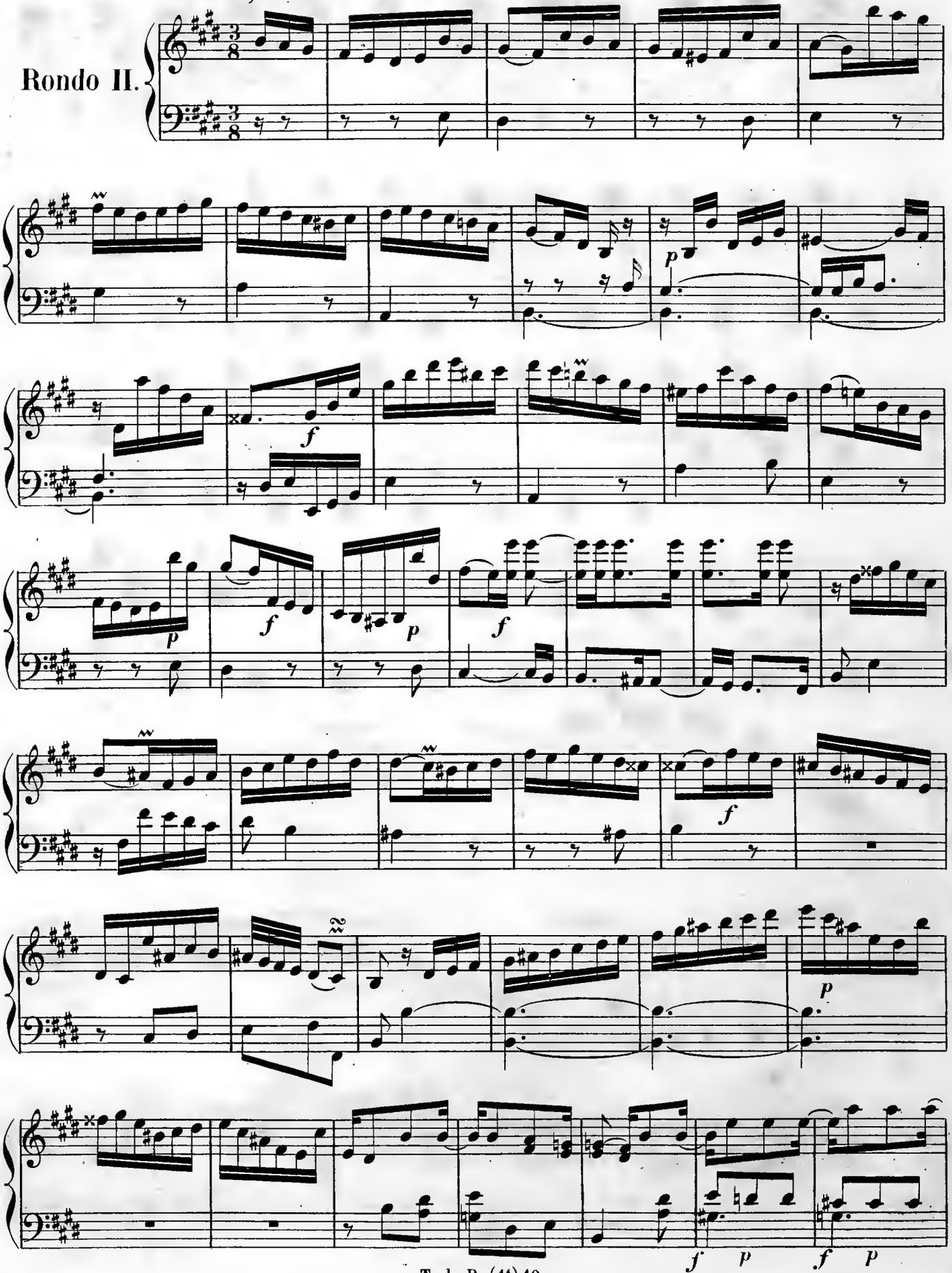

p
3
f
p
f
p

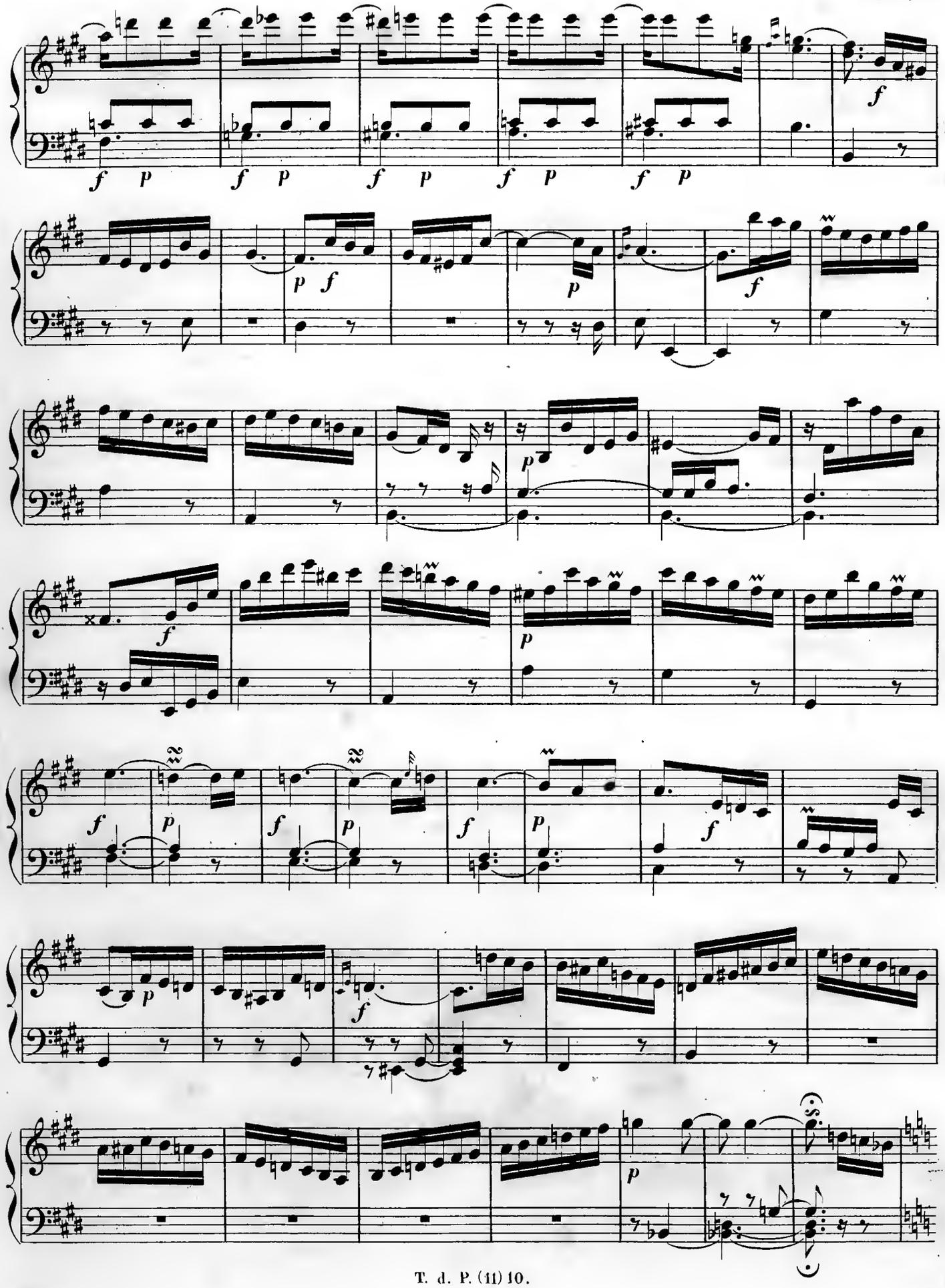

mf
f
p
pp
f
ff

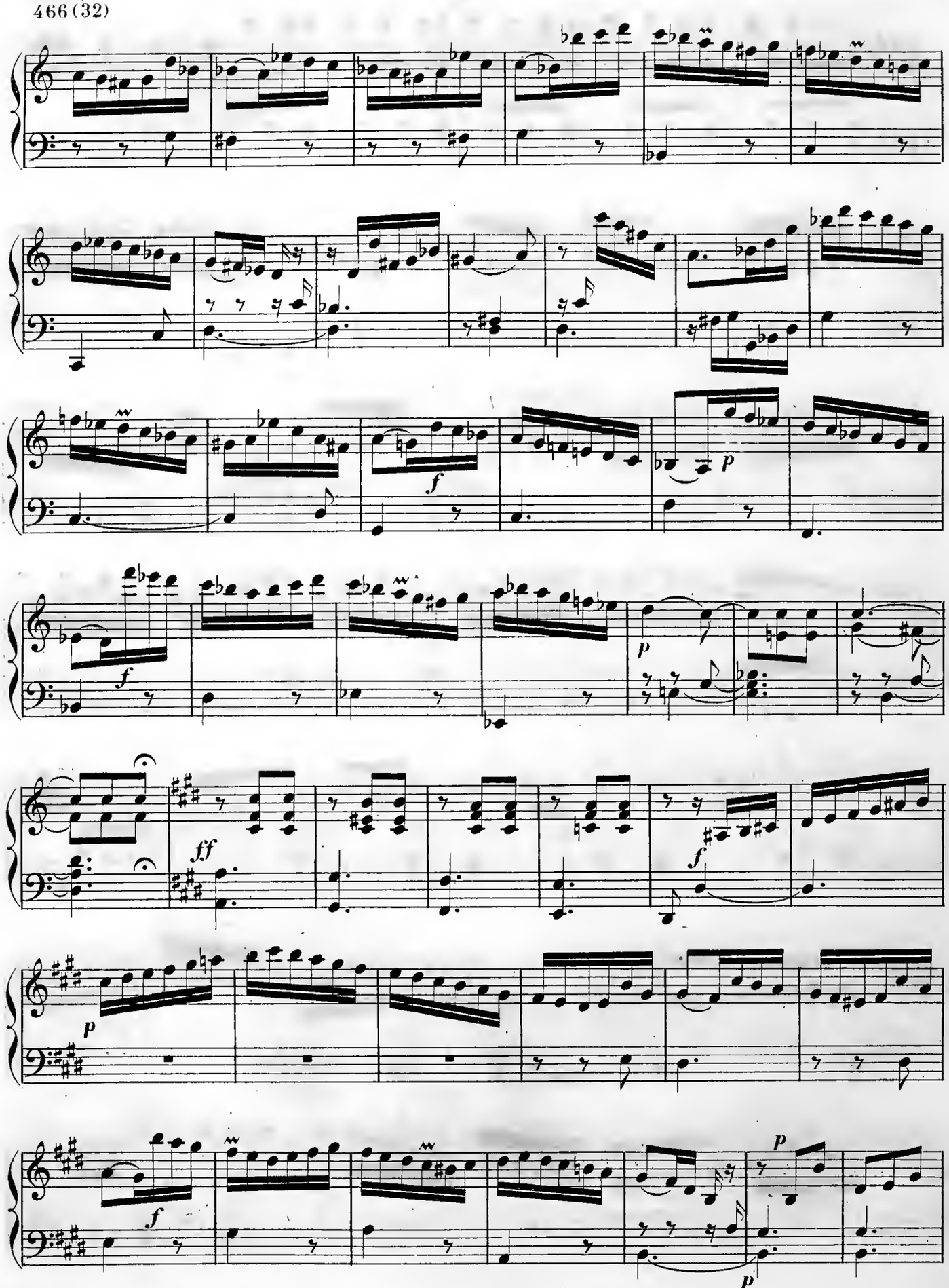
Moderato, e dolce.

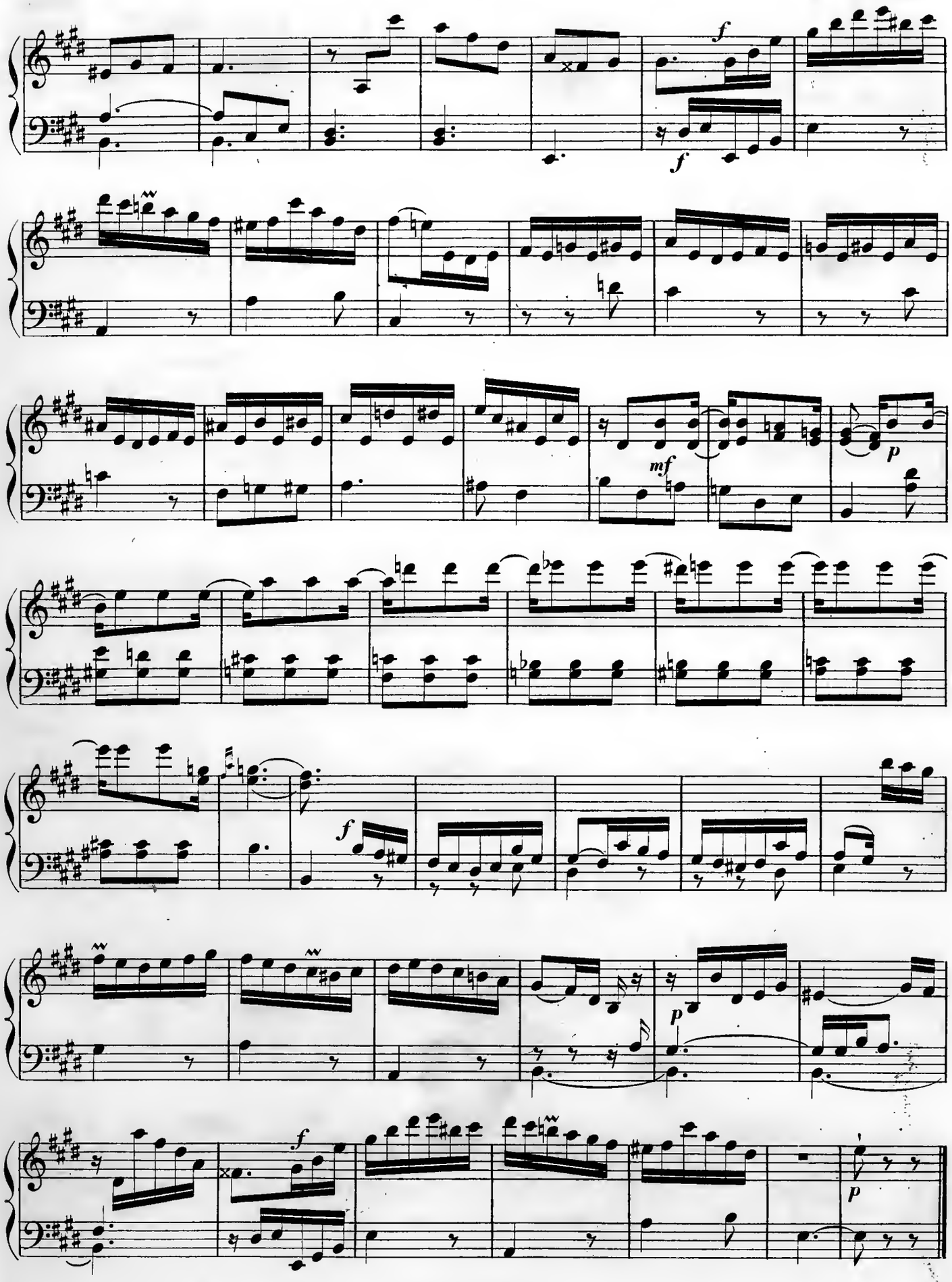
1783.

Rondo II.



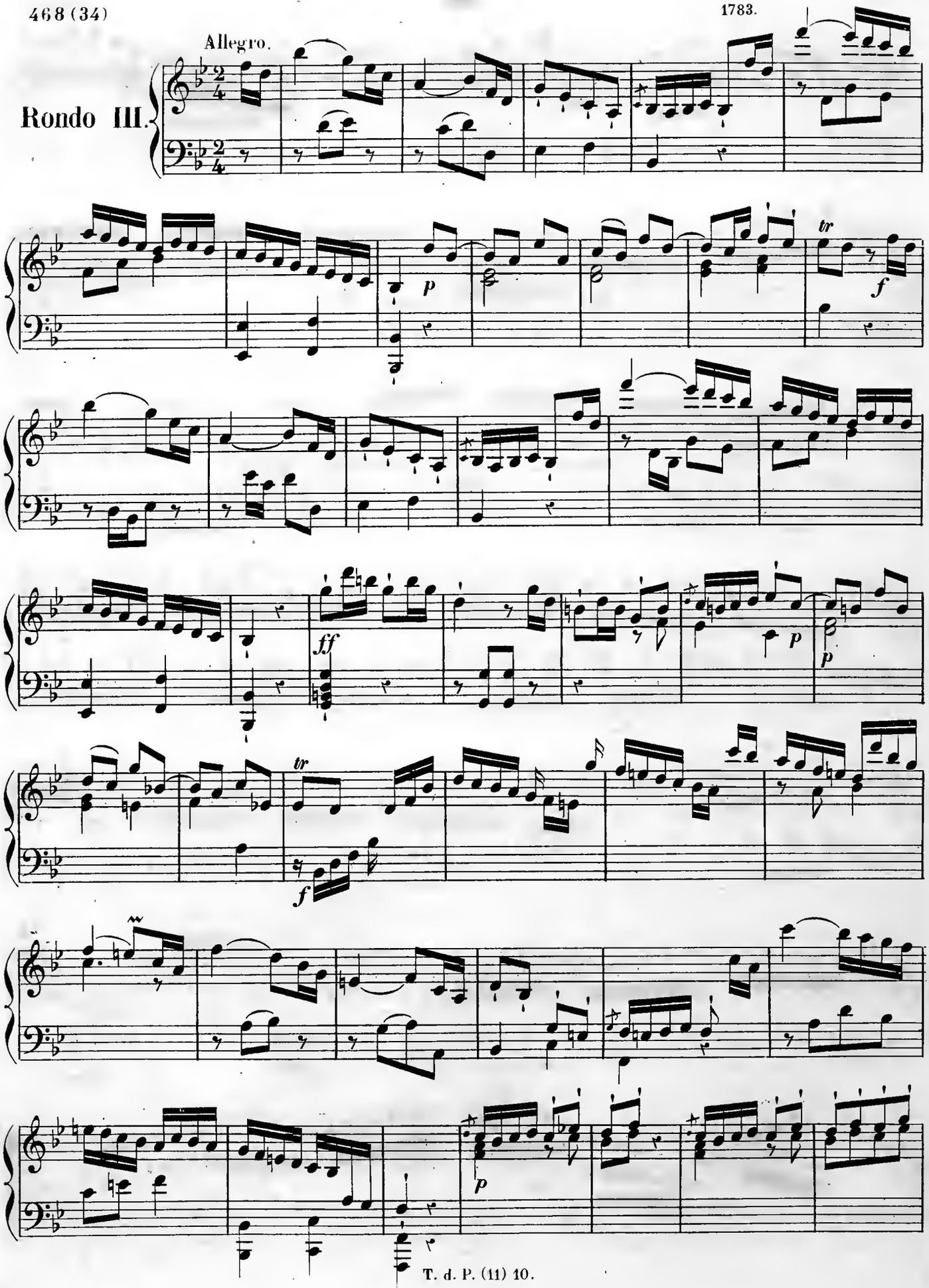


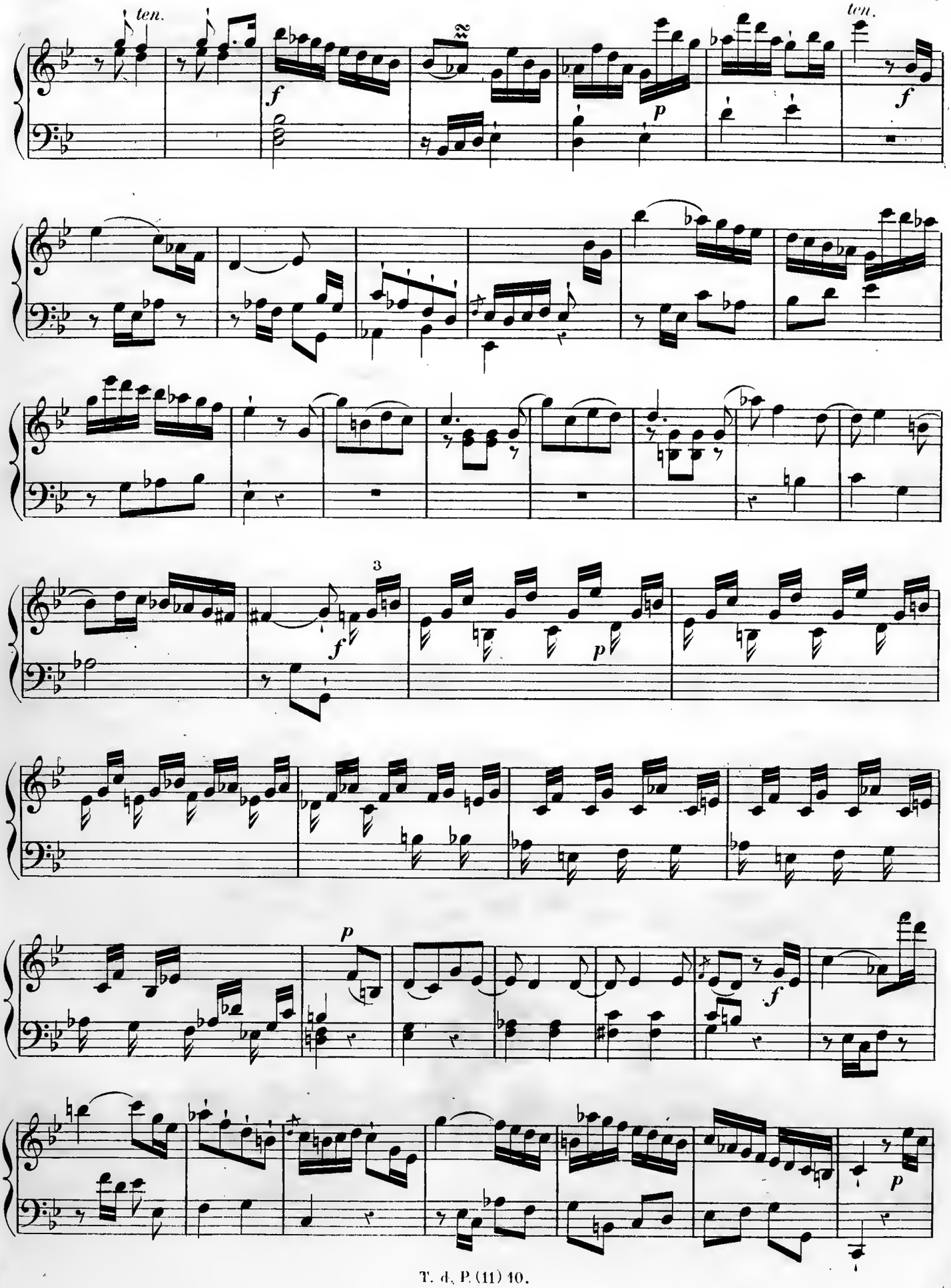

f
p
f
p
ff
f
p
f
p
p

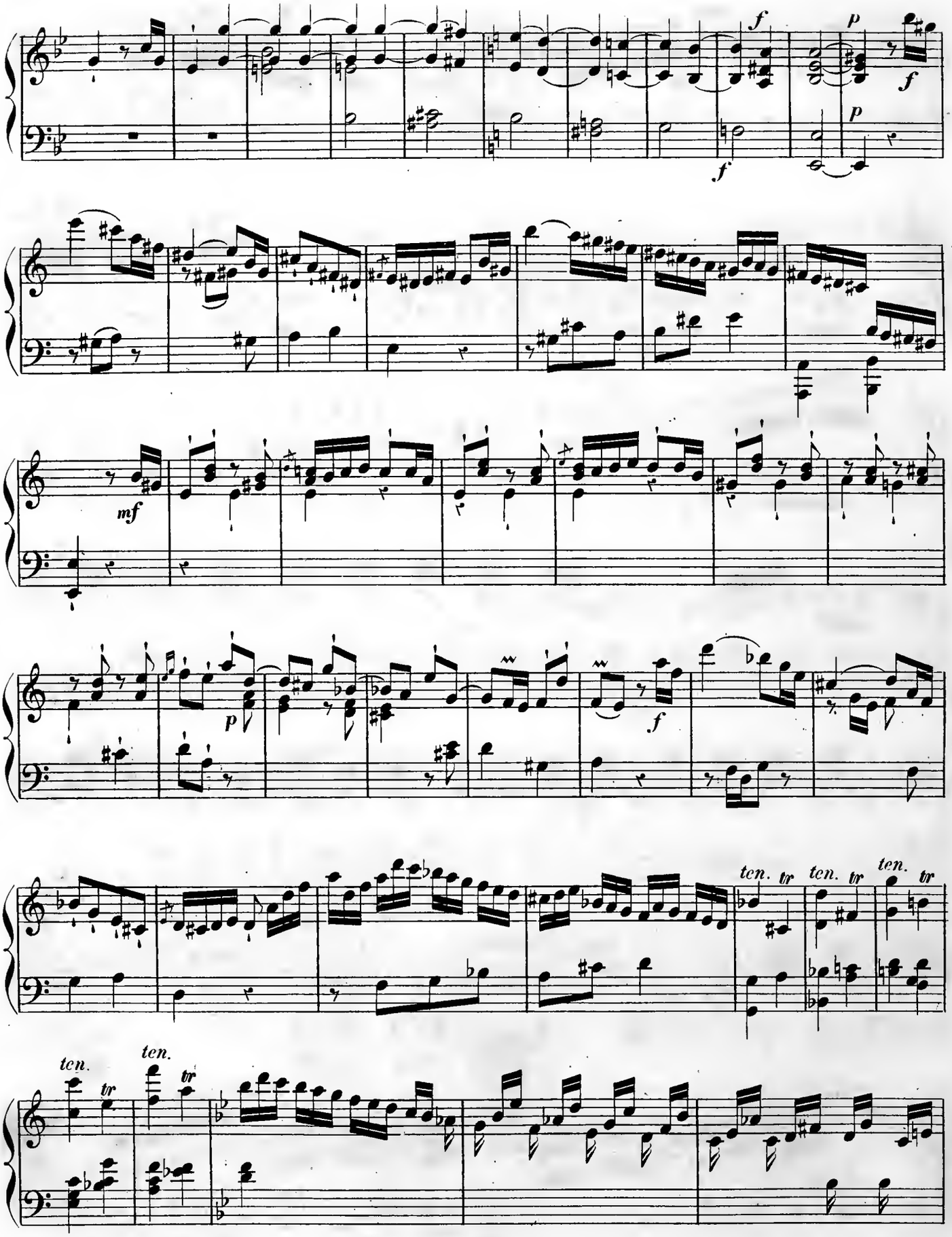

f
f
mf
p
f
p
f
p

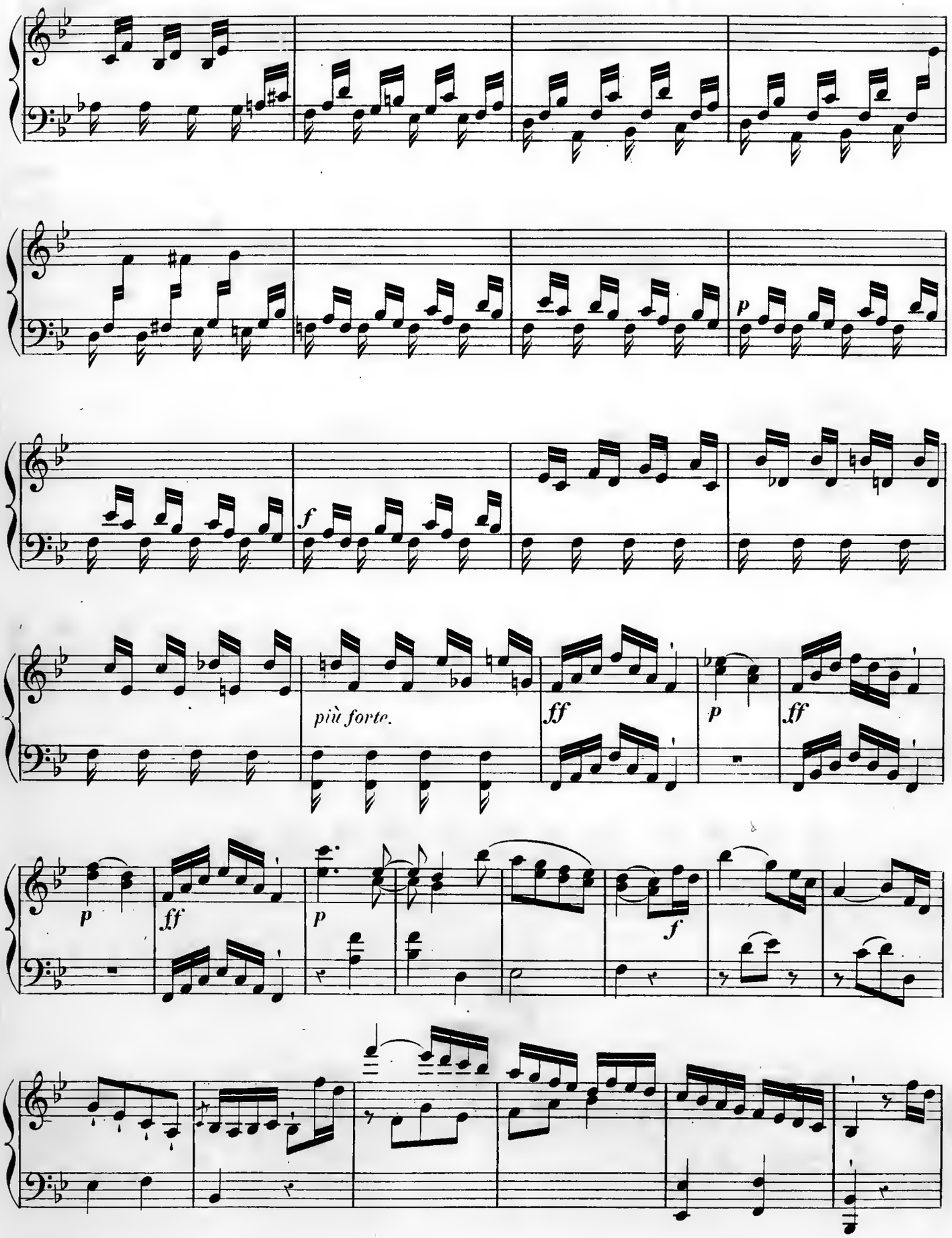
Allegro.

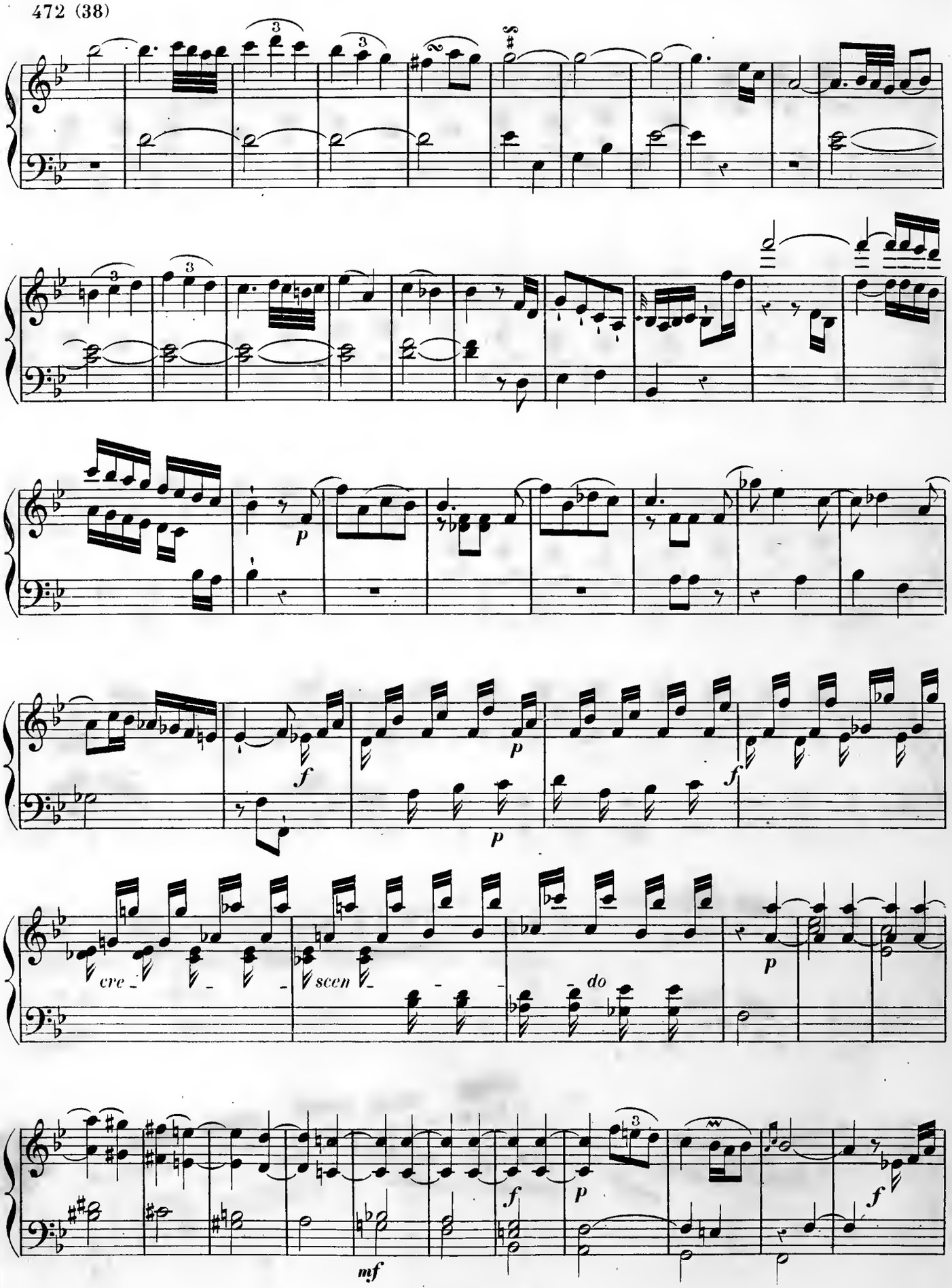
Rondo III.

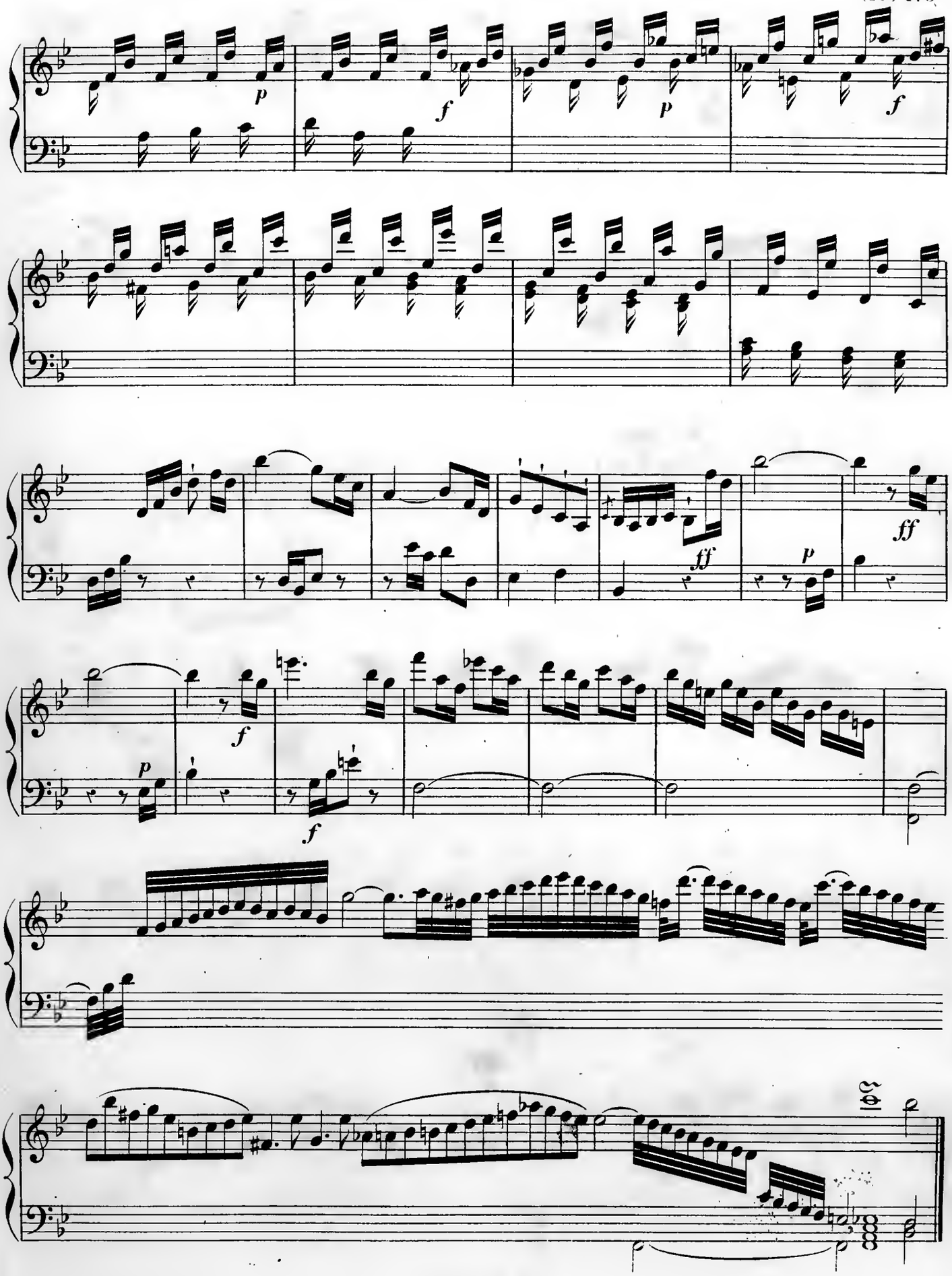



ten.
ten.
f
p
f
f
3
p
p
f
p


f
p
f
p
f
mf
p
f
ten. tr
ten. tr
ten. tr
ten.
tr
ten.
tr

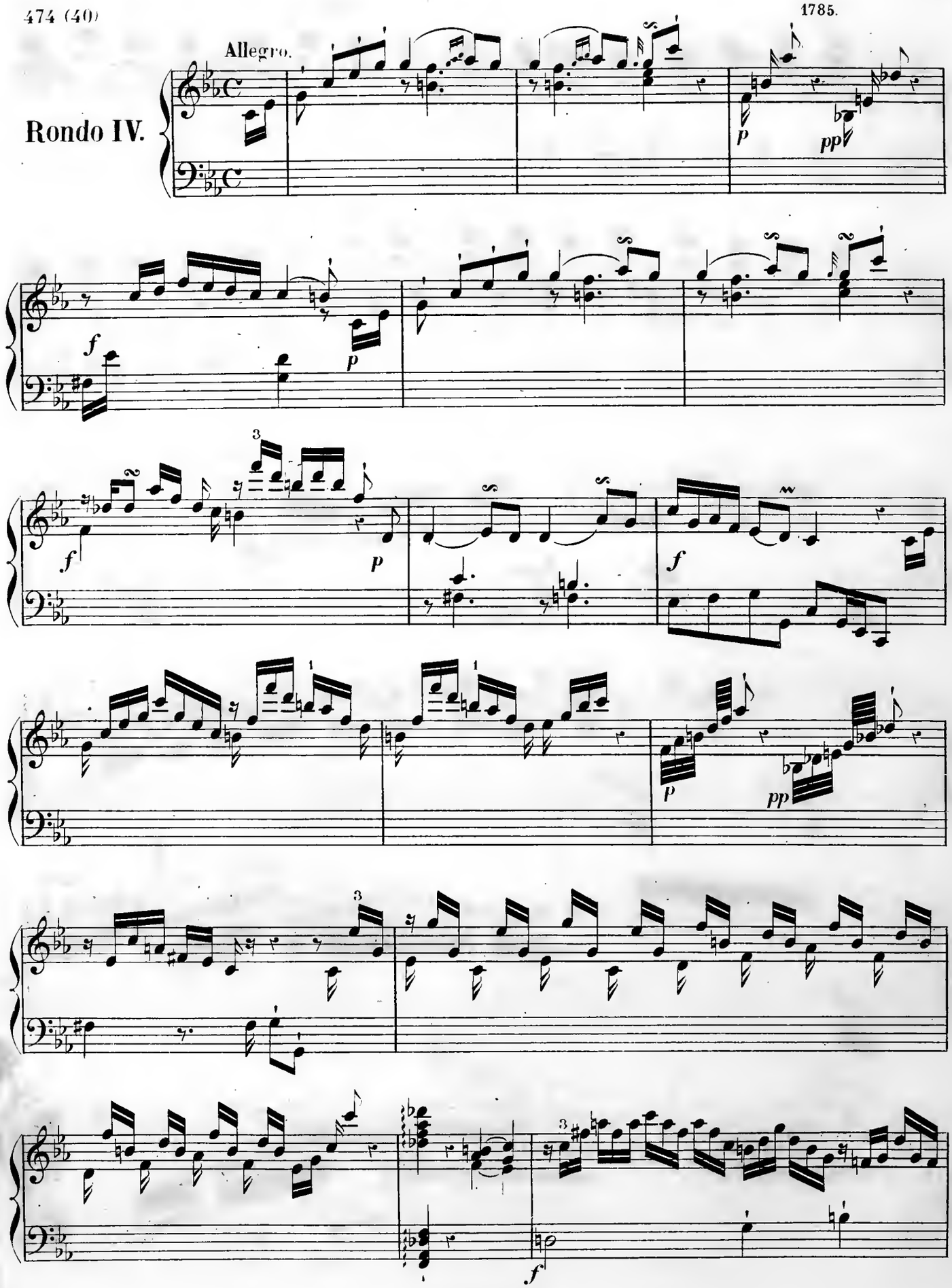

p
f
più forte.
ff
p
ff
p
ff
p
f

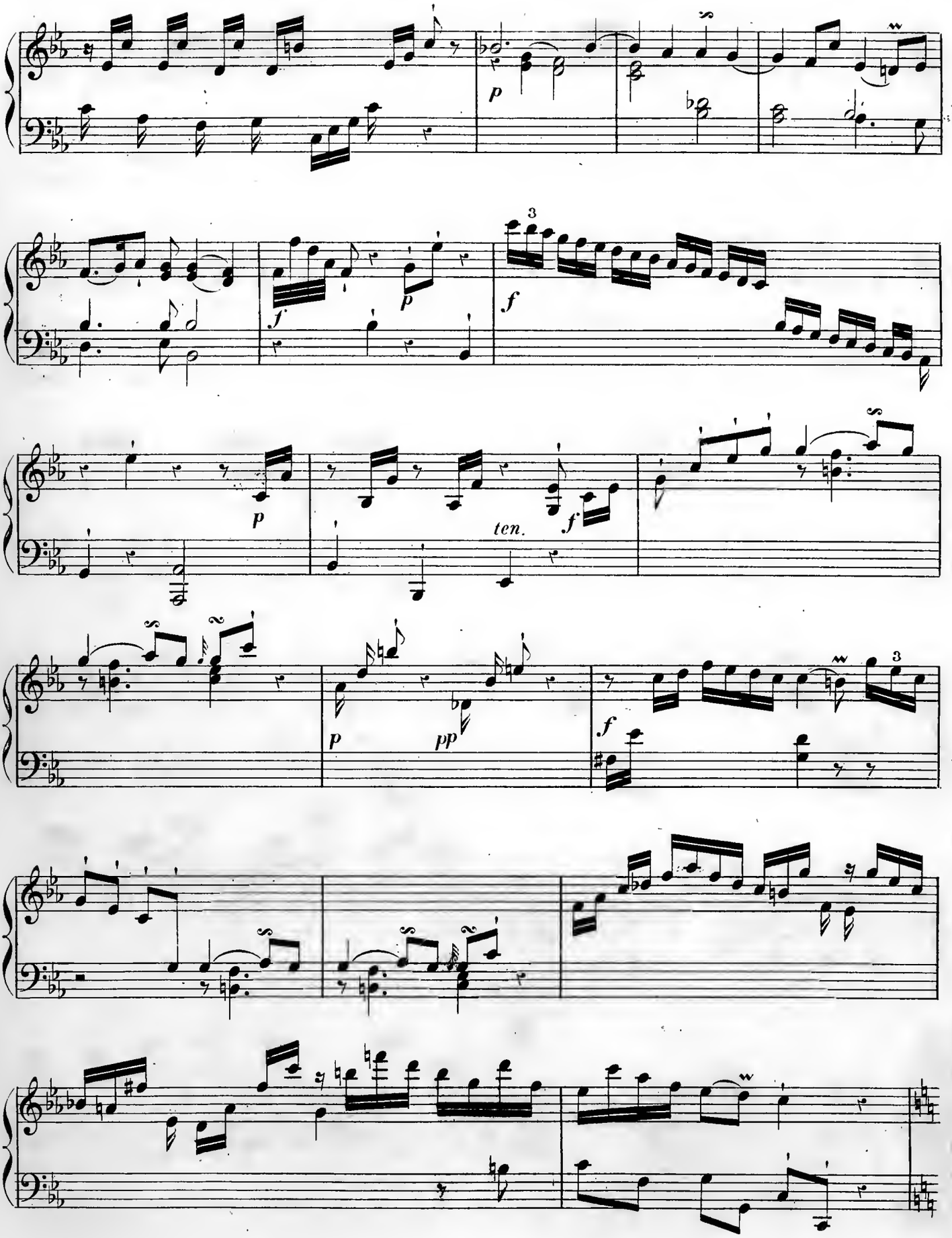

cre - scen - do

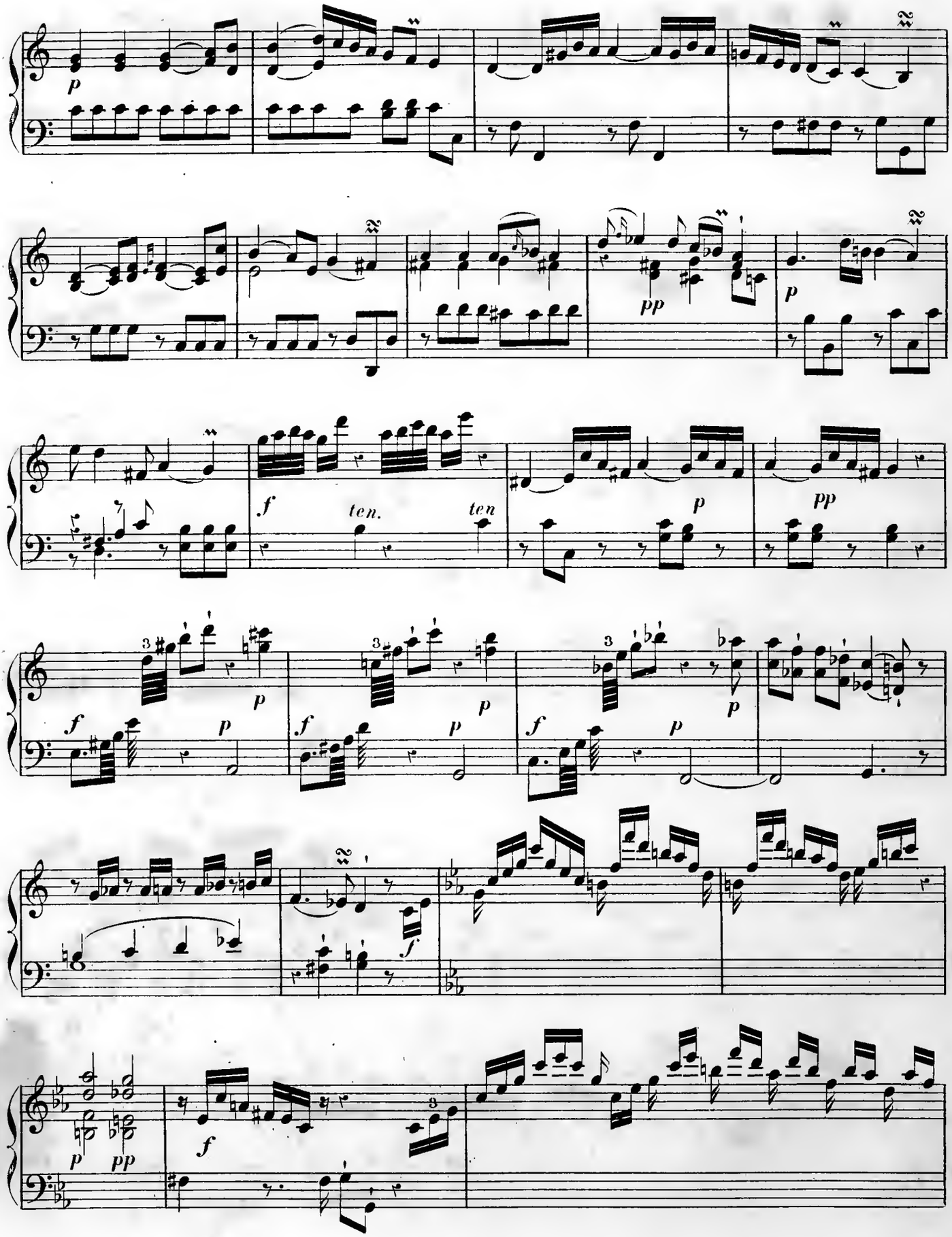

p
f
p
f
ff
ff
p
f
p
f

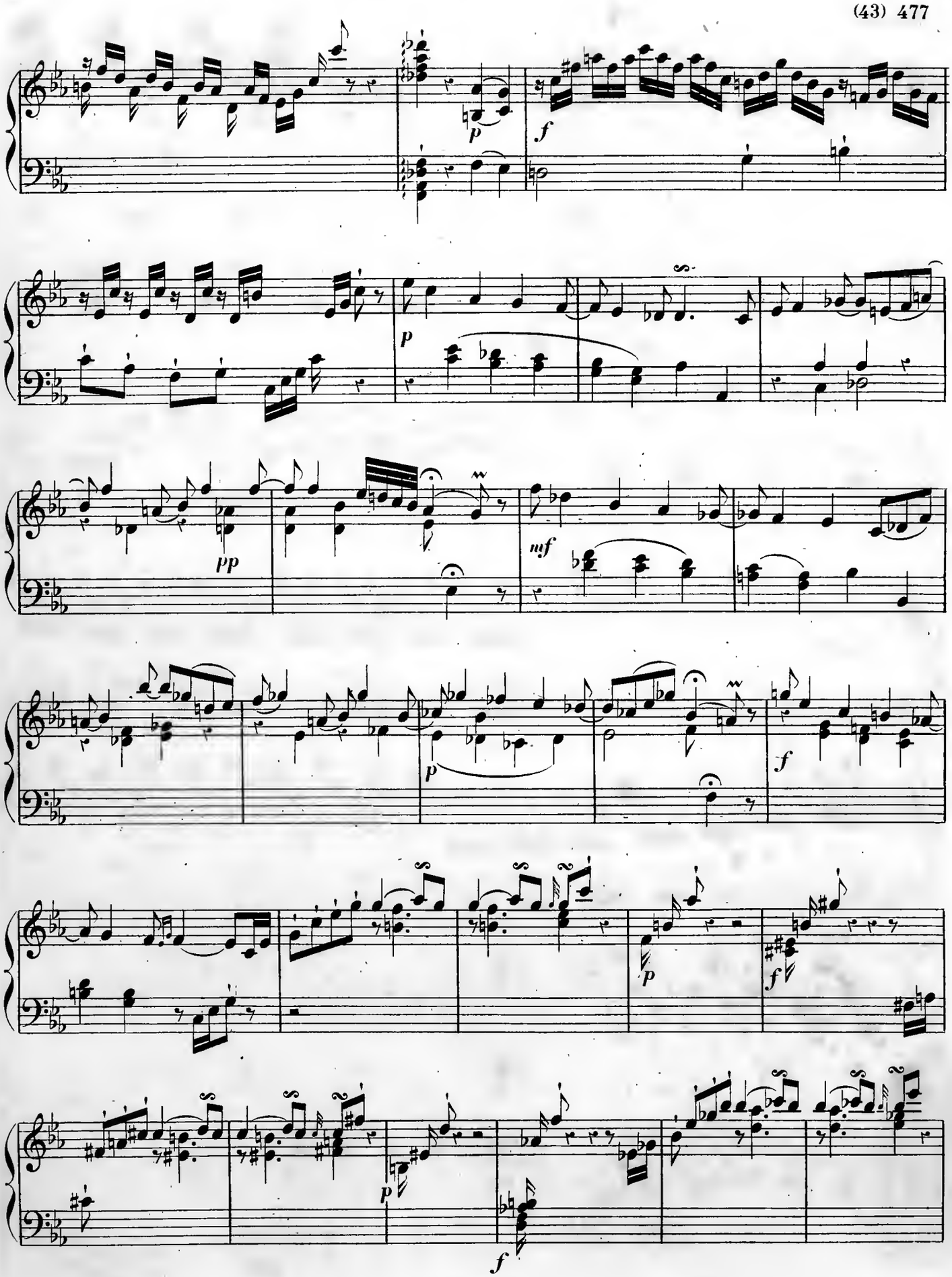
Allegro.

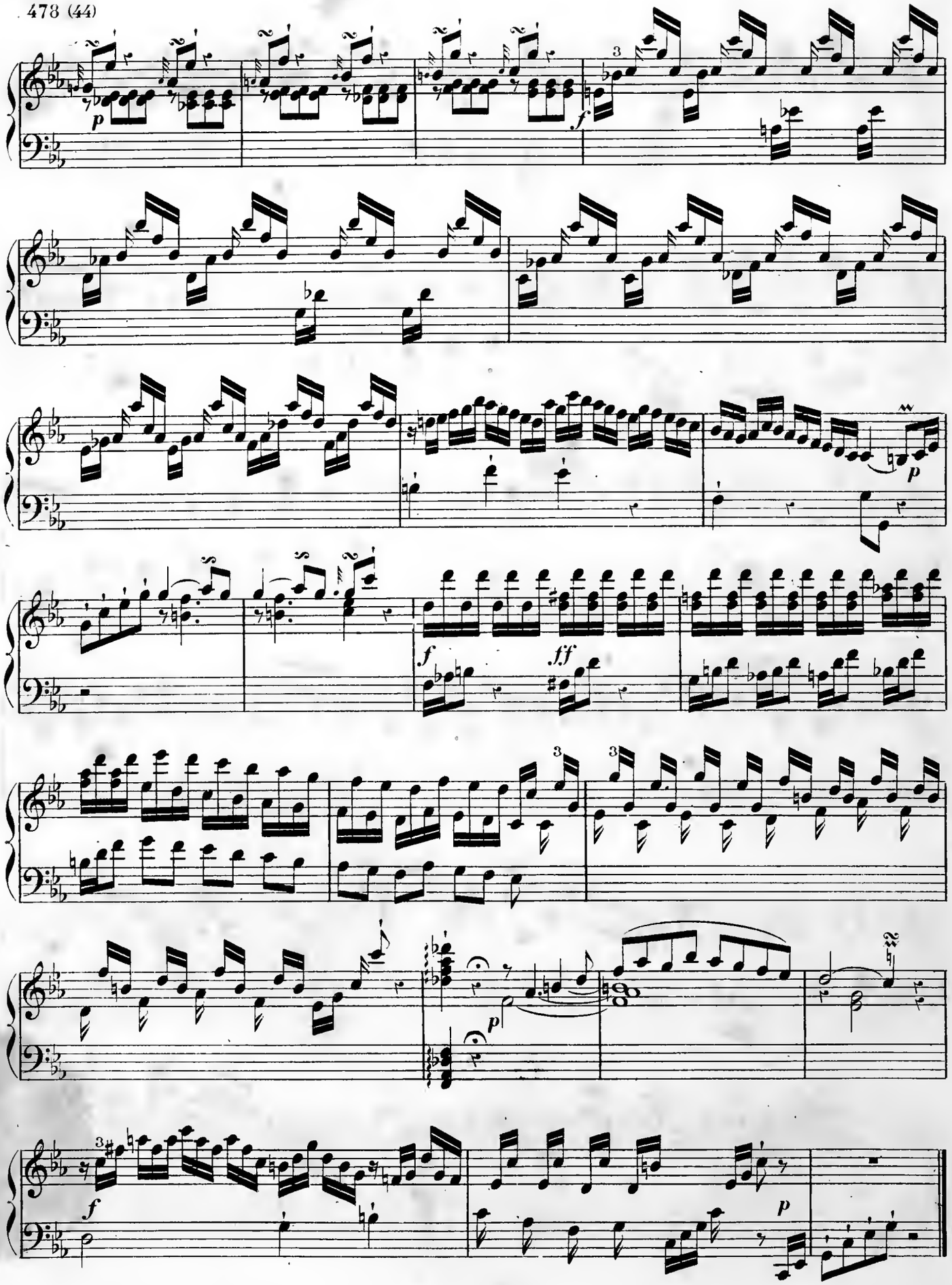
Rondo IV.




p
3
f
p
f
p
ten.
f
p
pp
f
3


p
pp
p
f
ten.
ten
p
pp
f
p
p
f
p
p
f
p
p
f
p
pp
f


p
f
p
pp
mf
p
f
p
f
p
f


p
f
3
p
f
ff
3
3
p
f
p

NOTICE BIOGRAPHIQUE

DE

CHRISTOPHE NICHELMANN.

NICHELMANN (Christophe), musicien au service du roi de Prusse, Frédéric II, et accompagnateur au clavecin du théâtre royal de l'Opéra de Berlin, naquit le 13 août 1717 à Treuenbriezzen, dans le Brandebourg, où il reçut les premières leçons de clavecin d'un maître obscur nommé André Schwùnitz. Après la mort de ce musicien, Nichelmann devint élève de l'organiste de la ville, Matthieu-Christophe Lippe, et apprit le chant sous la direction du cantor Joseph-Pierre Bubel. A l'âge de treize ans, il fut envoyé par son père à l'école Saint-Thomas de Leipsik, qui était alors placée sous la direction de l'illustre Jean-Sébastien Bach. Il y entra en 1730. Pendant trois années, Guillaume-Friedmann Bach, fils aîné du directeur de l'école et grand artiste lui-même, le guida dans l'étude du clavecin. Après ces trois ans écoulés, Nichelmann, désireux de connaître la musique dramatique, obtint de son père l'autorisation de se rendre à Hambourg; mais, arrivé dans cette ville en 1735, il n'y trouva plus l'Opéra dans la situation florissante où il était trente ans auparavant, et l'instruction qu'il espérait y trouver pour les compositions théâtrales fut réduite à peu de chose. Heureusement le jeune musicien trouva, dans l'accueil bienveillant du vieux Keiser, de Telemann et de Mattheson, une compensation de ce désappointement : il en reçut d'utiles conseils pour ses premiers travaux et passa près de trois ans près de ces musiciens célèbres.

Arrivé à Berlin en 1738, après un court séjour près de son père, à Treuenbriezzen, il avait alors vingt et un ans et commençait à se faire remarquer par son talent d'exécution sur le clavecin; mais il ne se sentait pas encore l'habileté nécessaire de l'art d'écrire : pour compléter son éducation musicale à ce point de vue, il prit de Quantz des leçons de contrepoint, et Graun l'instruisit dans la manière d'écrire pour les voix. L'organisation nouvelle de la Chapelle royale et de l'Opéra de Berlin, en 1740, à l'avénement au trône de Frédéric II, fut pour Nichelmann une nouvelle source d'instruction pratique. Dans les années suivantes, il composa ses sonates de clavecin, dont deux recueils, de six sonates chacun, furent imprimés à cette époque à Nuremberg. Après la mort de son père, privé des secours qu'il en avait reçus jusqu'alors, et obligé de pourvoir à sa subsistance, n'espérant pas d'ailleurs de trouver de position convenable dans sa patrie, il prit la résolution de visiter la France et l'Angleterre; mais, arrivé à Hambourg, il y reçut du roi de Prusse l'ordre de retourner à Berlin, avec la promesse d'une place au service de la cour. Il reçut en effet, en 1745, sa nomination de second claveciniste de la Chambre et d'accompagnateur au Théâtre royal. Ce fut alors qu'il

écrivit l'opéra *Il Sogno di Scipione*, qui fut représenté au théâtre du Château, à Berlin, le 27 mars 1746, et *Galatea*, pastorale, dans laquelle le roi Frédéric II et Quantz écrivirent aussi quelques morceaux. Cette époque, jusqu'en 1754, est aussi celle où Nichelmann composa ses sonates de clavecin et la musique de quelques odes. On ignore le motif qui lui fit donner sa démission de sa place de claveciniste de la Chambre, en 1756 : elle fut acceptée par le roi. Retiré de la cour et n'ayant pas de revenu fixe, cet artiste vécut à Berlin dans une situation peu aisée et mourut à l'âge de quarante-cinq ans, le 20 juillet 1762.

Les sonates de clavecin de Nichelmann se recommandent par leur caractère mélodique ; elles sont bien écrites, et l'harmonie n'en est pas commune ; l'originalité seule y manque, et l'on y reconnaît le style de Charles-Philippe-Emmanuel Bach ; mais en somme ces œuvres appartiennent à cette ancienne école, si peu connue des amateurs de nos jours, laquelle se distingue par un parfum d'art devenu trop rare depuis que la musique à *effet* est devenue le besoin général. Les sonates de Nichelmann les plus connues sont celles qui ont été publiées à Nuremberg ; mais il en existe trois autres avec des fugues bien faites qui ont paru à Berlin en 1774, chez A. Wever, avec des sonates de Charles-Philippe-Emmanuel Bach et des fugues de Haendel, sous ce titre : *C. P. E. Bach's Haendel's und Nichelmann's Sonaten und Fugen für clavier.* J'ai cru d'abord que les pièces de Nichelmann contenues dans ce recueil étaient des œuvres posthumes, puisqu'il avait cessé de vivre en 1762 ; mais le recueil porte *deuxième édition.* J'ignore la date de la première. On connaît aussi de cet artiste un Rondeau pour le clavecin dans les *Clavierstücken*, publiées à Berlin chez Birnstiel, en 1760, et deux pièces détachées, *la Gagliarde* et *la Tendre*, qui se trouvent dans les *Musikalisch-Allerlei* (Pièces musicales de différents genres). Berlin, 1761.

Nichelmann s'est distingué comme compositeur de chant par ses *Lieder*, répandus dans divers recueils. On a de lui un *Requiem* à quatre voix et orchestre, dont le manuscrit est à la bibliothèque royale de Berlin ; enfin, il a écrit plusieurs symphonies qui sont restées inédites.

Comme écrivain sur la musique, Nichelmann mérite d'être mentionné honorablement pour un livre intitulé : *Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl als nach ihren Eigenschaften* (la Mélodie considérée en elle-même ainsi que dans ses propriétés). Dantzick, 1755, 1 vol. in-4. Le sujet est bien traité dans cet ouvrage : l'auteur y fait preuve de méthode et de philosophie dans les idées : l'union de la mélodie et de l'harmonie y est particulièrement l'objet de vues ingénieuses.

FÉTIS *père.*

1749 – 1762.

CINQ SONATES

pour le

CLAVECIN

composées

par

CHRISTOPHE NICHELMANN.

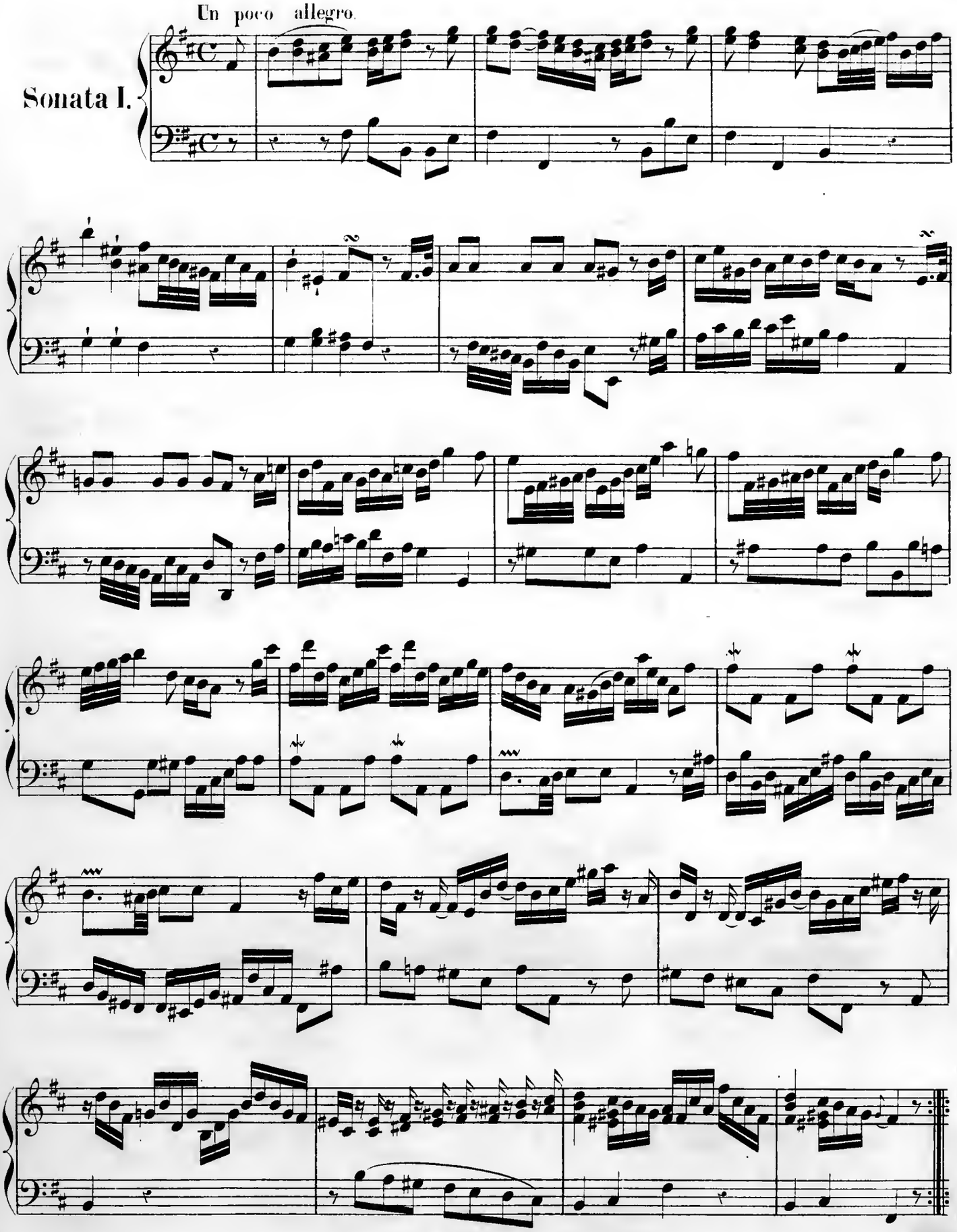
Les quatre premières sonates sont tirées de l'œuvre des six sonates (*sei brevi sonate all' uso delle Dame)* dédié à Frédéric II, roi de Prusse, et publié à Nuremberg en 1749, par Balth. Schmid; la cinquième est extraite d'un recueil intitulé: *Morceaux pour le Clavecin, de C. P. Emm. Bach et autres auteurs classiques*, imprimé chez J. G. Immanuel Breitkopf, à Leipzig, en 1762.

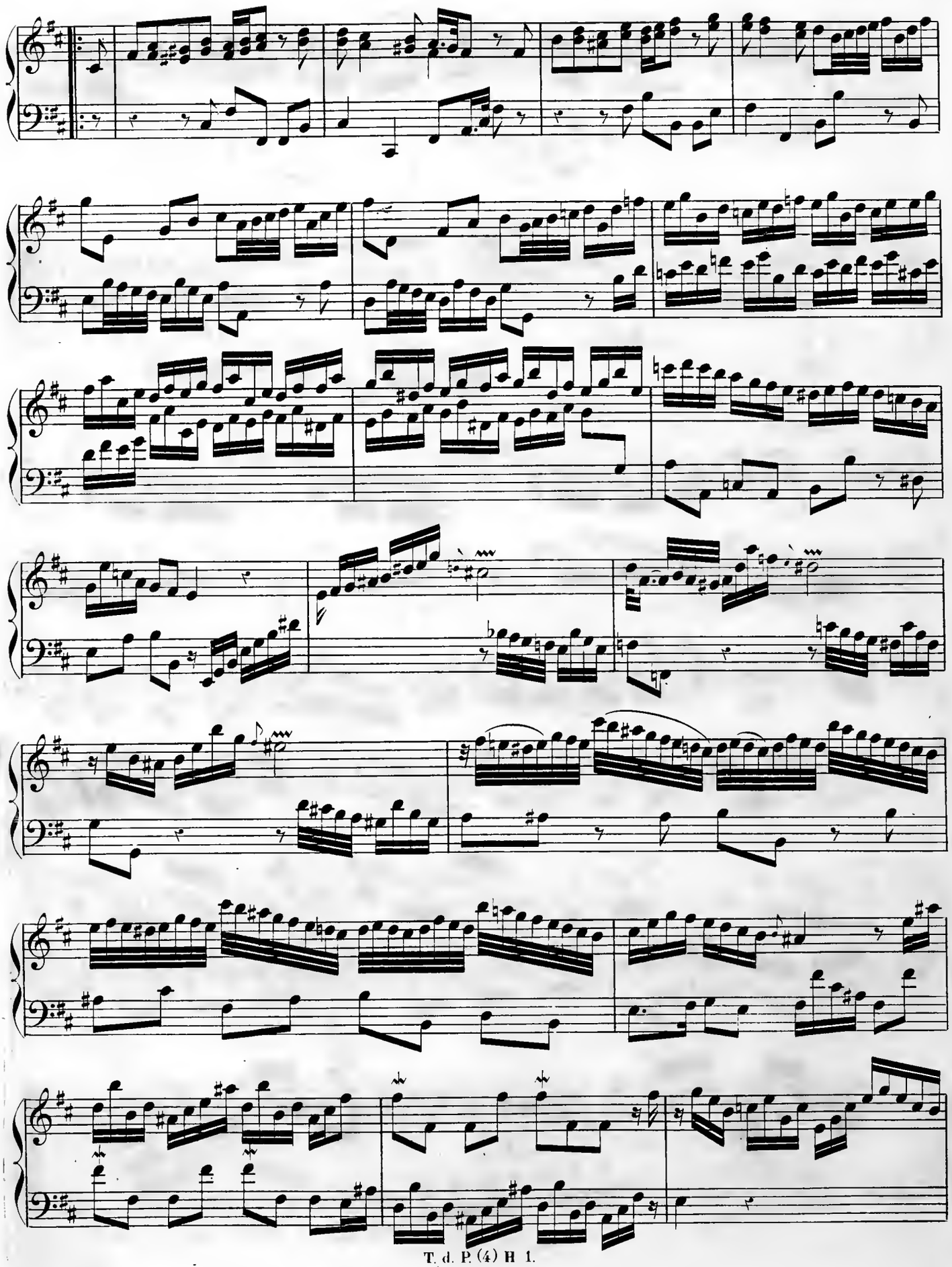
PUBLIÉ PAR L. FARRENC.— PARIS, 1866.

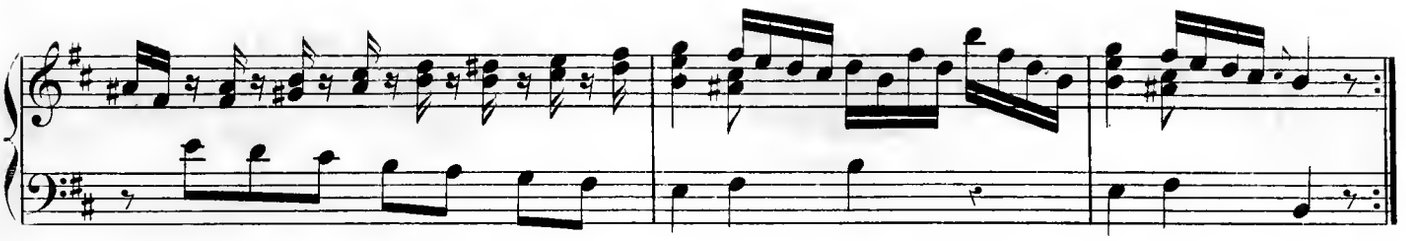
T. d. P. (4) H. 1.

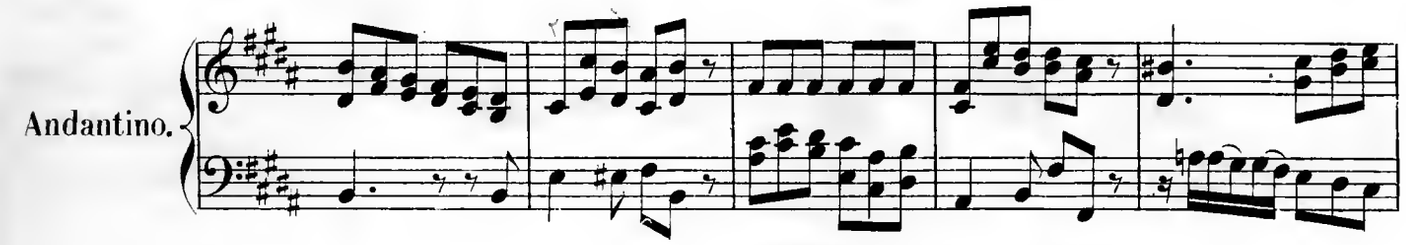
Un poco allegro.

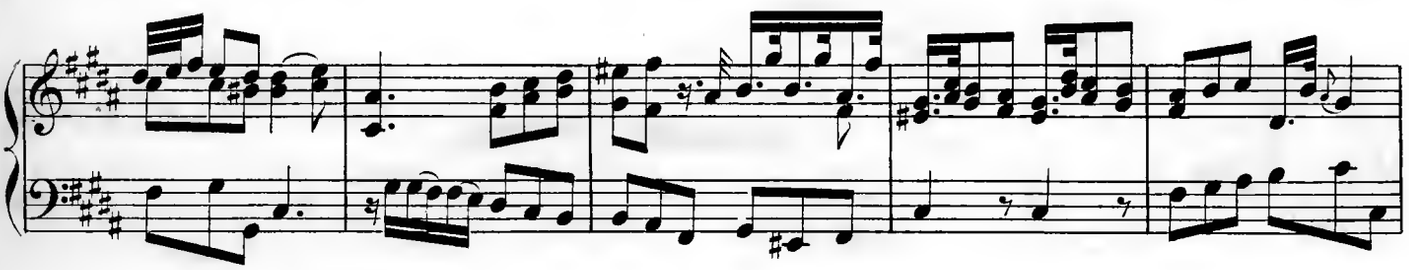
Sonata I.

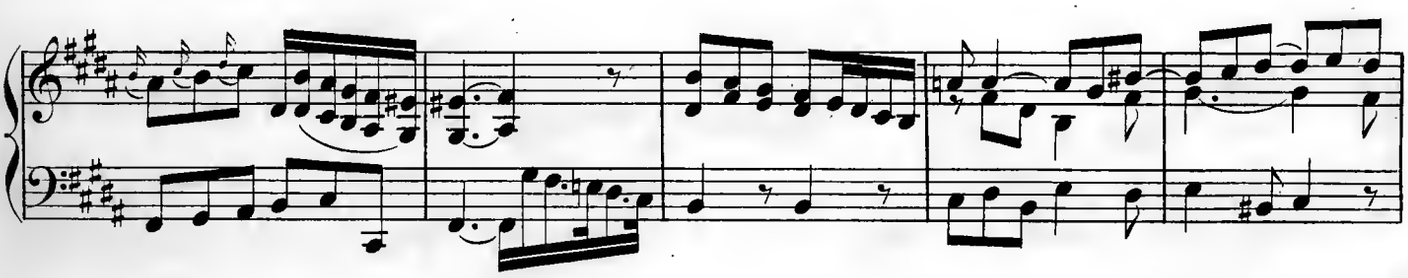


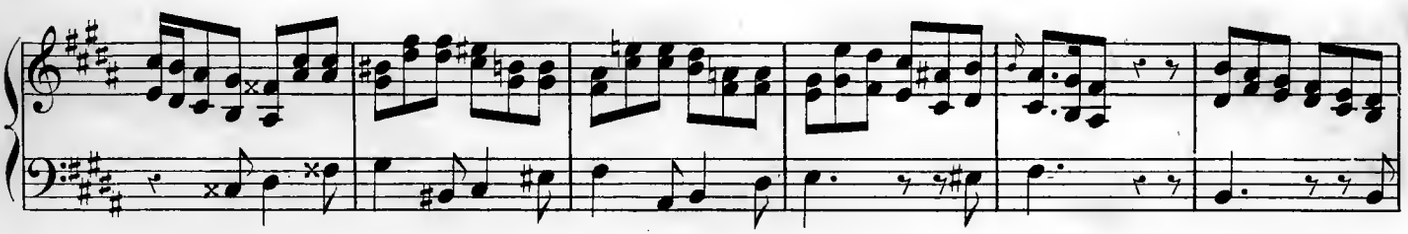


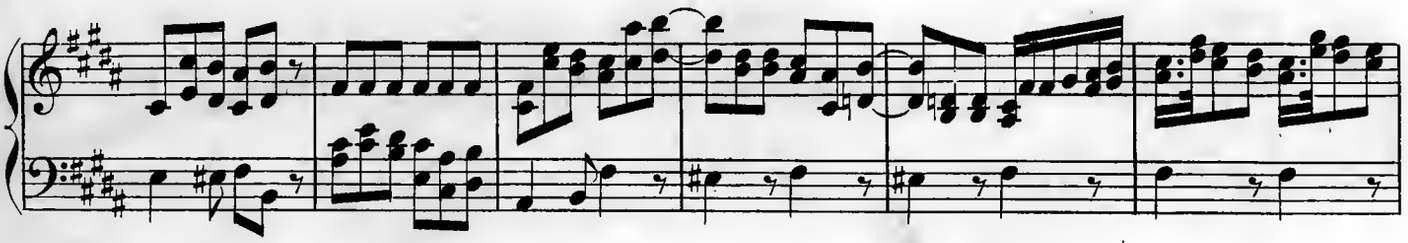


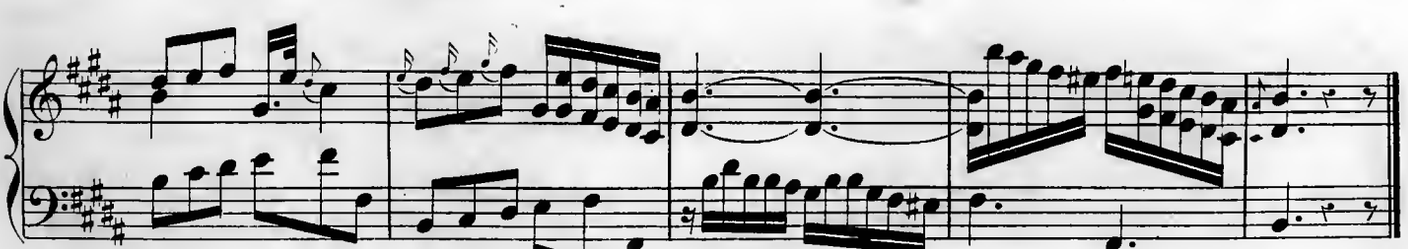

Andantino.

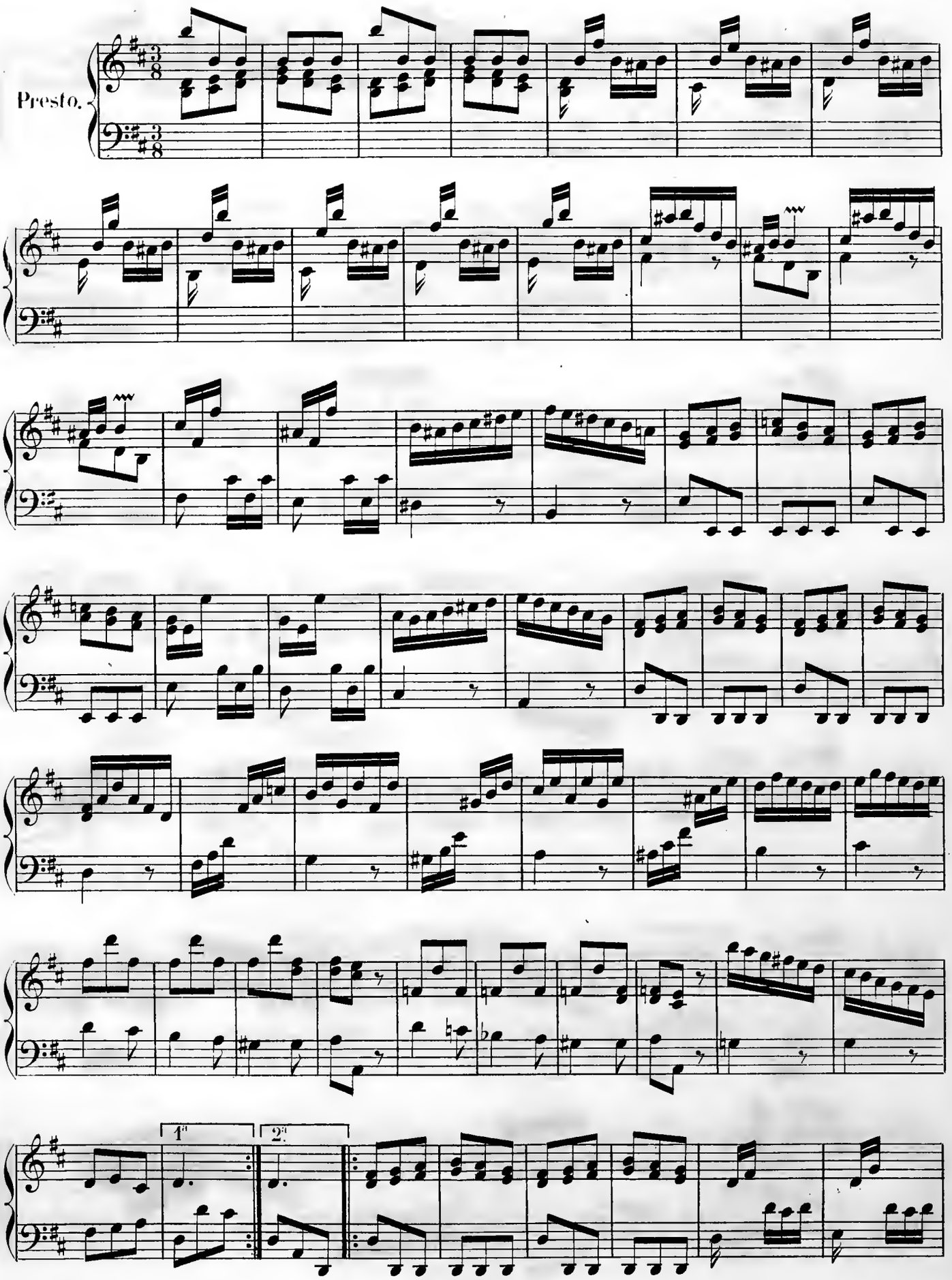


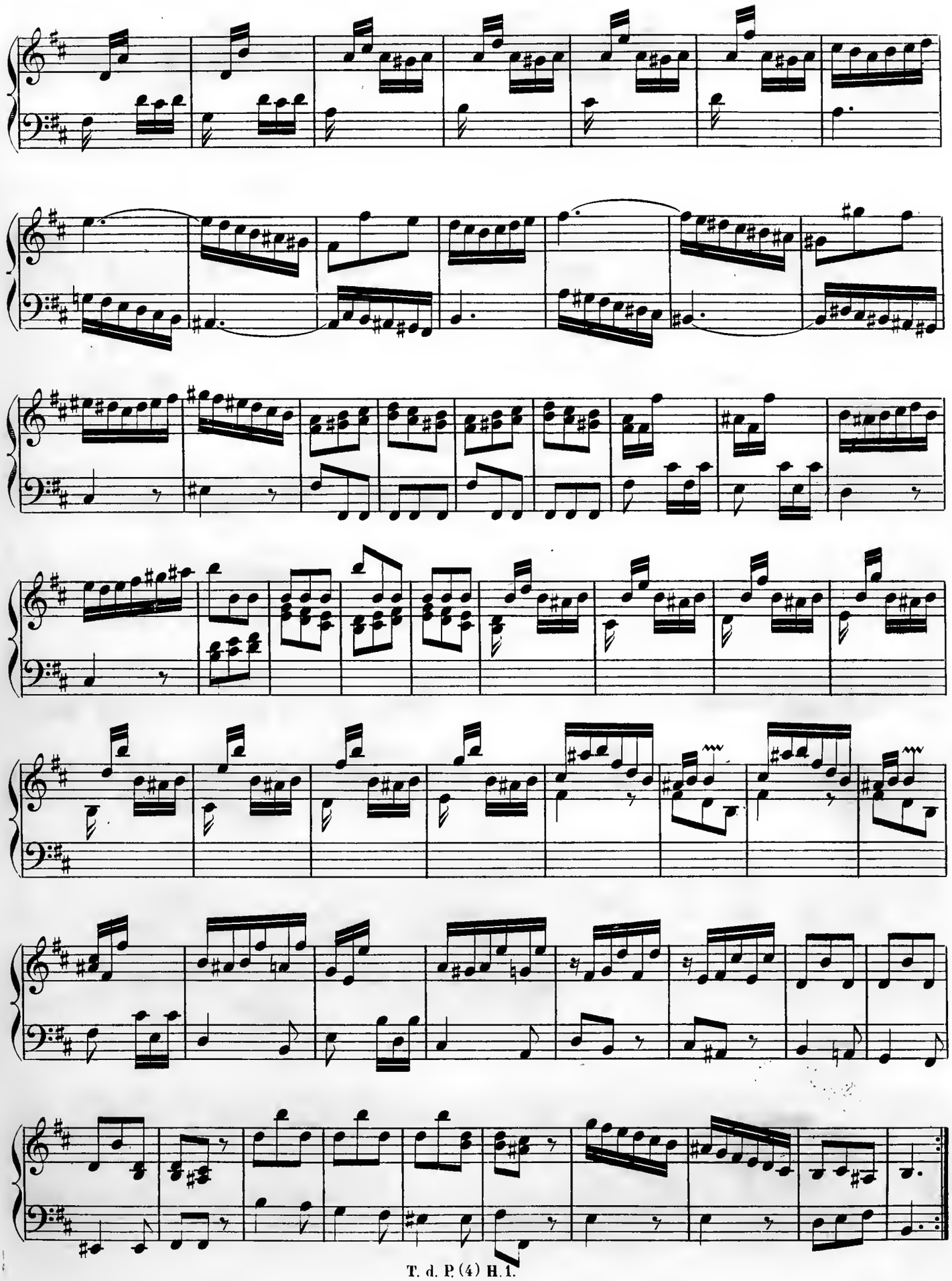






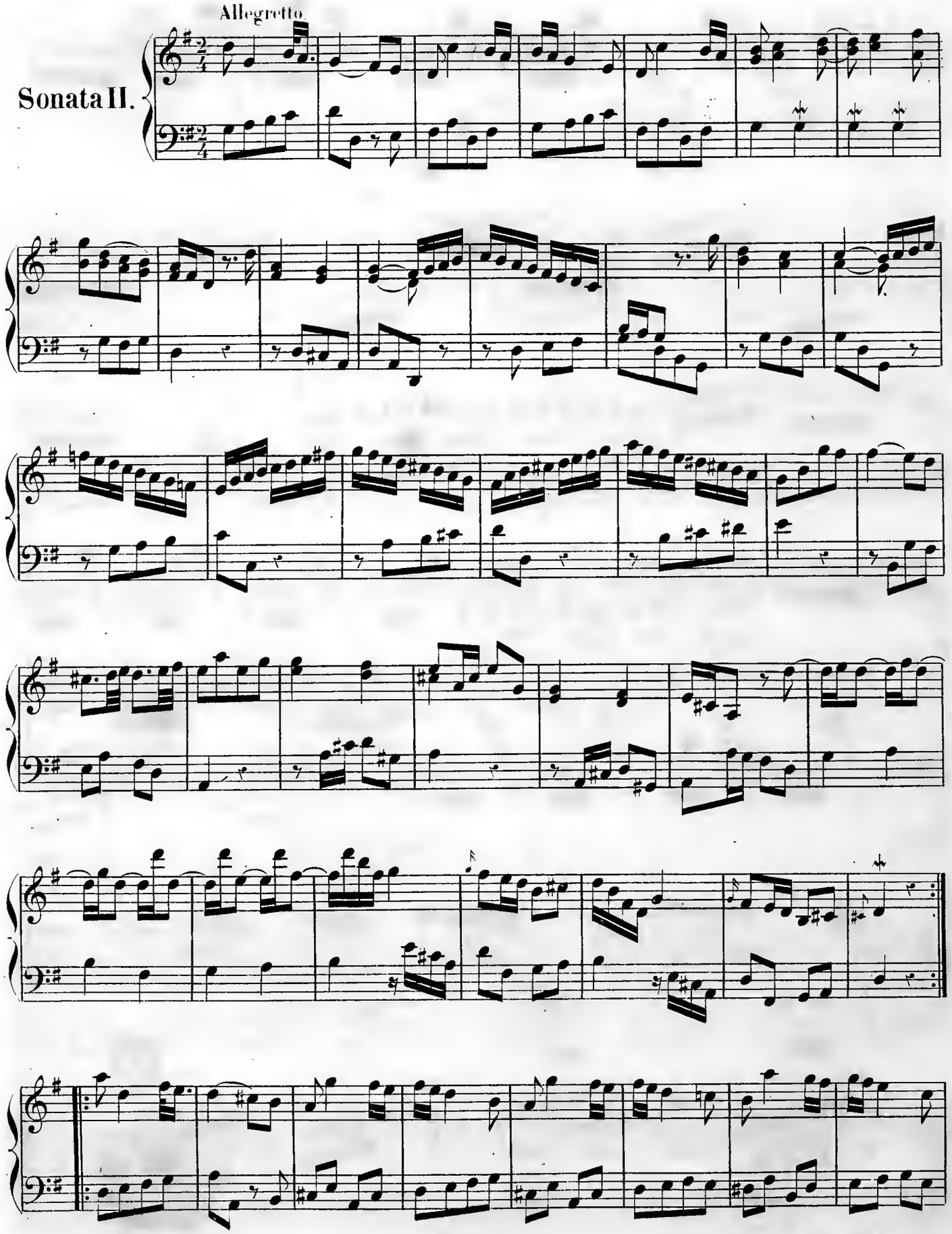


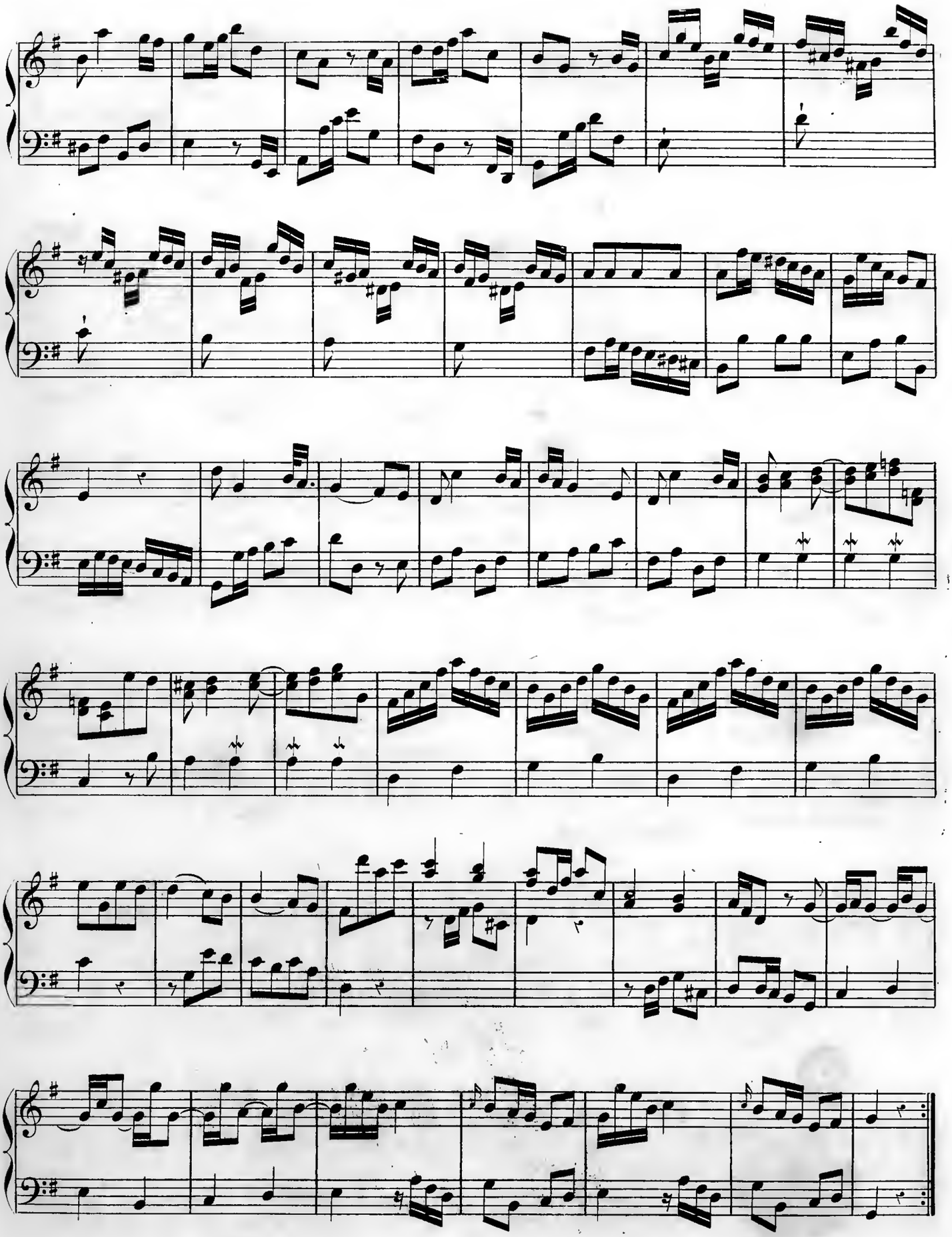

Presto.
1.
2.

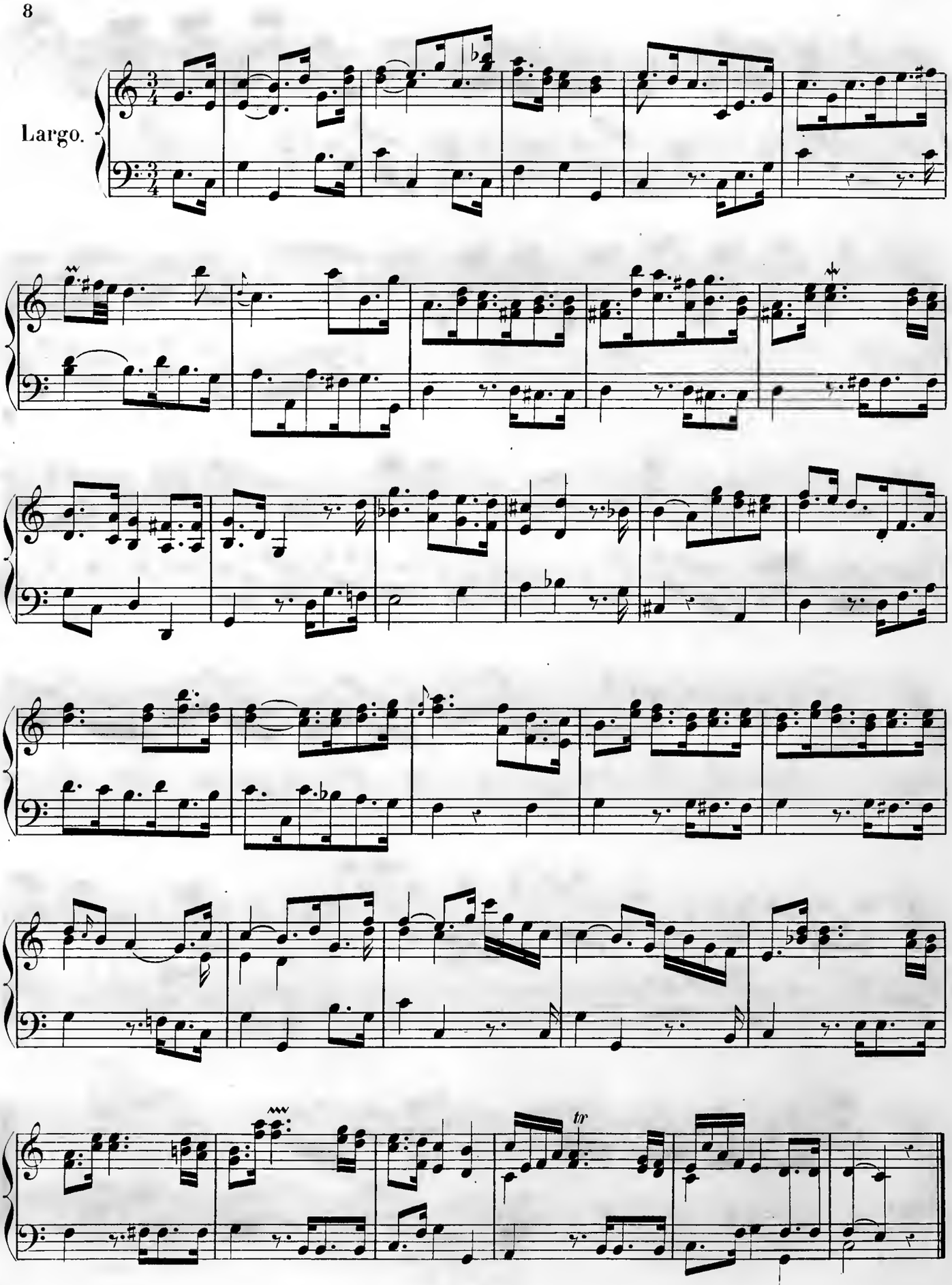


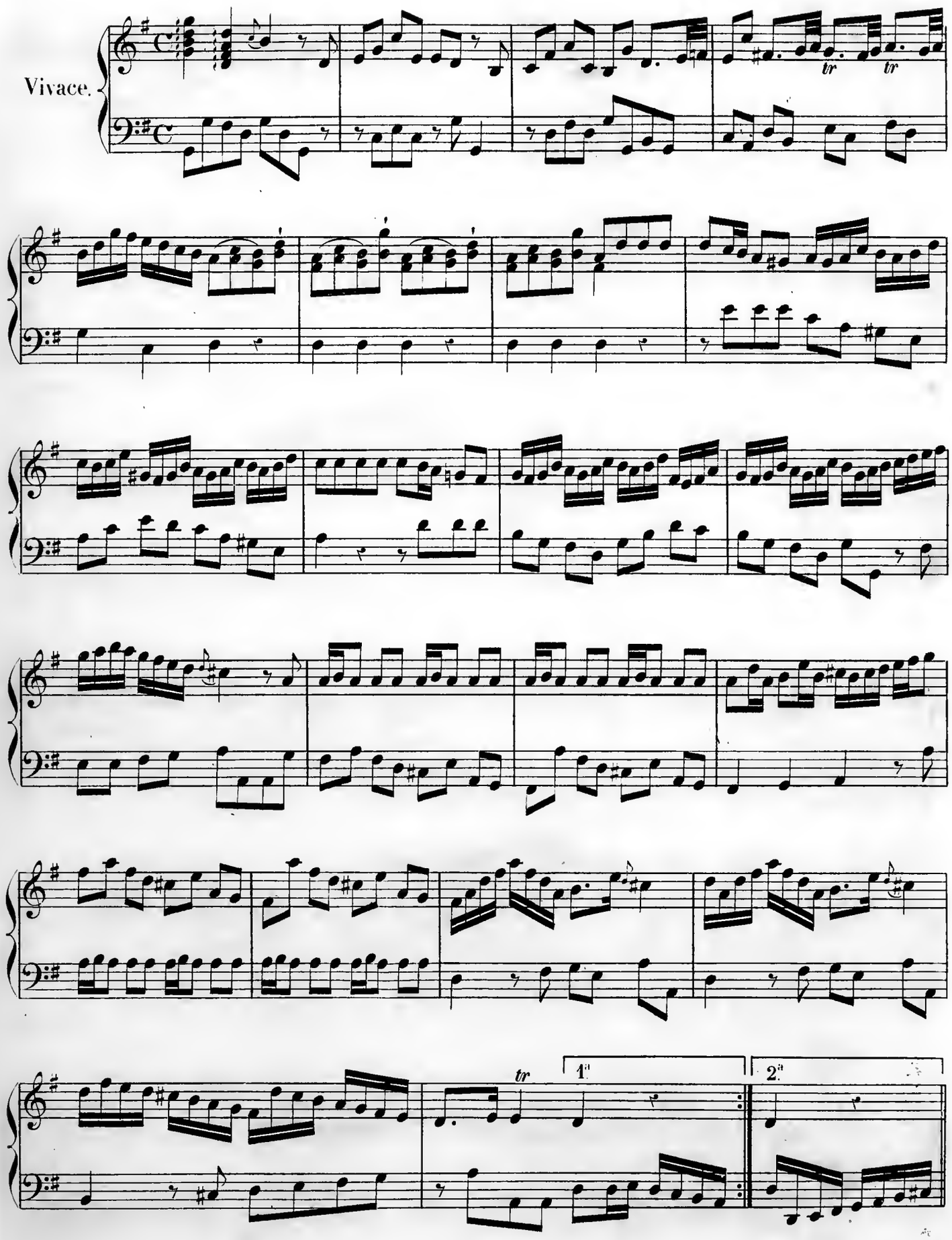
Allegretto.

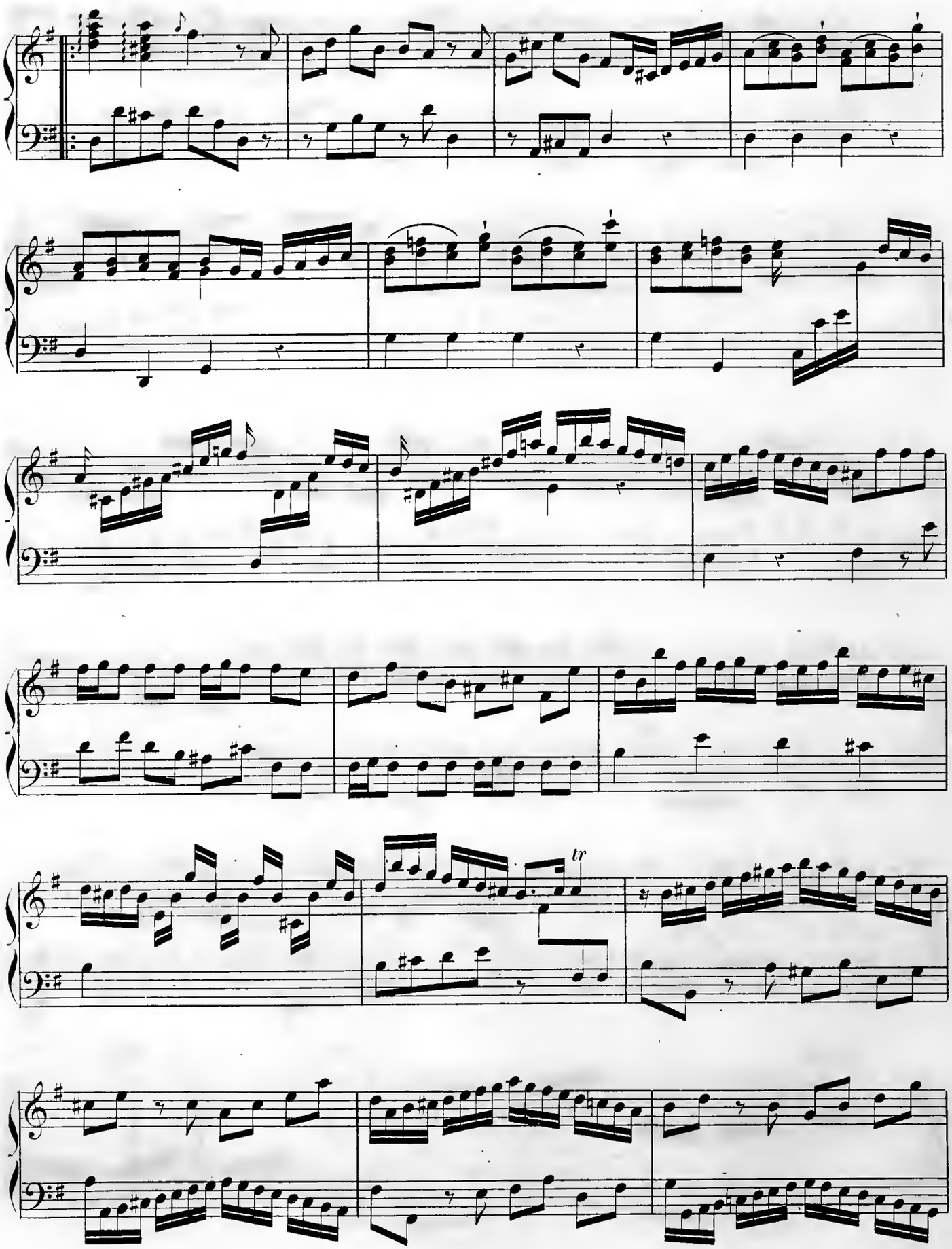
Sonata II.

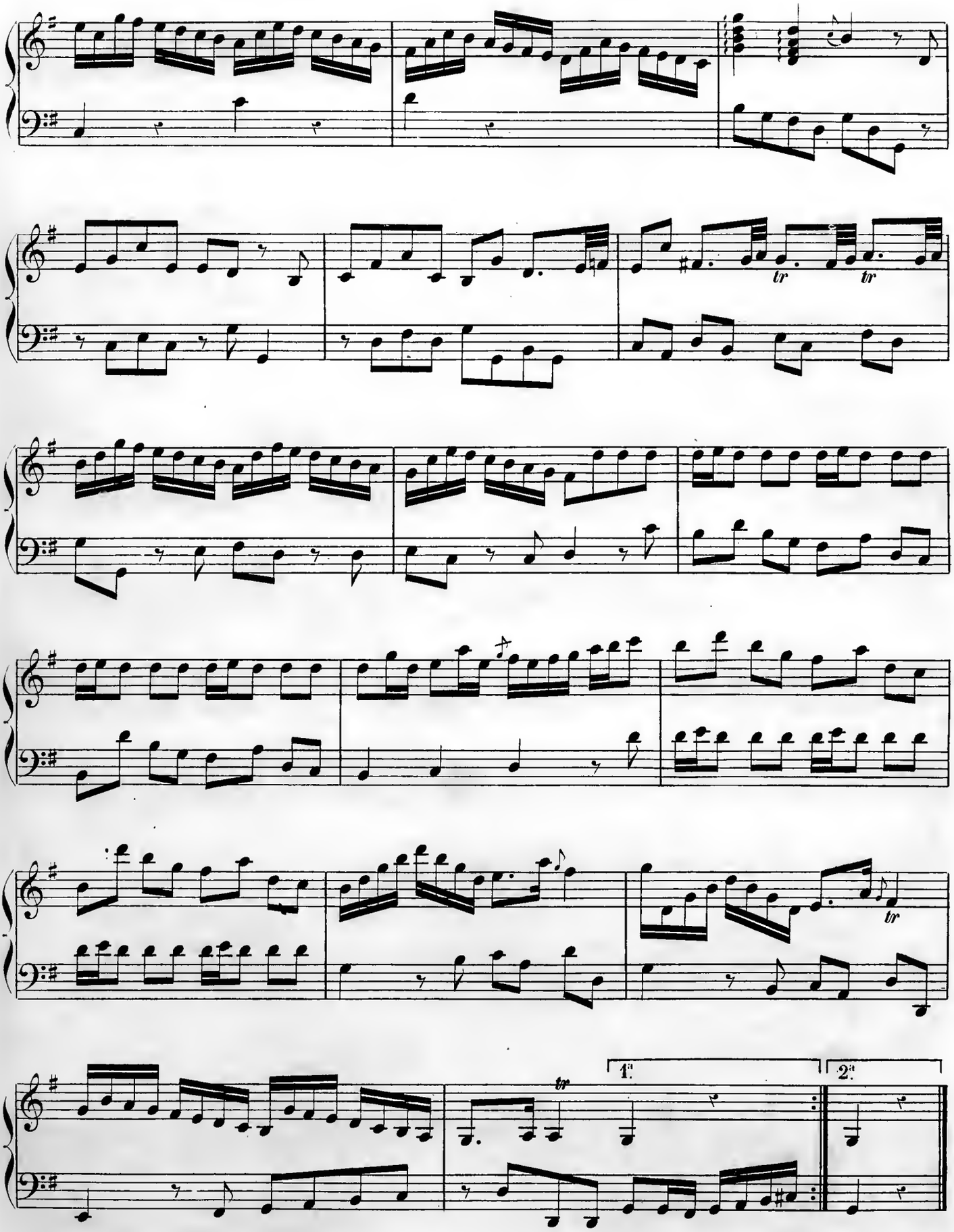





Largo.
tr

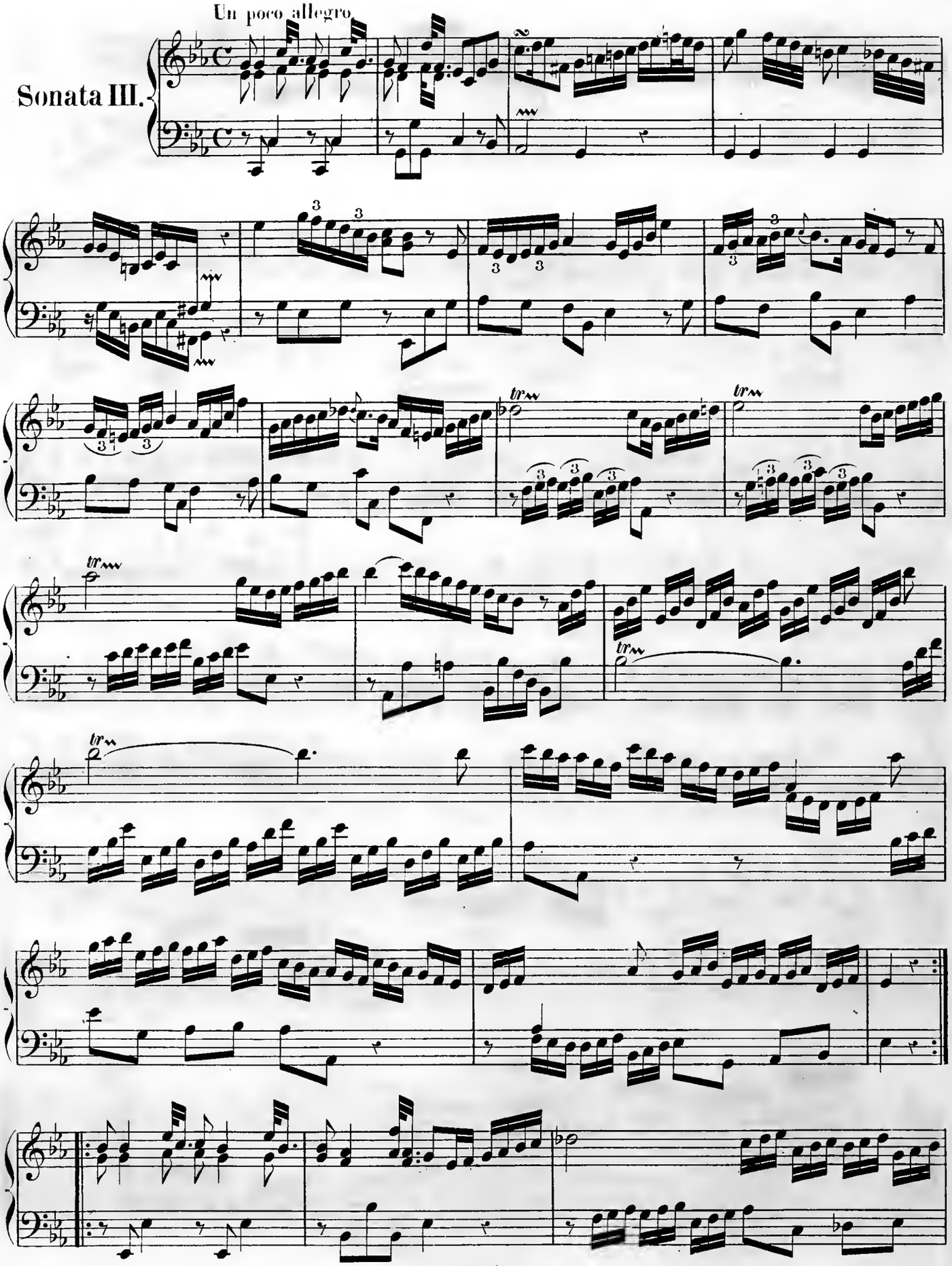

Vivace.
tr
tr
tr
1.
2.

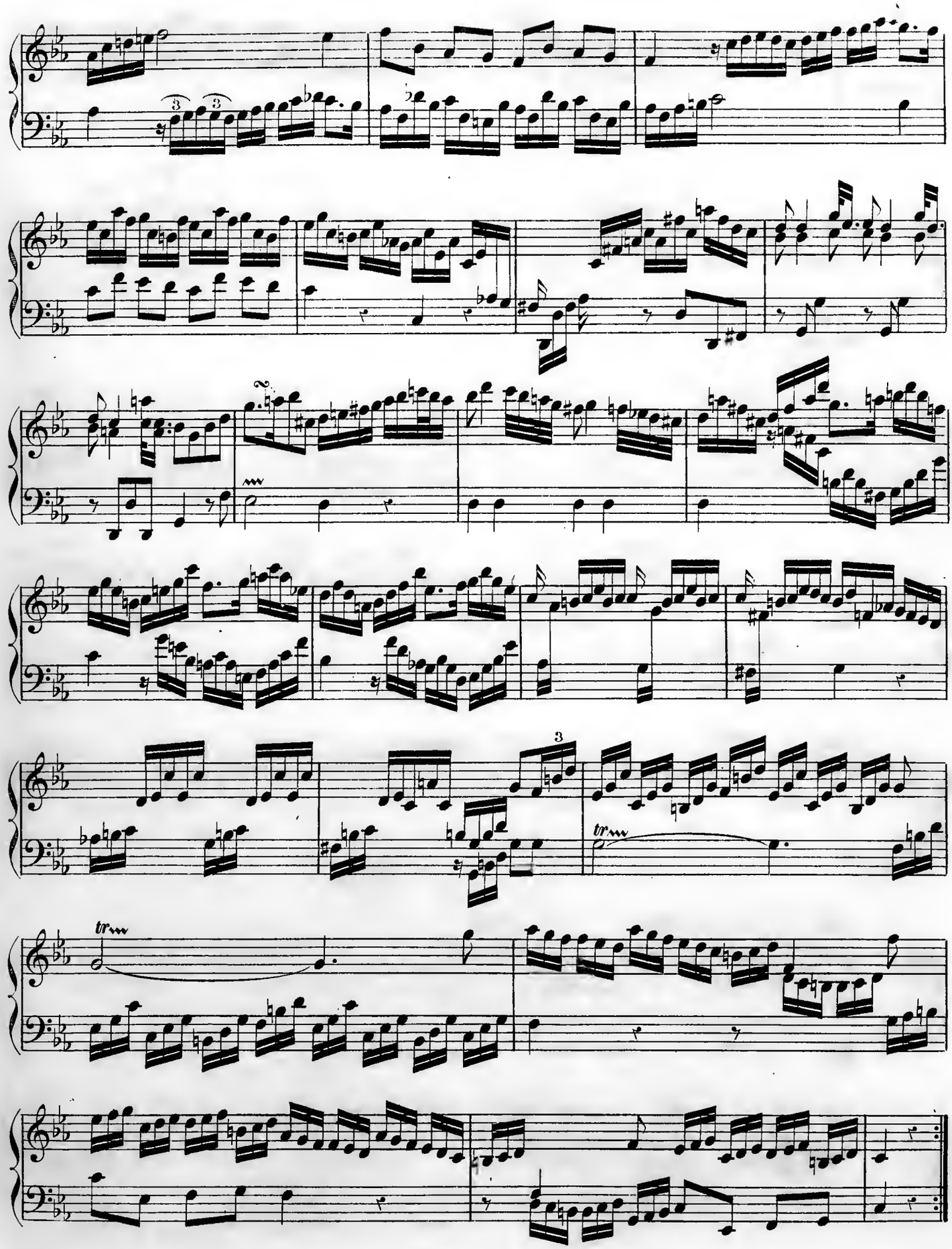

tr

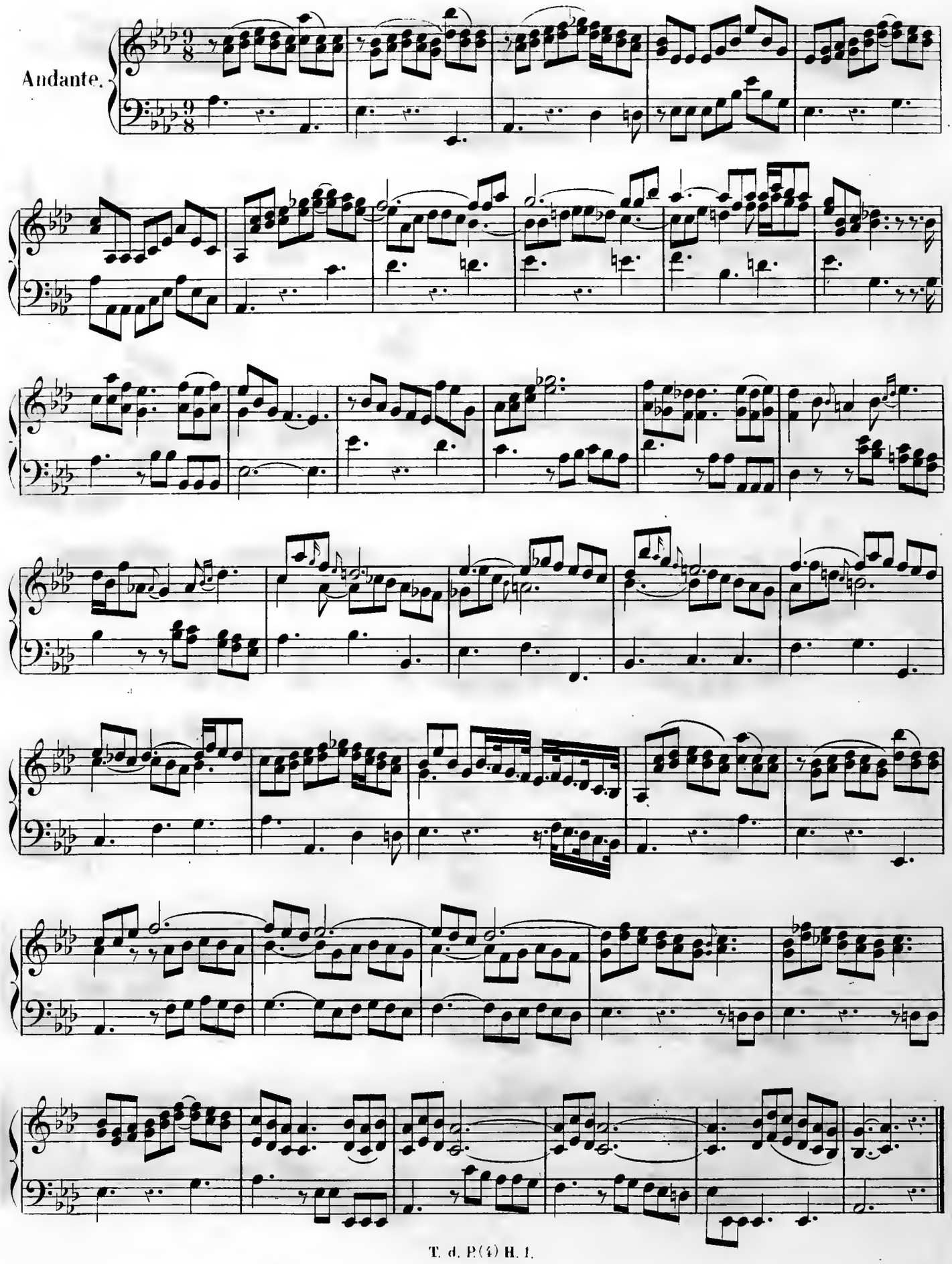

tr
tr
tr
1.
2.

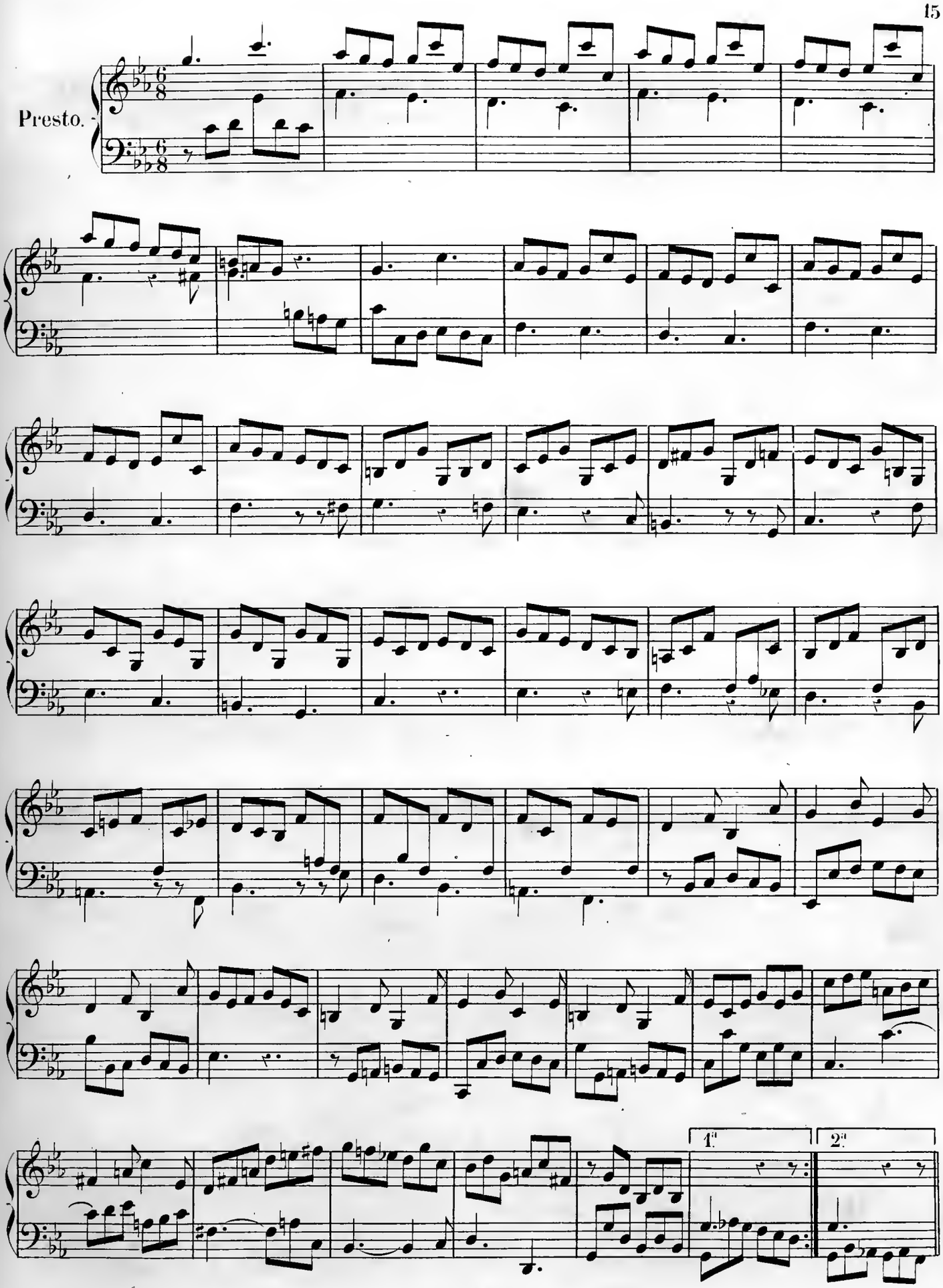
Un poco allegro.

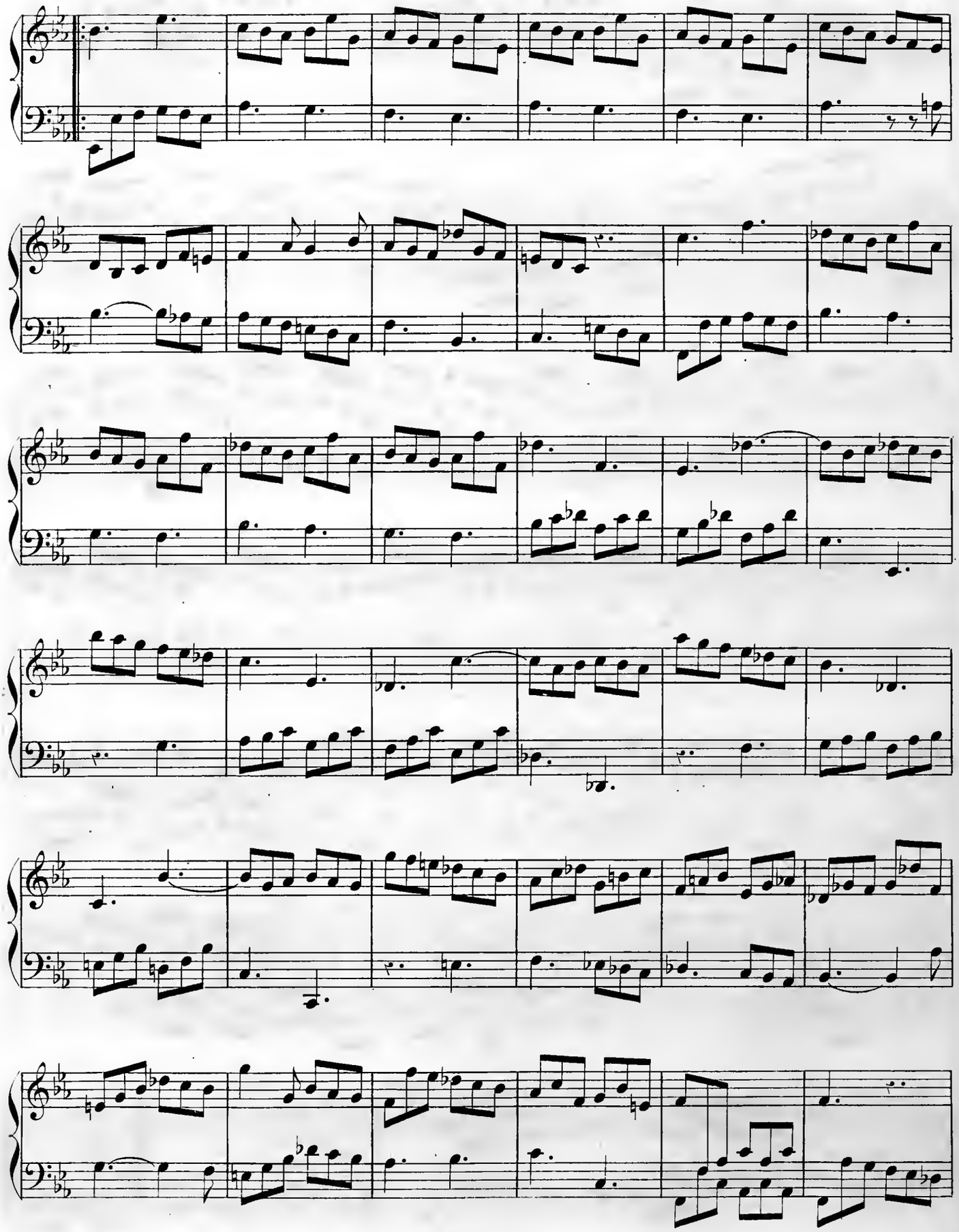
Sonata III.

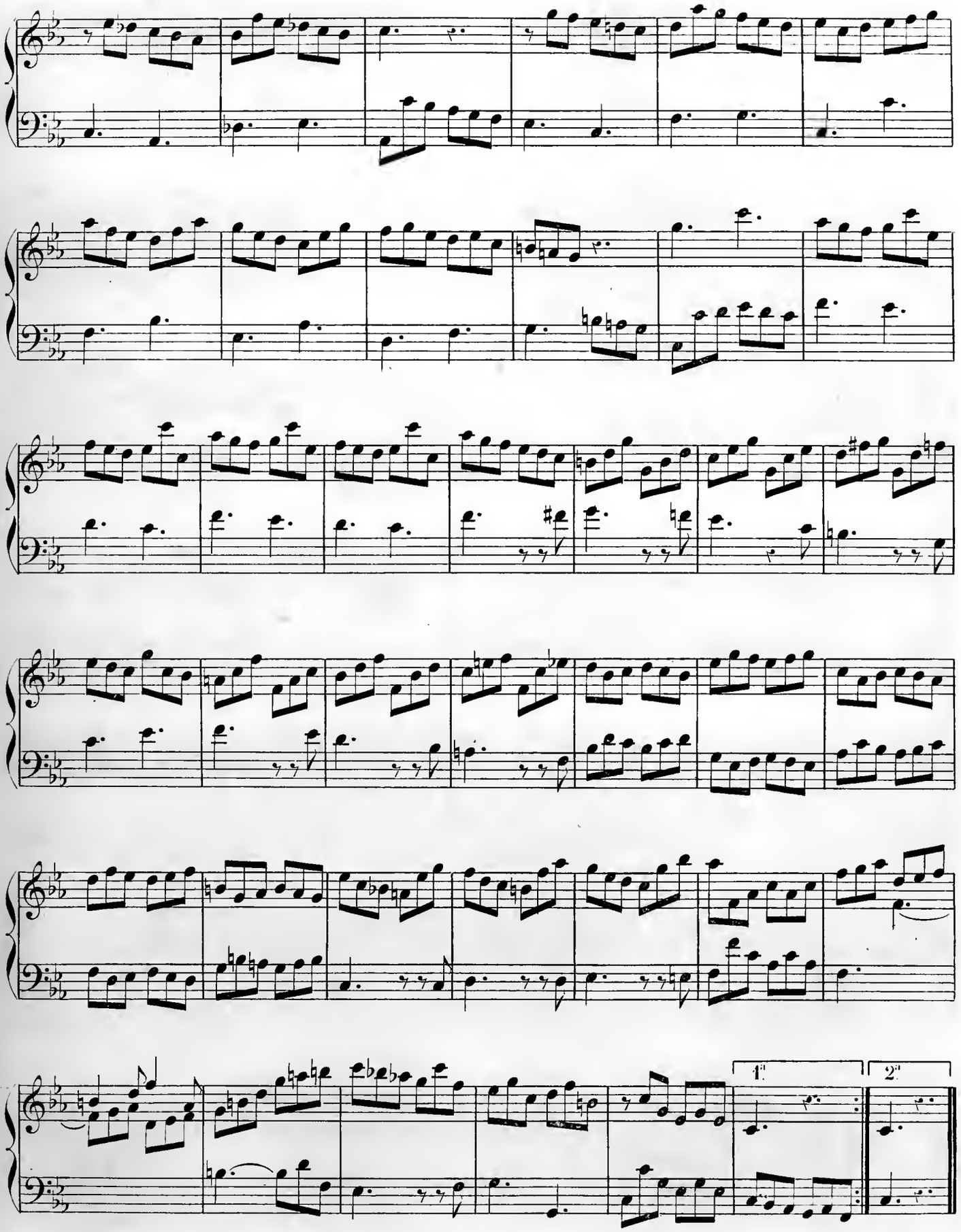




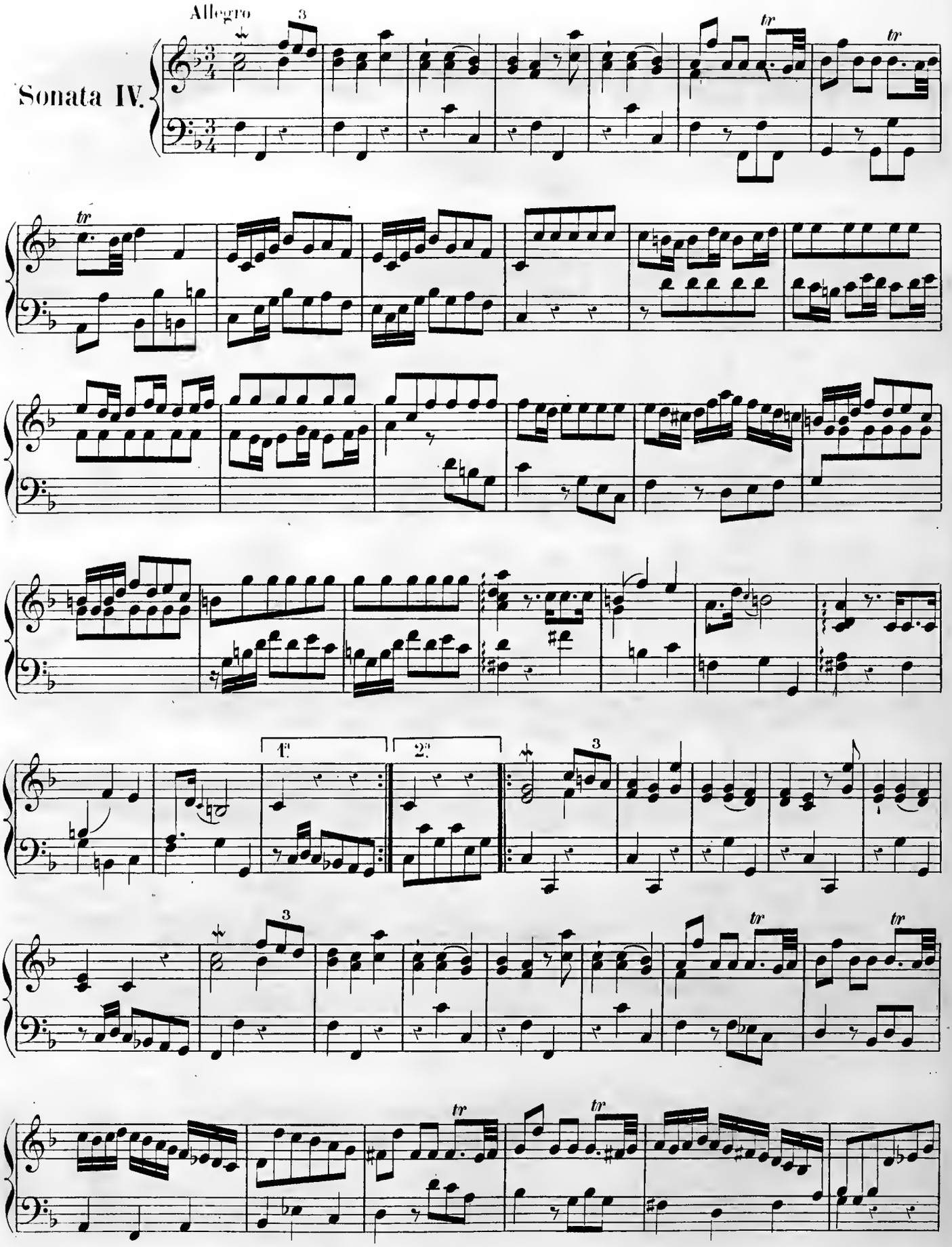

Andante.

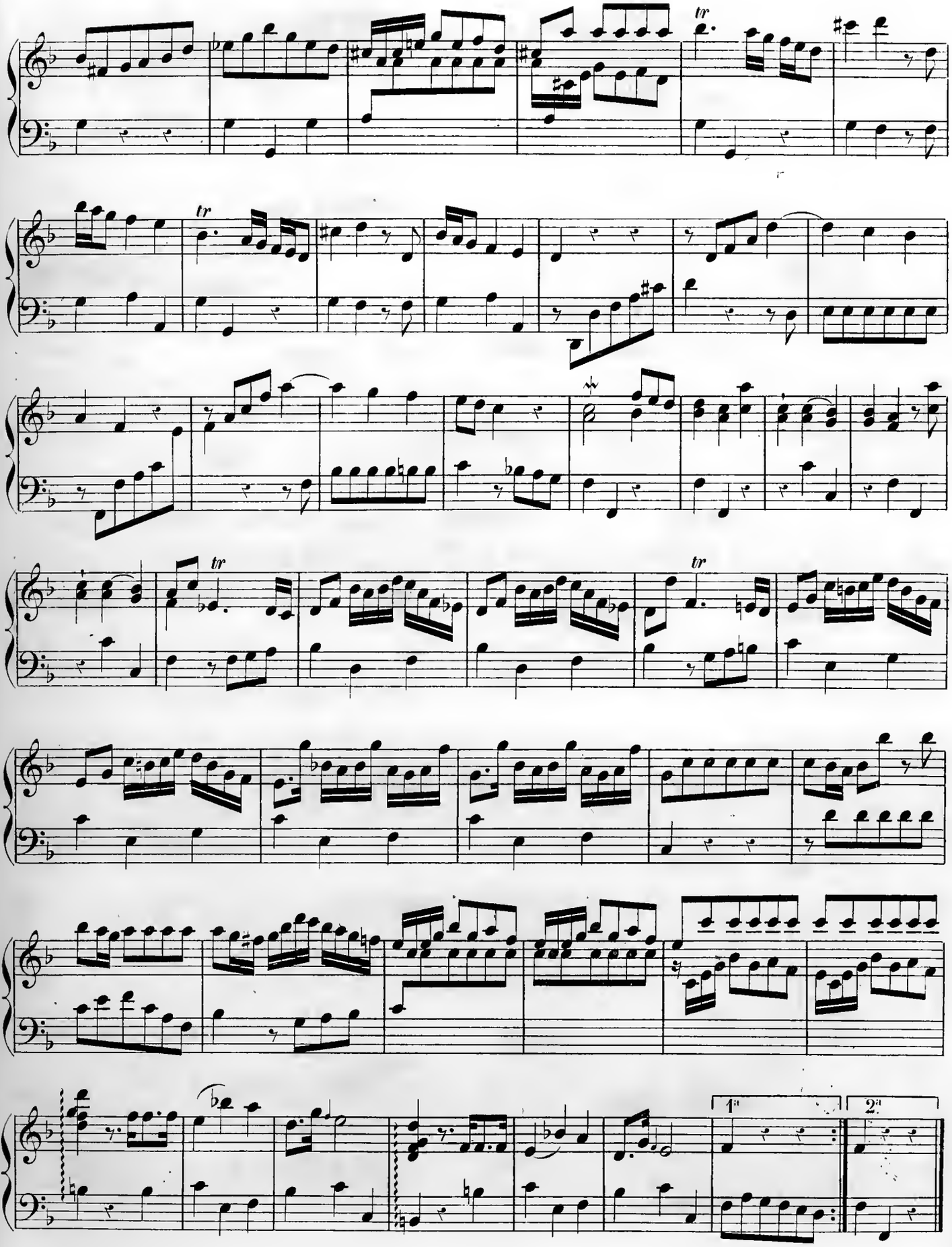

Presto.
1.
2.

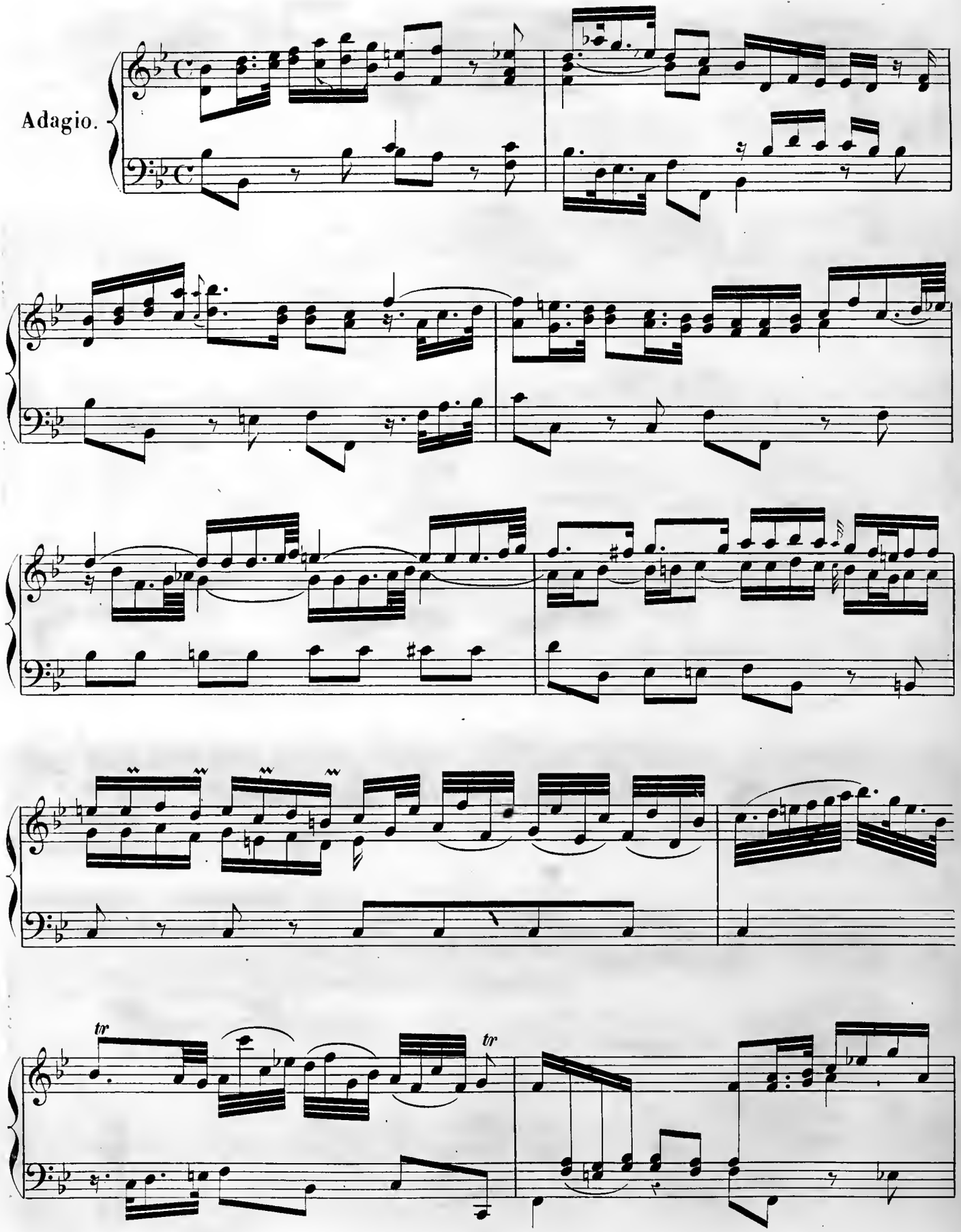


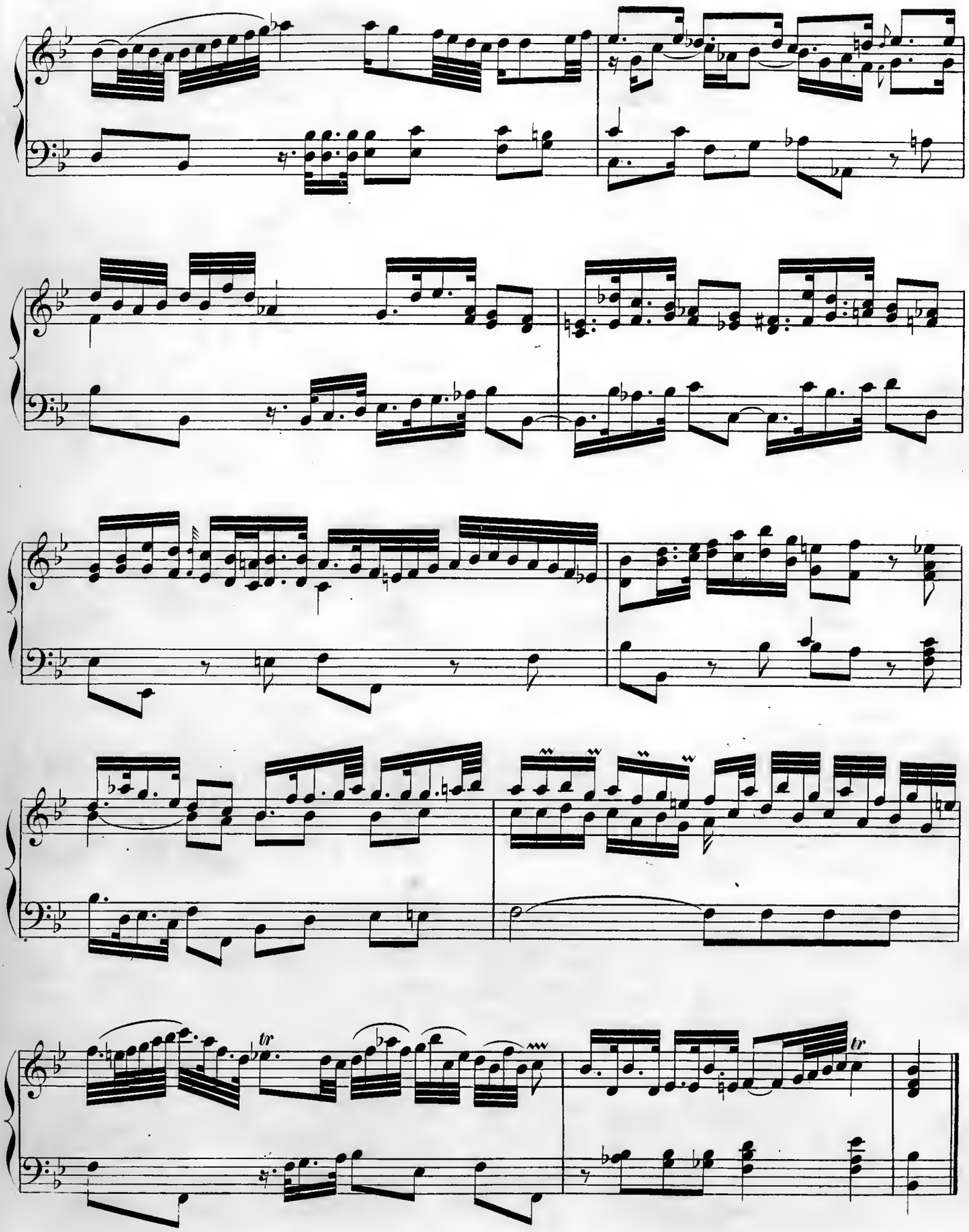

1.
2.

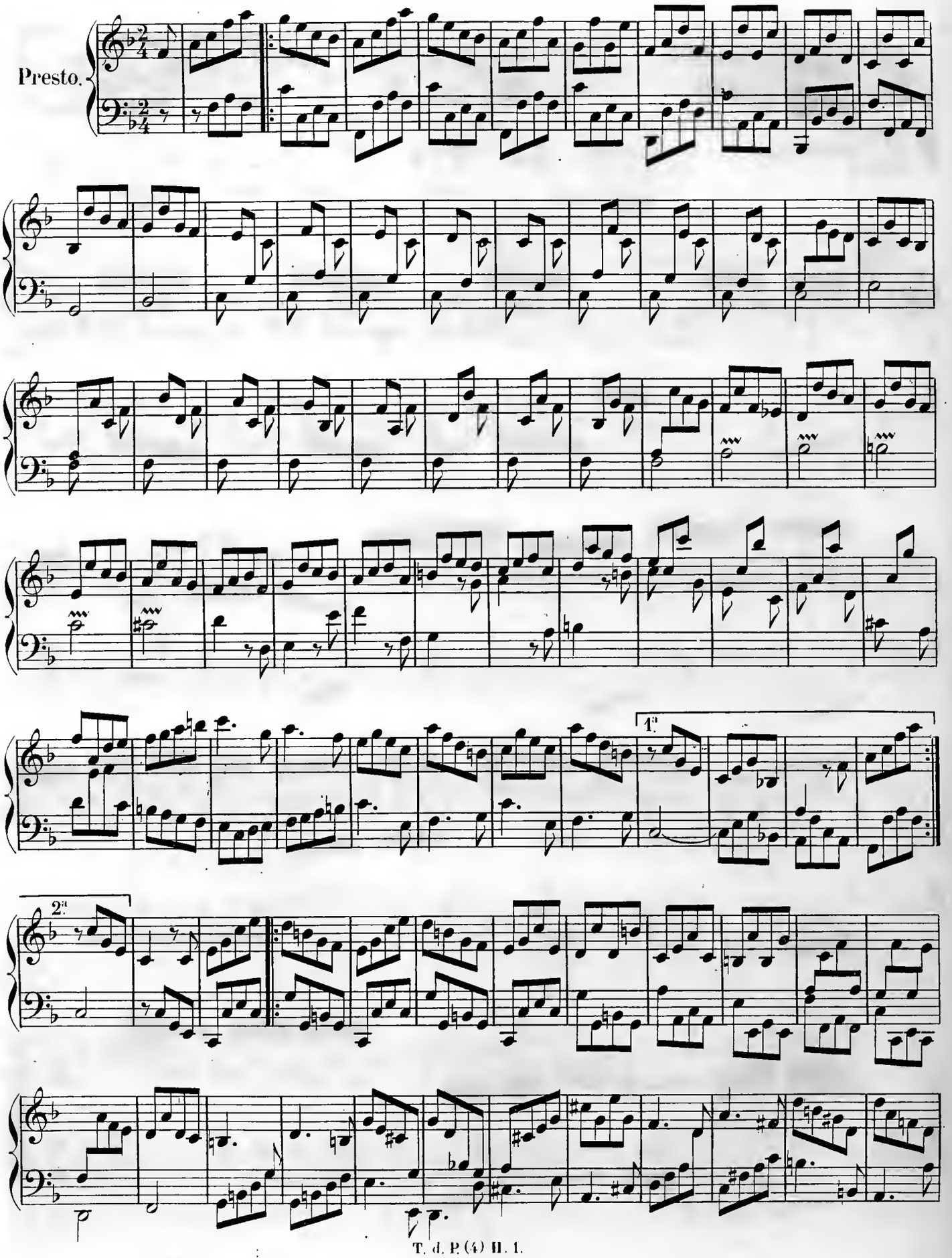
Sonata IV.

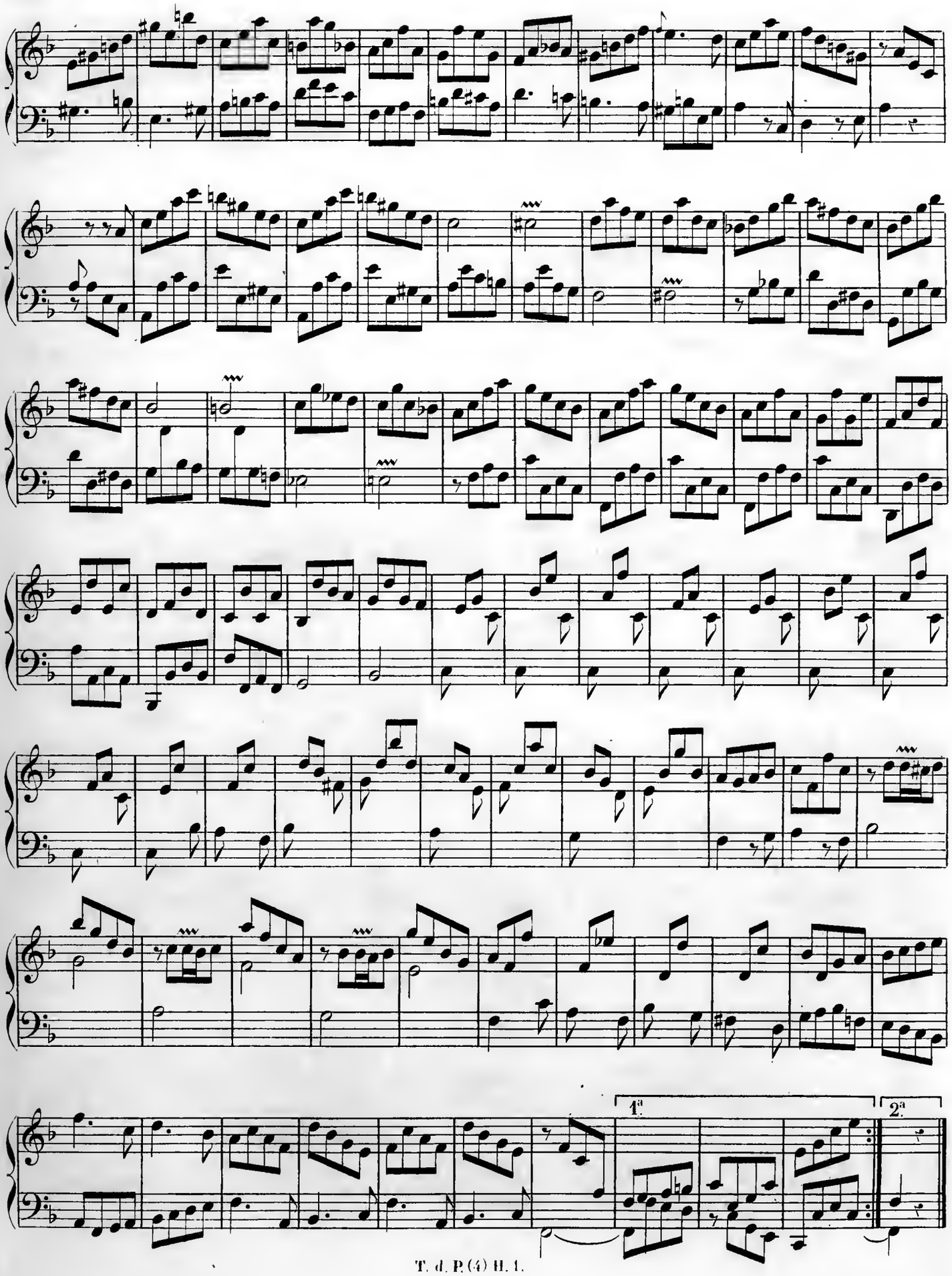


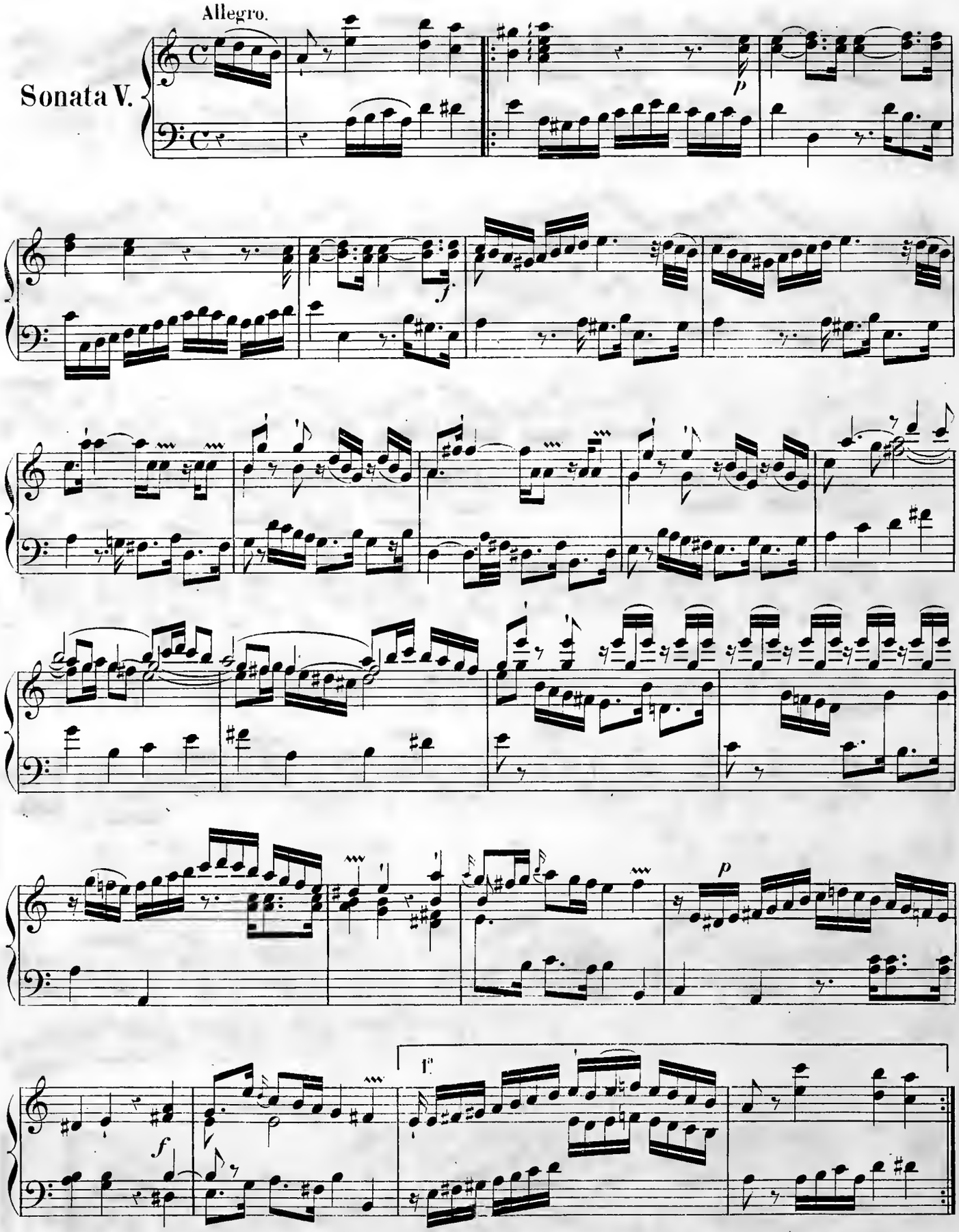

tr
tr
tr
tr
1ª
2ª

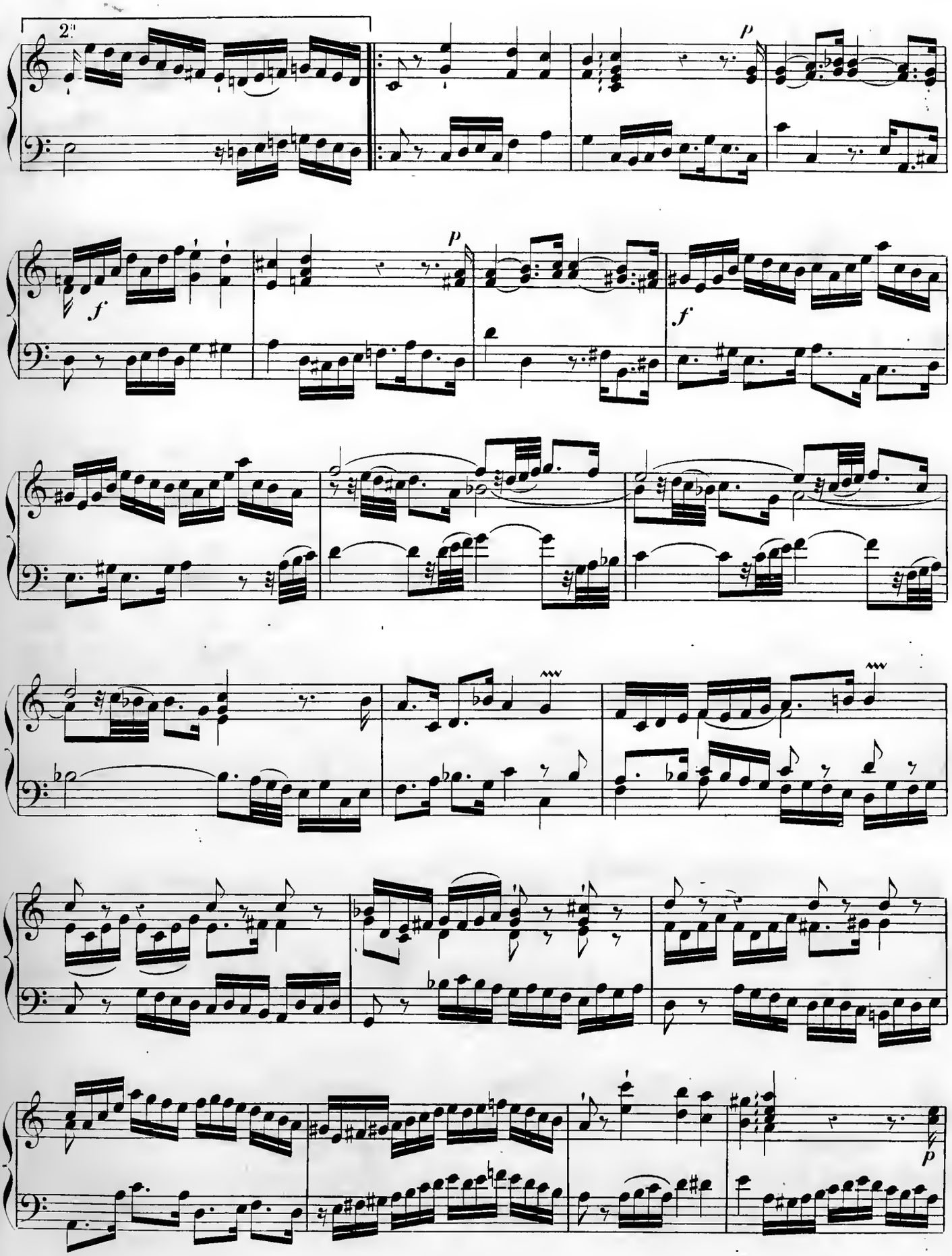

Adagio.
tr
tr

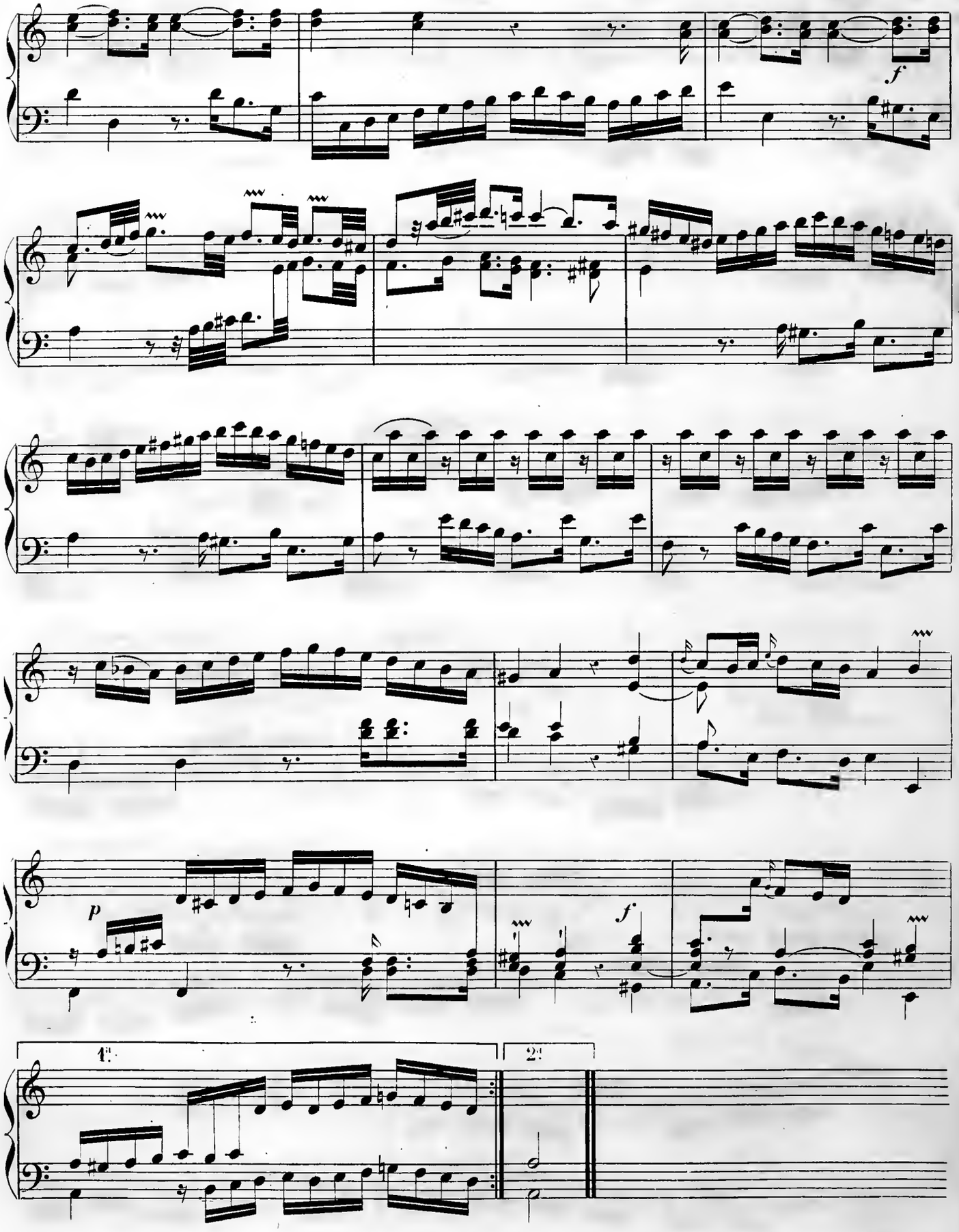

tr
tr

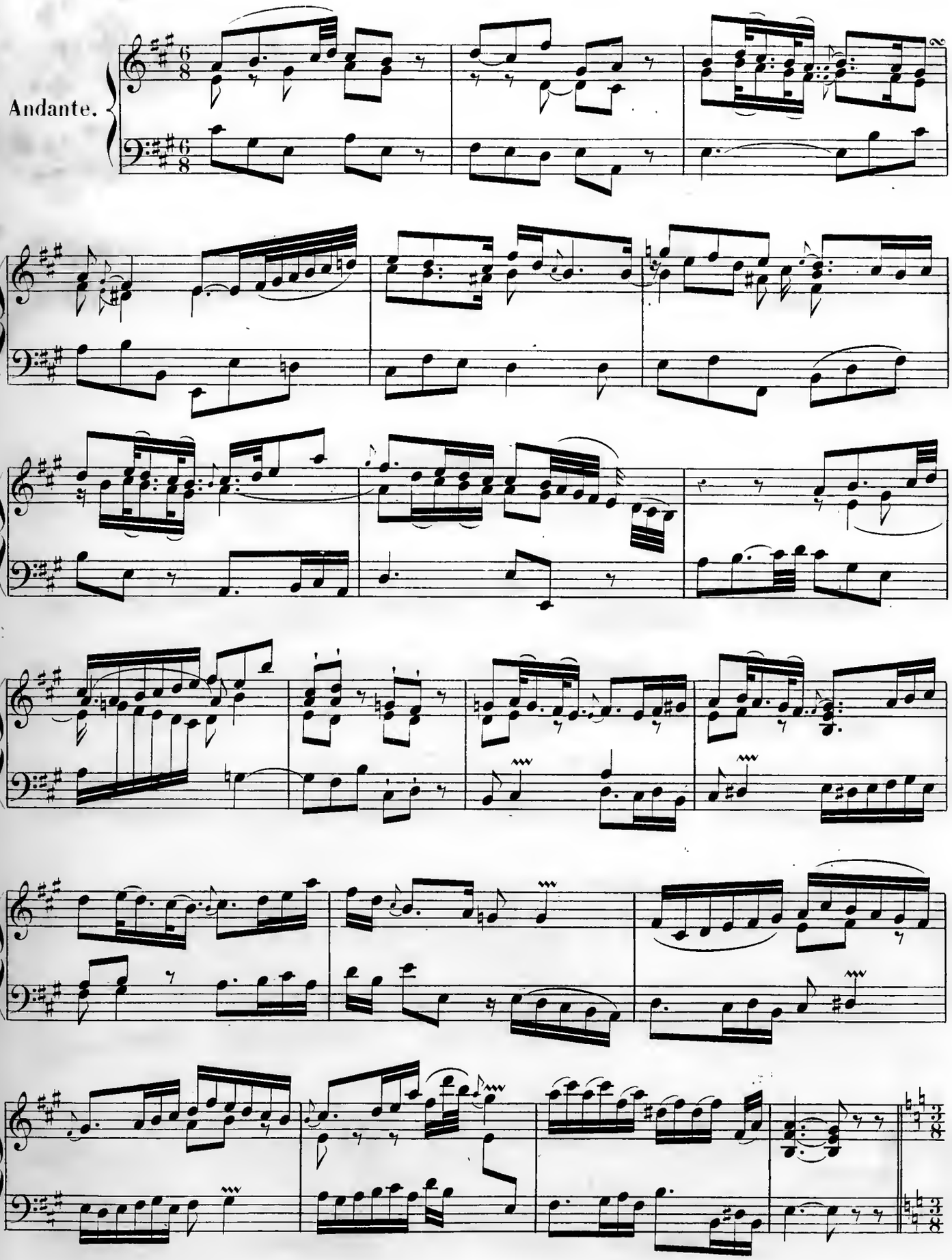

Presto.
1a
2a


1ª
2ª

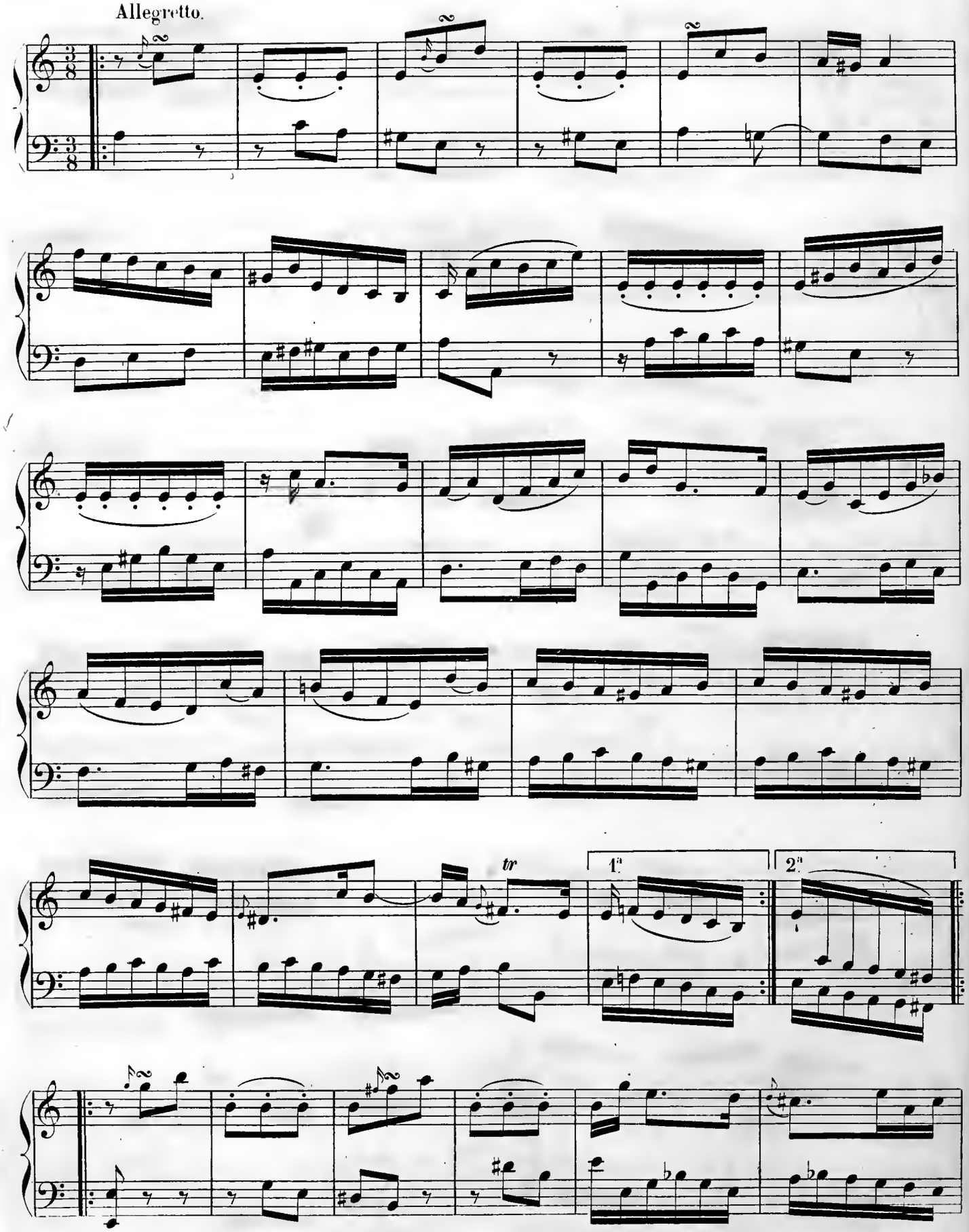

Allegro.
Sonata V.
p
f
p
f
1ª

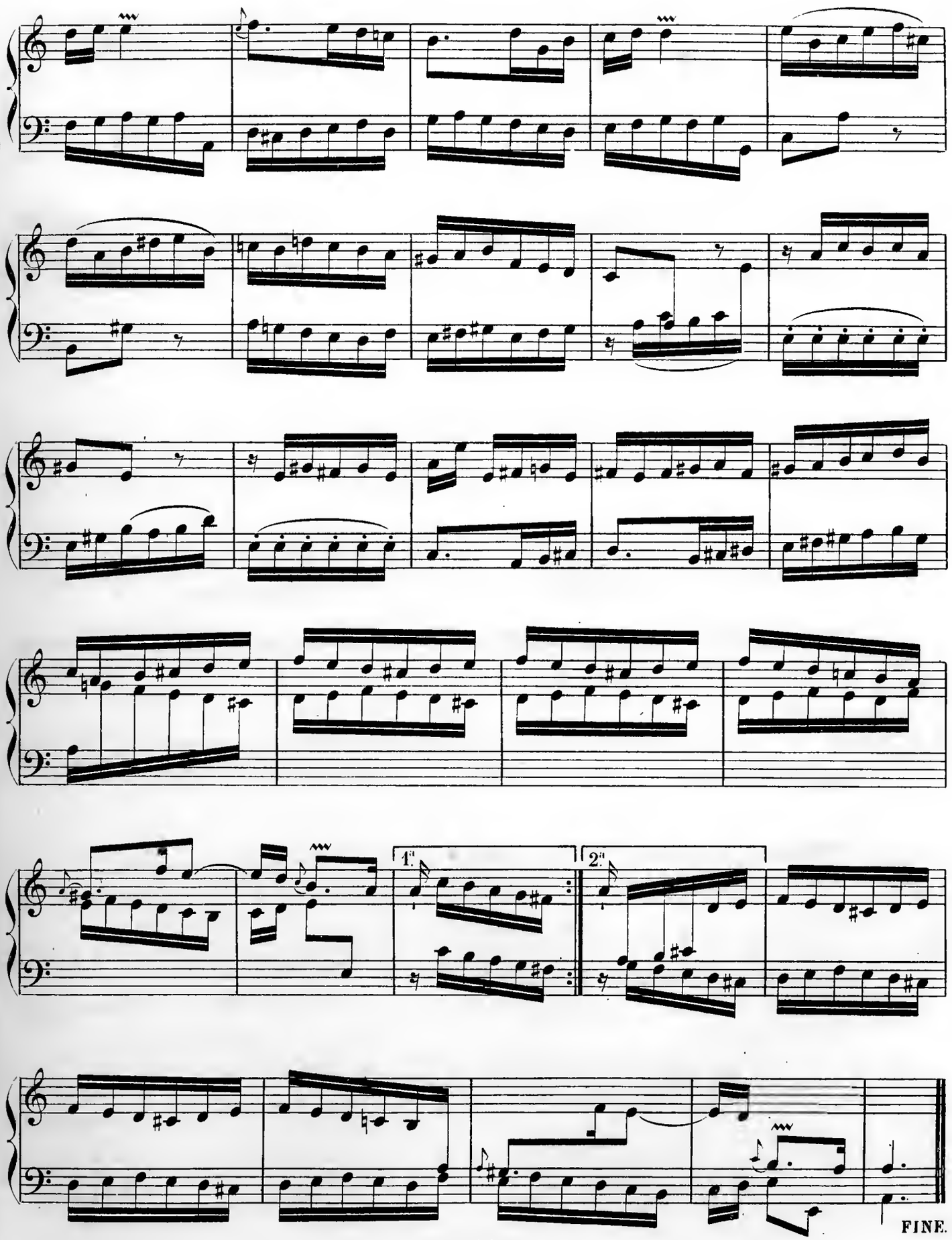

2.
p
f
p
f
f
p

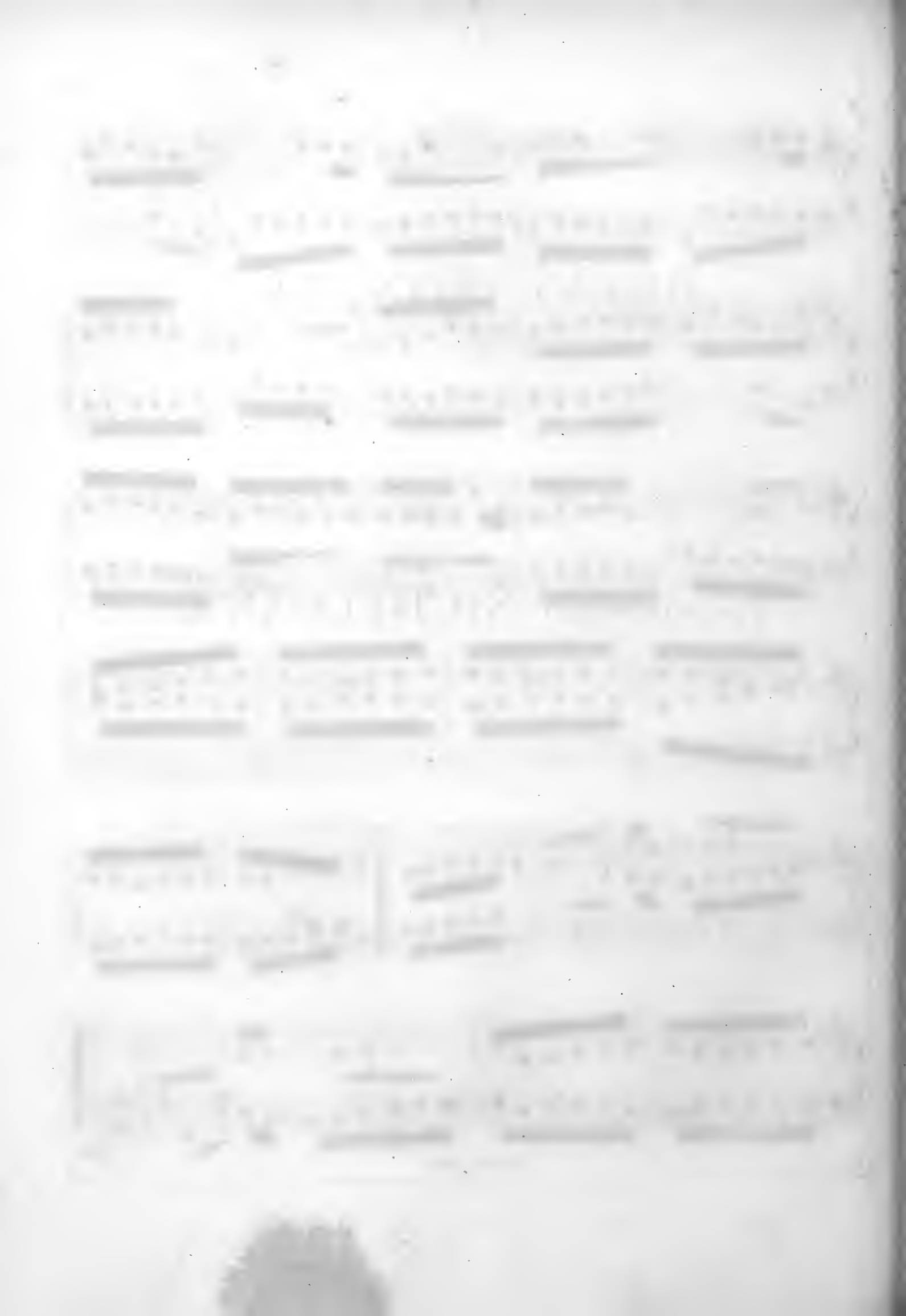

f
p
f
1.
2.


Andante.

Allegretto.




1.
2.
FINE.



BREVI SONATE

da

CEMBALO

all' uso di chi ama il Cembalo

MASSIME DELLE DAME

da

CRISTOFORO NICHELMANN.

nel servizio

di S. M. il Re di Prussia.

Opera 11ª.

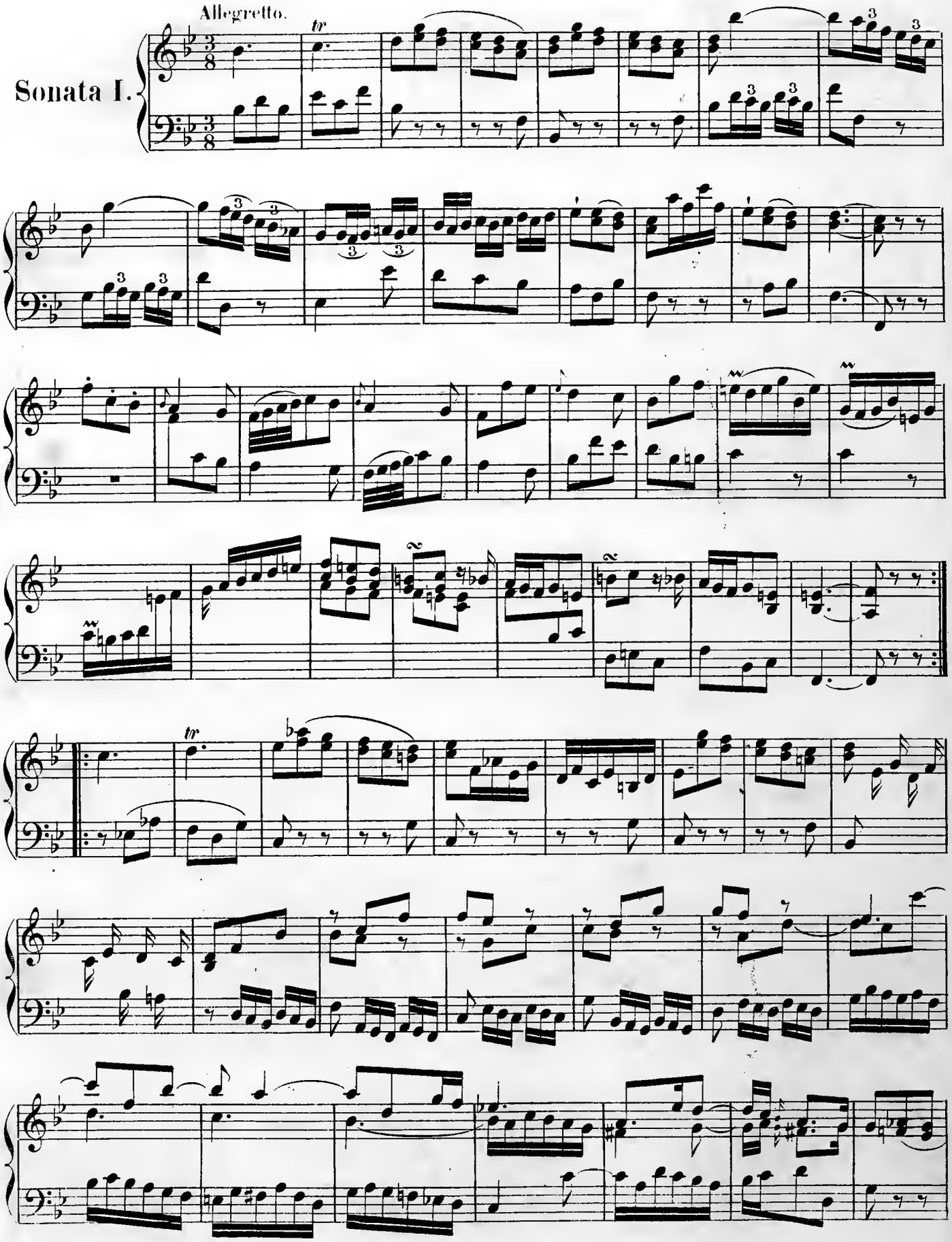
Alle spese di Balth. Schmid, Norimberg.

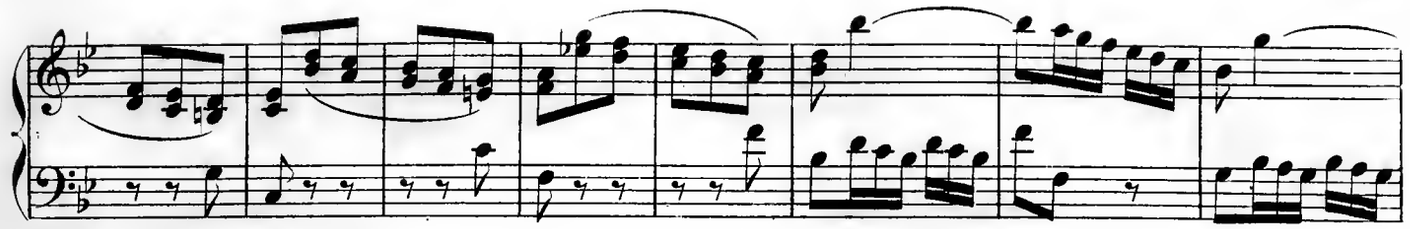
PUBLIÉ PAR L. FARRENC. — PARIS, 1866.

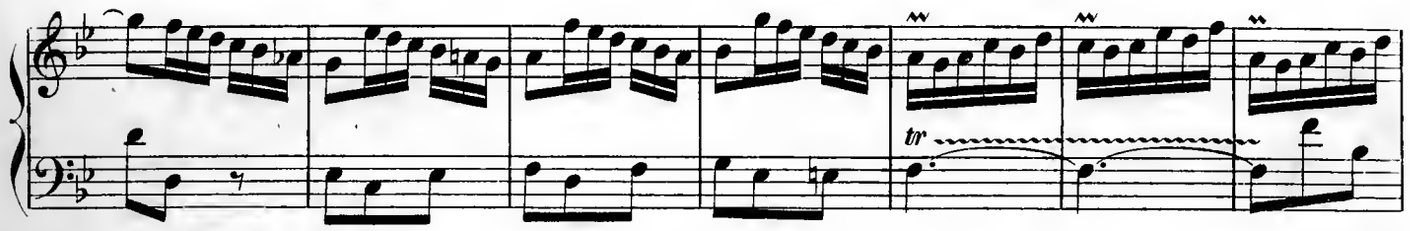
T. d. P. (4) H. 2.

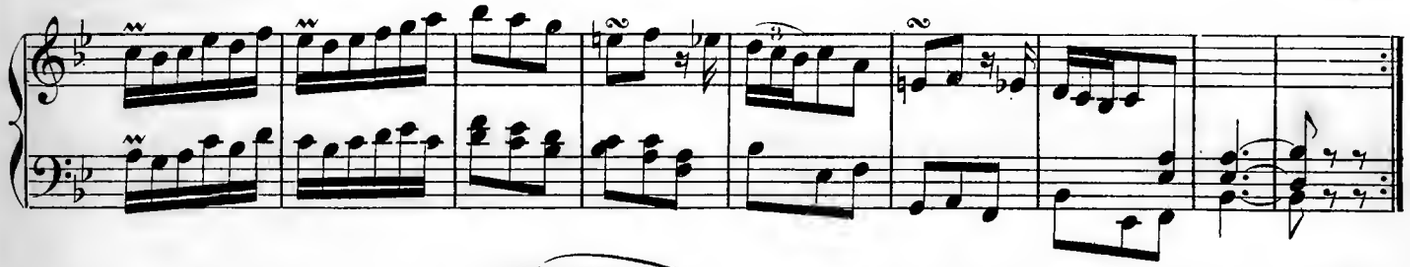
Sonata I.

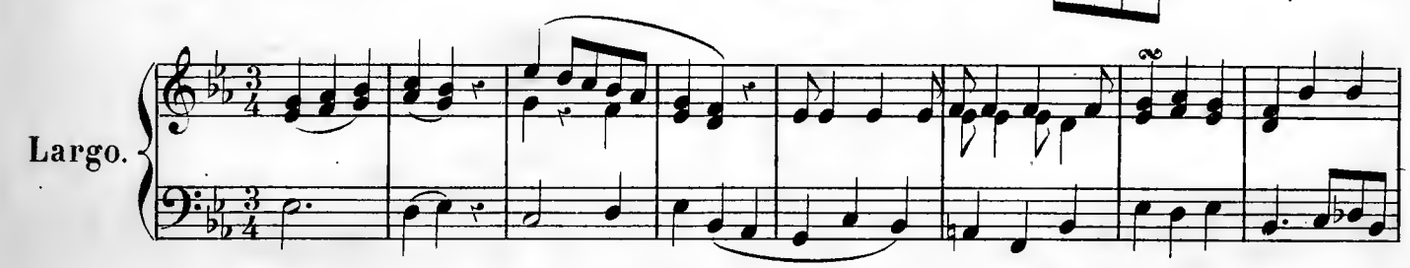
Allegretto.

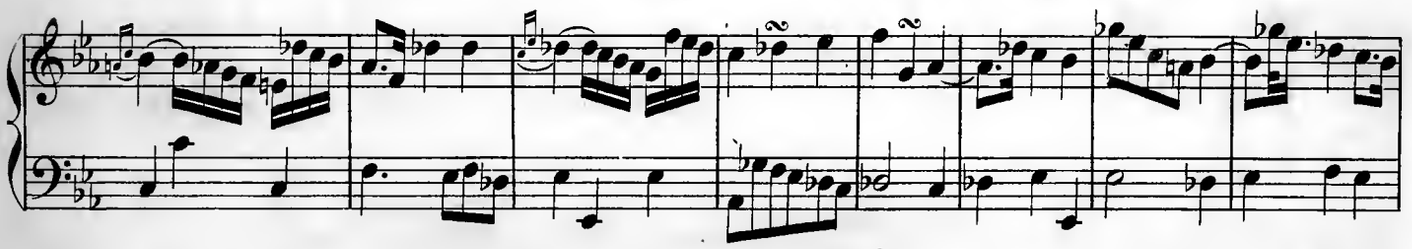


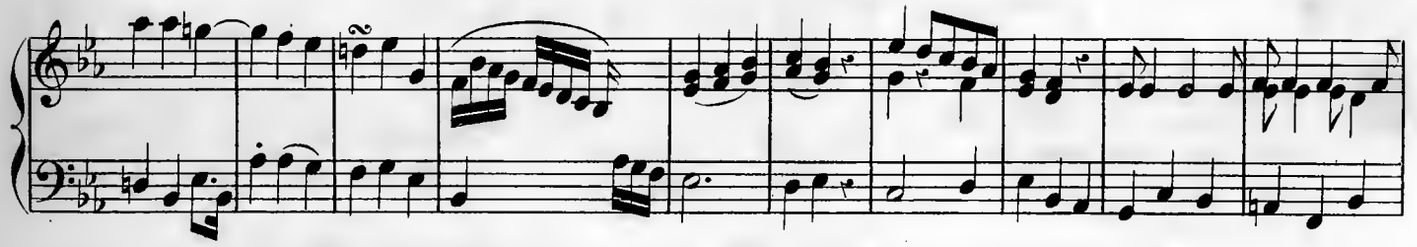


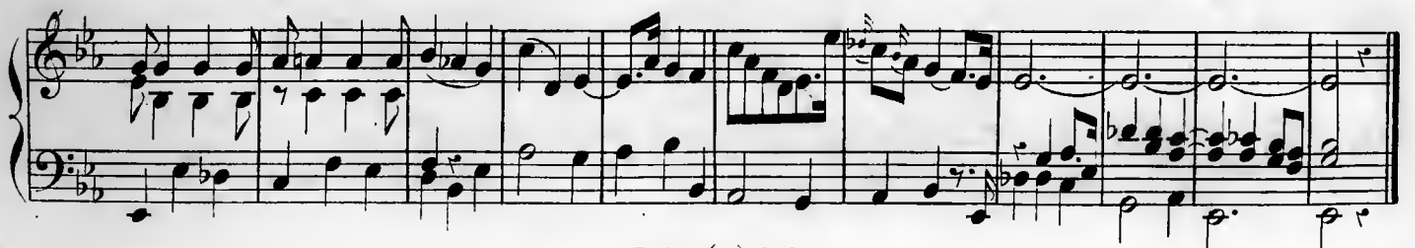

tr

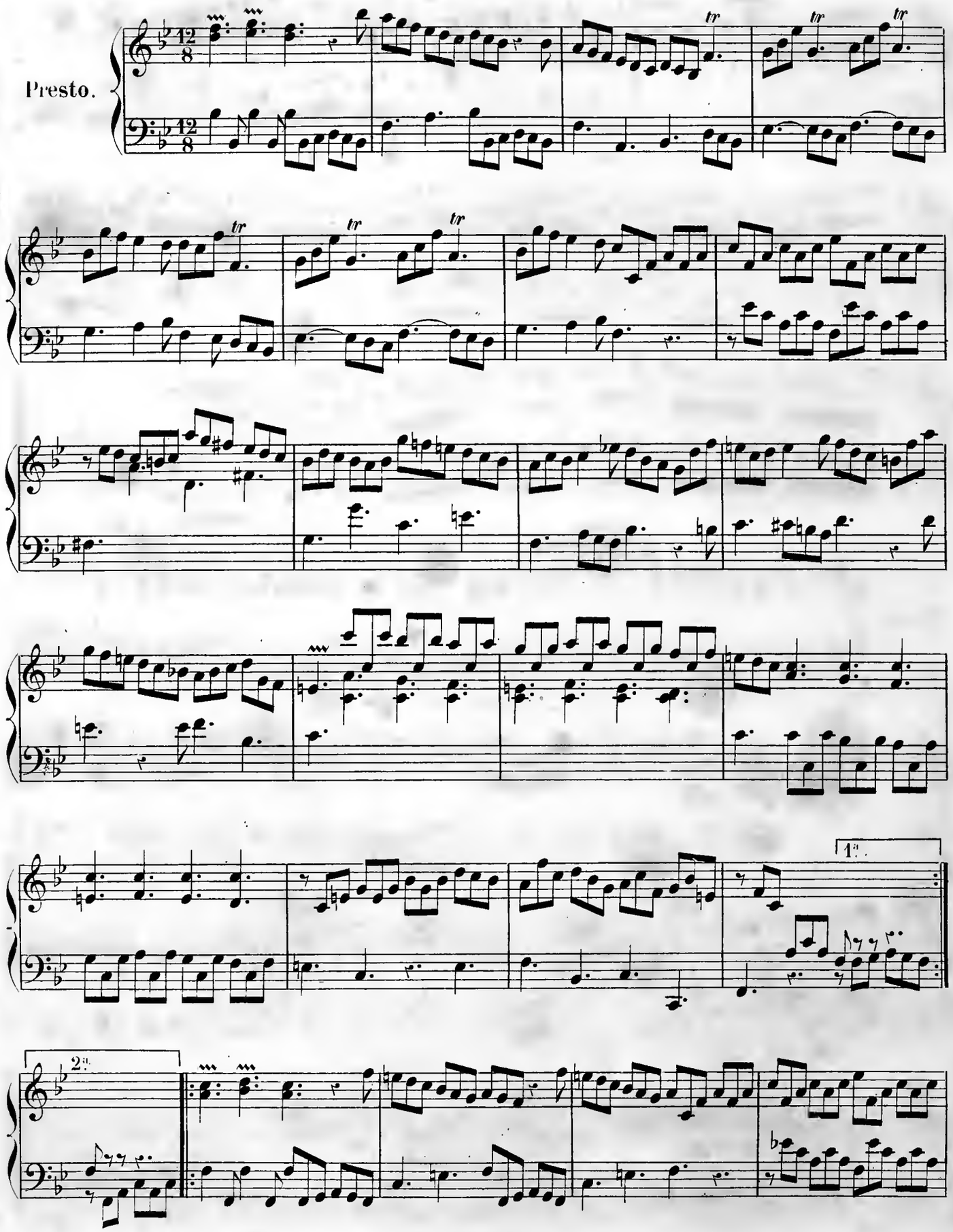


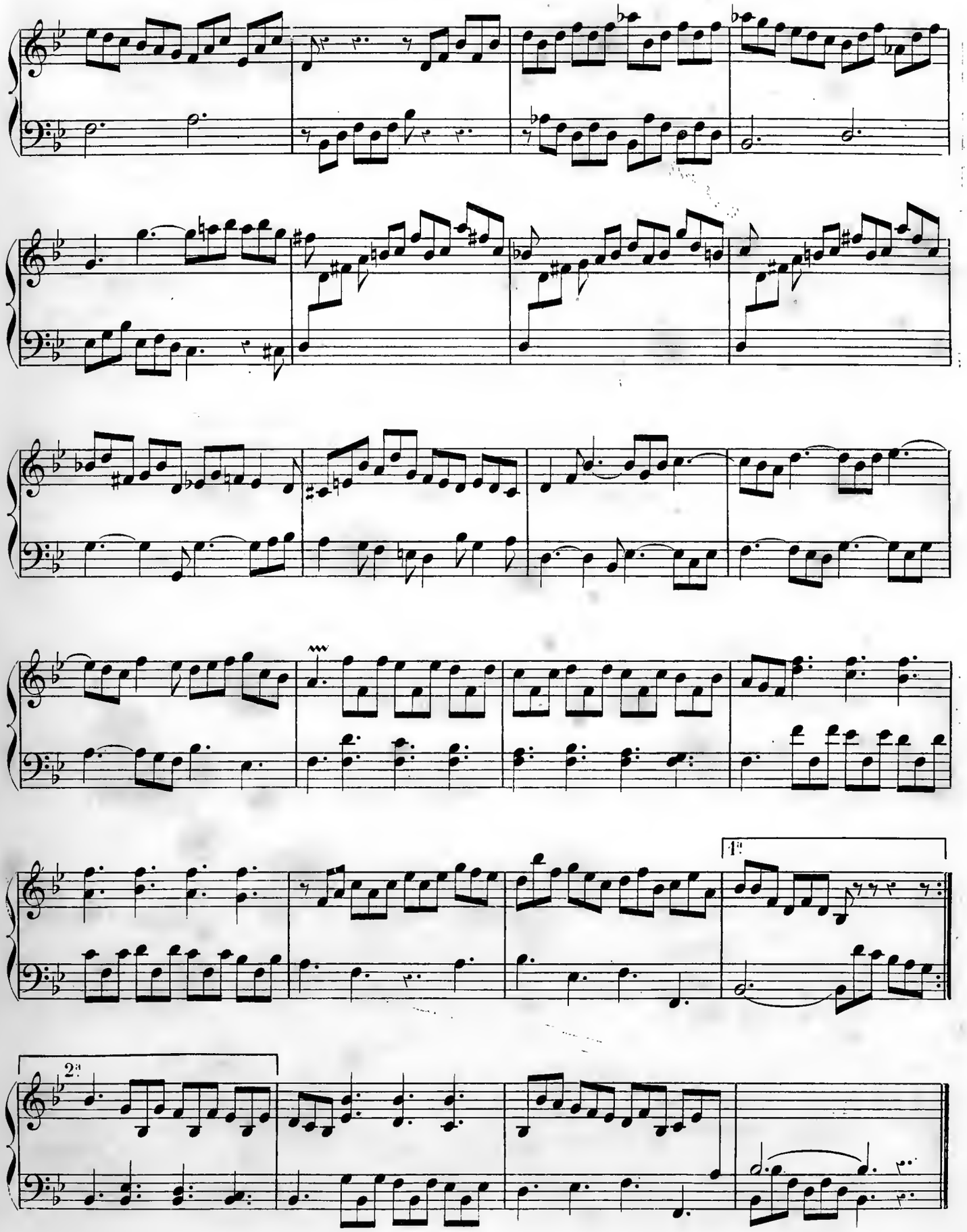

Largo.





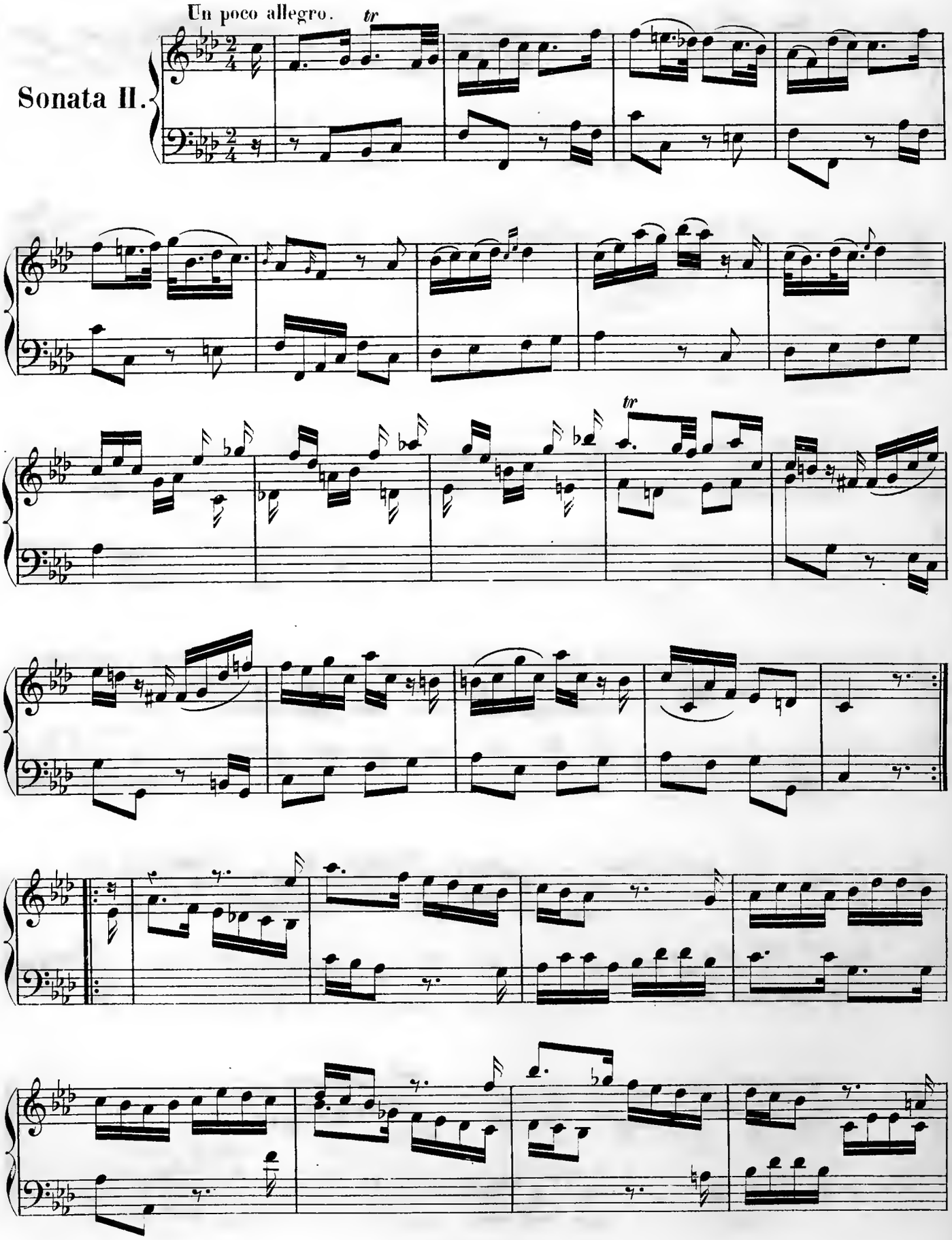


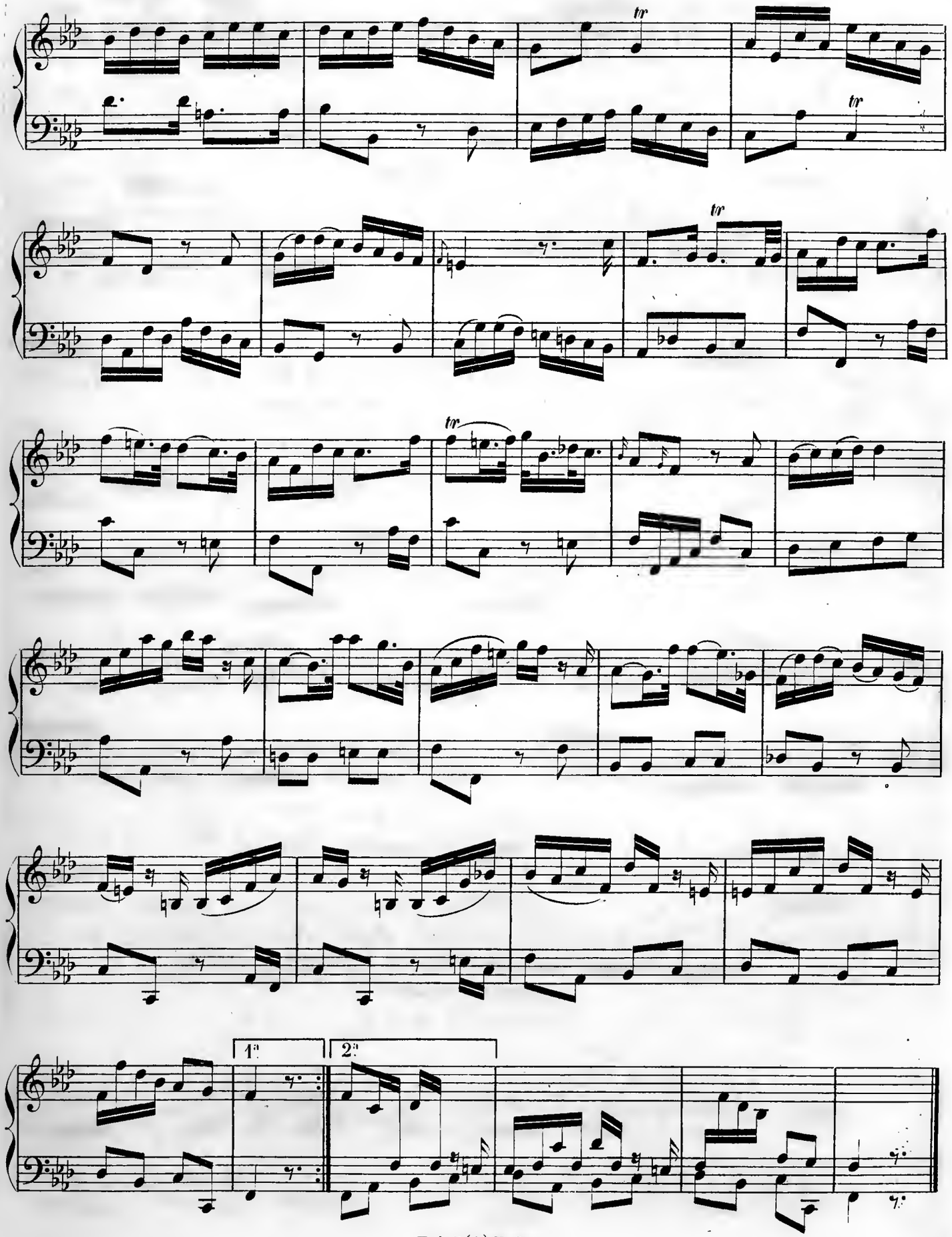

Presto.
1a.
2a.

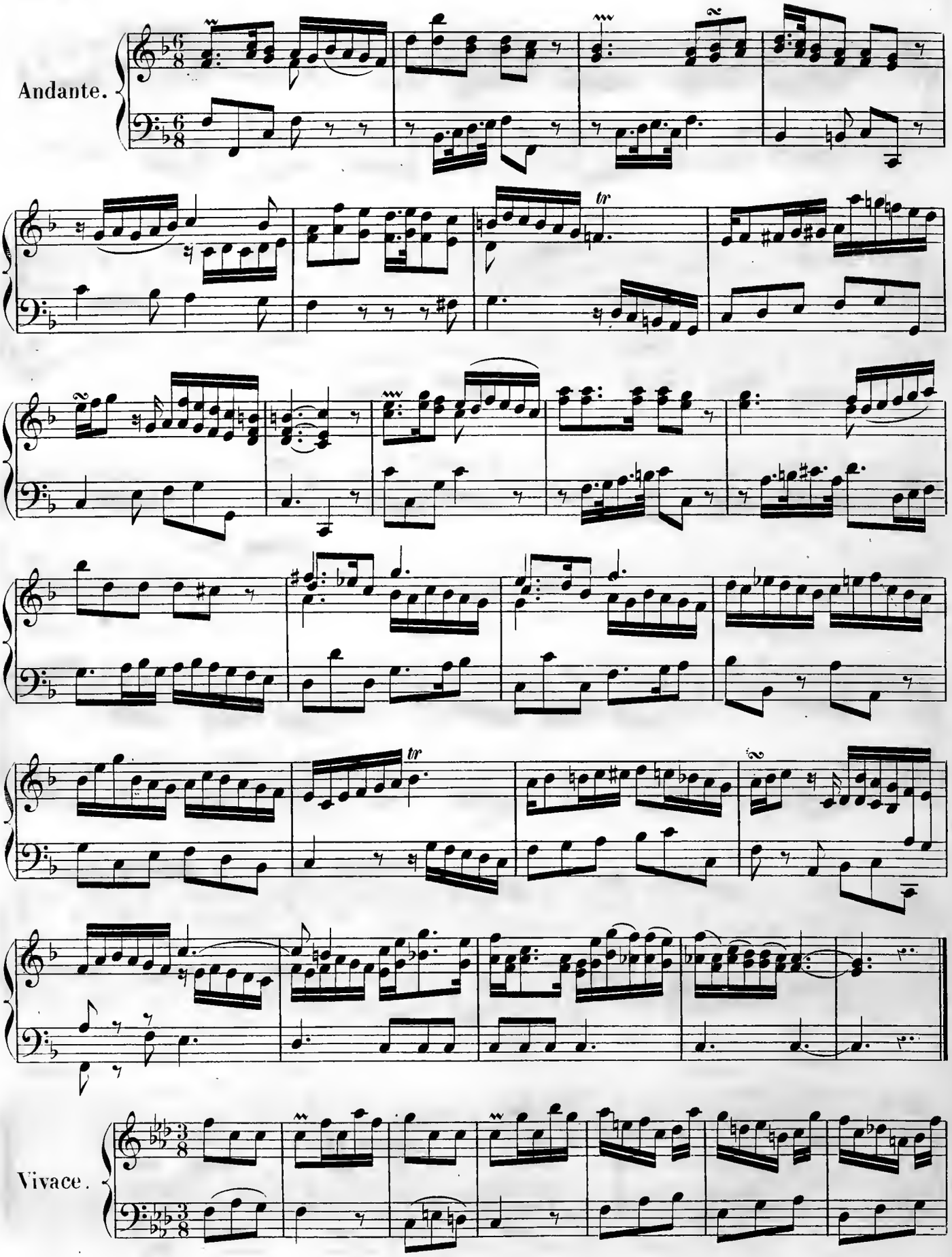

1a
2a

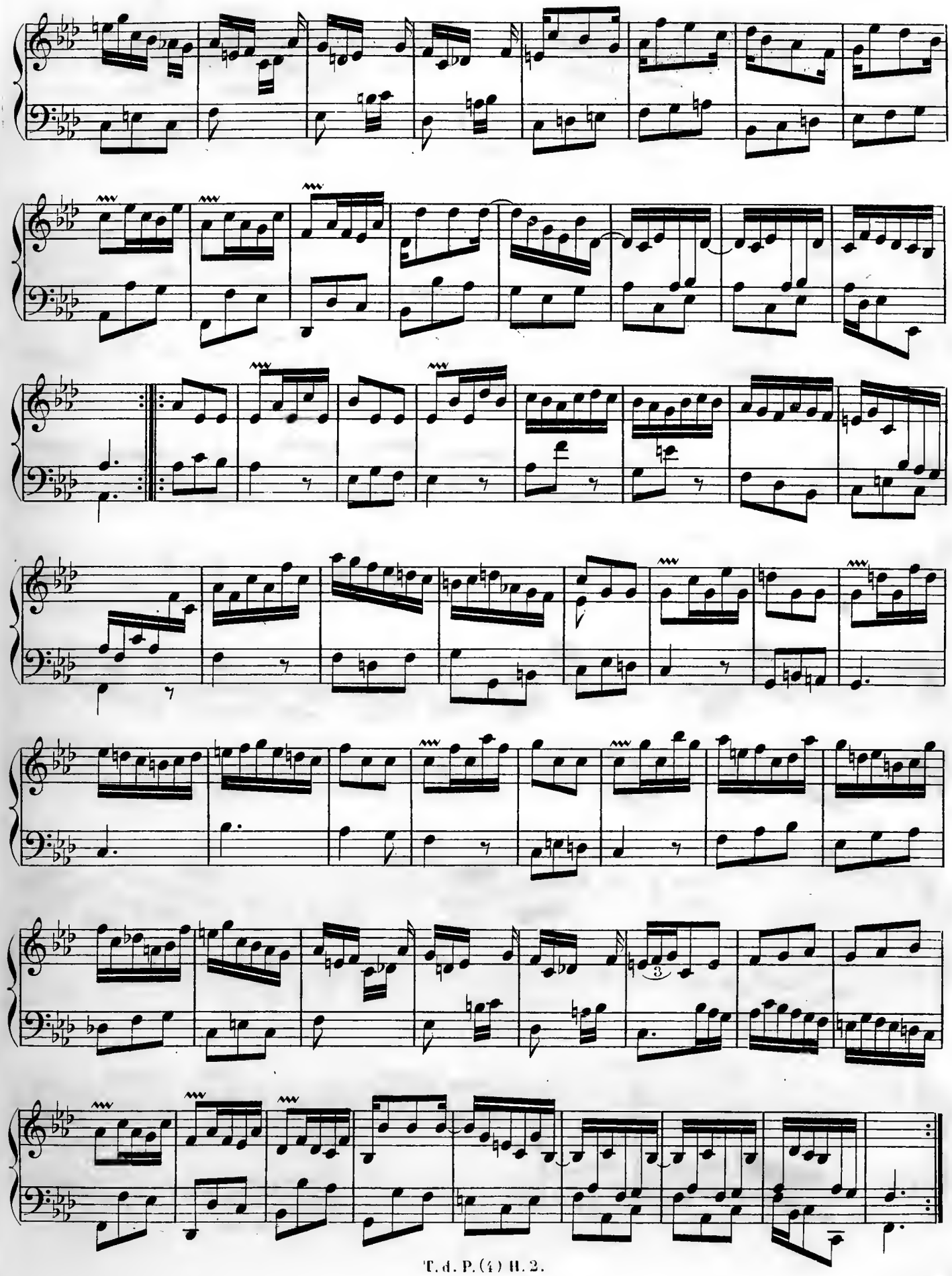
Sonata II.

Un poco allegro.



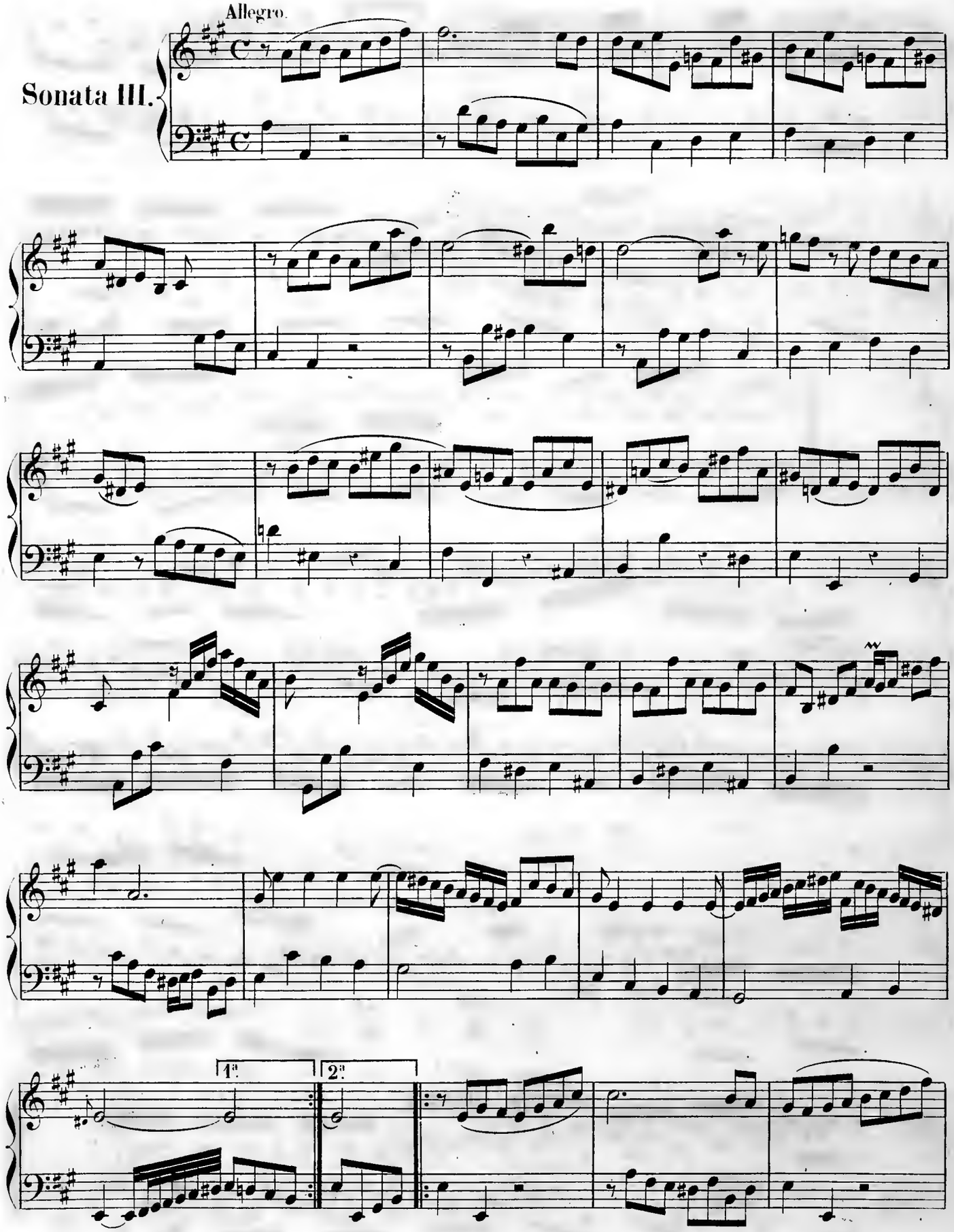

tr
tr
tr
1.
2.

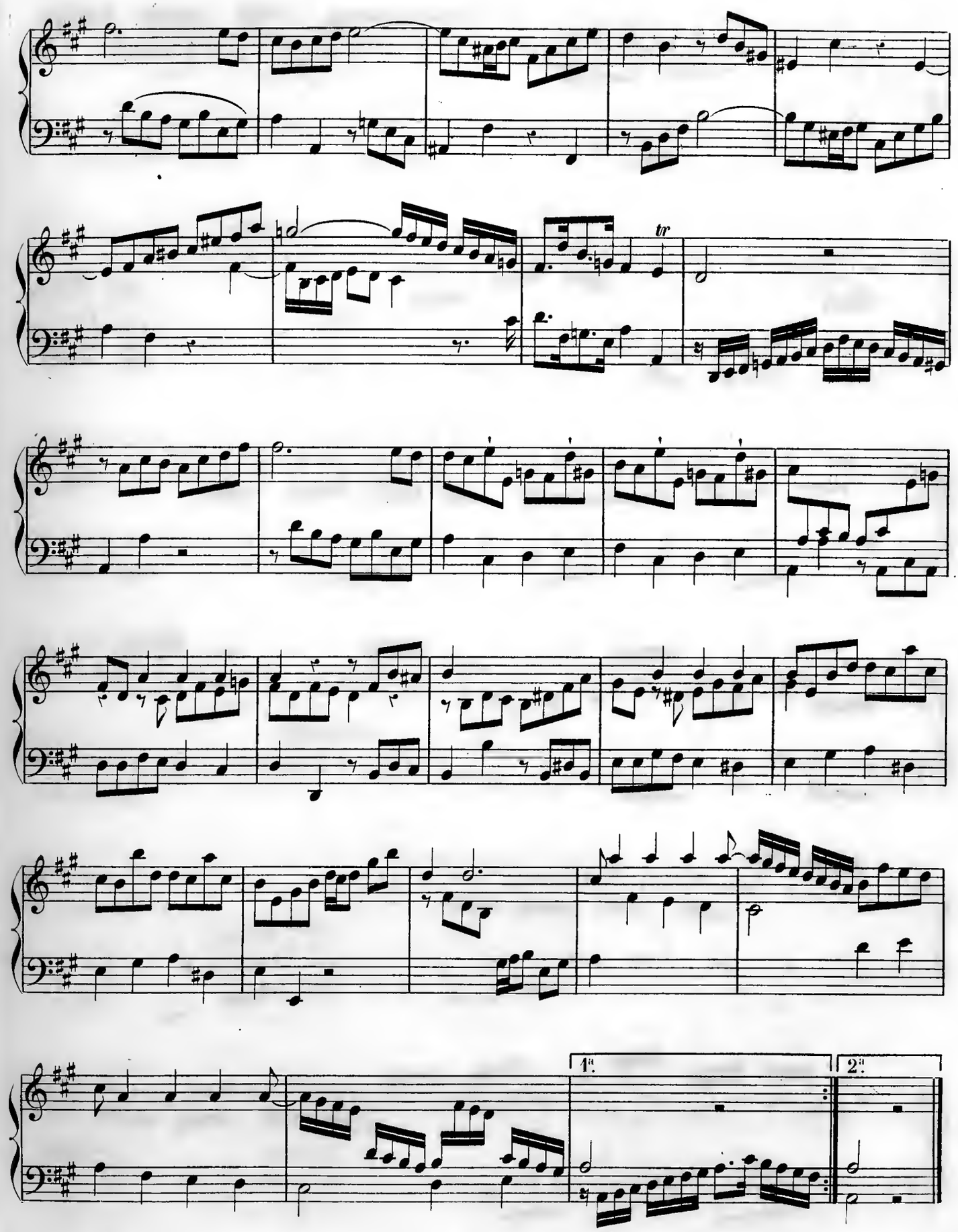

Andante.
tr
tr
Vivace.

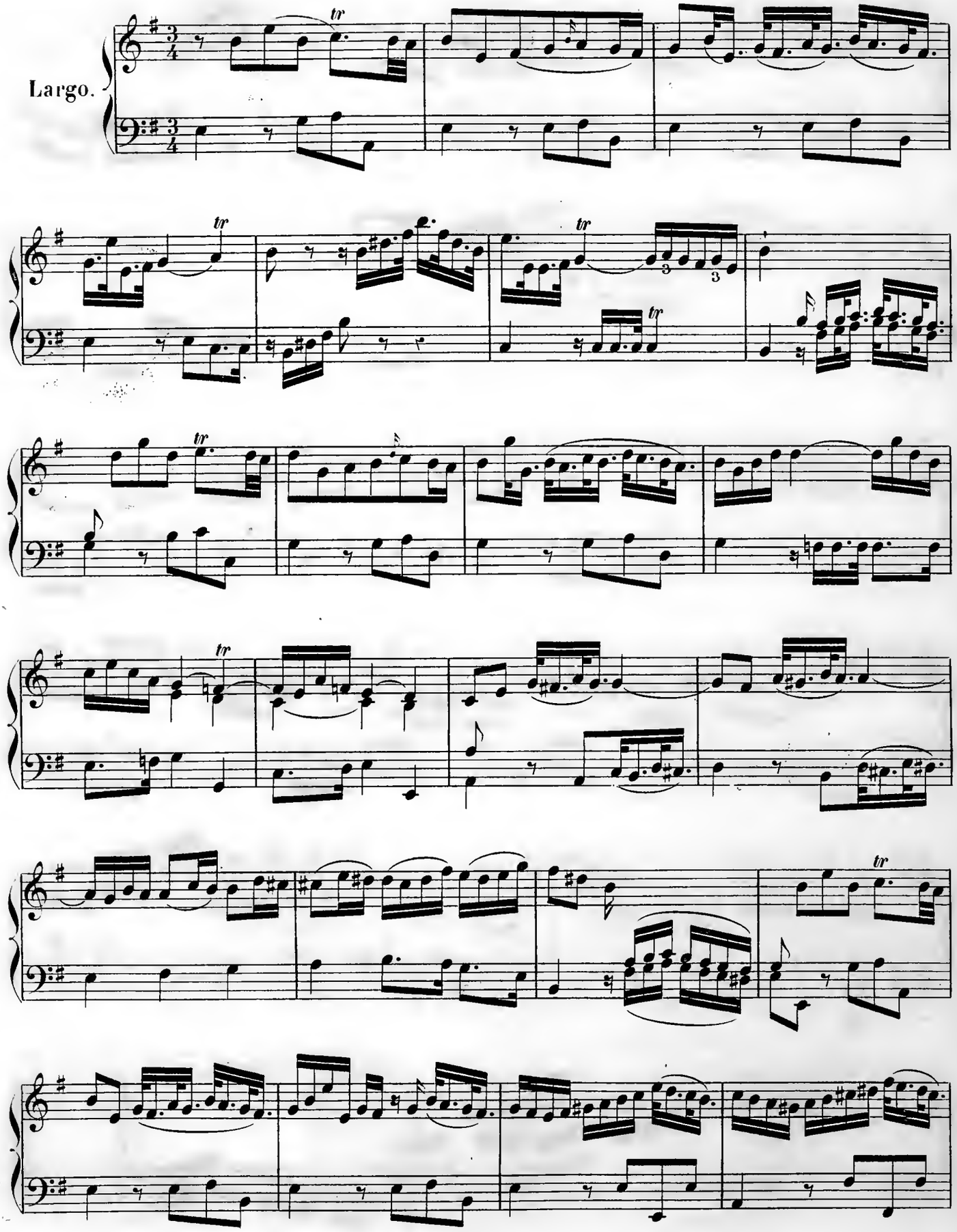


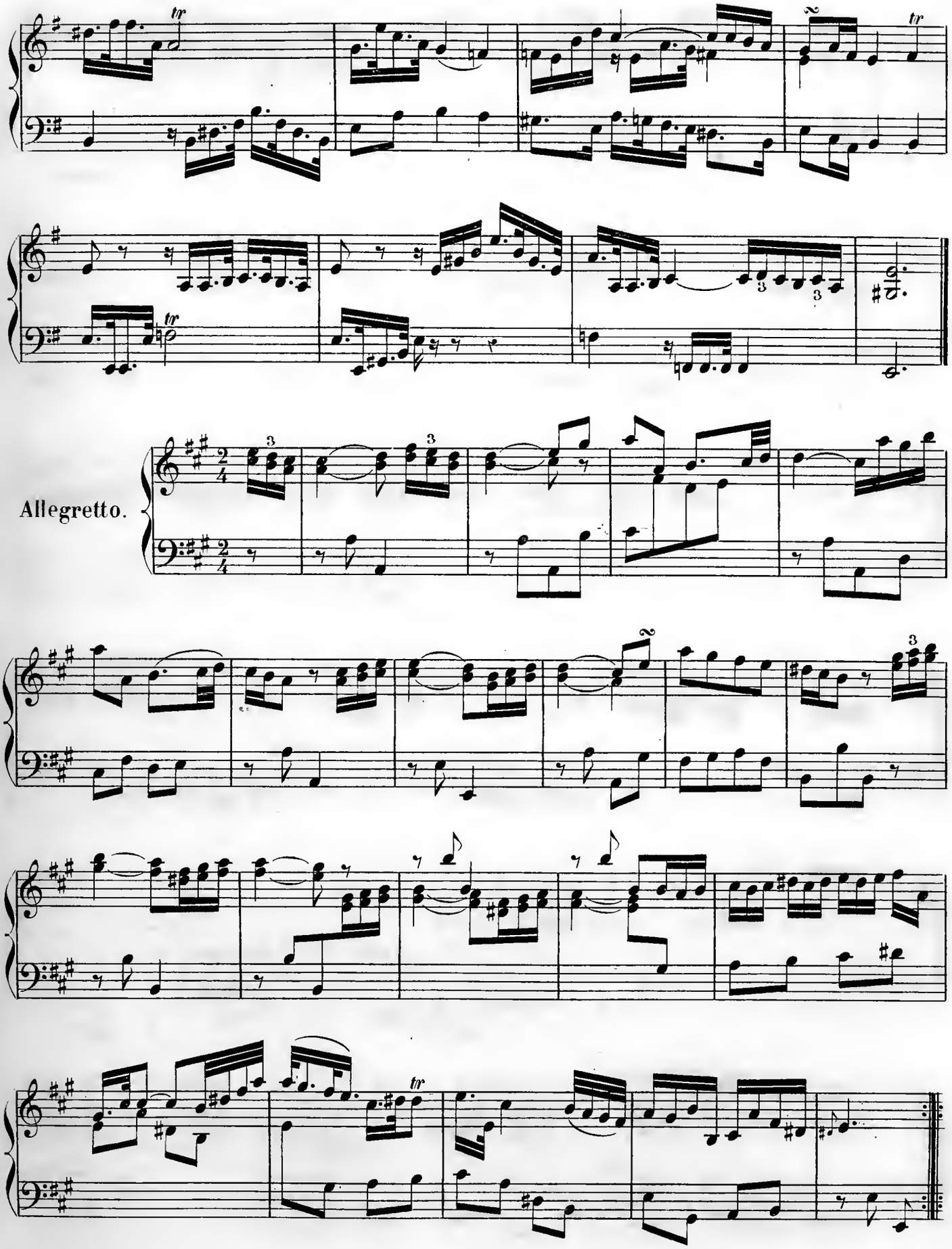
Allegro.

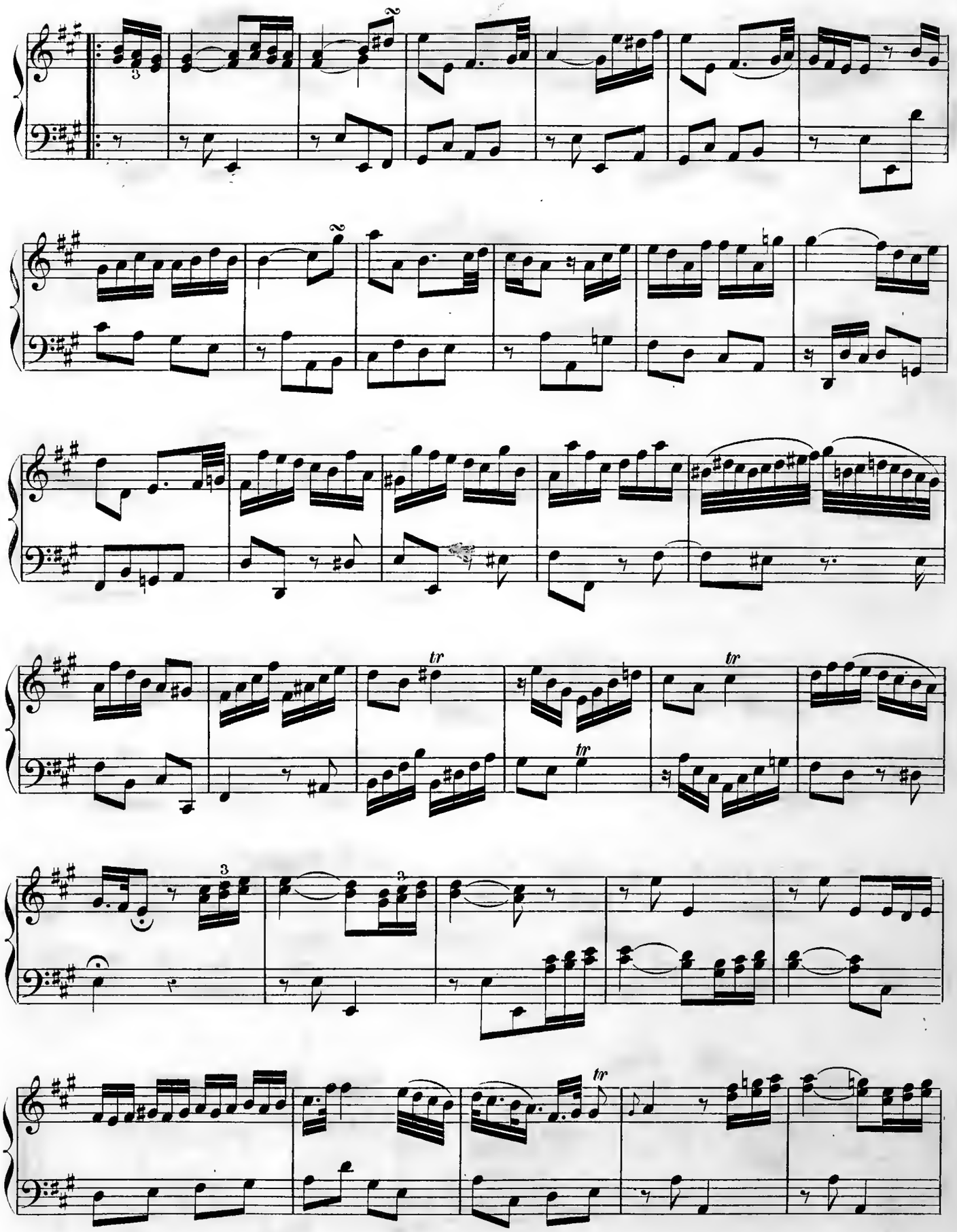
Sonata III.

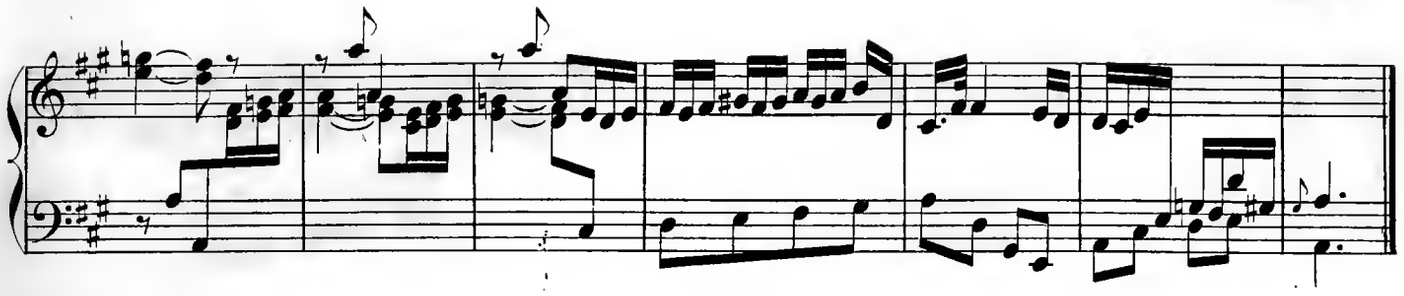



tr
1a.
2a.


Largo.
tr
3
3

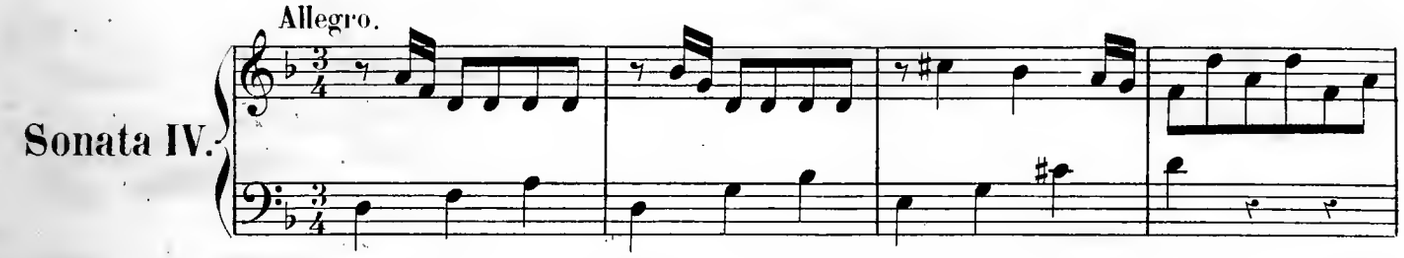

Allegretto.

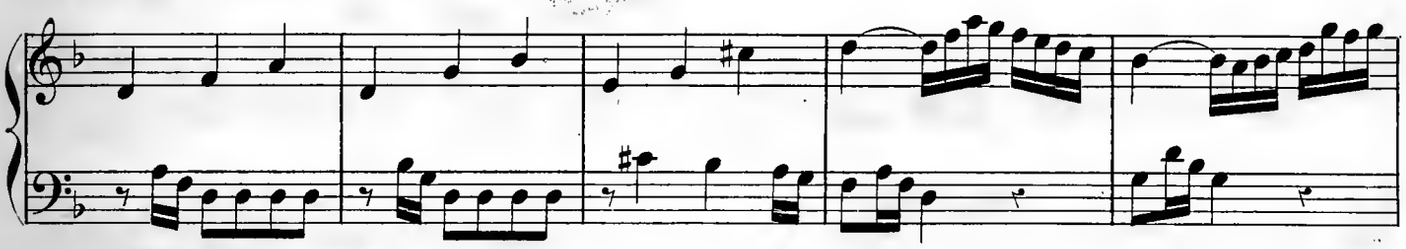

tr
tr
tr
tr

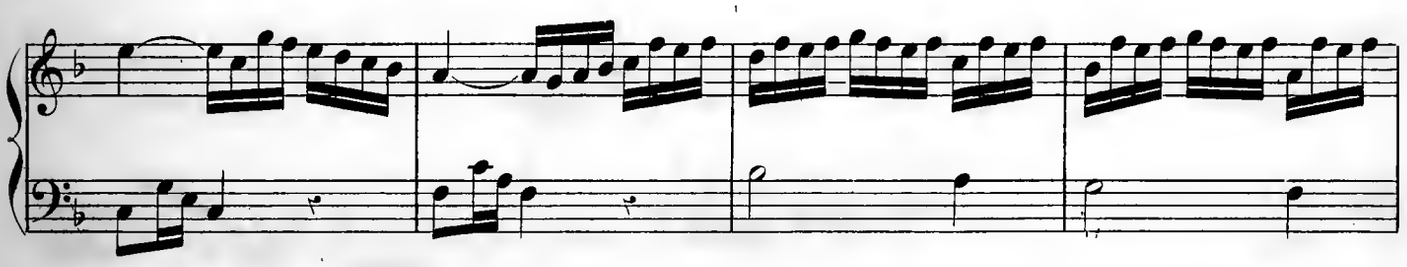


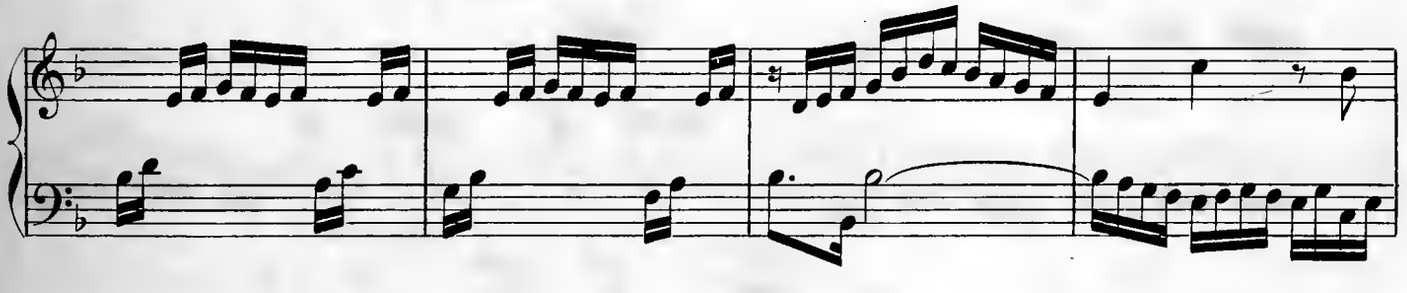
Allegro.

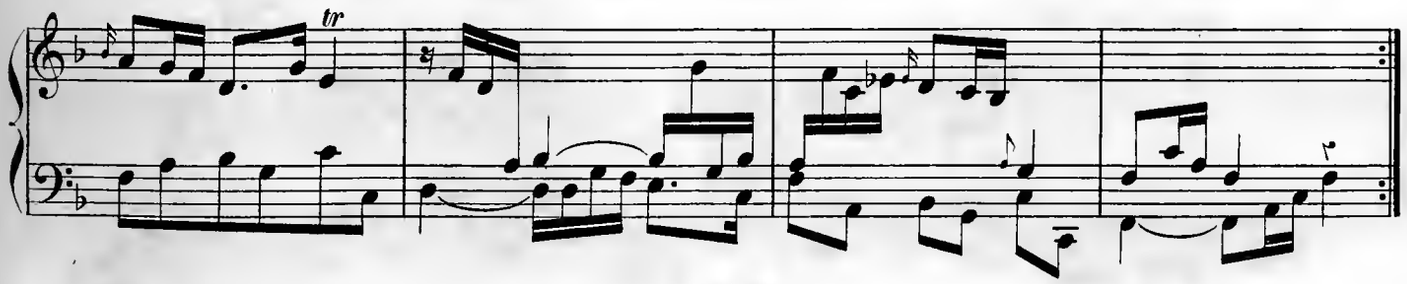
Sonata IV.

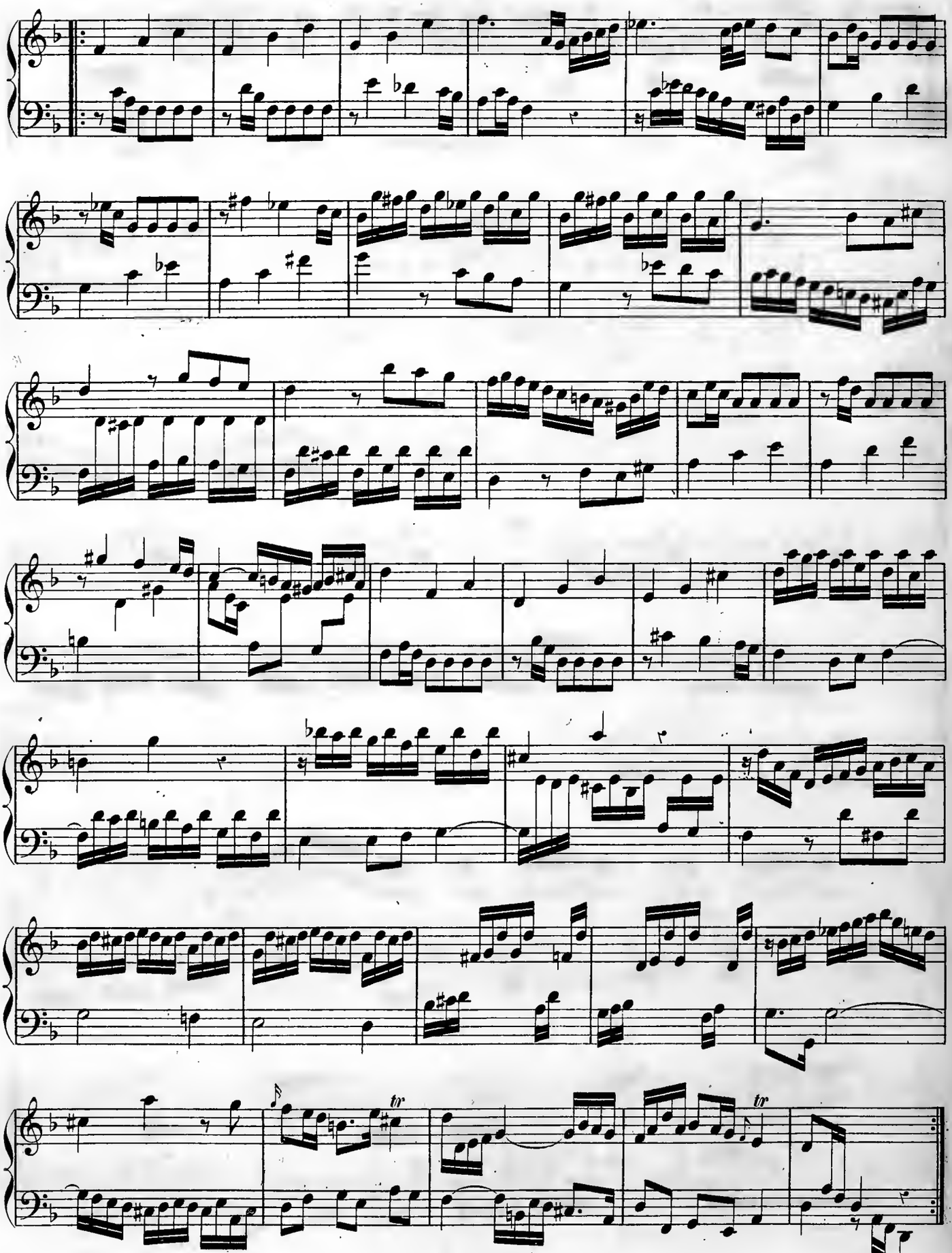


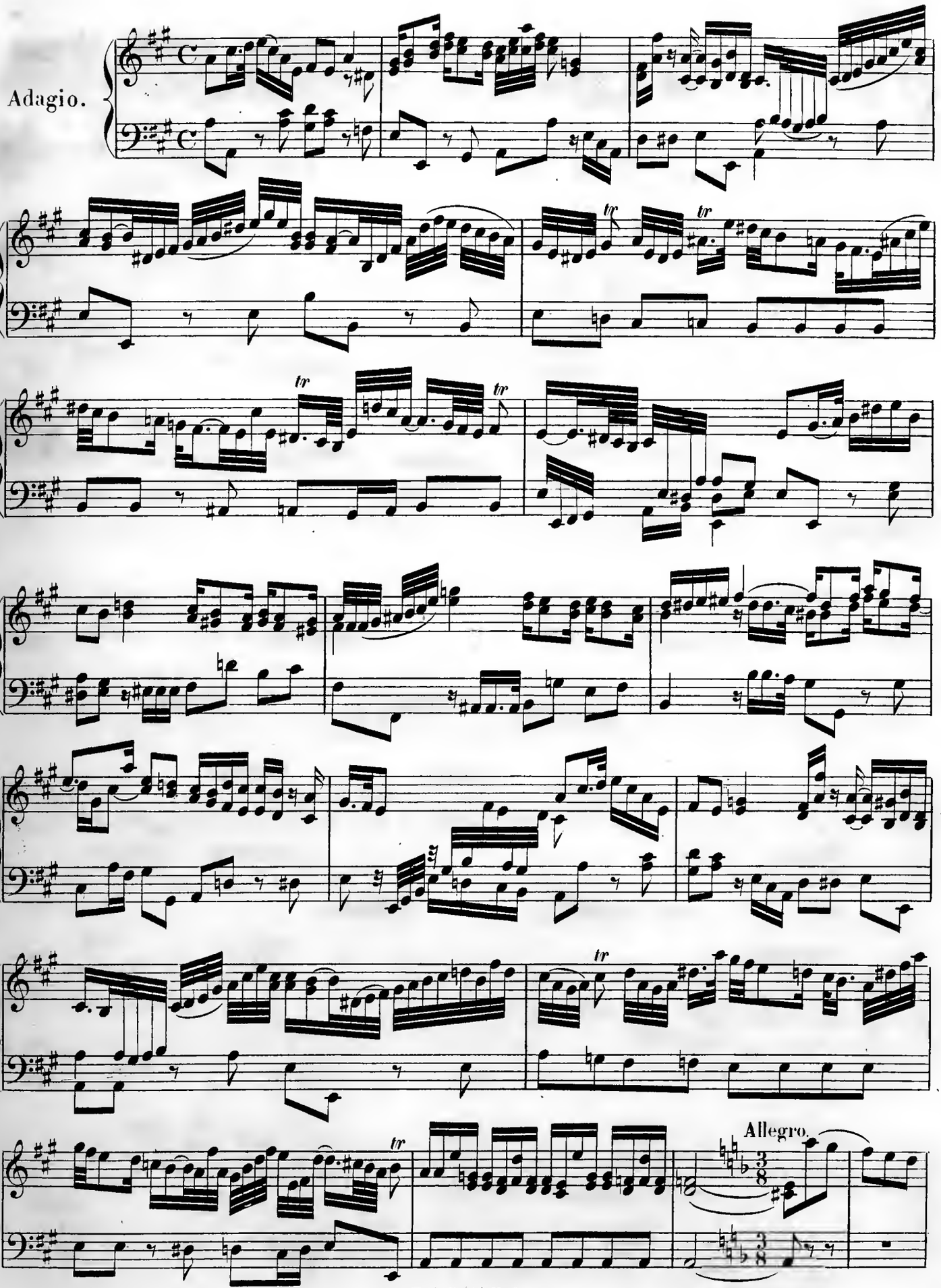


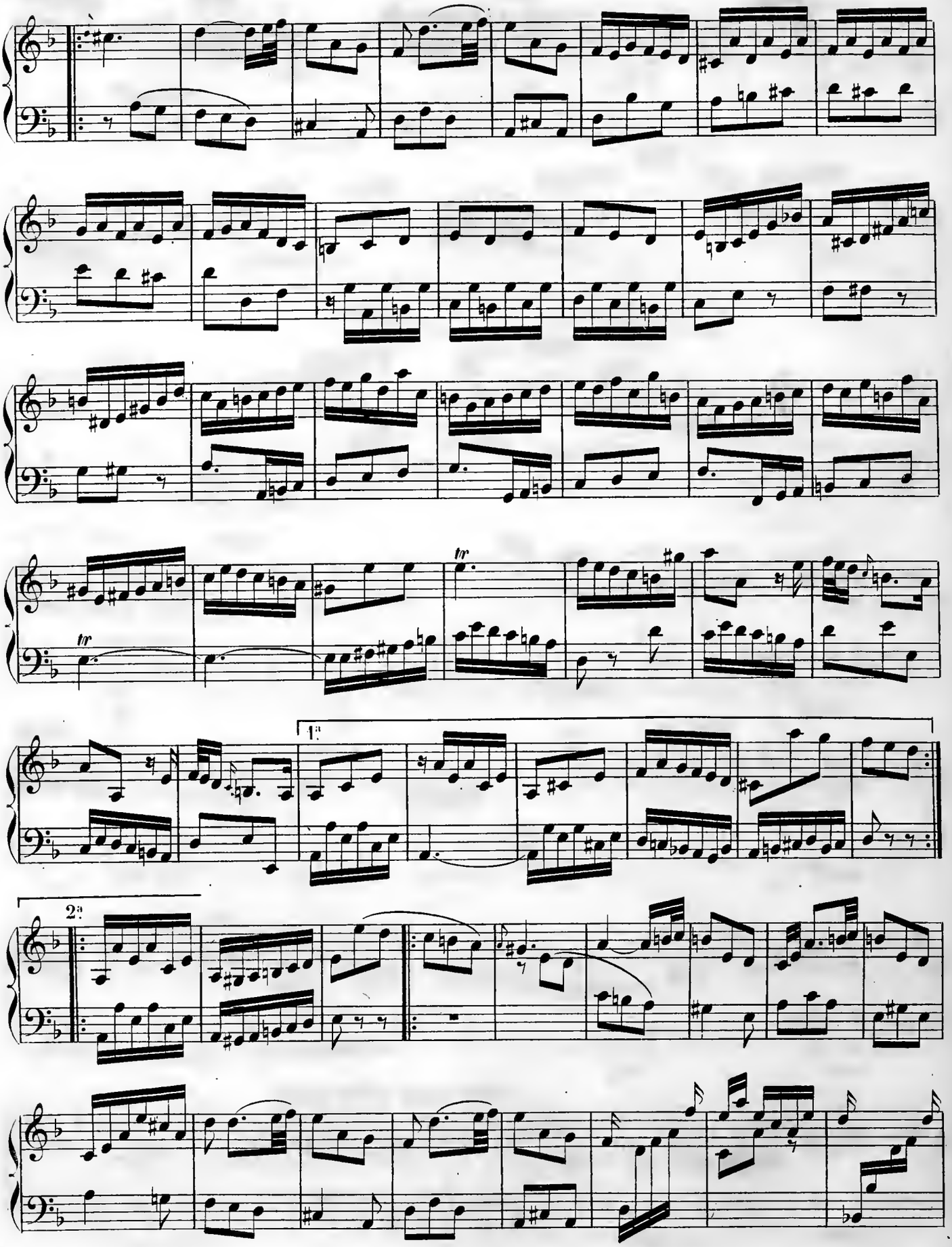


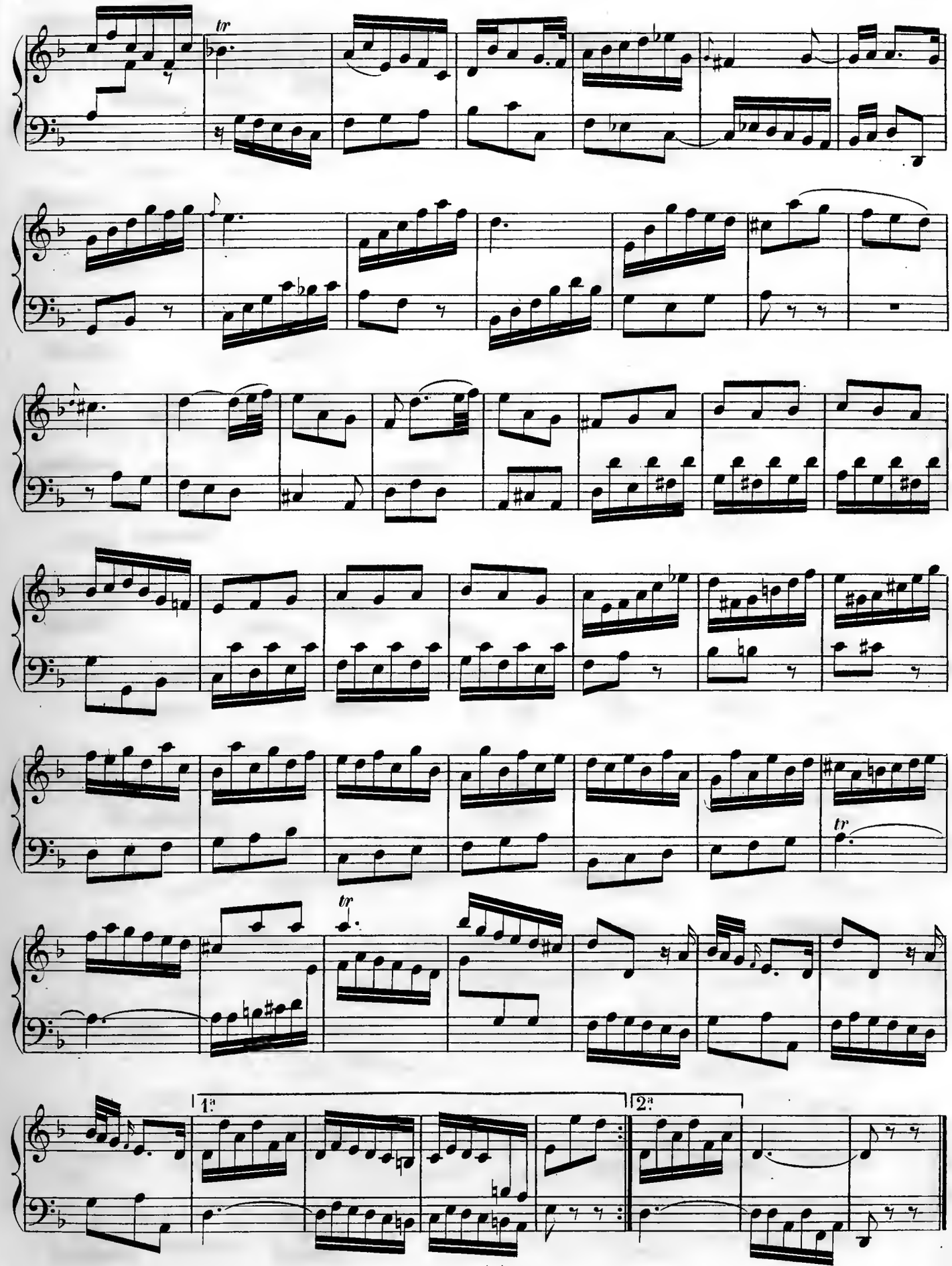





tr
tr

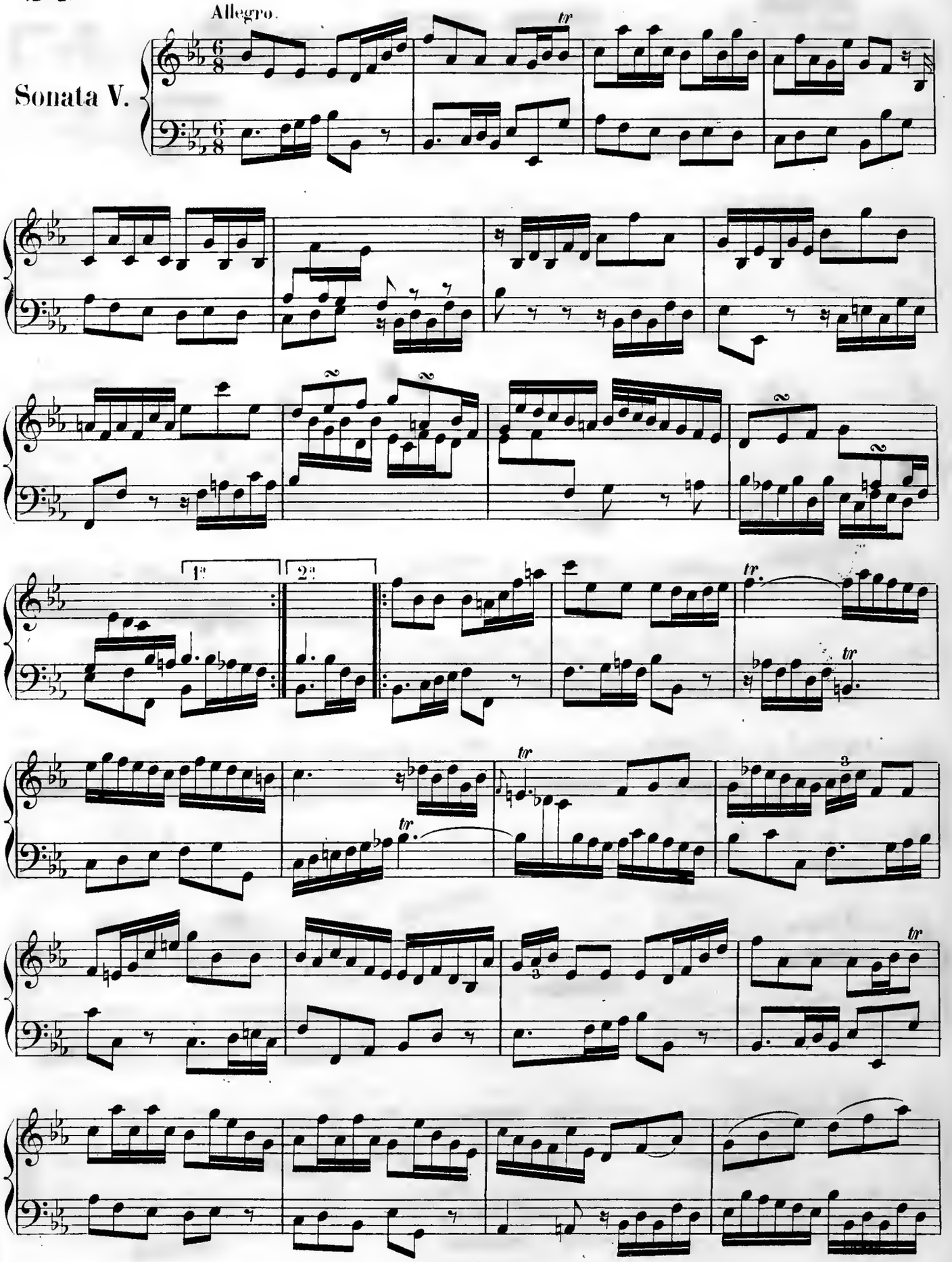

Adagio.
tr
tr
tr
tr
tr
Allegro.

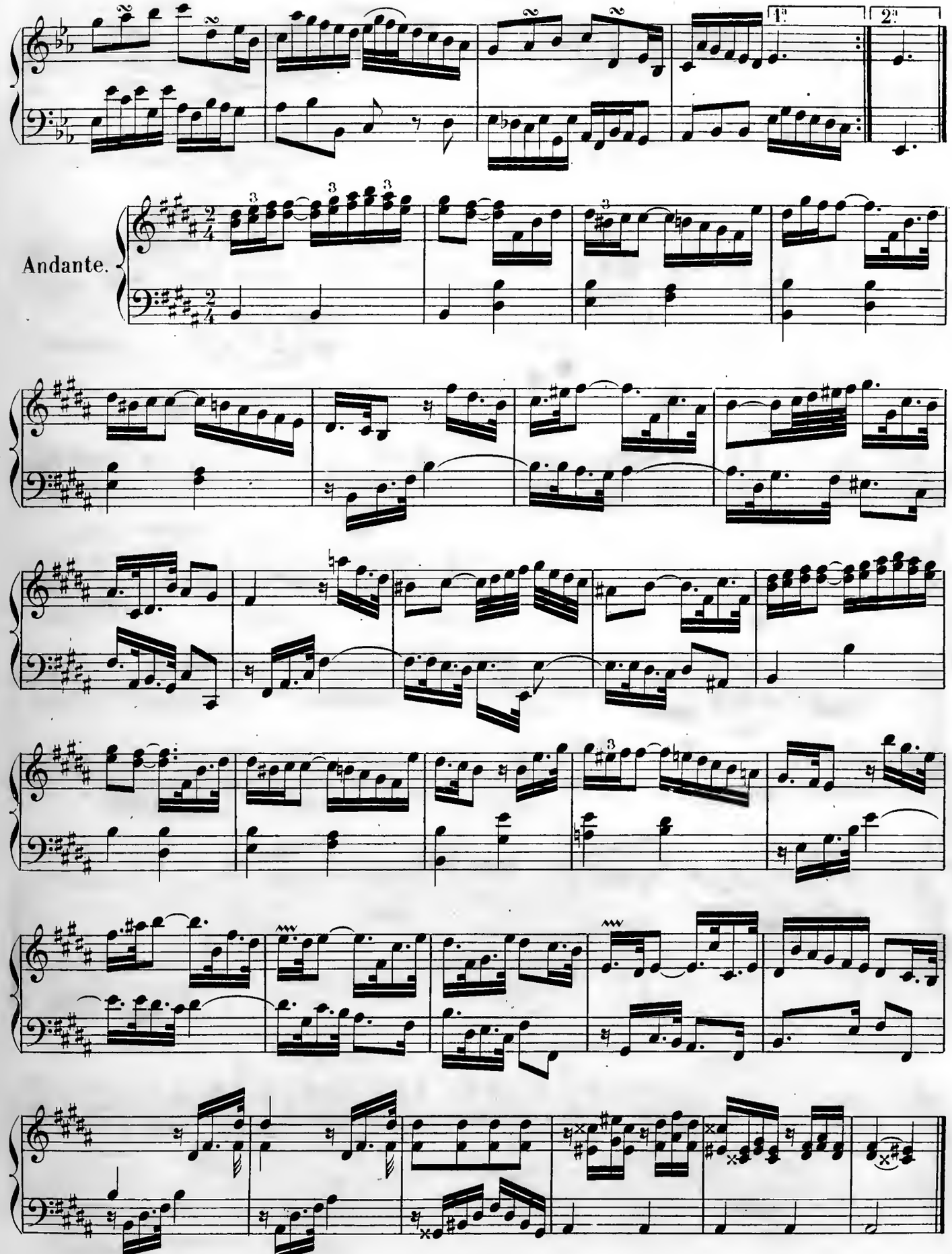

tr
tr
1a
2a

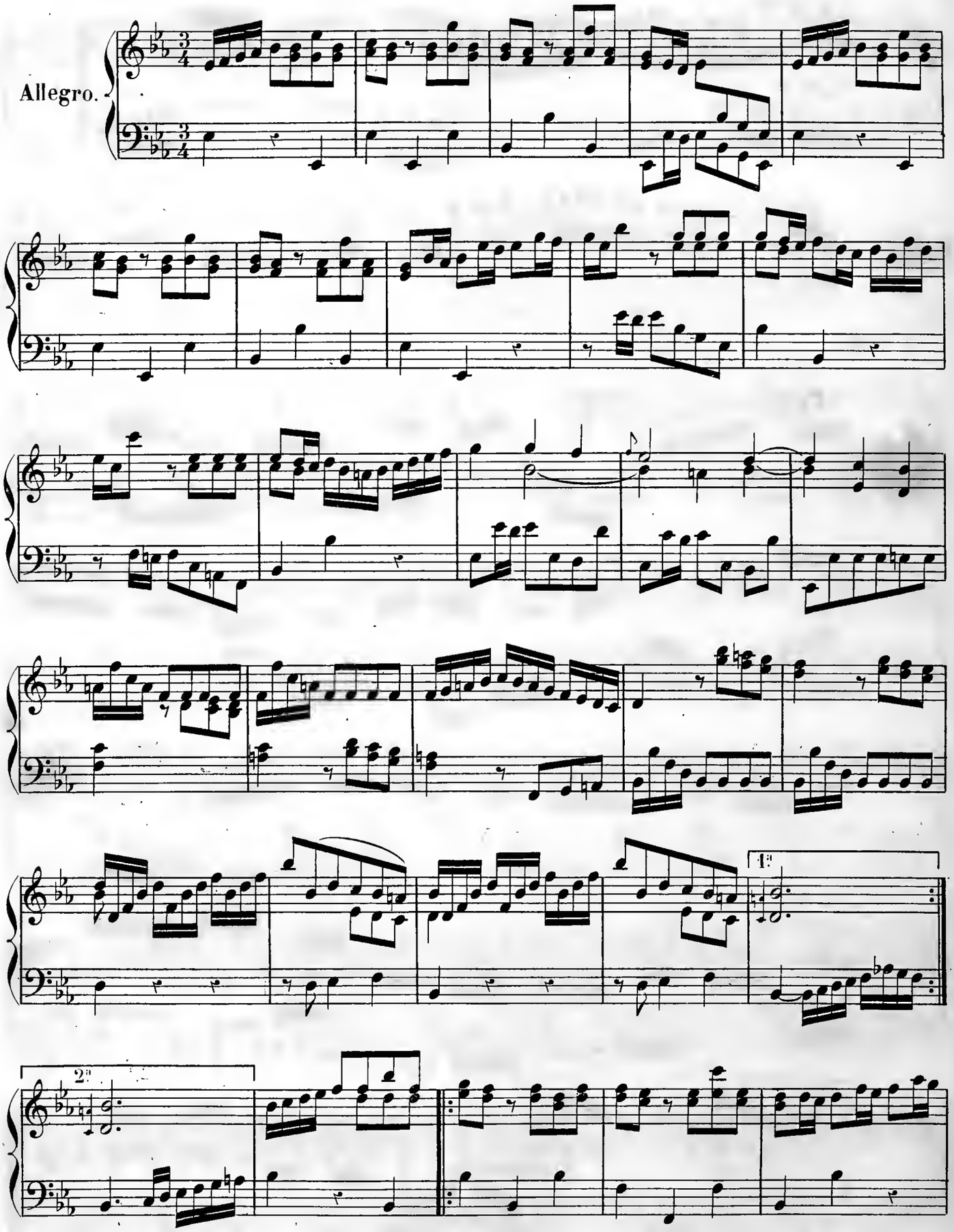

tr
tr
tr
1.ª
2.ª

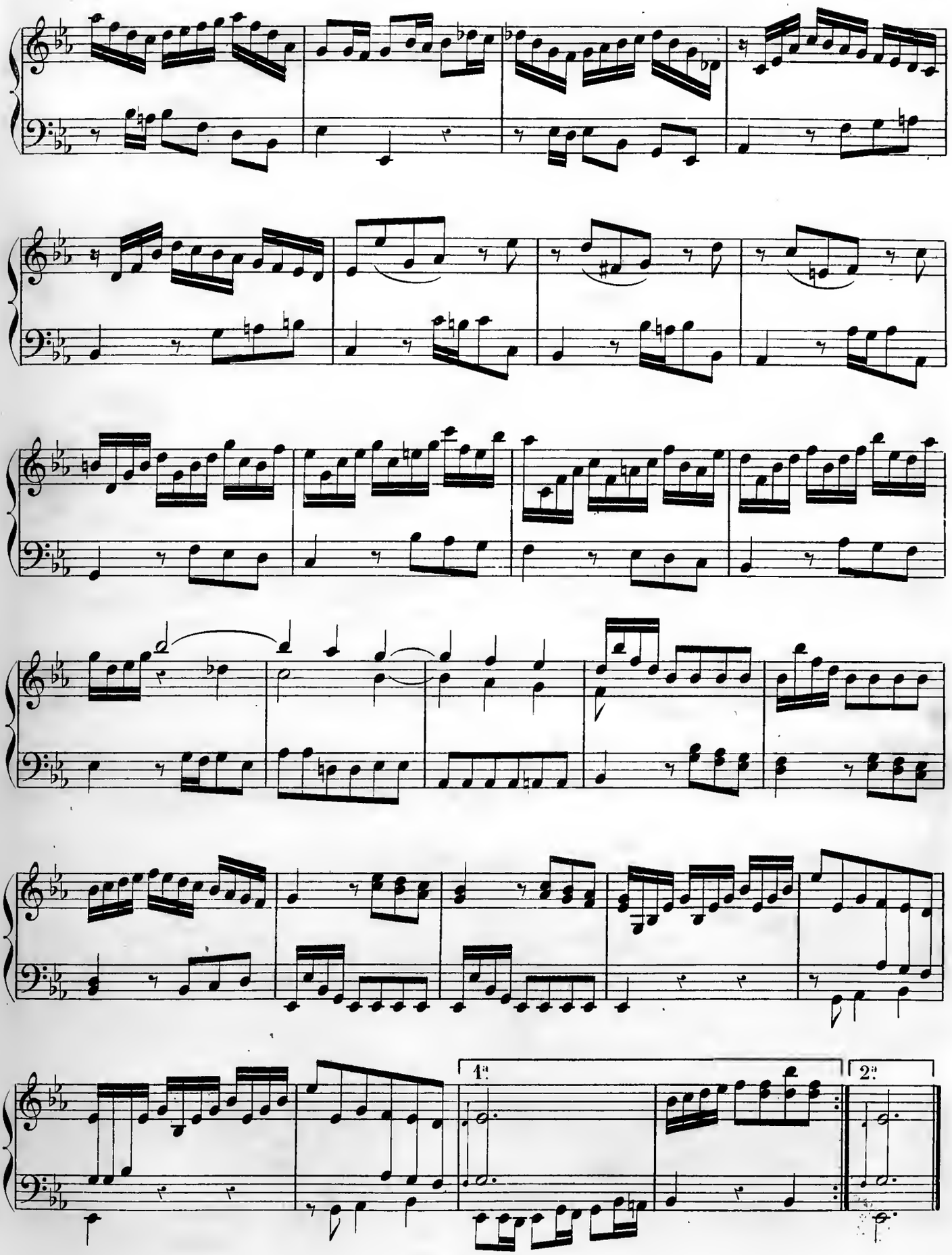
Allegro.

Sonata V.



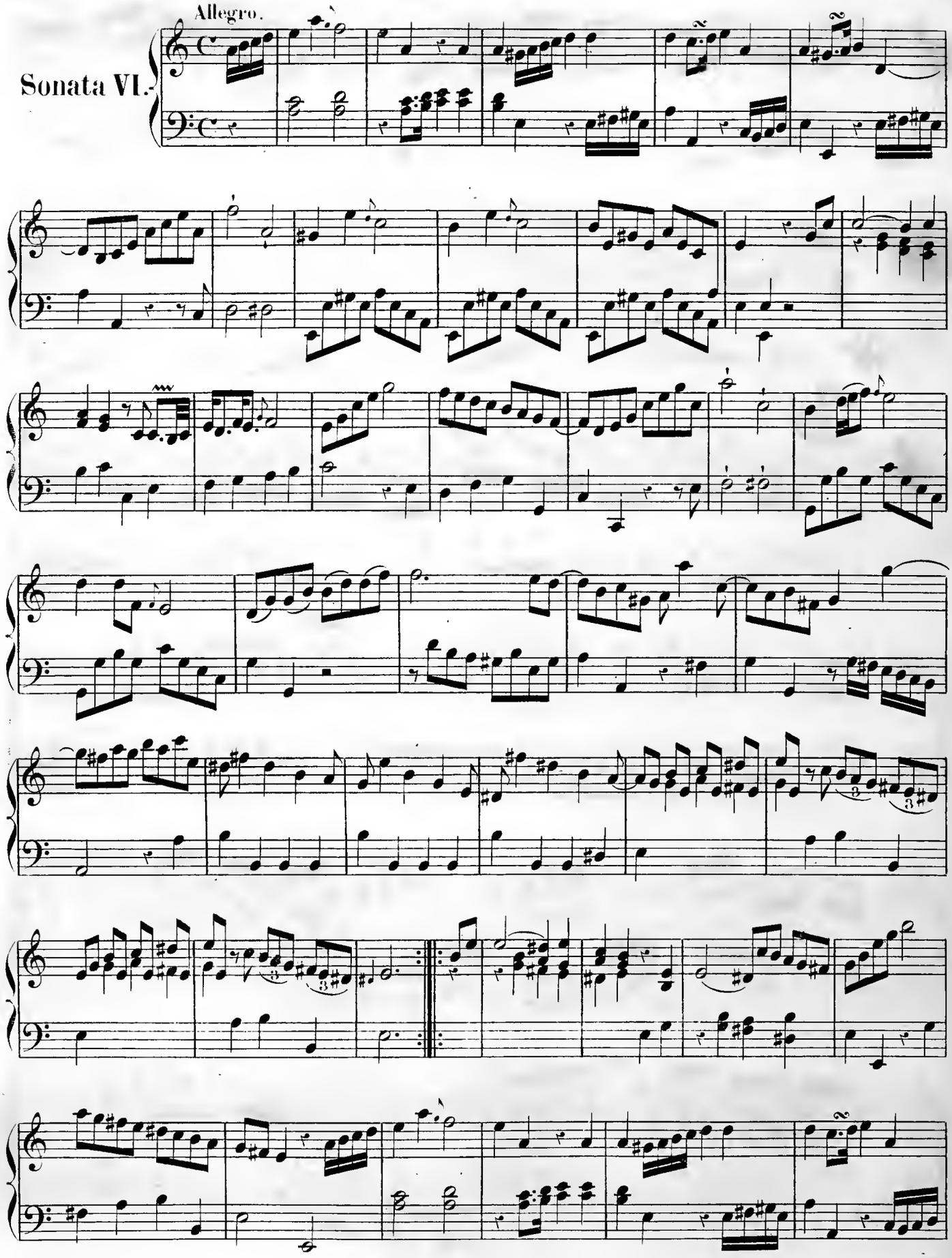

1.
2.
Andante.

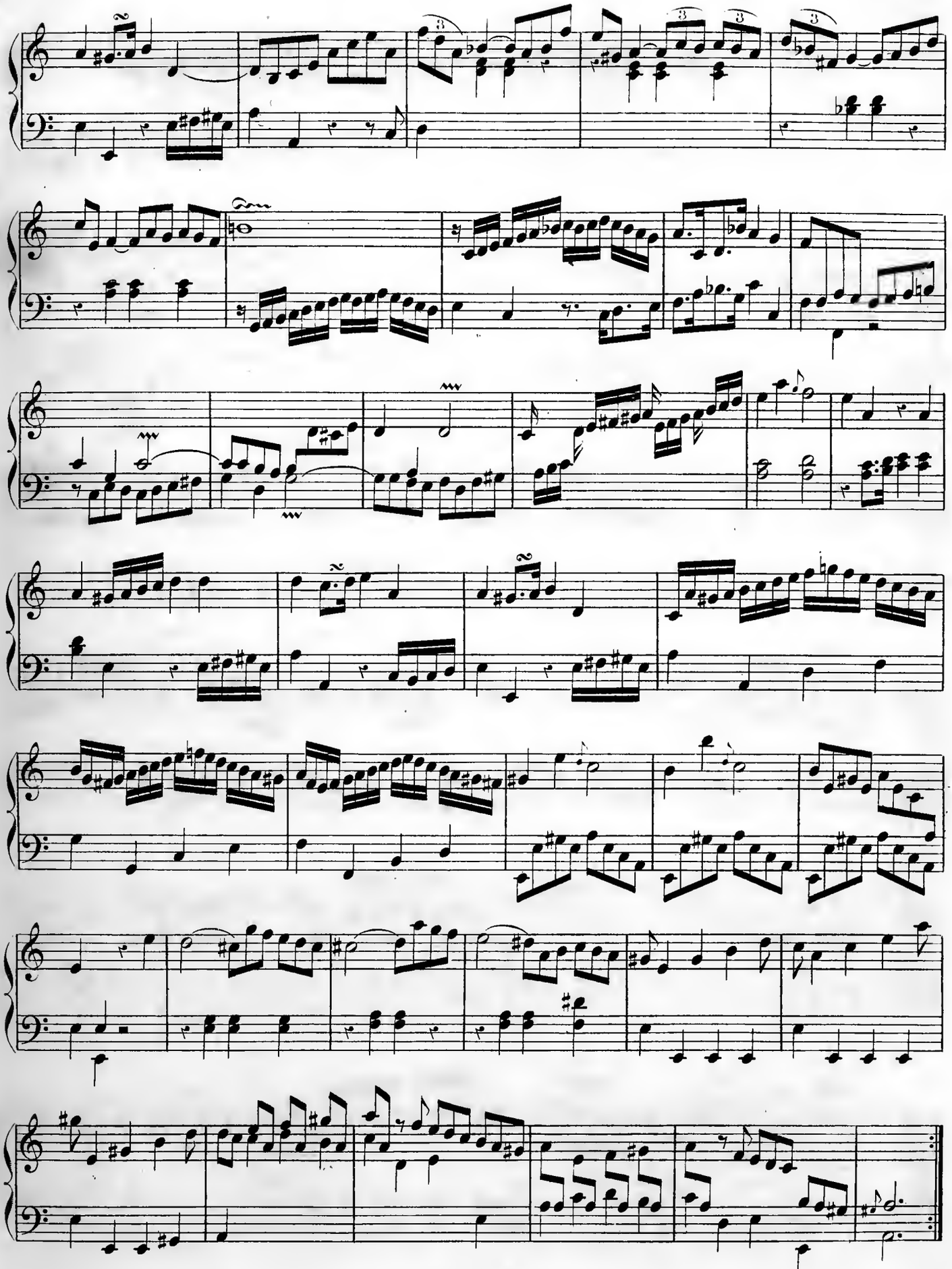

Allegro.
1.
2.

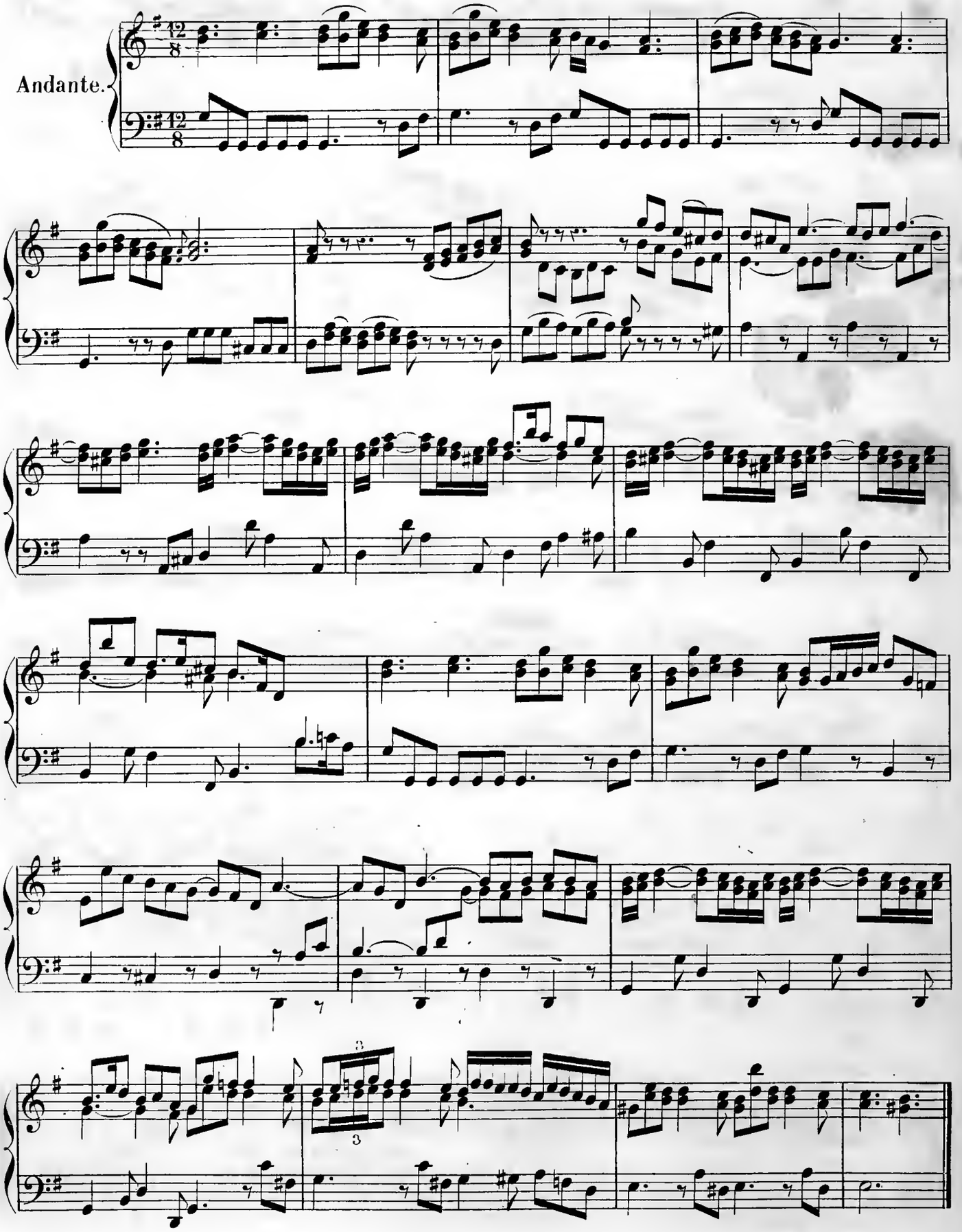

1ª
2ª

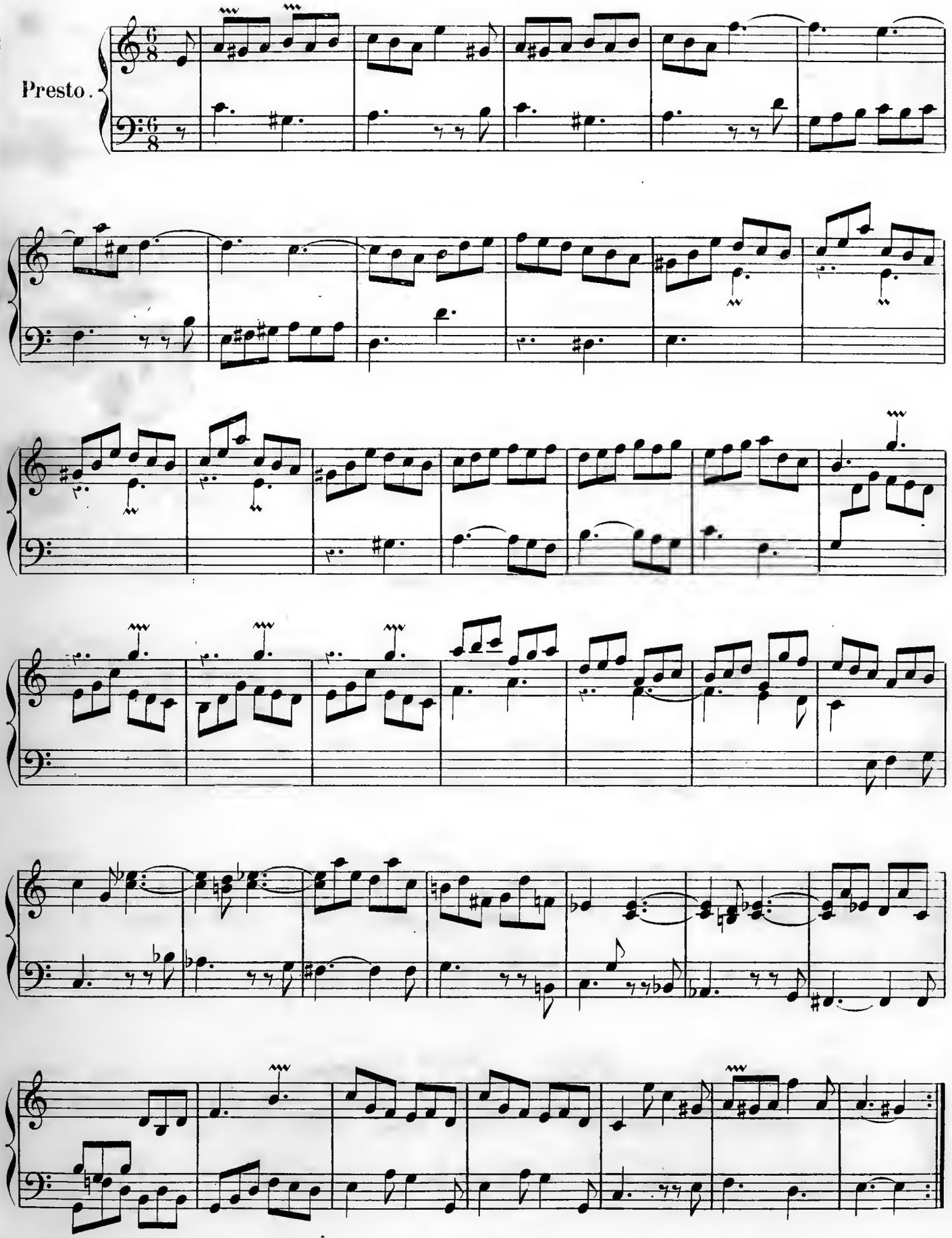
Allegro.

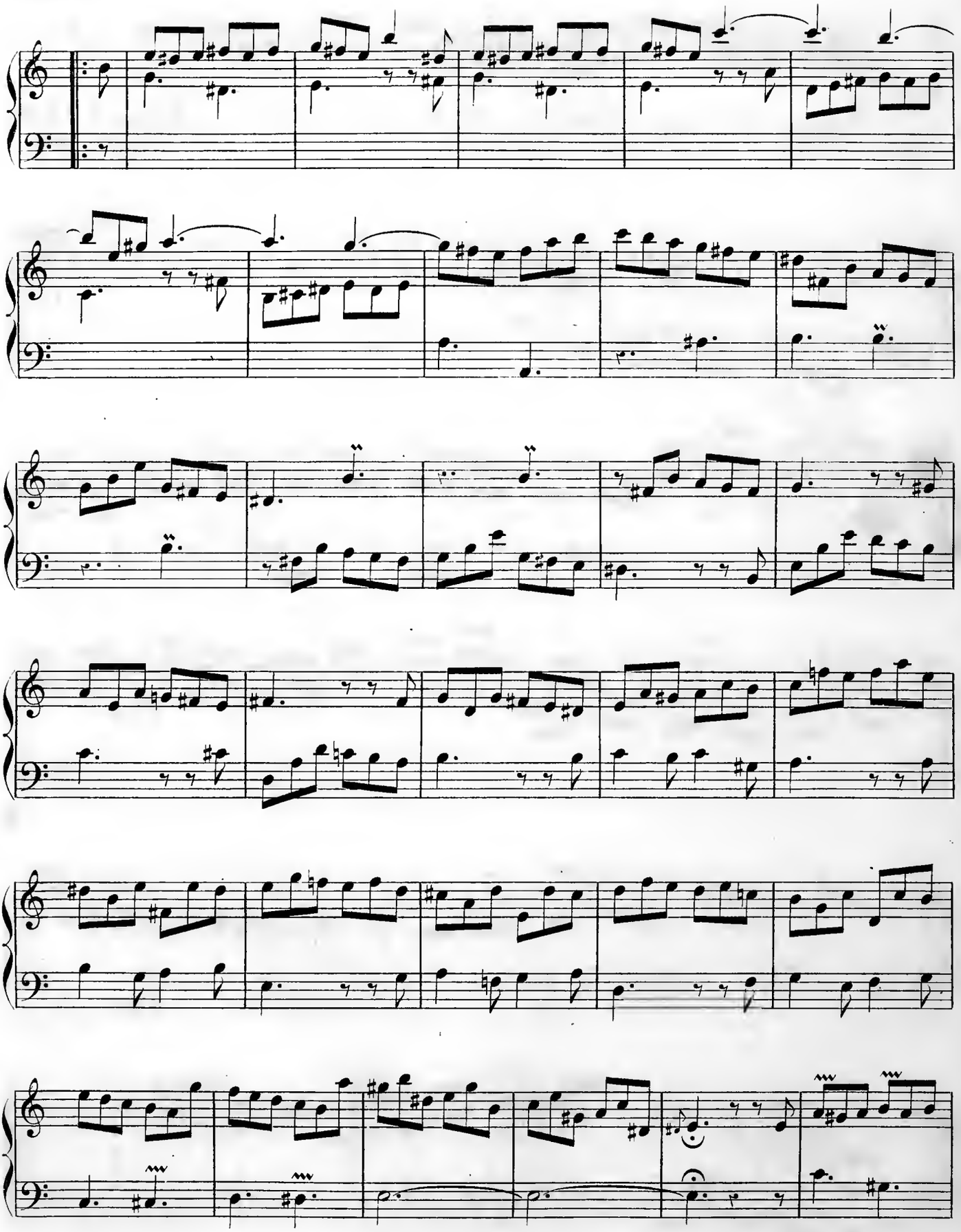
Sonata VI.

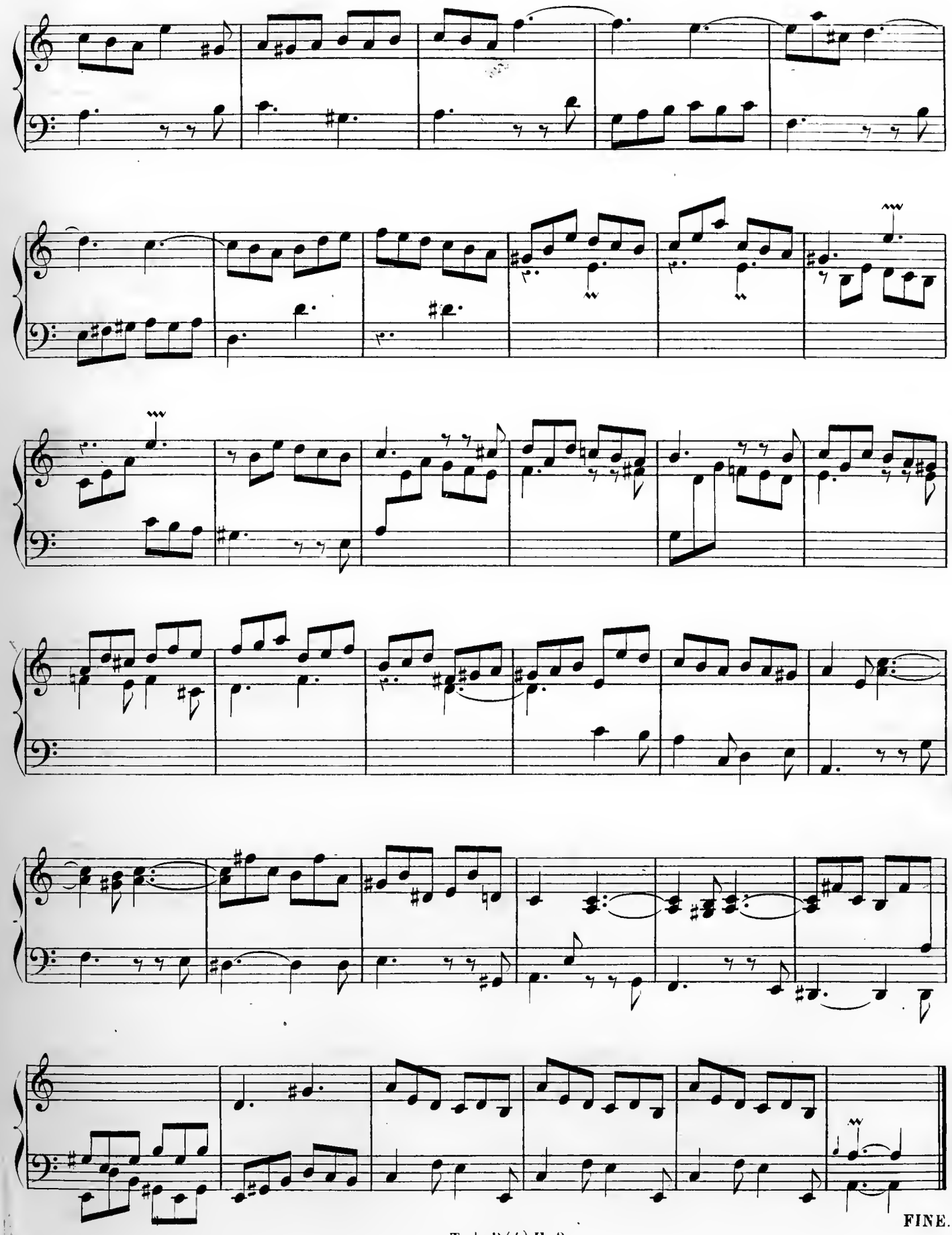





Andante.


Presto.




FINE.

PIÈCES

pour le

CLAVECIN

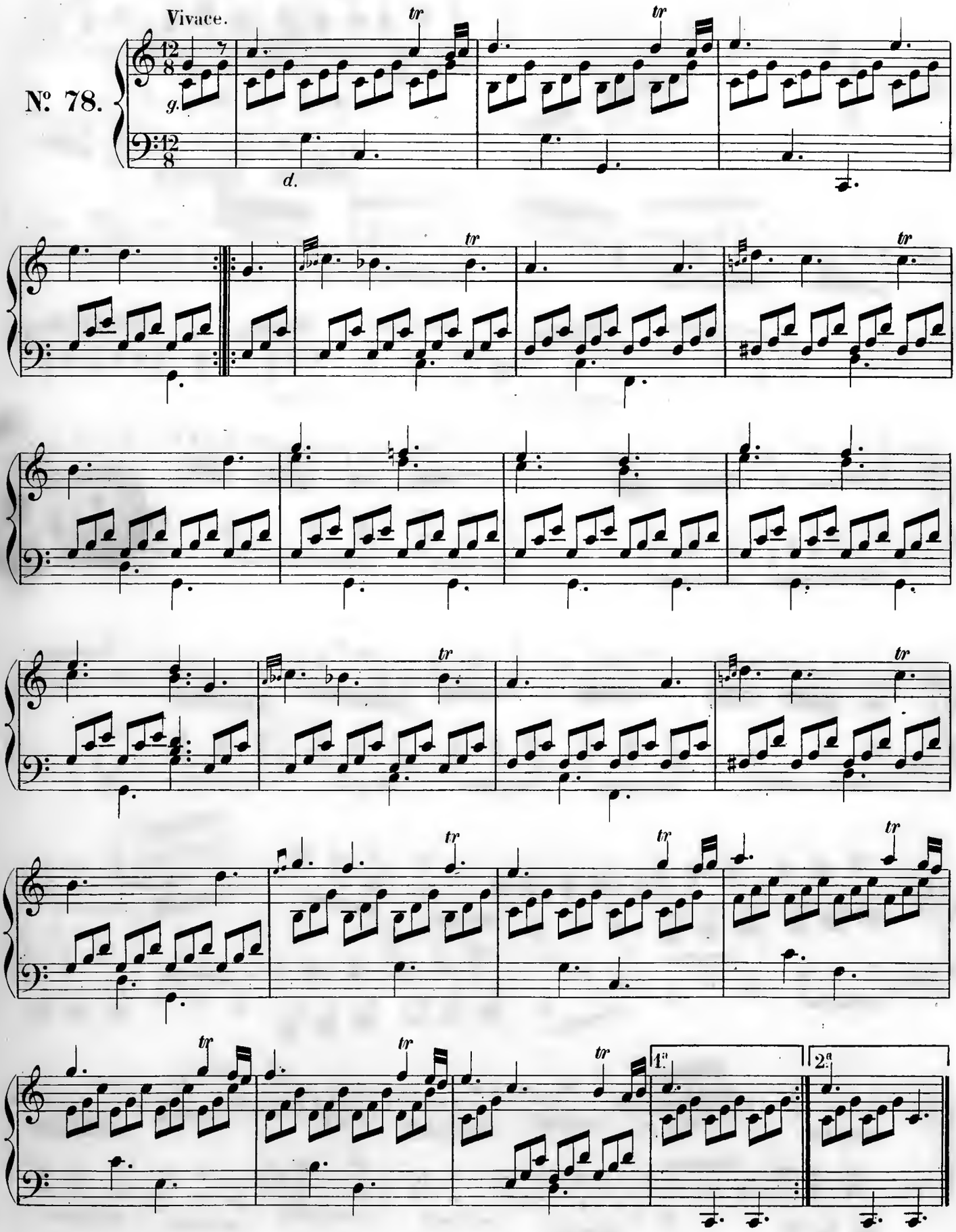
COMPOSÉES PAR

DOMINIQUE SCARLATTI.

PUBLIÉ PAR A. FARRENC ; PARIS, 1861.

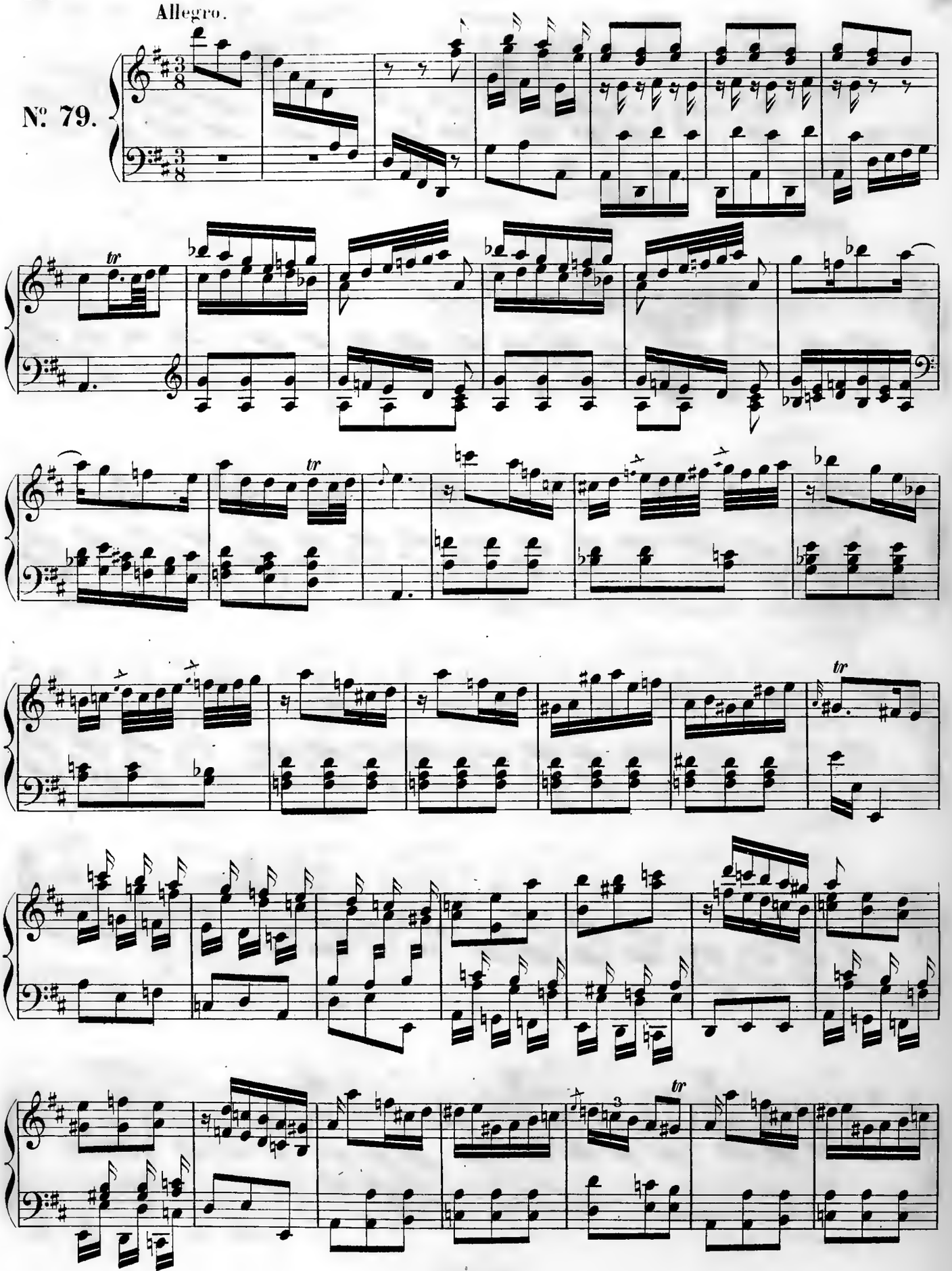
T. d. P. (10) 1

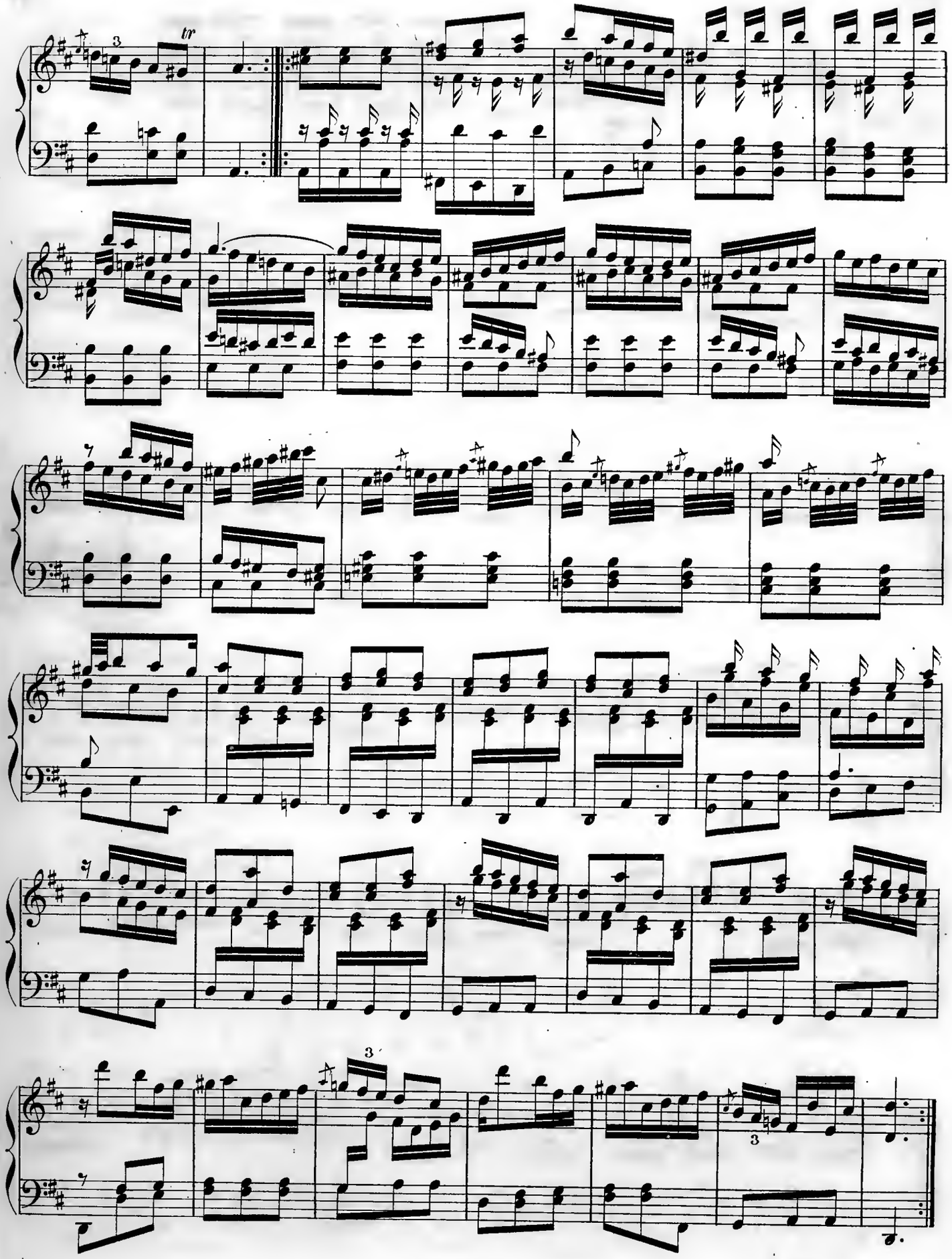
Nº 78.



Allegro.

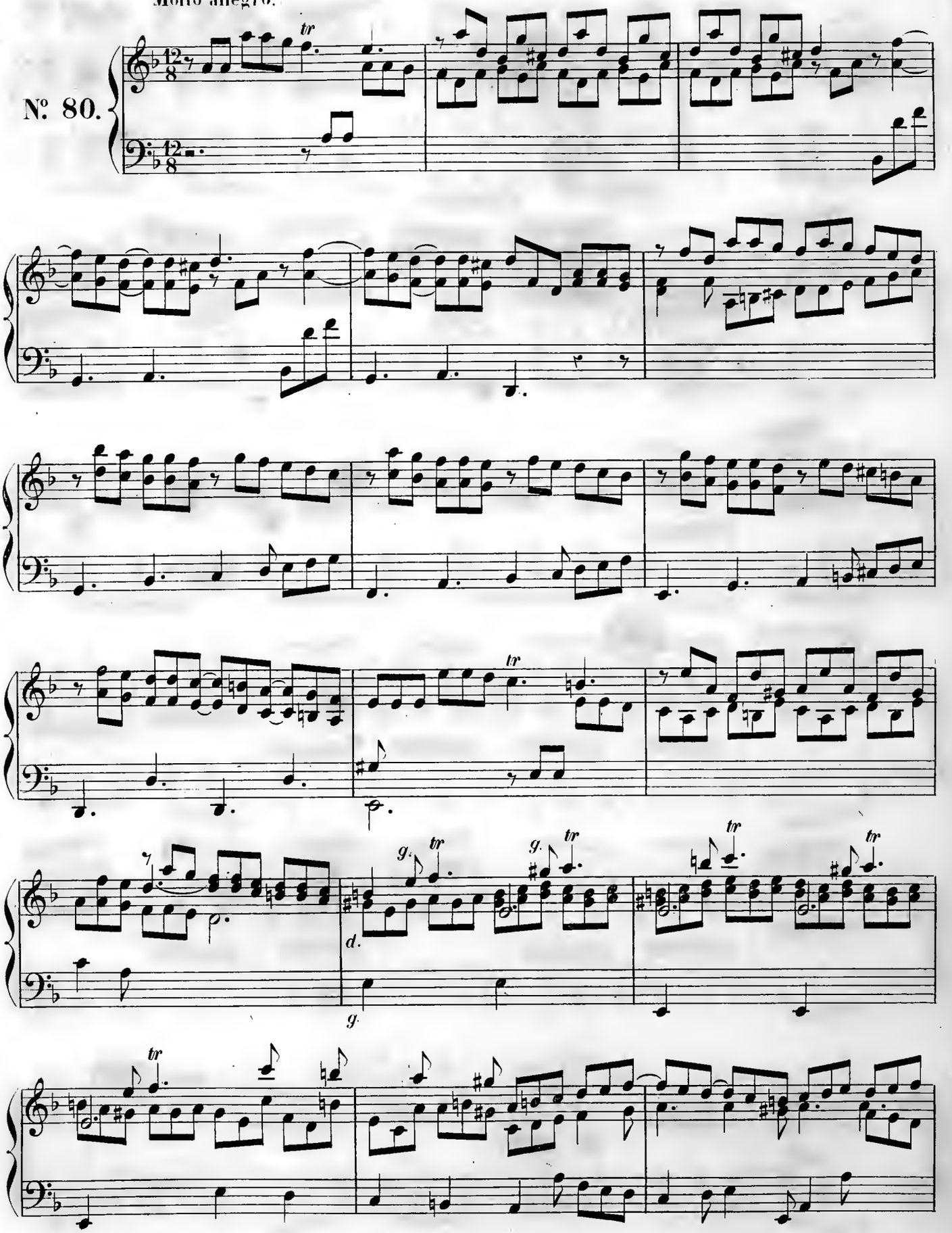
N°. 79.

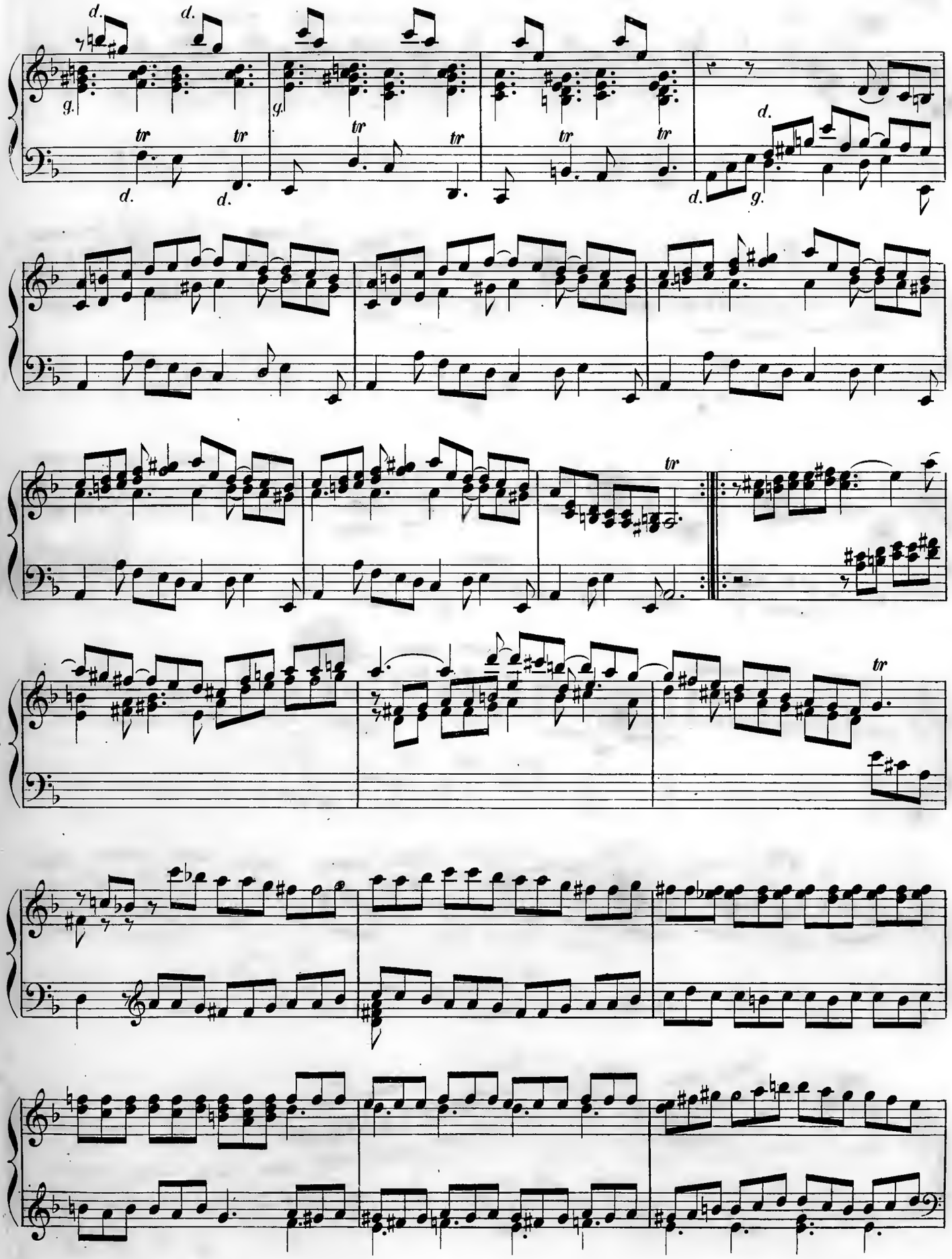


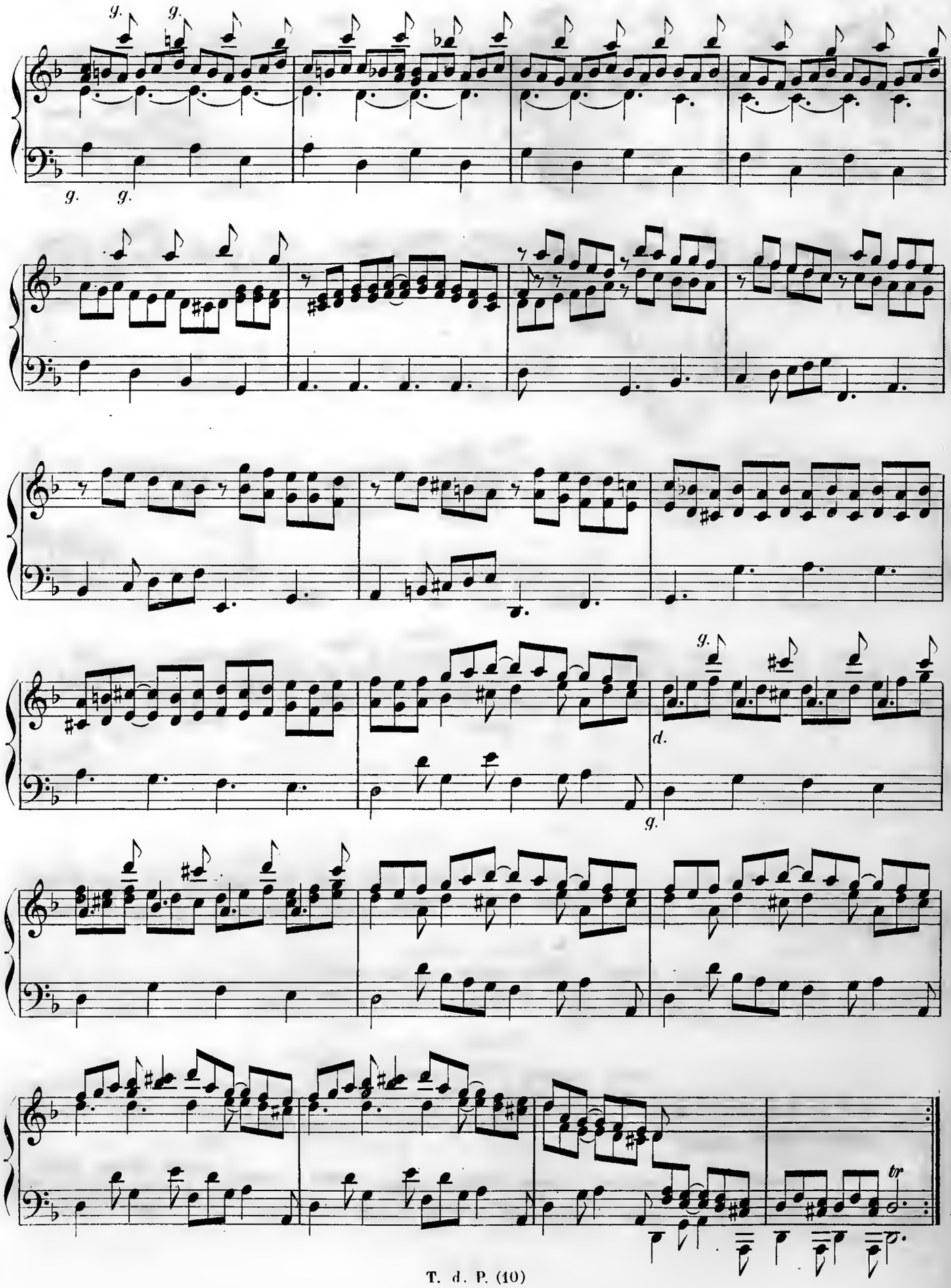


Molto allegro.

Nº 80.

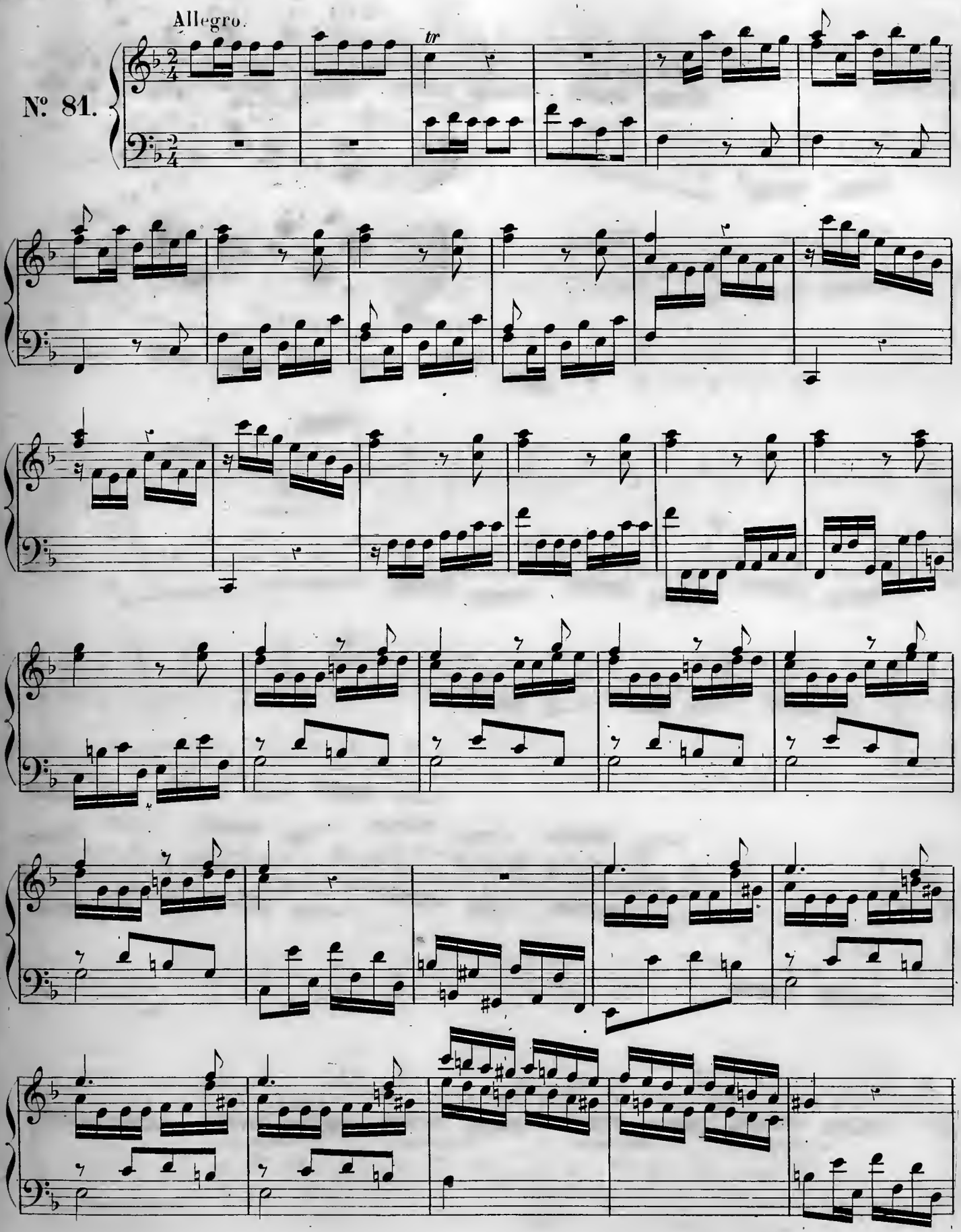


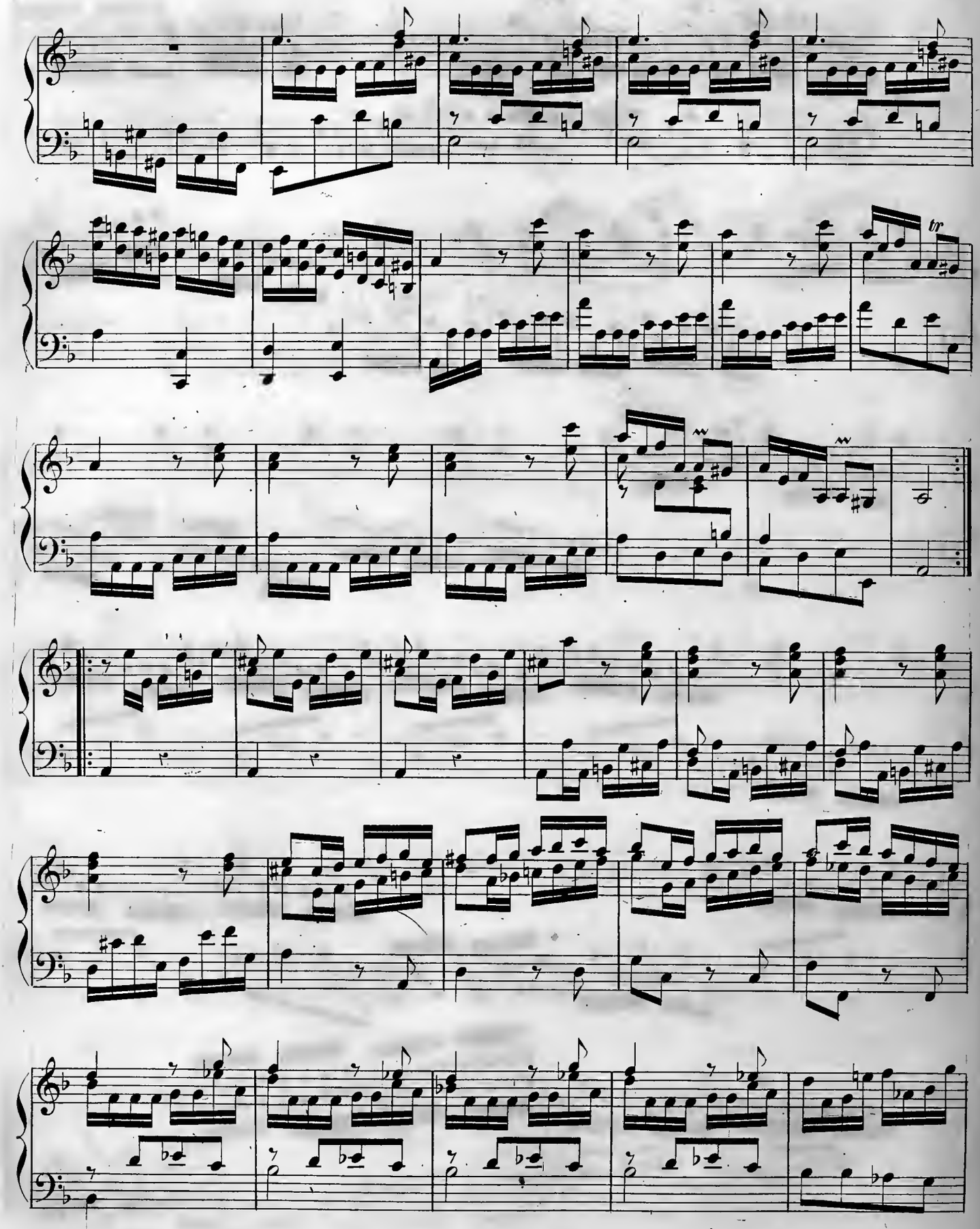


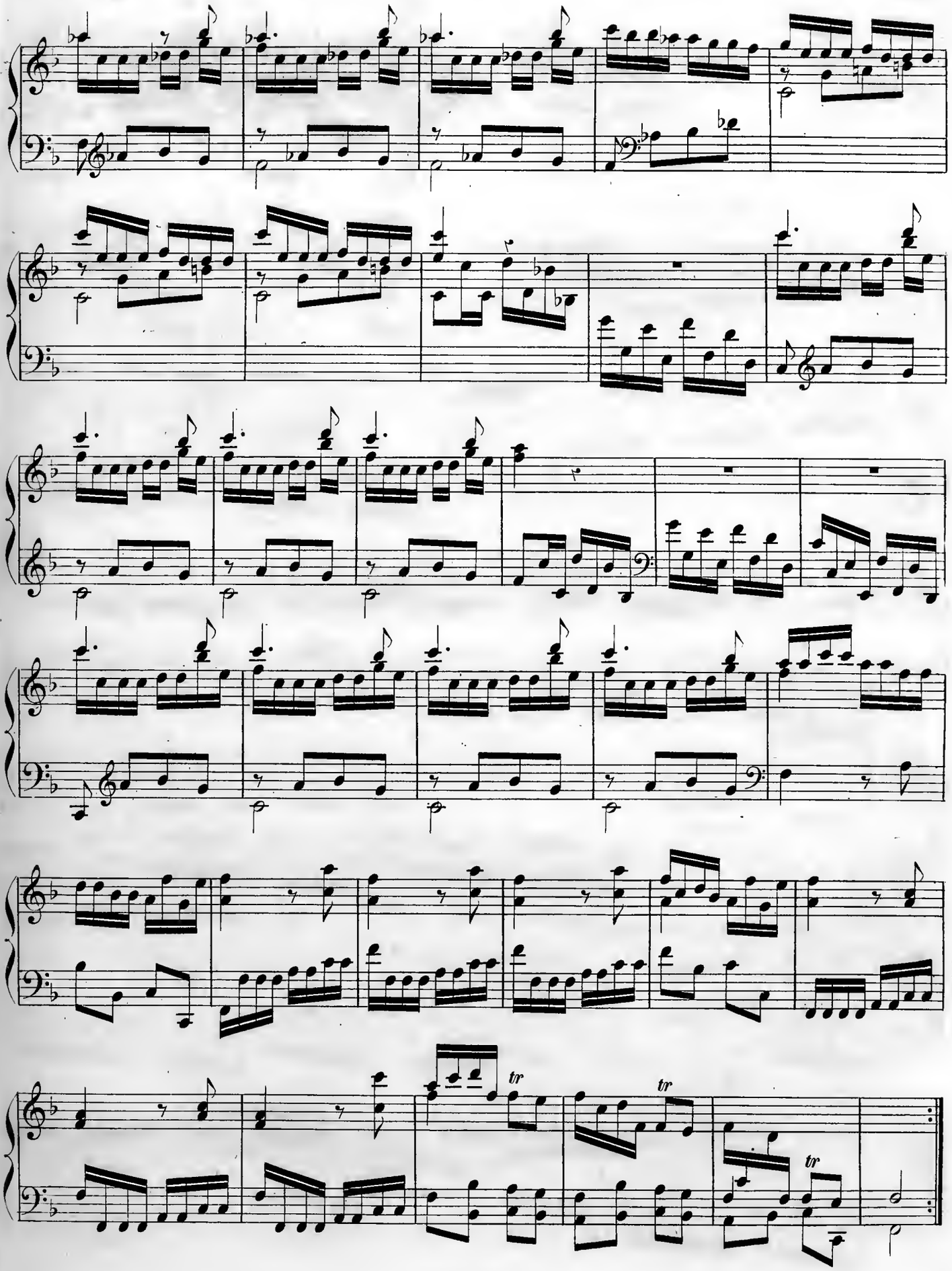

g.
g.
g.
g.
d.
g.
tr

Allegro.

№ 81.

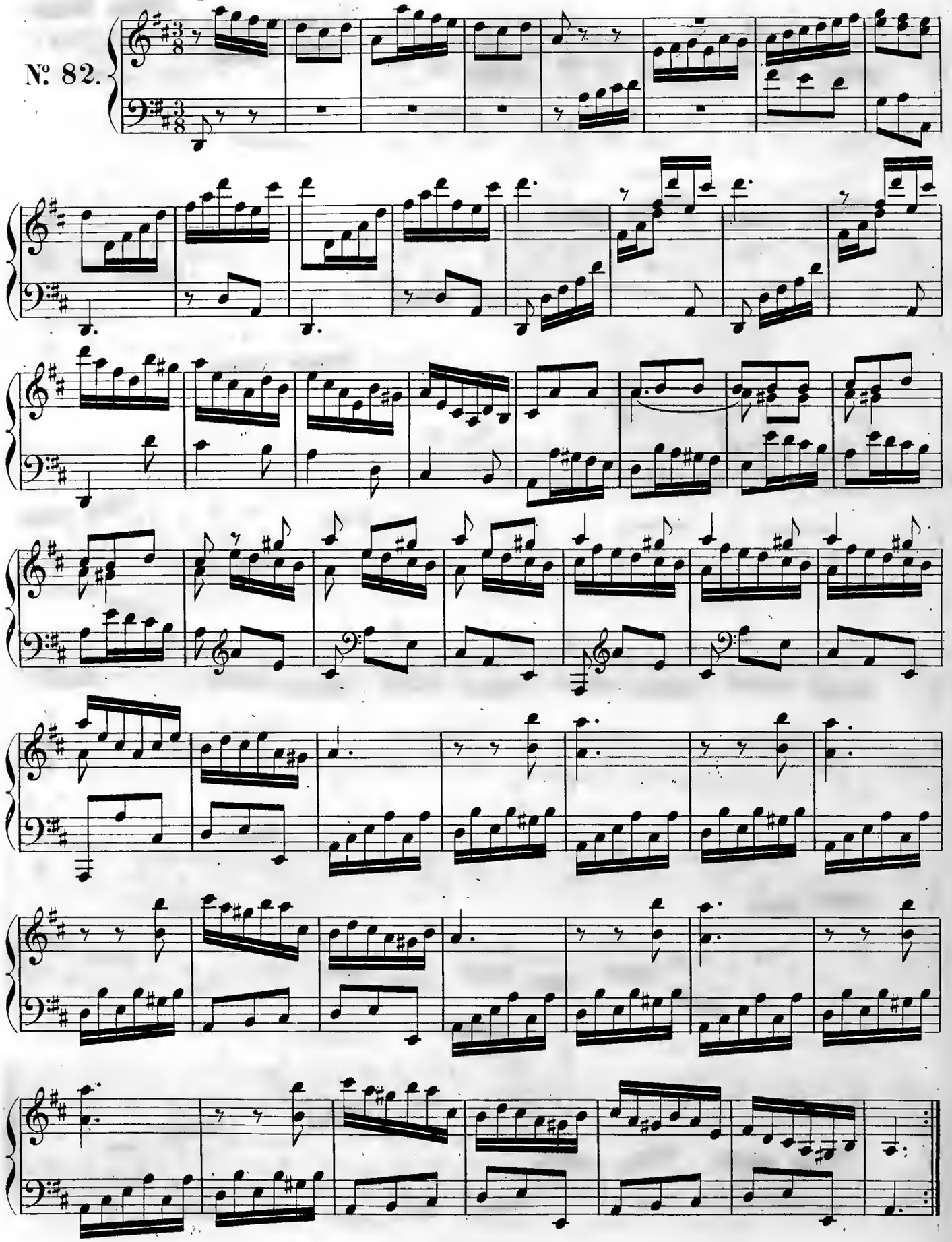


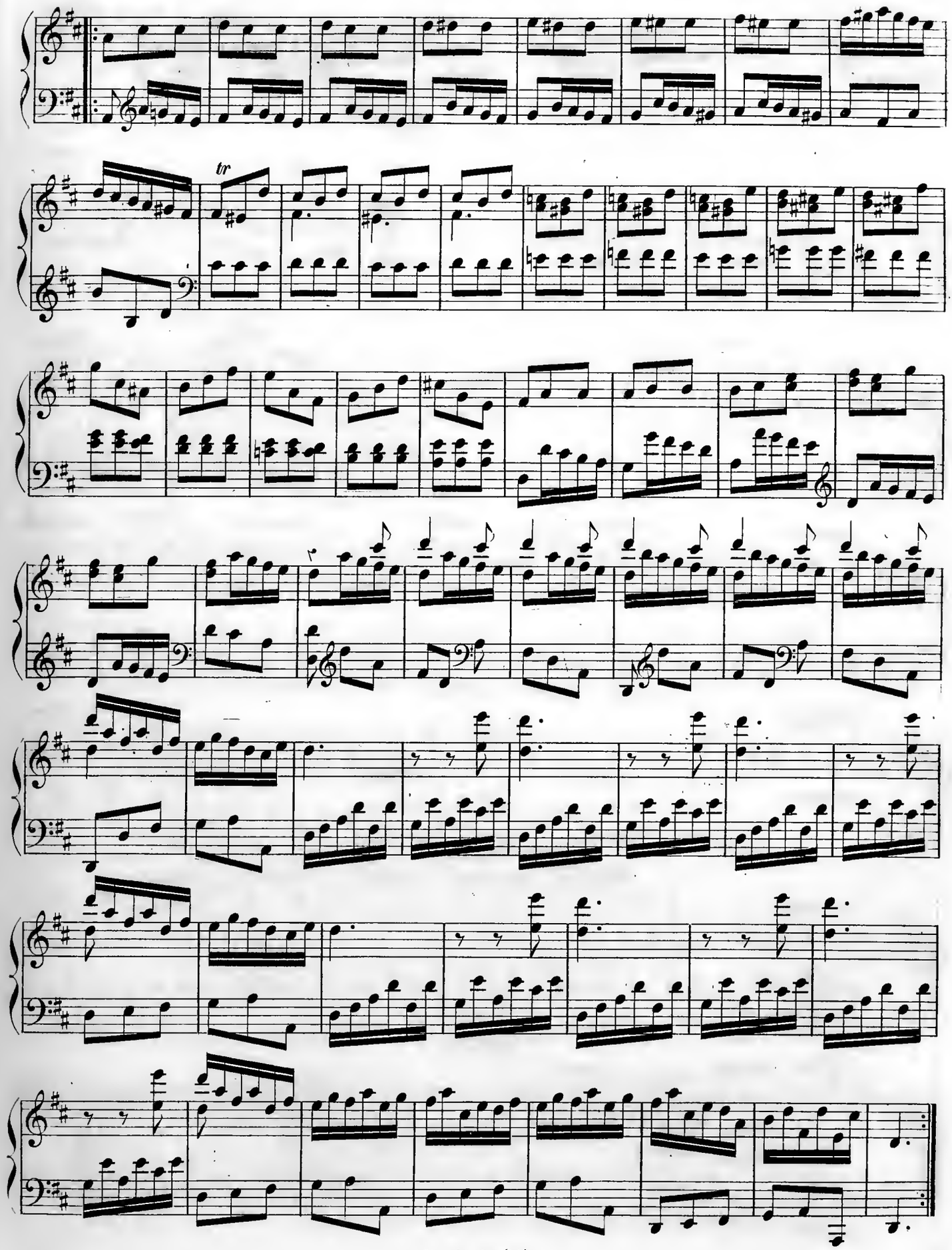



tr
tr
tr

Allegro molto.

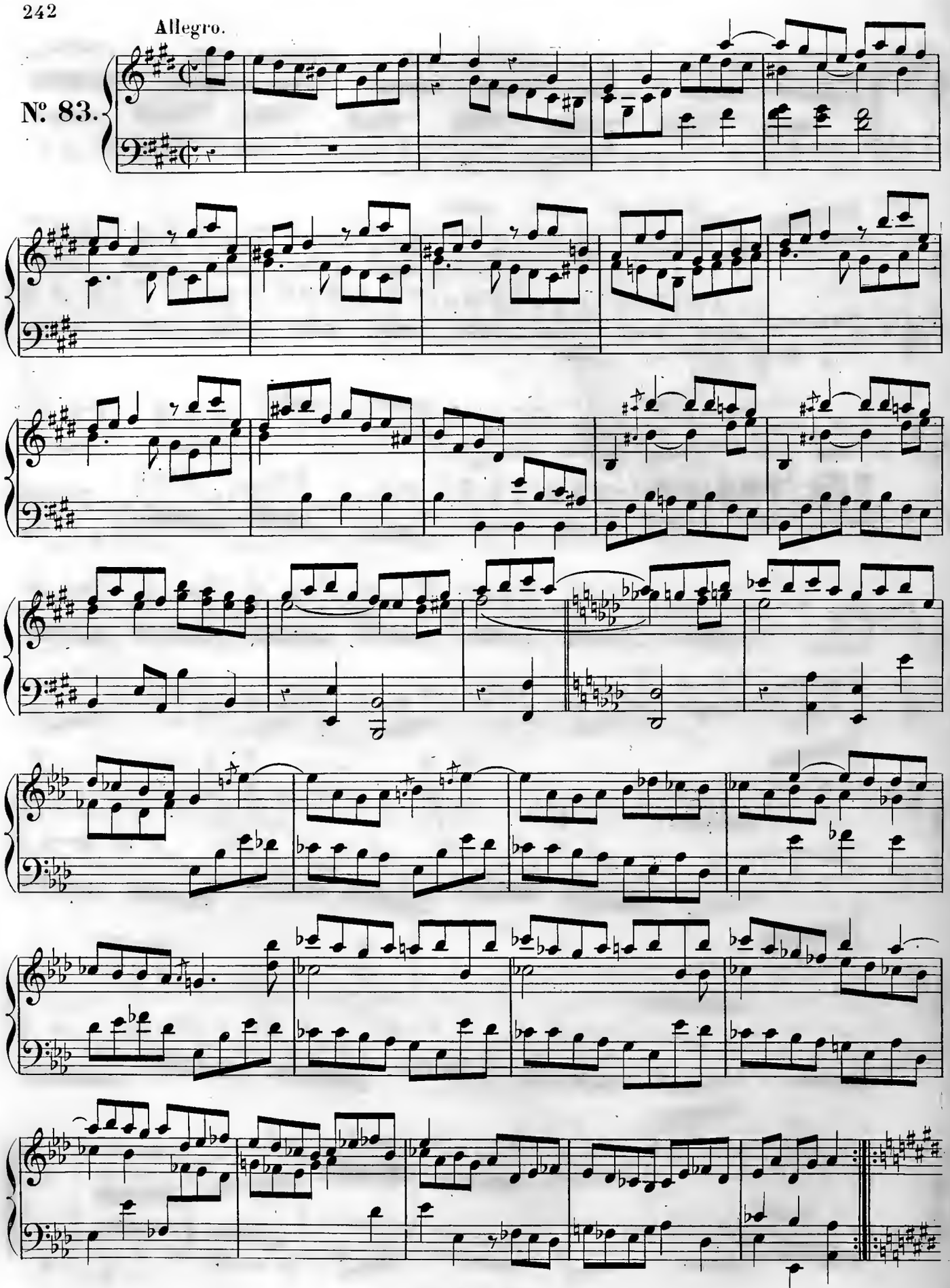
№ 82.

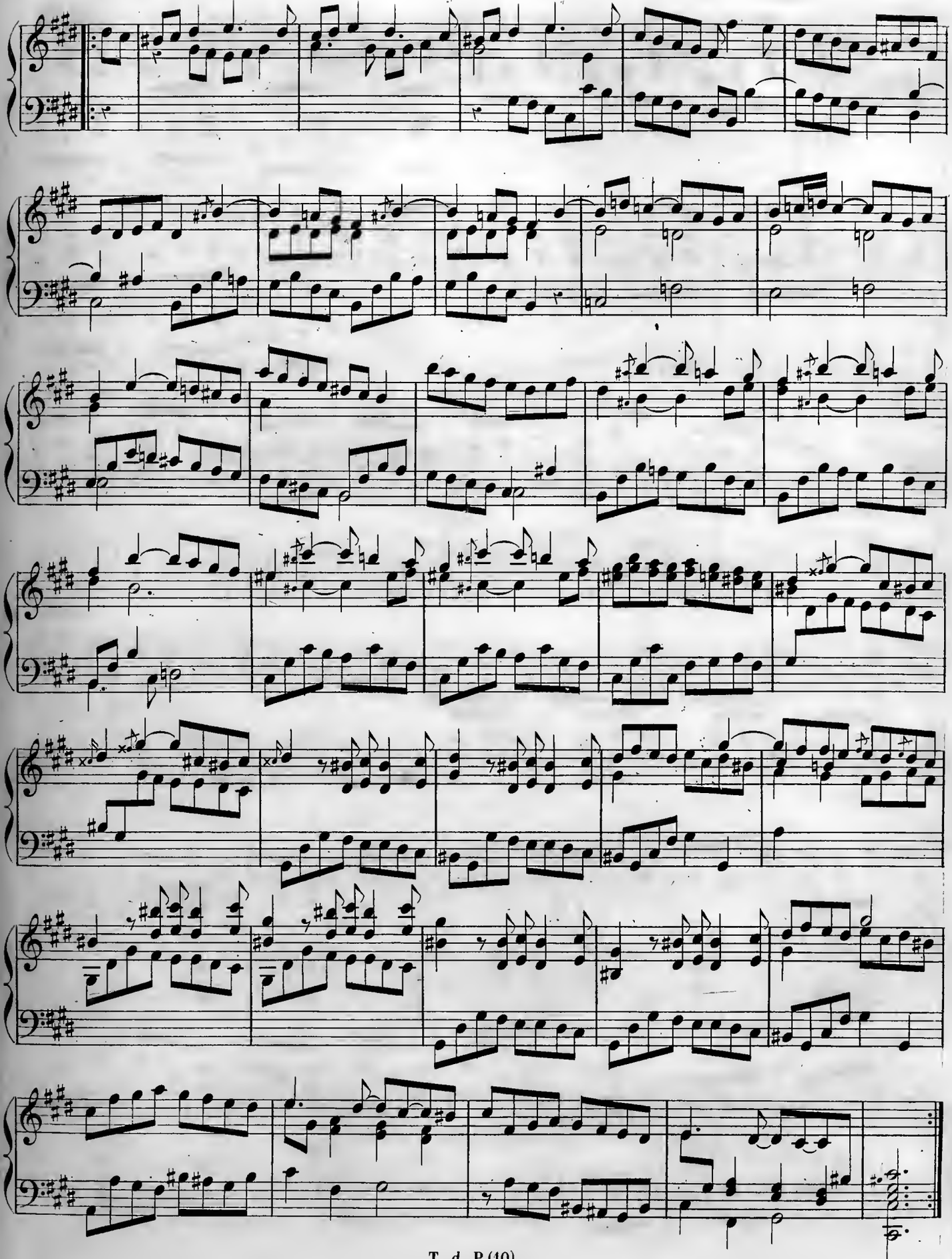



tr

Allegro.

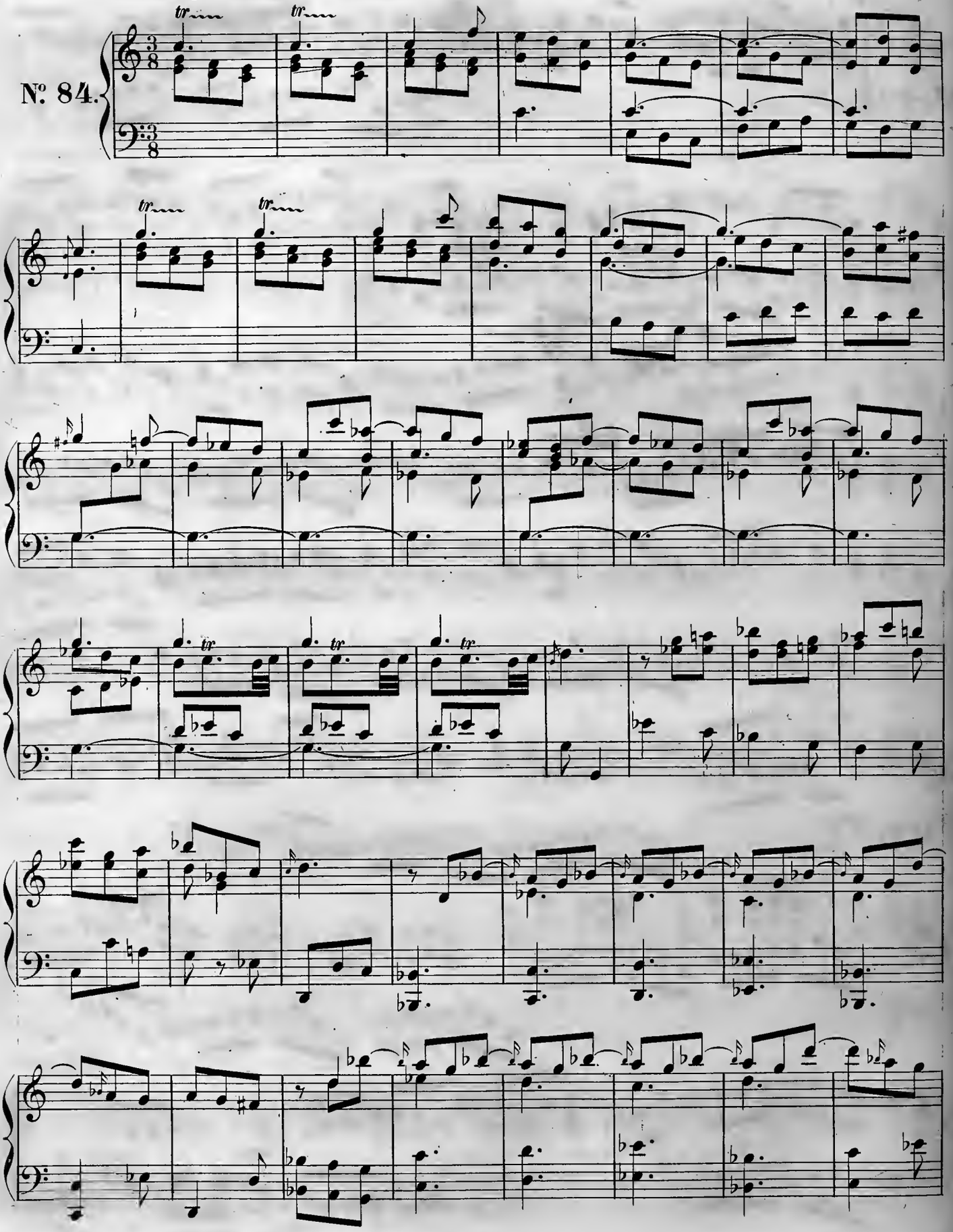
№ 83.

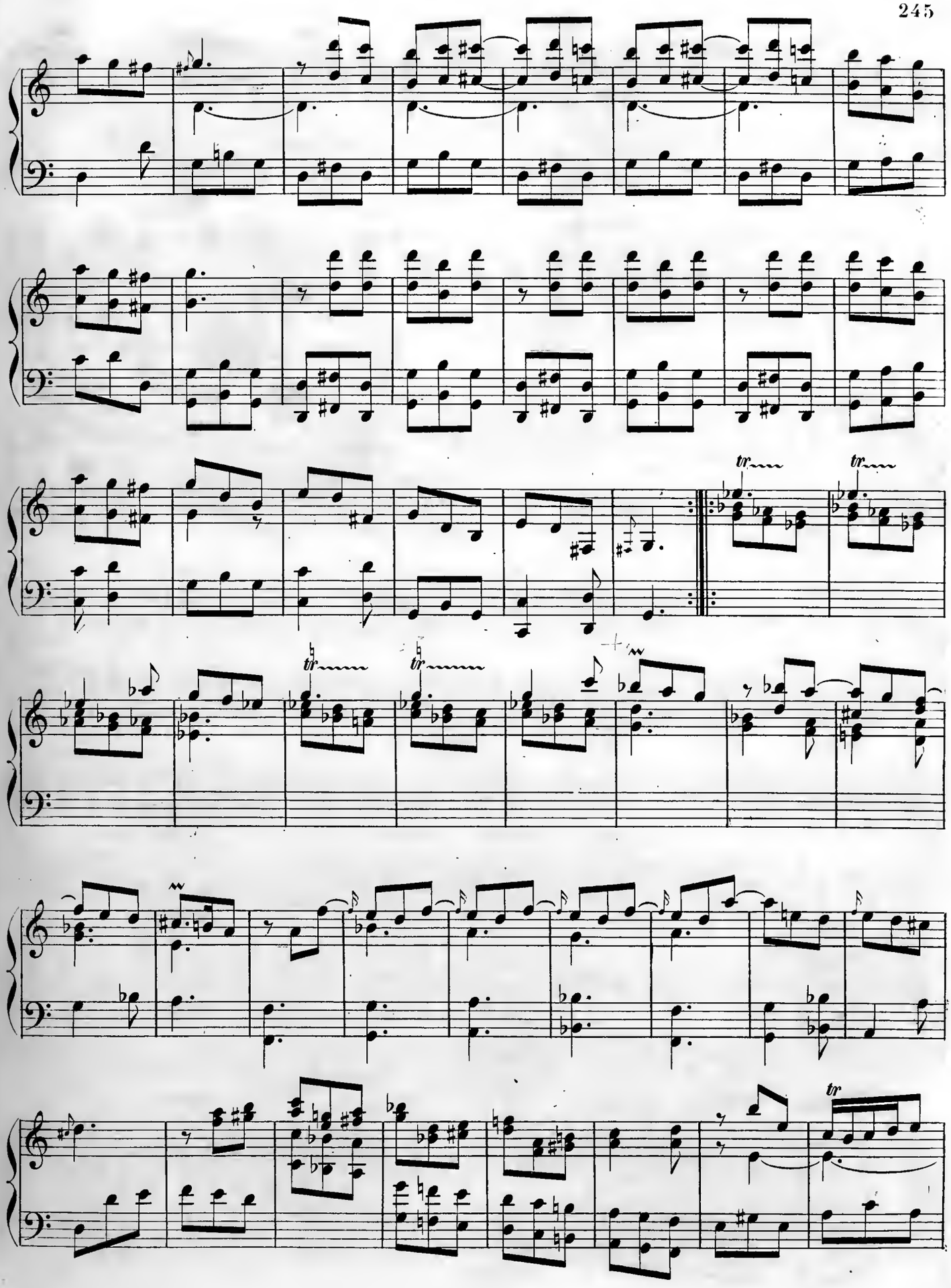


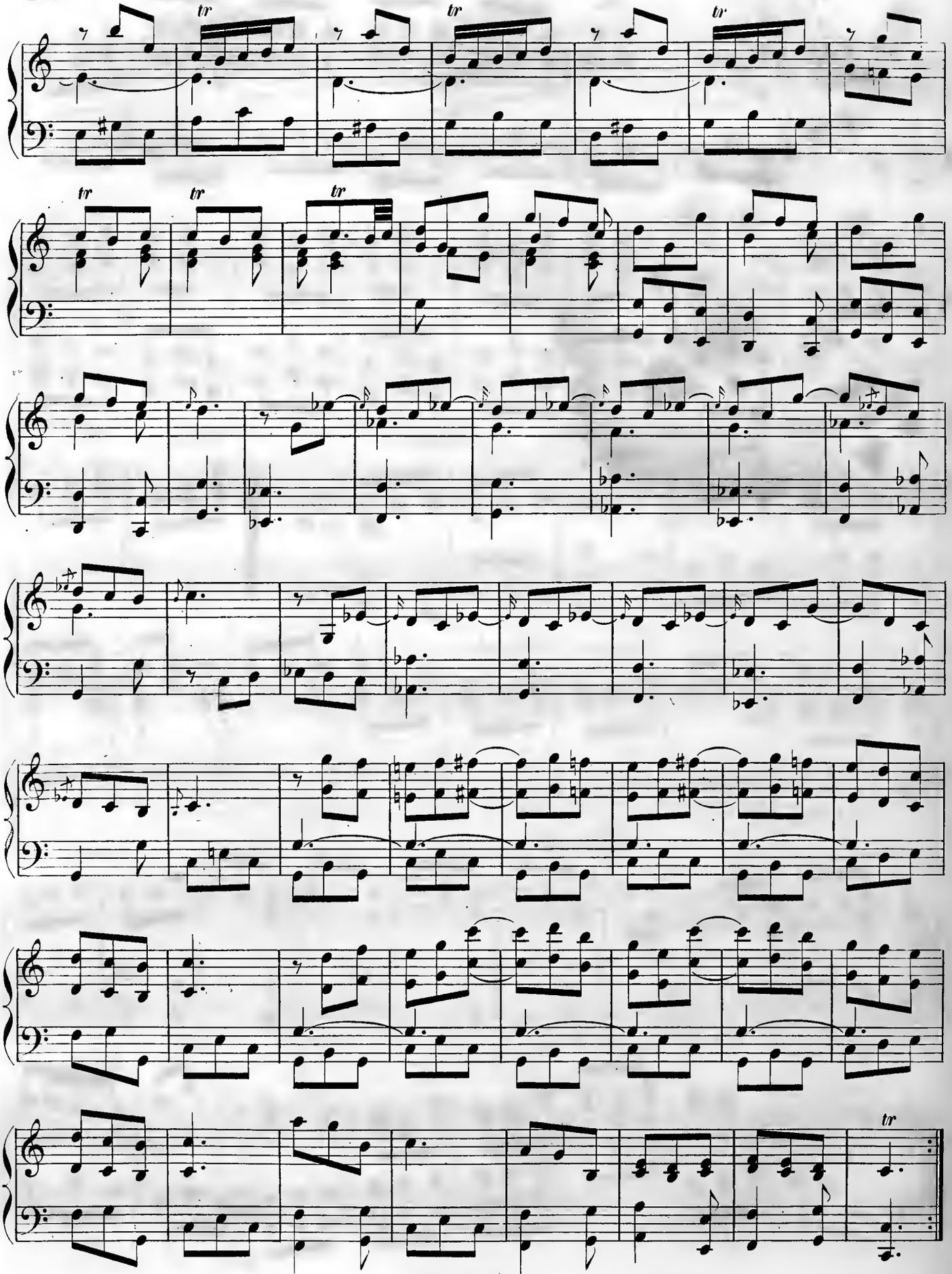


Allegro molto.

Nº 84.

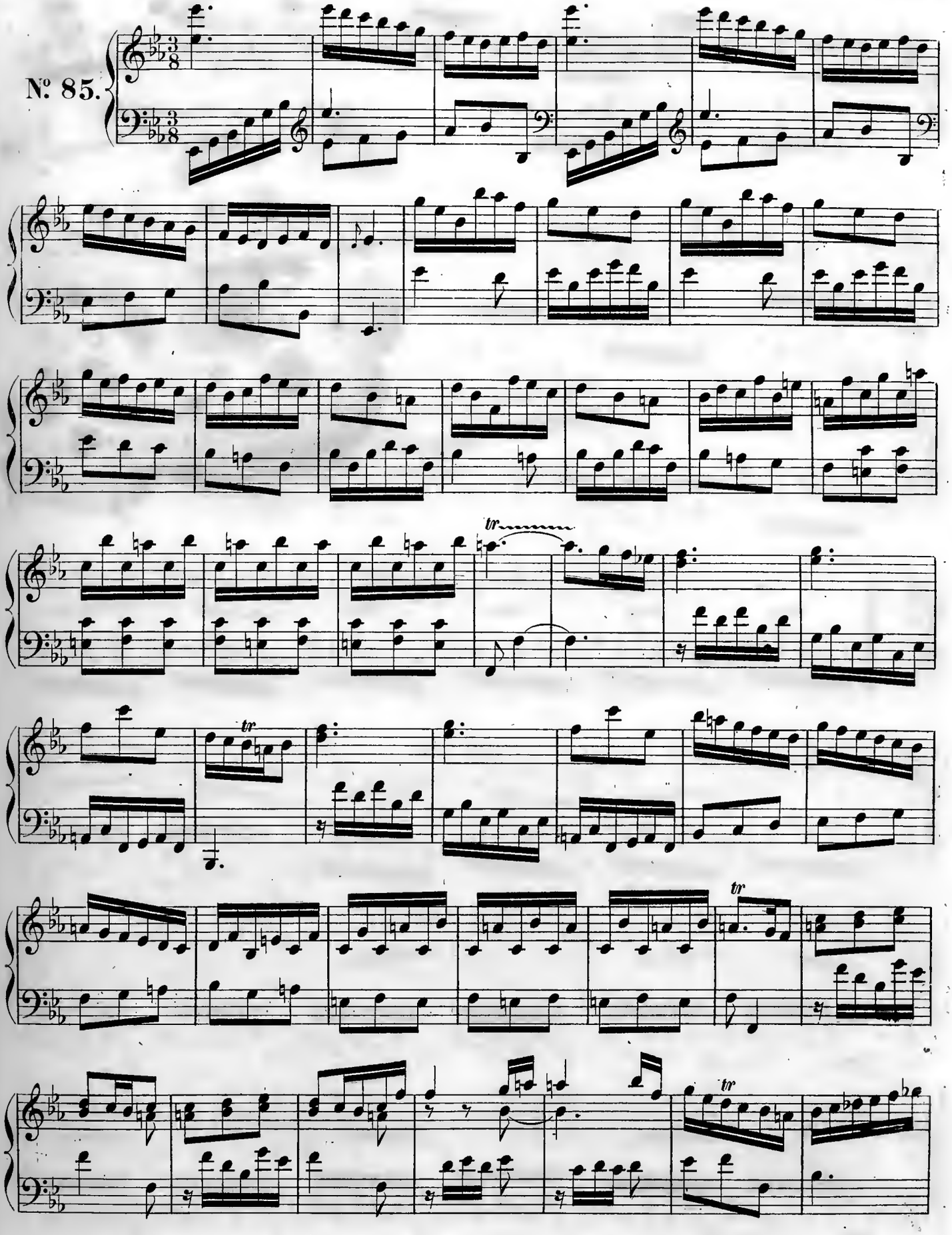


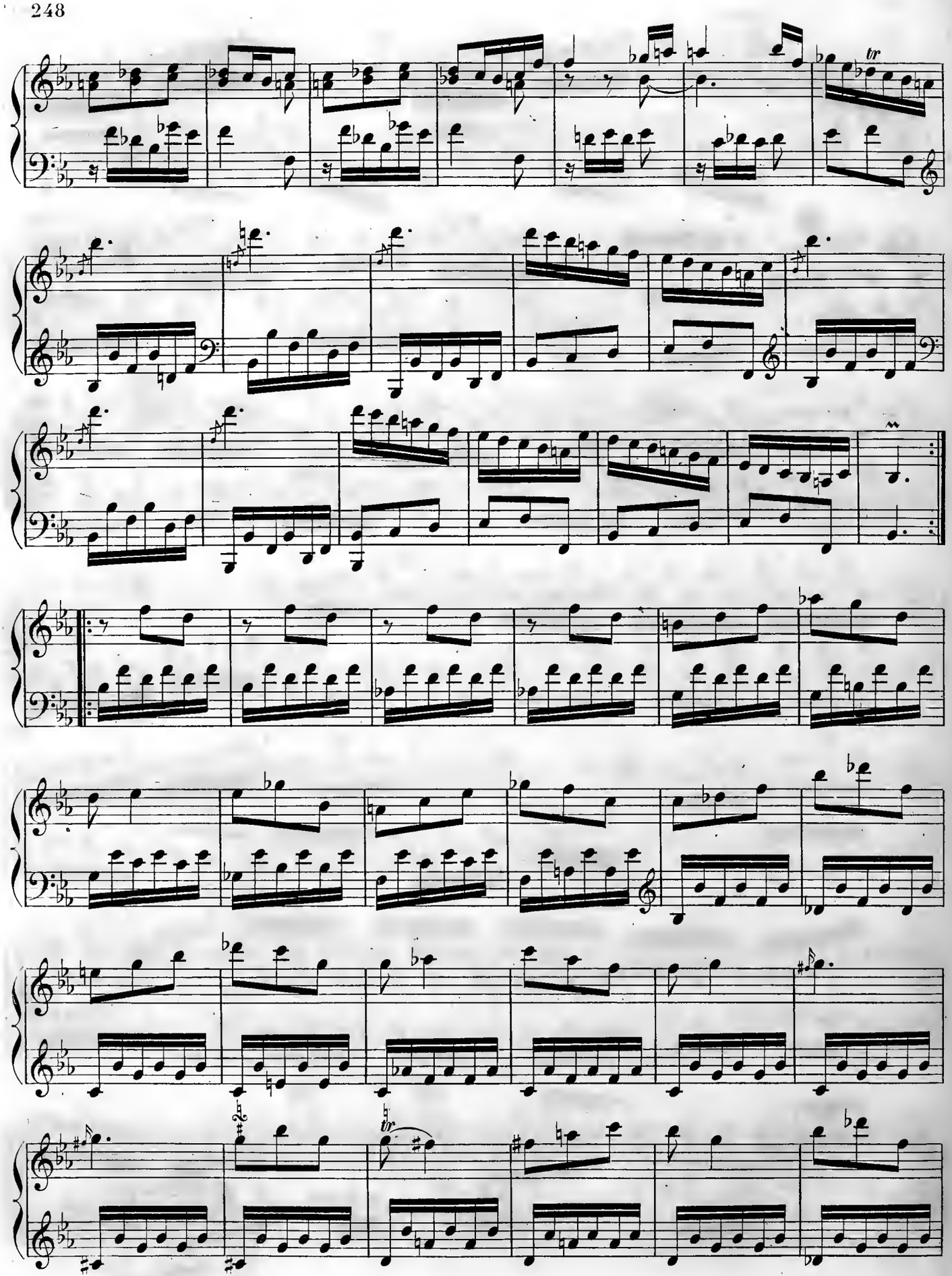


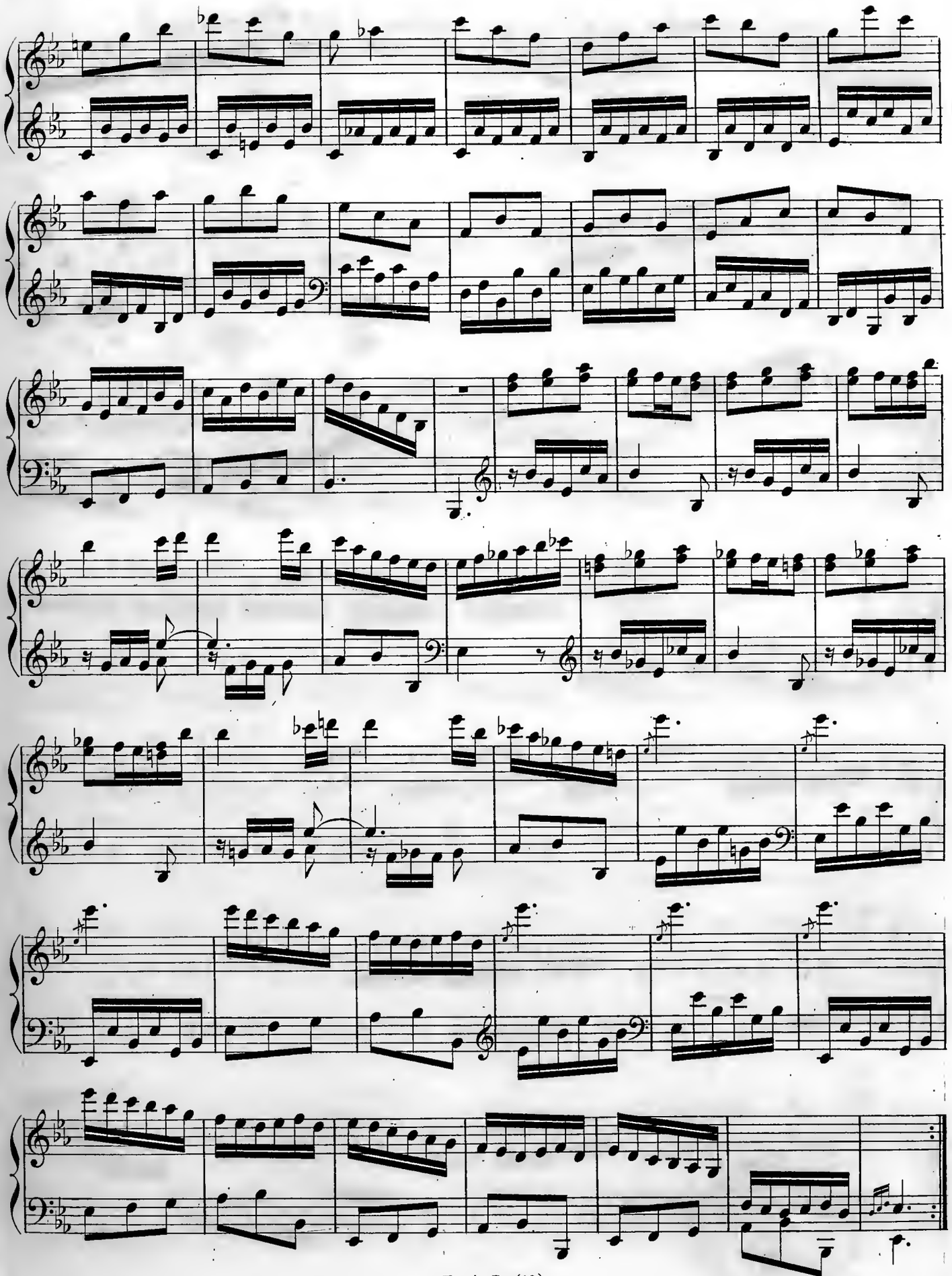


Allegro.

Nº 85.

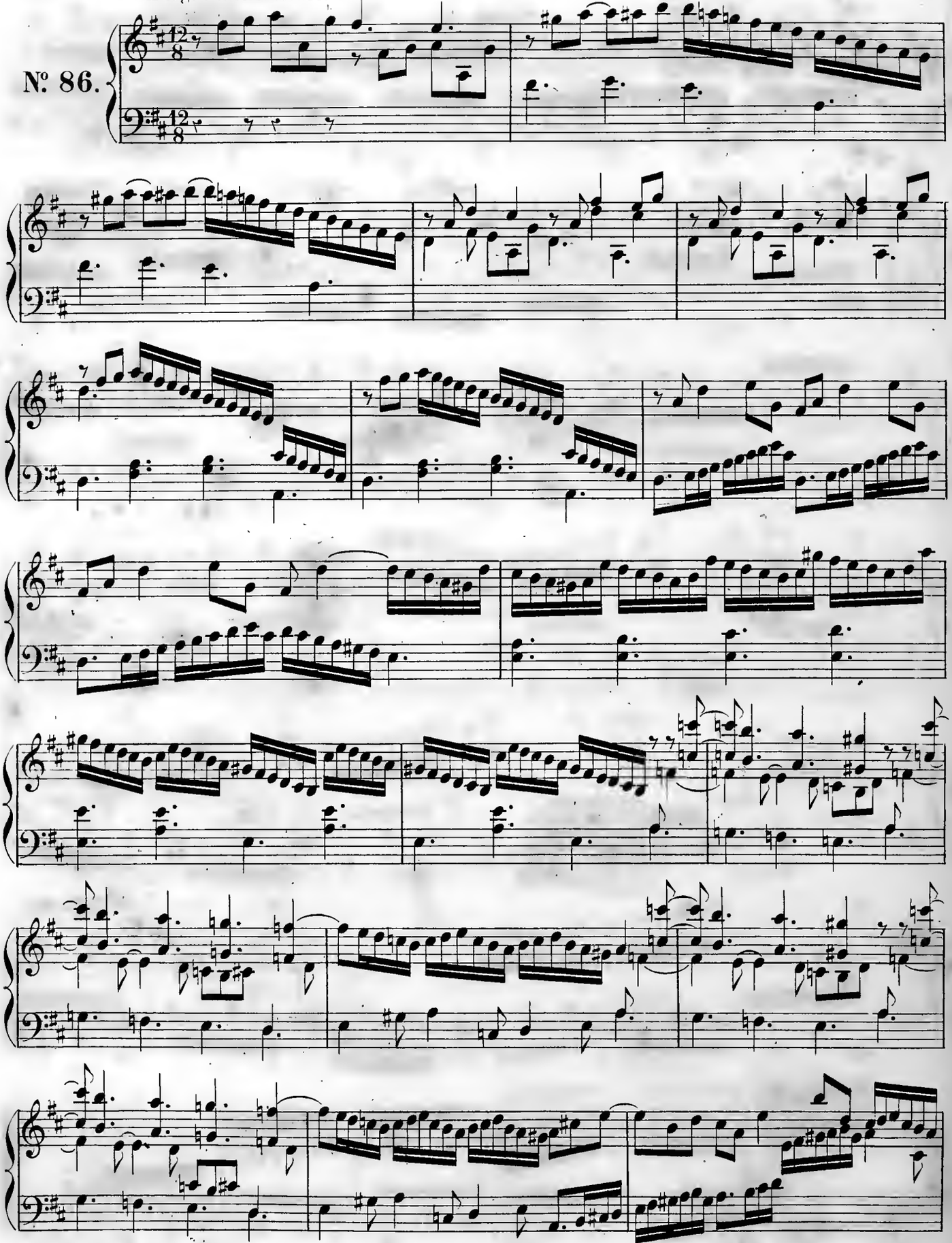


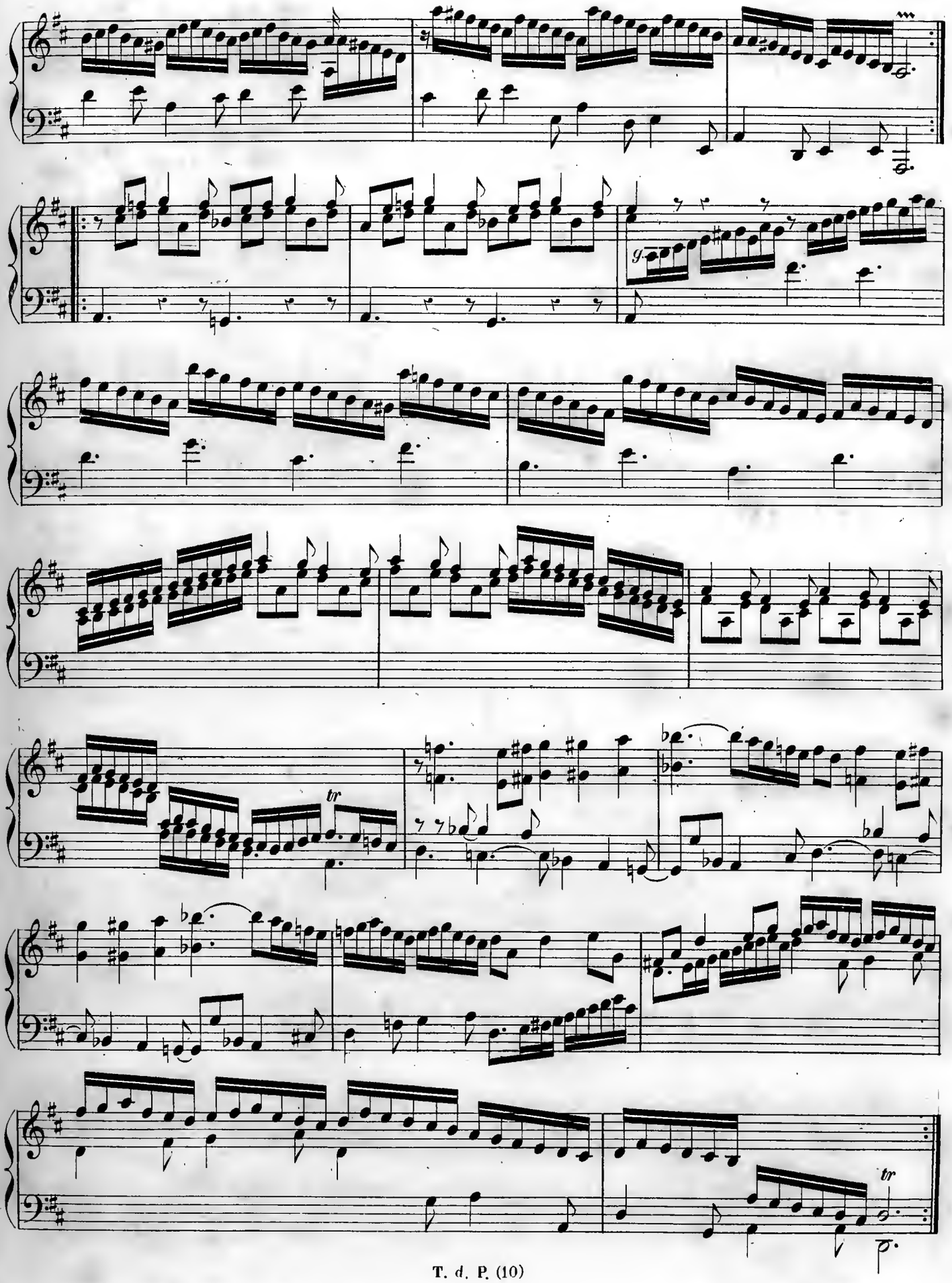

tr
tr



Allegro molto vivace.

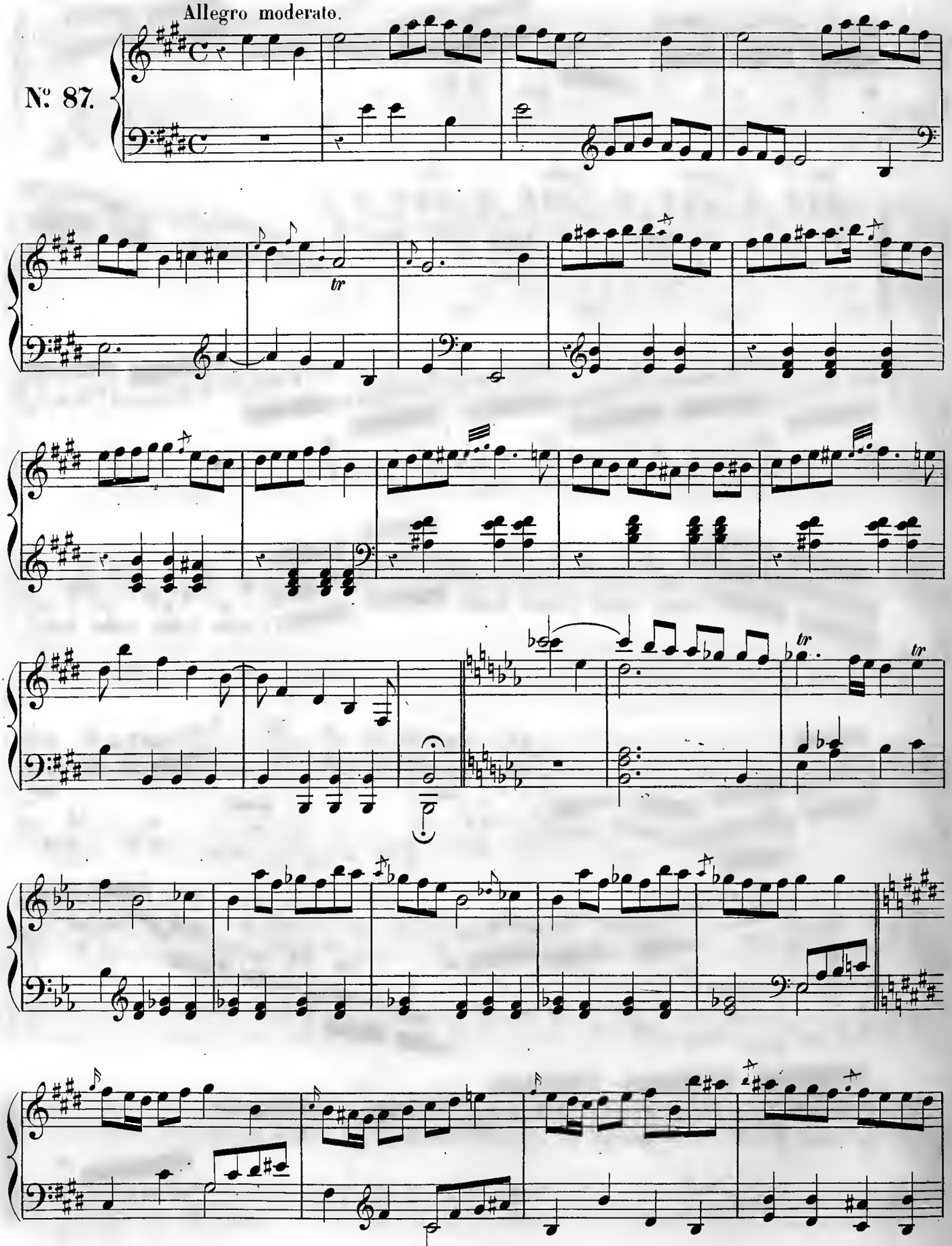
№ 86.

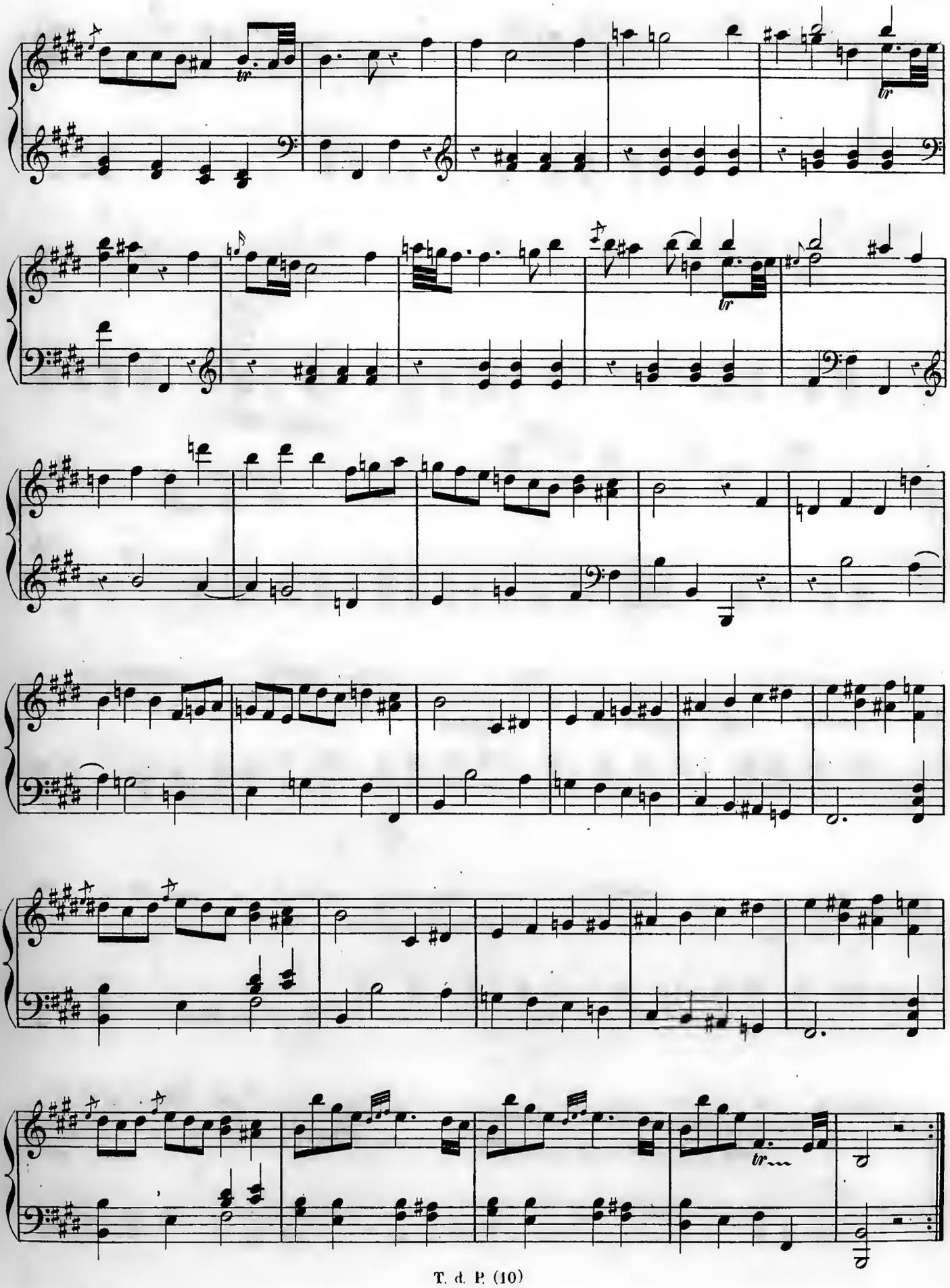


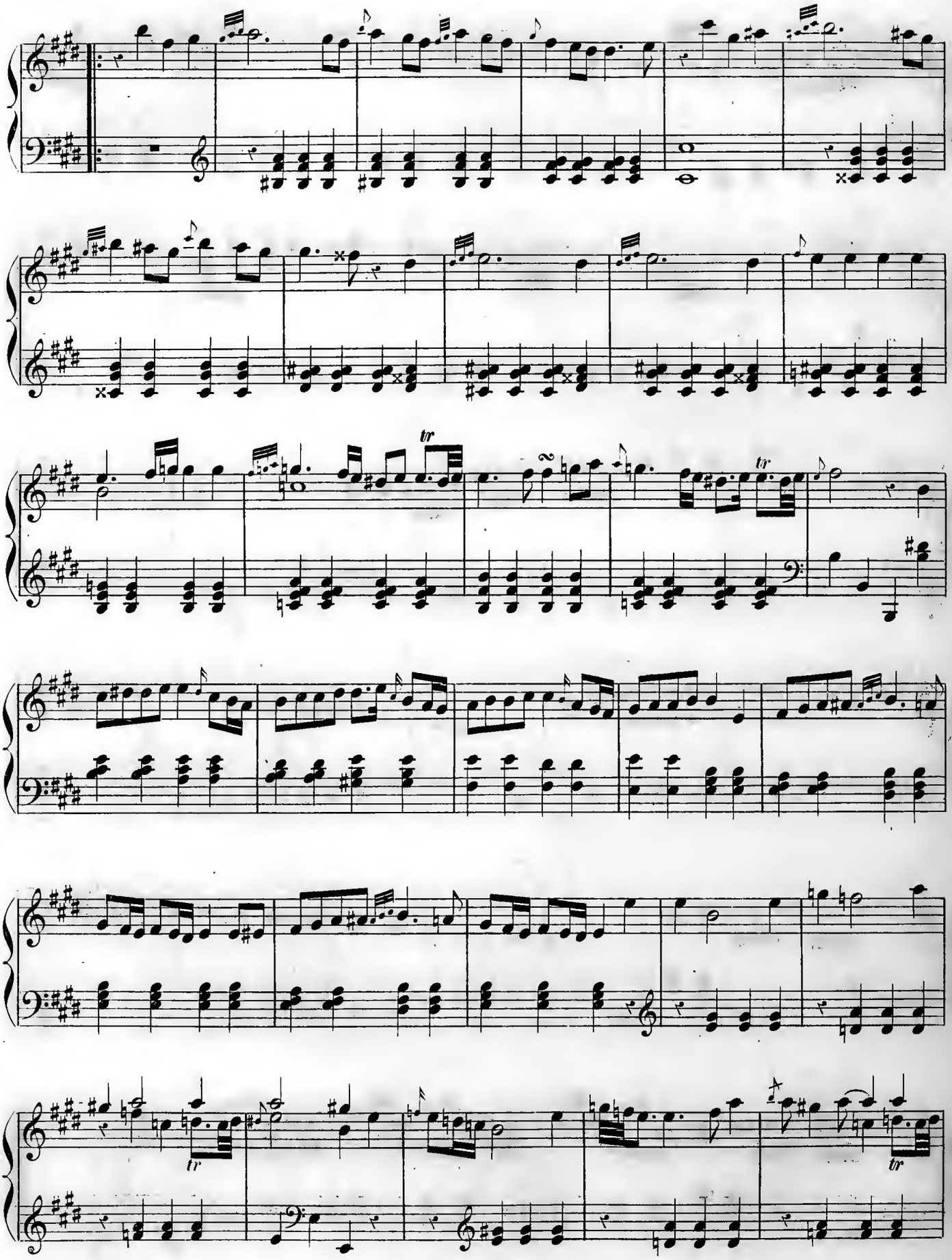

tr
tr

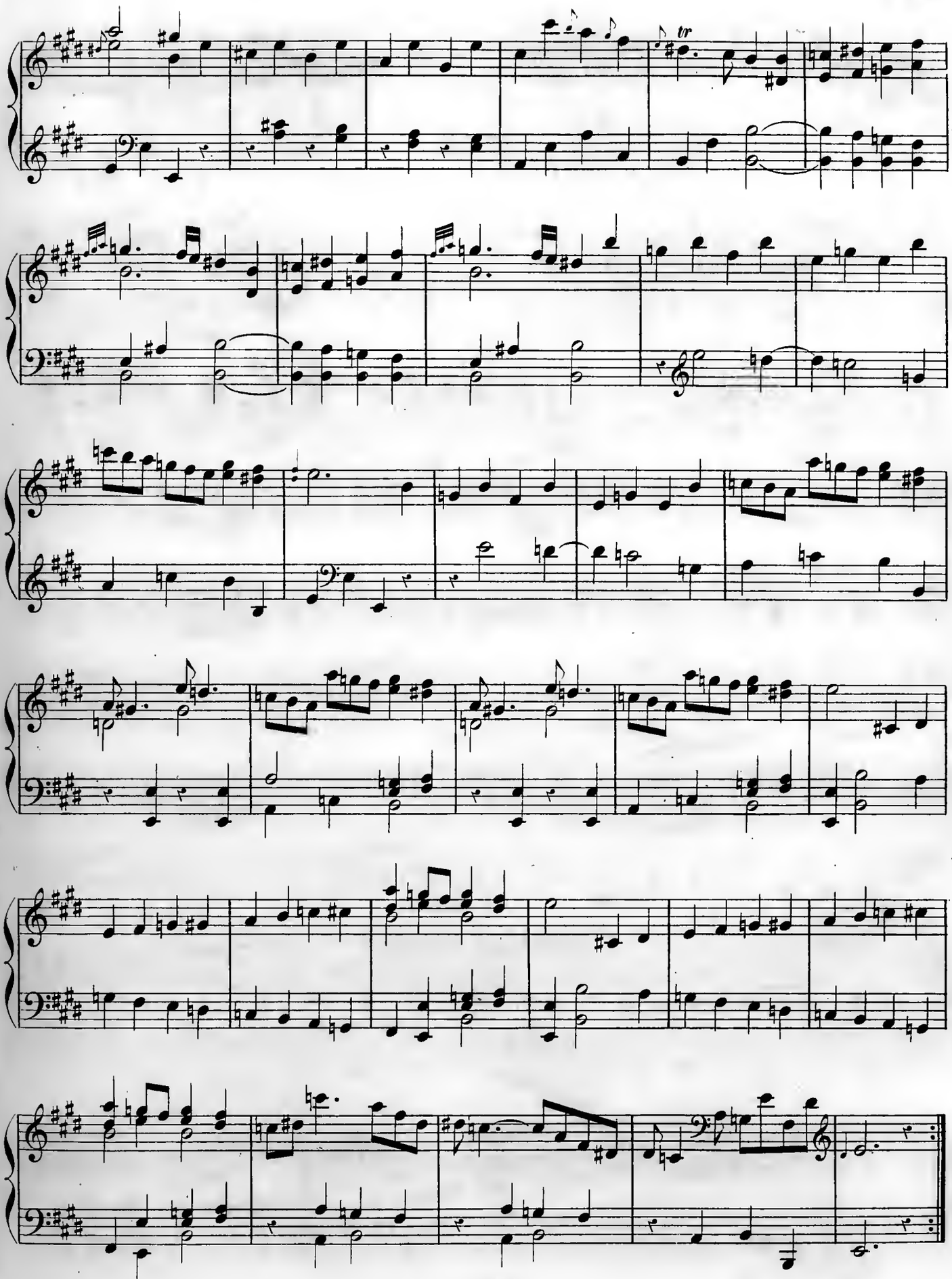
Allegro moderato.

N.° 87.



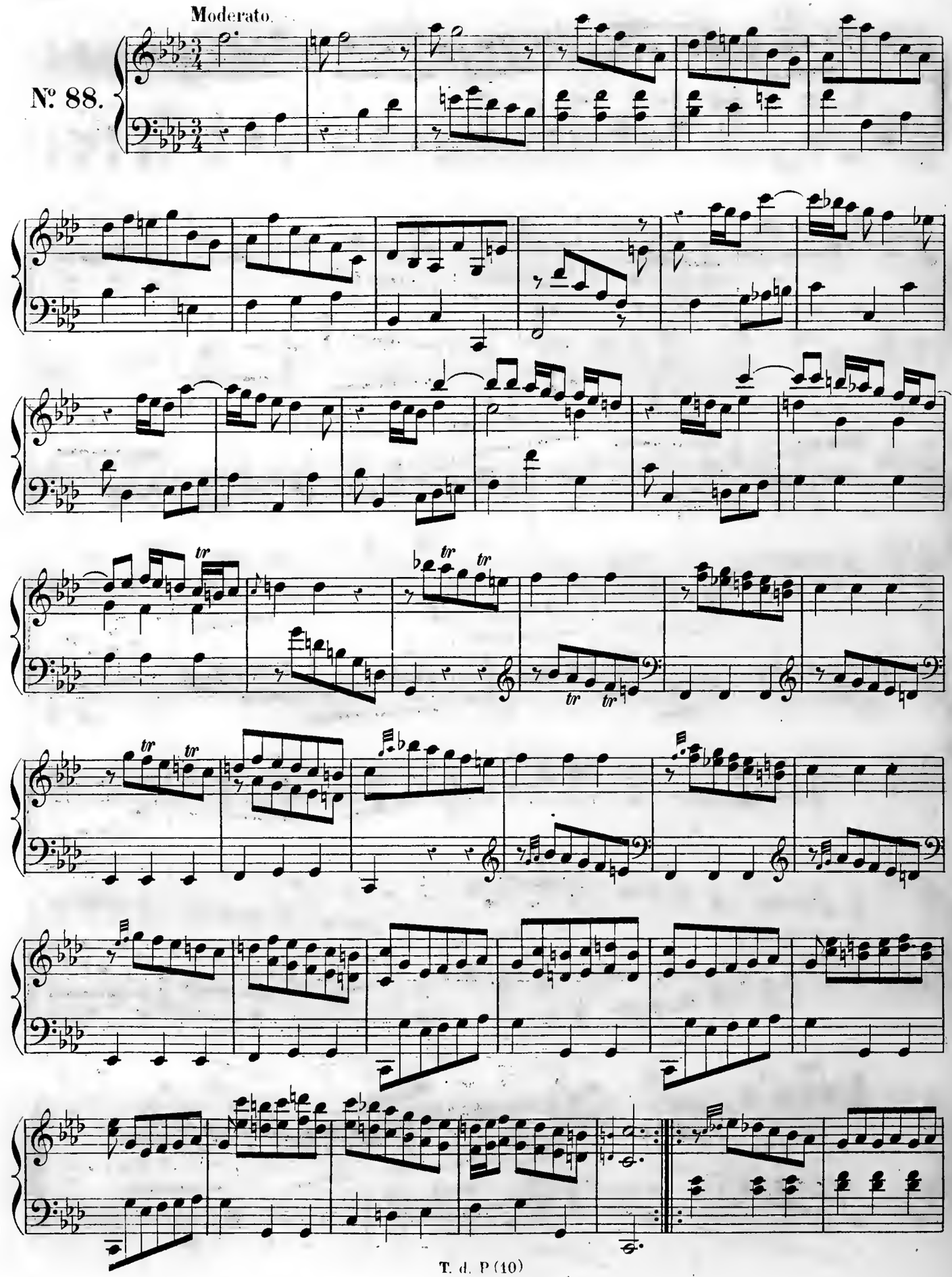


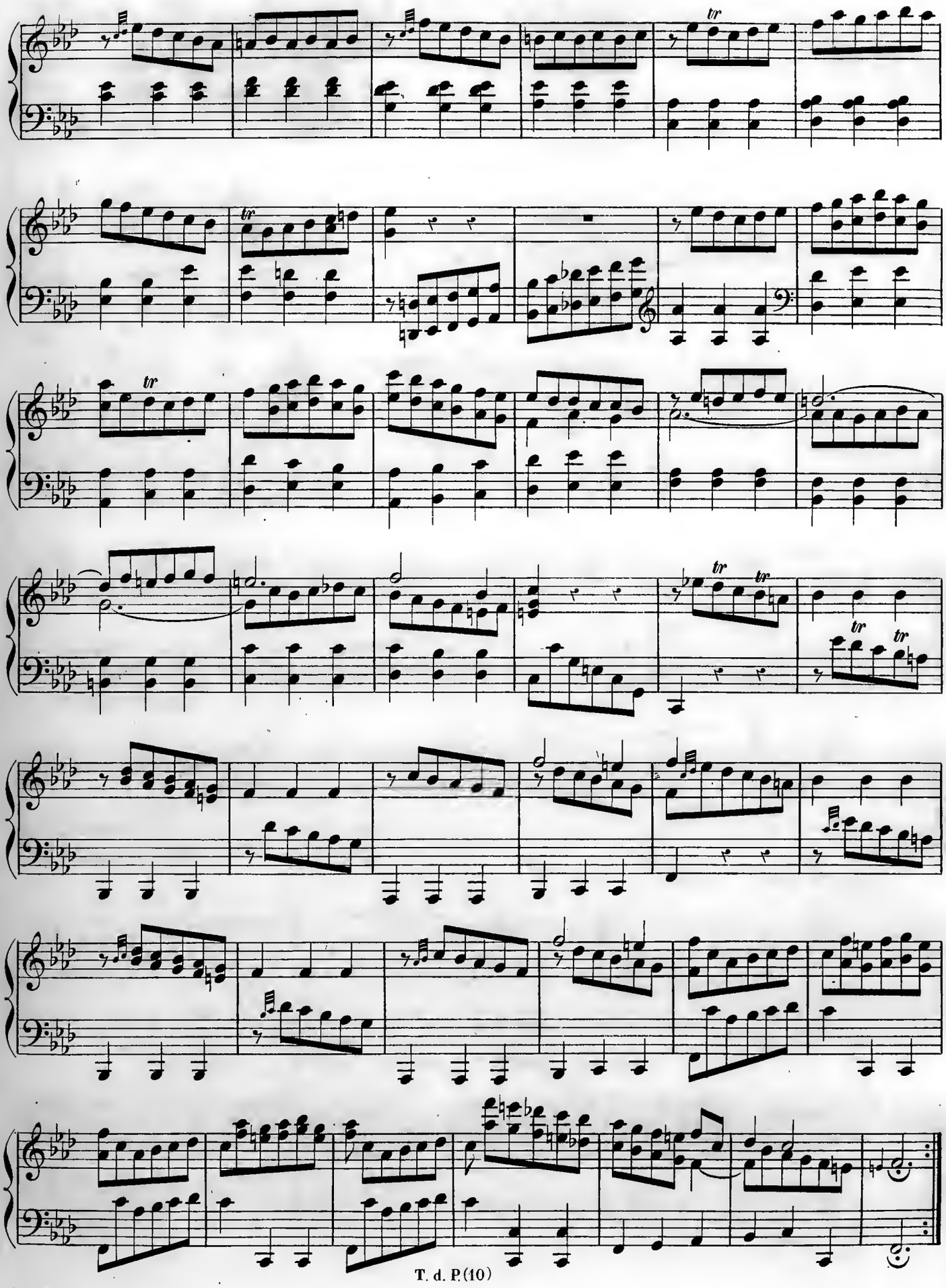



tr

Moderato.

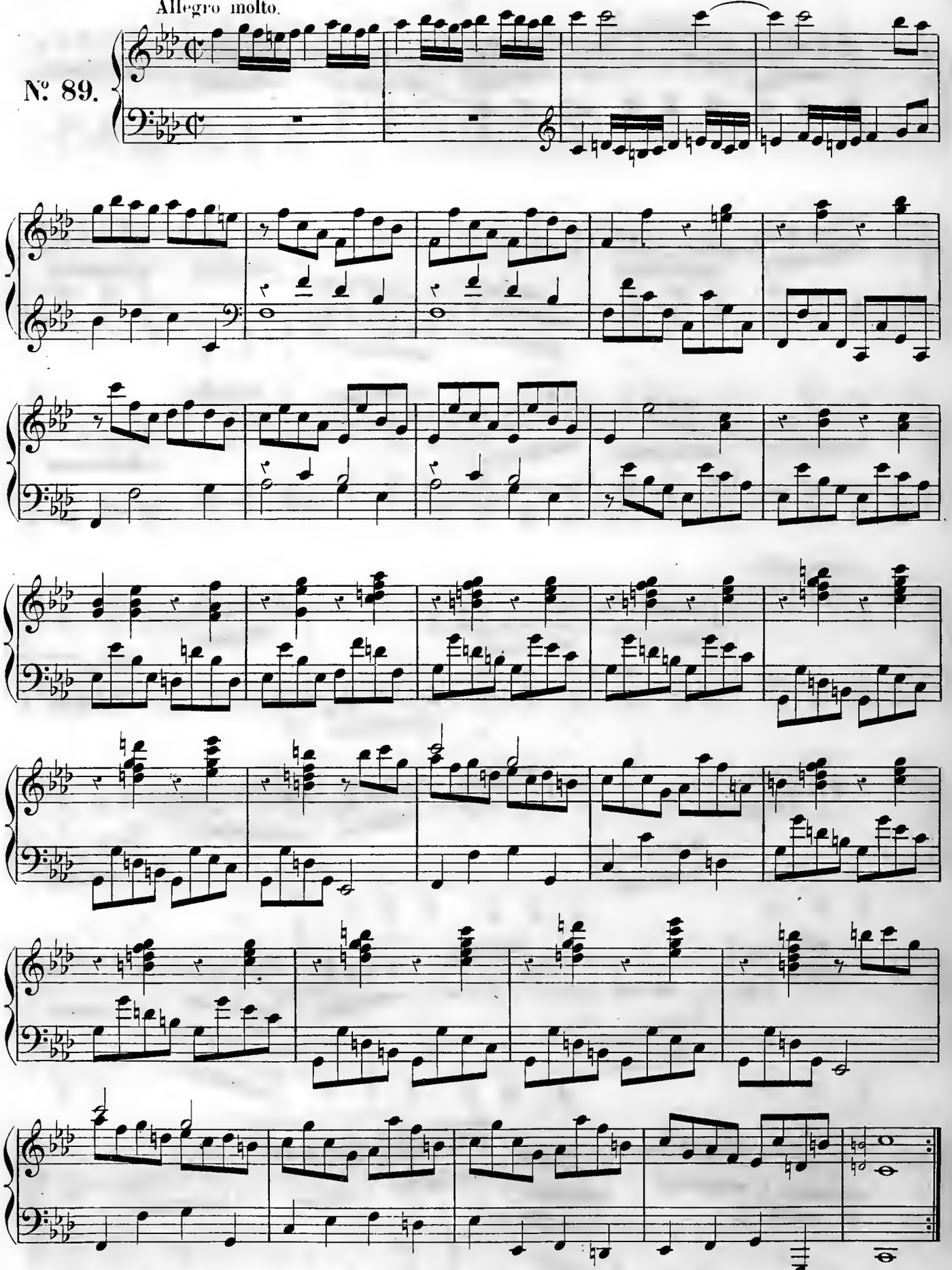
Nº 88.

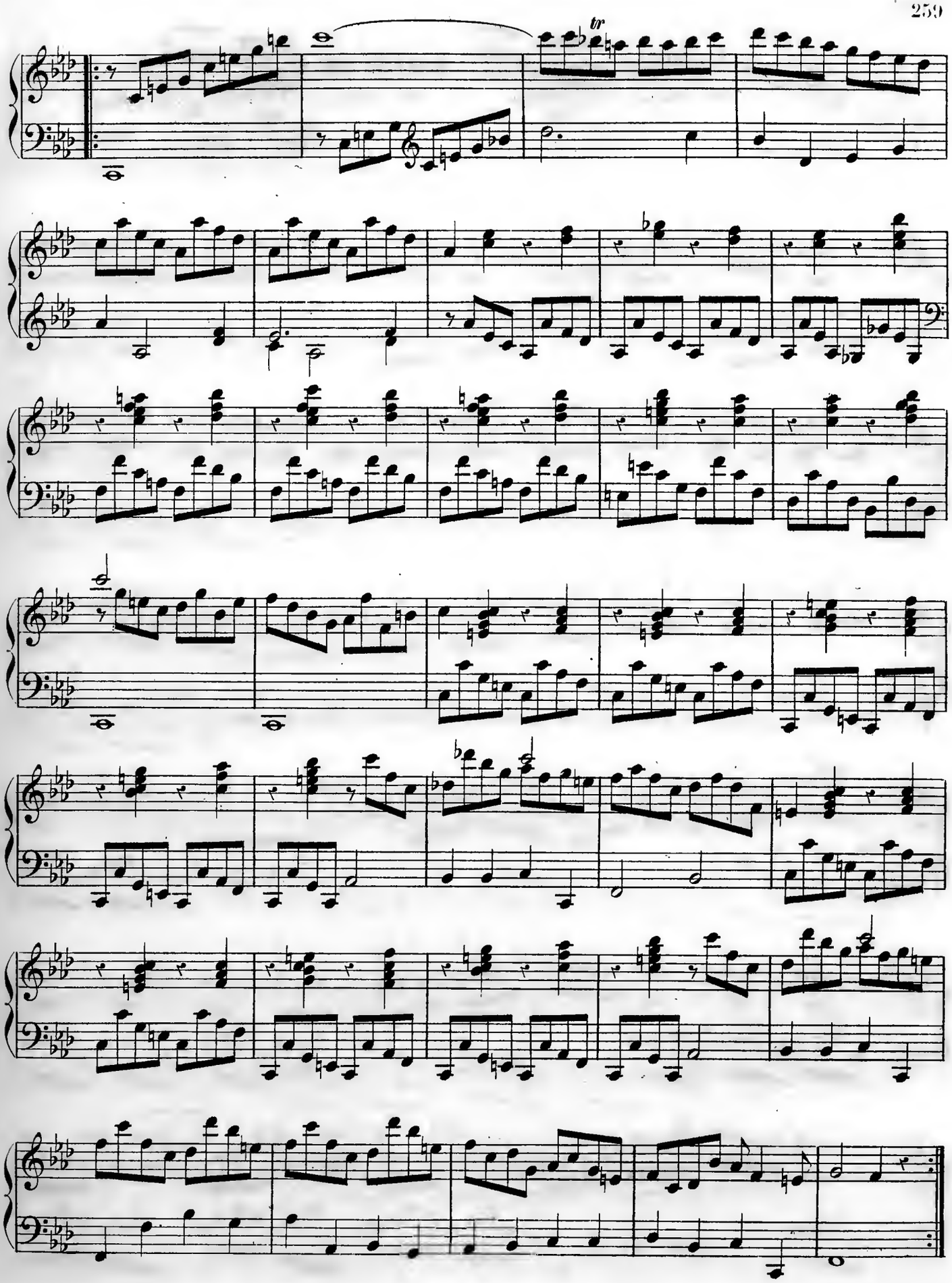




Allegro molto.

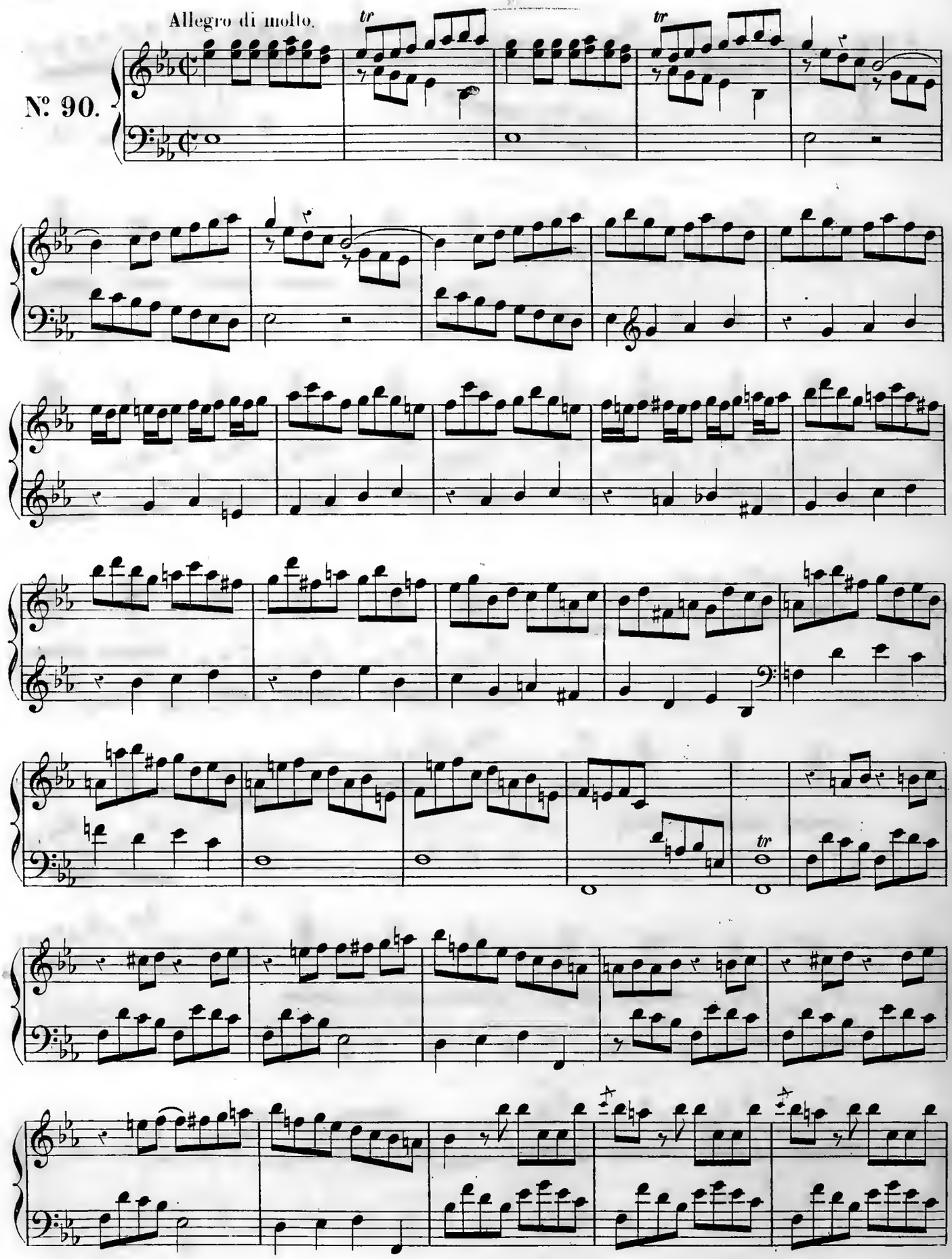
Nº 89.

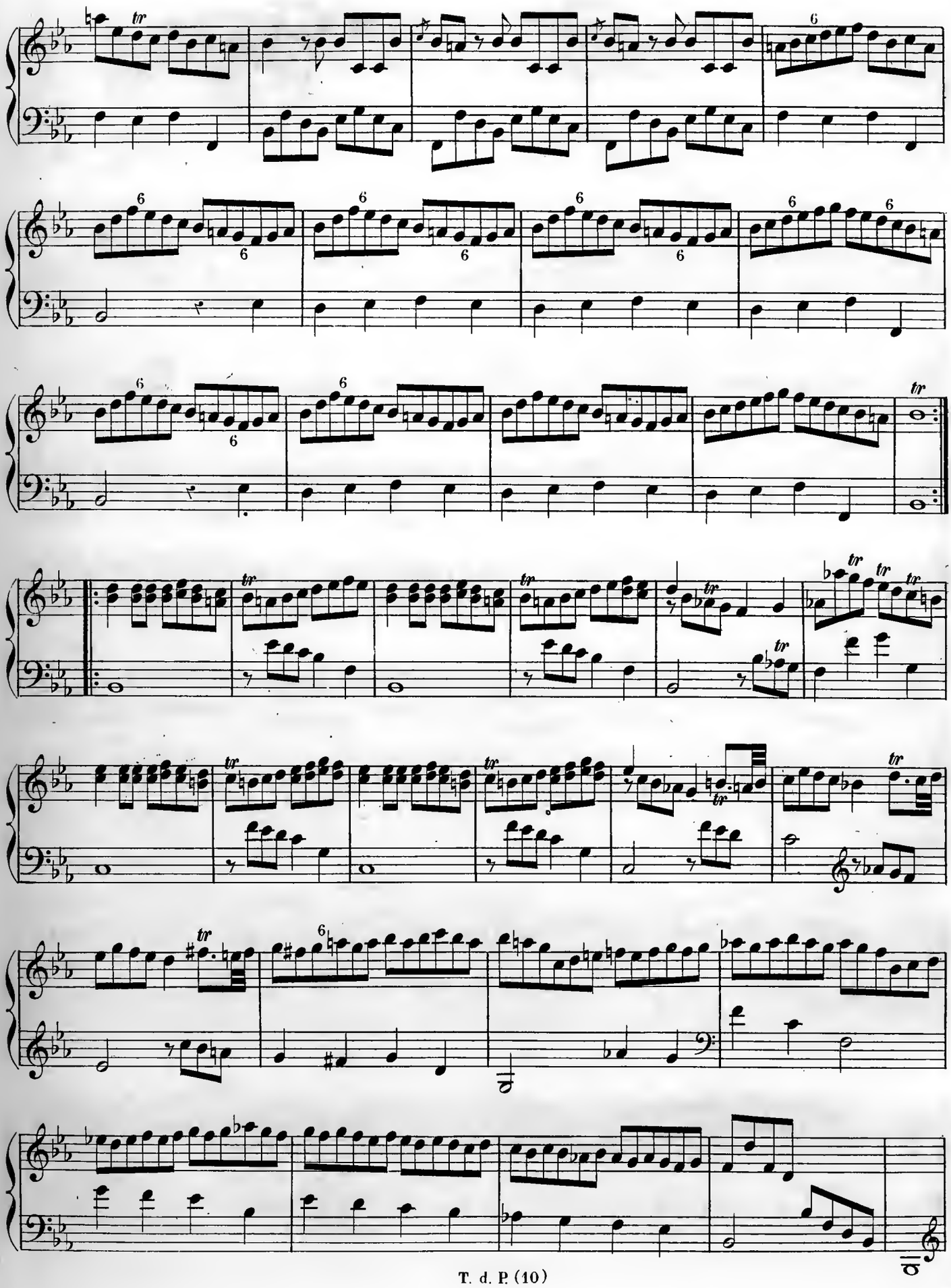


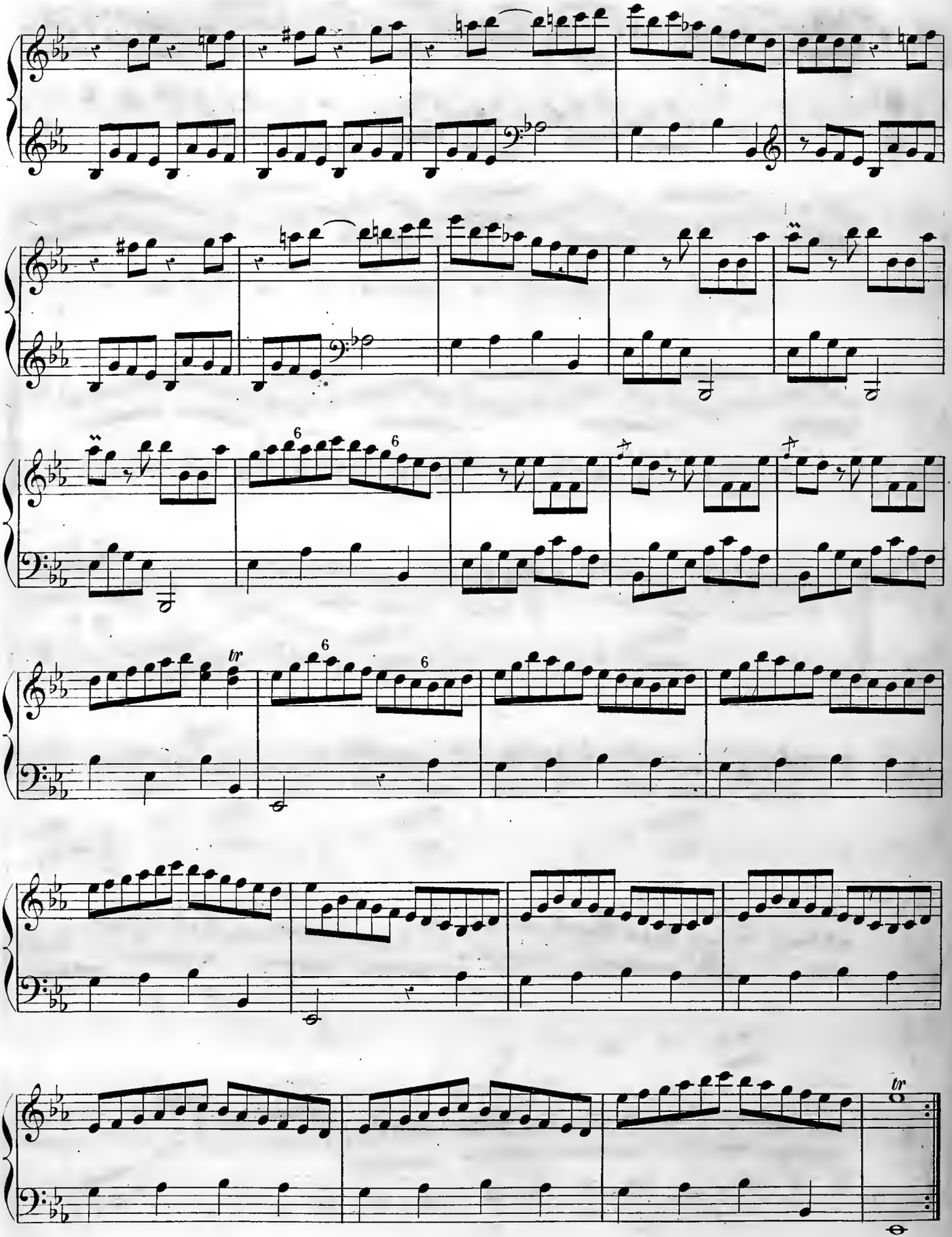


Allegro di molto.

Nº 90.

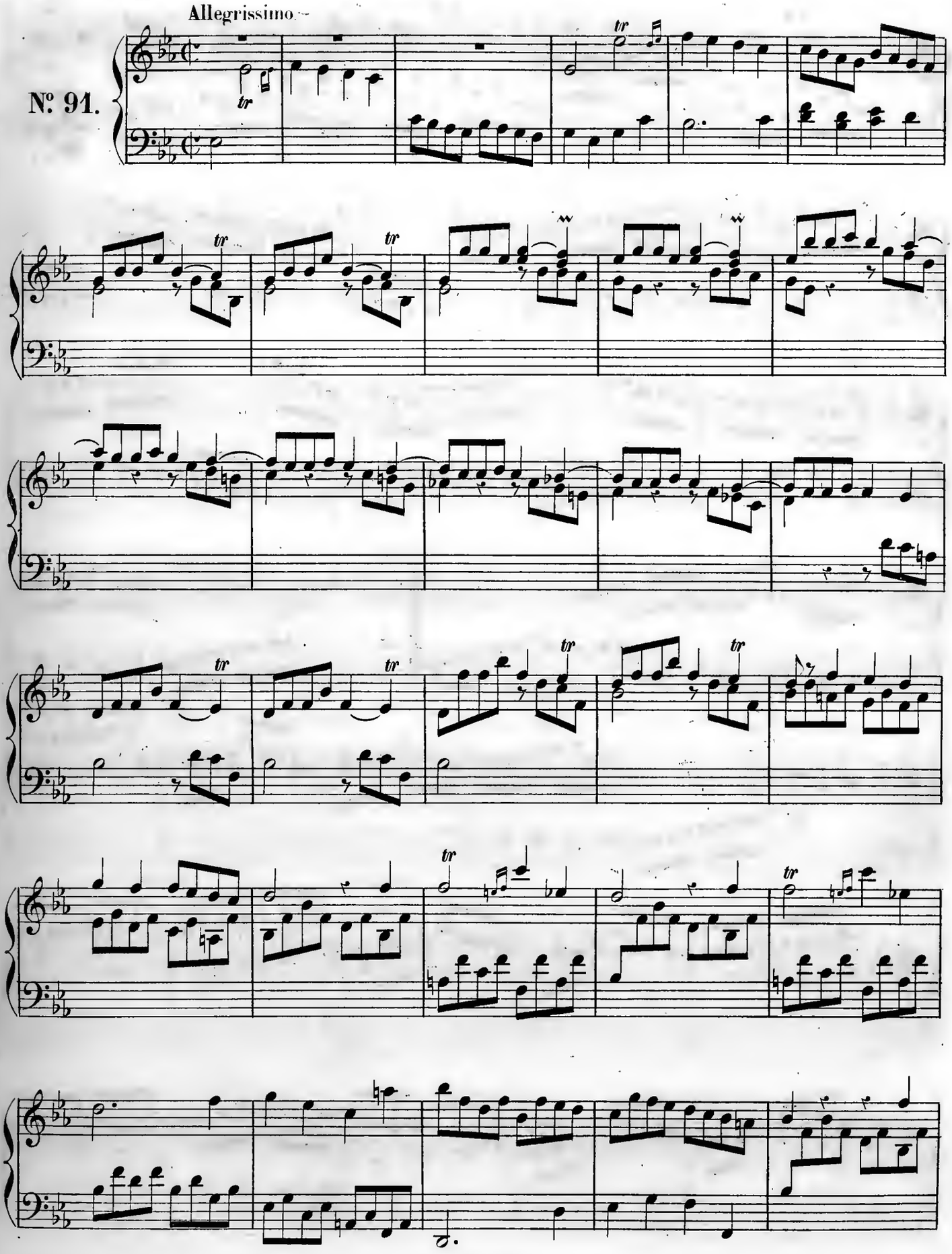


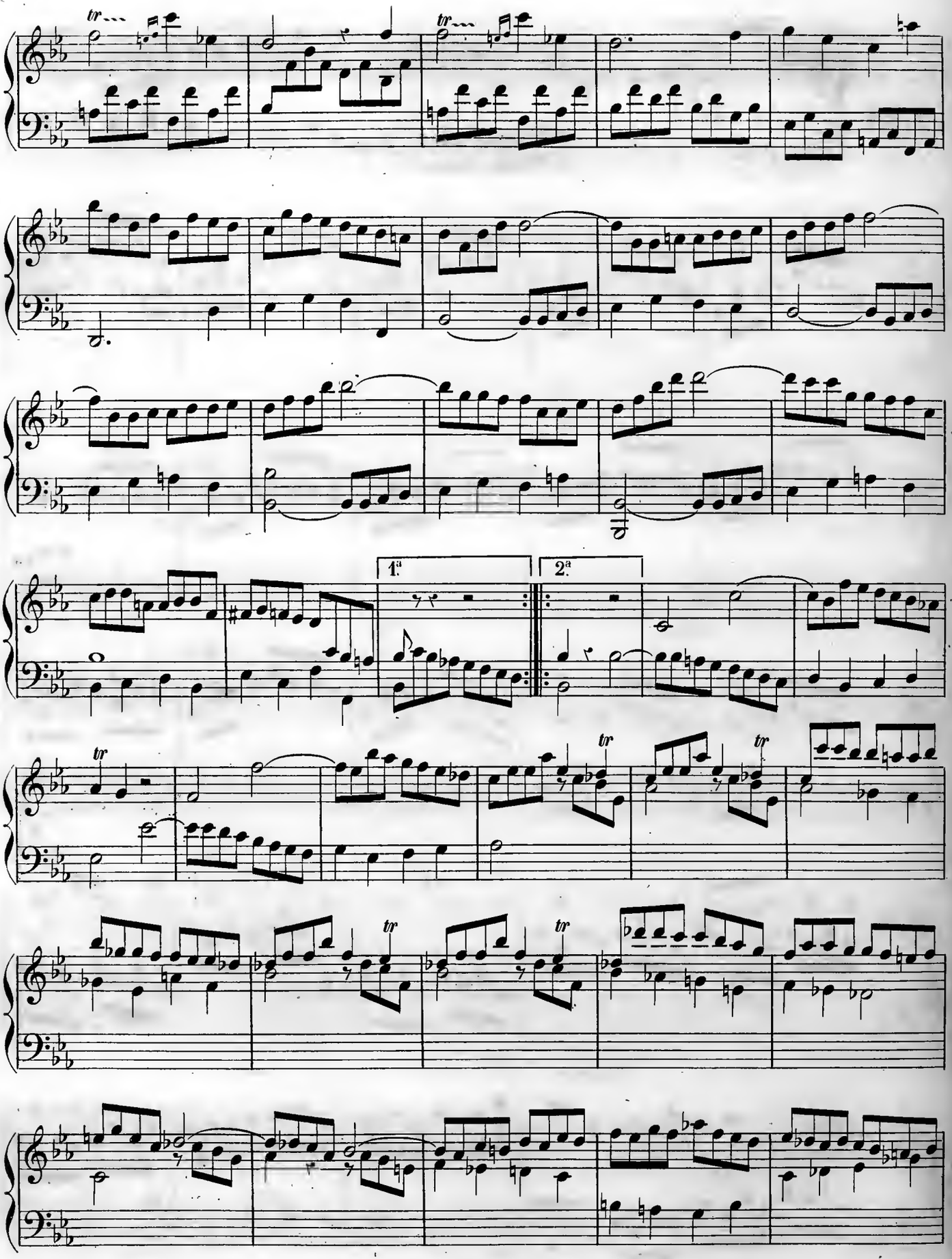


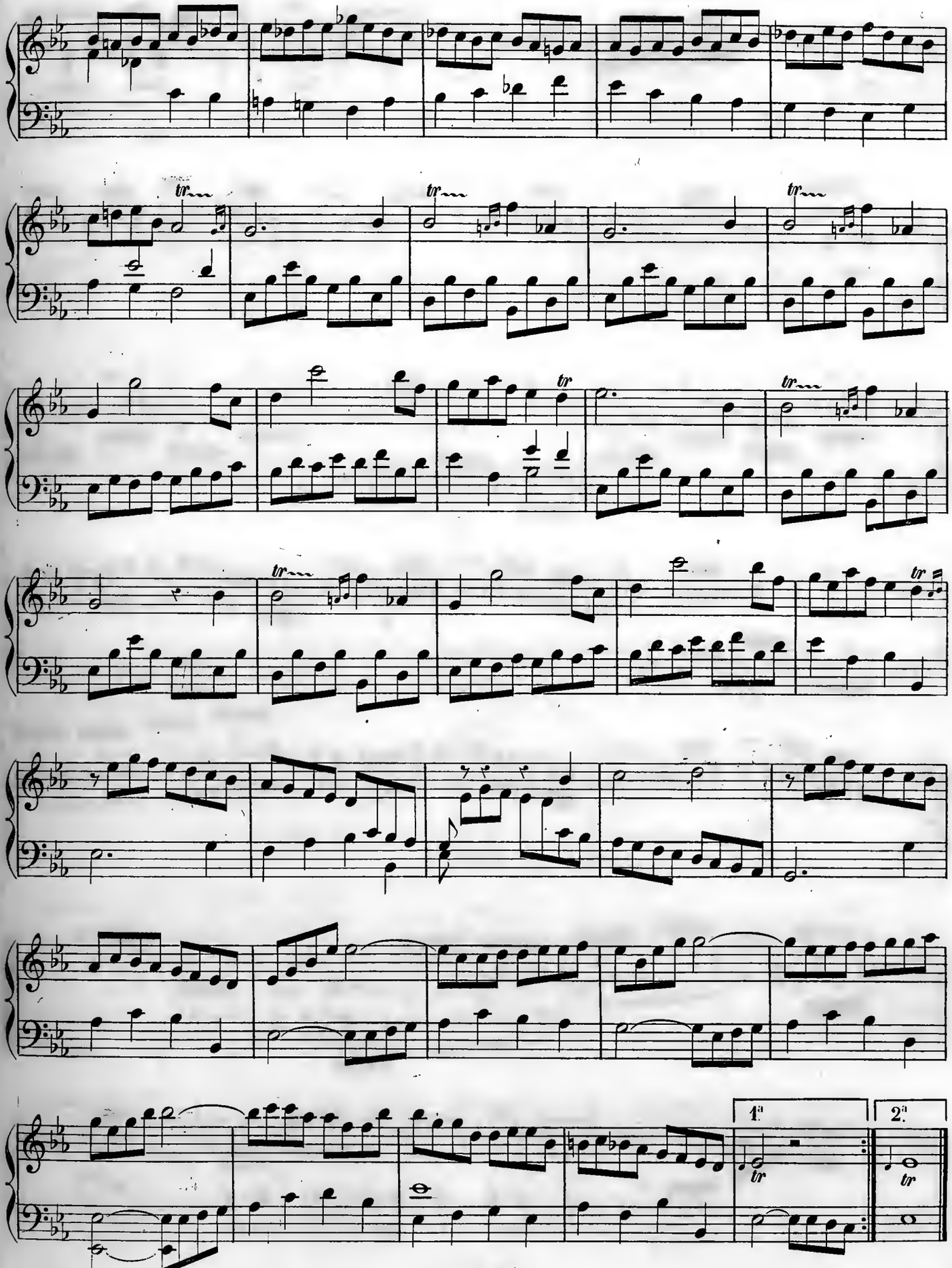


Allegrissimo.

Nº 91.

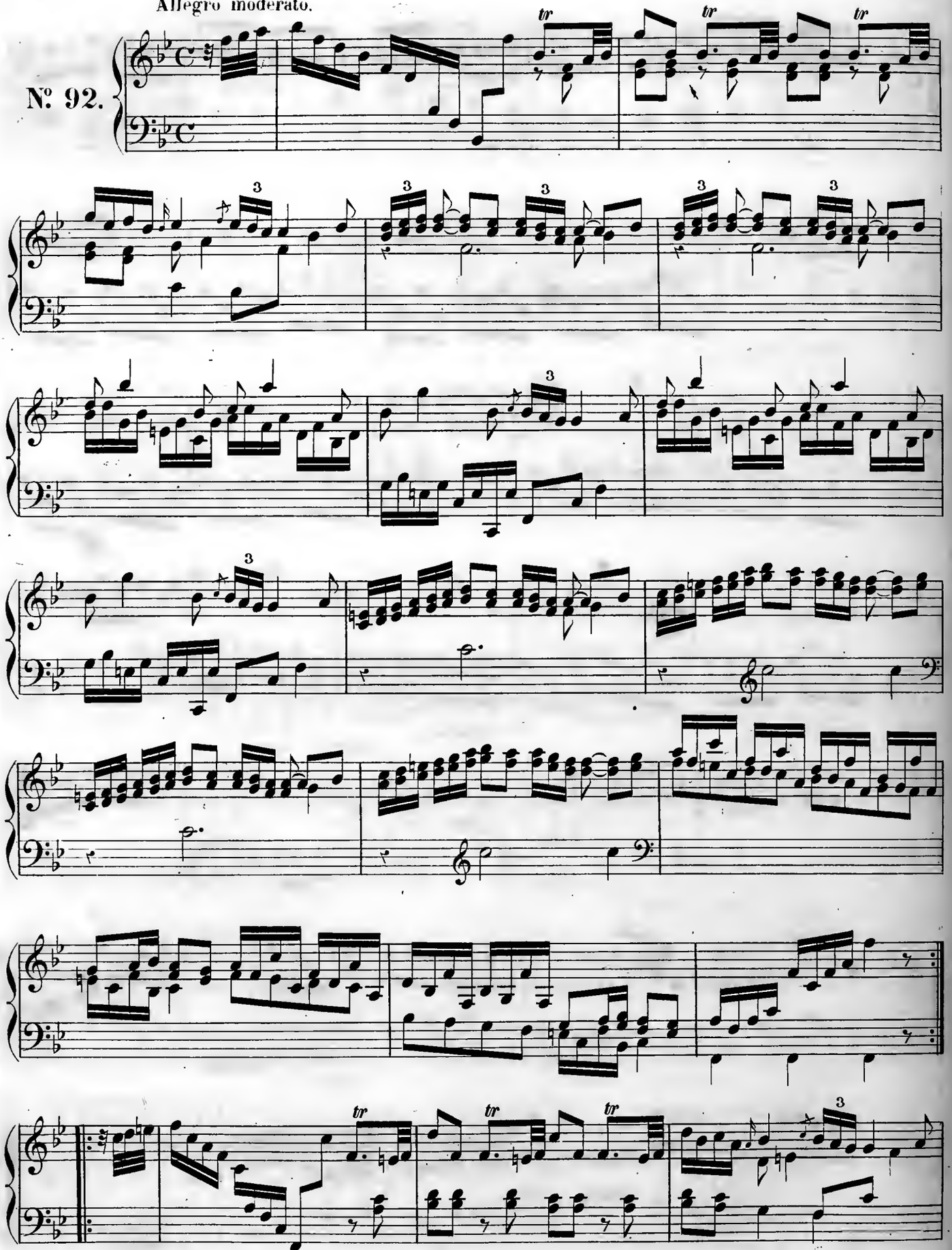


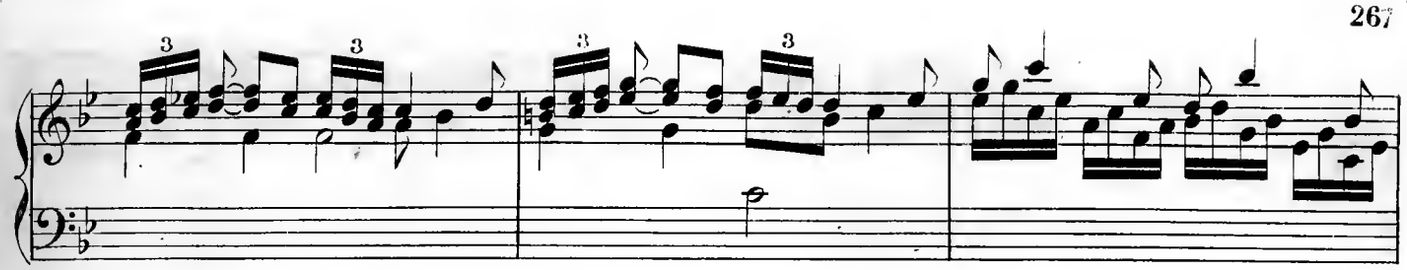

1ª
2ª

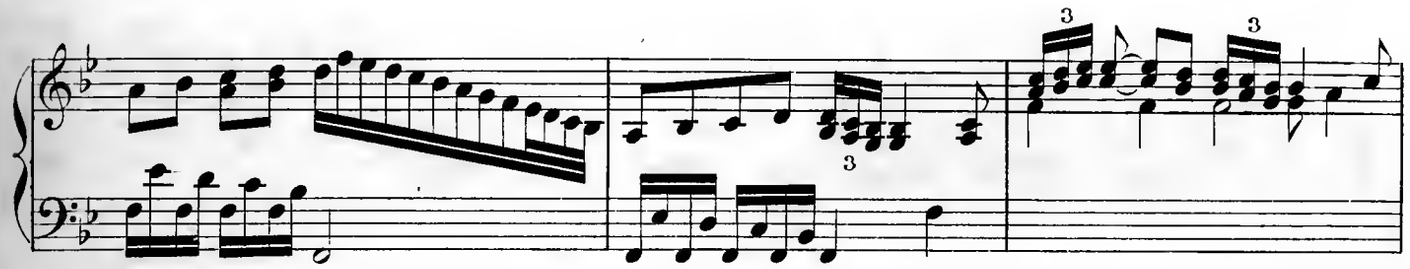

1ª
2ª

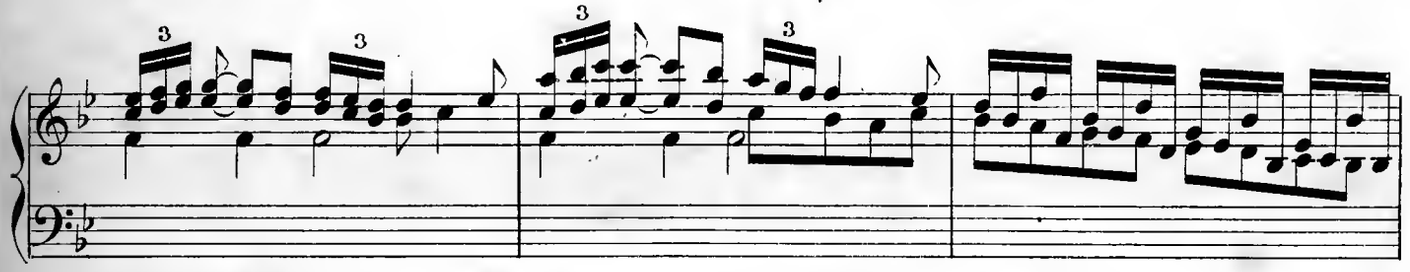
Allegro moderato.

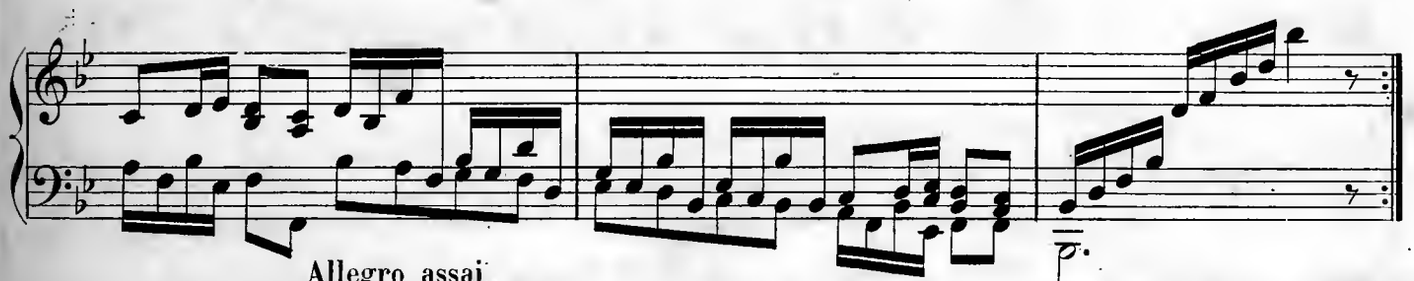
Nº 92.





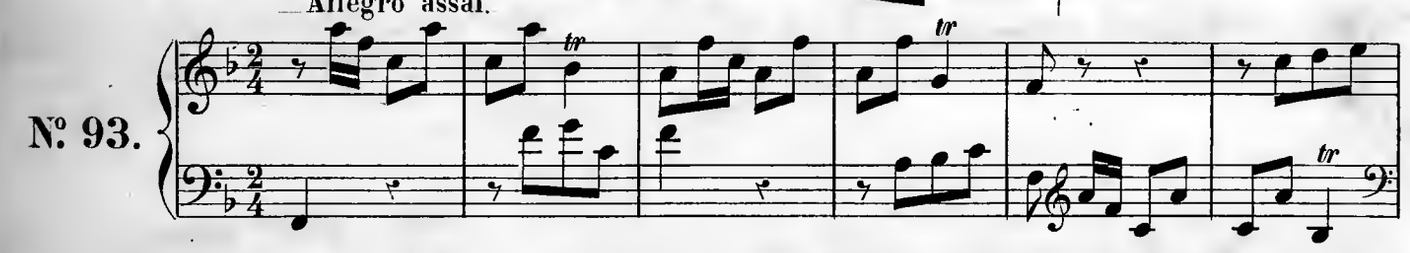


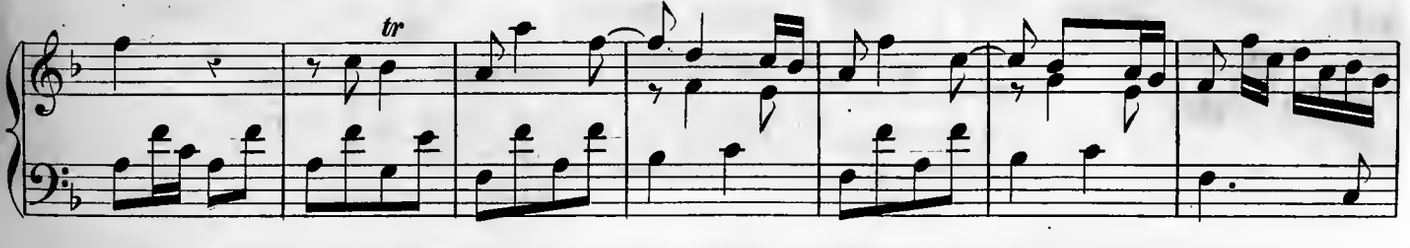


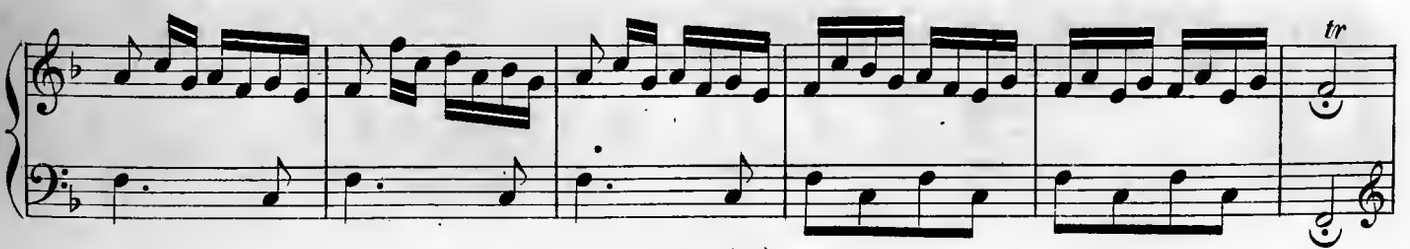


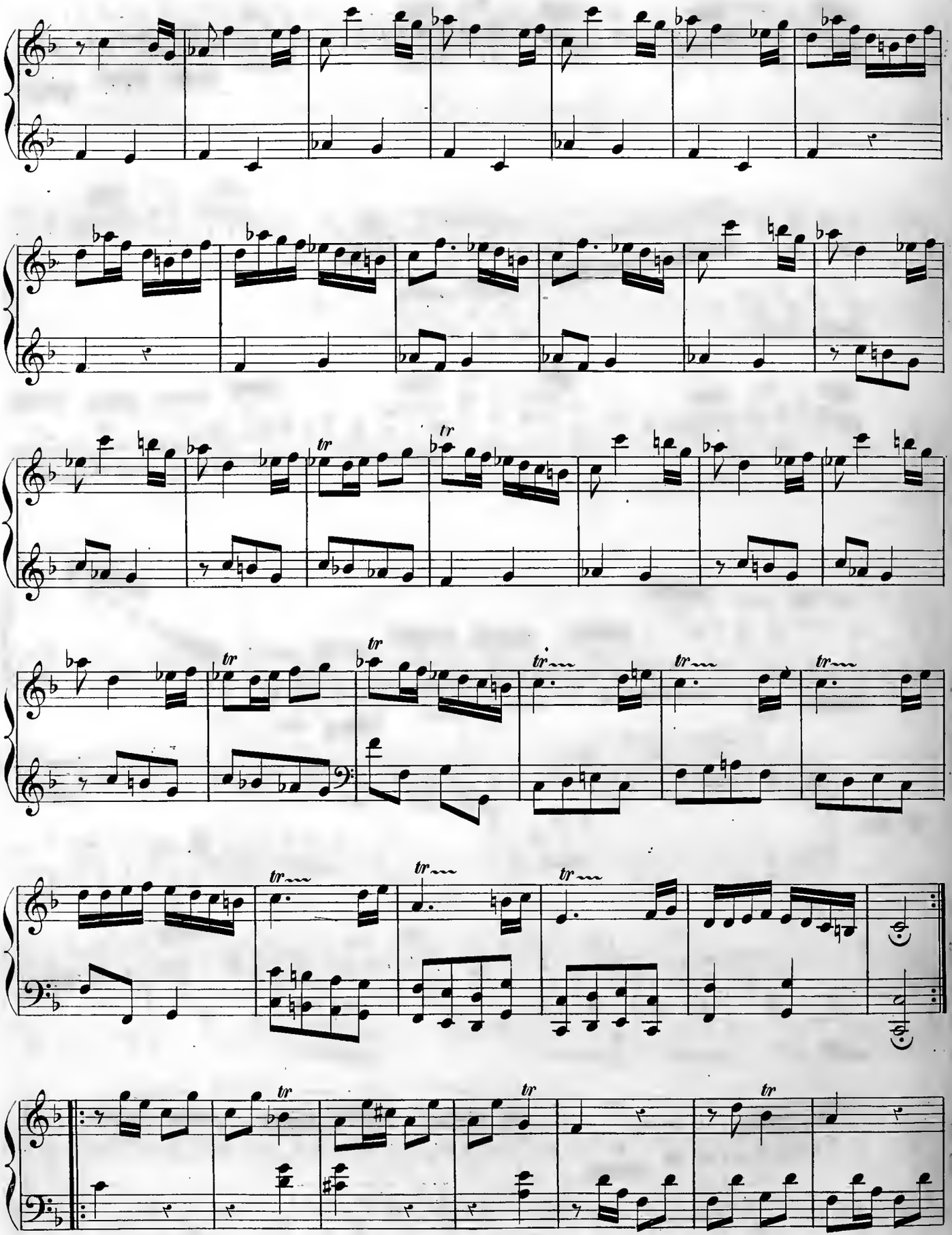
Allegro assai.

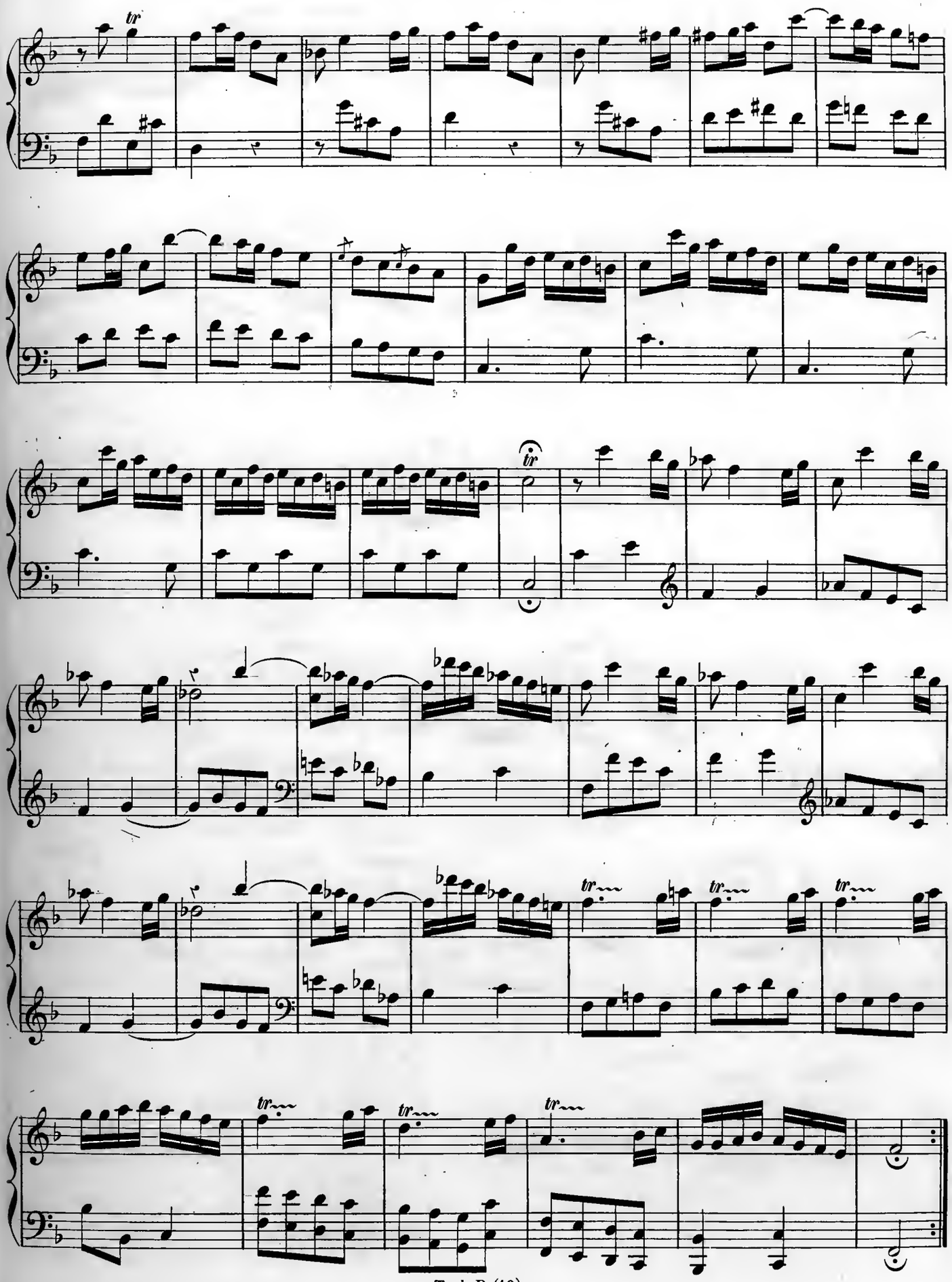
Nº 93.





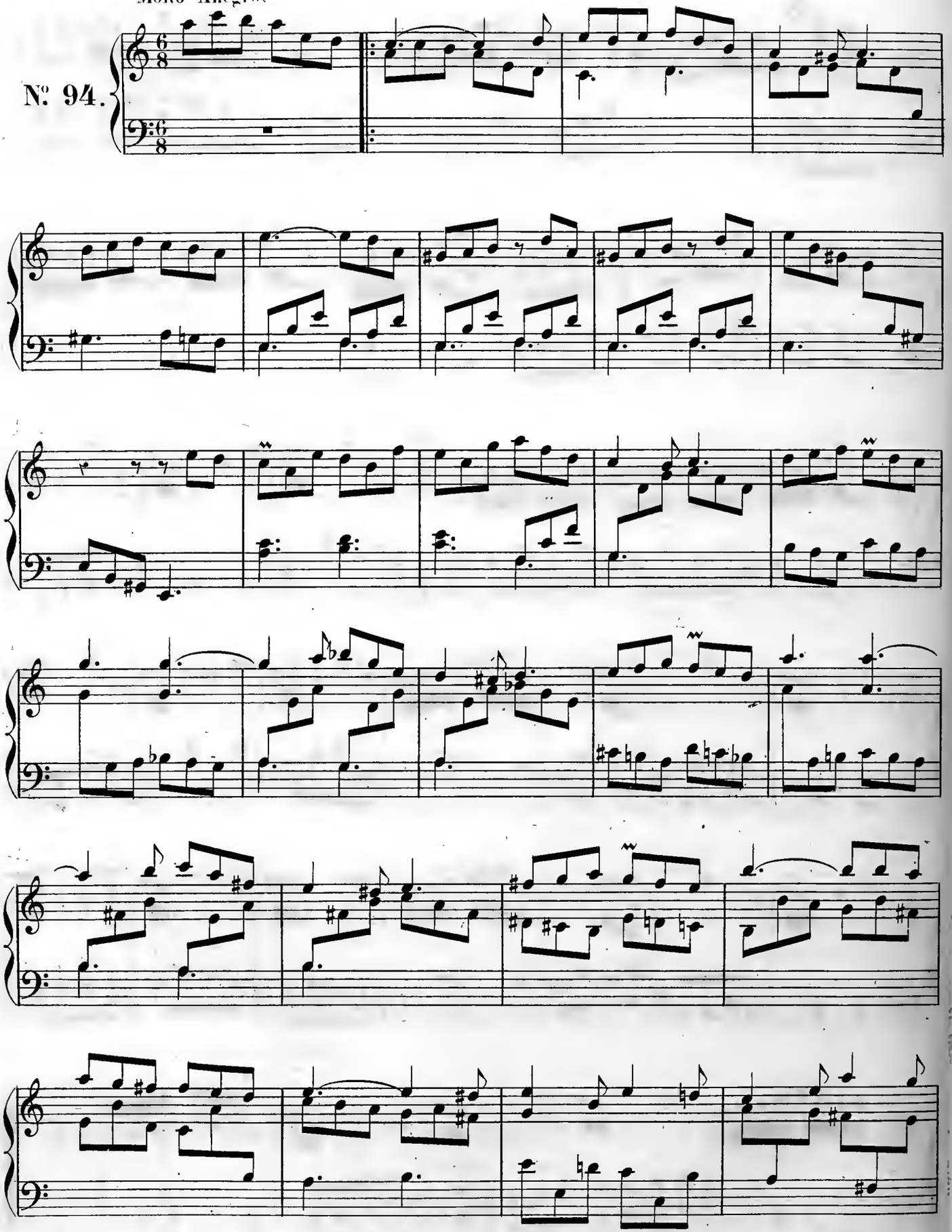


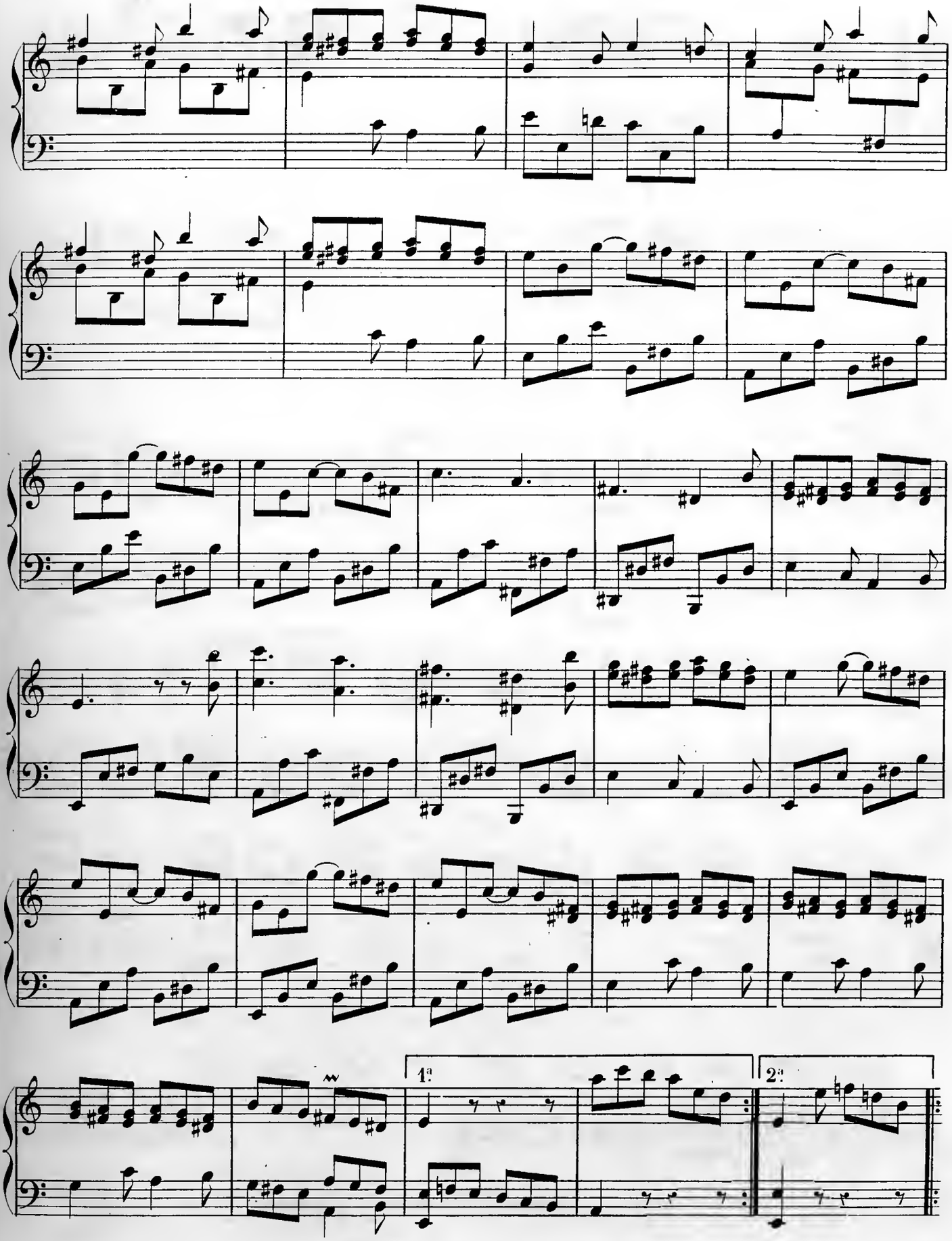


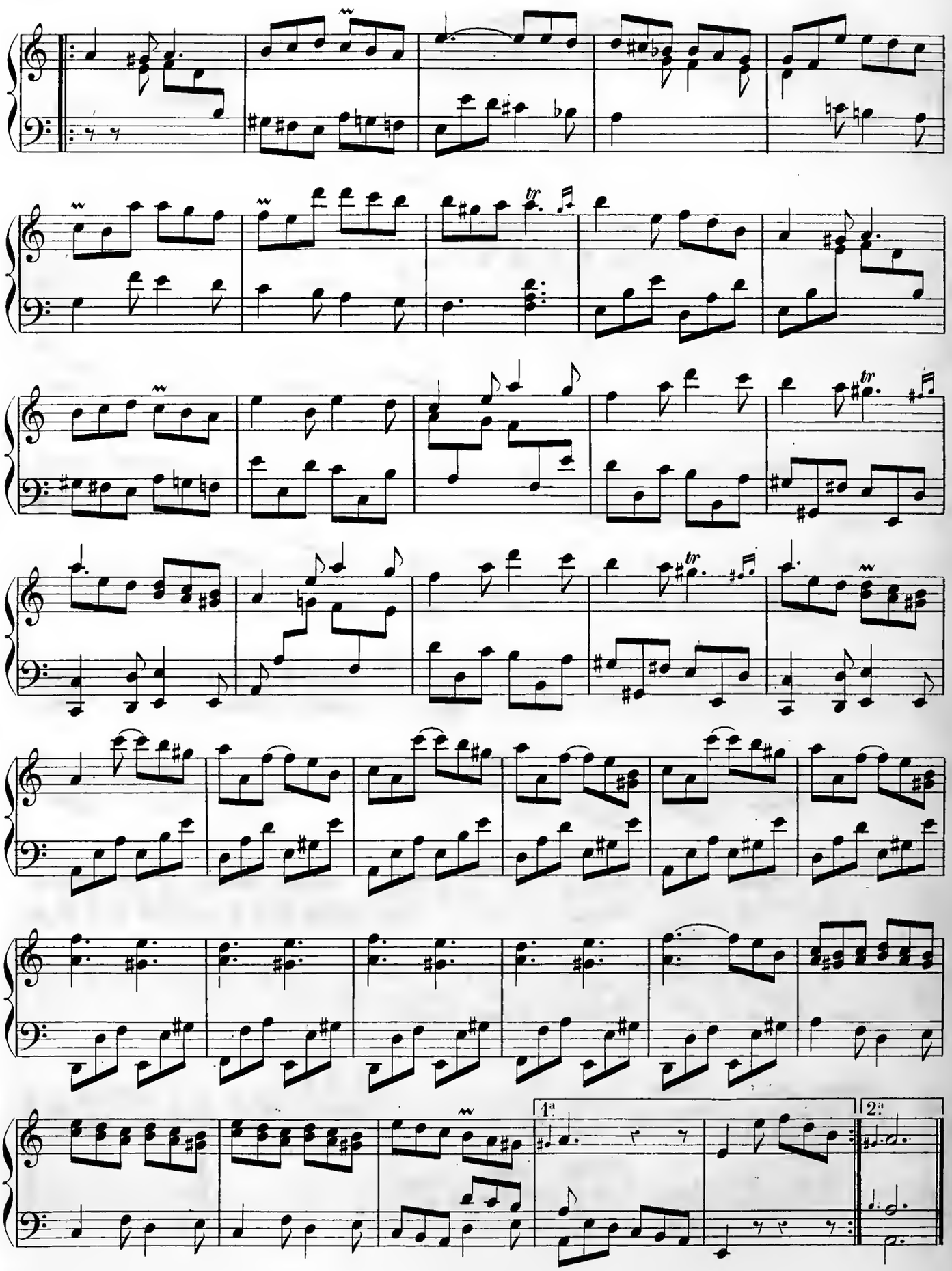


Molto Allegro.

Nº 94.




1a
2a


1ª
2ª

NOTICE BIOGRAPHIQUE

DE

JEAN-JACQUES FROBERGER.

FROBERGER (Jean-Jacques), dont le nom est orthographié Frohberger par quelques biographes allemands, fut un des plus grands organistes et le plus habile claveciniste du dix-septième siècle. Fils d'un cantor de Halle, en Saxe, il naquit dans cette ville en 1635. Concitoyen et prédécesseur de Haendel, comme lui il illustra le lieu de sa naissance. Ses dispositions extraordinaires pour la musique lui firent faire de rapides progrès dans cet art. Il n'était âgé que de quinze ans, lorsque l'ambassadeur de Suède près de la cour impériale, l'ayant entendu par hasard, et charmé de la beauté de sa voix comme de son talent précoce sur le clavicorde, l'emmena à Vienne et le présenta comme un prodige à l'empereur Ferdinand III. Ce prince le prit sous sa protection et l'envoya à Rome pour y étudier sous la direction de Frescobaldi. Sous un tel maître, Froberger acquit, après trois années d'études, un talent de premier ordre. En 1655, il quitta l'Italie pour retourner en Allemagne, s'arrêta à Paris, où il se fit entendre avec succès, et appliqua au clavecin certains ornements que Gautier l'ancien avait mis en vogue sur le luth. En retournant à Vienne, il visita Dresde et exécuta devant l'électeur Jean-Georges II six toccates, huit caprices, deux *ricercari*, et des petites pièces appelées *suites*, de sa composition, dont il offrit ensuite le manuscrit à l'électeur qui, pour le récompenser, lui fit présent d'une chaîne d'or, le traita avec distinction, et lui remit à son départ une lettre pour l'empereur. Froberger était alors le claveciniste le plus habile et l'organiste le plus savant que l'on connût en Europe. Ferdinand le nomma organiste de sa cour et le combla de faveurs.

En 1662, l'artiste, devenu célèbre dans sa patrie, eut le désir d'étendre sa renommée dans les pays étrangers; il obtint un congé de l'empereur et se dirigea vers l'Angleterre, en passant par la France. Malheureusement il fut rencontré par des brigands qui le dépouillèrent : un méchant habit de matelot, dans lequel il avait caché quelques ducats, était tout ce qui lui restait; mais ce peu de ressources devait encore lui être enlevé, car un corsaire captura le bâtiment qui le transportait. Poussé par le désespoir, Froberger se jeta à la mer pour se soustraire à la captivité. Habile nageur, il essaya de gagner la côte, qui n'était pas éloignée; des pêcheurs, l'ayant aperçu, le secoururent, et lui firent enfin aborder cette Angleterre, qu'il avait voulu visiter et dont la vue lui coûtait si cher. Couvert de haillons, il chemina vers Londres, sans autres moyens d'existence que la commisération publique : c'est ainsi qu'il arriva dans la

capitale de l'Angleterre, ne sachant où reposer sa tête. Il errait dans la ville sans dessein arrêté : tout à coup, les sons de l'orgue se firent entendre; l'artiste infortuné était près de l'abbaye de Westminster; la vue de cette église majestueuse émut son cœur du besoin de remercier Dieu de lui avoir conservé la vie, après tant de dangers. Il entra dans le temple, s'agenouilla, et sa prière fut si fervente, qu'il ne remarqua pas que le service divin était fini, que l'église était déserte, et que les portes allaient se fermer sur lui. — « Mon ami, il est temps de sortir, » dit derrière lui une voix dure et rauque de vieillard; Froberger se leva pour obéir immédiatement à l'ordre presque menaçant qu'il venait de recevoir. — « Vous paraissez être « malheureux, poursuit son compagnon, pendant qu'il fermait les portes. — Vous pouvez voir, dit « Froberger, que le bonheur ne m'a pas choisi pour son enseigne; les brigands et les corsaires m'ont mis « dans l'état où vous me voyez : réellement, je ne sais comment apaiser la faim qui me tourmente, ni « dans quel endroit je pourrai reposer ma tête fatiguée. Telle est mon histoire. — La croira qui voudra, « murmura à voix basse le vieillard. Écoutez cependant, ajouta-t-il en élevant la voix, la proposition que « je veux vous faire. Vous voyez en moi l'organiste de cette église et celui de la cour; si vous voulez être « mon souffleur, il sera pourvu à tous vos besoins; vous aurez le logement, la table, et vous serez vêtu « convenablement. »

Il y a loin de la place d'organiste de la cour de Vienne à celle de souffleur de Westminster; il y a plus loin encore du plus grand talent de l'époque aux fonctions mécaniques d'une condition servile; mais le besoin fait taire l'orgueil. Froberger accepta avec joie l'humble condition qui lui était offerte, espérant sans doute quelque circonstance heureuse où il pourrait reprendre son rang comme artiste. Elle ne tarda pas à se présenter. Vingt fois il lui était venu à la pensée de se révéler tout à coup par quelque brusque improvisation sur le clavier de l'orgue de Westminster; mais la crainte de n'être compris que par le maître qu'il servait, et de perdre l'emploi qui lui donnait du pain, sans rien faire pour trouver une situation meilleure, l'avait toujours détourné de ce projet. Cependant les fêtes qui eurent lieu au mariage de Charles II avec Catherine de Portugal lui fournirent à l'improviste les moyens de se faire connaître pour ce qu'il était. Il avait accompagné son maître à la cour, où celui-ci devait jouer de l'orgue pendant le festin royal. Ébloui par les magnificences qu'il avait sous les yeux, Froberger oublia de baisser les soufflets, et l'instrument cessa tout à coup de se faire entendre sous les doigts de l'organiste. Transporté de fureur, celui-ci s'élança vers le souffleur, l'accabla d'injures et le frappa au visage. L'indignation rappela sur-le-champ le grand artiste à lui-même, et peut-être aurait-il châtié le colérique vieillard, si ce brutal ne s'était retiré dans une chambre voisine avec les autres membres de la chapelle. L'idée d'une plus noble vengeance se présenta alors à l'esprit de Froberger. Après avoir rempli les soufflets, il se mit au clavier, et commença un thème qu'il accompagna de dissonnances multipliées, faisant successivement de celles-ci des résolutions heureuses et inattendues. Lui seul était capable de traiter un sujet de cette manière. Tous les yeux s'étaient tournés vers l'orgue, et l'on se demandait quel pouvait être l'artiste qui possédait un si beau talent. Une dame, qui avait connu Froberger à Vienne, ne douta pas que ce ne fût lui; elle le fit appeler et le présenta au roi, qui l'accueillit avec distinction. Charles II fit apporter un clavecin près de lui, et, pendant près d'une heure, l'artiste charma toute la cour. Le roi le récompensa sur-le-champ, en lui donnant une chaîne d'or que lui-même avait portée. Dès ce moment, Froberger fut l'homme à la mode, jouit de toutes sortes de faveurs auprès des grands, et fut pendant plusieurs années comblé d'honneurs et de richesses.

Cependant le souvenir de ses engagements à la cour de Vienne lui revint à la mémoire, avec le désir de revoir sa patrie; il espérait y retrouver la protection que l'empereur avait autrefois accordée à ses talents, et y jouir en paix des biens qu'il avait amassés. Mais ses ennemis avaient mis à profit sa longue absence, et les bonnes grâces du monarque s'étaient refroidies pour lui. L'envie, la cabale, triomphèrent du talent, et le favori d'autrefois n'osa plus même approcher du trône. Profondément blessé, Froberger demanda sa

retraite, faveur qu'on ne refuse guère aux hommes tombés dans la disgrâce ; son congé lui fut accordé en termes flatteurs. Le changement qui s'était fait envers lui à la cour impériale peut s'expliquer par la situation des affaires politiques. Lorsque l'artiste avait quitté Vienne pour aller en Angleterre, l'empire était florissant, et le traité qui avait mis fin à la guerre de trente ans venait d'être signé ; mais lorsqu'il retourna de Londres à Vienne, l'empereur Léopold était en guerre avec la France, dont les armées étaient presque toujours victorieuses, et l'horizon politique était sombre. Dans une situation pareille, il n'est pas étonnant que Froberger, après un long oubli de ses engagements, ait trouvé dans l'accueil du prince plus de froideur que par le passé. Il quitta Vienne pour la dernière fois, et se dirigea vers Mayence, où il passa ses dernières années dans l'aisance, mais incessamment tourmenté par le regret de ne plus jouir des faveurs de cour, devenues pour lui un besoin impérieux. Mécontent des autres et de lui-même, il mourut célibataire à Mayence en 1695, à l'âge de soixante ans. Dans les dernières années de sa vie, il paraît avoir occupé ses loisirs en écrivant quelques cahiers de notes pour ses mémoires. Ces manuscrits passèrent en la possession de Mattheson, qui s'en servit pour la notice consacrée à cet artiste, dans son livre intitulé *Grundlage einer Ehrenpforte* (Bases d'un arc de triomphe, etc., p. 87 et suivantes).

Froberger n'a rien publié de ses ouvrages ; ce n'est qu'après sa mort qu'on a recueilli ce qui en a été retrouvé dans ses papiers, et qu'on les a mis au jour sous des titres qui prouvent l'estime qu'on en faisait. Le premier recueil de ses compositions est intitulé : *Diverse curiose e rarissime partite di toccate, ricercate, capricci e fantasie,* etc.; *per gli amatori di cembali, organi e istromenti*, Mayence, 1696, in-fol. On pourrait croire, d'après le catalogue de Tracy, ancien marchand de musique à Vienne, qu'il y a eu une deuxième édition de ce recueil publiée à Mayence, en 1699 ; mais si cette date n'est pas une faute d'impression, l'exemplaire ne pouvait être que l'édition de 1696, avec un changement de frontispice. Un deuxième recueil de pièces du même artiste a paru dans la même ville, sous ce titre : *Diverse ingeniosissime, rarissime e non più viste variose partite di toccate, canzoni, ricercate, alemande, correnti, sarabande e gigue di cembali, organi e istromenti. Moguntiæ, per la prima volta con diligentissimo studio stampate,* 1714, in-fol. gravé. Toutes les compositions de Froberger ne paraissent pas avoir été réunies dans ces deux volumes, car Forkel, qui les possédait, ainsi qu'on le voit par le catalogue de sa musique (nos 405 et 406), avait copié de sa main six fugues et six caprices pour le clavecin, peut-être d'après le recueil présenté à l'électeur de Saxe par Froberger, à son retour de Paris. Quoi qu'il en soit, le manuscrit de Forkel est aujourd'hui à la bibliothèque de Berlin.

Mattheson, qui a donné une assez longue notice sur Froberger, dans l'ouvrage cité précédemment, dit que lui-même possédait un recueil manuscrit de la main de l'artiste, divisé en quatre parties, dont la première contenait des fugues, la deuxième des caprices, la troisième des sonates, et la quatrième des suites. *Ces ouvrages sont-ils imprimés? C'est ce que j'ignore*, dit Mattheson, qui, cependant, a cité les deux recueils de Mayence quelques lignes plus haut. Toutefois, les quatre parties qu'il indique sont précisément les mêmes genres de pièces qui forment ces recueils ; il est donc vraisemblable que le contenu du manuscrit de Mattheson est précisément le même qui a été publié, à l'exception de deux pièces sur lesquelles le célèbre musicien et critique de Hambourg fournit quelques renseignements qui ne sont pas sans intérêt. La première de ces pièces porte le titre français : *Plainte, faite à Londres, pour passer la mélancolie ;* l'autre est intitulée : *Allemande faite en passant le Rhin, dans une barque, en grand péril.* D'autres compositions de Froberger, mentionnées dans une lettre écrite à Mattheson par *Meder*, maître de chapelle à Dantzick, et datée du 14 juillet 1709, sont certainement restées inédites. Ce maître dit avoir vu, entre les mains d'un amateur, un manuscrit autographe de ce grand musicien, lequel contenait un *Memento Mori*, pour des violes en concert avec d'autres instruments; une pièce intitulée *Tombeau*, en *fa* mineur, suivie de deux fugues pour les mêmes instruments; un autre *Tombeau*, pour clavicorde seul ; une troisième pièce du même

genre, pour des violons; et, enfin, un quatrième *Tombeau* pour deux violons, trois basses de viole et deux flûtes, suivi d'une fantaisie et de quelques autres pièces (1). Il y a lieu de croire que ces ouvrages ont été écrits par Froberger pendant son séjour de plusieurs années à Londres.

Les pièces de Froberger choisies par Mme Farrenc, pour la onzième livraison du *Trésor des pianistes*, consistent en cinq caprices et six suites tirés des recueils publiés à Mayence, et dont la rareté est devenue excessive. Les caprices, écrits dans le style d'imitations serrées, sont remarquablement beaux et tiennent le premier rang dans les productions instrumentales qui appartiennent à la seconde moitié du dix-septième siècle. Ainsi que les *Suites*, ces caprices ont été écrits pour le *clavicorde* qui, à cette époque, n'avait qu'une étendue de trois octaves et une sixte, d'*ut* grave du violoncelle au *la* sur la chanterelle du violon, sans démancher. Les clavecins et épinettes de ce temps avaient seuls quatre octaves complètes. Cette différence dans l'étendue de ces instruments explique pourquoi les ouvrages de Jean-Gaspard de Kerle, de Froberger et de Buxtehude, les plus célèbres organistes et clavicordistes allemands de la seconde moitié du dix-septième siècle, sont écrits dans une région du clavier moins élevée que la musique de clavecin des artistes italiens et français de la même époque. Le clavicorde est un instrument allemand qui a été de tout temps inconnu en France et en Italie. Dans ses Caprices, Froberger a plus de brillant que dans ses Suites : on y reconnaît la grande école de Frescobaldi, son maître, quoiqu'il ne soit pas imitateur, et que son génie mélancolique le porte à faire un plus large usage des dissonnances. Avec une habileté égale à celle de de Kerle et de Buxtehude, il a plus de hardiesse dans l'harmonie, et, plus que ses deux émules, il est le trait d'union entre l'ancienne école allemande de Samuel Scheidt et l'aurore du génie de Jean-Sébastien Bach.

Ainsi que je viens de le dire, les *Suites* de Froberger, jetées en général dans la partie basse du clavier, ont un caractère mélancolique qui ne fait guère reconnaître celui des allemandes, courantes, et sarabandes d'une époque postérieure ; mais ce sont d'excellentes études de jeu lié. La sixième de ces Suites est d'un style différent : le premier morceau consiste en un air populaire, intitulé la *Mayerin*, avec cinq variations élégantes, suivi d'une courante et d'une sarabande sur le même thème.

La publication de ces œuvres inconnues aujourd'hui de tous les artistes est un service rendu à l'art par l'éditeur éclairé du *Trésor des pianistes*, d'une part à cause de leur grand mérite, de l'autre parce qu'elles sont devenues introuvables.

(1) Mattheson, *Gründlage einer Ehrenpforte, p.* 222.

FÉTIS *père*.

1696.

—

CINQ CAPRICES

pour le

CLAVECIN ou l'ORGUE

COMPOSÉS

par

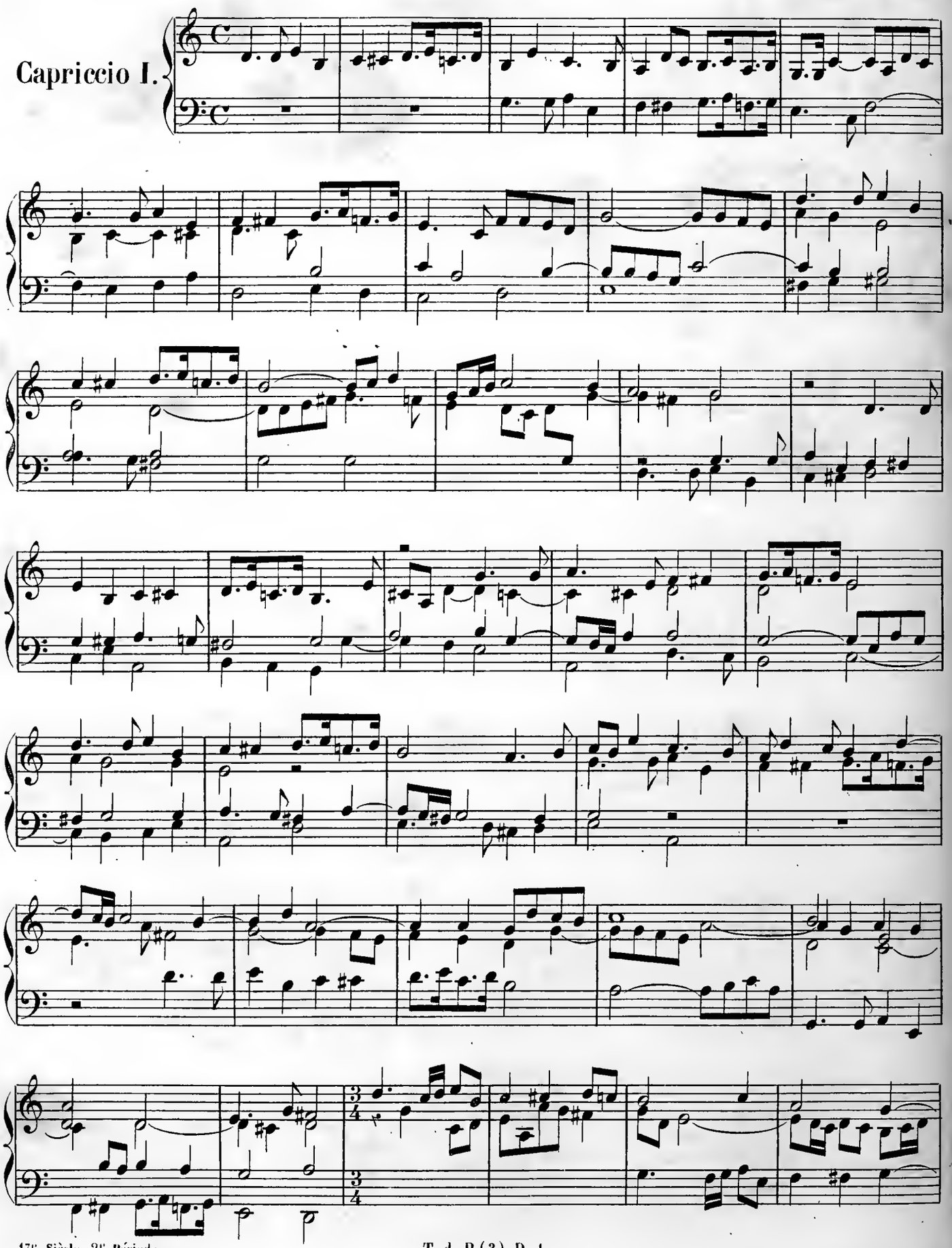
JEAN JACQUES FROBERGER.

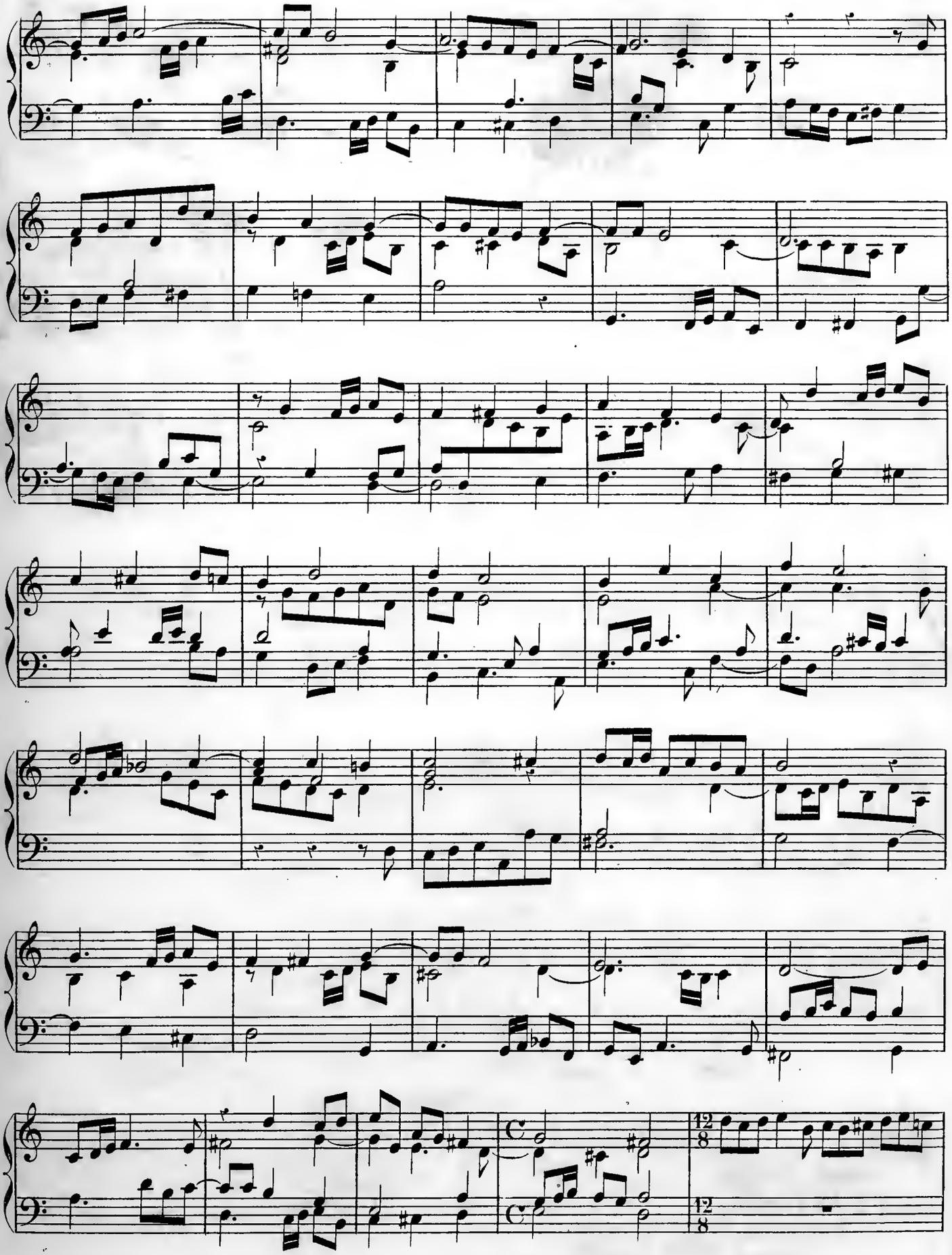
Tirés du premier recueil de ses œuvres intitulé: *Diverse curiose e rare Partite musicali dell' eccellentissimo e famosissimo organista Giovanni Giacomo Froberger.*
(Mayence, 1696, Ludovico Bourgeat.)

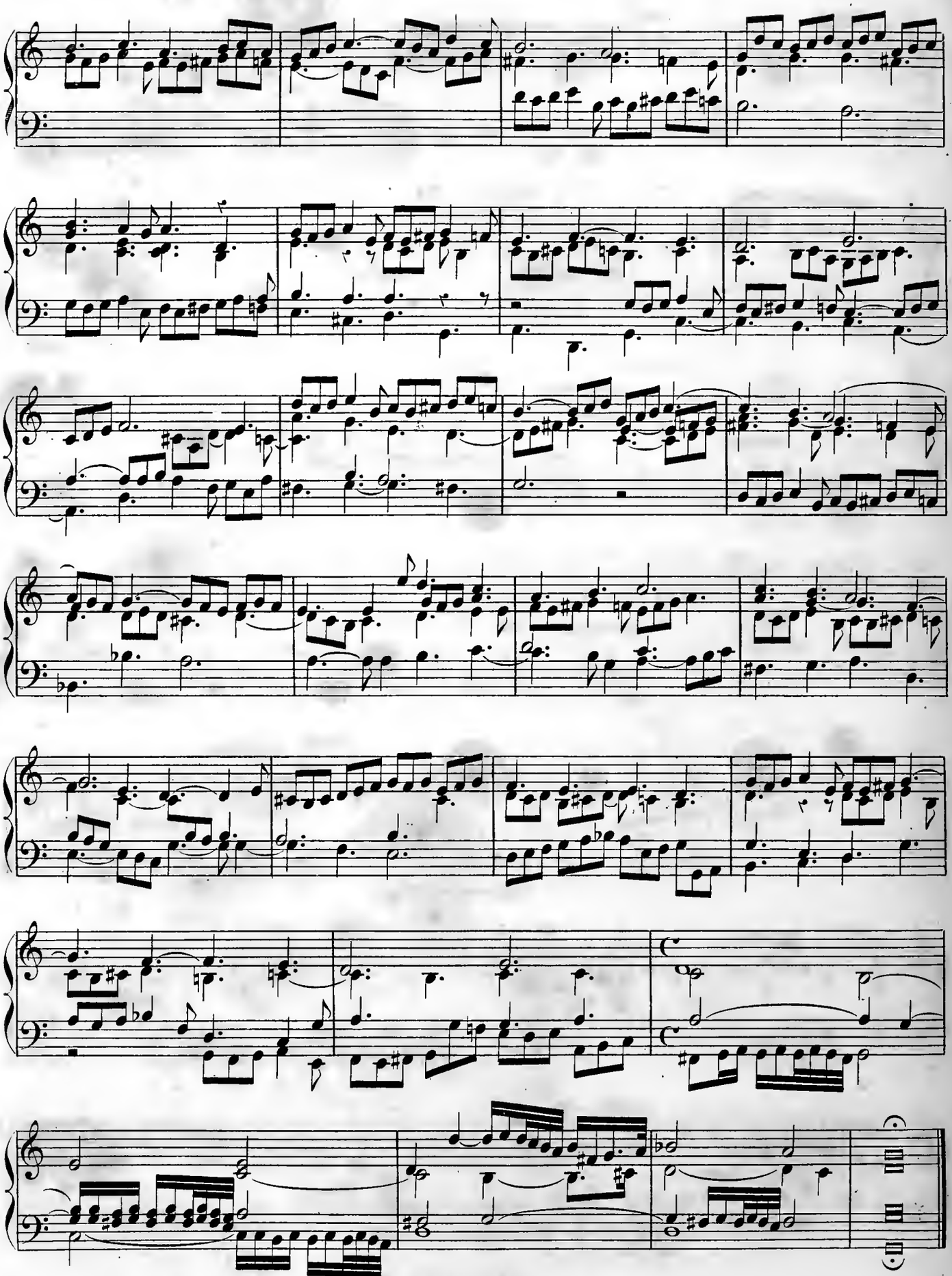
PUBLIÉ PAR L. FARRENC,—PARIS, 1866.

T. d. P. (3) D. 1.

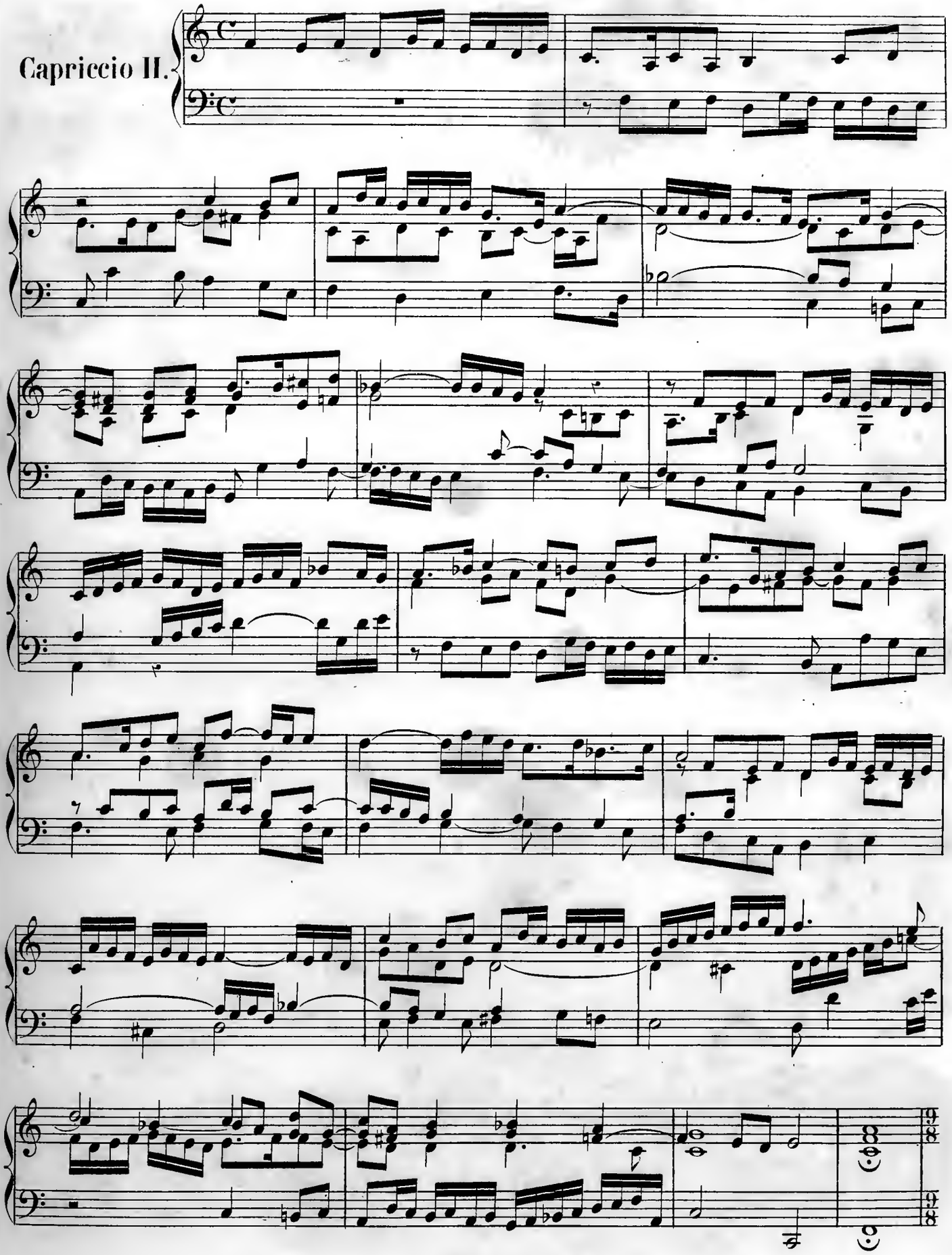
Capriccio I.

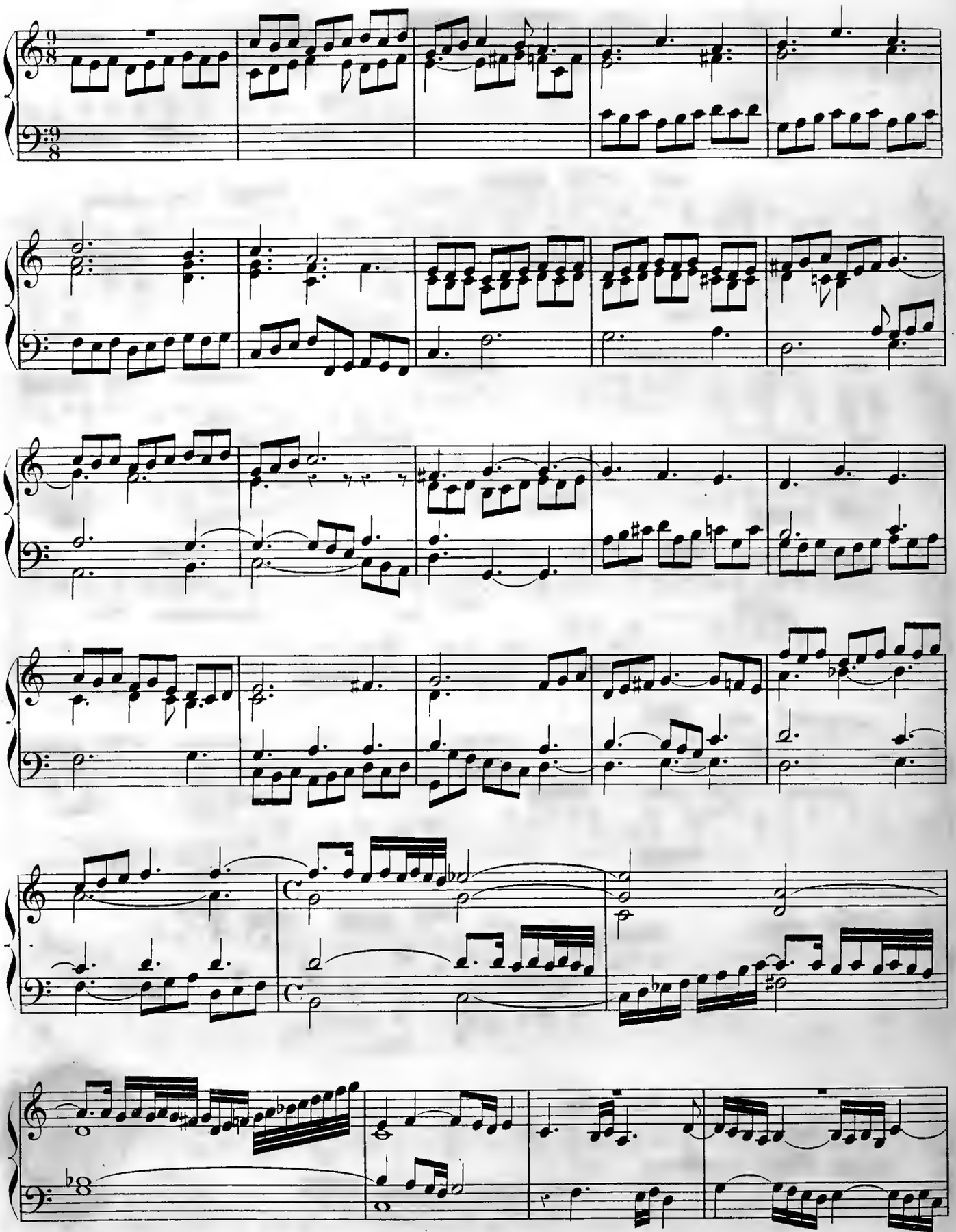


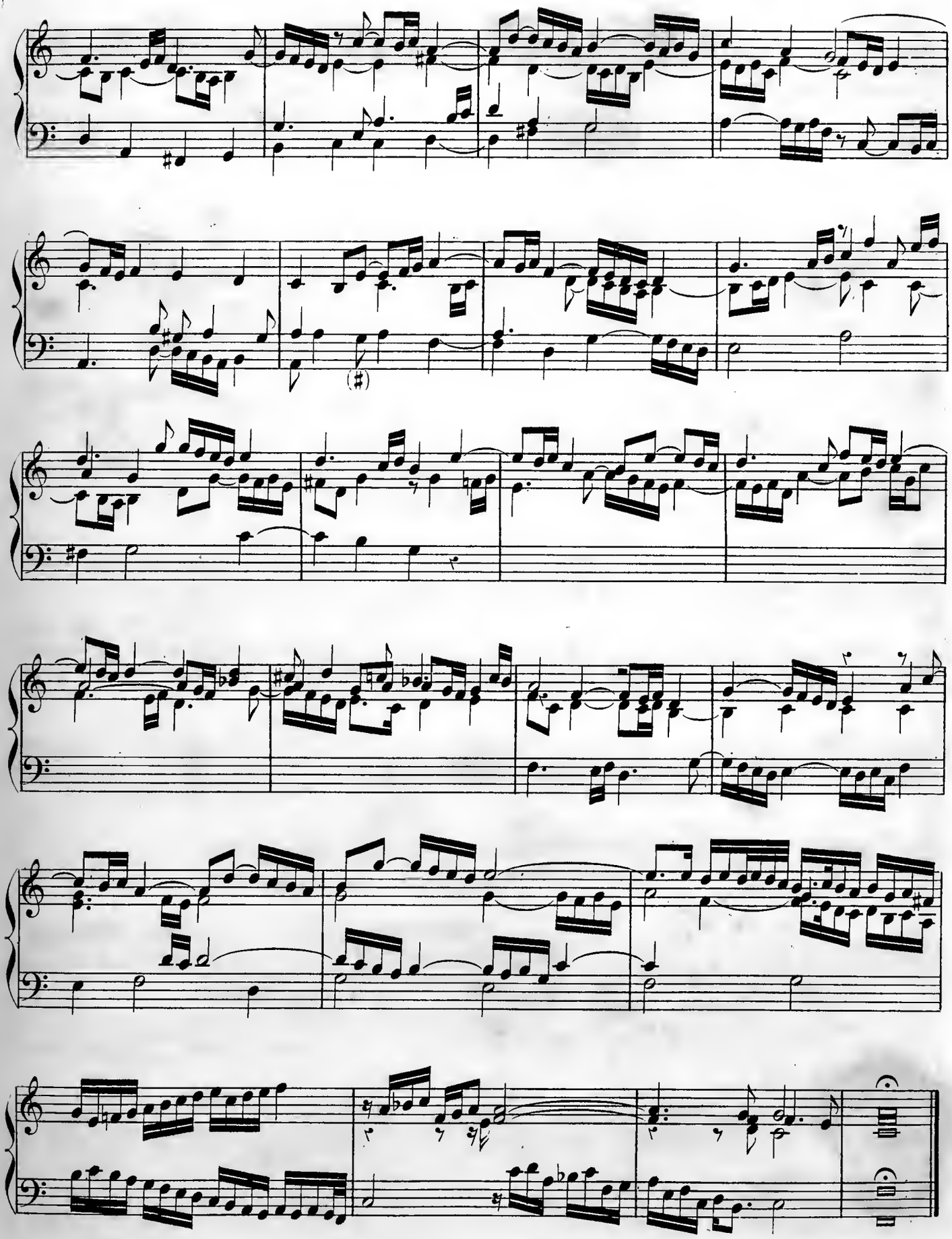




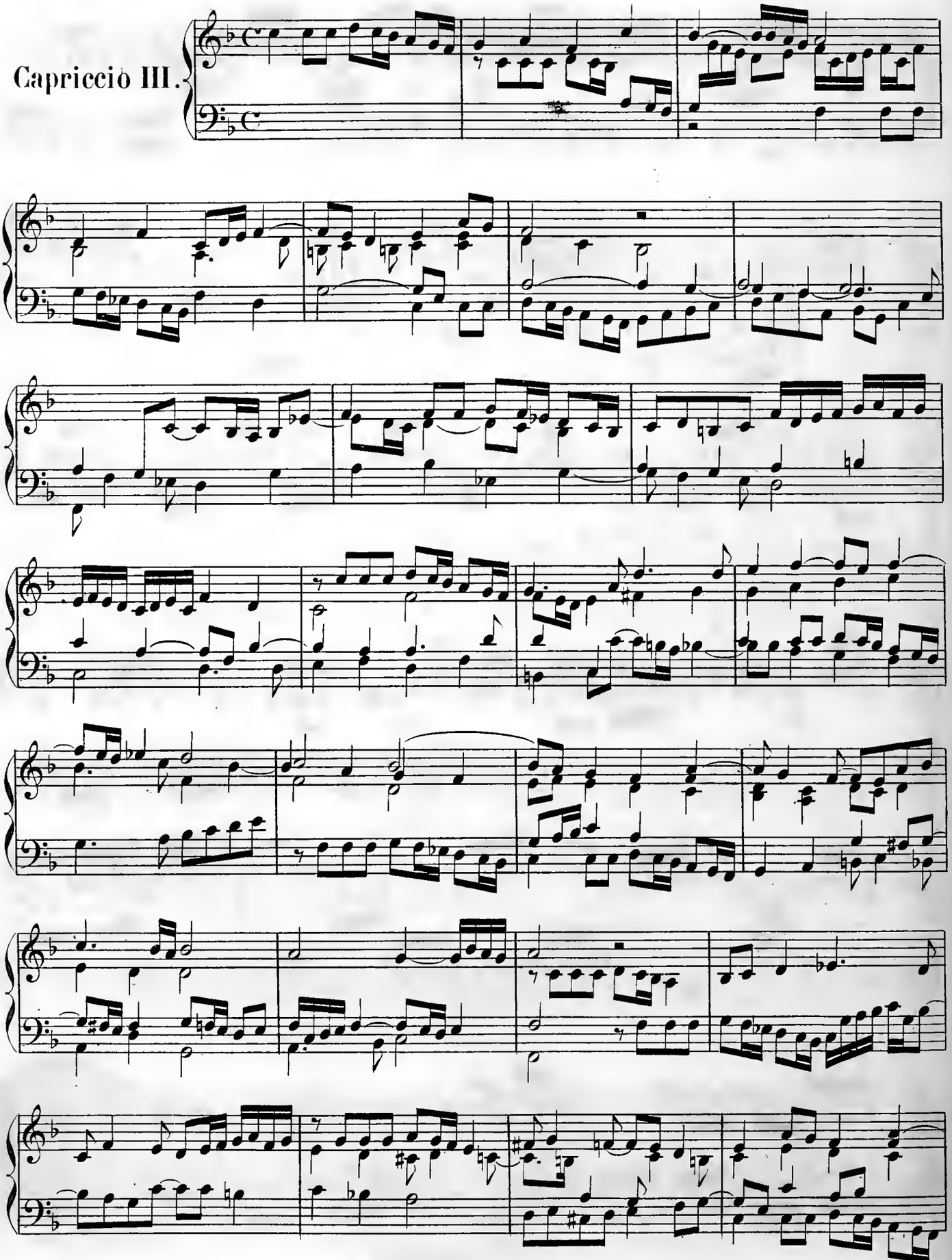
Capriccio II.

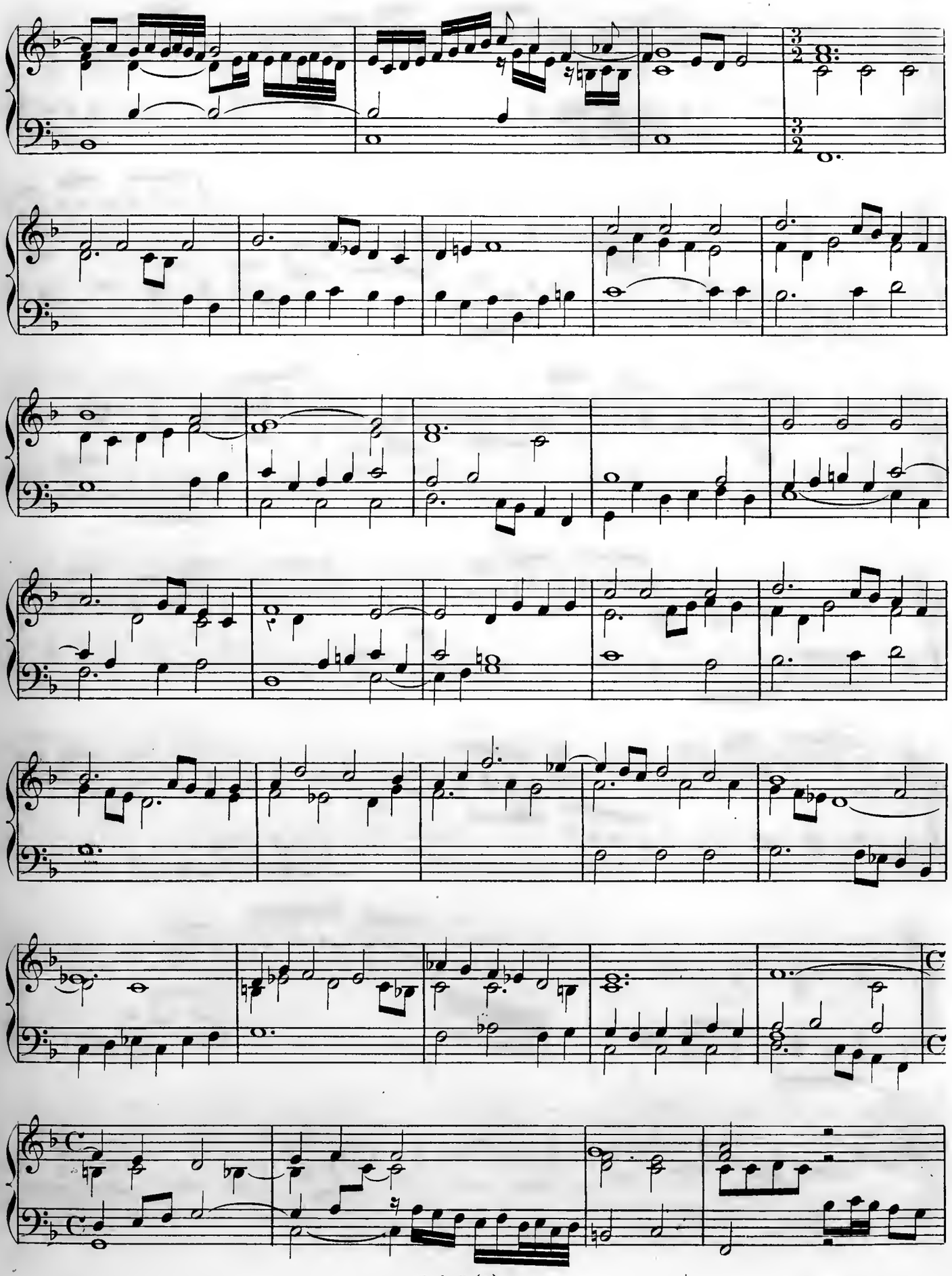


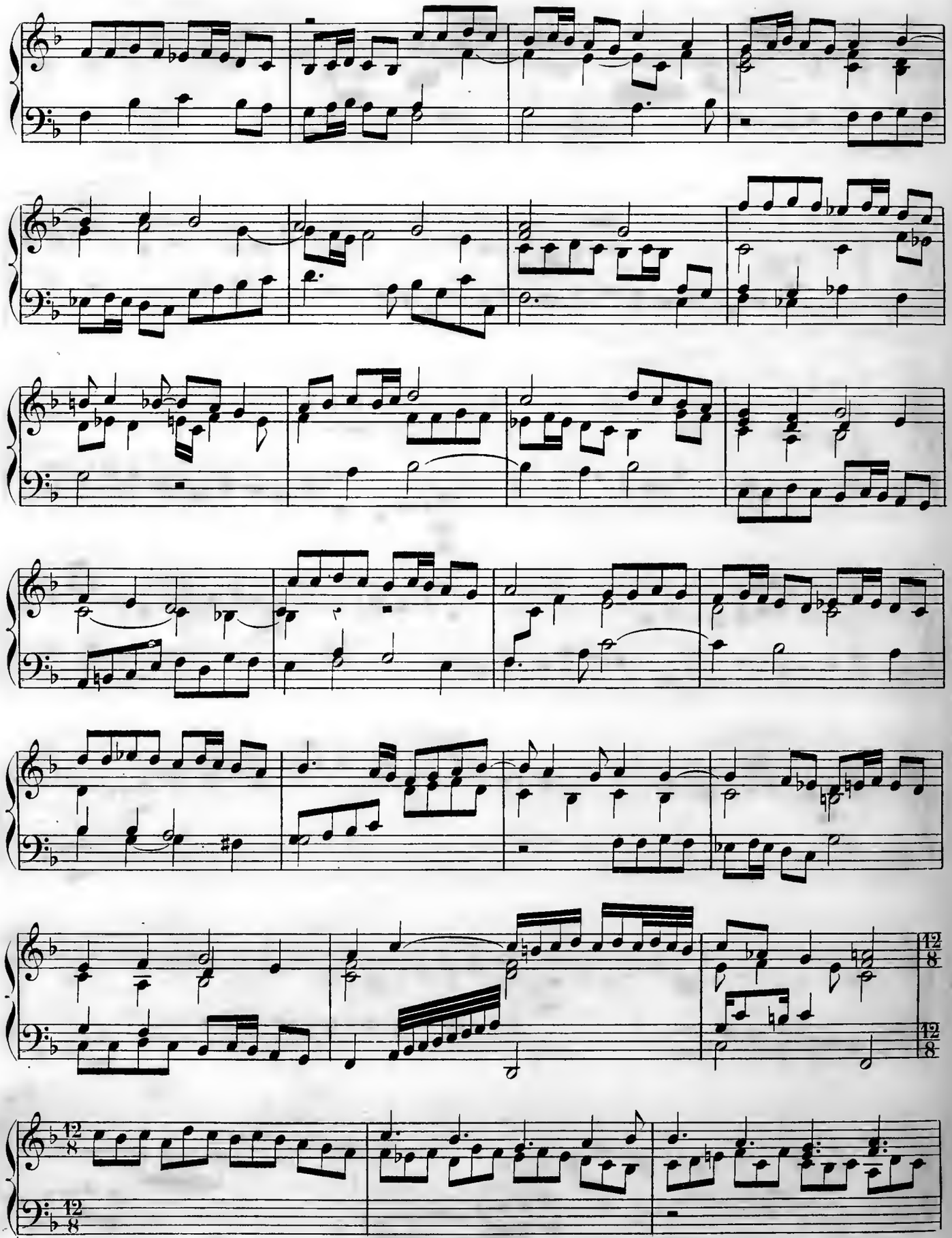


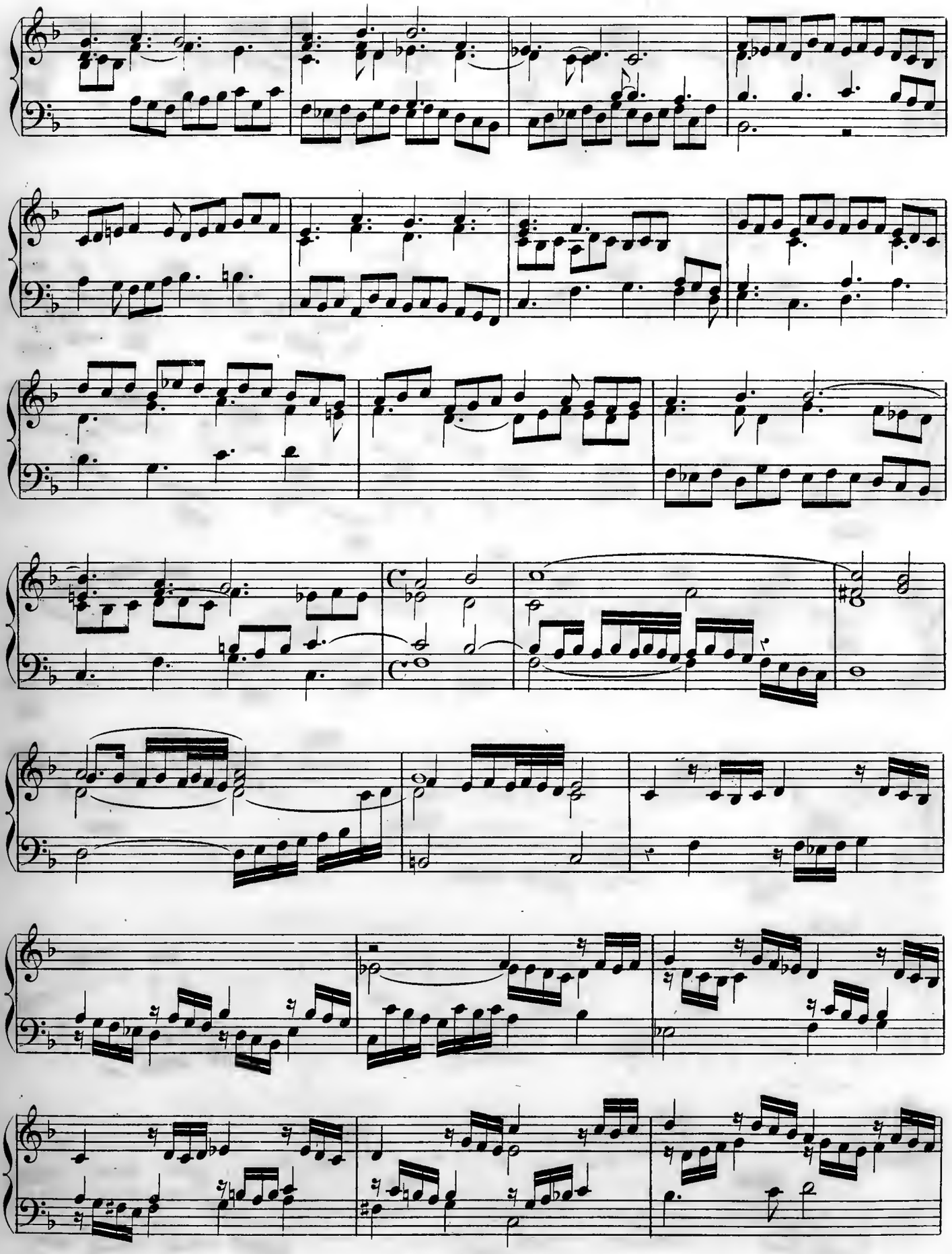


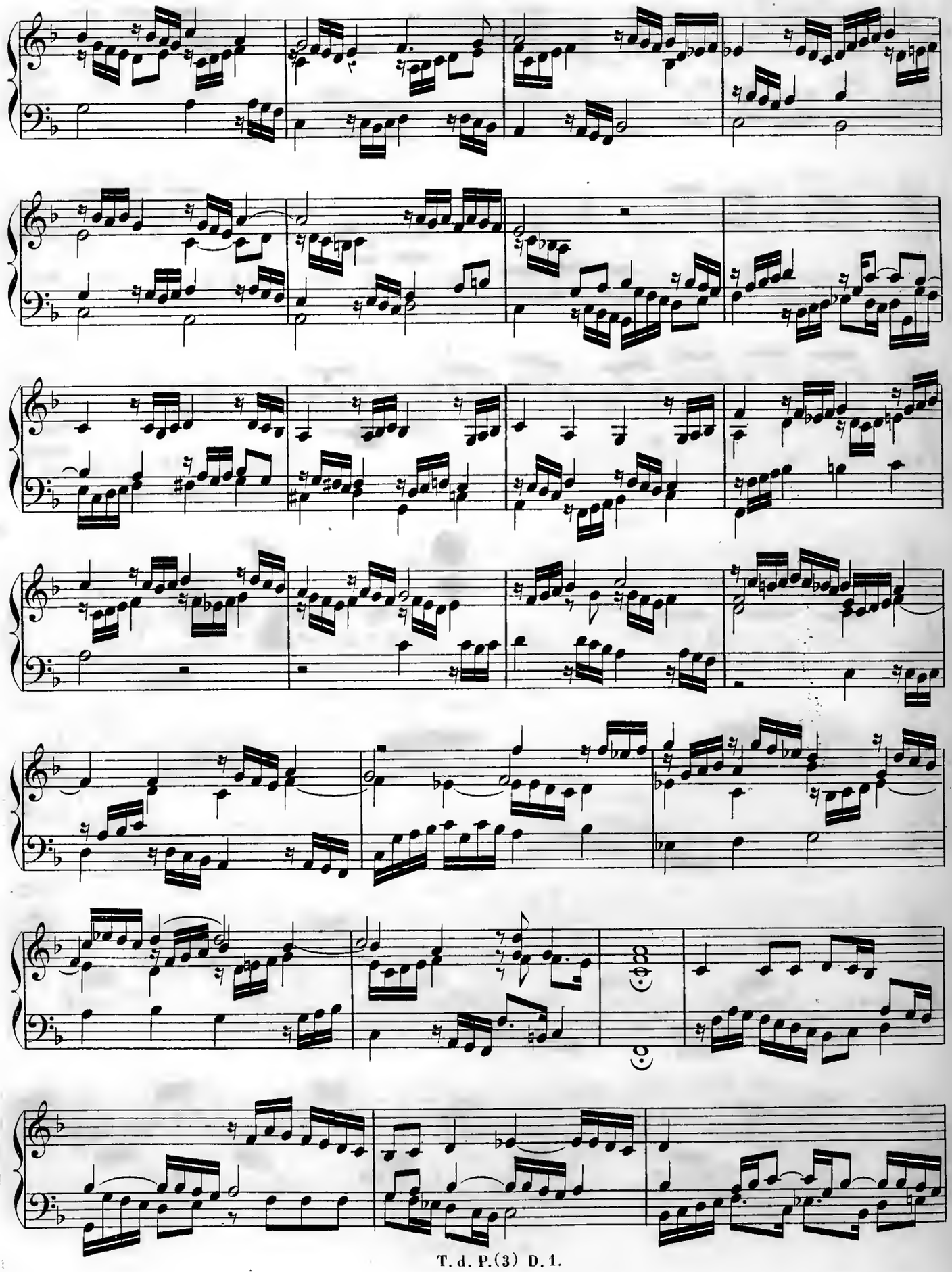
Capriccio III.

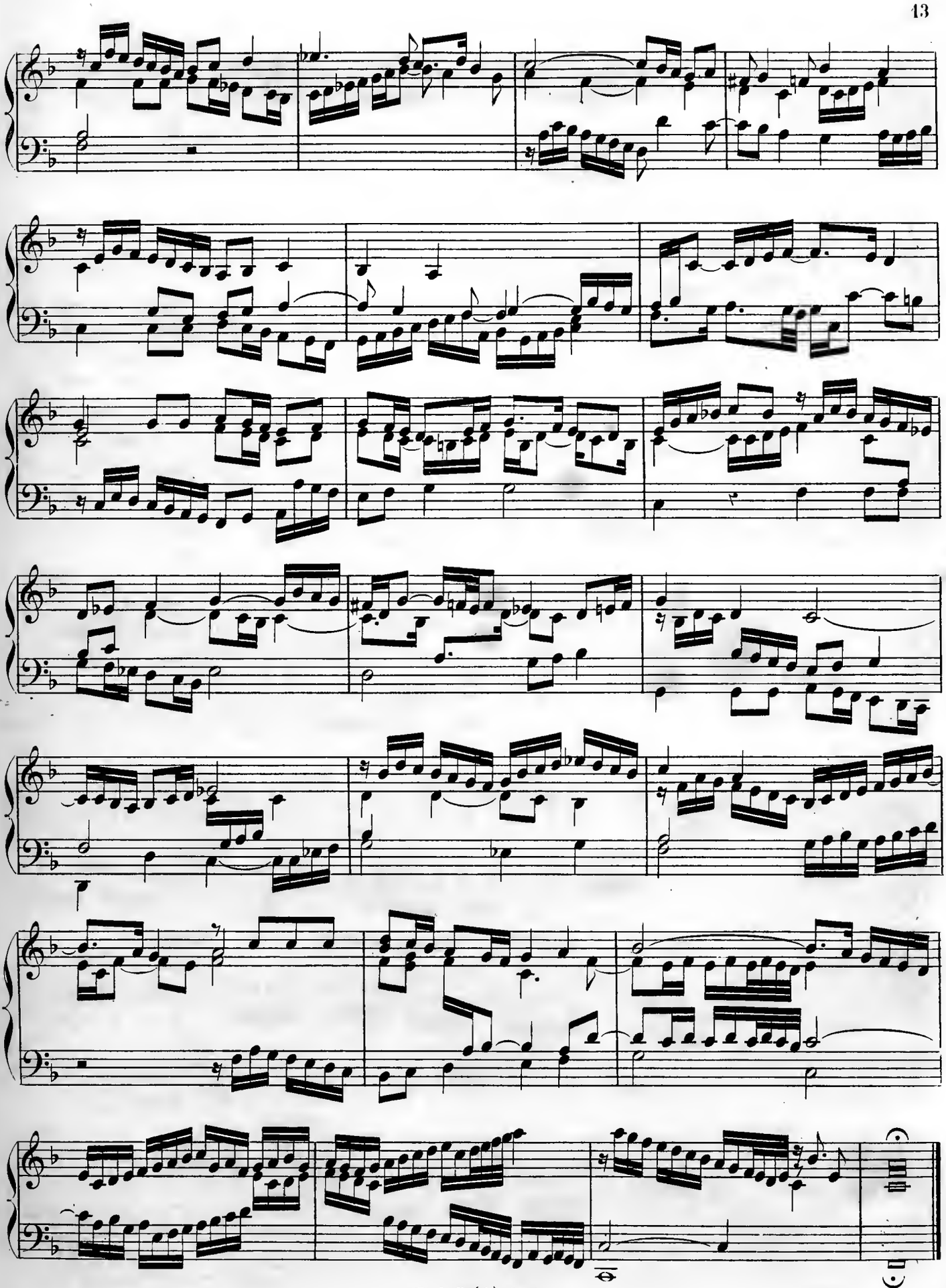




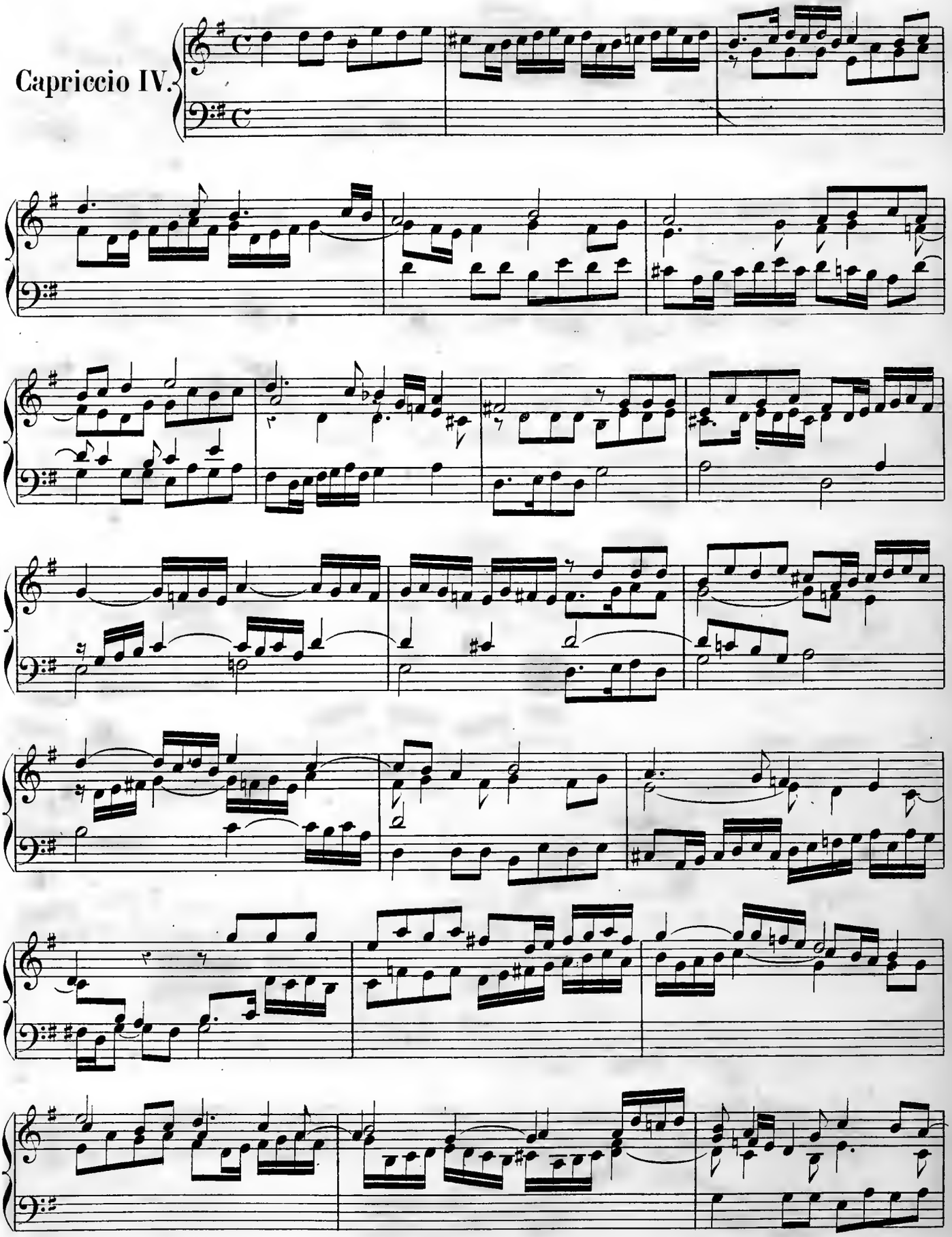


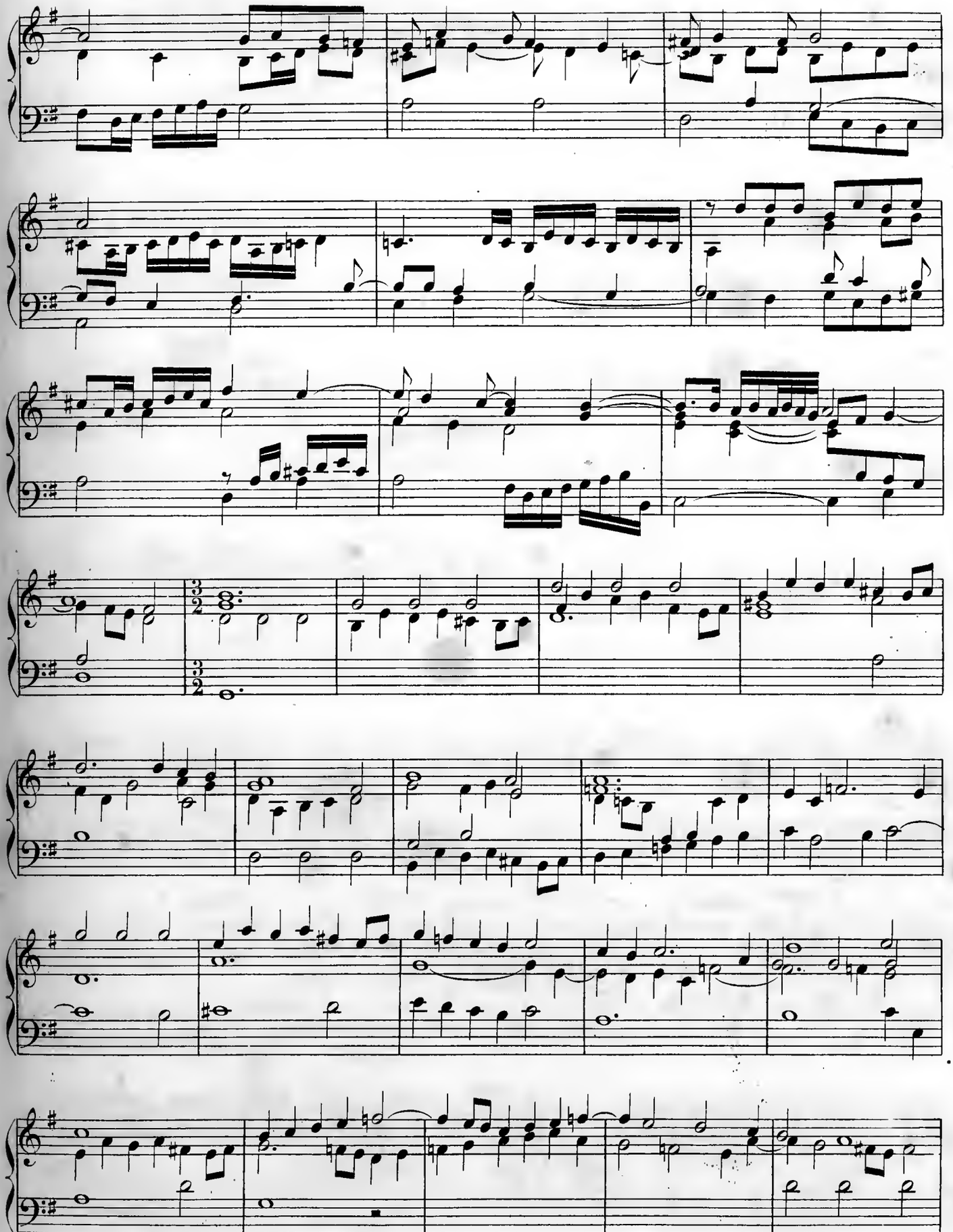


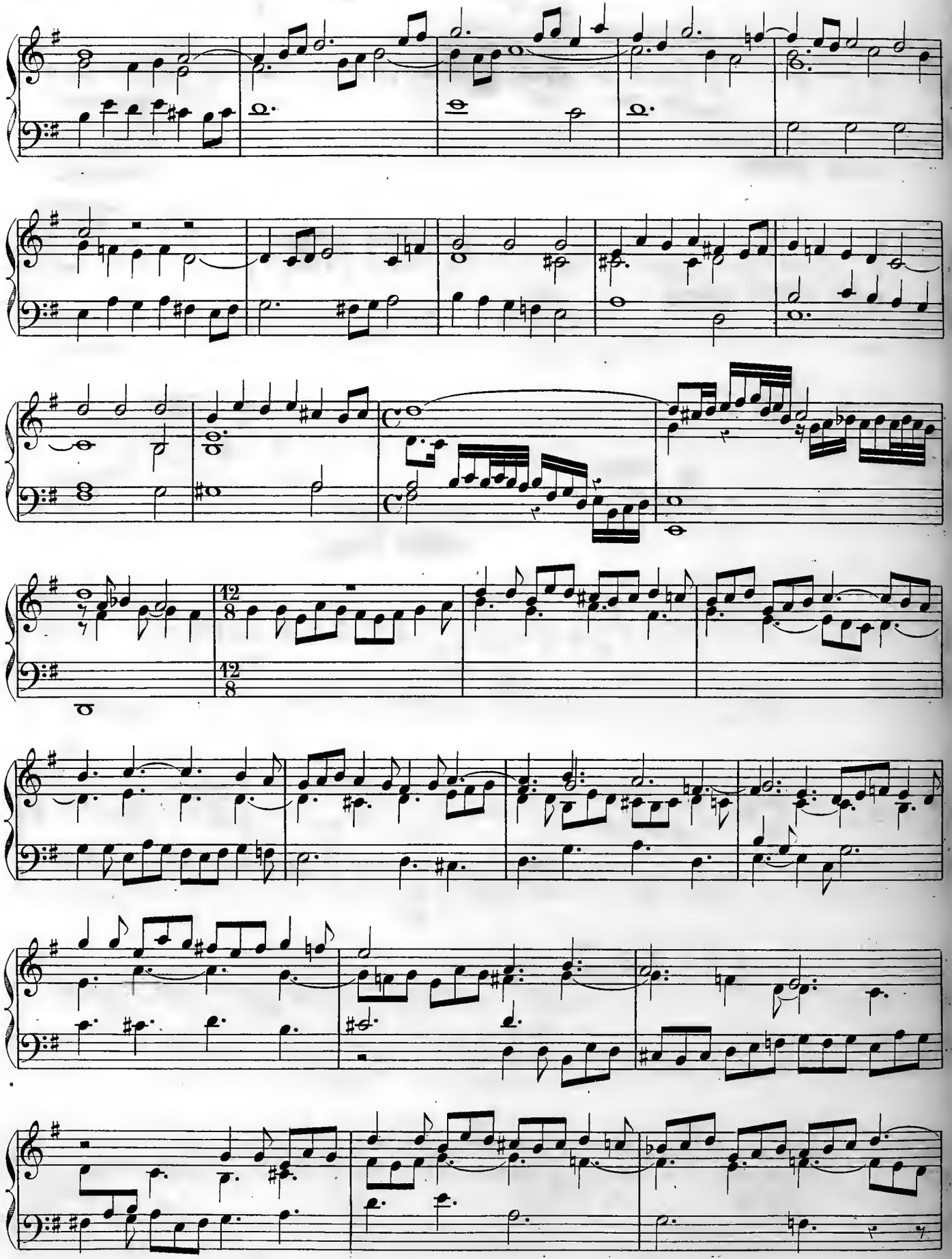


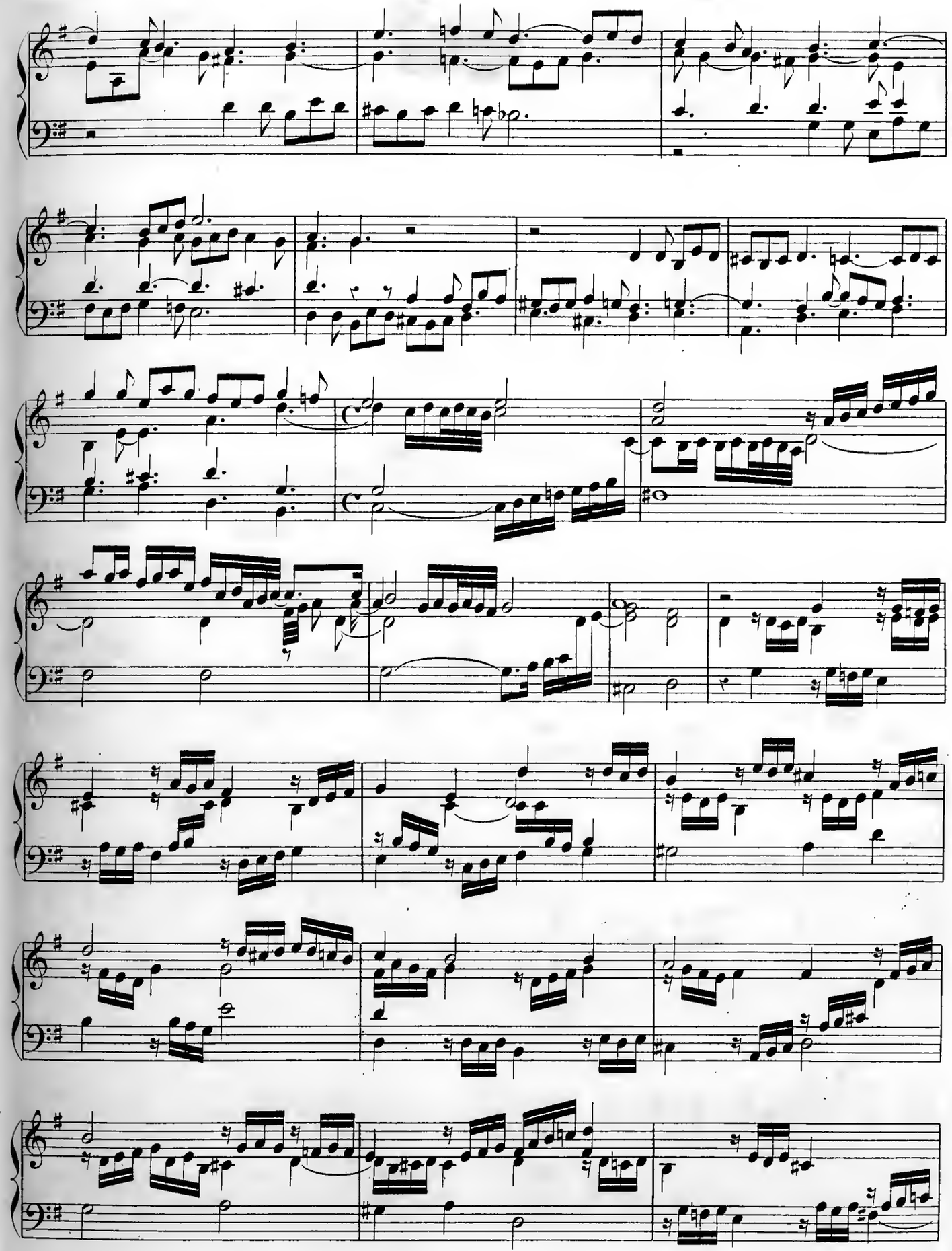


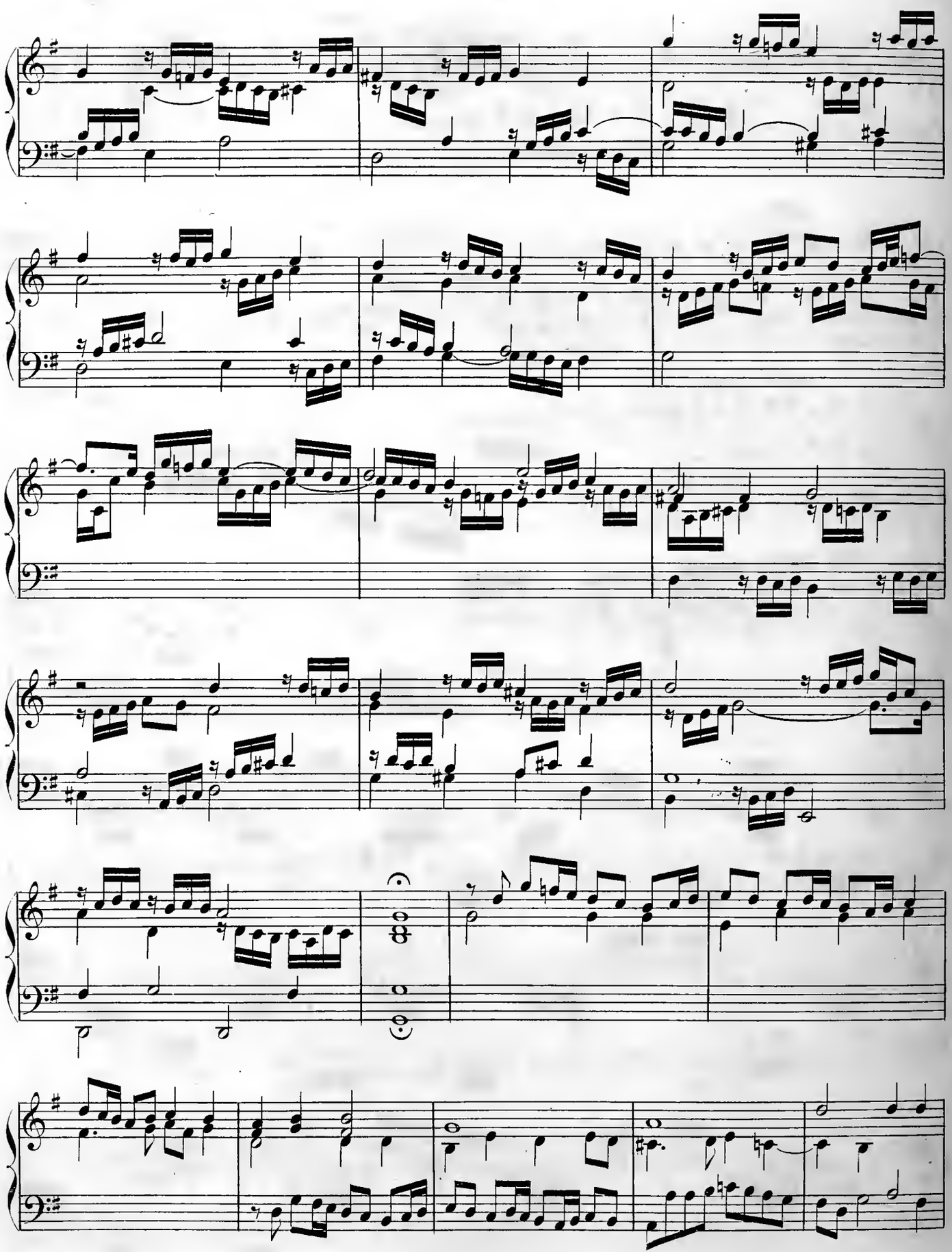
Capriccio IV.

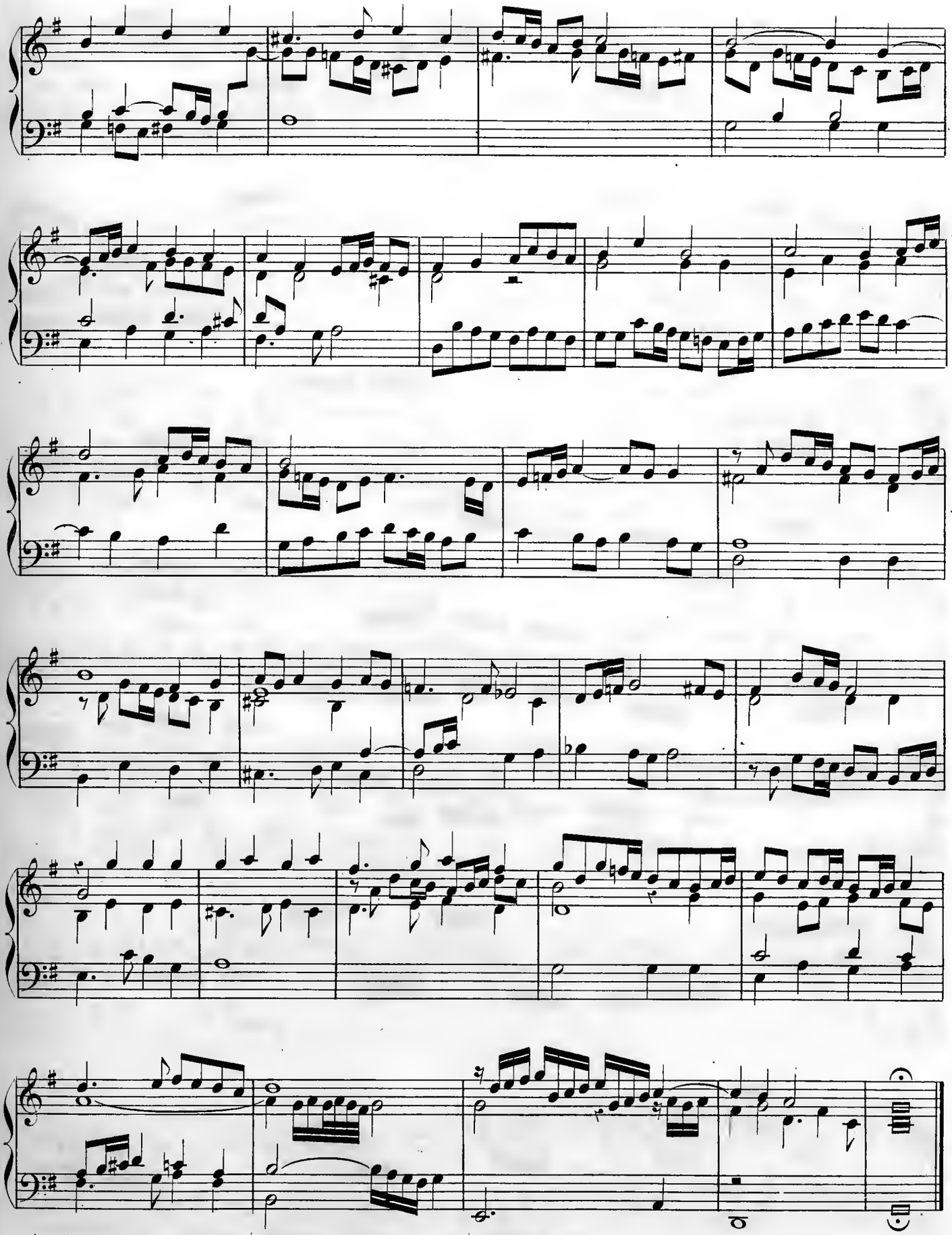




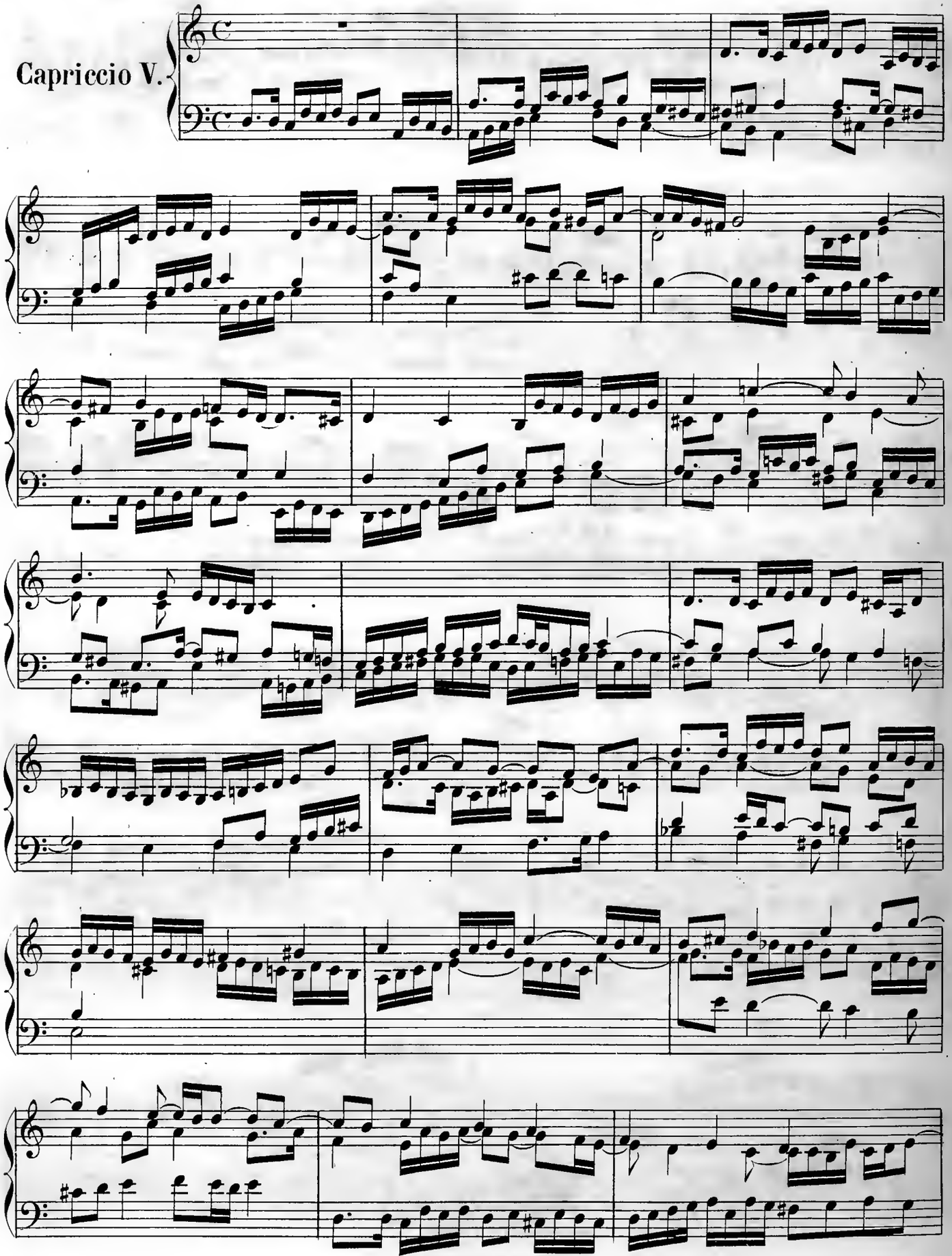


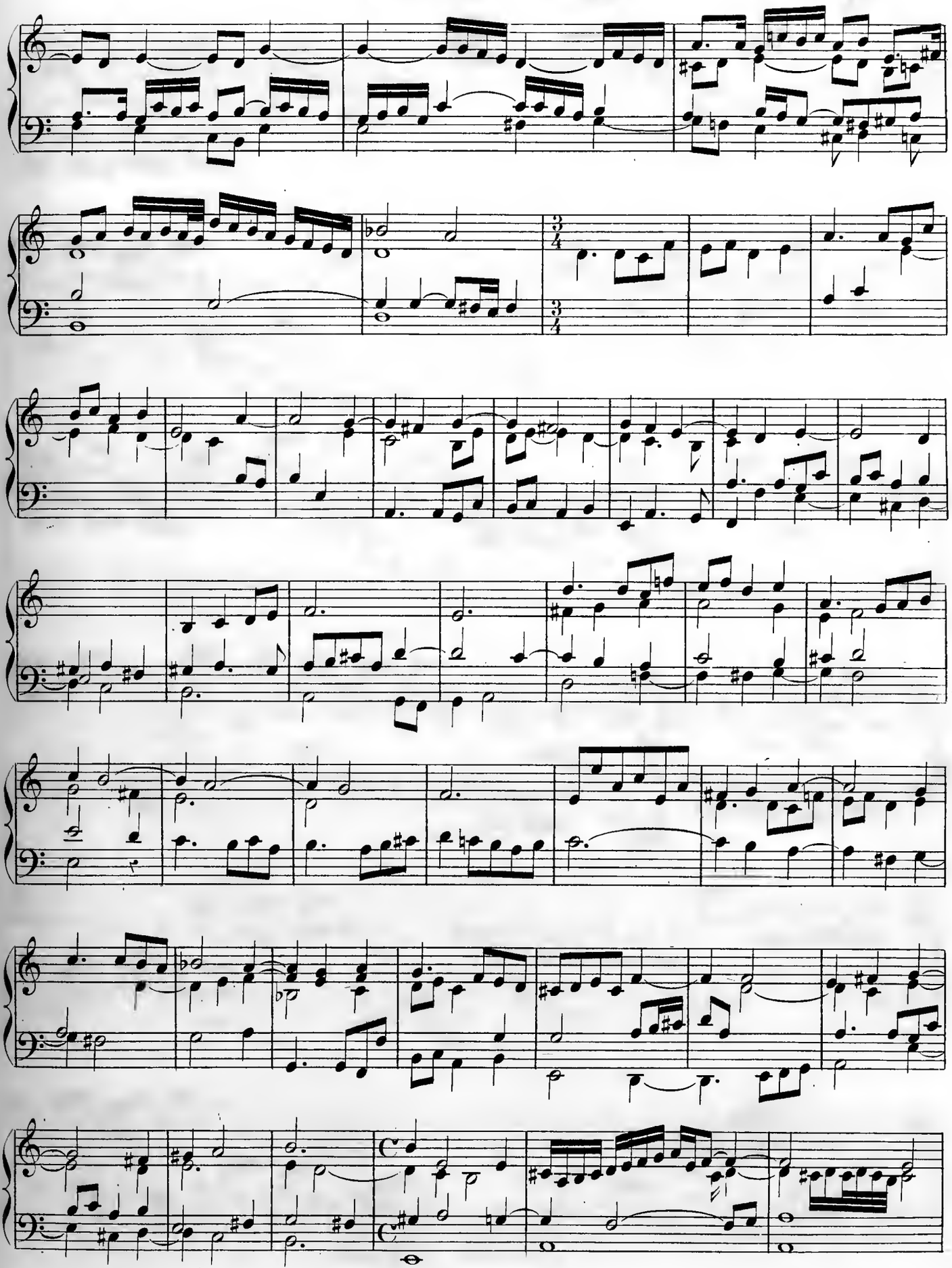


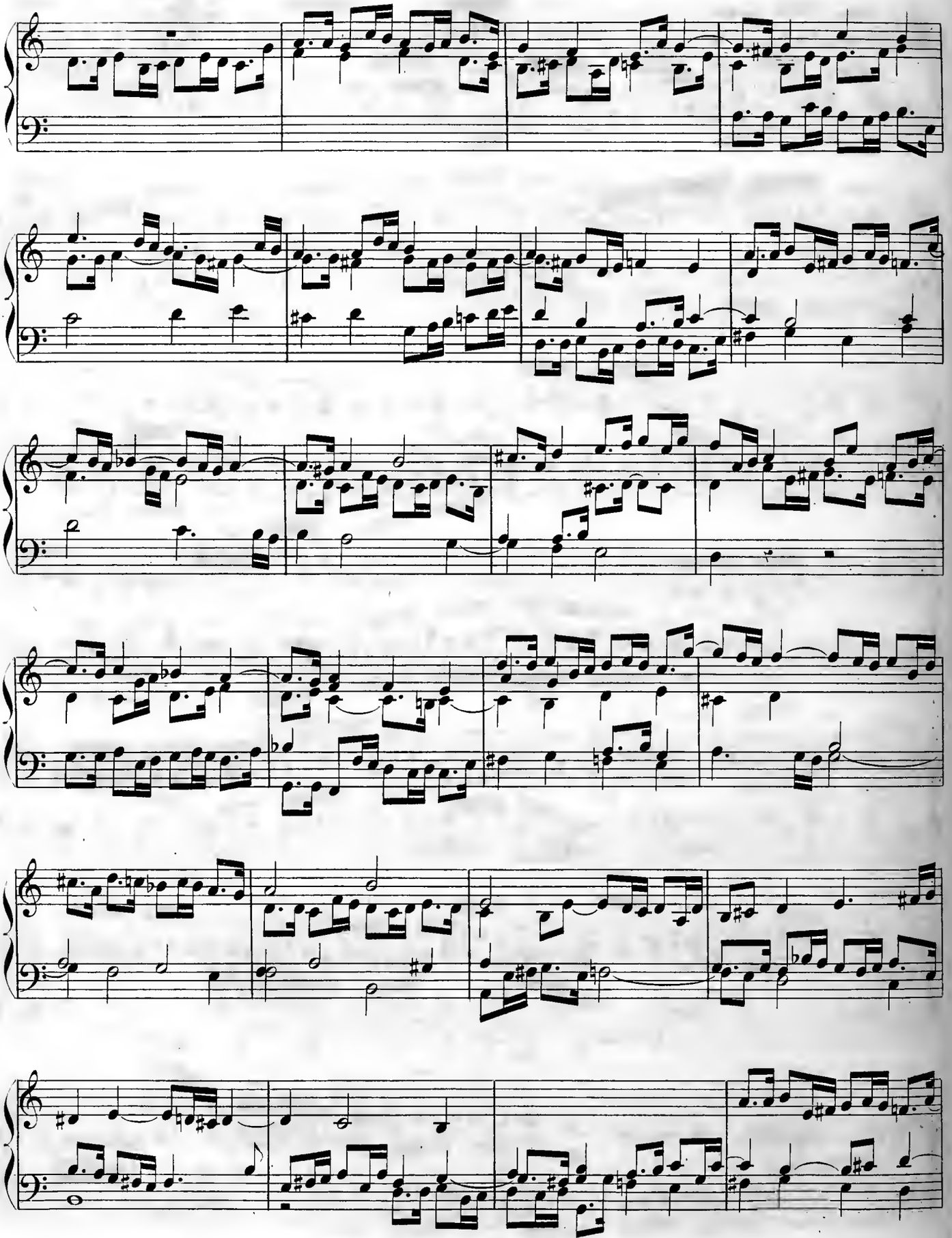


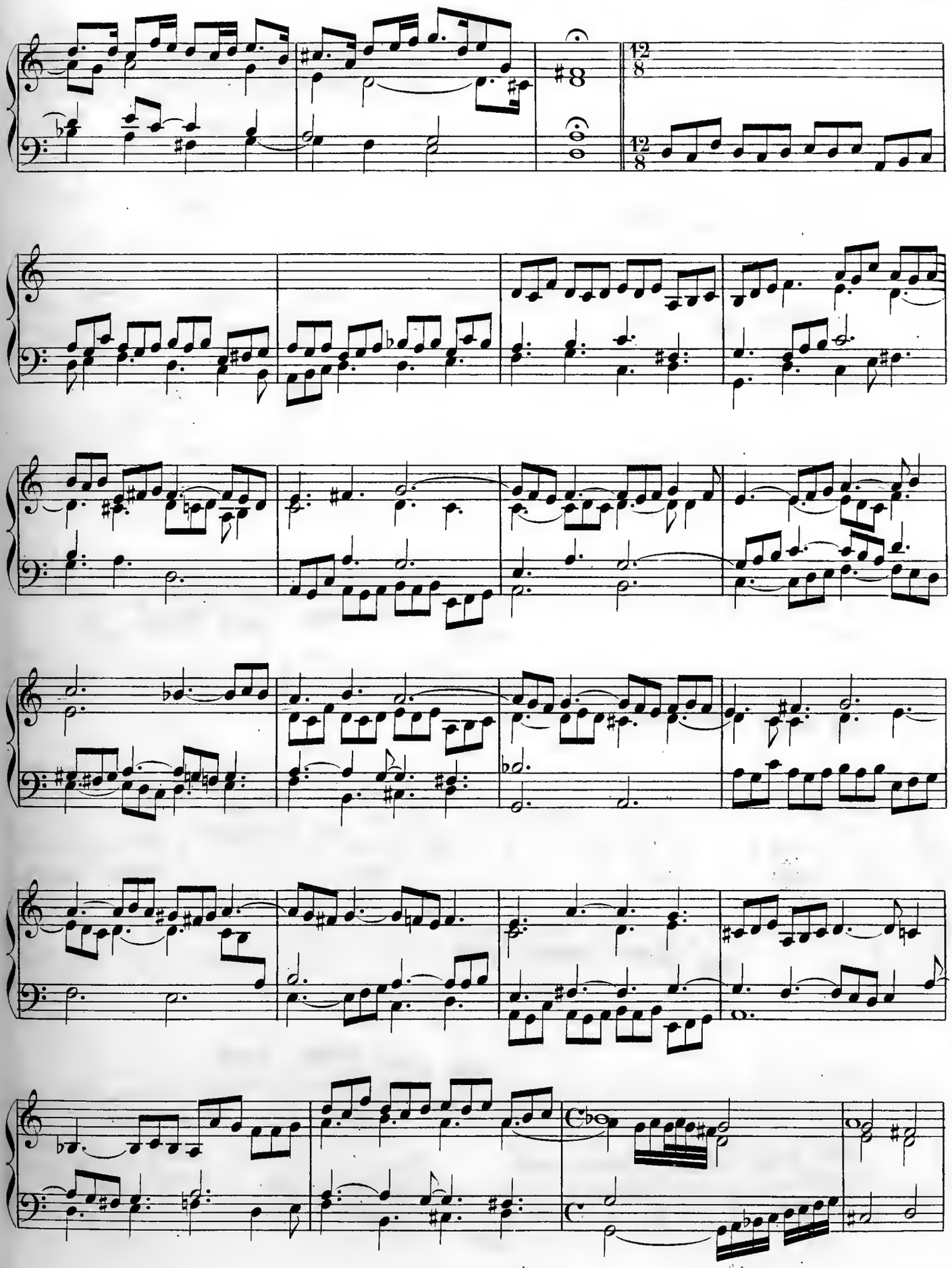


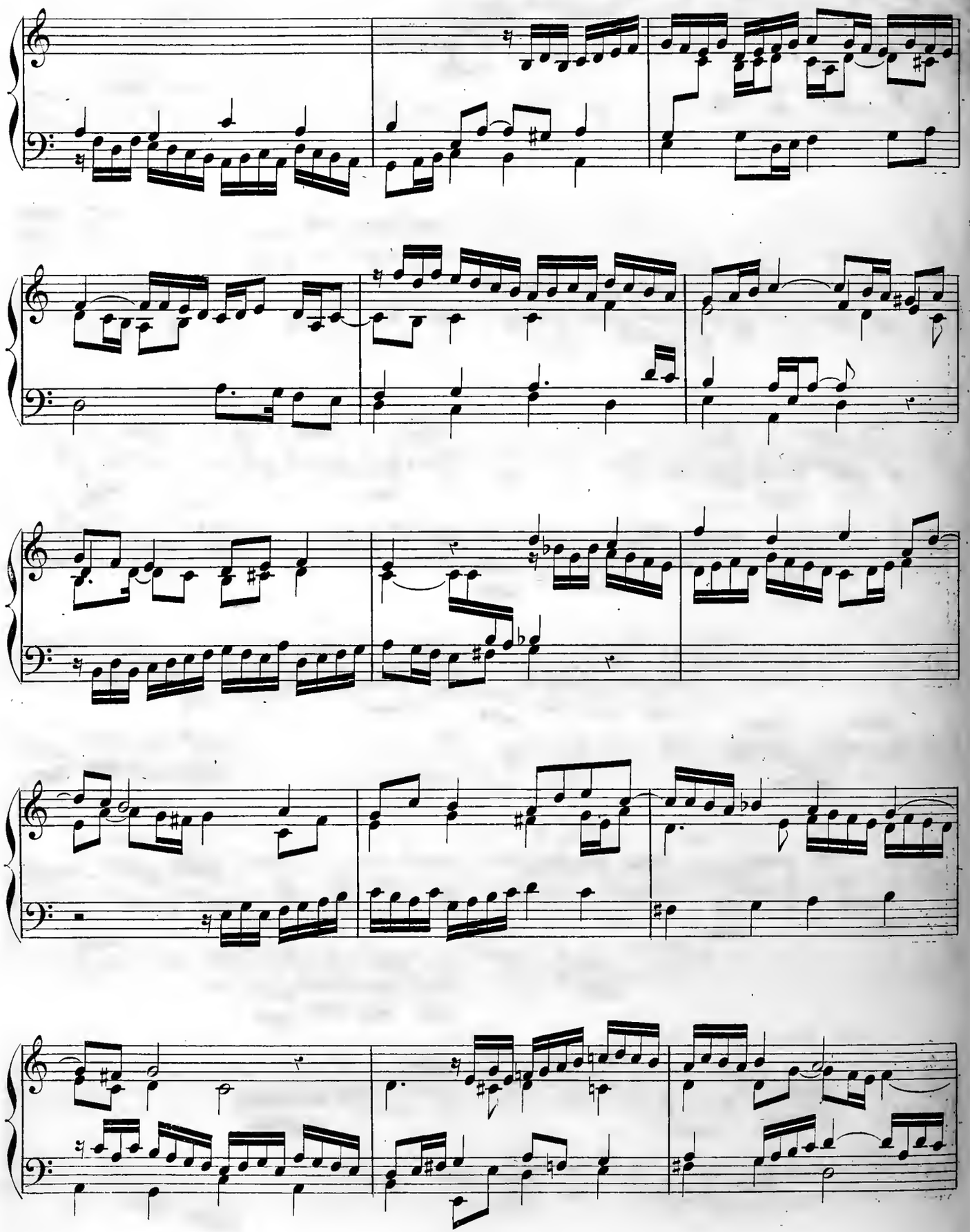
Capriccio V.

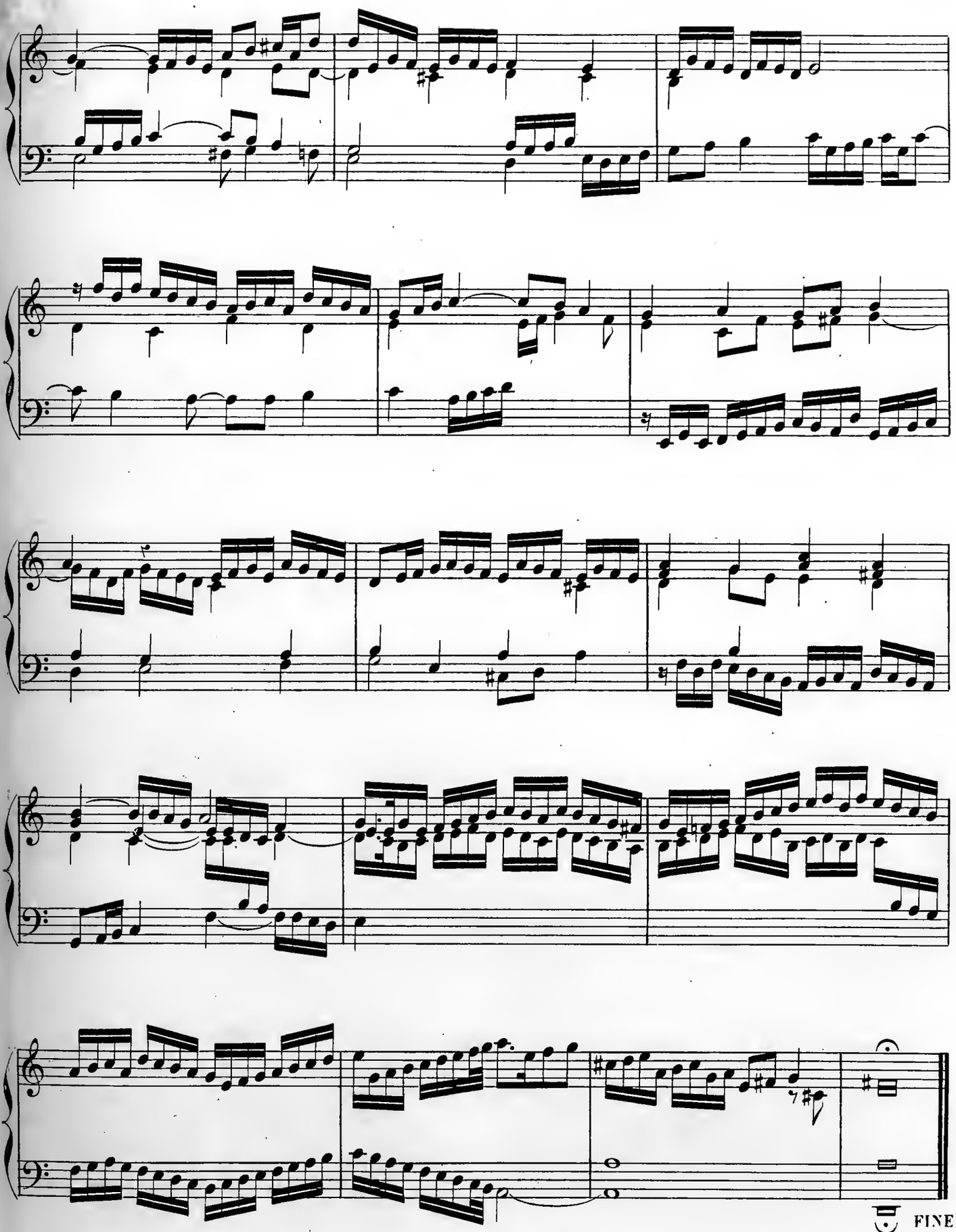











FINE

SIX SUITES

pour le

CLAVECIN ou l'ORGUE

COMPOSÉES

par

JEAN JACQUES FROBERGER.

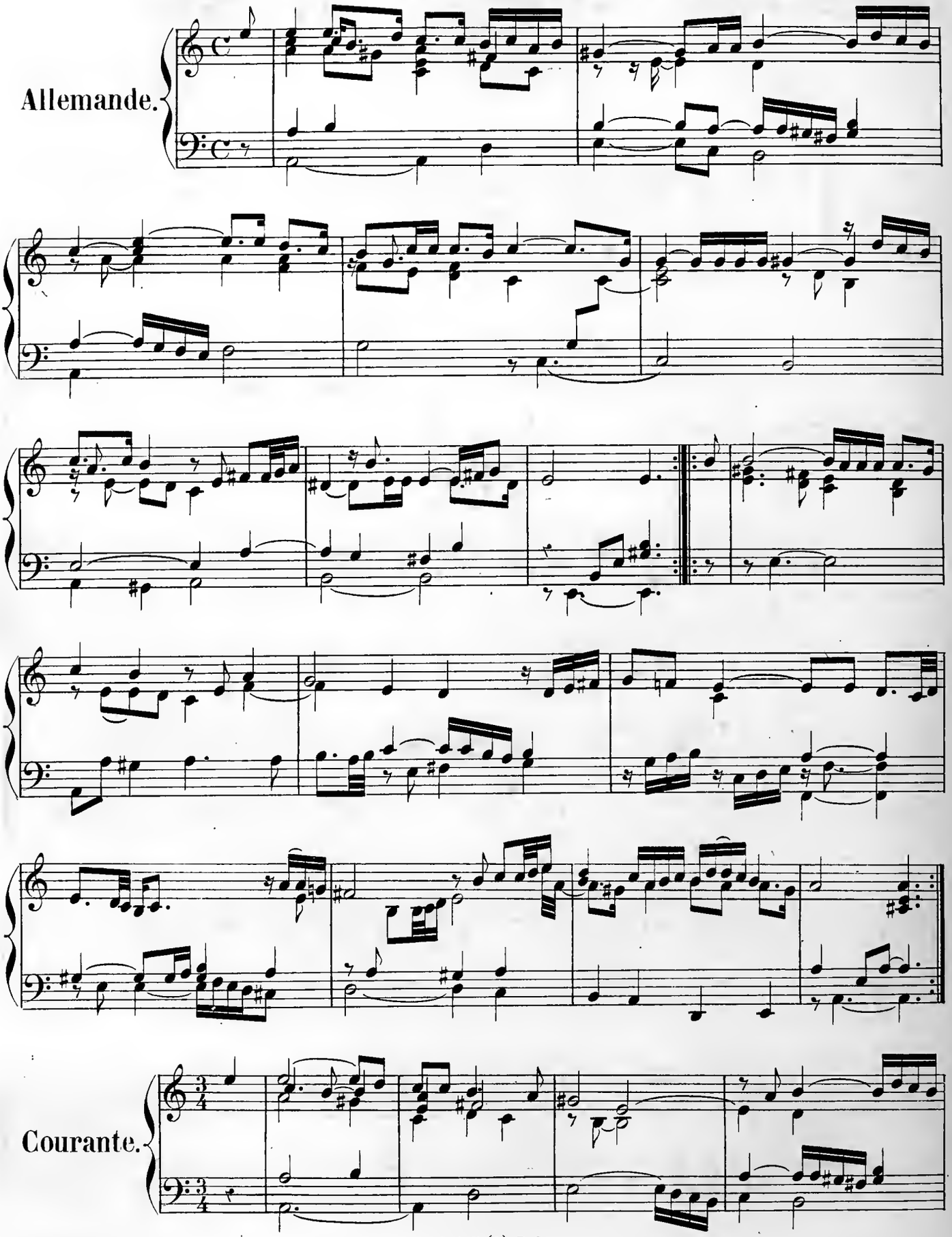
4me partie du deuxième recueil de ses œuvres.
(Mayence, Ludovico Bourgeat.)

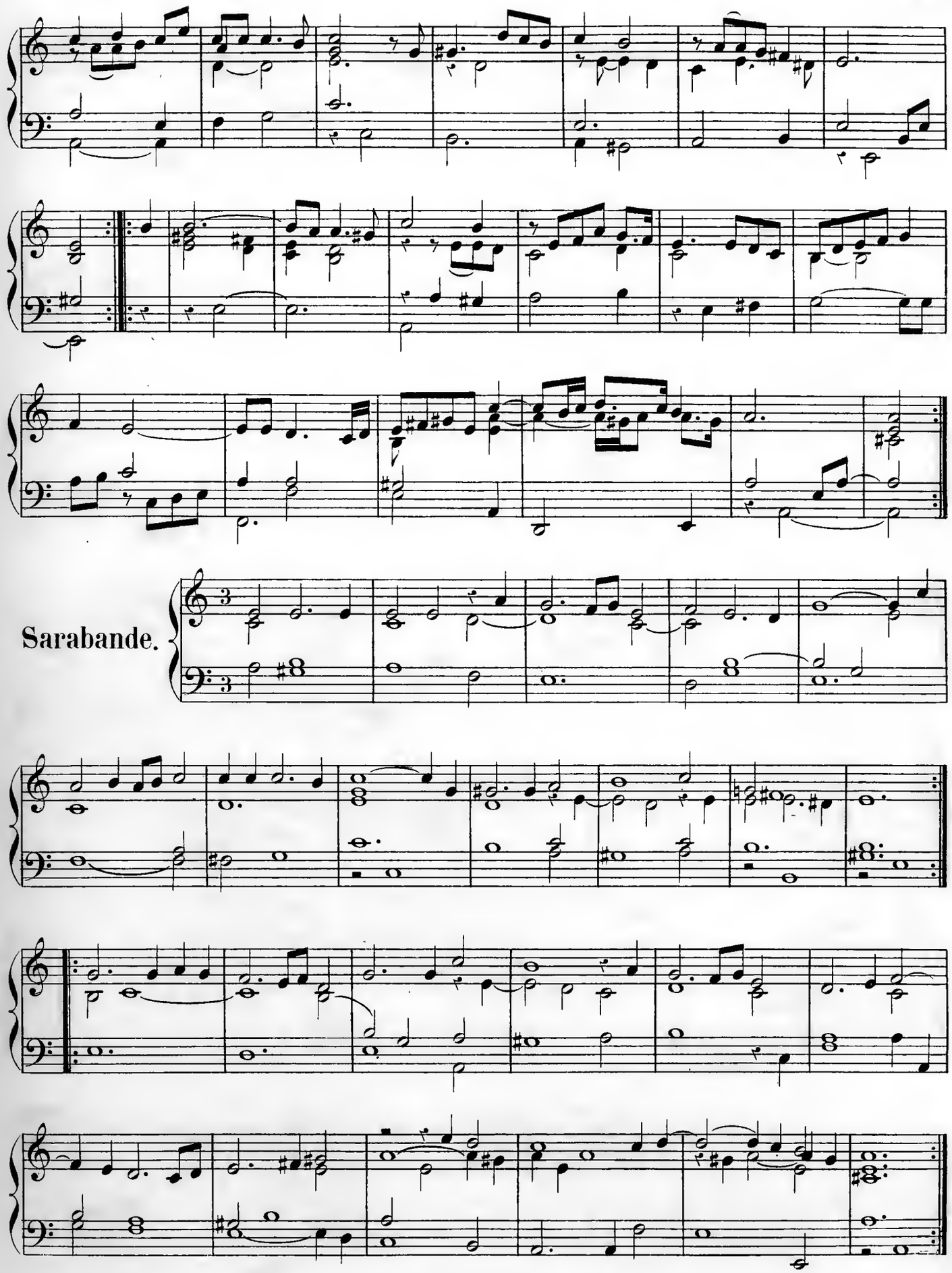
PUBLIÉ PAR L. FARRENC,— PARIS, 1866.

T. d. P. (3) D. 2.

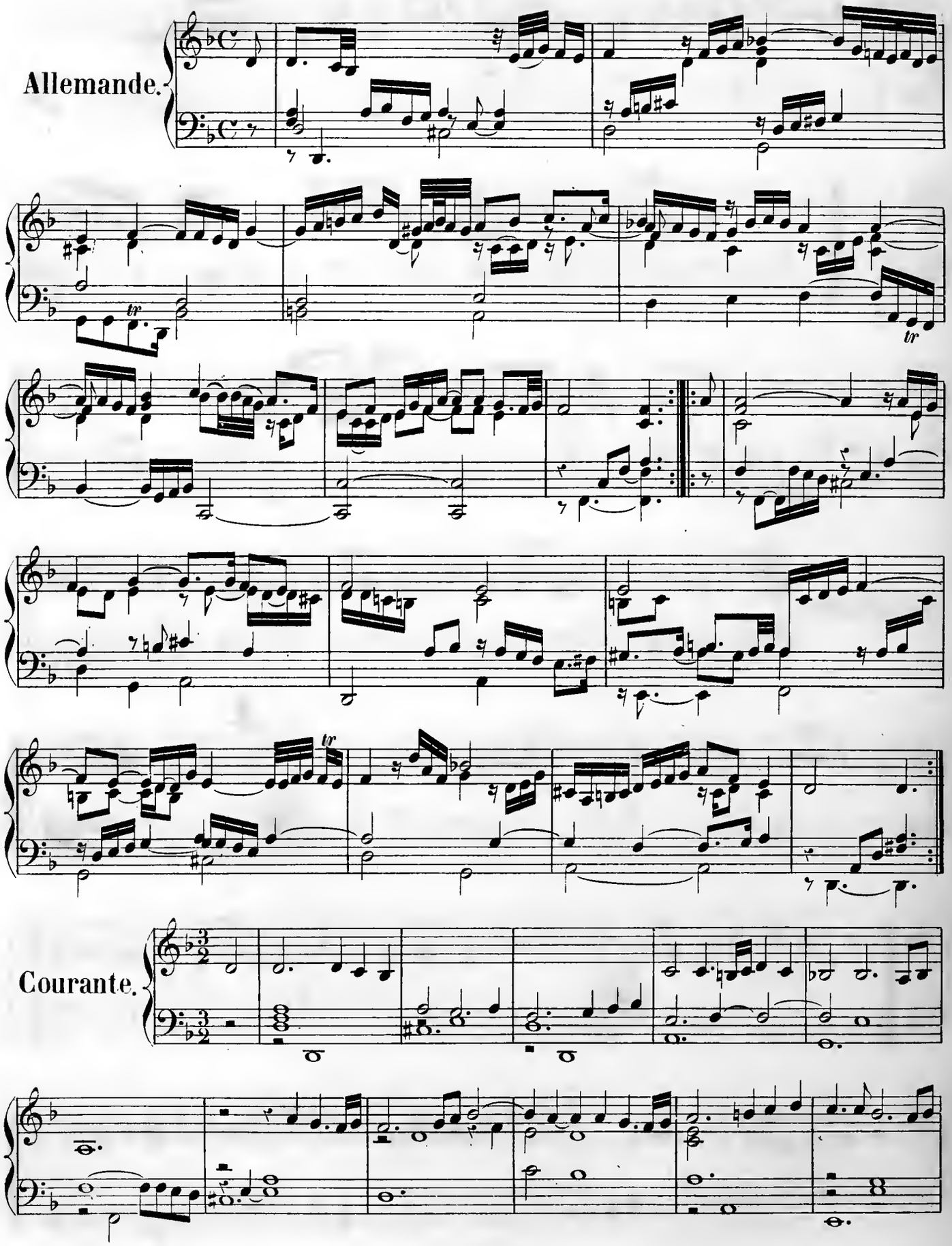
I

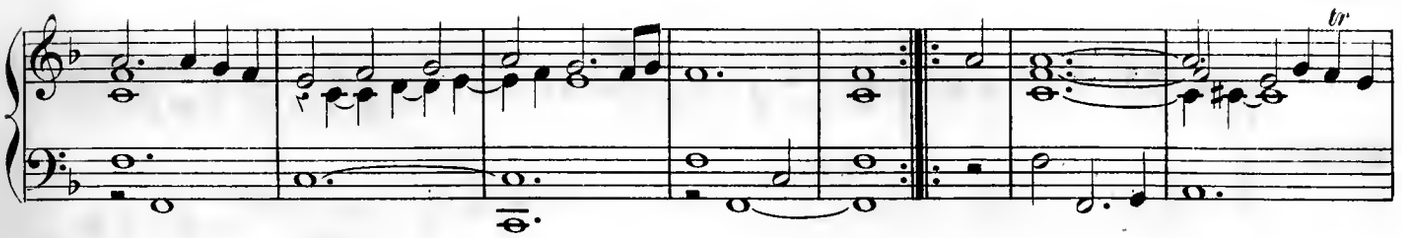
(4e partie du 2e recueil de ses œuvres)

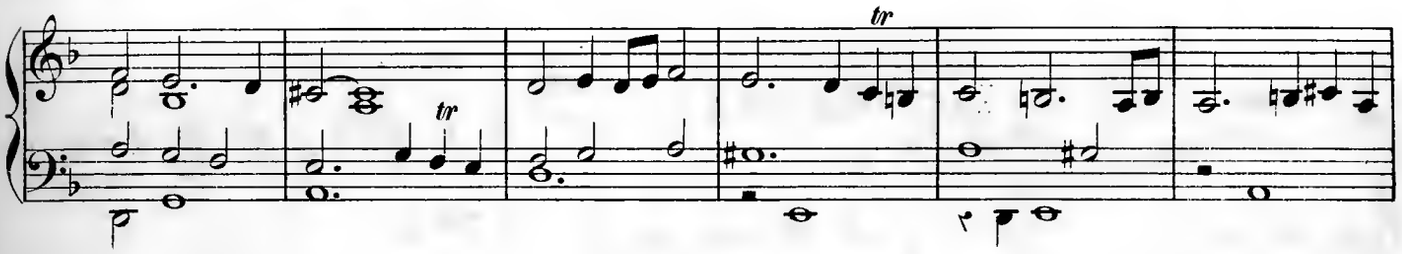


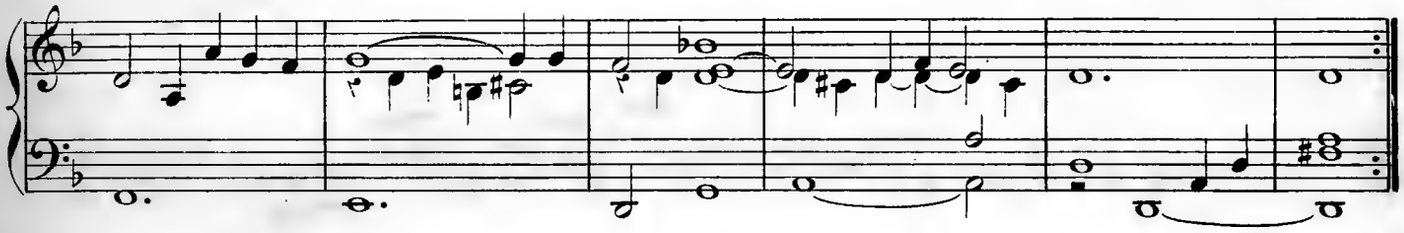

Sarabande.

II

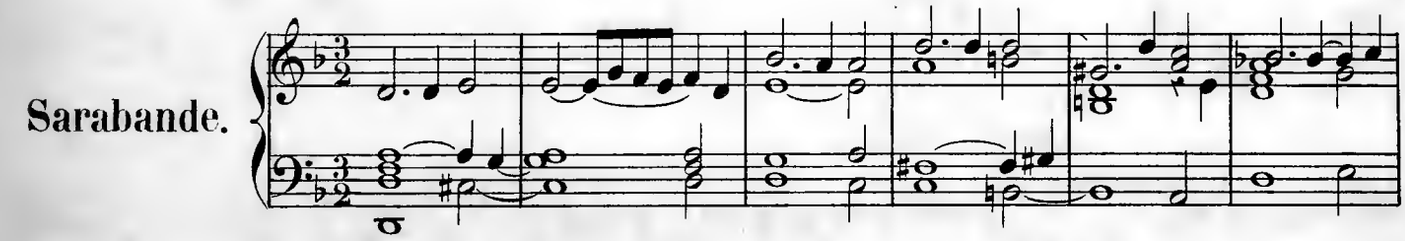


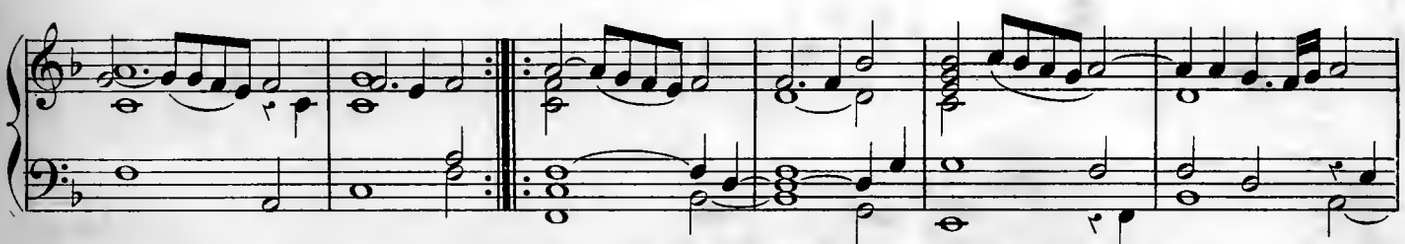


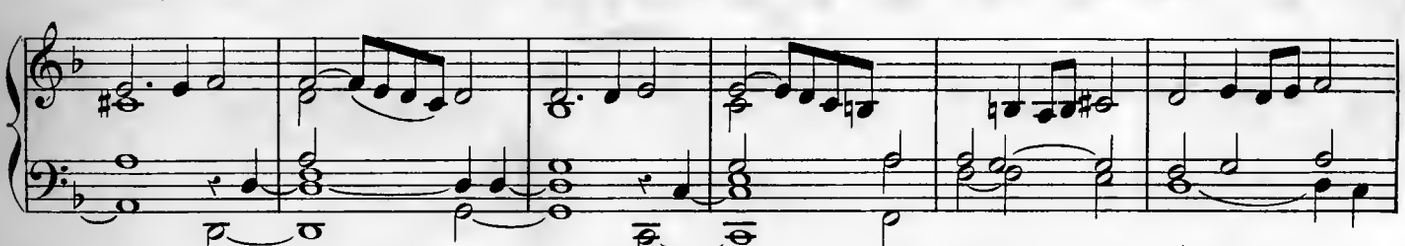


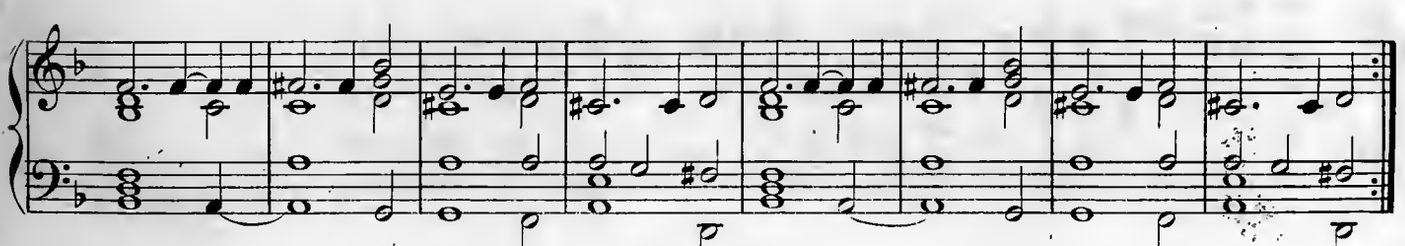


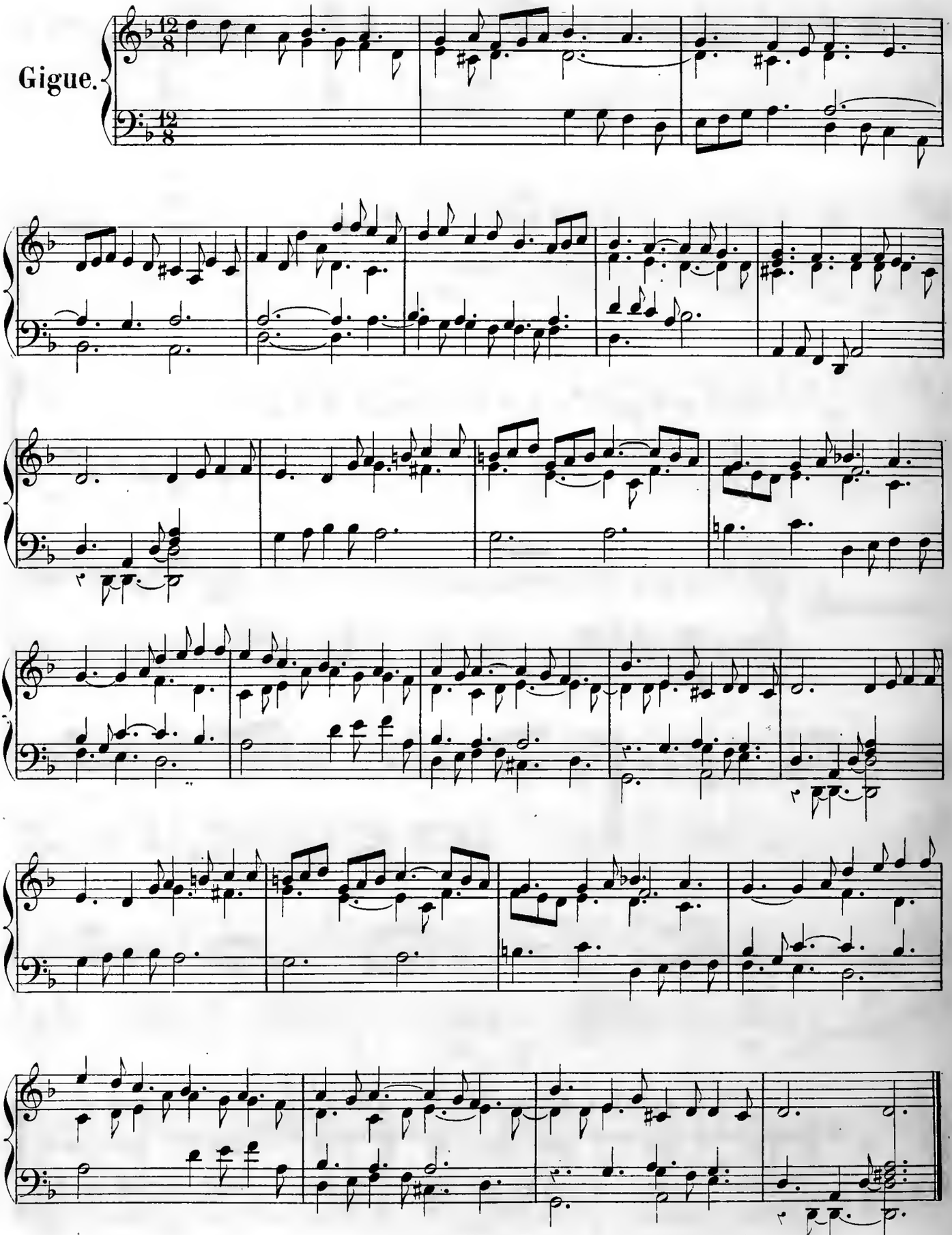
Sarabande.





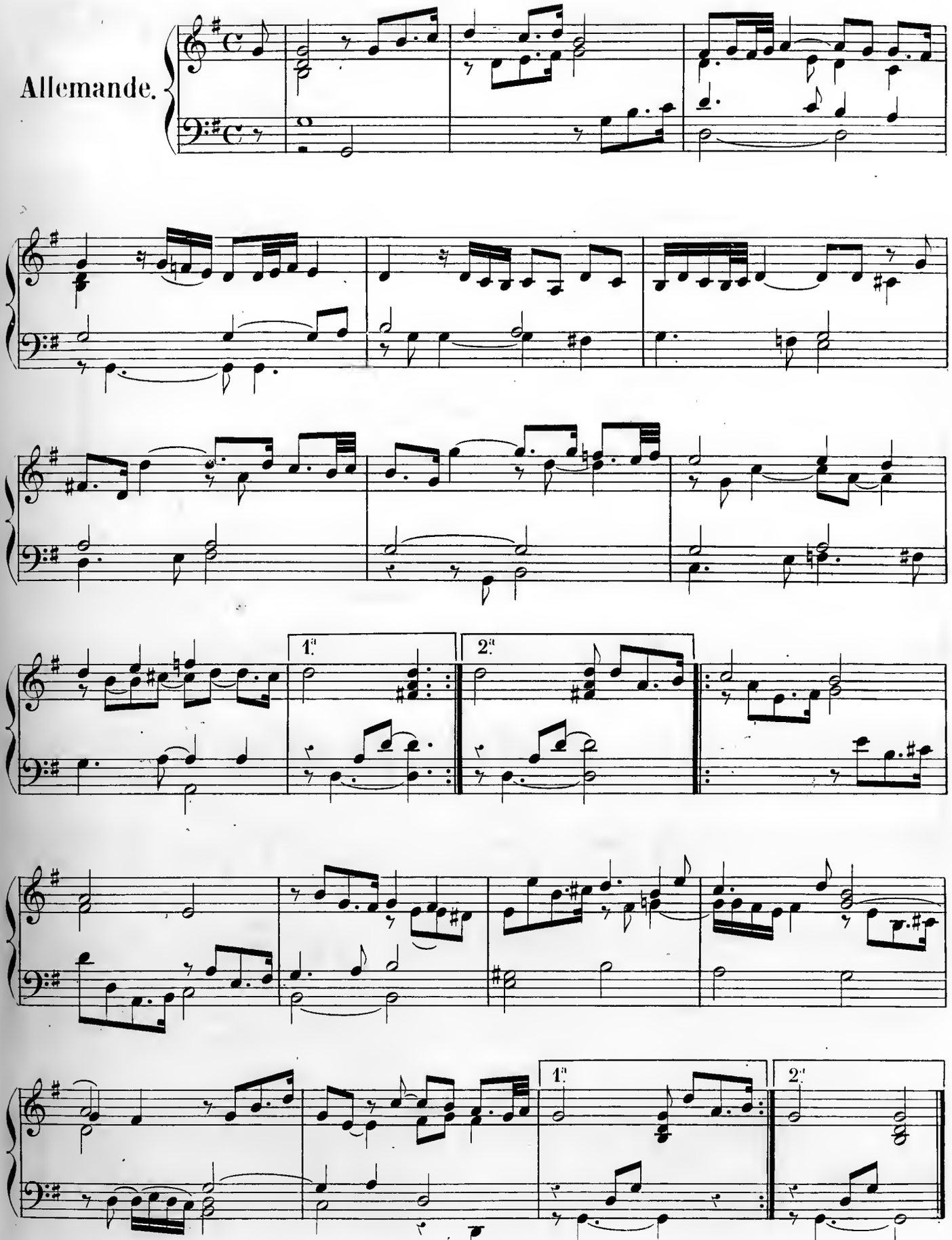




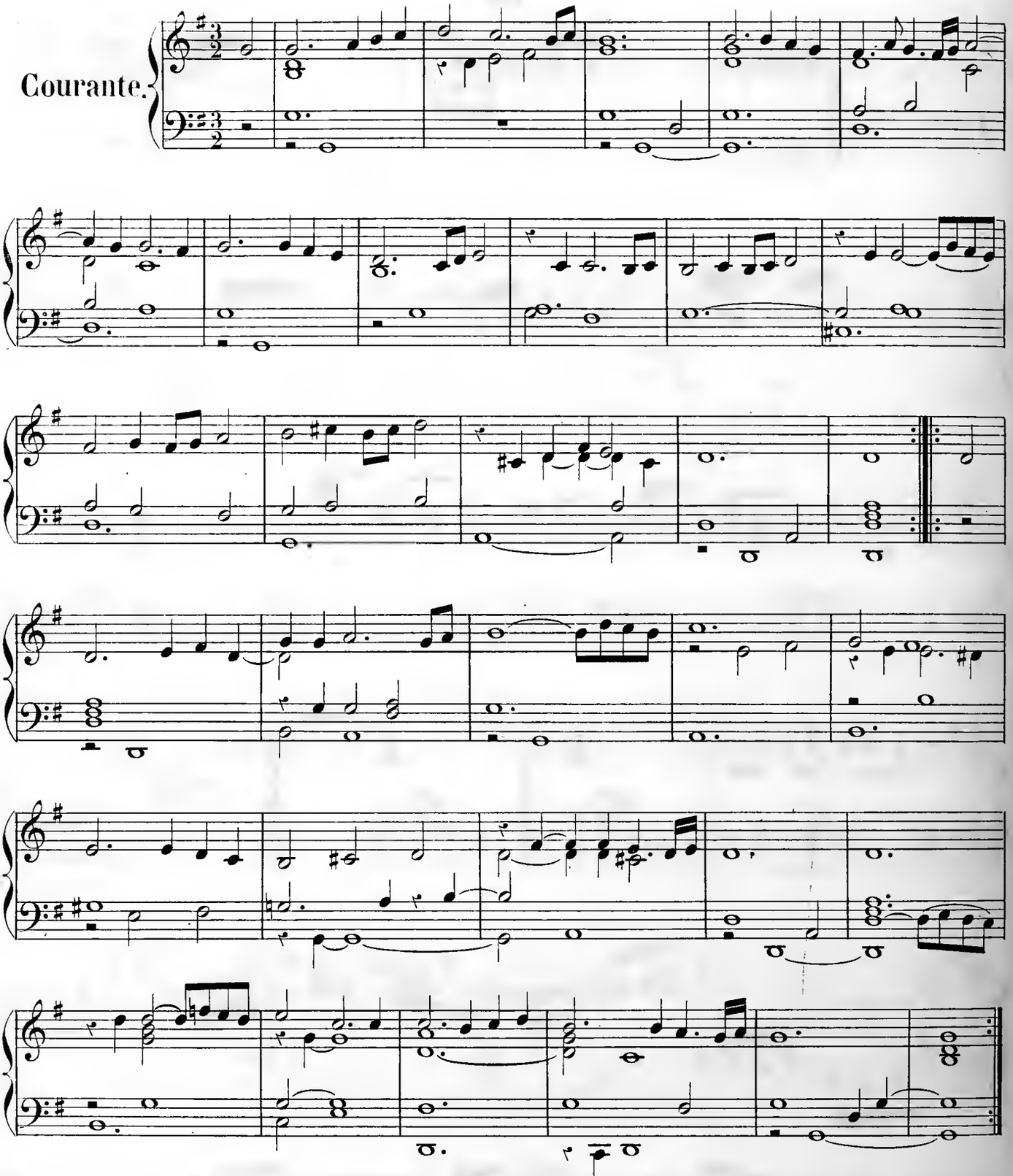

Gigue.

III

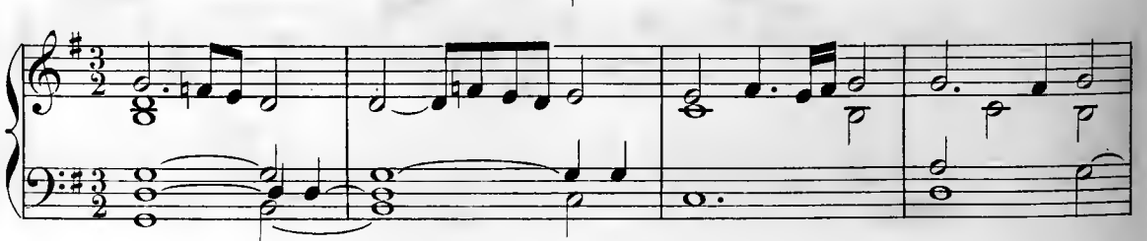
Allemande.



Courante.

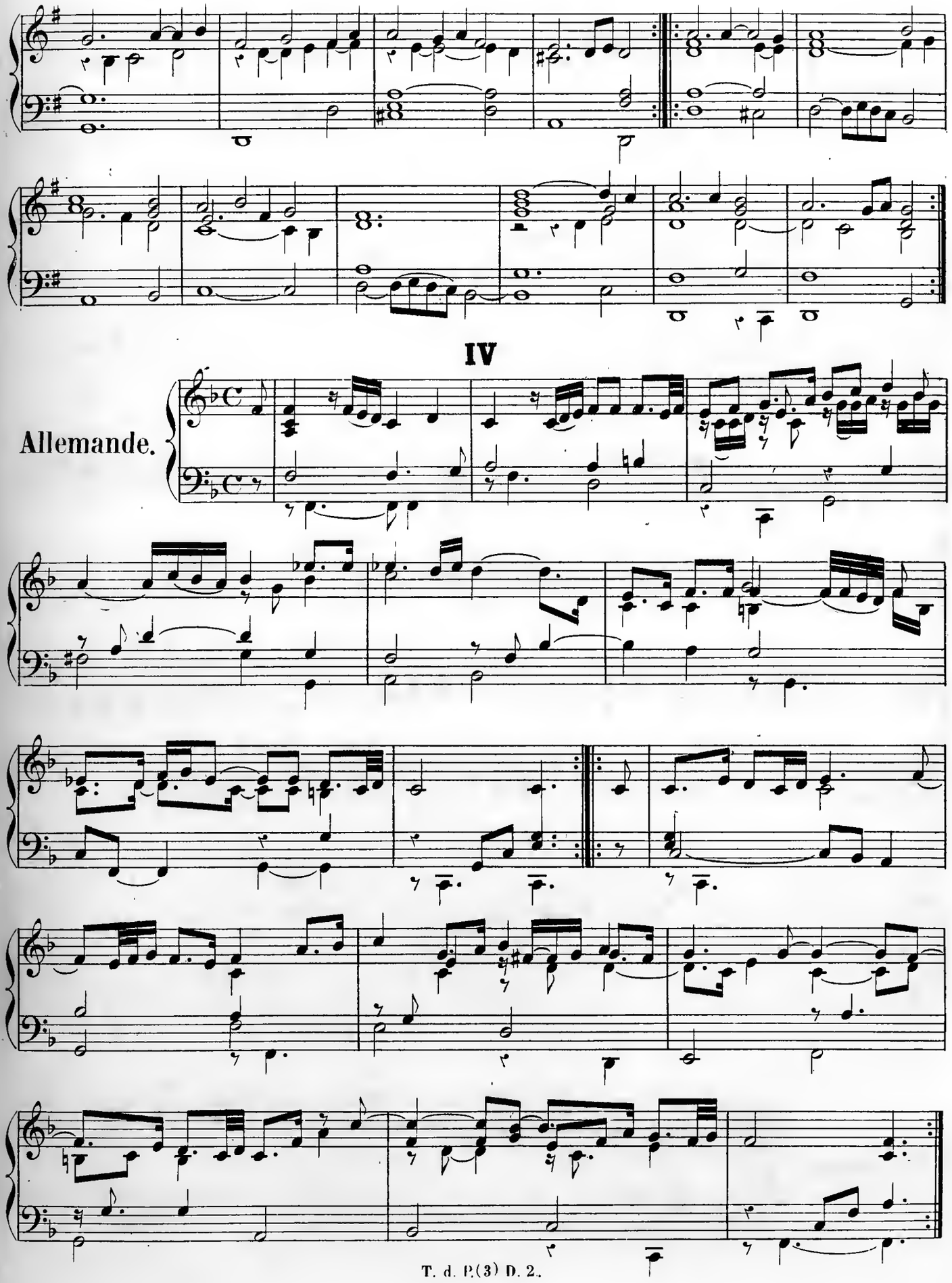


Sarabande.

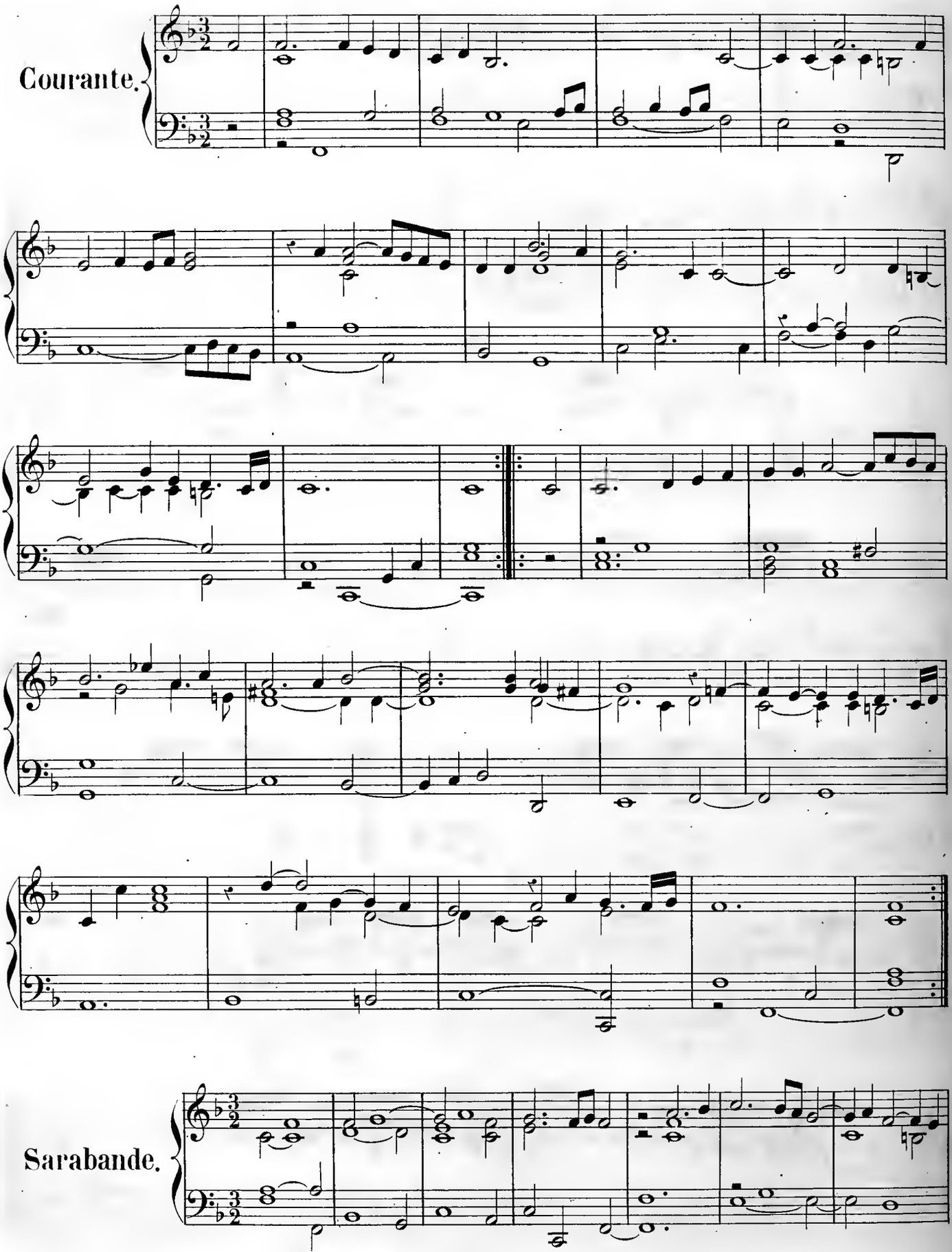


IV

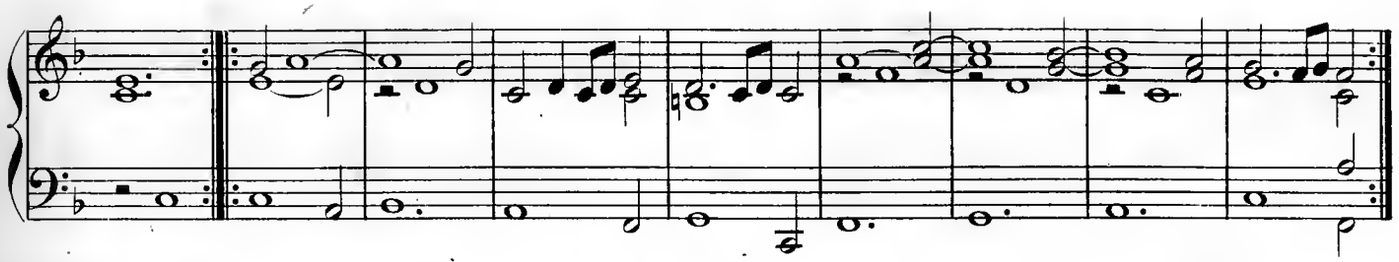
Allemande.



Courante.

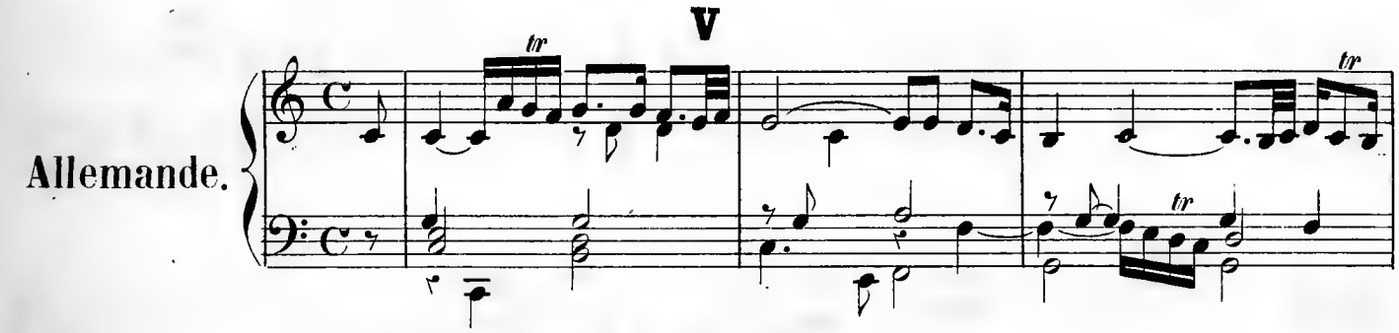


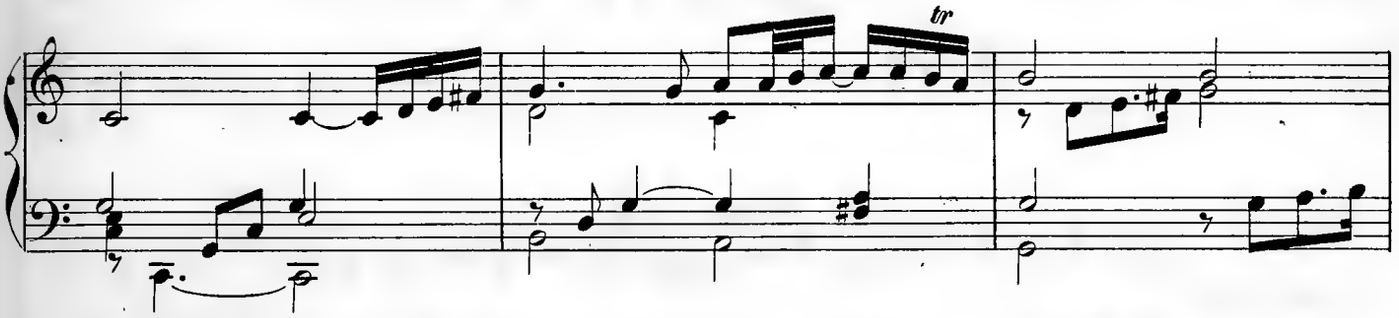
Sarabande.

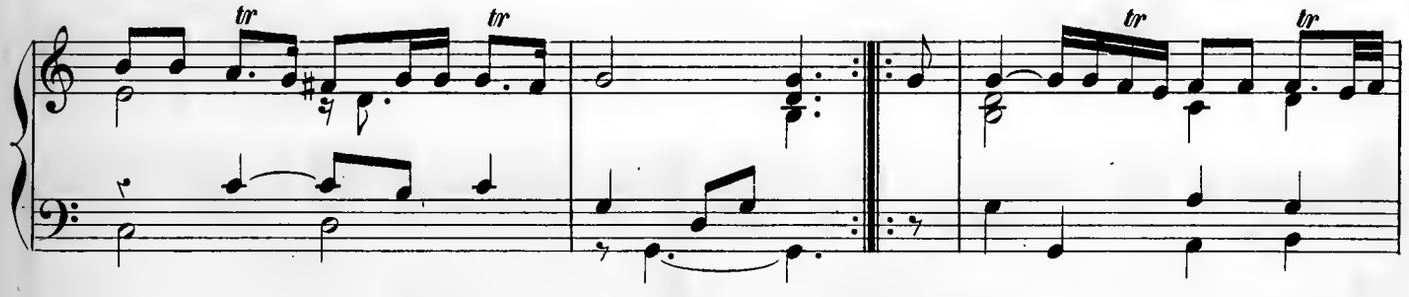


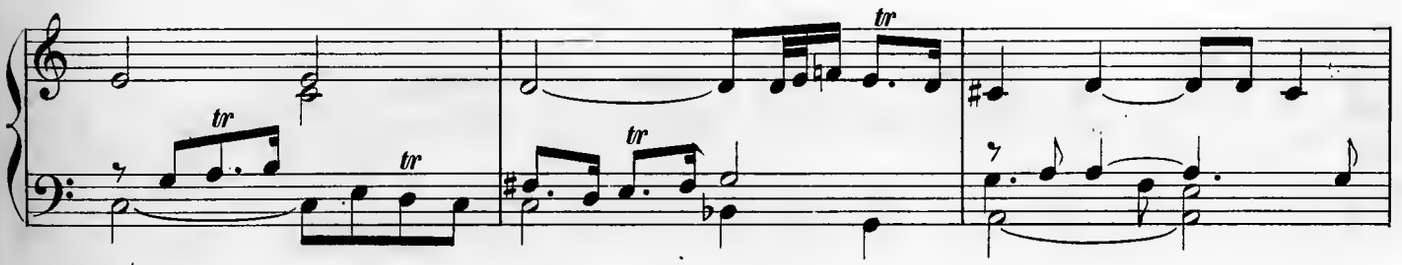
V

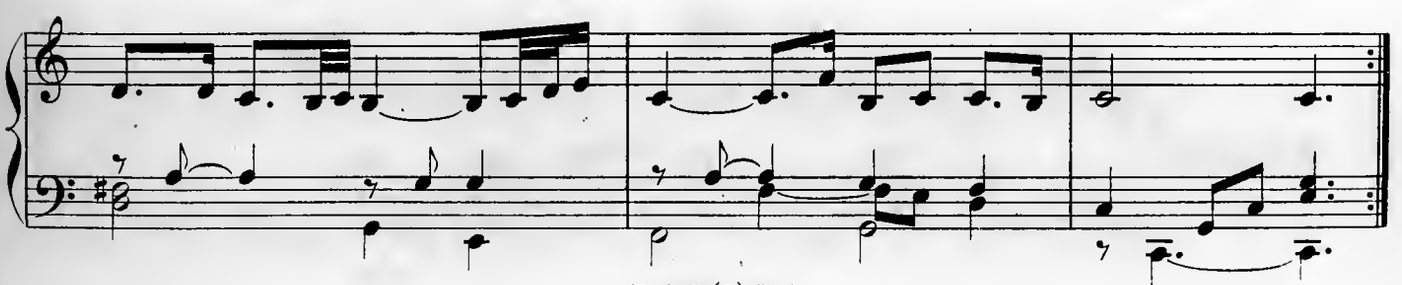
Allemande.









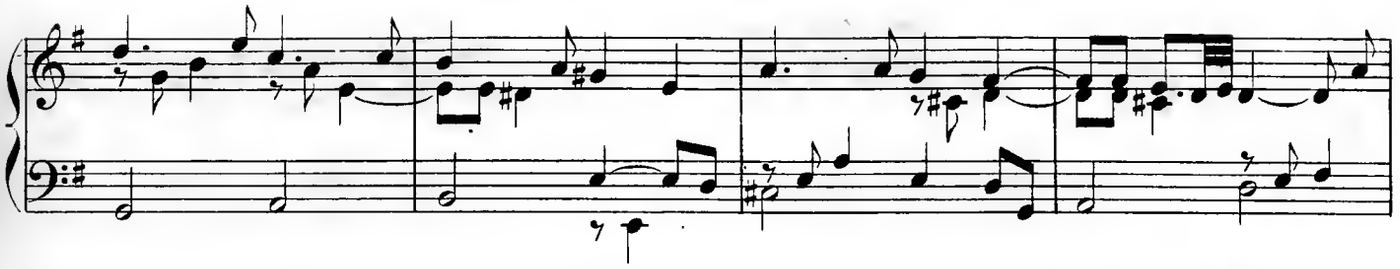


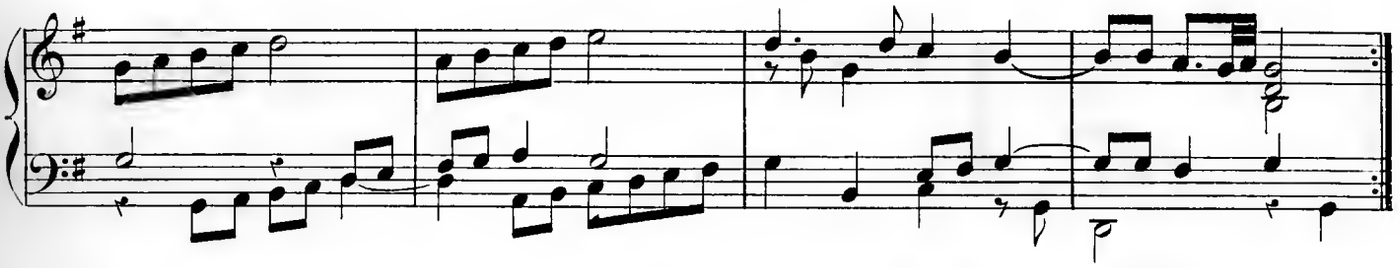
Courante.

Sarabande.

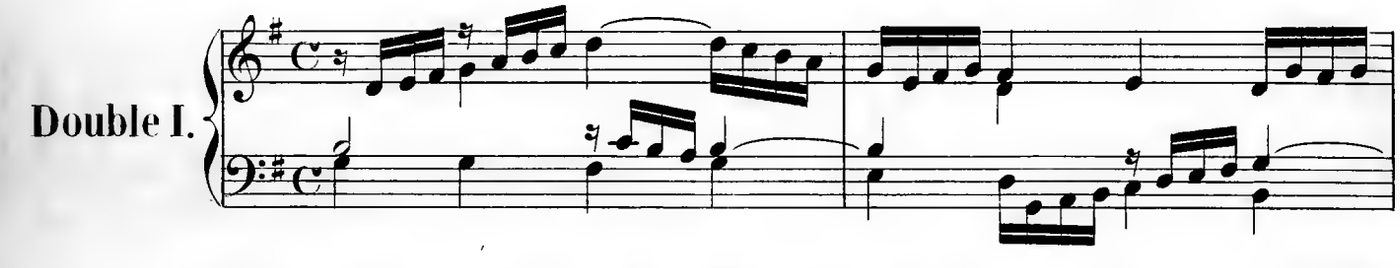
VI

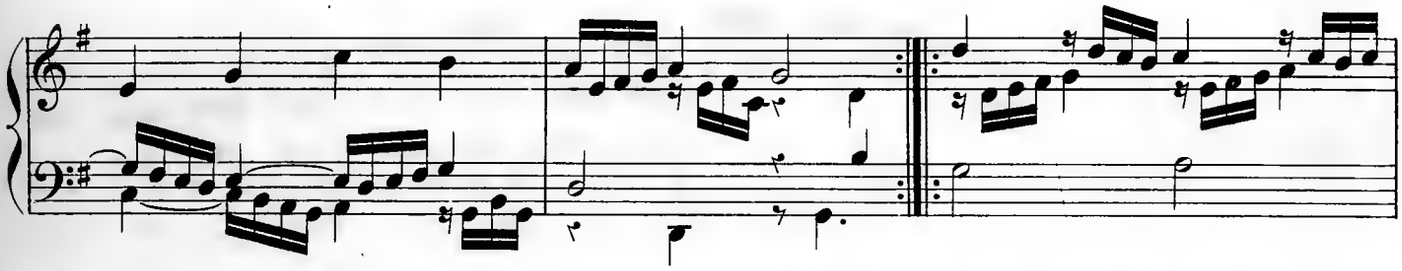
La Mayerin.

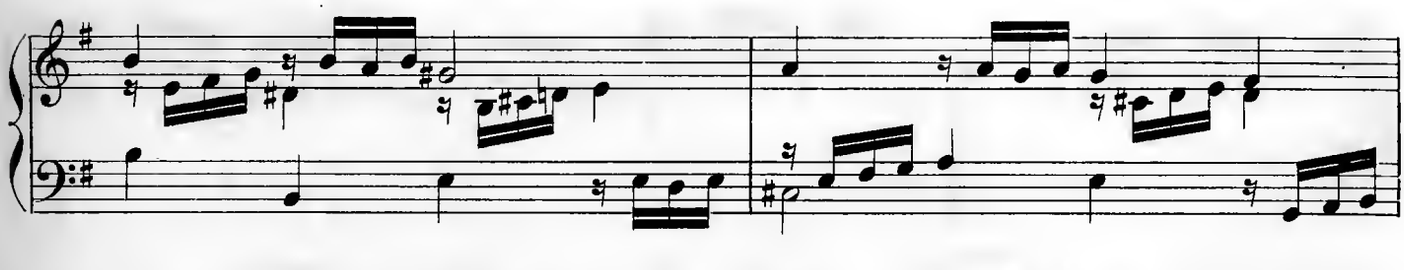


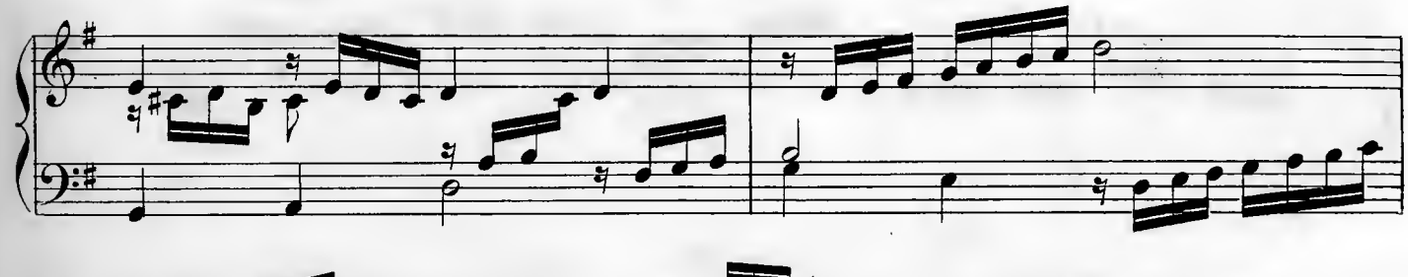


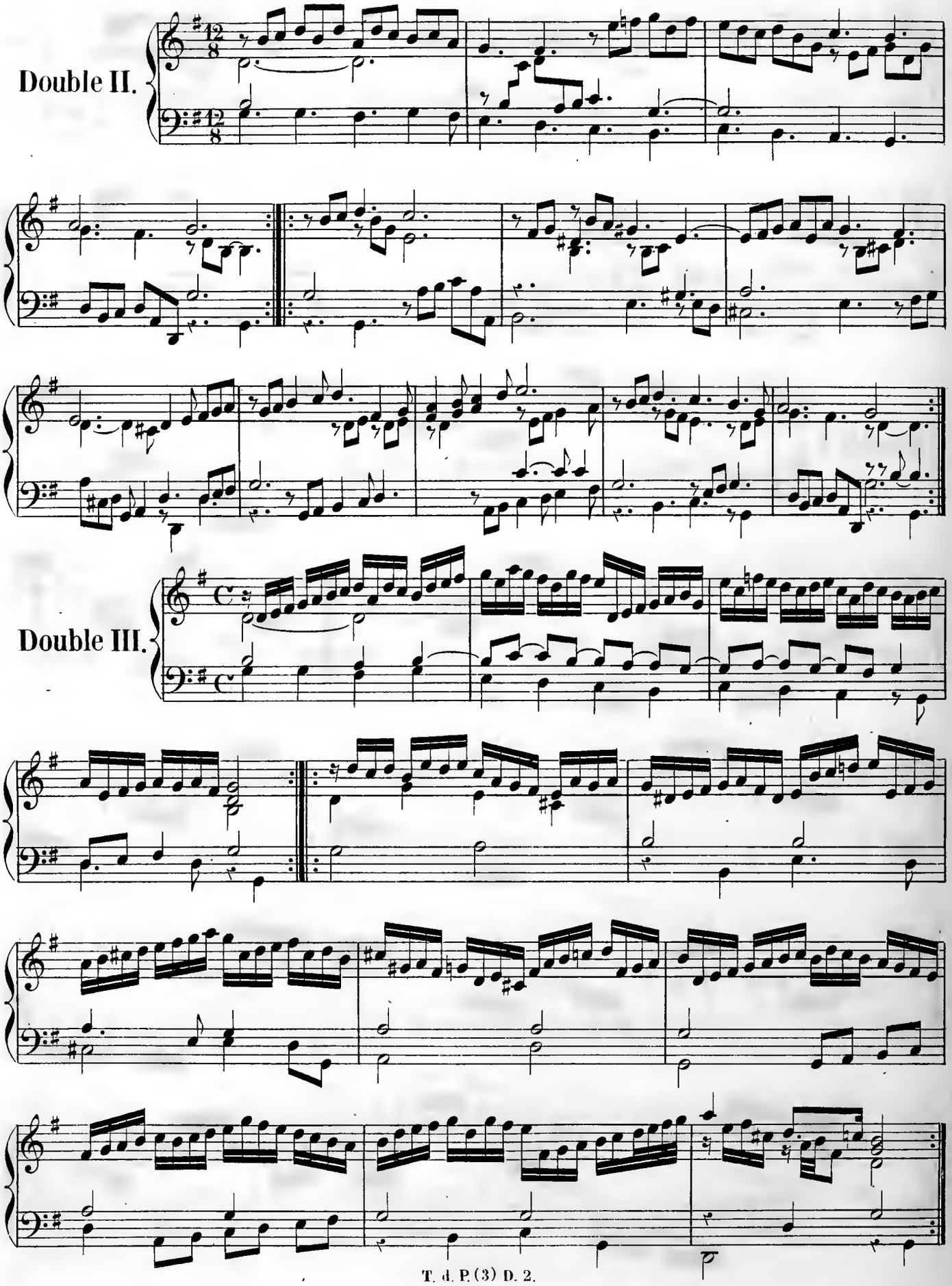
Double I.

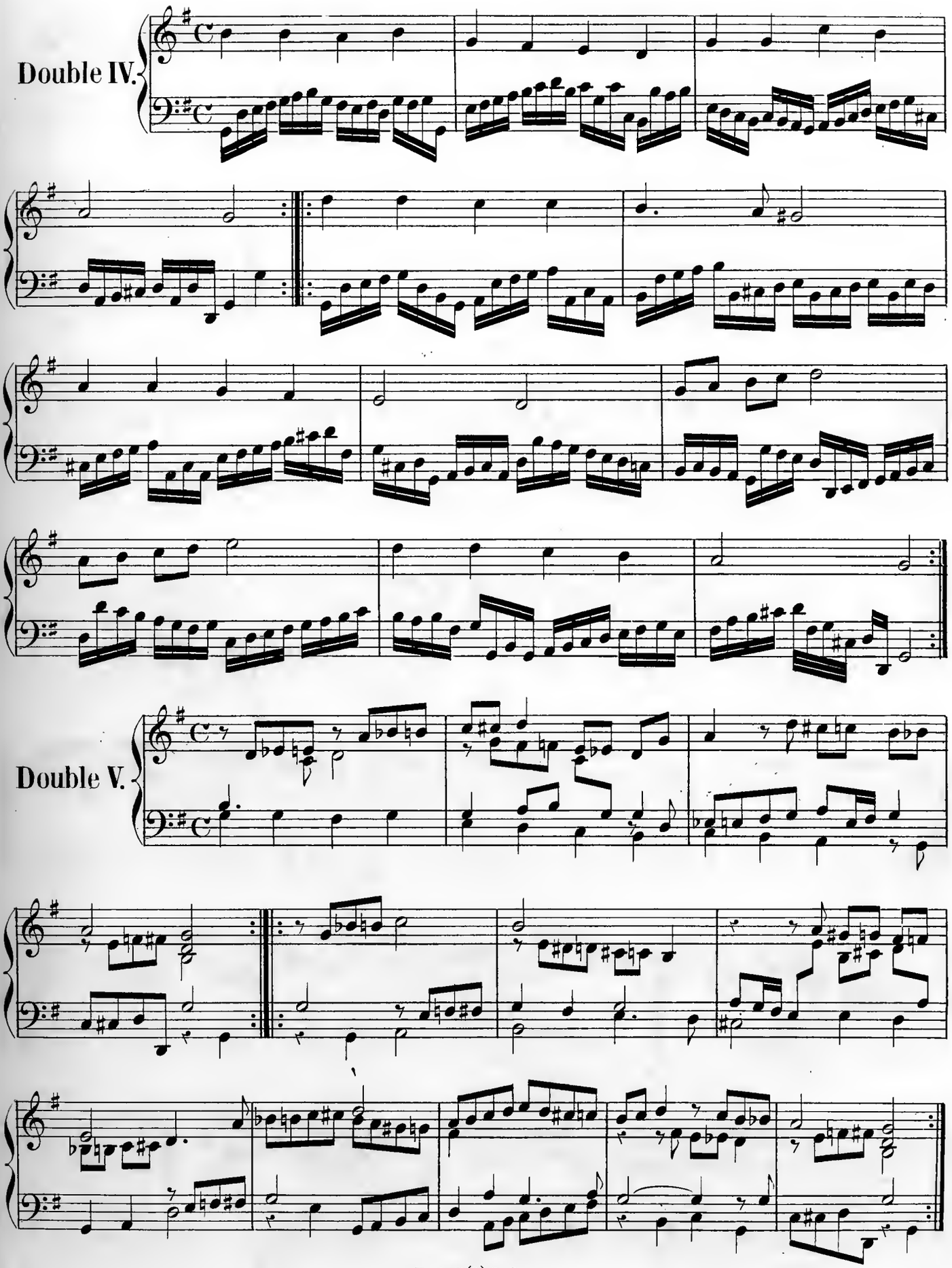


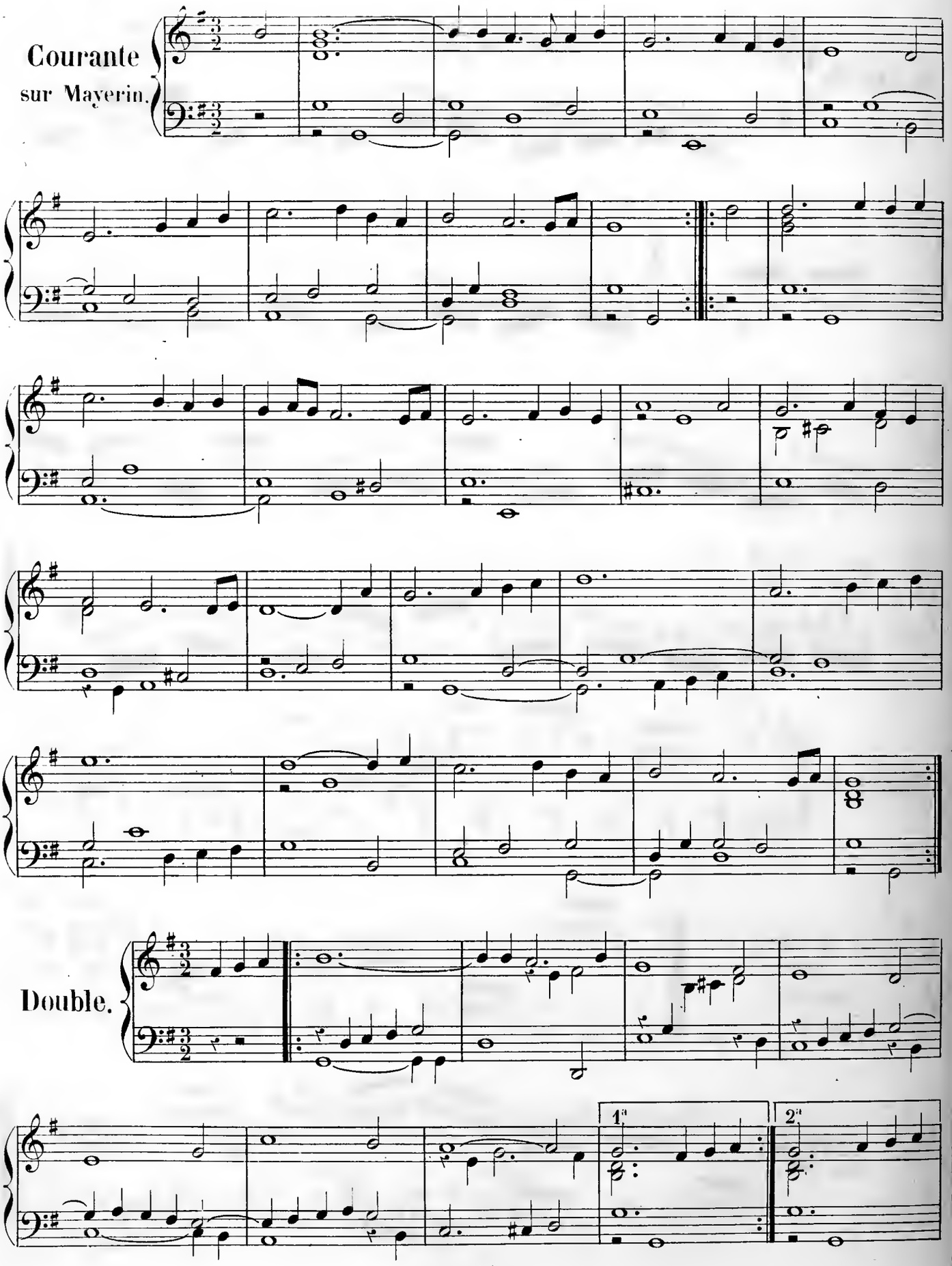


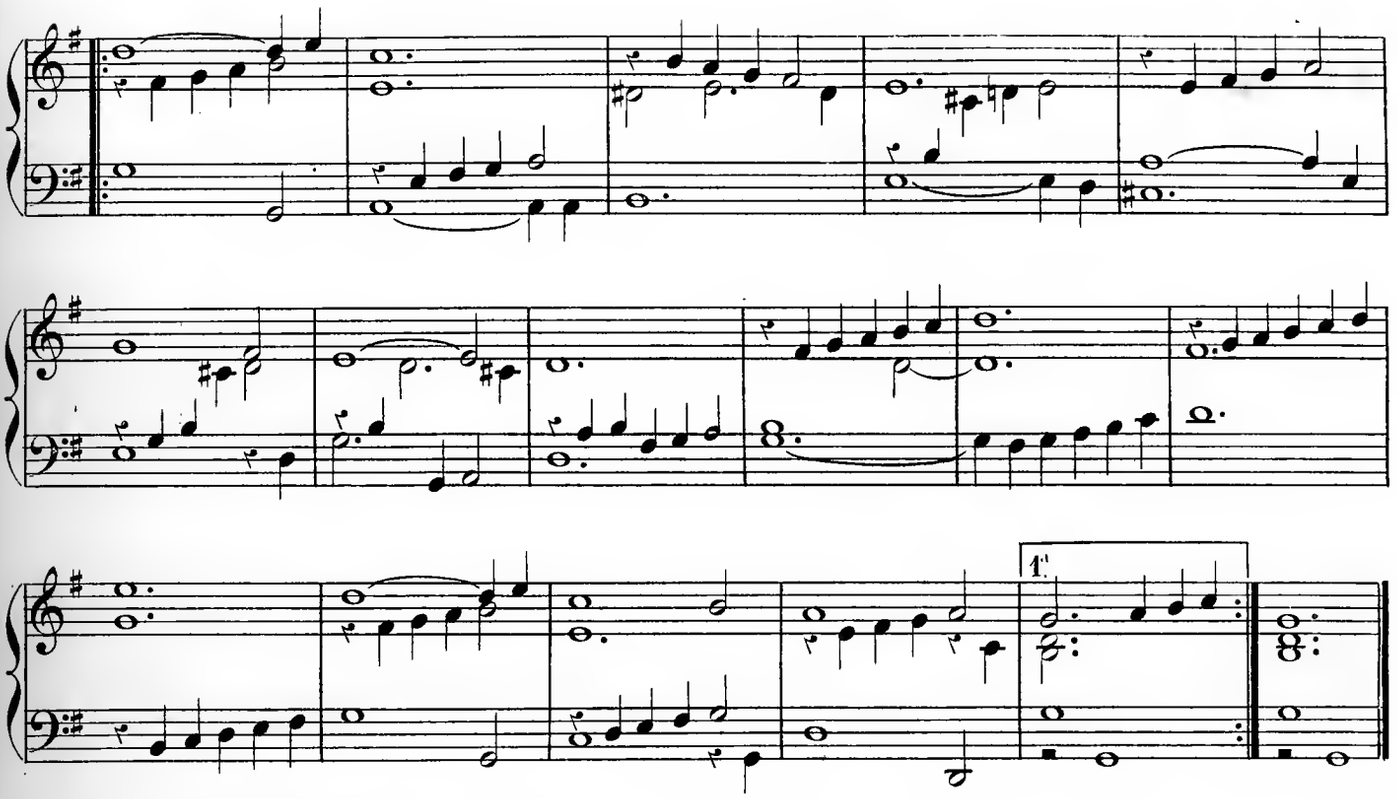




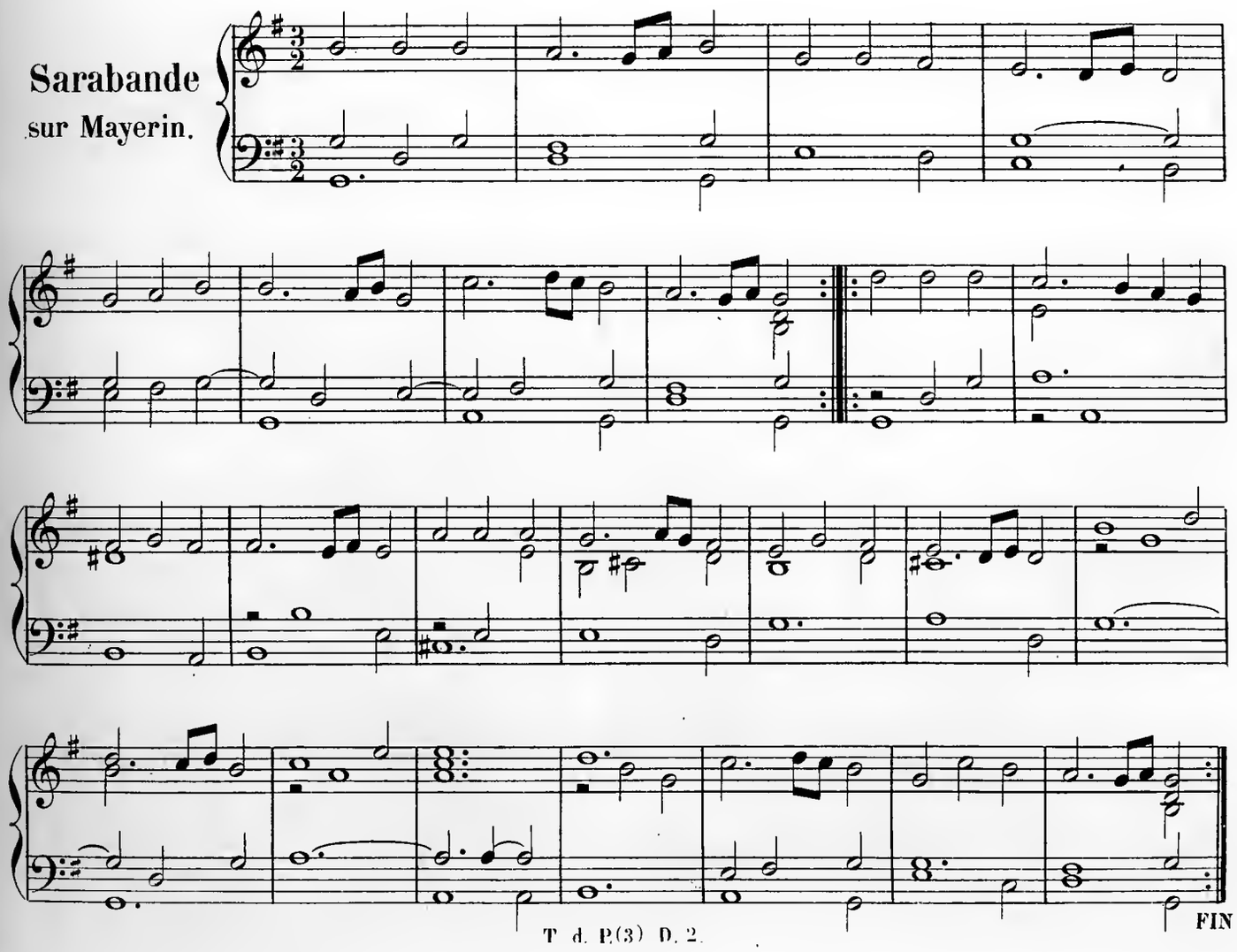

Double II.
Double III.


Double IV.
Double V.


Courante
sur Mayerin.
Double.
1a
2a



Sarabande
sur Mayerin.



FIN

NOTICE BIOGRAPHIQUE

DE

JEAN-SÉBASTIEN BACH.

L'un des plus illustres musiciens de l'Allemagne, si ce n'est le plus grand de tous, Jean-Sébastien Bach, naquit le 21 mars 1685, à Eisenach, dans la Thuringe, où son père, Jean-Ambroise, était *musicien de cour et de ville.* A peine âgé de dix ans, il devint orphelin, et, privé de ressources, il fut obligé de chercher un asile près de son frère aîné, Jean-Christophe Bach, organiste à Ordruff, qui lui donna les premières leçons de clavecin. Son heureuse organisation pour la musique se manifesta bientôt, et la rapidité de ses progrès surpassa tout ce qu'on pouvait espérer. Ne trouvant pas dans la musique qu'on lui faisait étudier de difficulté qu'il ne pût vaincre en peu de temps, elle lui devint bientôt insuffisante. Les compositeurs les plus célèbres de cette époque étaient Froberger, Fischer, J.-G. de Kerl, Pachelbel et Buxtehude; le jeune Bach avait remarqué certain livre qui contenait plusieurs pièces de ces auteurs, et que son frère cachait avec soin; son instinct musical lui en avait révélé le mérite; mais, quelles que fussent ses sollicitations auprès de son frère pour qu'il lui prêtât ce livre, elles furent toujours sans succès. Le désir de posséder ce trésor, devenu plus vif par le refus qu'il éprouvait, lui suggéra la pensée de chercher à se le procurer par la ruse. L'objet de ses souhaits ardents était renfermé dans une armoire, fermée seulement par une porte en treillis; les mains de l'enfant étaient assez petites pour passer à travers les mailles; il parvint à rouler le livre, qui était couvert seulement en papier, et à le tirer dehors. Bach résolut alors de le copier; mais, ne pouvant y travailler que la nuit et n'ayant pas de chandelle, il fut obligé de le faire au clair de la lune, et il s'écoula près de six mois avant que cette pénible tâche fût remplie. Enfin il était en possession de ce trésor qui lui avait coûté tant de peine, et il commençait à en faire usage en secret, lorsque son frère s'en aperçut et le lui enleva sans pitié. Il ne put le recouvrer qu'après la mort de Jean-Christophe, qui arriva peu de temps après.

Jean-Sébastien, se voyant abandonné à lui-même, se rendit à Lunebourg avec un de ses camarades d'études, nommé Erdmann, et tous deux s'engagèrent comme choristes à l'église de Saint-Michel de cette ville, et y suivirent les cours d'études du Gymnase (collége). Tourmenté du désir de se fortifier sur le clavecin et sur l'orgue, le jeune Bach recherchait avidement les occasions de voir et d'entendre tout ce qui pouvait hâter ses progrès dans son art. Plusieurs fois il fit le voyage de Hambourg pour y entendre le célèbre organiste J.-A. Reinke; il visita aussi la chapelle du duc de Celle, qui était composée, en grande partie, d'artistes français. De Lunebourg il se rendit à Weimar, où il devint musicien de la Cour en 1703, à l'âge

de dix-huit ans; mais l'ennui qu'il éprouvait d'être obligé de jouer du violon à l'orchestre au lieu de jouer de l'orgue, et le désir qu'il avait de cultiver son talent sur ce dernier instrument, lui firent quitter cette place, dans l'année suivante, pour celle d'organiste de la nouvelle église d'Arnstadt.

L'aisance que lui procura ce nouvel emploi le mit en possession d'acquérir les ouvrages des meilleurs organistes, et de les étudier sous le double rapport de la composition et de l'exécution. La proximité où il était alors de Lubeck le détermina à faire plusieurs fois à pied le voyage de cette ville, pour y entendre le fameux organiste Dietricht Buxtehude, dont il admirait les œuvres. Le jeu de ce grand artiste eut pour lui tant de charme, qu'il se décida à passer secrètement trois mois à Lubeck, pour étudier sa manière. Déjà les talents de Bach étaient connus et le faisaient rechercher; plusieurs villes de la Saxe et du Palatinat se disputaient sa possession. En 1707, il accepta la place d'organiste de l'église Saint-Blaise à Müllhausen; mais ayant fait un voyage à Weimar, dans l'année suivante, pour y jouer de l'orgue devant le duc régnant, son talent y causa tant d'admiration, que la place d'organiste de la Cour lui fut offerte sur-le-champ. De tels succès, loin de diminuer en lui l'amour de l'étude et du travail, ne faisaient que l'accroître et il redoublait d'efforts pour atteindre à la perfection. Outre ses études comme organiste, il avait entrepris de grands travaux pour acquérir de profondes connaissances dans l'harmonie, et il écrivait beaucoup, soit pour l'orgue, soit pour le clavecin et pour l'église. Ses efforts furent récompensés en 1717 par sa nomination à la place de maître des concerts du duc de Weimar. Zachau, habile organiste à Halle et maître de Haendel, mourut vers cette époque : sa place fut offerte à Bach; il se fit entendre, pour justifier le choix qu'on avait fait de lui; mais, par des motifs qui ne sont pas connus, il n'accepta pas cette place.

Jean-Sébastien Bach avait atteint sa trente-deuxième année : son talent était dans toute sa force et l'Allemagne retentissait du bruit de ses succès, lorsque Louis Marchand, célèbre organiste français, alors exilé de Paris, arriva à Dresde et charma toute la cour d'Auguste, roi de Pologne, par son jeu brillant et léger. Le roi offrit à cet artiste des appointements considérables pour le déterminer à se fixer à Dresde; mais Volumier, maître de concerts de la cour, qui, vraisemblablement était jaloux de la faveur naissante de Marchand, et qui connaissait la supériorité de Bach, conçut le projet d'établir entre ces deux artistes une lutte dont le résultat devait être désavantageux à l'organiste et claveciniste français. Il invita donc Jean-Sébastien à se rendre à Dresde, et s'empressa de lui procurer l'occasion d'entendre Marchand en secret. Bach se rendit justice et proposa sur-le-champ un défi à celui qu'on lui présentait comme un rival si redoutable, s'engageant à improviser sur les thèmes que Marchand lui donnerait, à la condition que l'épreuve serait réciproque. Marchand accepta cette proposition, et le lieu du rendez-vous fut fixé, avec l'agrément du roi. Au jour convenu, une brillante société se réunit chez le comte Marshal, ministre d'État. Bach ne se fit pas attendre : il n'en fut pas de même de son antagoniste. Après un long délai, on envoya chez lui, et l'on apprit avec étonnement qu'il était parti le jour même, sans prendre congé de personne. Bach joua donc seul et improvisa longtemps sur les thèmes qu'il avait entendu traiter par Marchand, avec une admirable fécondité d'idées et une perfection d'exécution qu'aucun autre ne possédait. Il fut comblé d'éloges, mais il ne reçut point un cadeau de cent louis que le roi lui avait destiné : cette circonstance n'a jamais été expliquée; bien que Bach eût été informé de l'intention du monarque, il ne fit pas de réclamation.

Il était revenu depuis peu à Weimar, quand le prince Léopold d'Anhalt-Cœthen, grand amateur de musique, lui offrit, en 1720, la place de maître de sa chapelle. Bach entra immédiatement en possession de cet emploi. Le long séjour de Jean-Sébastien dans cette résidence, et l'existence douce et calme qu'il y avait trouvée, furent favorables à ses études, ainsi qu'au besoin de produire des compositions de tout genre qui tourmentait incessamment son génie. Durant cette époque, il fit un voyage à Hambourg (vers 1723), pour y voir encore une fois Reincke, alors presque centenaire : il y joua devant lui l'orgue de l'église Sainte-Catherine, et improvisa pendant plus d'une heure d'une manière si sublime sur le choral *An Wasserflüssen*

Babylon's, que le vieux Reincke lui dit avec attendrissement : *Je croyais que cet art était perdu, mais je vois que vous le faites revivre.*

A la mort de Kuhnau, en 1733, Bach fut nommé directeur de l'école de Saint-Thomas de Leipsick : ce fut son dernier changement de position. Il garda cette place jusqu'à sa mort. Vers le même temps, le duc de Weissenfels le nomma maître honoraire de sa chapelle, et en 1736 il reçut le titre de compositeur du roi de Pologne, électeur de Saxe. Il était à Leipsick depuis sept ans, lorsque son deuxième fils, Charles-Philippe-Emmanuel, entra au service du roi de Prusse Frédéric II. La réputation de Jean-Sébastien remplissait alors toute l'Allemagne : Frédéric exprima plusieurs fois le désir qu'il avait de le voir, et voulut que son fils l'engageât à venir à sa cour; mais Bach, alors accablé de travaux, ne donna pas d'abord beaucoup d'attention aux lettres de Charles-Philippe-Emmanuel. Elles devinrent enfin si pressantes qu'il se décida à faire ce voyage, et, en 1747, il se mit en route avec son fils aîné, Guillaume-Friedmann. Frédéric avait tous les soirs un concert où il jouait quelques morceaux sur la flûte ; au moment où il allait commencer un concerto, un officier lui apporta, suivant l'usage, la liste des étrangers arrivés à Potsdam dans la journée. Ayant jeté les yeux dessus, il se tourna vers les musiciens et s'écria : *Messieurs, le vieux Bach est ici.* Aussitôt la flûte fut mise de côté, et *le vieux Bach*, sans avoir pu quitter ses habits de voyage, fut conduit au palais. Le roi, ayant renoncé à son concert pour cette soirée, proposa à Jean-Sébastien d'essayer les pianos de Silbermann qui se trouvaient dans plusieurs salles du palais ; les musiciens les suivirent de chambre en chambre, et Bach improvisa sur tous les instruments qu'il rencontra. Il pria Frédéric de lui donner un sujet de fugue, et le traita de manière à exciter l'admiration de tous les musiciens qui étaient présents. Étonné de ce qu'il venait d'entendre, le roi lui demanda une fugue à six parties : l'artiste satisfit sur-le-champ à cette demande sur un thème qu'il choisit lui-même. Frédéric désirait juger de son talent d'organiste : le jour suivant, Bach improvisa sur les orgues de Potsdam comme il avait joué la veille sur tous les pianos de Silbermann. Après son retour à Leipsick, il écrivit une fugue à trois parties et un *ricercare* à six sur le thème du roi, ainsi que plusieurs canons avec l'inscription : *Thematis regii elaborationes canonicæ ;* il y joignit un trio pour la flûte, le violon et la basse, et il dédia le tout à Frédéric II, sous ce titre : *Musikalisches Opfer* (Offrande musicale).

Le voyage de Jean-Sébastien Bach à Berlin fut le dernier qu'il fit. L'ardeur qu'il portait au travail, et qui souvent, dans sa jeunesse, lui avait fait passer des nuits entières à l'étude avait altéré sa vue ; l'affaiblissement de cet organe augmenta beaucoup dans ses dernières années, et la cécité finit par devenir presque complète. Quelques amis, confiants dans l'habileté d'un oculiste anglais, arrivé récemment à Leipsick, le déterminèrent à tenter l'opération de la cataracte : elle manqua deux fois, et non-seulement Bach perdit entièrement la vue, mais sa constitution, jusqu'alors vigoureuse, fut altérée par les souffrances et le traitement qu'il lui fallut subir; sa santé déclina pendant près d'un an, et, le 20 juillet 1750, il expira dans sa soixante-sixième année. Dix jours avant sa mort, il recouvra tout à coup l'usage des yeux : il voyait distinctement et pouvait supporter la lumière du jour ; mais, quelques heures après, il fut frappé d'une attaque d'apoplexie, suivie d'une fièvre inflammatoire qui l'enleva à sa famille et au monde musical. Cet homme illustre avait été marié deux fois. De sa première femme, fille de Jean-Michel Bach, il avait eu sept enfants, parmi lesquels deux fils, Guillaume-Friedmann et Charles-Philippe-Emmanuel se montrèrent dignes d'un tel père. Sa seconde femme, bonne cantatrice, lui donna treize enfants, au nombre desquels étaient huit fils, dont le plus jeune, Jean-Chrétien, acquit de la célébrité comme compositeur dramatique. Jean-Sébastien Bach eut donc vingt enfants, à savoir : onze fils et neuf filles. Tous ses fils montrèrent d'heureuses dispositions pour la musique ; tous furent musiciens de profession ; mais quelques-uns seulement prirent un rang distingué dans leur art.

A des talents extraordinaires Bach unissait toutes les qualités sociales : bon père, bon époux, bon ami, il montrait pour tout ce qui l'entourait une bienveillance rare et une facilité de caractère toujours égale.

Tout amateur de musique, quel que fût son pays, était bien reçu dans sa maison, où l'on exerçait l'hospitalité d'une manière noble et généreuse. Cependant il n'était pas riche, car, bien que ses emplois et le produit de ses leçons fussent lucratifs, sa famille était si nombreuse, qu'il ne pouvait faire d'économies. D'ailleurs, quoiqu'il jouît de l'estime et même de l'amitié de plusieurs princes, il ne songea jamais à en tirer parti pour sa fortune. Uniquement occupé du soin de perfectionner son talent, *ne chantant que pour les Muses et pour lui*, suivant l'expression d'un ancien, il n'était pas propre à ces manœuvres dont la plupart des artistes savent maintenant si bien se servir pour leur avantage. Son talent prodigieux d'exécution aurait pu l'enrichir, s'il eût voulu voyager; mais il dédaignait les succès populaires comme les faveurs de la fortune; les éloges des connaisseurs avaient seuls droit de lui plaire, et les douceurs d'une vie retirée et laborieuse étaient ce qu'il préférait. Malgré sa grande supériorité dans son art, il était fort modeste. Quand on lui demandait comment il était parvenu à l'éminence de son talent, « en travaillant beaucoup, disait-il; tous « ceux qui voudront travailler de la même manière y parviendront comme moi. » Il semblait compter pour rien le génie extraordinaire dont la nature l'avait doué.

La renommée de Bach fut immense pendant sa vie; toutefois on peut affirmer aujourd'hui que ce grand homme n'a pas été connu de ses contemporains. Ils avaient reconnu qu'il était le plus habile des clavecinistes et des organistes, le plus étonnant des improvisateurs, le plus savant des musiciens de l'Allemagne; ses fugues étaient considérées par quelques artistes comme les plus belles qui eussent été écrites pour l'orgue et pour le clavecin; ils y avaient distingué l'œuvre d'un génie profond et hardi dans un genre qui semble exclure l'invention; mais là se bornait la connaissance qu'on avait du talent de cet homme, qui renfermait en lui-même tout un monde de musique. Sa musique d'orgue et de clavecin, objet de l'admiration universelle aujourd'hui, n'existait qu'en copies manuscrites dans les mains de quelques-uns de ses élèves, particulièrement de ses fils, Guillaume Friedmann et Charles-Philippe-Emmanuel, de Kittel, Krebs, Kirnberger et quelques autres. Mais ces œuvres mêmes, bien qu'en grand nombre et toutes admirables, n'étaient que la minime partie des productions d'un génie original qui semble avoir été inépuisable. Sa vie calme et régulière avait favorisé son penchant pour le travail. Son activité égalait son talent, et l'éloignement où il était des grandes villes le laissait, en quelque sorte, étranger aux variations de goût que l'art subissait de son temps. L'originalité si puissante de ses compositions se conserva sans doute plus intacte par l'isolement où il se tint pendant sa laborieuse vie. Du reste, il recherchait si peu les applaudissements, qu'il semblait condamner lui-même ses ouvrages à l'oubli; ils n'étaient entendus dans le lieu qu'il habitait qu'au moment où il venait de les terminer, puis ils étaient renfermés dans une armoire, d'où ils ne sortaient plus. C'est ainsi que furent produits et ignorés du monde musical plus de cent grandes cantates d'église avec chœur et orchestre, toutes admirables, sublimes de pensée et de forme, une grande quantité de messes, de motets, d'oratorios, de sonates et de concertos pour tous les instruments, outre un grand nombre de morceaux détachés, et plus de vingt volumes de musique de clavecin et d'orgue.

Dans l'immense quantité de grands ouvrages sortis de sa plume, Bach semble avoir laissé aux siècles futurs la preuve la plus éclatante de son génie. La force du récitatif, dont on a fait honneur à Gluck, se montre à sa plus haute expression dans ses cantates d'église, et dans son Oratorio de *la Passion*, d'après saint Matthieu. Les mélodies sont neuves, originales, expressives, et supérieurement adaptées aux paroles. Jamais l'art de faire mouvoir un grand nombre de voix et d'instruments ne fut porté si loin; et ce qui frappe d'une admiration irrésistible, c'est que cette complication est évidemment conçue d'un seul jet. Les effets d'instruments sont si variés dans ces compositions, si imprévus souvent, qu'on a peine à comprendre comment Bach, qui, presque toujours, a vécu dans de petites villes, et qui avait peu d'occasion d'étudier les instruments, a pu si bien les connaître, et devancer son siècle dans l'art de les employer.

Comme organiste et comme virtuose sur le clavecin, aucun de ceux qui l'avaient précédé et qui l'ont

suivi ne l'ont égalé : ce qui le prouve, c'est que ses ouvrages, qui n'étaient pour lui que des badinages, présentent de si grandes difficultés que les artistes les plus habiles les considèrent comme des études qui leur coûtent beaucoup de travail, et qu'ils ne peuvent les jouer dans les mouvements rapides où Bach les exécutait. Tous ses doigts, également agiles et indépendants, se prêtaient aux combinaisons de doigter les plus compliquées. Ses pieds même s'étaient accoutumés à des mouvements si vifs, qu'avec eux il jouait sur les pédales de l'orgue des traits difficiles que d'autres n'auraient exécutés qu'à grand'peine avec les mains.

Ce n'est pas ici que peut être à sa place l'analyse des grandes compositions vocales et instrumentales de Jean-Sébastien Bach ; je l'ai faite ailleurs (1). Dans le *Trésor des pianistes*, il s'agit avant tout de Bach compositeur pour le piano. Dans ce qu'il a écrit pour cet instrument, ou plutôt pour le clavecin, il y a de quoi faire la réputation d'un artiste de premier ordre. En France, Bach est surtout connu par l'immortel recueil de quarante-huit préludes et quarante-huit fugues, dans tous les tons majeurs et mineurs, auquel il a donné le nom de *Clavecin bien tempéré*, parce que, avant lui, les accordeurs rejetaient, dans certains tons, avec beaucoup de dièses ou de bémols, qui n'étaient pas en usage, les discordances résultant de l'accord exact des autres tons, lorsqu'on n'a pas égard aux lois du tempérament. Bach fut le premier qui voulut que le claveciniste pût jouer également dans tous les tons, et fit accorder son clavecin par le tempérament des quintes et des tierces, suivant la méthode des bons accordeurs de l'époque actuelle. C'est pour faire adopter cette méthode d'accord qu'il écrivit ce prodigieux ouvrage du *Clavecin bien tempéré*. L'éloge de cet œuvre de génie et de science serait superflu : l'admiration universelle lui est acquise depuis plus d'un siècle.

Les autres ouvrages de Bach pour clavecin seul sont : 1° *Quinze inventions*. Ce titre singulier, ou qui du moins peut paraître tel aujourd'hui, était justifié lorsque l'auteur produisit l'ouvrage, à cause de la forme inusitée. Ce n'étaient en effet ni des sonates, ni des toccates, ni des suites, ni des fantaisies, ni enfin des fugues, seuls genres de musique qui fussent alors connus, mais des pièces composées d'un seul morceau assez court, et écrit à deux parties. Sous cette forme exiguë, et avec si peu de ressources d'harmonie, le génie de Bach se révèle par la pensée et par la forme : toutes ces petites pièces sont remplies d'intérêt : Bach les composa en 1723. — 2° *Quinze symphonies*. Il ne faut pas prendre ce titre dans le sens qu'on lui donne en général ; ces symphonies de Bach, comme les inventions, sont de petits morceaux d'un seul mouvement; mais, au lieu d'être écrites à deux parties, elles présentent des trios en imitations où les trois parties ont une égale importance et forment un tout complet et parfait, dont l'exécution offre d'assez grandes difficultés. Les quinze symphonies ont été publiées avec les inventions. — 3° *Exercices de clavecin* (*Clavurübung*), divisés en quatre parties. Cet ouvrage, du plus grand style, et de genres très-variés, fut composé par Bach de 1726 à 1738, et fut gravé en partie par lui et ses fils, à l'eau-forte sur des planches de cuivre. La quatrième et dernière partie parut en 1742. La première partie est composée de suites de morceaux appelées *partite* par les Italiens et *parthien* par les Allemands. Quelquefois, Bach donna le nom de *suites* aux choses de ce genre, et ce nom est resté. Les six *partite* de la première partie, reproduites dans la 11e livraison du *Trésor des pianistes*, se composent de préludes, allemandes, courantes, sarabandes, gigues, ouvertures, rondos, caprices, fantaisie, toccate, etc. Dans la seconde partie se trouve un concerto pour clavecin seul, en trois morceaux, et une *partita*. Quoique la troisième partie porte aussi le titre d'*Exercices de clavecin*, elle ne contient que des pièces d'orgue, à l'exception d'une fugue et de quatre duos brillants destinés au clavier du clavecin. La quatrième partie renferme une des productions les plus étonnantes du génie de Bach, à savoir : un air avec trente variations, où toutes les combinaisons de l'art sont épuisées avec une richesse d'imagination prodigieuse.

(1) *Biographie universelle des musiciens ;* Paris, Firmin Didot frères, fils et Cie, 1860-1865, 8 vol. grand in-8°.

Parmi les plus belles œuvres de ce grand homme, il faut placer deux toccates, la première en *fa* dièse mineur, la seconde en *ut* mineur, ainsi qu'une fugue en *la* mineur avec introduction. Le musicien qui n'aurait fait que ces trois choses laisserait une haute opinion de son talent dans la mémoire des artistes. — Deux grandes fantaisies, dont une en *ut* mineur. — Fantaisie chromatique avec fugue. — Six suites, appelées *Suites françaises*, et composées d'allemandes, courantes, sarabandes, gigues, etc. — Six suites, dites les *Grandes suites anglaises*. — Six préludes pour les commençants. — Fugue à quatre parties sur le thème de Frédéric II, avec le *ricercare* à six parties sur le même thème. — L'*Art de la fugue à quatre parties*. — Seize concertos de Vivaldi, arrangés en concertos pour piano seul.

Les œuvres de Bach pour piano accompagné sont toutes de premier ordre ; on y remarque : 1° Six grandes sonates pour piano et violon. — 2° Concerto (en *fa*) pour clavecin et deux flûtes concertantes. — 3° Concerto (en *sol* mineur) pour clavecin, deux violons, alto, violoncelle et contre-basse. — 4° Concerto (en *ré* mineur), pour clavecin, deux violons, alto et basse. — 5° Concerto (en *la* mineur) *idem*. — 6° Concerto (en *la* mineur) pour clavecin, flûte obligée, deux violons, alto, violoncelle et contre-basse. — 7° Concerto (en *la* majeur), pour clavecin et quatuor. — 8° Concerto pour clavecin, flûte et violon concertants, deux violons, alto, violoncelle et contre-basse. — 9° Concerto (en *sol* mineur), pour clavecin, deux violons, alto et basse. — 10° Concerto (en *ut*) pour deux clavecins et quatuor. — 11° Concerto (en *ut* mineur) pour deux clavecins et quatuor. — 12° Concerto (en *ut* majeur) pour trois clavecins et quatuor. — 13° Concerto (en *ré* majeur) pour trois clavecins et quatuor. — 14° Concerto (en *ré* mineur) pour trois clavecins et quatuor. — 15° Concerto pour quatre clavecins concertants, deux violons, alto, violoncelle et contre-basse. — 16° Huit trios pour clavecin, violon ou flûte et basse.

Telle est l'œuvre colossale de ce maître des maîtres pour le clavecin; l'œuvre d'orgue est au moins égale et peut-être plus étonnante encore : cependant tout cela n'est que la minime partie des productions de son génie, si on les compare à l'immensité de ses grandes œuvres vocales et d'orchestre.

FÉTIS *père*.

1726

EXERCICES

pour le

CLAVECIN

divisés en six suites

PAR

JEAN SÉBASTIEN BACH.

ŒUVRE I. — Ire PARTIE.

Gravés d'après l'édition de Peters, à Leipzig.

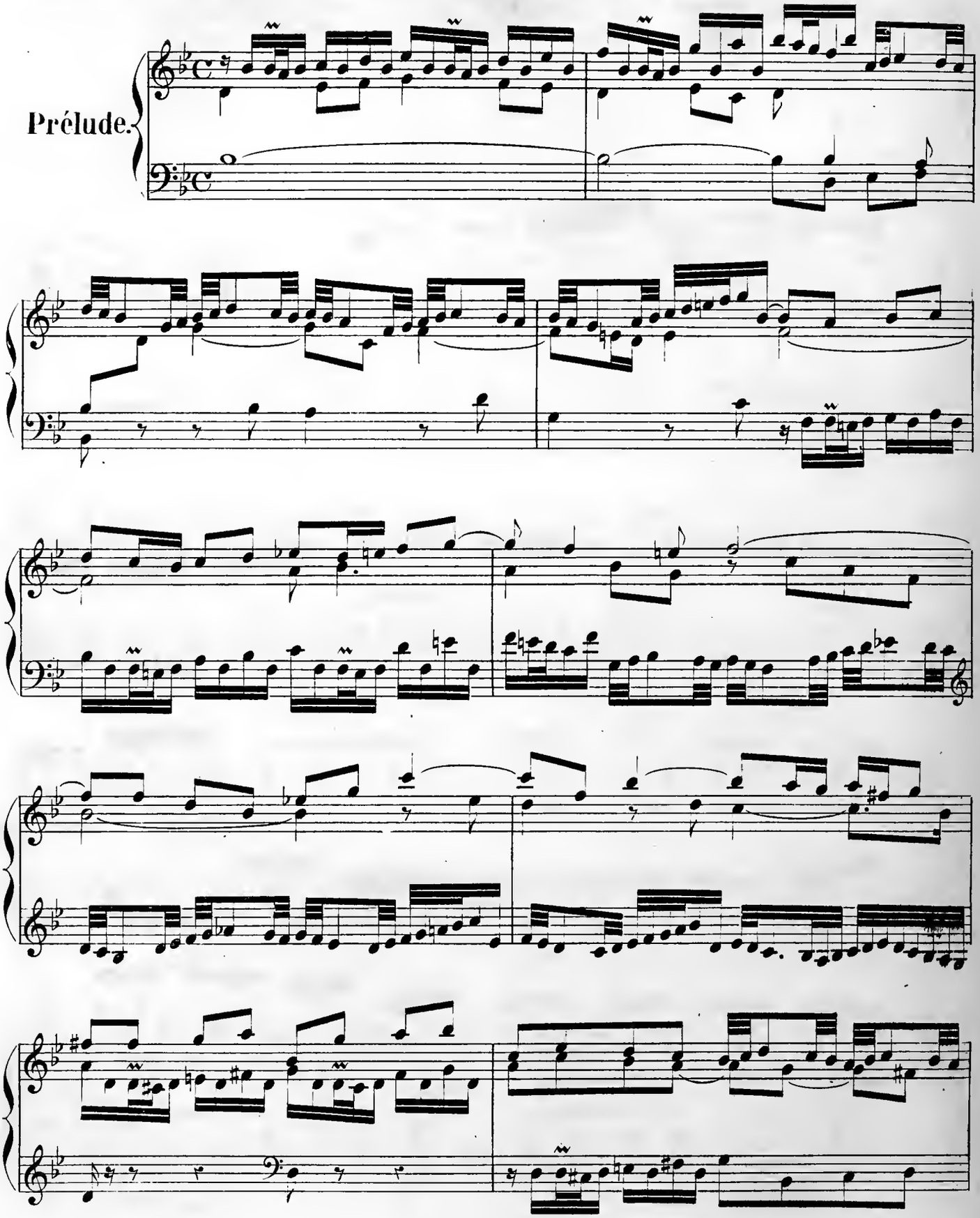
Première publication par l'auteur, Leipzig, 1726.
Deuxième, idem. ..... 1731.

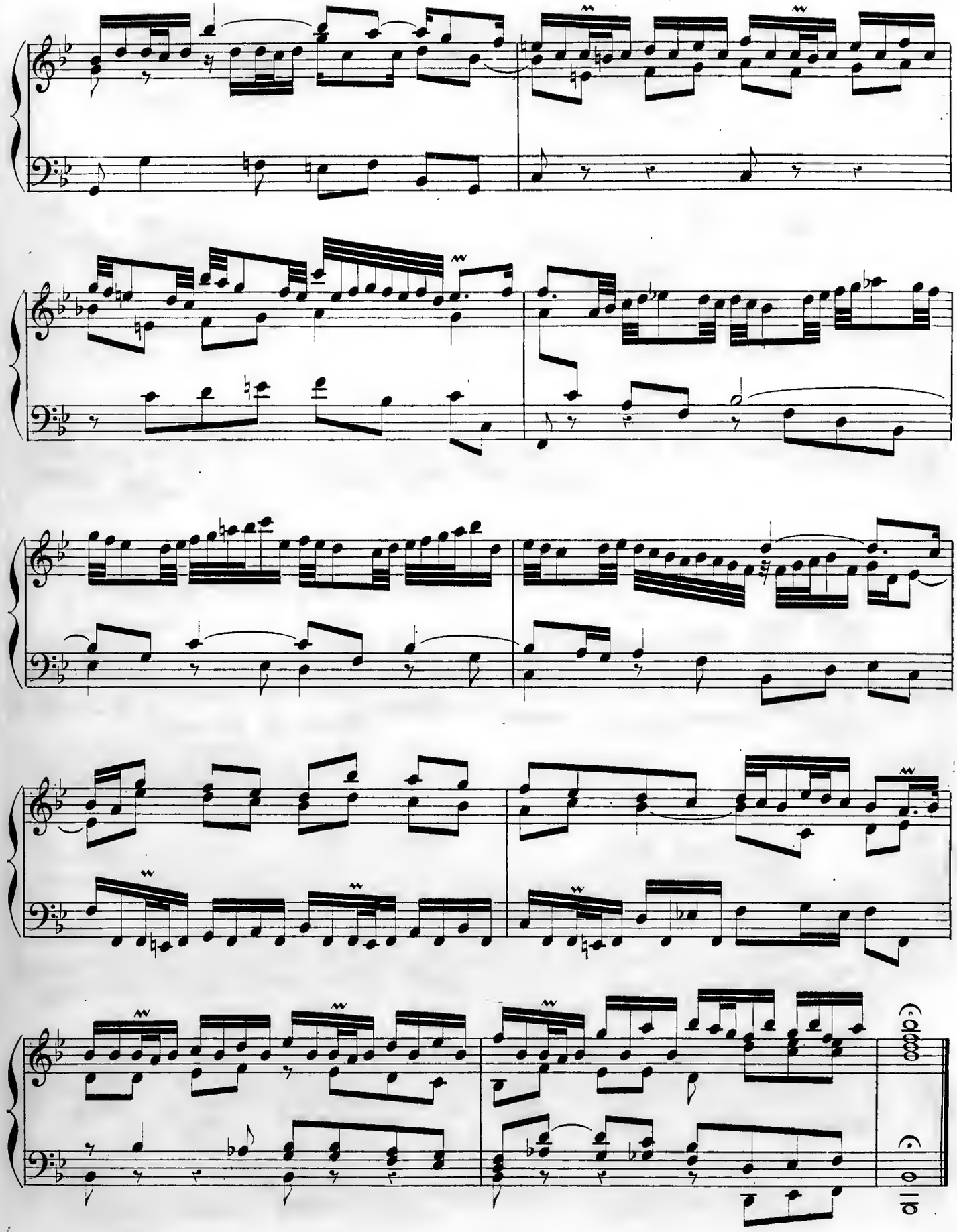
PUBLIÉ PAR L. FARRENC, — PARIS, 1866.

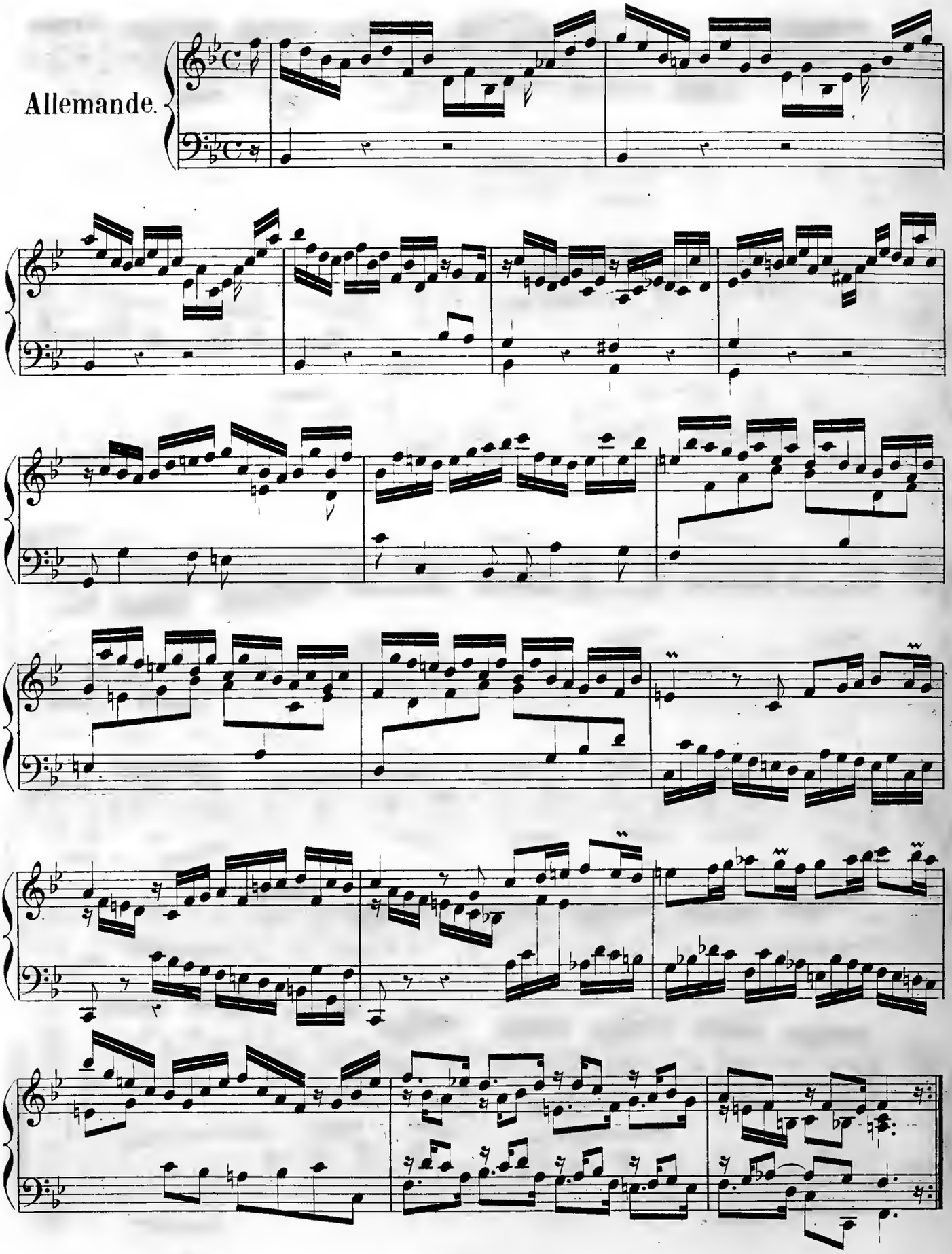
T. d. P. (4) I. 1.

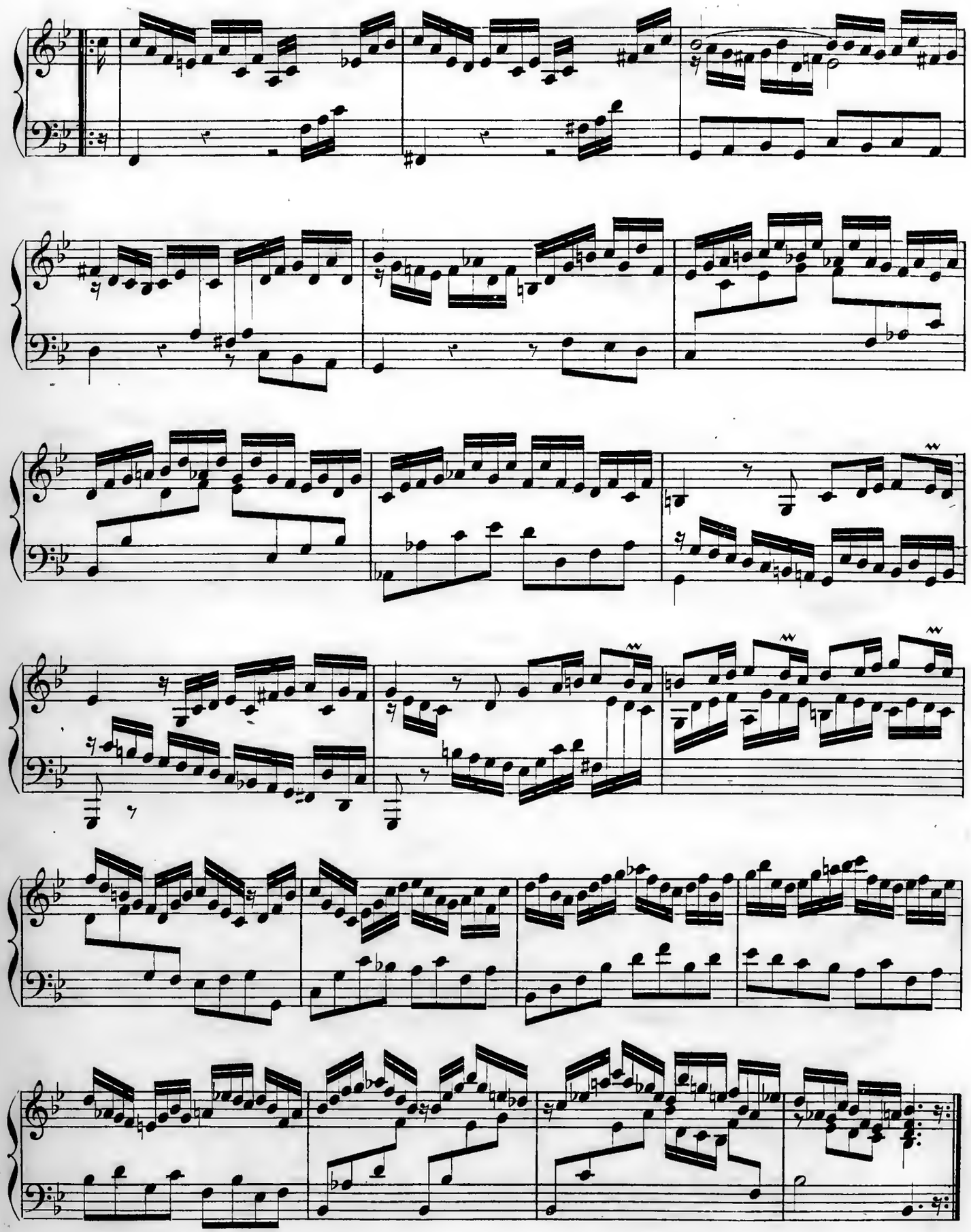
SUITE I.

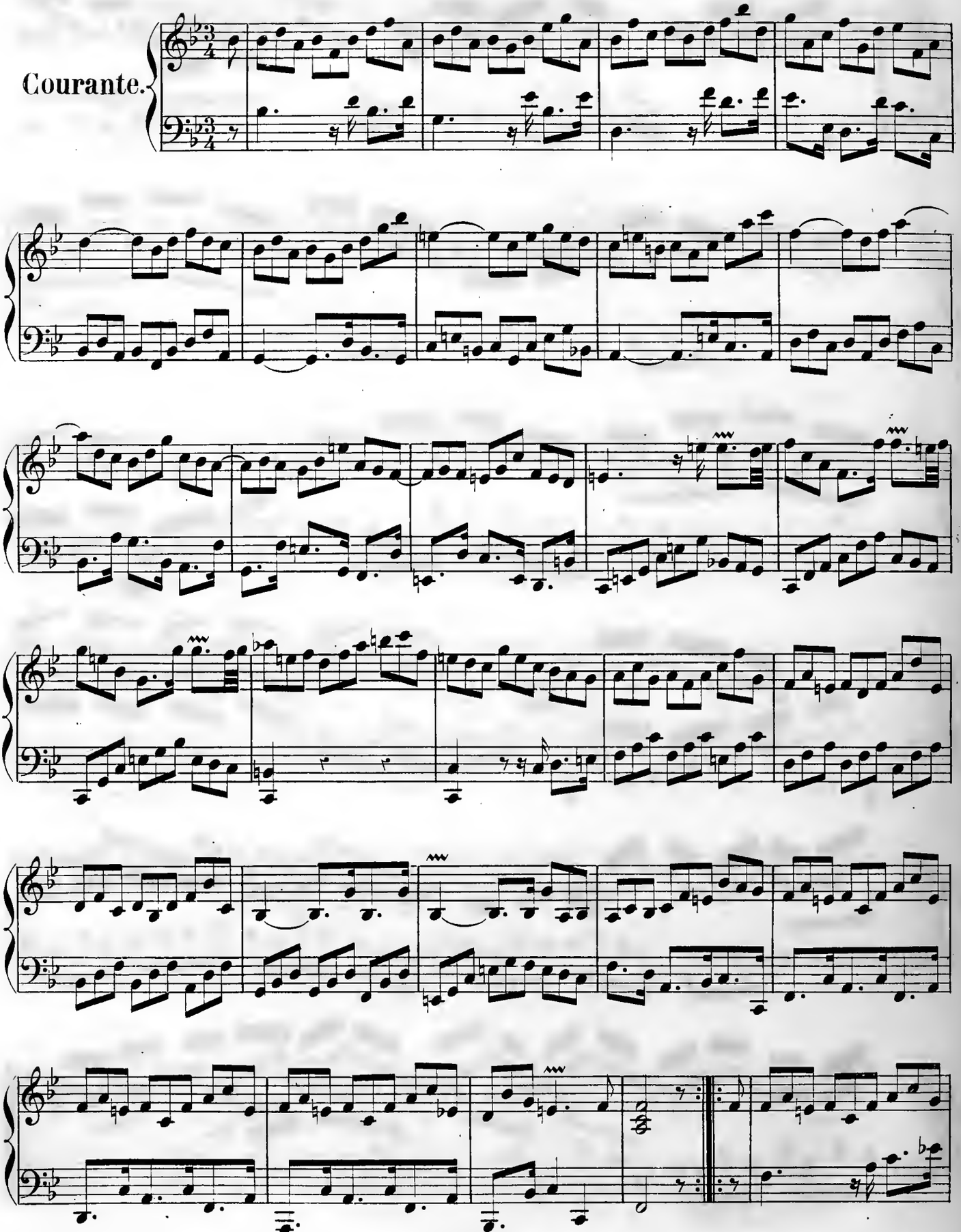
Prélude.

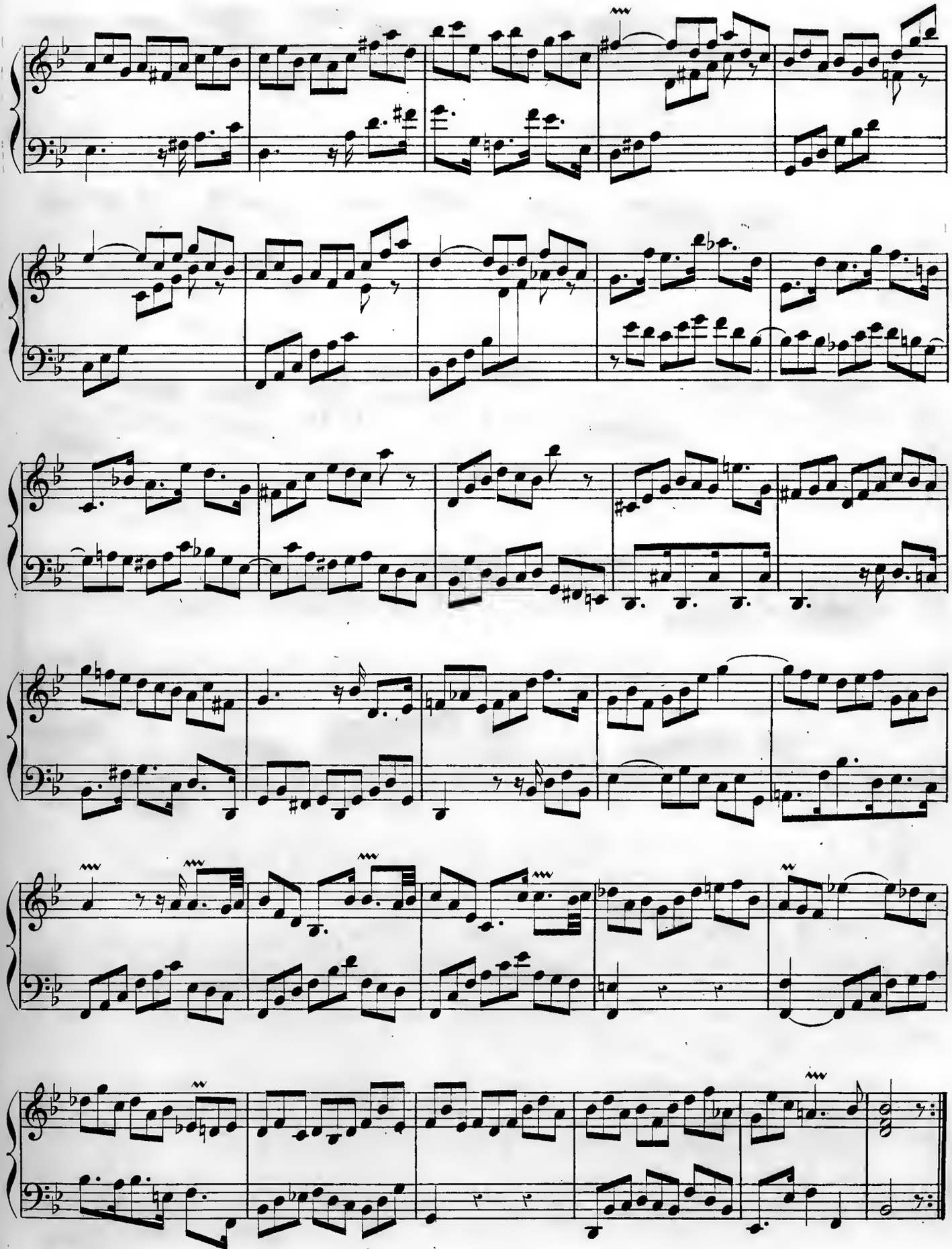




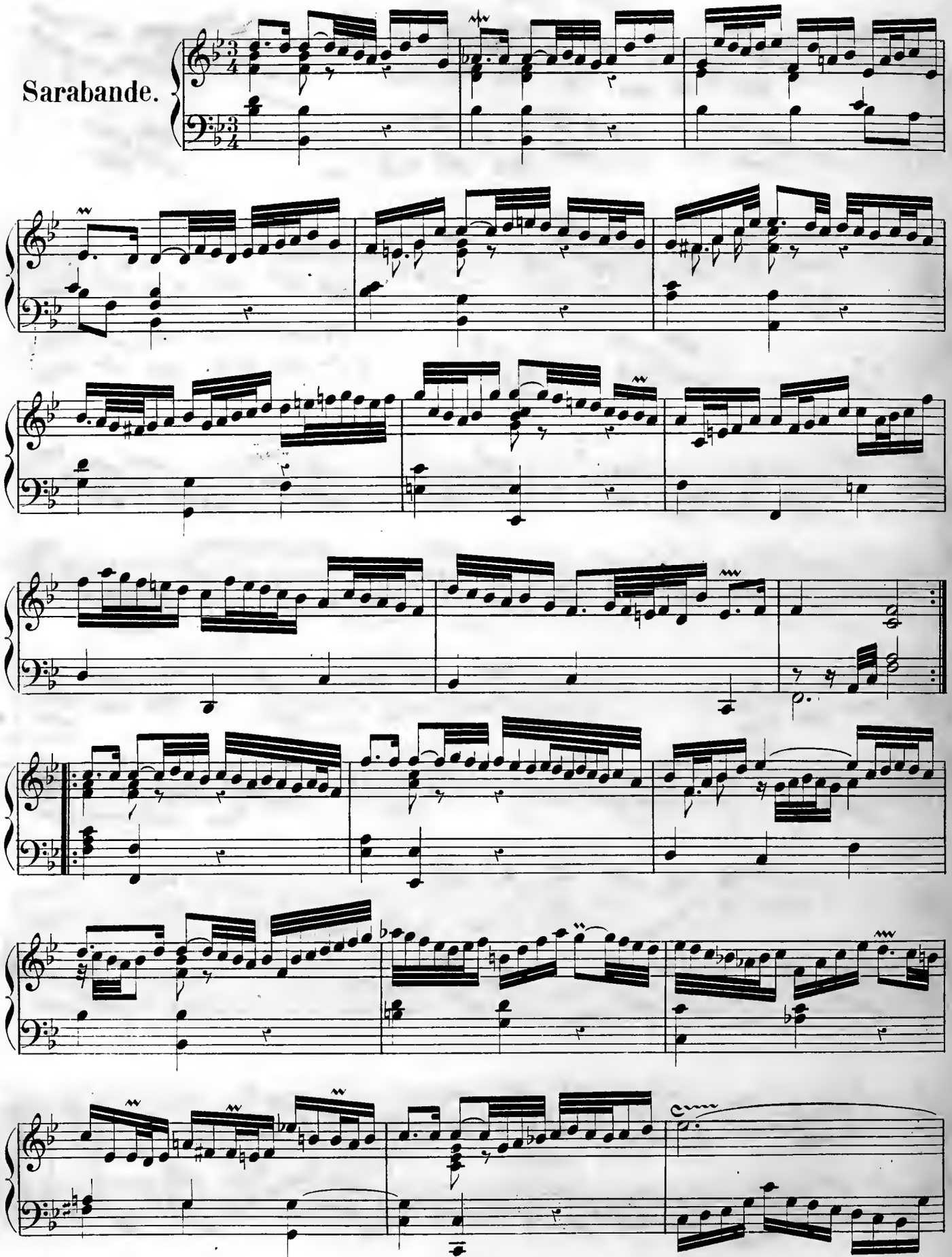

Allemande.

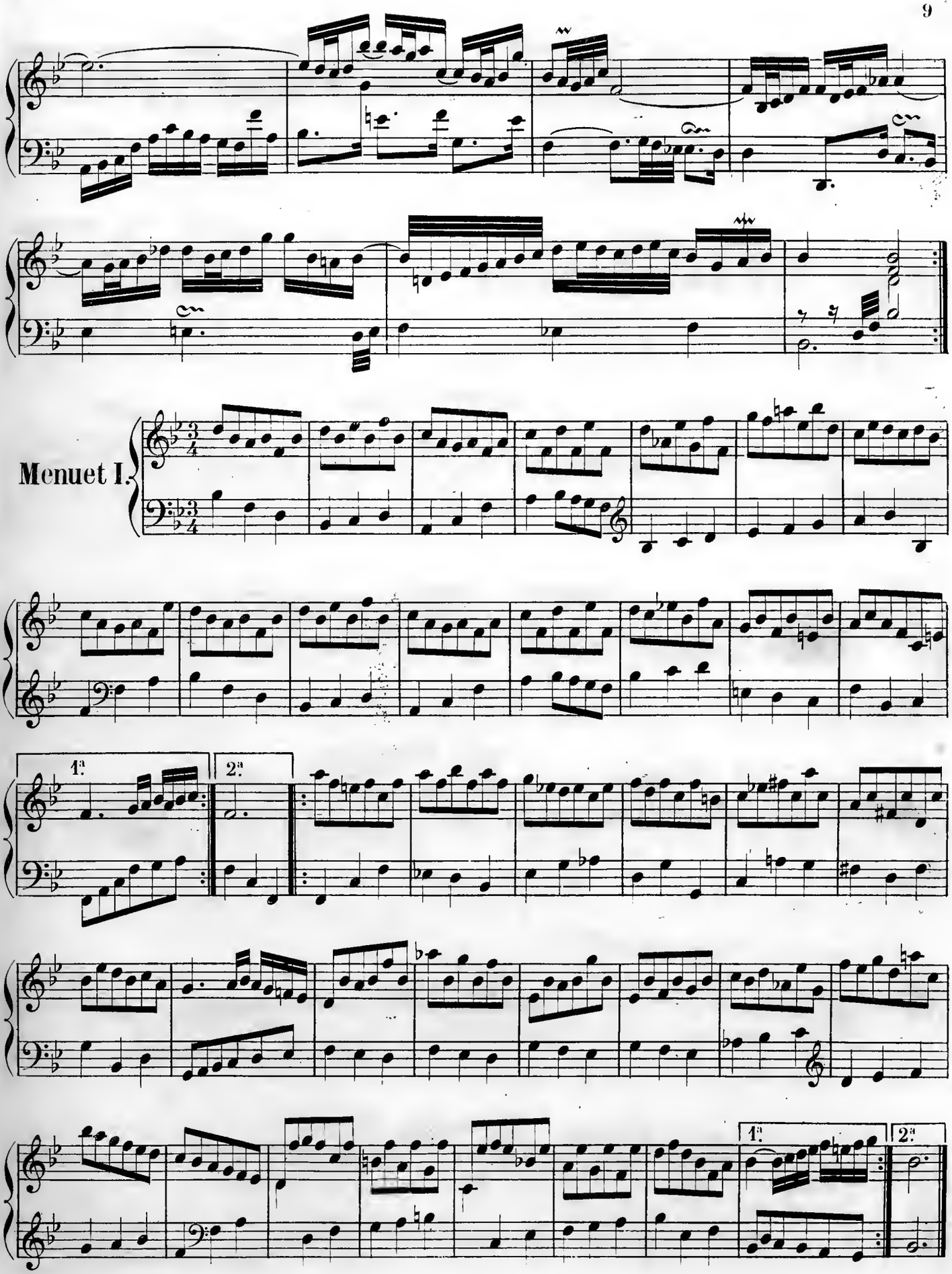


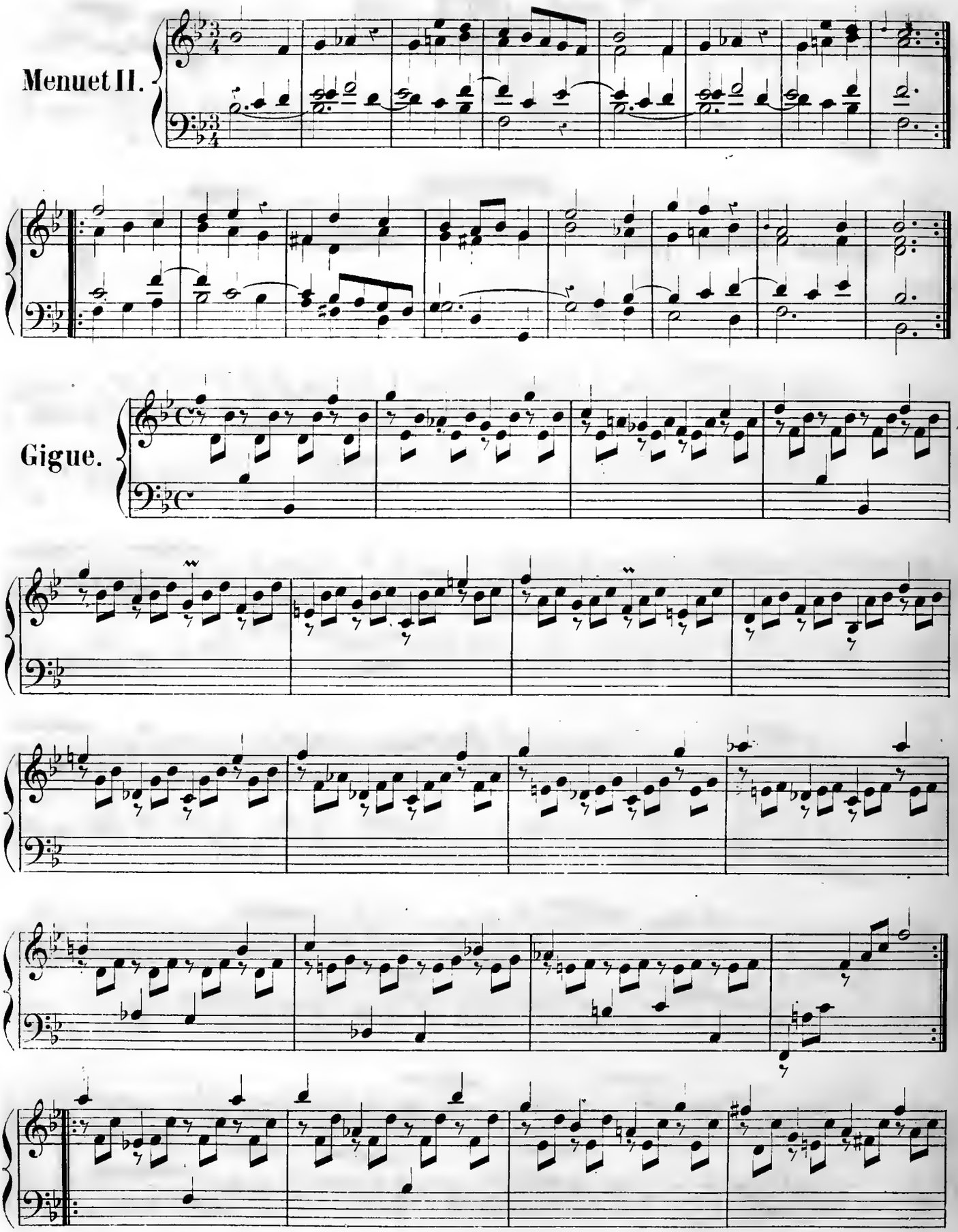

Courante.

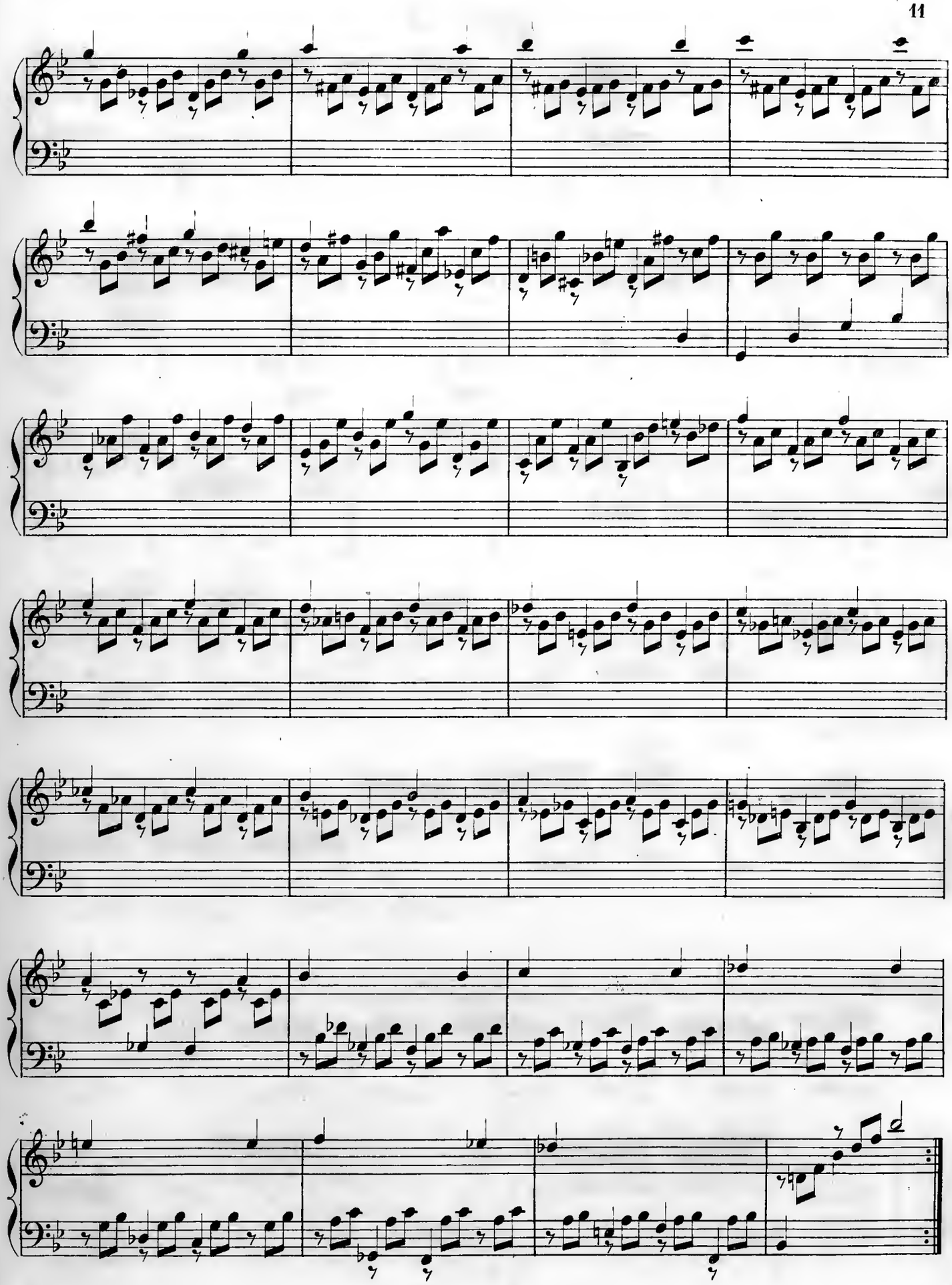


Sarabande.

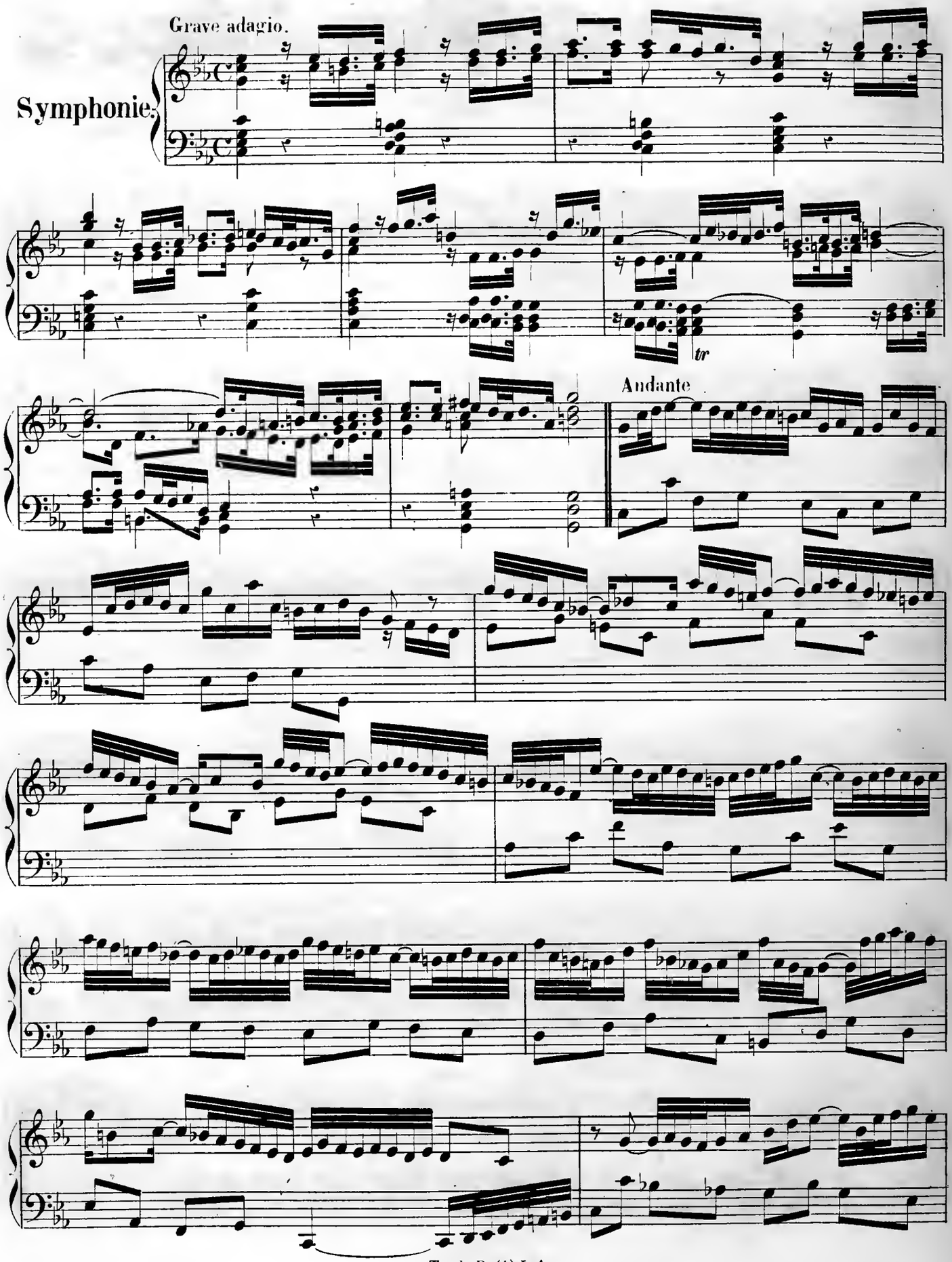


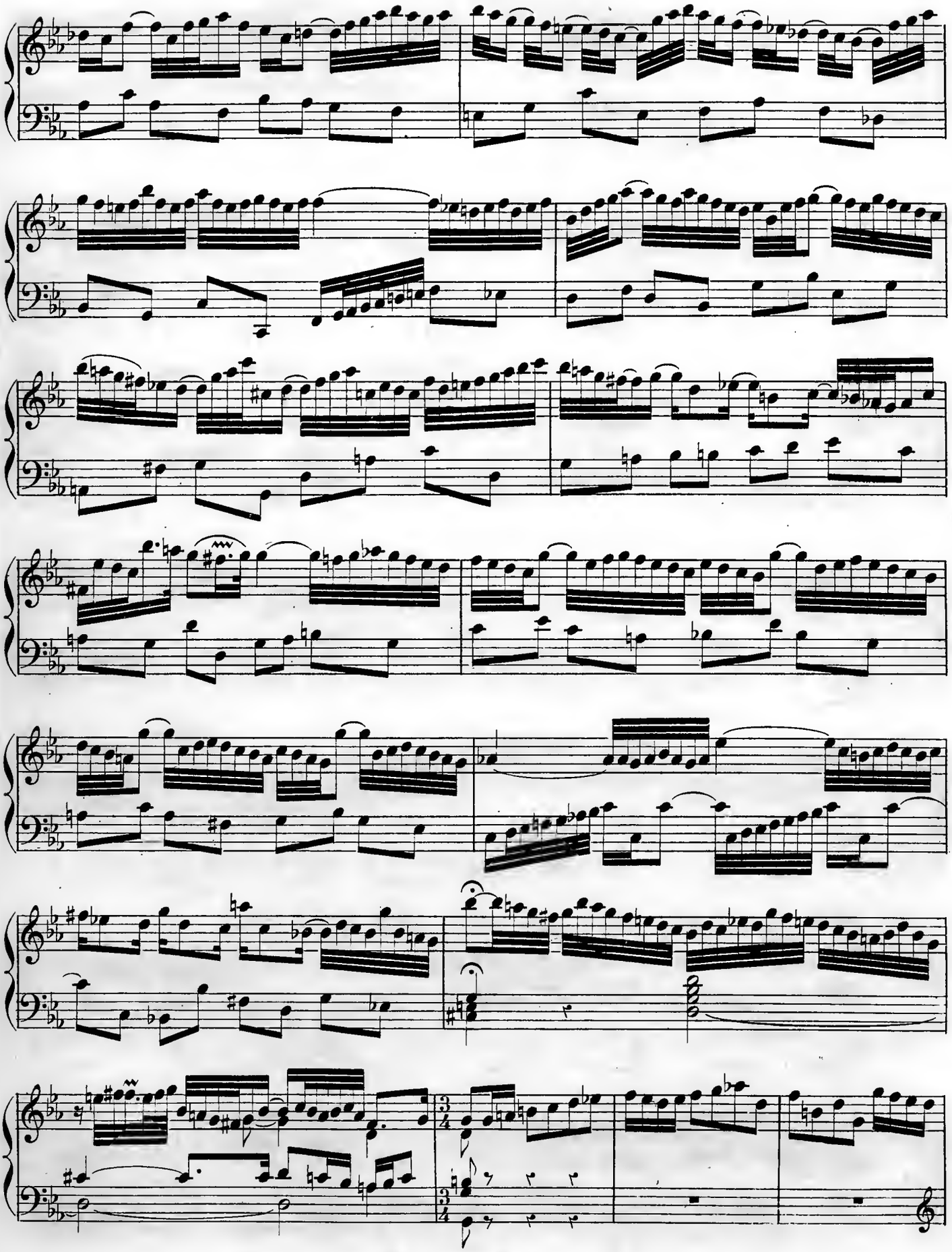

Menuet I.
1ª
2ª
1ª
2ª

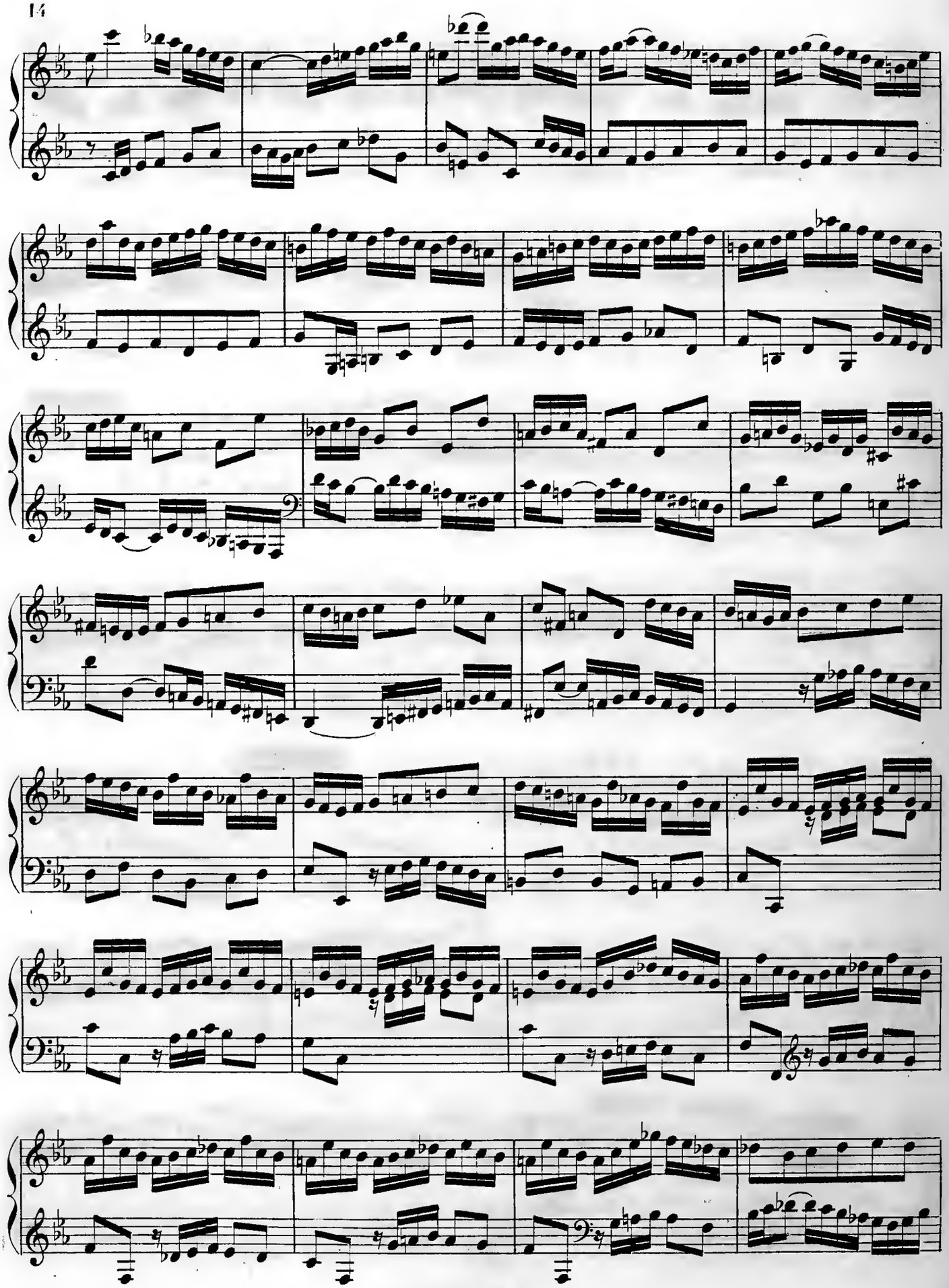

Menuet II.
Gigue.

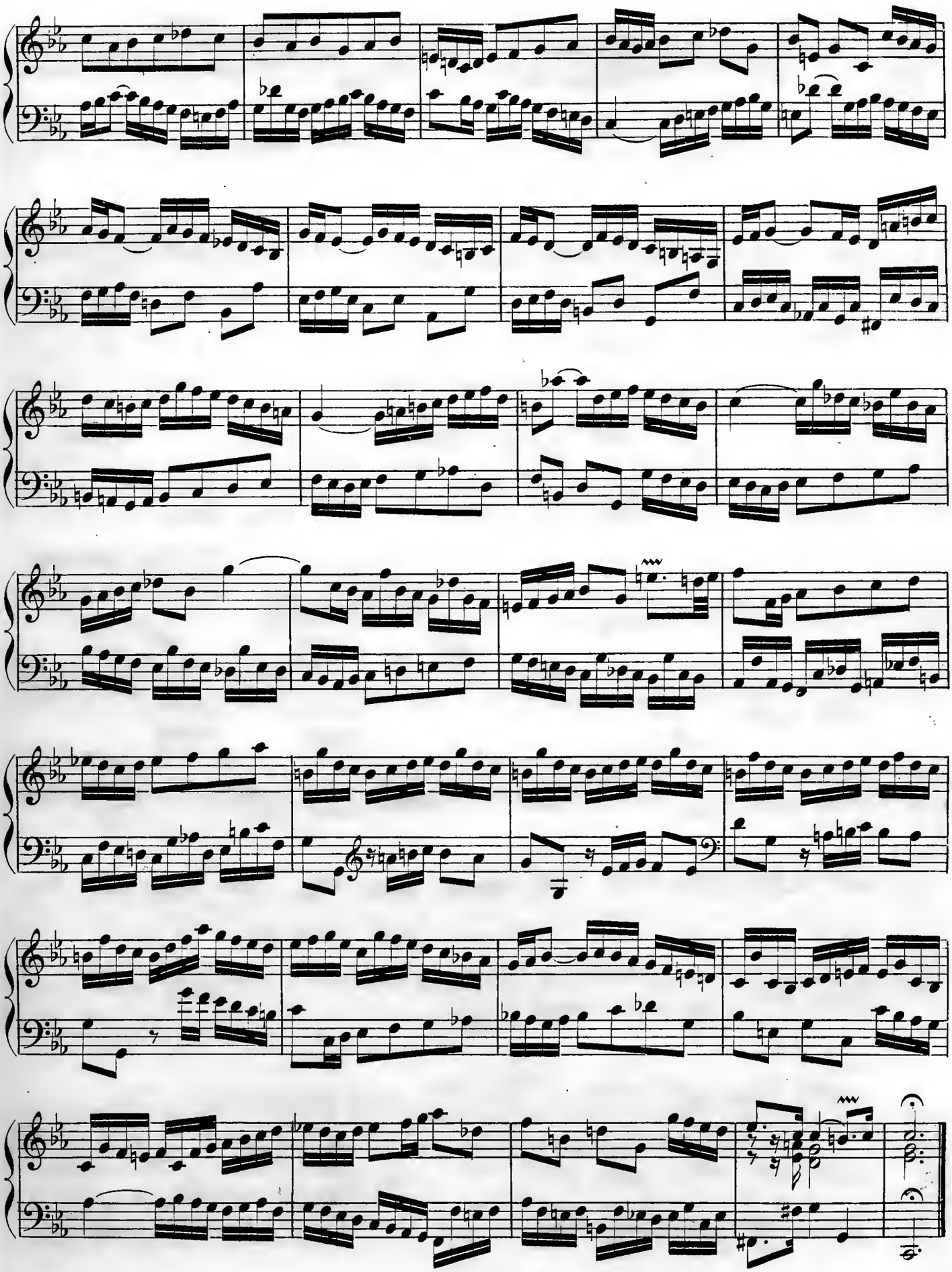


SUITE II.

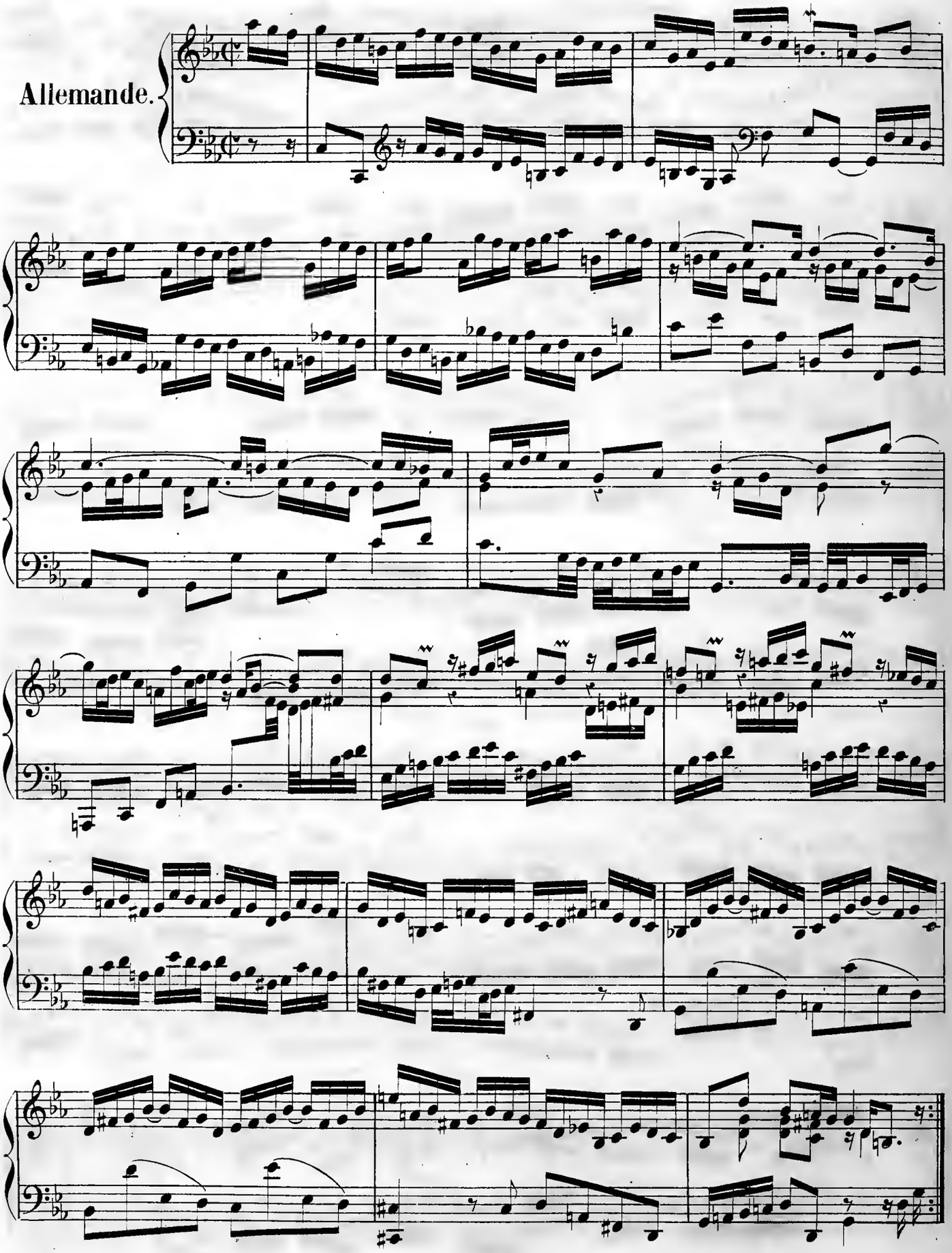


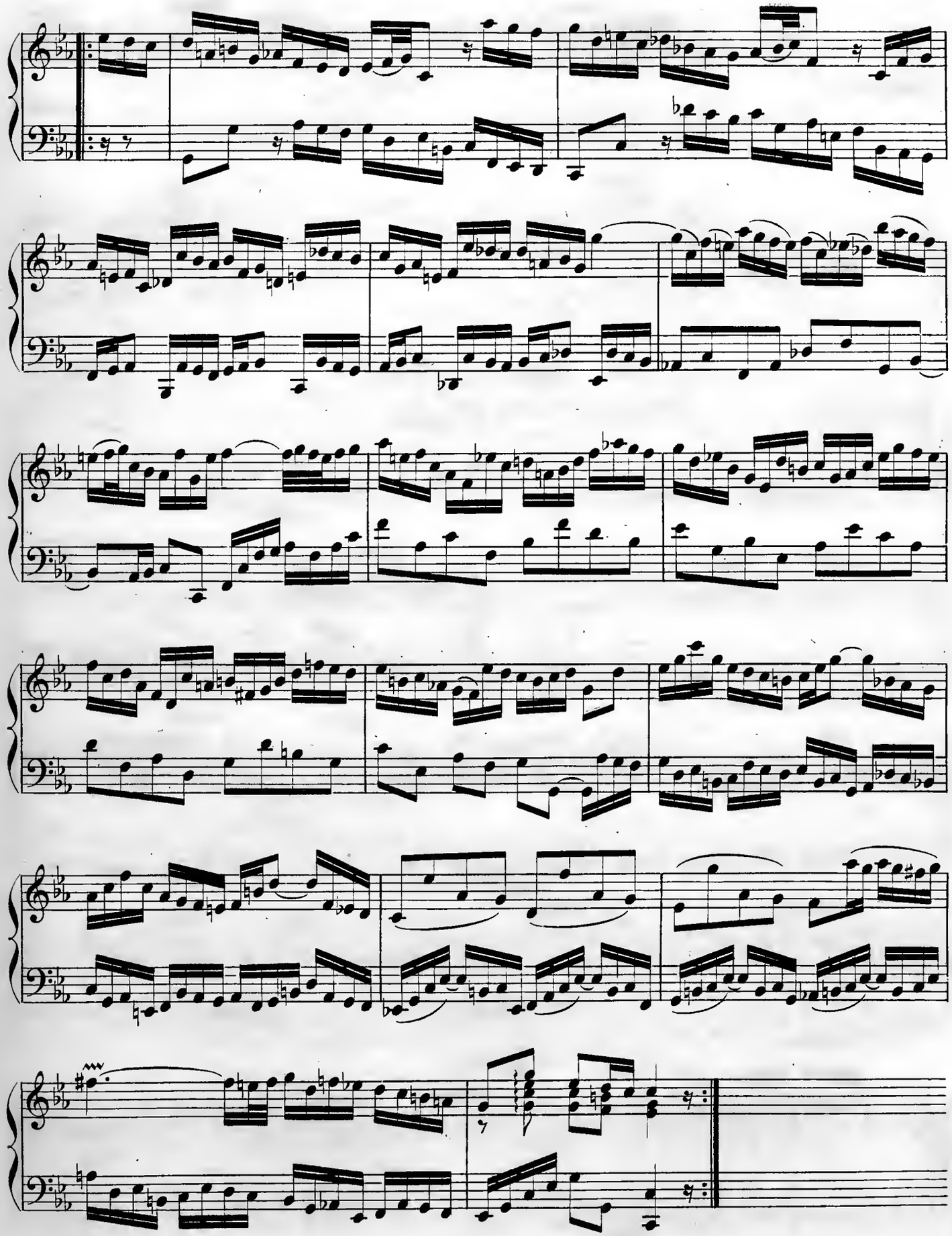




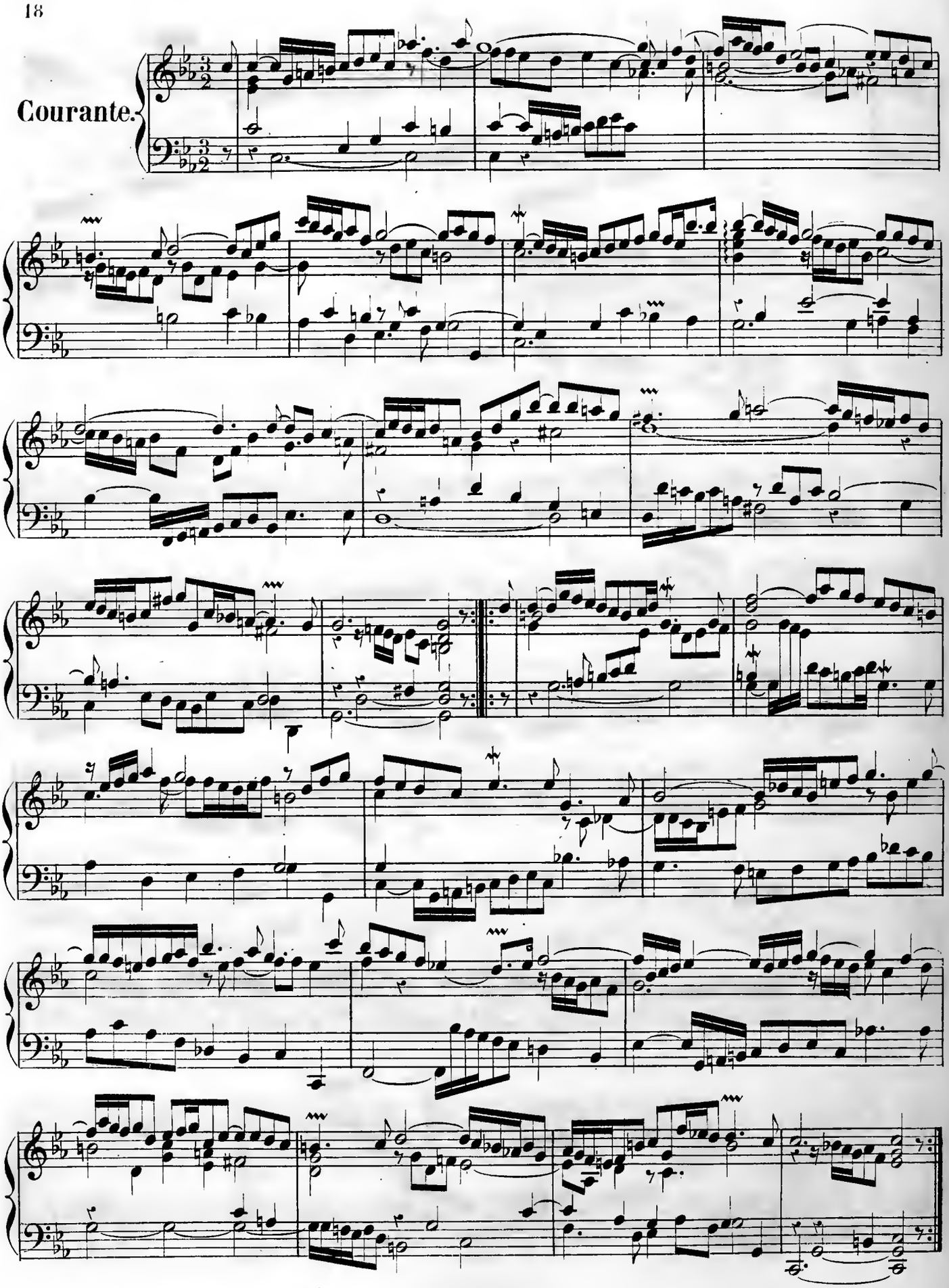


Allemande.

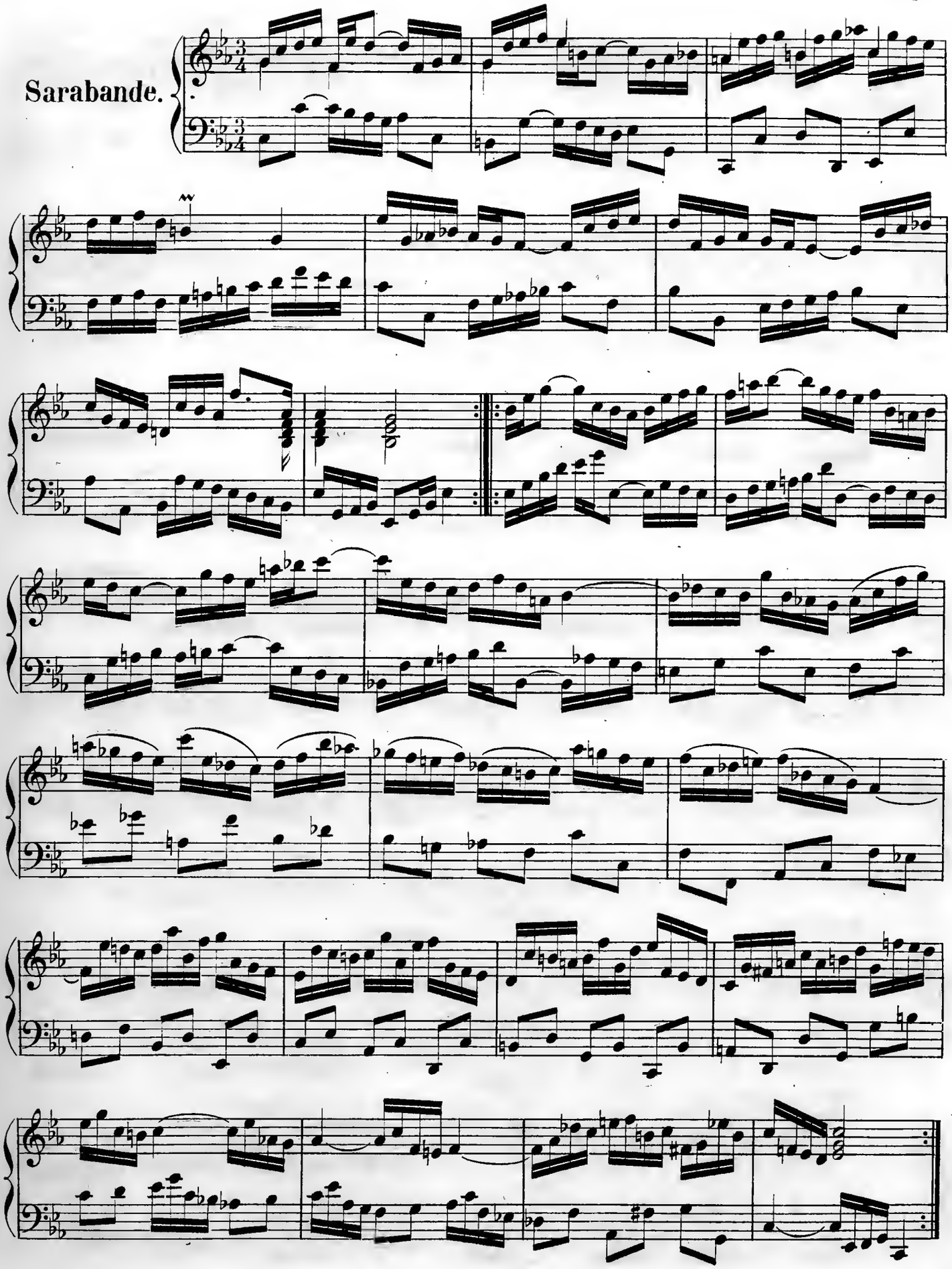




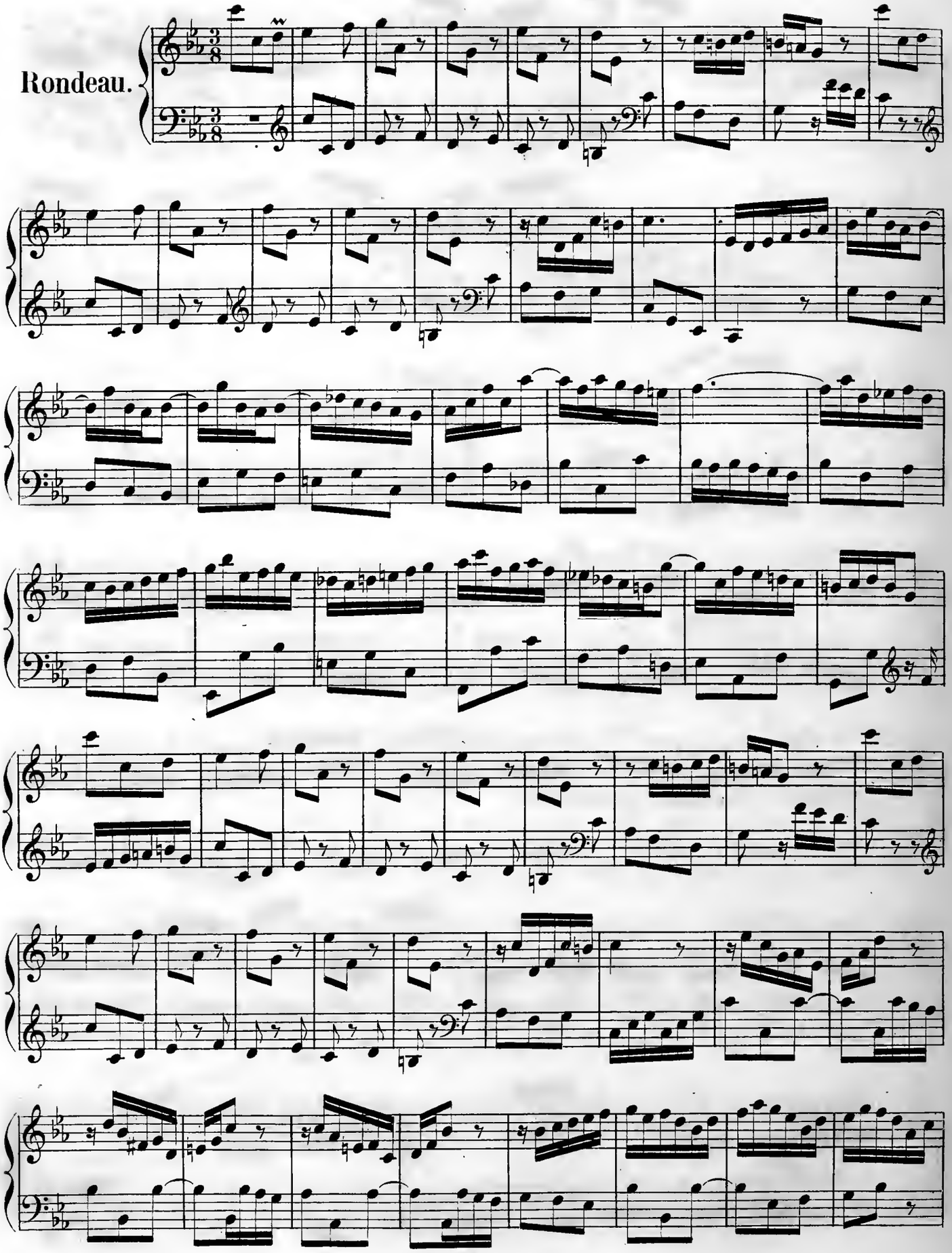
Courante.

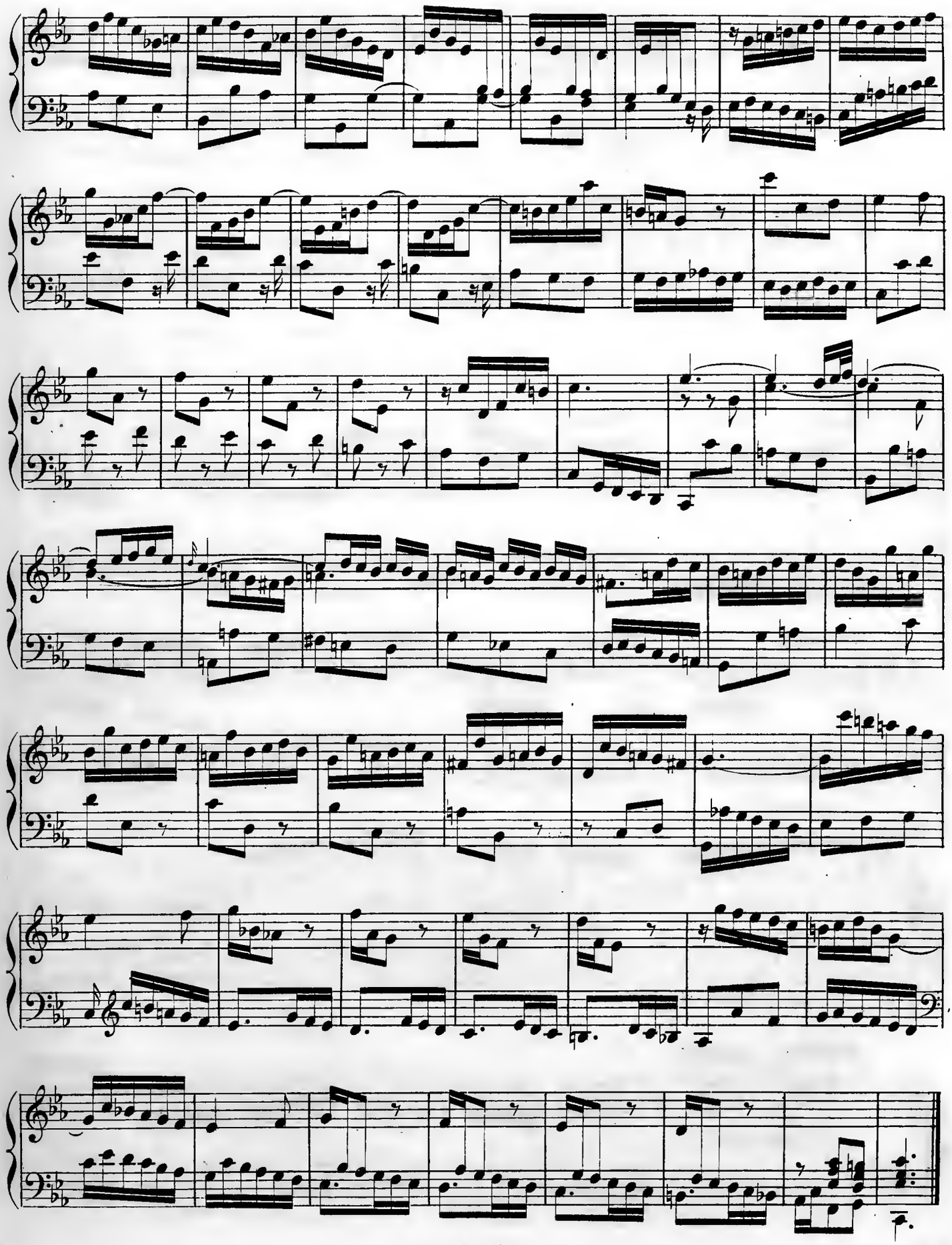


Sarabande.

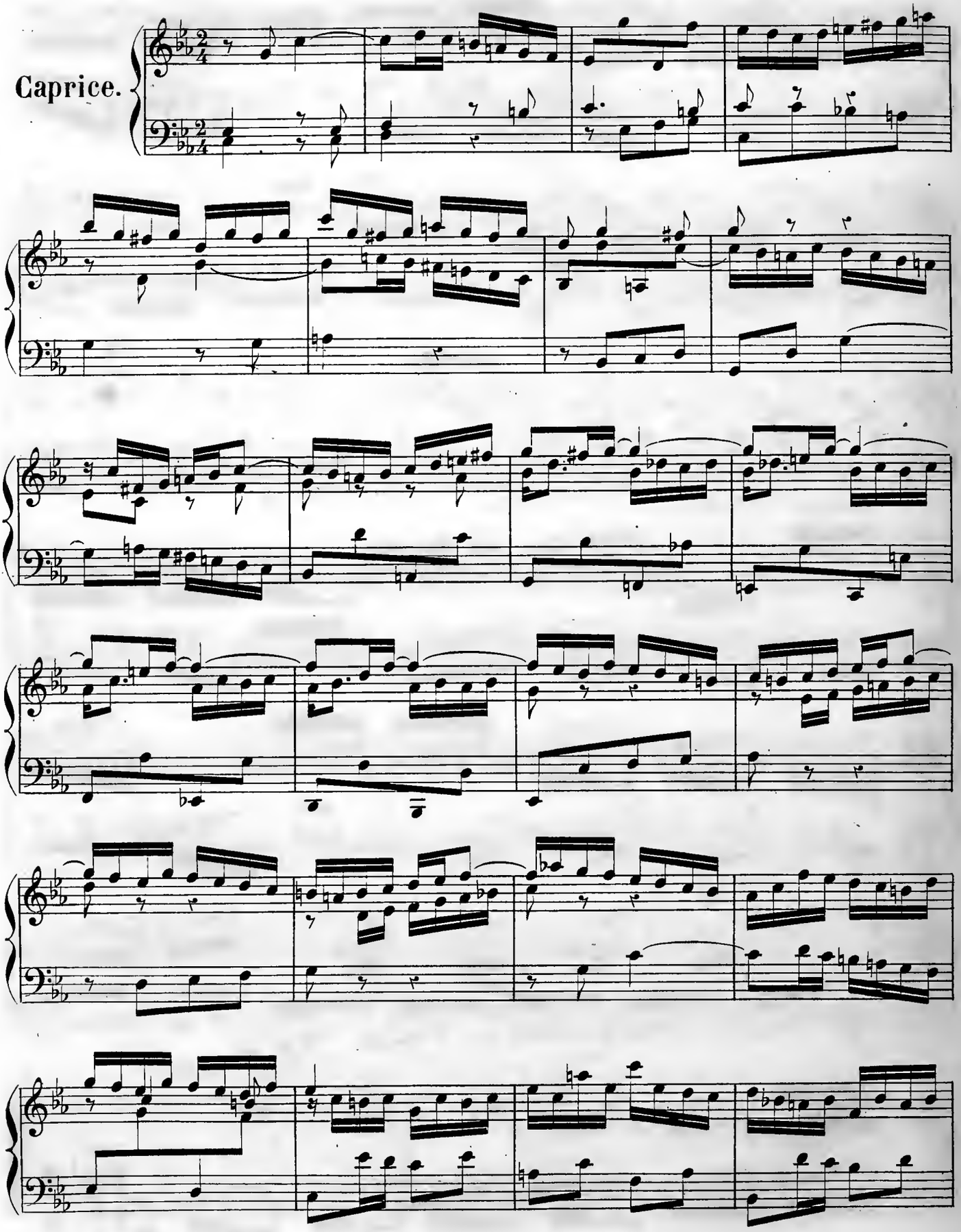


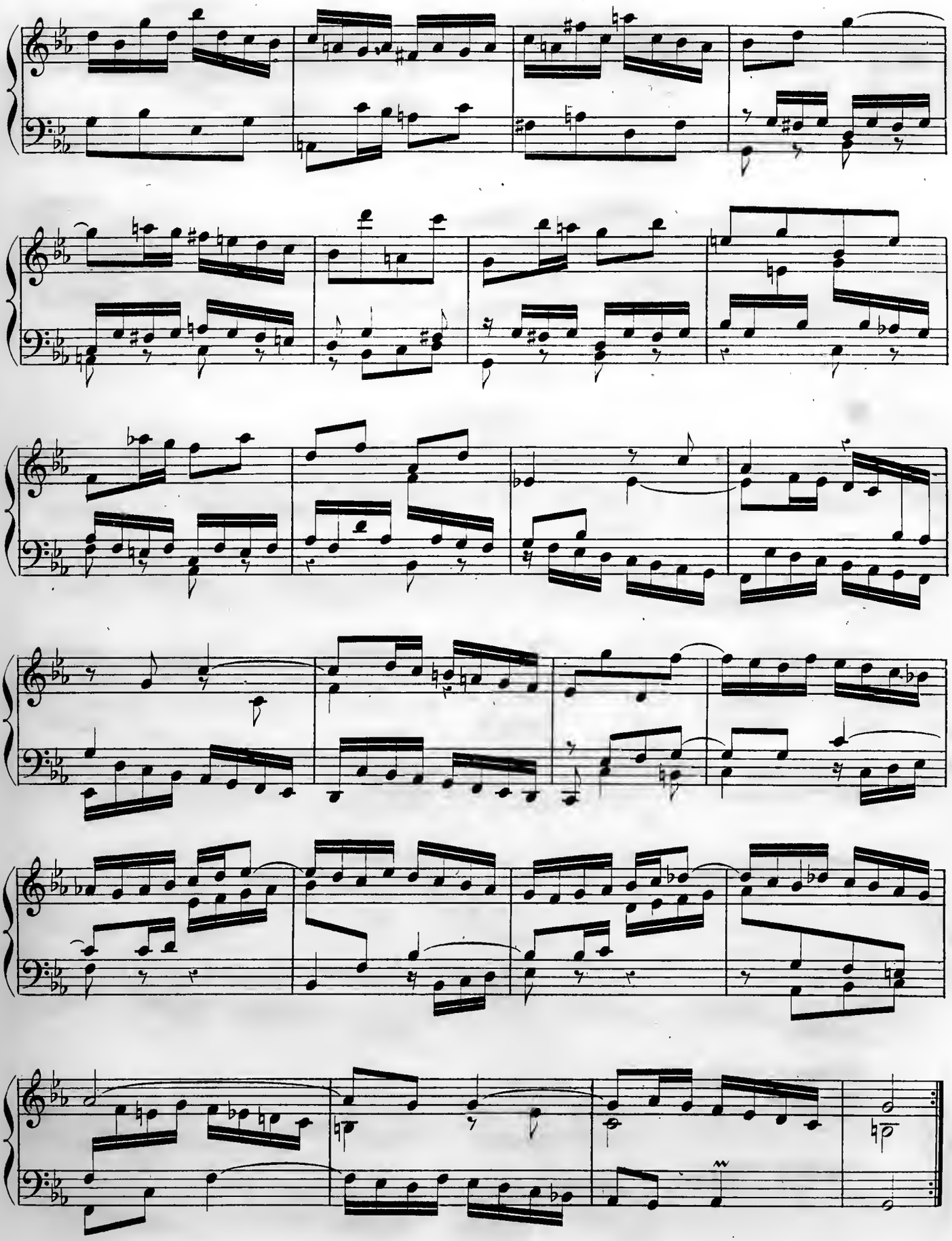
Rondeau.

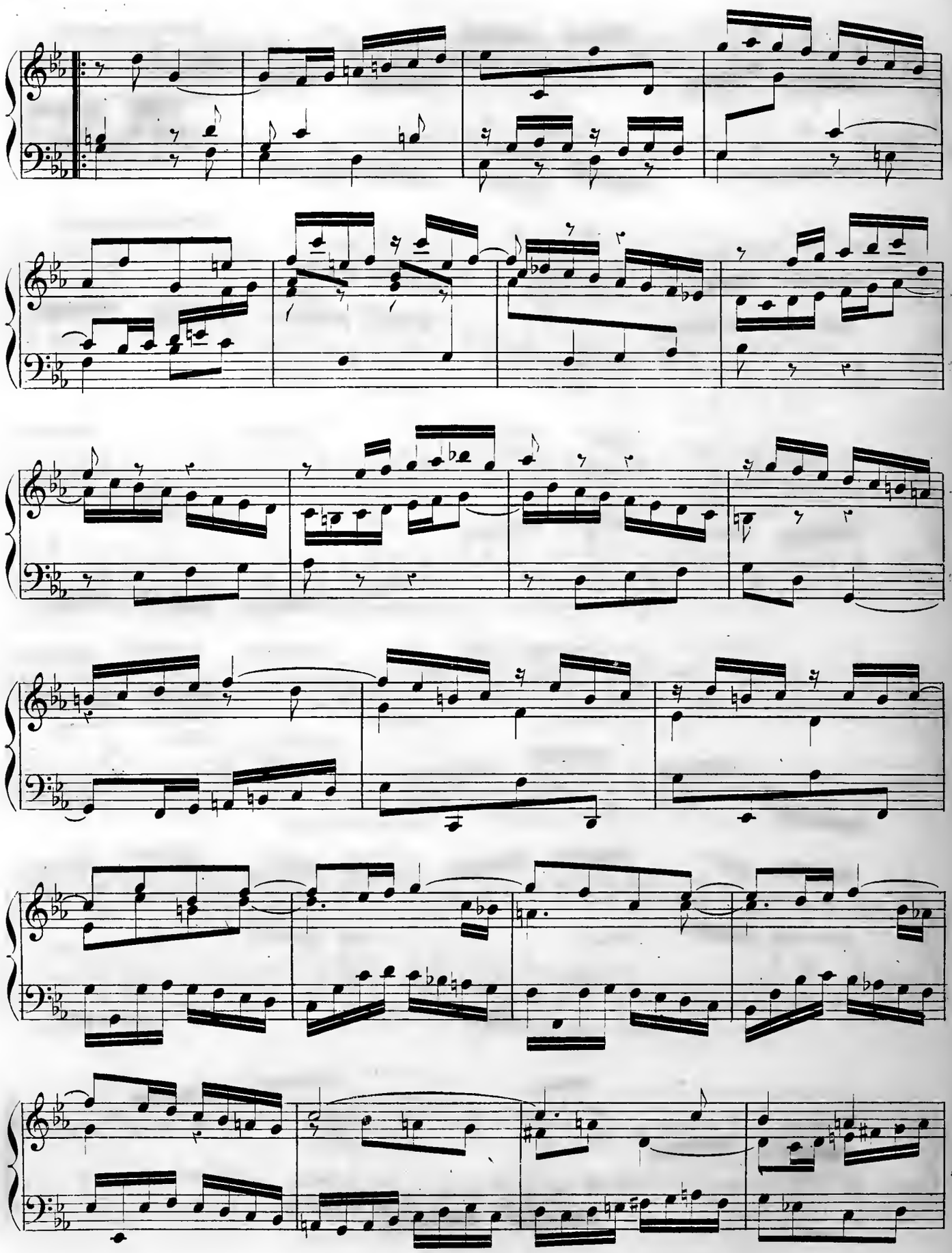


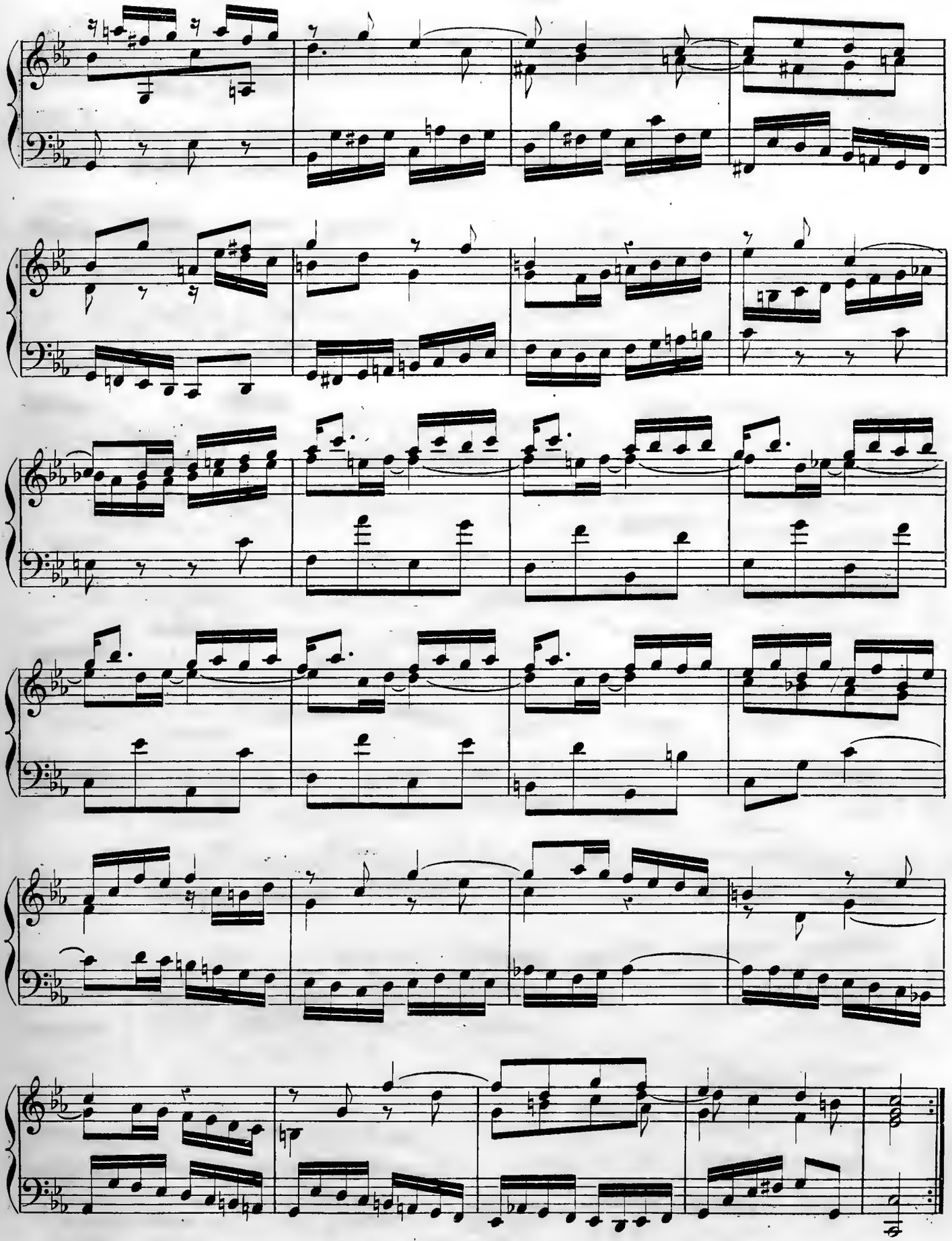


Caprice.



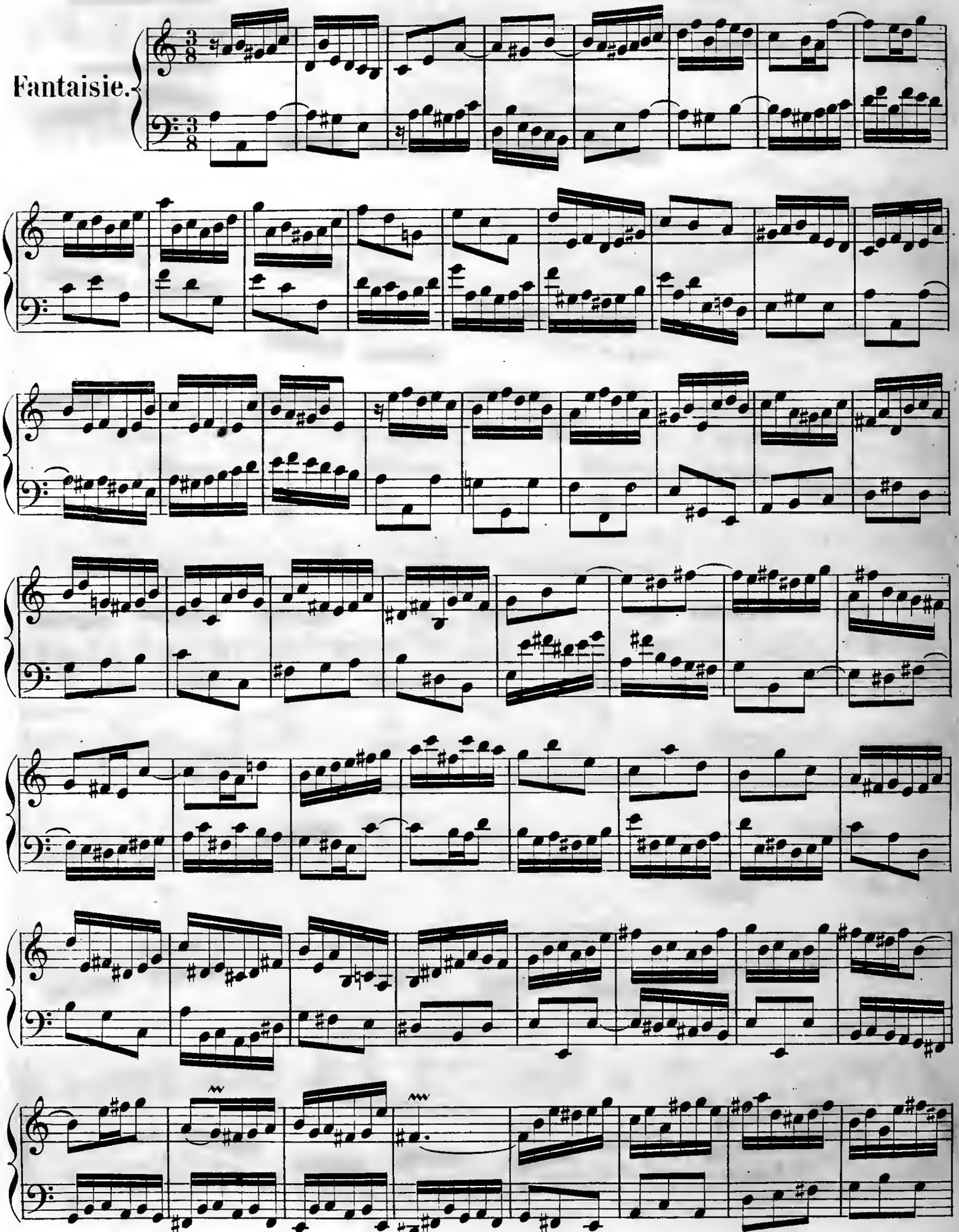


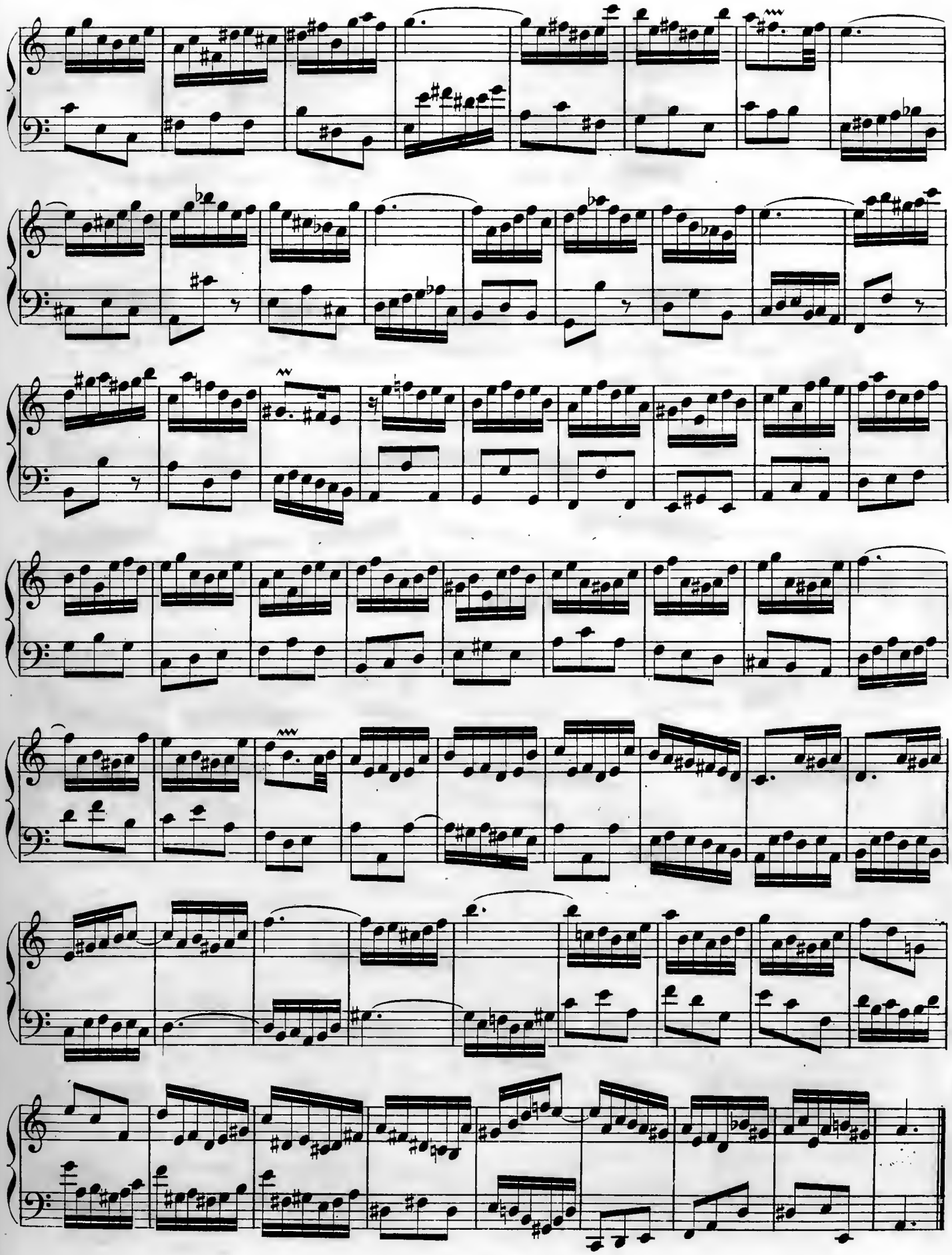




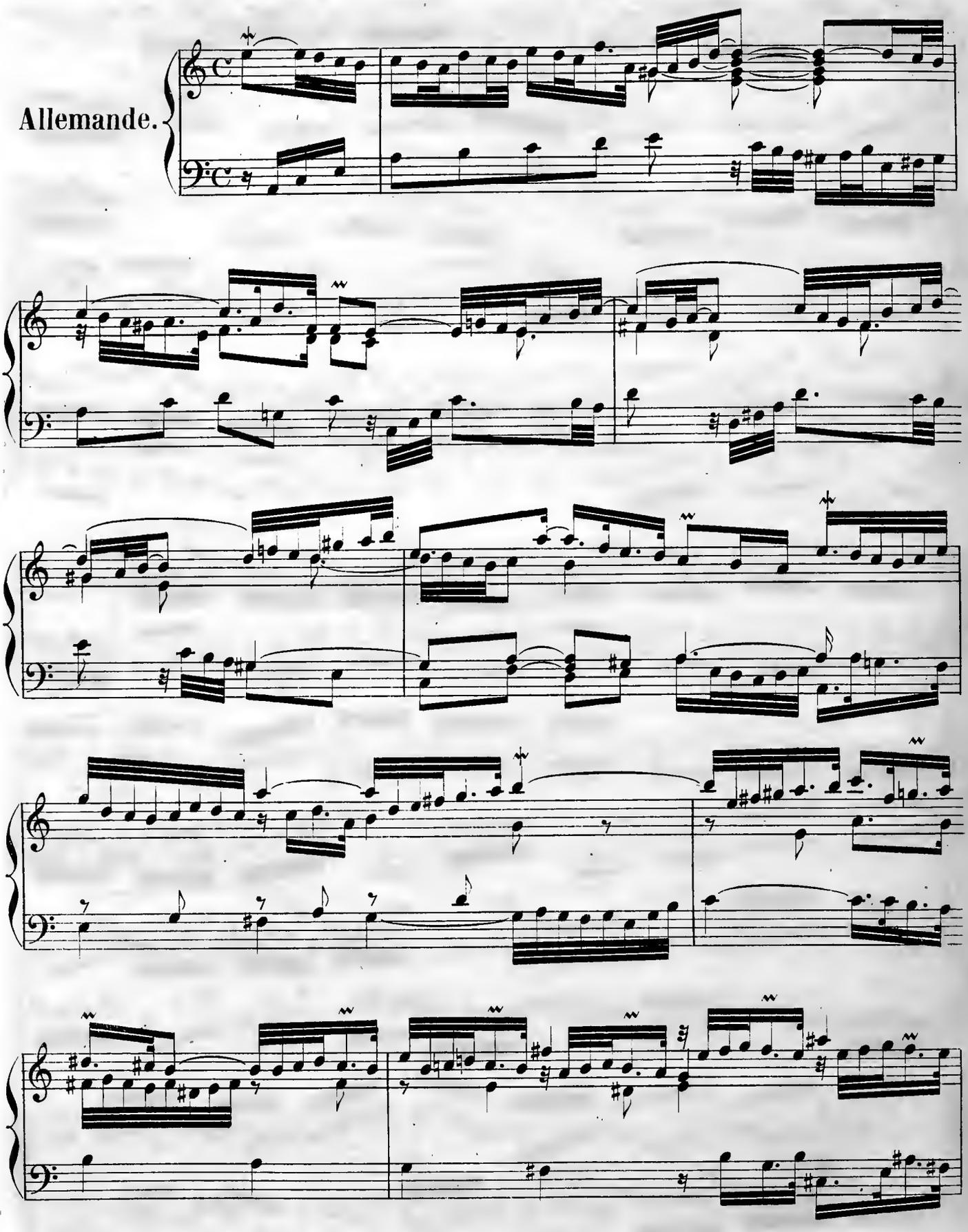
SUITE III.

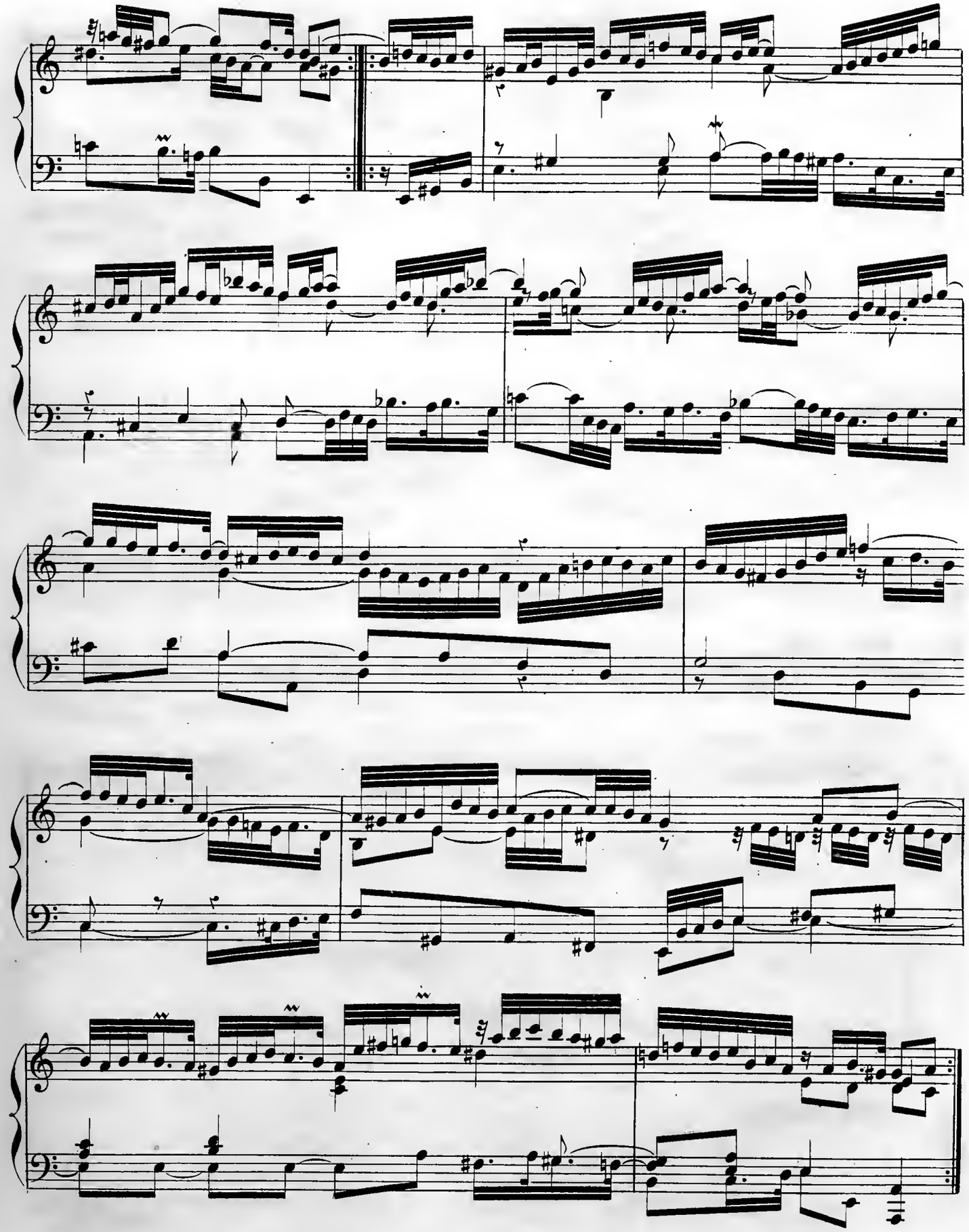
Fantaisie.

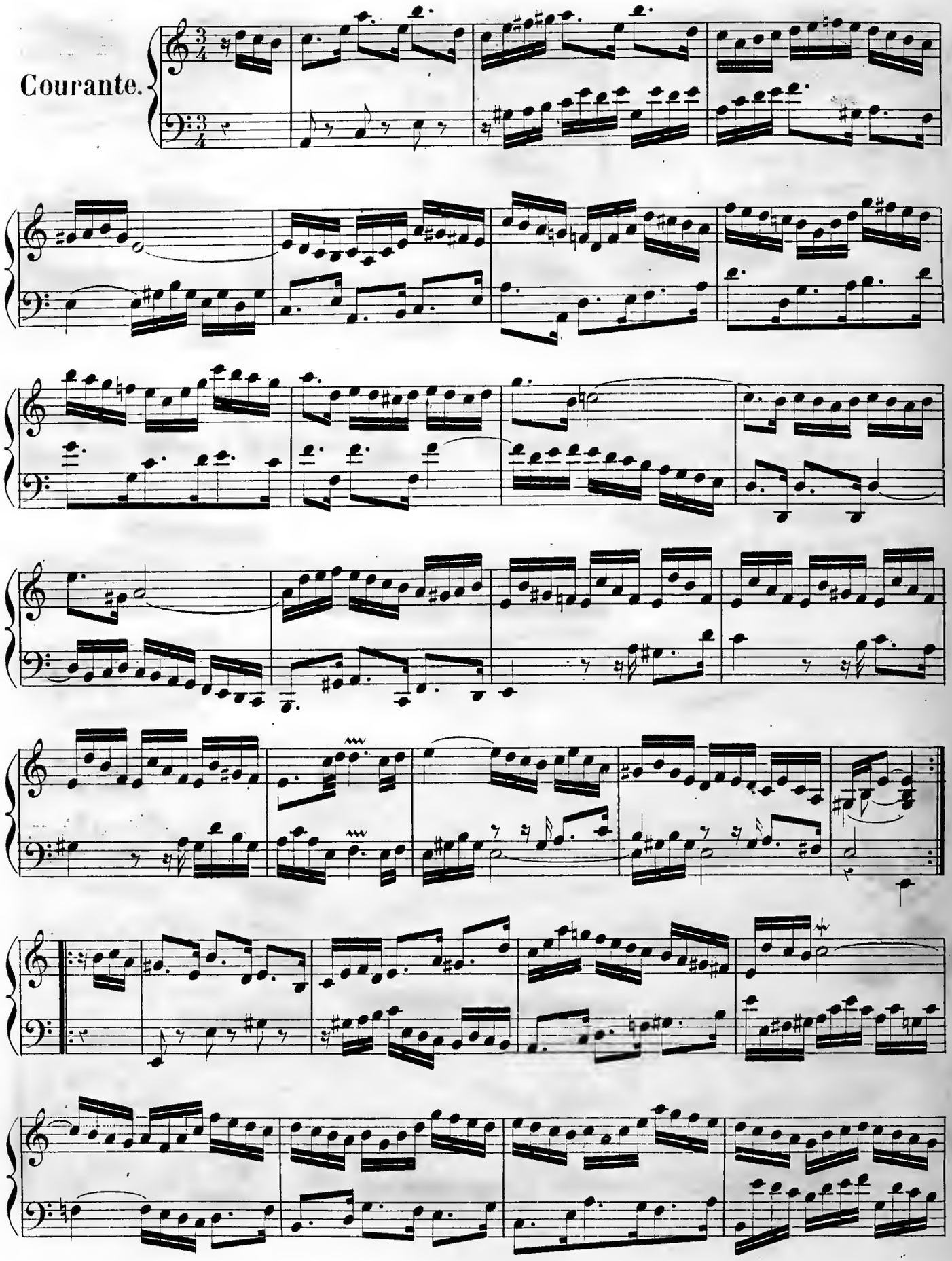


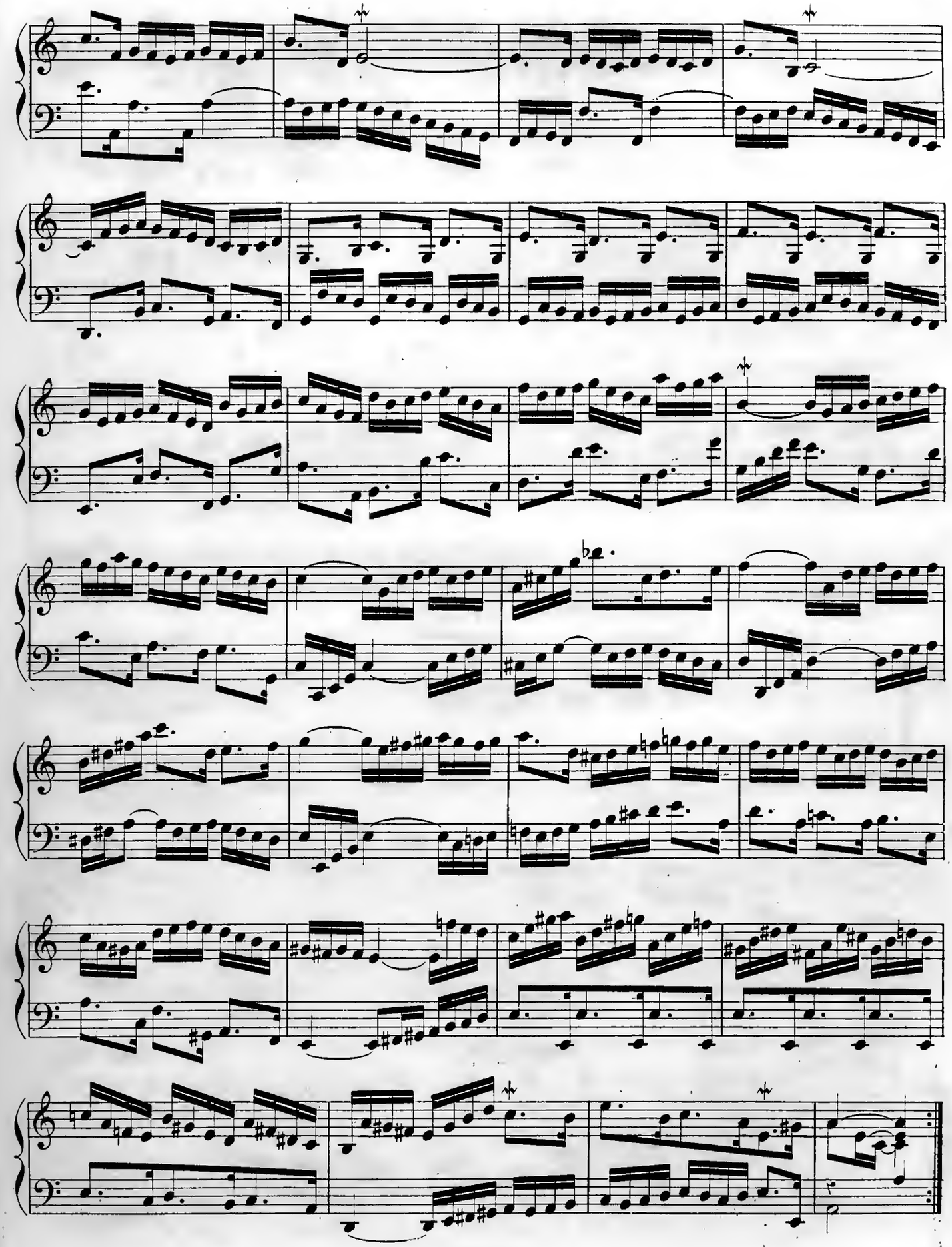


Allemande.

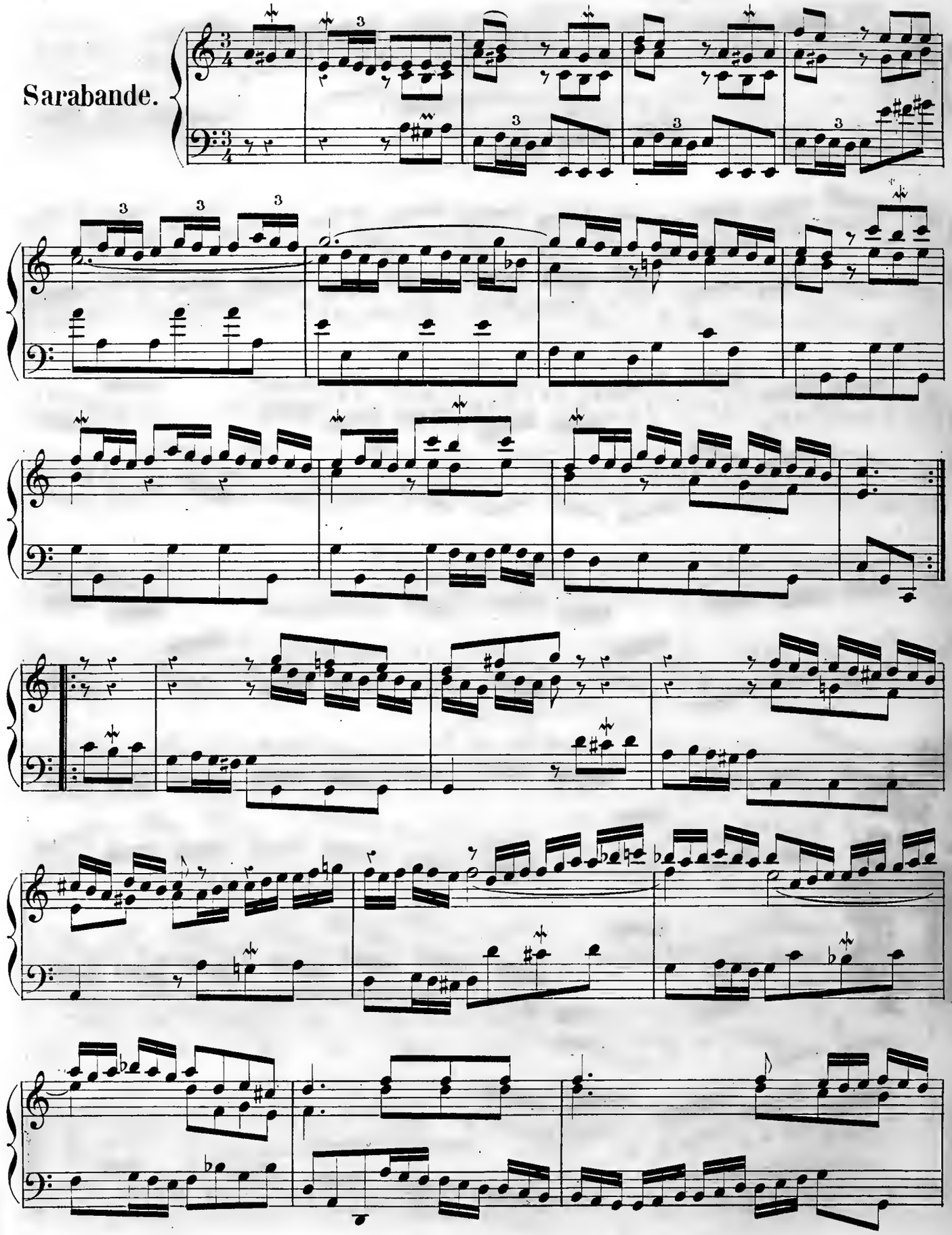


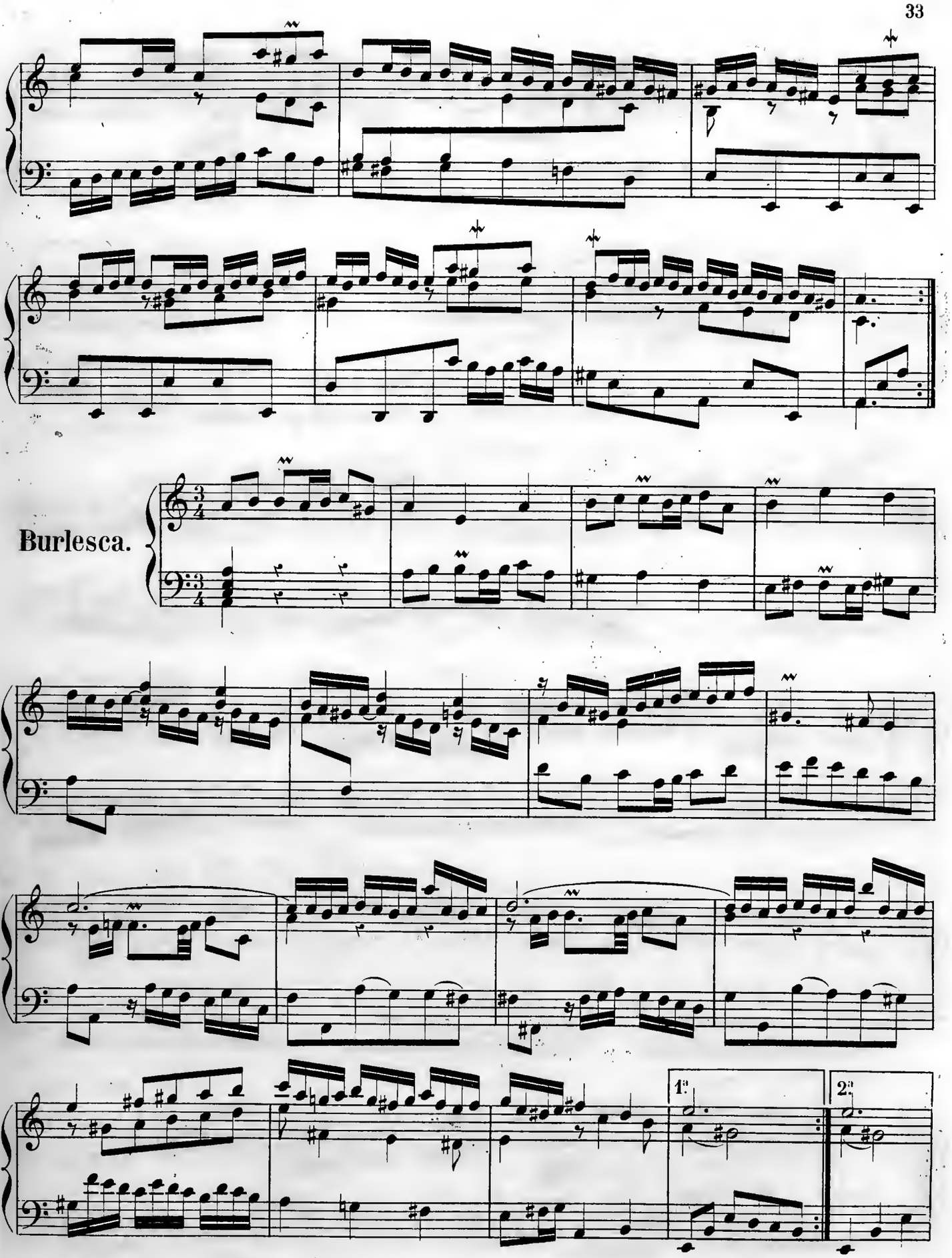


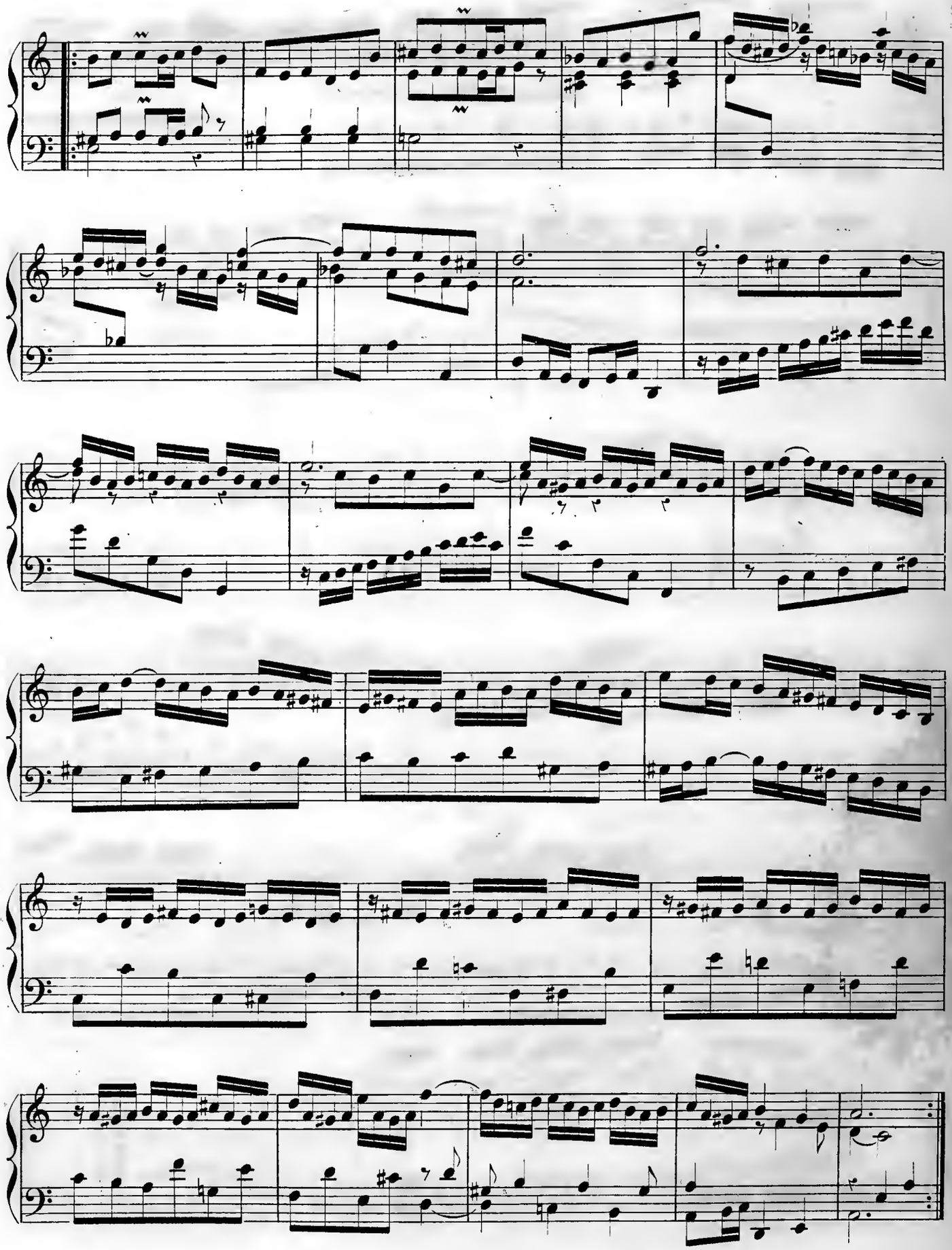

Courante.

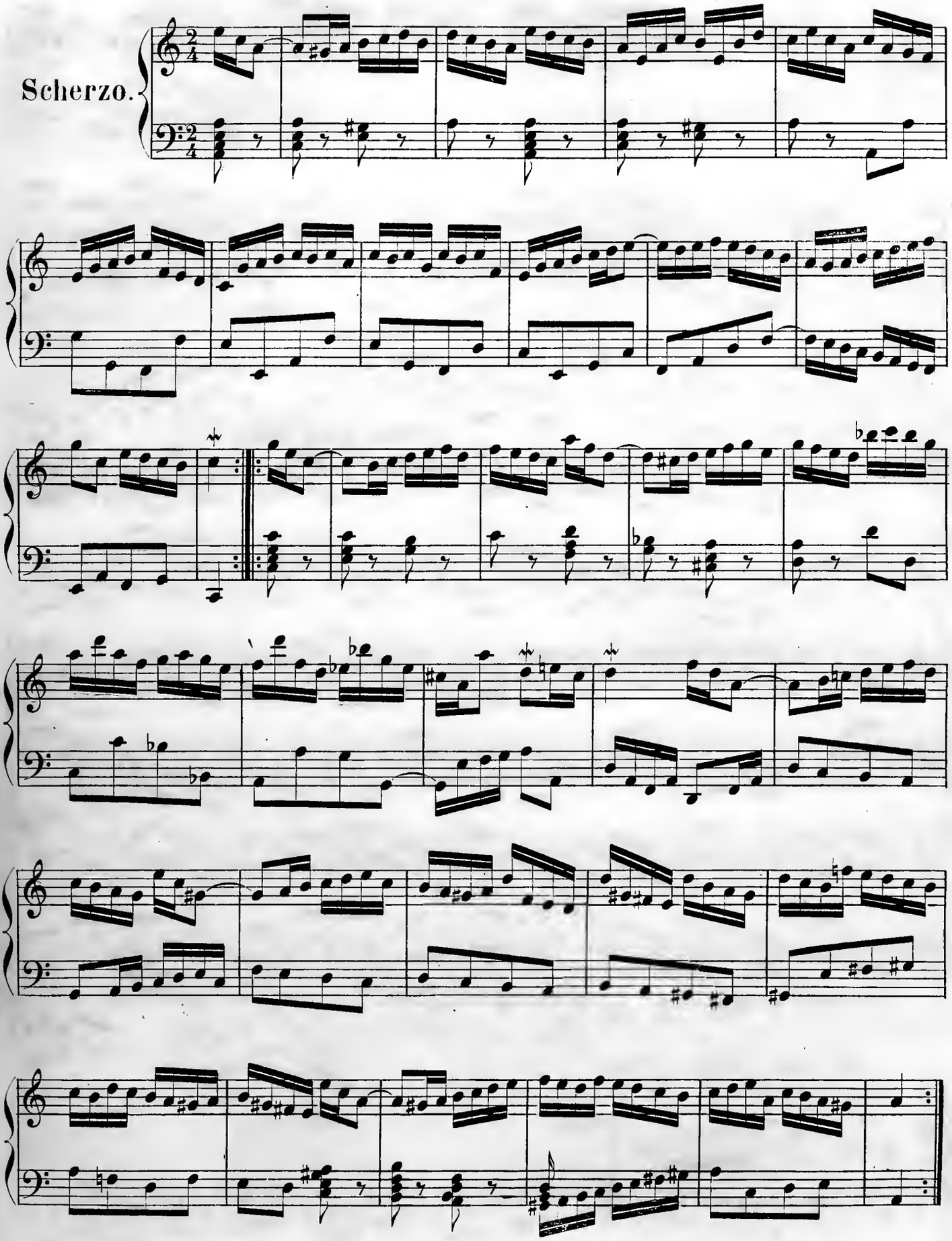


Sarabande.

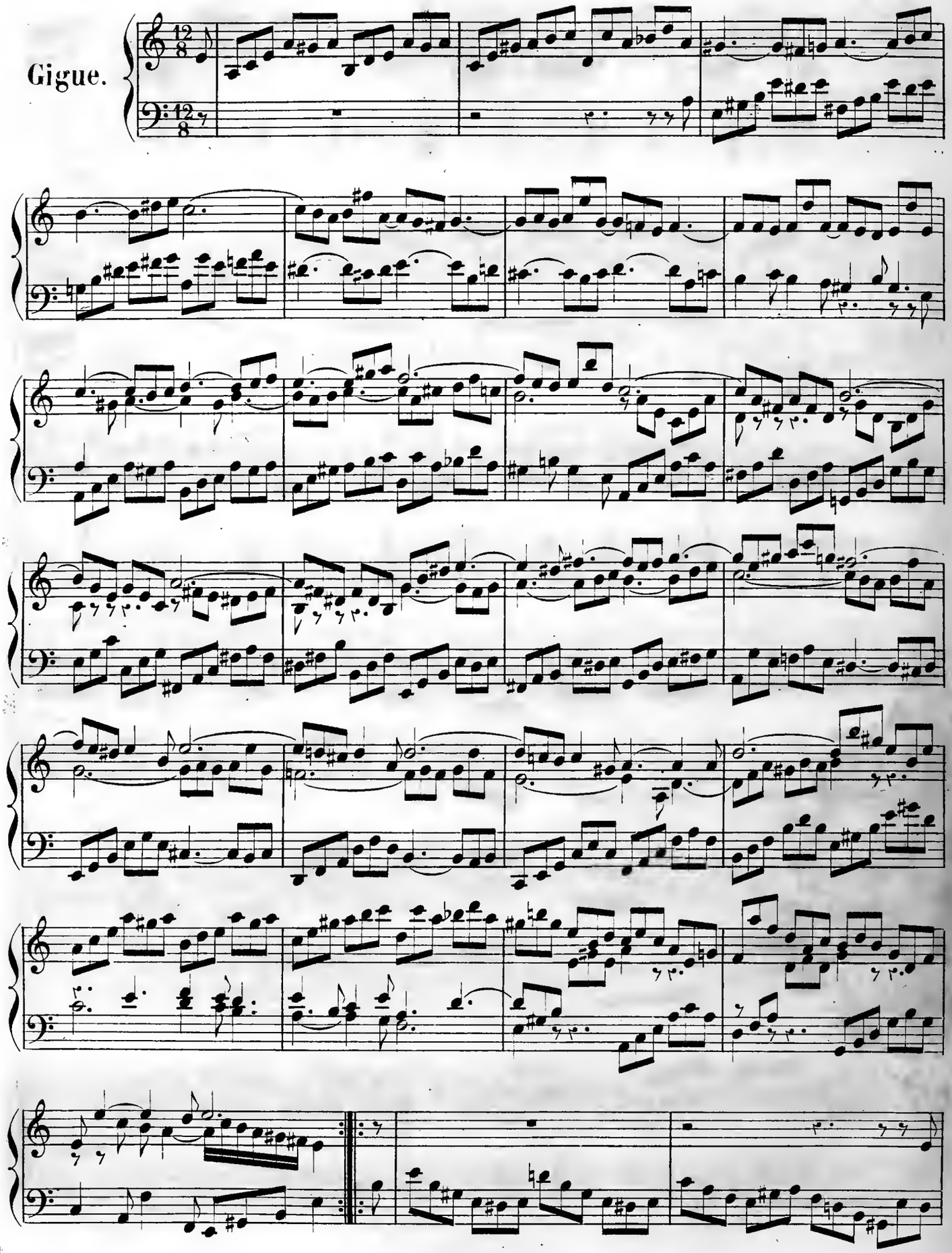


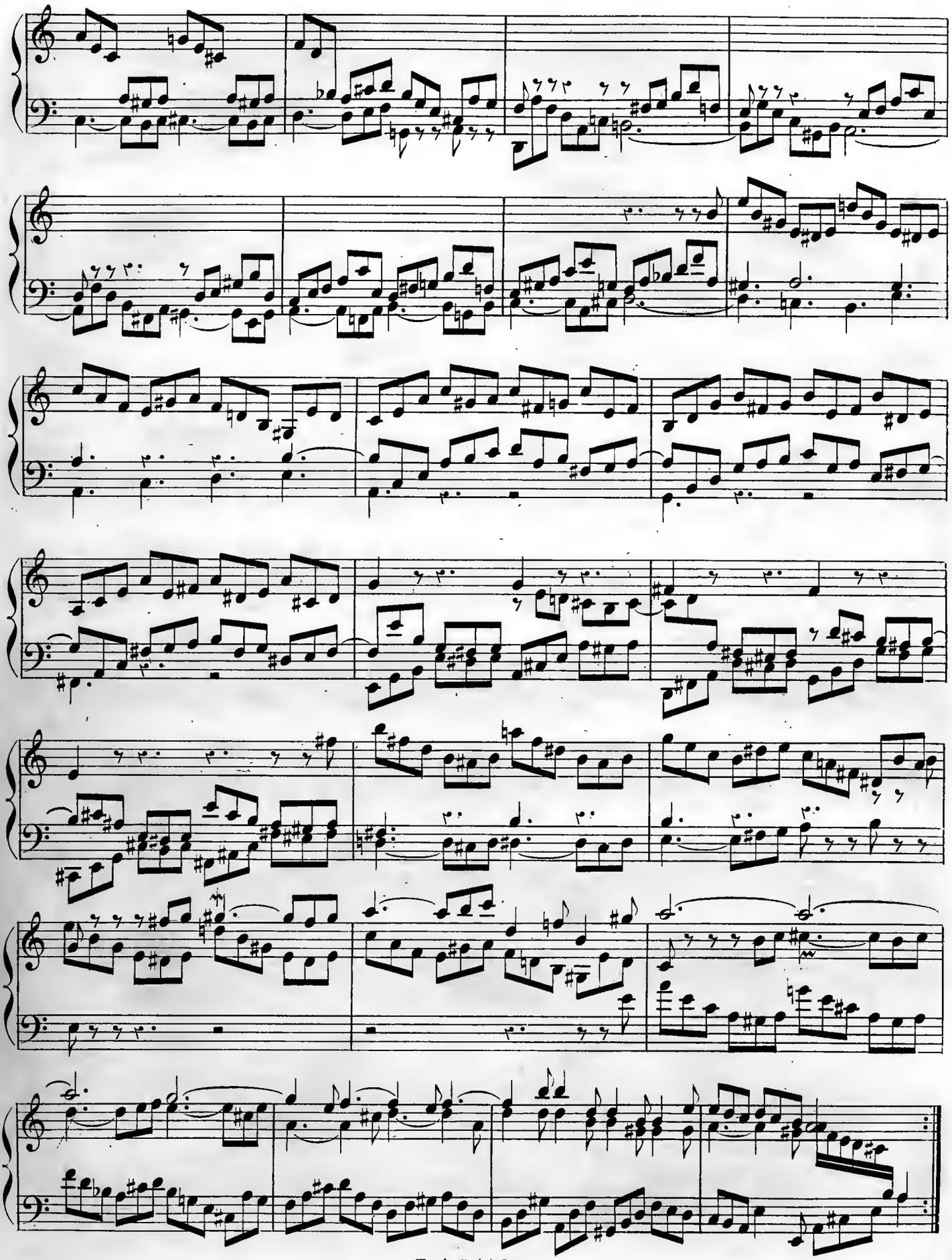

Burlesca.
1.
2.




Scherzo.

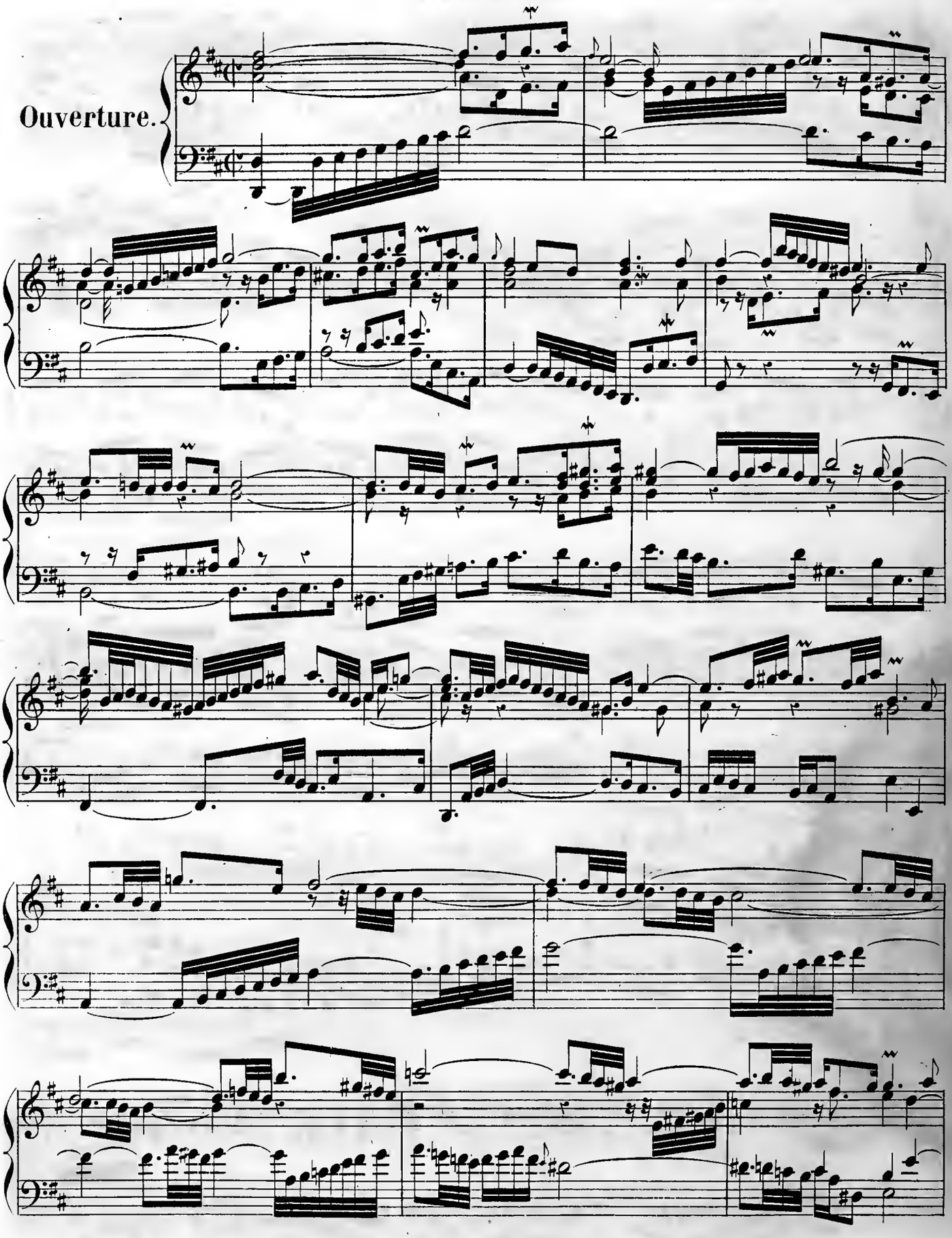
Gigue.

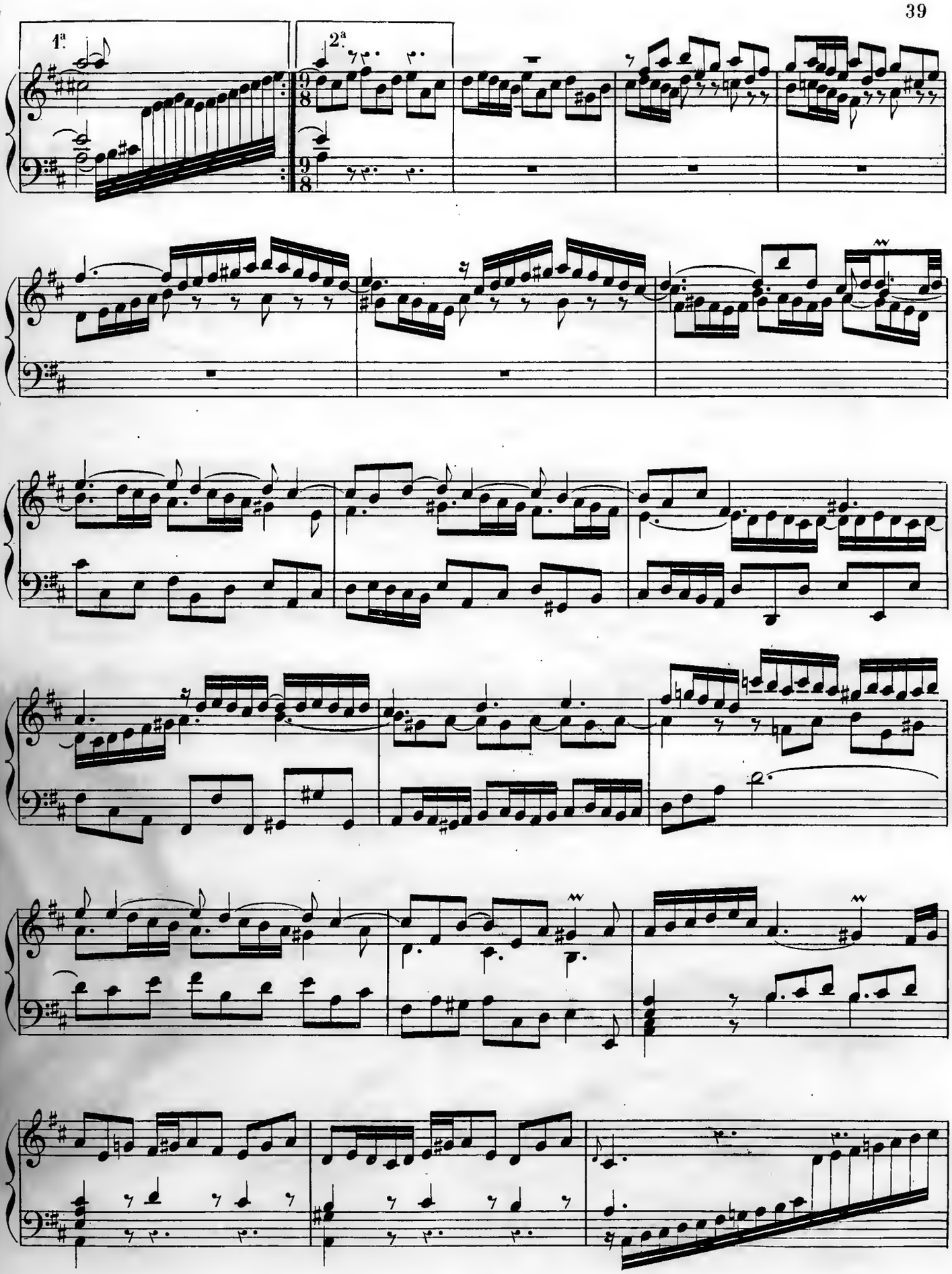


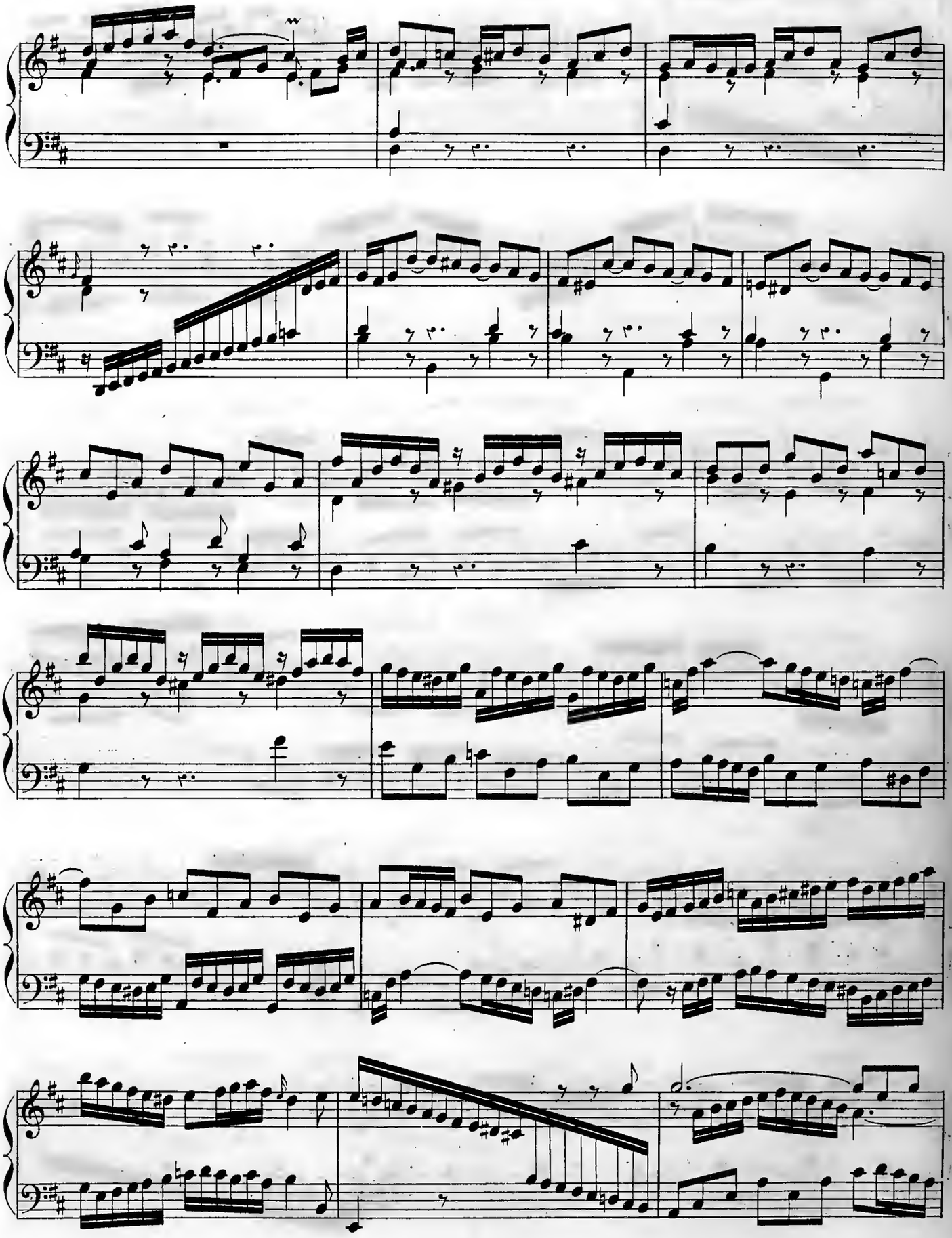


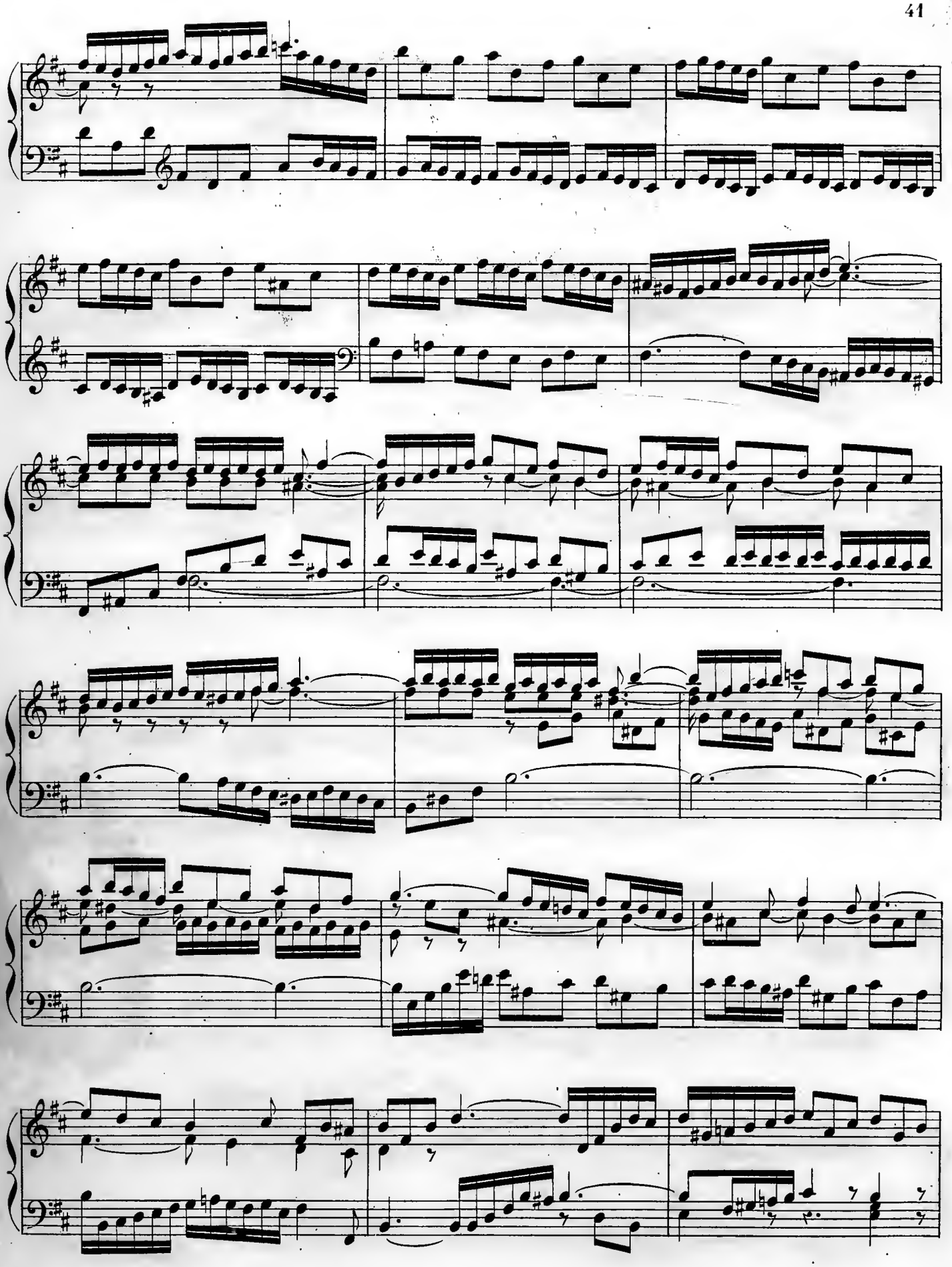
SUITE IV.

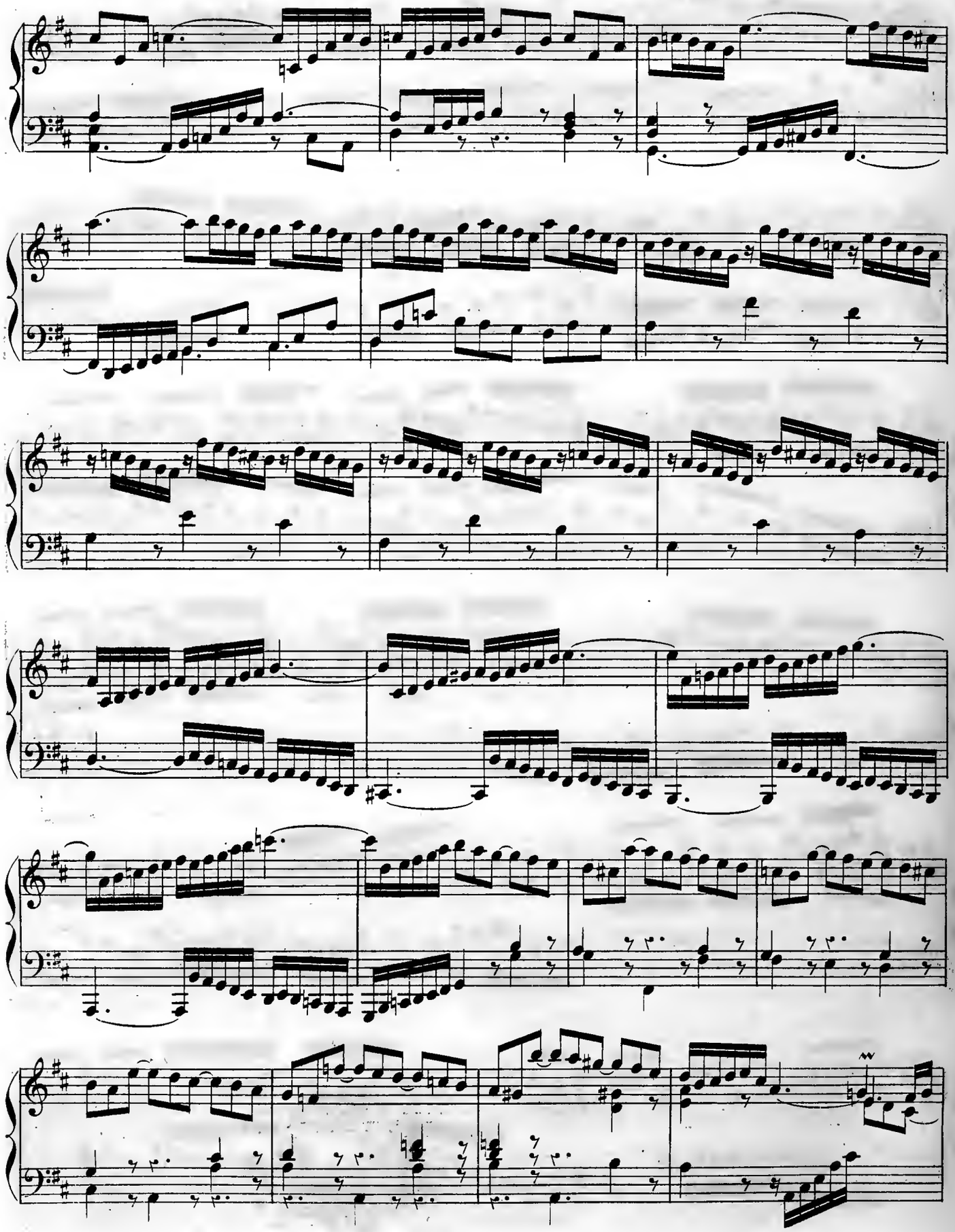
Ouverture.

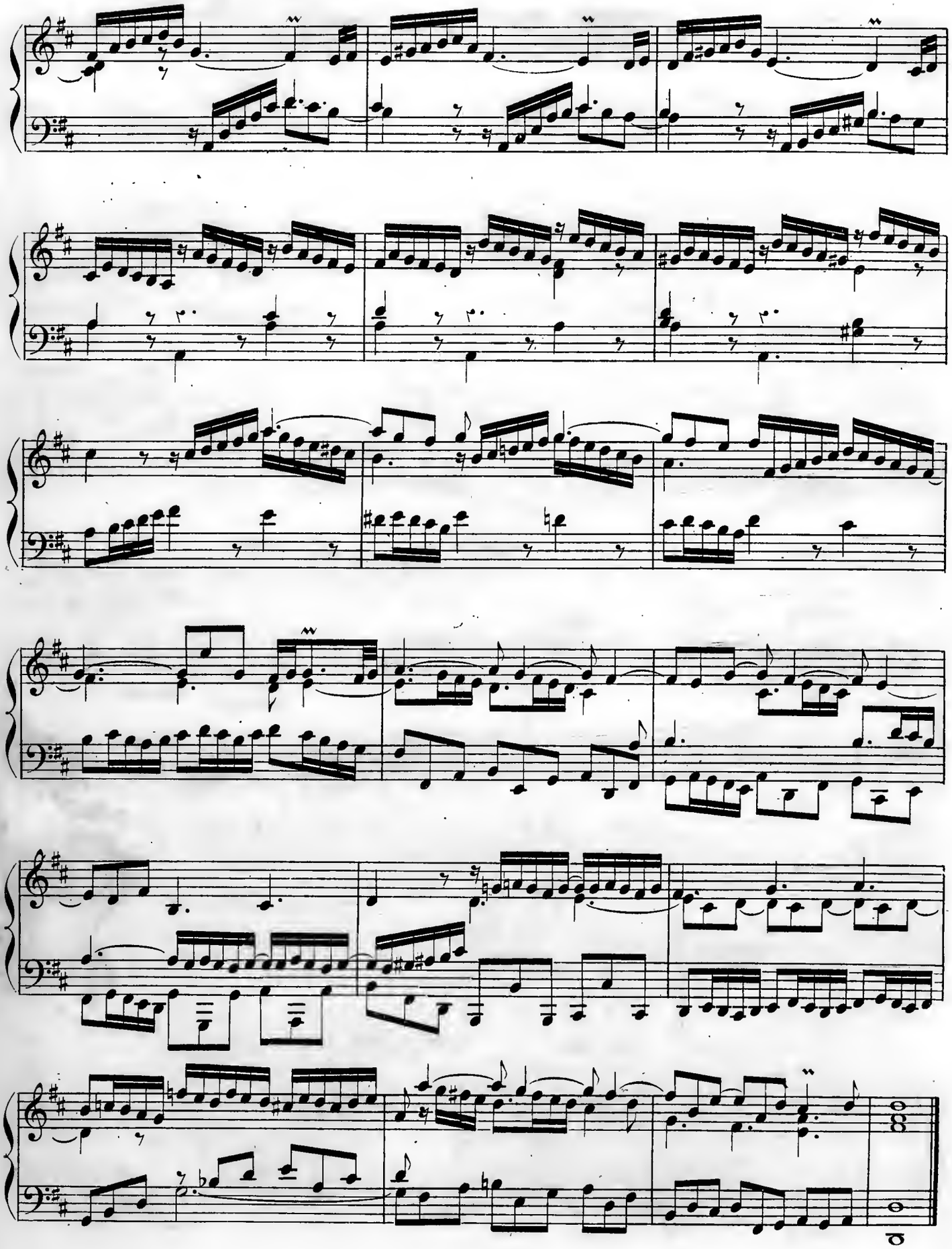



1ª
2ª

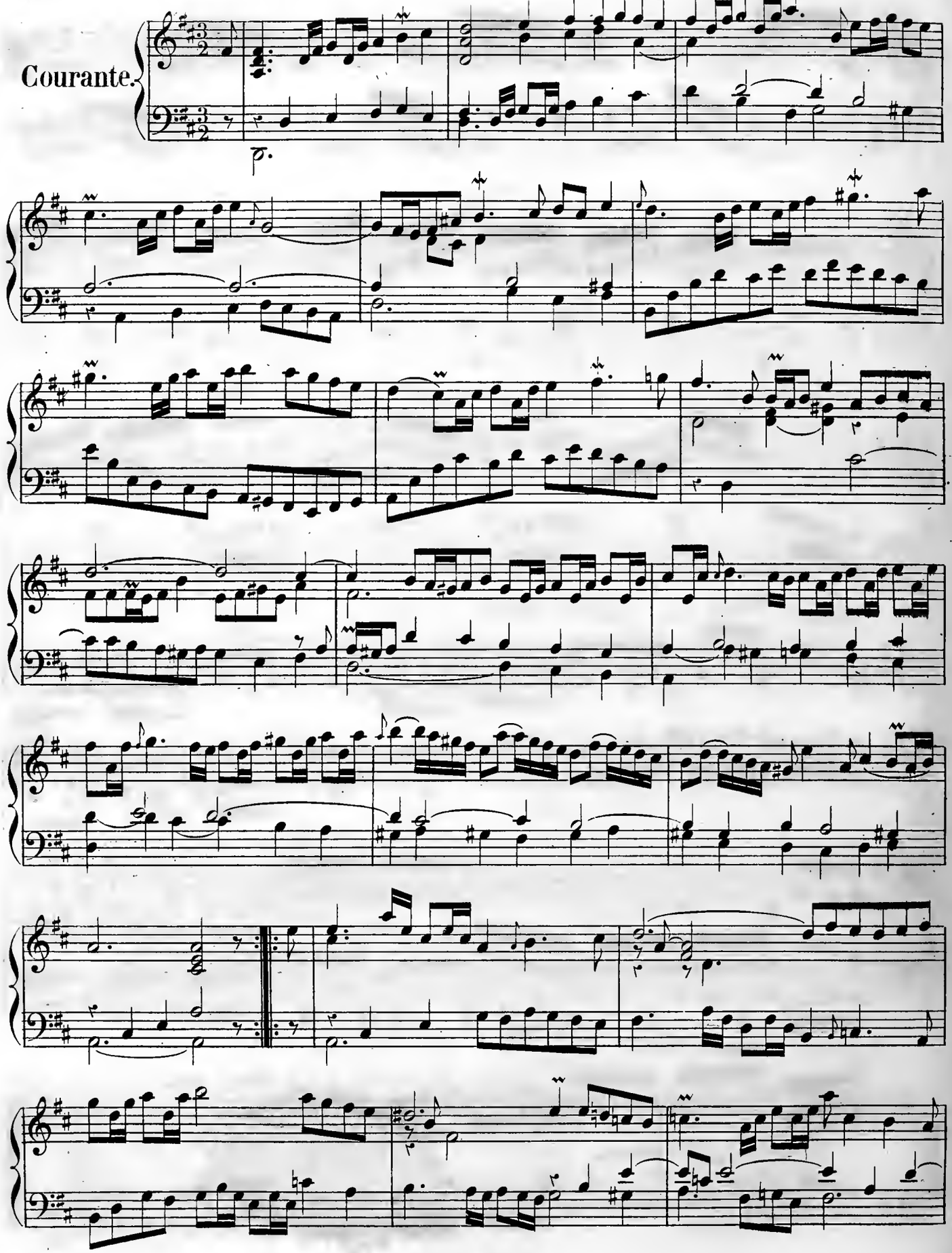


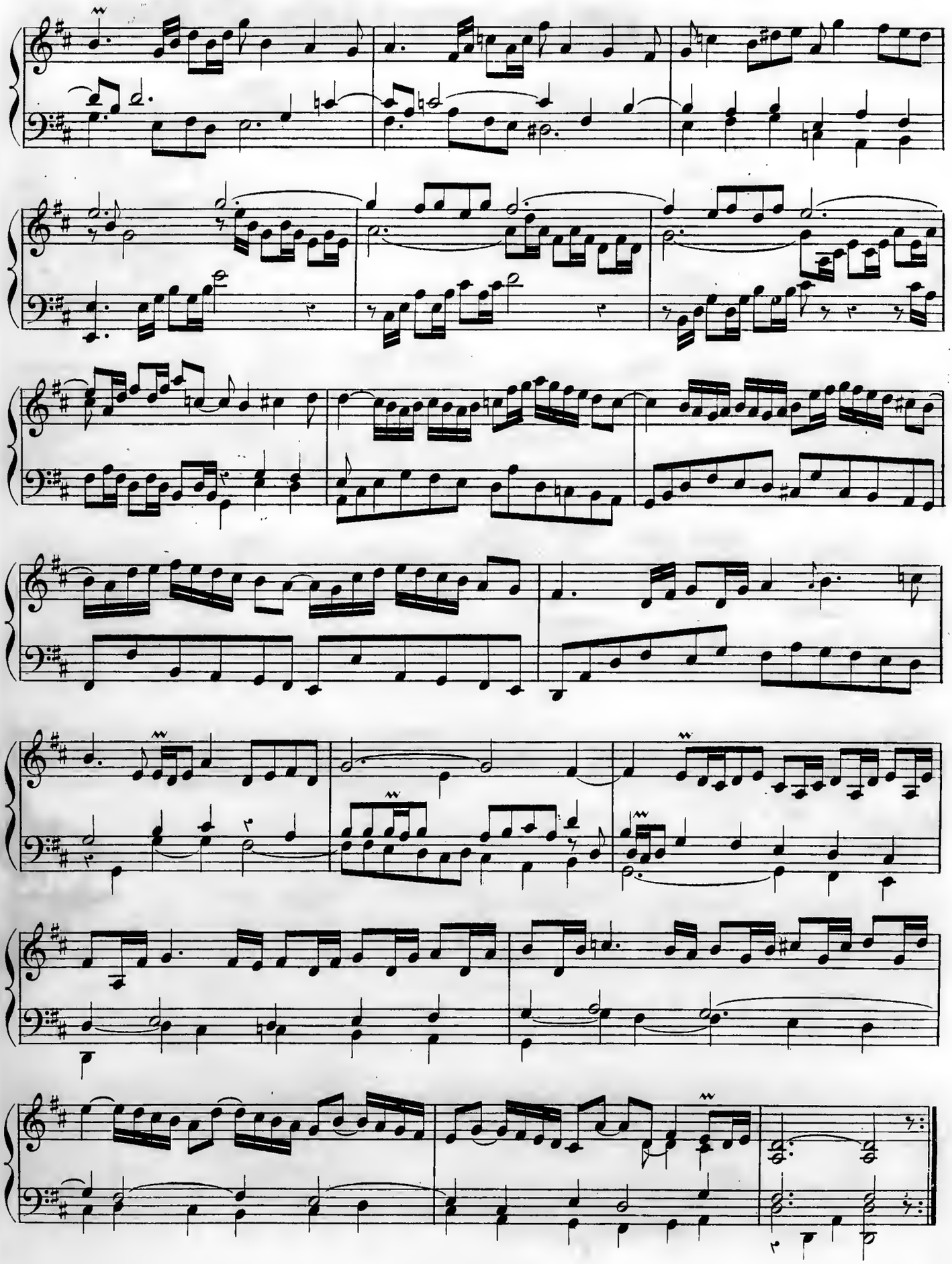




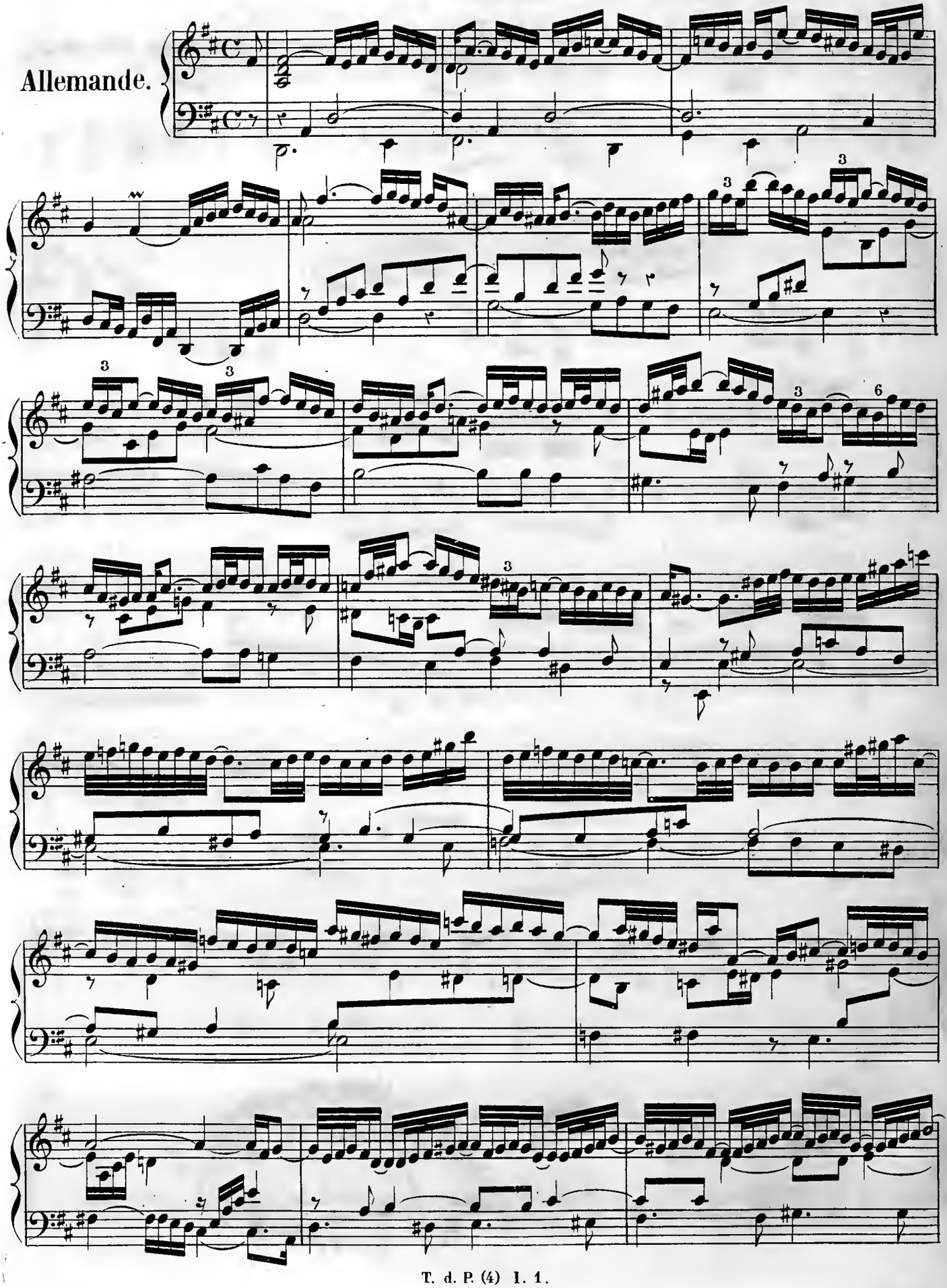


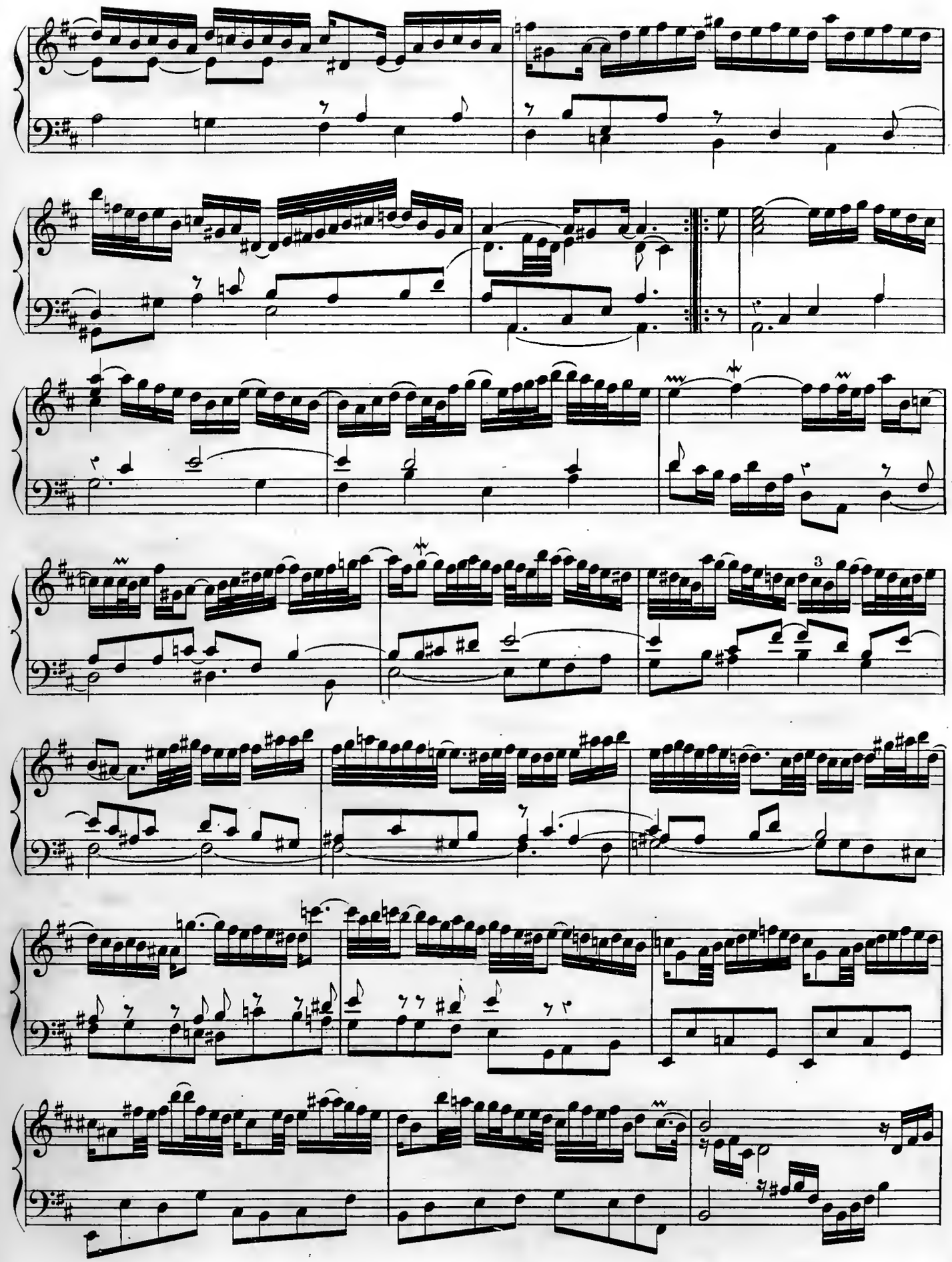
Courante.

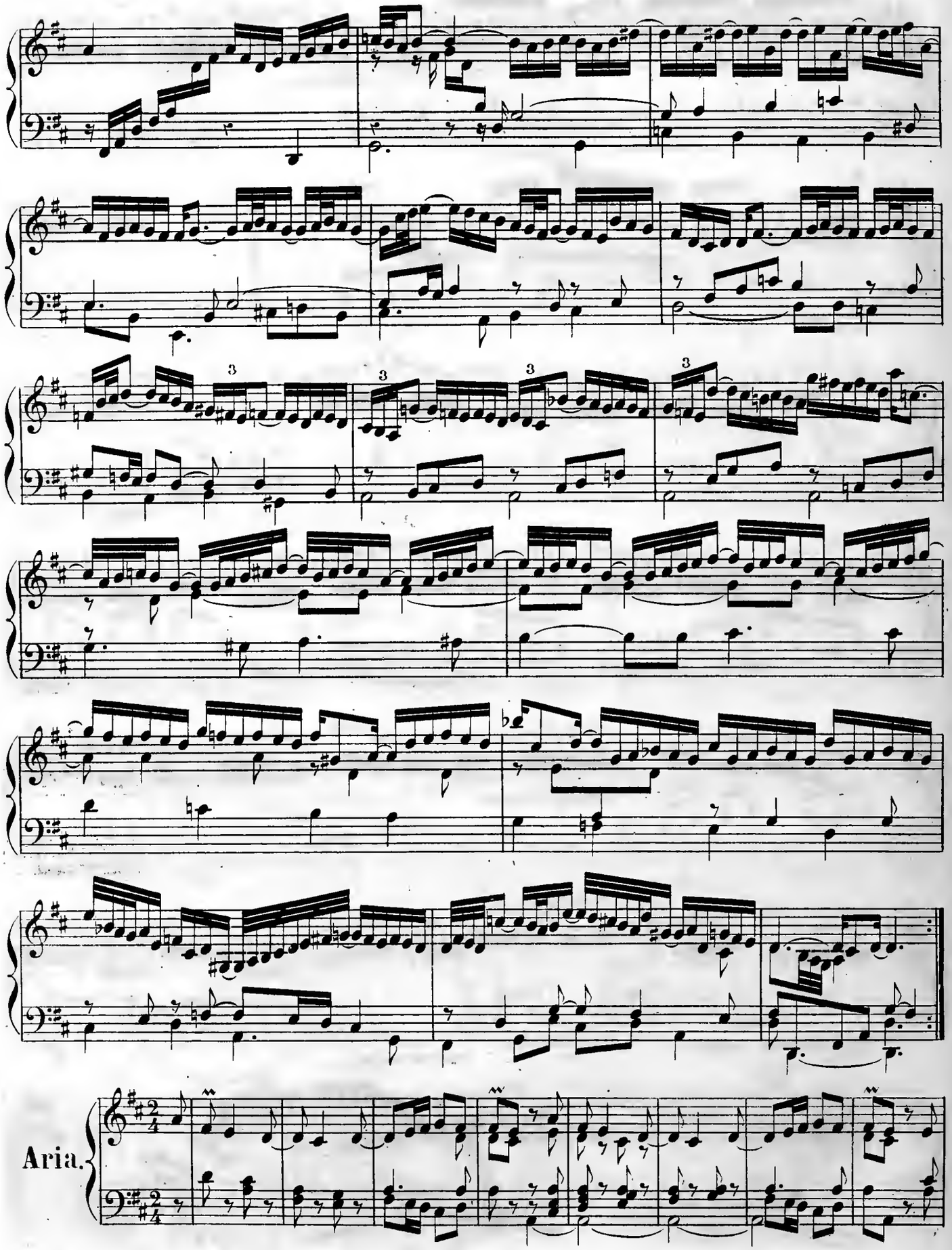


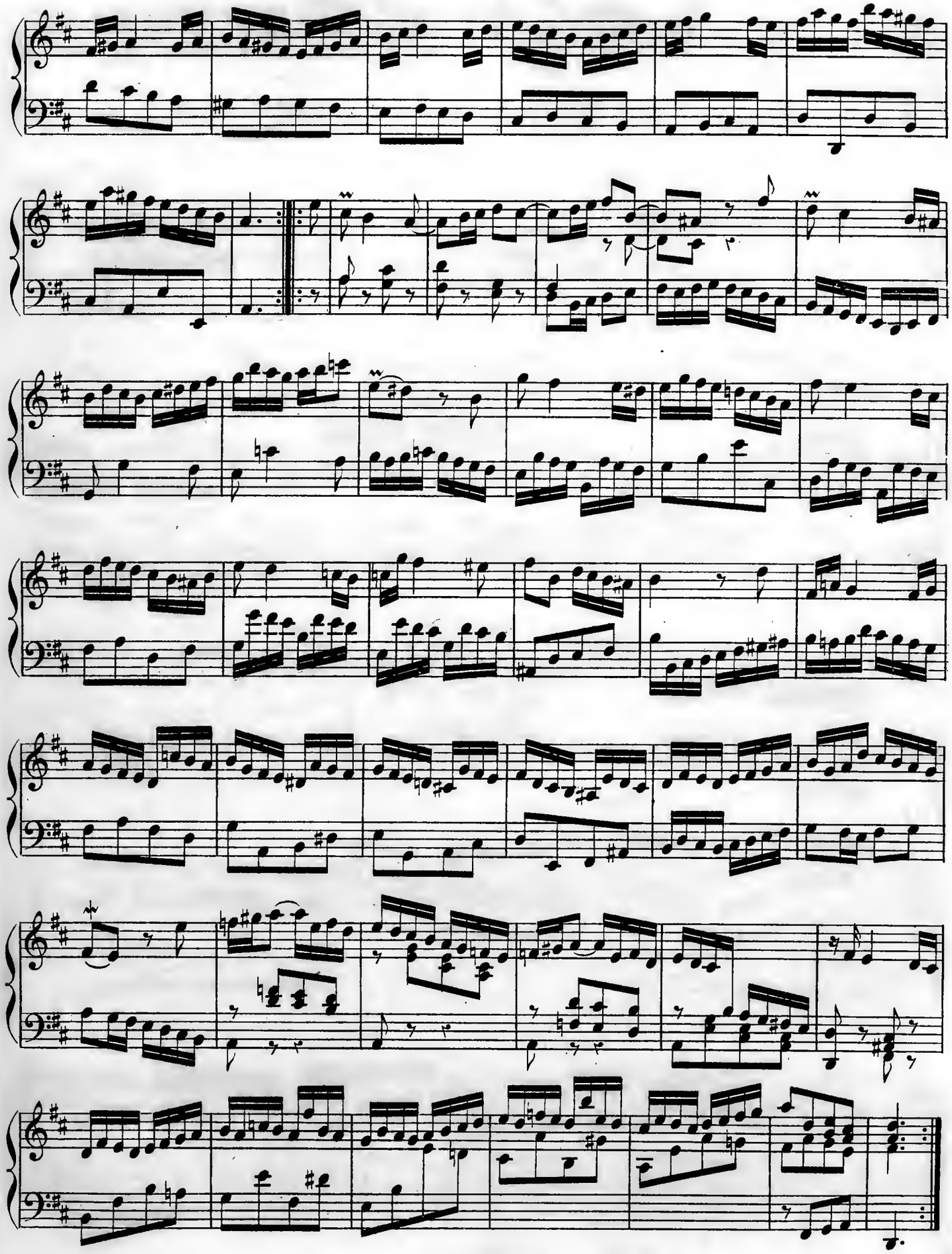


Allemande.

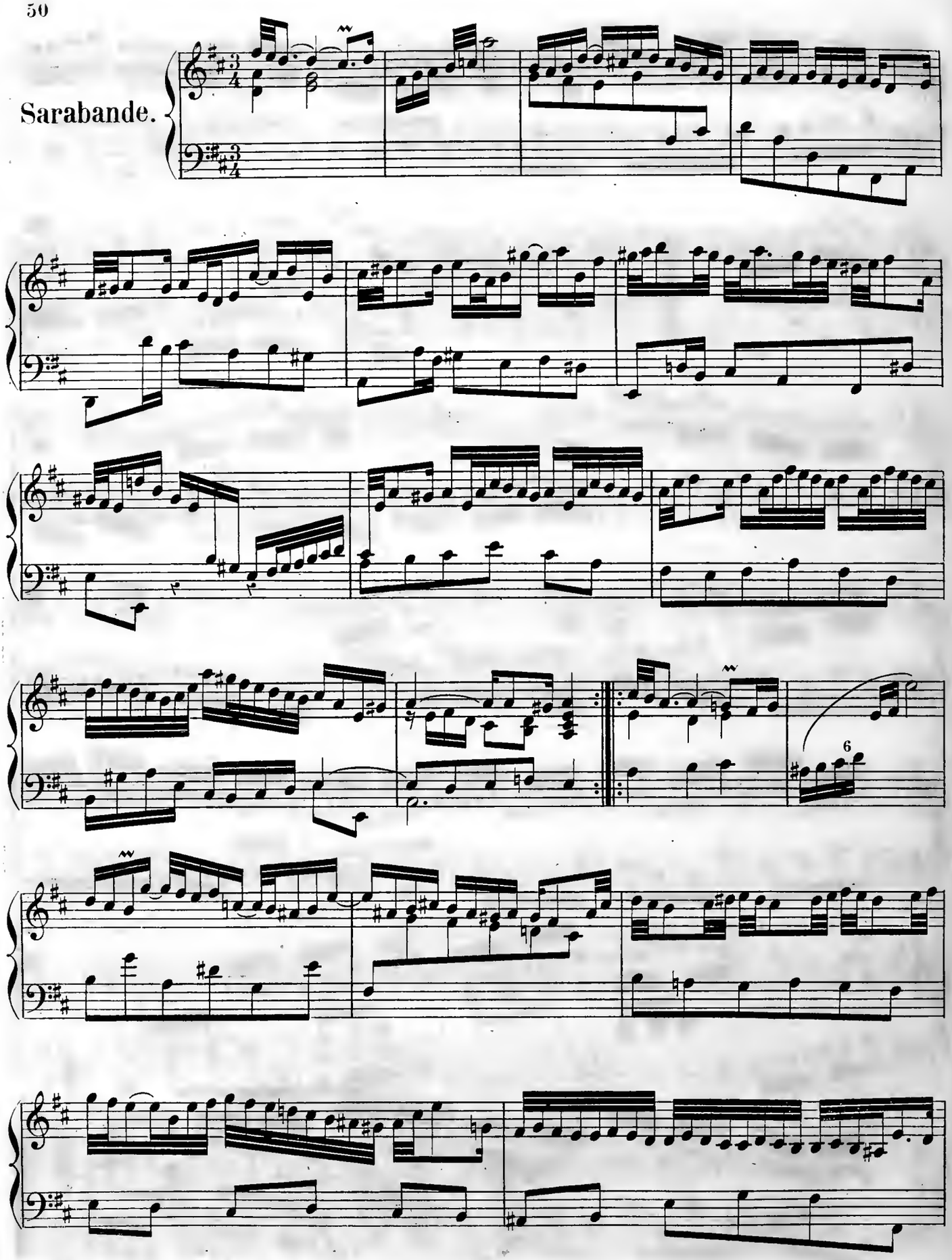


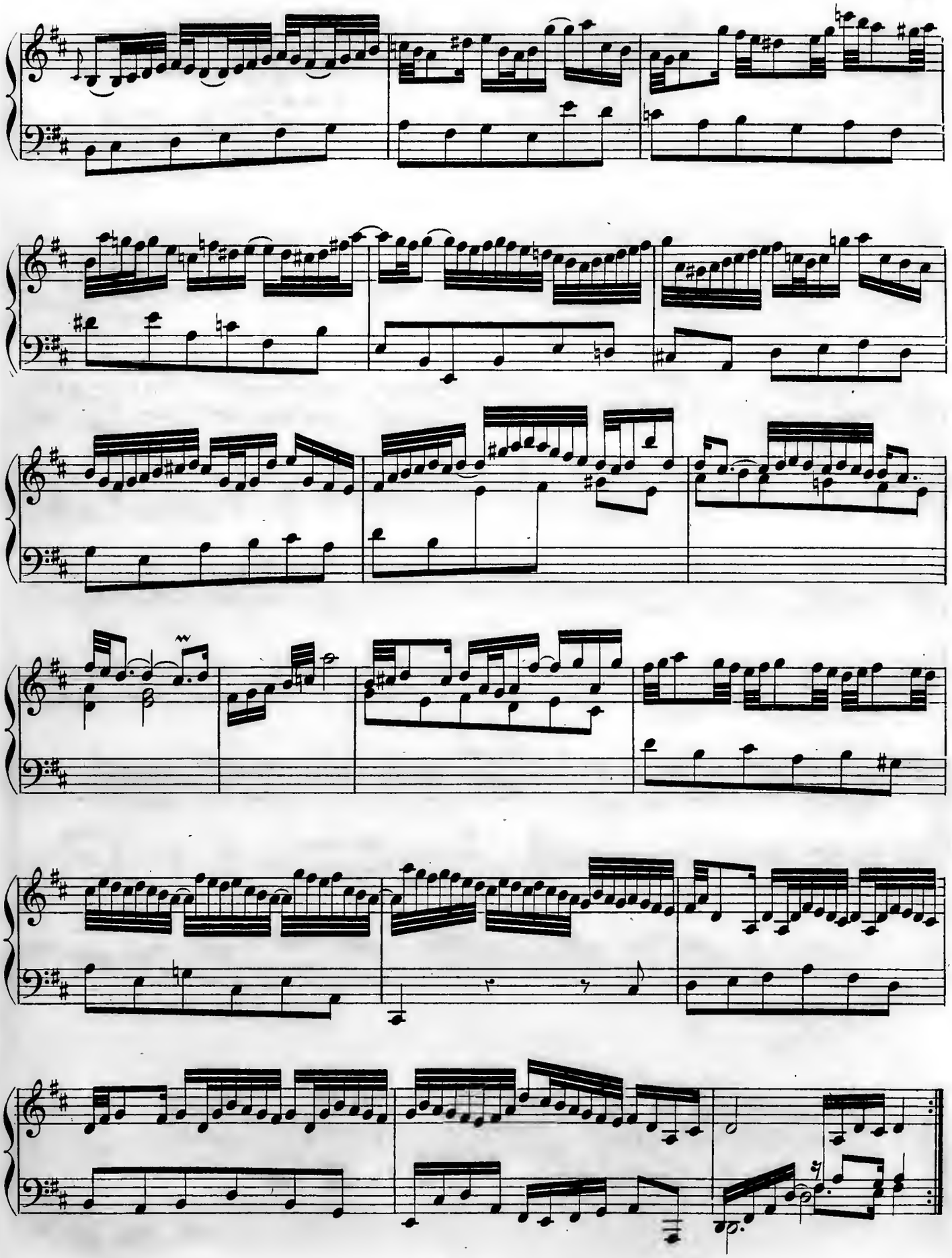



Aria.

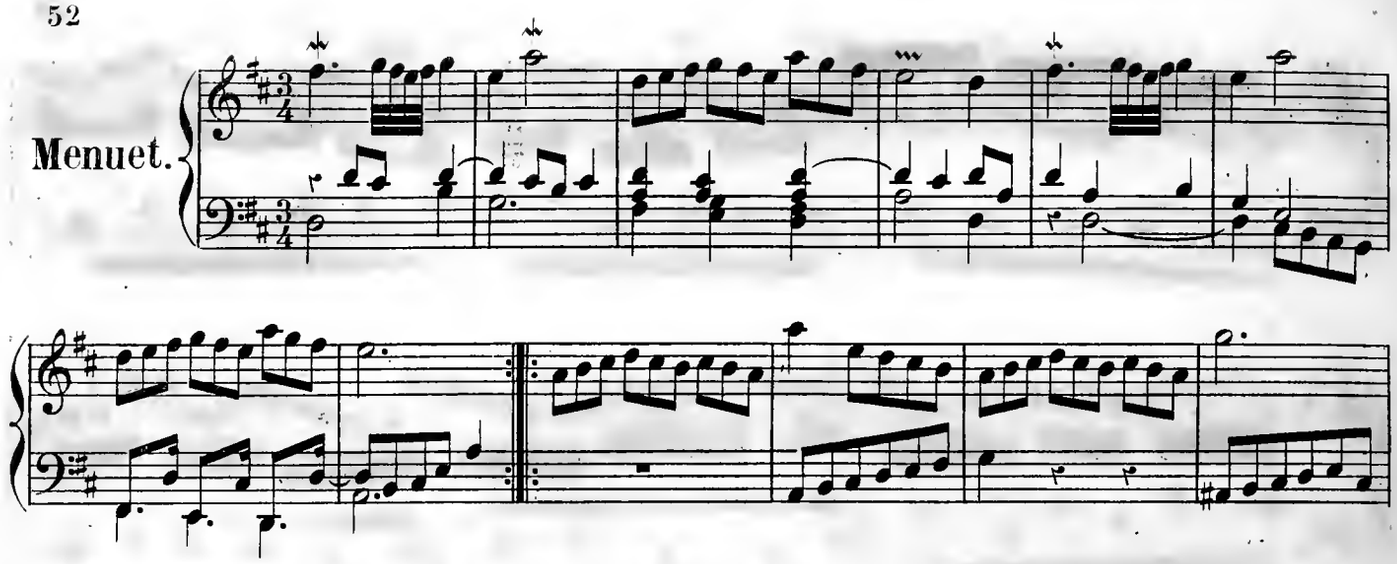


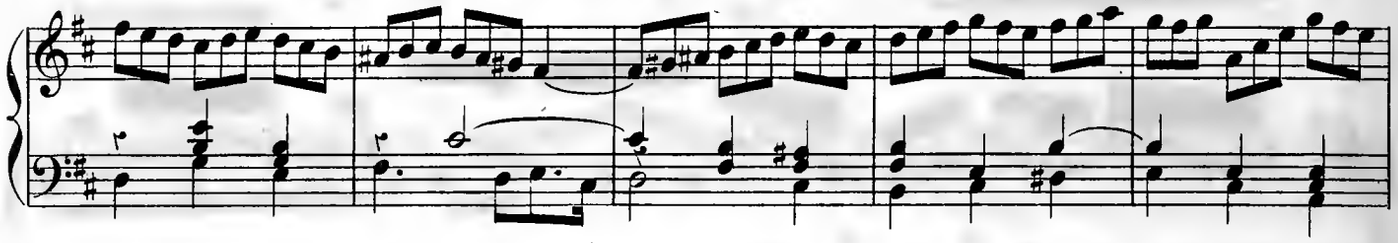
Sarabande.

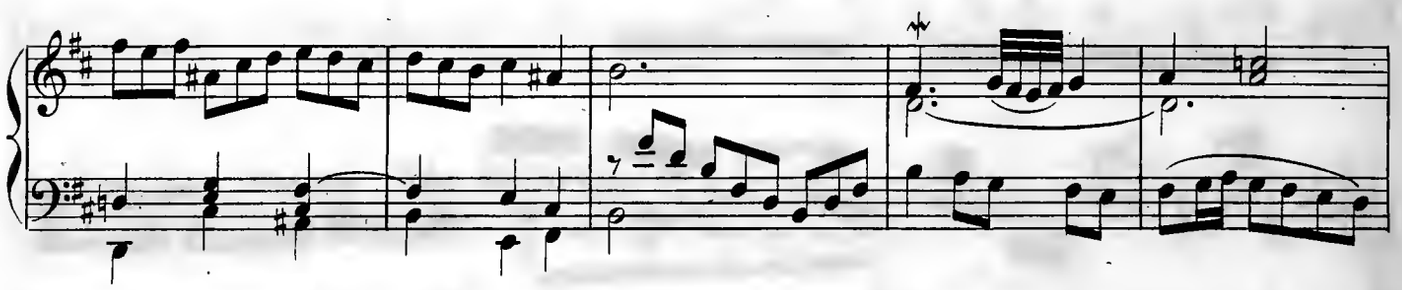


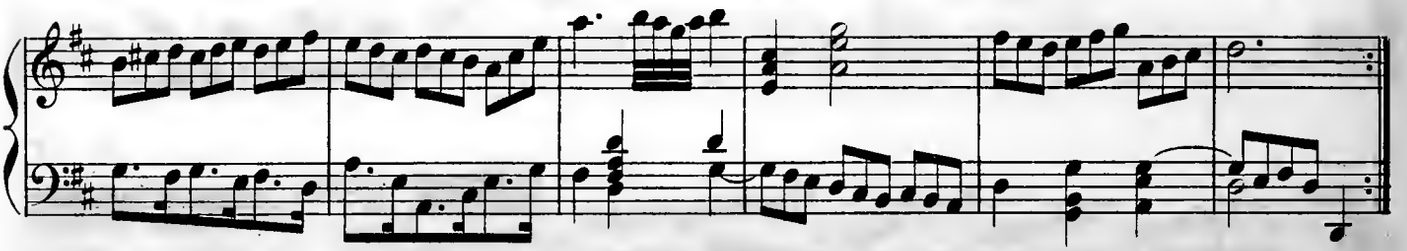


Menuet.

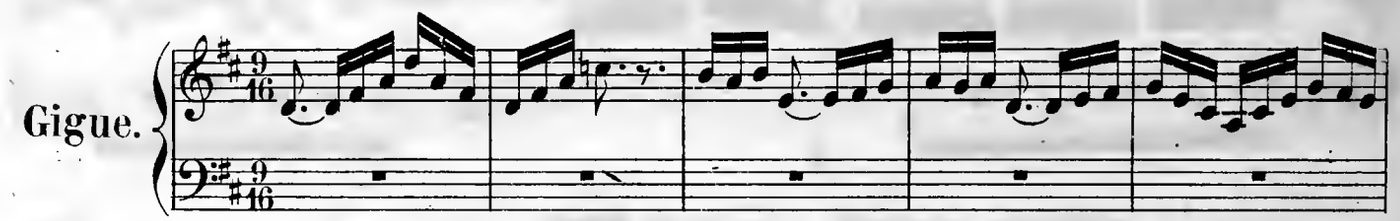


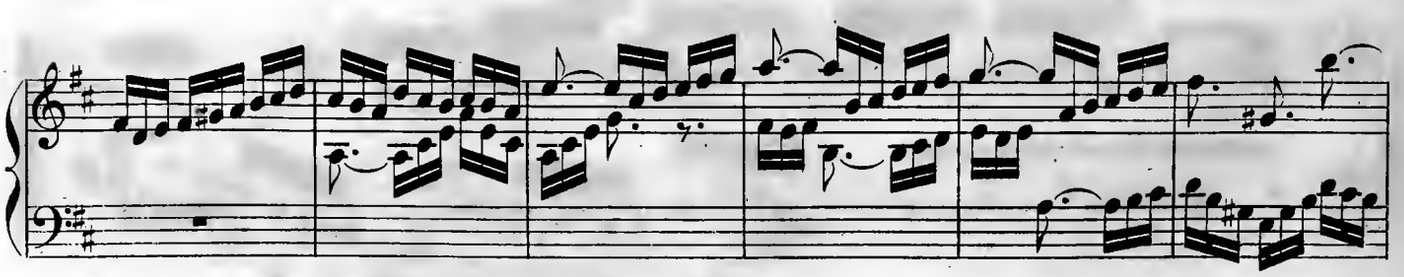


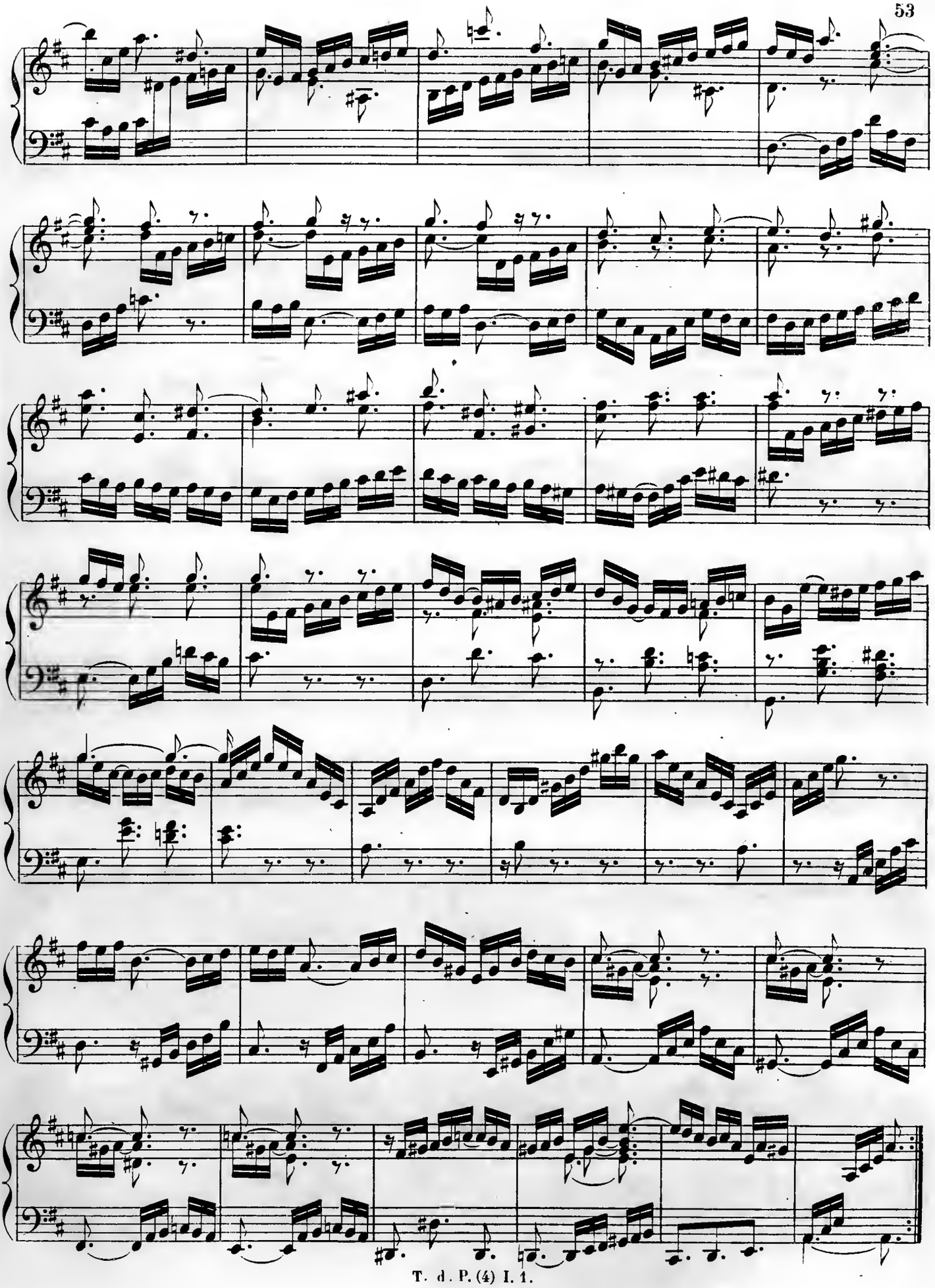


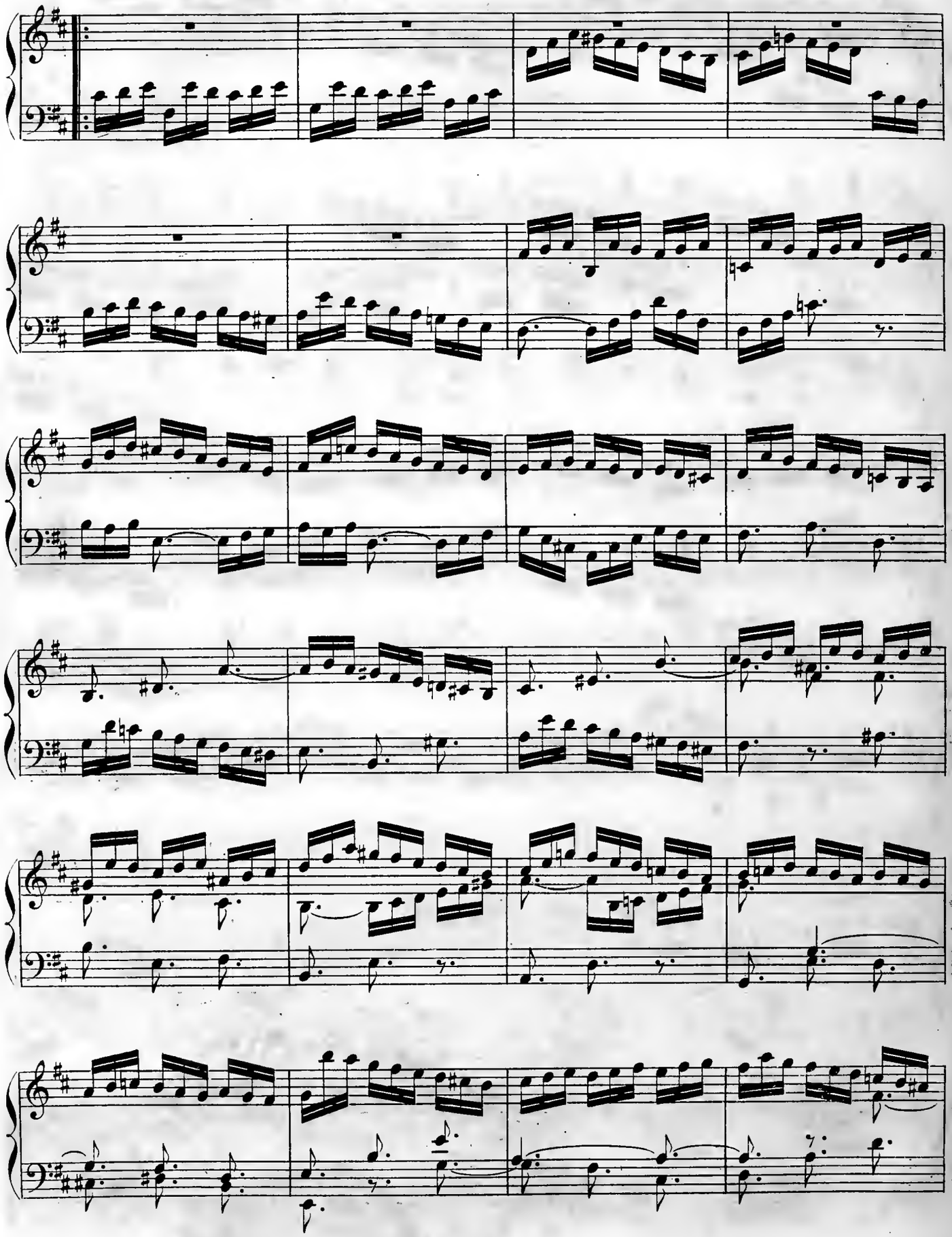


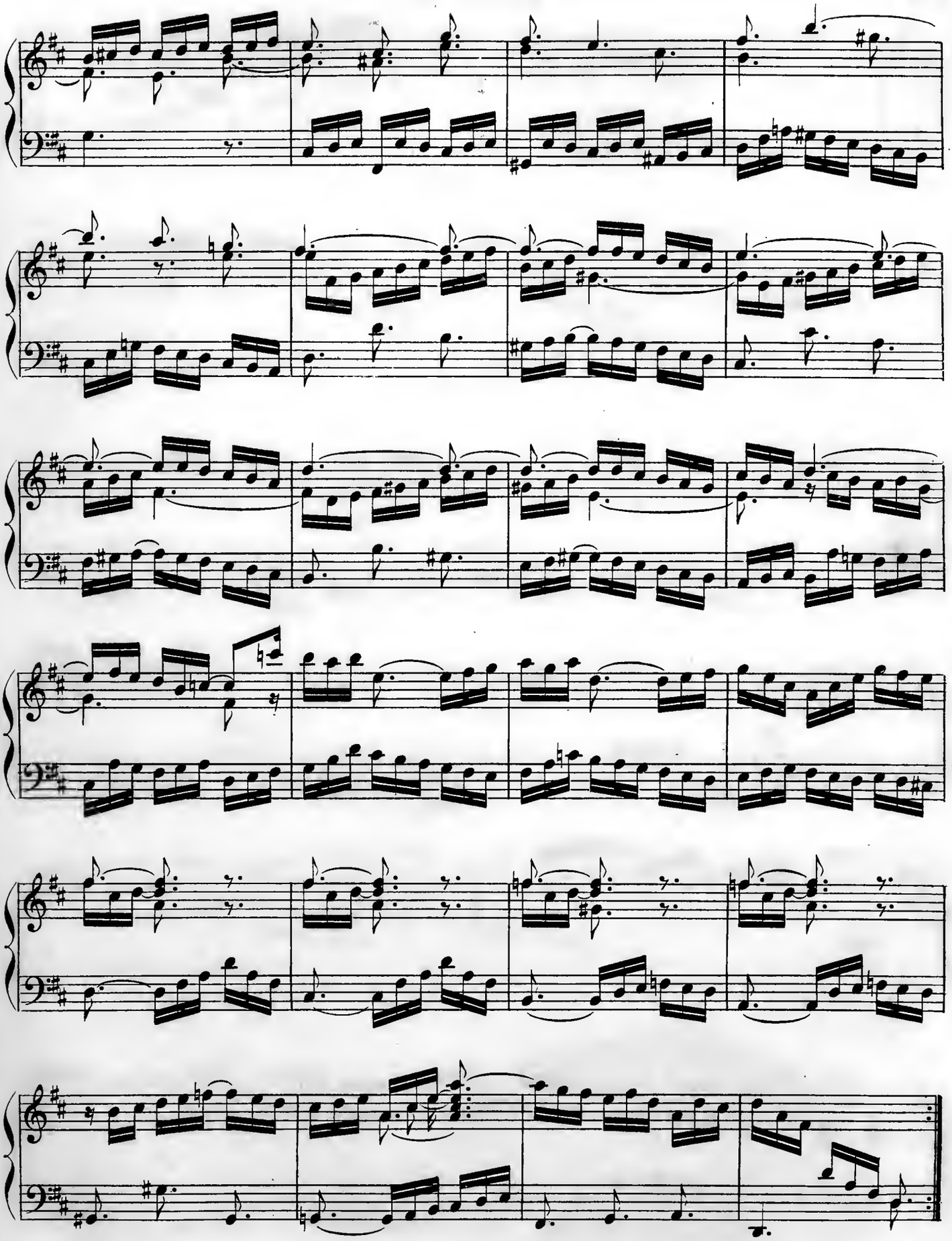
Gigue.





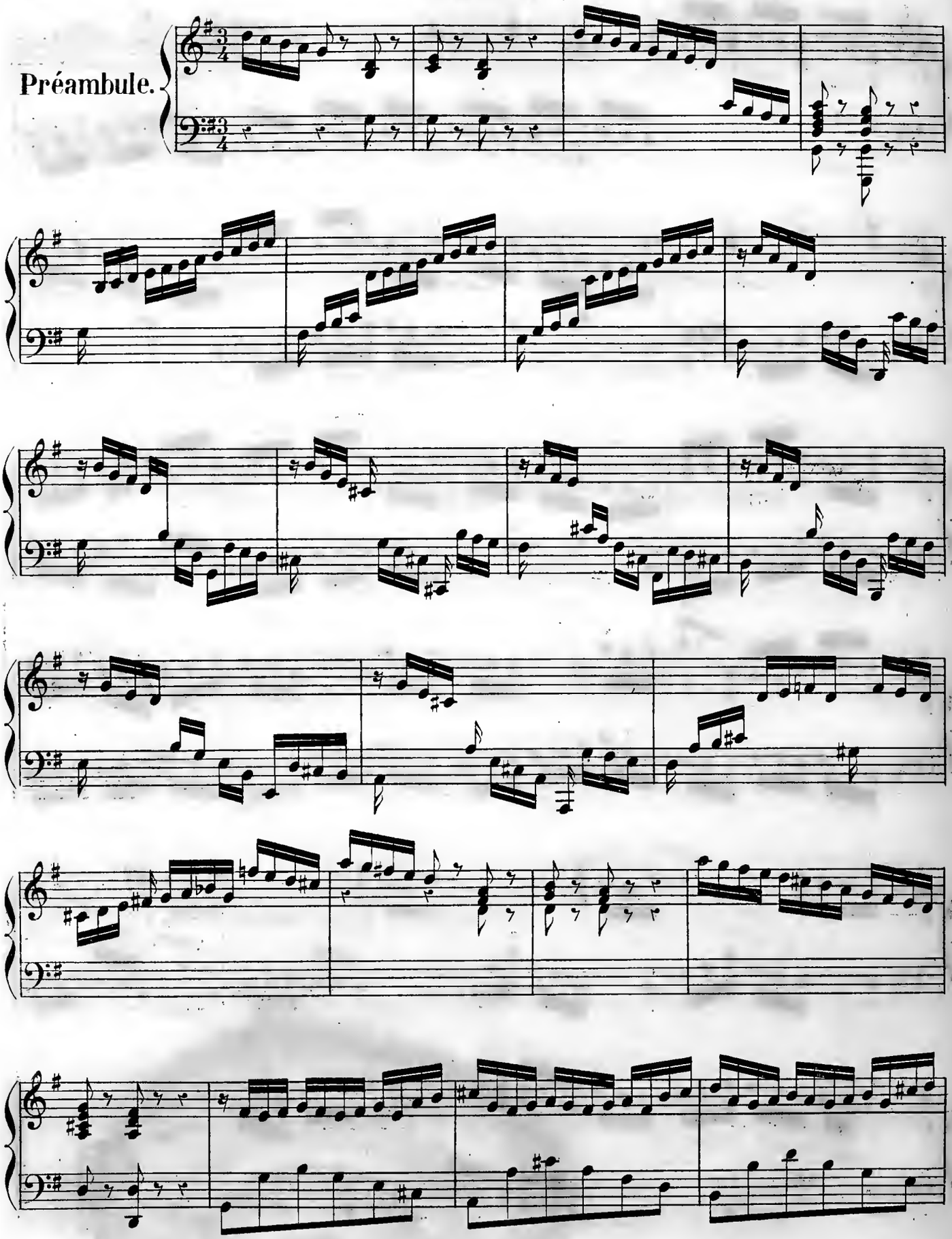


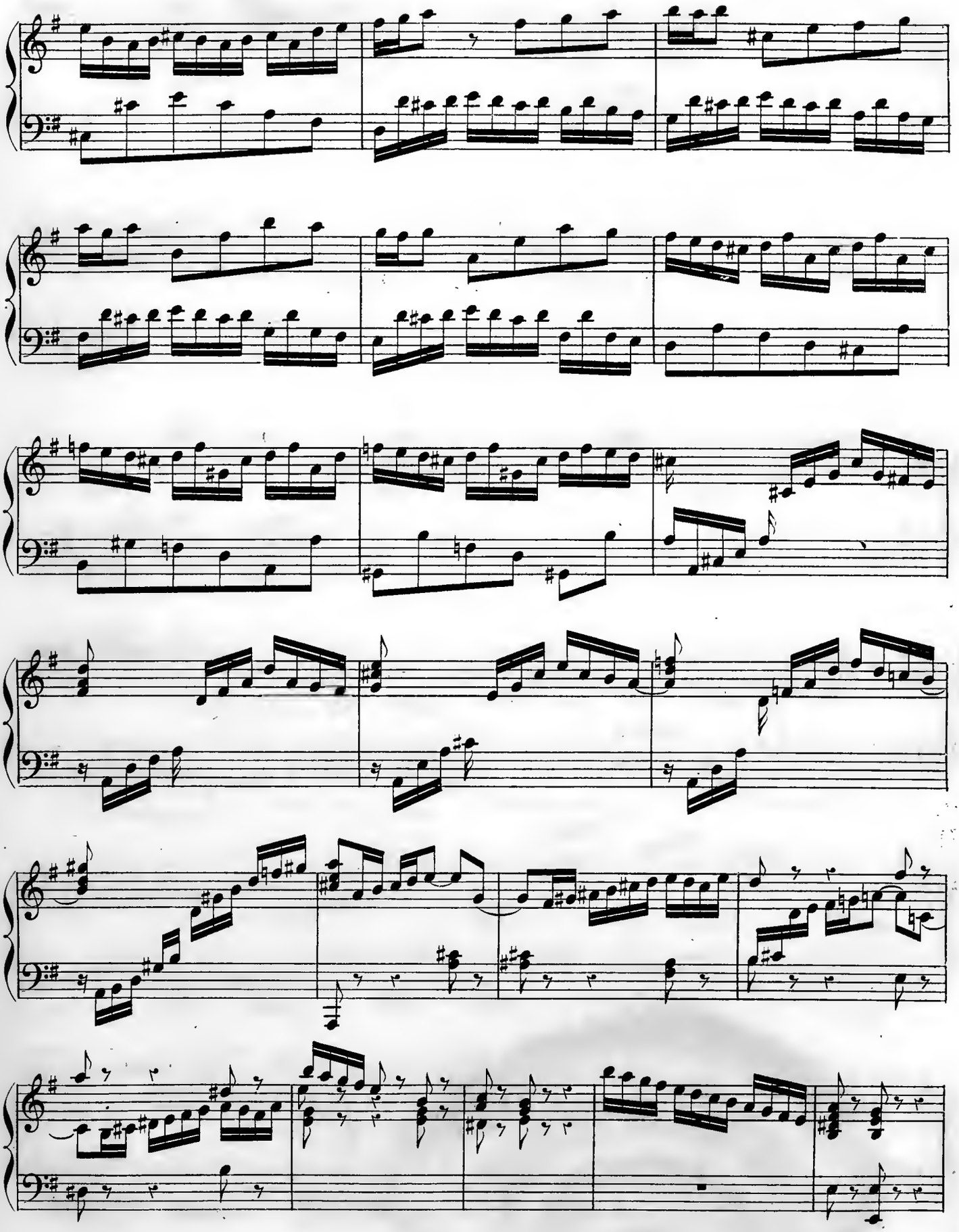


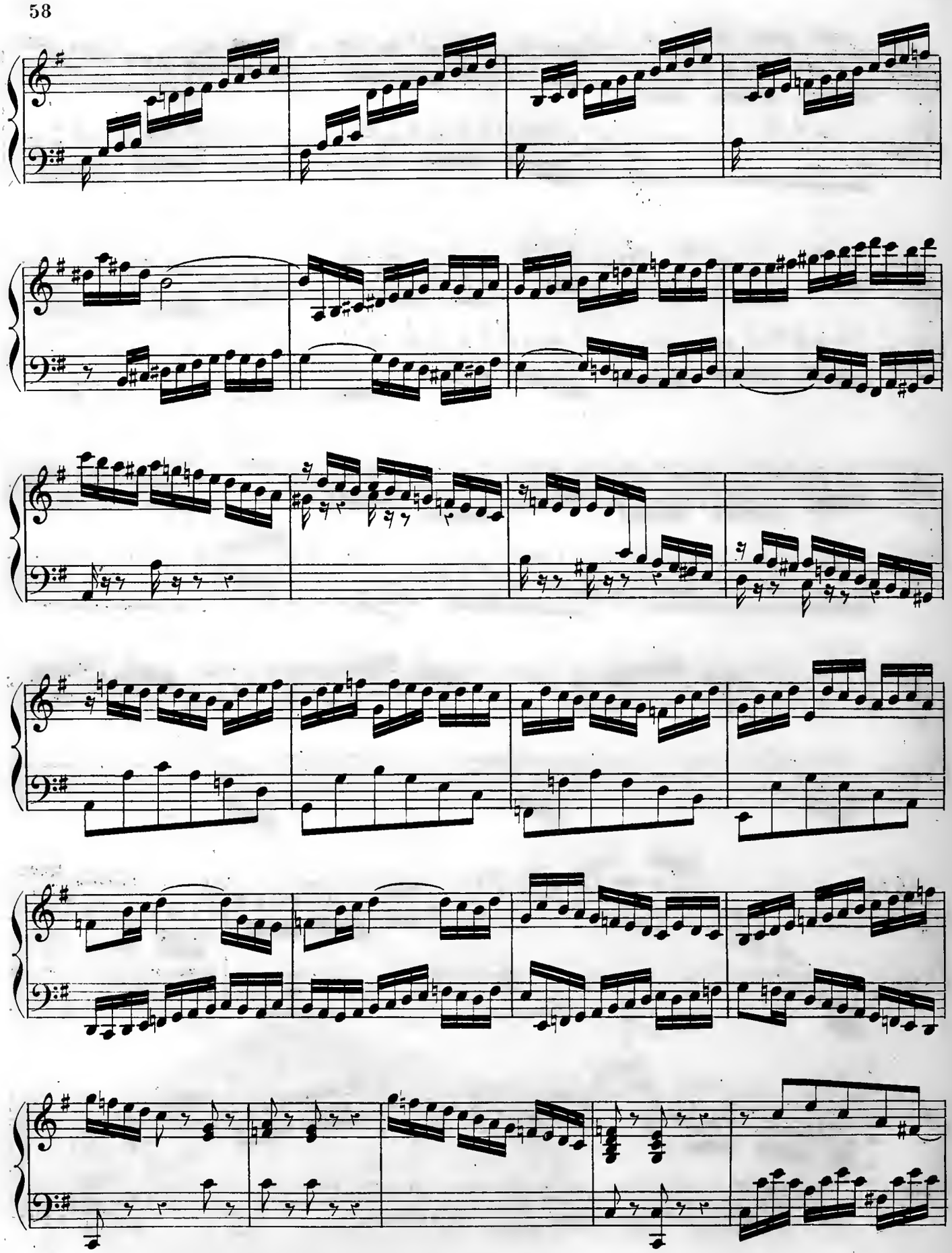


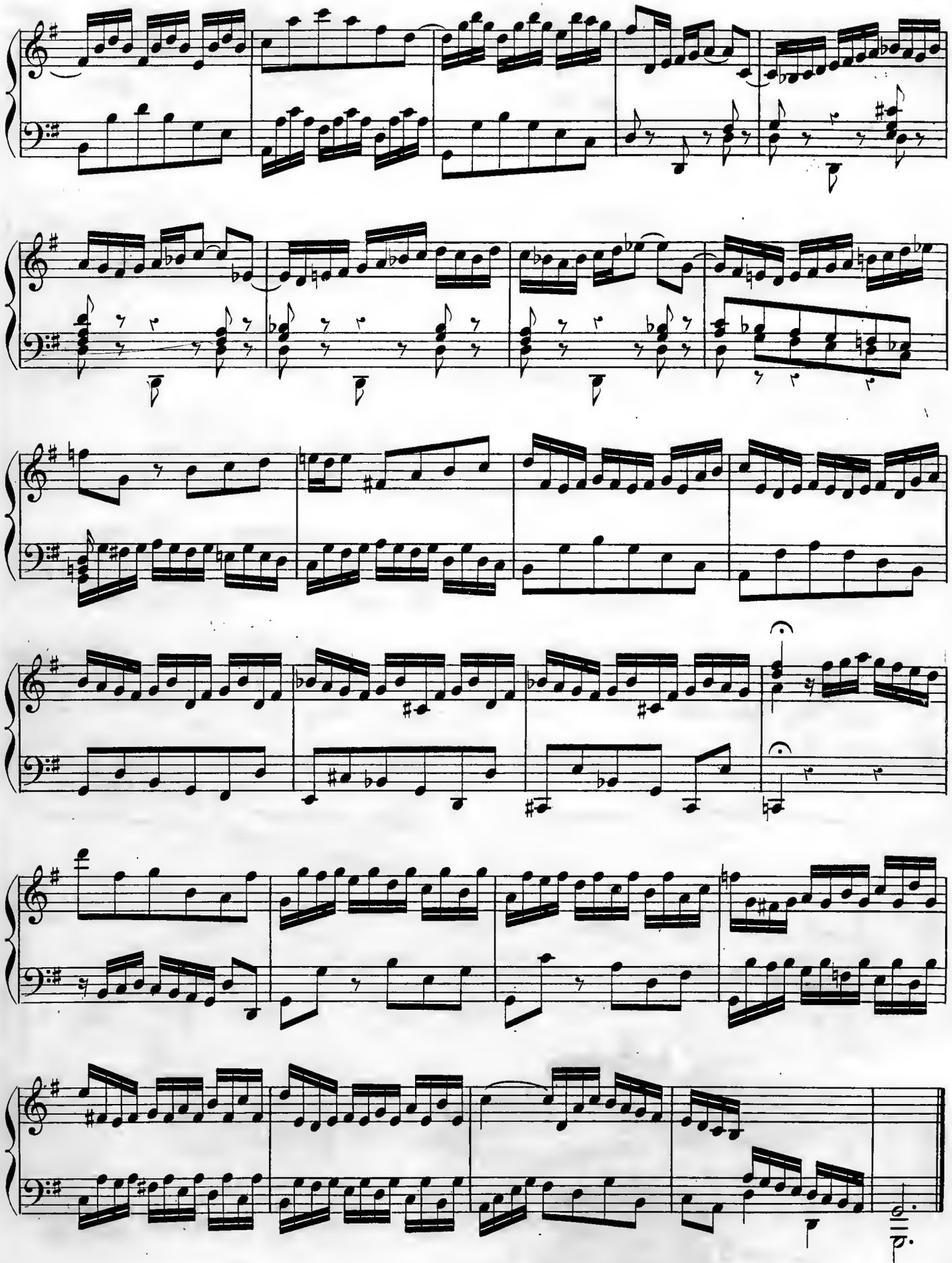
SUITE V.

Préambule.

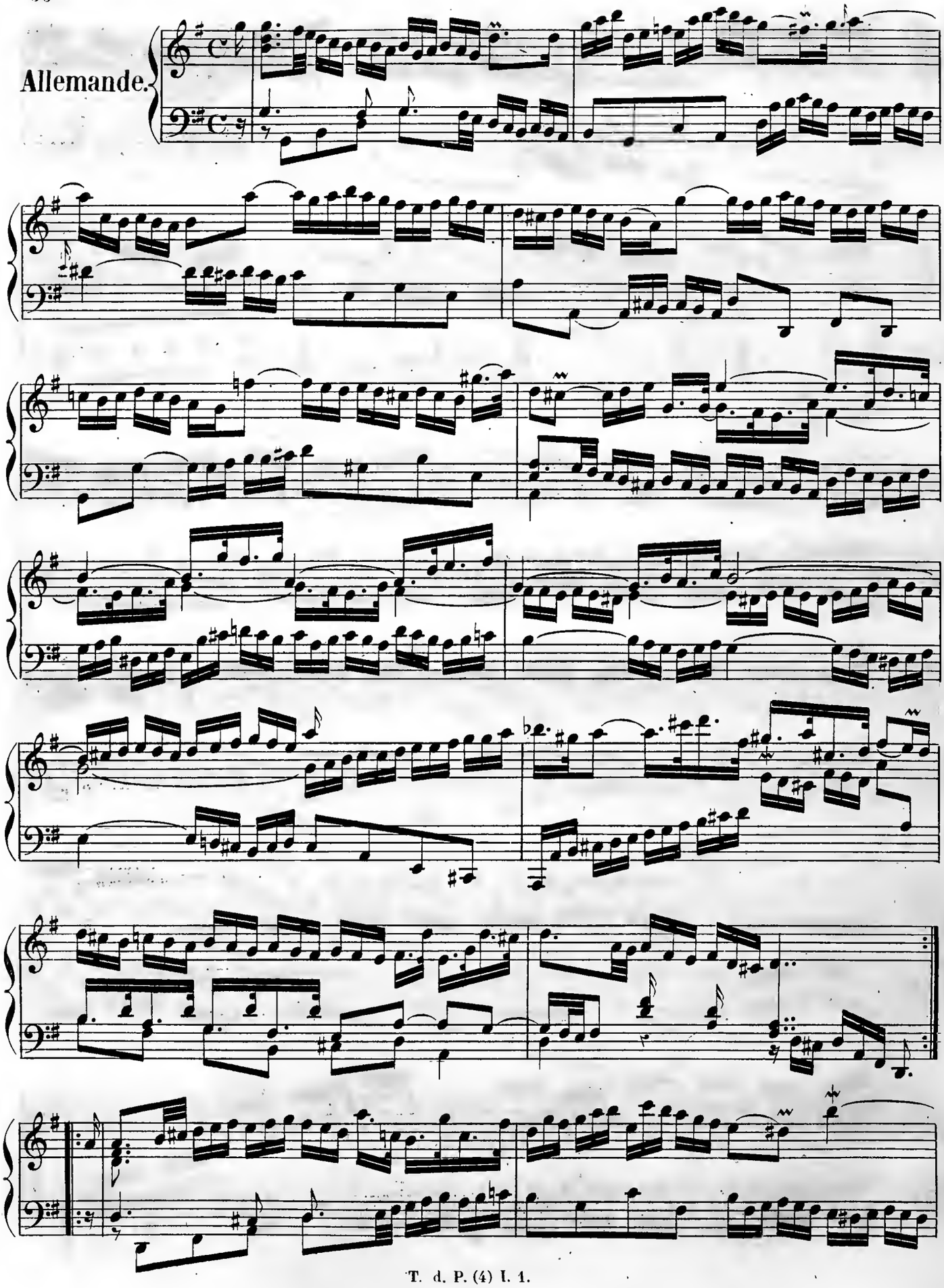


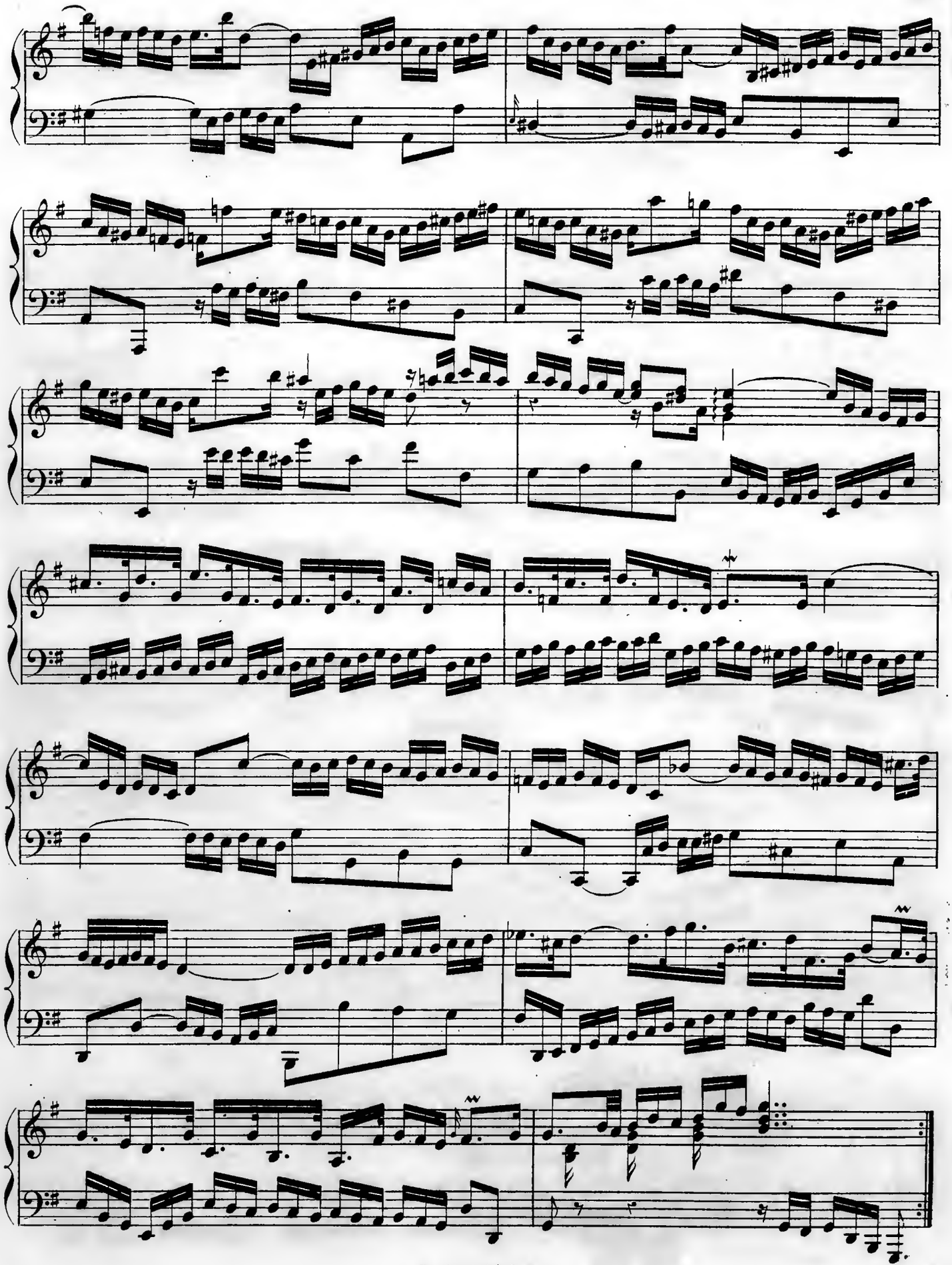




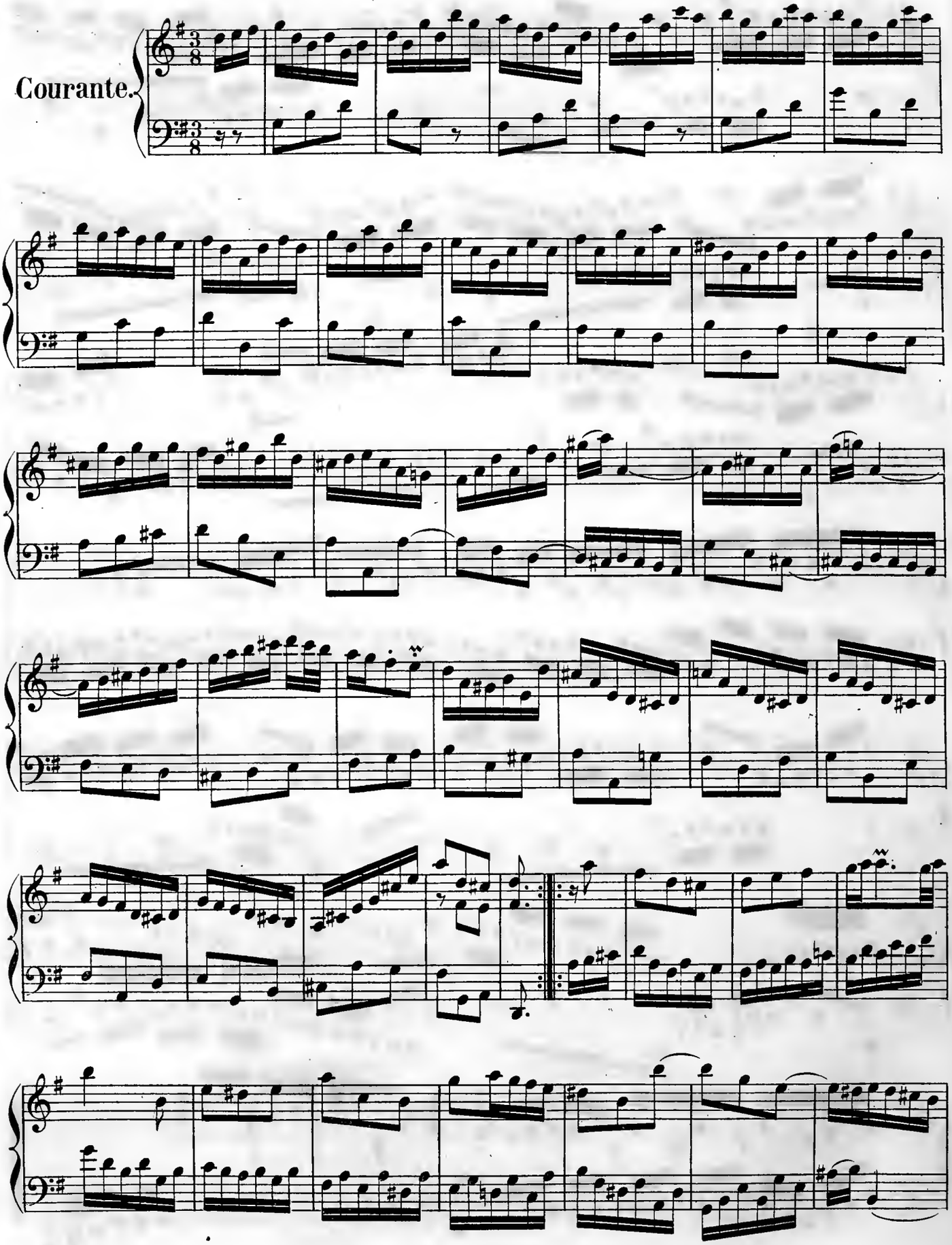


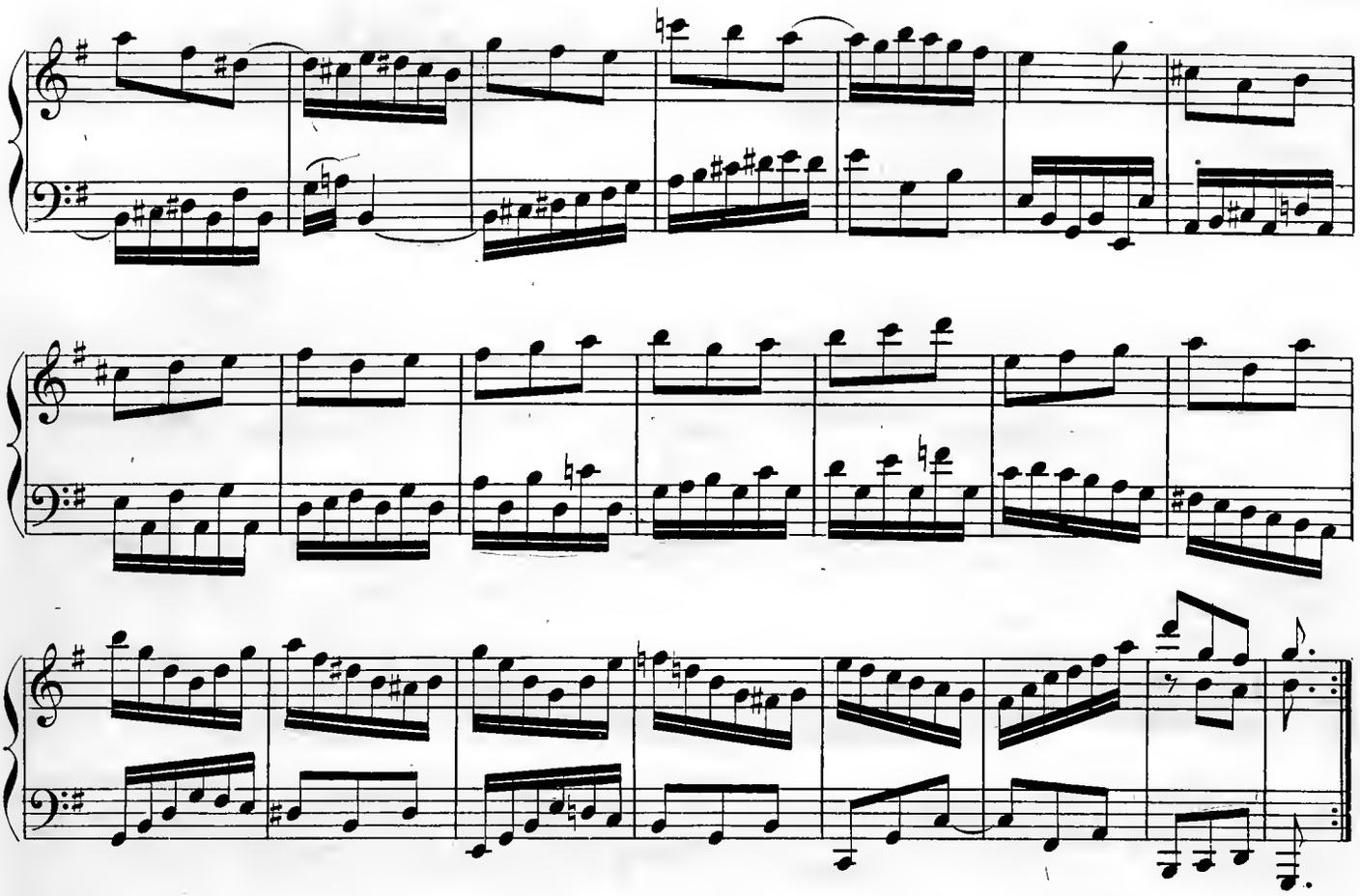
Allemande.

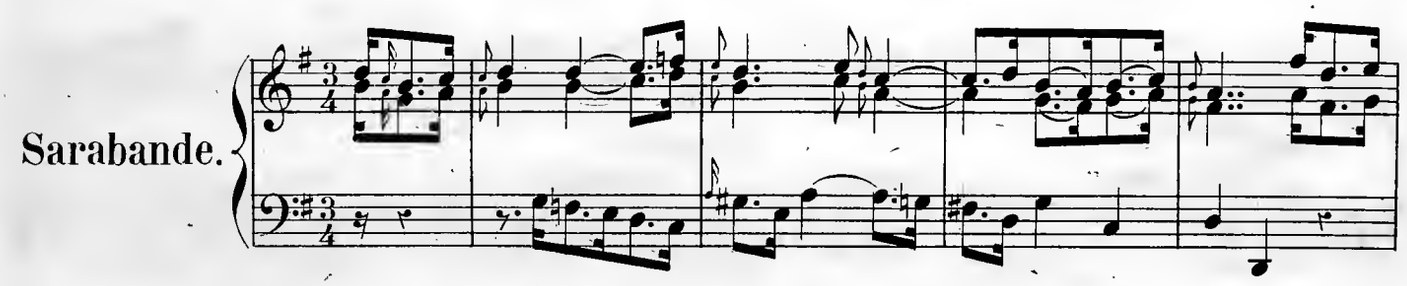


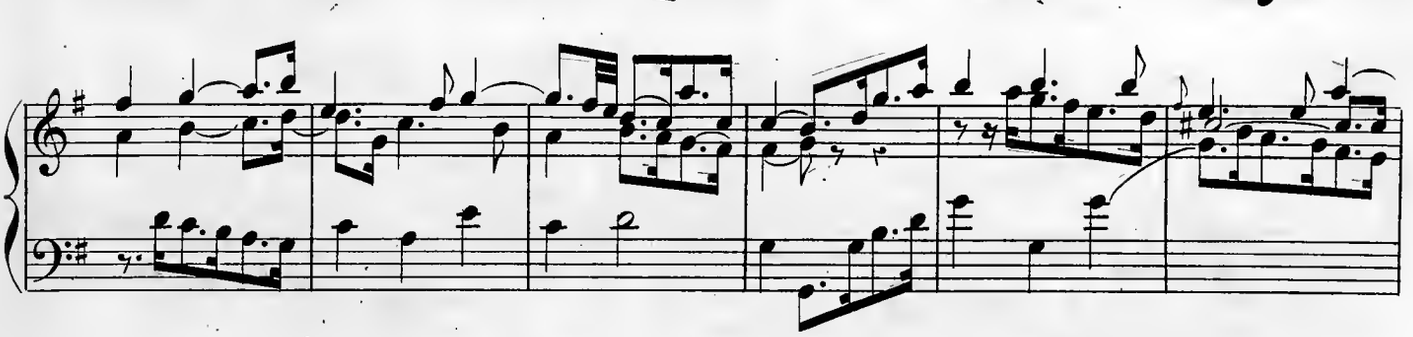


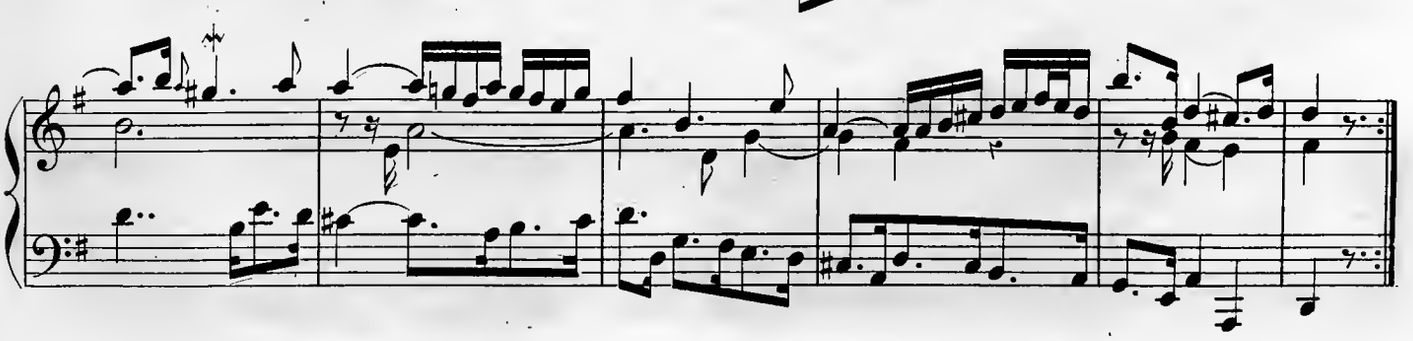
Courante.

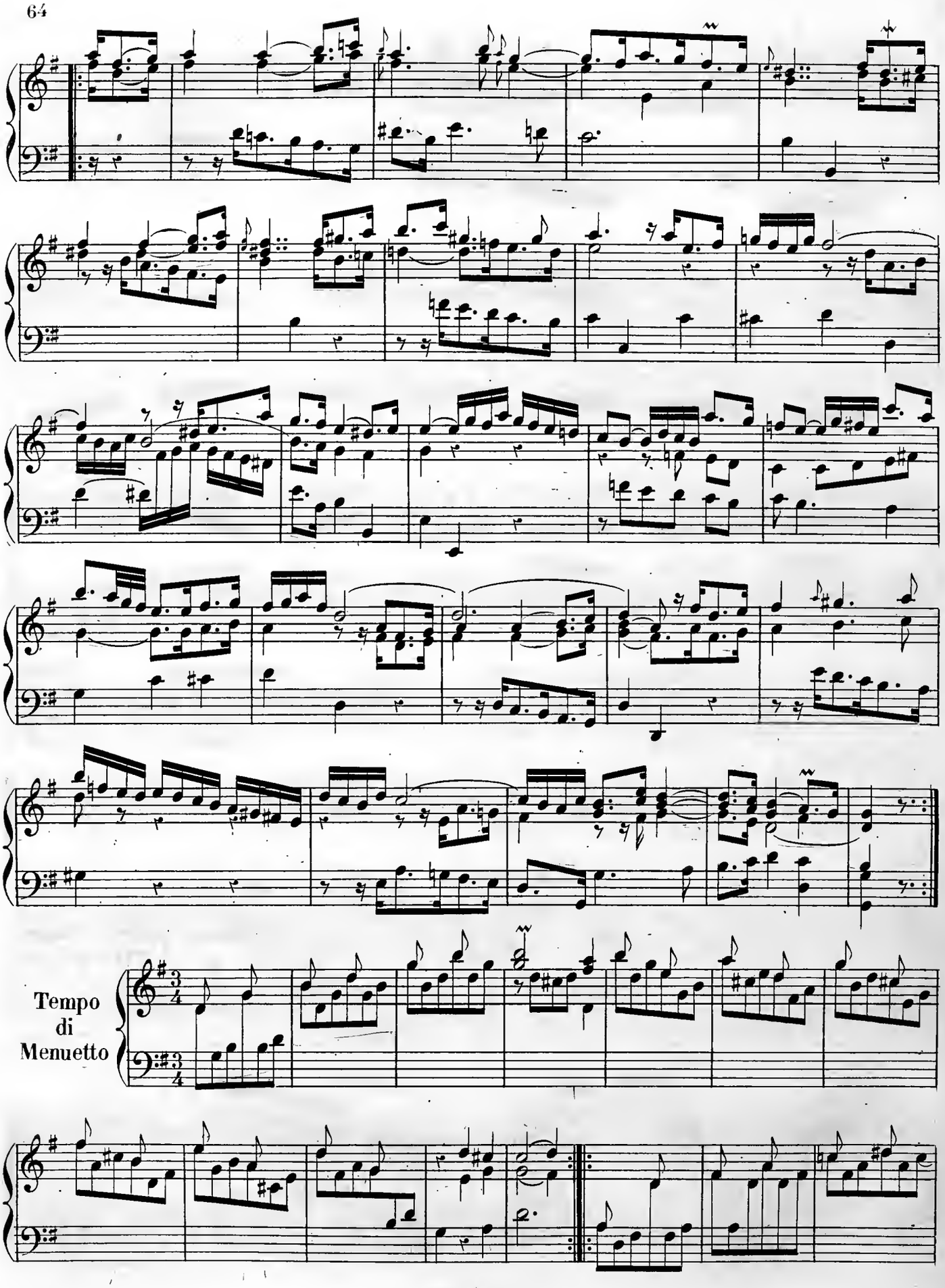


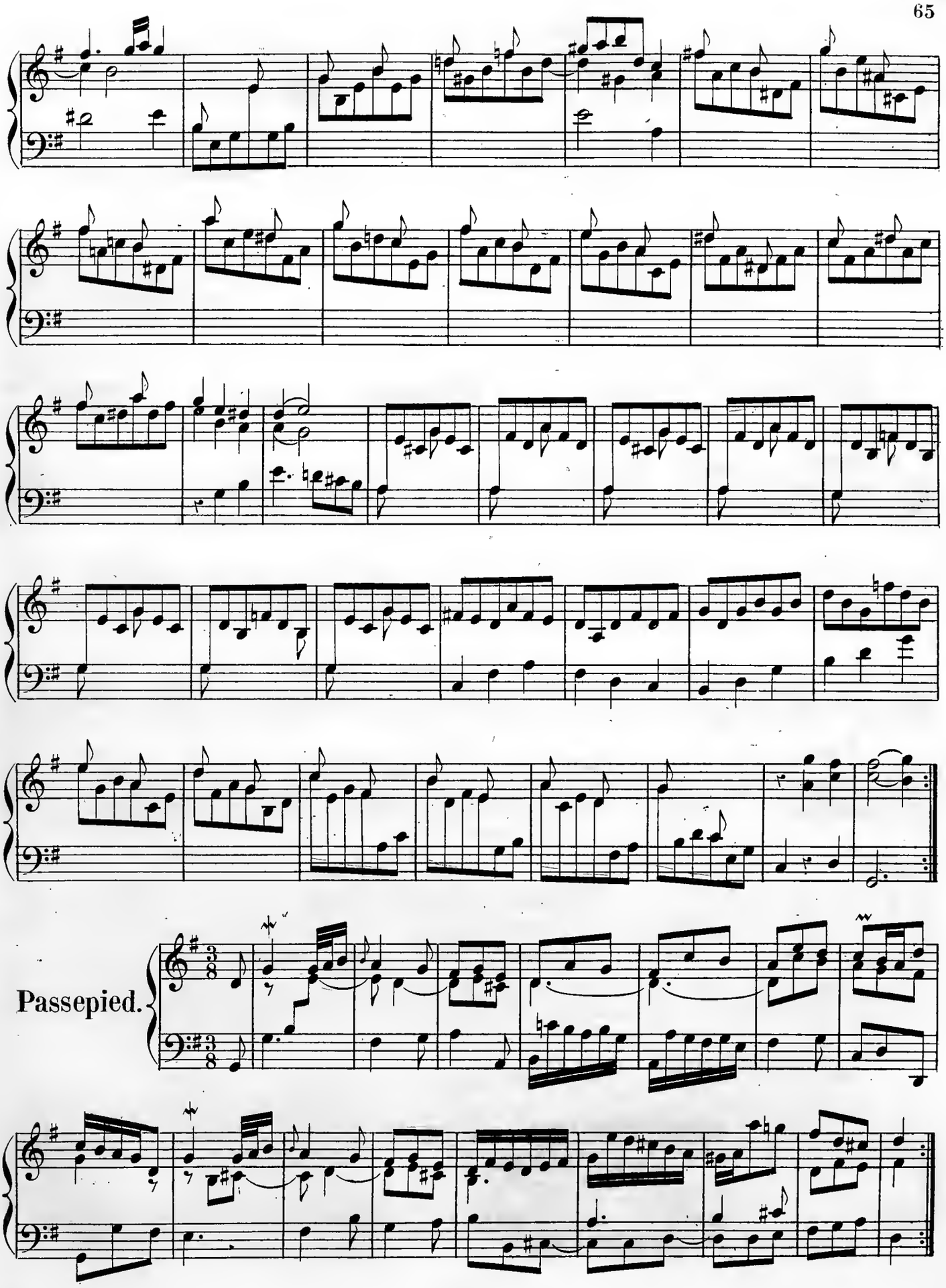


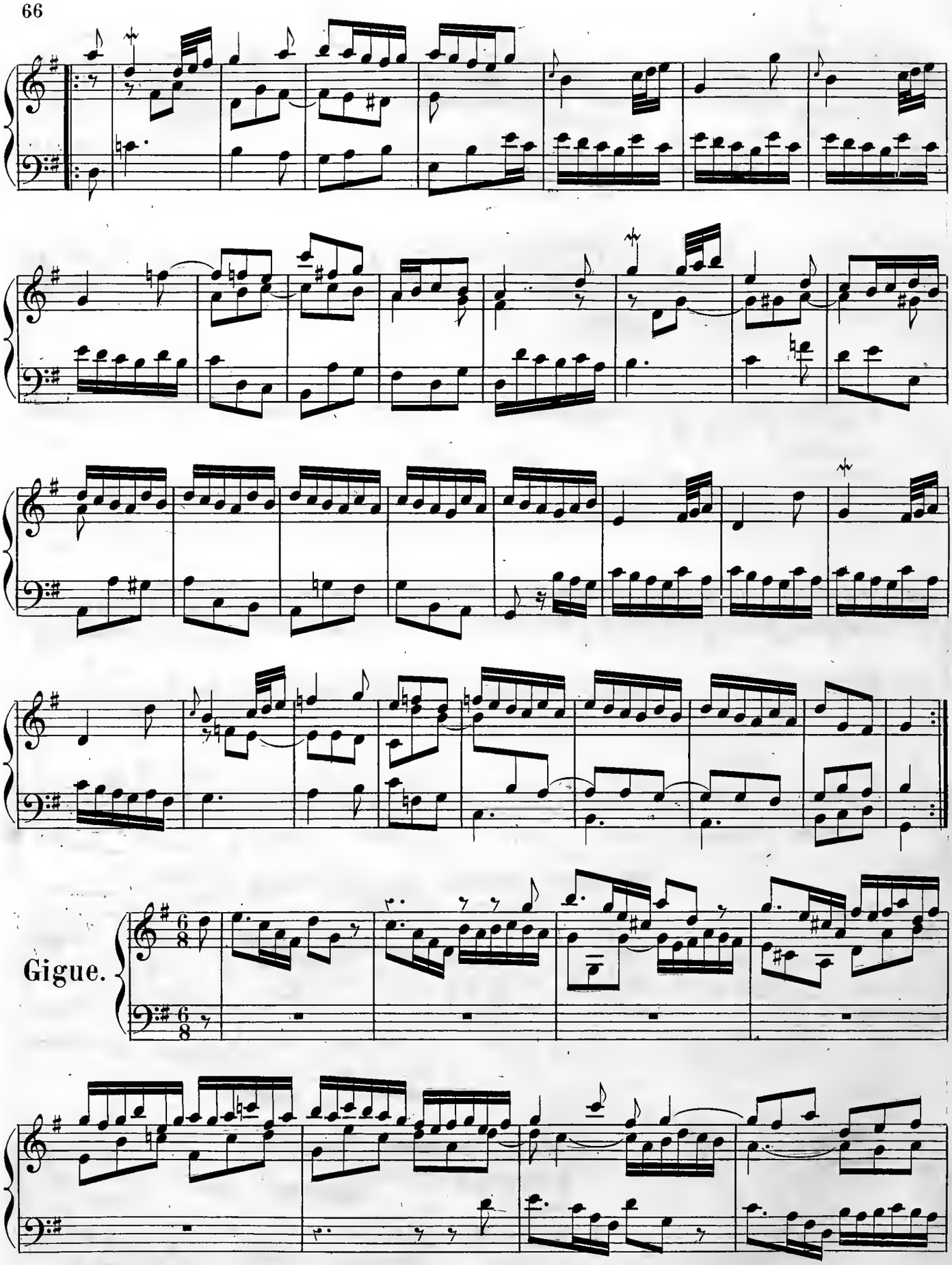

Sarabande.

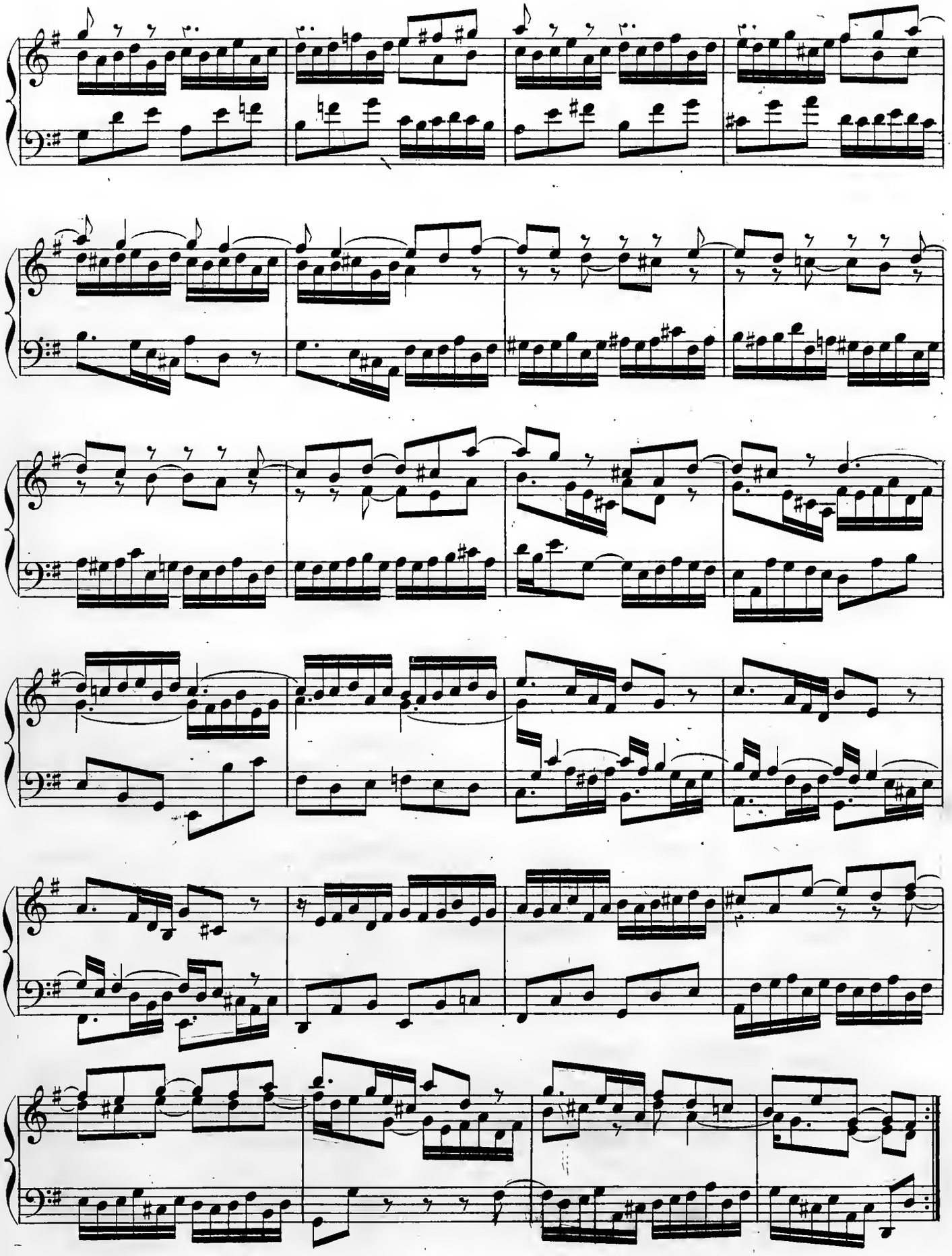


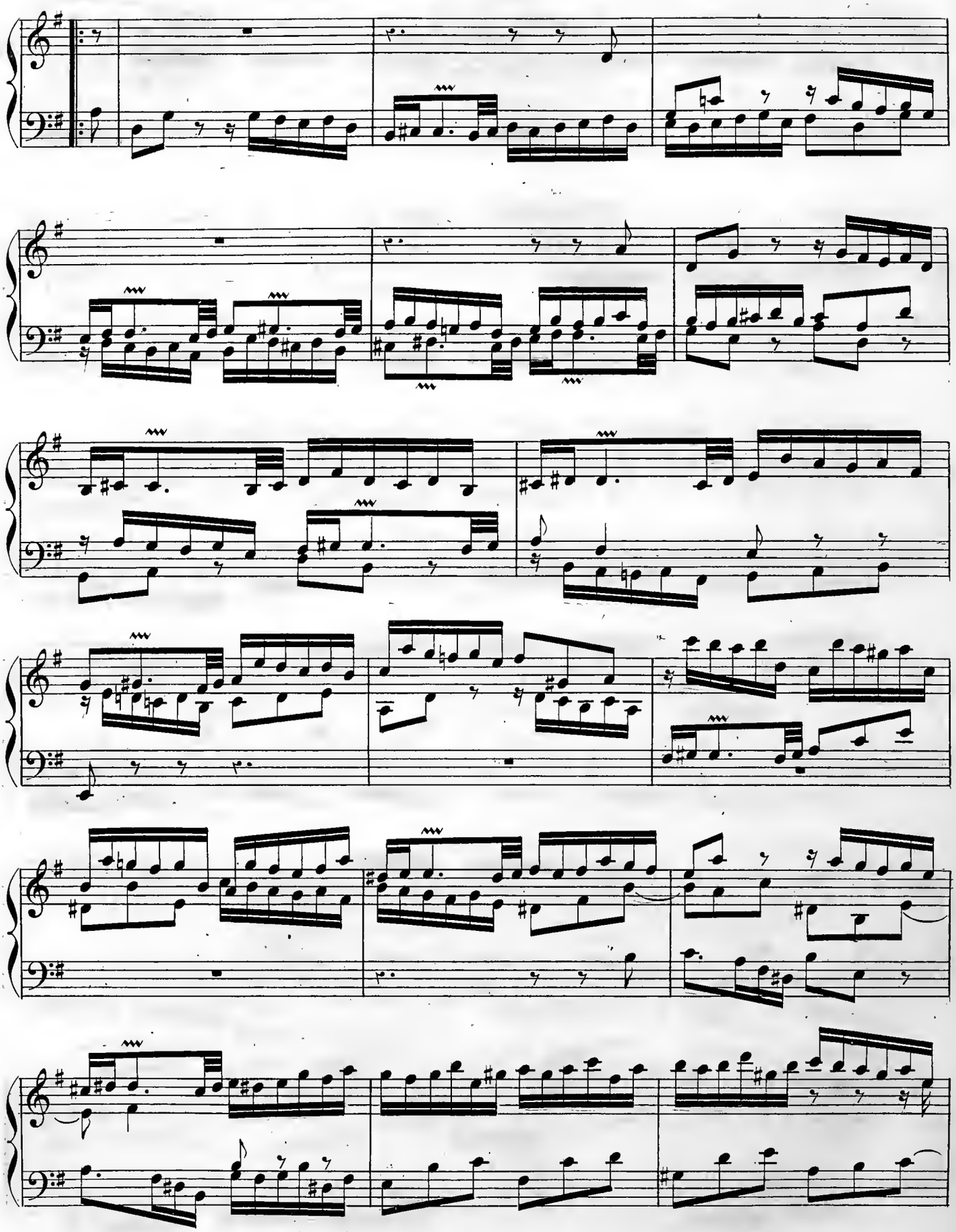


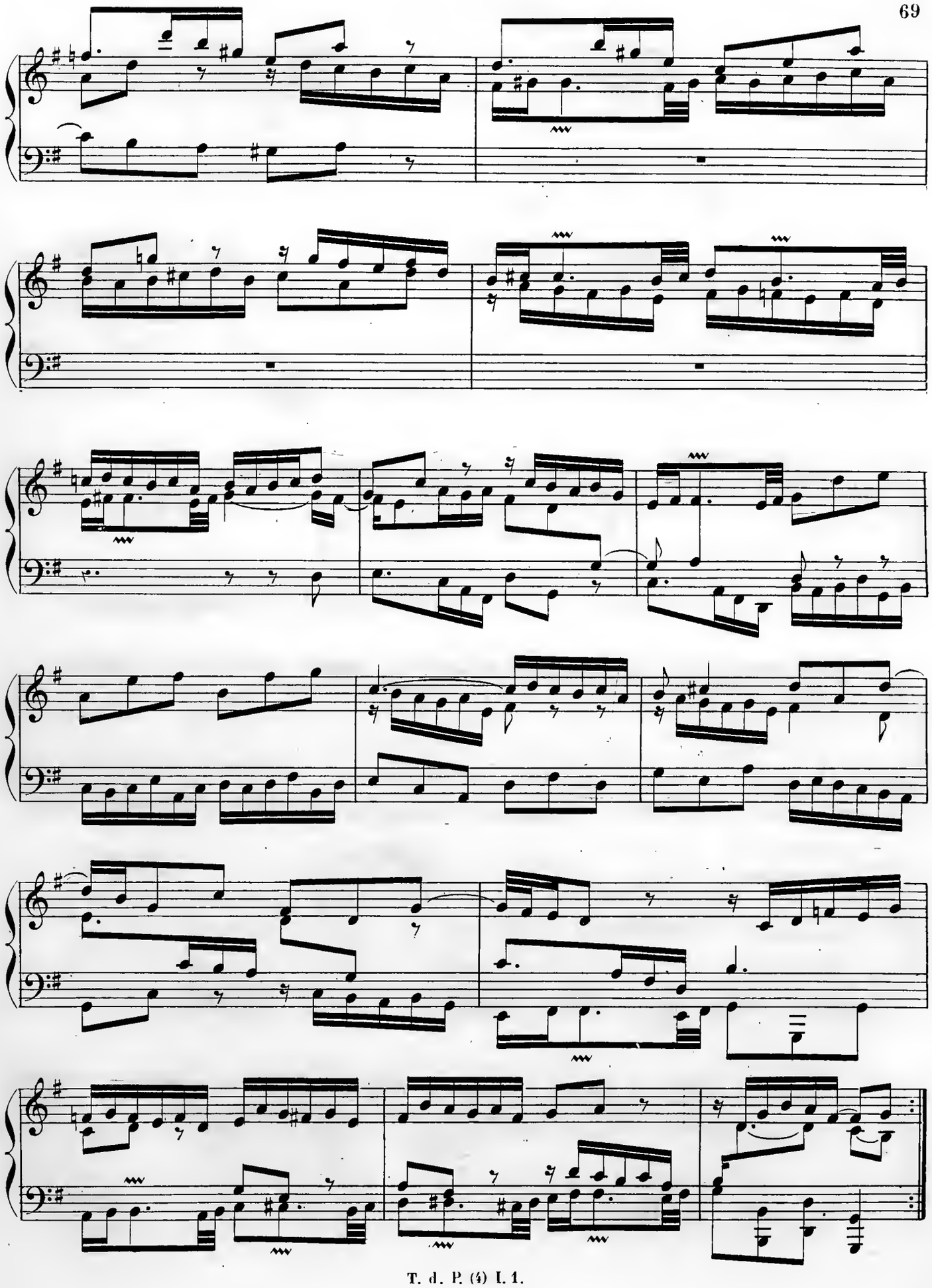

Tempo
di
Menuetto


Passepied.


Gigue.

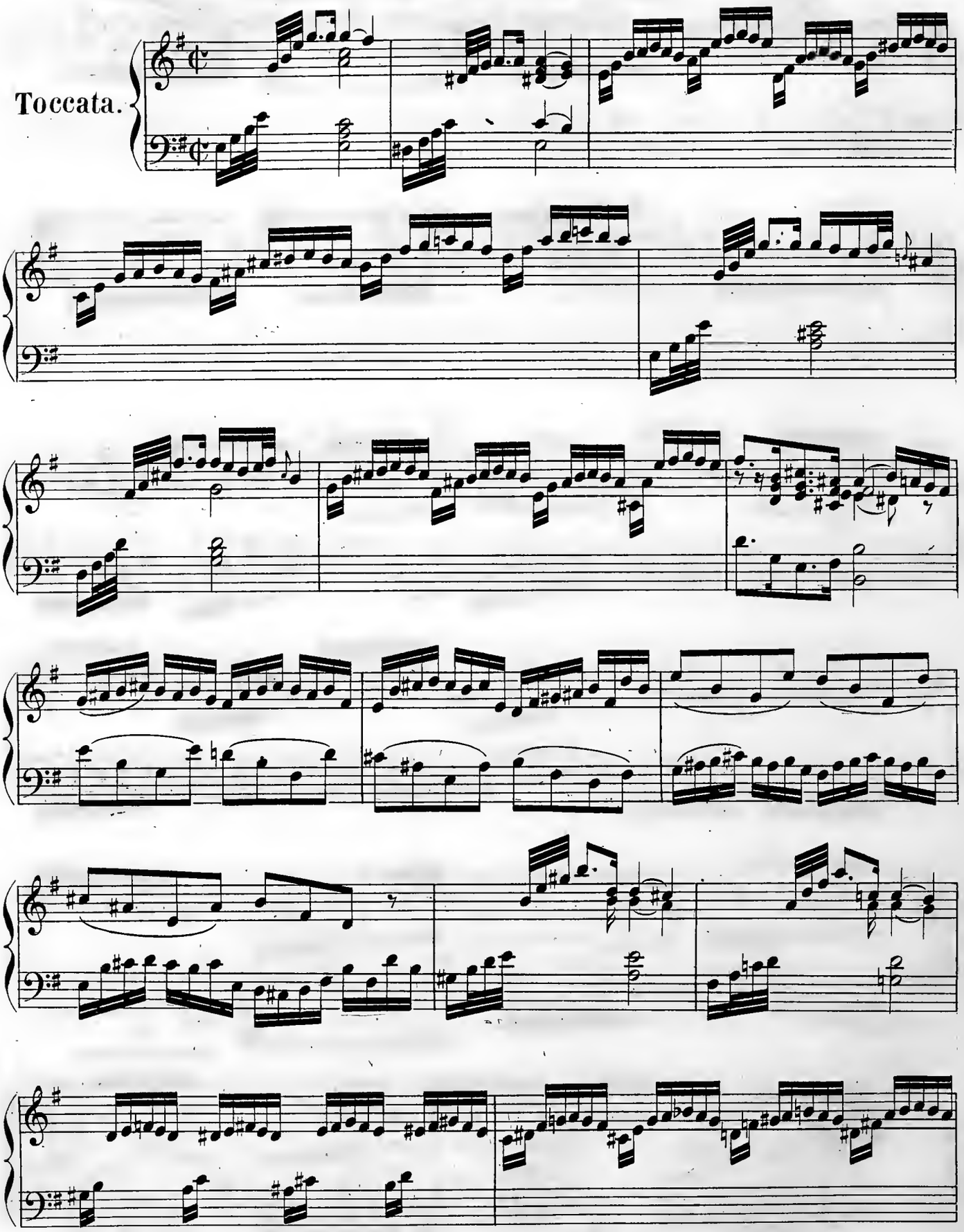


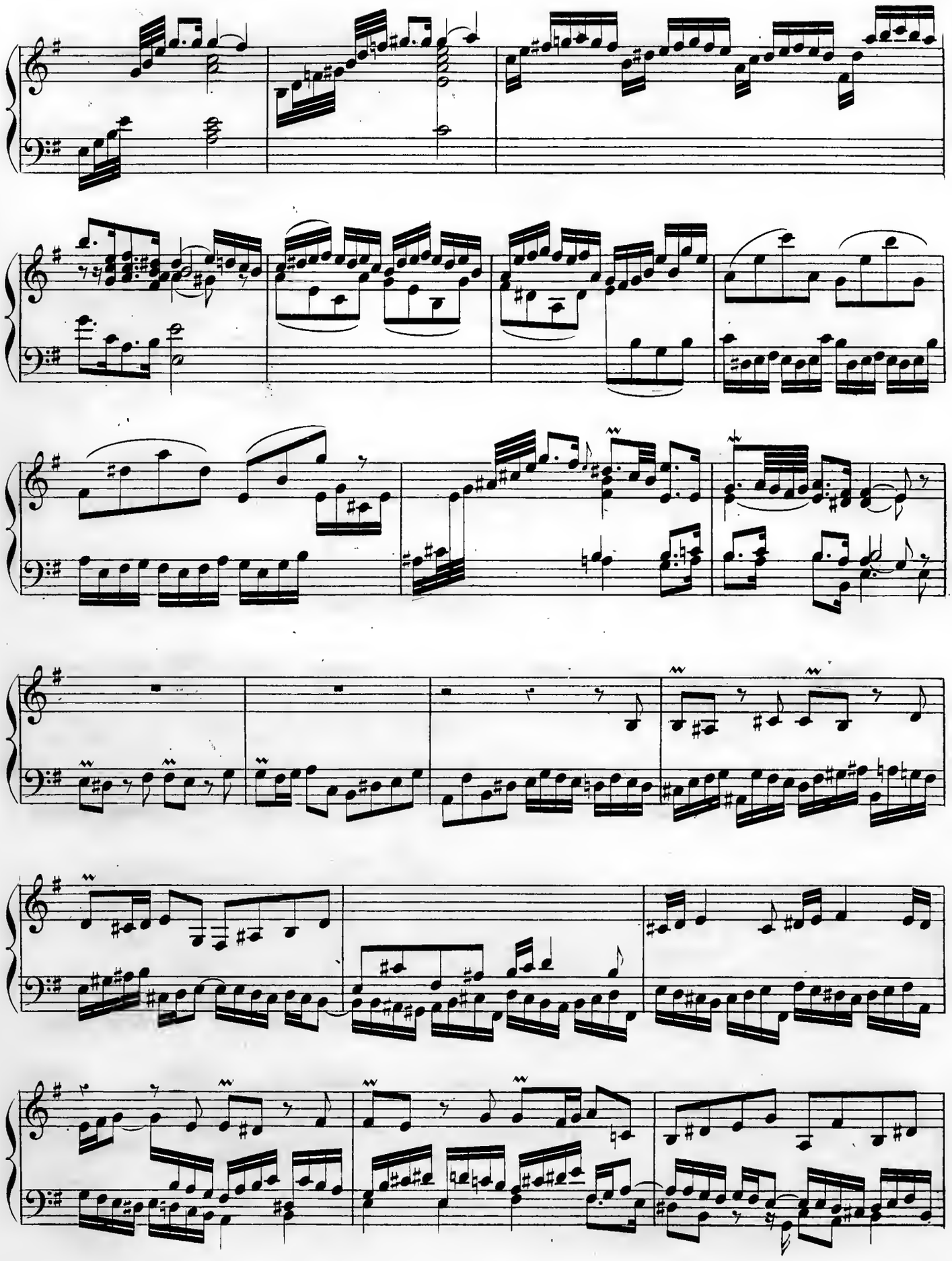


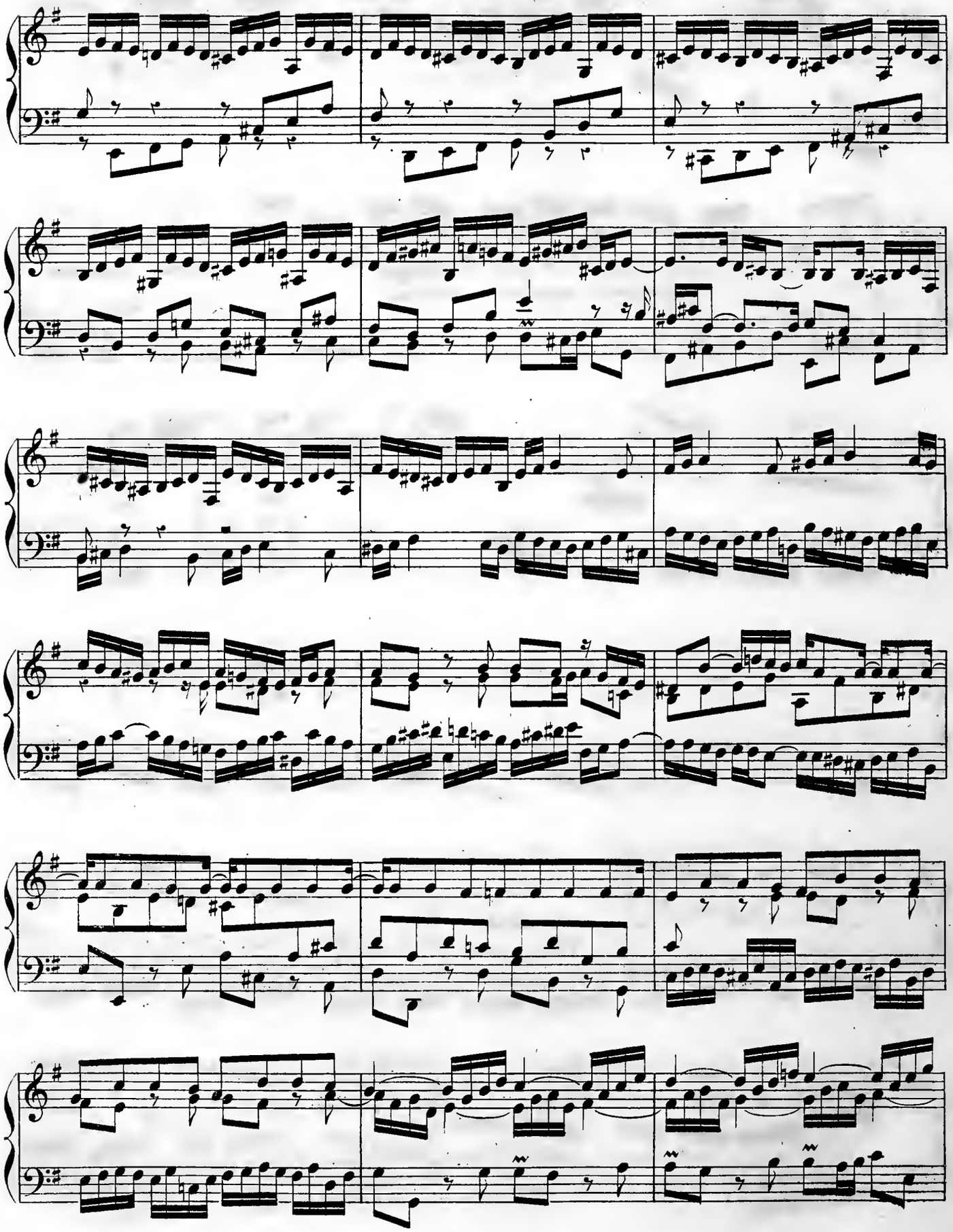


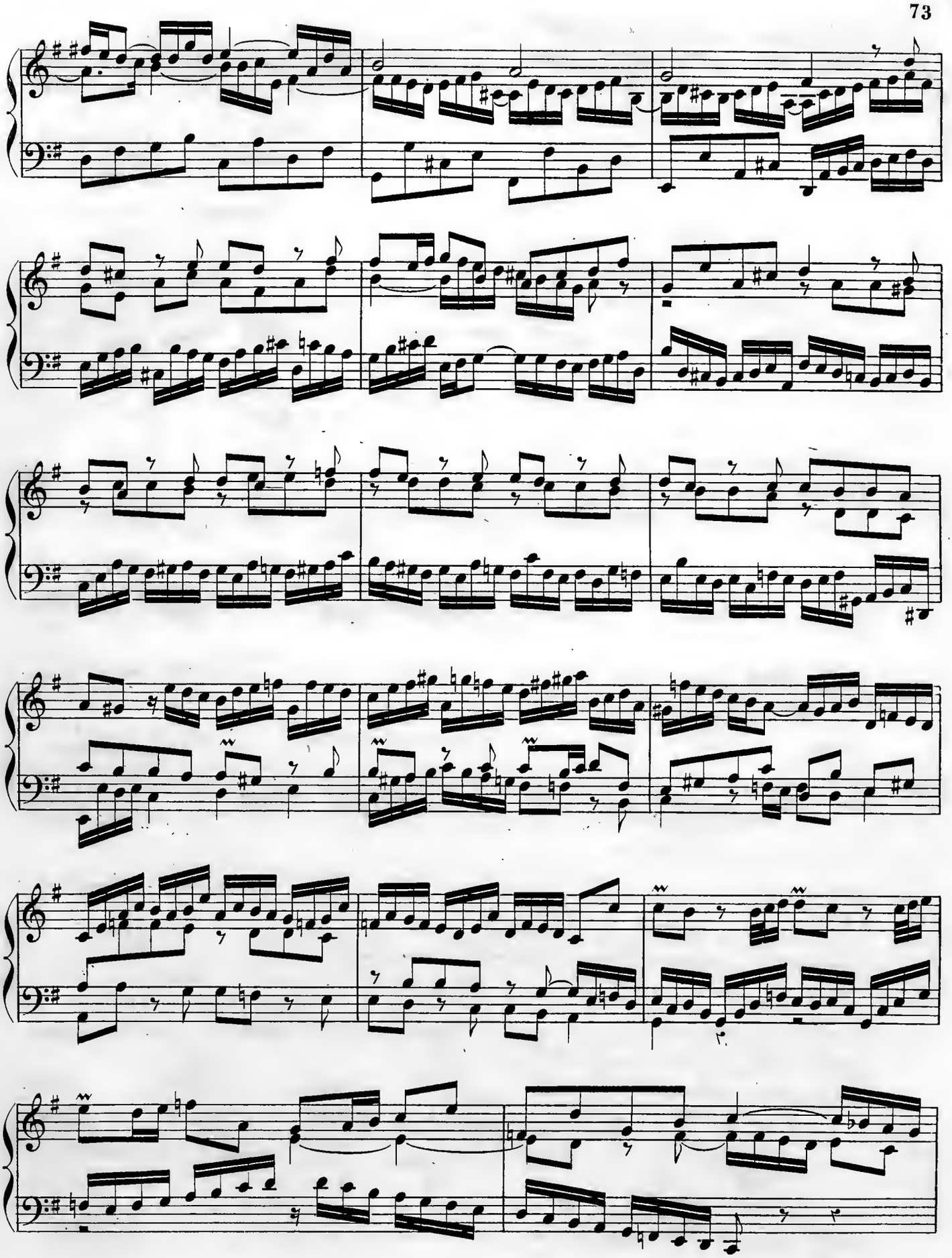
SUITE VI.

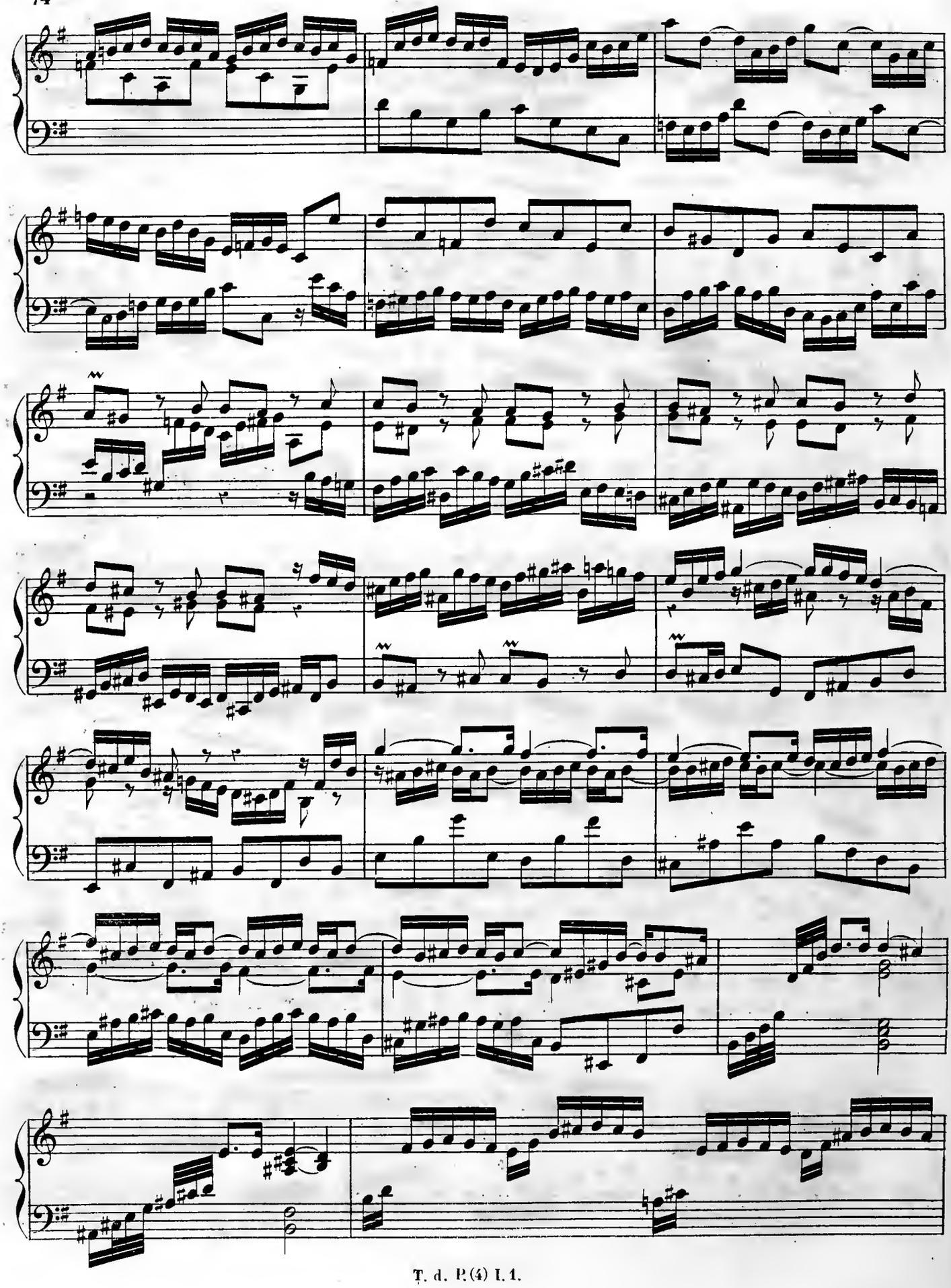
Toccata.

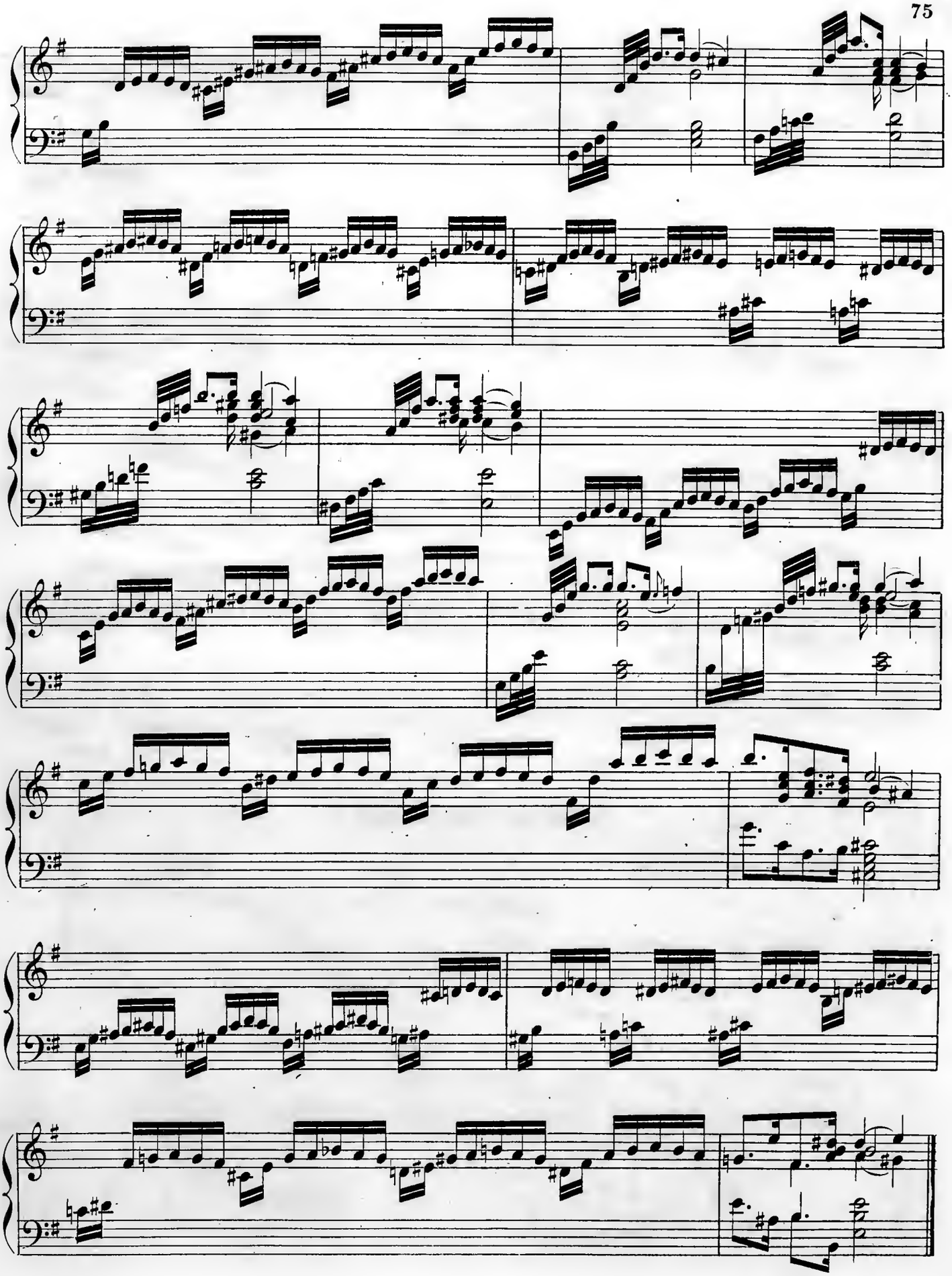




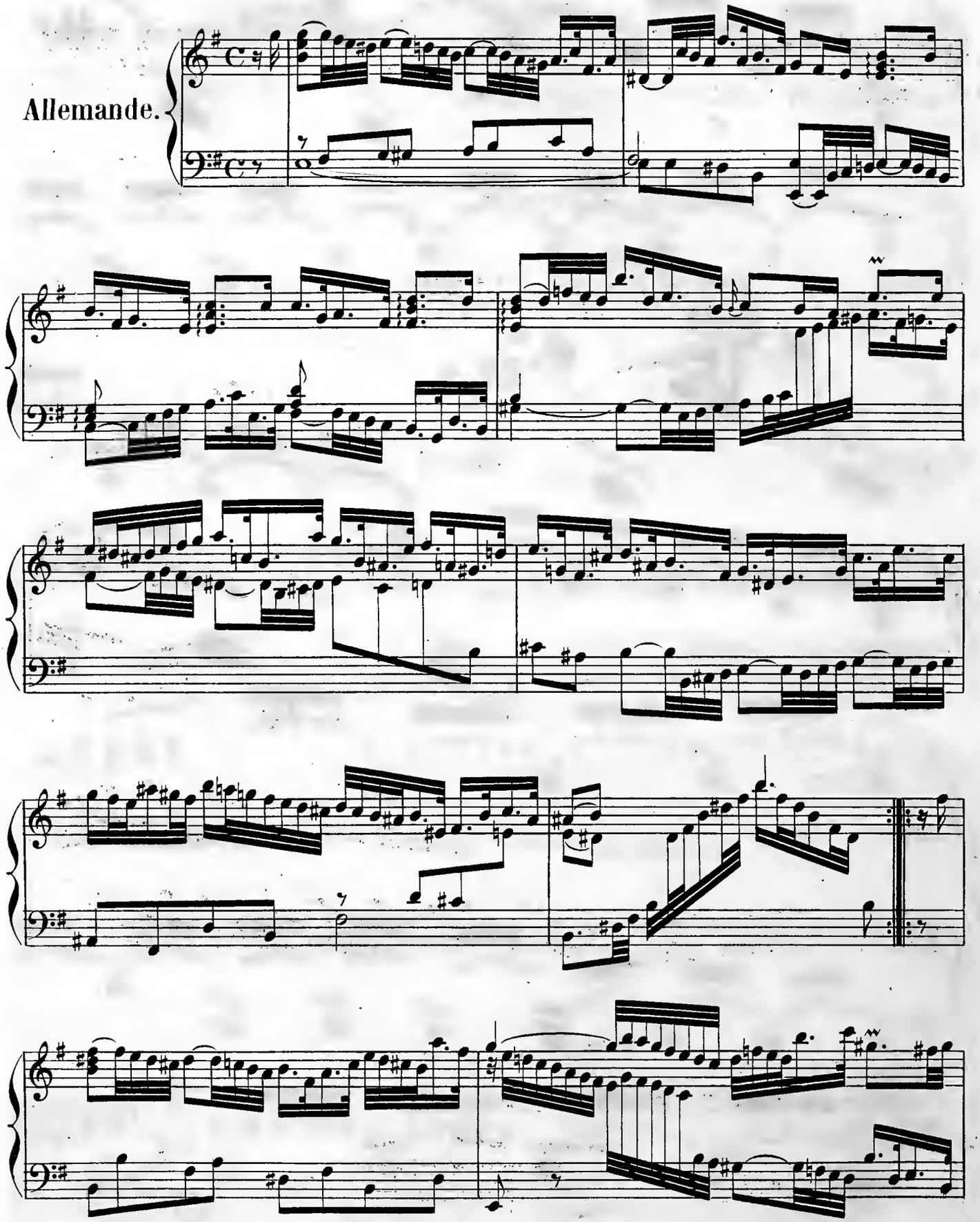


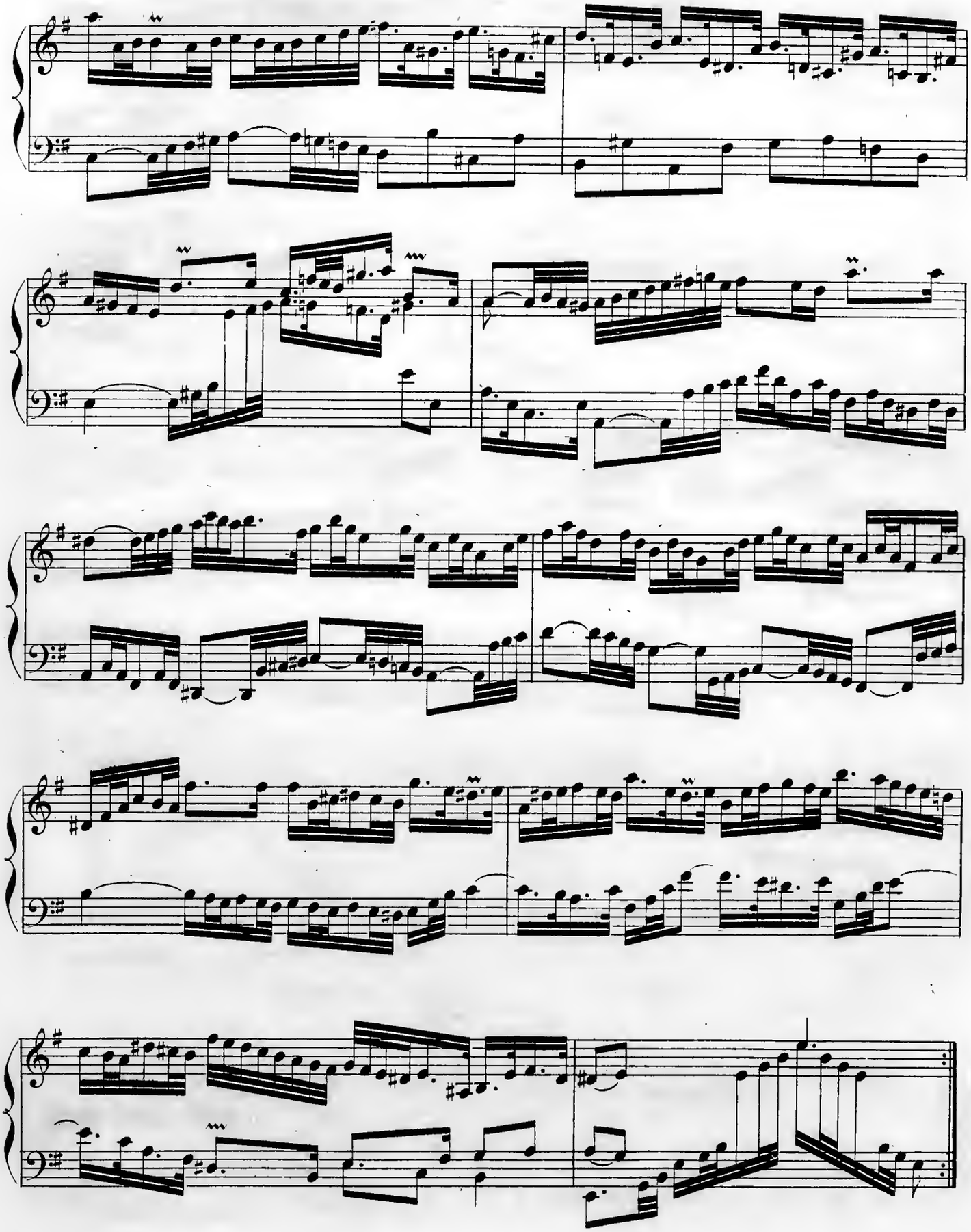




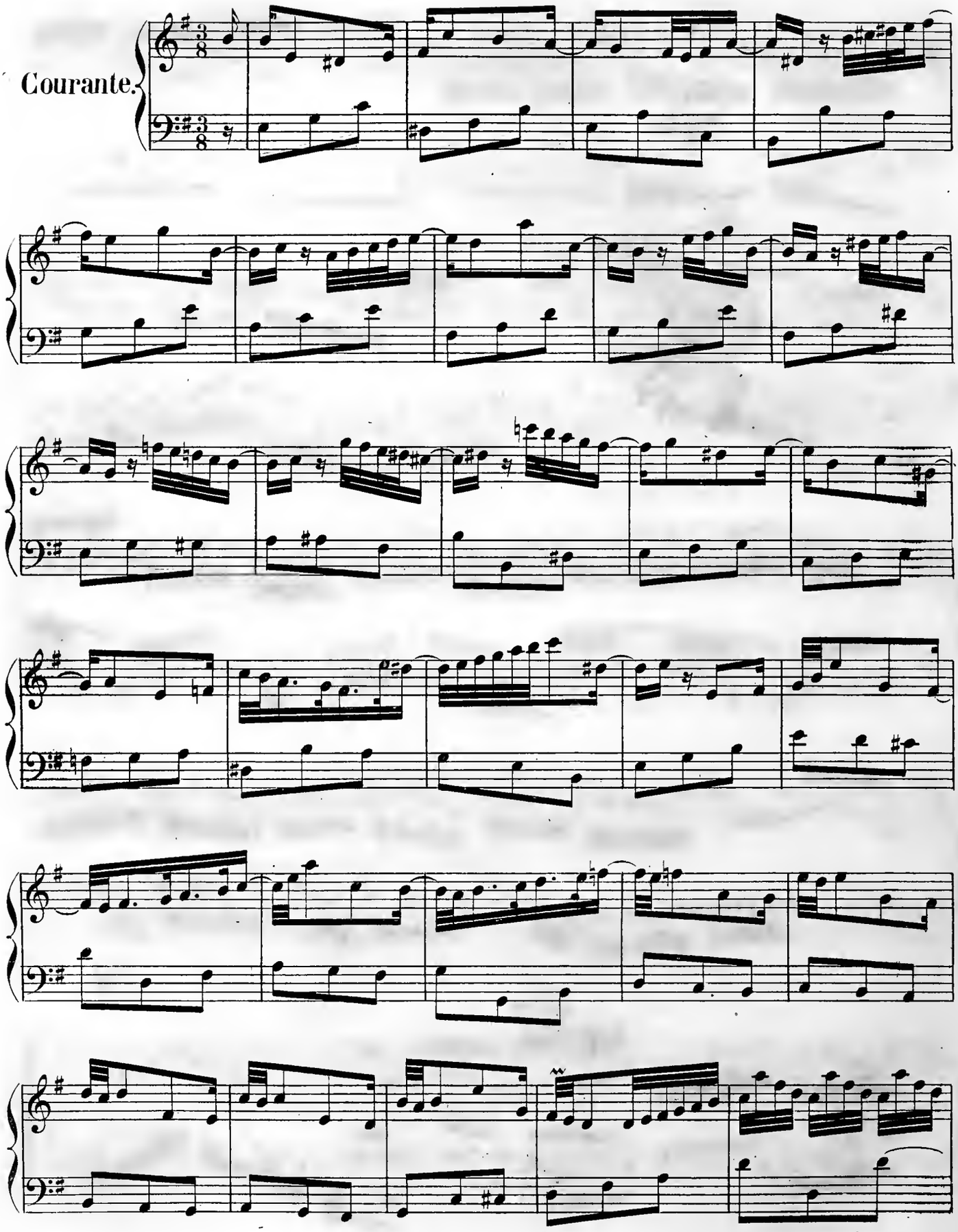


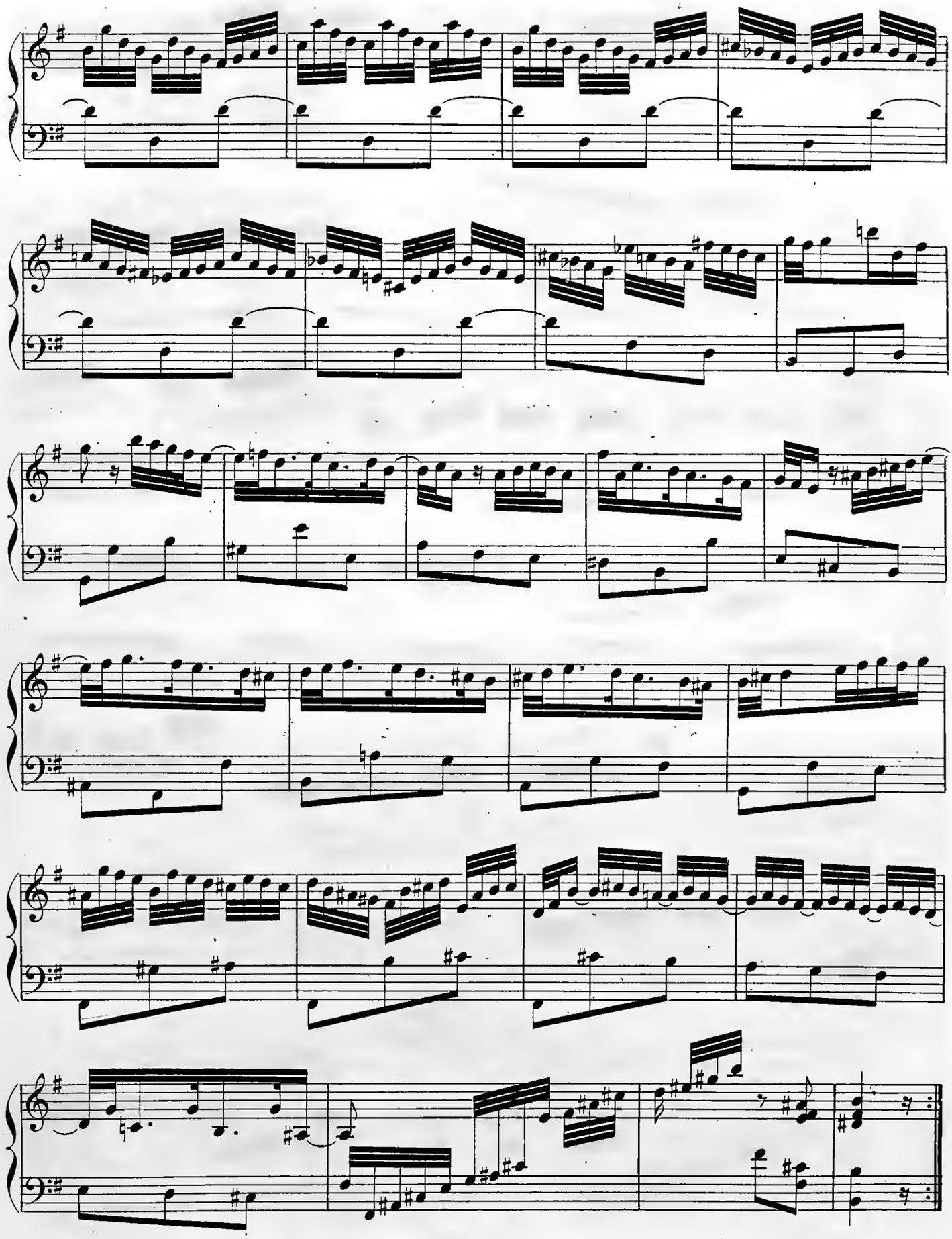
Allemande.

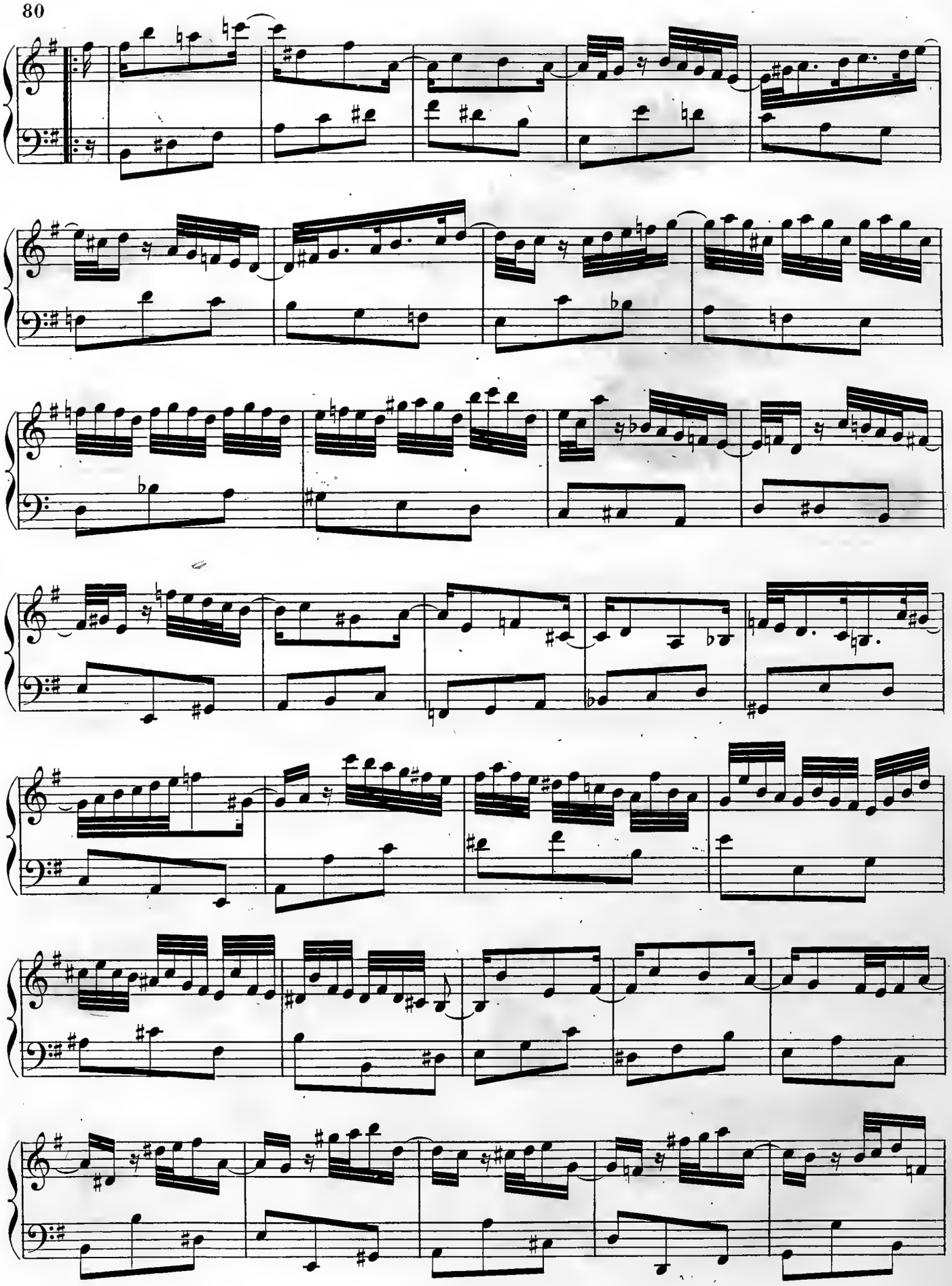


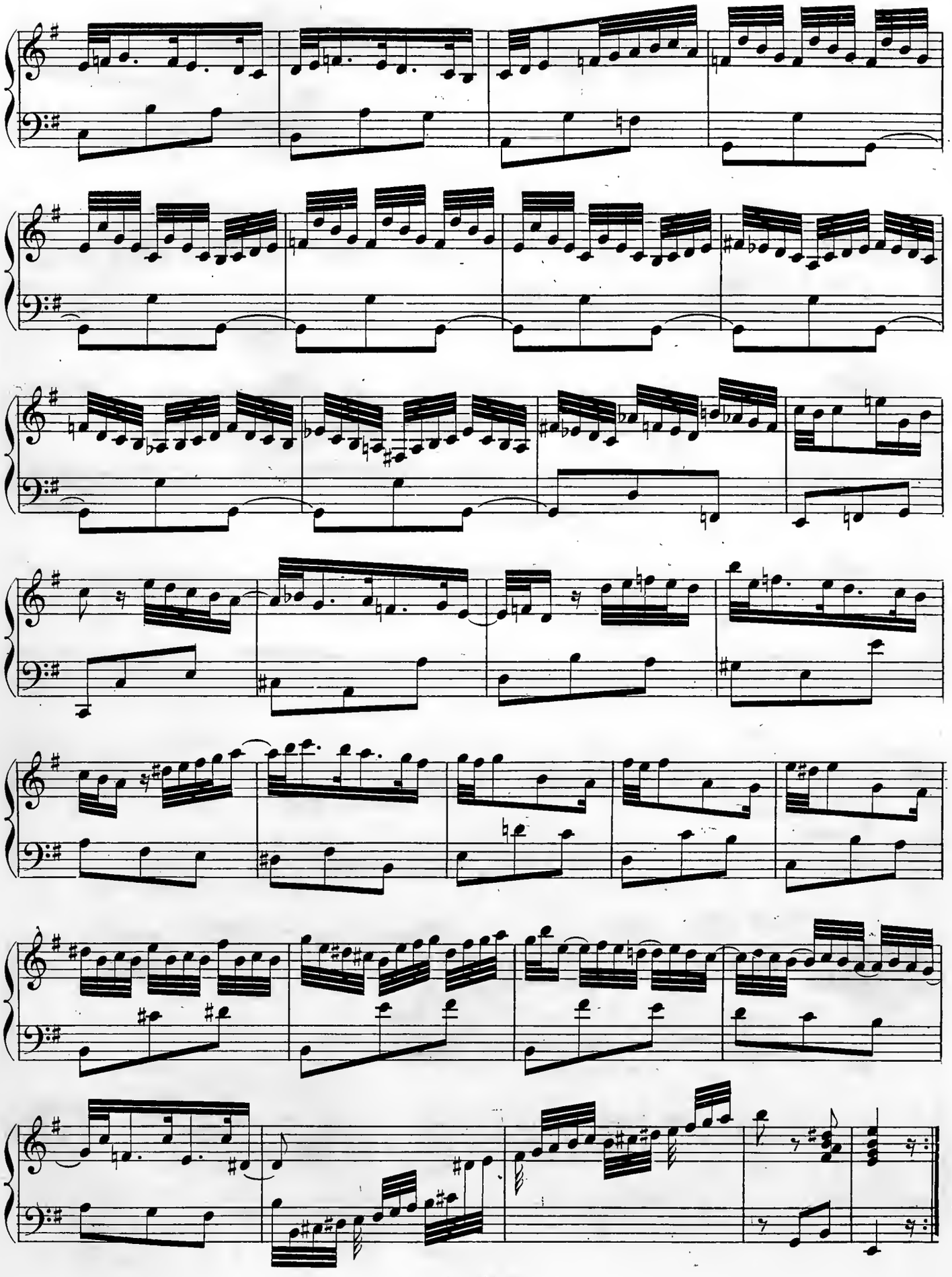


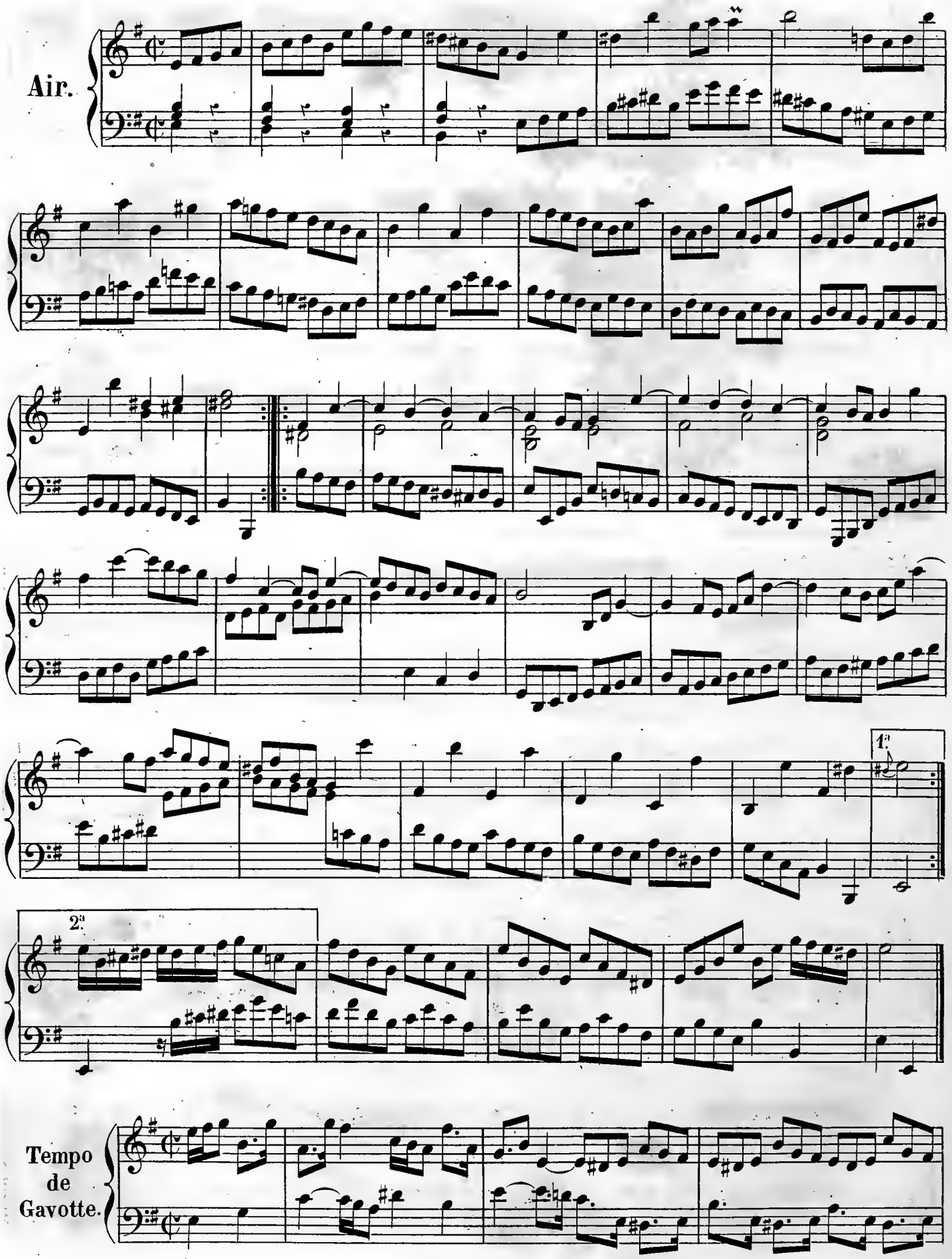
Courante.

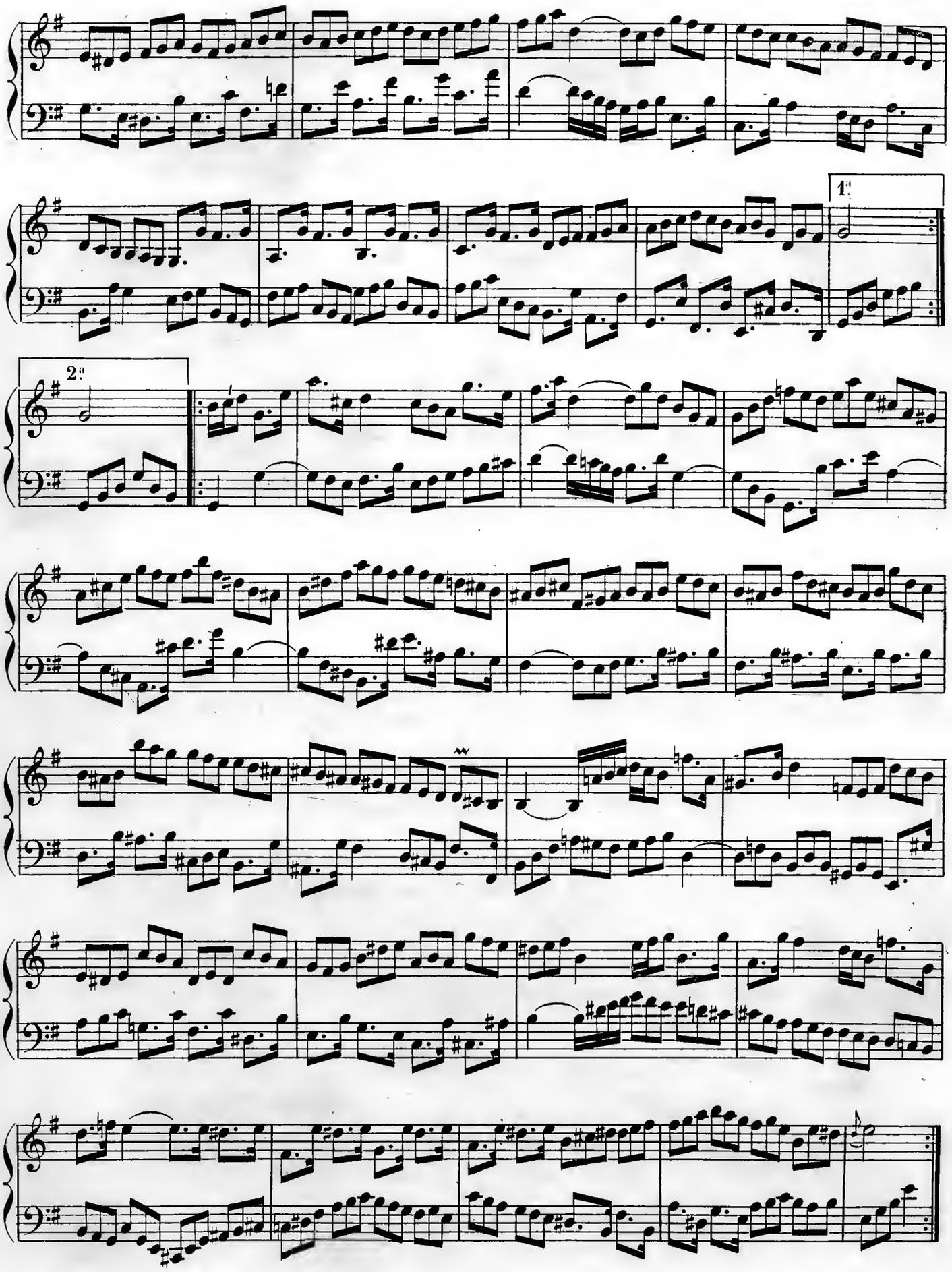




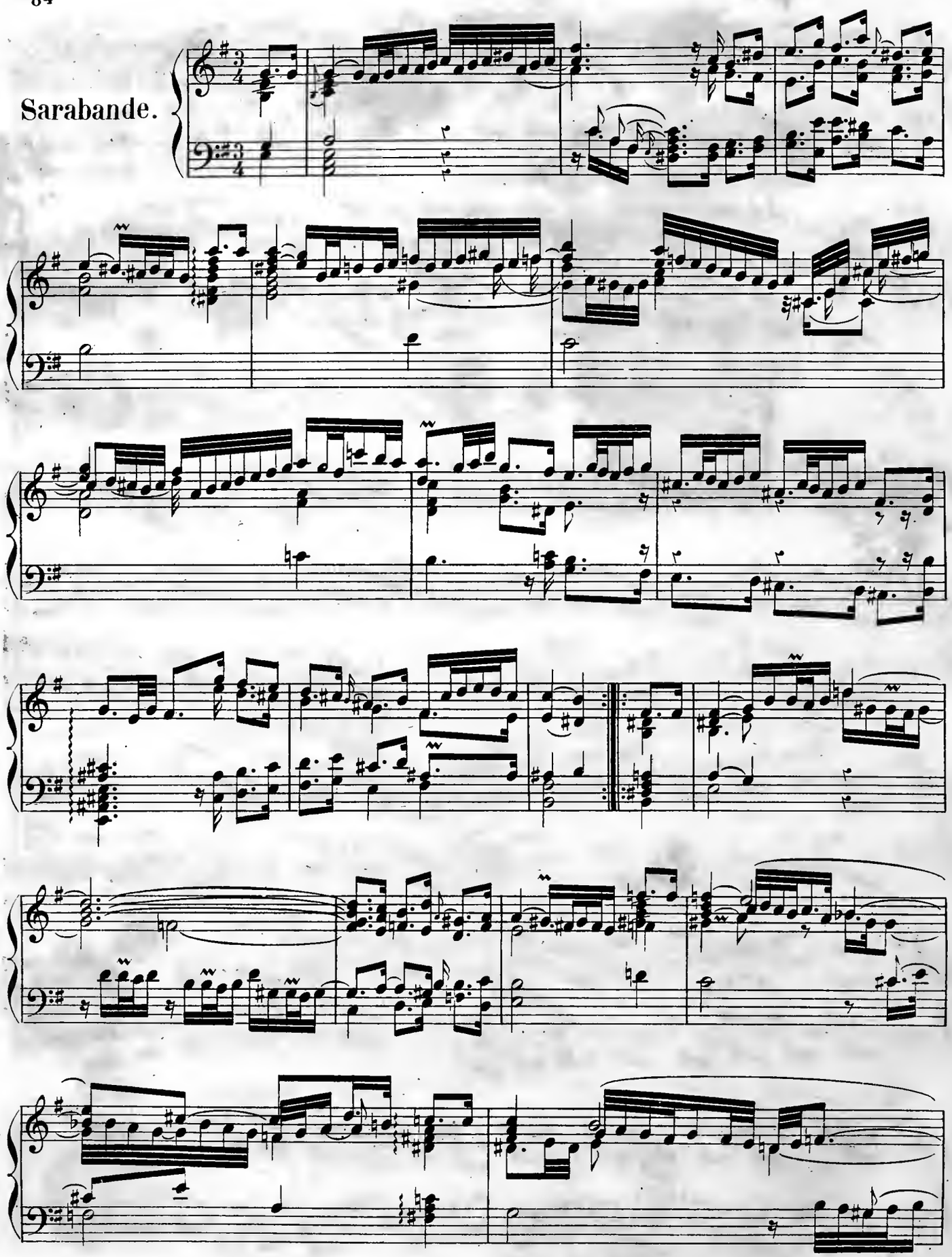


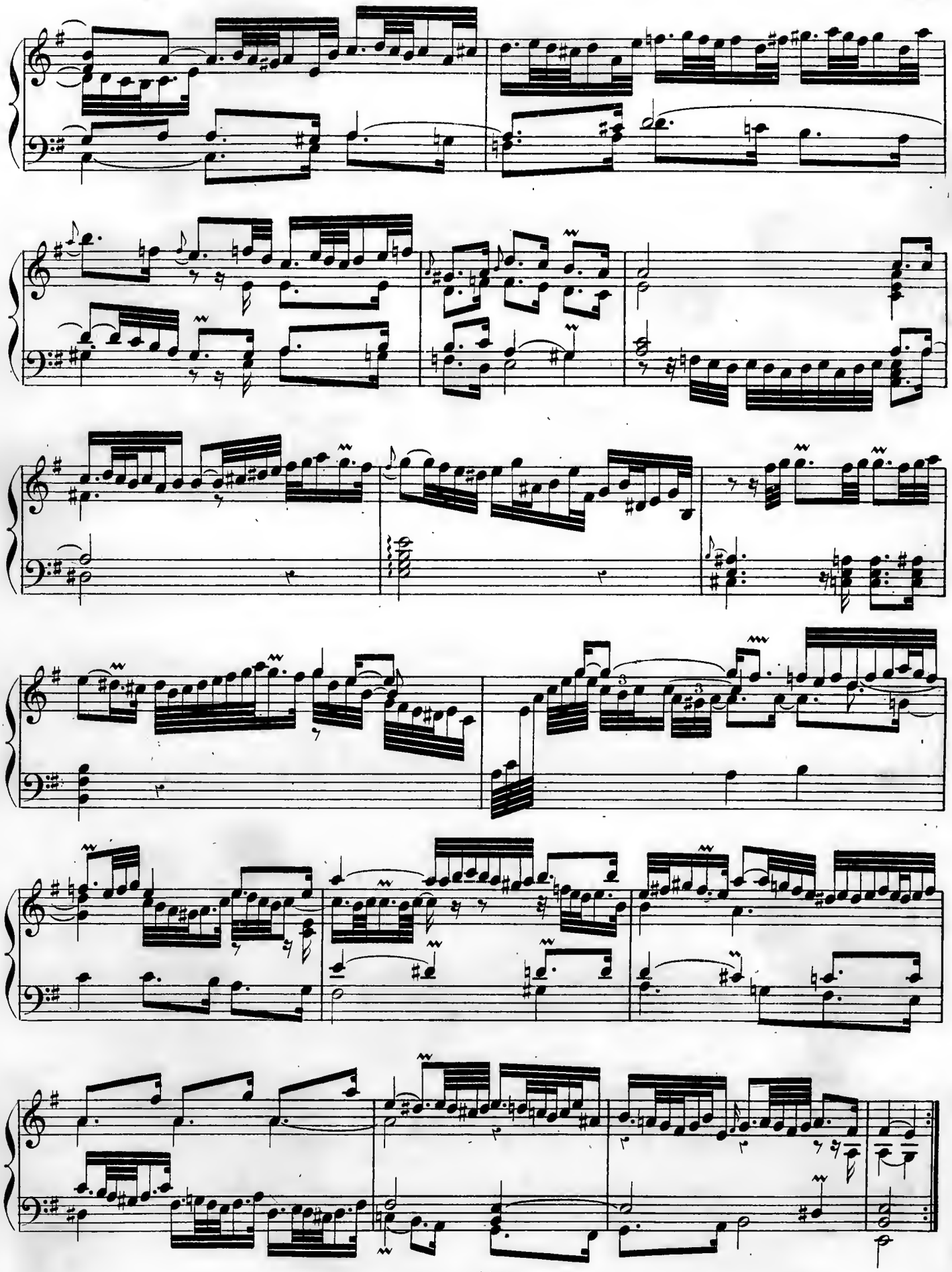
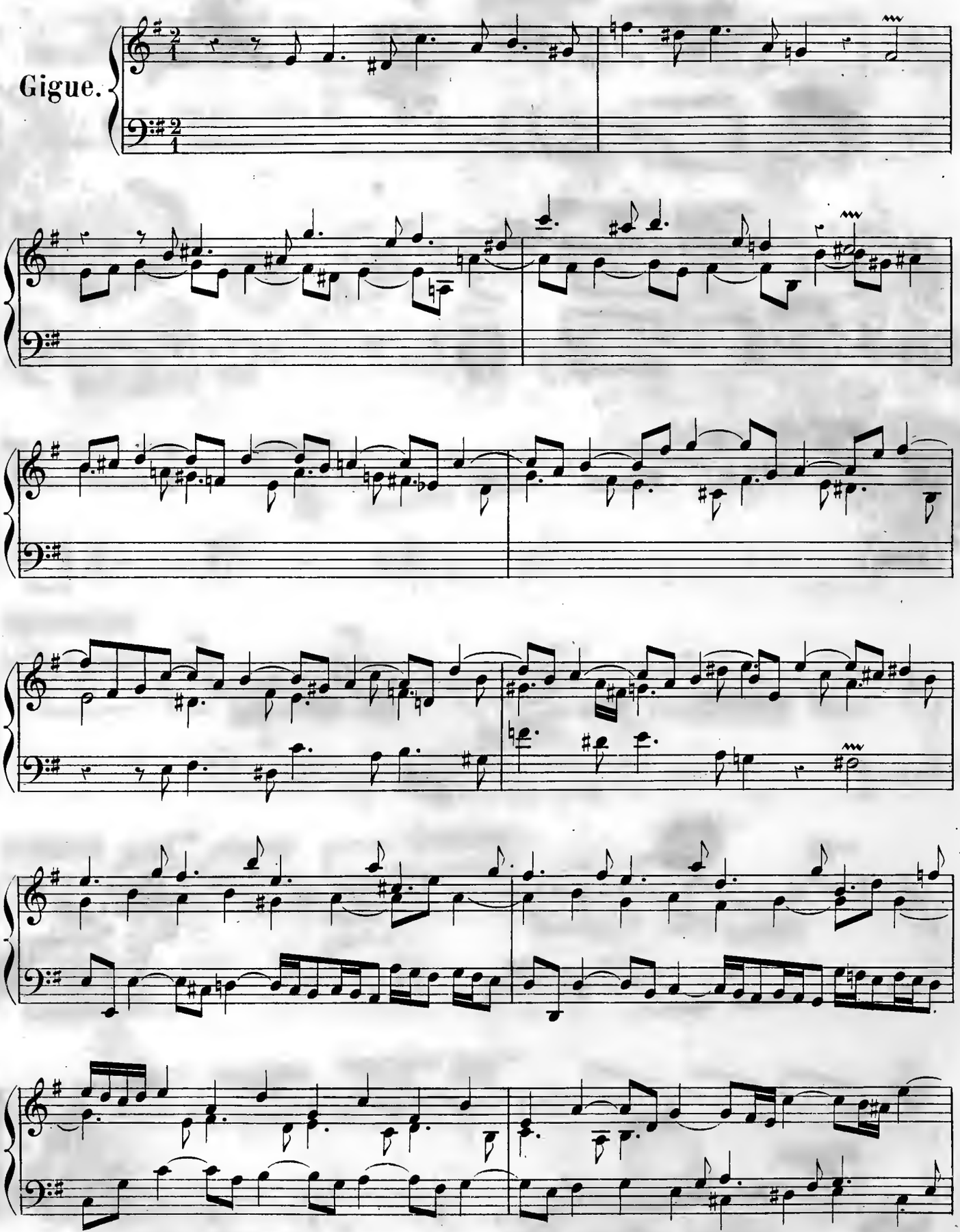
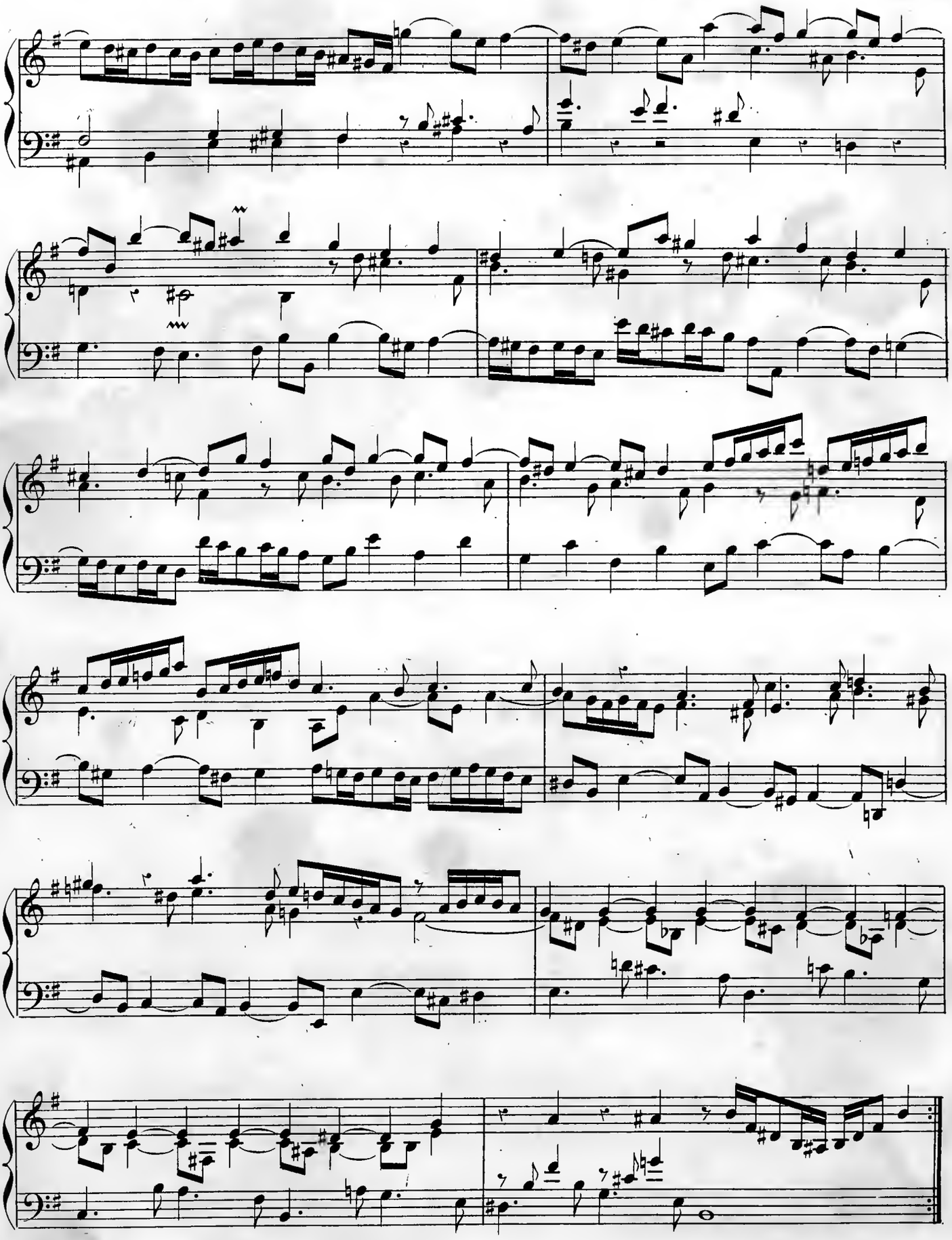
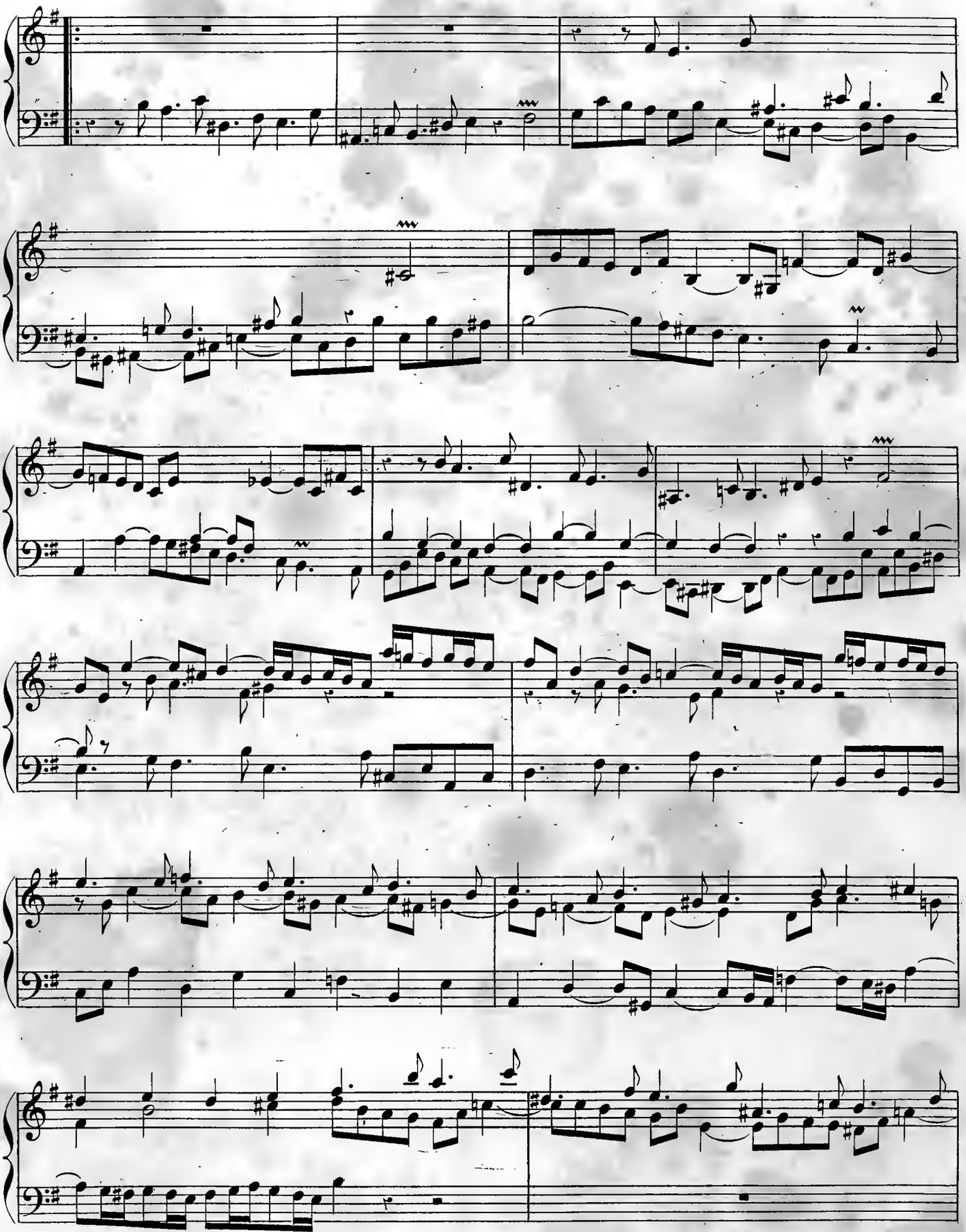
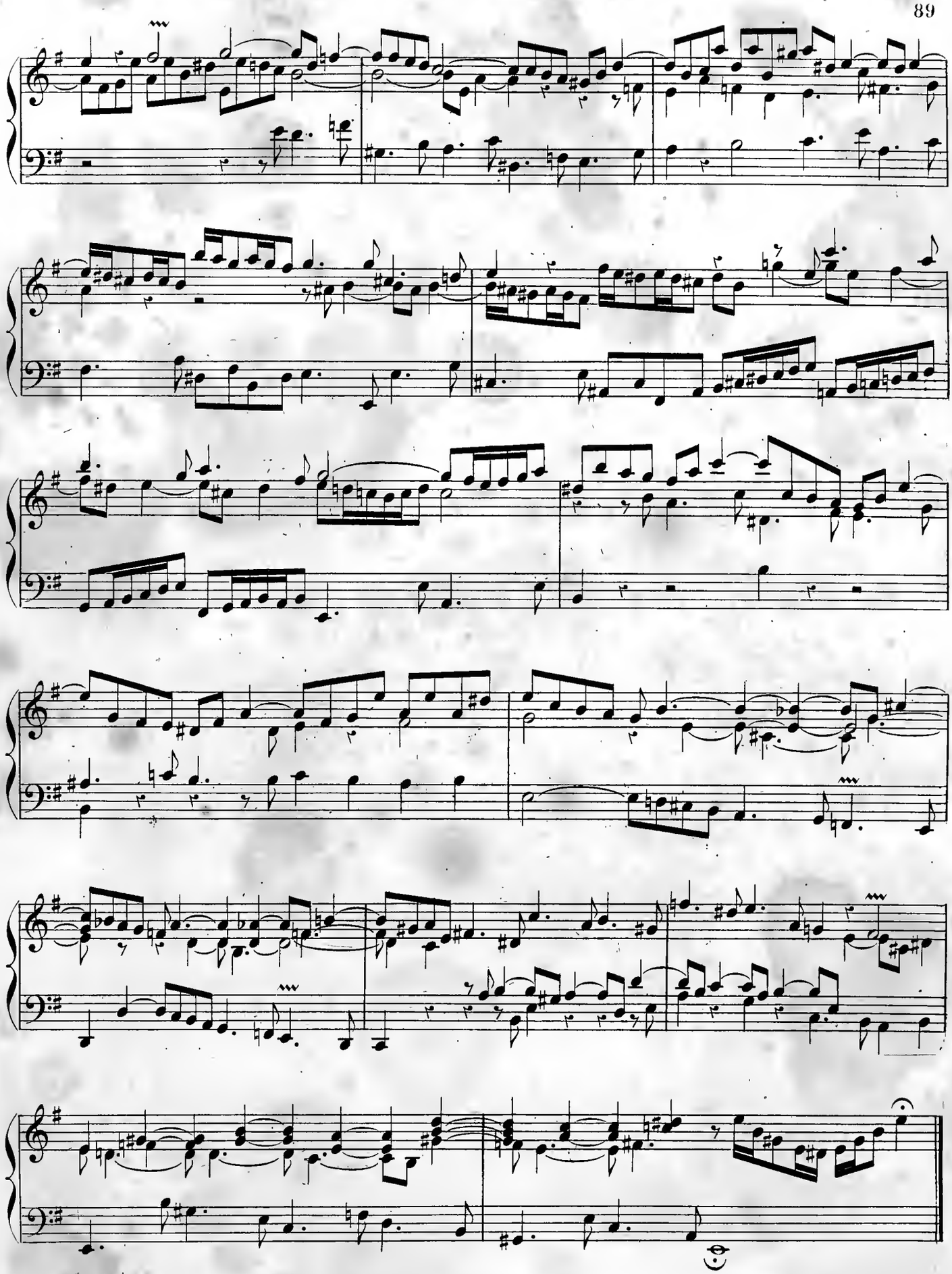



Air.
1.
2.
Tempo
de
Gavotte.


1.
2.

Sarabande.





Gigue.