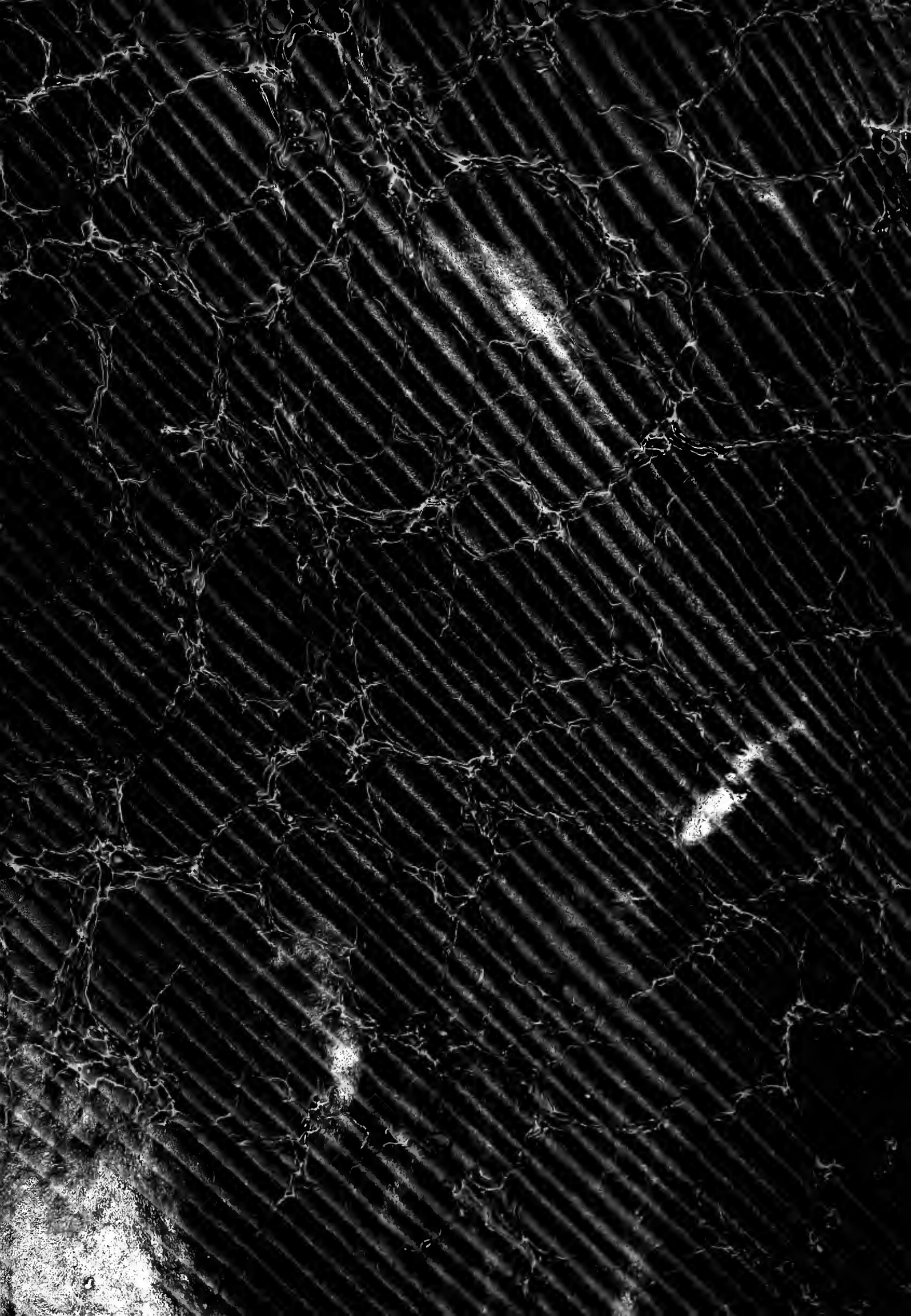
No **M 450.48
Vol. 13

Bought with the income of
the Scholfield bequests.



LE

TRÉSOR DES PIANISTES

13.me LIVRAISON.

Girolamo FRESCOBALDI —— Trois Fugues et six Canzone.

W. Friedemann BACH —— Une Suite et quatre Fantaisies.

W. Amédée MOZART —— Trois Sonates, 2.me Recueil.

Domenico SCARLATTI —— Pièces, N.os 95 à 110.

Joseph HAYDN —— Cinq Sonates, 1.er Recueil.

C. P. Emmanuel BACH —— Six Sonates, 11.me Recueil.

PARIS,

M.me Vve L. FARRENC, ÉDITEUR
rue Taitbout, 10.

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

LONDRES

CRAMER, BEALE ET WOOD, 201, Regent St.
SCHOTT ET C.ie 159,

LEIPZIG

BREITKOPF ET HAERTEL
Universitaets Strasse, goldner Baer.

1868

**M450.48
Vol.13
Brown Collection
Scholfield
June 21, 1915
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
Drolenvaux (Mlle Hélène) 1
Dumoustier (M. Léon) 1
Durand (Mme Jules) 1
Érard (Mme Veuve) 1

Exemp

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) ....
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 (Mme Veuve Léonie) 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
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
Norblin (M. Émile), de l'Académie impériale de musique. 1
Pajot (M. Henri) 1
Pascal (M. Édouard) 1

PARIS.

	Exempl.
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
Rabaud (Mme), née Dorus, professeur de chant et de piano.	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), profess[r] d'harmonie au Cons[re].	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
Thomas (Mlle Amélide)	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

BLOIS.

Thilorier (Mme G.)	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

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

CHATEAU DE CERCAMP (Pas-de-Calais).

Fourment (Mme la baronne de)	1

CHATEAU DE FORMENTIN (Calvados).

Saint-Alban (Mlle Louise de)	1

CHATEAU-DE-VILLETTE (Aisne).

Carpentier (M. Stéphane)	1

CHATEAU-THIERRY.

	Exempl.
Brésillion (M.)	1

CHERBOURG (Manche).

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

MONTAUBAN.

Gironde (Mme la vicomtesse Henry de)	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

MUSEAUX, près VALENÇAY (Indre).

Journel (Mme Alphonsine)	1

NIORT.

Frappier (Mme Alfred)	1

PARC DE SAINT-MAUR (Seine).

Louis, née Loizellier (Mme Emile), professeur de piano	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

SAINT-LO (Manche).

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

TOULON.

Nègre (Mlle Rose)	1

TOULOUSE.

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

LE VERGER (Maine-et-Loire).

Verger (Mme la baronne du)	1

VESOUL.

Parrot (M.), avocat	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
ANNOOT (M. HIPPOLYTE)..... 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.

SCHMOLL (M.)..... 1

NOTICE BIOGRAPHIQUE

DE

JÉROME FRESCOBALDI.

Jérôme Frescobaldi, le plus habile, le plus savant et le plus célèbre organiste du dix-septième siècle, naquit à Ferrare vers 1587 ou 1588 (1). Il eut pour maître de musique Alexandre Milleville, né à Ferrare comme lui, et qui fut un des artistes les plus distingués de son temps, comme organiste et comme compositeur. L'abbé Quadrio, de qui l'on a un bon recueil de notices sur les hommes illustres de Ferrare, dit que Frescobaldi possédait déjà une grande habileté sur l'orgue dans sa première jeunesse, et qu'il se rendit dans les Pays-Bas, où il séjourna pendant plusieurs années. J'ai trouvé, en effet, par de nouvelles recherches, qu'il était à Malines, en 1607, où il remplissait les fonctions d'organiste de la cathédrale de Saint-Rombaut. Dans les premiers mois de 1608, il publia son premier ouvrage à Anvers chez Pierre Phalèse, sous ce titre : *Di Girolamo Frescobaldi il primo libro di Madrigali a cinque voci.* L'épître dédicatoire de Frescobaldi à l'archevêque de Rhodes, Guido Bentivoglio, est datée de cette ville, le 10 juin 1608.

Il y a lieu de croire que l'artiste, alors âgé de vingt et un ans, s'éloigna de la Belgique immédiatement après la publication de son œuvre, car on le retrouve à Milan, où il mit au jour un autre ouvrage de sa composition, qui porte aussi la date de 1608, et qui dut être imprimé entre les mois de juillet et de décembre de cette même année. On ignore s'il demeura longtemps dans cette ville, les événements de sa vie étant inconnus depuis 1608 jusqu'en 1614. A cette dernière époque, il était à Rome. Il avait retrouvé son maître Milleville à Milan, car, suivant ses biographes italiens, ce fut avec lui qu'il se rendit dans la capitale du monde chrétien. Dans les six années écoulées de 1608 à 1614, sa réputation de grand organiste avait dû s'étendre dans toute l'Italie, puisqu'il fut choisi pour le service de l'orgue de Saint-Pierre du Vatican peu après son arrivée à Rome. Telle était sa renommée, qu'un auditoire de trente mille personnes se réunit dans cette église la première fois qu'il s'y fit entendre, suivant les Mémoires de Jannaconi, consultés par le savant abbé Baini. Cet événement dut se passer au plus tard en 1614, car l'épître dédicatoire du premier livre de *Toccate* de Frescobaldi, au cardinal duc de Mantoue et du Montferrat, est datée du 22 décembre de cette année, et l'on sait, par le titre de la première édition de l'ouvrage, publiée en 1615, que l'auteur était alors organiste de Saint-Pierre.

L'effet que produisait son talent excitait la plus vive admiration parmi les Romains. Dans un *Discours sur*

(1) J'ai établi ces faits par la discussion de diverses circonstances dans la deuxième édition de la *Biographie universelle des musiciens*, tome III, page 331. Les personnes curieuses de ces détails pourront y recourir.

la musique de ce temps inséré parmi les œuvres de Jean-Baptiste Doni (tome II, p. 239), et daté du 16 janvier 1640, Della Valle dit que Frescobaldi était un *Hercule* placé dans Saint-Pierre, et qu'il frappait d'étonnement tous ceux qui l'entendaient. L'artiste était alors dans sa cinquante-troisième ou cinquante-quatrième année. Il est vraisemblable qu'il avait fait un voyage à Florence en 1630, car il y publia un de ses ouvrages dans la même année. L'époque de sa mort ne peut être déterminée avec précision, mais on a la certitude qu'elle n'eut pas lieu avant 1655, puisque Froberger, qui s'était rendu à Rome pour prendre de ses leçons et qui fut en effet son élève, ne retourna en Allemagne qu'à la fin de 1654. Dans tous les cas, sa mort aurait précédé de peu de temps le moment où Froberger s'éloigna de Rome.

Les compositions de Frescobaldi, tant pour l'orgue que pour le clavecin, et que nous possédons, nous dispensent de recourir aux éloges de ses contemporains pour nous former une juste idée de son mérite; elles démontrent qu'il fut un de ces hommes rares dont l'influence sur l'art de leur époque est irrésistible. L'historien de la musique Hawkins a dit (*a General History of Music*, t. IV, p. 175-176) qu'il fut le premier italien qui joua des fugues sur l'orgue, et la plupart des biographes ont répété cette méprise; mais il suffit d'examiner les pièces d'orgue d'André et de Jean Gabrieli, pour acquérir la preuve que ces artistes ont écrit des fugues à trois et à quatre parties aussi bien que l'organiste de Saint-Pierre. La seule différence est que les fugues d'André Gabrieli sont *réelles*, c'est-à-dire sans mutation dans la réponse du sujet, parce que la tonalité du plain-chant prévalait encore de son temps, tandis que la plupart des fugues de Frescobaldi, basées sur la tonalité de la note sensible, sont *tonales*, ou régulièrement modulées, et plaisent davantage à notre oreille, accoutumée à ce système de tonalité moderne. C'est à cette cause aussi qu'il faut attribuer l'harmonie gracieuse et piquante qu'on remarque dans les *canzoni*, les caprices et les toccates de ce célèbre artiste; et l'on ne peut mettre en doute que cet avantage, non moins que la féconde imagination empreinte dans les développements de ses sujets, n'ait contribué à l'éclat de sa renommée. Samuel Scheidt, son contemporain, grand organiste aussi et génie d'invention, est à peine connu, si ce n'est de quelques musiciens érudits, parce que ses pièces, bien que remarquables par leur mérite, sont toutes écrites dans la tonalité ancienne. Cette tonalité, excellente dans la musique religieuse et vocale, par sa noblesse et par son calme, est presque un contre-sens dans la musique instrumentale, dont les allures doivent être vives, et qui devient monotone si l'on n'y remarque pas de modulations inattendues. Frescobaldi s'est conformé à la tonalité du plain-chant dans ses *Magnificat*, hymnes et antiennes, dont il a traité les sujets d'une manière grave et convenable au service divin; dans ces pièces, son style est tout différent de ce qu'il est dans les *canzoni* et dans les toccates.

Les plus grands artistes payent quelquefois un tribut au goût de leur temps, ce goût fût-il des plus mauvais : Frescobaldi offre un exemple de ces sortes d'erreurs dans ses *Ricercari e Canzoni francesi sopra diversi oblighi*, publiés à Rome, en 1615. Ces caprices sont destinés à être exécutés sur l'orgue ou joués par plusieurs instruments. Ils sont écrits à deux, trois ou quatre parties. Le plus grand nombre est digne de l'auteur, mais on en trouve quelques-uns entachés des folies imaginées par quelques compositeurs de son temps. Le trente-quatrième, par exemple, est établi sur l'obligation qu'aucune des quatre parties ne marche par degrés conjoints; le trente-septième est un caprice chromatique avec des ligatures qui doivent toutes se résoudre en montant, ce qui produit de fort mauvaises successions d'harmonie; dans le trente-huitième, il faut que l'organiste, en exécutant les quatre parties écrites, trouve à placer une cinquième partie composée de huit notes qui doivent toujours être répétées, et cette partie doit être chantée par lui. Ces tours de force et ces énigmes ne sont pas l'objet réel de l'art.

Voici la liste certaine des œuvres de Frescobaldi et de leurs diverses éditions : 1° *Di Girolamo Frescobaldi il primo libro di madrigali a cinque voci, novamente composti e dati in luce. In Anversa, appresso Pietro Phalesio*, 1608, in-4°. — 2° *Il primo libro, Fantasie a due, tre e quattro.* Milano, 1608, in-4. —

3° *Ricercari et Canzoni francesi, fatti sopra diversi obblighi in partitura.* Roma, Nicolo Borboni, 1615, in-f. — 4° *Toccate et partite d'intavolatura di cimbalo di Girolamo Frescobaldi, organista di San-Pietro in Roma.* Roma, Nicolo Borboni, 1615, in-folio, gravé sur des planches de cuivre. La partie de la main droite est sur une portée de six lignes, et celle de la main gauche sur une portée de huit lignes. Ce mode de notation ajoute beaucoup de difficultés, pour la lecture, à celles de la musique de Frescobaldi. Mme Farrenc a rendu les pièces du maître, insérées dans ce volume du *Trésor des pianistes*, plus faciles à lire que dans l'édition originale, en les traduisant en notation moderne. Il existe des exemplaires de cette édition avec un nouveau frontispice qui porte la date de 1627 ; mais on trouve dans ces exemplaires le portrait de Frescobaldi, qui n'est pas dans ceux de 1615. Les planches de cette première édition ont été encore reproduites dans un troisième tirage, mais cette fois avec une addition de 25 pages. Cette édition a pour titre : *Toccate d'intavolatura di cimbalo ed organo, partite di diversi arie, correnti, balletti, ciacone, passacagli di Girolamo Frescobaldi, organista in Santo-Pietro di Roma. Libro primo stampato l'anno* 1637 *da Nicolo Borbone in Roma con licenza de superiori.* — 5° *Il second libro di Toccate, canzone, versi d'hinni, Magnificat, gagliarde, correnti et altre partite d'intavolatura di cimbalo ed organo, di Girolamo Frescobaldi, organista in Santo-Pietro di Roma. In Roma con licenza de superiori* 1637 *da Nicolo Borbone*, in-folio, gravé comme le premier livre. La première édition est de 1616 ; elle a été reproduite en 1627 avec le portrait. — 6° *Caprici sopra diversi sogetti.* Roma, Nicolo Borbone, 1624, in-folio, gravé. C'est dans cet ouvrage que le portrait de Frescobaldi a paru pour la première fois. La deuxième édition a été publiée à Venise, en 1626, et la troisième dans la même ville en 1641. — 7° *Il primo libro delle canzoni a* 1, 2, 3, 4 *voci, per sonare, e per cantare con ogni sorte di stromenti.* Roma, Nicolo Borbone, 1628, in-4°, parties séparées. — 8° *Il primo libro, Arie musicali.* Firenze, 1630, in-4°. C'est cet ouvrage, cité par le P. Martini, qui m'a fait dire que peut-être Frescobaldi a fait un voyage à Florence en 1630. — 9° *Fiori musicali di toccate, Kyrie, canzoni, capricci et ricercari in partitura a quattro per sonatori*, op. 12. Roma, Nicolo Borbone, 1636, in-folio gravé. Cette collection de pièces a été réimprimée à Venise, dans la même année, chez Alexandre Vincenti, in-folio. Clementi a publié quelques fugues de Frescobaldi, dans sa belle collection de pièces pour le clavecin et l'orgue. Londres (sans date), 4 vol. in-4° obl. Ces fugues se trouvent également dans la 13e livraison du *Trésor des pianistes.*

F.-J. FÉTIS.

TROIS FUGUES

et

SIX CANZONE

pour le

CLAVECIN ou l'ORGUE

par

GIROLAMO FRESCOBALDI,

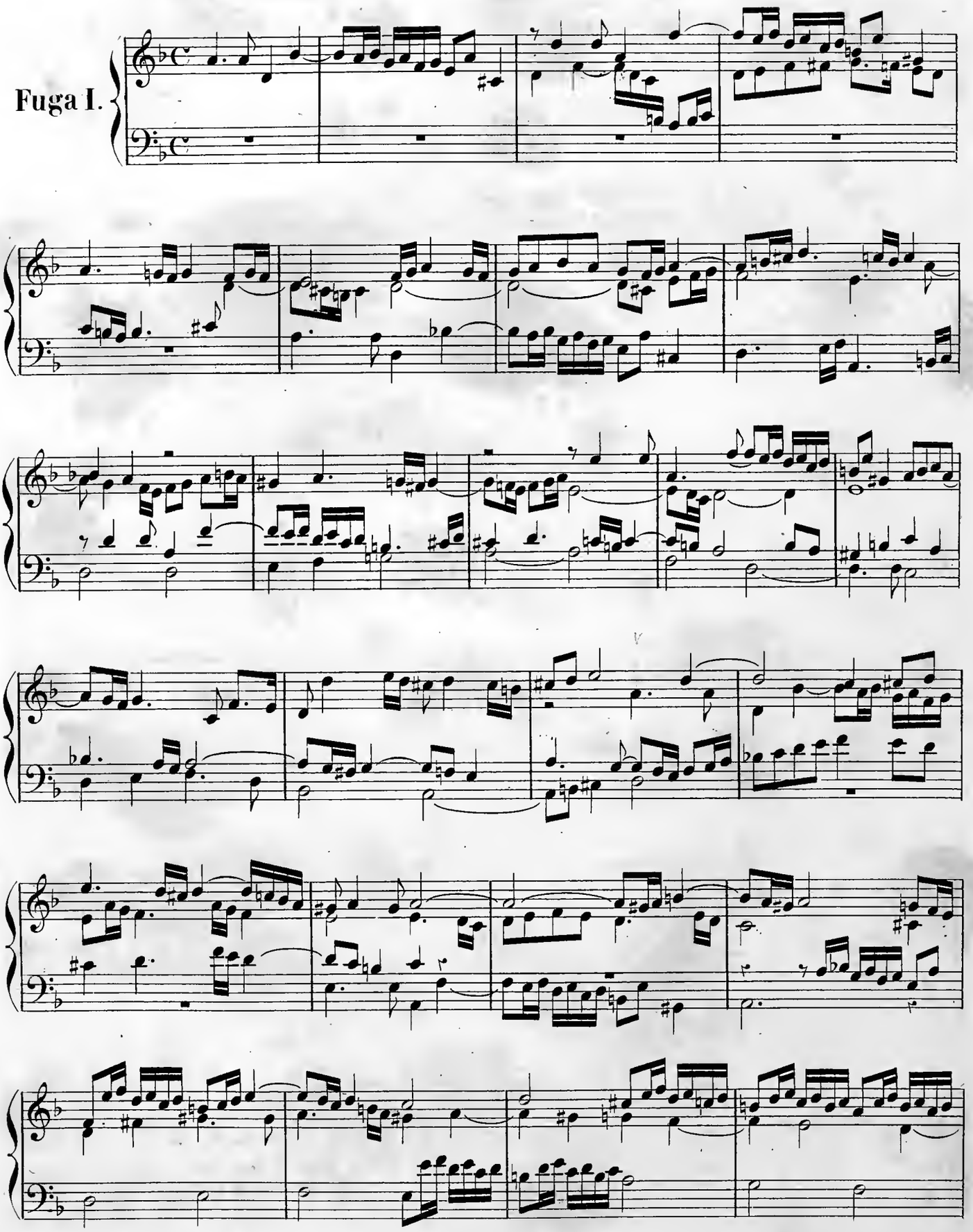
Organiste de S.t Pierre de Rome.

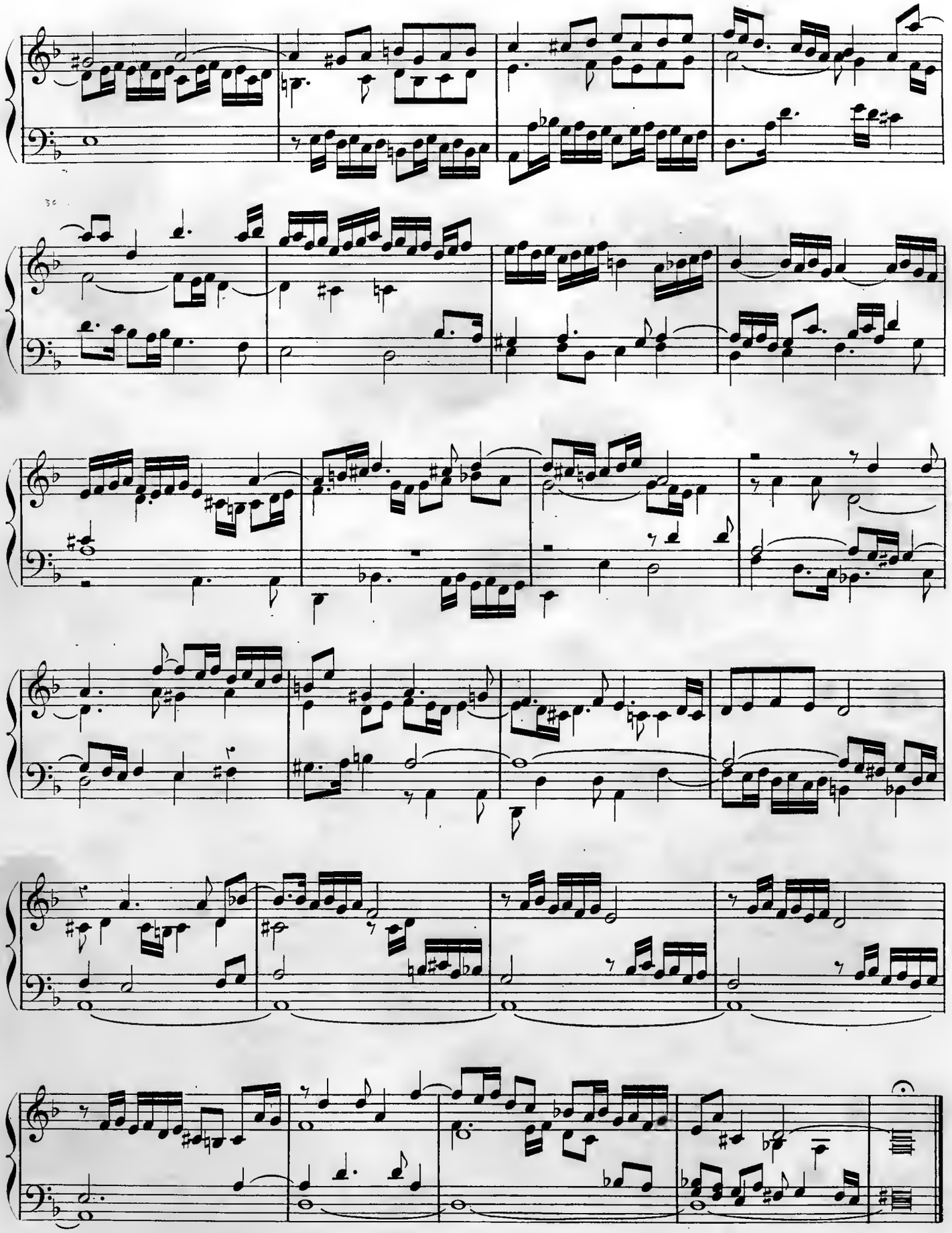
Les Fugues sont tirées du 2.me Volume de l'ouvrage publié par Clementi:
Selection of Practical Harmony, et les *Canzone* du 2.me Livre des Toccates de Frescobaldi.
gravé à Rome en 1627.

PUBLIÉ PAR L. FARRENC,—PARIS, 1868.

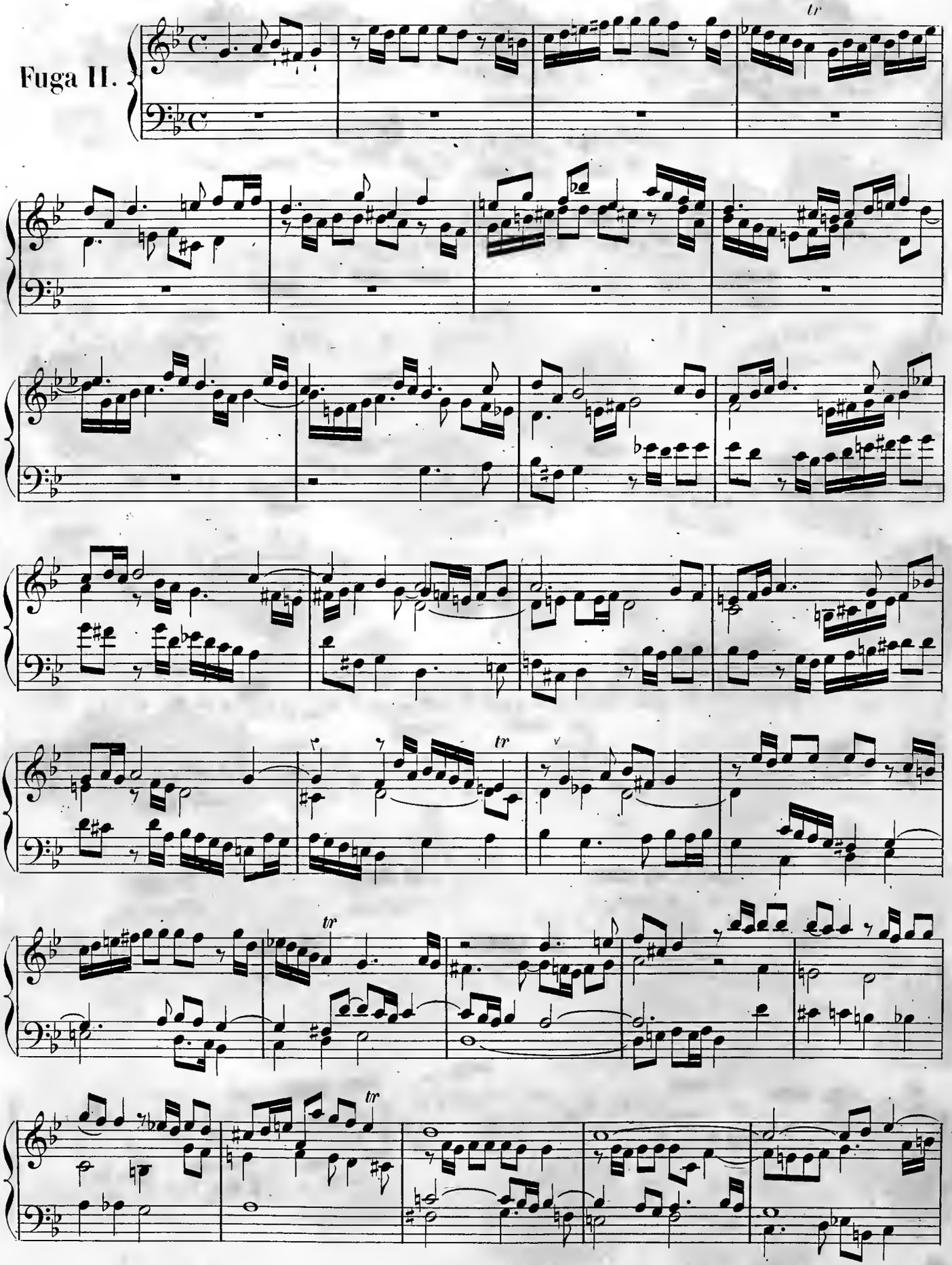
T. d P. (2) A. 1.

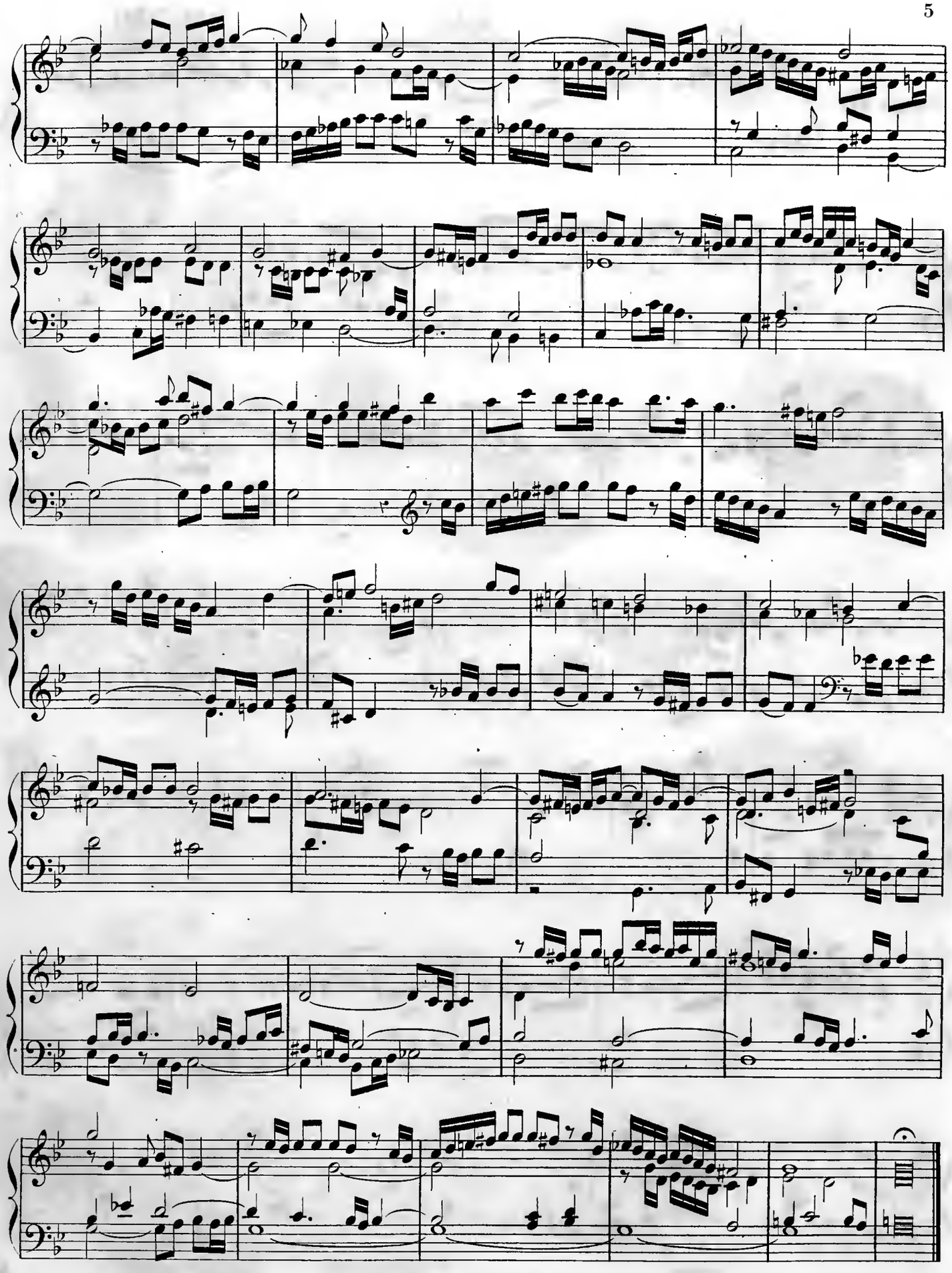
Fuga I.



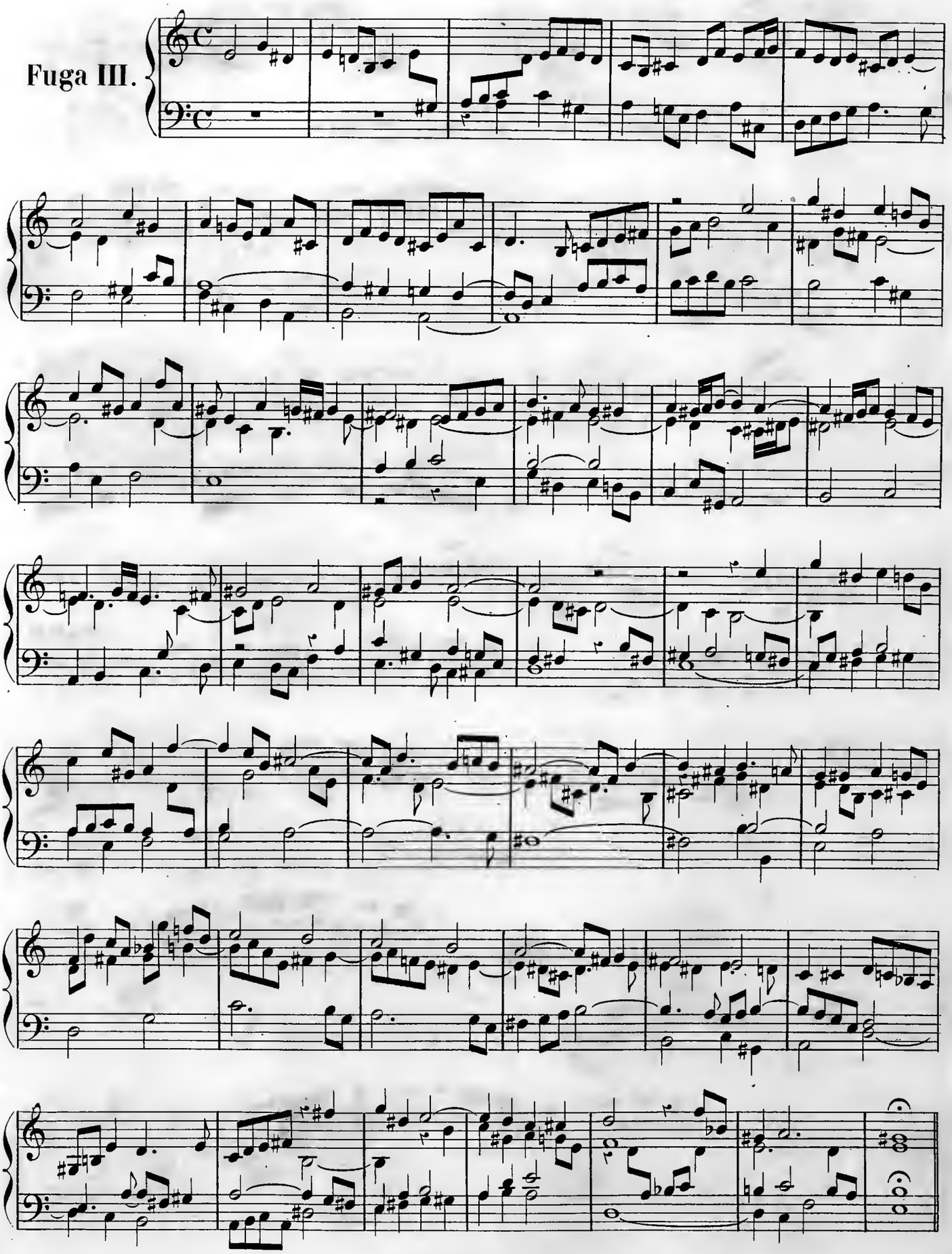


Fuga II.





Fuga III.



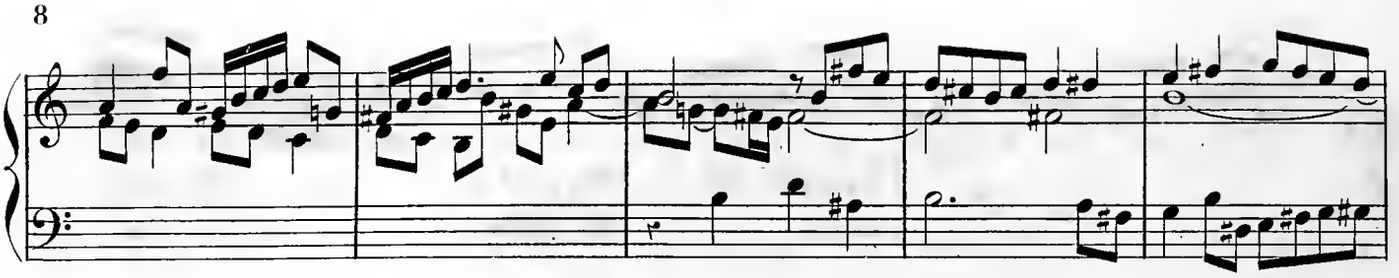
2ª Parte.

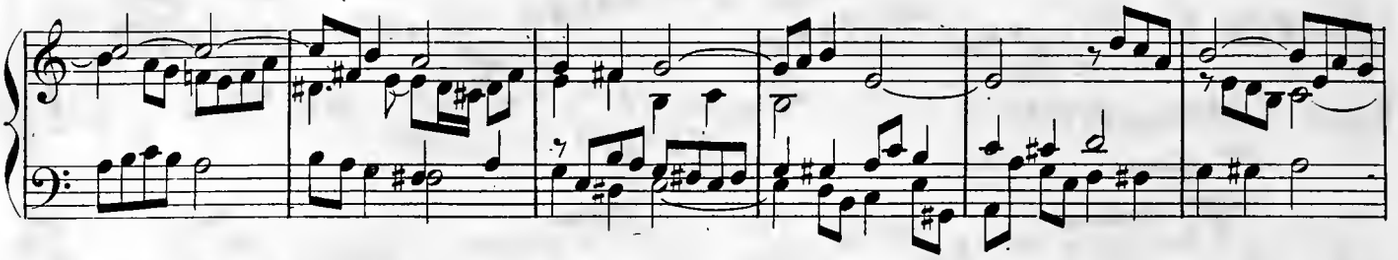
tr

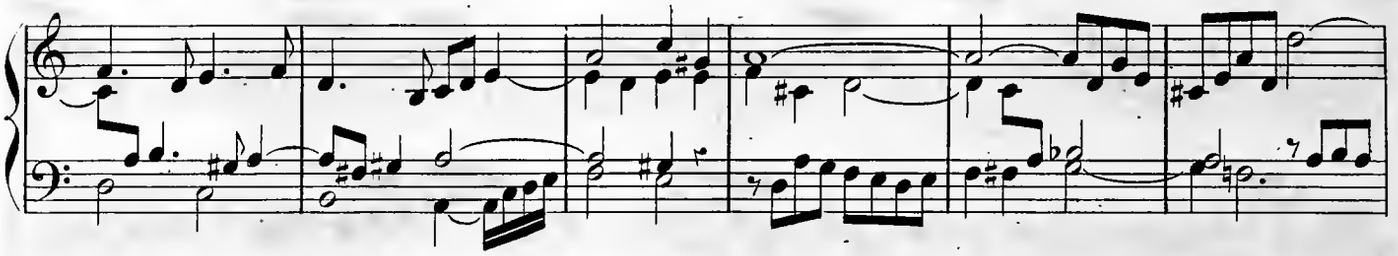
tr

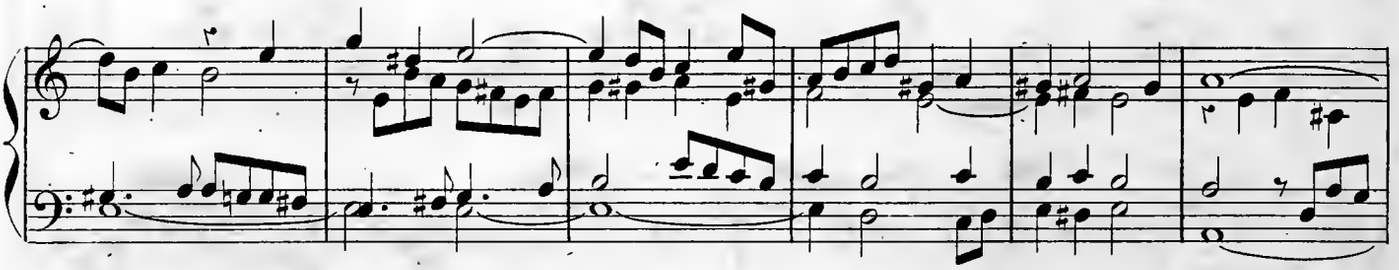
3ª Parte.

tr

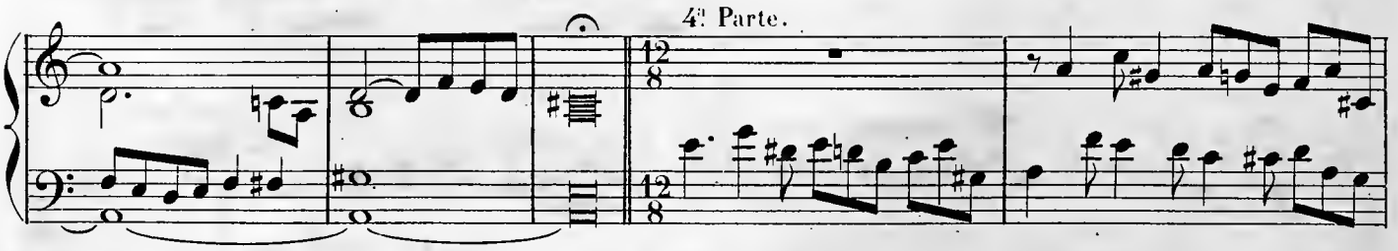


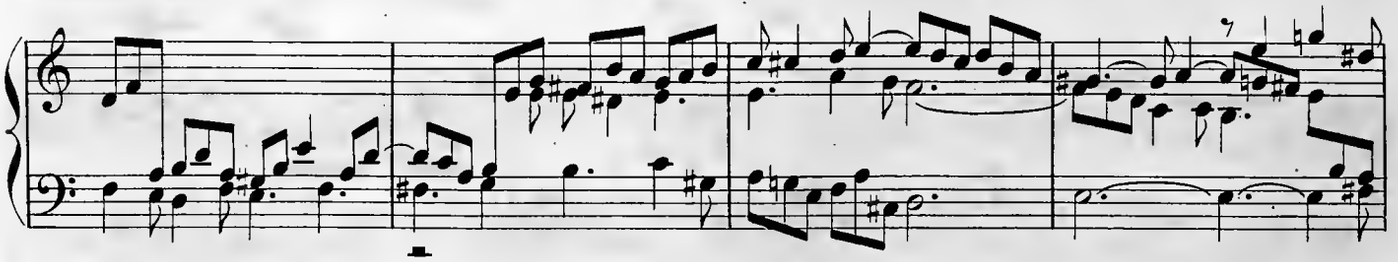


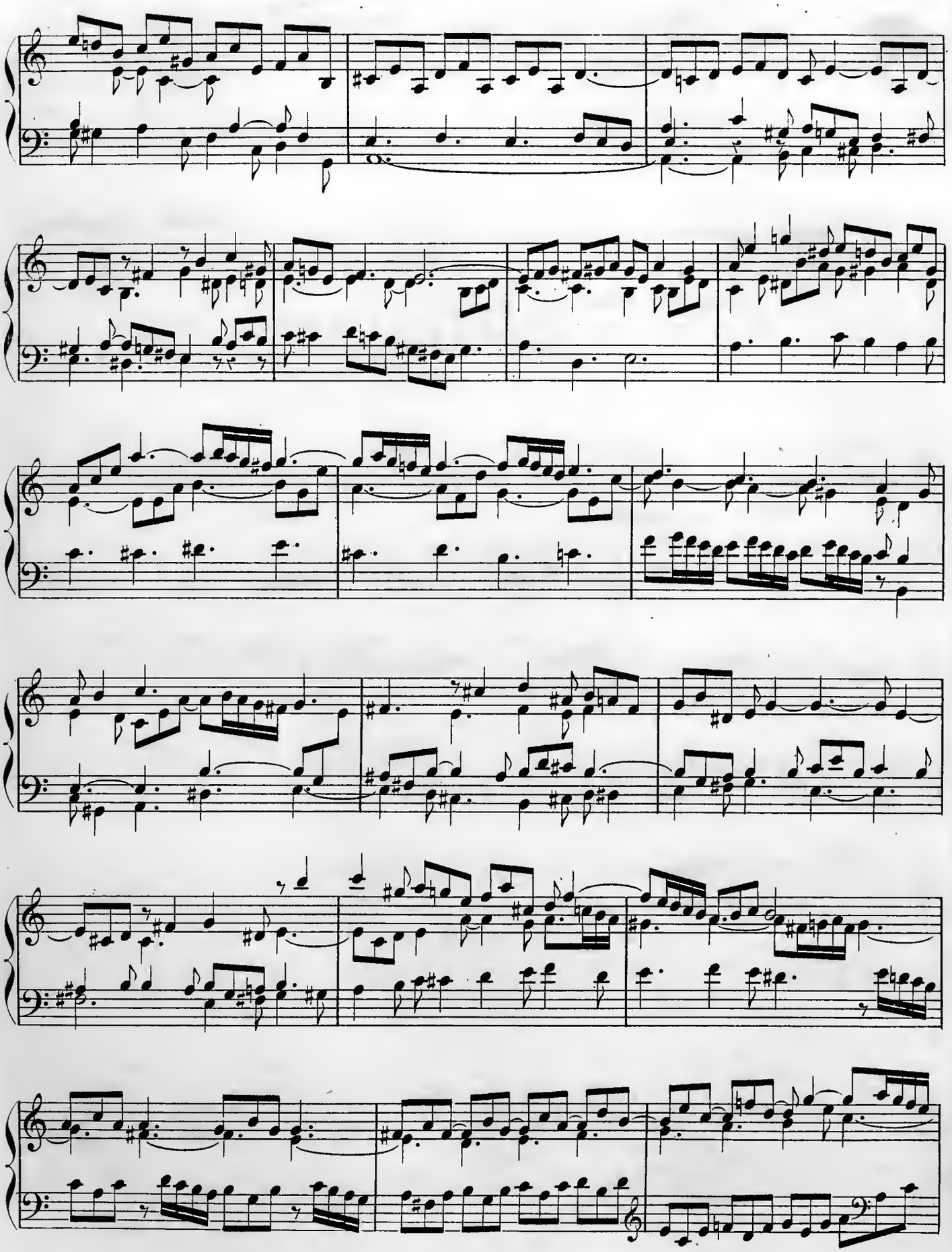


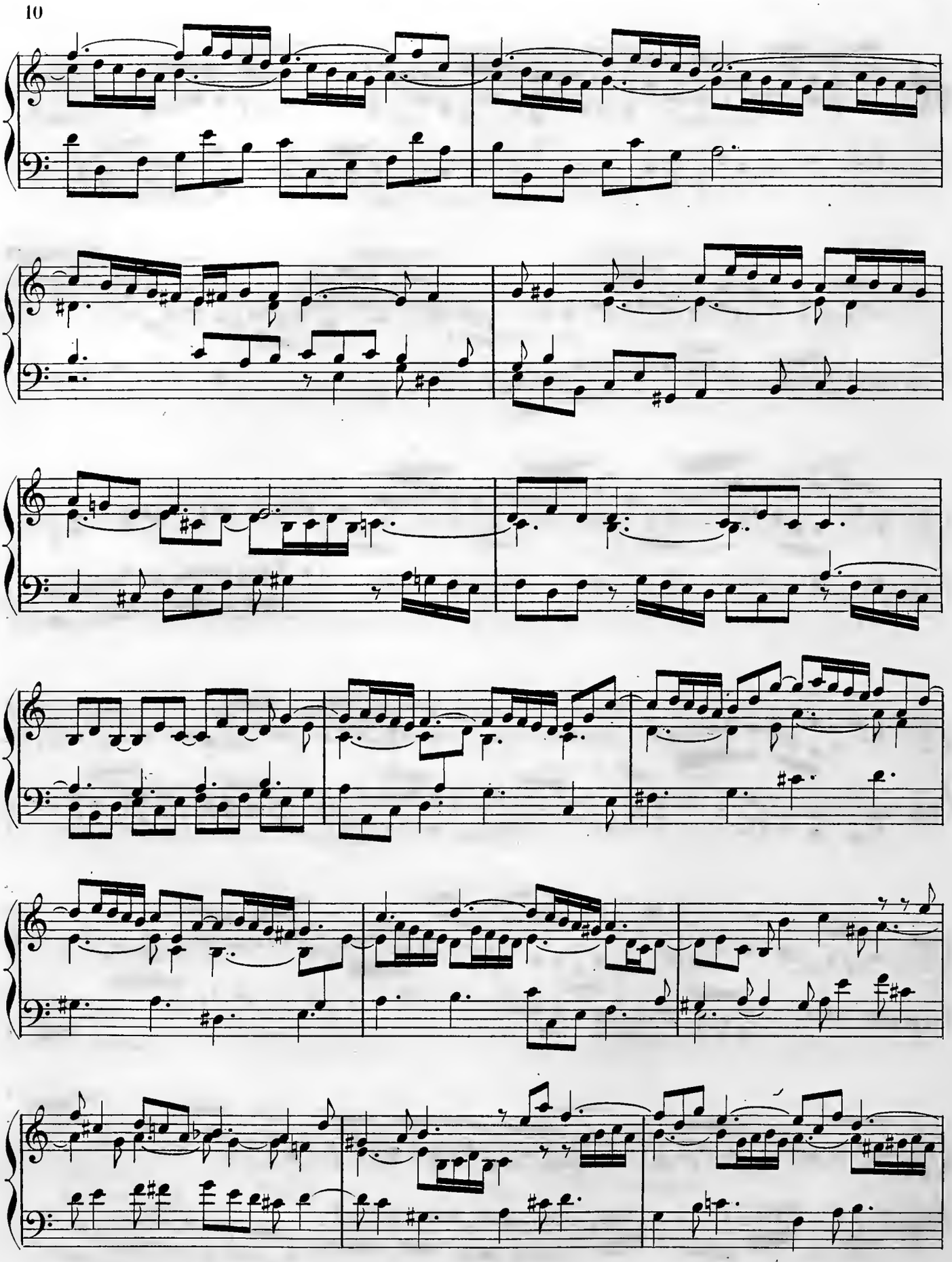


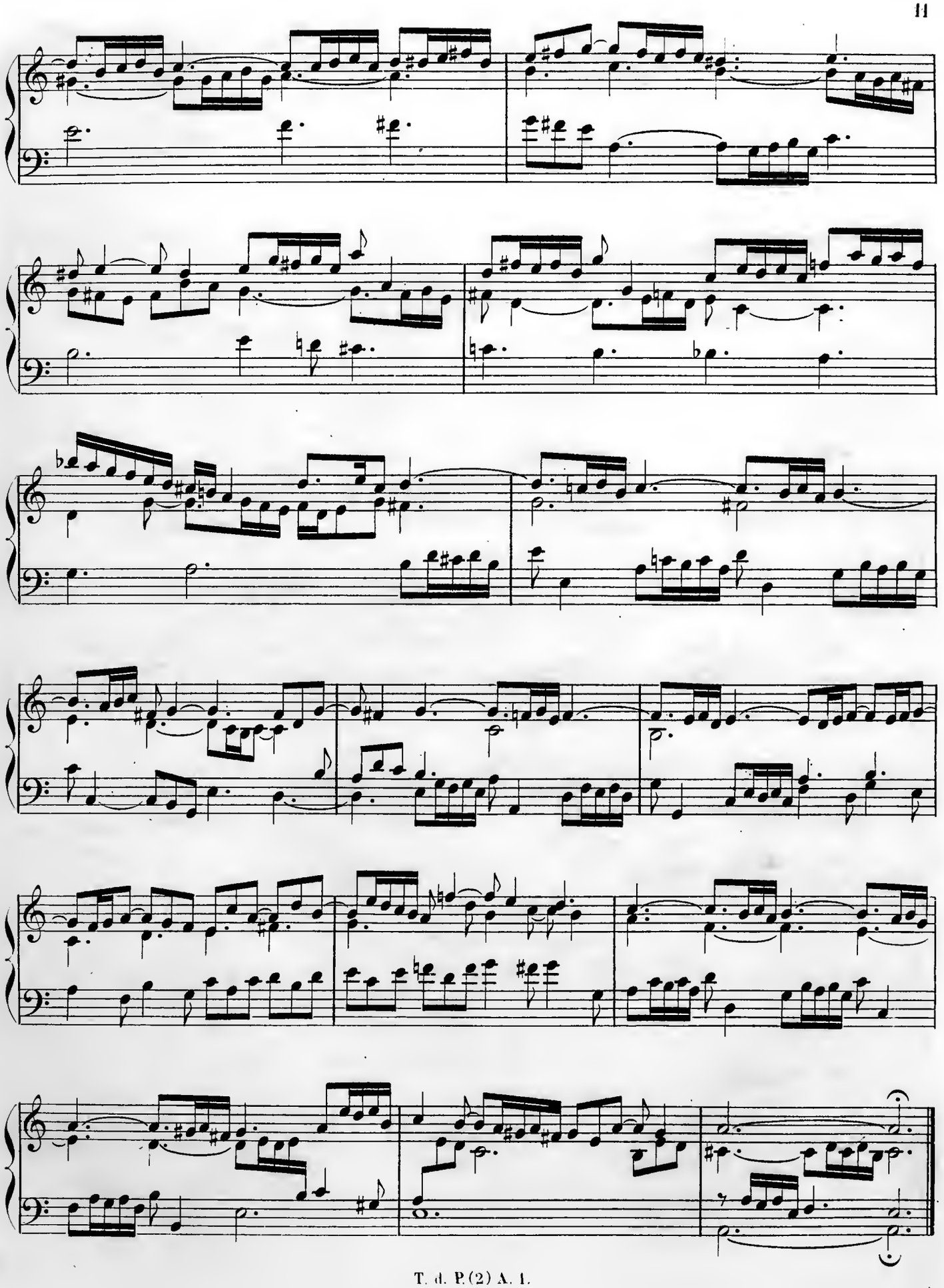
4ª Parte.



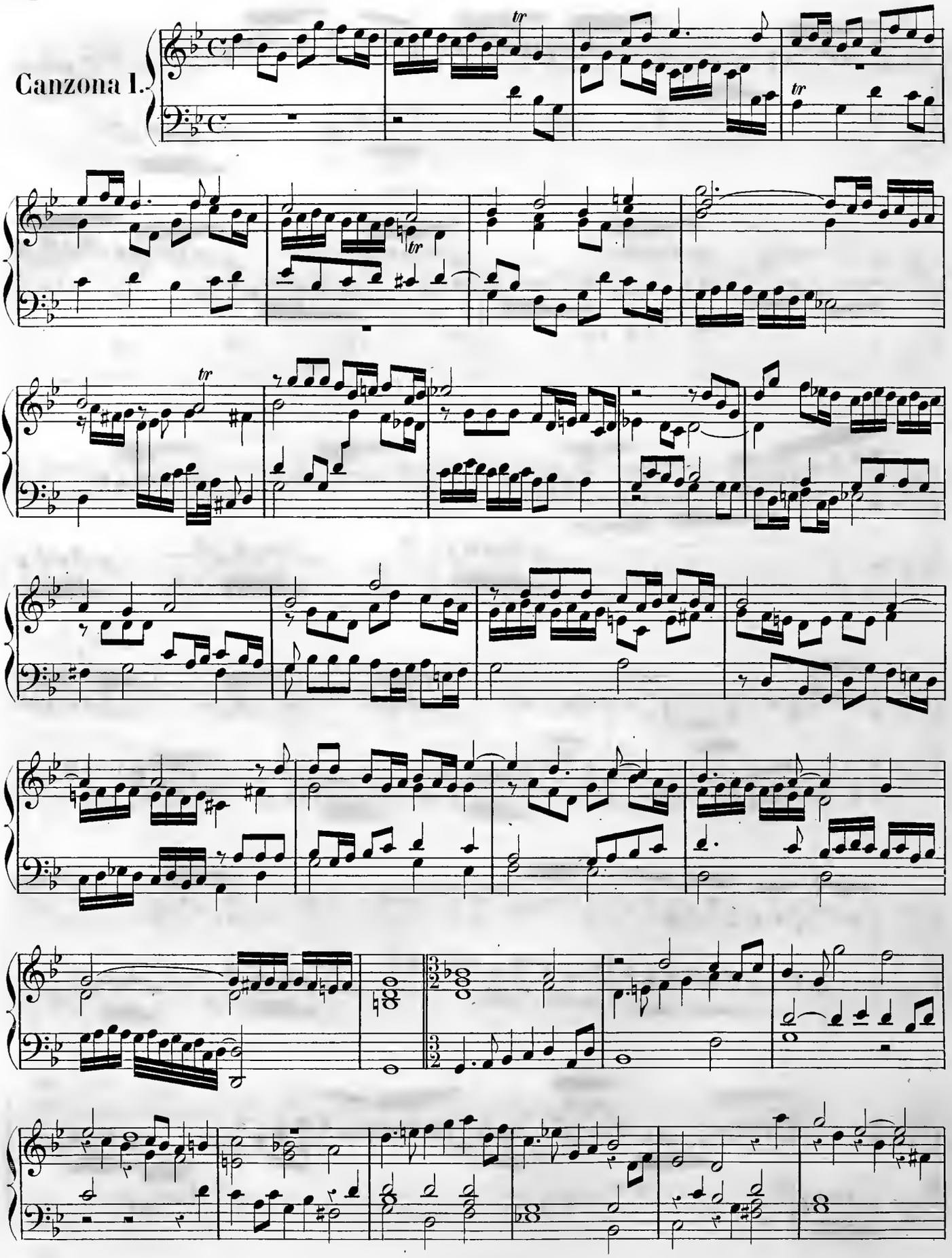


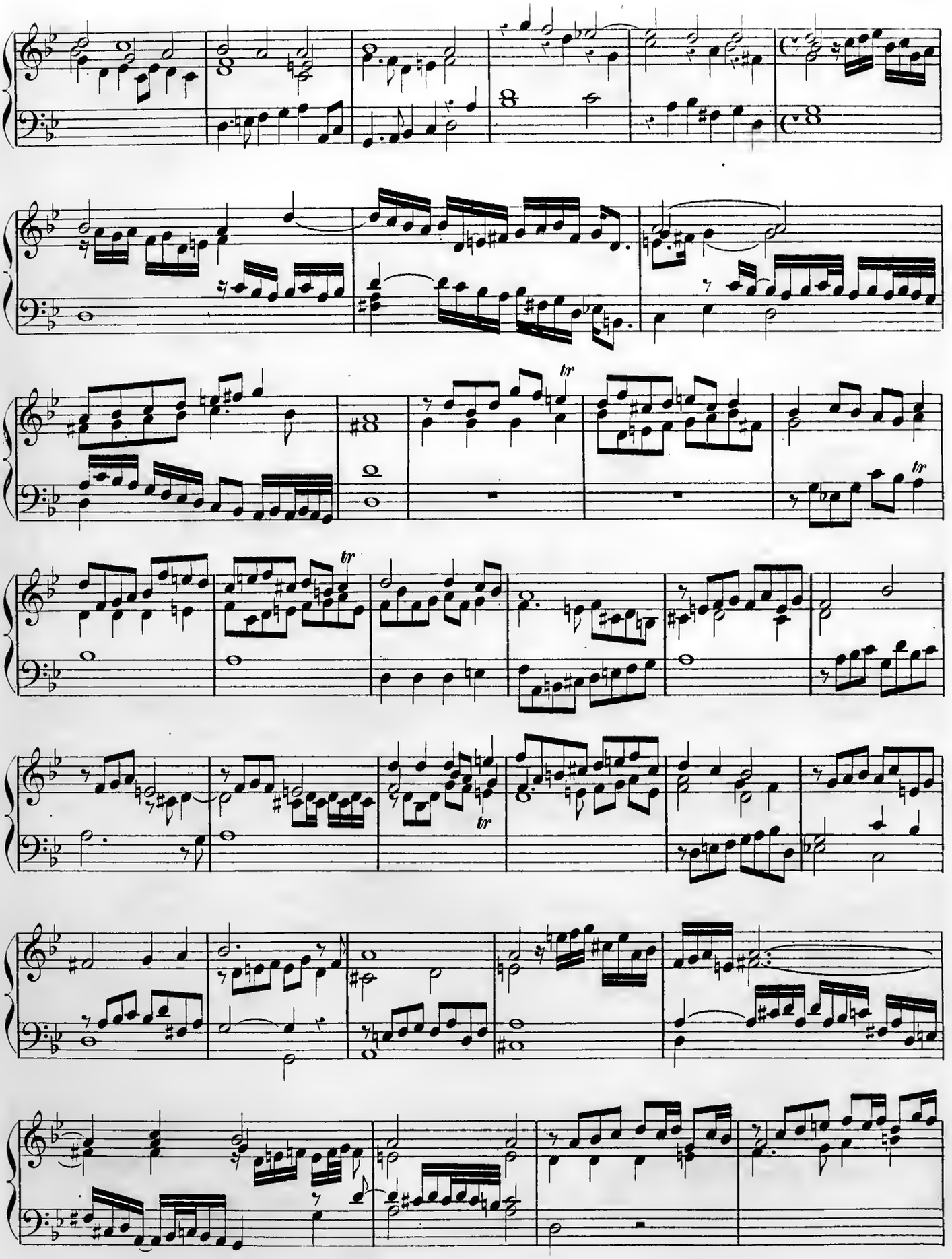


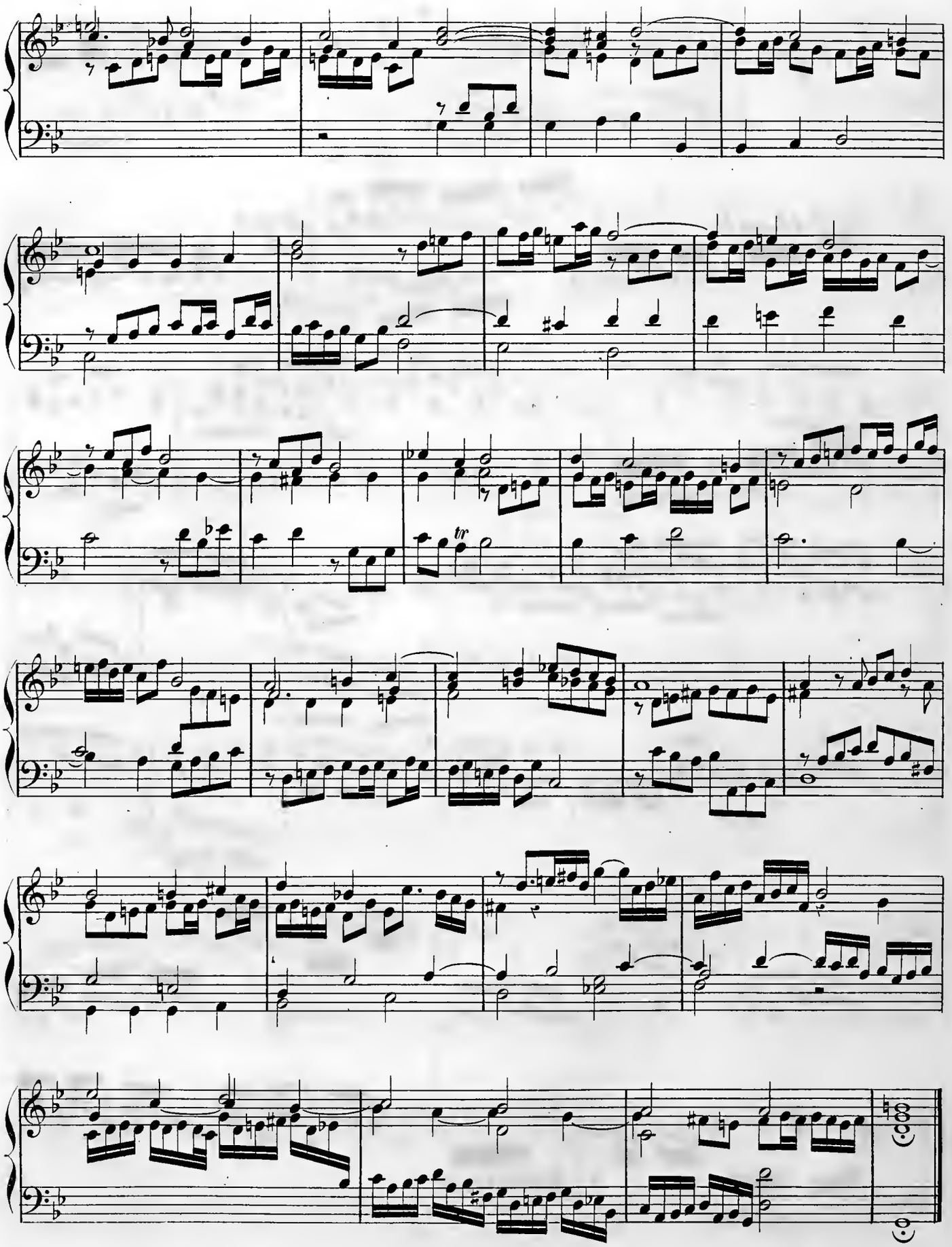




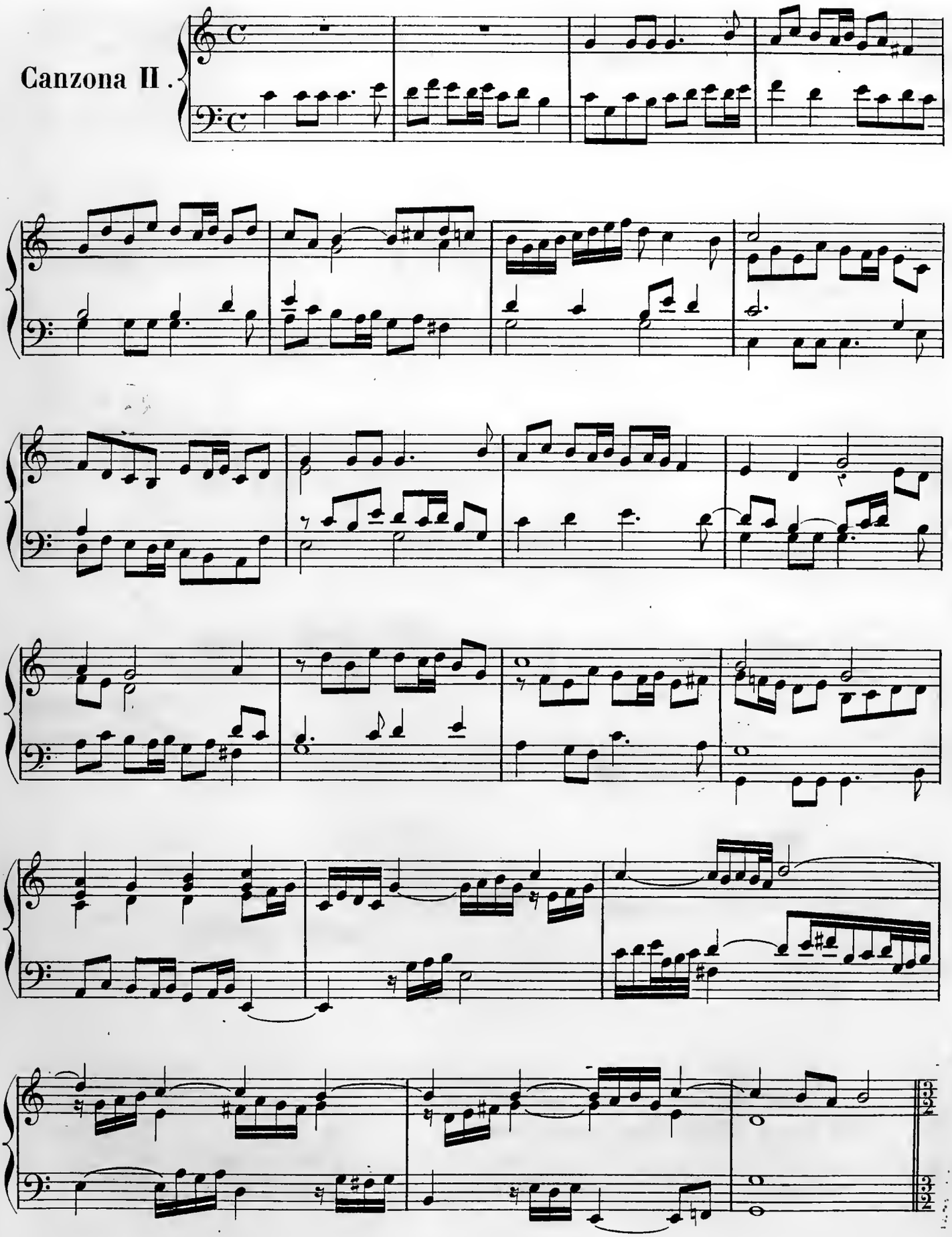
Canzona 1.

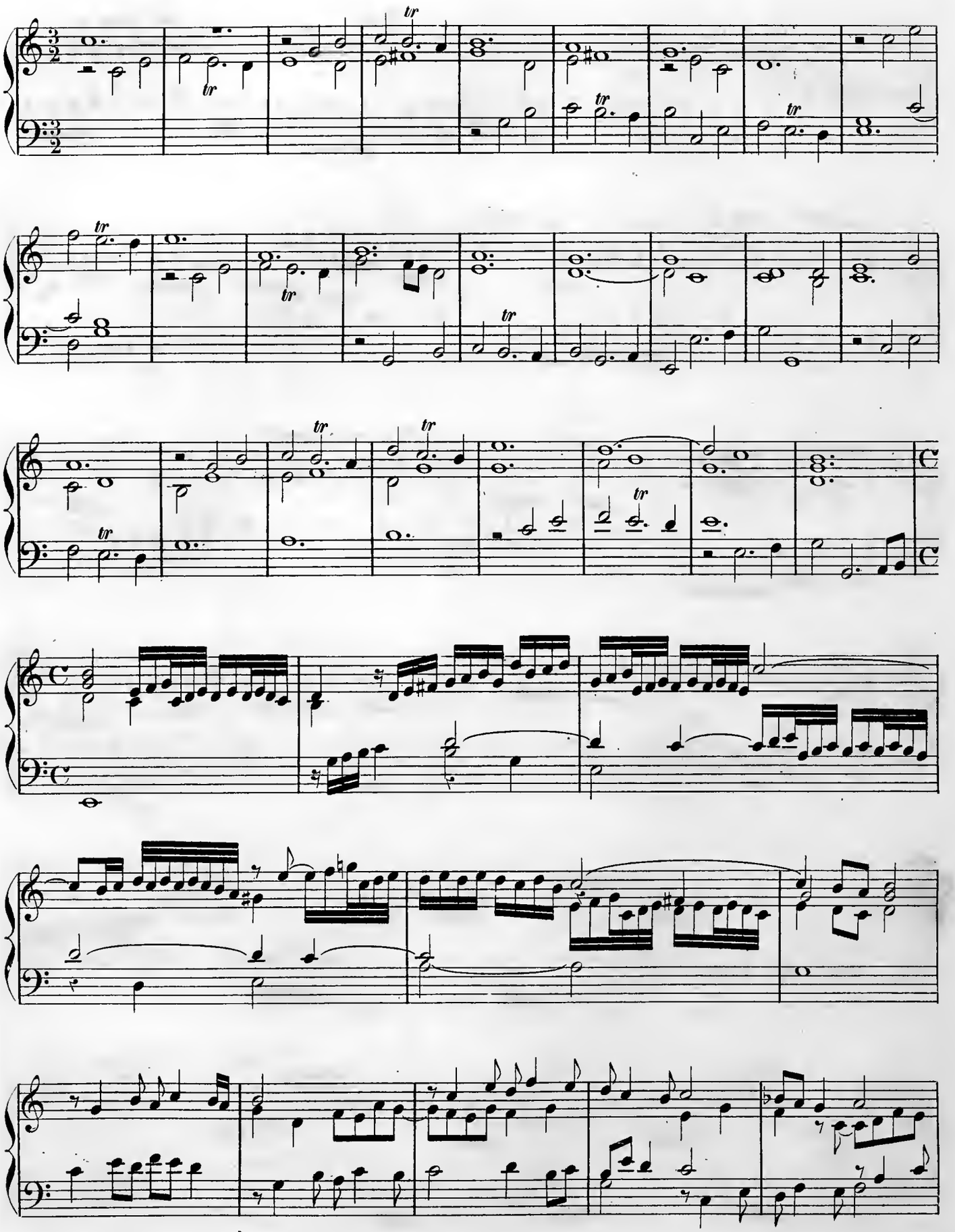


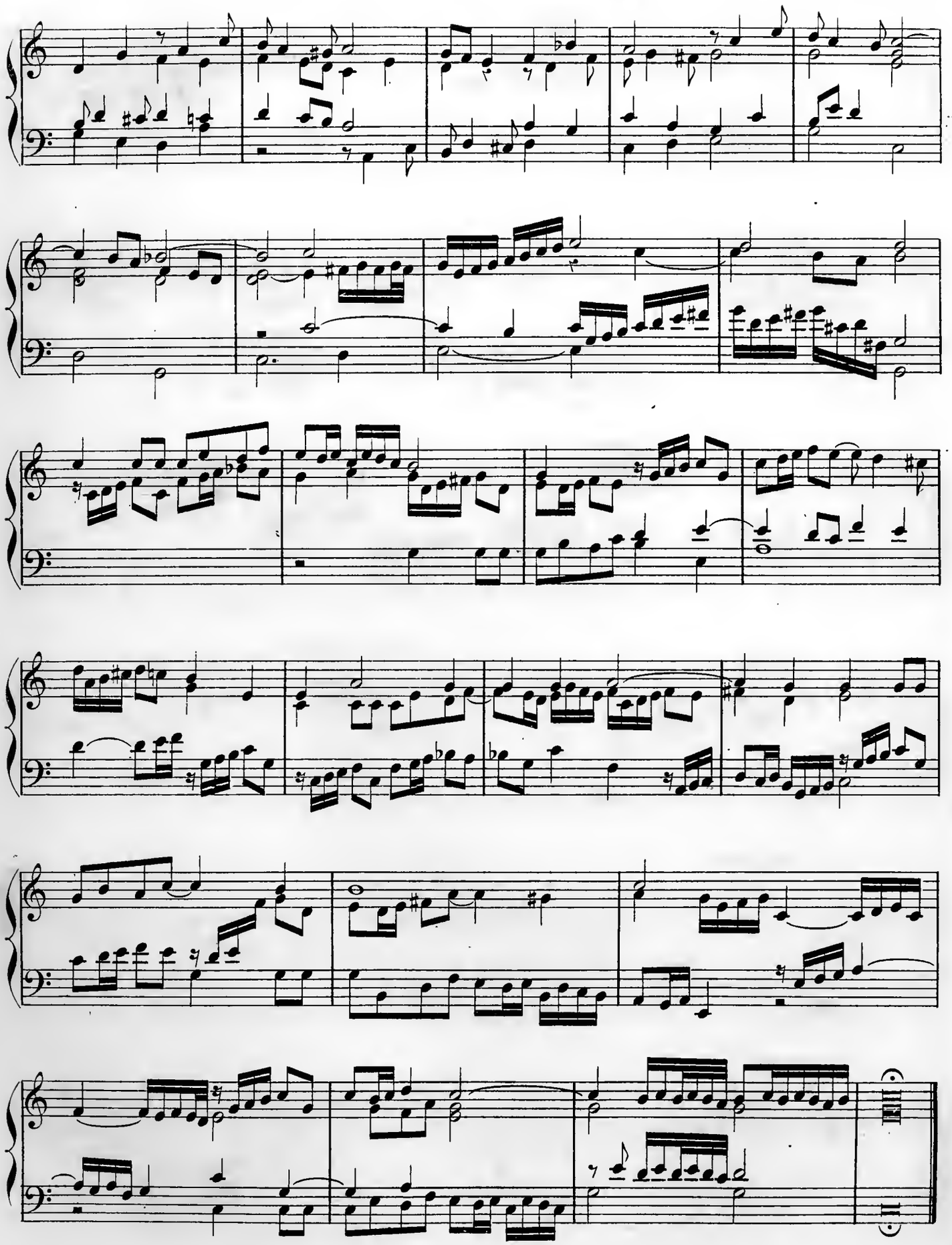




Canzona II.

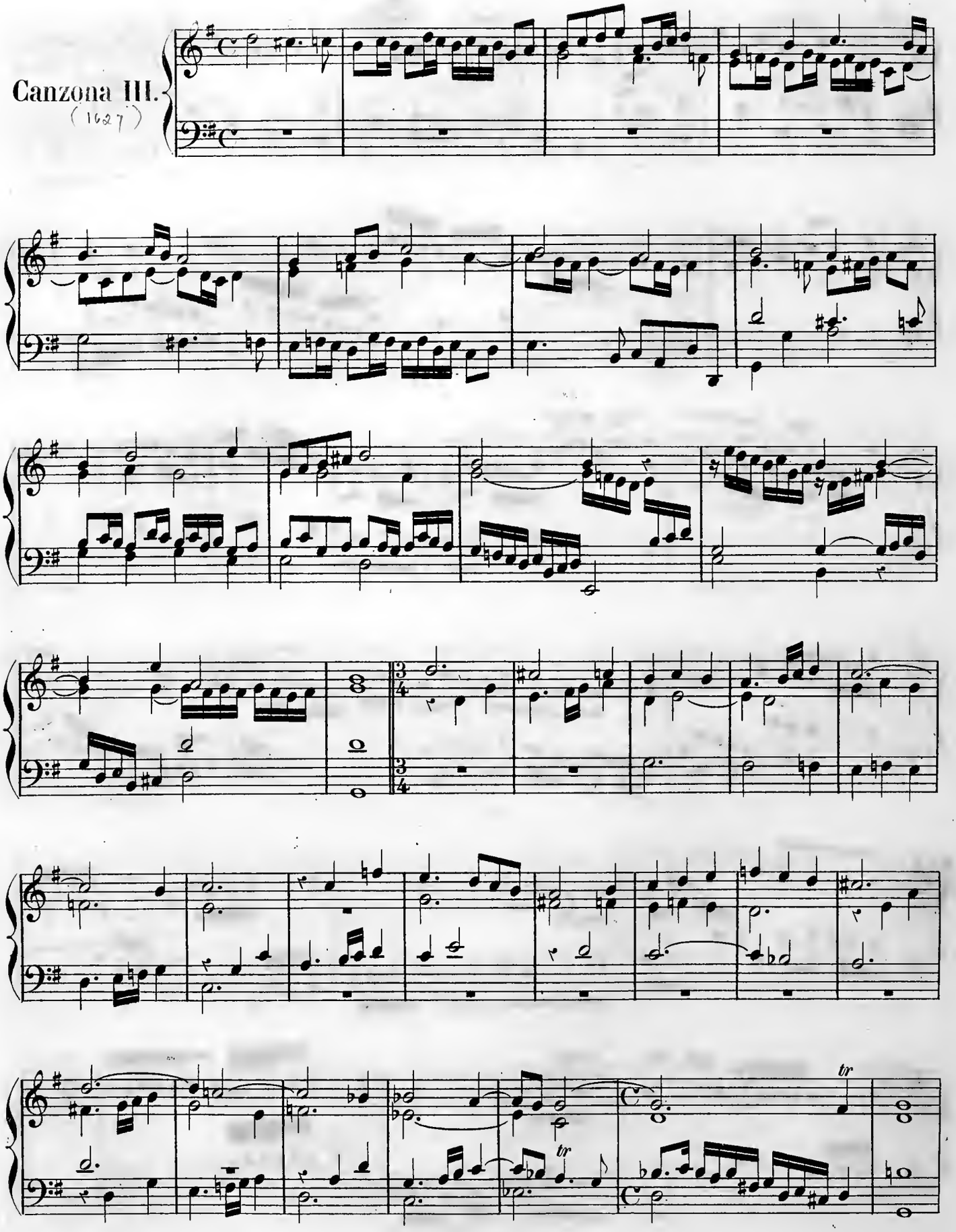


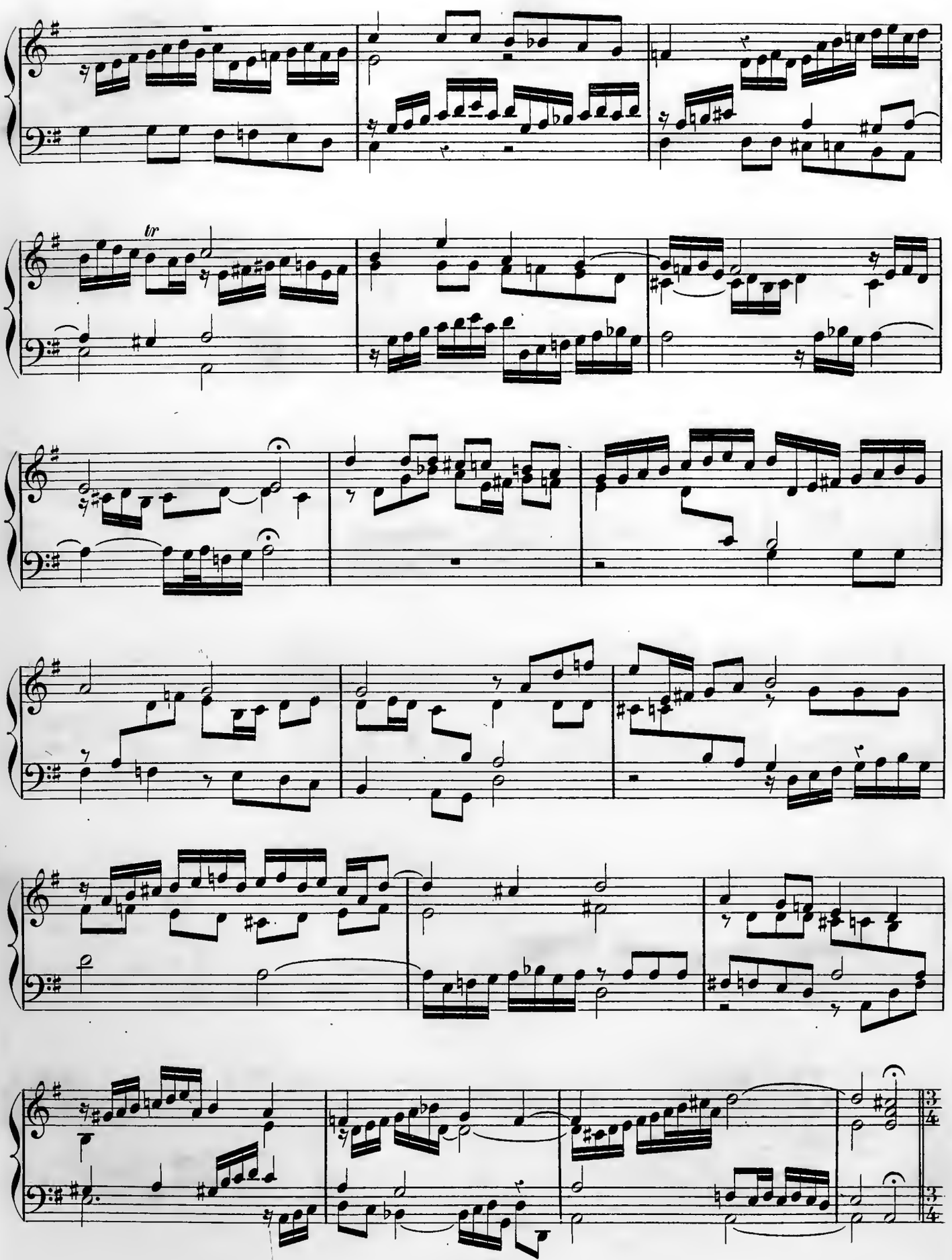


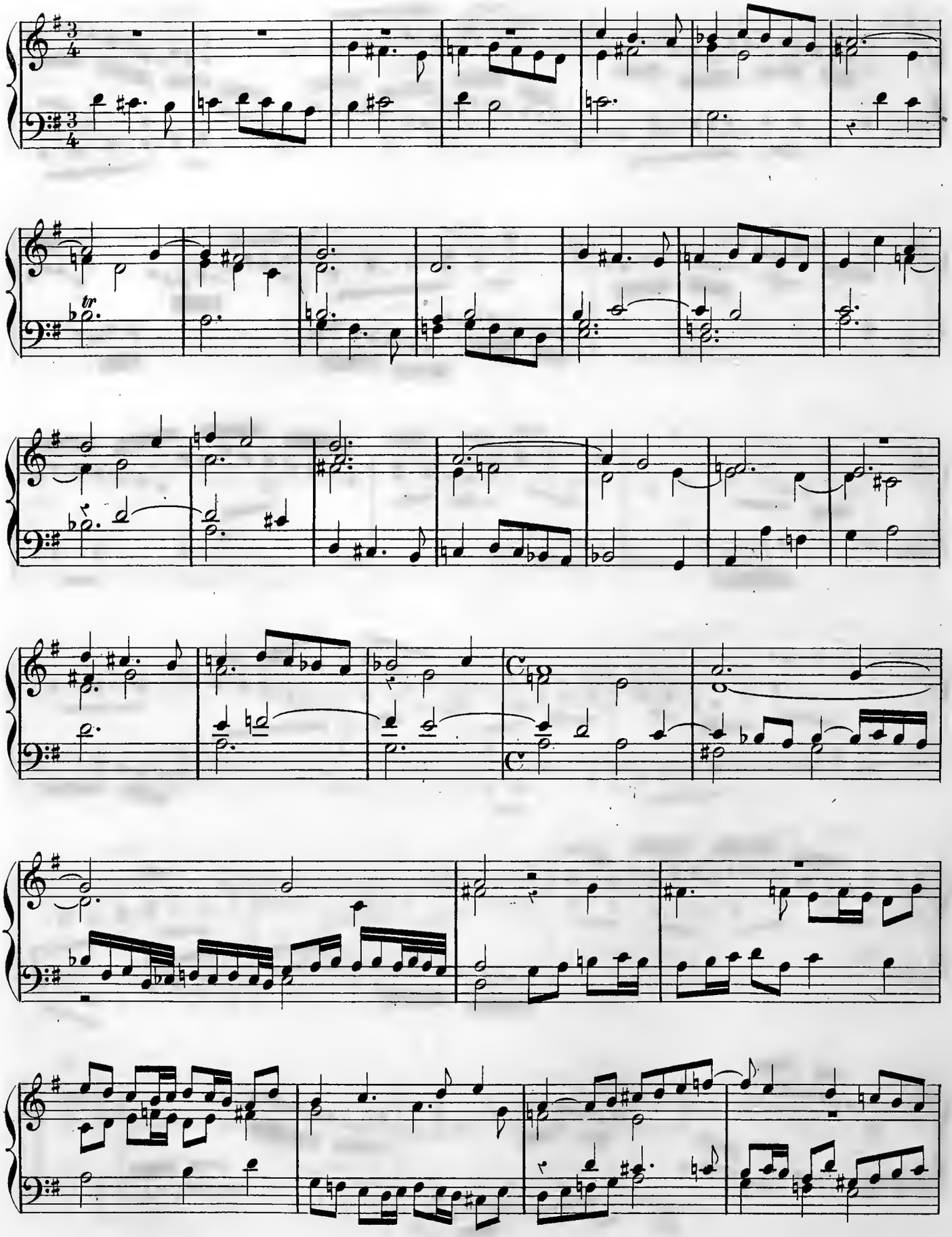


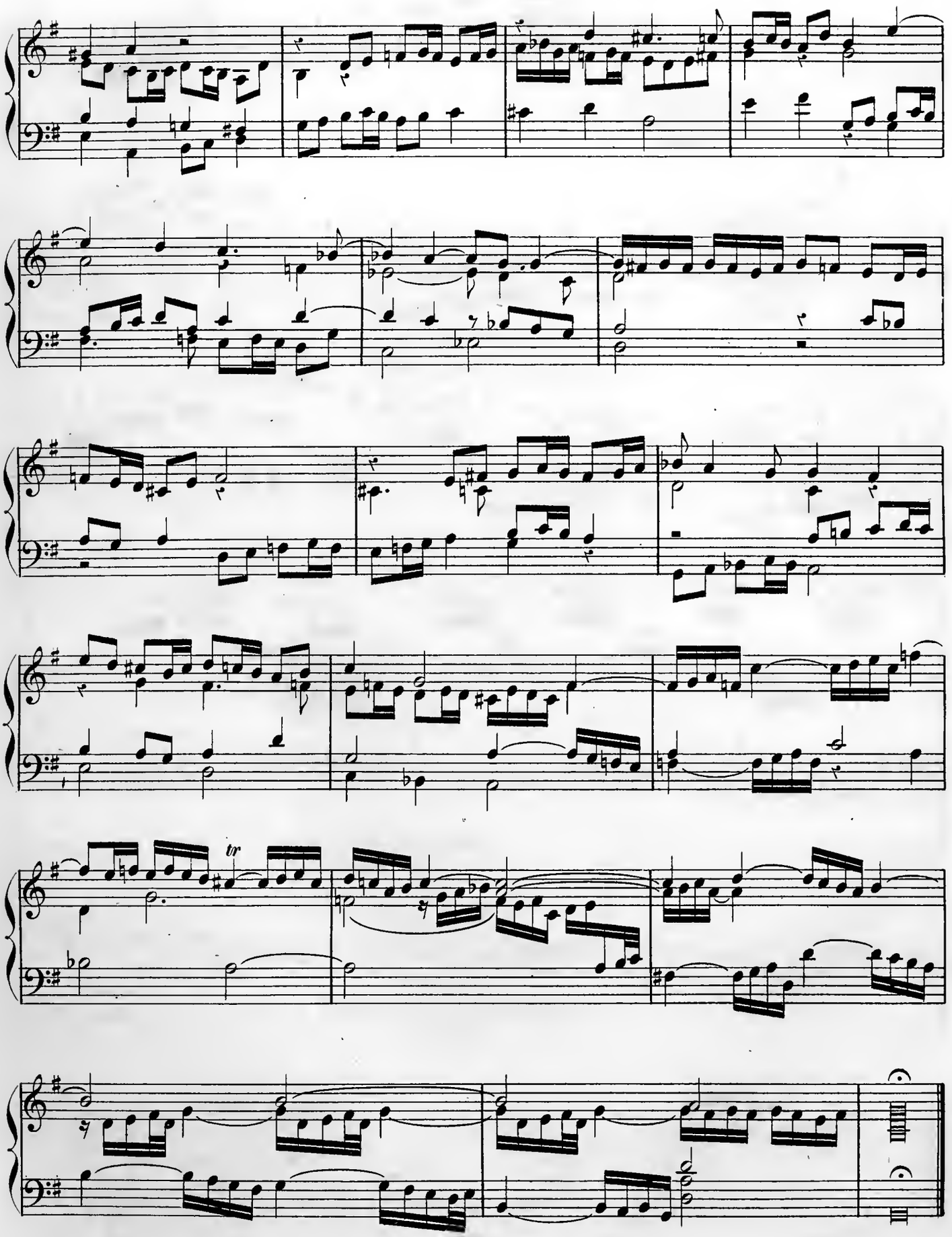
Canzona III.

(1627)

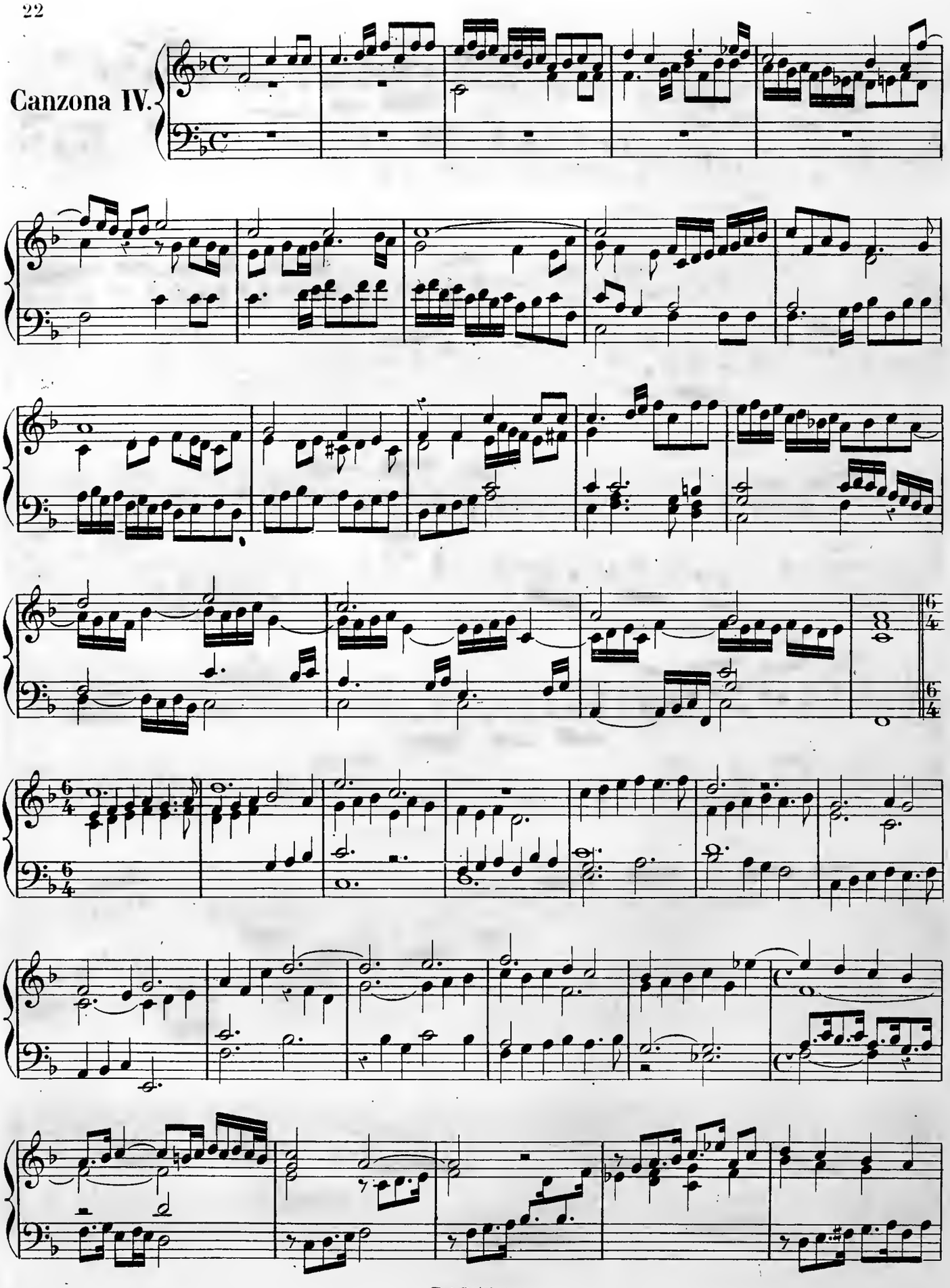


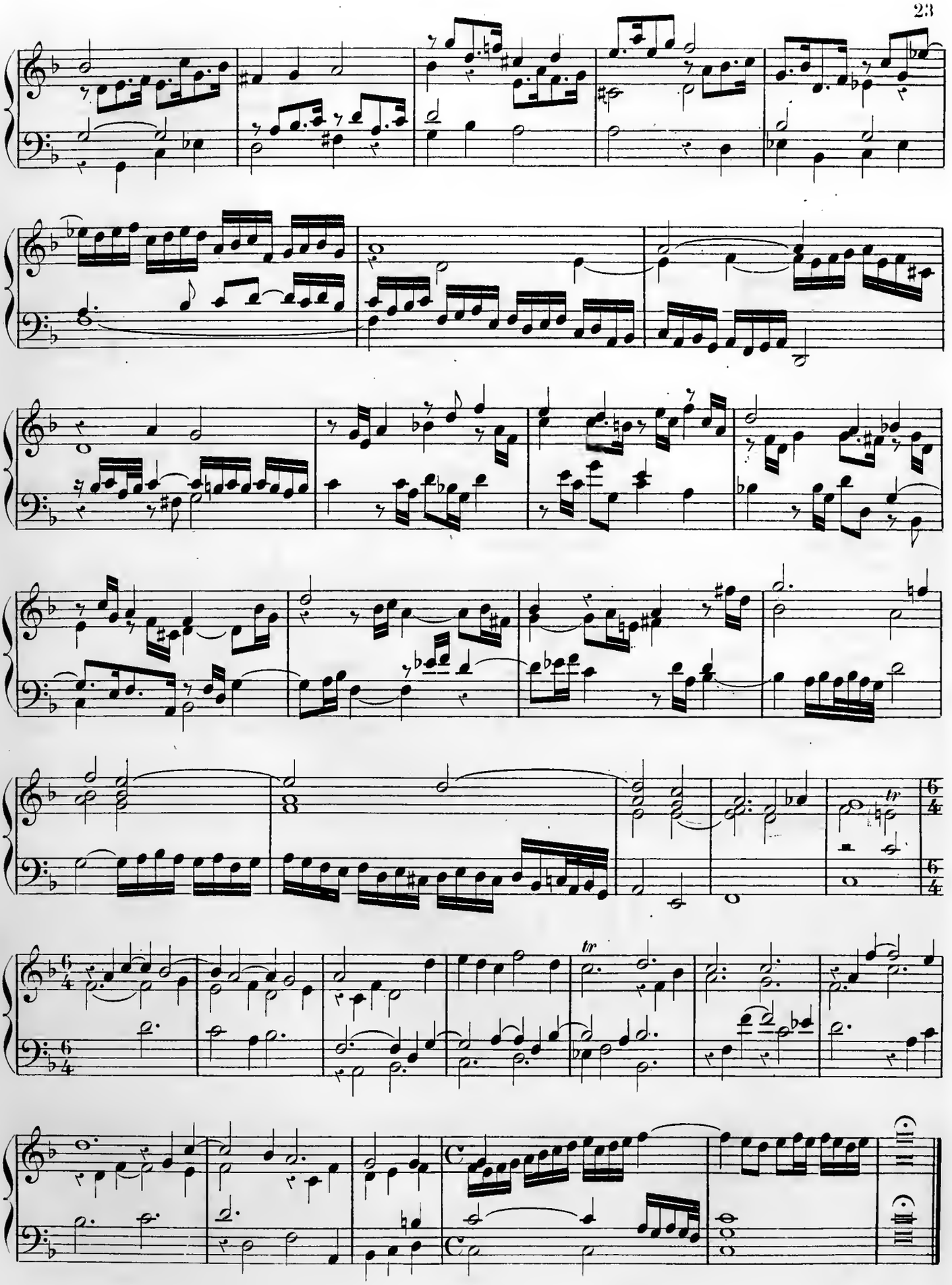

tr



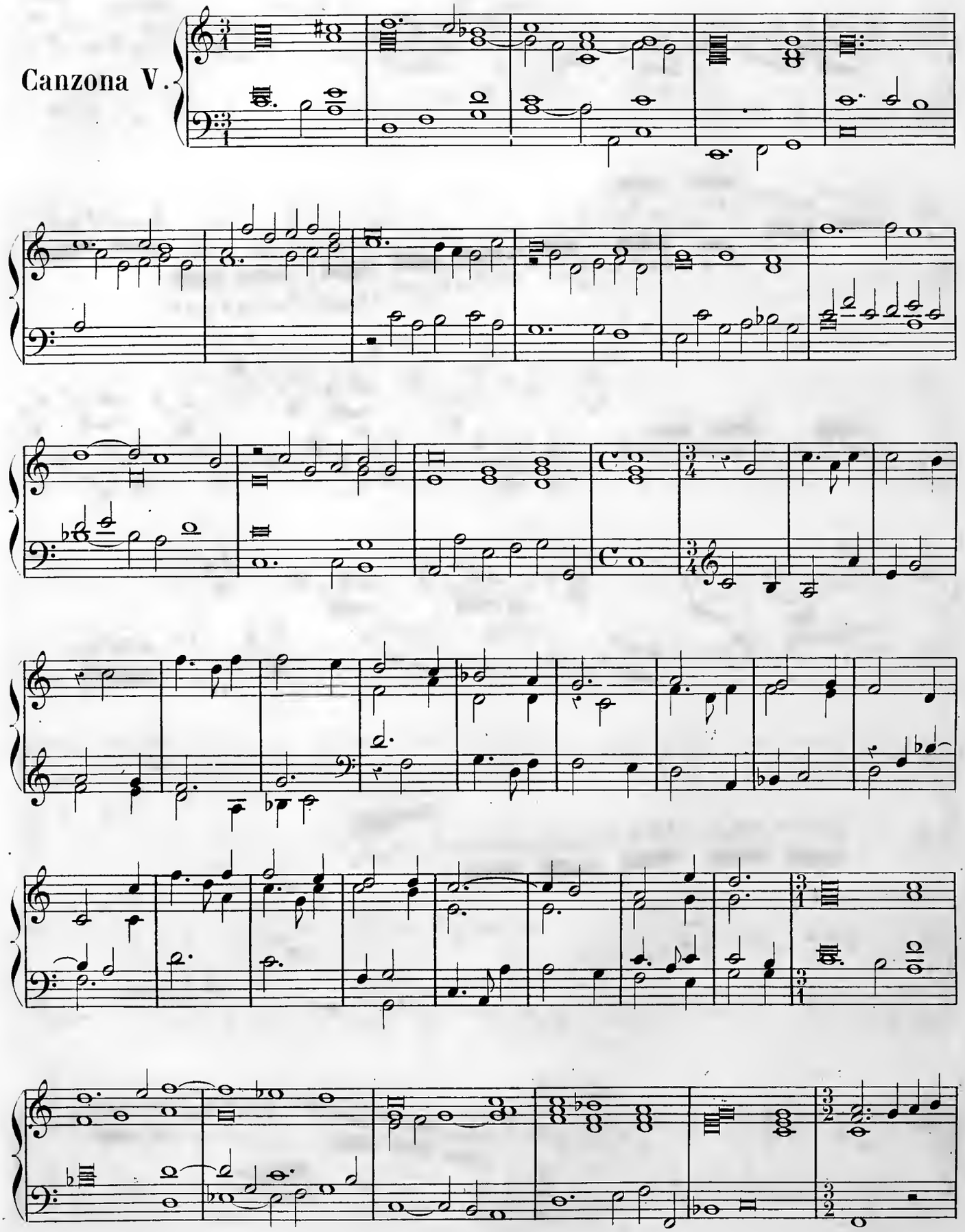

tr

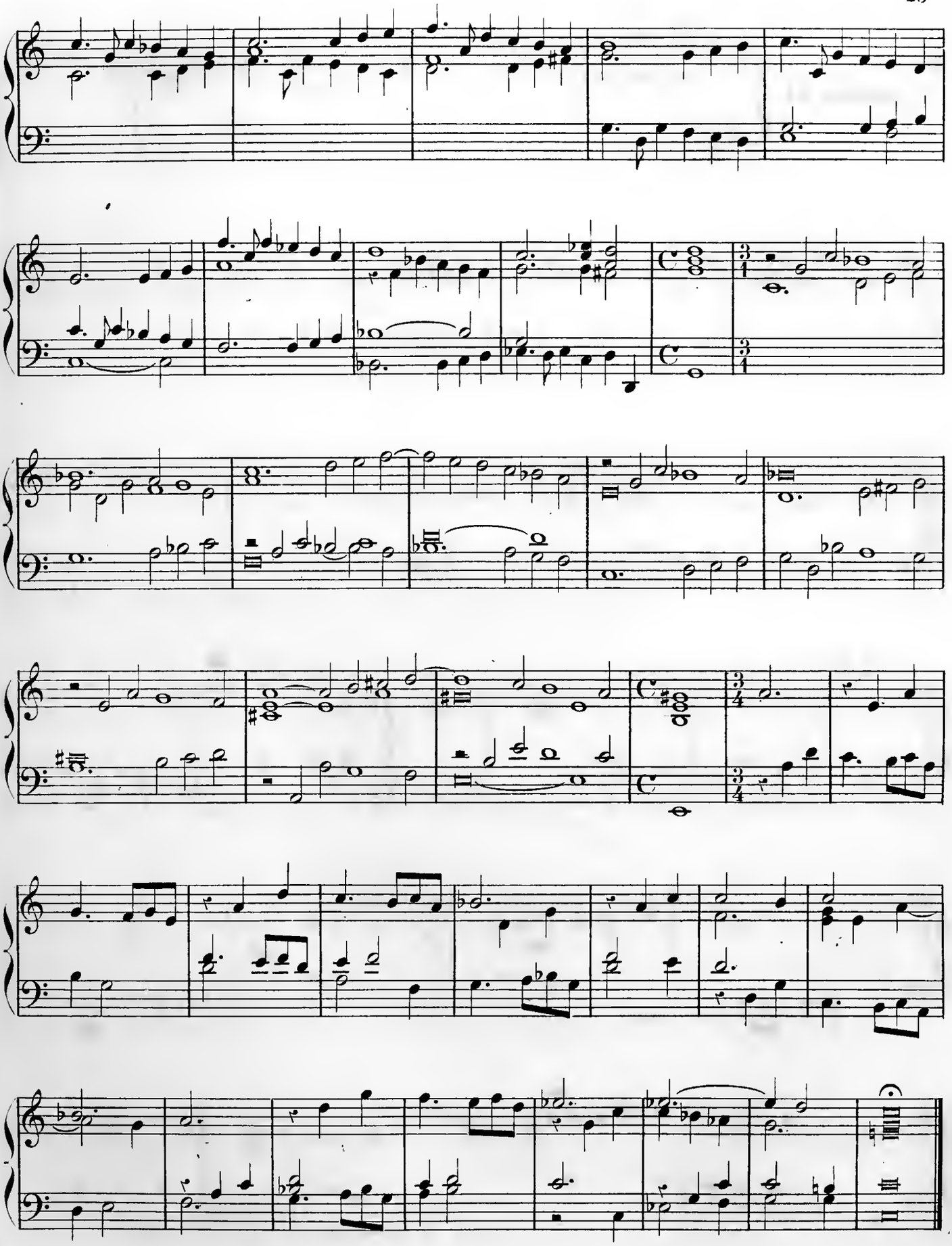
Canzona IV.



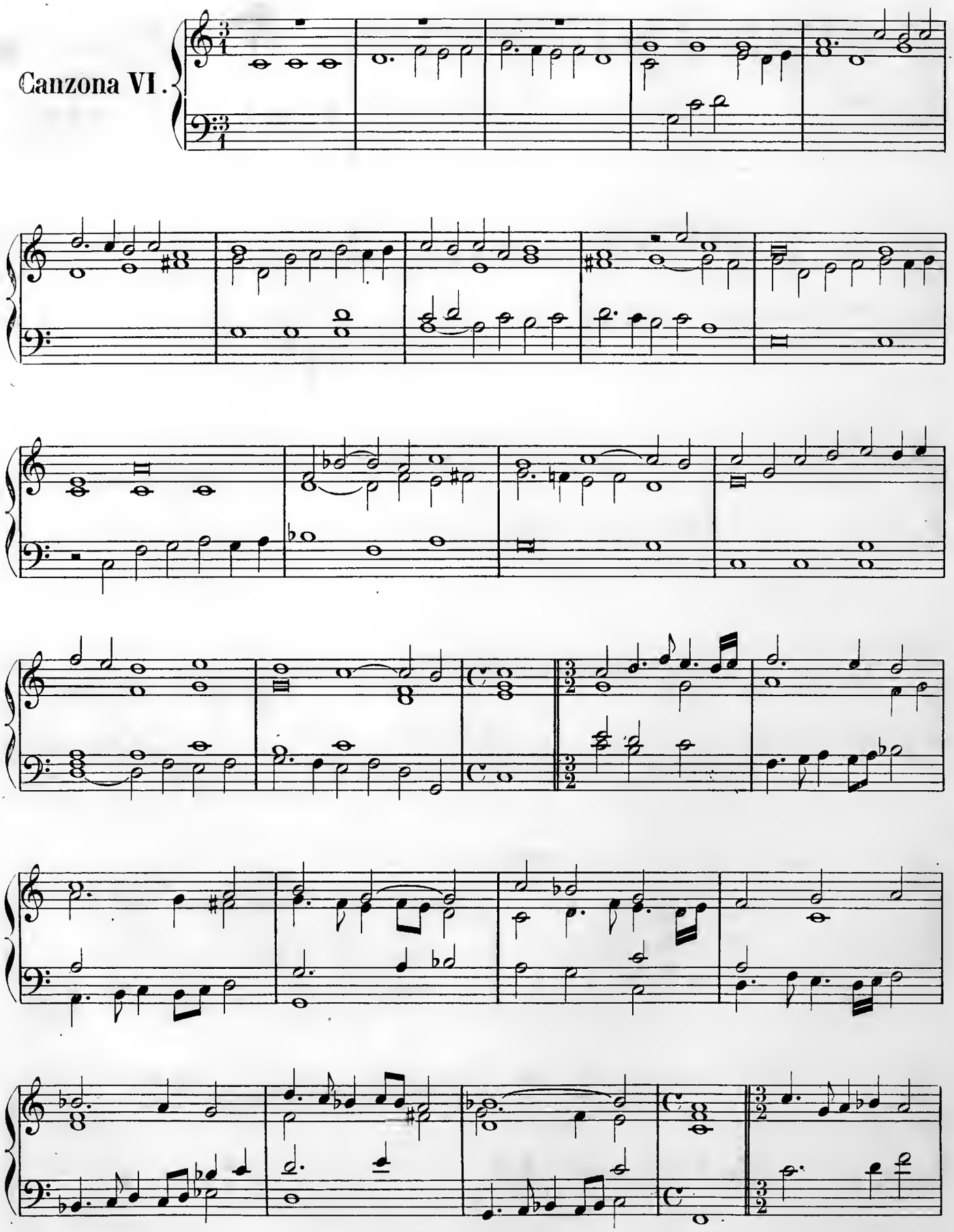


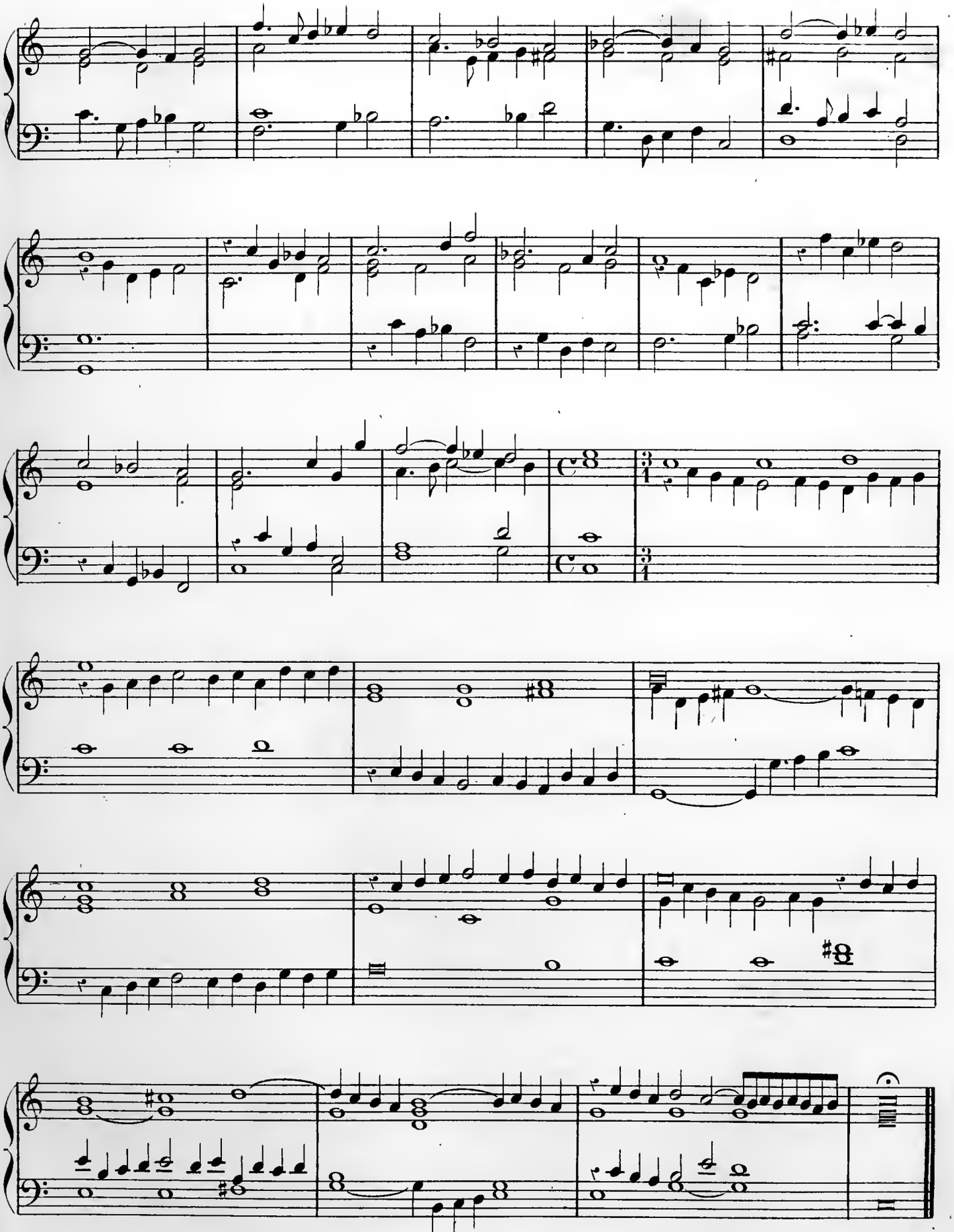
Canzona V.

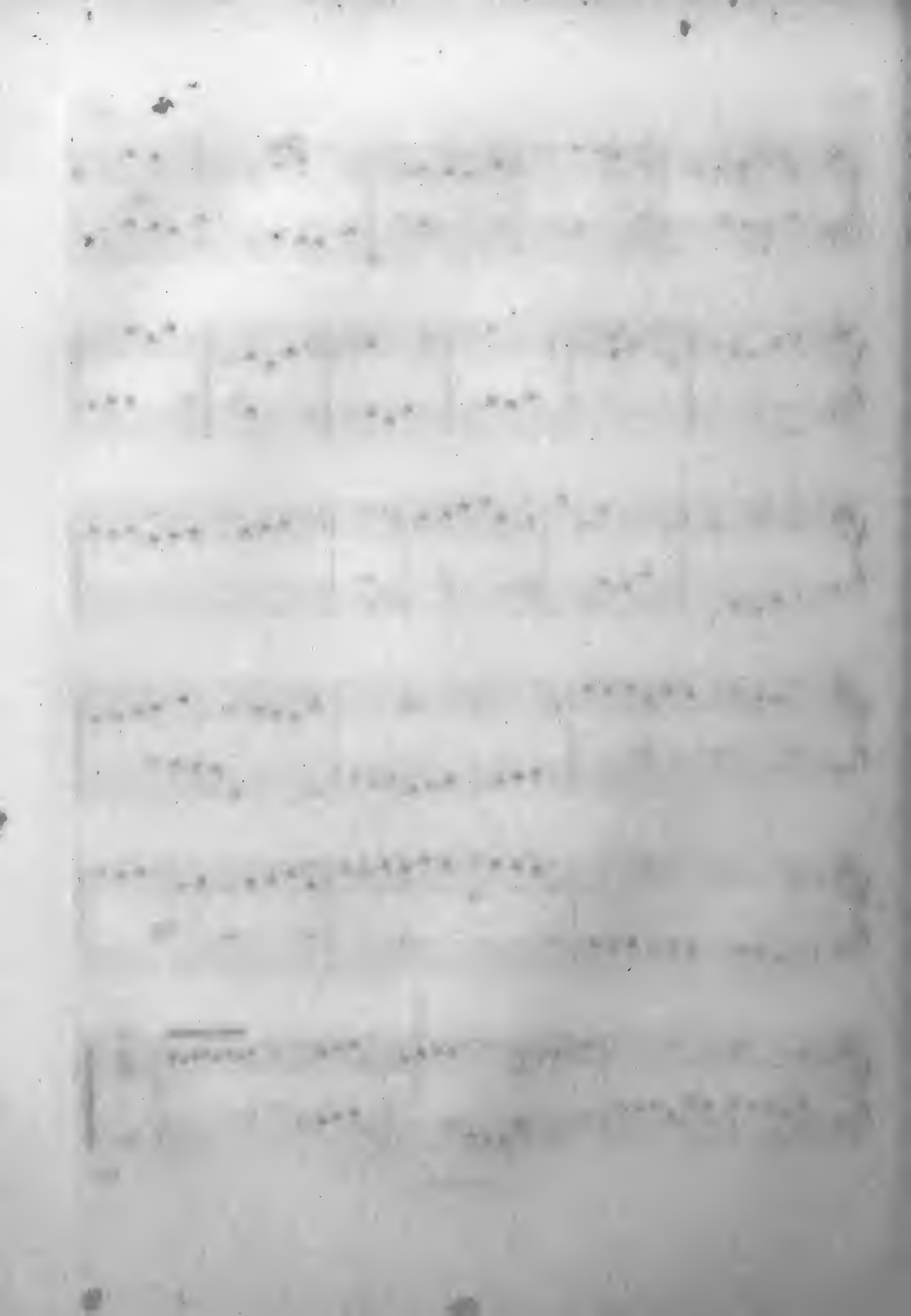




Canzona VI.




FINE.



UNE SUITE

et

QUATRE FANTAISIES

pour

LE CLAVECIN

COMPOSÉES

par

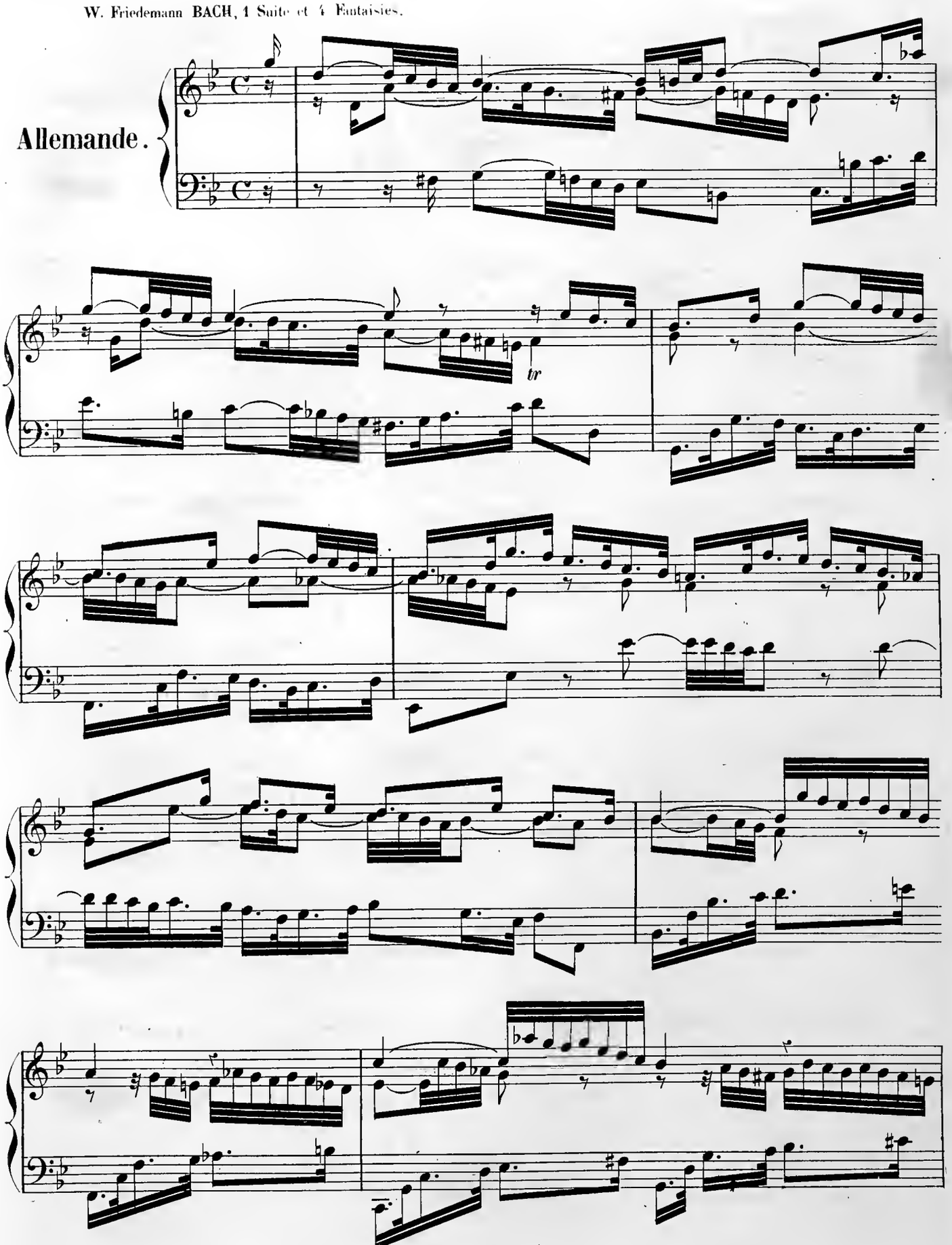
WILHELM FRIEDEMANN BACH

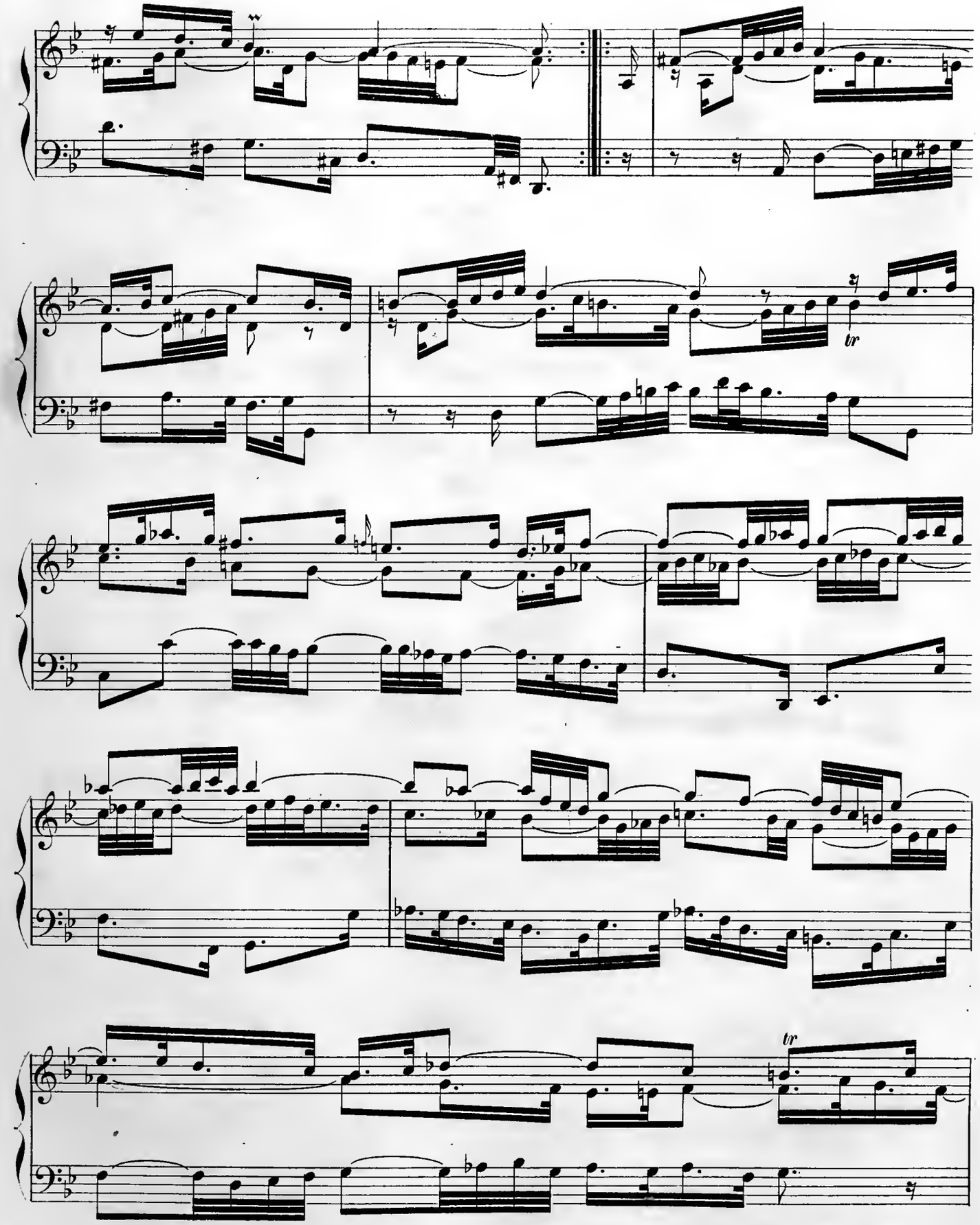
Gravées d'après des copies collationnées sur les manuscrits de la Bibliothèque Royale de Berlin.

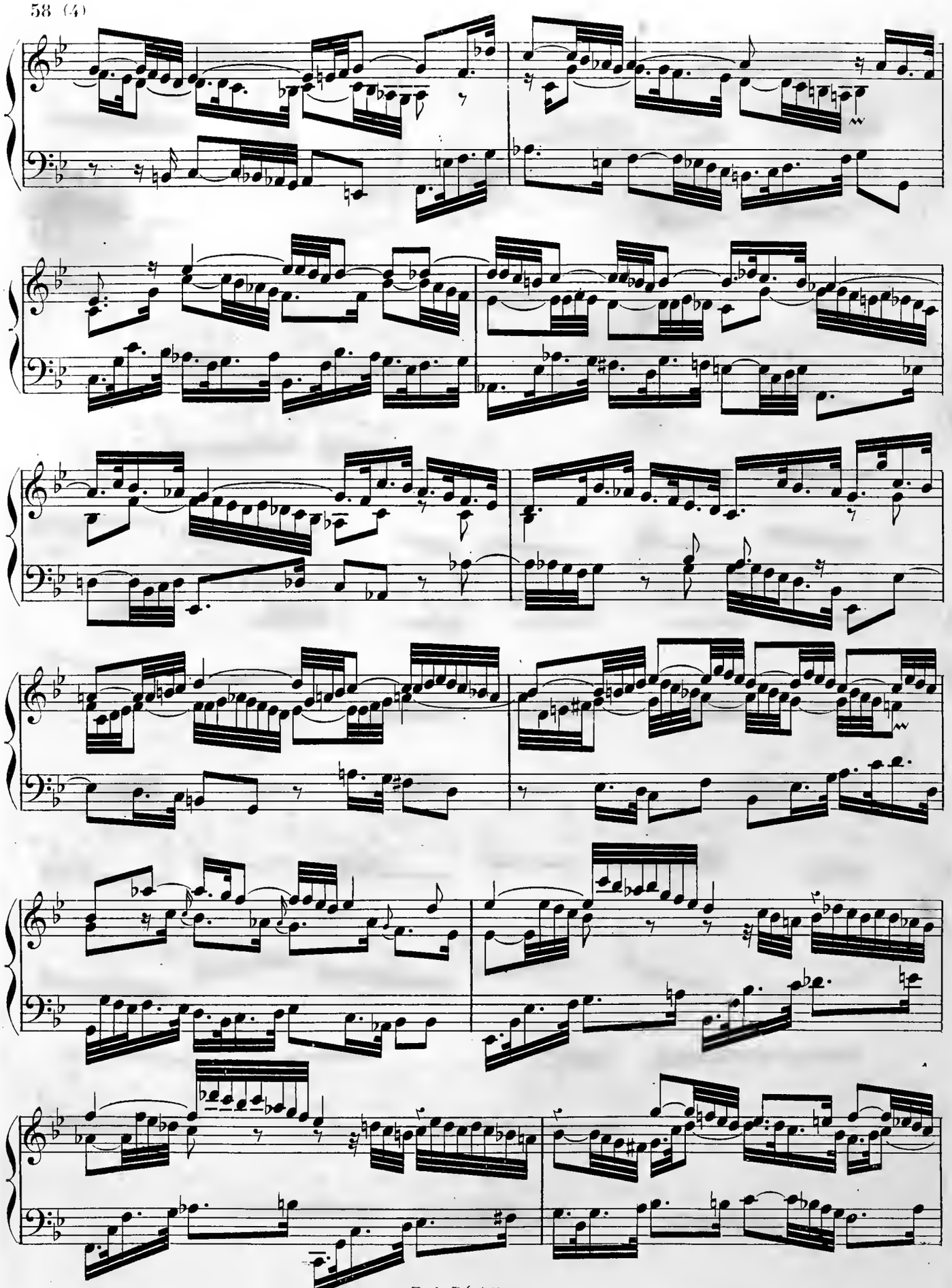
PUBLIÉ PAR L. FARRENC,—PARIS, 1868.

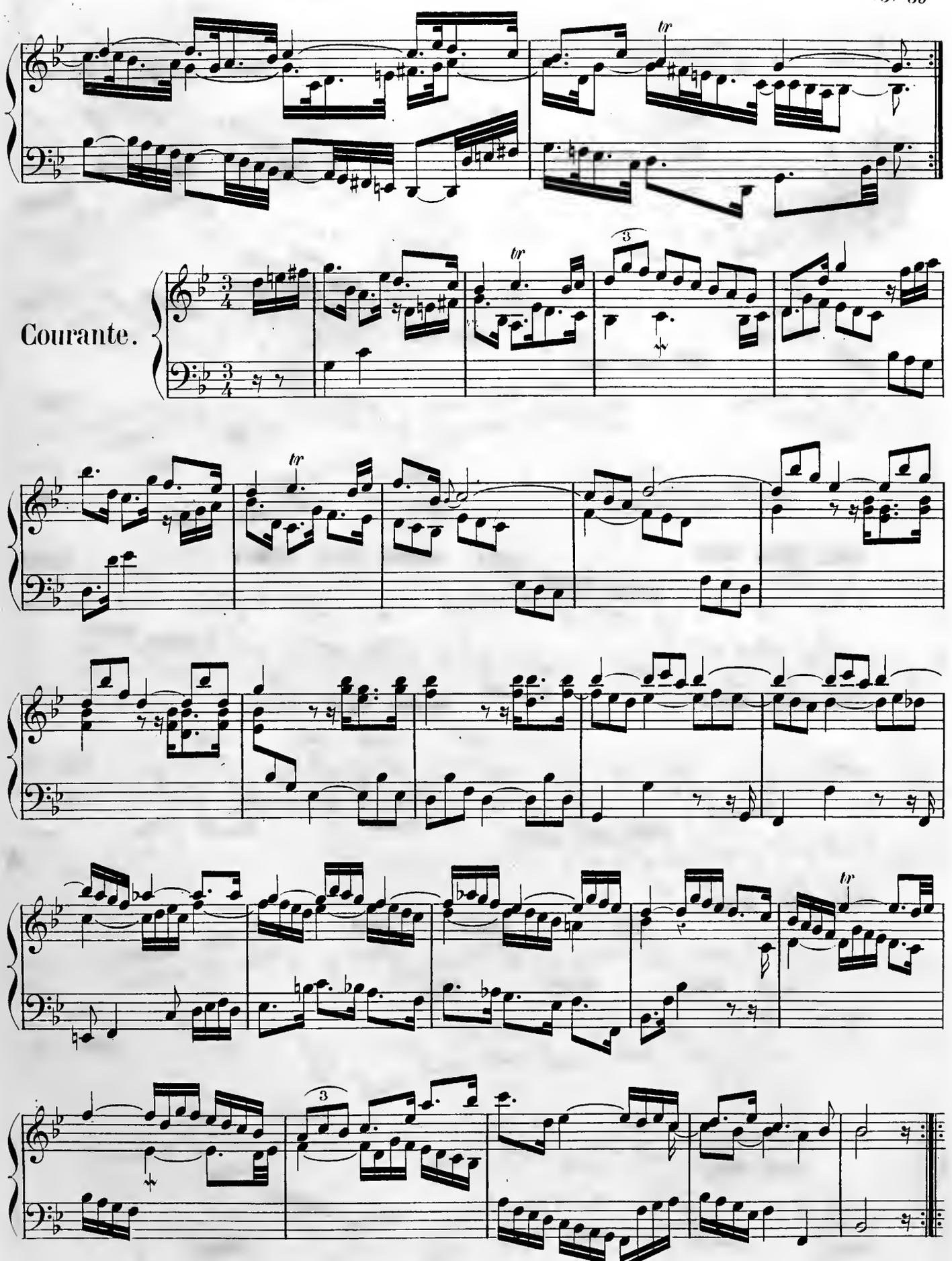
T.d. P.(4) F. 1.

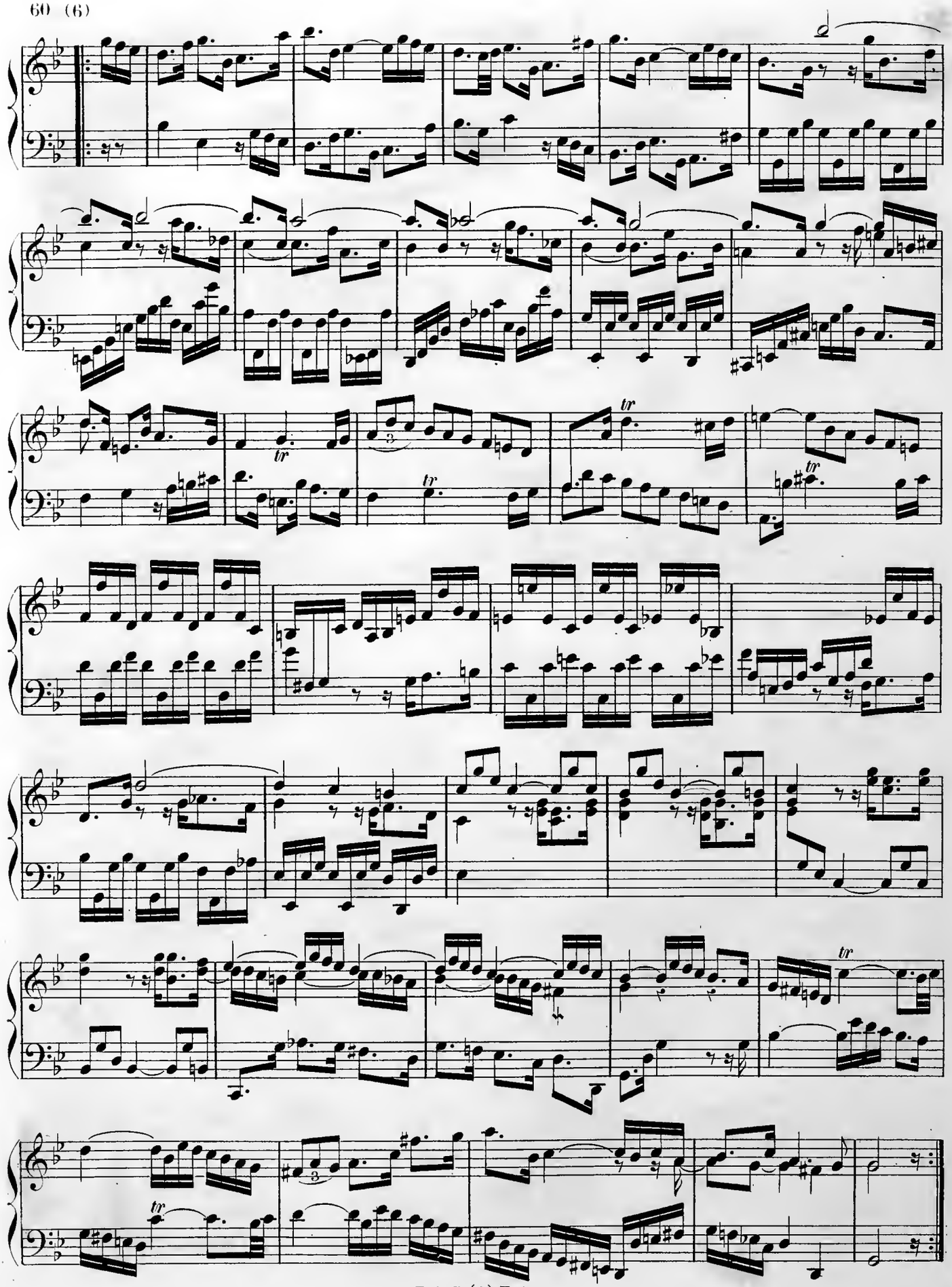
Allemande.



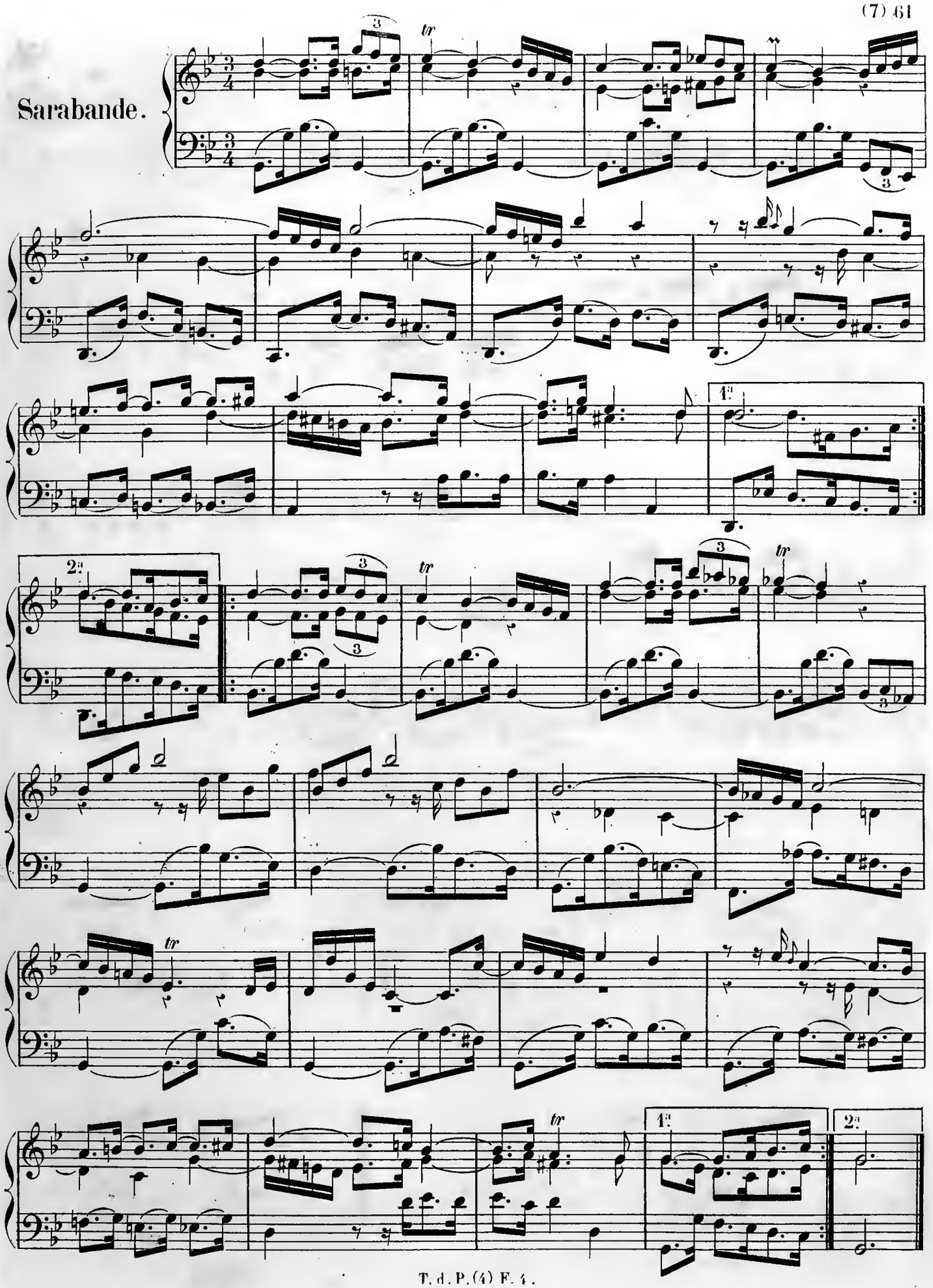

tr
tr

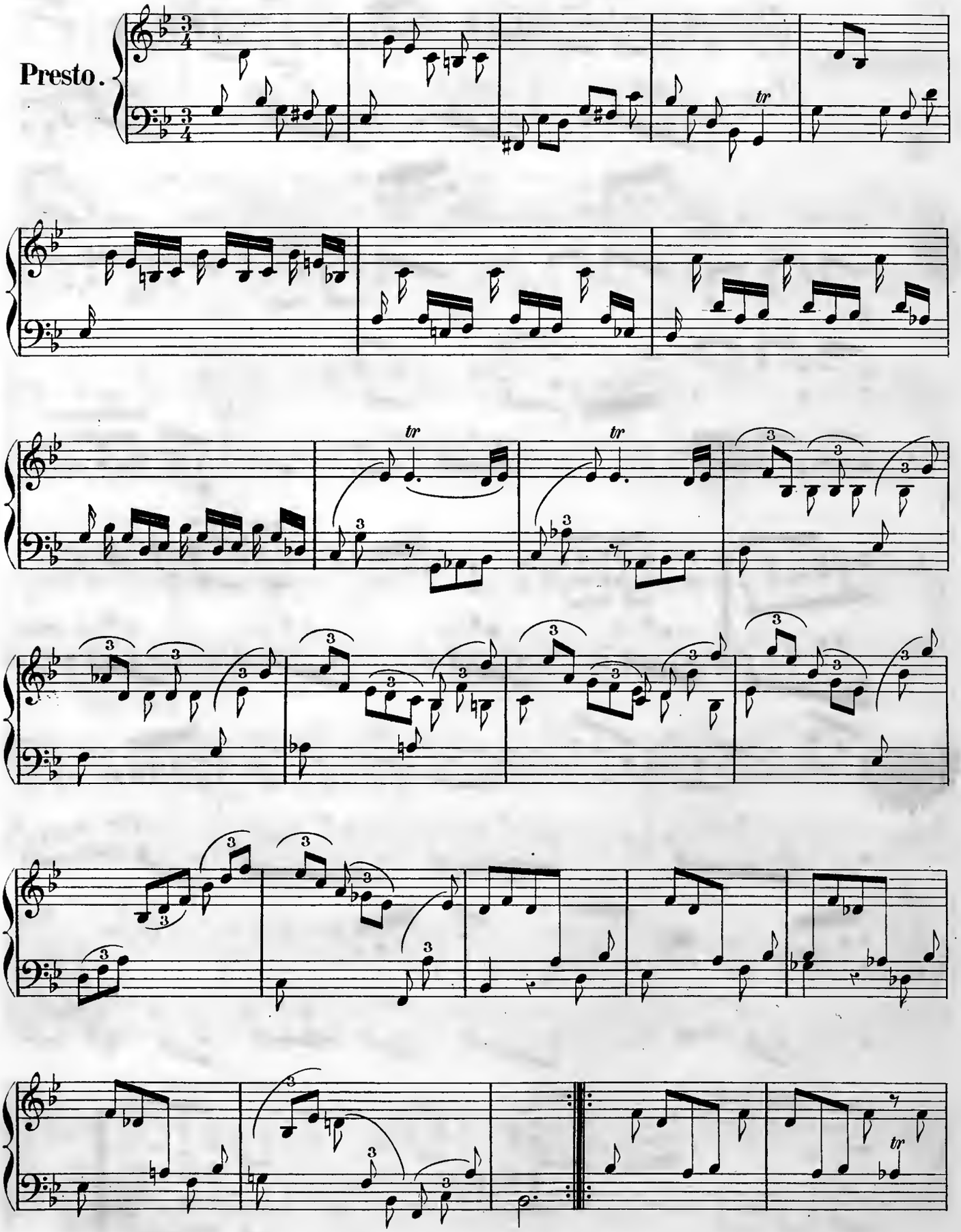


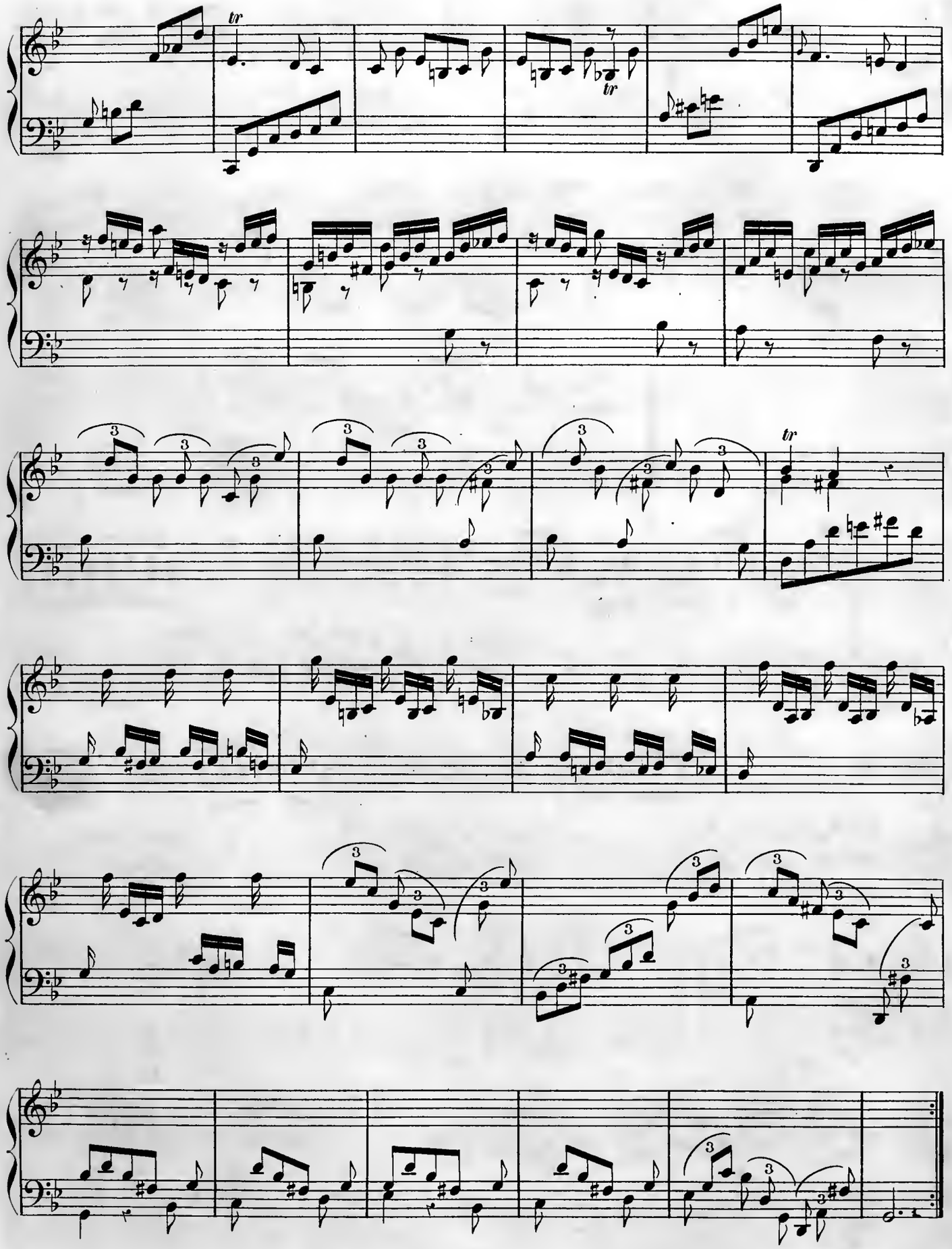

Courante.



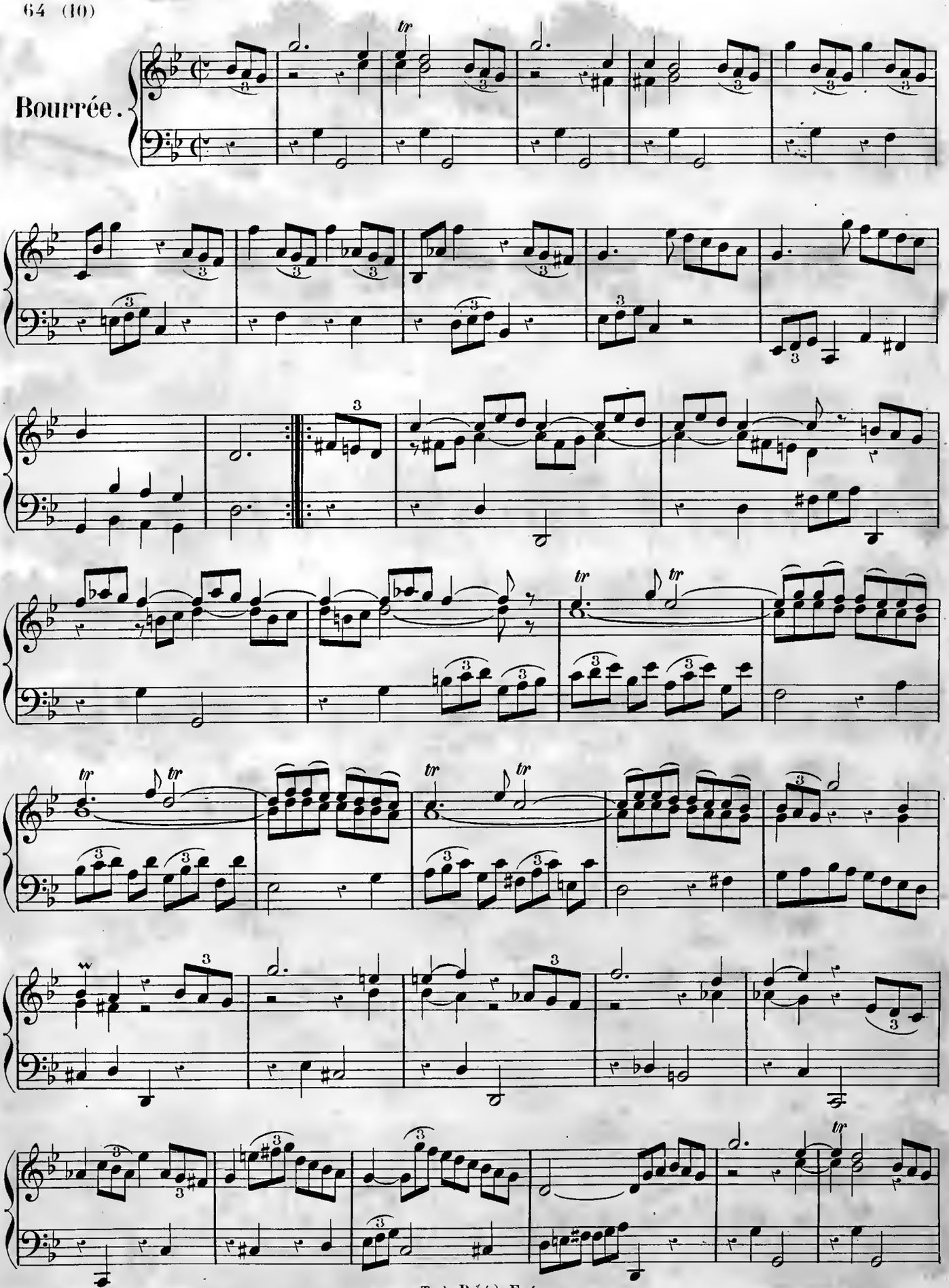
Sarabande.

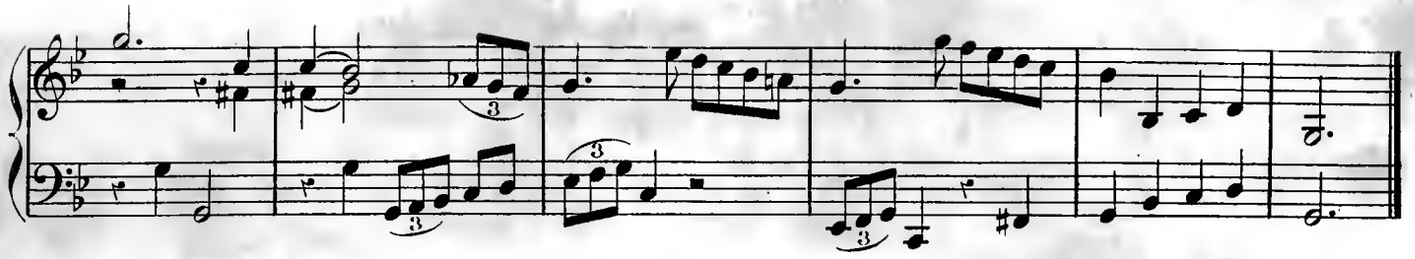



Presto.

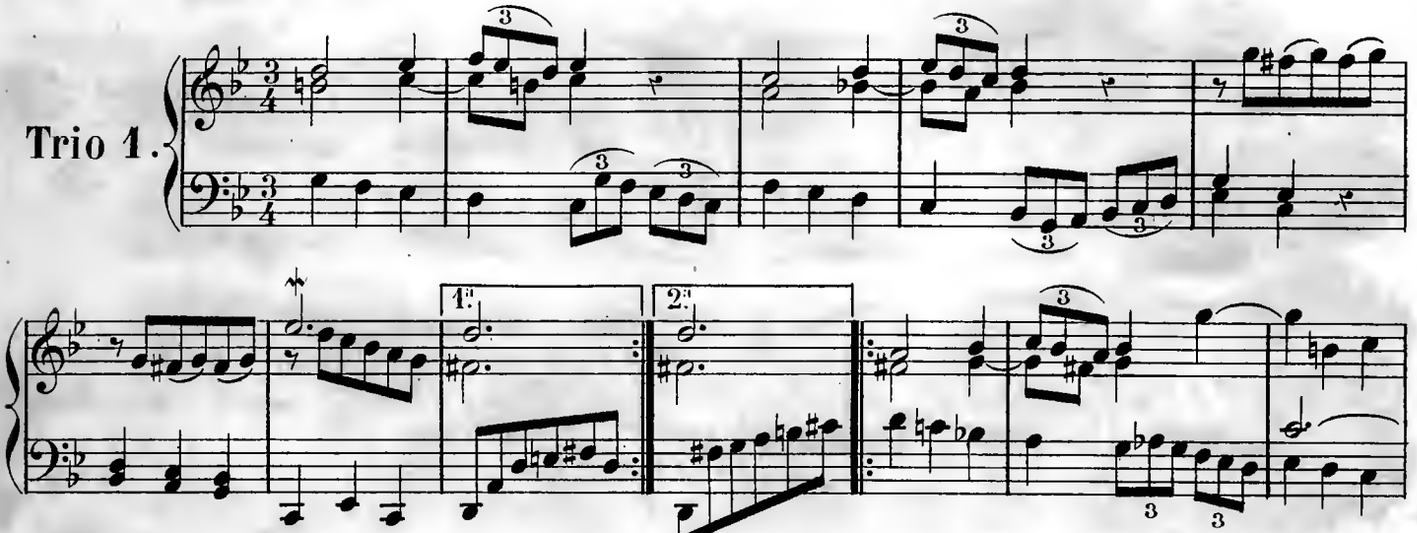


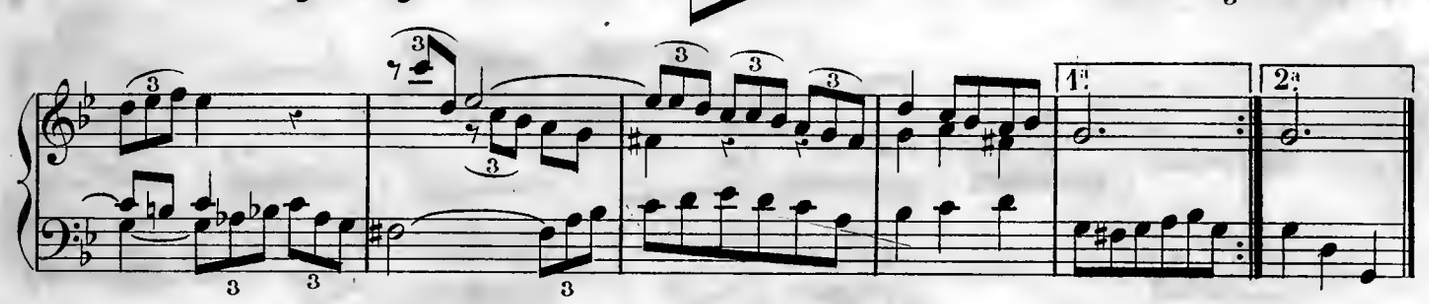
Bourrée.



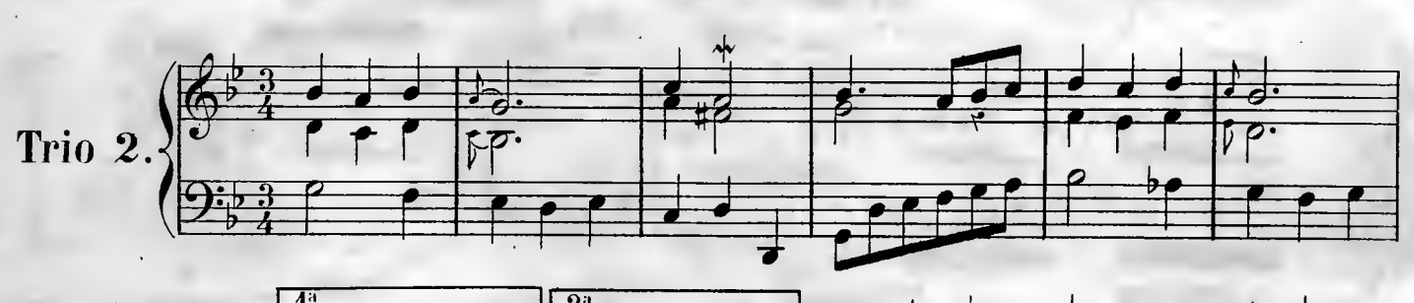


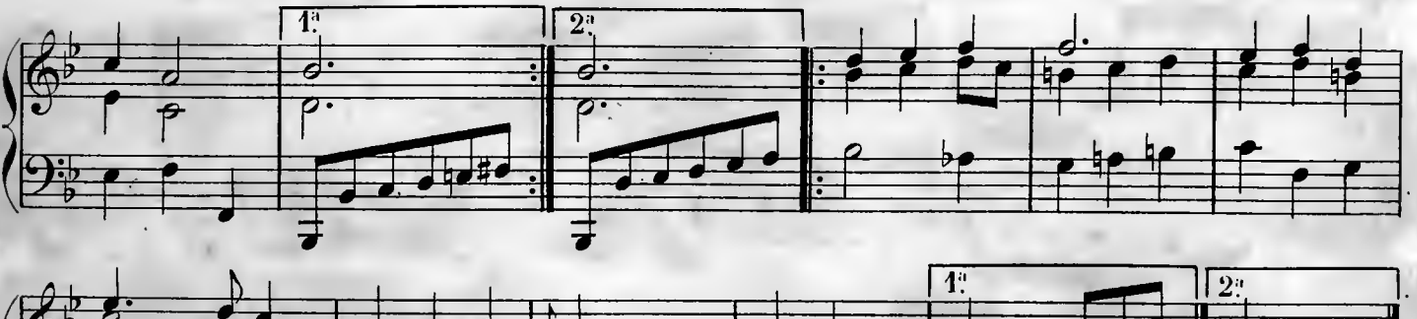
Trio 1.



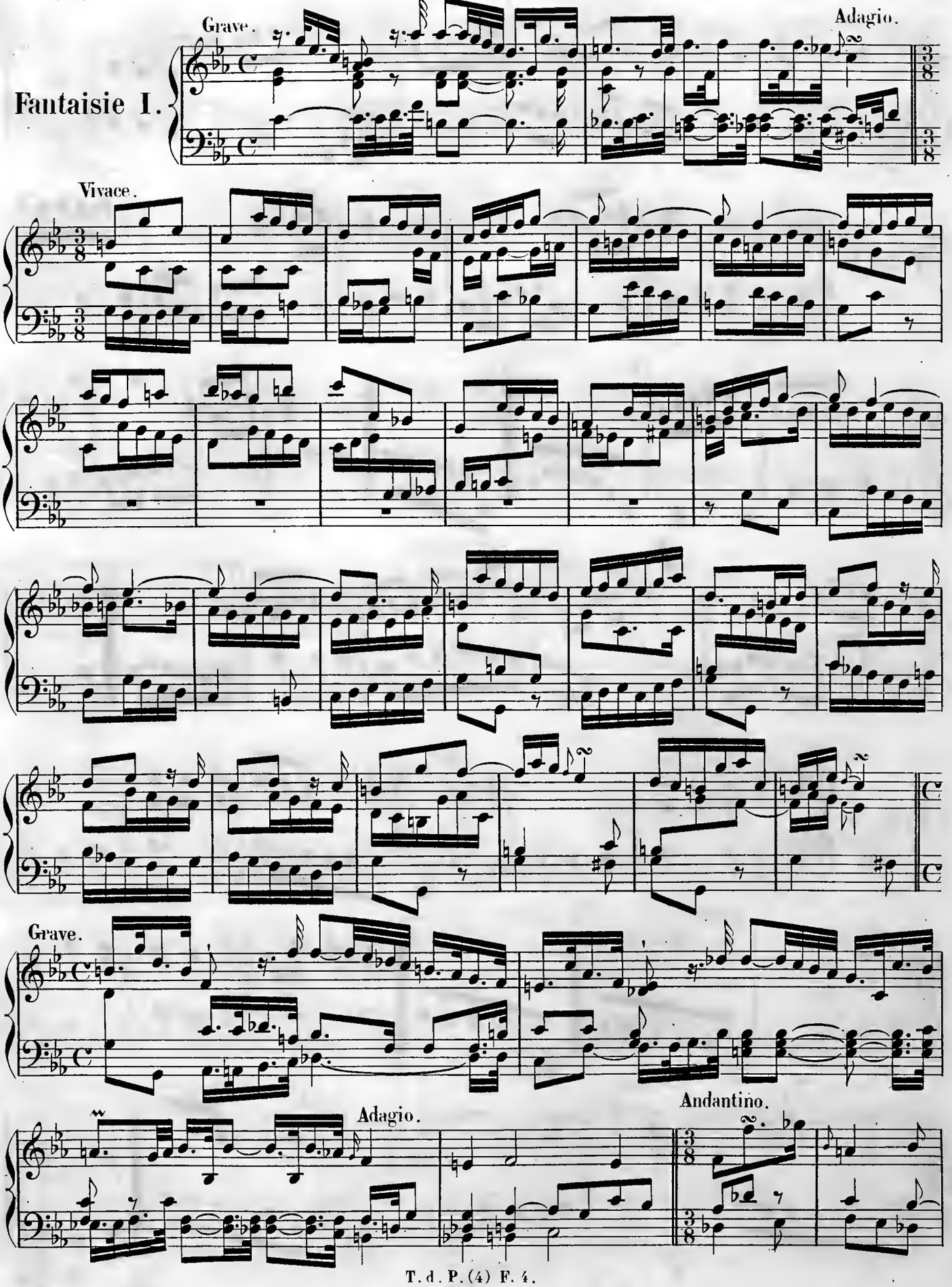


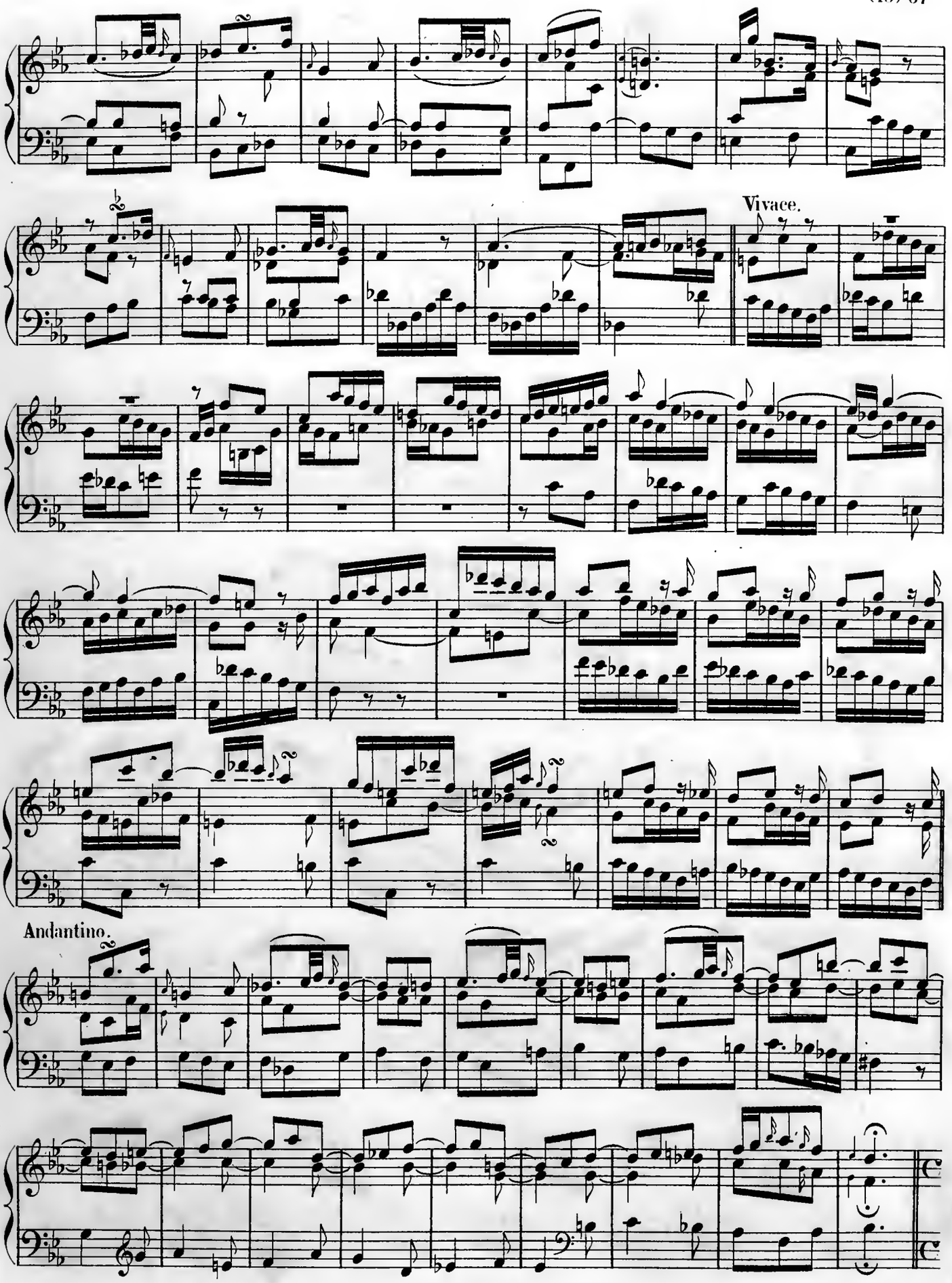
Trio 2.

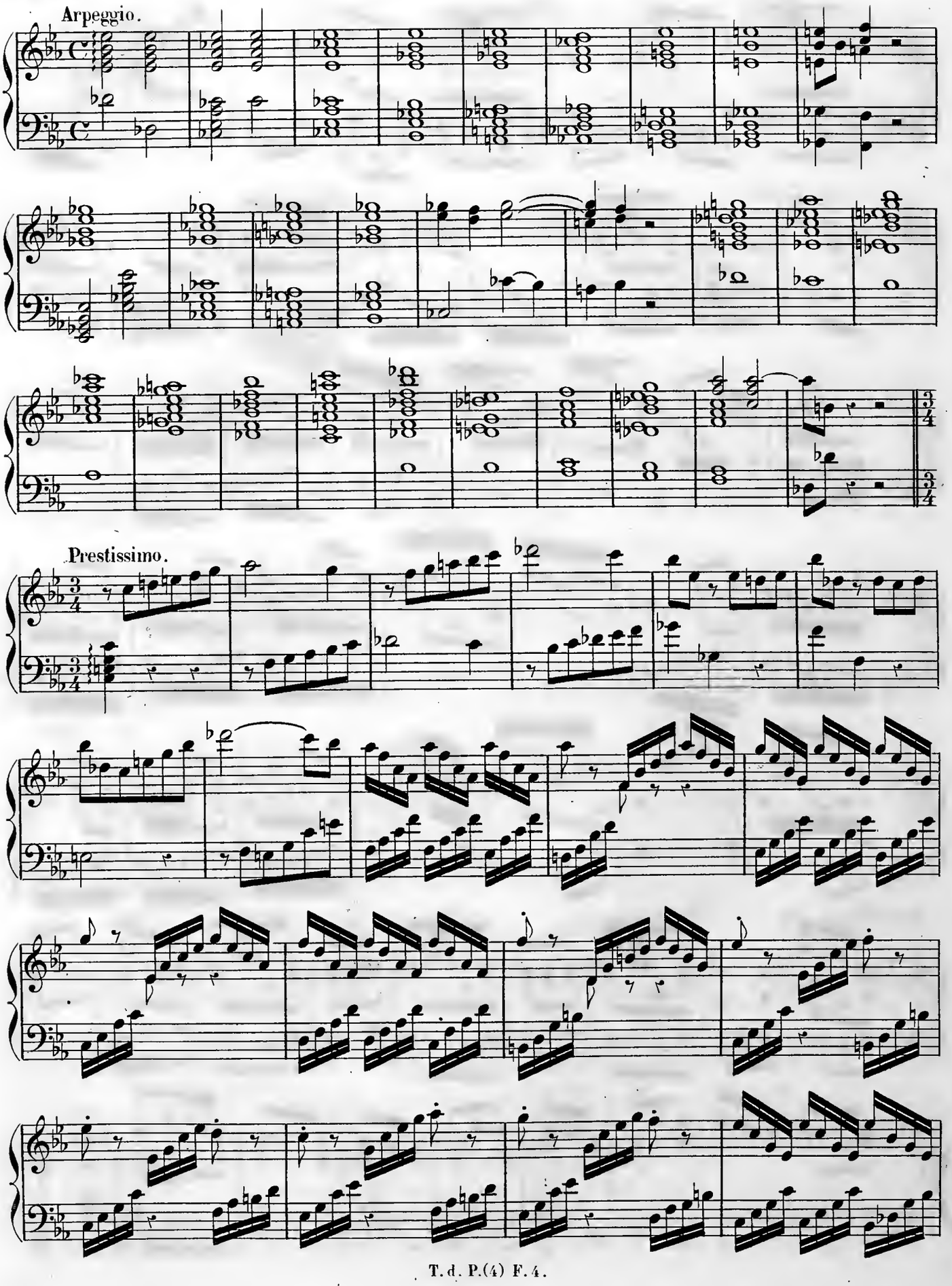


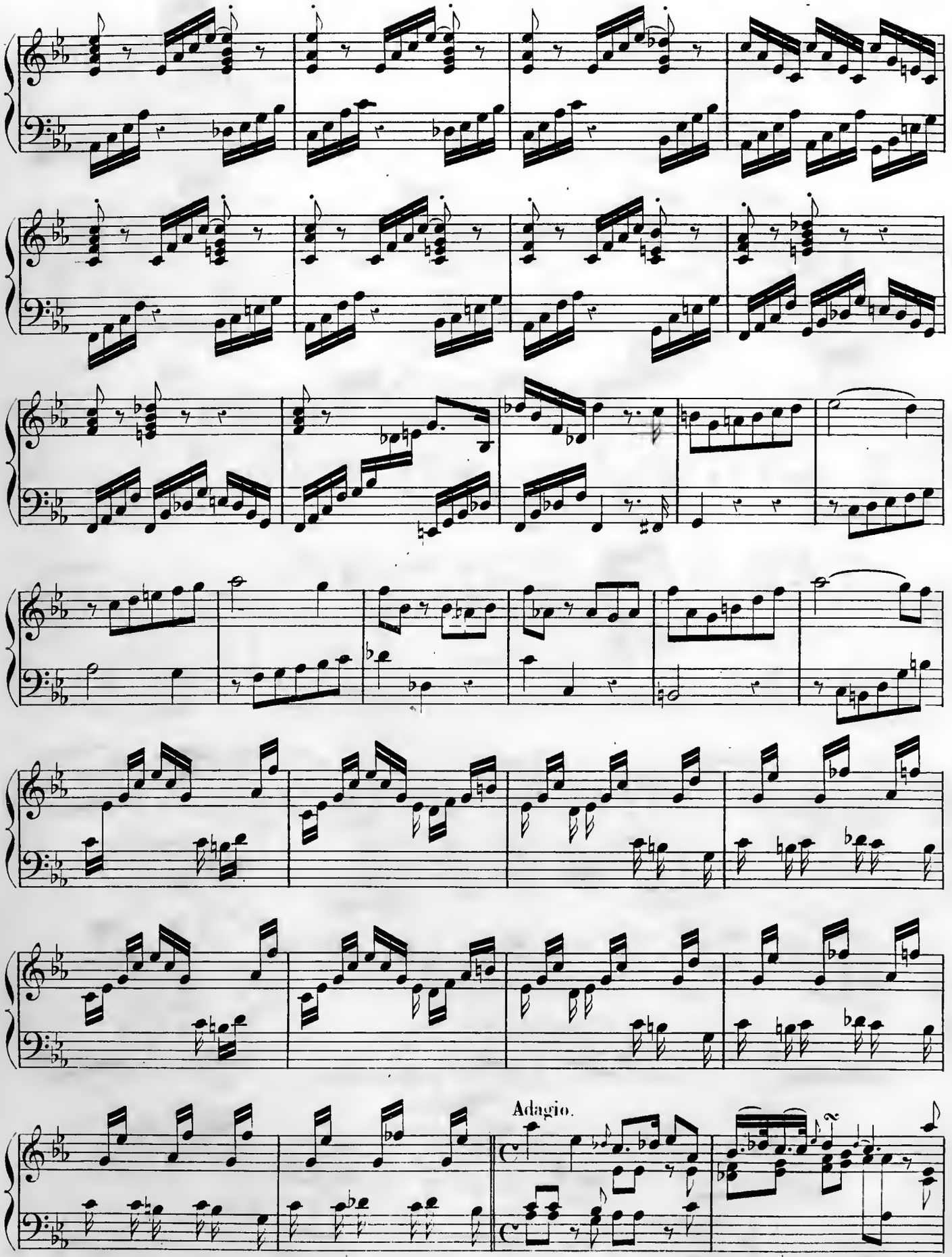


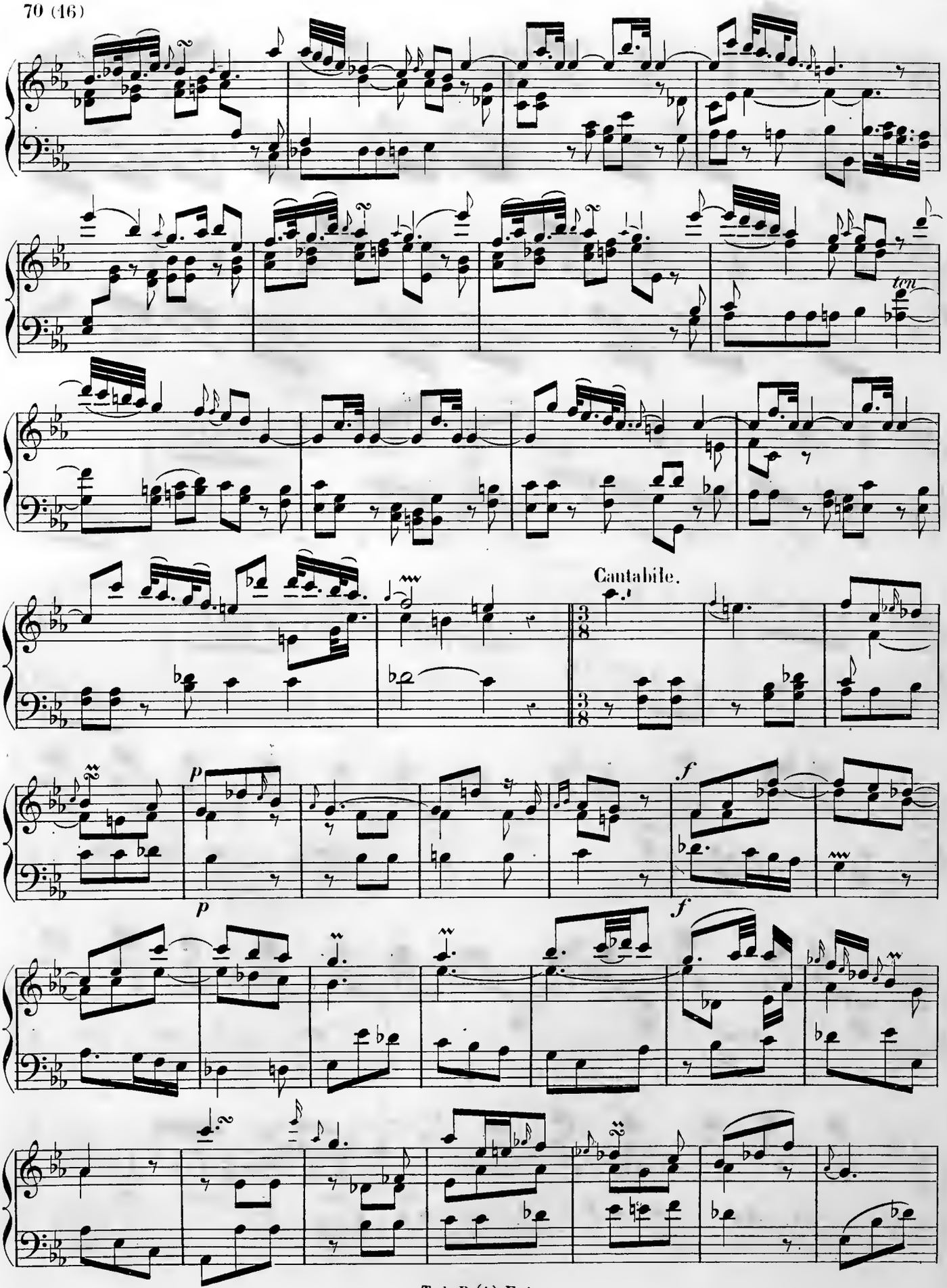
Fantaisie I.

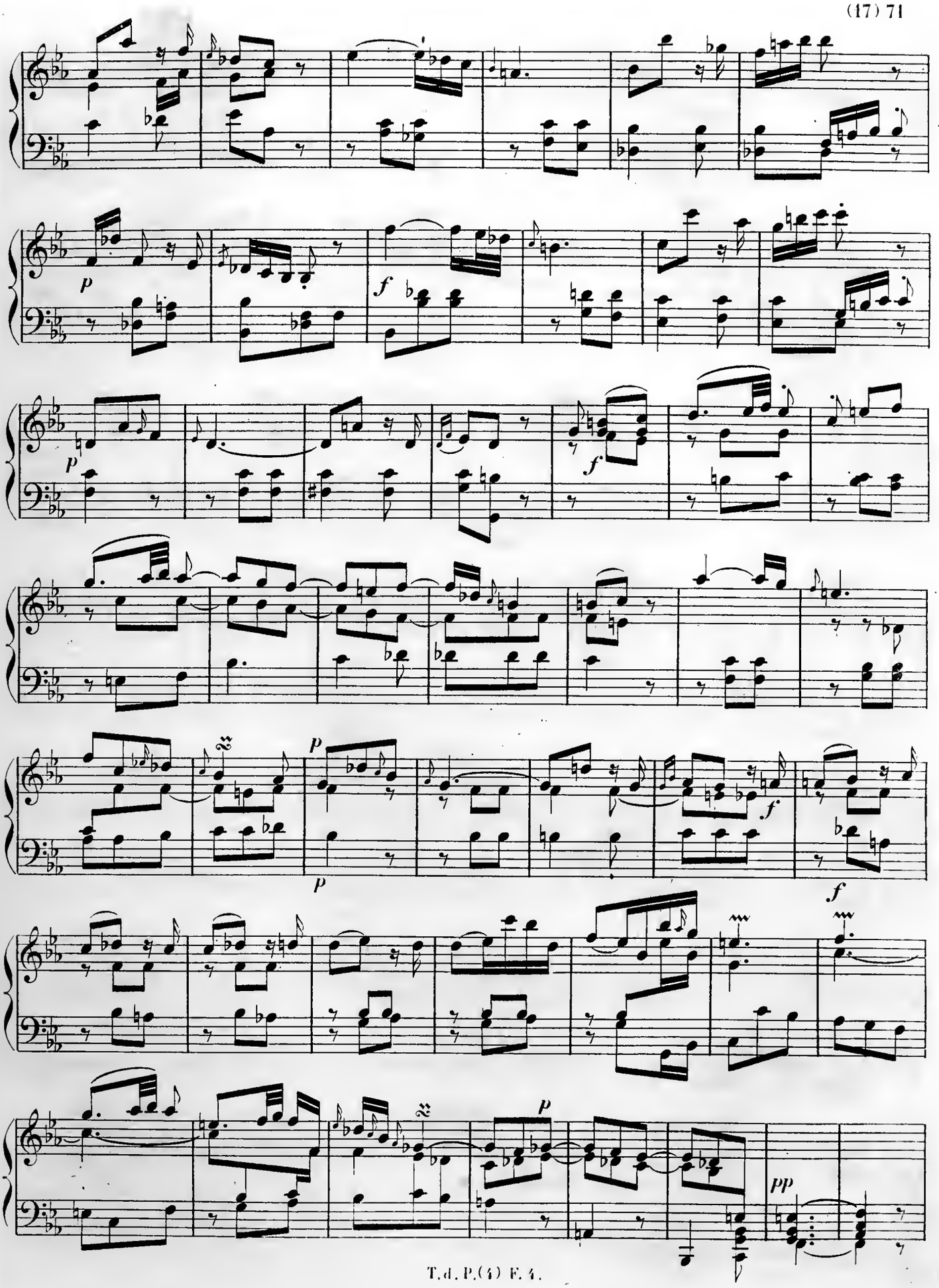



Vivace.
Andantino.

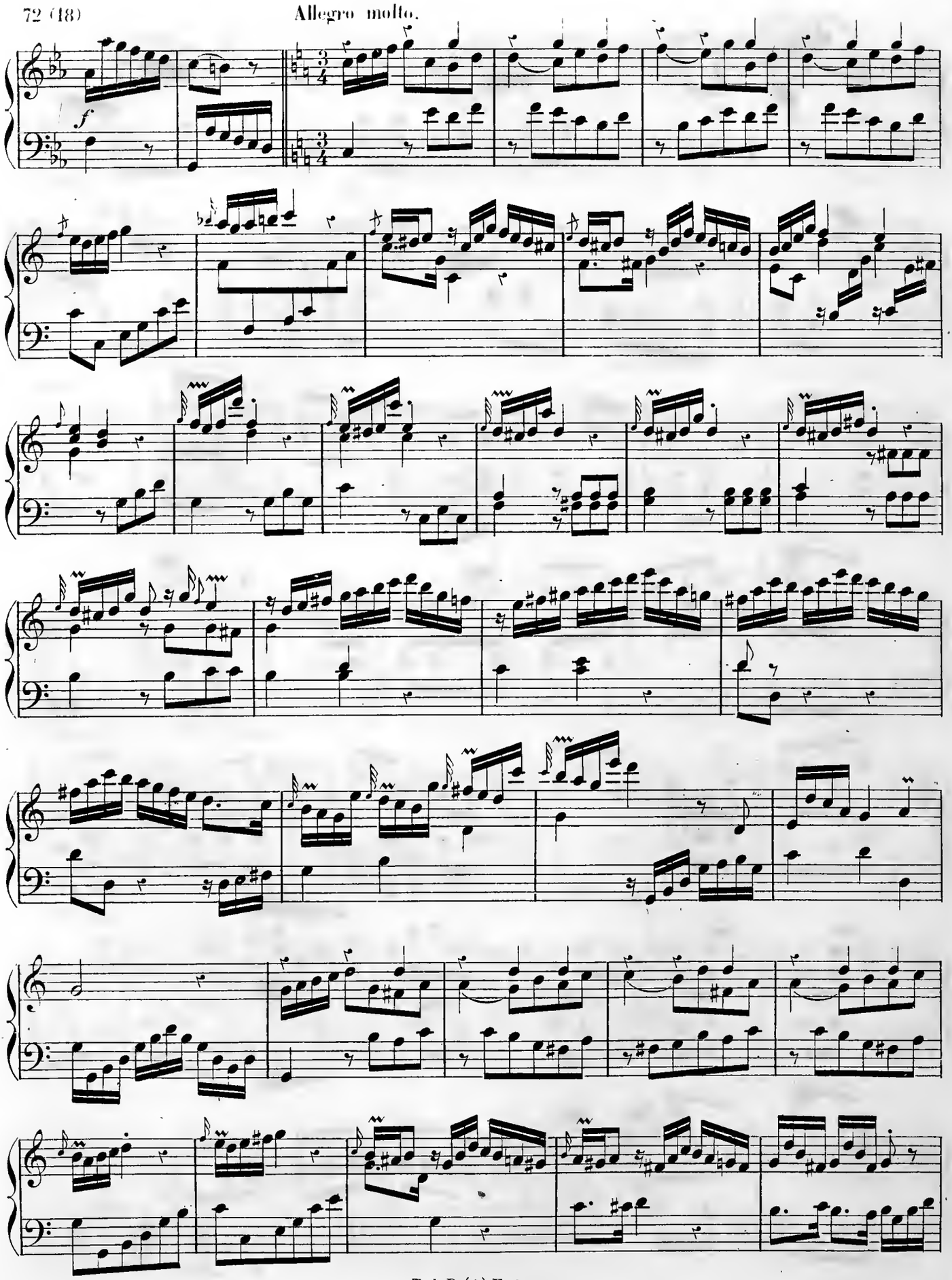

Arpeggio.
Prestissimo.

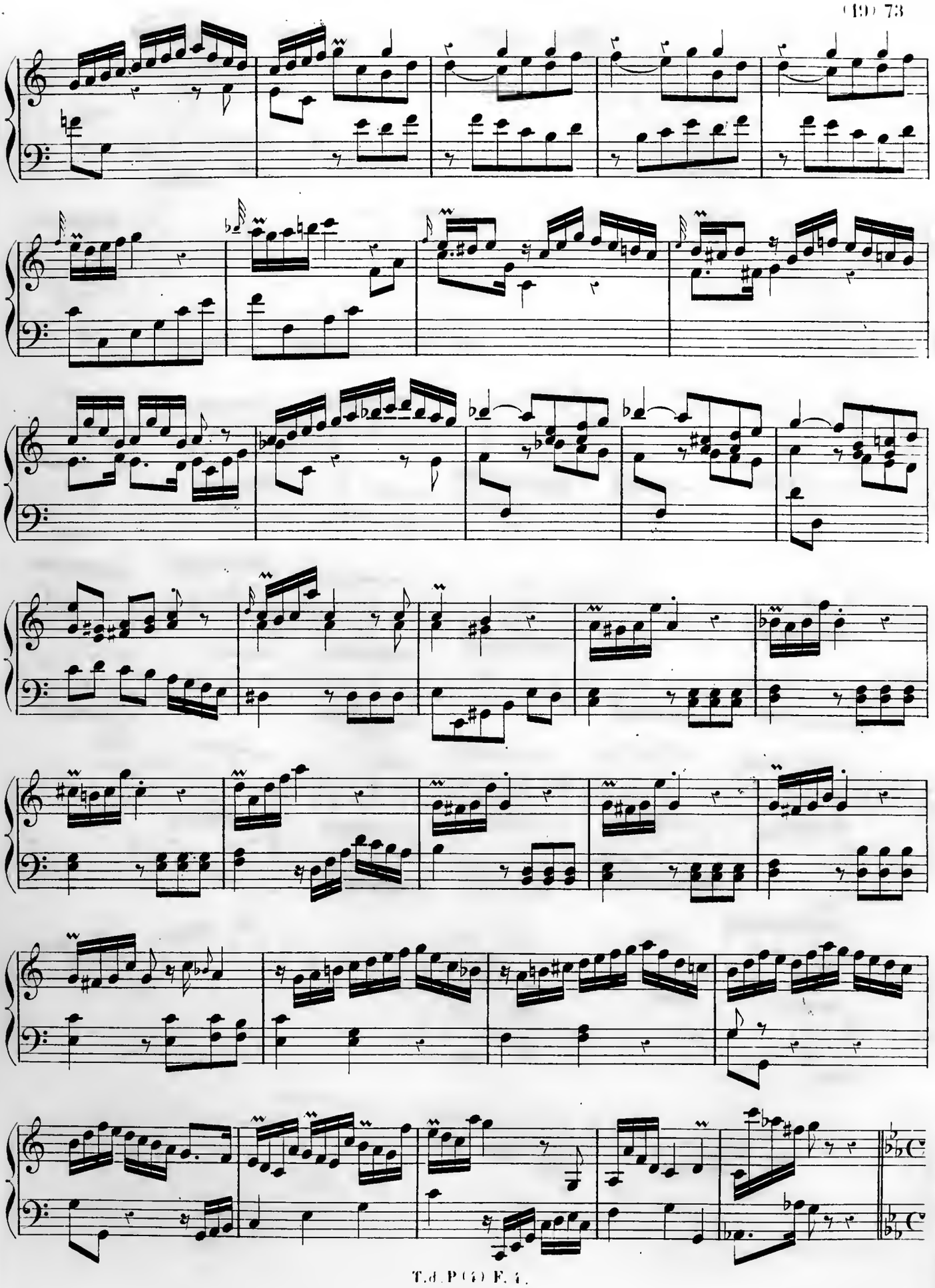

Adagio.

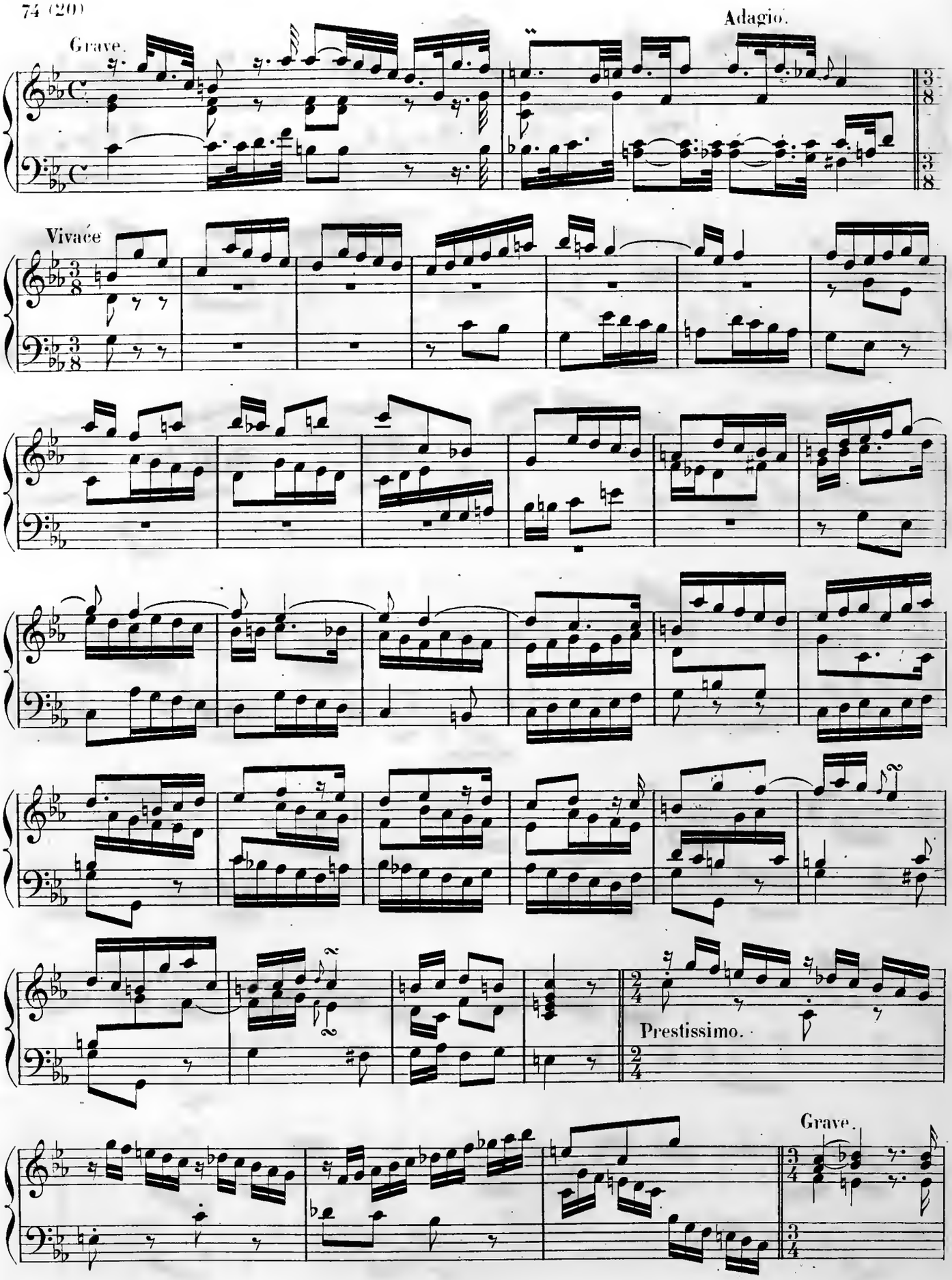

ten
Cantabile.
p
f
p
f

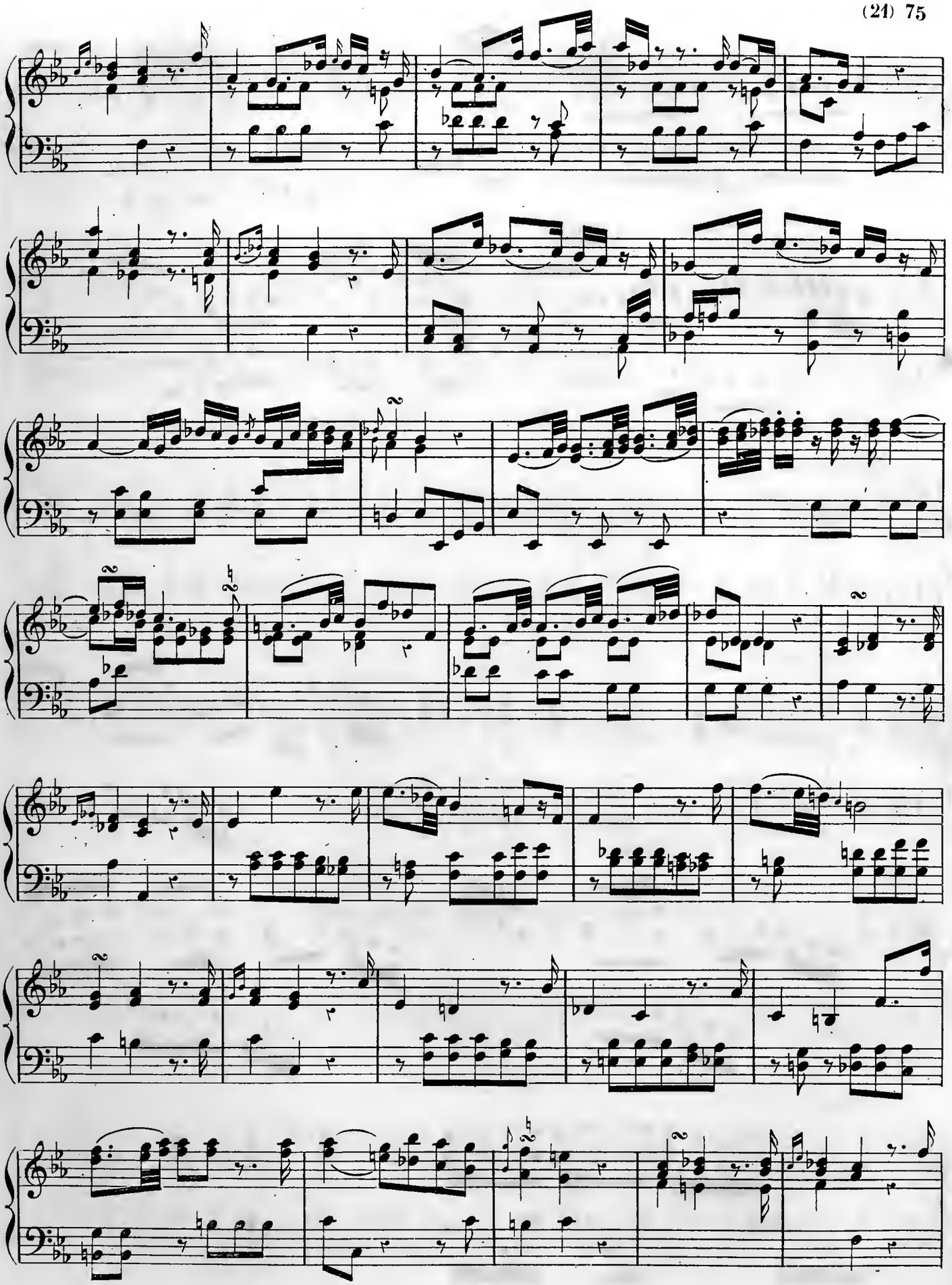

p
f
p
f
p
p
f
f
p
pp

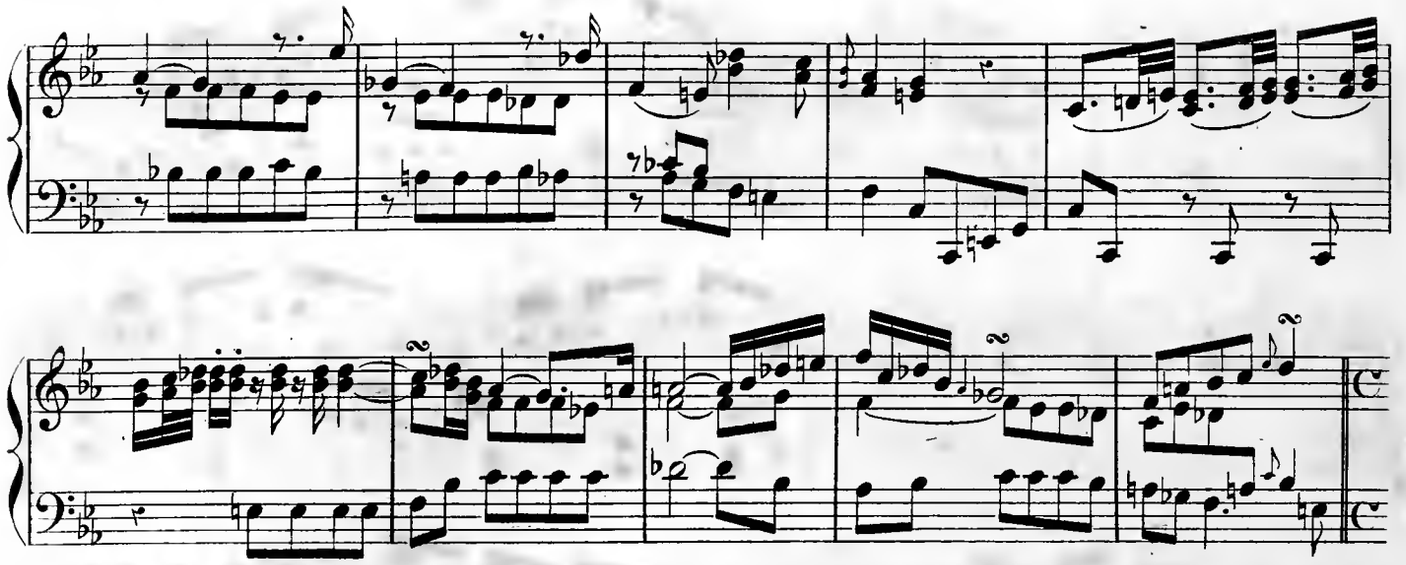
Allegro molto.

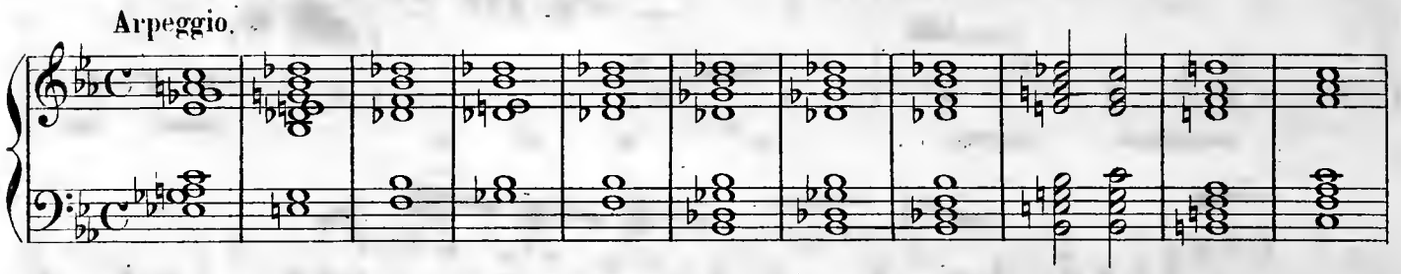


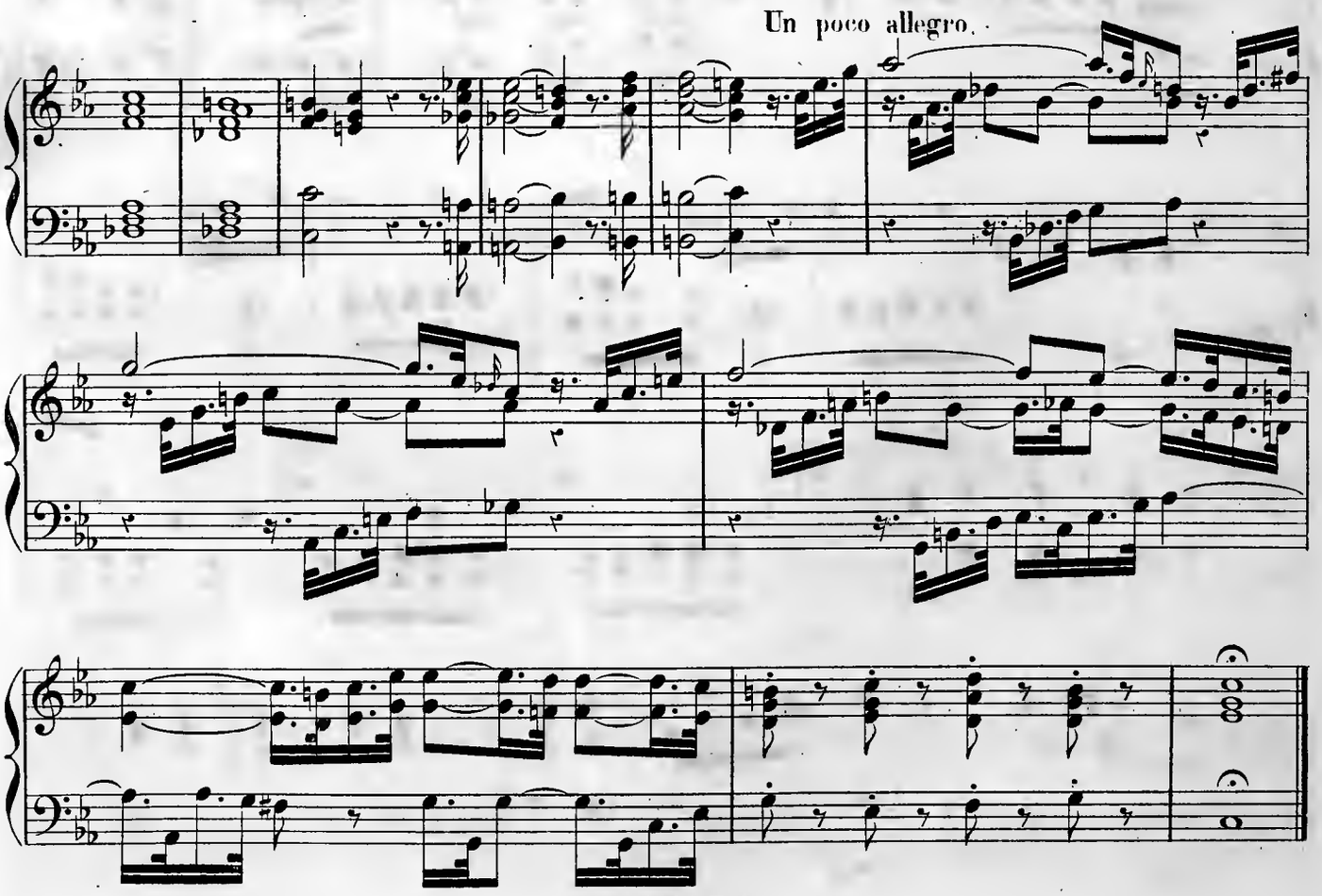



Grave.
Adagio.
Vivace
Prestissimo.
Grave.

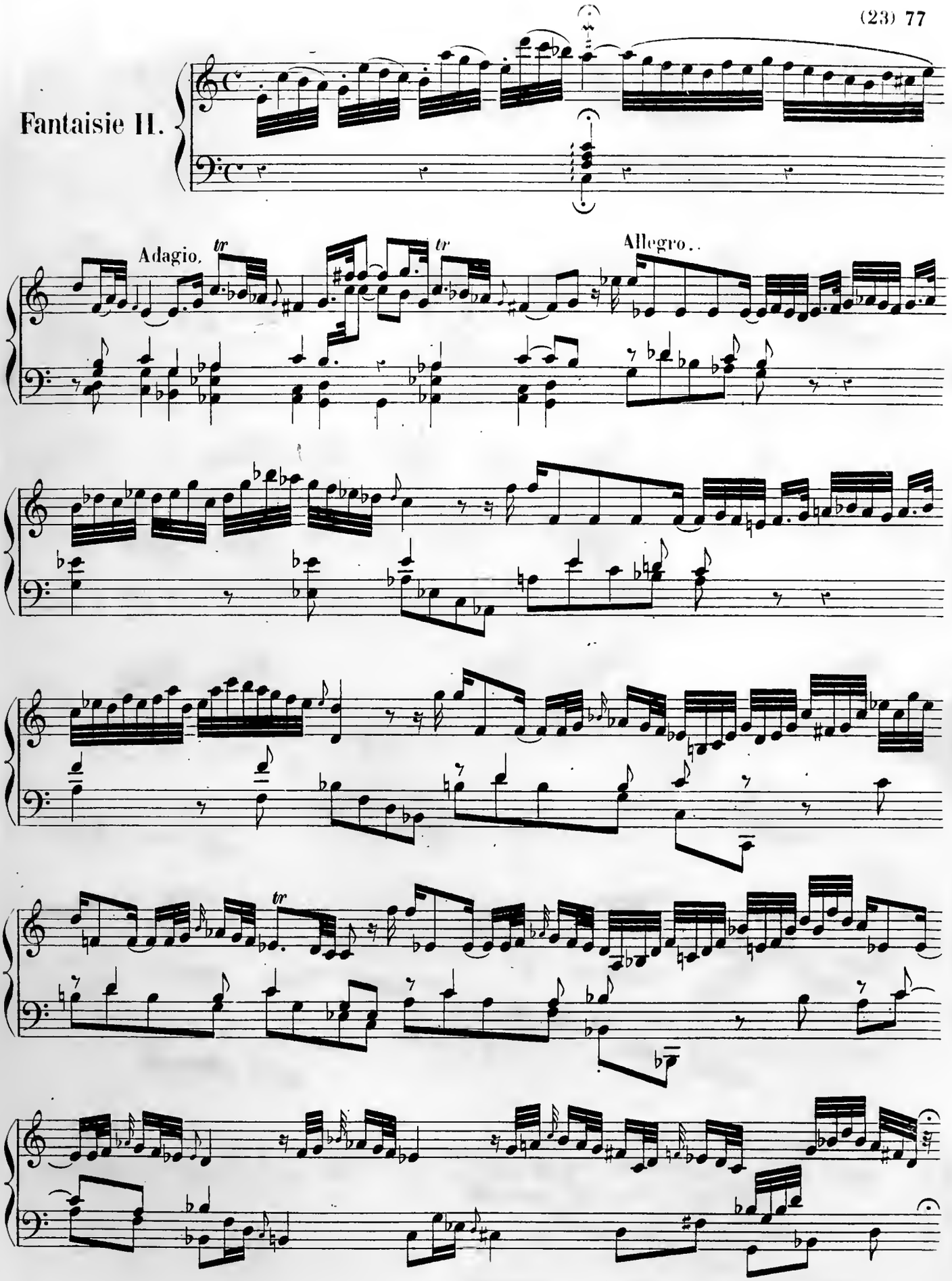


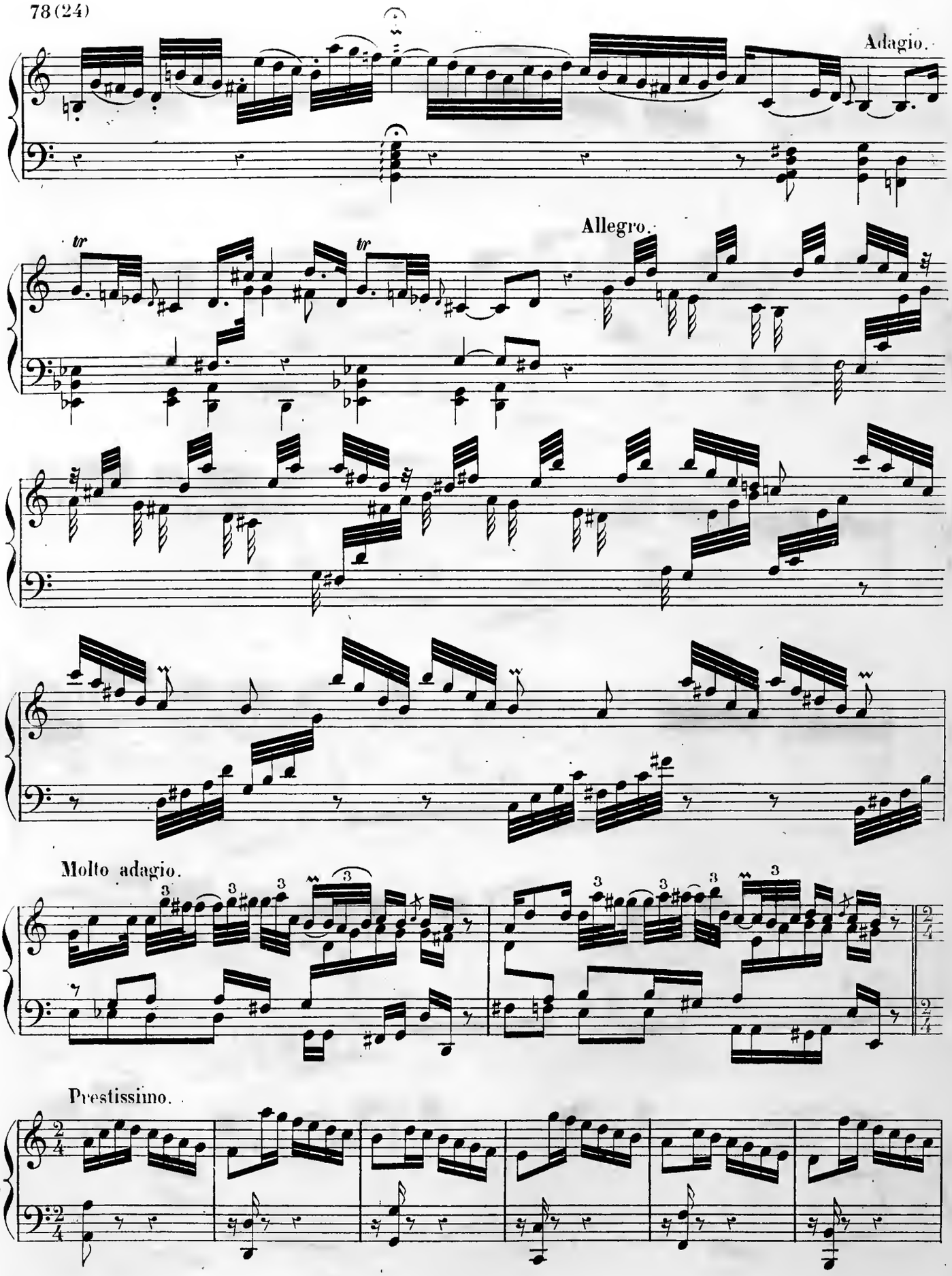


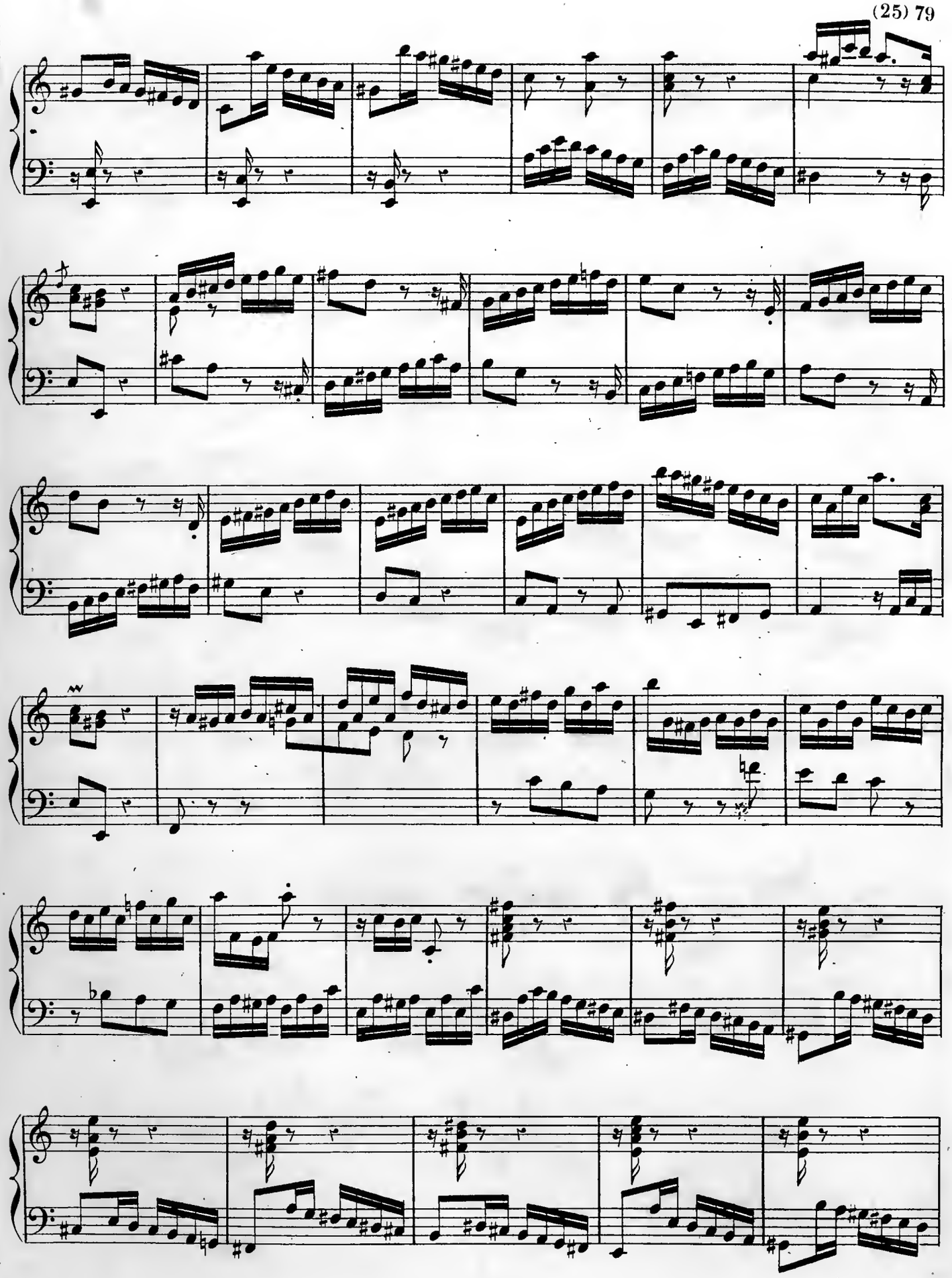

Arpeggio.

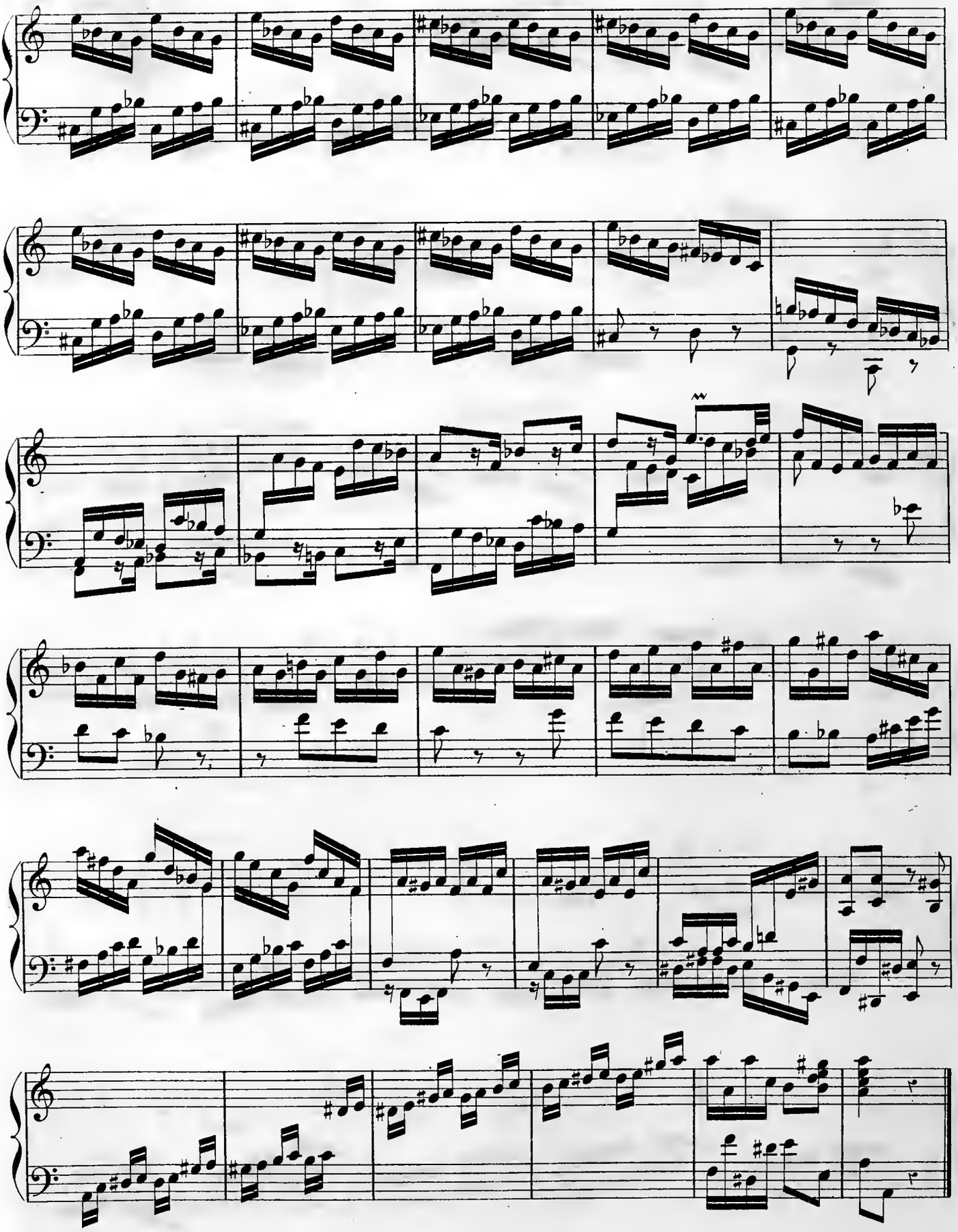

Un poco allegro.

Fantaisie II.

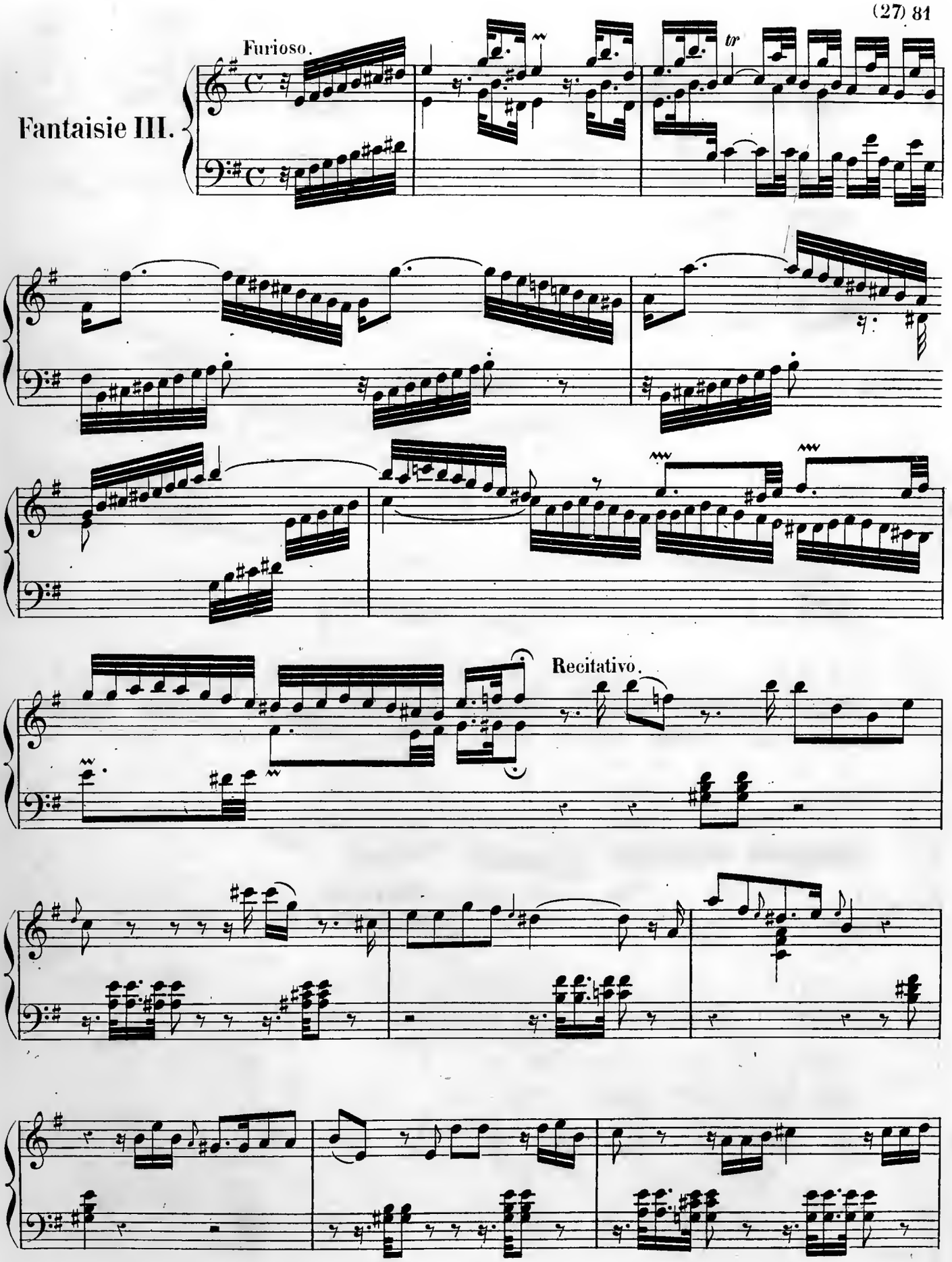


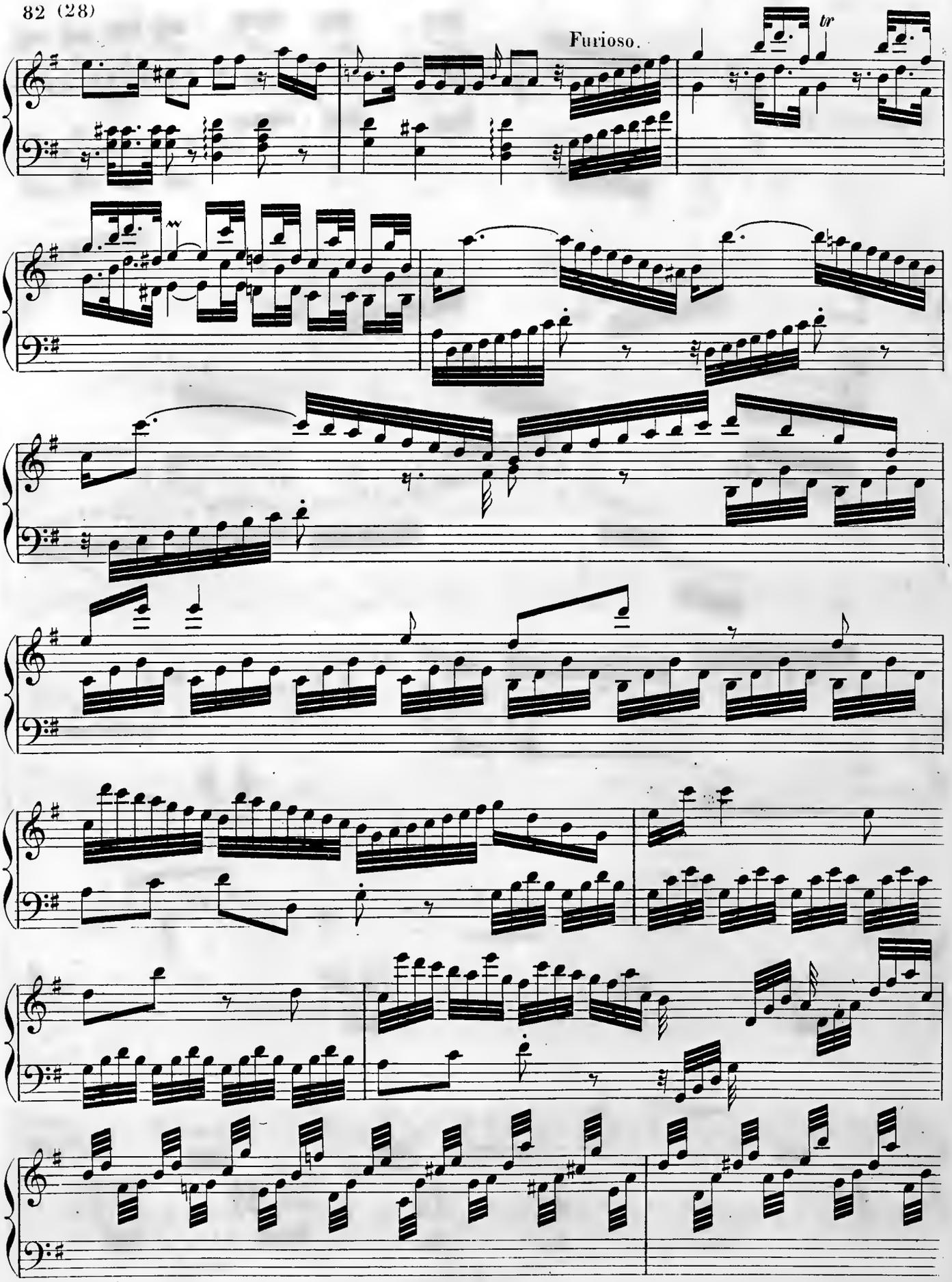

Adagio.
Allegro.
tr
tr
Molto adagio.
Prestissimo.

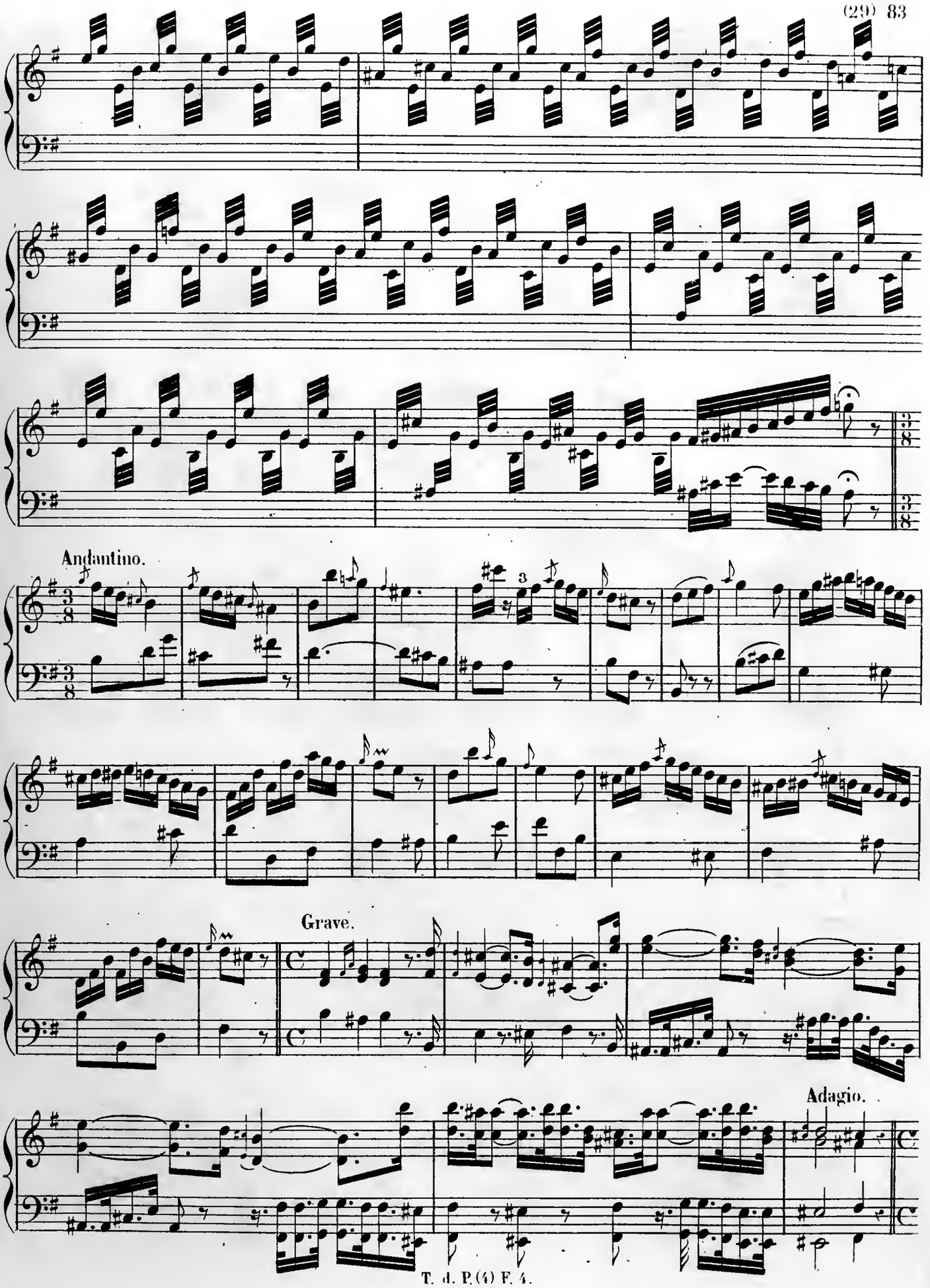




Fantaisie III.

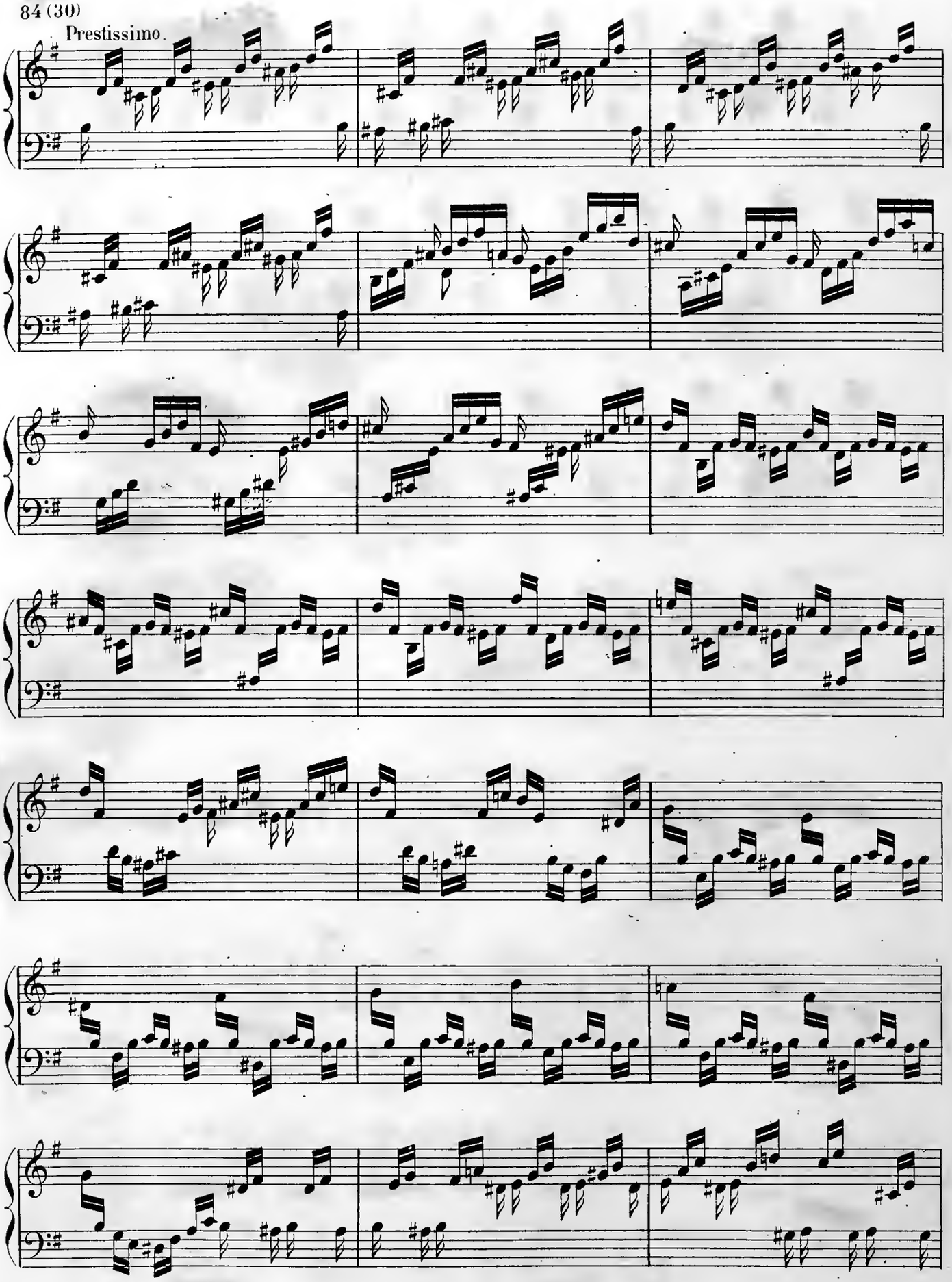


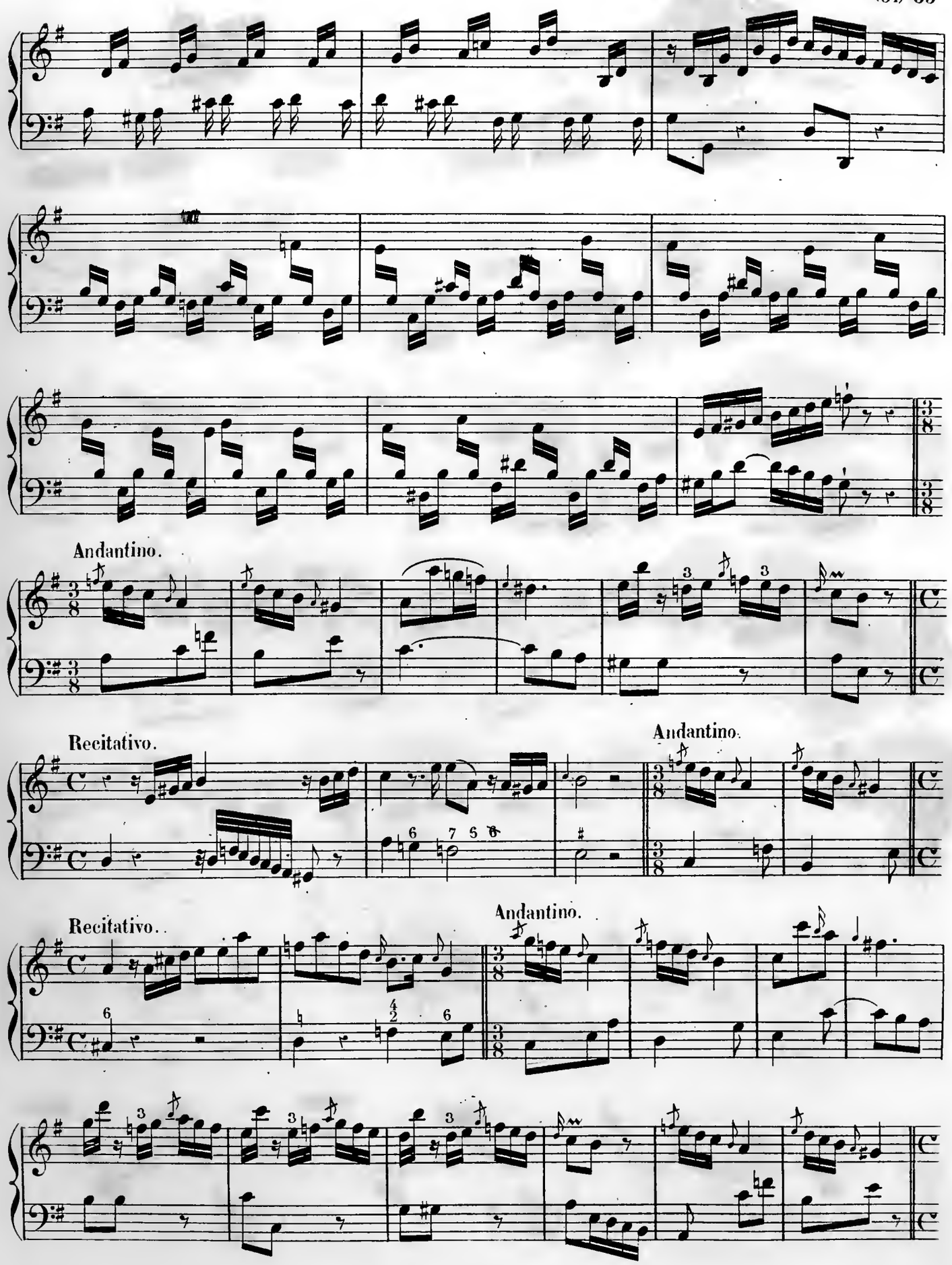

Furioso.
tr

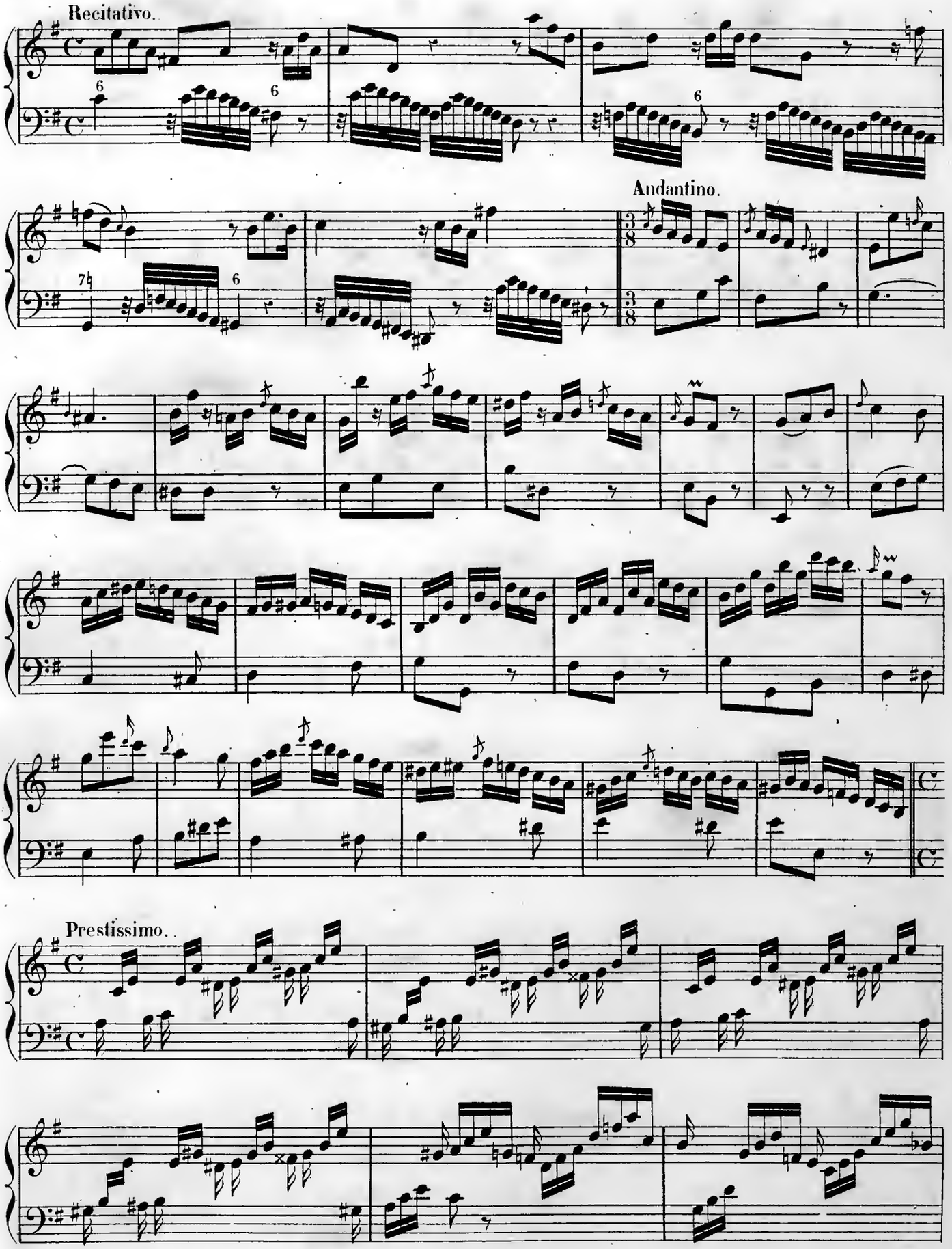

Andantino.
Grave.
Adagio.

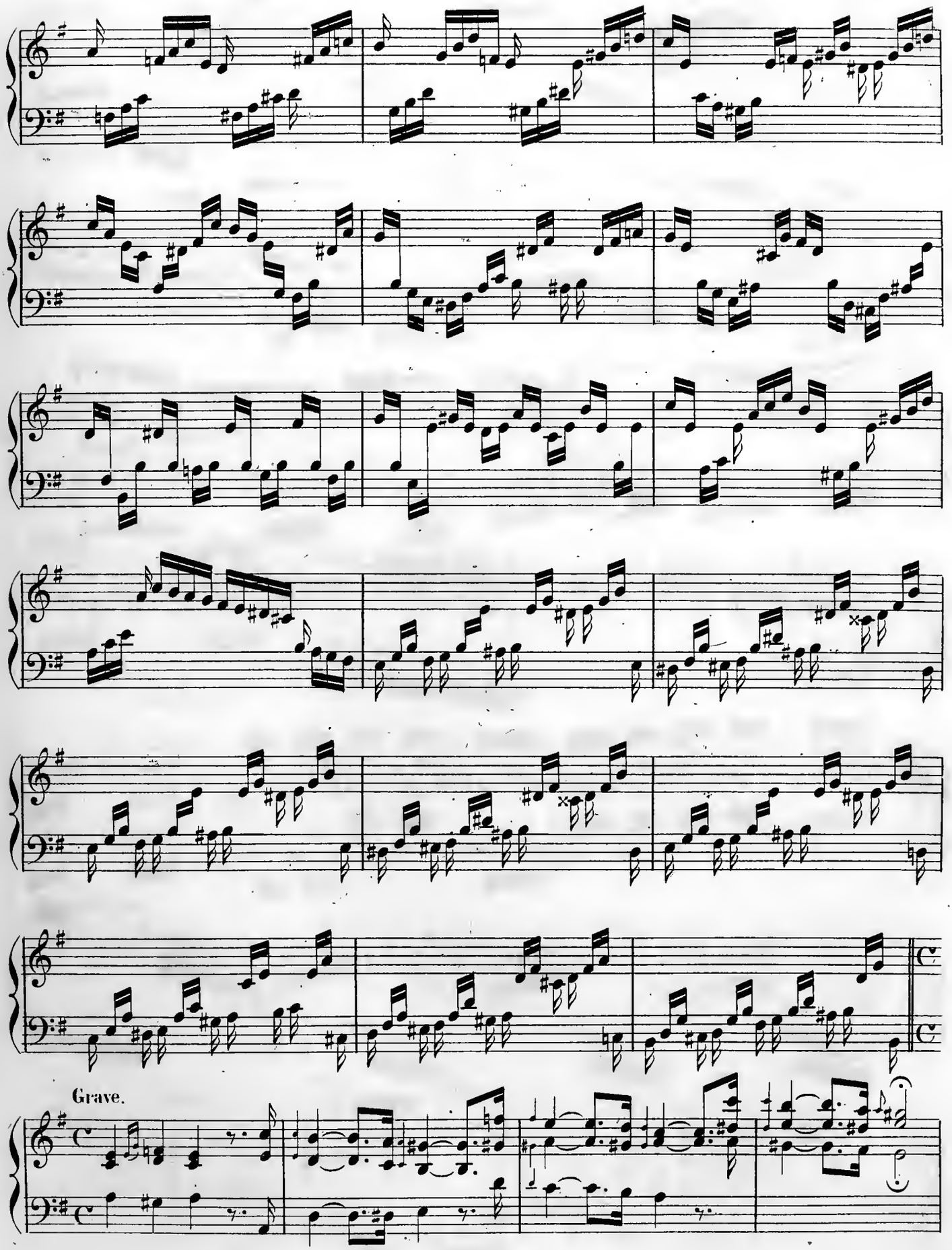
84 (30)

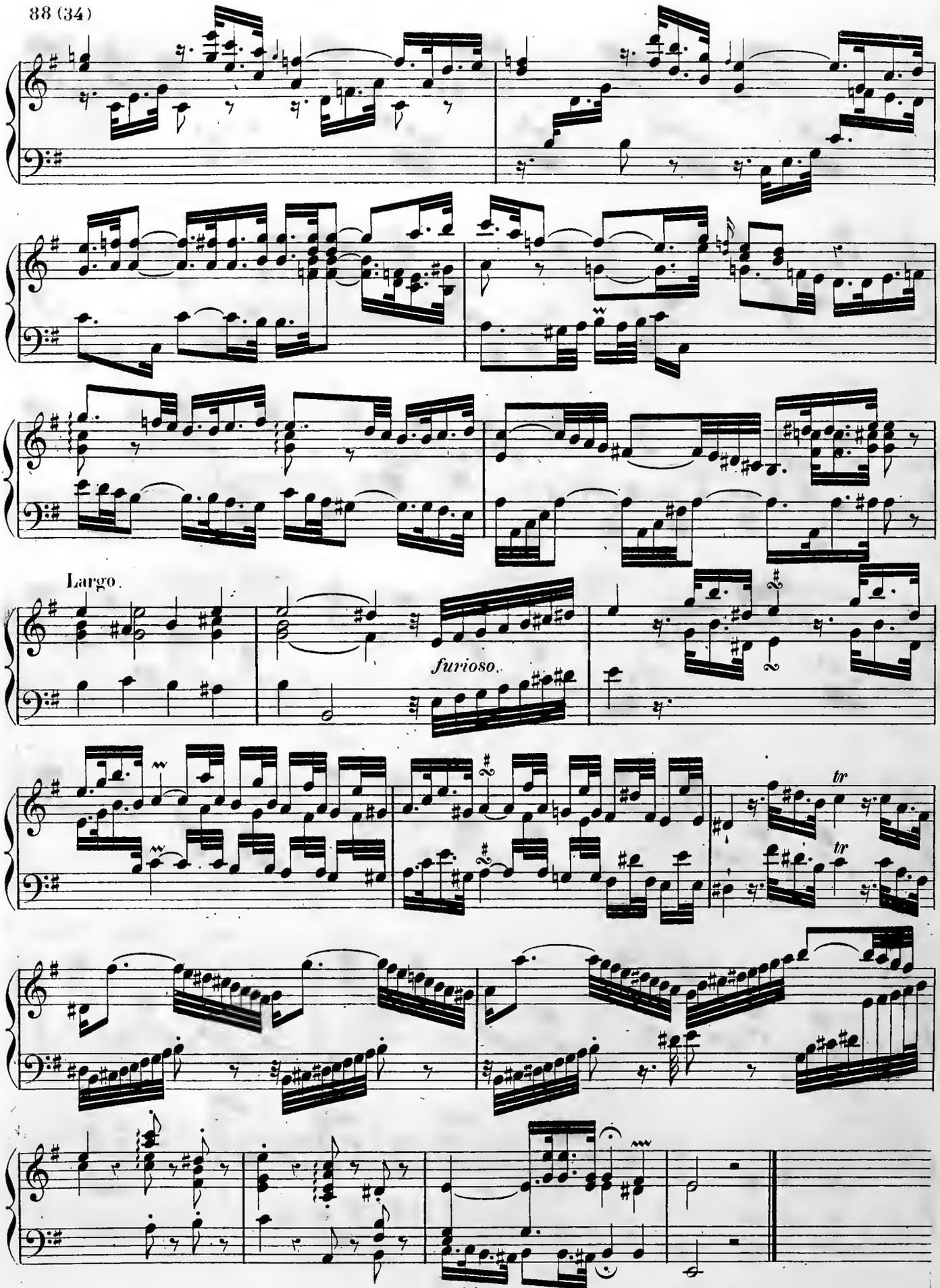
Prestissimo.




Andantino.
Recitativo.
Andantino.
Recitativo.
Andantino.


Recitativo.
Andantino.
Prestissimo.

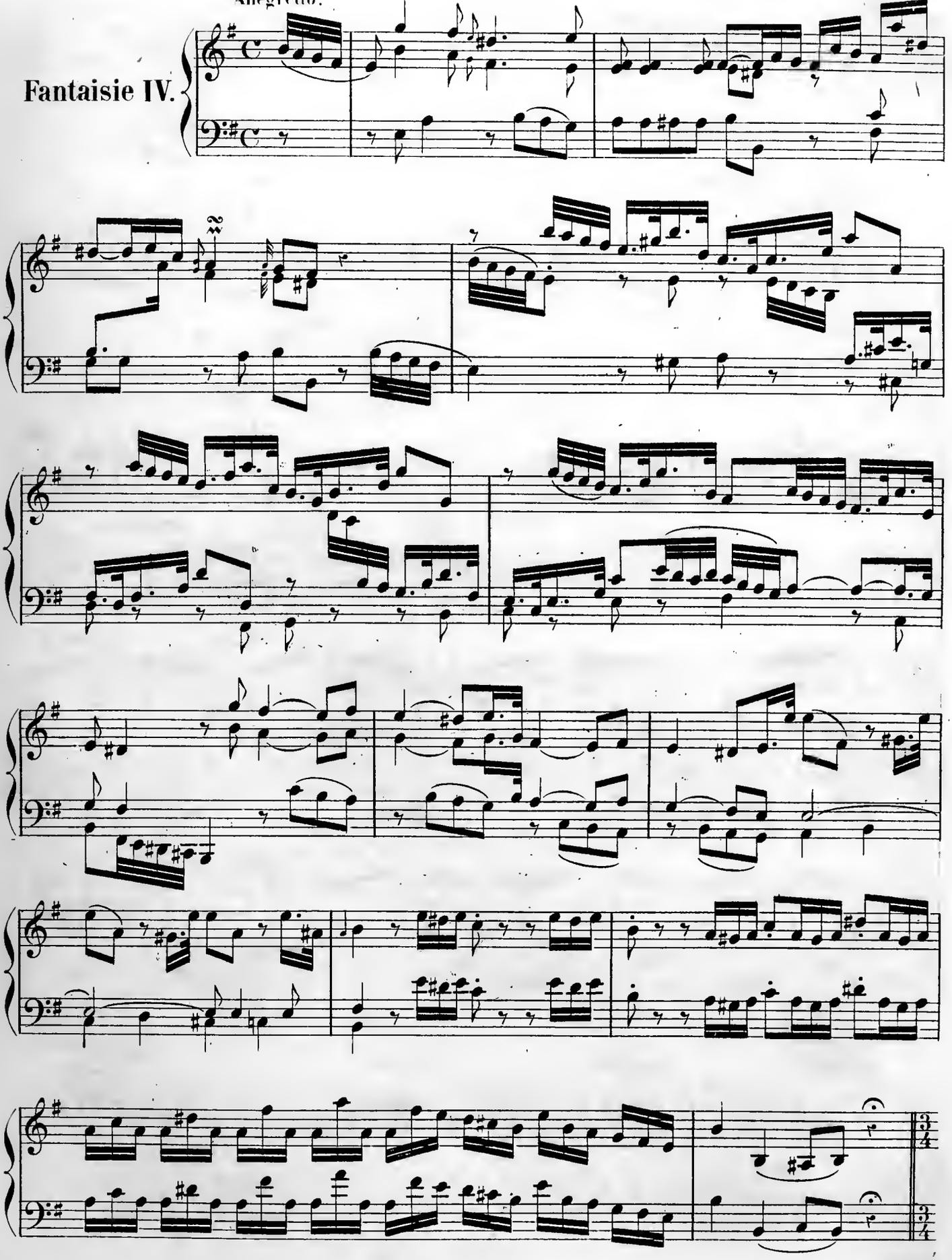

Grave.

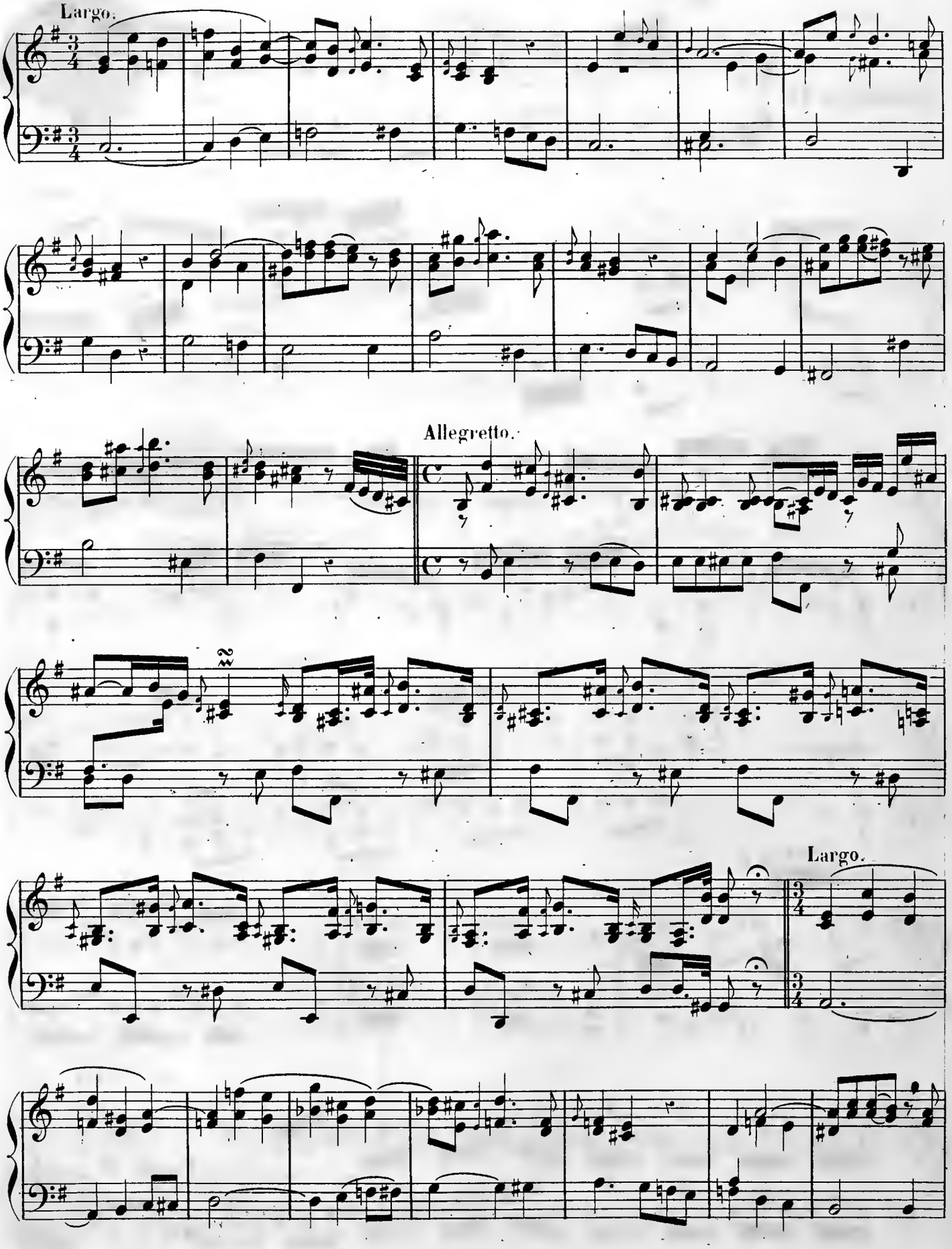

Largo.
furioso.
tr
tr

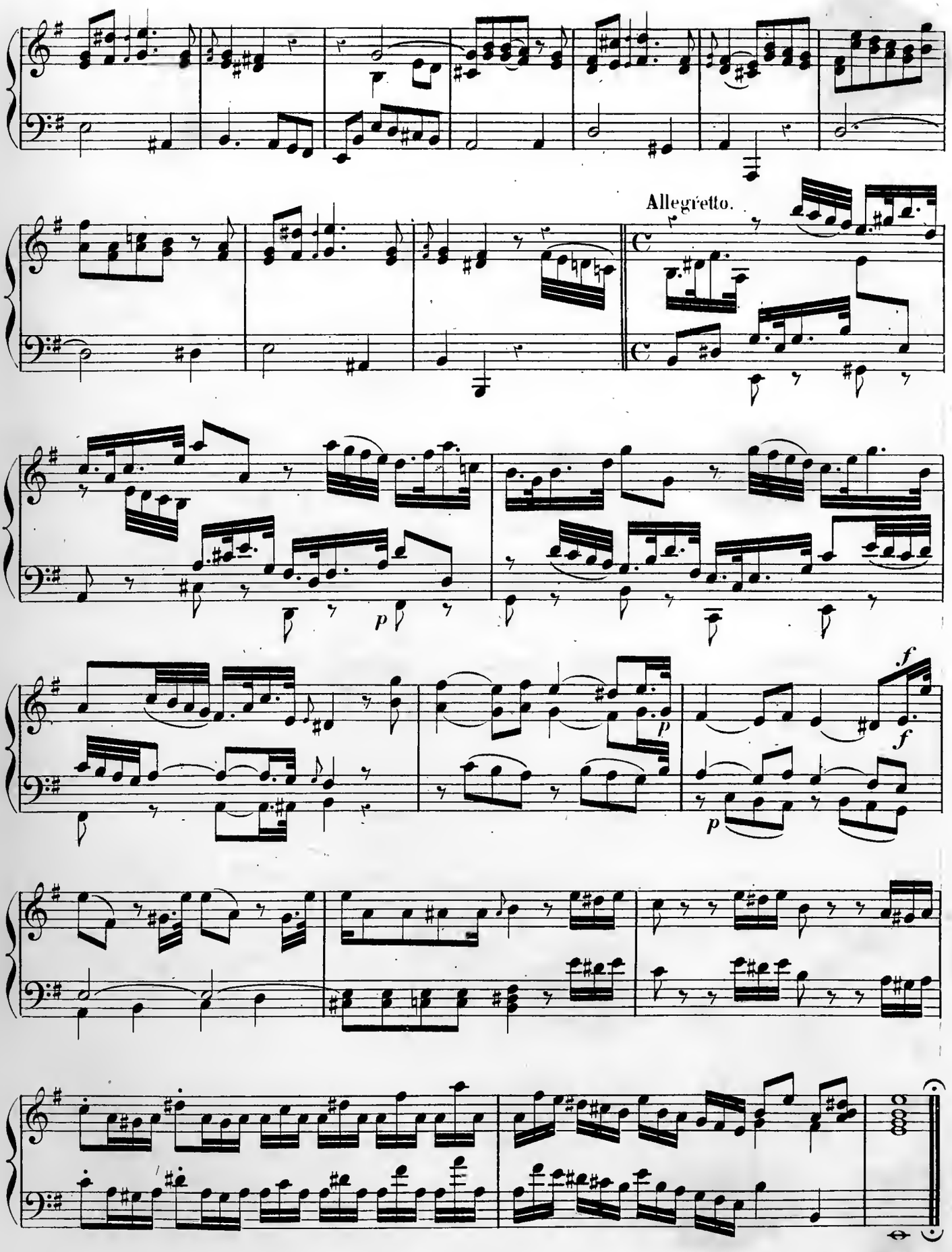
Allegretto.

Octobre 1770.

Fantaisie IV.




Largo.
Allegretto.
Largo.


Allegretto.
p
p
f
f
p
FINE.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

DE

JEAN-CHRISOSTOME-WOLFGANG-THÉOPHILE MOZART.

MOZART (Jean-Chrisostome-Wolfgang-Théophile). Il y a eu de l'incertitude sur les véritables prénoms de cet illustre compositeur, parce que lui-même signa des lettres et plusieurs de ses ouvrages tantôt *Jean-Chrisostome-Sigismond-Amédée-Wolgang,* tantôt *J.-C. Wolgang*, d'autres fois *Wolfgang-Amade*, ou simplement *W.-A.* Un document authentique, publié par M. Otto-Jahn dans sa grande monographie de Mozart, a dissipé enfin tous les doutes à ce sujet : ce document est l'acte de naissance du grand artiste, délivré par Balthazar Schitler, curé de la cathédrale de Salzbourg, le 16 décembre 1841, et duquel il résulte que *Jean-Chrysostome-Wolfgang-Théophile*, fils légitime de noble M. Léopold Mozart, musicien de la cour, et de Marie-Anne Pertlin sa femme, né le 27 janvier 1756, à huit heures du soir, a été baptisé suivant le rit catholique par M. le chapelain de ville Léopold Lamprecht, le 28 janvier 1756, à dix heures avant midi, en présence de noble M. Jean-Théophile Permayr, conseiller de justice et négociant.

Doué d'une organisation merveilleuse pour la musique, Mozart en donna des indices dès l'âge de trois ans, cherchant des tierces sur le clavecin, et manifestant sa joie par une agitation extraordinaire quand il les avait trouvées. Il apprit les éléments de la musique et du doigter presque en jouant, et parvenu à sa quatrième année, il jouait avec goût et expression de petites pièces de clavecin qui lui coûtaient à peine une demi-heure d'étude, et déjà il composait des menuets et d'autres petits morceaux que son père écrivait sous sa dictée. Marie-Anne Mozart, sœur de cet enfant extraordinaire, plus âgée que lui de cinq ans, faisait aussi de rapides progrès dans la musique et chantait avec agrément; mais elle n'était pas comparable à son frère.

En 1762, Léopold Mozart se rendit à Munich avec ses enfants, et les fit entendre à la cour; ils y produisirent une vive impression, mais l'admiration fut tout entière pour Wolfgang qui, à l'âge de six ans, exécuta un concerto devant l'électeur. Dans l'automne de la même année, la famille Mozart visita Vienne et y fit la même sensation qu'à Munich. L'empereur s'était approché du clavecin sur lequel se faisait entendre le virtuose enfant; celui-ci demanda qu'on appelât Wagenseil, maître de chapelle de la cour impériale. *Monsieur*, lui dit le jeune Mozart, *je joue un de vos concertos; ayez la bonté de me tourner les feuilles.* Cette assurance en lui-même fut un des traits du caractère de Mozart dans toutes les circonstances de sa vie.

Son père lui avait acheté, à Vienne, un petit violon qu'il porta à Salzbourg, et dont il ne semblait

s'occuper que comme d'un jouet. Un jour Wenzel, musicien de la chapelle du prince, étant venu consulter Léopold Mozart sur un nouveau trio qu'il avait composé, on voulut en essayer l'effet : Wenzel prit le premier violon, Schachtner, autre musicien de la cour, se chargea du second, et Léopold Mozart joua la basse. Pendant les préparatifs des exécutants, l'enfant vint se placer près de Schachtner avec son petit violon et prétendit doubler sa partie, malgré les remontrances de son père. Il fallut céder à son désir et l'on commença ; mais à peine eut-on joué quelques mesures, que les trois artistes se regardèrent avec étonnement en voyant un enfant de sept ans, qui n'avait jamais reçu de leçons de violon, jouer sa partie avec exactitude. Émerveillé de ce qu'il entendait, Schachtner cessa de jouer, et le jeune Mozart alla jusqu'au bout sans hésiter.

Au mois de juillet 1763, Léopold Mozart entreprit un long voyage avec ses enfants. Munich fut la première ville qu'ils visitèrent. L'enthousiasme que l'enfant prodige y avait excité précédemment se réveilla lorsqu'on l'entendit jouer dans le même concert un concerto de clavecin, un concerto de violon, et improviser sur des thèmes qu'on lui donnait. Augsbourg, Manheim, Mayence, Francfort, Coblentz, Cologne, Aix-la-Chapelle et Bruxelles accueillirent ensuite les jeunes artistes par de vifs applaudissements. Arrivée à Paris au mois de novembre, la famille Mozart y trouva l'appui de Grimm, qui lui procura la protection du baron d'Holbach, du comte de Tessé, du duc de Chartres et de la comtesse de Clermont. Grâce à ces personnages influents, la famille Mozart fut invitée à se rendre à Versailles et eut l'honneur d'être présentée au roi. Il joua du clavecin, improvisa et reçut des témoignages unanimes d'admiration. Son succès à la cour le mit à la mode près des duchesses et des marquises ; mais on était avec lui plus prodigue de caresses que d'argent. Léopold Mozart écrivait alors à sa femme : « Si tous les baisers « qu'on prodigue à Wolfgang pouvaient se transformer en bons louis d'or, nous n'aurions pas à nous « plaindre. Le malheur est que les aubergistes, ni les traiteurs ne veulent pas être payés en baisers : « espérons toutefois que tout ira bien, et, pour ne rien négliger à cette fin, ayez soin de faire dire « une messe chaque jour, pendant une semaine. »

Avant de quitter Paris, le jeune virtuose publia deux œuvres de deux sonates chacun pour le clavecin avec accompagnement de violon. Le premier était dédié à la princesse Victoire, seconde fille de Louis XV, et avait pour titre : *II Sonates pour le clavecin qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de violon, dédiées à Madame Victoire de France*, par J.-G. Wolfgang Mozart de Salzbourg, âgé de sept ans ; œuvre premier (gravé par Mlle Vendôme). L'autre œuvre avait pour titre : *II Sonates pour le clavecin qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de violon, dédiées à Madame la comtesse de Tessé, dame de Madame la Dauphine*, par, etc.; œuvre deuxième gravé par Mlle Vendôme.

Le 10 avril 1764, Léopold Mozart s'embarque à Calais avec ses enfants, pour se rendre à Londres. L'admiration que Wolfgang y excita ne fut pas moindre qu'à Paris. Après avoir joué de l'orgue devant le roi George III, il donna plusieurs concerts où le public se porta en foule. Il y composa quatre symphonies (en *mi* bémol, en *si* bémol, en *mi* bémol et en *ré*), lesquelles furent exécutées dans ces mêmes concerts. Ce fut aussi dans cette ville qu'il composa son troisième œuvre pour le clavecin, qui renferme six sonates avec accompagnement de violon ; il le dédia à la reine d'Angleterre. Tous ces ouvrages furent écrits dans l'année 1764, ainsi qu'une cinquième symphonie, et un air pour tenor et orchestre. L'auteur de cette prodigieuse production était alors dans sa neuvième année.

Le 24 juillet 1765, la famille Mozart s'éloigna de Londres, où elle avait passé environ quinze mois. Débarquée à Calais, elle visita les principales villes de l'Artois et de la Flandre française ; puis elle se rendit en Hollande par Courtrai, Gand et Anvers. Arrivés à la Haye, Wolfgang et sa sœur furent admis à se faire entendre devant la princesse d'Orange, qui les prit sous sa protection. Mais peu de jours après, la jeune fille fut atteinte d'une fièvre maligne, et son frère éprouva bientôt les effets de cette dangereuse ma-

ladie, qui les mit tous deux aux portes du tombeau. Désespéré par la crainte de perdre ces enfants si tendrement aimés, le bon Léopold Mozart écrivait chaque jour à sa femme pour lui enjoindre de faire dire des messes à l'honneur de tous les saints du calendrier. Enfin ses vœux furent exaucés; rendus à la santé, ses enfants donnèrent deux concerts à La Haye, et Wolfgang y dédia un œuvre de six nouvelles sonates de piano à la princesse de Nassau-Weilbourg. Après quatre mois de séjour en cette ville, la famille se rendit à Amsterdam. On y exécuta, pour l'installation du stathouder, une symphonie que Wolfgang avait écrite à La Haye. Léopold Mozart se mit ensuite en route pour retourner à Salzbourg, en passant par Paris, Lyon, la Suisse et Munich.

Rentré dans le calme de la vie de famille, après trois années d'absence, Mozart reprit à Salzbourg ses études de composition sous la direction de son père. Les principaux ouvrages de Hændel, qu'il avait rapportés de Londres, et ceux de Charles-Philippe-Emmanuel Bach devinrent ses modèles. Au mois de septembre 1767, la famille Mozart entreprit un nouveau voyage à Vienne; il ne fut pas heureux dans ses résultats parce que, après qu'elle fut arrivée dans cette ville, une archiduchesse mourut, et bientôt après la petite vérole fit de grands ravages parmi les enfants. Léopold Mozart se hâta de s'éloigner de Vienne et se réfugia à Olmutz (Moravie); mais à peine y fut-il arrivé, que ses deux enfants furent atteints de la cruelle maladie, qui fut si grave pour Wolfgang, qu'il fut privé de la vue pendant neuf jours.

De retour à Vienne au mois de janvier 1768, le jeune artiste fut présenté à l'empereur Joseph II et à l'impératrice. Comme partout le prodigieux talent de cet enfant transporta toute la cour. L'empereur lui dit qu'il désirait lui voir composer un opéra et le diriger lui-même au clavecin. Malheureusement Léopold Mozart prit cette demande au sérieux et se persuada que la réputation et l'honneur de son fils étaient attachés à la réussite de cet opéra. Le sujet choisi fut la *Finta simplice;* mais il fallut attendre longtemps le travail du poëte. Pendant ce temps, mille intrigues des compositeurs de Vienne furent mises en œuvre pour faire échouer l'entreprise : il est triste de dire que Gluck n'y fut pas étranger. Cependant Mozart s'était mis à l'ouvrage aussitôt qu'il eut le livret entre ses mains; mais il était décidé que l'ouvrage ne serait pas représenté. Après avoir usé de mille subterfuges pour éloigner l'époque des répétitions, le directeur italien du théâtre de la cour finit par refuser la partition. C'est ainsi que se termina cette malheureuse affaire, après quatorze mois passés à Vienne par la famille Mozart, avec des dépenses qui la ruinaient; le pauvre Wolfgang écrivit, sans obtenir de résultat, un ouvrage en trois actes dont la partition originale a cinq cent cinquante-huit pages, et qui renferme quelques morceaux bien remarquables eu égard à l'âge de l'auteur. La seule consolation de Léopold et de son fils fut l'exécution, au mois de décembre 1768, d'une messe solennelle à grand orchestre, écrite par Wolfgang et qu'il dirigea.

Pendant son séjour à Vienne, il composa aussi au mois de janvier 1768, pour la maison de campagne du docteur Mesmer, ami de son père, le petit opéra *Bastien et Bastienne*, traduit du français en allemand. Gerber a attribué cet ouvrage à Léopold Mozart dans son *Nouveau Lexique des musiciens;* M. de Nissen le restitue à Wolfgang, M. Otto Jahn adopte la même opinion, et Oulibichef, ne trouvant aucun renseignement sur ce sujet dans les lettres de Léopold Mozart, croit devoir laisser la question indécise. Pour moi, je crois pouvoir la décider car je possède la partition manuscrite de *Bastien et Bastienne*, que je considère comme originale et qui porte le titre : *Deutsches operette* Bastien und Bastienne *von* 3 *stimmen, soprano, tenore und basso mit* 2 *violini, alto viola,* 2 *oboe,* 2 *corni,* 2 *flauti und basso ; del sig. W. A. Mozart.* M. le docteur, chevalier de Koechel, dans son excellent catalogue chronologique et thématique des œuvres de Mozart, mentionne le manuscrit autographe de ce petit opéra, mais il n'indique pas où il se trouve.

De retour à Salzbourg, dans les derniers jours de 1768, Mozart y passa toute l'année suivante et apprit

la langue italienne pour se préparer au voyage que projetait son père. Ils partirent seuls au mois de décembre 1769, et se dirigèrent vers l'Italie par Inspruck. Vérone, Mantoue, Milan, Florence, Rome, Naples l'entendirent et l'admirèrent. Un enthousiasme que l'on ne rencontre que dans les contrées méridionales, l'accueillit de toutes parts. Le programme de la plupart des concerts où il se faisait entendre était semblable à celui qu'il donna à Mantoue le 16 janvier 1770, et qui était composé de deux symphonies écrites par lui, d'un concerto de clavecin qui devait lui être donné à l'improviste et qu'il exécuterait à première vue; d'une sonate qui lui serait également donnée et qu'il s'engageait de transposer immédiatement dans le ton qu'on voudrait lui indiquer; d'un air composé et chanté par lui en s'accompagnant sur le piano, sur des paroles qui lui seraient données pendant la séance; d'une sonate et d'une fugue improvisée sur un thême donné; enfin, d'une symphonie qu'il jouerait au piano sur une seule partie de premier violon de l'ouvrage qu'on voudrait choisir! On comprend l'enthousiasme que devaient inspirer de pareils prodiges réalisés par un enfant de quatorze ans; car quel musicien oserait entreprendre une semblable tâche? cependant cet enfant ne s'est pas épuisé par de pareils efforts; il n'a pas même effleuré la vigueur de son organisation morale, et il est devenu le plus grand des musiciens. Les poëtes le chantaient, des médailles étaient frappées en son honneur, les académies lui ouvraient leurs portes, et les maîtres les plus savants des sévères écoles de Bologne et de Rome le considéraient avec étonnement.

Mozart était à Milan au mois de février 1770; il en partit le 15 mars, après avoir obtenu un engagement pour composer le premier opéra du carnaval de 1771. Il prit la route de Bologne, où sa présence causa la plus vive émotion. Désirant le titre de membre de l'académie philharmonique de cette ville : suivant les statuts, il fallait, pour obtenir cet honneur, écrire une composition à quatre voix sur un plain-chant donné dans le style appelé *osservato* ou *à la Palestrina*. Après avoir reçu les conseils du P. Martini, Mozart écrivit l'antienne demandée, mais ce n'est pas celle qui a été publiée par le conseiller de Nissen, par Lichtenthal et par M. Otto Jahn, car ce morceau est du P. Martini. Le savant M. Gaspari, maître de chapelle de *San Petronio* à Bologne et bibliothécaire du lycée communal de musique de cette ville, a retrouvé dans un recueil manuscrit qui lui est confié, l'original de l'ouvrage de Mozart, suivi de celui de Martini. Il y a loin du travail d'un maître expérimenté tel que Martini à celui de Mozart, écrit trop rapidement peut-être, et avec une connaissance trop sommaire d'un genre de musique qui lui était inconnu avant qu'il arrivât en Italie; toutefois ce travail me paraît intéressant.

Le 11 avril, Mozart arriva à Rome. Ce fut de cette ville qu'après avoir entendu deux fois le *Miserere* d'Allegri, dont il était défendu de donner de copie, il l'écrivit de mémoire. A Naples, Jomelli, Majo, la célèbre cantatrice *De Amicis,* et tout ce qui s'y trouvait d'artistes de mérite, l'accueillirent comme un compositeur déjà classé parmi les maîtres. En repassant à Rome, Mozart fut fait chevalier de l'Éperon d'or par le pape. Moins sensible que Gluck à ce genre de distinction, il ne se fit jamais appeler *le chevalier Mozart*, et ne porta la croix dont il avait été décoré que dans les pays étrangers, comme le voulait son père.

De retour à Milan, vers la fin du mois d'octobre, Mozart y écrivit son *Mitridate,* qui fut représenté le 26 décembre de la même année, avec un succès décidé et qui obtint vingt-deux représentations consécutives. Quelques jours avant la première répétition, la *prima donna* Bernasconi, peu confiante dans le talent d'un pianiste de quatorze ans pour écrire des airs, demanda au jeune compositeur qu'il lui fît voir celui qu'elle devait chanter; il satisfit sur-le-champ à cette demande. La cantatrice essaya immédiatement le morceau et en fut enchantée. Alors Mozart, piqué de la défiance qu'on semblait avoir eue dans sa jeunesse, lui en offrit un autre, puis un troisième, et laissa la Bernasconi stupéfaite de trouver un talent si rare et une imagination si riche dans un âge si tendre.

Pendant une partie de l'année 1771, Mozart visita Vérone, qui lui avait envoyé un diplôme d'académicien, Venise, Padoue, où il étonna le P. Valotti en improvisant sur le grand orgue du *Saint;* puis il fit une course

jusqu'à Inspruck. Il retourna à Milan pour y écrire sa cantate dramatique *Ascanio in Alba* dans laquelle Manzuoli chantait le rôle principal, et qui fut représentée au mois de décembre.

L'installation d'un nouvel archevêque à Salzbourg rappela Léopold Mozart dans cette ville en 1772. Le jeune compositeur fut invité à écrire pour cette circonstance la sérénade dramatique *il Sogno di Scipione :* elle fut représentée le 14 mars 1772. Au mois d'octobre suivant, Mozart retourna à Milan, où il composa son opéra sérieux *Lucio Silla*, dont les rôles principaux furent chantés par Rauzzini et la *prima donna* De Amicis. Le public accueillit avec faveur cet ouvrage, comme les précédents. Il fut suivi de *la Finta Giardiniera*, à Munich, en 1774, et de la pastorale en deux parties *il Re pastore*, composée pour la cour de Salzbourg, et représentée en 1775.

Mozart avait dix-neuf ans ; le prodige de l'enfance avait fini ; le grand homme commençait. De retour à Salzbourg depuis 1774, il s'était persuadé que le prince, en récompense de ses brillants succès, lui accorderait la place de maître de chapelle ; mais après une vaine attente de trois années, la misère l'obligea d'aller chercher du pain ailleurs, et ce fut à Munich qu'il se rendit d'abord. Présenté à l'électeur, il lui demanda du service, offrant de composer chaque année quatre opéras et de jouer tous les jours dans les concerts de la cour. Pour tout cela il ne demandait qu'un traitement de 500 florins (environ 1,050 francs) ; mais le prince répondait à tous ceux qui le pressaient d'accepter les offres du compositeur : *Il est trop tôt ; qu'il aille en Italie, qu'il se fasse un nom. Je ne lui refuse rien ; mais il est trop tôt.* « Aller en Italie ! disait Mozart, « mais j'y ai passé plusieurs années de ma vie, et j'y ai donné trois opéras. Que le prince rassemble « tous les compositeurs de Munich ; qu'il en fasse venir d'Italie, de France, d'Allemagne, d'Angleterre et d'Es- « pagne ; je me mesurerai avec tous. » Le pauvre grand artiste, méconnu des princes qui seuls pouvaient lui assurer une existence, était obligé de se redresser devant ceux qui voulaient l'abaisser. Ce n'était pas l'orgueil, mais le sentiment de sa force et la juste prévision de l'avenir qui lui faisaient dire : « Je suis aimé du « public de Munich ; je le serai davantage quand j'aurai agrandi le domaine de la musique ; ce qui ne peut « manquer d'arriver. Je brûle du désir d'écrire depuis que j'ai entendu la musique vocale allemande. »

Plus pauvre en s'éloignant de la capitale de la Bavière que lorsqu'il y était arrivé, il fut obligé de donner un concert à Augsbourg pour fournir aux frais de son voyage. *Jamais*, écrivait-il à son père, *je n'ai été accablé d'autant d'honneurs qu'ici.* Ces honneurs et 90 florins de la recette de son concert furent tout le produit de son séjour à Augsbourg. A Manheim, l'électeur palatin le traita avec distinction et les musiciens se prosternèrent ; mais il n'y avait pas de places vacantes : Cannabich et l'abbé Vogler les occupaient. Le seul fruit du voyage de Mozart fut une montre dont le prince lui fit cadeau. Il prit alors la résolution de retourner à Paris espérant y retrouver un peu de la faveur qui l'y avait accueilli quatorze ans auparavant ; mais il y attendit vainement pendant six mois le livret d'un opéra qu'on lui avait promis, et le directeur du concert spirituel ne daigna pas même faire copier une symphonie concertante qu'il avait écrite pour les célèbres artistes Ritter, Ramm et Punto. Ce directeur qui n'était autre que Legros, acteur de l'Opéra, ne l'employa qu'à raccommoder un *Miserere* de Holzbauer qui ne réussit pas. Enfin la mère de Mozart qui l'accompagnait dans son voyage, se félicitait après plusieurs mois d'attente qu'il eût trouvé une écolière assez généreuse pour lui payer *trois louis d'or* pour douze leçons. Le découragement qui lui serrait le cœur se laisse entrevoir dans ce passage d'une lettre à son père, écrite de Paris le 1er mai 1778 : « S'il y avait ici quelqu'un qui eût des oreilles pour entendre, un cœur pour sentir, et seulement quelque « idée de l'art, je me consolerais de toutes mes disgrâces ; mais les hommes avec qui je suis sont des brutes « quant à la musique. »

Un dernier malheur vint frapper Mozart à Paris : il y perdit sa mère. Une lettre qu'il écrivit le jour même du décès (3 juillet 1778) à un ami de sa famille, prouve l'isolement où il se trouvait dans cette grande ville ; car il lui disait qu'un ami (Heina), Allemand de naissance, et la maîtresse de l'hôtel des *Quatre-Fils-Aymon*,

où il était logé, furent les seules personnes qui, non seulement assistèrent aux derniers moments de madame Mozart, mais qui formèrent son convoi pour les funérailles.

Après ce dernier malheur, le séjour de Paris devint insupportable pour Mozart; il s'en éloigna rapidement et alla retrouver son père. Dans ces circonstances, fatigué de ses efforts infructueux pour se faire une position, il se vit contraint d'accepter, en 1779, la place d'organiste de la cour, à Salzbourg, et l'année d'après, celle d'organiste de la cathédrale. Une heureuse circonstance vint le tirer de l'abattement où s'épuisaient ses forces. Partisan enthousiaste de la musique de Mozart, le prince électoral de Bavière, Charles-Théodore, le fit appeler à Munich, au mois de novembre 1780, et lui confia la composition d'*Idoménée*, opéra sérieux en trois actes. Parti de Salzbourg dans le même mois, Mozart se mit immédiatement au travail, et, par un prodige d'activité, il put faire commencer les répétitions des deux premiers actes le 1er décembre suivant. Cependant cet ouvrage est une transformation complète de l'art : c'est la création originale des formes et des moyens de toute la musique dramatique venue après lui. Le caractère mélodique de l'*Idoménée* ne rappelle ni la musique purement italienne, ni la musique allemande formée sous l'influence de celle-ci par Graun, Hasse et Benda, ni le style français, ni, enfin, la modification de ce style par Gluck. Mozart tire tout de son propre fonds, et son ouvrage devient le type d'une musique aussi nouvelle dans son expression, dans la disposition de la phrase, dans la variété de développements de l'idée principale, que dans la modulation, l'harmonie et l'instrumentation. Rien de ce qui existait auparavant ne pouvait donner l'idée de l'ouverture d'*Idoménée*, de l'air *Padre, Germani*, de celui d'Électre au premier acte, de celui d'*Ilia*, accompagné par quatre instruments obligés, ni des chœurs *Pietà, Numi!* et *Corriamo, fuggiamo*. Tout cela ouvre une époque nouvelle de la musique dramatique, un monde d'inventions; époque qui s'est développée jusqu'à nos jours; monde où tous les musiciens ont été chercher la vie depuis près de quatre-vingt-dix ans. La première représentation de ce bel ouvrage eut lieu le 22 janvier 1781, pour l'anniversaire de la naissance de l'électeur de Bavière. Une œuvre d'un genre si nouveau semblait ne devoir pas être comprise à son apparition; cependant elle excita l'enthousiasme de la population de Munich, et surtout des musiciens, qui proclamèrent Mozart le plus grand artiste de son temps. Après *Idoménée*, ce grand homme ne produisit plus que des chefs-d'œuvre, dans tous les genres de musique.

Flatté des éloges prodigués à l'organiste de sa cour, l'archevêque de Salzbourg, qui était de la famille de Colloredo, s'en fit suivre à Vienne, au mois de mars de la même année, et le logea dans son hôtel, mais le confondit parmi ses domestiques, et même l'obligea à manger avec ses cuisiniers. Une lettre de Mozart, écrite à cette époque, peint avec amertume l'humiliation qu'il éprouvait d'un pareil traitement. La crainte de compromettre son père et de lui faire perdre sa place, unique ressource du vieillard, était le seul motif qui le retenait dans cette situation. Il ne pouvait même se faire entendre dans les concerts où il était souvent invité, sans en avoir obtenu l'autorisation de son maître. Enfin, il se plaignit un jour, et n'ayant obtenu de l'archevêque que cette réponse : *Cherche ailleurs, si tu ne veux pas me servir comme je l'entends*, il donna sa démission. Libre désormais, il ne chercha plus de place et vécut de son travail et des leçons qu'il donnait. Quelques ducats, produit de ses leçons, furent sa seule ressource pendant près d'une année. L'empereur Joseph II, qui n'avait de goût que pour la musique italienne, ne prenait pas garde au grand musicien né dans ses États et le laissait languir dans la misère; cependant la comtesse de Thun et le prince de Cobentzel finirent par vaincre les répugnances du monarque, et *l'Enlèvement du Sérail* fut demandé à l'illustre artiste pour le théâtre de la cour. Cet ouvrage, dont toutes les formes étaient nouvelles, fit naître d'abord plus d'étonnement que de plaisir dans le monde élégant, mais les musiciens le proclamèrent un chef-d'œuvre; Prague, Munich, Dresde, Berlin, Stuttgard, Carlsruhe, confirmèrent l'opinion des artistes, et les courtisans de Vienne, pour éviter le ridicule, finirent par se ranger à l'avis du plus grand nombre. Cependant l'empereur n'aimait pas au fond cette musique, trop forte pour son oreille, et toujours il y eut quelque réticence dans les éloges

qu'il accordait à celui que les artistes plaçaient au-dessus de tous les musiciens de l'Europe. *Cela est trop beau pour nos oreilles*, disait-il à Mozart en parlant de *l'Enlèvement du Sérail; en vérité, j'y trouve trop de notes.* — *Précisément autant qu'il en faut,* répondit le musicien. Joseph II ne fit donner à Mozart que 50 ducats, pour la composition de cet opéra. Plus tard, il lui accorda une pension de 800 florins, avec le titre de compositeur de la cour; mais pendant plusieurs années, il ne lui demanda rien, à l'exception du petit opéra intitulé *le Directeur de Spectacle*, qui fut représenté au château de Schœnbrunn, en 1786. Son obstination à cet égard fit dire un jour, par le compositeur à l'intendant qui lui payait ses honoraires : *Monsieur, c'est trop pour ce qu'on me demande, et pas assez pour ce que je pourrais faire.* On a peine à comprendre l'attachement que Mozart montra toujours pour un prince qui appréciait si mal et récompensait si peu son mérite; cependant ce fut cet attachement qui l'empêcha d'accepter les offres séduisantes que lui fit le roi de Prusse, Frédéric-Guillaume II, lorsqu'il visita Berlin. Ce prince lui ayant demandé ce qu'il pensait de sa chapelle, il répondit avec sa franchise ordinaire : « Sire, votre chapelle possède beaucoup d'artistes « distingués, et nulle part je n'ai entendu exécuter si bien des quatuors; mais ces messieurs réunis pour- « raient faire mieux encore. — Eh bien, lui dit le roi, restez avec moi : vous seul pouvez faire ce change- « ment; je vous offre pour votre traitement annuel 3,000 écus (11,250 francs). — Quoi! me faudra-t-il « abandonner mon bon empereur? » Le roi, touché de cette marque d'attachement désintéressé, ajouta : « Eh bien, pensez-y, mes offres subsistent, ne vinssiez-vous ici que dans un an. »

Préoccupé de cette conversation, Mozart retourna à Vienne et consulta ses amis sur une circonstance si importante, qui devait décider de son sort; ils le pressèrent pour qu'il acceptât les offres du roi de Prusse, et il se décida à demander sa démission à l'empereur. Joseph II vit d'un coup d'œil la tache qu'imprimerait à son règne le départ d'un artiste si renommé, pour passer au service d'une cour étrangère, et, décidé à le retenir, il lui dit de l'air le plus affable : *Eh quoi, mon cher Mozart, vous voudriez me quitter?* Interdit à ces paroles, Mozart regarda ce prince avec attendrissement et lui dit : *Majesté, je me recommande à votre bonté... je reste à votre service.*

L'*Enlèvement du Sérail* avait été représenté à Vienne, le 13 juillet 1782; le 4 août suivant, Mozart épousa Constance Weber, virtuose sur le piano, dont il eut deux fils. Pour subvenir aux besoins de sa famille, il ne possédait que le revenu fixe de 800 florins, comme compositeur de la cour; il trouvait le surplus dans le faible produit de ses compositions, dans les leçons de piano qu'il donnait chez lui, et surtout dans les contredanses et les valses qu'il écrivait pour les bals et les redoutes; car c'est à ce travail qu'était souvent condamnée sa plume qui se reposait en écrivant *Don Juan, les Noces de Figaro*, *Cosi fan Tutte* et *la Flûte enchantée*. L'été, Mozart voyageait pour donner des concerts. C'est pour ces voyages qu'il a composé la plupart de ses concertos de piano. En 1783 parut son *Davidde penitente*, oratorio qui renferme des morceaux de la plus grande beauté, particulièrement un trio pour deux soprani et tenore qu'on peut mettre au rang de ses plus belles productions. Dans l'année suivante, ses travaux prirent une activité prodigieuse qui se soutint jusqu'à sa mort. Les six beaux quatuors connus, comme son œuvre 10e, parurent en 1785 : il les dédia à Haydn. A cette époque, le père de Mozart alla visiter son fils à Vienne et pria Haydn de lui dire avec sincérité ce qu'il pensait du mérite de ce fils, objet des espérances et de l'ambition paternelles : *Sur mon honneur et devant Dieu*, répondit le grand homme, *je vous déclare que votre fils est le premier des compositeurs de nos jours.*

Après le petit opéra *le Directeur de Spectacle*, joué au palais de Schœnbrunn en 1786, vint dans la même année la partition prodigieuse du *Mariage de Figaro*, qui renferme plus d'idées nouvelles, de créations de tout genre et de véritable musique que ce qu'avaient produit toute l'Allemagne et l'Italie dans le genre dramatique depuis un demi-siècle. Les proportions de cette partition sont colossales : elle abonde en airs, duos, morceaux d'ensemble de caractères différents, où la richesse des idées, le goût et la nouveauté de l'harmonie,

des modulations et de l'instrumentation, se réunissent pour former l'ensemble le plus parfait. Les deux finales du deuxième et du quatrième acte sont seuls des opéras entiers, plus abondants en beautés du premier ordre qu'aucune autre production dramatique.

Le poëte d'Aponte était l'auteur de l'excellent livret des *Noces de Figaro ;* ce fut encore lui qui fournit à Mozart celui de *Don Juan*. Cette fois, l'ouvrage fut écrit pour le théâtre de Prague, à l'occasion de l'arrivée dans cette ville de la grande duchesse de Toscane. Mozart a toujours dit qu'il écrivit cette merveille de l'art pour la population de la Bohême, qui avait fait preuve de bien plus d'intelligence musicale aux représentations des *Noces de Figaro* que celle de Vienne. Représenté le 4 novembre 1787, *Don Juan* fut porté aux nues par les habitants de Prague, qui le déclarèrent le plus beau, le plus complet de tous les opéras représentés jusqu'à ce jour. Bientôt après, il fut mis en scène à Vienne ; mais il y eut un sort bien différent. *Mal monté, mal répété, mal joué, mal chanté et plus mal compris*, dit avec raison Oulibicheff, il y fut complétement éclipsé par l'*Axur* de Salieri, fort médiocre production. D'Aponte dit aussi dans ses mémoires, en parlant de cette mise en scène à Vienne : *Don Juan ne fit aucun plaisir. Tout le monde, excepté Mozart, s'imagina que l'ouvrage avait besoin d'être retouché.*

De retour à Vienne, au commencement de 1788, Mozart reprit ses travaux de composition instrumentale et vocale. Ce fut alors qu'il commença à ressentir les premiers symptômes d'une maladie de poitrine, compliquée d'une affection nerveuse qui le jetait souvent dans des accès de sombre mélancolie. Le travail était alors sa seule ressource contre ses tristes pensées, quoiqu'il augmentât son mal. Il écrivait avec une incroyable rapidité, et semblait plutôt improviser que composer ; cependant tous ses ouvrages portent le cachet de la perfection, sous le rapport de l'art d'écrire comme sous celui de l'invention. Ce fut dans cette année que, parmi beaucoup d'autres compositions, il écrivit ses trois dernières grandes symphonies, en *mi* bémol, en *sol* mineur et en *ut* (Jupiter). En 1789, parmi beaucoup d'autres productions, on remarque son dernier quatuor en *ré*, son quintette en *la* pour clarinette, deux violons, alto et basse, et *Cosi fan Tutte*, délicieux opéra joué à Vienne le 26 janvier 1790, et qui eut un brillant succès.

Le mal qui consumait le grand artiste prenait chaque jour un caractère plus alarmant. La crainte de la mort ne tarda pas à s'emparer de son esprit; elle le tourmenta jusqu'à ses derniers moments. Une pensée l'assiégeait incessamment : il ne croyait point avoir fait assez pour sa gloire; elle lui faisait redoubler un travail qui épuisait ses forces. Ses amis essayaient de le distraire et le conduisaient dans un café ou estaminet voisin, où il retrouvait son goût passionné pour le billard; mais rentré chez lui, il se livrait de nouveau au travail avec excès. S'il se promenait en voiture, il ne voyait rien, restait absorbé dans de tristes pensées, et marquait tant d'impatience qu'il fallait le ramener chez lui où il reprenait le travail qui le tuait. C'est dans cet état qu'il entreprit à la demande de Schikaneder, directeur d'un théâtre de Vienne la composition de *la Flûte enchantée*. Ce Schikaneder était à la fois directeur et acteur de son théâtre; il écrivait de mauvais canevas de pièces et même y mettait parfois des airs de sa façon. Les affaires de son théâtre étaient en fort mauvais état. Dans sa détresse, il alla trouver Mozart, lui exposa sa situation, et le pria de lui venir en aide. « Que « puis-je faire pour vous? — Me sauver en écrivant pour mon théâtre un opéra dans le goût du public de « Vienne. Vous pourrez faire la part de votre gloire et celle des connaisseurs; mais l'essentiel est de plaire « au public de toutes les classes. Je vous fournirai le livret, et je ferai la dépense de la mise en scène. — Je « consens à ce que vous me proposez. — Que me demanderez-vous pour vos honoraires? — Vous m'avez « dit que vous ne possédez rien. Écoutez, je veux vous sauver, mais sans perdre le prix de mon travail: « je vous livrerai ma partition, dont vous me donnerez le prix que vous pourrez, mais en vous inter- « disant le droit d'en donner des copies. Si l'opéra réussit, je me payerai en vendant ma partition à « d'autres théâtres. »

Le marché fut conclu à ces conditions, et le maître se mit immédiatement à l'ouvrage, pour enfanter cette

sublime création connue sous le nom de *la Flûte enchantée*, mais qui est plus exactement appelée *la Flûte magique;* ouvrage d'un genre absolument différent des autres opéras de Mozart, où brillent une fraîcheur, une grâce, qu'on ne croirait pas avoir pu se trouver dans l'imagination d'un mourant. Pendant qu'il l'écrivait, il ne voulait interrompre son travail ni le jour, ni la nuit. Souvent il tombait dans un épuisement absolu et avait des défaillances qui duraient plusieurs minutes; mais ni les supplications de sa femme ni celles de ses amis ne purent jamais obtenir qu'il suspendît la composition de cet opéra, qui fut achevé au mois de juillet 1791, et joué le 30 septembre suivant, avec un succès dont il n'y avait jamais eu d'exemple à Vienne, car il en fut donné cent vingt représentations de suite. Mozart ne put assister qu'aux dix premières. Trop souffrant ensuite pour aller au théâtre, il mettait sa montre sur sa table, et suivait des yeux le mouvement des aiguilles pour savoir le morceau qu'on exécutait. Au milieu de ce triste plaisir, l'idée que tout serait bientôt fini pour lui le saisissait, et il tombait dans un profond accablement.

C'est ici que se place une anecdote rapportée de plusieurs manières. Il paraît qu'un étranger mystérieux se présenta un jour chez l'illustre maître, lorsque déjà sa santé lui inspirait les plus vives inquiétudes, et lui demanda la composition d'une messe de *requiem*, qu'il paya généreusement d'avance, sans vouloir dire son nom; que plusieurs fois le même personnage se représenta à l'improviste pour recevoir la partition du *requiem*, et que Mozart, frappé de l'idée de sa mort prochaine, crut voir dans ces apparitions, des avertissements du ciel. Déjà il était préoccupé de la composition du *requiem* demandé, il se mit au travail avec ardeur et y déploya tant d'activité, qu'il aurait épuisé le reste de ses forces, si un autre sujet important ne fût venu le distraire de cette triste occupation. L'époque du couronnement de l'empercur Léopold, comme roi de Bohême était arrivée. L'administration du théâtre de Prague ne songea qu'au dernier moment à faire écrire un nouvel opéra pour cette circonstance; elle eut recours à Mozart dans les premiers jours du mois d'août, en lui annonçant que les États généraux de la Bohême avait choisi *la Clémence de Titus*, de Métastase. Flatté de la préférence dont il était l'objet, il accepta les propositions qui lui étaient faites, quoique le terme qu'on lui fixait fût si court, qu'il fut obligé de réduire l'ouvrage en deux actes, de n'écrire que les morceaux principaux, et de faire faire les récitatifs par un de ses élèves nommé Sussmayer.

Arrivé à Prague, il se mit au travail, et dans l'espace de dix-huit jours il eut terminé sa partition, dont il livrait les feuilles au copiste à mesure qu'il les écrivait. Cependant, il n'y a pas un morceau faible dans ce charmant ouvrage, qui fut représenté le 2 septembre 1791. Tous les airs, les duos, le finale du premier acte, et le trio du second sont d'une beauté achevée.

Ce nouvel excès de travail et l'exaltation qu'il lui avait donnée semblaient devoir anéantir les forces de Mozart; cependant les distractions qu'il trouva à Prague ranimèrent son courage et lui rendirent une partie de son ancienne gaieté. Quand il retourna à Vienne, sa santé paraissait améliorée. Son premier soin fut de terminer sa partition de *la Flûte magique;* il ne restait à écrire que l'ouverture et la marche des prêtres, au commencement du deuxième acte; ces morceaux furent terminés en deux jours. Après avoir achevé ce travail en si peu de temps, il se remit à la composition de son *requiem*, et finit par se persuader qu'il travaillait à son hymne de mort. Rien ne put le distraire de cette idée funeste qui acheva d'abattre ses forces. Alarmée de sa sombre mélancolie et de sa faiblesse, sa femme voulut le reposer et le distraire; elle le conduisit au *Prater* (1) en voiture, par une belle matinée d'automne. Ce fut là que Mozart lui découvrit le secret de son âme sur le *requiem*. *Je l'écris pour moi-même*, dit-il en pleurant. *Bien peu de jours me restent à vivre, je ne le sens que trop. On m'a donné du poison; rien n'est plus certain;* il est facile d'imaginer le serrement de cœur de la pauvre femme. Rentrée chez elle, elle envoya chercher le médecin qui fut d'avis d'enlever au malade sa fatale partition. Mozart s'y résigna, mais sa tristesse s'en augmenta. Néanmoins quelques jours

(1) Promenade favorite des habitants de Vienne.

de repos forcé lui procurèrent du soulagement. Le 15 novembre, sa situation fut assez bonne pour qu'il pût écrire une petite cantate (*l'Éloge de l'amitié*) qu'on lui avait demandée pour une loge de francs-maçons dont il était membre. En apprenant que l'exécution avait été bonne et que le morceau avait eu des succès, il se sentit ranimé. Il redemanda alors sa partition du *requiem*. Le croyant hors de danger, sa femme n'hésita pas à la lui rendre ; mais bientôt toutes ses douleurs physiques et morales reparurent avec plus d'intensité, et cinq jours après la fête maçonique, il fallut le porter sur son lit d'où il ne se releva plus. A peine était-il étendu sur cette couche mortuaire quand on lui apporta sa nomination de maître de chapelle de la cathédrale de Saint-Étienne, et des propositions avantageuses lui arrivèrent dans le même moment de plusieurs directions de grands théâtres dont l'attention venait d'être fixée par l'éclatant et universel succès de *la Flûte magique*. En apprenant coup sur coup ces tardifs avantages dont il ne devait pas jouir, Mozart s'écria *Eh quoi! c'est à présent qu'il faut mourir! Mourir, lorsque je pourrais vivre heureux! quitter mon art, lorsque délivré des spéculateurs sur mon travail et soustrait à l'esclavage de la mode, il me serait loisible de travailler selon les inspirations de Dieu et de mon cœur! Quitter ma famille, mes pauvres petits enfants, au moment où j'aurais pu mieux pourvoir à leur bien-être! M'étais-je trompé lorsque je disais que je travaillais au* requiem *pour moi-même?*

Quinze jours s'écoulèrent dans de grandes souffrances, où les médecins reconnurent les symptômes d'une inflammation du cerveau. Mozart, dont la foi avait toujours été vive et sincère, montra dès ce moment une parfaite résignation. Il eut le pressentiment de son dernier moment, car Sophie Weber, sa belle-sœur, étant venue demander de ses nouvelles dans la soirée du 5 décembre, il lui dit : *Je suis bien aise de vous voir ; restez près de moi cette nuit ; je désire que vous me voyiez mourir.* Elle essaya de lui donner quelque espérance. *Non, non,* dit-il, *je sens que tout est fini. J'ai déjà le goût de la mort sur la langue. Restez ; si vous n'étiez pas ici, qui assisterait ma Constance?* Sophie courut avertir sa mère et revint presque aussitôt. Elle trouva Sussmayer debout près du lit de son maître ; il soutenait de ses mains sa partition de requiem entr'ouverte. Après en avoir regardé et feuilleté toutes les pages, Mozart donna à voix-basse ses instructions à son élève pour terminer l'œuvre ; puis il se tourna vers sa femme et lui recommanda de tenir sa mort cachée jusqu'à ce qu'elle eût fait prévenir Albrechtsberger (1) ; *car,* ajouta-t-il, *devant Dieu et devant les hommes, c'est à lui que ma place revient.*

Le médecin entra dans ce moment et fit mettre sur la tête des compresses d'eau froide. L'ébranlement qui en résulta fit perdre immédiatement au malade le mouvement et la parole. La pensée seule vivait encore ; par un dernier effort, il tourna les yeux vers Sussmayer. Minuit sonna ; avant que le dernier coup eût retenti, Mozart expira (5 décembre 1791), sans avoir accompli sa trente-sixième année. Ainsi finit ce grand homme, dont l'enfance fut environnée de prestige et de caresses, mais qui, parvenu à l'âge d'homme, n'avait trouvé de bonheur que dans ses travaux. A l'activité qu'il y mit dans ses dernières années, il semble avoir eu le pressentiment de sa fin prématurée.

Mozart a été le plus grand pianiste de son temps, en Allemagne. Il a été le fondateur de l'école de Vienne, continuée par Beethoven, Woelff et Hummel. Son exécution se faisait remarquer par une grande précision, et par un style à la fois élégant et expressif. Lorsque Clémenti fit son premier voyage à Vienne, en 1781, il s'établit entre ces deux artistes une lutte de talent dans laquelle ni l'un ni l'autre ne fut vaincu, par ce que tous deux brillaient par des qualités différentes. Cette rivalité ne dégénéra point en haine, comme il arrive trop souvent en pareille occurrence. Mozart parle de Clementi avec une haute estime et même avec amitié, dans ses lettres à sa sœur. Cet homme prodigieux dans tous les genres, l'était autant dans ses improvisations au piano ou à l'orgue, que dans ses compositions. Il y avait tant de profondeur, de richesse d'harmonie et

(1) Compositeur savant qui a été maître de chapelle de la cathédrale de Vienne.

d'éclairs d'imagination dans sa manière de développer un thème donné, qu'il était difficile de se persuader qu'il improvisait et n'exécutait pas un morceau préparé avec soin.

Aucun musicien, de quelque époque que ce soit, n'a possédé, comme Mozart, le génie universel de l'art. Dans toutes les parties de la musique, il s'est élevé au plus haut degré de perfection. On est frappé de stupeur en considérant le nombre immense de compositions produites par son génie dans une si courte vie, dont une grande partie fut employée en longs voyages dans toute l'Europe. M. Louis de Koechel en a publié un catalogue chronologique et thématique qui fait connaître l'existence de *six cent vingt-six œuvres* de Mozart, parmi lesquels se trouvent vingt-trois opéras, vingt messes avec orchestre, quarante-huit litanies, vêpres, Te Deum, antiennes, motets et offertoires, dix-sept sonates d'orgue, dix cantates, soixante-six morceaux de chant, tels que airs, trios, quatuors et chœurs avec orchestre, quarante et un *Lieder* avec accompagnement de piano, vingt-deux sonates et fantaisies pour piano seul, seize thèmes variés pour le même instrument, vingt-trois morceaux détachés *idem*, onze sonates, fantaisies et fugues pour piano à quatre mains ou deux pianos, quarante-cinq sonates pour piano et violon, onze trios pour piano, violon, violoncelle ou alto, six trios pour des instruments à archet, trente-deux quatuors *idem*, neuf quintettes *idem*, quarante-neuf symphonies, trente-trois divertissements et sérénades pour instruments à archet et à vent, vingt-sept marches et morceaux de symphonies pour orchestre, trente-huit danses pour orchestre, dix concertos pour violon, deux symphonies concertantes pour deux violons et violon et alto, un concerto pour basson, un pour hautbois, une symphonie concertante pour flûte et harpe, quatre concertos pour la flûte, quatre concertos pour le cor, un *idem* pour la clarinette, vingt-sept concertos pour piano et orchestre, un *idem* pour deux pianos, un *idem* pour trois pianos, et cent neuf compositions de tout genre pour divers instruments et orchestre, non terminées.

Tous ces ouvrages ne sont pas d'égal mérite, parce que beaucoup appartiennent à l'enfance ou à l'extrême jeunesse de l'artiste, mais dans ceux-là même le génie se révèle par des traits heureux. Quant à tout ce que Mozart a produit dans les onze dernières années, c'est-à-dire depuis 1780 jusqu'à la fin de 1791, il n'y a que des chefs-d'œuvre, et leur nombre est étourdissant.

F.-J. FÉTIS.

1778.

—

TROIS SONATES

pour le

CLAVECIN ou le PIANO-FORTE

COMPOSÉES

par

W. AMÉDÉE MOZART.

———

(2me. RECUEIL)

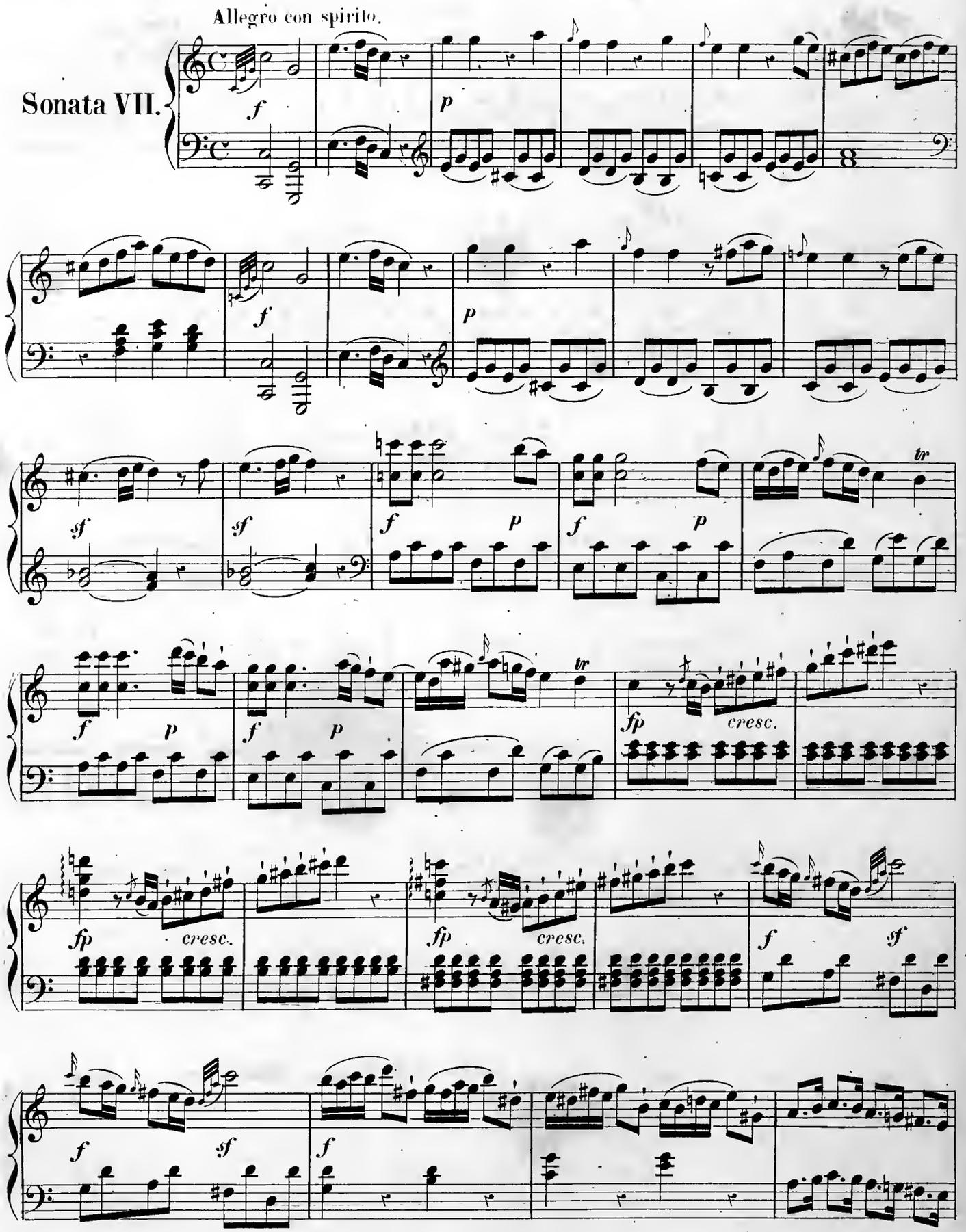
———

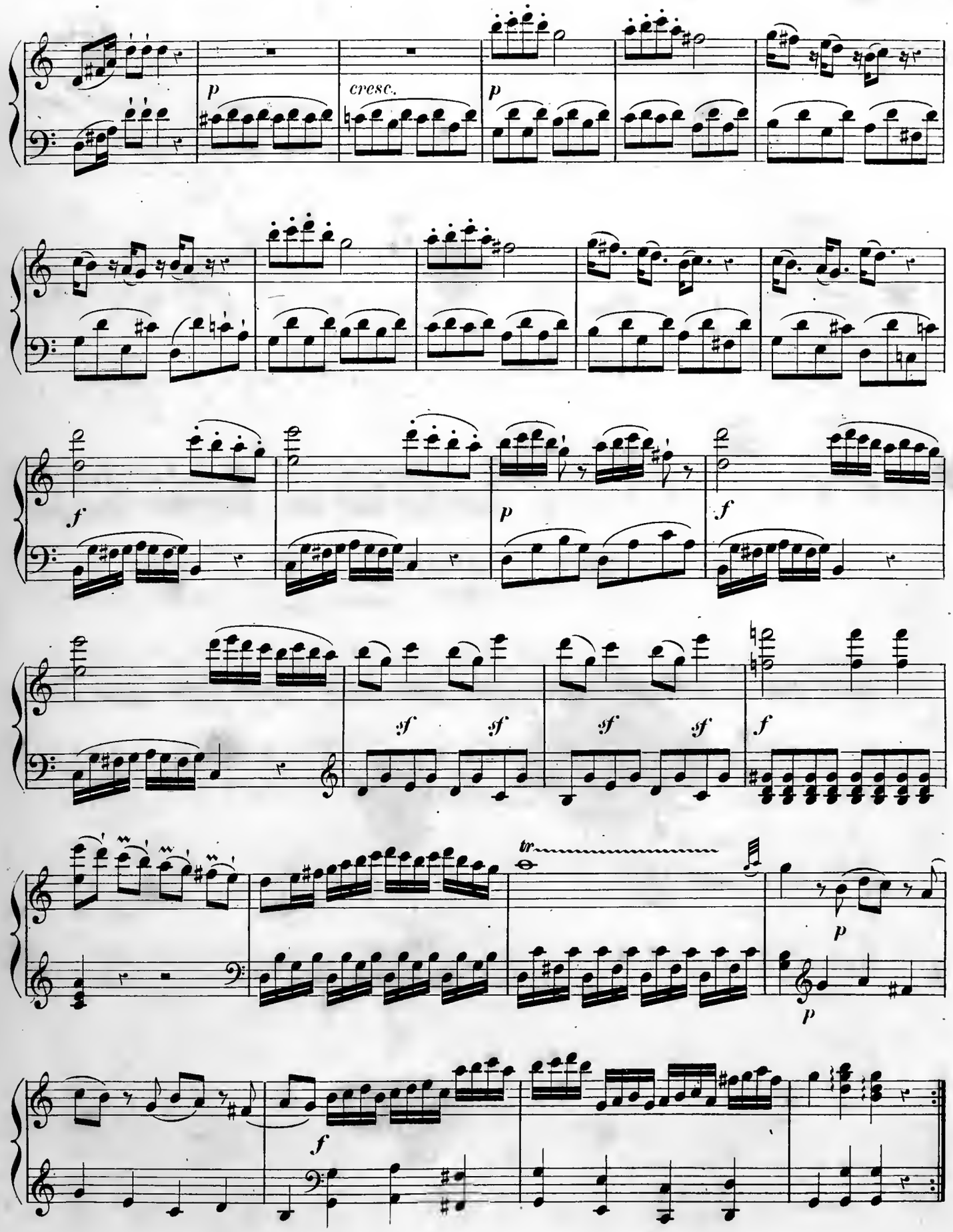
PUBLIÉ PAR L. FARRENC. — PARIS, 1868.

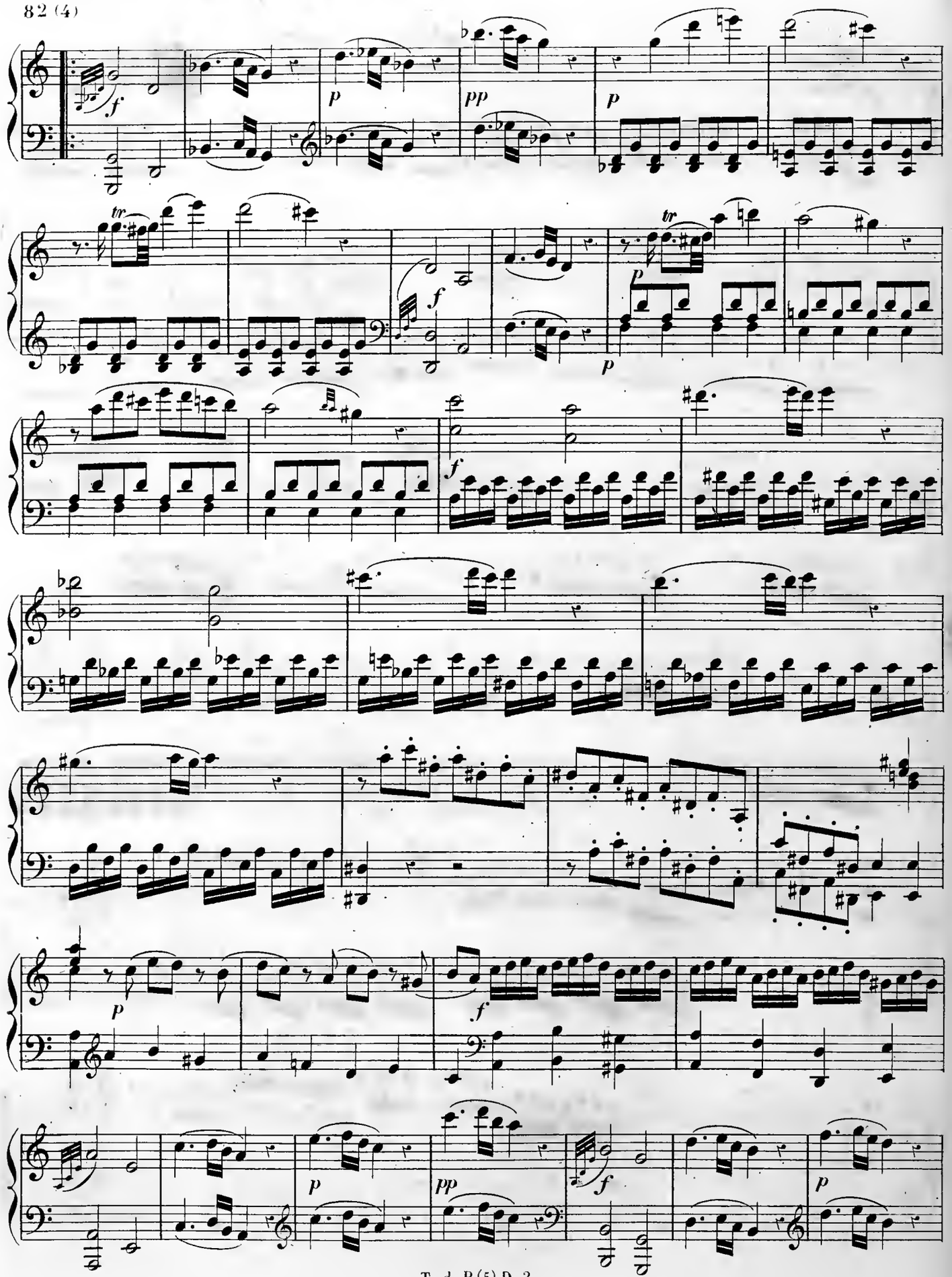
T. d. P. (5) D. 2.

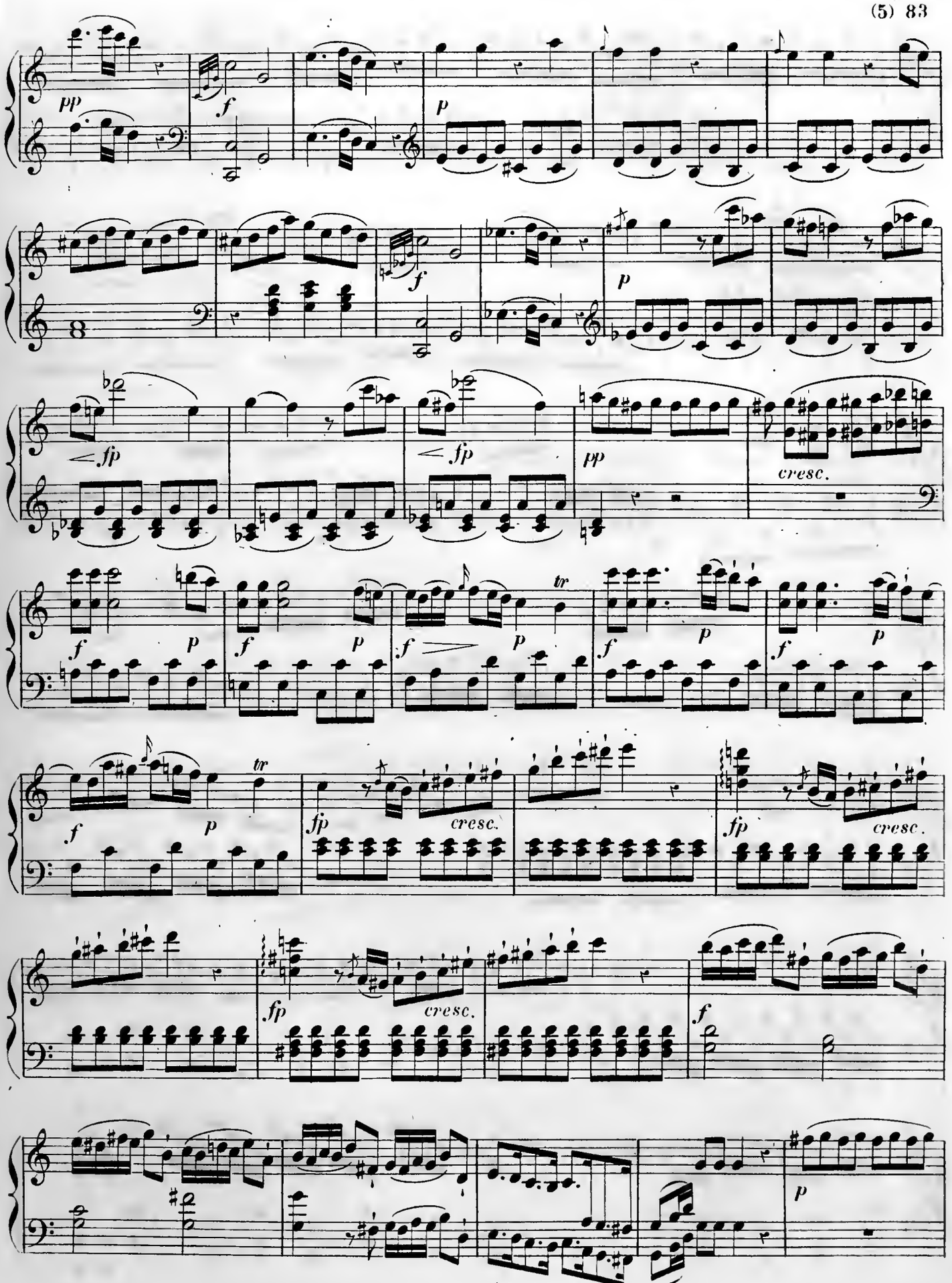
Allegro con spirito.

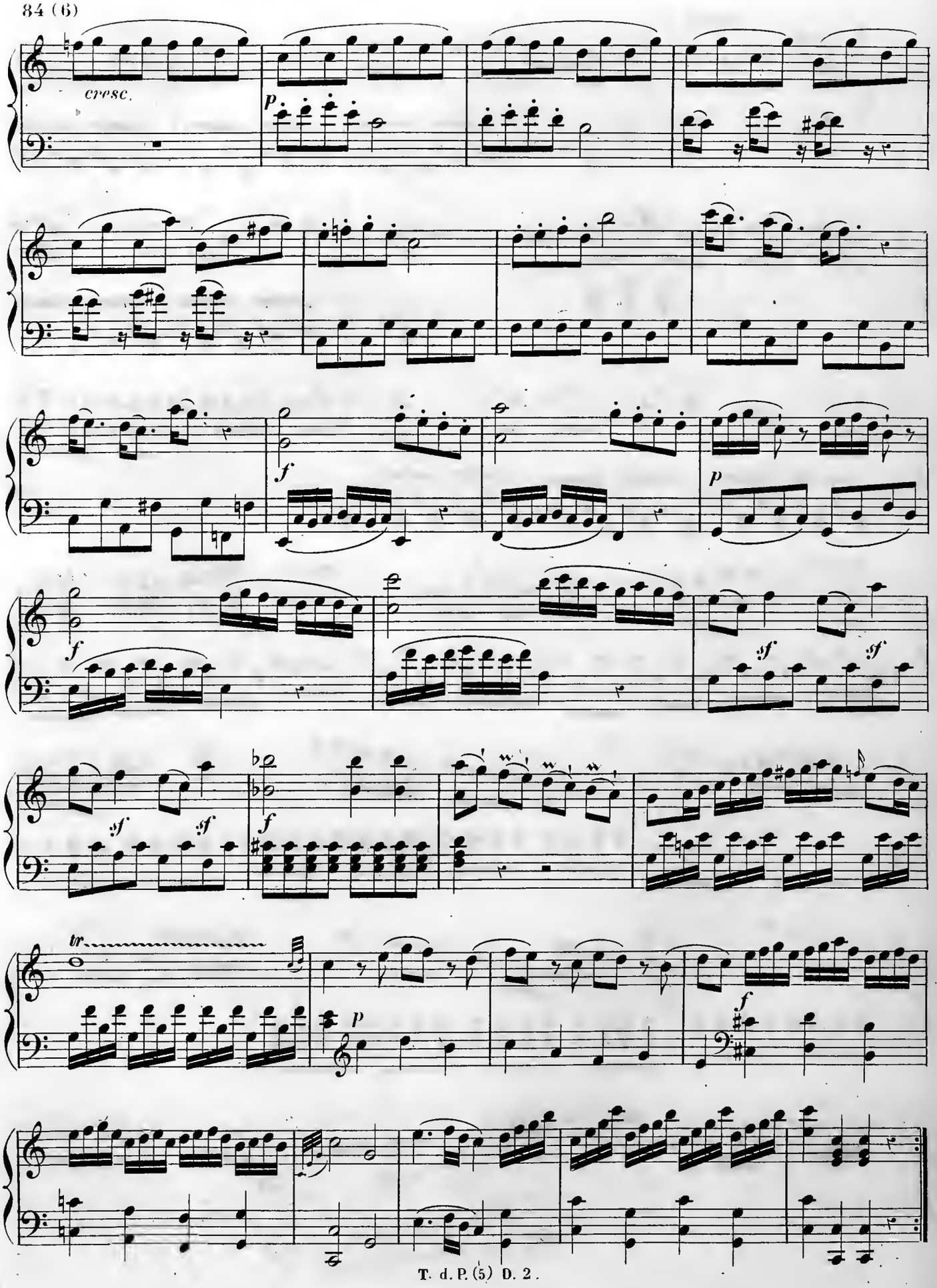
Sonata VII.

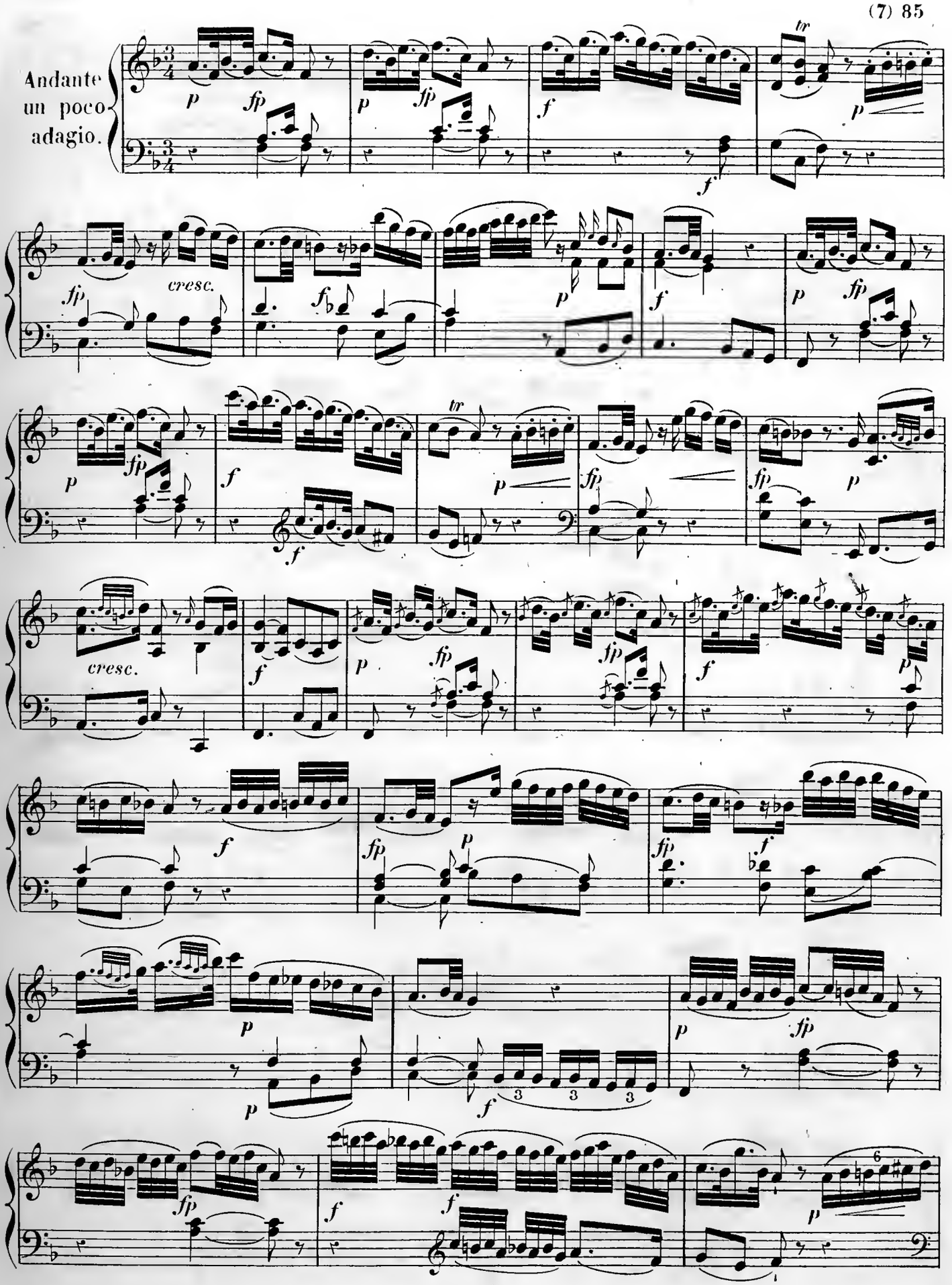


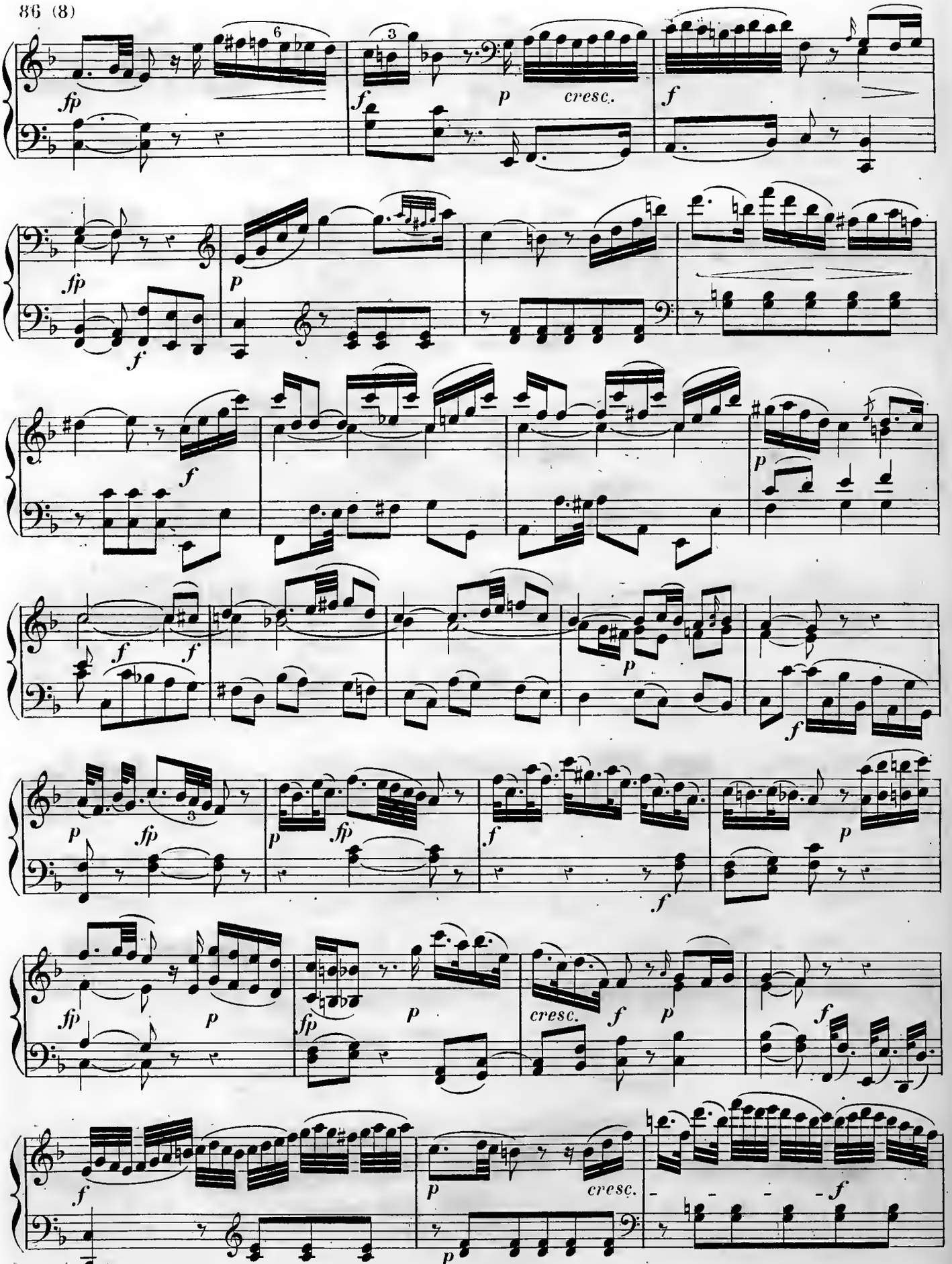

p
cresc.
p
f
p
f
sf
sf
sf
sf
f
tr
p
p
f

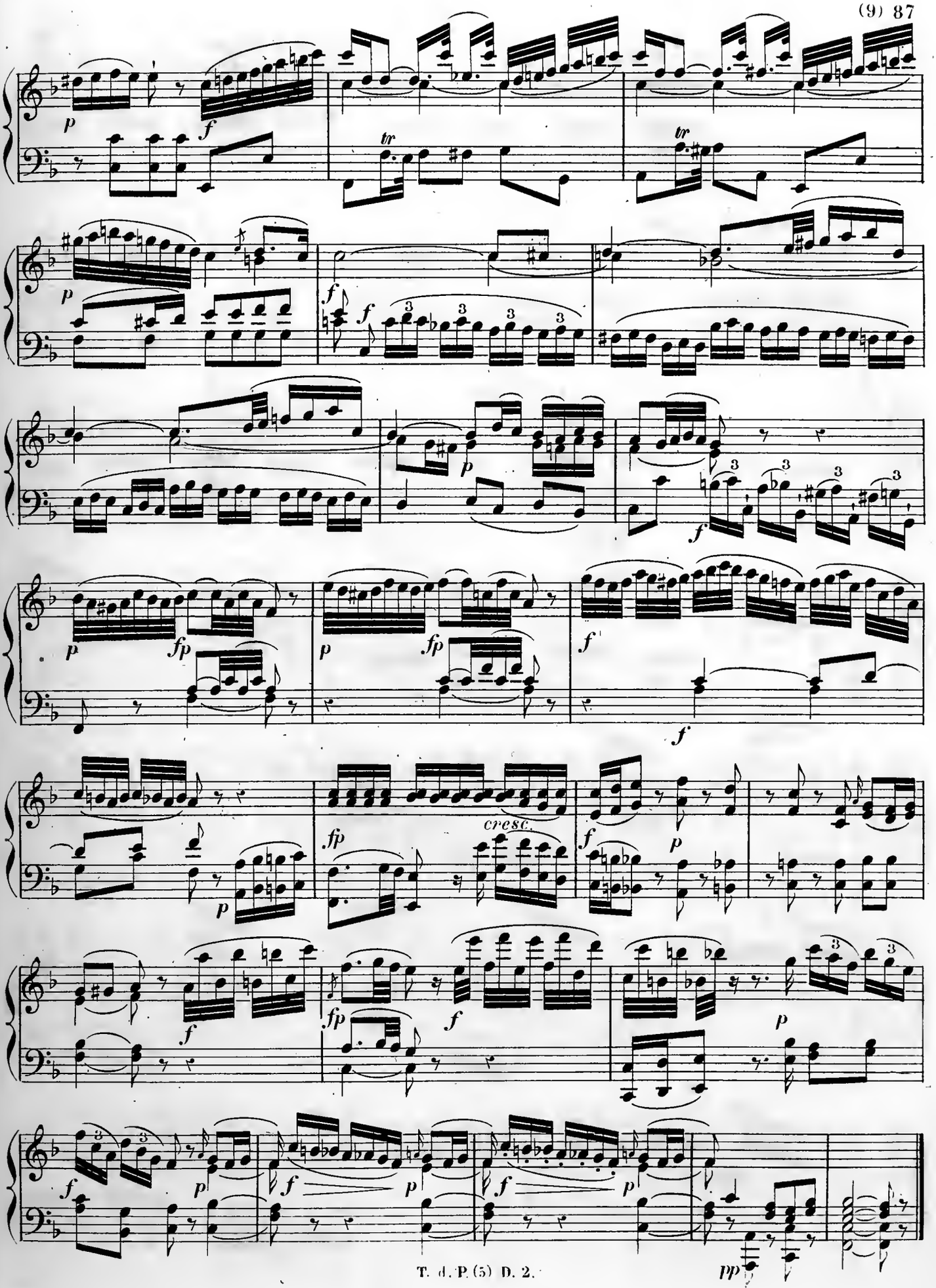

f
p
pp
p
tr
f
p
tr
p
f
f
p
f
pp
f
p


pp
f
p
fp
cresc.
tr


cresc.
p
f
p
f
f
sf
sf
sf
sf
f
tr
p
f

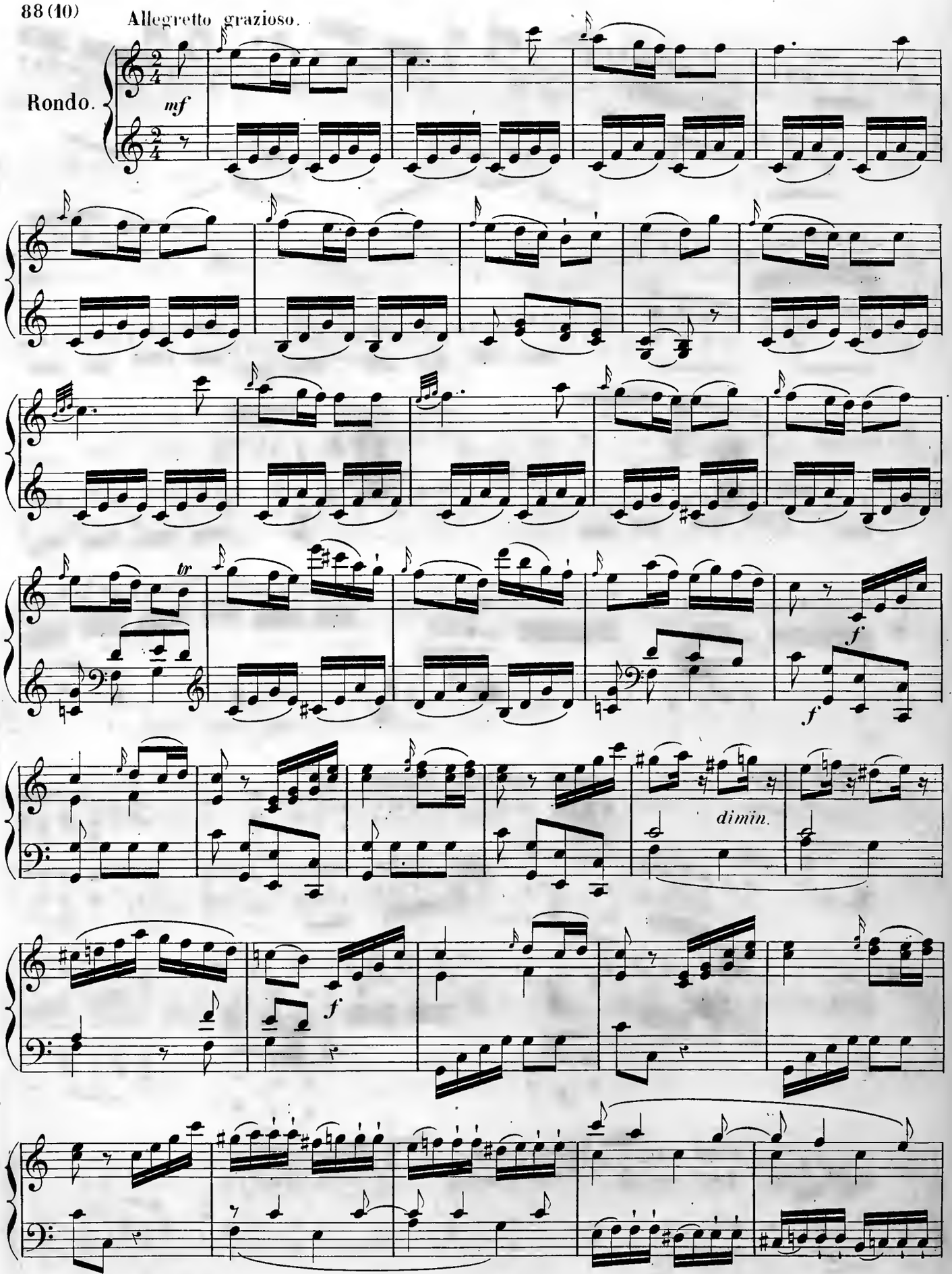

Andante
un poco
adagio.
cresc.
cresc.

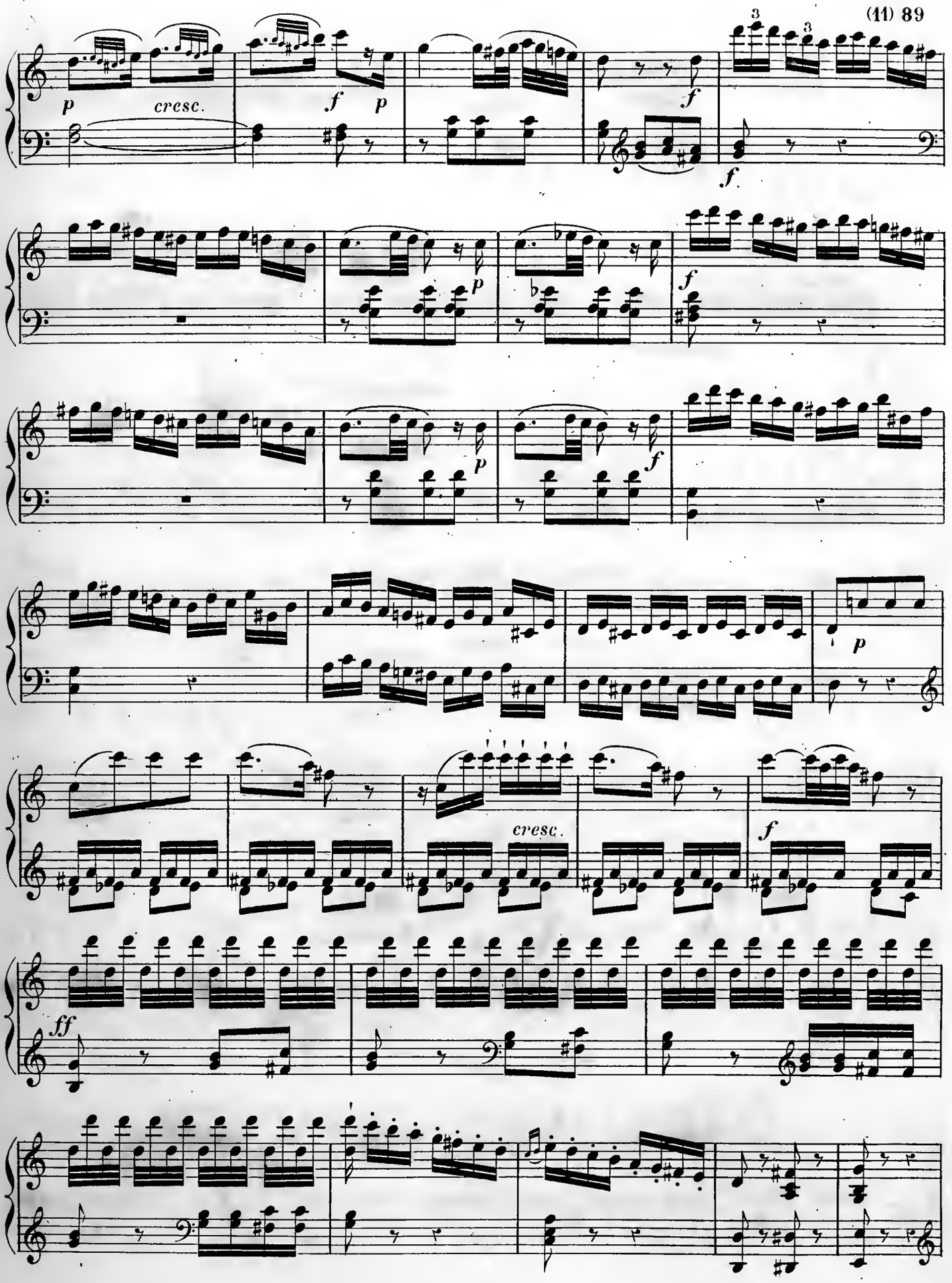

fp
f
p
cresc.
f
fp
f
p
f
p
f
f
p
f
p
fp
p
fp
f
f
p
fp
p
fp
p
cresc.
f
p
f
f
p
cresc.
f
p

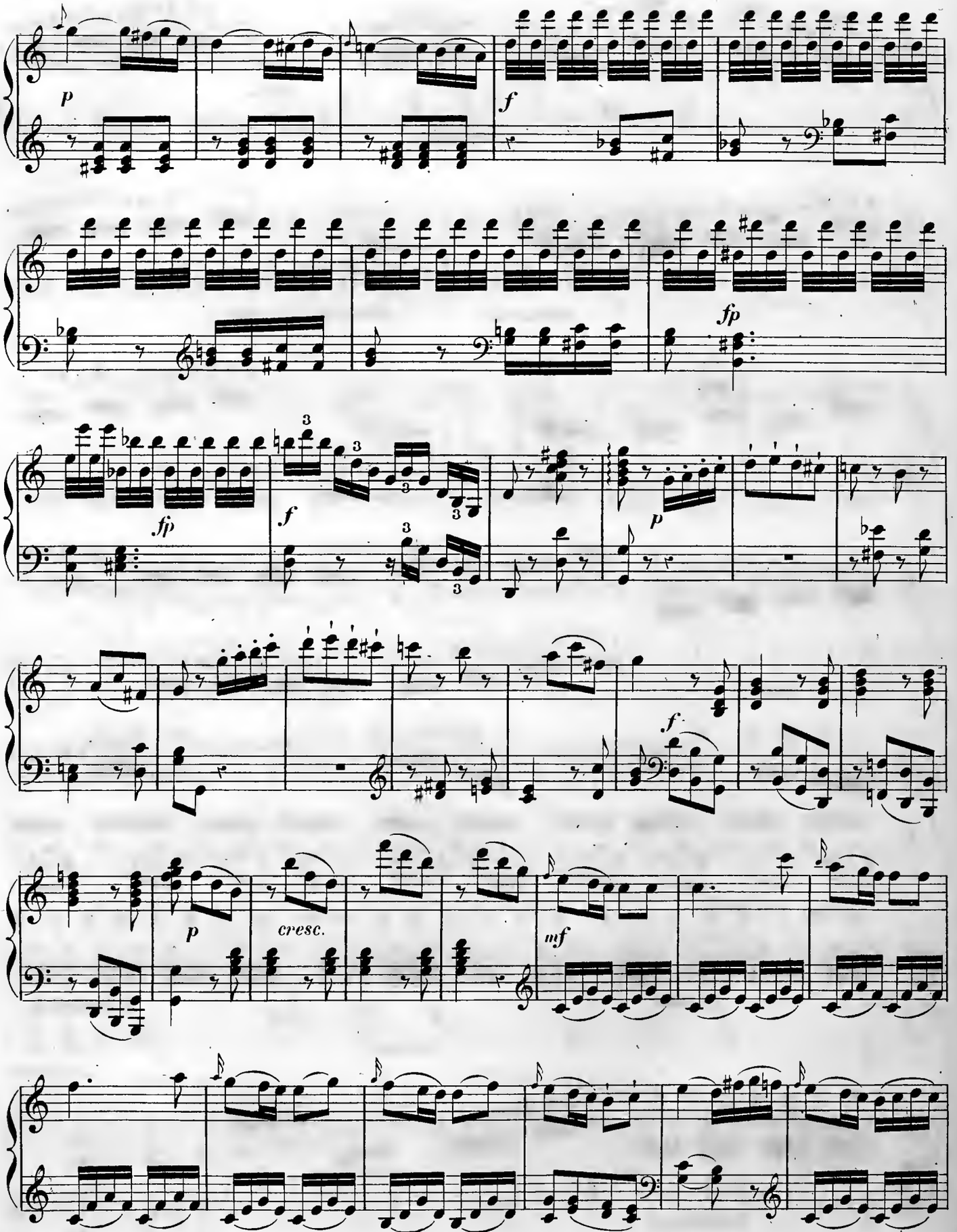

p
f
tr
tr
p
f
f
f
p
f
p
fp
p
fp
f
f
p
fp
cresc.
f
p
f
fp
f
p
f
p
f
p
f
p
pp

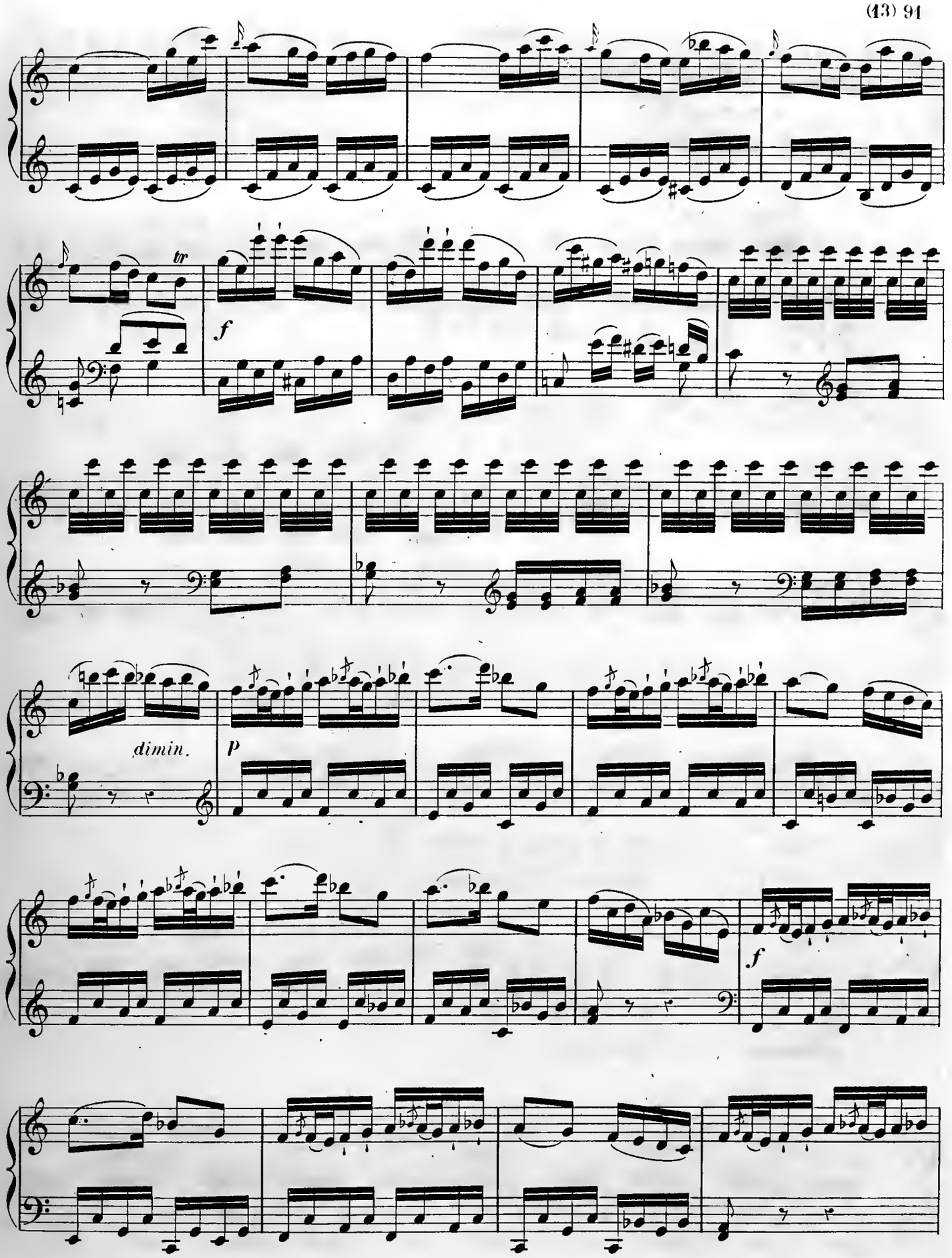
Allegretto grazioso.

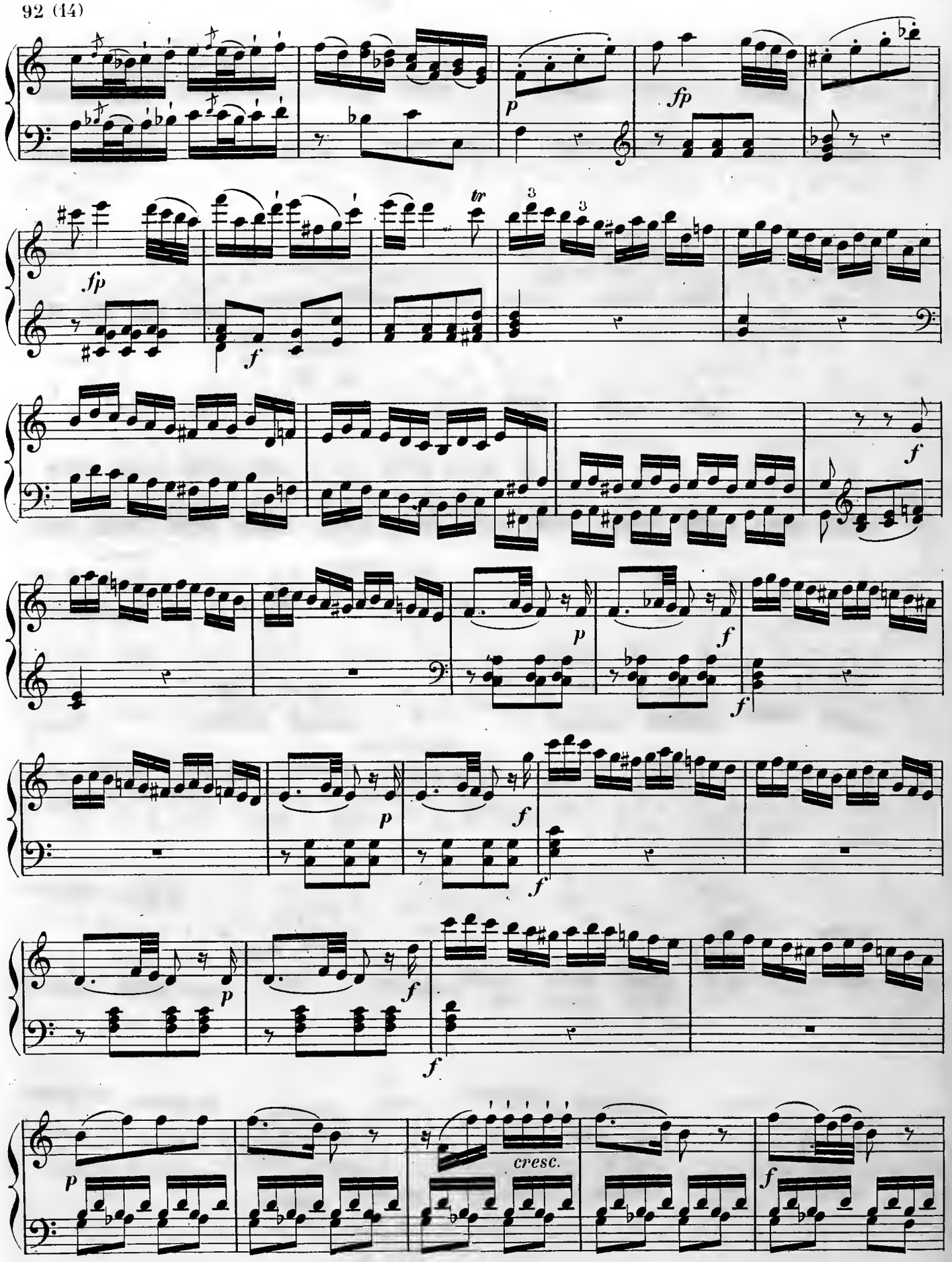
Rondo.

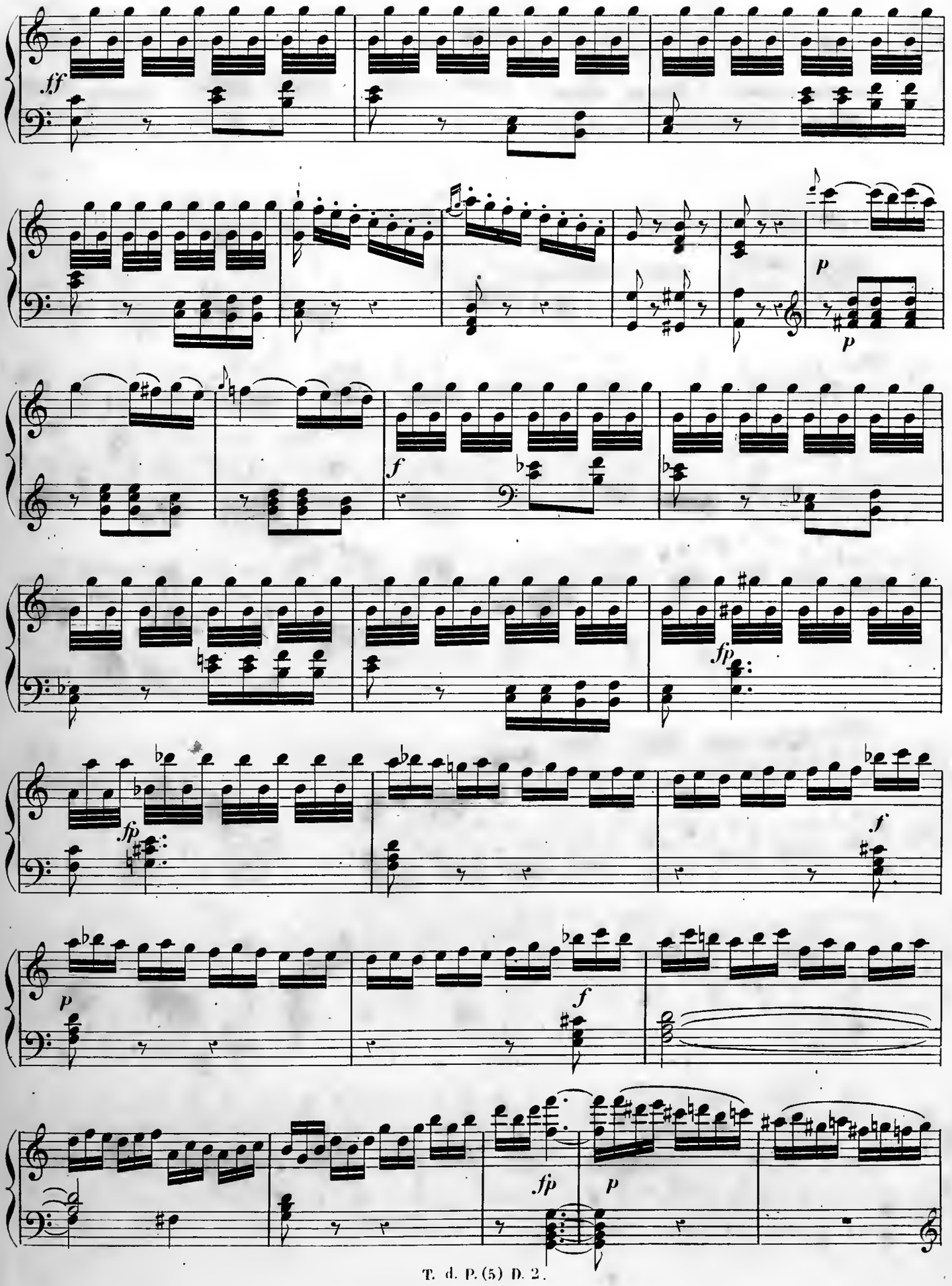


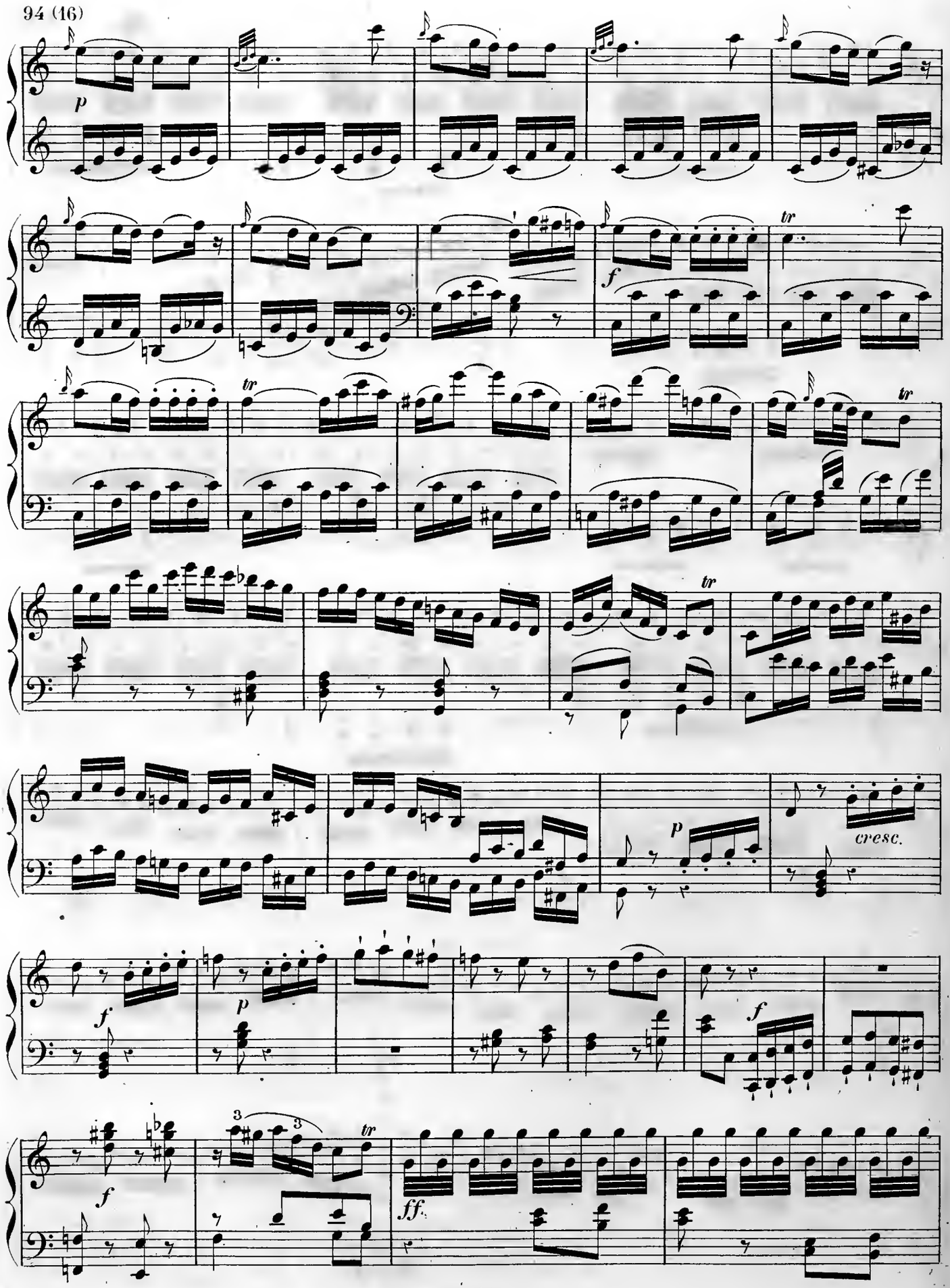

p
cresc.
f
p
f
f
p
f
p
f
p
cresc.
f
ff

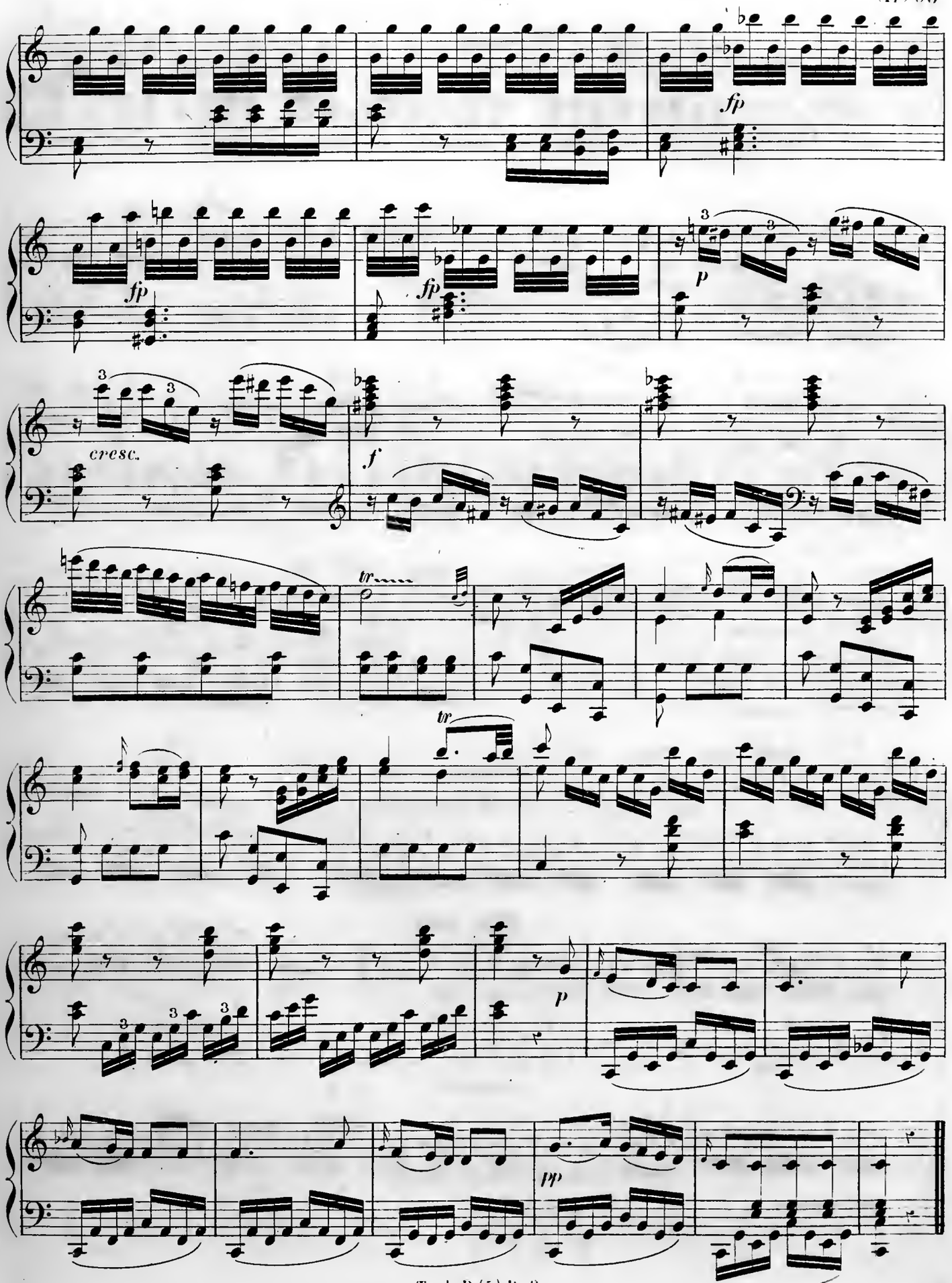

p
f
fp
fp
f
p
f
p
cresc.
mf


tr
f
dimin.
P
f


p
fp
fp
tr
3
3
f
f
p
f
f
p
f
f
p
f
f
p
cresc.
f

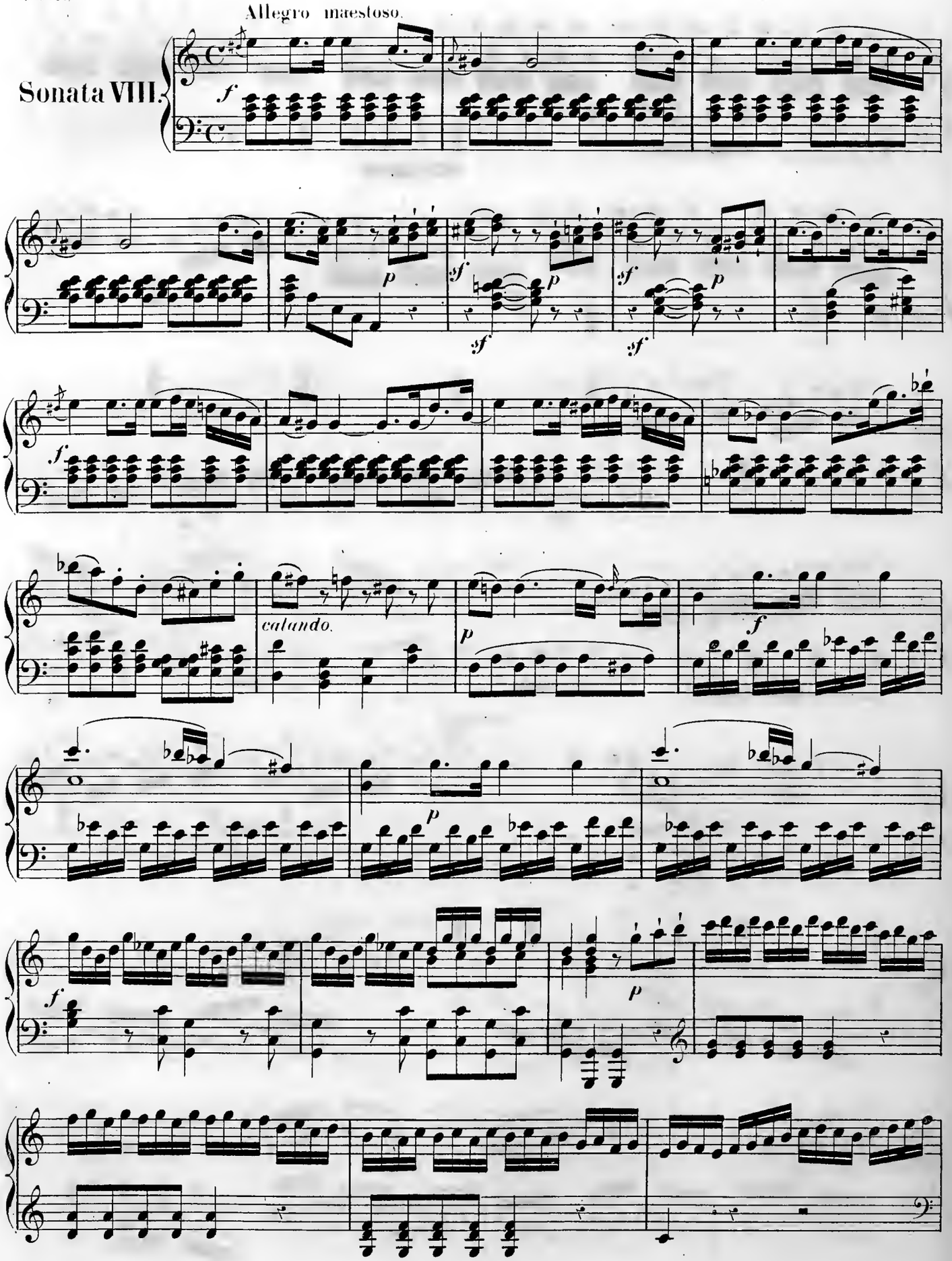

ff
p
p
f
fp
fp
f
p
f
fp
p

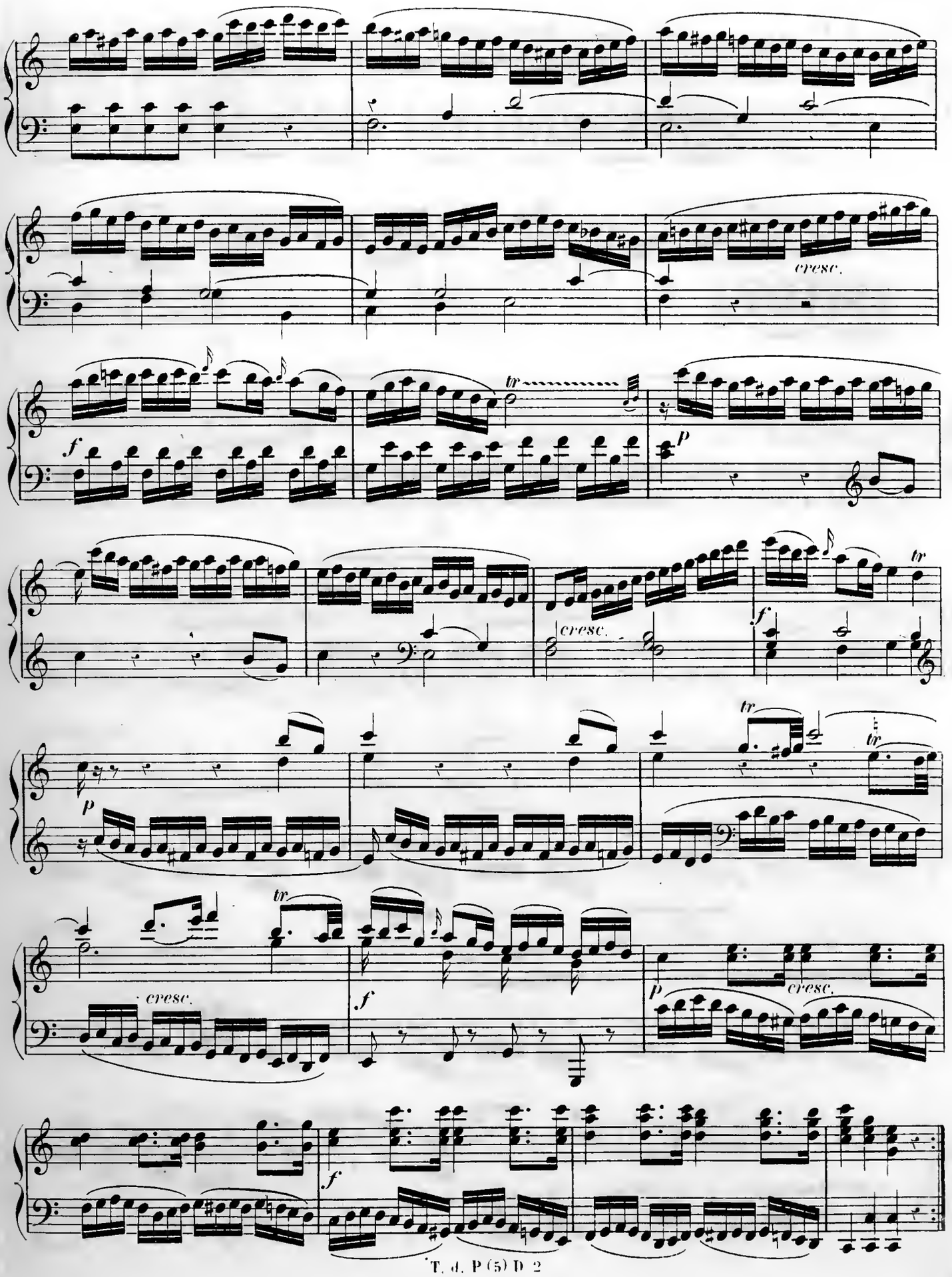

p
f
tr
tr
tr
p
cresc.
f
p
f
3
3
tr
f
ff.

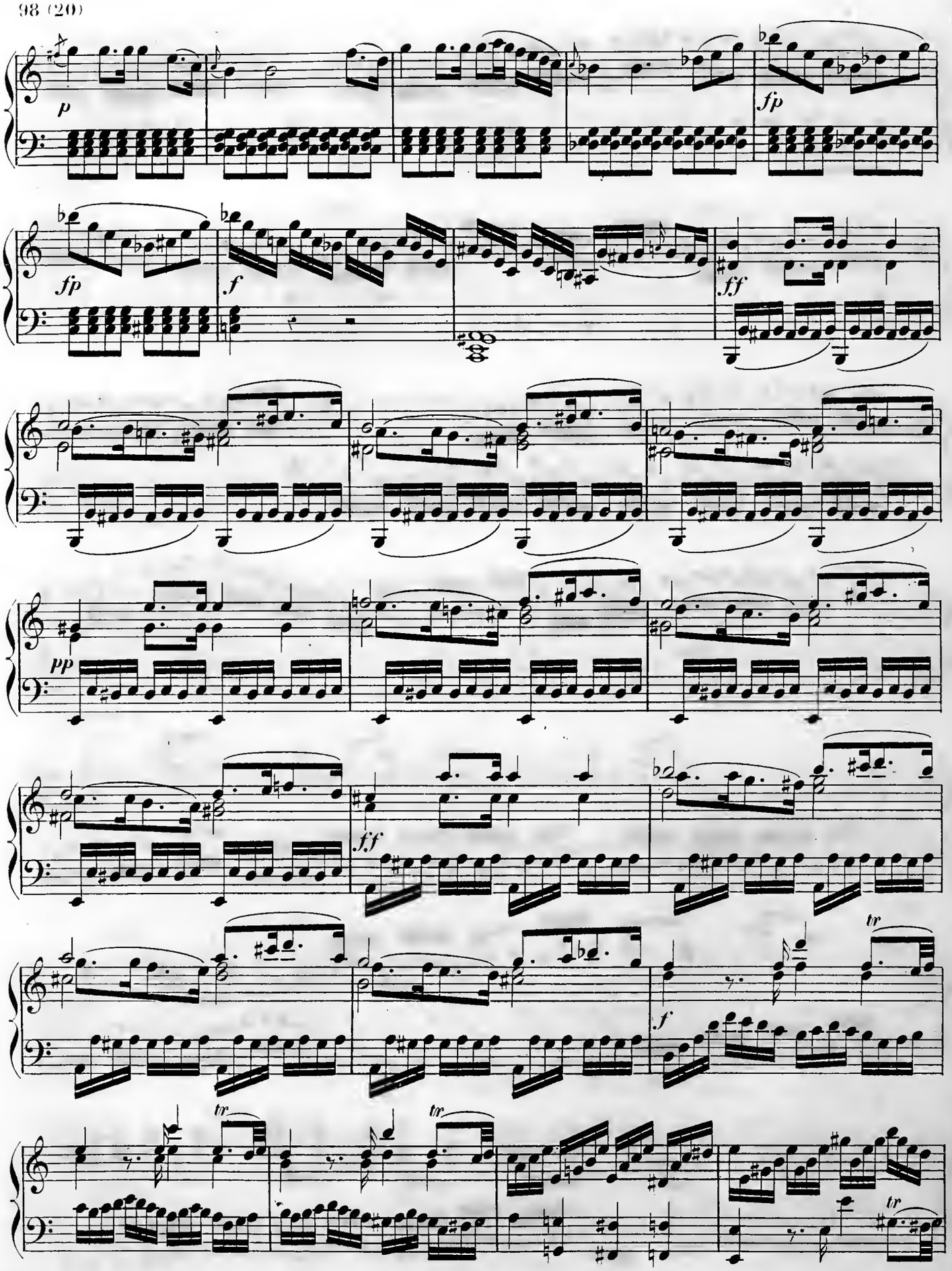

fp
fp
fp
p
cresc.
f
tr
tr
p
pp

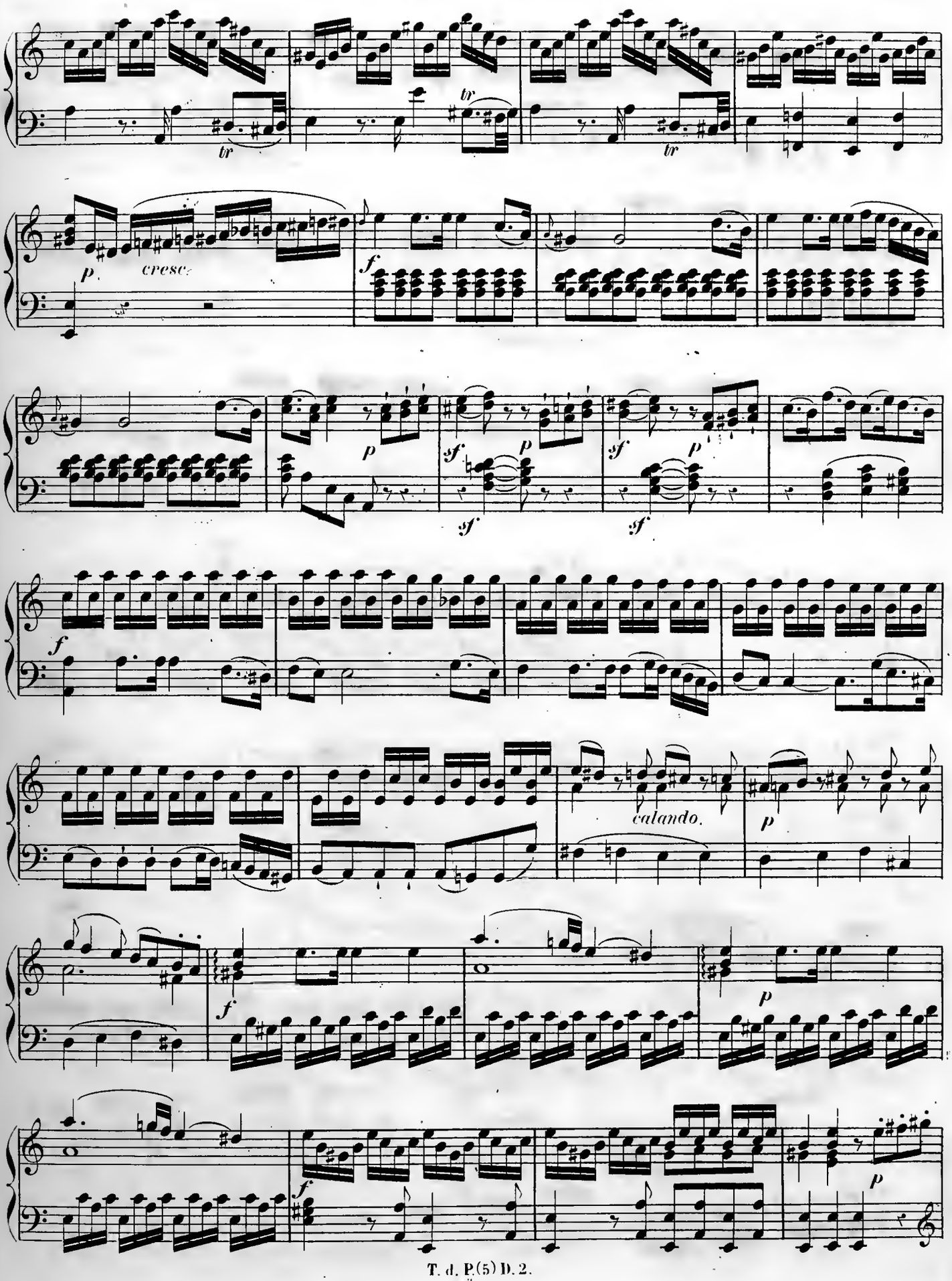
Sonata VIII.

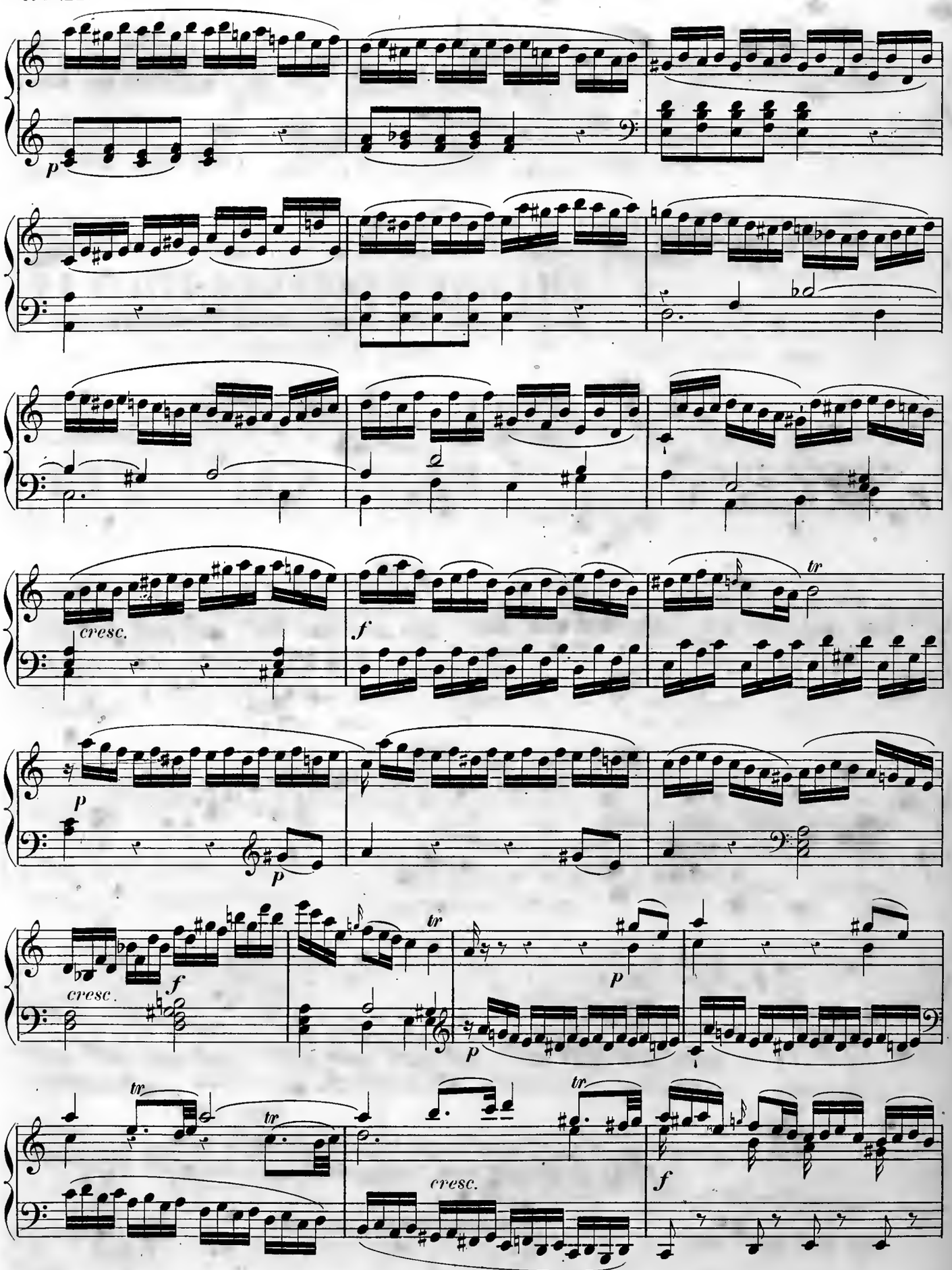
Allegro maestoso.

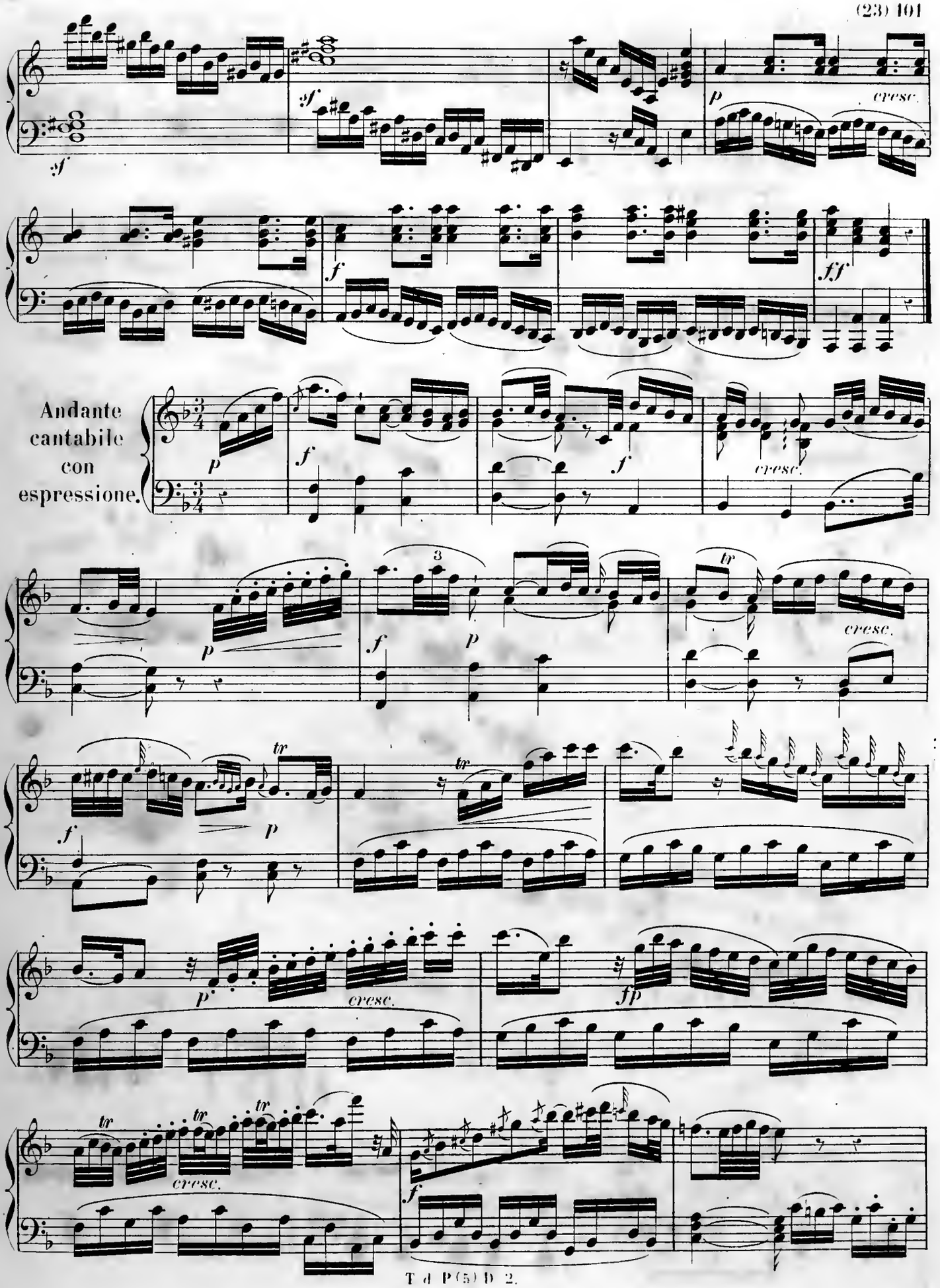


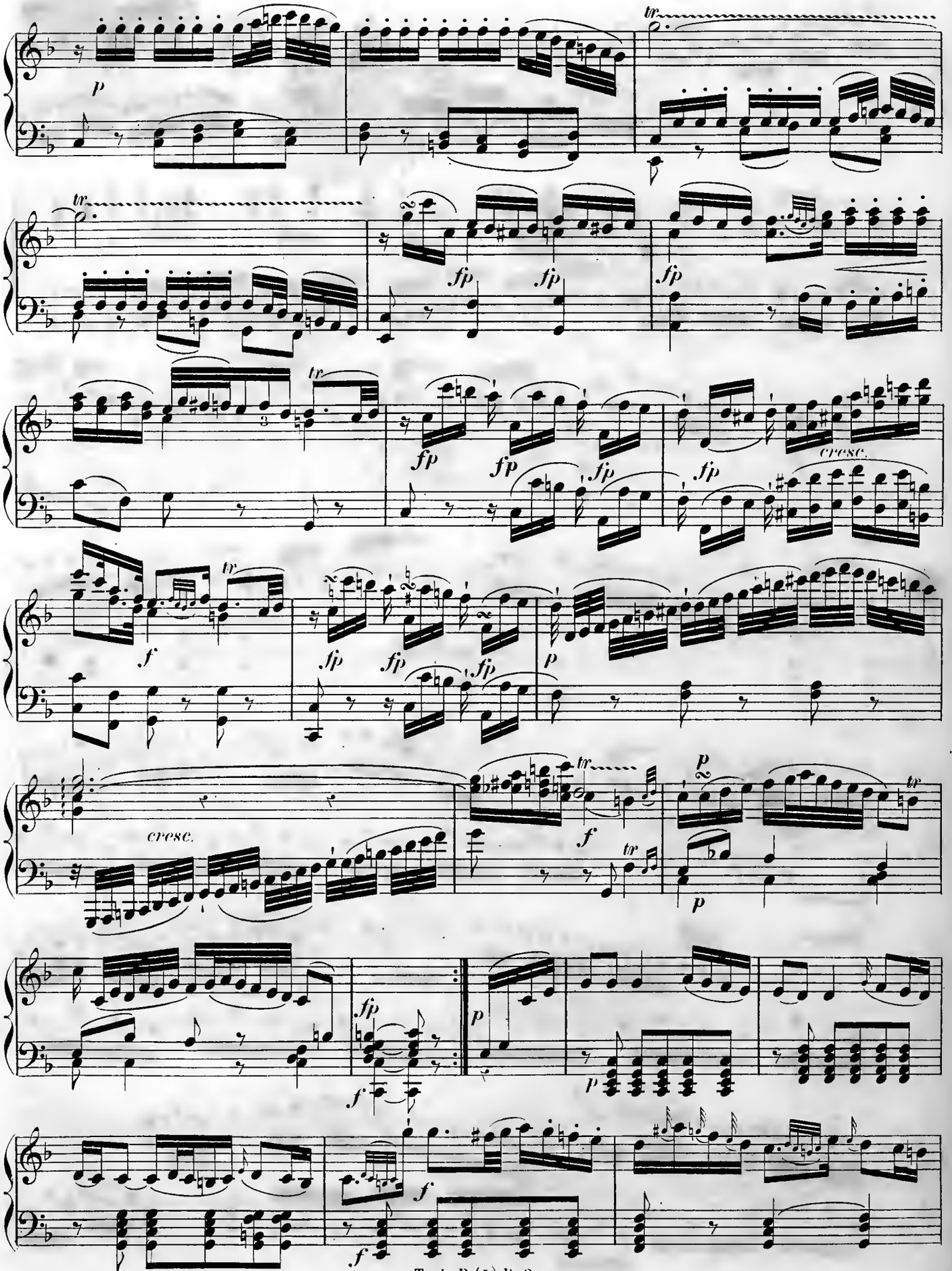

cresc.
tr
f
p
cresc.
tr
f
p
tr
tr
cresc.
f
p
cresc.
f

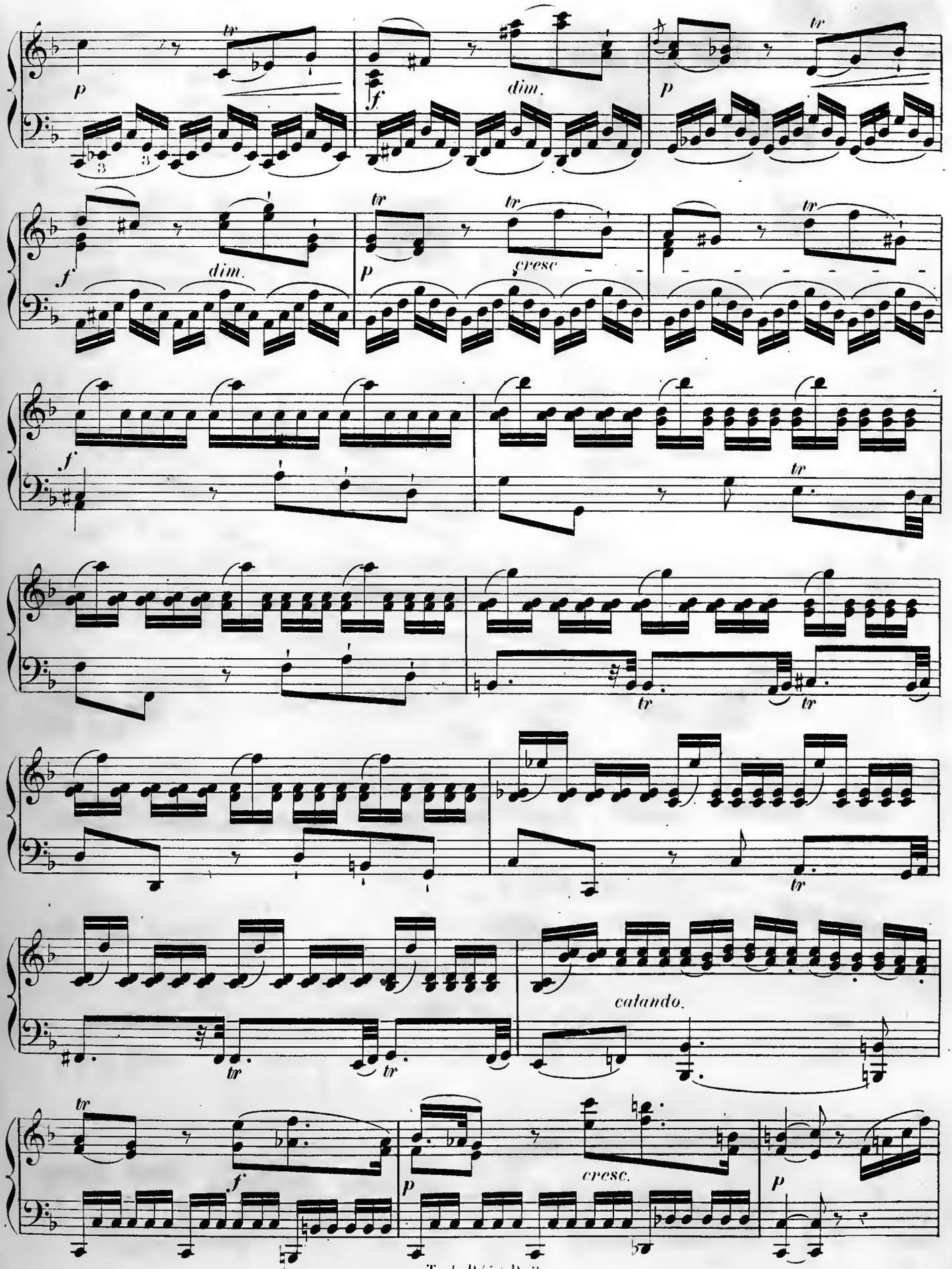

p
fp
fp
f
ff
pp
ff
f
tr
tr
tr
tr

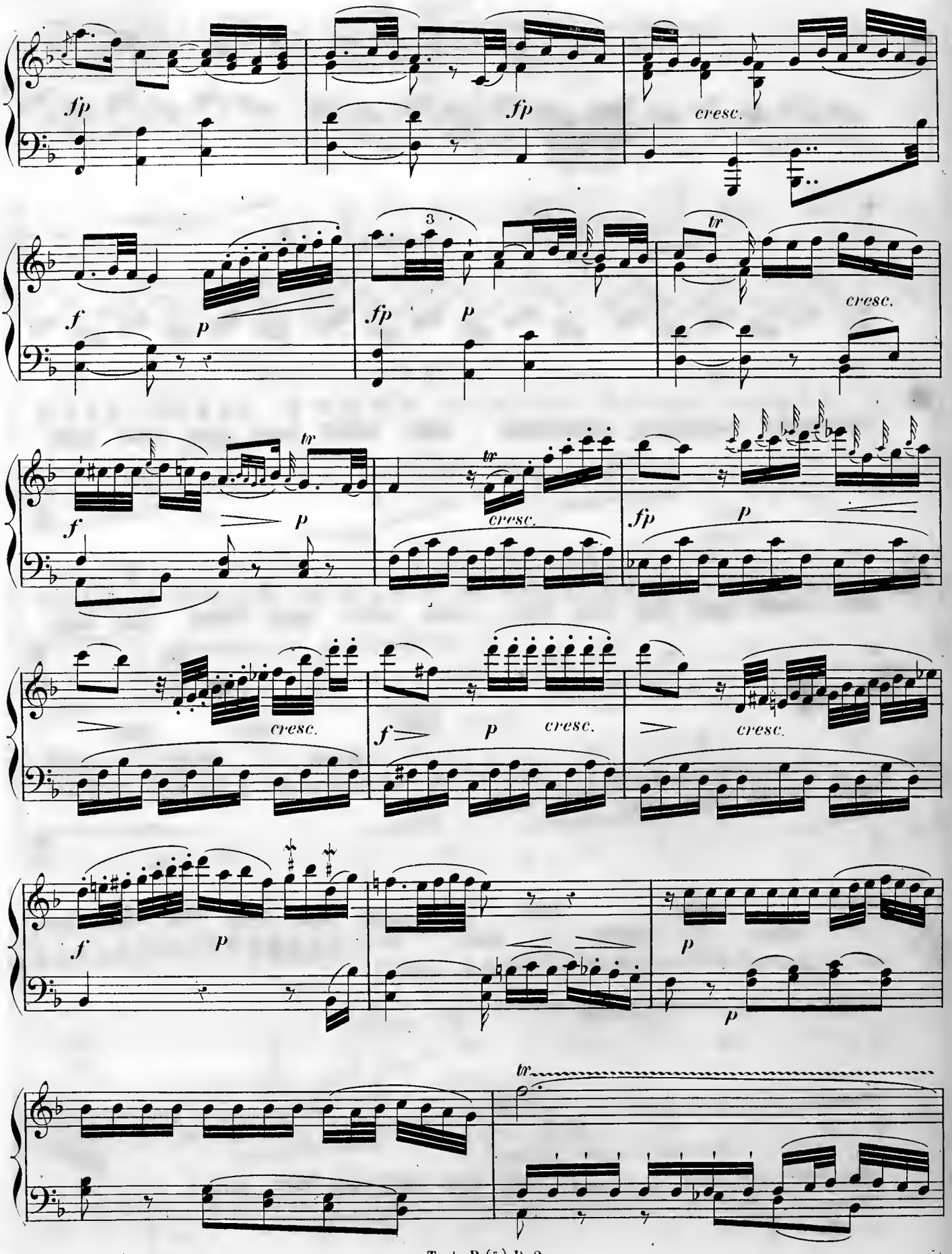

tr
tr
tr
p
cresc.
f
p
sf
p
sf
p
sf
sf
f
calando.
p
f
p
f
p

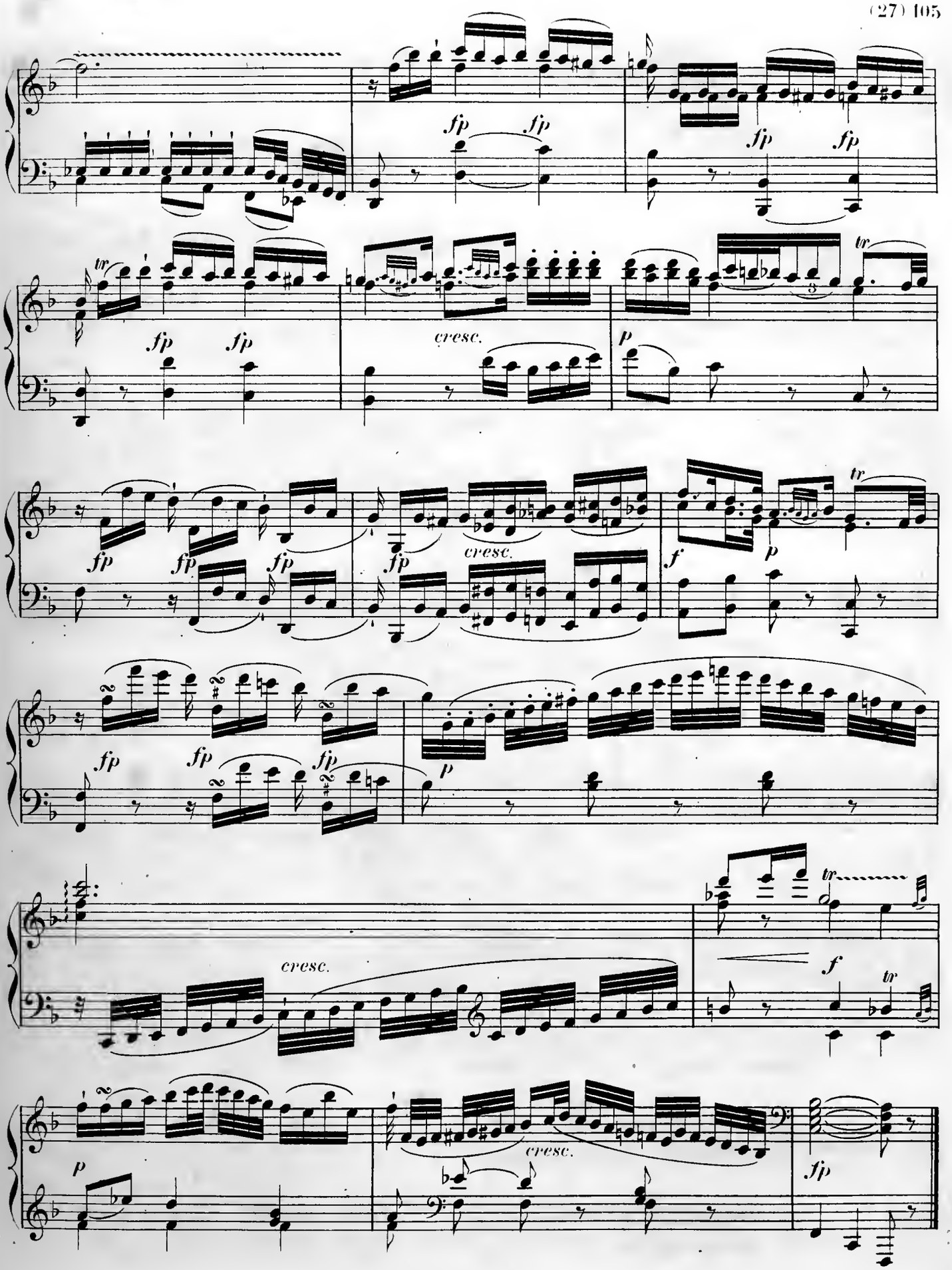

p
cresc.
f
tr
p
p
cresc.
f
tr
p
p
tr
tr
tr
cresc.
f

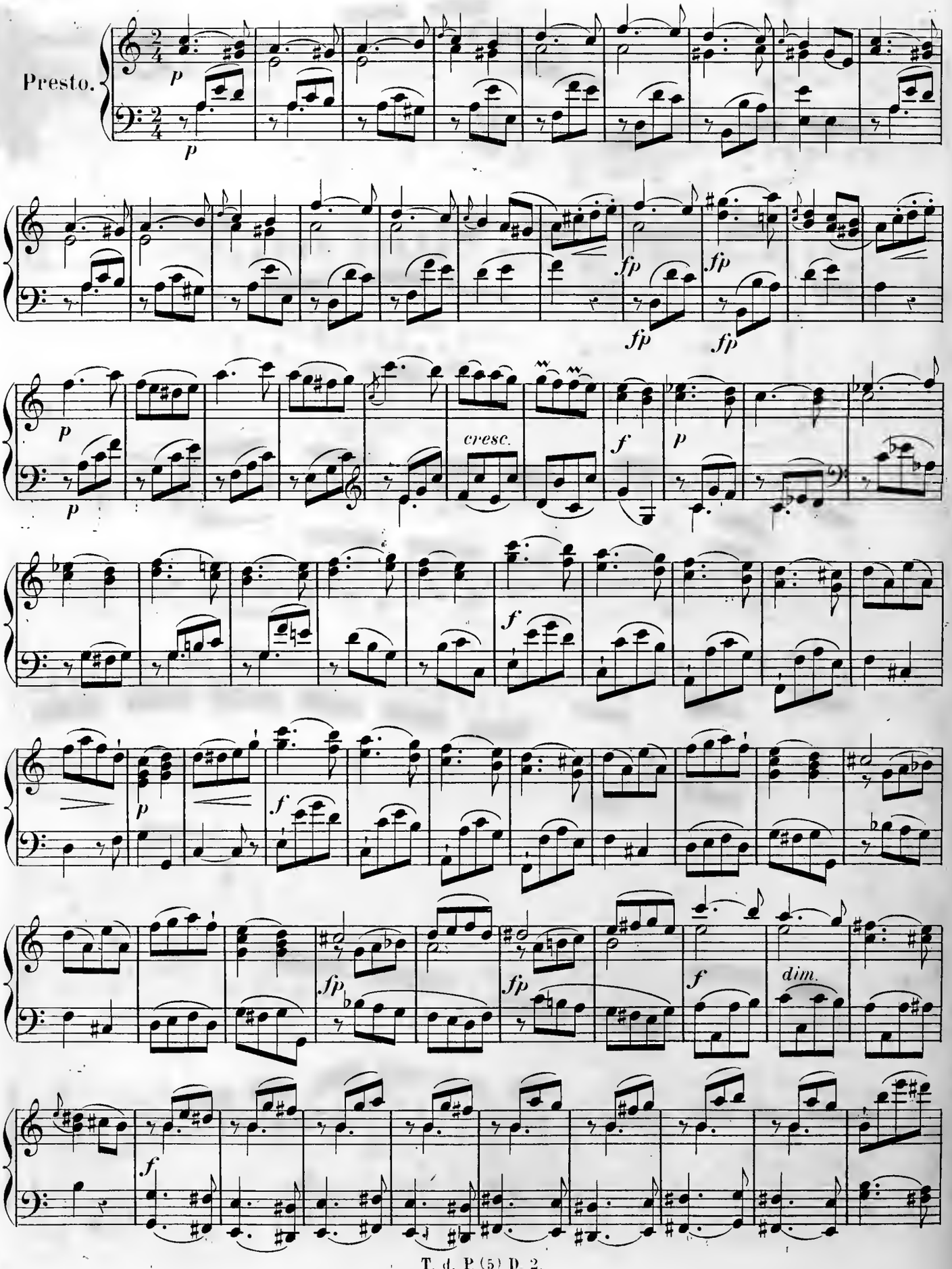

Andante
cantabile
con
espressione.

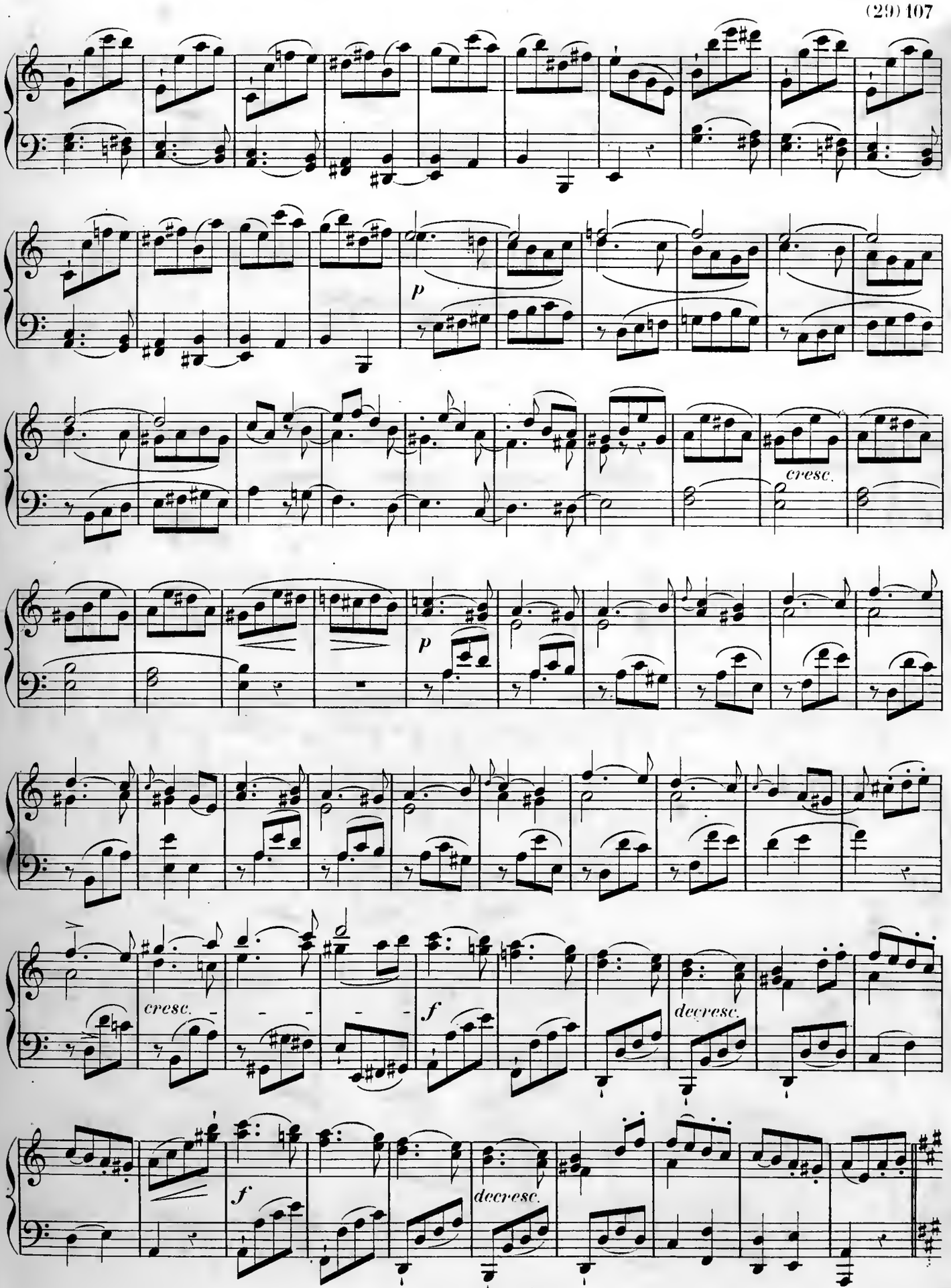

p
tr
fp
cresc.
f
p
cresc.
f
p
fp
f
p
f

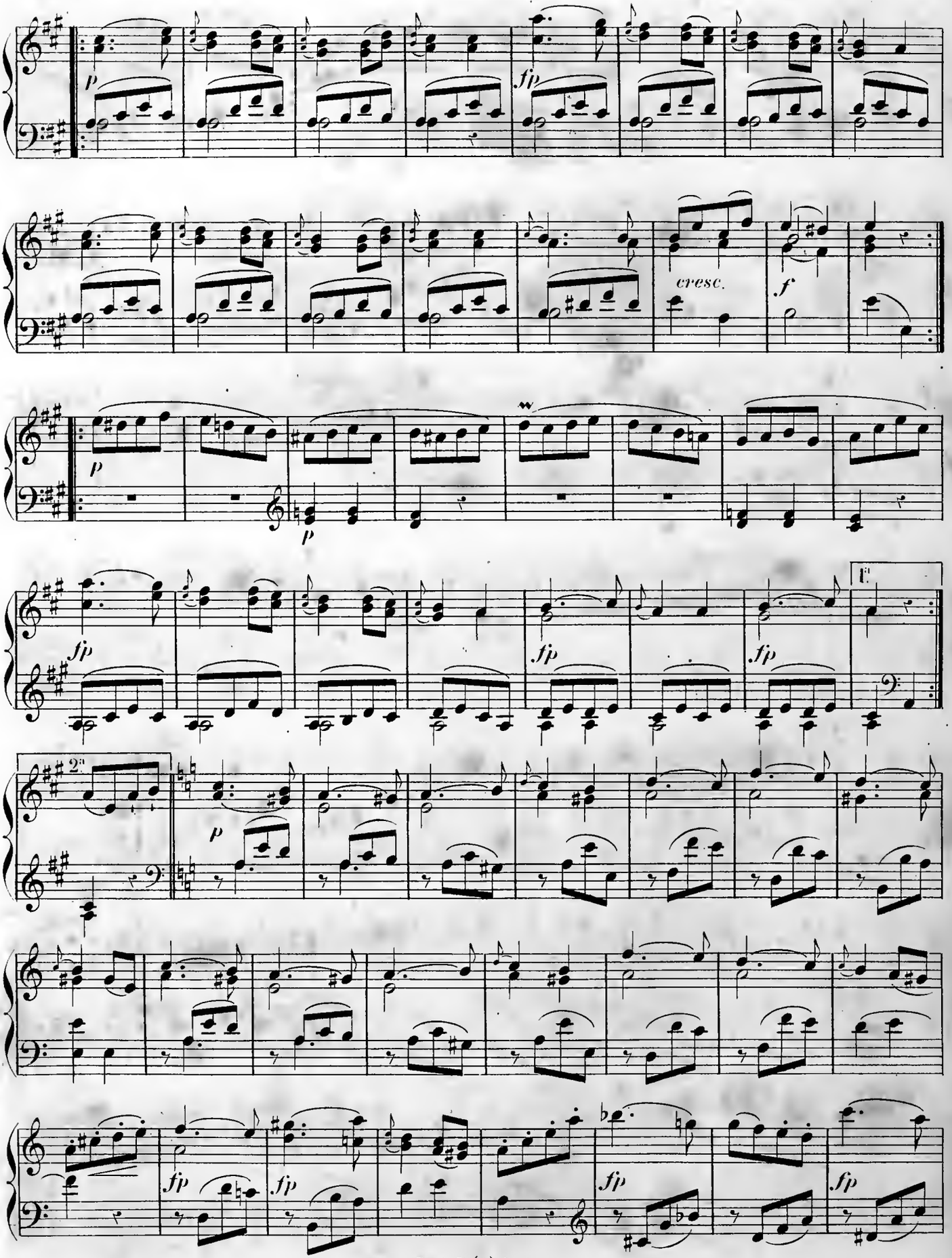

p
tr
f
dim.
p
tr
f
dim.
tr
p
cresc
tr
f
tr
tr
tr
tr
tr
calando.
tr
f
p
cresc.
p

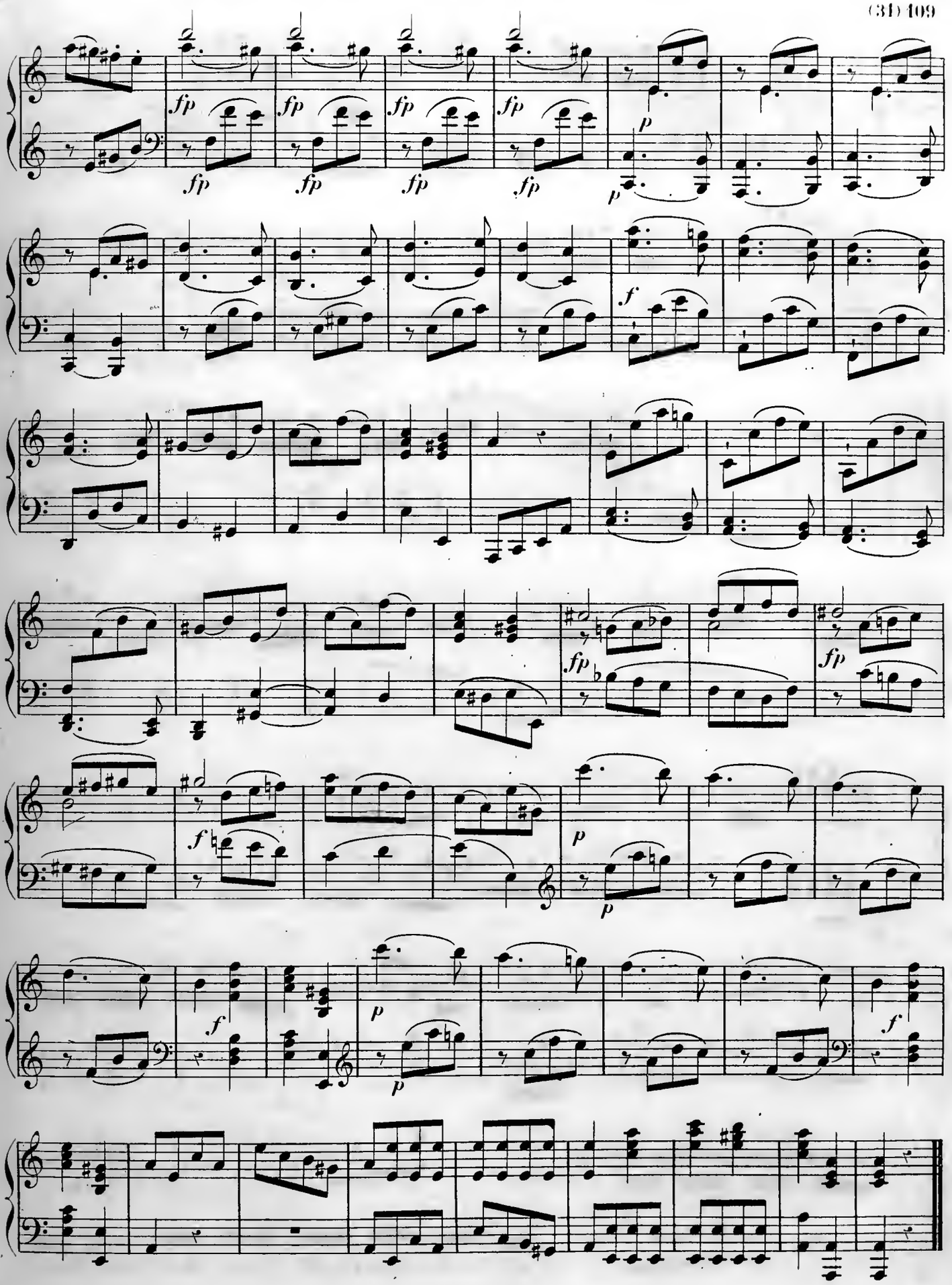

fp
fp
cresc.
f
p
fp
p
tr
cresc.
f
p
tr
cresc.
fp
p
cresc.
f
p
cresc.
cresc.
f
p
p
tr


fp
cresc.
p
tr
f


Presto.
p
p
fp
fp
fp
fp
p
p
cresc.
f
p
f
p
f
fp
fp
f
dim.
f

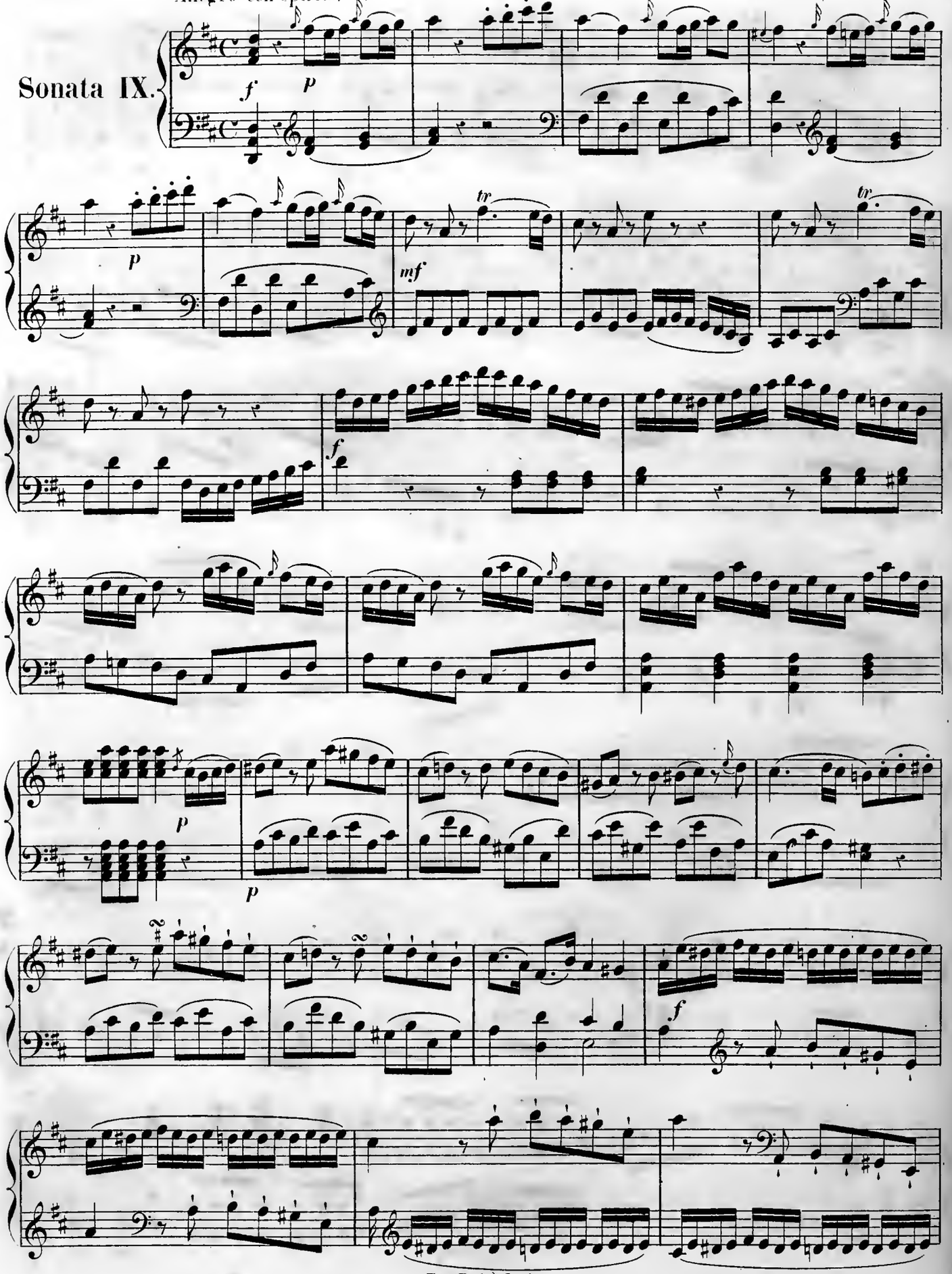

p
cresc.
p
cresc.
f
decresc.
f
decresc.

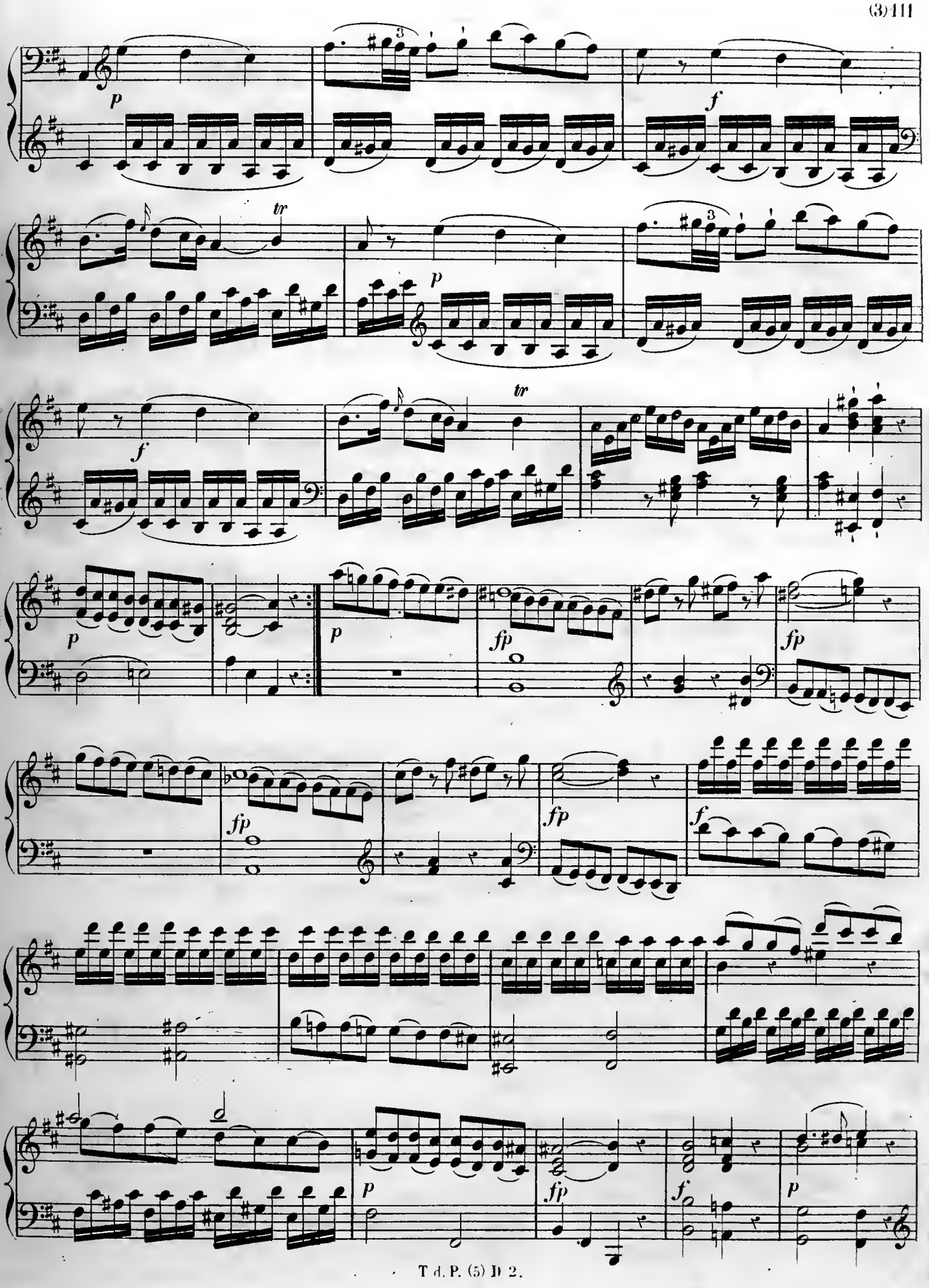

p
fp
cresc.
f
p
p
fp
fp
fp
E
2e
p
fp
fp
fp
fp

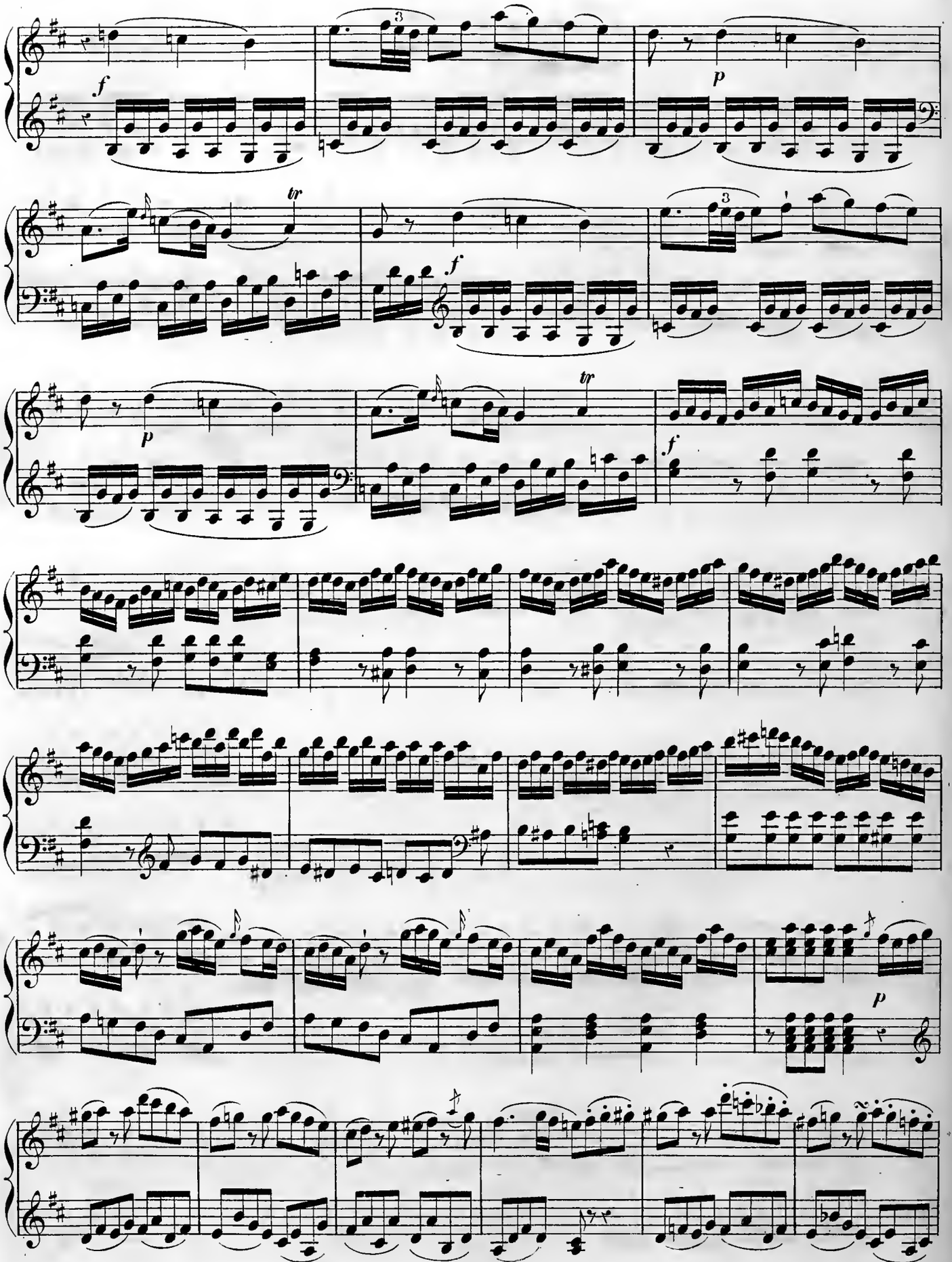

fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp
p
p
f
fp
fp
f
p
p
f
p
f

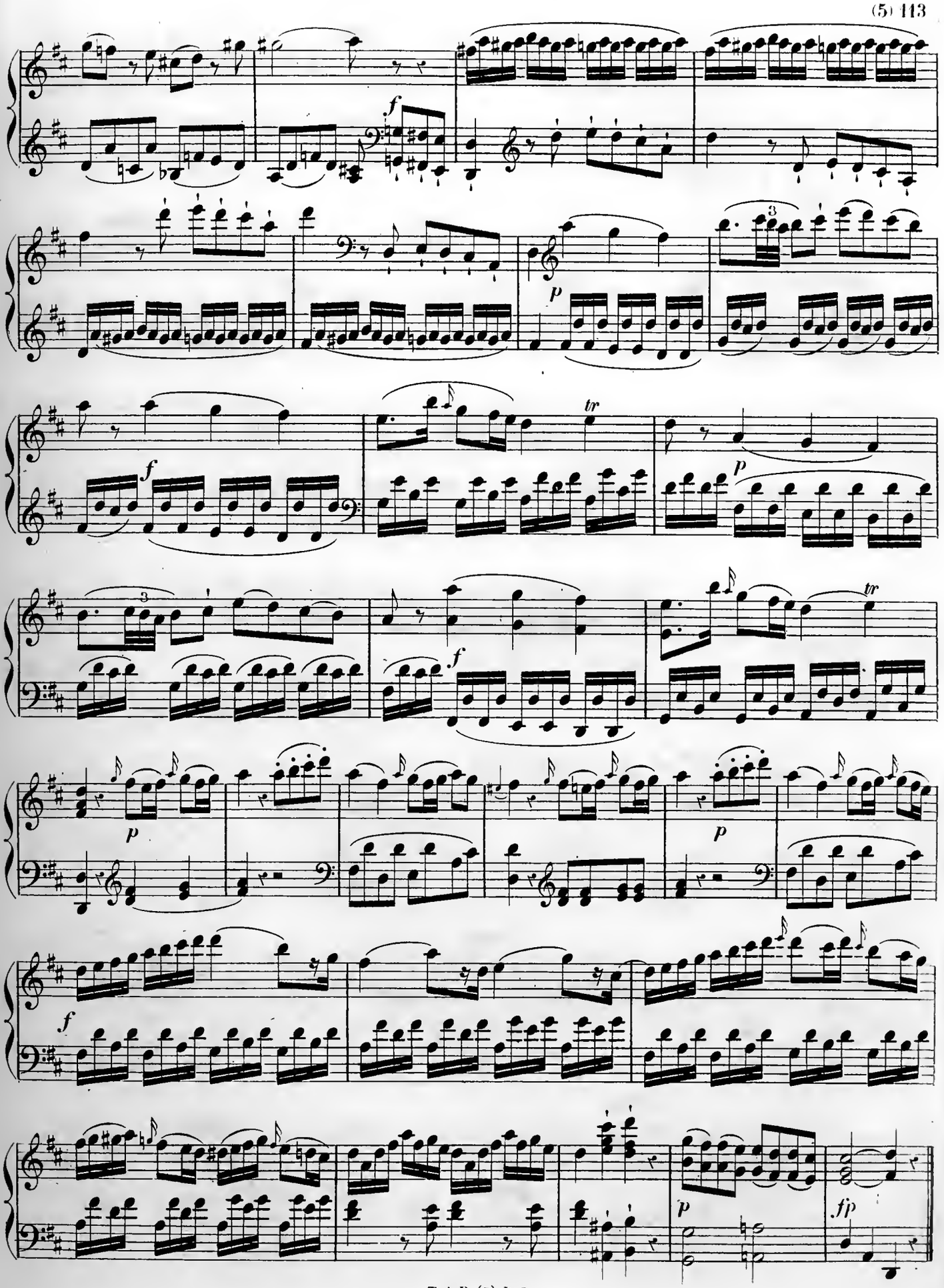
Allegro con spirito.

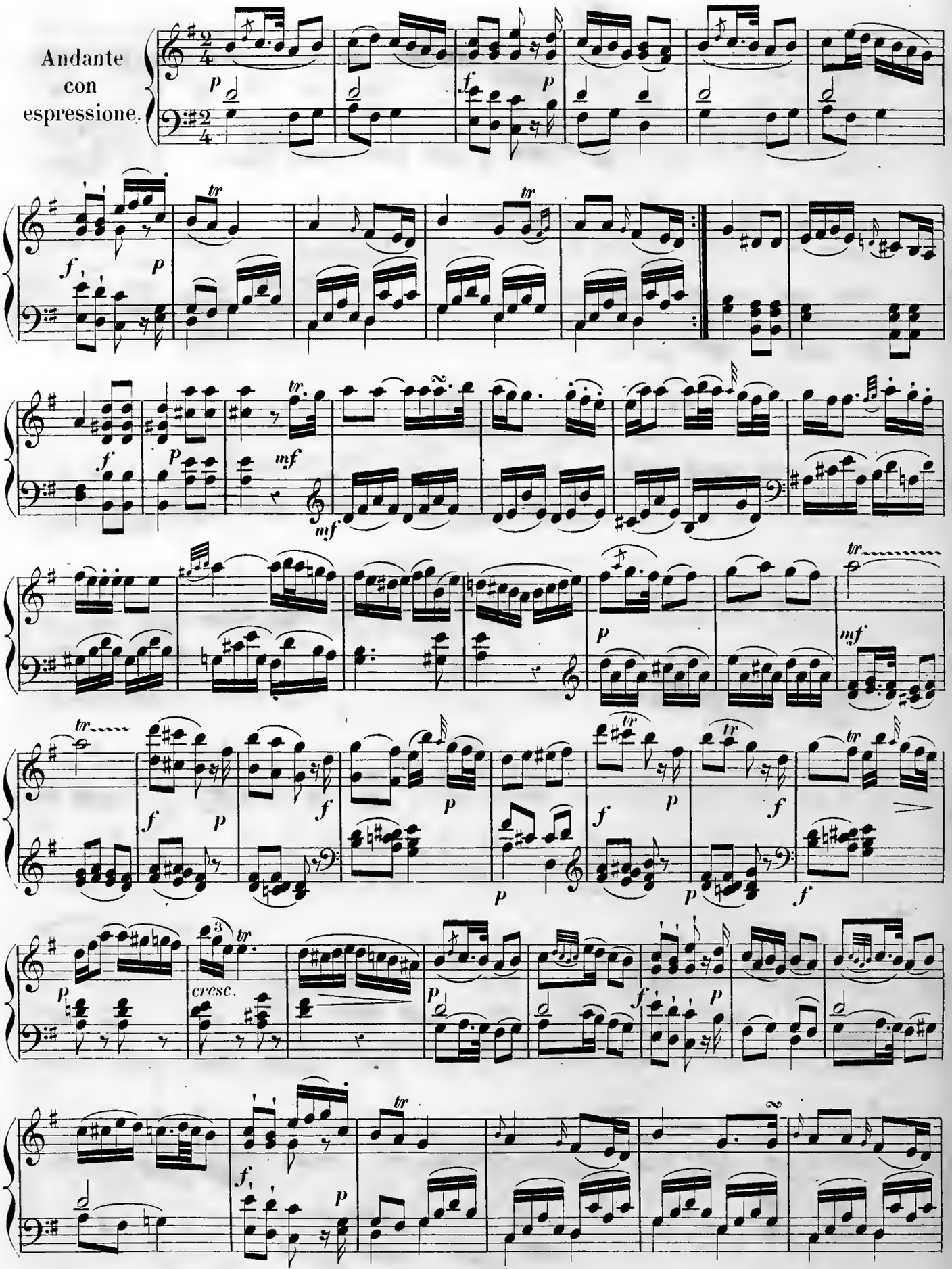
Sonata IX.

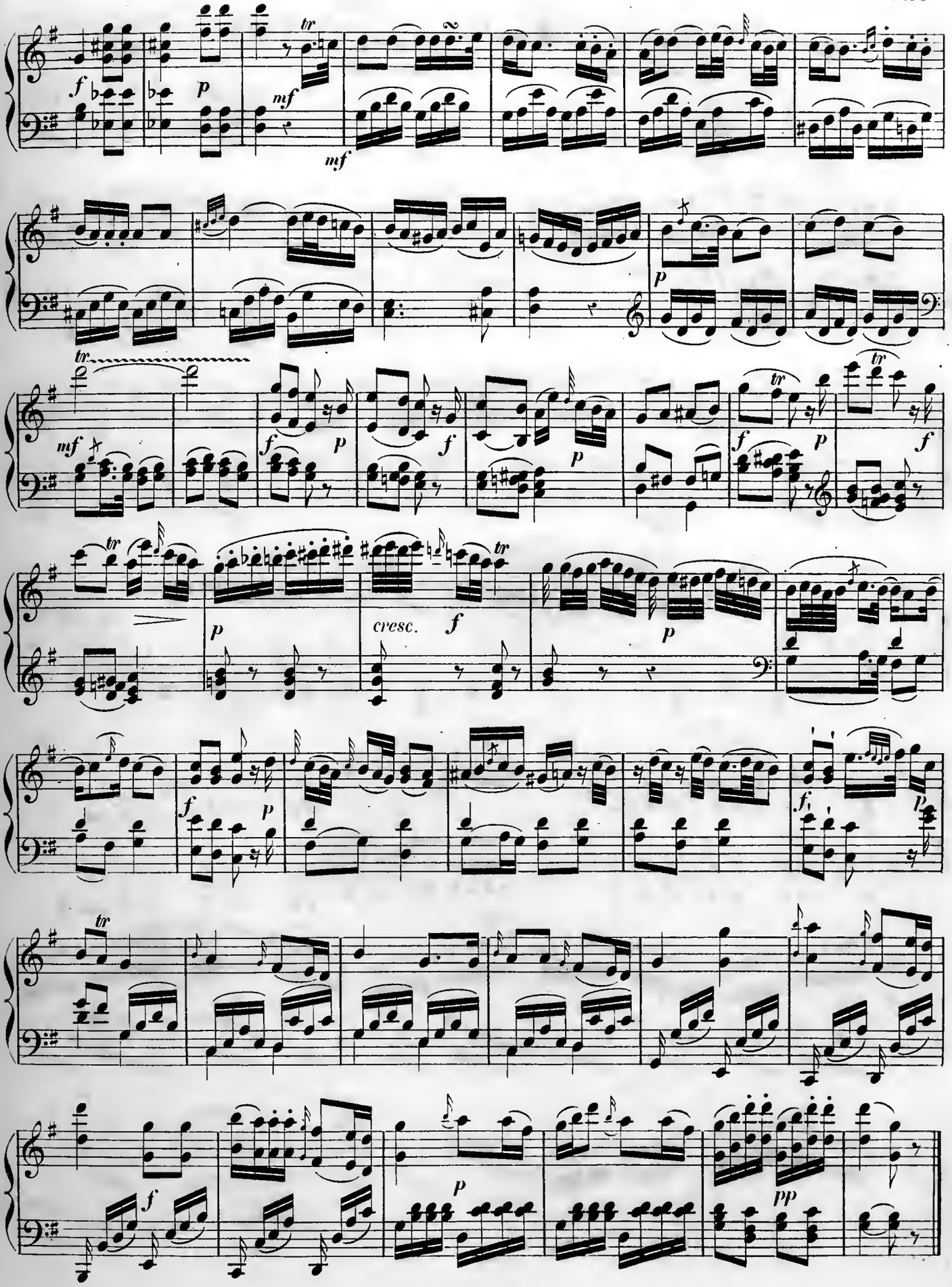


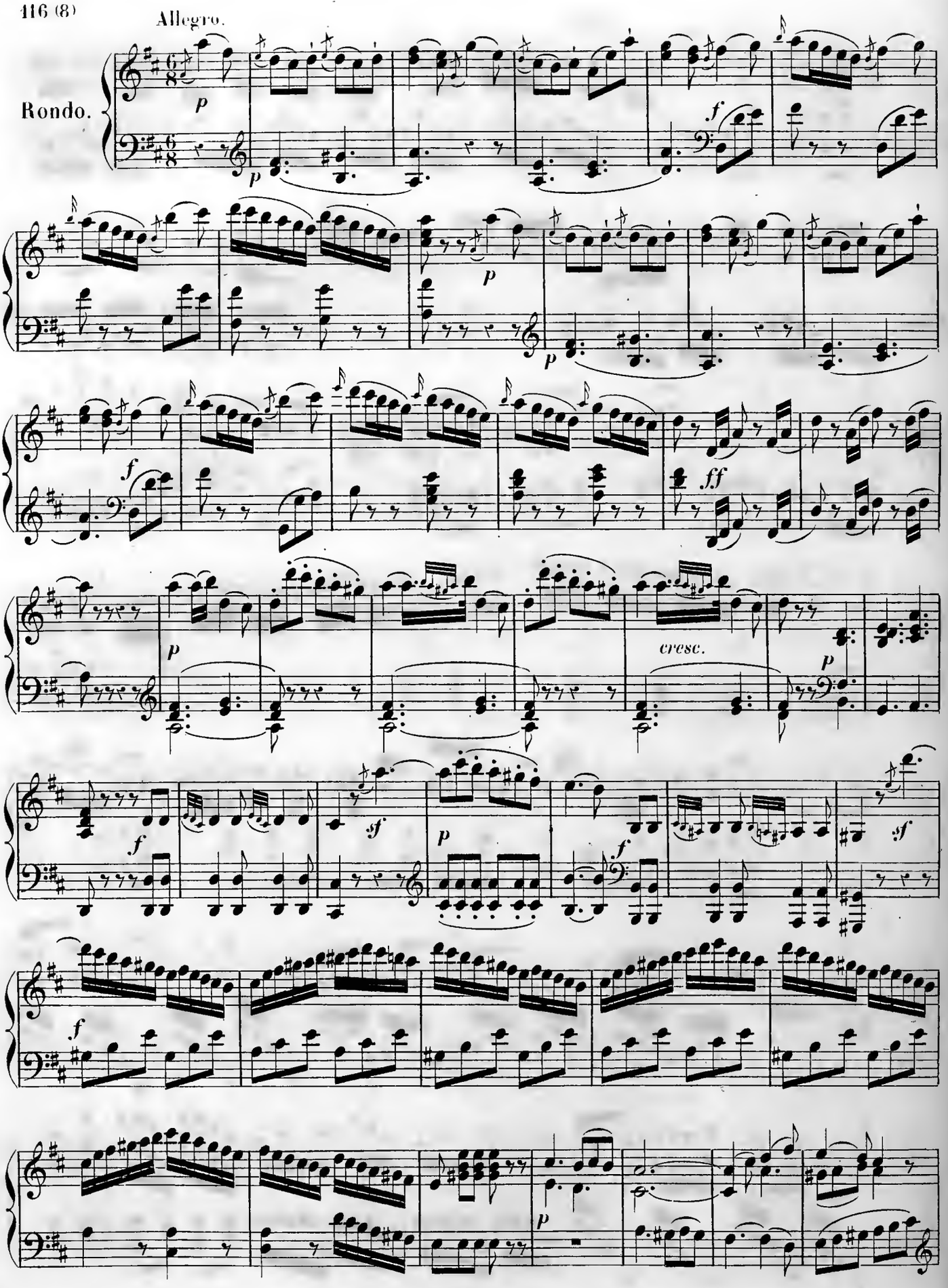

p
f
tr
p
f
tr
p
p
fp
fp
fp
fp
f
p
fp
f
p

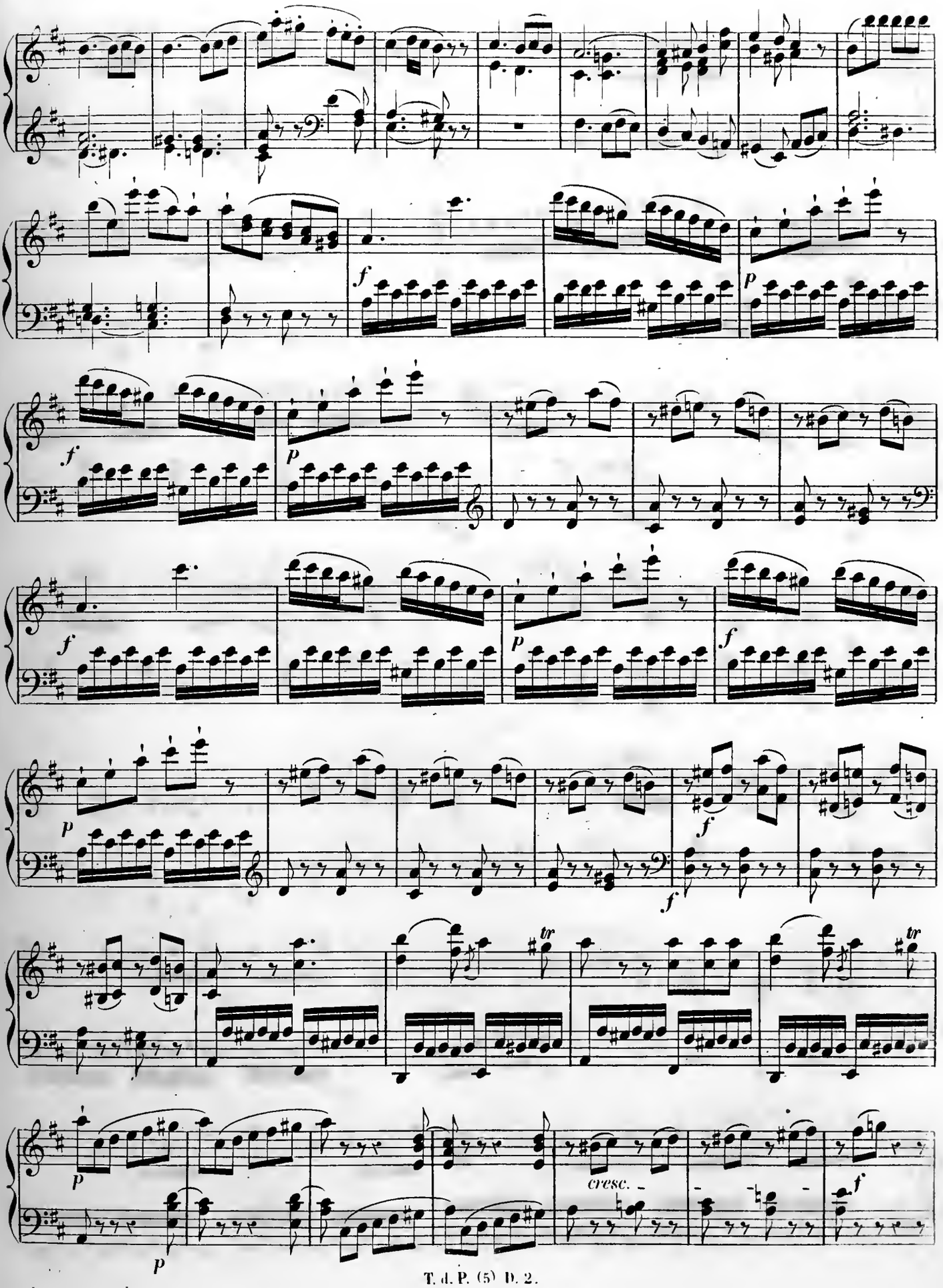

f
3
p
tr
f
p
tr
f
p

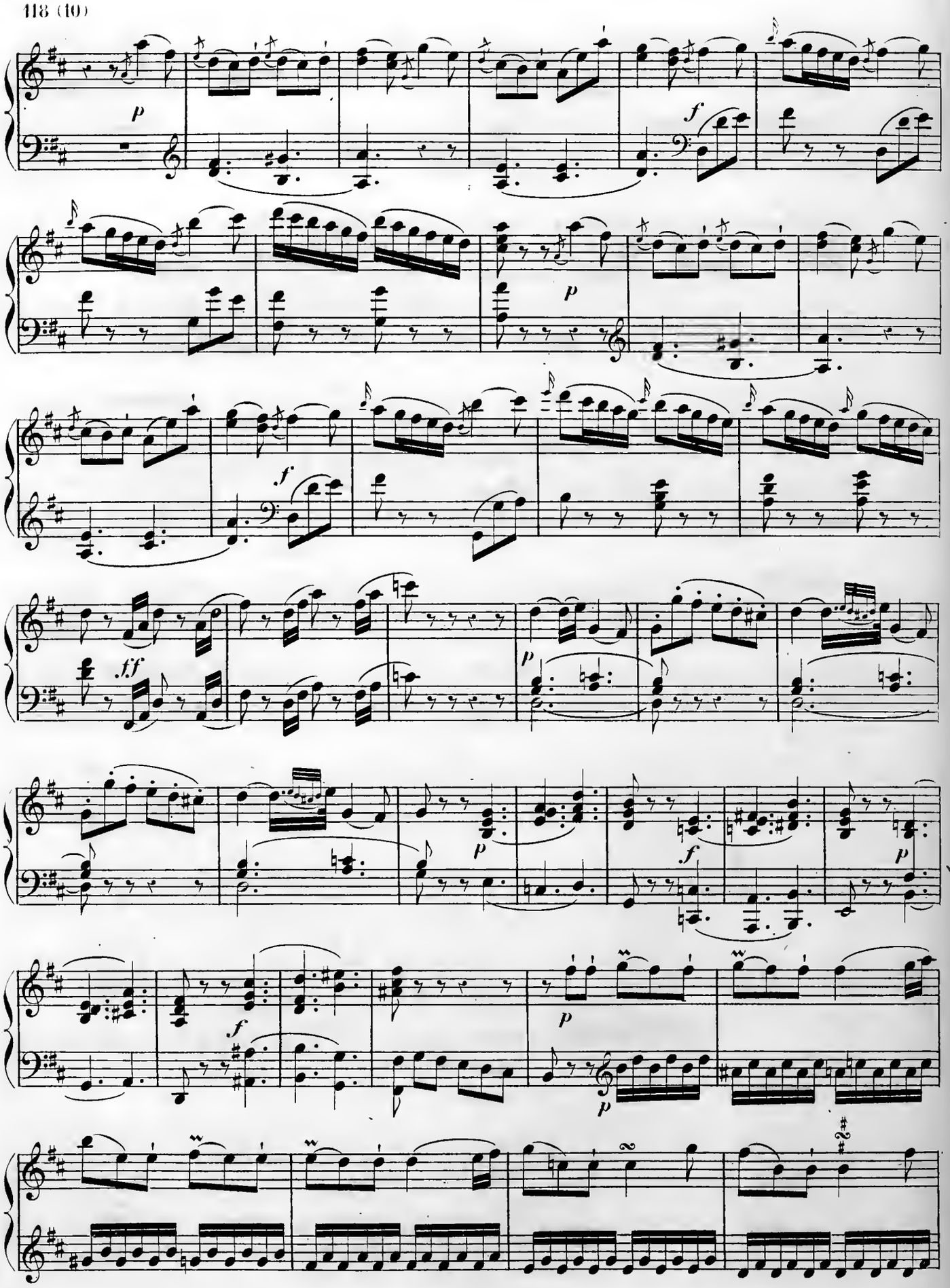

f
p
tr
f
p
tr
p
p
f
p
fp

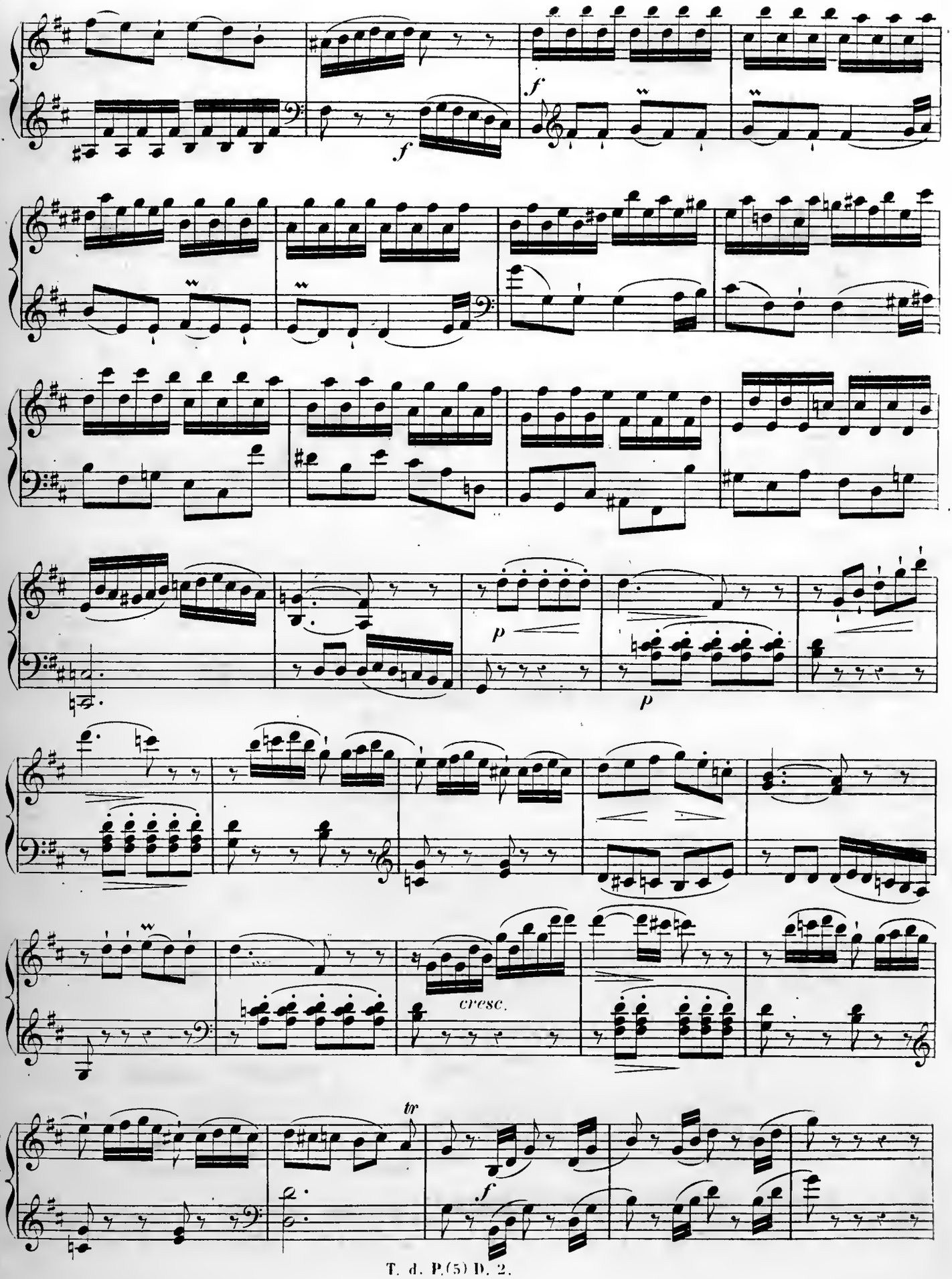

Andante
con
espressione.
cresc.

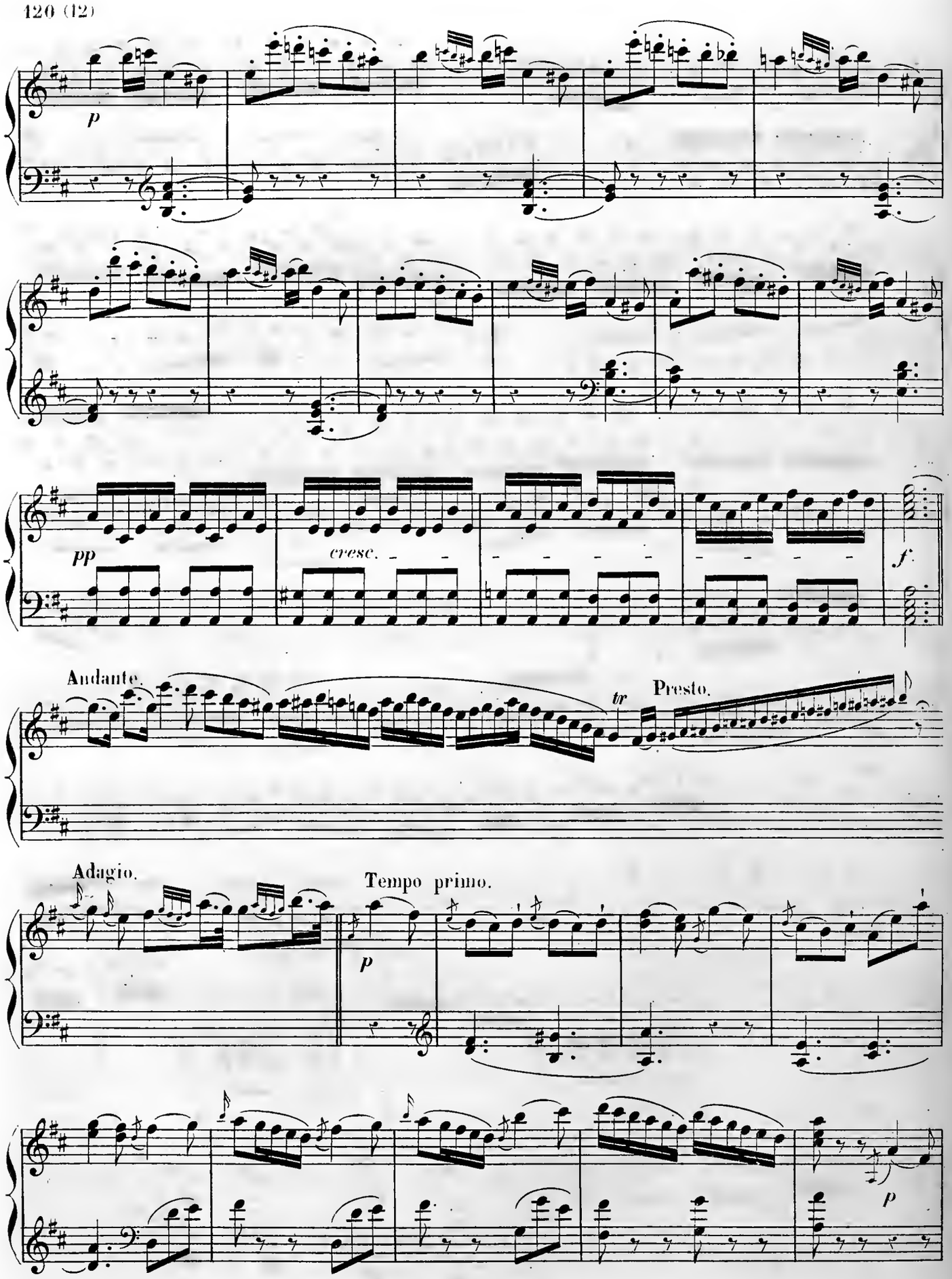

cresc.

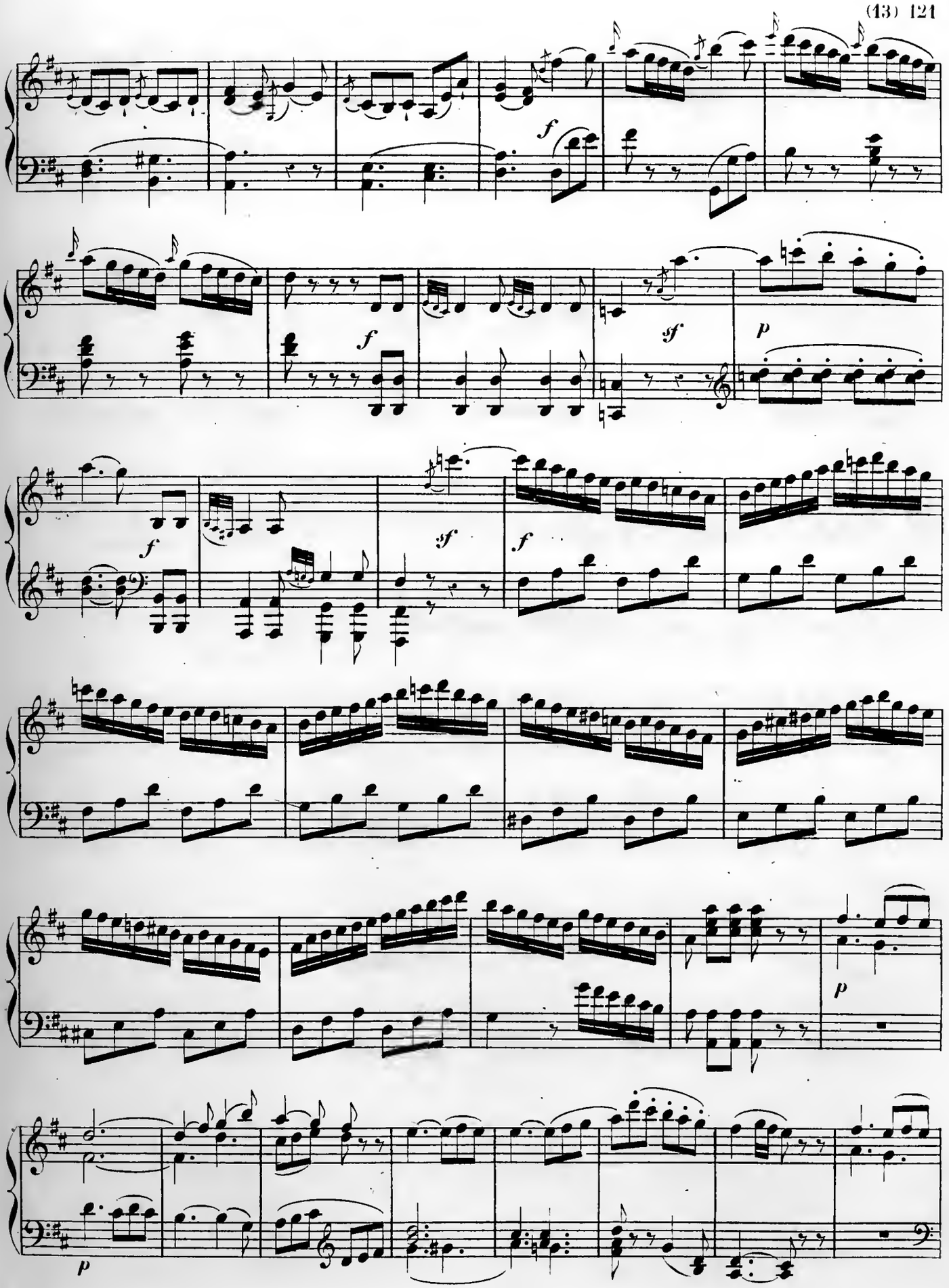

Allegro.
Rondo.
p
f
ff
cresc.
sf

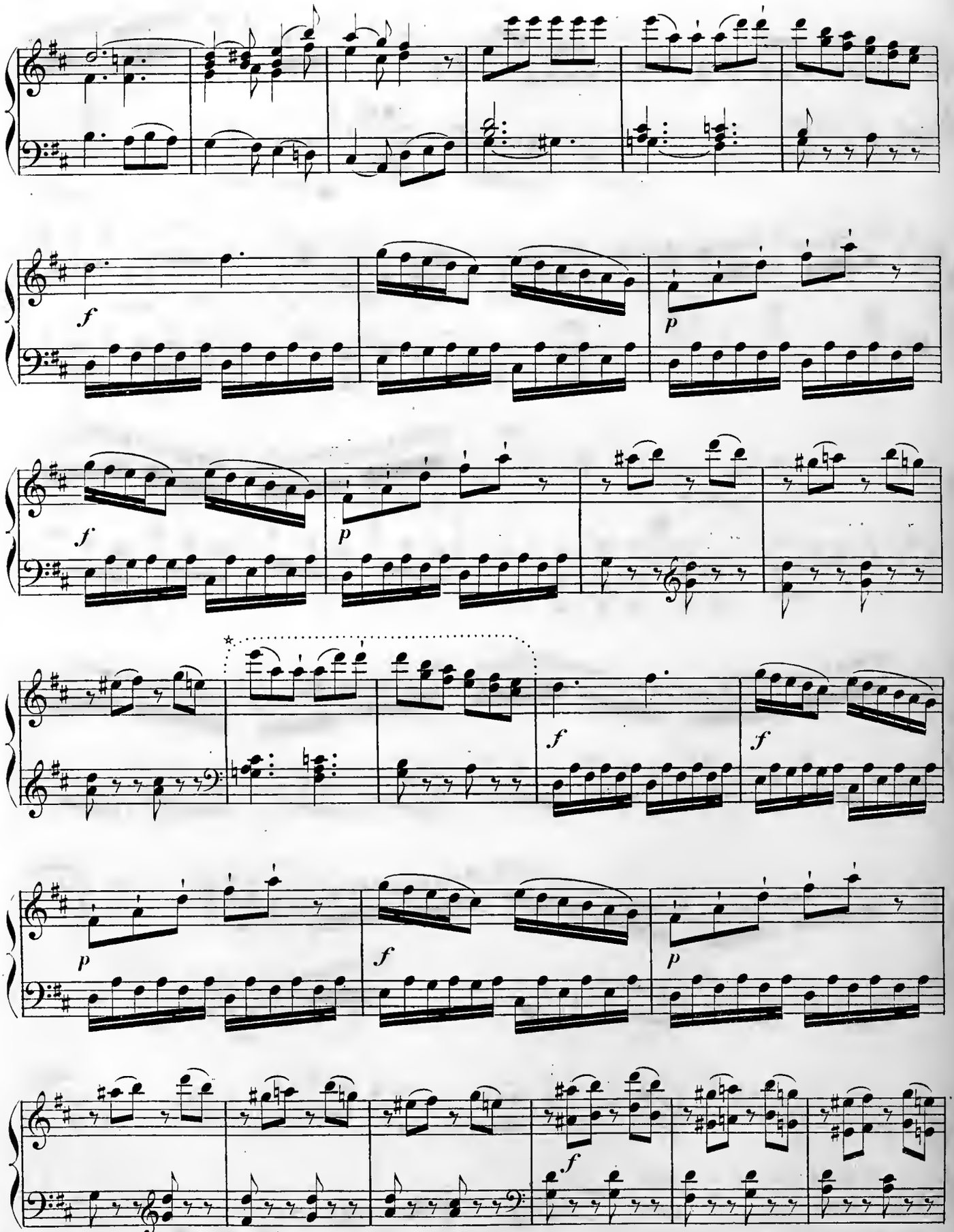

f
p
f
p
f
p
f
p
f
tr
tr
p
cresc.
f
p


p
f
p
f
ff
p
p
f
p
f
p
p

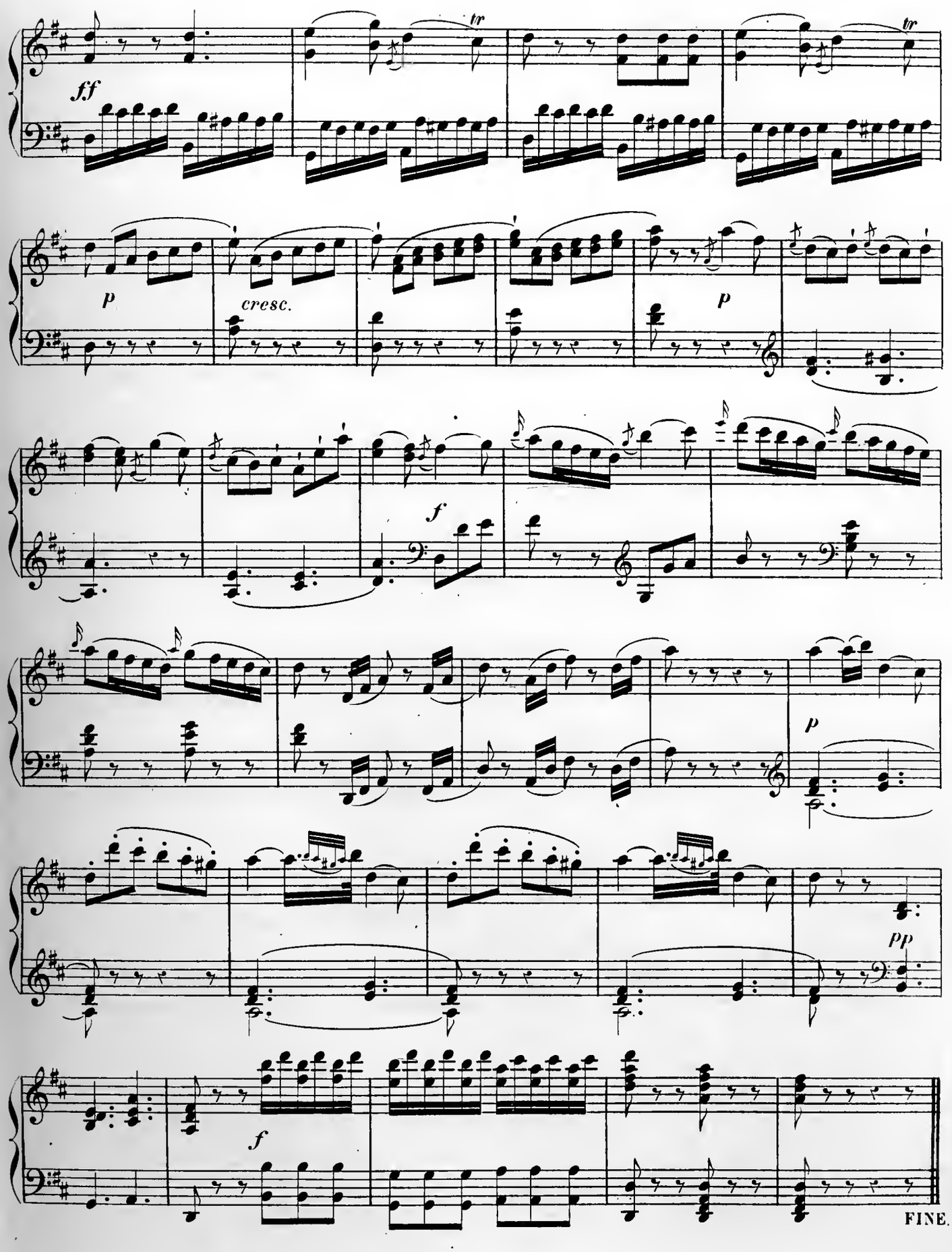

f
f
p
p
cresc.
tr
f


p
pp
cresc.
f
Andante.
tr
Presto.
Adagio.
Tempo primo.
p
p


f
f
sf
p
f
sf
f
p
p



⋆ Ces deux mesures se trouvent dans la 1re édition des sonates de Mozart imprimée à Leipzig, et dans celle de Simrock, gravée à Bonn; elles sont supprimées dans la nouvelle édition de Peters, à Leipzig.


ff
tr
tr
p
cresc.
p
f
p
pp
f
FINE.

PIÈCES

pour le

CLAVECIN

COMPOSÉES PAR

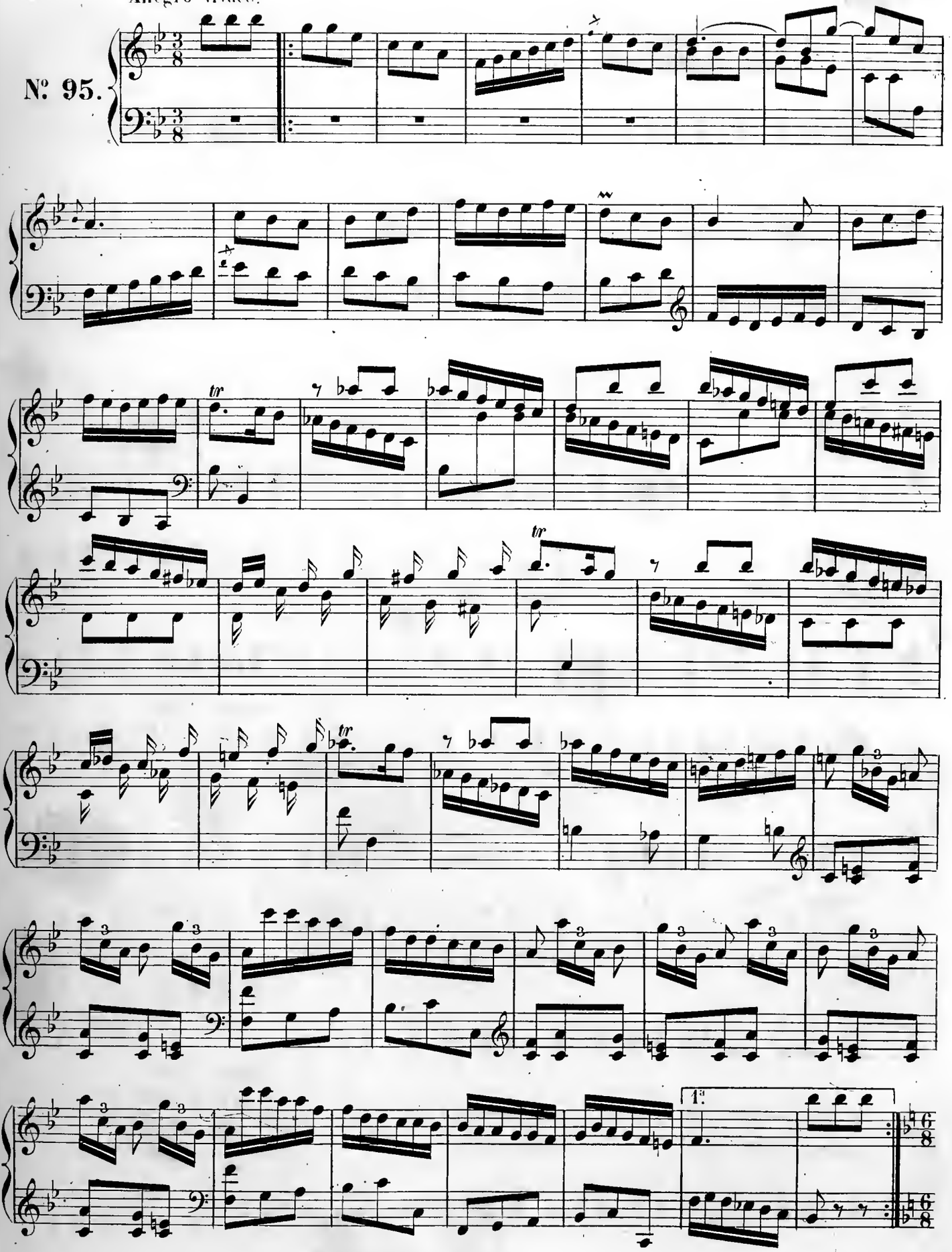
DOMINIQUE SCARLATTI.

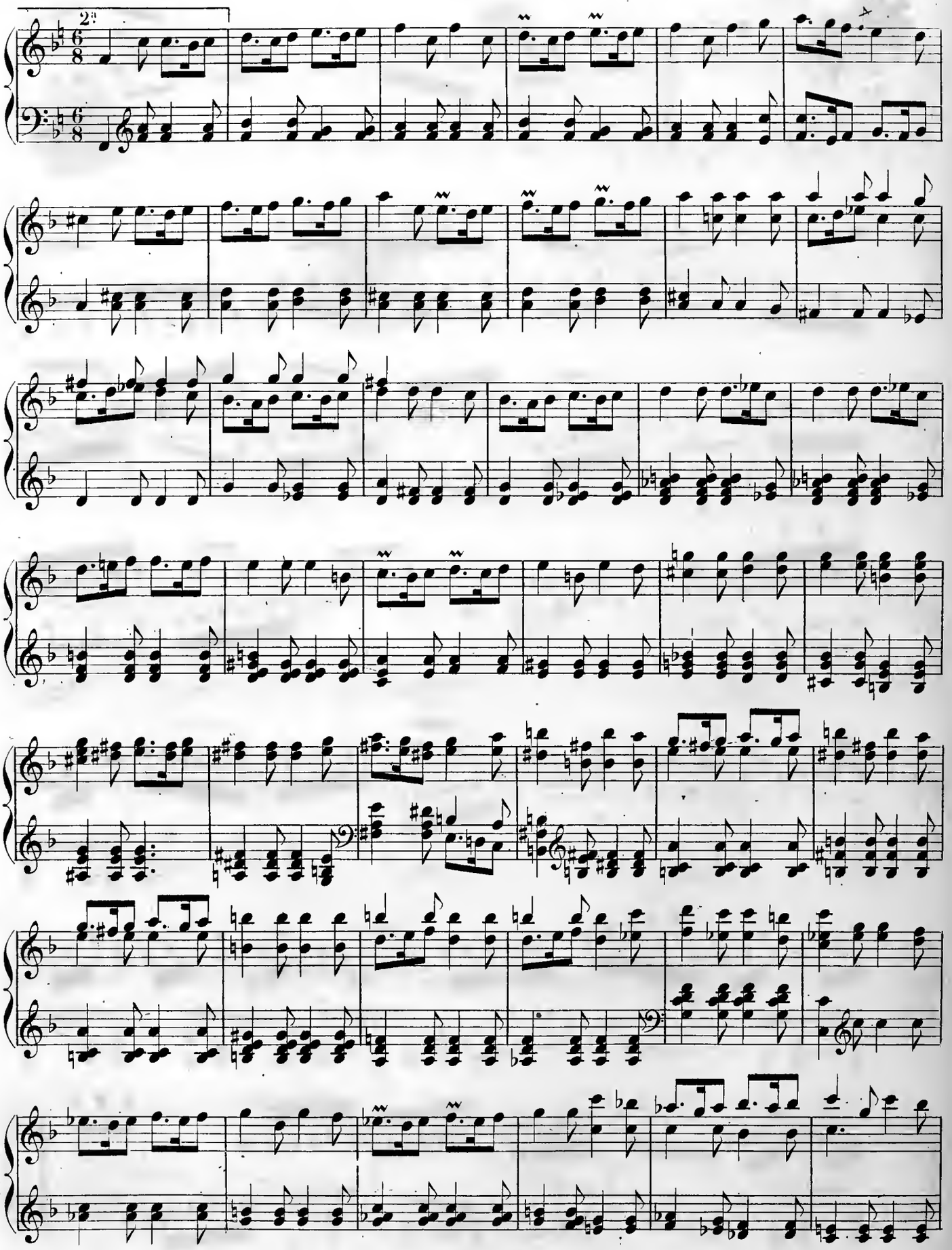
PUBLIÉ PAR A. FARRENC; PARIS, 1861.

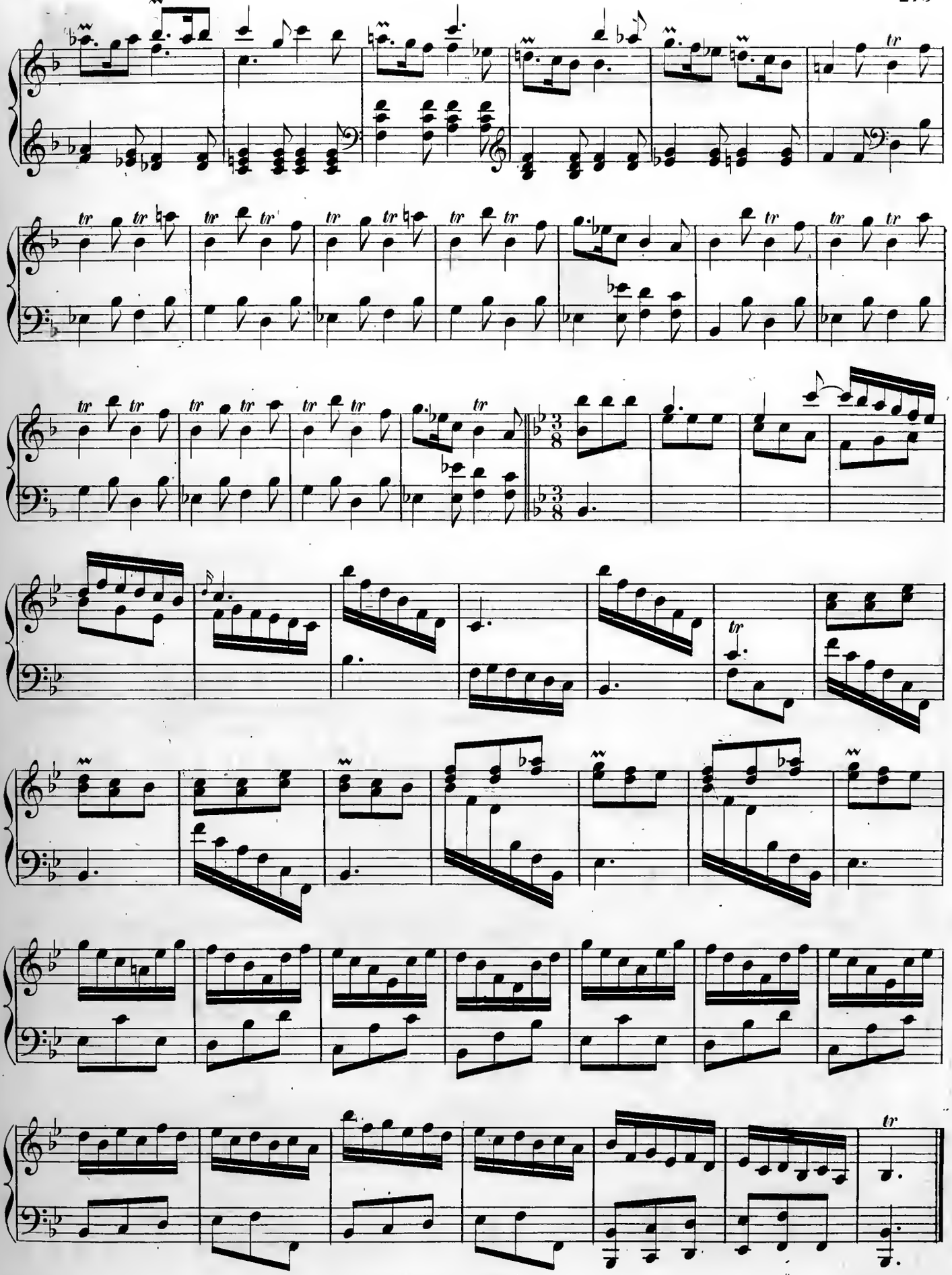
T. d. P. (10) 1

Allegro vivace.

№ 95.

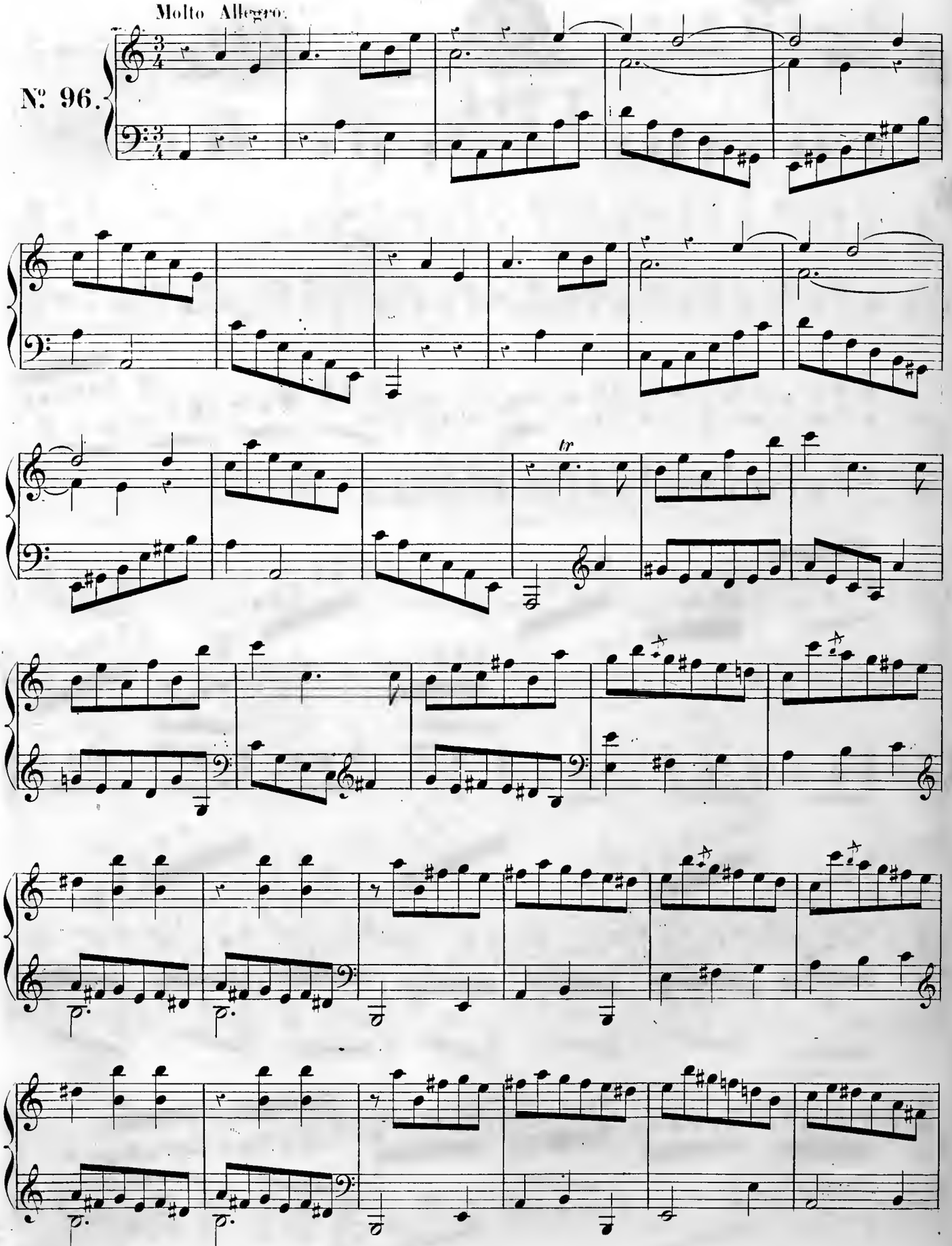


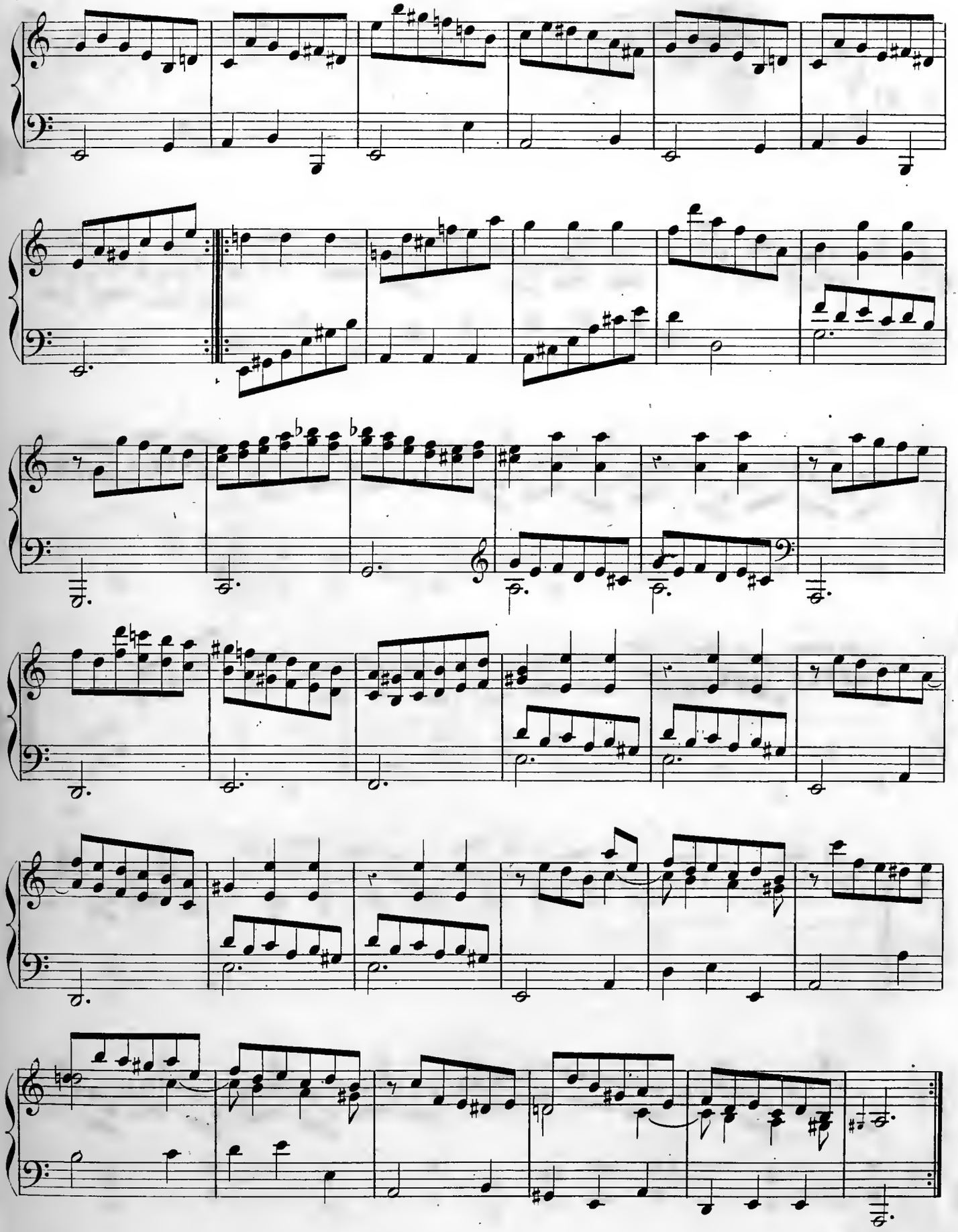




Molto Allegro.

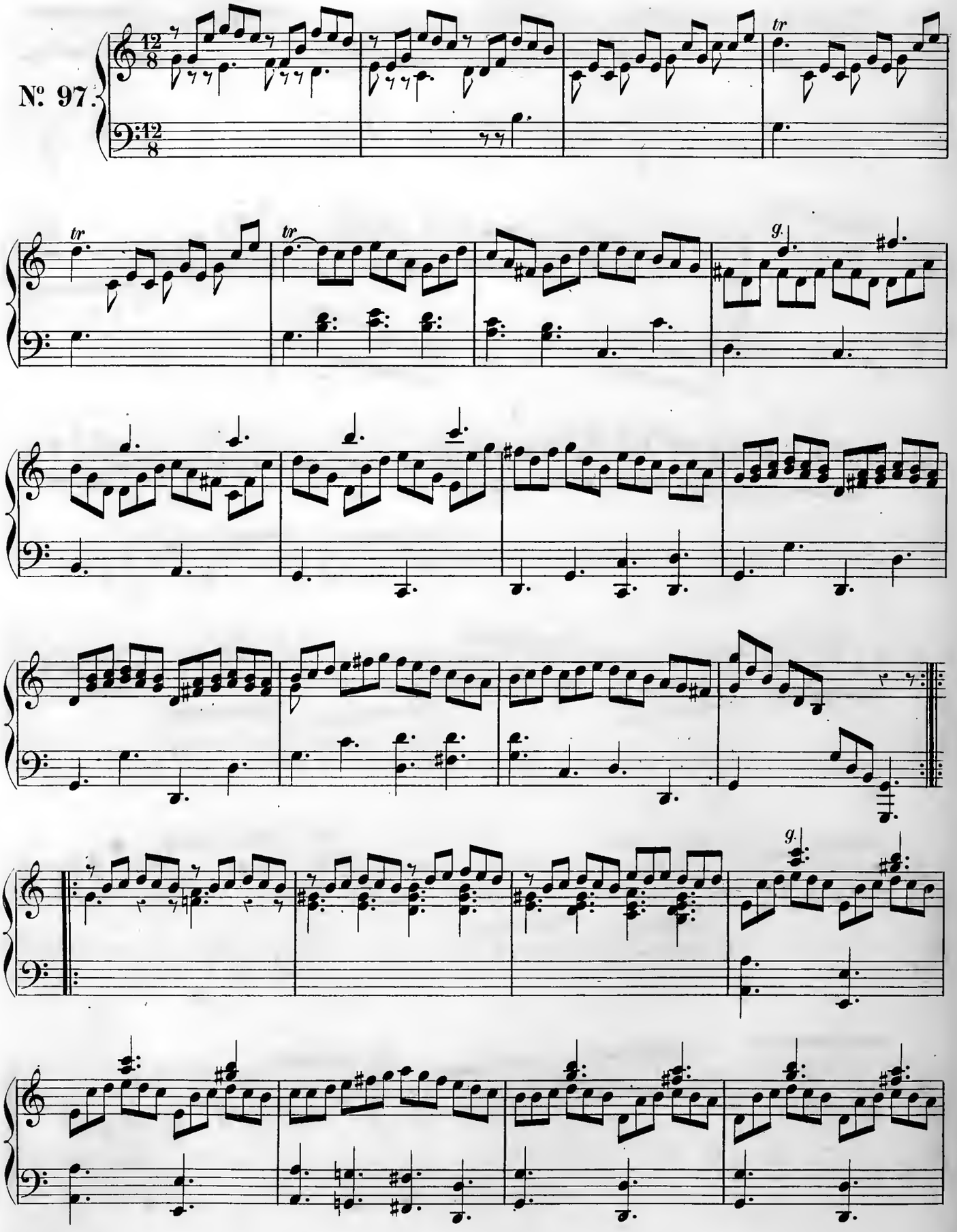
Nº 96.

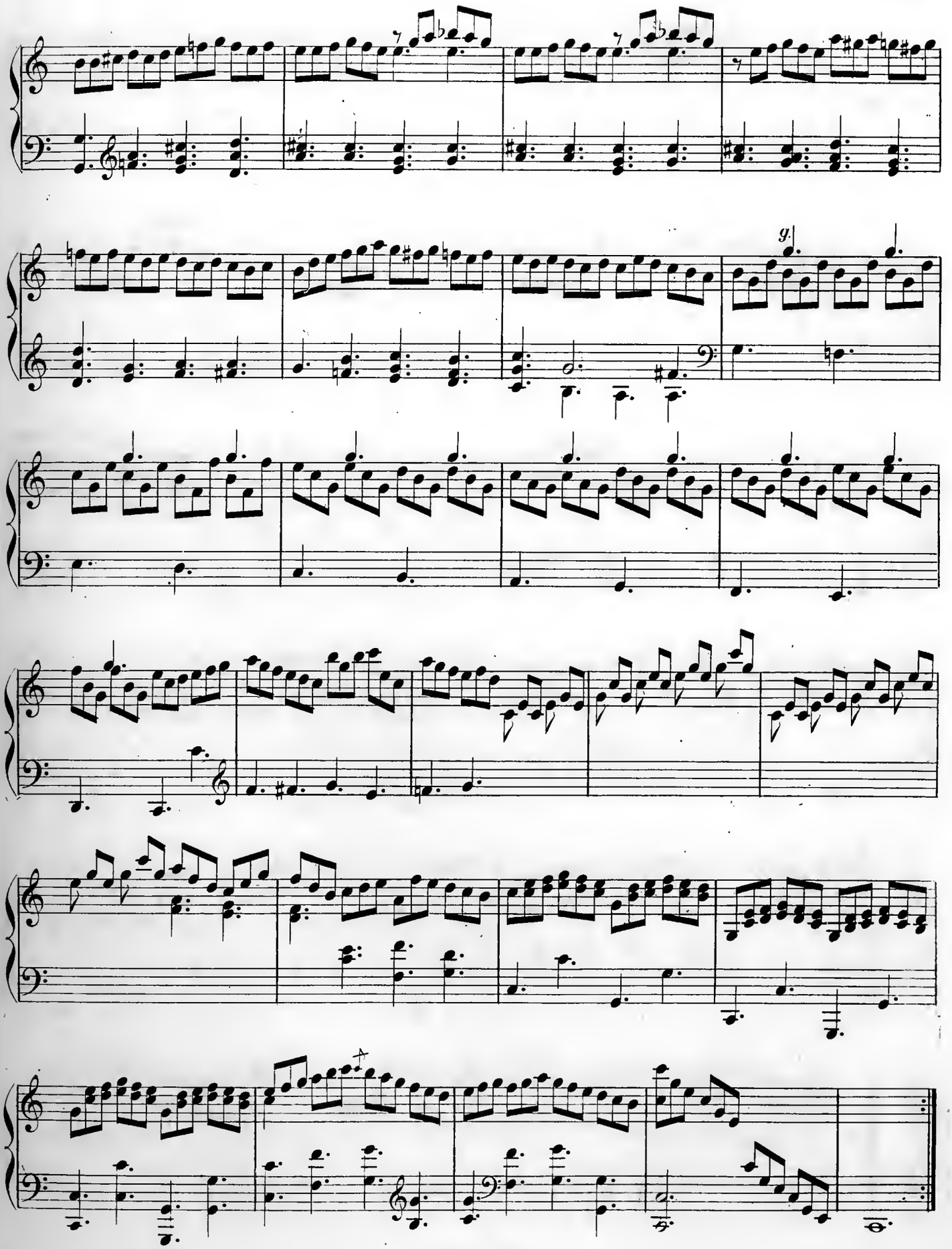




Prestissimo.

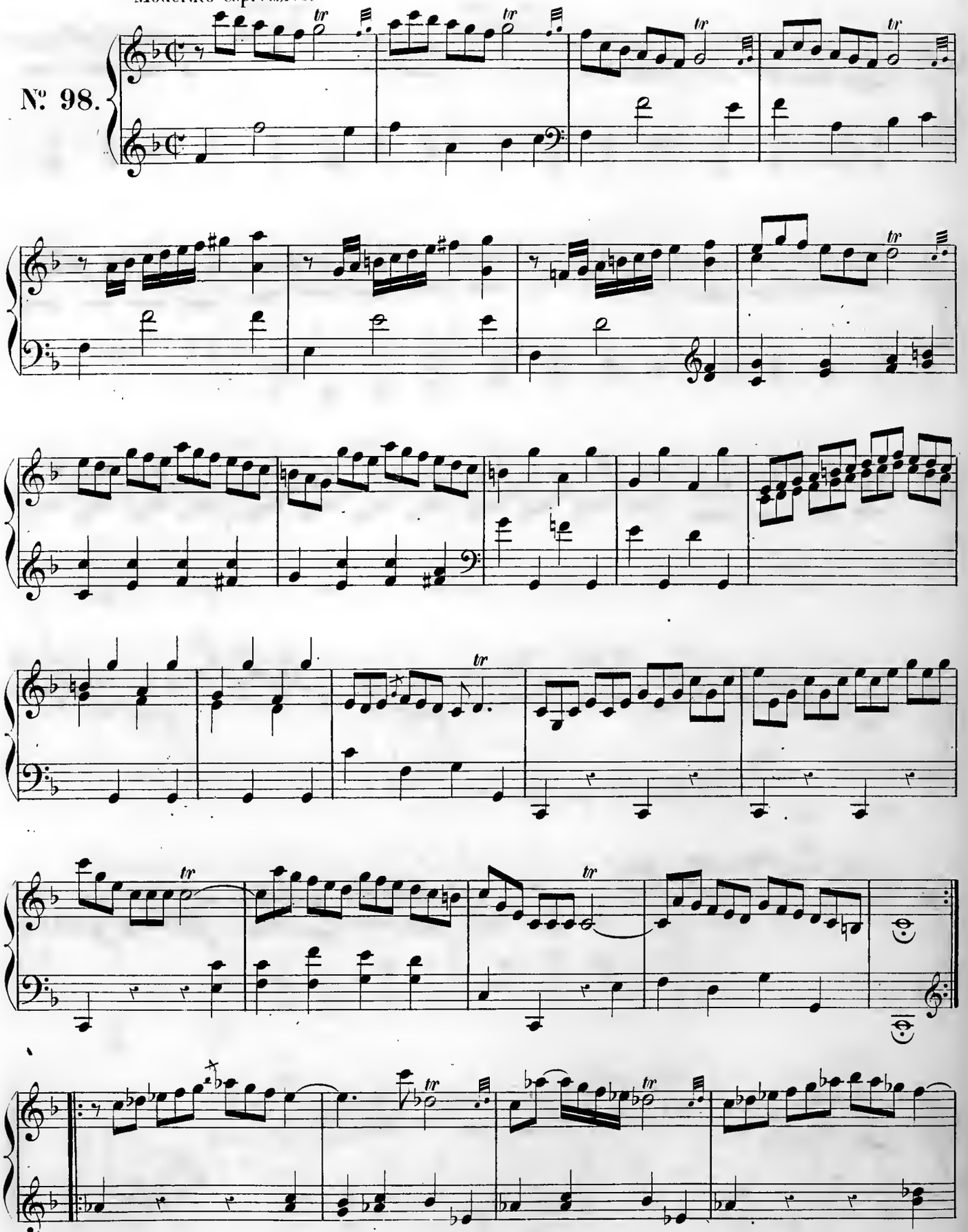
№ 97.

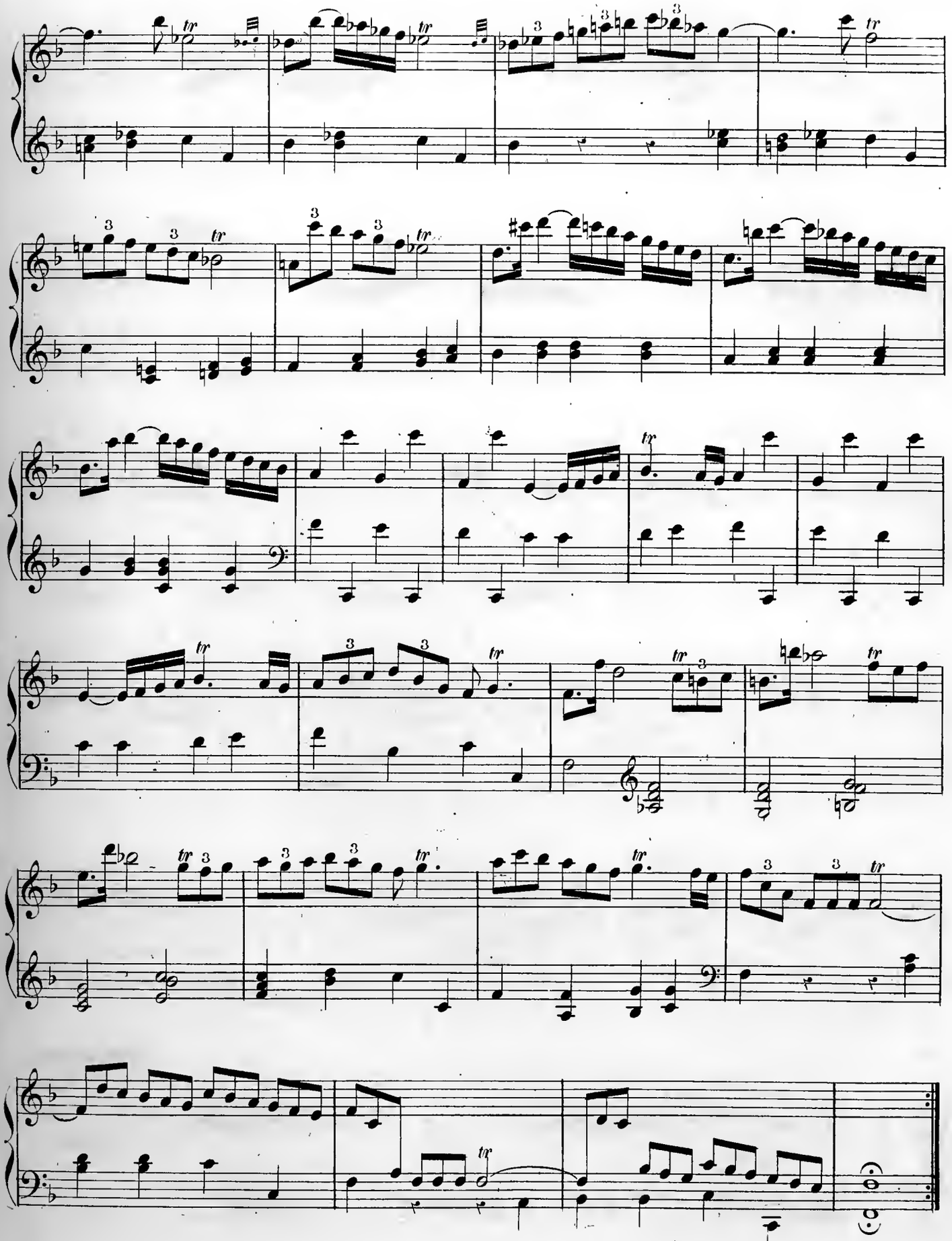




Moderato espressivo.

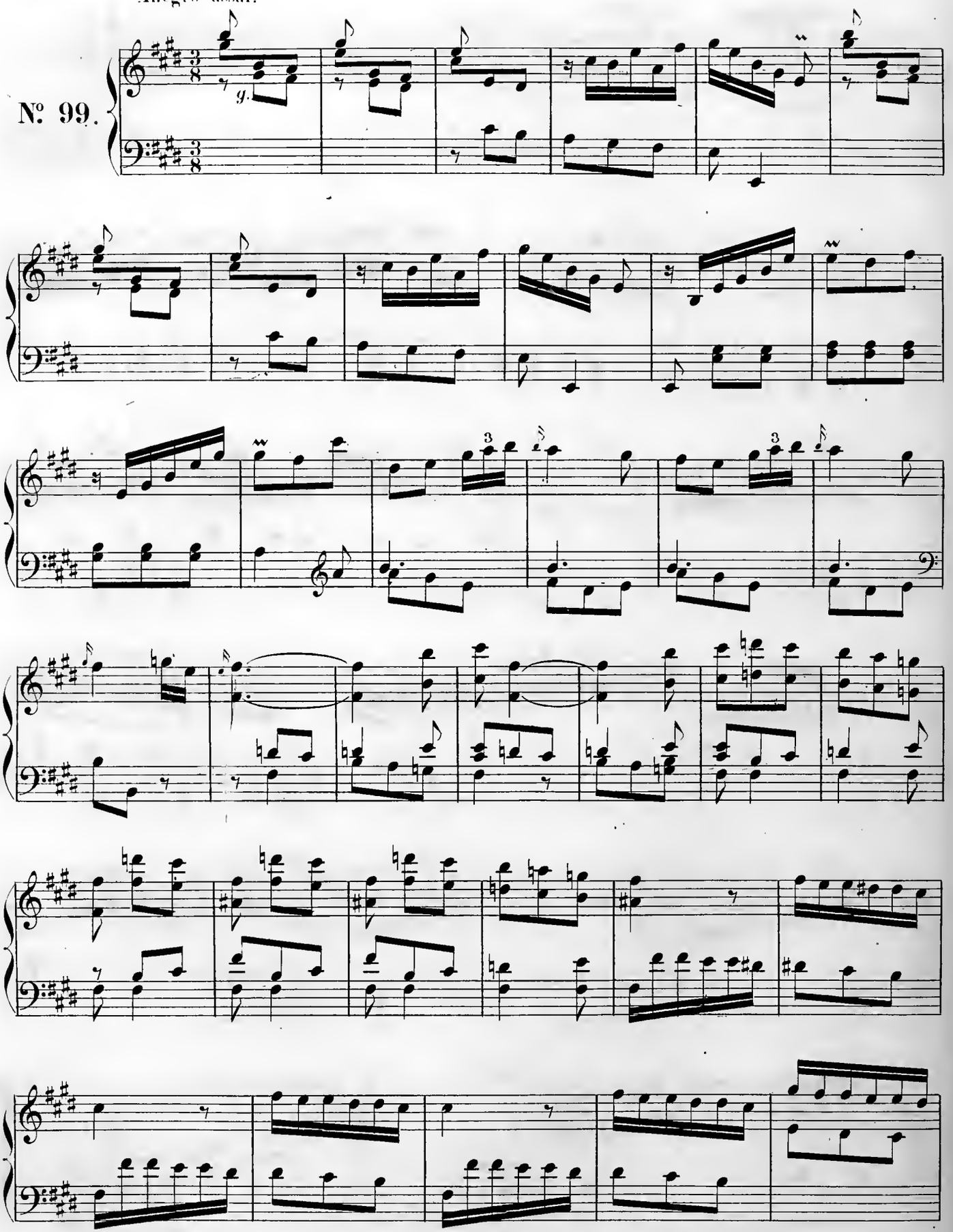
Nº 98.

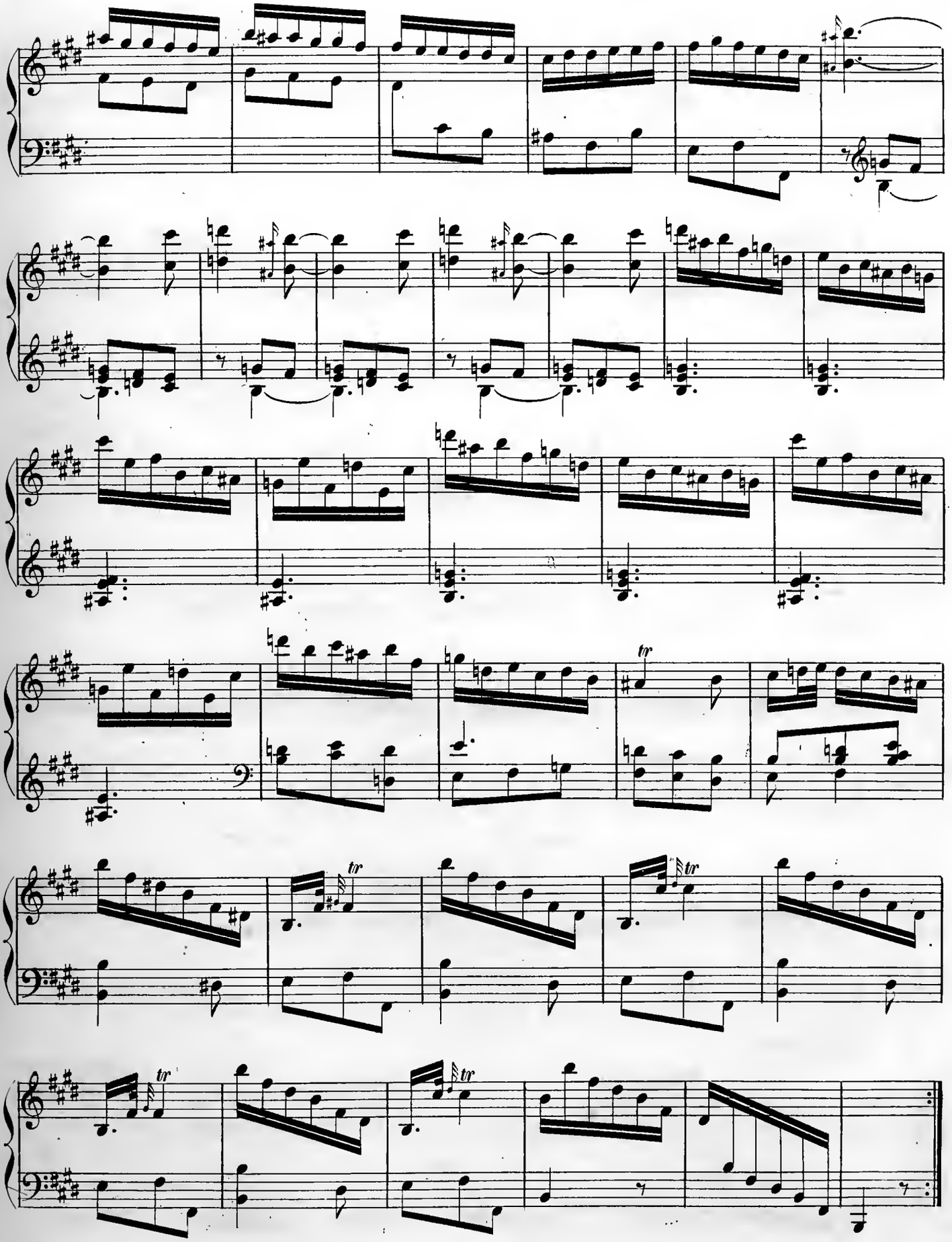


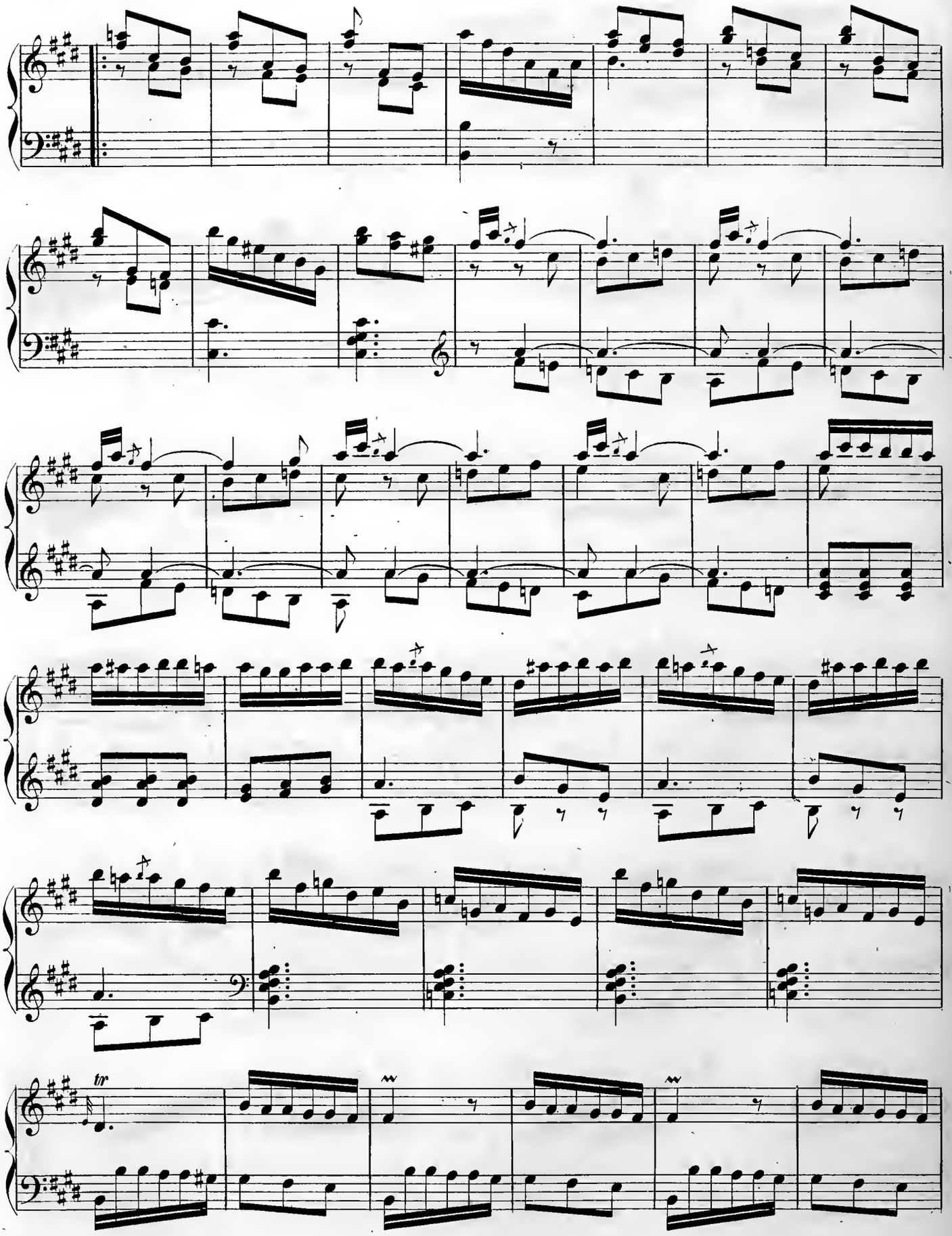


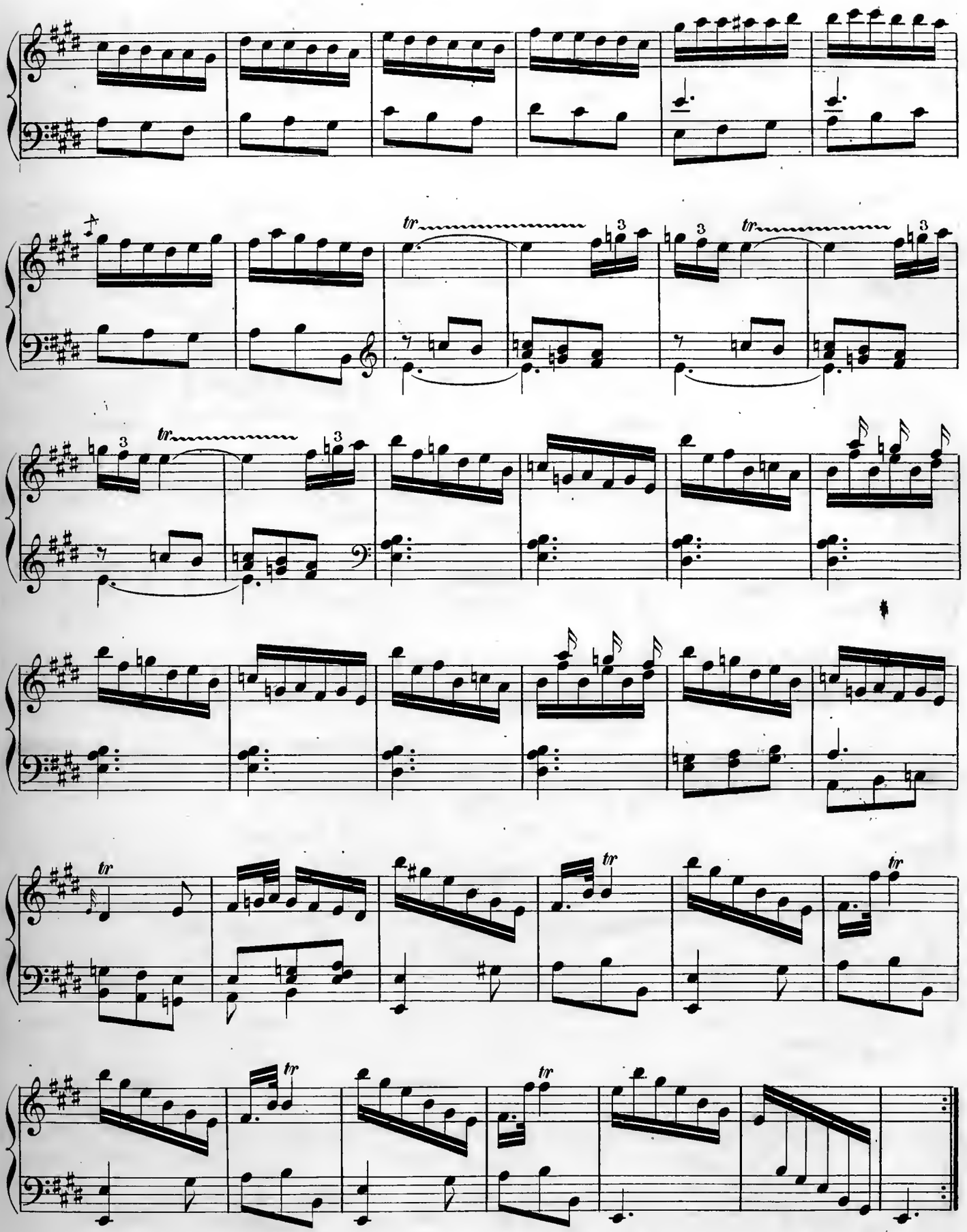
Allegro assai.

Nº 99.



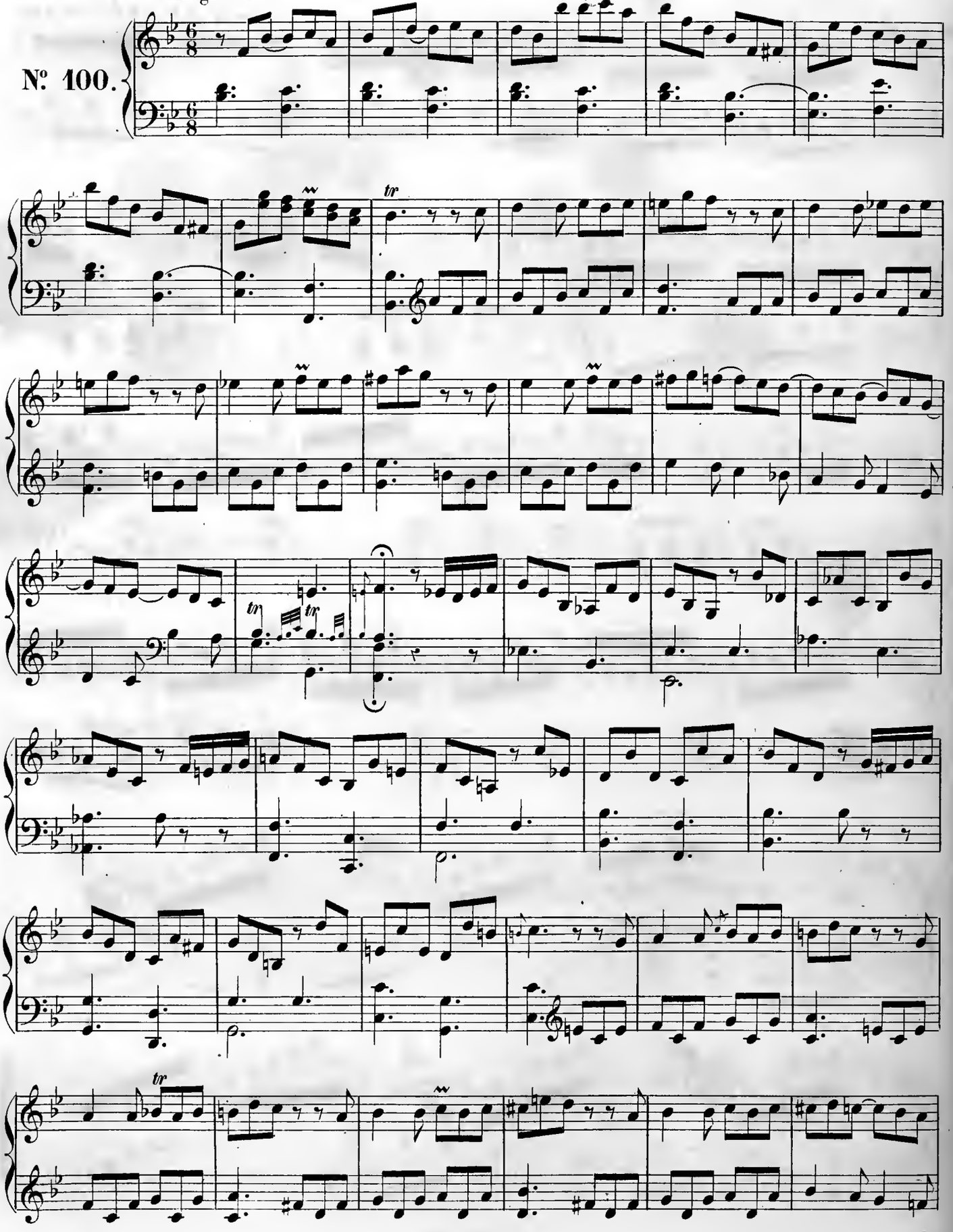

tr
tr
tr
tr
tr

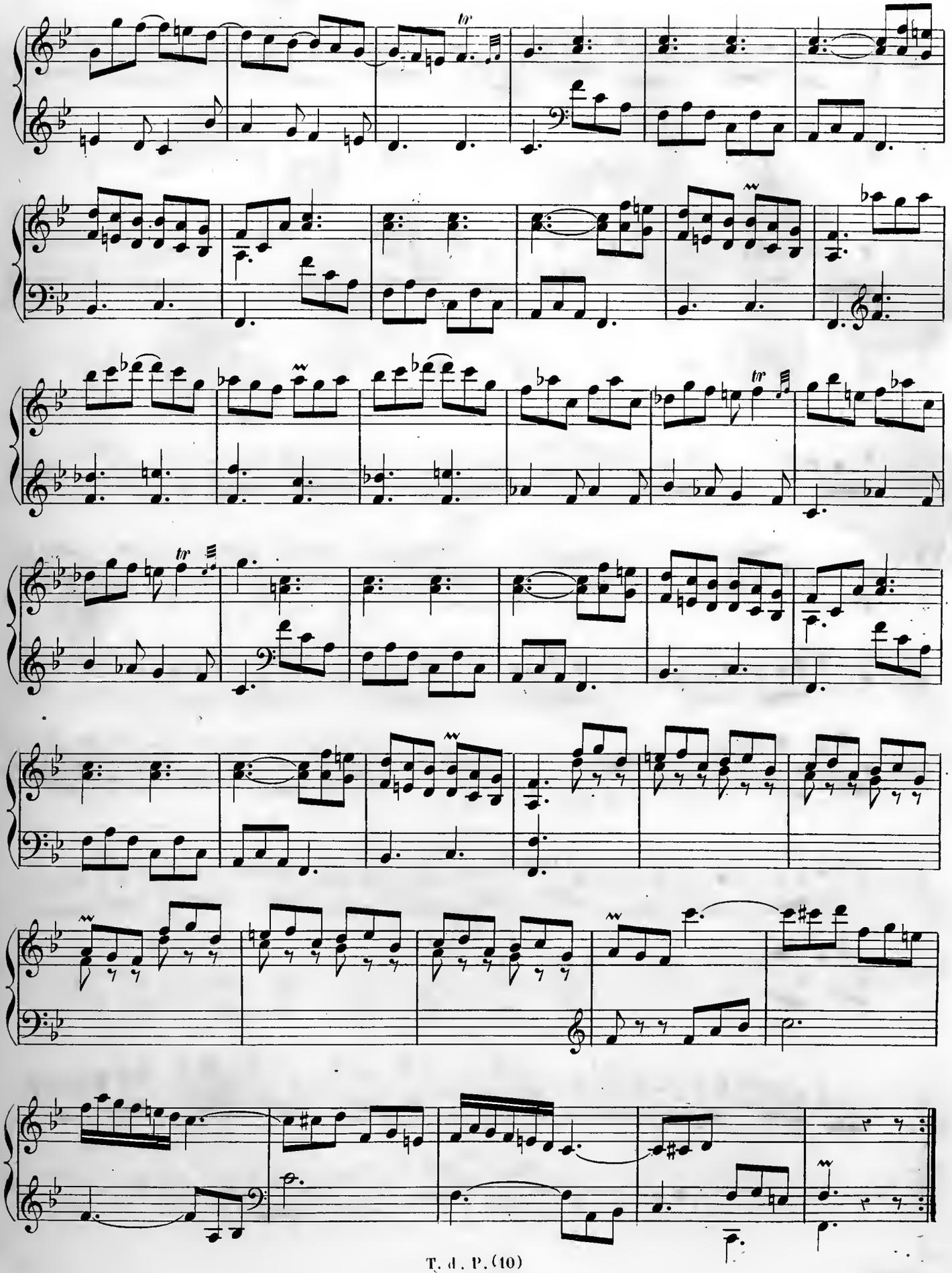

tr

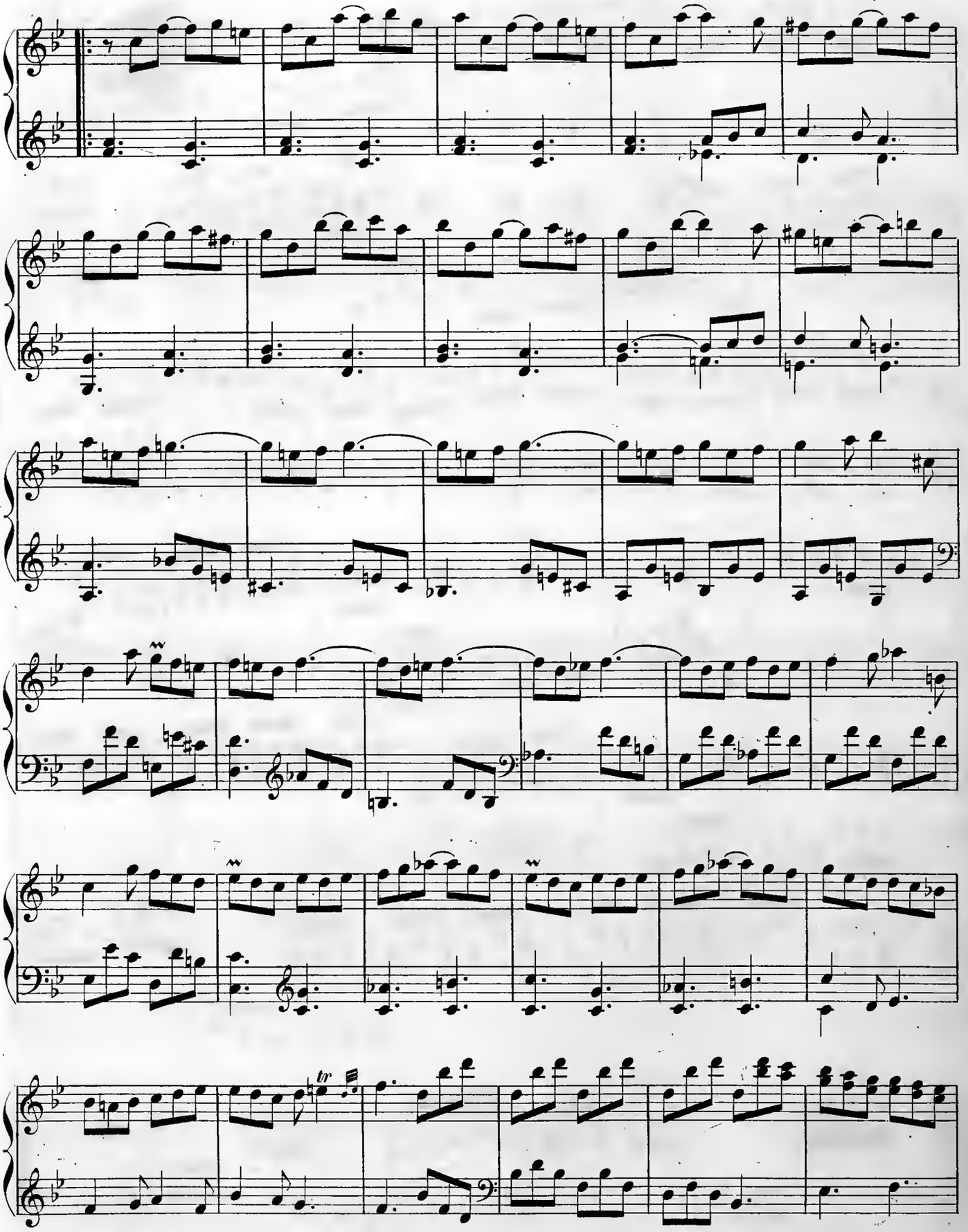


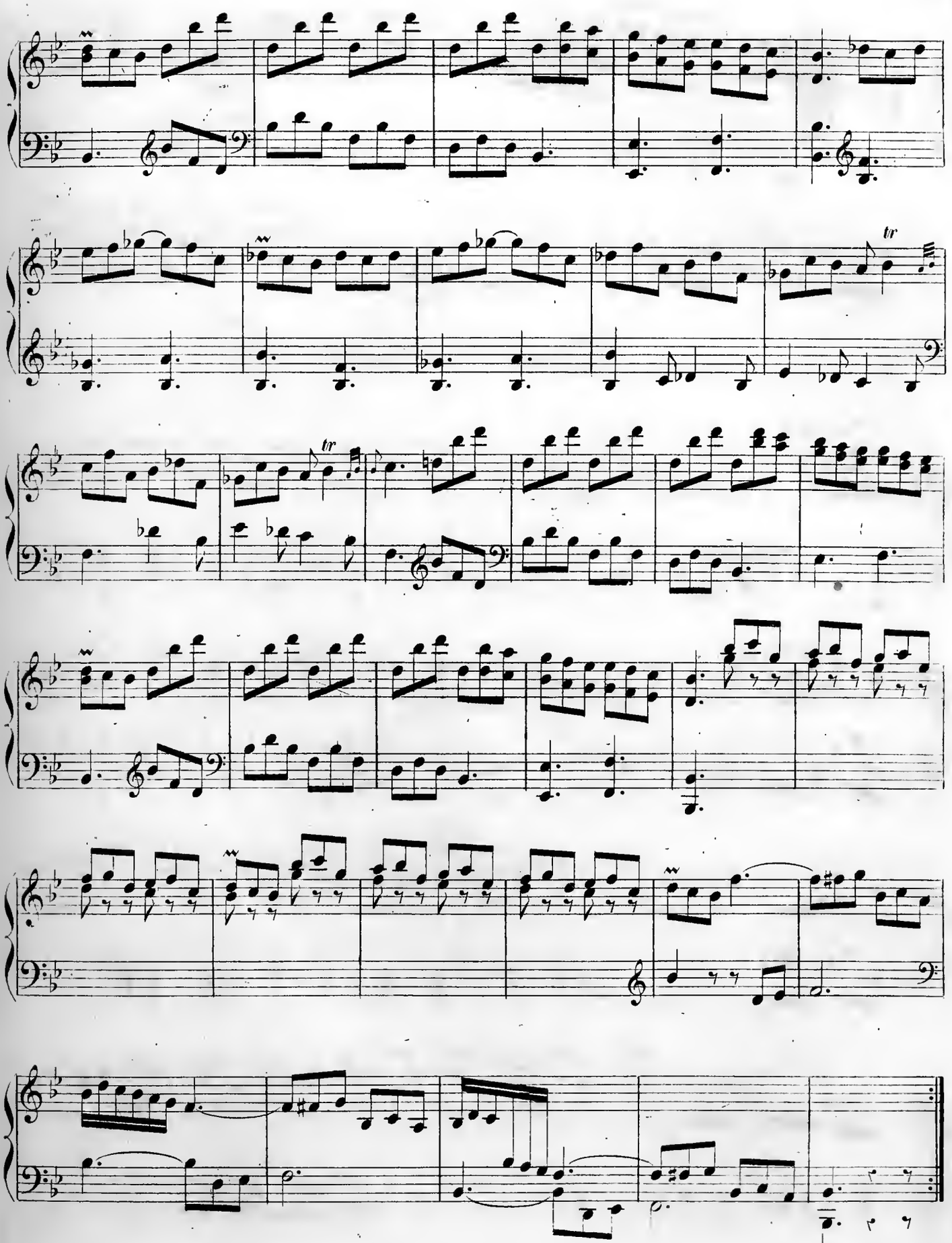
Allegro vivace.

Nº 100.



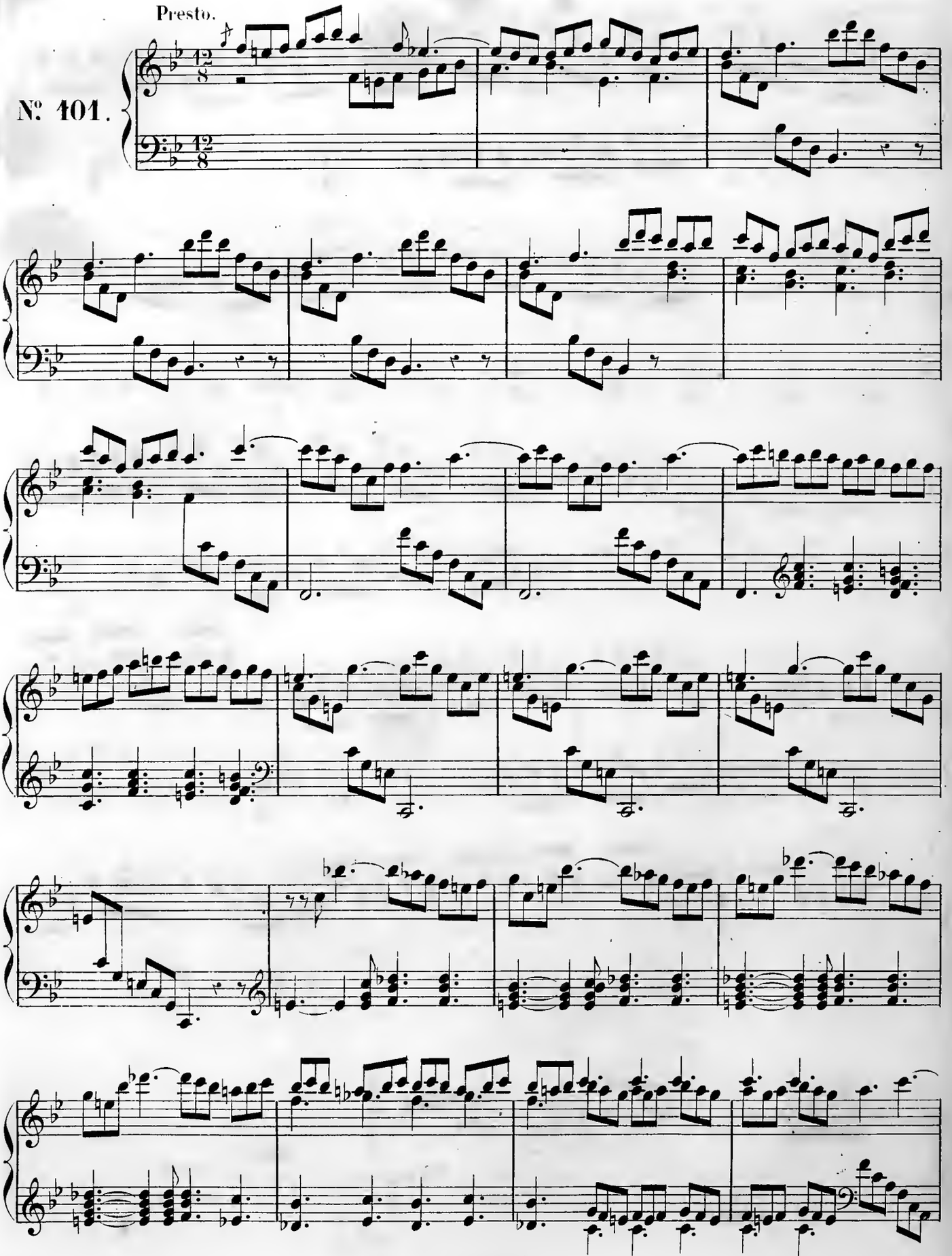


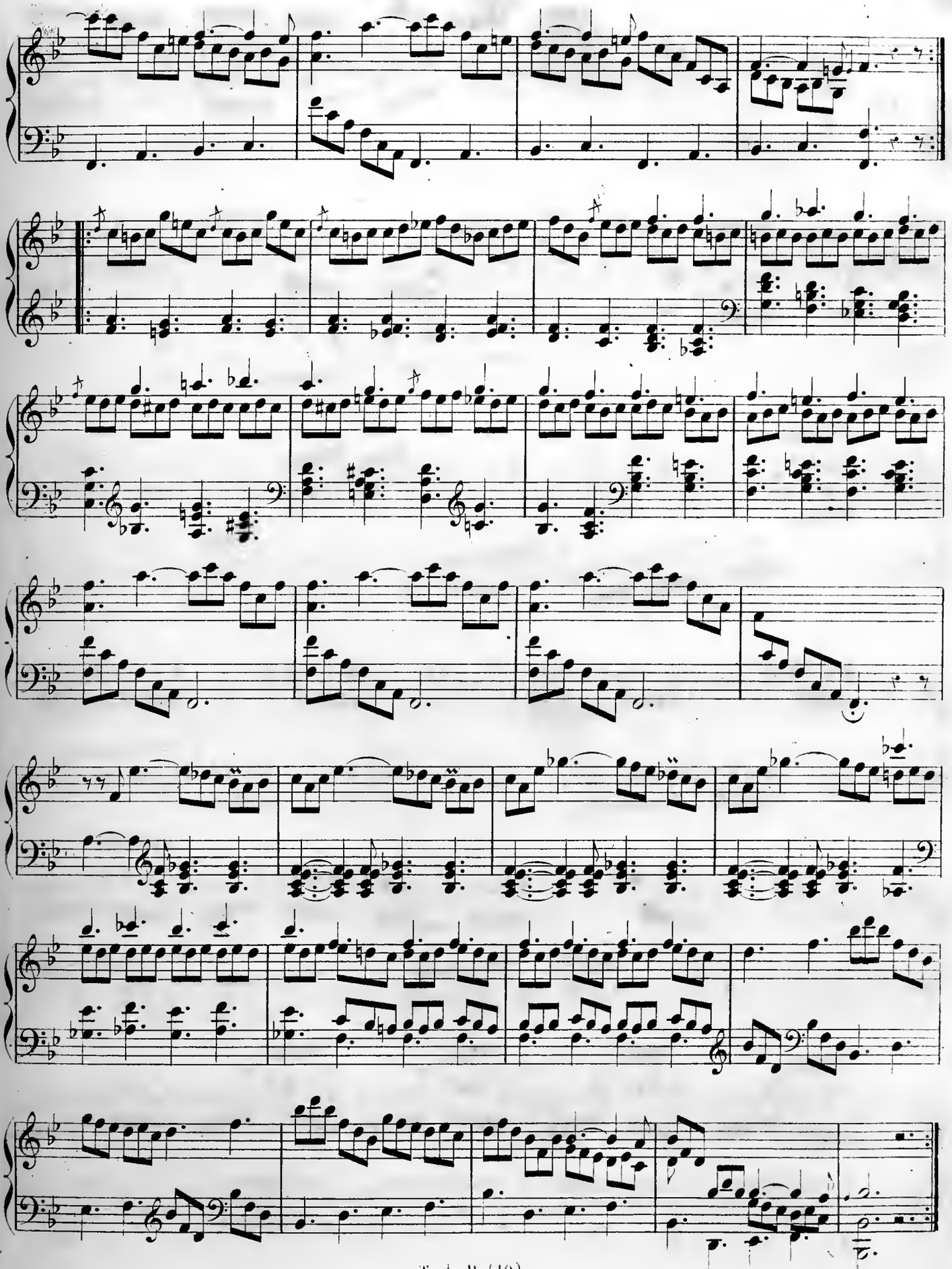

tr



Presto.

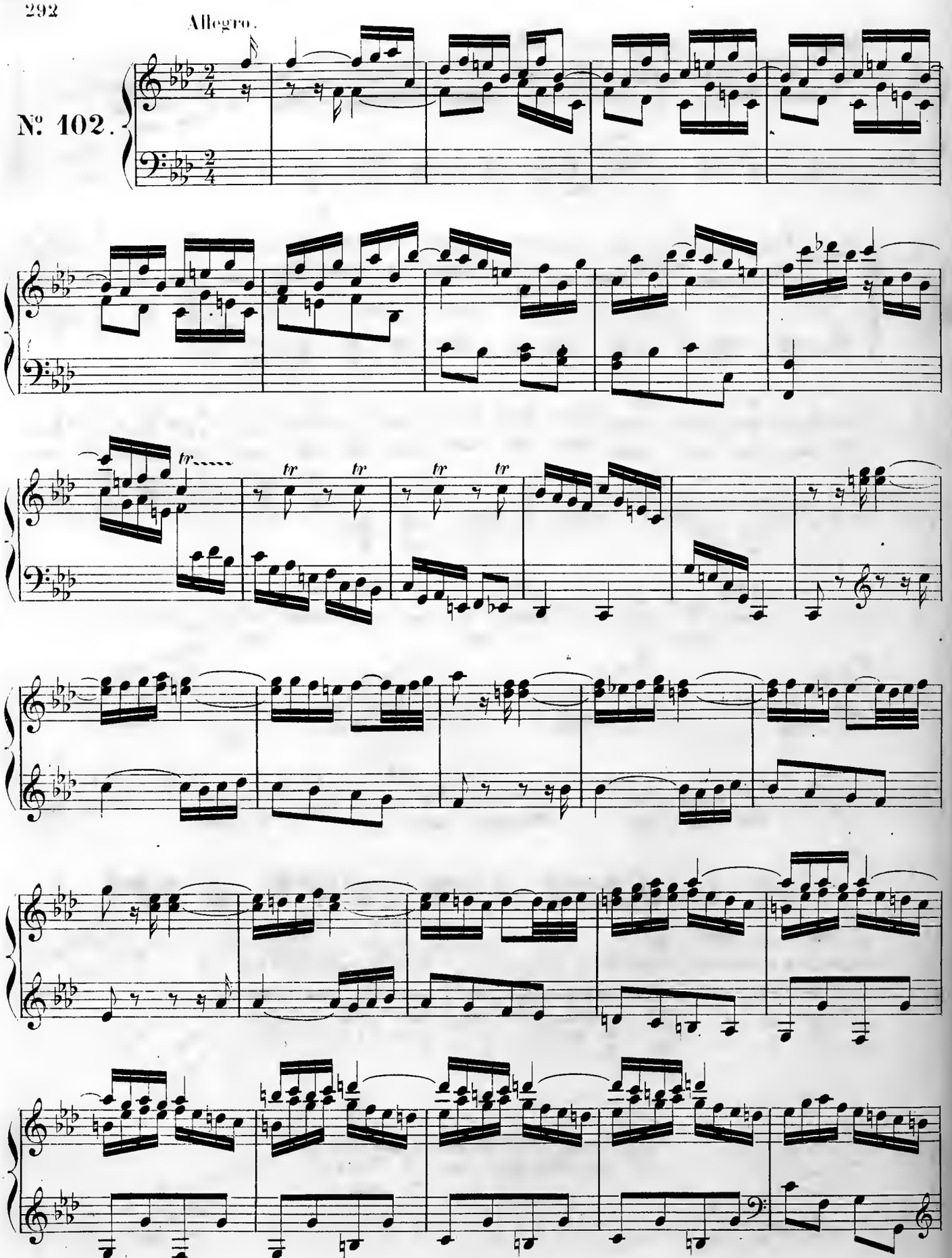
№ 101.

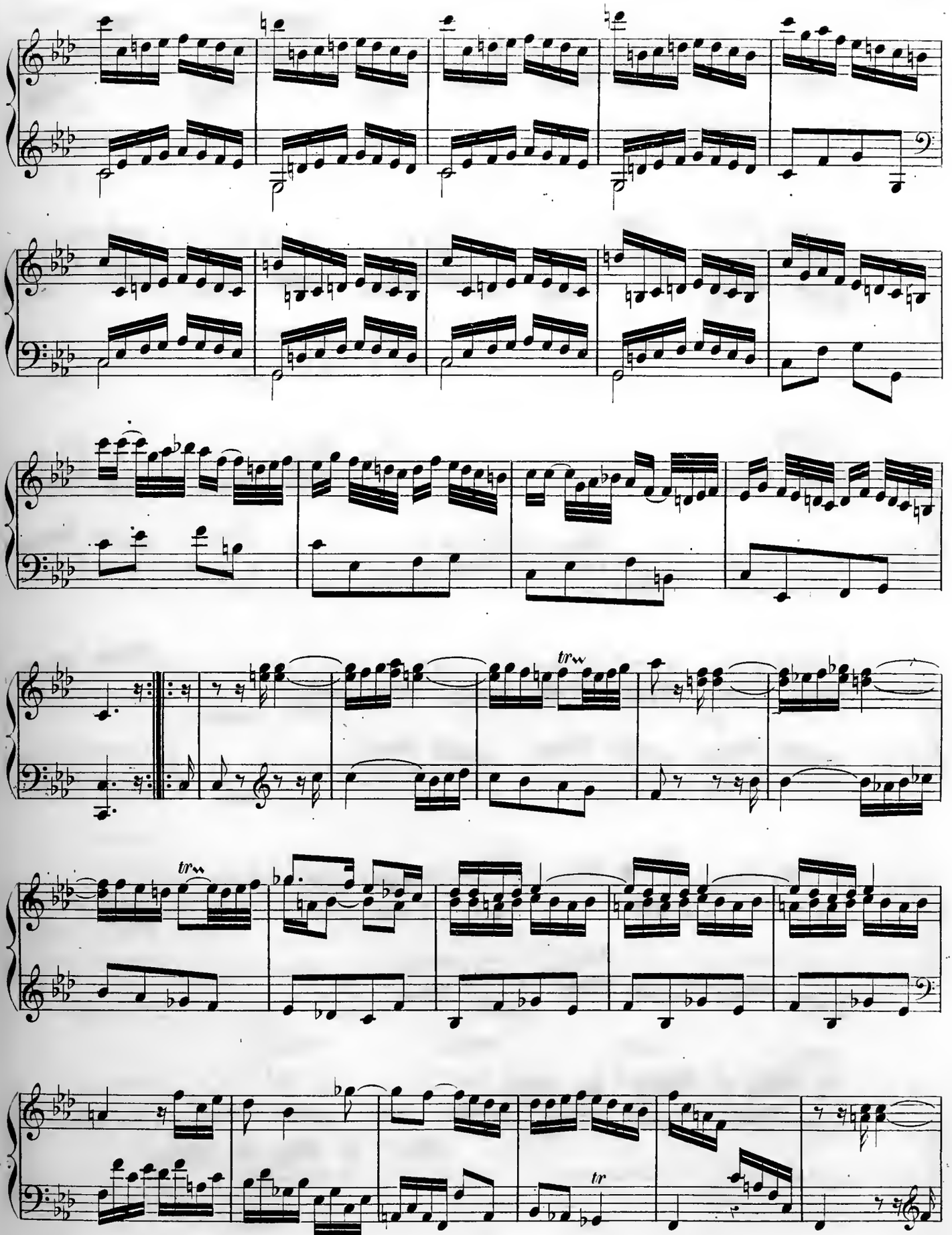


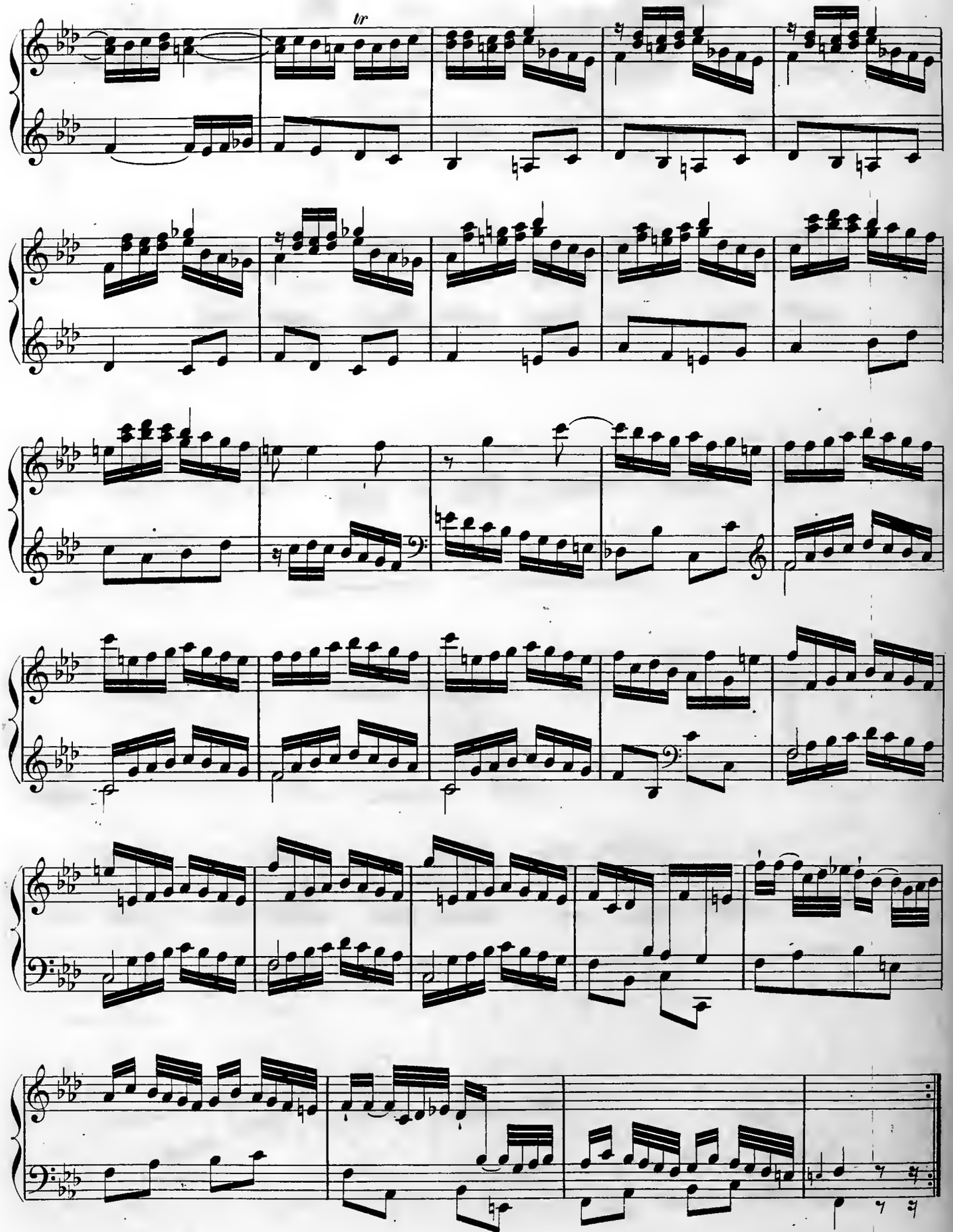


Allegro.

Nº 102.

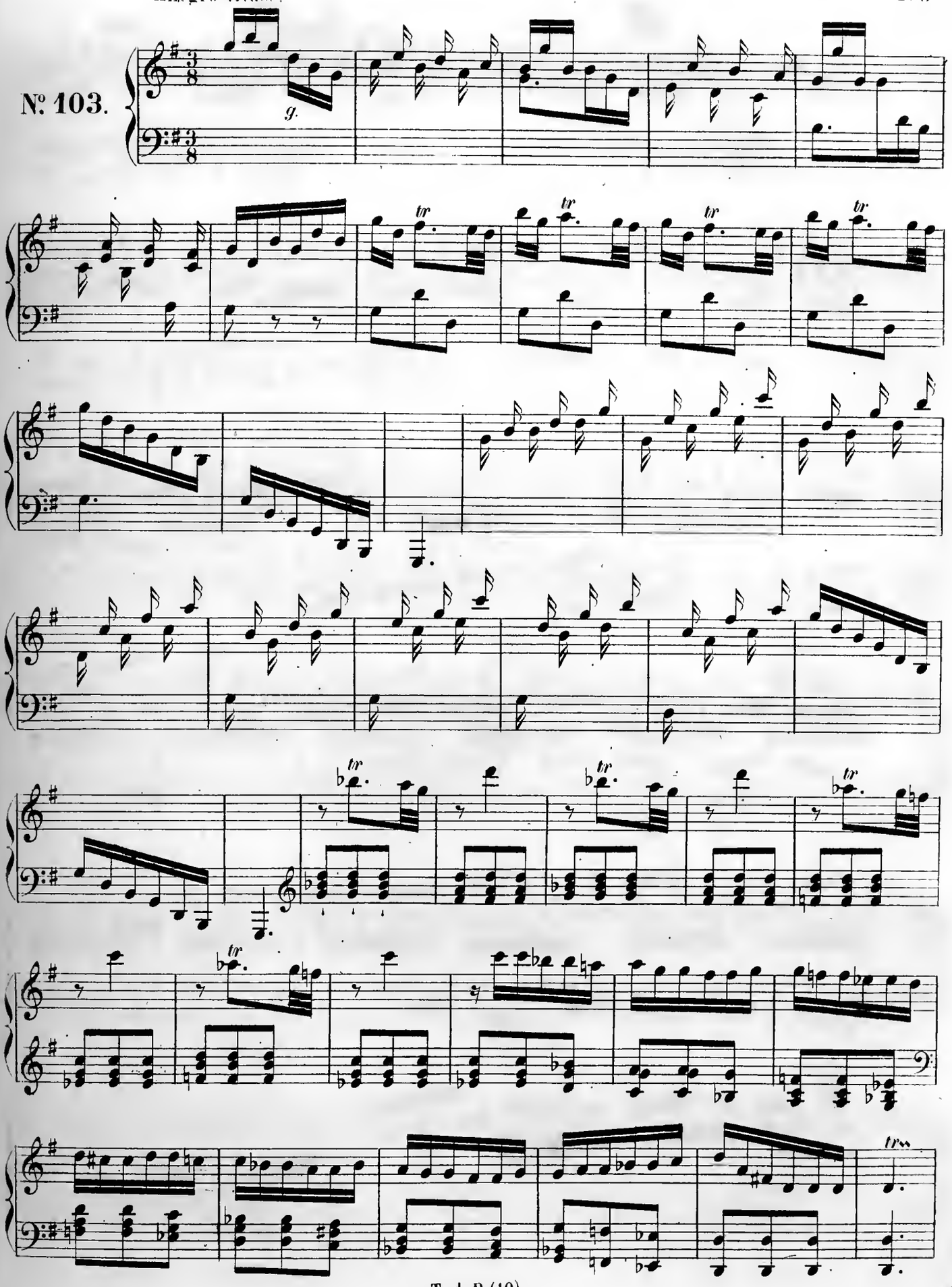


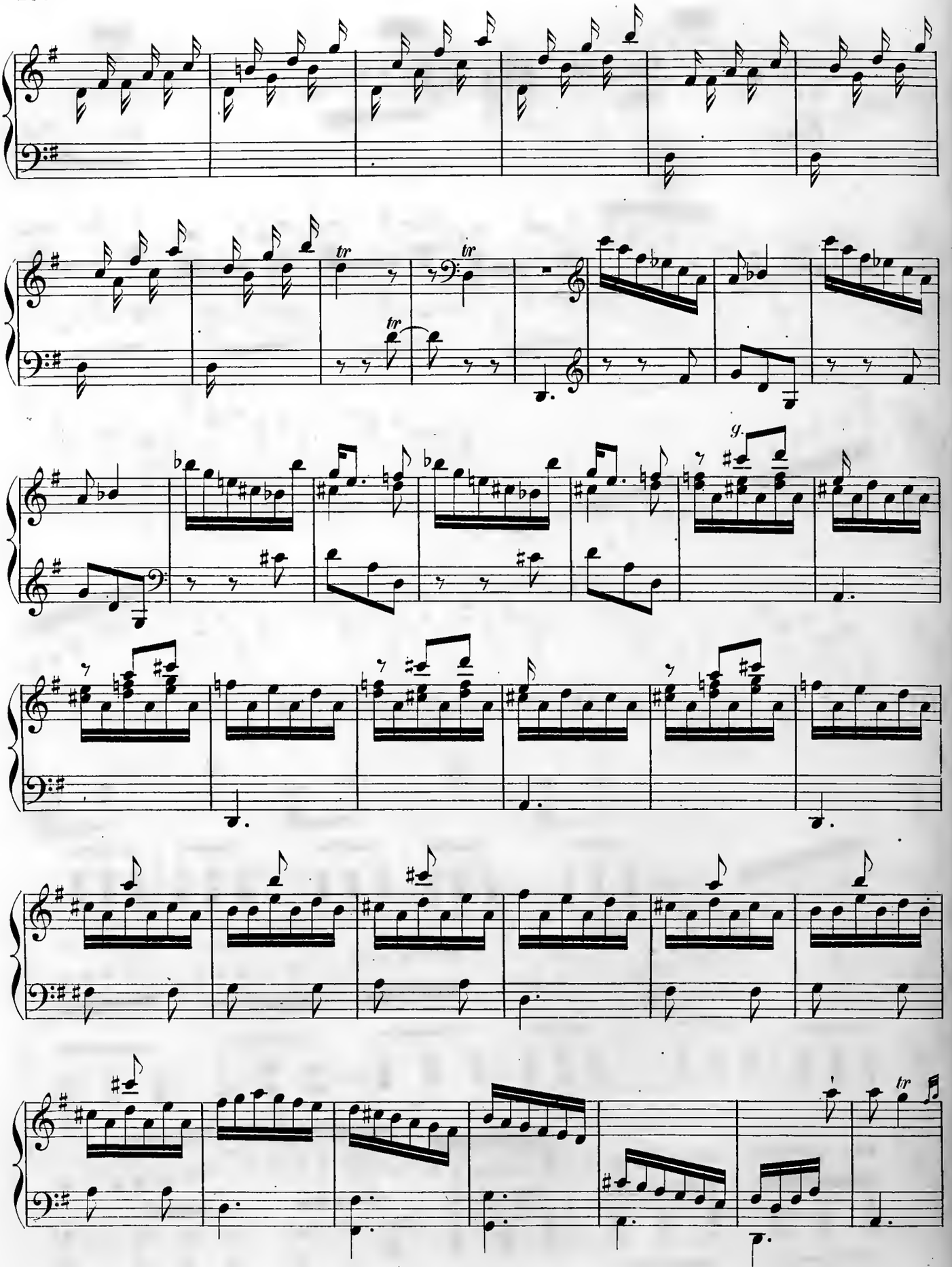

trw
trw
tr

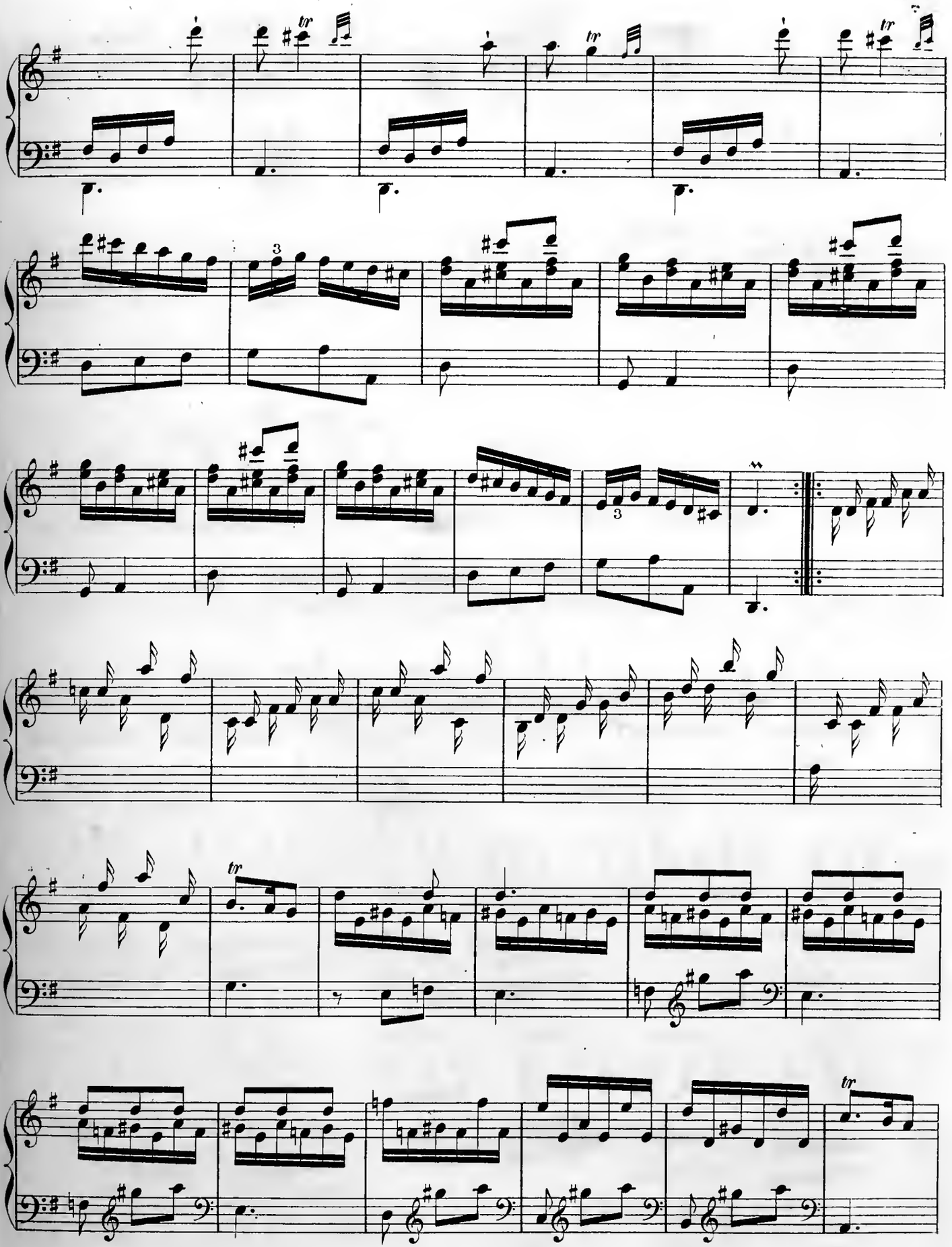

tr

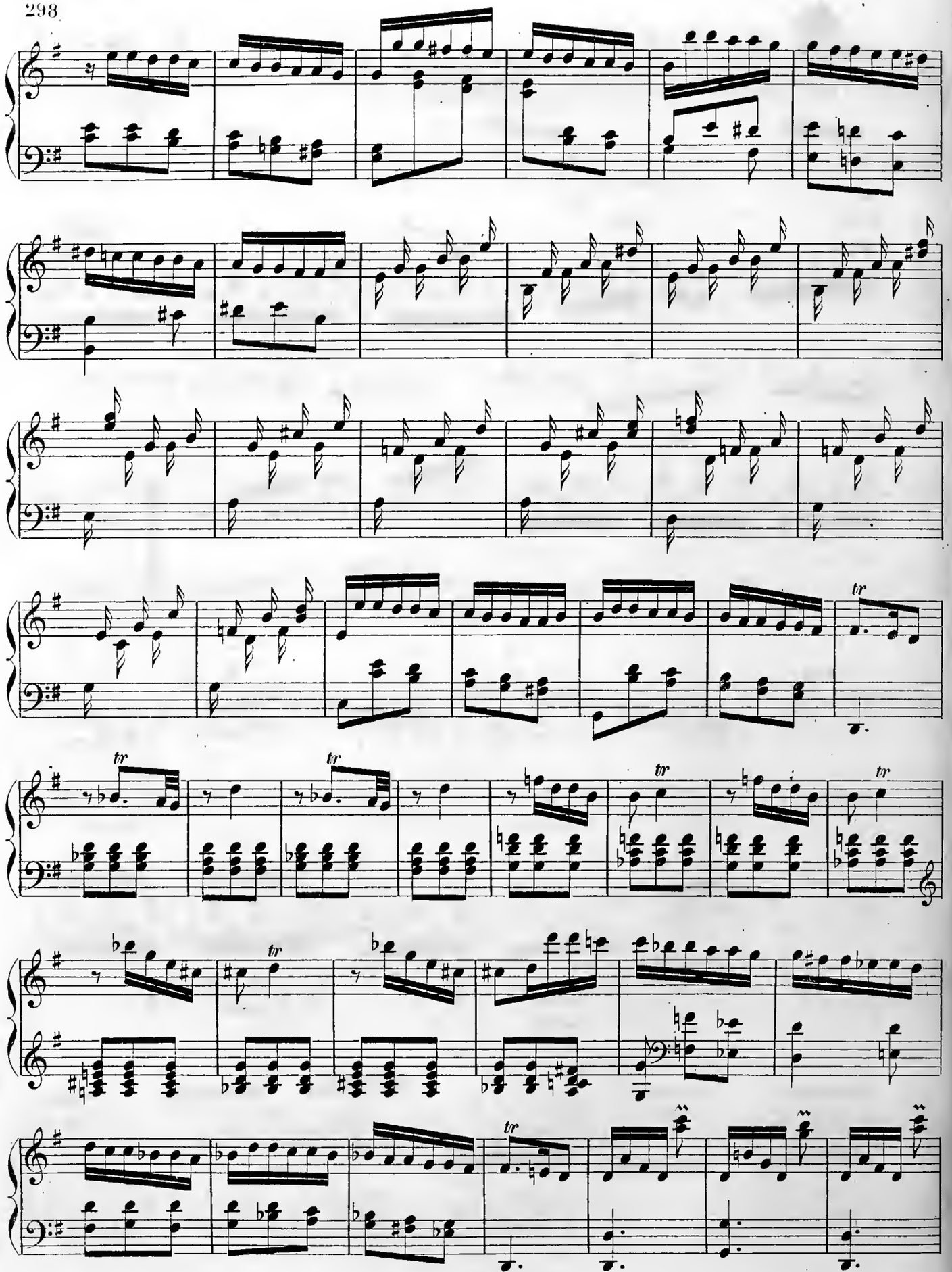
Allegro vivace.

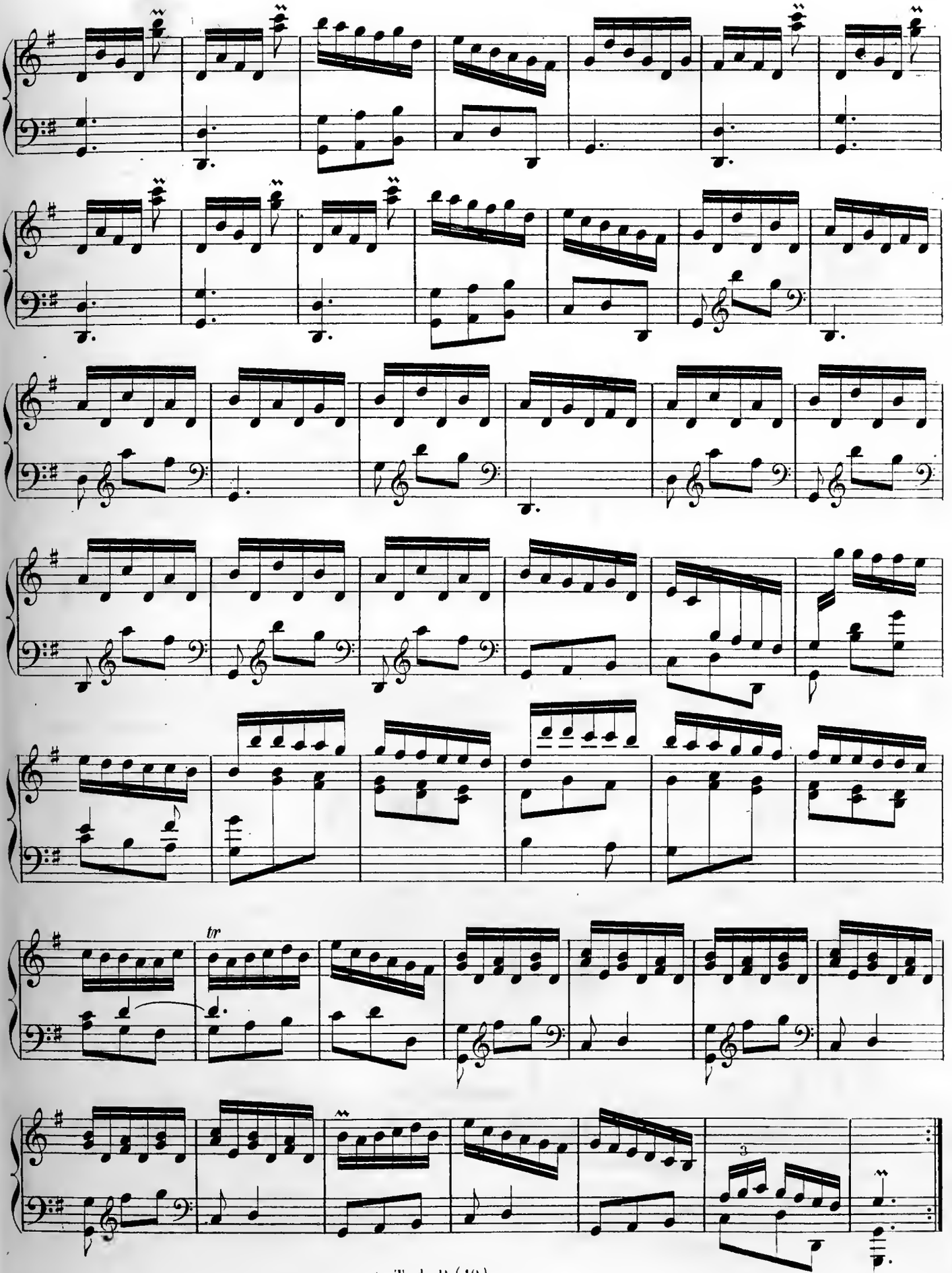
№ 103.




tr
tr
tr
g.
tr

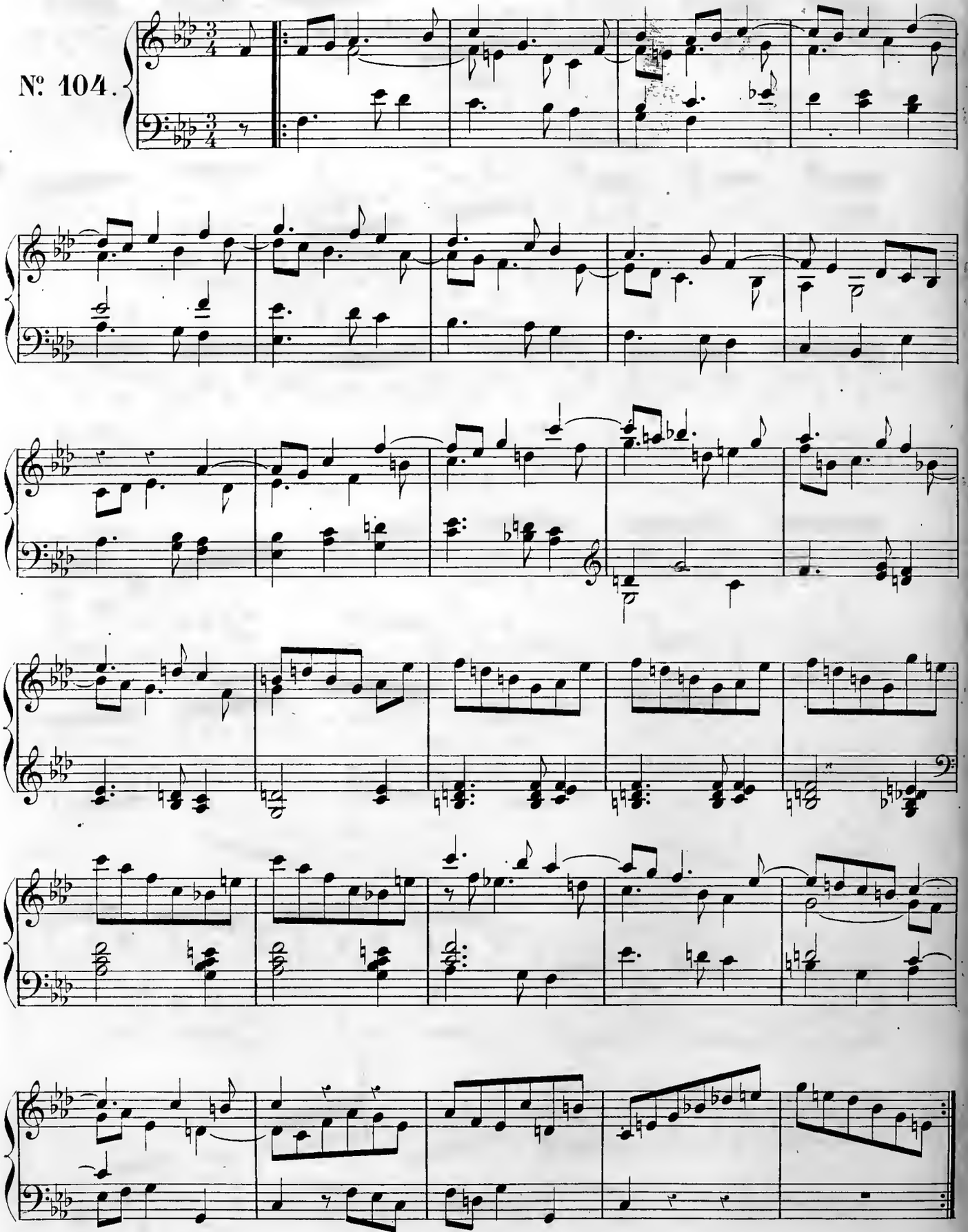


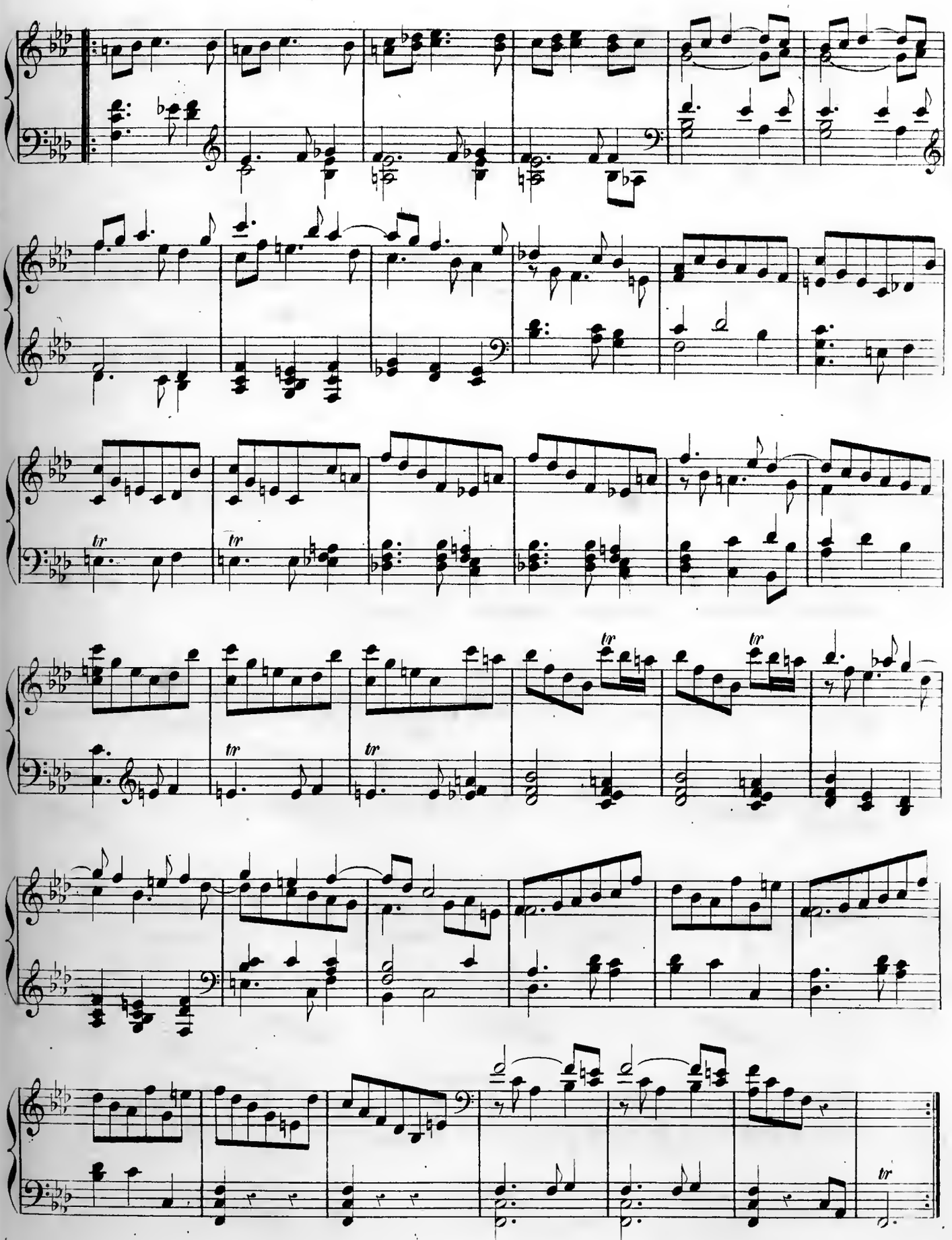



tr
3

Allegro moderato.

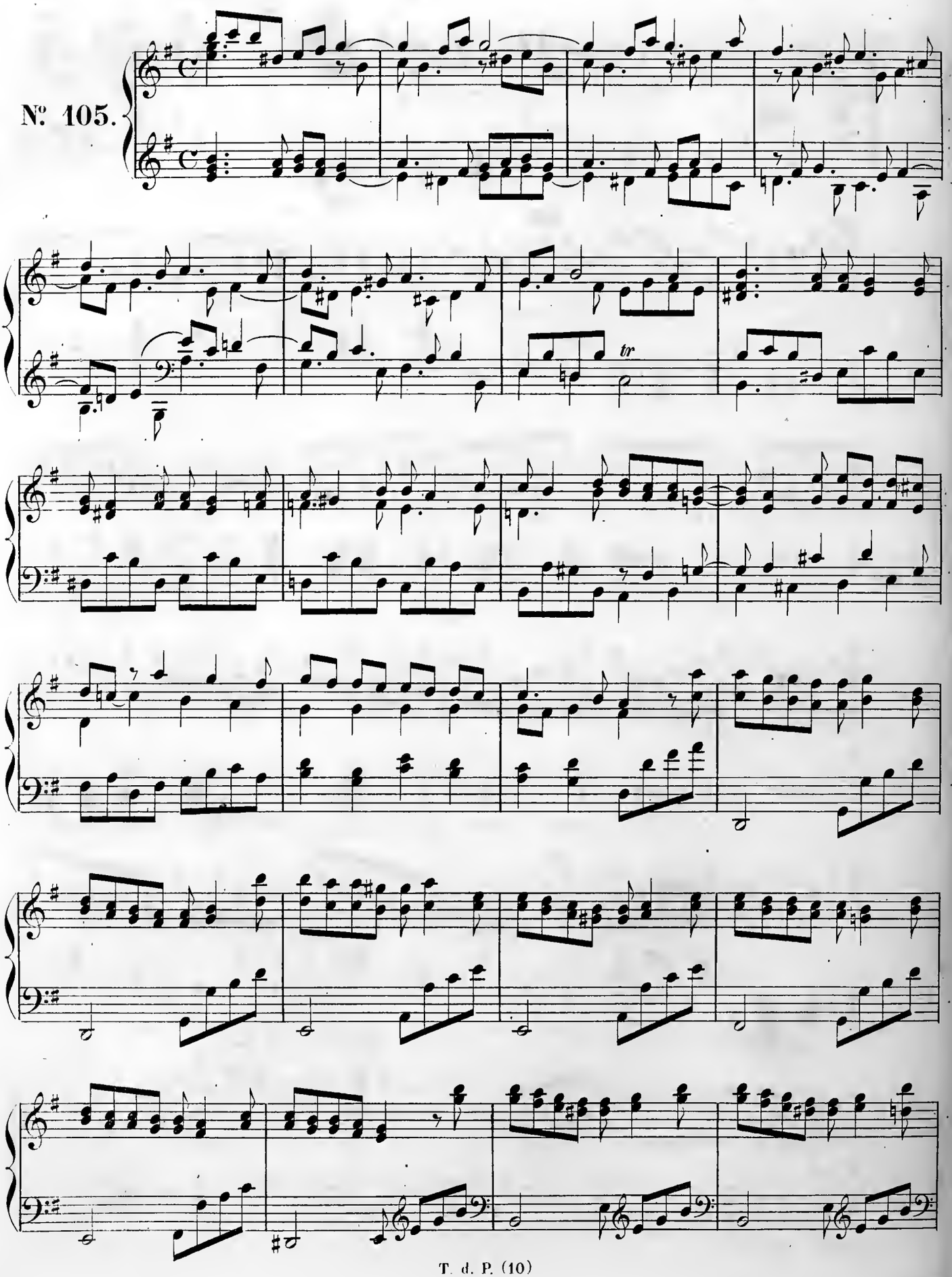
Nº 104.

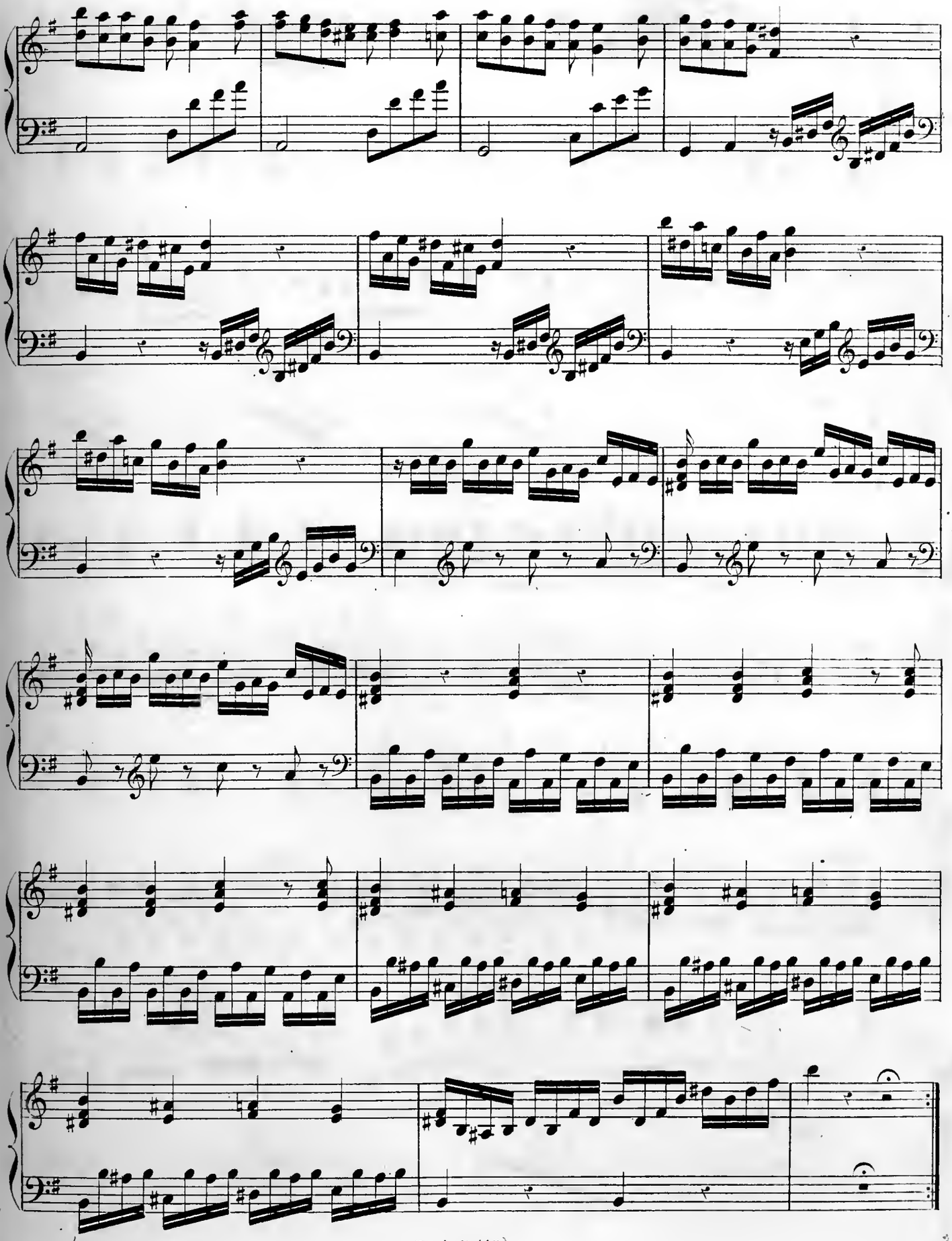


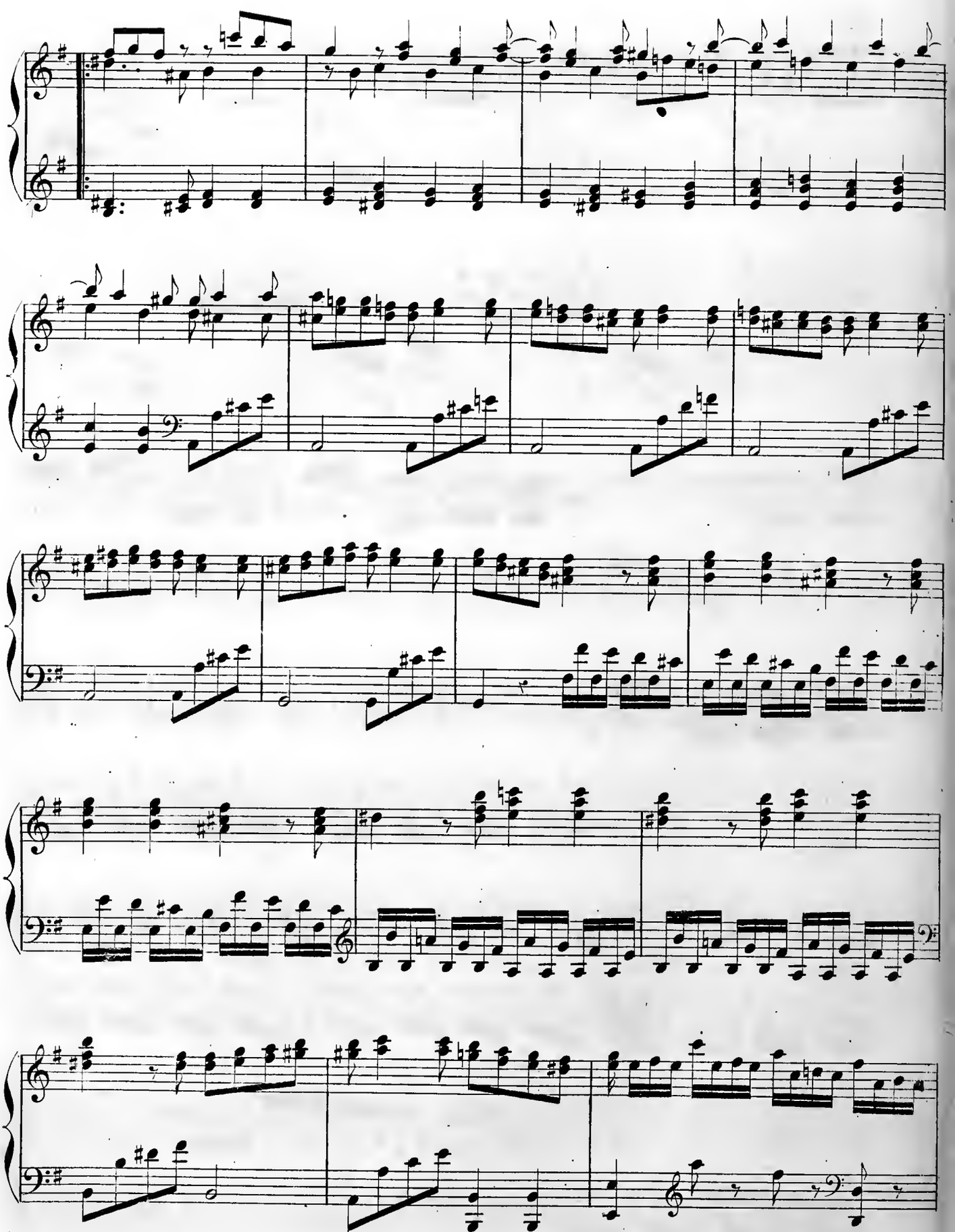


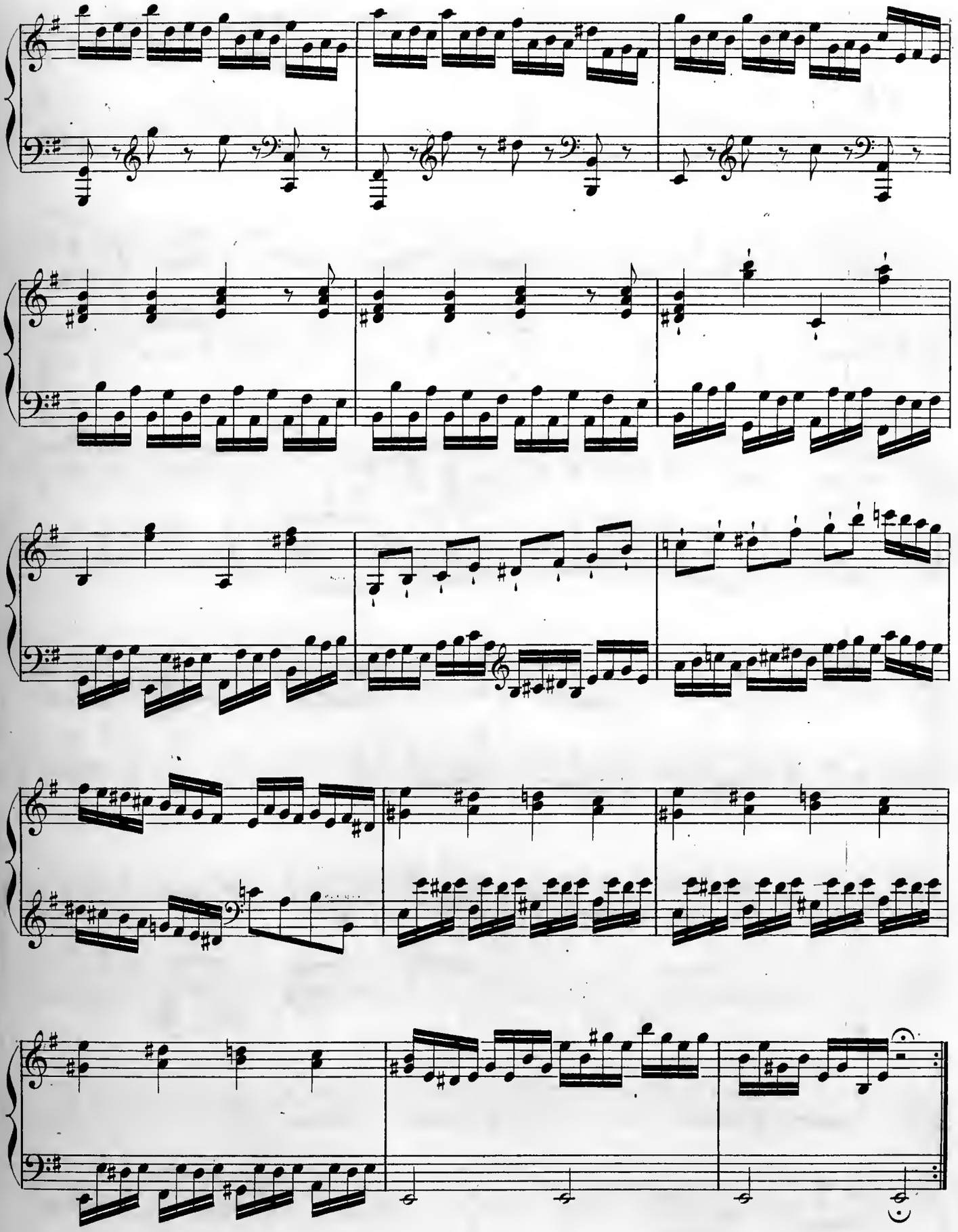
Moderato.

Nº 105.



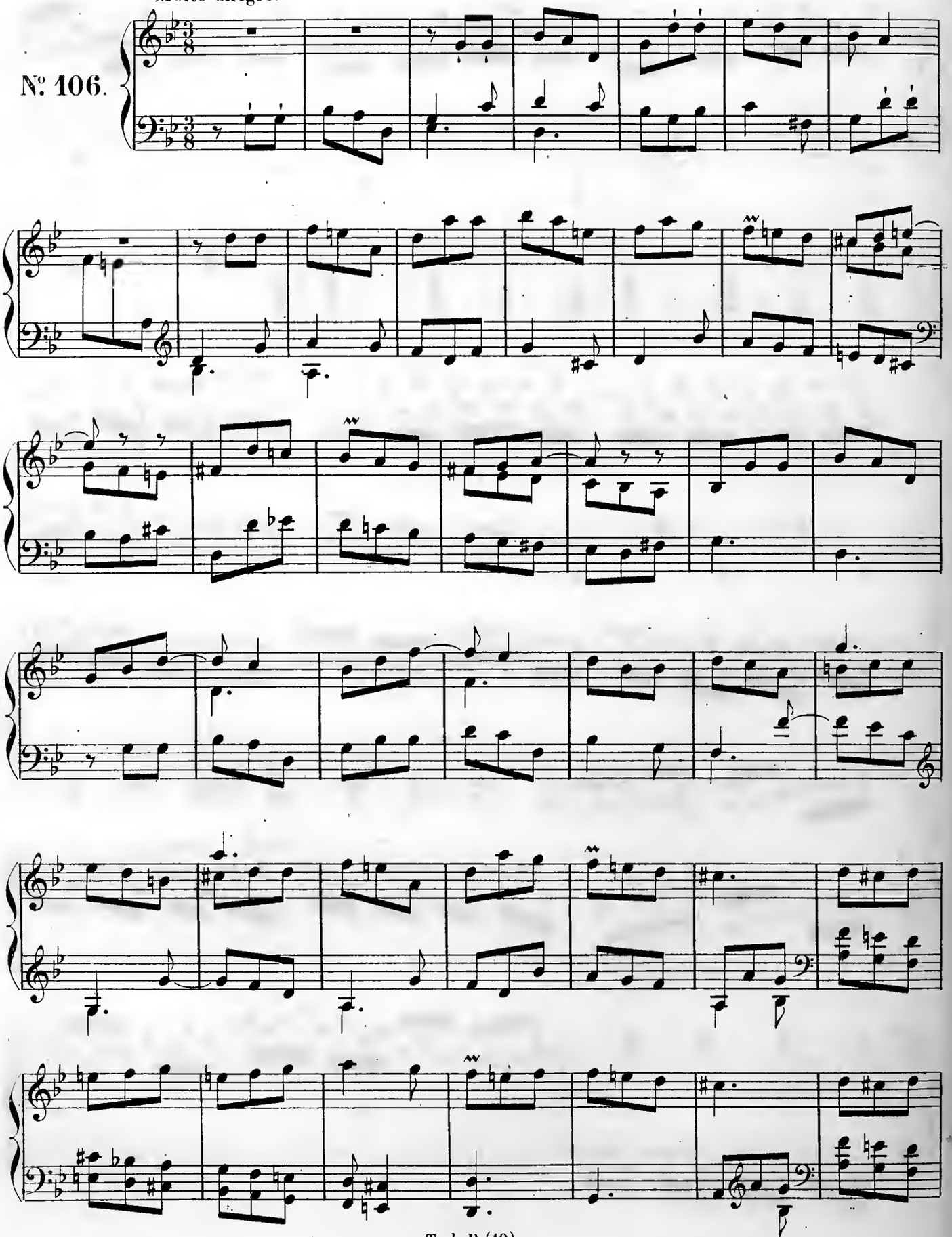


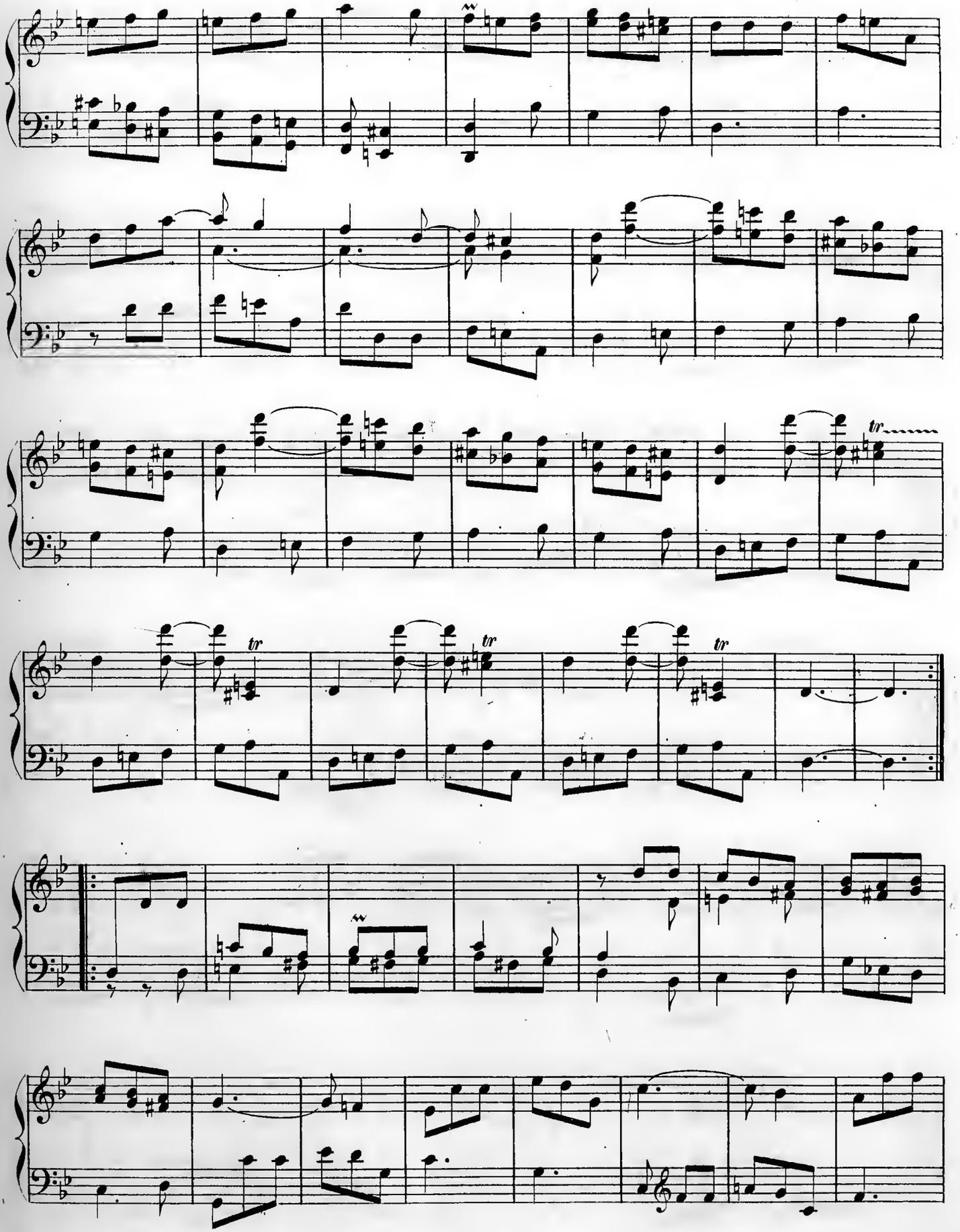


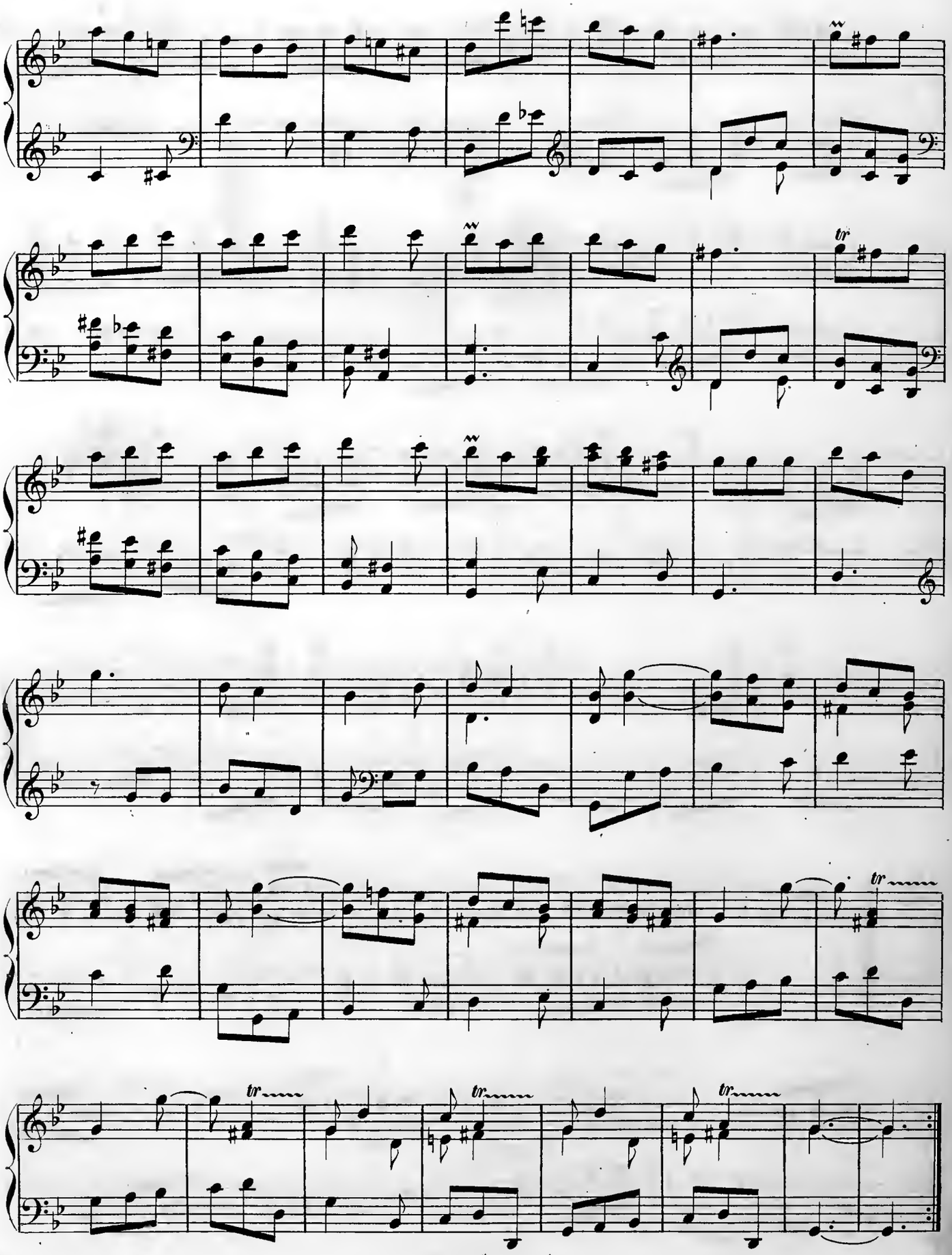


Molto allegro.

№ 106.

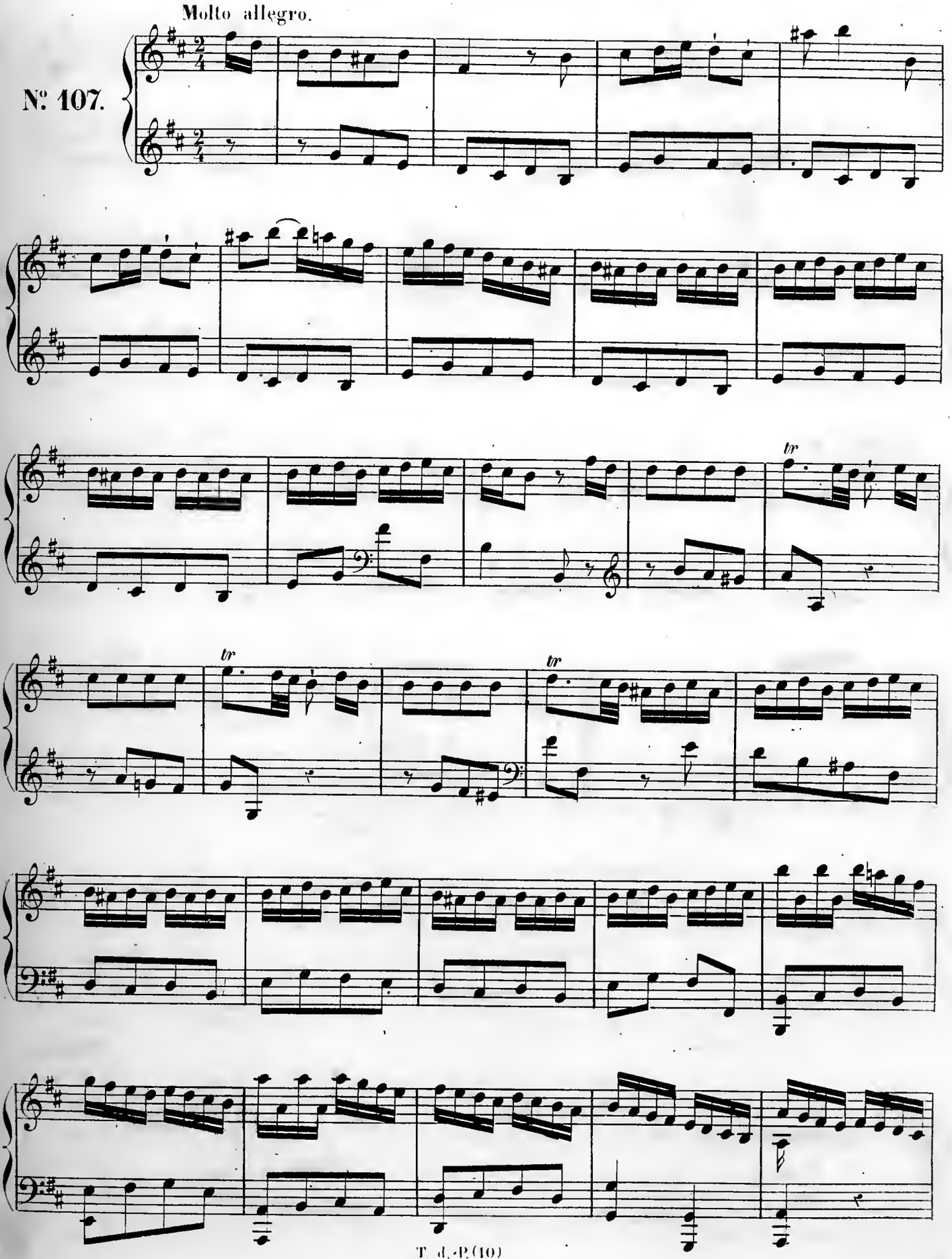


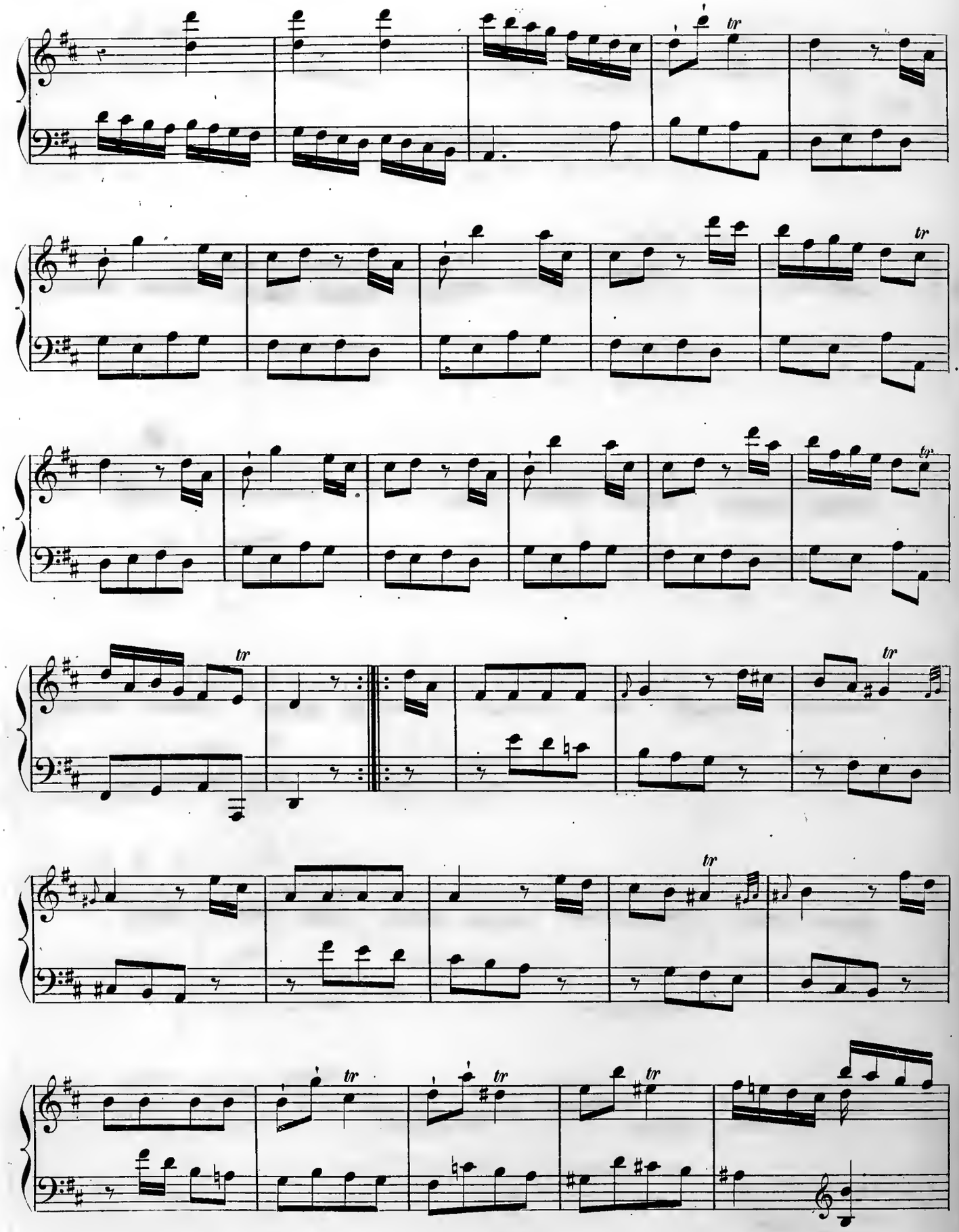

tr
tr
tr
tr

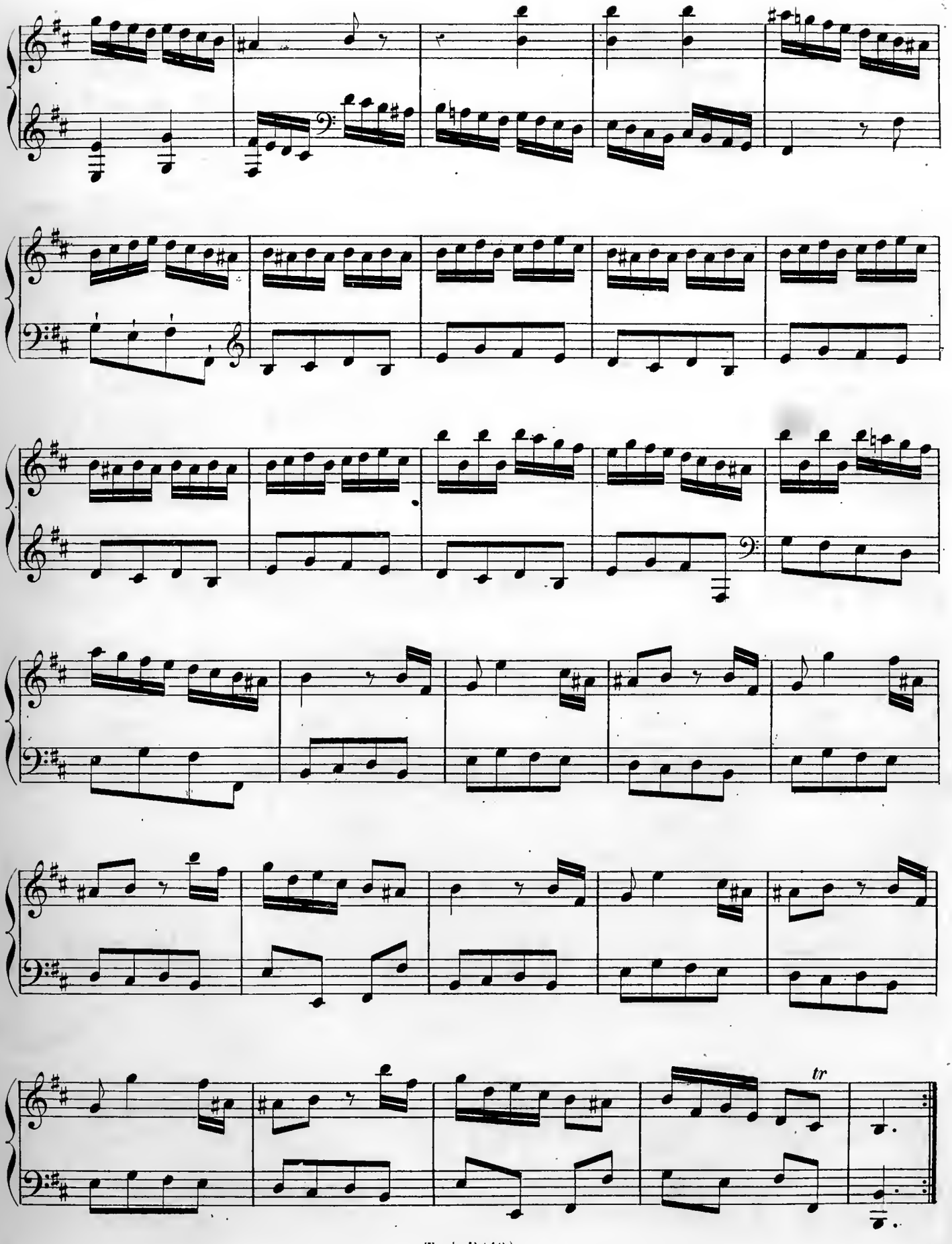


Molto allegro.

N°. 107.

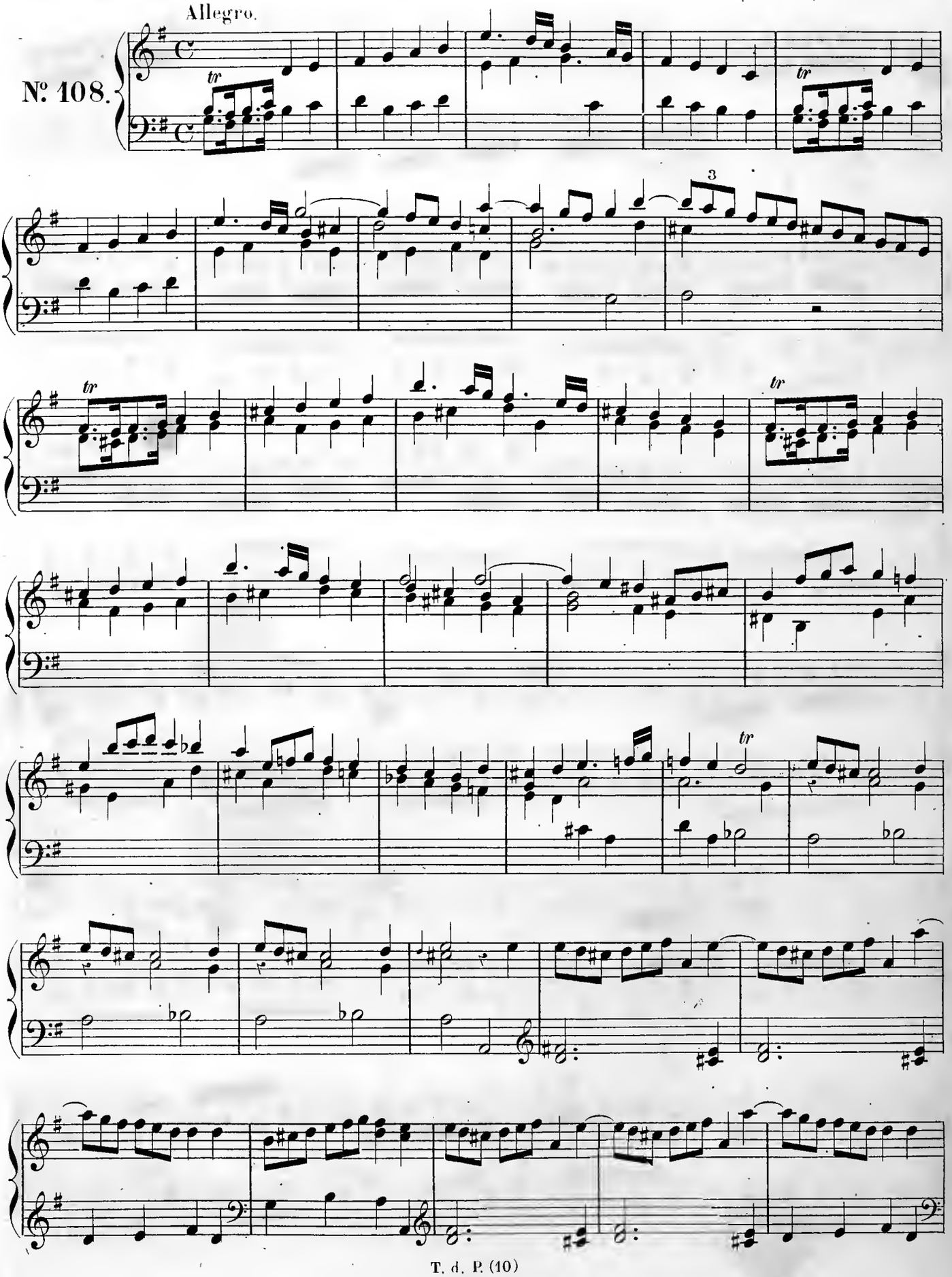


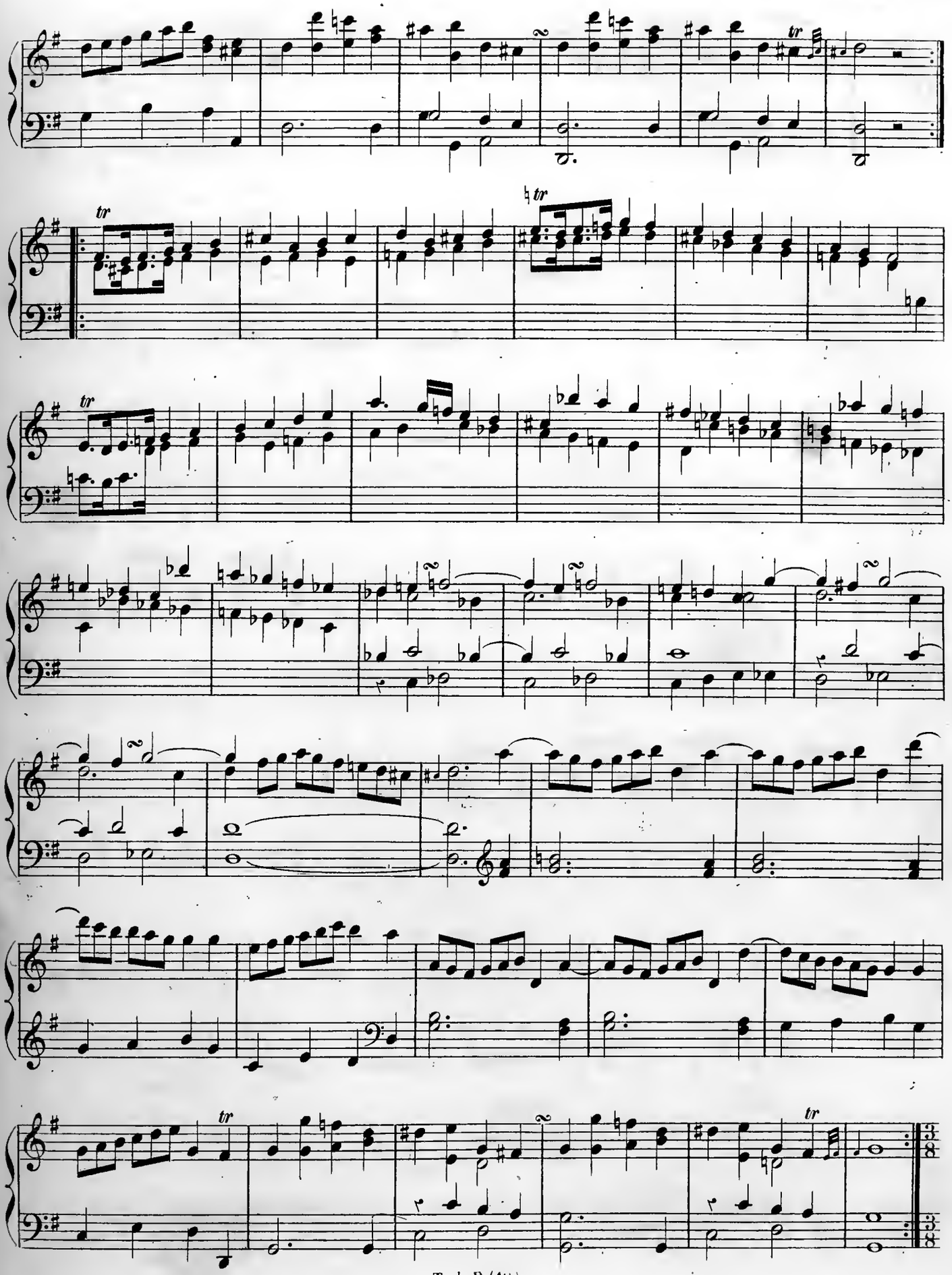



tr

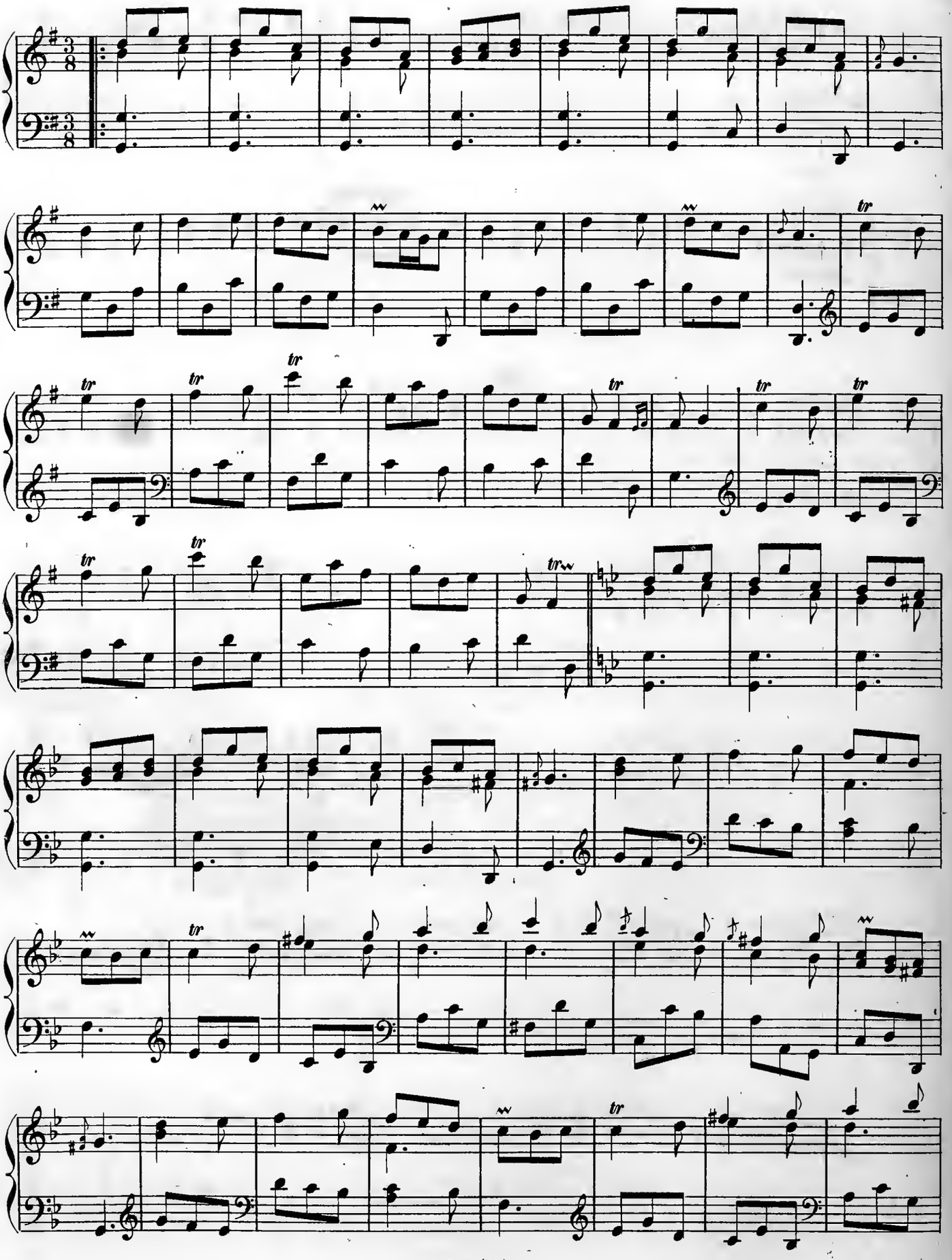
Allegro.

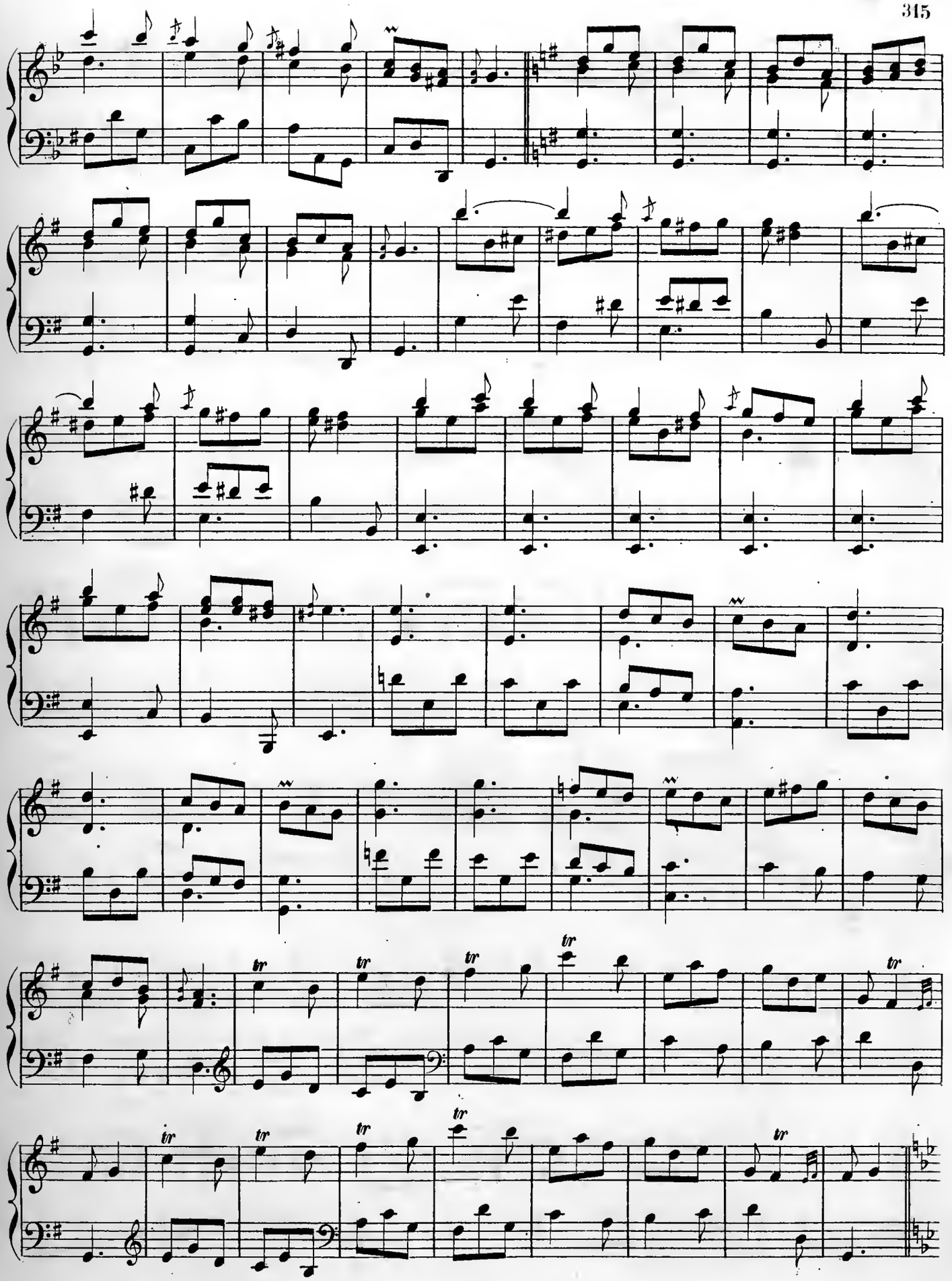
№ 108.

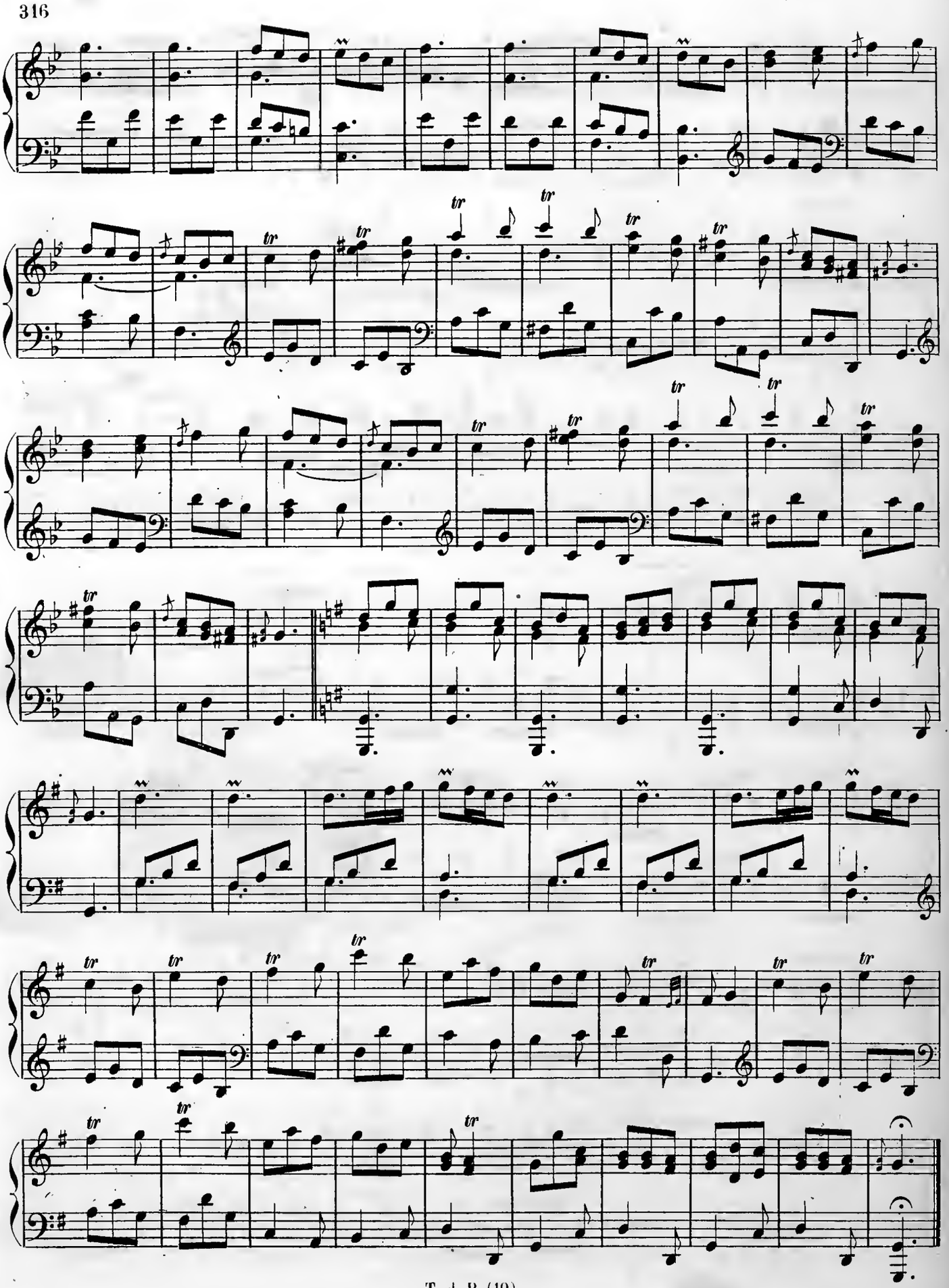


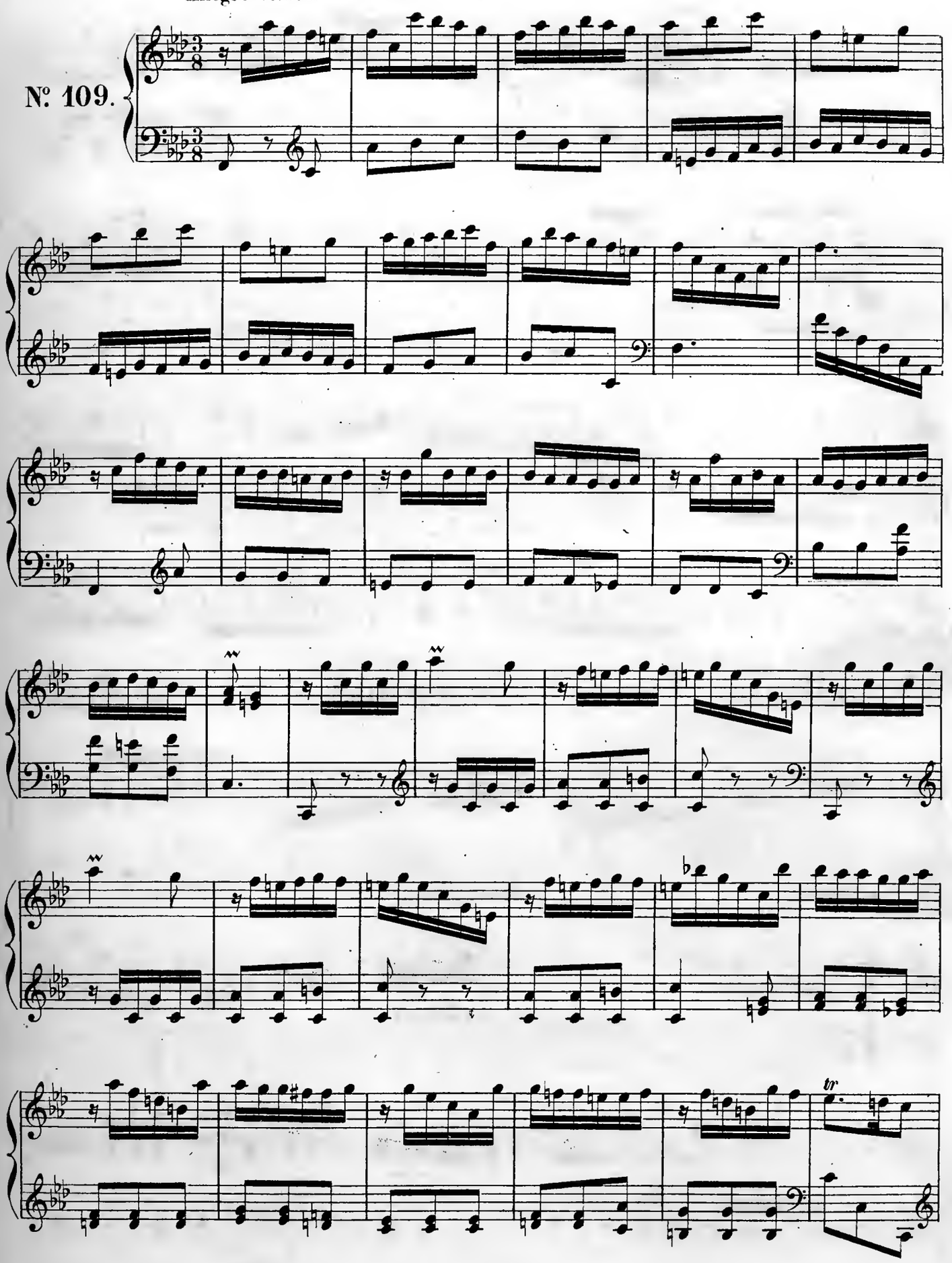


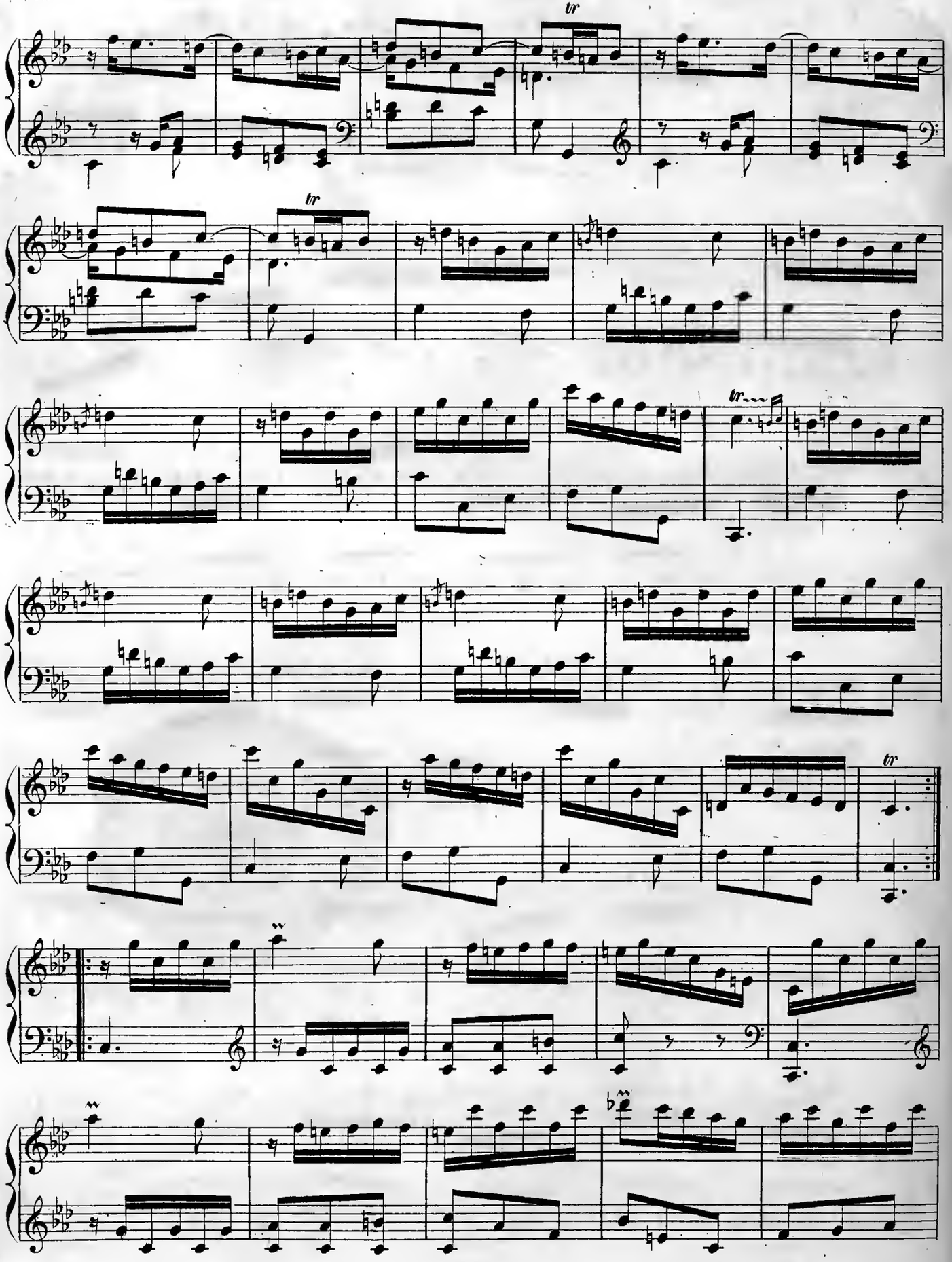
Molto allegro.

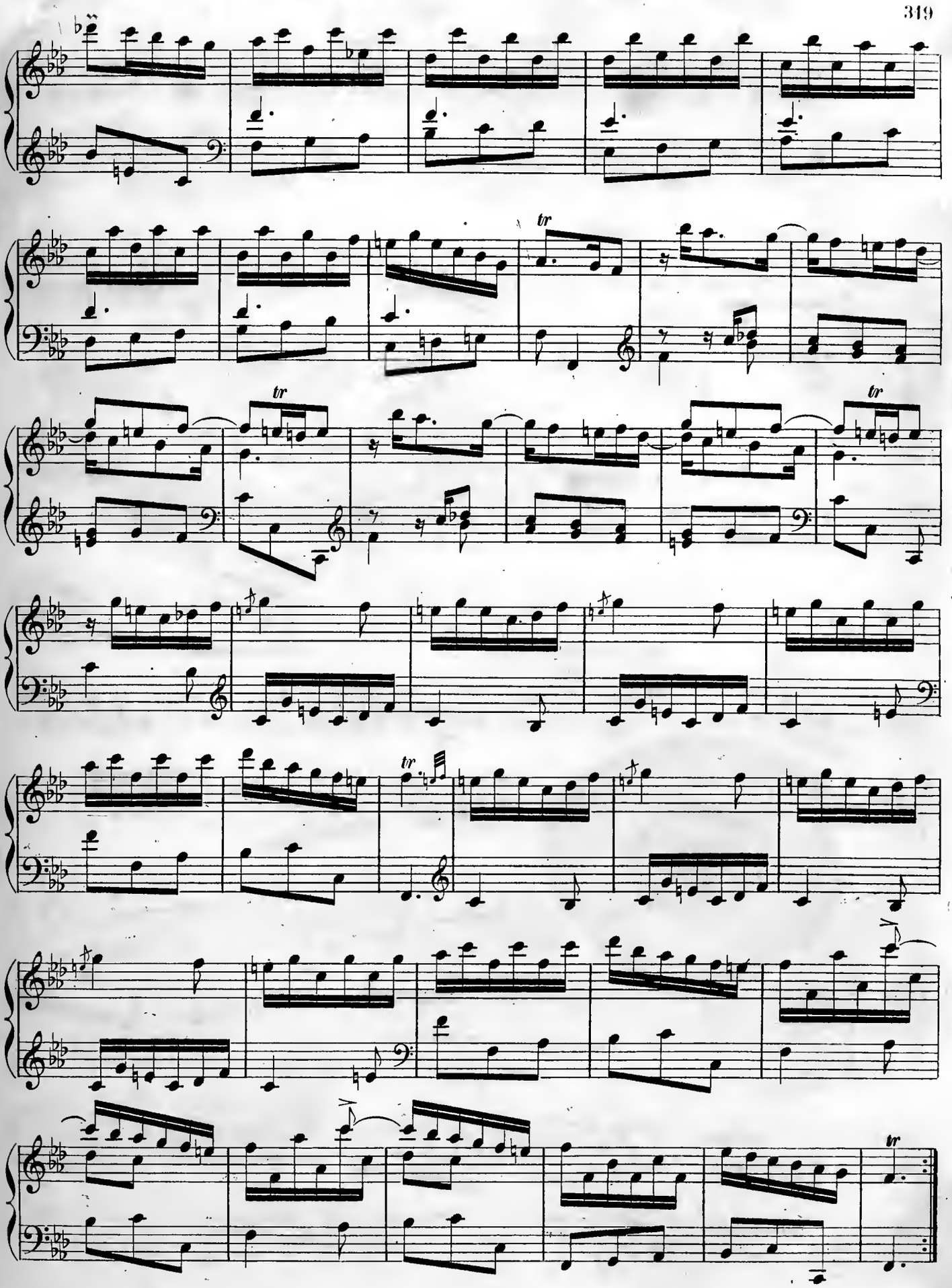






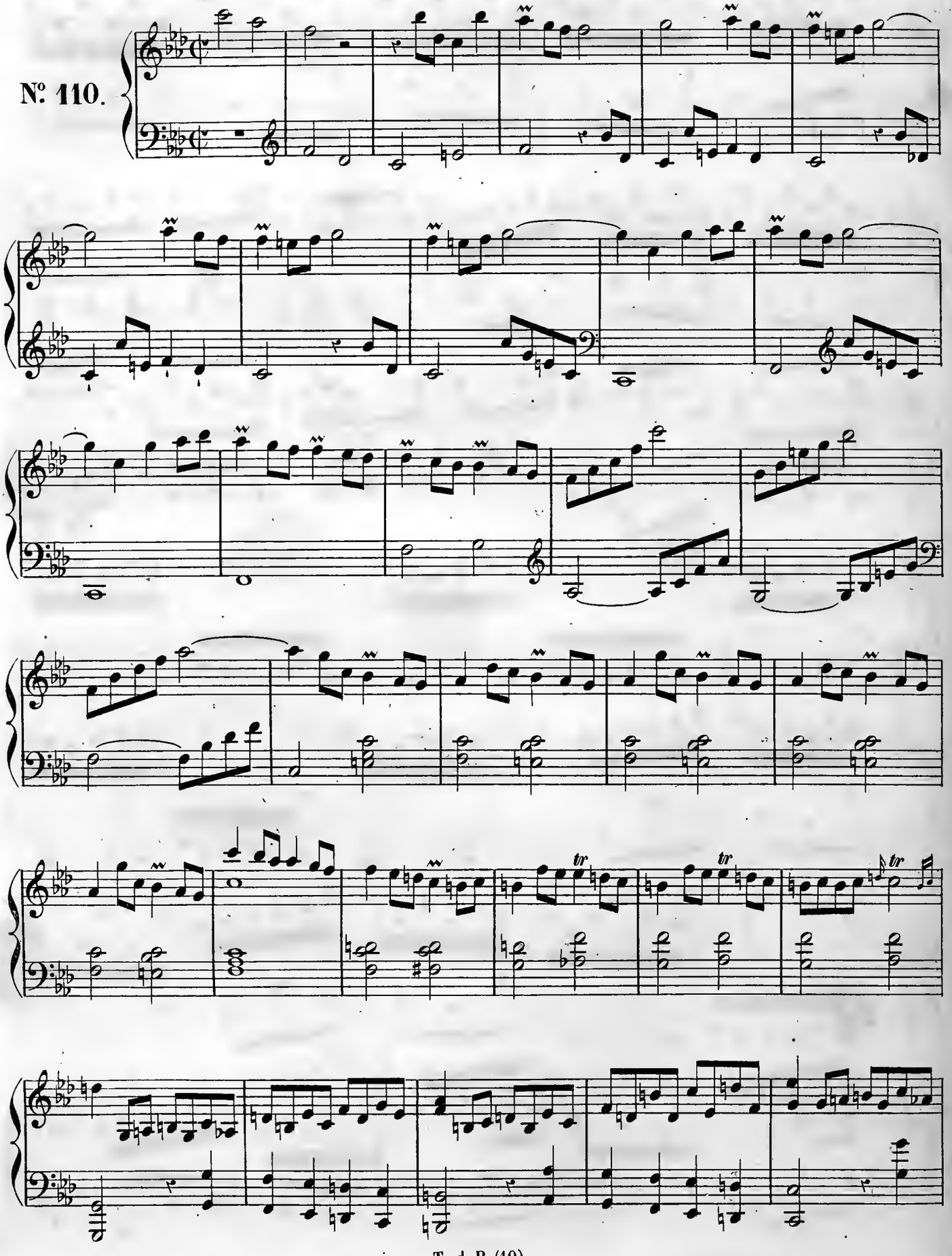

№ 109.
tr

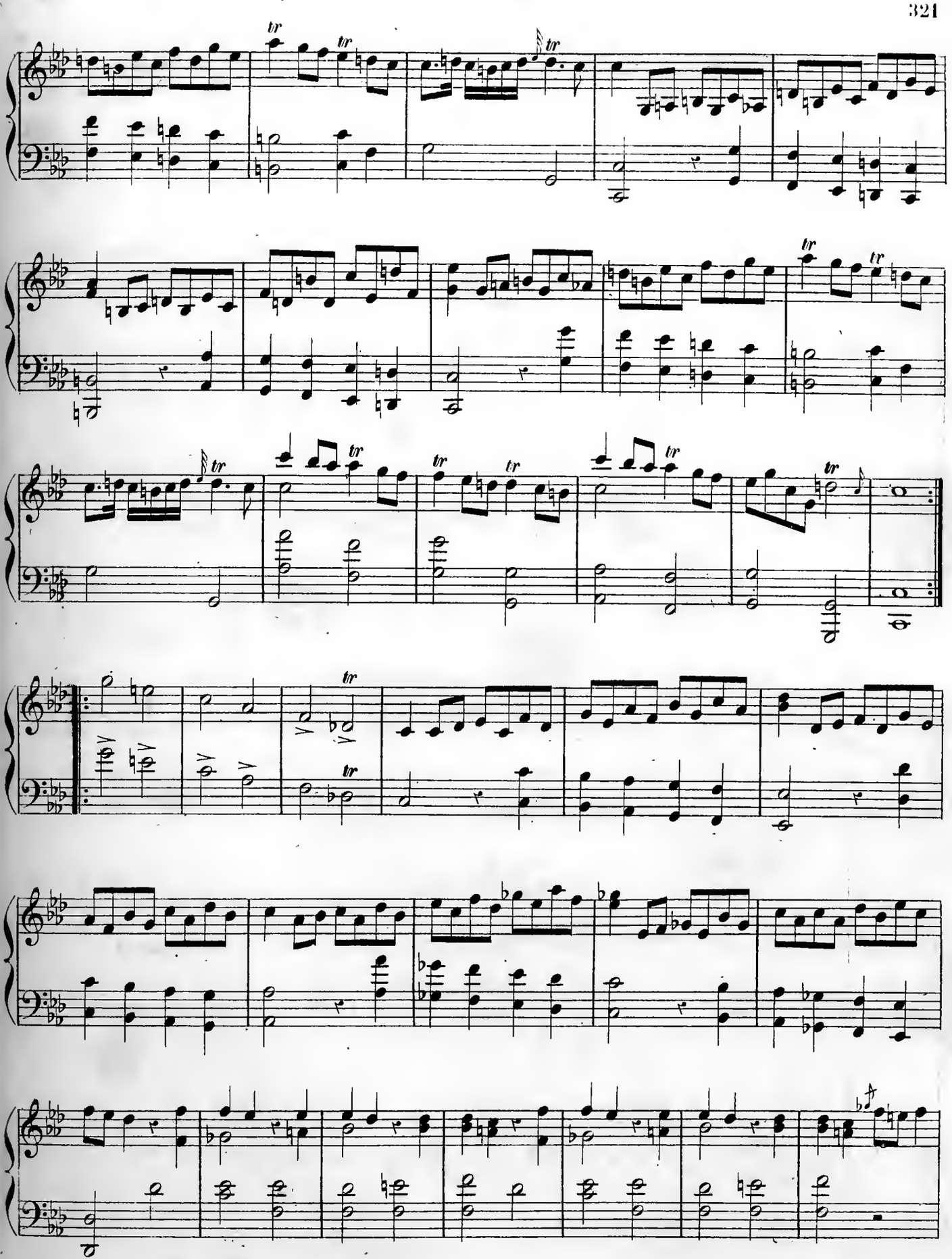


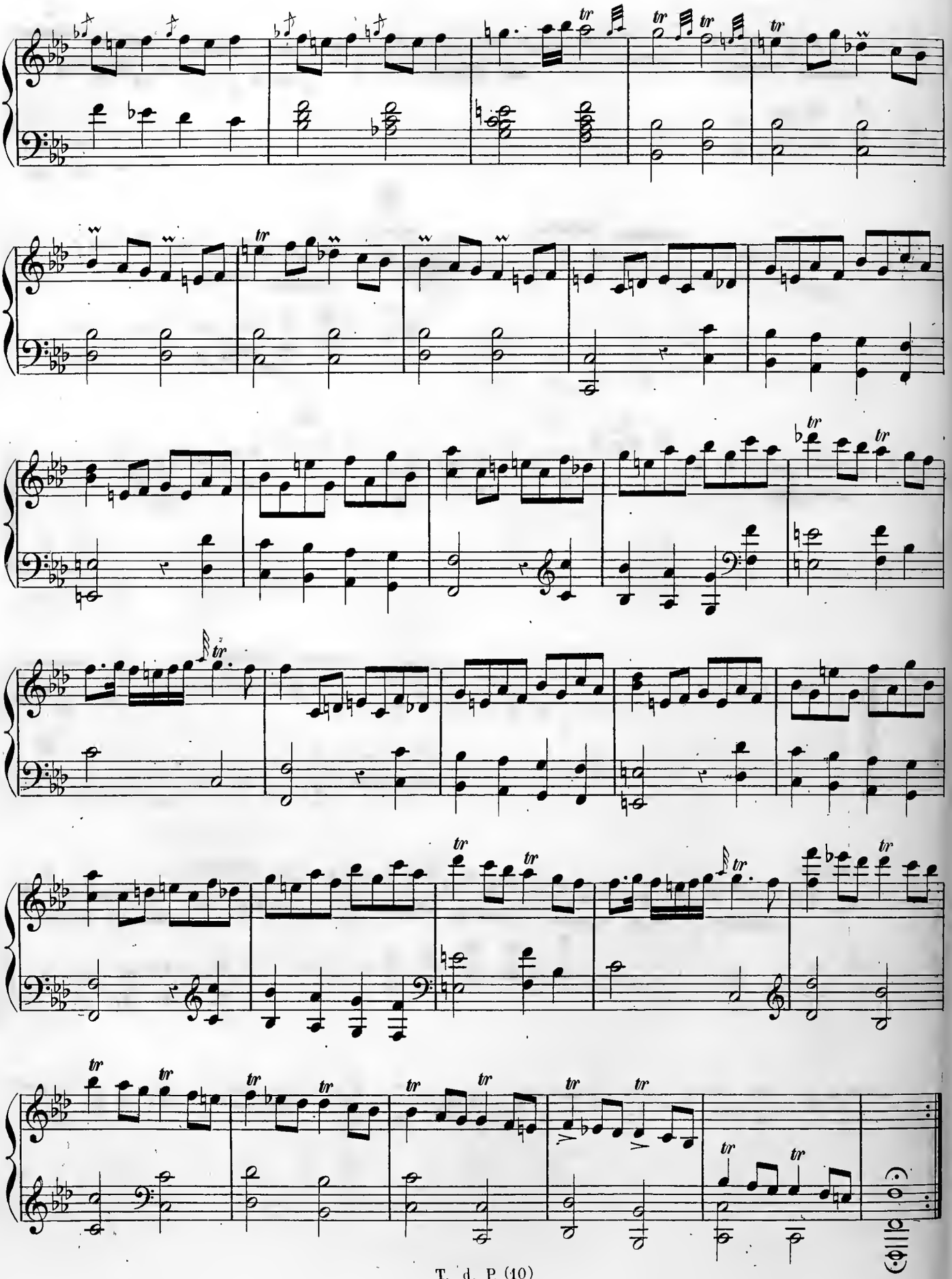

tr
tr
tr
tr
tr

Presto.

Nº 110.







NOTICE BIOGRAPHIQUE

DE

FRANÇOIS-JOSEPH HAYDN.

HAYDN (François-Joseph), compositeur illustre, dont le nom réveillera toujours le souvenir de la perfection dans toutes les parties de l'art qu'il a cultivé, naquit le 31 mars 1732, à Rohzau, petit bourg situé sur les frontières de l'Autriche et de la Hongrie, à quinze lieues de Vienne. Son père, Matthias Haydn, était à la fois pauvre charron, juge du lieu, sacristain et organiste. Il aimait la musique, avait une belle voix de ténor et jouait de la harpe; sa femme, Anne-Marie, avait été cuisinière chez le comte de Harrach, seigneur du village de Rohzau. Le baptême de Haydn eut lieu le lendemain du jour de sa naissance, ce qui a fait croire à plusieurs de ses biographes qu'il était né le 1er avril. Haydn, qui n'avait jamais vu son acte baptismal, était lui-même dans l'erreur à ce sujet.

L'enfance de Haydn ne se distingue de celle d'un paysan ordinaire que par une circonstance qui décida peut-être de toute sa vie, en faisant connaître, dès ses premières années, ses rares dispositions pour la musique. Les dimanches et jours de fête, ses parents se délassaient de leurs travaux par les charmes de cet art; la mère chantait et le père l'accompagnait sur la harpe. Parvenu à l'âge de cinq ans, le petit Haydn voulut faire aussi sa partie dans ces concerts; un morceau de bois, qu'il avait trouvé dans l'atelier du charron figura un violon; une baguette devint son archet; et l'enfant, ne pouvant faire entendre des sons avec son muet instrument, prit part à la musique par le rhythme, et marqua la mesure par les mouvements de son archet. Un parent de sa famille, nommé *Frank*, maître d'école à Haimbourg, vint un jour visiter le charron de Rohzau, et remarqua avec étonnement l'exactitude des mouvements et le vif sentiment de mesure du petit Haydn, lorsqu'il accompagnait ses parents avec son prétendu violon. Frank était bon musicien; il offrit de se charger de l'éducation de son jeune cousin, et de lui enseigner la musique; sa proposition fut acceptée avec joie, et l'enfant suivit son instituteur à Haimbourg. Dès ce moment son heureuse insouciance fit place au travail, à l'étude, et le temps des rudes épreuves commença pour lui. Ainsi qu'il le disait plus tard, il recevait de son cousin Frank plus de taloches que de bons morceaux; mais si la sévérité du pédagogue avait ses désagréments, elle avait aussi ses avantages, car elle faisait faire de rapides progrès au petit Haydn. Dans les trois années qu'il passa à Haimbourg, il apprit les principes de la musique, la lecture, l'écriture, les éléments de la langue latine, ceux de l'art du chant; et commença à jouer du violon et de plusieurs autres instruments. Il était âgé de huit ans, lorsque le hasard conduisit chez Frank, Reuter, maître de chapelle de Saint-Étienne, église cathédrale de Vienne. Il voyageait dans l'intention de

recruter des enfants pour le chœur de cette église; cette occasion parut favorable à l'instituteur, qui parla au maître de chapelle de son cousin comme d'un prodige, et lui proposa de l'entendre. Reuter ayant accepté, donna au jeune musicien un morceau à déchiffrer, ce que celui-ci fit de la manière la plus satisfaisante. Le maître remarqua seulement que l'enfant ne savait pas faire le trille, et lui en demanda la cause en riant : — Comment voulez-vous que je sache faire ce que vous me demandez, répondit Haydn, puisque mon cousin ne le sait pas. — Viens ici, je vais te l'apprendre, dit le maître. Alors il place Haydn entre ses jambes, lui enseigne le mécanisme de l'articulation du gosier dans le trille, et l'enfant exécute immédiatement ce qu'il lui dit de faire. Charmé de rencontrer tant de facilité dans un enfant de huit ans, Reuter l'emmena à Vienne et le fit entrer au chœur de Saint-Étienne.

Le travail obligé des enfants de chœur de Saint-Étienne n'était que de deux heures par jour; le reste du temps était à leur disposition; ils l'employaient comme ils voulaient. Pour beaucoup d'autres, une liberté si absolue aurait eu de fâcheux résultats; mais Haydn n'était occupé que de son art, et toutes ses pensées s'y rattachaient. Sans cesse occupé du soin de s'instruire, il saisissait toutes les occasions où il pouvait augmenter ses connaissances. Parvenu à l'âge de treize ans, il se sentait déjà entraîné par le besoin de composer; il s'essaya d'abord dans quelques bagatelles, mais bientôt il voulut s'élever plus haut, et écrivit une messe dont il montra la partition à Reuter, qui se moqua de lui, en lui disant qu'il fallait apprendre à écrire avant de composer. Ce jugement sévère lui causa quelque chagrin, mais il en comprit la justesse, et résolut de ne rien négliger pour acquérir le savoir si nécessaire au développement de ses idées. Malheureusement il ne savait où trouver un maître qui voulût lui enseigner l'harmonie et le contre-point, sans être obligé de payer des leçons. Il ne possédait rien, et sa famille était trop pauvre pour lui fournir les secours nécessaires. Il se résolut pourtant à demander à son père quelque argent, sous prétexte de réparations indispensables à ses vêtements; le bon charron fit un effort et envoya à son fils six florins qui servirent à l'acquisition du traité de composition de Fux, intitulé *Gradus ad Parnassum,* et du *Parfait maître de chapelle* de Mattheson. Haydn se mit à étudier avec persévérance ces deux ouvrages; il préféra la marche claire et méthodique du premier, au langage verbeux et obscur du second, quoiqu'il y ait de bonnes choses dans celui-ci.

La belle voix de Haydn avait fait sa gloire pendant près de huit années qu'il avait passées à la maîtrise de Saint-Étienne; mais enfin le moment marqué pour sa sortie de cette maîtrise était arrivé; le jeune artiste fut réformé et se vit contraint de pourvoir à son existence. Forcé de chercher un logement, le hasard lui fit rencontrer un pauvre perruquier nommé *Keller*, qui avait souvent admiré sa belle voix à Saint-Étienne, et qui lui offrit un asile. Keller n'avait pour lui, sa femme et ses enfants, qu'une chambre au cinquième étage, avec une mansarde au sixième; il offrit celle-ci à Haydn, avec son modeste ordinaire, et sa proposition fut acceptée.

Délivré des soins les plus pressants, Haydn se livra sans distraction à ses études, et son goût fit de rapides progrès. Un mauvais clavecin, son Mattheson et son Fux composaient la meilleure partie du misérable mobilier de son galetas; il passait alternativement de l'un à l'autre. Les six premières sonates de Charles-Philippe-Emmanuel Bach lui tombèrent alors sous la main, et il se mit à les étudier avec assiduité; le plaisir qu'il y trouva les lui fit prendre pour modèles dans ses premières compositions. *Assis à mon clavecin rongé par les vers*, disait-il, *je n'enviais pas le sort des monarques.*

Après quelques jours passés dans son grenier, la situation de Haydn sembla s'améliorer un peu; insensiblement il lui vint quelques occupations. Ainsi, il allait jouer la partie de premier violon à l'église des PP. de la Miséricorde; de là, il allait les dimanches et fêtes, jouer de l'orgue à la chapelle du comte de Haugwitz; enfin, il donnait quelques leçons de piano et de chant. La plus grande partie de ce qu'il gagnait était employée à payer les services que Keller lui avait rendus. Métastase, qui logeait dans la maison où

Haydn occupait une mansarde, prenait soin de l'éducation d'une demoiselle *Martinez*, fille de son hôte; cette demoiselle fut une des premières élèves du jeune musicien. Une circonstance heureuse, moins pour la fortune de l'artiste que pour son instruction, se présenta à l'improviste. Un noble Vénitien, nommé Corner, était alors à Vienne, ambassadeur de la république. Il avait une maîtresse qui était folle de musique, et qui avait retiré chez elle le vieux Porpora. Métastase introduisit Haydn dans cette maison. Il y plut par ses talents, et l'excellence lui fit l'honneur de le mener avec sa maîtresse et Porpora aux bains de Mannesdorf, alors à la mode. Haydn, qui avait compris l'utilité qu'il pourrait tirer des leçons du vieux maître, employa dans ce voyage toute son adresse à gagner ses bonnes grâces. Tous les jours, il se levait de bonne heure, battait l'habit, nettoyait les souliers et arrangeait de son mieux la perruque du vieillard, qui souvent ne payait ses services que par des injures. A la fin pourtant la patience et les heureuses dispositions de son laquais volontaire le touchèrent, et sa mauvaise humeur habituelle ne l'empêcha pas de donner au jeune homme quelques bons avis, que celui-ci reçut avec reconnaissance. Haydn apprit surtout de Porpora les principes de l'art du chant italien, et ceux d'une harmonie pure et correcte en accompagnant la belle Wilhelmine dans les cantates si difficiles du compositeur napolitain. Étonné des progrès du jeune homme, l'ambassadeur lui fit, quelque temps après son retour à Vienne, une pension de six sequins par mois (environ 72 francs). Mais avant de recevoir cette faveur, il eut encore à lutter contre la misère. Il écrivait pour ses élèves de petites pièces et des sonates de clavecin, où l'on apercevait le cachet d'un rare talent. Ces morceaux couraient le monde, sans qu'il s'en doutât. Bientôt les marchands de musique s'en emparèrent et les publièrent sans son aveu; car alors la propriété des auteurs n'était garantie ni par les lois ni par l'usage. Au surplus Haydn ne songeait point à réclamer contre les larcins qu'on lui avait faits, heureux de voir son nom imprimé aux titres de ses ouvrages. Il n'imaginait pas qu'on pût tirer d'autre avantage de ses travaux. Une de ses productions tomba par hasard aux mains de la comtesse de Thun, dame de haut parage,qui aimait passionnément la musique; elle voulut connaître l'auteur de cette charmante composition; mais ce ne fut pas sans peine que ses domestiques parvinrent à le découvrir. Haydn parut devant cette dame avec un extérieur qui n'annonçait pas l'opulence : elle en parut surprise. — C'est M. Haydn que j'ai demandé, dit-elle. — C'est moi, madame. — Mais la personne que je désire voir est l'auteur de cette sonate. — C'est encore moi. Une explication eut lieu alors. Haydn fit connaître à la comtesse les pénibles circonstances dans lesquelles il s'était trouvé jusqu'à ce moment; elle fut touchée de son sort, l'encouragea, l'engagea à persévérer dans ses travaux, et lui fit présent de vingt-cinq ducats. Cette générosité, et bientôt après la pension de l'ambassadeur de Venise changèrent la position du jeune musicien. Il put quitter son grenier, se loger et se vêtir d'une manière convenable. Il était devenu le maître de clavecin et de chant de la comtesse de Thun, qui s'était faite sa protectrice; il le fut ensuite de plusieurs autres dames de qualité, et le temps des pénibles épreuves fut passé pour lui.

Parmi les personnes qui recherchaient avec empressement les compositions de Haydn était un baron de Furnberg, qui possédait une terre à quelques lieues de Vienne, où il réunissait le curé, son secrétaire et le jeune artiste pour faire de la musique. Haydn jouait l'alto, et Albrechtsberger, frère du maître de chapelle, le violoncelle. C'est pour ce seigneur que Haydn écrivit son premier œuvre de quatuors d'instruments à archet, dont le premier, comme on sait, est en *si* bémol, et ses six premiers trios pour deux violons et basse, à peu près inconnus en France. Ce fut aussi vers le même temps qu'il composa une sérénade pour trois instruments, qu'il alla exécuter sous les fenêtres du célèbre arlequin Curtz, connu à Vienne sous le nom de *Bernadous*, et qui était alors directeur du théâtre de la porte de Carinthie. Frappé de l'originalité de la musique qu'il entendait, Curtz descendit dans la rue, pour savoir qui l'avait composée. « C'est moi, « répond Haydn. — Comment toi, à ton âge? — Il faut bien commencer par quelque chose. — Pardieu, « c'est extraordinaire; monte. » Haydn suit l'arlequin, qui le présente à sa femme, actrice spirituelle, et

jolie. Un instant après, le jeune compositeur sortait de cette maison, emportant le livret d'un opéra comique, intitulé *le Diable boiteux*, dont il écrivit la musique en quelques jours. Cet ouvrage lui fut payé cent trente florins, et fut bien accueilli du public. Ses productions se multipliaient, particulièrement les sonates de piano, dont le plus grand nombre a été écrit à Vienne, des concertos pour divers instruments, et de petites pièces pour quatre, cinq, ou six parties, alors à la mode, et qu'on appelait *parthien* et *casationes*.

Cependant plusieurs années s'écoulèrent encore avant que Haydn pût sortir de la position précaire où il se trouvait, et se caser comme il convenait à un homme de son talent. Il avait près de vingt-sept ans lorsqu'il entra, vers la fin de 1758, au service du comte de Mortzin, en qualité de second maître de chapelle. Ce comte avait un bon orchestre pour lequel Haydn écrivit, dans les premiers mois de 1759, sa première symphonie (en *ré*). Le vieux prince Antoine Esterhazy, amateur passionné, assistait au concert où l'on exécutait pour la première fois cet ouvrage; il fut si frappé de sa beauté, qu'il pria sur-le-champ le comte de Mortzin de lui céder Haydn. Le comte y consentit. Malheureusement l'auteur de l'ouvrage qui avait ému le prince était indisposé; ce jour-là il ne se trouvait pas au concert; le prince Esterhazy oublia bientôt cette circonstance, et plusieurs mois se passèrent sans que Haydn entendît parler de rien. Friedberg, directeur de l'orchestre du prince, admirateur de la musique de Haydn, cherchait un moyen de le rappeler au souvenir de son maître; il conseilla à l'artiste d'écrire une symphonie qui serait exécutée à Eisenstadt, résidence du prince, le jour de sa naissance. Haydn la composa et la fit digne de son objet; c'est la cinquième du premier œuvre (en *ut*). Le jour de la cérémonie arriva; le prince, environné de sa cour (car les grands seigneurs hongrois de cette époque avaient une véritable cour) assistait au concert. La symphonie commence, mais à peine est-on au milieu du premier *allegro*, que le prince interrompt le morceau, et demande quel est l'auteur d'une si belle chose. *Haydn*, répond Friedberg, en le présentant lui-même tout tremblant au prince, qui s'écrie : Quoi! la musique est de ce Maure (le teint de Haydn justifiait un peu cette apostrophe)? « Hé bien! Maure, dès ce moment tu es à mon service. « Comment t'appelles-tu? — « Joseph Haydn. — Mais je me souviens de ce nom; tu es déjà de ma maison; pourquoi ne t'ai-je pas « encore vu? » Troublé par cet accueil, Haydn n'osait répondre; le prince ajouta : « Va, et habille-toi en « maître de chapelle; je ne veux plus te voir ainsi; tu es trop petit; ta figure est mesquine; prends un « habit neuf, une perruque à boucles, le rabat et les talons rouges; mais je veux qu'ils soient hauts, afin « que ta taille réponde à ton mérite. Tu entends; va, tout te sera donné. » Si un grand personnage s'avisait de parler ainsi de nos jours à un artiste, celui-ci lèverait la tête et tournerait les talons; mais au temps de Haydn, et surtout en Allemagne, le plus célèbre musicien, placé au service d'un prince, n'était guère qu'un domestique, et en avait l'humilité.

Cette scène se passait le 19 mars 1760. Le lendemain, Haydn parut au lever de S. A., empaqueté dans le costume grave qui lui avait été prescrit, et présentant dans sa personne l'aspect le plus ridicule qu'on puisse imaginer. Bien qu'il eût dès lors le titre de second maître de chapelle, il ne fut connu que sous celui de *musicien de chambre*, et ce ne fut qu'après la mort de Werner, premier maître de chapelle, à qui il succéda, qu'il cessa d'être désigné ainsi.

En 1761, le prince Antoine mourut; son successeur, Nicolas Esterhazy, plus amateur encore de musique que lui, eut pour Haydn un véritable attachement, et se montra constant admirateur de son génie. Ce prince jouait fort bien du *baryton*, ou violoncelle d'amour, monté de six cordes de boyau sur le chevalet, et de six cordes métalliques qui passaient sous la touche. Cet instrument était accordé à l'octave grave de la viole d'amour. Haydn écrivit pour le service du prince, dans l'espace de vingt-cinq ans, plus de deux cent cinquante morceaux de musique où le baryton était employé comme partie principale. La plus grande partie de cette musique fut anéantie dans un incendie qui détruisit tout un quartier de la petite ville d'Eisenstadt; le reste

se trouve dans la collection de musique originale qui appartient à la famille Esterhazy; c'est du moins ce qui m'a été affirmé par un prince de cette maison, à Paris, en 1809.

Dès que Haydn eut une existence assurée, il se souvint de la promesse qu'il avait faite autrefois à son ami, le perruquier de Vienne; et sans amour, uniquement pour acquitter sa parole, il devint l'époux d'Anne Keller, qui n'apporta pas le bonheur dans sa maison. L'incommode vertu de cette femme tourmenta longtemps le repos de l'artiste et lui rendit pénible son intérieur. Le pauvre Haydn chercha des consolations près d'une demoiselle Boselli, cantatrice aimable, attachée au service du prince : il est facile de comprendre que la paix du ménage ne s'en trouva pas améliorée. Enfin, une séparation devint nécessaire; à cette occasion, Haydn traita sa femme avec beaucoup de générosité.

Peu d'existences d'artistes ont été aussi calmes, aussi réglées que celle de Haydn. Son traitement était peu considérable; mais avec les divers avantages dont il jouissait au service d'un prince immensément riche, ce revenu était suffisant pour ses besoins. A Esterhazy, ou dans la petite ville d'Eisenstadt, aucun événement extraordinaire ne venait interrompre le cours d'une vie monotone; chaque jour ressemblait à la veille. Dans une telle situation, le travail d'un artiste dévoué à son art, comme l'était Haydn, devait être facile et productif; c'est à cette cause, en effet, qu'il faut attribuer l'énorme quantité d'ouvrages sortis de sa main. Il se levait toujours à six heures du matin, s'habillait avec une sorte de recherche, puis se mettait à une petite table près de son piano et travaillait jusqu'à midi, heure de son dîner. Jamais il ne travailla plus de cinq heures par jour; mais ces cinq heures, employées pendant trente ans à la composition, forment, suivant le calcul d'un arithméticien, un total de *cinquante-quatre mille heures* de travail, qui ont suffi pour tout ce qu'on connaît sous le nom du maître, jusqu'au moment de ses voyages en Angleterre. Tous les jours, à deux heures après midi, il y avait un concert d'une heure et demie chez le prince, et deux fois chaque semaine, opéra le soir. Lorsqu'il n'y avait pas de spectacle, Haydn dirigeait la répétition de quelque morceau nouveau, puis il soupait à sept heures, et passait le reste de la soirée avec quelques amis, ou chez Mlle Boselli. Quelquefois, mais rarement, il employait une matinée à la chasse. Pendant le temps de son service chez le prince Esterhazy, il visita plusieurs fois la capitale de l'Autriche à la suite de son maître; mais à peine y était-il arrivé, qu'il reprenait ses habitudes de travail jusqu'au moment du départ.

Des amis avaient quelquefois donné à l'illustre compositeur le conseil d'entreprendre quelques voyages à l'étranger; mais l'amour du repos, son goût pour la vie calme et méthodique, et l'attachement qu'il avait pour son prince, le retenaient en Hongrie. Vraisemblablement, il n'en serait jamais sorti si Mlle Boselli n'était morte presque subitement. Après la perte de son amie, Haydn commença à sentir du vide dans ses journées : ce fut dans cette disposition d'esprit que les propositions de Salomon, violoniste de Londres, lui furent faites pour aller dans cette ville diriger au piano les concerts qu'on venait de fonder à la salle de *Hanover square*. Salomon offrait à Haydn cinquante livres sterling pour chaque concert, dont le nombre était fixé à vingt. De plus, il laissait à Haydn la propriété des symphonies qu'il écrirait. C'était beaucoup plus que ce que Haydn aurait osé demander; il accepta ces propositions et arriva à Londres en 1791. Il y resta une année, et, dans ce court espace de temps, y écrivit six de ses douze grandes symphonies, des sonates de piano et beaucoup d'autres compositions. Il était alors âgé de cinquante-neuf ans. De nouveaux engagements pris avec Salomon le ramenèrent à Londres en 1793; il y écrivit ses six dernières grandes symphonies, dont les dimensions sont encore plus larges que celles de ses autres ouvrages. L'enthousiasme des Anglais pour ses productions parut s'augmenter encore. L'université d'Oxford lui offrit le diplôme de docteur en musique. Le prince de Galles, depuis lors George IV, roi d'Angleterre, voulut avoir son portrait peint par Reynold; le roi George III, qui n'avait jamais aimé que la musique de Haendel, goûta celle de Haydn et chercha à le fixer en Angleterre; enfin, la faveur publique fut acquise à toutes ses compositions. Les moindres productions de sa plume étaient recherchées avec tant d'empressement qu'un marchand de musique lui paya quatre

cents livres sterling (10,000 francs) pour mettre des accompagnements de piano à deux recueils d'airs écossais. L'entrepreneur du théâtre de *Hay-Market*, nommé Gallini, l'avait engagé pour écrire un opéra d'*Orphée;* mais des difficultés s'élevèrent pour le privilége du spectacle, et Haydn, impatient de rentrer dans sa paisible situation, ne voulut pas attendre; il quitta Londres avec onze morceaux de sa partition, qui n'a jamais été achevée. De retour en Allemagne, il y donna des concerts dans plusieurs villes avant de rentrer à Eisenstadt : il n'arriva dans cette résidence que vers la fin de 1794.

Avant son premier voyage à Londres, Haydn n'avait épargné, en trente années, qu'environ cinq mille francs. On ne sera point étonné de la modicité de cette somme, quand on saura que tout son revenu consistait dans le faible traitement qu'il recevait du prince Esterhazy, et que ses ouvrages n'avaient jamais été rétribués avant que la société des concerts de la loge olympique (de Paris) lui eût demandé six symphonies qui lui furent payées six cents livres chacune. Le produit de ses deux voyages et de quelques concerts porta son avoir à trente mille florins (environ soixante-six mille francs). Plus tard, il ajouta à cette somme vingt-quatre mille francs que lui rapportèrent ses partitions de la *Création* et des *Quatre Saisons*. Le revenu d'un capital de moins de quatre-vingt-dix mille francs composa donc toute sa fortune. Il était âgé de soixante-deux ans lorsqu'il revint en Allemagne. Le besoin du repos lui fit demander sa retraite au prince Esterhazy; il l'obtint avec une pension, acheta une petite maison avec un jardin à Vienne, dans le faubourg de Gumpendorf, sur la route de Schœnbrunn, et s'y retira pour y passer le reste de ses jours.

La vie du grand compositeur continua d'être retirée; le travail en remplit la plus grande partie. Il était ami du baron Van Swieten, bibliothécaire de l'empereur, homme instruit, même en musique, et qui n'était pas étranger à la composition. Ce littérateur, partisan comme beaucoup d'autres du système de l'imitation de la nature dans les arts, s'était persuadé qu'il restait à créer un genre de musique imitative et descriptive, qui serait le dernier terme de l'art. L'idée d'un oratorio, ou plutôt d'une cantate, dont le sujet était la création du monde, se présenta à lui : il proposa à Haydn de le mettre en musique, et ce maître, parvenu à l'âge de soixante-trois ans, le commença en 1795. Il employa deux années entières à l'écrire. Quand on l'engageait à se hâter, il répondait tranquillement : *J'y mets beaucoup de temps, parce que je veux qu'il dure beaucoup*. Au commencement de 1797, l'ouvrage fut terminé; dans le carême suivant, il fut exécuté pour la première fois au palais du prince Schwarzenberg, aux dépens de la société des amateurs. Haydn dirigeait lui-même l'orchestre, composé de tout ce qu'il y avait à Vienne de talents distingués. Dans l'assemblée nombreuse et brillante qui assistait à cette séance, on remarquait l'élite de la cour, des gens de lettres et des artistes.

Le succès de la *Création* détermina le baron Van Swieten à écrire le poëme des *Quatre Saisons*, dont il prit le sujet dans Thompson. Son goût pour la musique descriptive lui avait fait préparer une suite de tableaux où le compositeur avait à peindre la neige, les vents de l'hiver, les orages de l'été, les travaux de la campagne, la chasse, les plaisirs champêtres. Haydn acheva cette sorte d'oratorio vers la fin de l'année 1800, et les meilleurs artistes de Vienne l'exécutèrent trois fois de suite, les 24, 27 avril et 1er mai 1801. De beaux détails, où l'expérience consommée d'un grand artiste se fait remarquer, brillent dans cette production de Haydn. Ce n'était pas sans peine qu'il avait atteint la fin de son œuvre, car ses forces physiques déclinaient déjà d'une manière sensible. Il écrivit encore après cela trois quatuors. Les deux premiers parurent en 1802; ce sont les numéros 82 et 83. On y retrouve encore cette élégante disposition des idées, cette lucidité de conception, qui sont les caractères distinctifs du talent de Haydn. Le troisième quatuor, le seul qu'il ait écrit en *la* mineur fut publié seul. Il n'est point achevé; à la place du dernier morceau, Haydn a écrit une phrase musicale, en *la* majeur, sur des paroles allemandes dont le sens est : *Mes forces m'ont abandonné; je suis vieux et faible*. Ce fut par ordre de son médecin qu'il cessa de s'occuper de ce morceau, qui lui avait coûté un an de travail. Quand il se mettait à son piano, il avait des vertiges, et le médecin craignait l'apoplexie. Depuis lors, il ne sortit plus de sa petite maison.

Dans les derniers temps de sa vie, Haydn, dont les facultés s'étaient insensiblement affaiblies, n'était occupé que de deux idées, la crainte d'être malade, et celle de manquer d'argent. A chaque instant, il prenait quelques gouttes de vin de Tokai pour ranimer ses forces. C'était toujours avec grand plaisir qu'il recevait de petits présents qui pouvaient diminuer sa dépense. Les visites de ses amis le réveillaient un peu, et il prenait part à la conversation quand elle avait pour objet la musique, particulièrement ses ouvrages, les anecdotes qui le concernaient, et surtout ses voyages à Londres, le grand événement de sa vie.

L'idée de la perte d'un si grand homme occupait tous les musiciens et amateurs de Vienne; ils résolurent de lui donner un dernier témoignage de leur profonde vénération, en exécutant sous ses yeux la *Création* avec la traduction italienne de Carpani. Le vieillard, malgré sa faiblesse, fut apporté dans un fauteuil au milieu d'un auditoire ému par sa présence et par l'objet de la fête. La princesse Esterhazy et Mme de Kurbeck, ancienne élève de Haydn et son amie, allèrent au-devant de lui; des fanfares annoncèrent son entrée dans la salle. On le plaça au milieu de trois rangs de siéges destinés à tout ce qu'il y avait d'illustre à Vienne. Salieri, qui devait diriger l'orchestre, vint avec émotion presser les mains du vieux maître, qui l'embrassa : bientôt après, l'orchestre commença au milieu de l'attendrissement général. Environné de grands personnages, d'artistes, de femmes charmantes dont les yeux étaient fixés sur lui, écoutant les louanges de Dieu que lui-même avait trouvées dans son cœur, Haydn fit dans cette mémorable séance un bel adieu au monde et à la vie.

Avant d'entrer dans sa soixante-dix-huitième année, Haydn sentit ses forces s'affaiblir de plus en plus, et ses facultés morales suivirent la même décadence. Un mouvement machinal, résultant de près de cinquante ans de travaux réguliers, le portait encore chaque jour vers son piano, mais bientôt sa tête se troublait, et ses mains quittaient le clavier pour prendre son rosaire, consolation de ses derniers jours. Tout-à-coup, la guerre s'étant rallumée entre la France et l'Autriche, dans l'année 1809, le souvenir de l'envahissement de Vienne, quatre ans auparavant, ranima pour un instant Haydn, et fit naître dans son esprit des craintes pour son empereur. A chaque instant, il demandait des nouvelles, allait au piano, et avec sa voix éteinte chantait l'hymne national : *Dieu, sauvez François!*

Après une campagne qui ne fut qu'une course jusqu'à Vienne, l'armée française arriva dans la nuit du 10 mai, à une demi-lieue du petit jardin de Haydn, et le lendemain quinze cents coups de canon retentirent à son oreille. Quatre obus vinrent tomber près de sa maison; pleins de frayeur, ses domestiques accoururent près de lui. Le vieillard se ranime alors, se lève de son fauteuil, et dit, plein d'animation : *Pourquoi cette terreur ? Sachez qu'aucun mal ne peut arriver là où se trouve Haydn.* Cependant une agitation convulsive l'empêche de continuer; on le porte dans son lit. Le 26 mai, sa faiblesse était extrême; néanmoins, s'étant fait porter à son piano, il chanta trois fois avec ferveur : *Dieu, sauvez François!* Ce furent ses derniers accents. Encore assis à son piano, il tomba dans une espèce d'assoupissement, et enfin il s'éteignit le 31 mai, vers le matin, à l'âge de soixante-dix-sept ans et deux mois. Il fut inhumé sans pompe dans le cimetière de Gumpendorf; mais quelques semaines après, on exécuta en son honneur, dans l'église des Écossais le *requiem* de Mozart. Plusieurs villes de l'Allemagne imitaient l'exemple des artistes de Vienne, et une belle cantate de Cherubini, sous le titre de *chant funèbre sur la mort de Haydn*, fut entendue dans un concert du conservatoire de Paris, et y causa une vive impression.

Haydn est à juste titre considéré comme un des plus grands musiciens des temps modernes : ses ouvrages ont plus fait pour le développement des richesses de la musique instrumentale que les productions de plusieurs centaines d'autres artistes qui l'avaient précédé. Sa pensée ne se pique pas d'une originalité recherchée : elle paraît même quelquefois d'une simplicité trop nue au premier aspect; mais bientôt on reconnaît qu'elle a été conçue avec des développements qui en font une grande et belle chose. La lucidité y brille partout, et l'art le plus parfait se manifeste dans toutes les transformations de cette pensée, si simple en appa-

rence, ainsi que dans leur enchaînement. Toujours abondant, sans être jamais diffus, Haydn a mieux connu que qui que ce soit les proportions convenables d'un morceau en raison de la nature du thème; jamais il ne laisse désirer quelque chose; jamais il ne fait regretter qu'il n'ait pas fini plus tôt. Pour bien comprendre le mérite des symphonies et des quatuors de ce grand artiste, il faut savoir ce que ce genre de composition avait été entre les mains de ses devanciers ou des contemporains de sa jeunesse; il faut avoir examiné avec attention les quatuors et les symphonies d'Agrell, d'Aspelmaier, de Croener, de Filz, de Harrer, de Hertel, de Léopold Hoffmann (deVienne), de Scheibe, de Seiffert, de Werner, de Zach et d'autres. Bien que non dépourvus de mérite, les ouvrages de ces musiciens semblent être tous jetés dans le même moule; ce sont toujours les mêmes formes, les mêmes dispositions, le même ordre dans le retour des idées, et les thèmes même ont tant d'analogie, qu'il est à peu près impossible de distinguer le style de l'un de celui de l'autre. Un compositeur italien, nommé Sammartini, paraît seul avoir exercé quelque influence sur la direction des idées de Haydn, dans sa jeunesse. Celui-là était un homme de génie, mais il était si peu soigneux de sa gloire, il y avait tant de hâte dans sa manière d'écrire, il a produit une si grande quantité de symphonies, de quatuors, de trios et de compositions de tout genre qu'il n'a pu qu'en ébaucher la facture, et qu'il n'a pas tiré de ses heureuses facultés le fruit qu'on aurait pu en attendre : le nombre de ses ouvrages surpasse *deux mille*. Haydn avait entendu les symphonies de Sammartini dans sa jeunesse, et avait été frappé de l'élégance des idées qui y sont répandues à profusion, ainsi que de la clarté du style. Il y a lieu de croire qu'il les prit d'abord pour modèles; mais bientôt son génie s'éleva plus haut, et le cachet de son individualité s'imprima si bien à tout ce qui sortit de sa main, qu'on oublia son point de départ. Ses premières sonates de piano, ses premiers trios, ses premiers quatuors, ses premières symphonies ont peu d'étendue, mais on aperçoit déjà un plan complet, une grande netteté de pensée, enfin une rare élégance de formes. Vient ensuite un curieux et intéressant spectacle; celui de l'agrandissement progessif des idées de l'artiste, qui l'a conduit par degrés aux douze grandes symphonies de Londres, et ses cinquante derniers quatuors, modèles admirables de conception et de facture.

Dans la musique instrumentale, les compositions de Haydn brillent de je ne sais quel sentiment pur, vrai, naturel, qui ne se trouve point ailleurs. Mozart est plus passionné, plus entraînant; Beethoven a plus de fougue, plus d'énergie, plus de fantaisie; mais personne n'a ce caractère doux et tranquille, cette facilité d'énonciation, ce cachet d'une âme pure, qui se manifestent dans les œuvres de ce grand homme. Nonobstant les transformations que l'art a déjà subies et qui l'attendent encore, les productions de Haydn resteront toujours aux yeux des connaisseurs comme des types d'un genre de beautés impérissables. Malheur à l'artiste qui demeurerait insensible à ces beautés séduit par des formes plus nouvelles! celui-là serait sans nul doute un homme borné dans ses facultés de sentir et de juger. De tels œuvres ne sont destinées à vieillir que pour l'ignorance et la prévention.

Haydn a écrit pour le théâtre huit opéras allemands et quatorze opéras italiens : la nature ne l'avait pas créé pour s'élever dans ce genre de composition à la hauteur où il est parvenu dans la musique instrumentale. Ses mélodies ne manquent ni de grâce ni de suavité, mais le sentiment dramatique y est faible, et tout démontre, même dans ses meilleurs opéras, qu'il n'entrait qu'avec difficulté dans l'esprit de la scène.

Dans la musique d'église, Haydn ne s'est élevé au-dessus de ses contemporains que par les détails de la facture et l'agrément des mélodies; quant au style général de ce genre de compositions, il n'y a point porté de grandes vues, pour l'approprier à son objet et le rendre digne de la majesté de l'église. Le caractère religieux y manque; non que Haydn, dont l'âme était pieuse, n'ait eu l'intention de l'y mettre; mais tout ce qu'il avait entendu et exécuté lui-même, depuis son enfance, était composé dans un système uniforme, où le caractère de la musique mondaine était admis. Il a suivi la route qui lui était tracée, au lieu de s'en frayer une nouvelle.

Dans ses oratorios et ses cantates, il s'est acquis une juste célébrité, quoiqu'il soit resté inférieur à Haendel

dans les chœurs sous le rapport de l'élévation des idées et de la grandeur du style. *La Création du monde* est ce qu'il a fait de mieux en ce genre, elle renferme des beautés de premier ordre.

La fécondité de Haydn ne peut s'expliquer que par l'assiduité régulière au travail qu'il a conservée toute sa vie, comme on l'a vu précédemment. Le nombre de ses ouvrages est si considérable, qu'il n'en avait pas conservé lui-même un souvenir exact dans sa vieillesse. La liste qu'il en a remise à Carpani pour ses mémoires renferme 118 symphonies, 165 morceaux pour le *baryton*, avec deux violons, alto et basse; 56 divertissements, sextuors et quintettes, pour divers instruments; 13 concertos, 19 messes, 4 offertoires, 1 *Te Deum*, 1 *Stabat mater*, 6 motets et chœurs d'église, 83 quatuors pour des instruments à archet, plusieurs œuvres de trios pour deux violons et violoncelle, ou violon, alto et basse; 44 sonates de piano avec ou sans accompagnement, 4 concertos pour orgue et pour clavecin, 12 divertissements, caprices et fantaisies pour piano; 4 oratorios, 13 cantates à trois et quatre voix, 8 opéras allemands, 14 opéras italiens, 42 allemandes, quelques chansons italiennes et duos pour le chant; 39 canons à plusieurs voix, plusieurs chœurs, dont un célèbre intitulé *la Tempête;* 32 danses et menuets pour l'orchestre, 24 chansons et ballades anglaises, 366 chansons écossaises arrangées avec accompagnement d'orchestre ou de piano; 1 ouverture détachée pour le théâtre de Covent-Garden, à Londres, et quelques petites compositions de différents genres. En totalité, environ *huit cents compositions*, grandes et petites. Il est à observer que dans le nombre de *cent dix-huit symphonies* Haydn comptait des pièces à petit orchestre, telles que sérénades, *parthien,* caprices et fantaisies.

F.-J. FÉTIS.

Haydn and the Piano Sonata

By KATHLEEN DALE

The first of three recitals of Haydn's piano sonatas will be broadcast in the Third Programme at 6.20 p.m. on Monday, July 18

HAYDN wrote his long series of sonatas over a period of more than thirty years, during which time the harpsichord was rapidly being superseded by the piano. His first essays, dating from the early seventeen-sixties, were small-scale compositions which he wrote for his harpsichord pupils and which he entitled *partita, divertimento,* or *sonatina.* Most of them are composed in one key throughout, in the manner of the suite, and they consist of varying numbers of short movements. The keyboard writing is predominantly crisp and neat, and only towards the end of this opening section of Haydn's output do the works give evidence of having been conceived for the piano rather than for the harpsichord.

With the composition in *c.* 1770 and 1771 of the Sonatas in A flat major and C minor (Nos. 46 and 20 of the collected edition), Haydn suddenly entered on a new phase in his writing for the keyboard. These startlingly beautiful works were not published until some years later, the C minor first, in 1780. It was his first sonata in the minor mode and the first he issued 'for harpsichord or piano'. The two sonatas are the earliest of Haydn's which are familiar today. They form an excellent introduction to his sonatas in general, not only on account of their intrinsic beauty as music, but because they reflect some of the influences that went to the forming of his distinctive style.

Haydn was most deeply indebted to Carl Philipp Emanuel Bach, the originator of the piano sonata, whose works in this medium were his principal inspiration from the very beginning. In the first movement of the C minor Sonata several traces of C. P. E. Bach's manner may be observed: the sonority of the pianistic texture, the *quasi recitativo* interpolations, the dramatic pauses and the elaborate ornamenting of the melodic line. The deft fingerwork and the cadenza-like passages in the two finales seem to derive from Domenico Scarlatti. The respective central movements, a contemplative *Adagio* and an exquisitely tranquil *Andante,* may look back to J. S. Bach in respect of their smooth two- and three-part writing, but in poignancy of utterance they certainly look forward to Mozart —to such a movement, for instance, as the *Adagio* of his Sonata in F major, K.533.

The period during which Haydn and Mozart composed their piano sonatas overlapped for about fifteen years (between 1774 and 1789), but in point of formal planning the two series present a striking contrast. With one exception, Mozart's eighteen sonatas are composed in three separate movements, as are the great majority of Haydn's. But nine of Haydn's are in two movements, and two are in four. In seven of his sonatas an incomplete movement leads without a break into the next, and in one (No. 30), the three movements run on continuously. Haydn also used a proportionately larger number of different kinds of form for individual movements than did Mozart. Among them may be found the *tempo di minuetto,* several varieties of rondo with and without variations, sets of continuous variations (Nos. 27 and 28), a movement in two-part canon at the octave (No. 25), and a minuet-and-trio *al rovescio* (No. 26), in which each musical sentence is played first from left to right and then 'in reverse' from right to left. Haydn often arranged the movements in unusual succession, beginning a sonata with the slow movement (No. 48), or with a rondo (No. 39), or with a set of variations on themes alternately in the major or minor mode (No. 40). Several of his sonatas in two movements are noteworthy for the satisfying balance which is maintained between the pair of movements by means either of unity or of acute contrast in style and mood. Perhaps the most remarkable of these sonatas is the D major (No. 51). In each movement, elements of sonata form and rondo are blended into a different type of whole structure, but despite the similarity of their tripartite outline, the movements are profoundly unlike in expressive character. The leisurely *andante con moto,* which might have been written by Schubert, is succeeded by a wildly daemonic *presto* in truly Beethovenian style.

Haydn did not immediately follow up the composition of the Sonatas in A flat major and C minor with others comparable to them in intensity of expression. Instead, he wrote a set of six sonatas, alternately decorative and scholarly in style, which he dedicated to his patron Prince Nicholas Esterházy in 1773. They contain many contrapuntal ingenuities and some effective piano writing, but are altogether lighter in calibre than their two predecessors and cannot vie with them in harmonic daring. Of the next set of six, composed between 1774-76, the last and finest, No. 32 in B minor, is distinguished by the sombre colouring of the opening *Allegro* and the recklessly argumentative character of the *Presto* finale. Two single sonatas, one the well-known E minor (No. 34), followed in 1777-78; then five, including the ever-popular D major (No. 37), dedicated to the two sisters von Auenbrugger in 1779-80, and the three two-movement sonatas dedicated to Princess Marie Esterházy in 1784.

Among the remaining sonatas, which date from 1785 to *c.* 1794, are some of the greatest and best known of all: the G minor (No. 44), the 'English' Sonata in C (No. 50), the Sonata in E flat (No. 49) dedicated to Marianne von Genzinger, which contains one of Haydn's most expansive and finely wrought first movements, the two-movement Sonata in D (No. 51) already mentioned earlier, and the 'great' Sonata in E flat (No. 52), Haydn's undoubted masterpiece in the sphere of piano music.

The blending of intellectual planning with poetical treatment of musical ideas characterises a large proportion of the sonatas. Even those movements which at a first hearing sound artless or superficial are found on closer study to reveal unsuspected subtleties. For pianists, one of the chief attractions of the whole series is the immense variety of the styles of keyboard writing. Some individual movements, such as the *adagios* of Nos. 6 and 21, are typical of the early eighteenth century in their elegance and symmetry; others display the spontaneity of folk music, especially the irrepressible *presto* rondo of No. 48 in C major which evokes the spirit of the Slavonic *kolo* or chain-dance. Some movements are dominated by a *Leitmotiv,* as is the finale of the 'English' Sonata; some are distinguished by transparently pure part-writing (*andante* of No. 22), or by quick-witted canonic imitations (finales of Nos. 32, 41 and 42). A few movements are poetic tone-poems: the short linking *largo e sostenuto* of the D major Sonata (No. 37), full of mystery and foreboding, like the *adagio molto* of Beethoven's 'Waldstein' Sonata; and above all, the *adagio* of the 'great' Sonata in E flat, a piece of music indefinably visionary in quality.

In complete contrast are the *tempo di minuetto* movements with graceful, rhythmic tunes which haunt the ear for hours on end. A supreme example is the finale of No. 22 in E major, one of the 'Esterházy' Sonatas of 1773. Some of the minuets-and-trios, too, possess singular fascination in being composed of phrases irregular in their bar lengths (No. 6 in G), or in comprising an unbroken succession of syncopated beats (trio of No. 12 in A).

When Haydn paid his first visit to London in 1791, Dr. Burney welcomed him with a set of Verses on his Arrival. 'Is there an Artist of the present day', he wrote, 'Untaught by thee to think as well as play?' More than 160 years later there is still much food for thought in the piano sonatas, and infinite enjoyment for players and listeners who are well acquainted with them.

CINQ SONATES

pour le

CLAVECIN ou le PIANO-FORTE

COMPOSÉES

par

JOSEPH HAYDN.

(I.er RECUEIL)

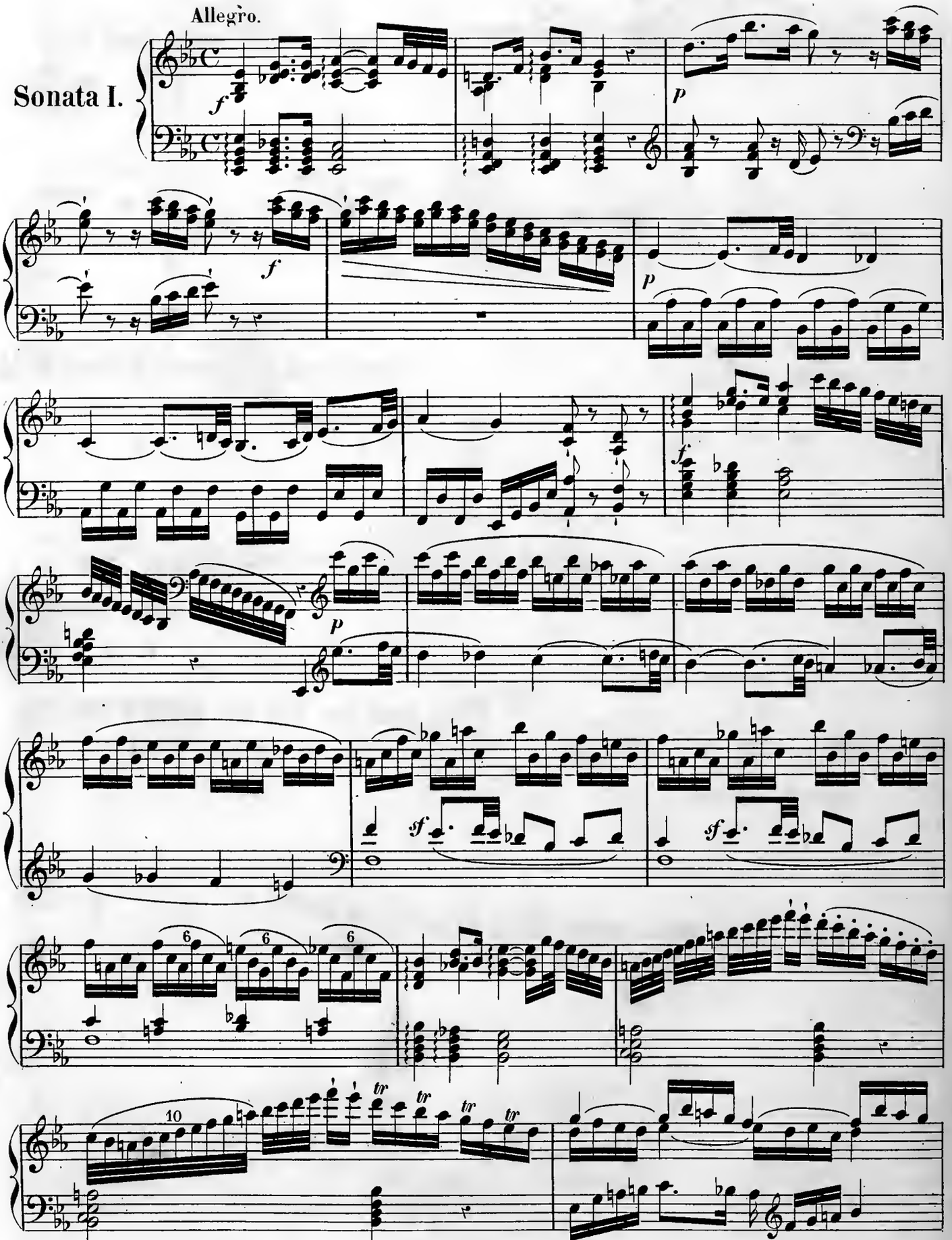
Gravé d'après l'édition *imprimée* à Leipzig, en 1799, par Breitkoph et Härtel.

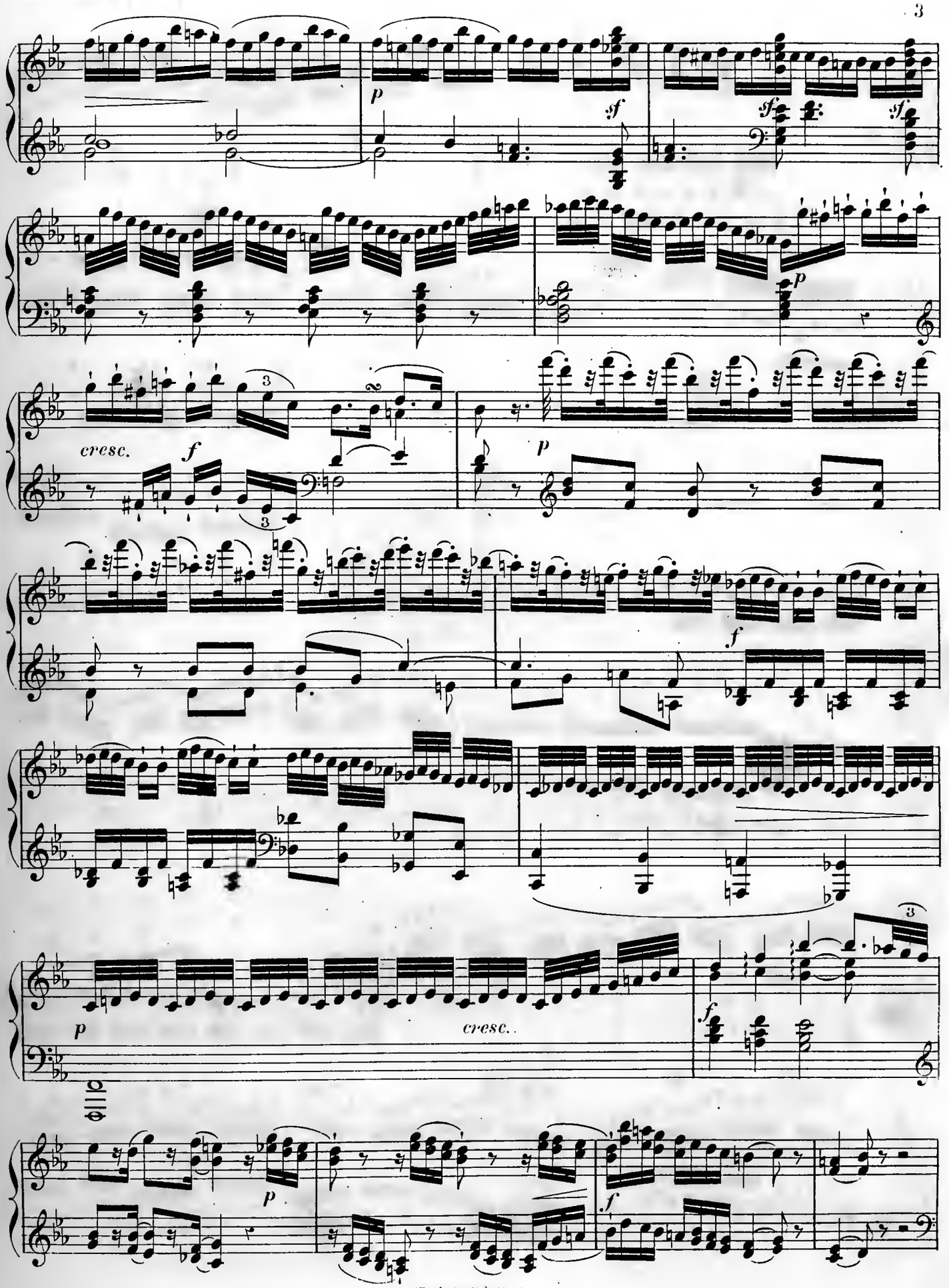
PUBLIÉ PAR L. FARRENC — PARIS, 1868.

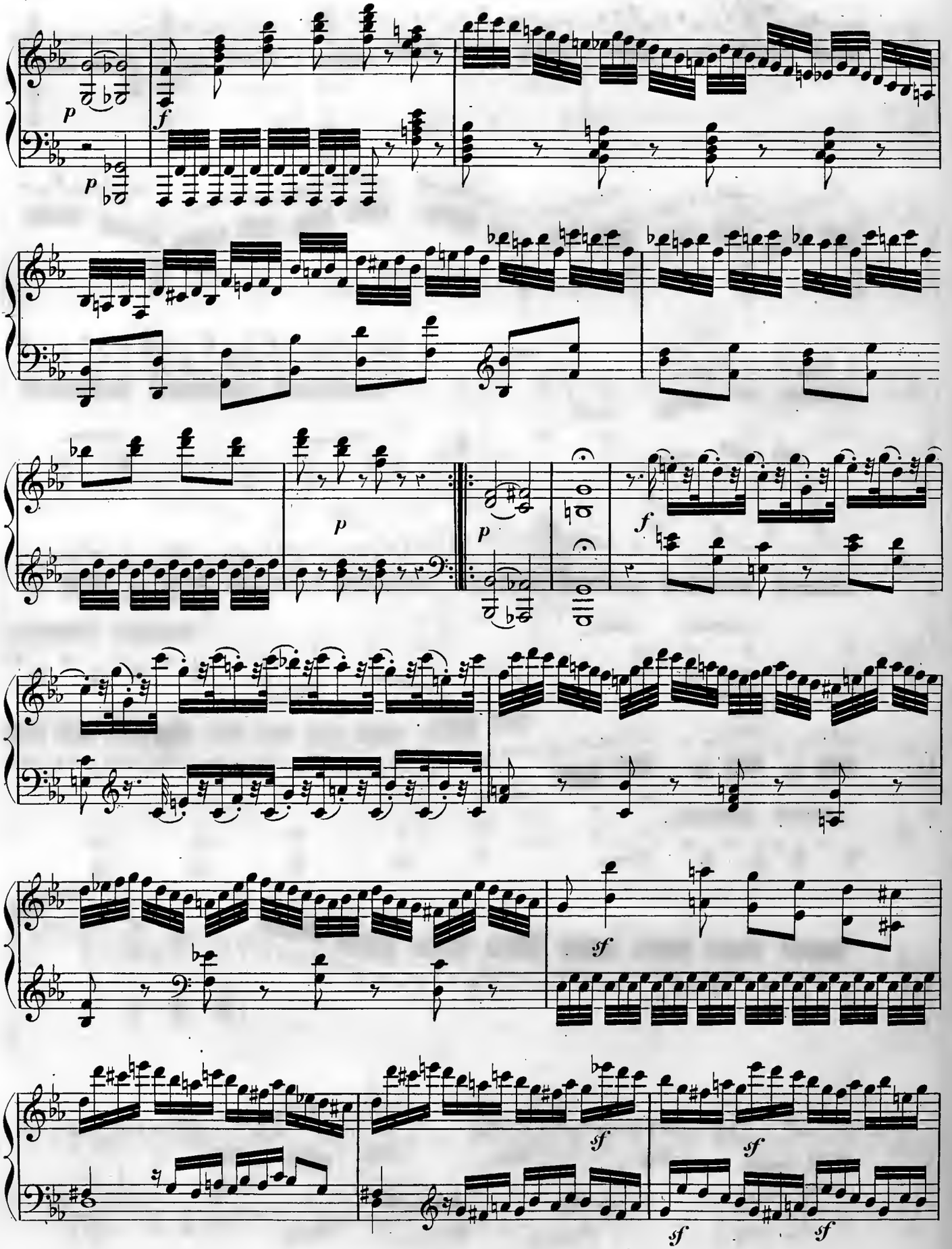
T. d. P. (5) H. 1.

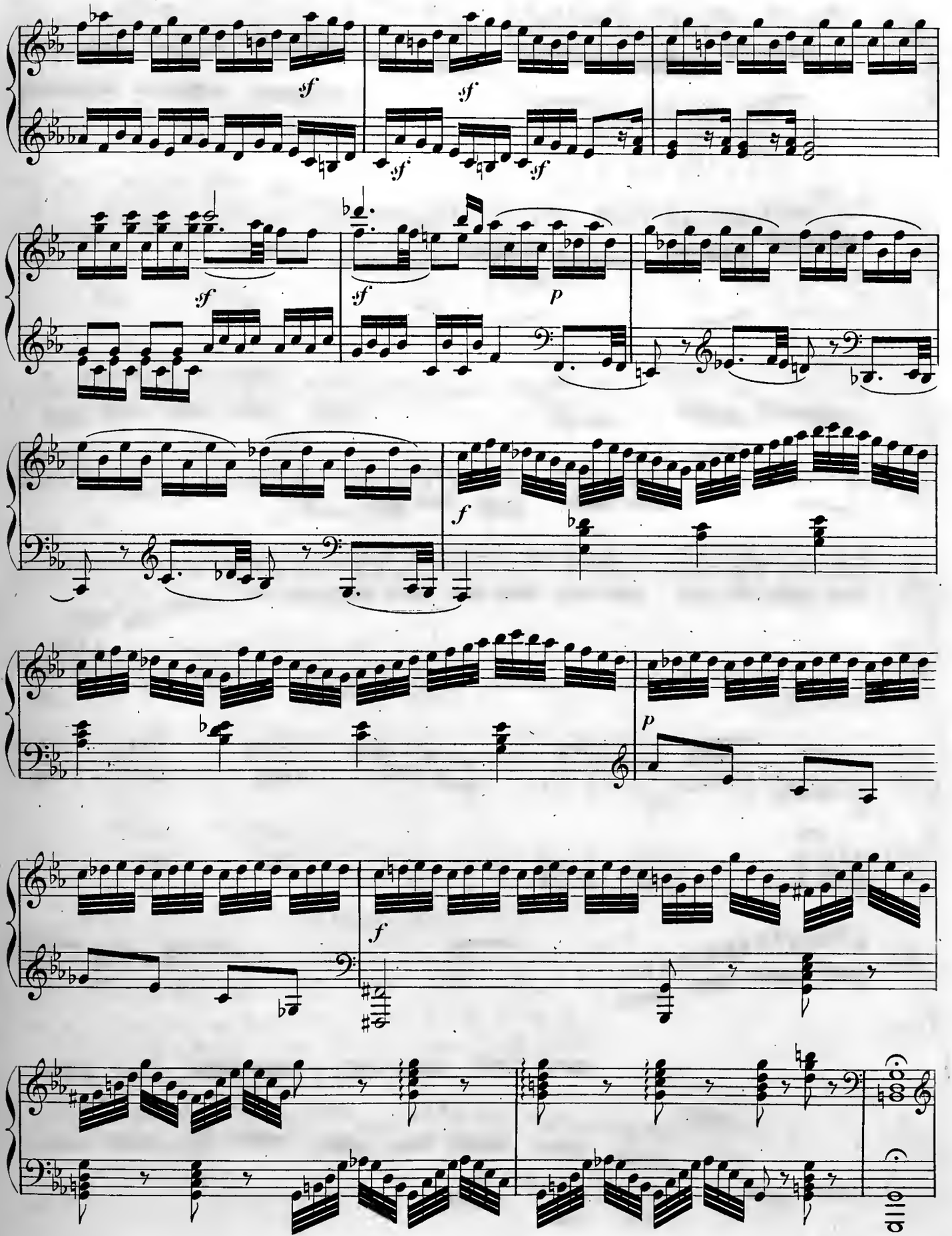
Allegro.

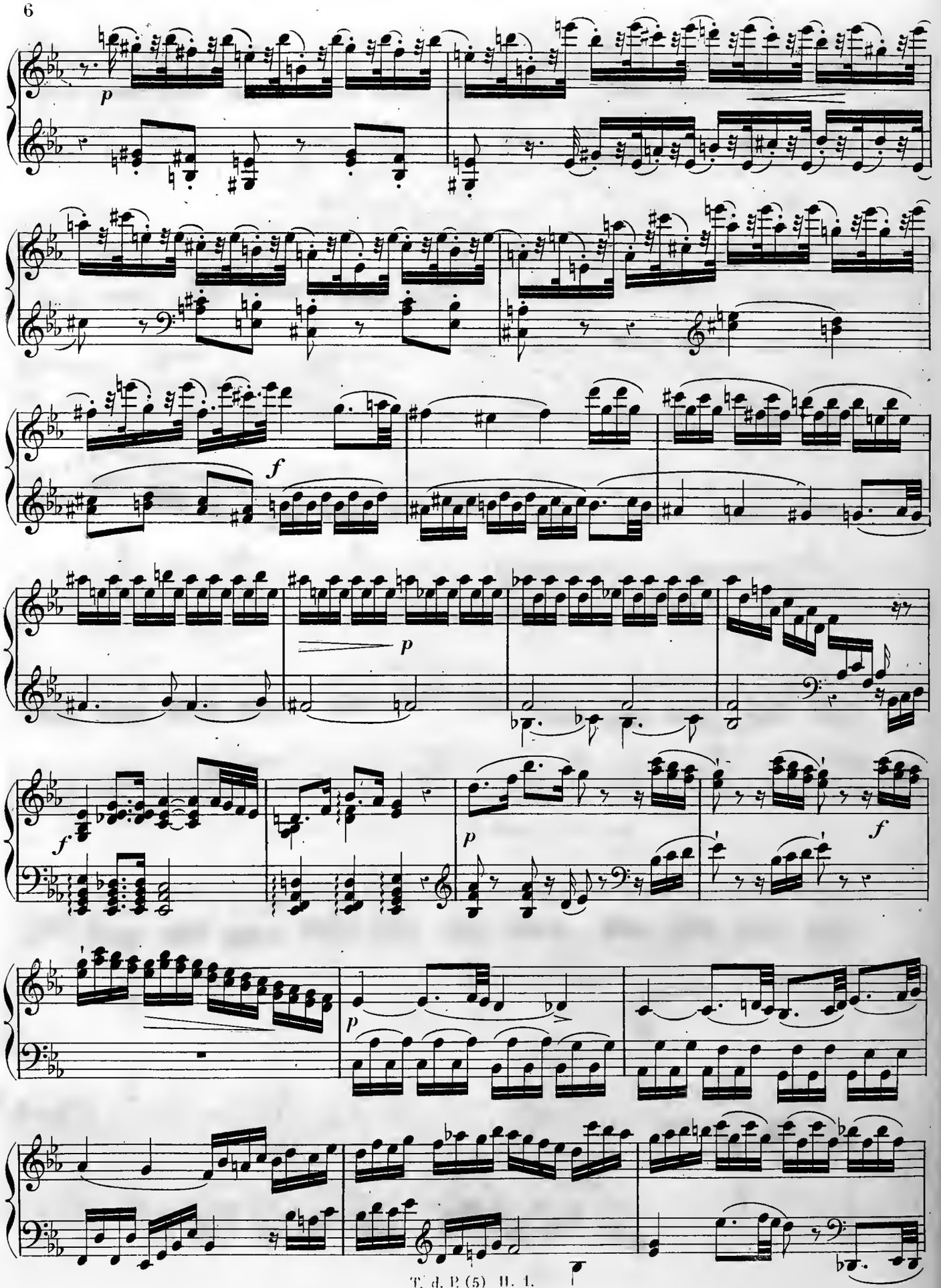
Sonata I.

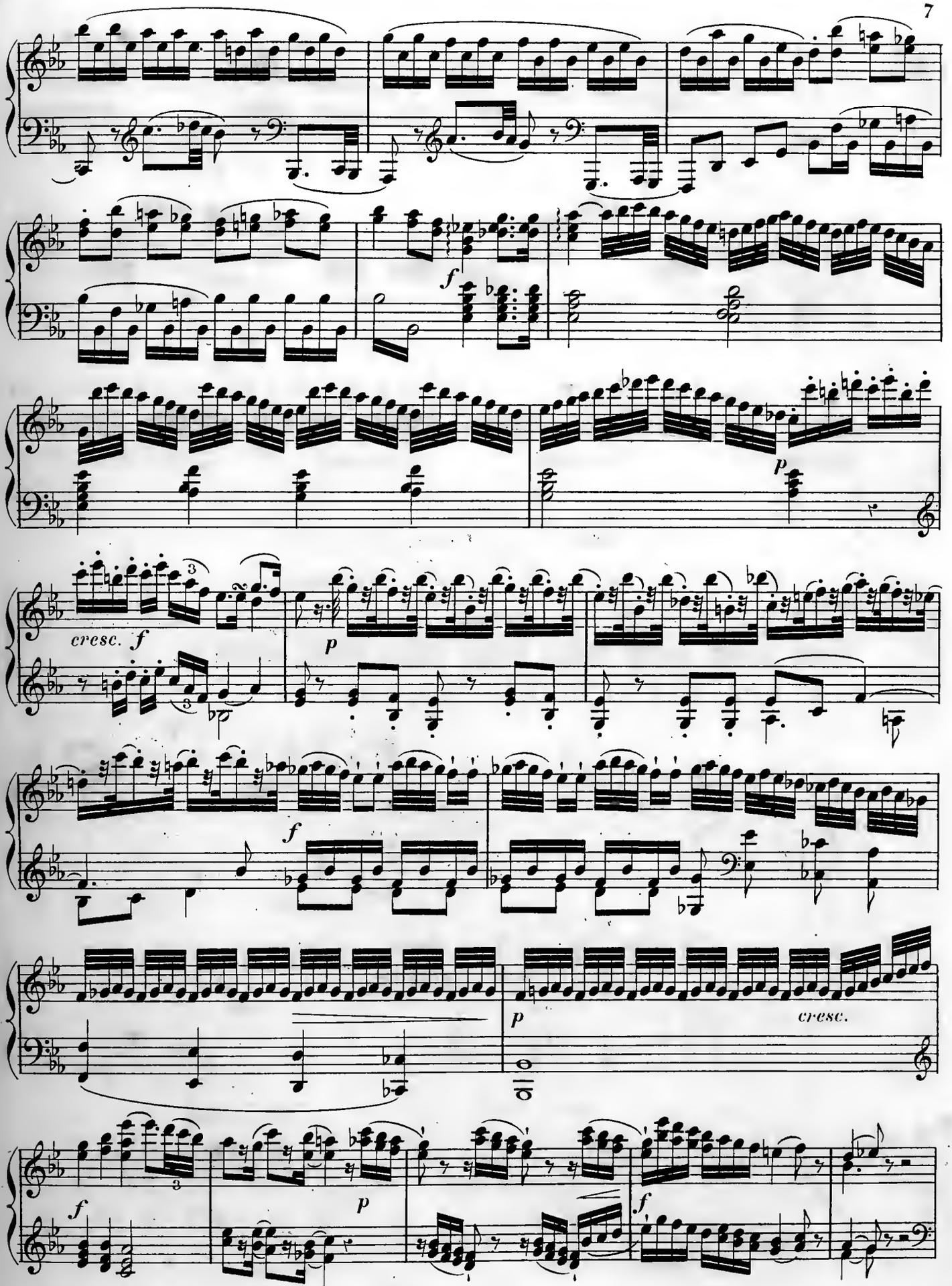


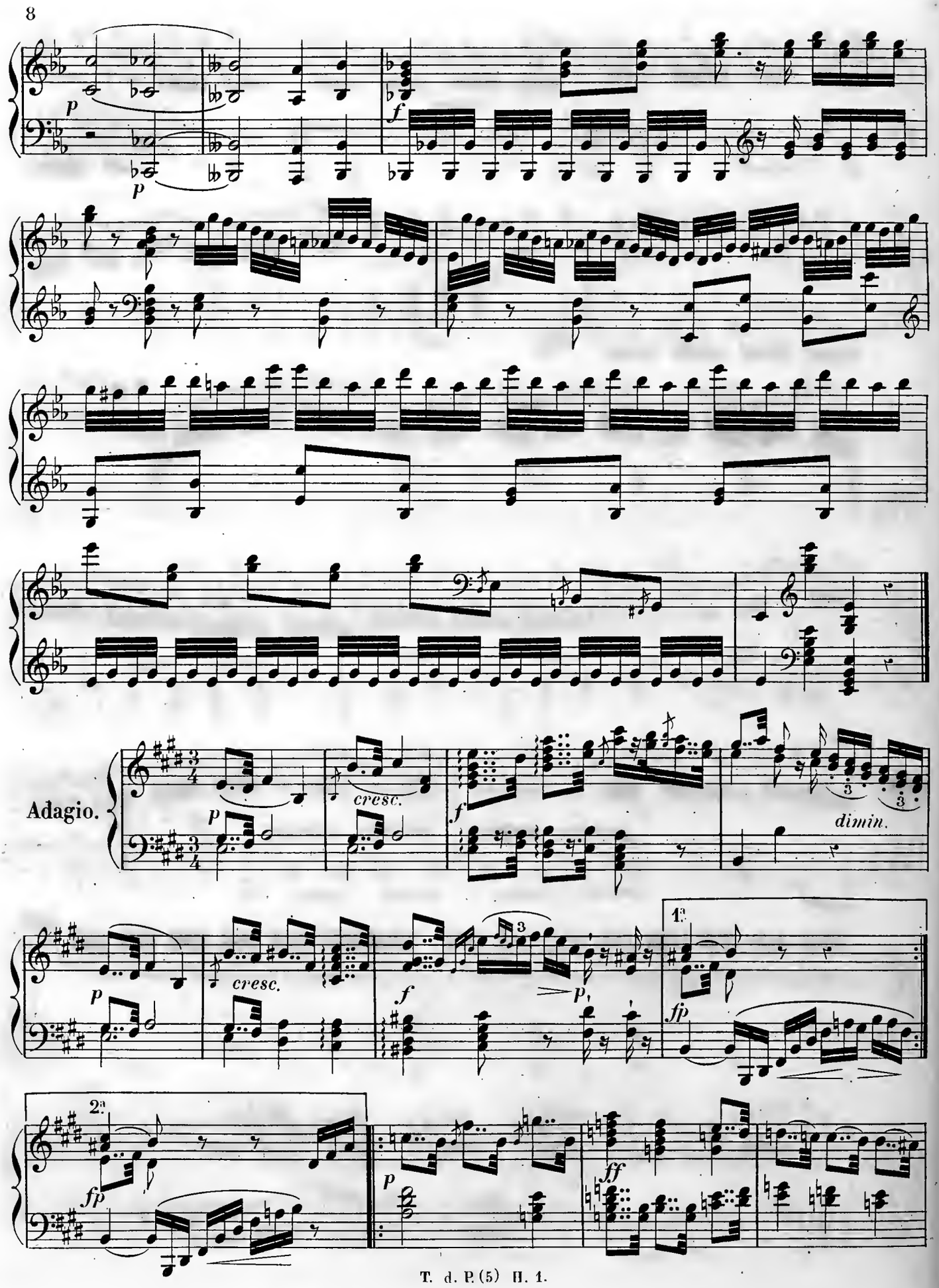

p
sf
sf
sf
p
cresc.
f
3
3
p
f
p
cresc.
f
3
p
f

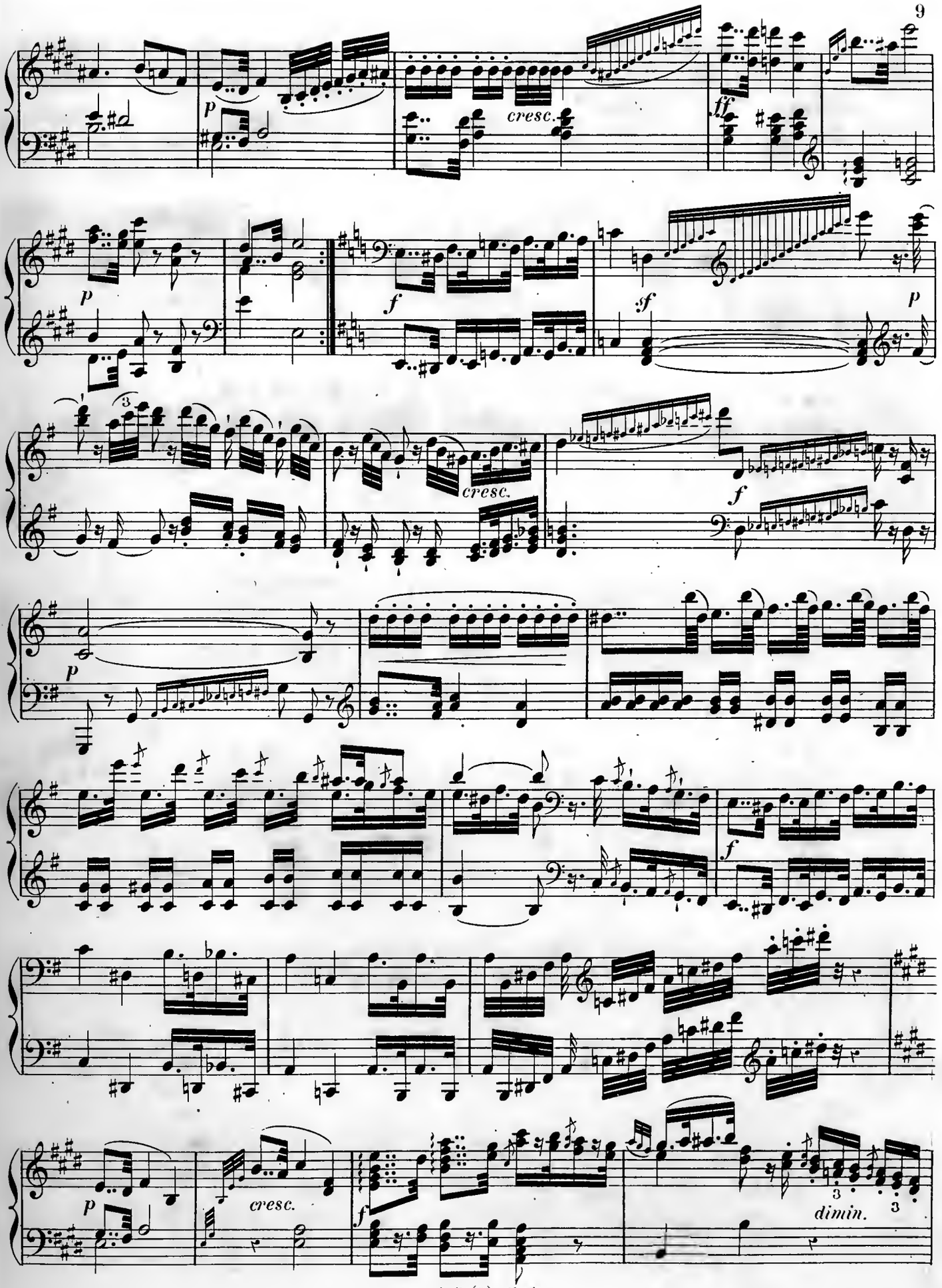

p
f
p
p
p
f
sf
sf
sf
sf
sf

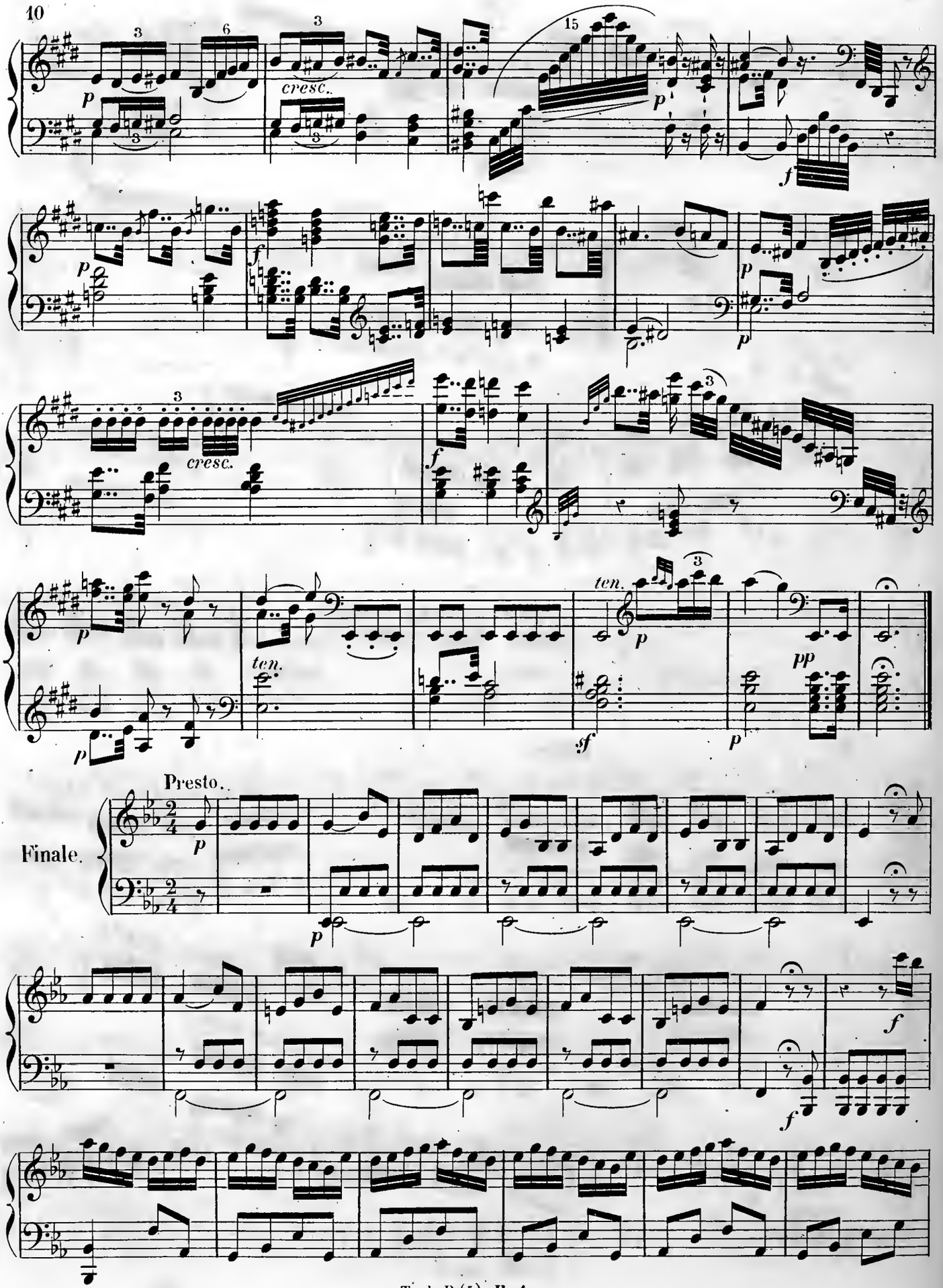

sf
sf
sf
sf
sf
sf
p
f
f
p
f

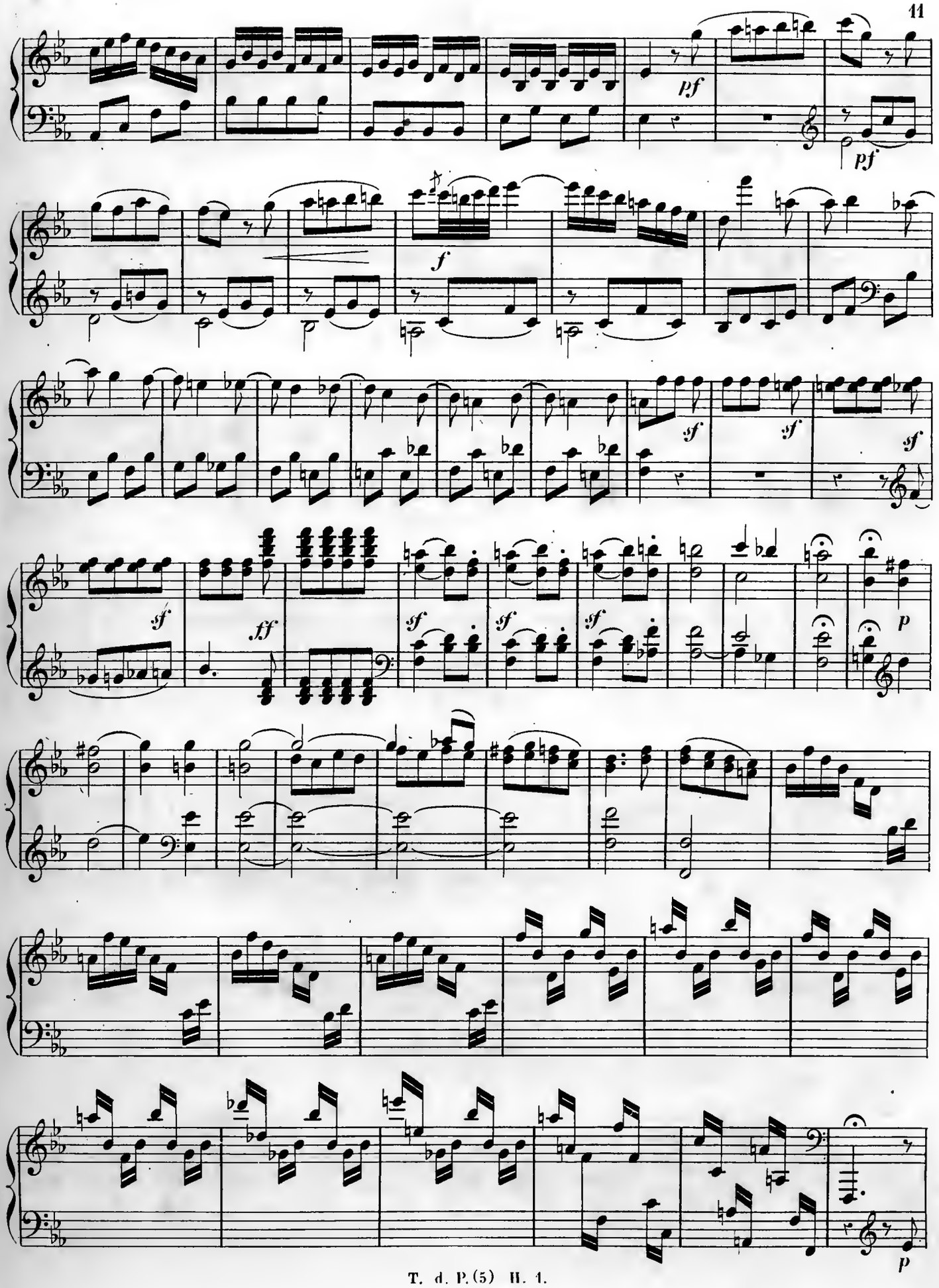

p
f
p
f
p
f
p

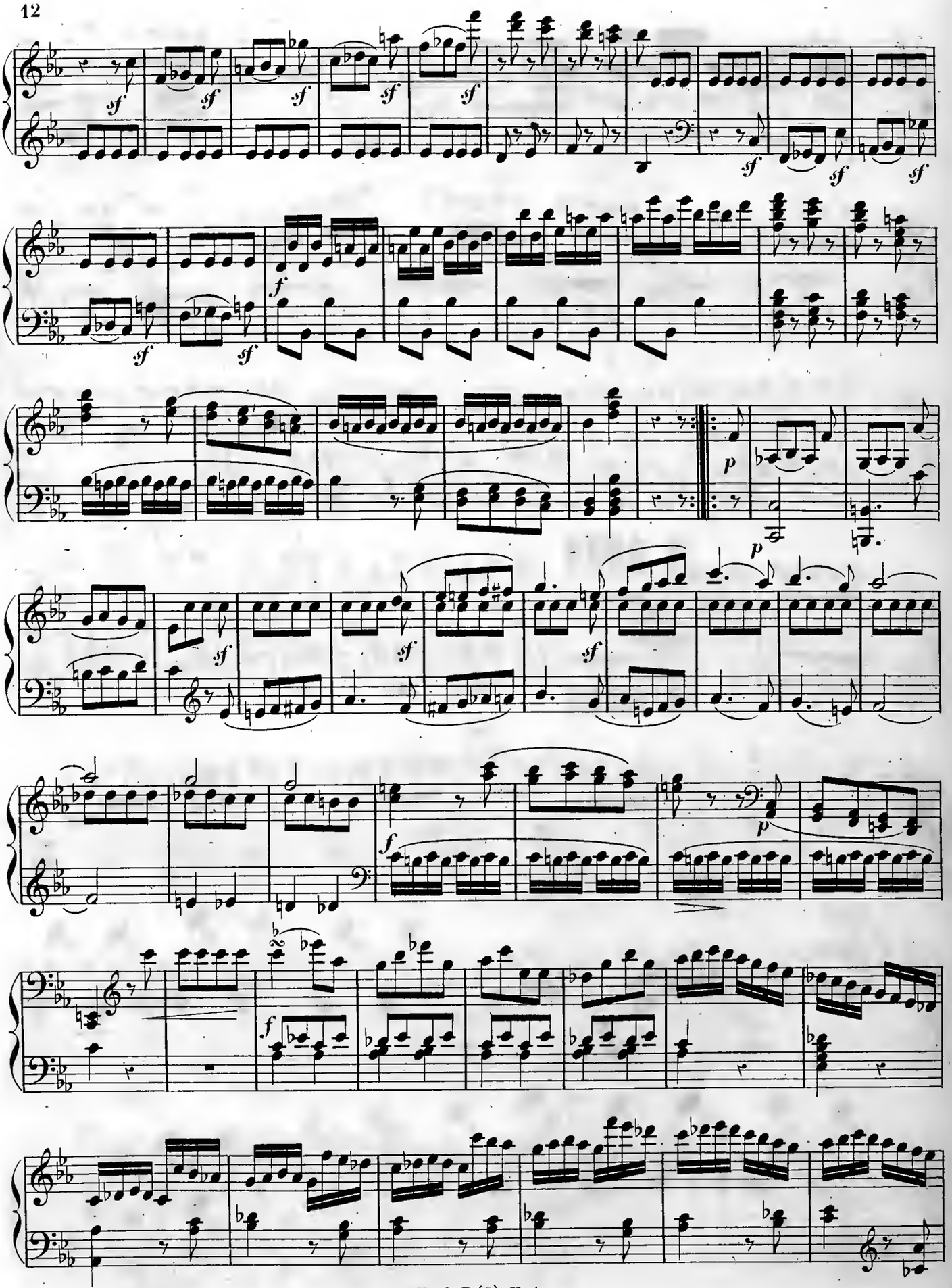

f
p
cresc. f
p
f
p
cresc.
f
p
f

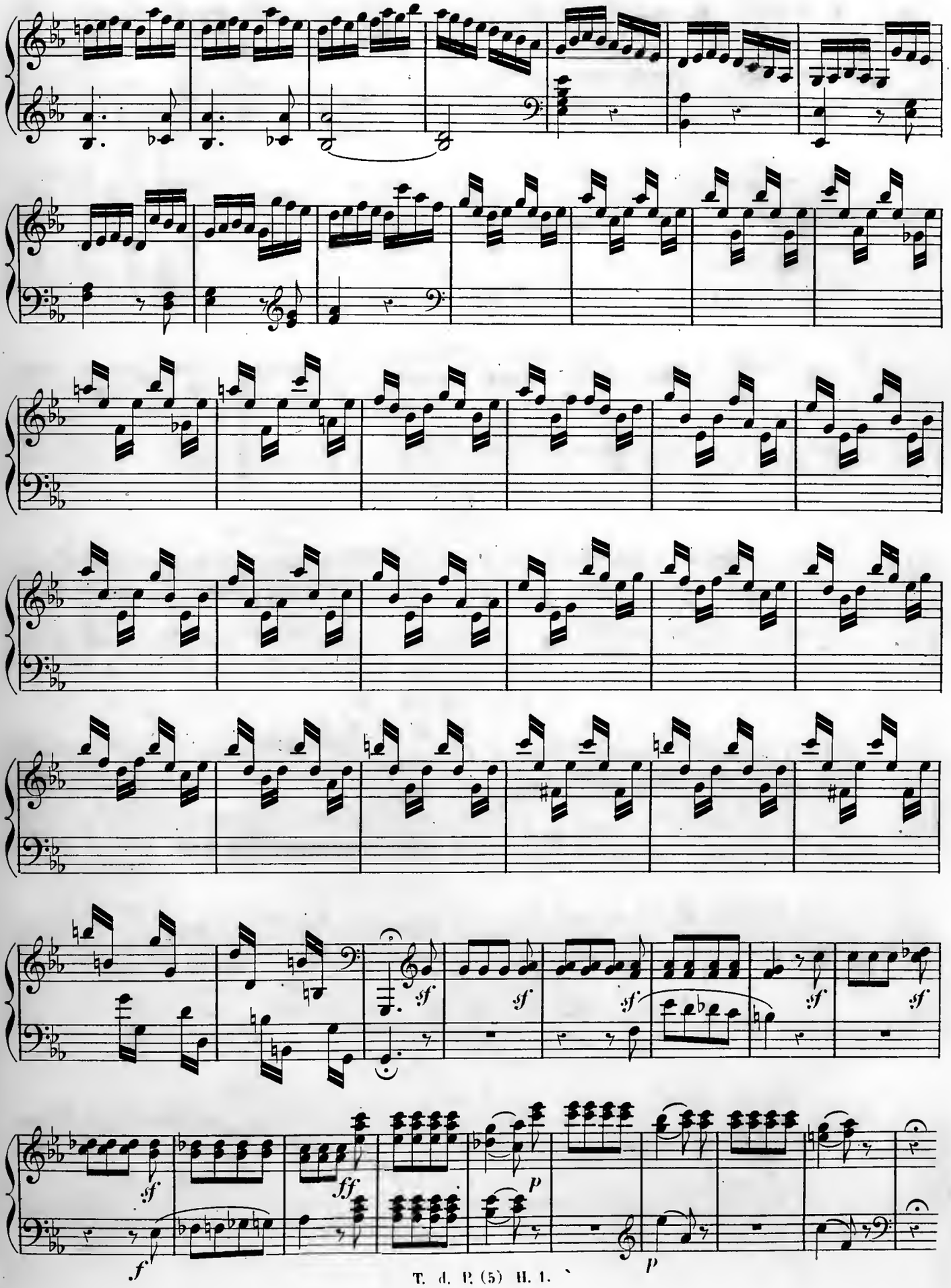

p
p
f
Adagio.
p
cresc.
f
dimin.
p
cresc.
f
p
1a
fp
2a
fp
p
ff

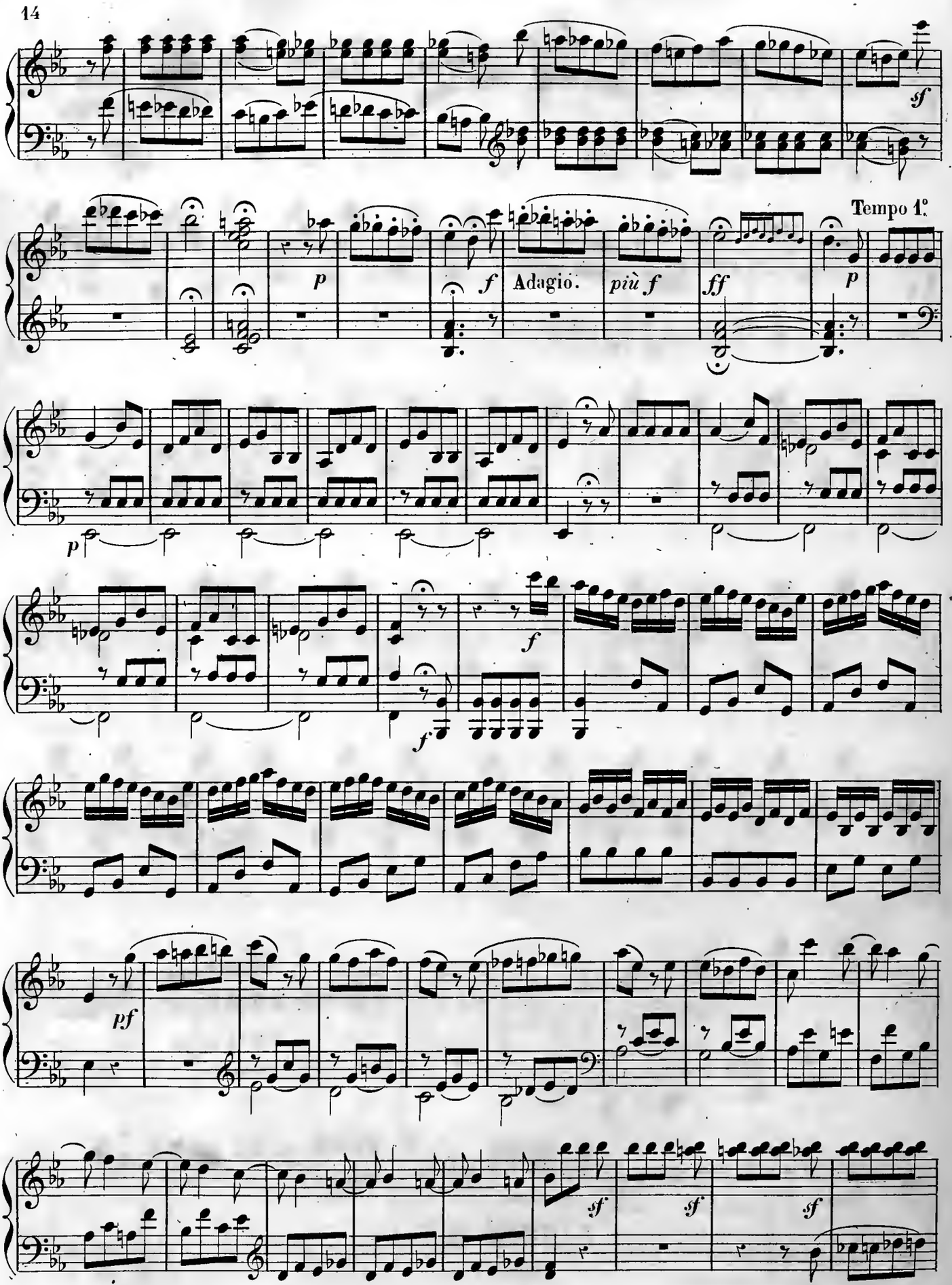

p
cresc.
ff
p
f
sf
p
cresc.
f
p
f
p
cresc.
f
dimin.

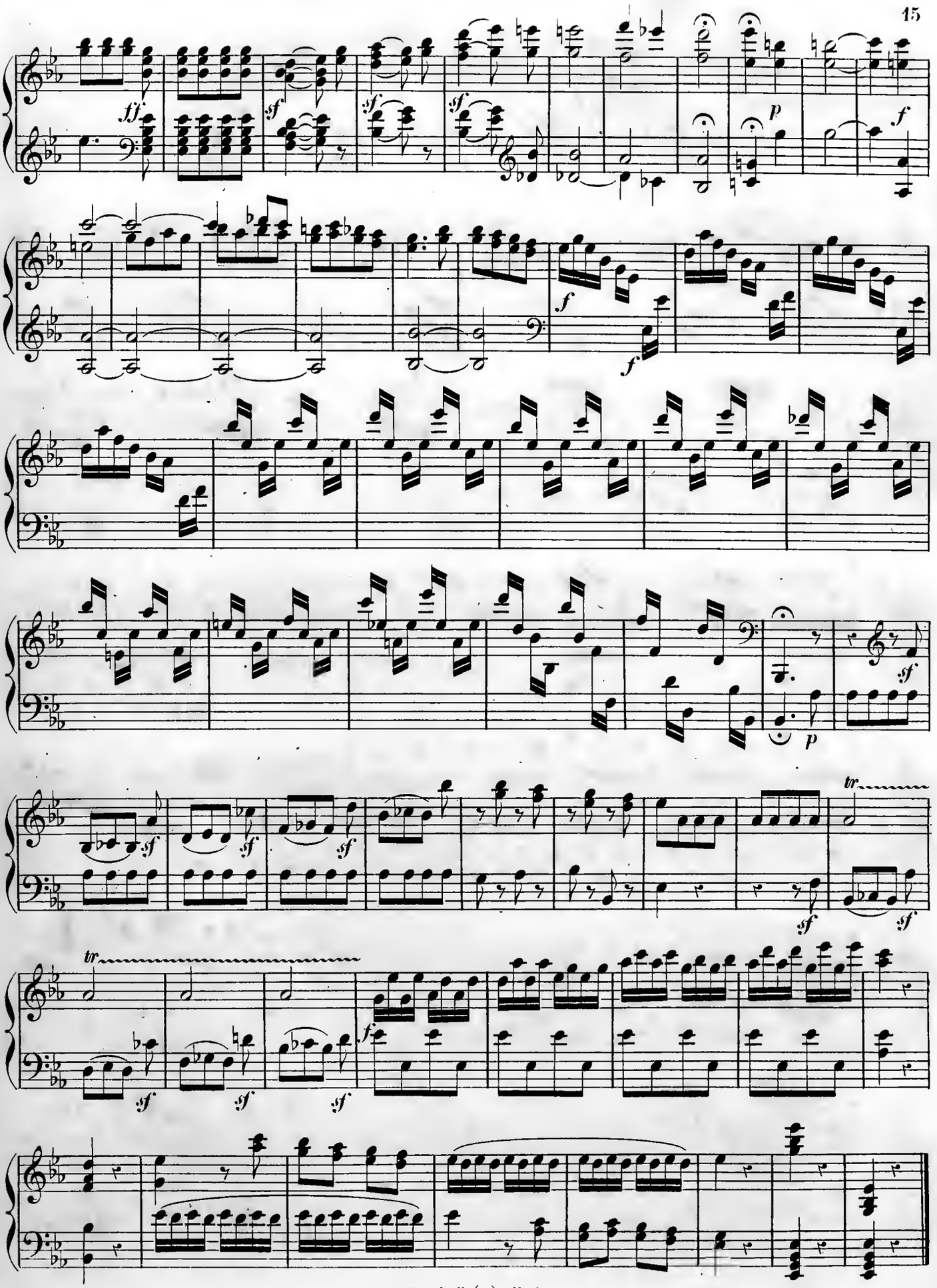

cresc.
cresc.
ten.
ten.
pp
Presto.
Finale.


pf
pf
f
sf
sf
sf
sf
ff
sf
sf
sf
p
p



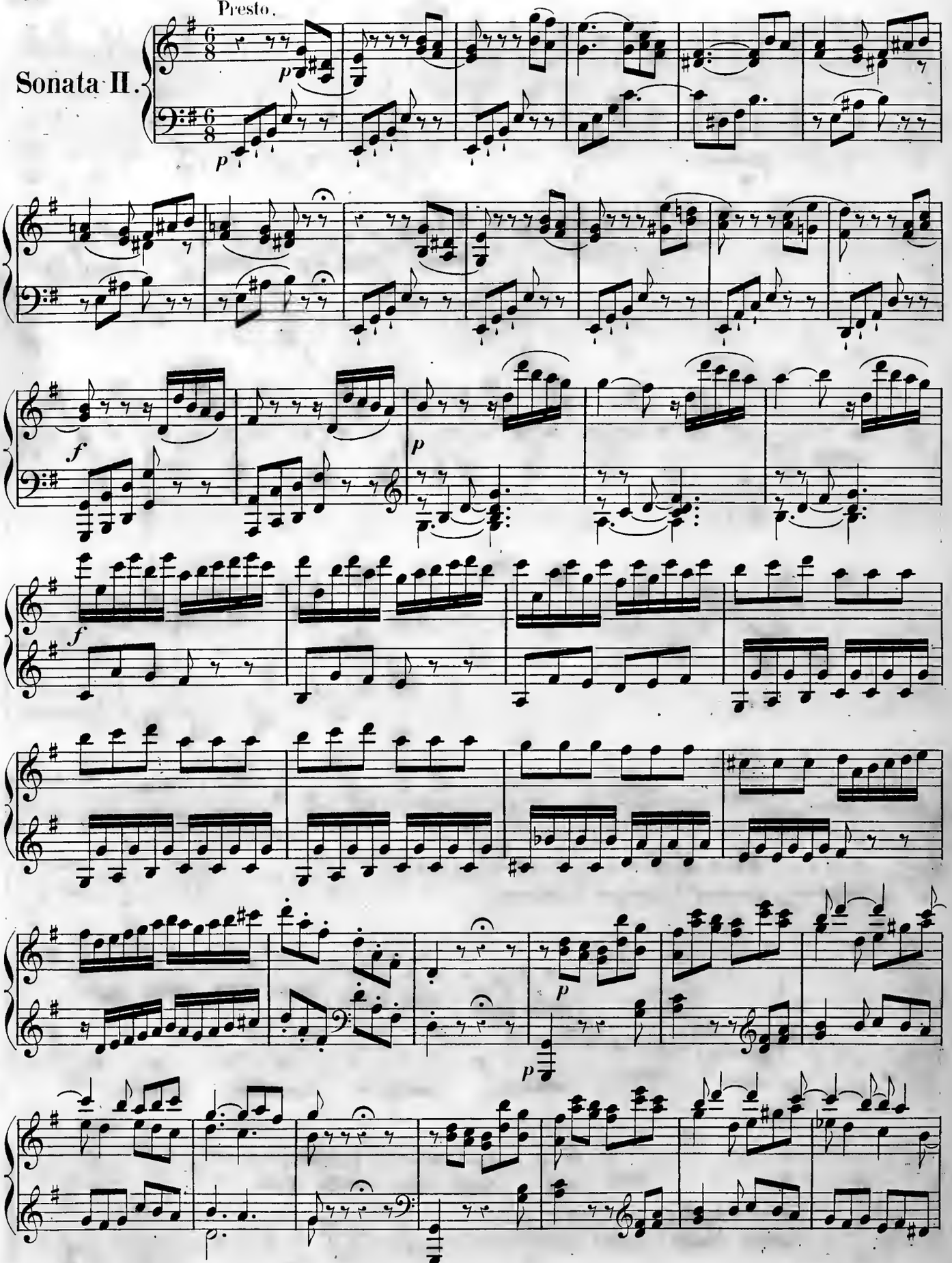

sf
sf
sf
sf
sf
sf
ff
p
f
p

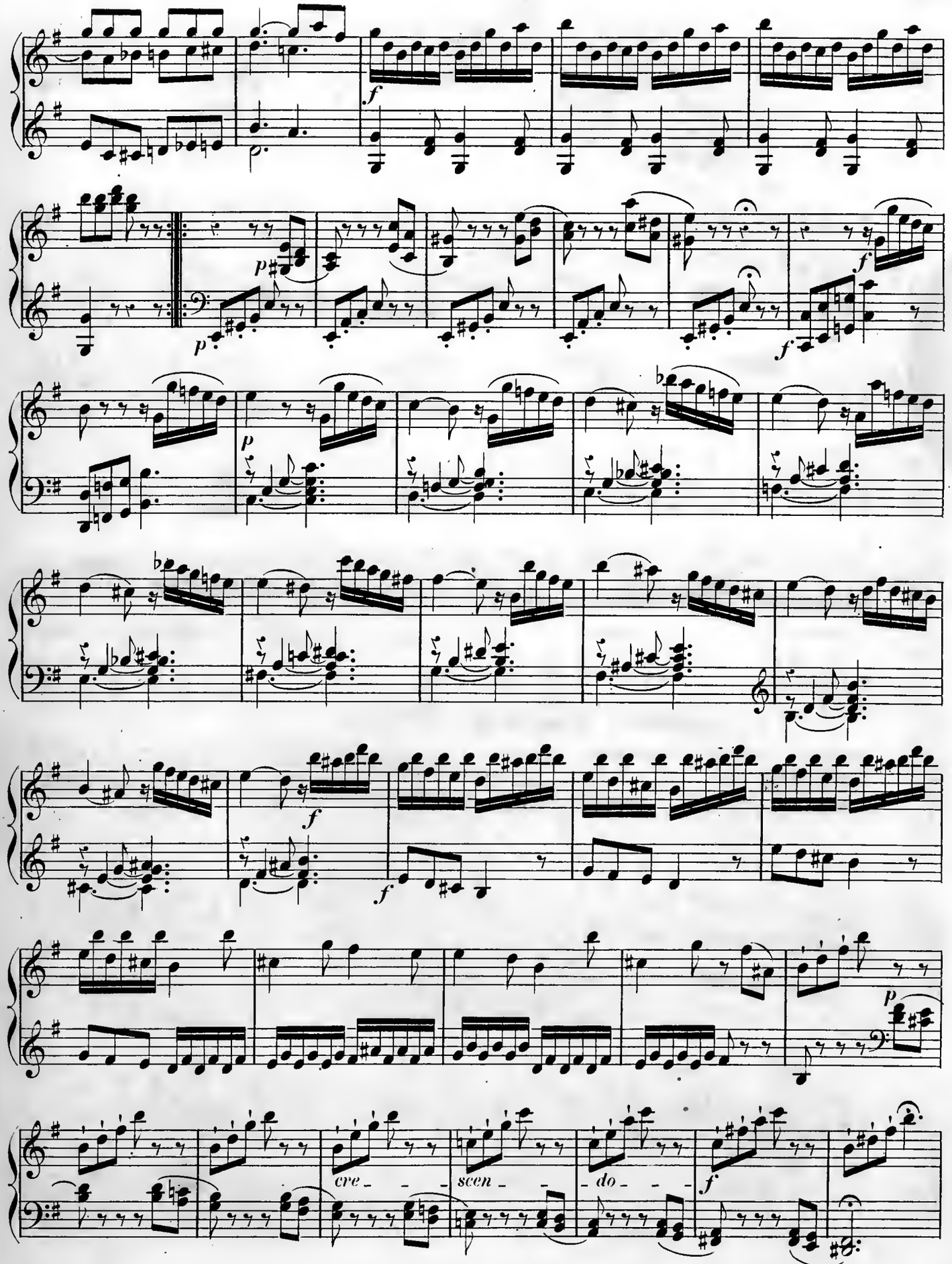

sf
Tempo 1°
p
f
Adagio.
più f
ff
p
p
f
f
f
pf
sf
sf
sf

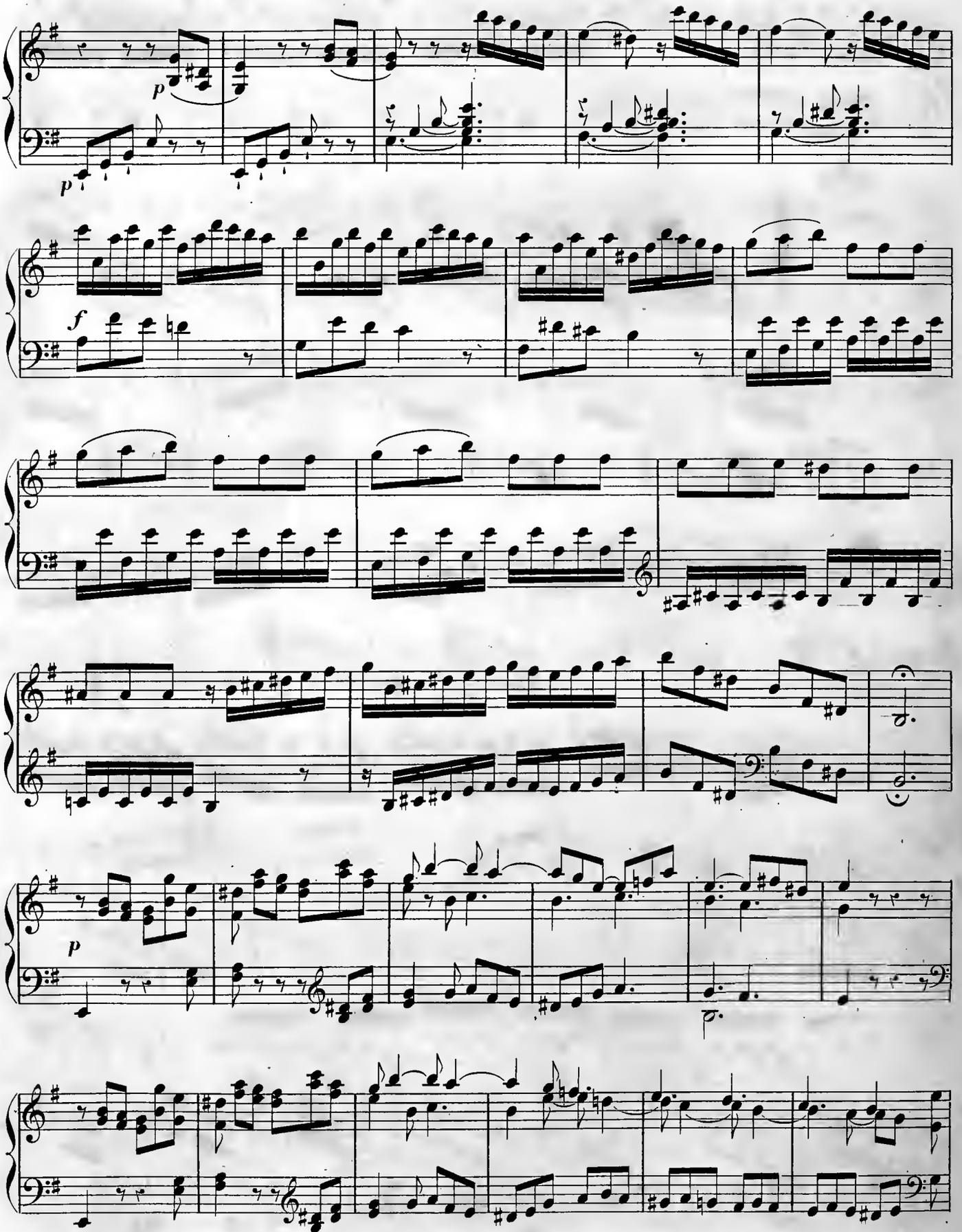

ff
sf
sf
sf
p
f
f
f
sf
p
sf
sf
sf
sf
tr
sf
sf
tr
sf
sf
sf
f

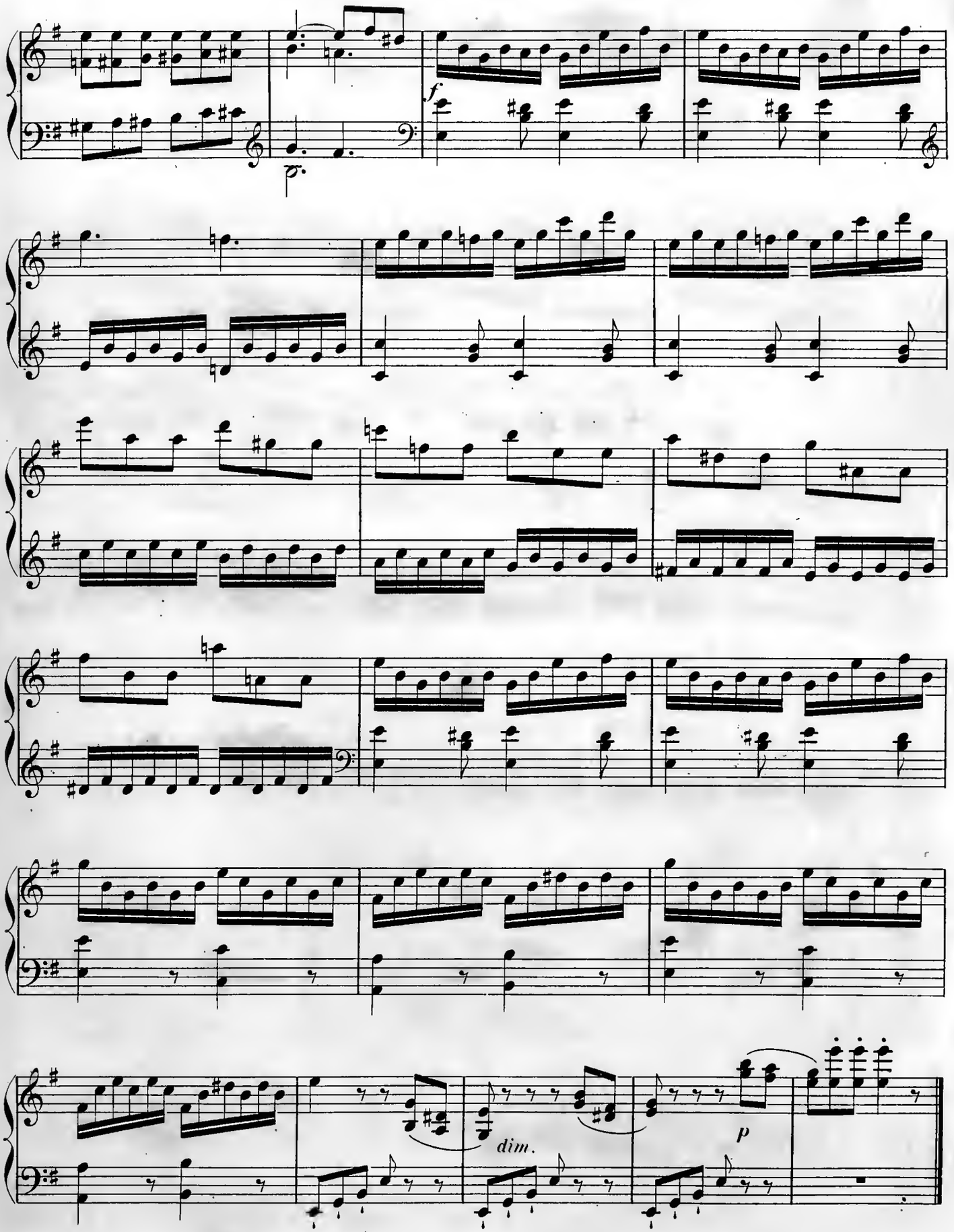
Sonata II.

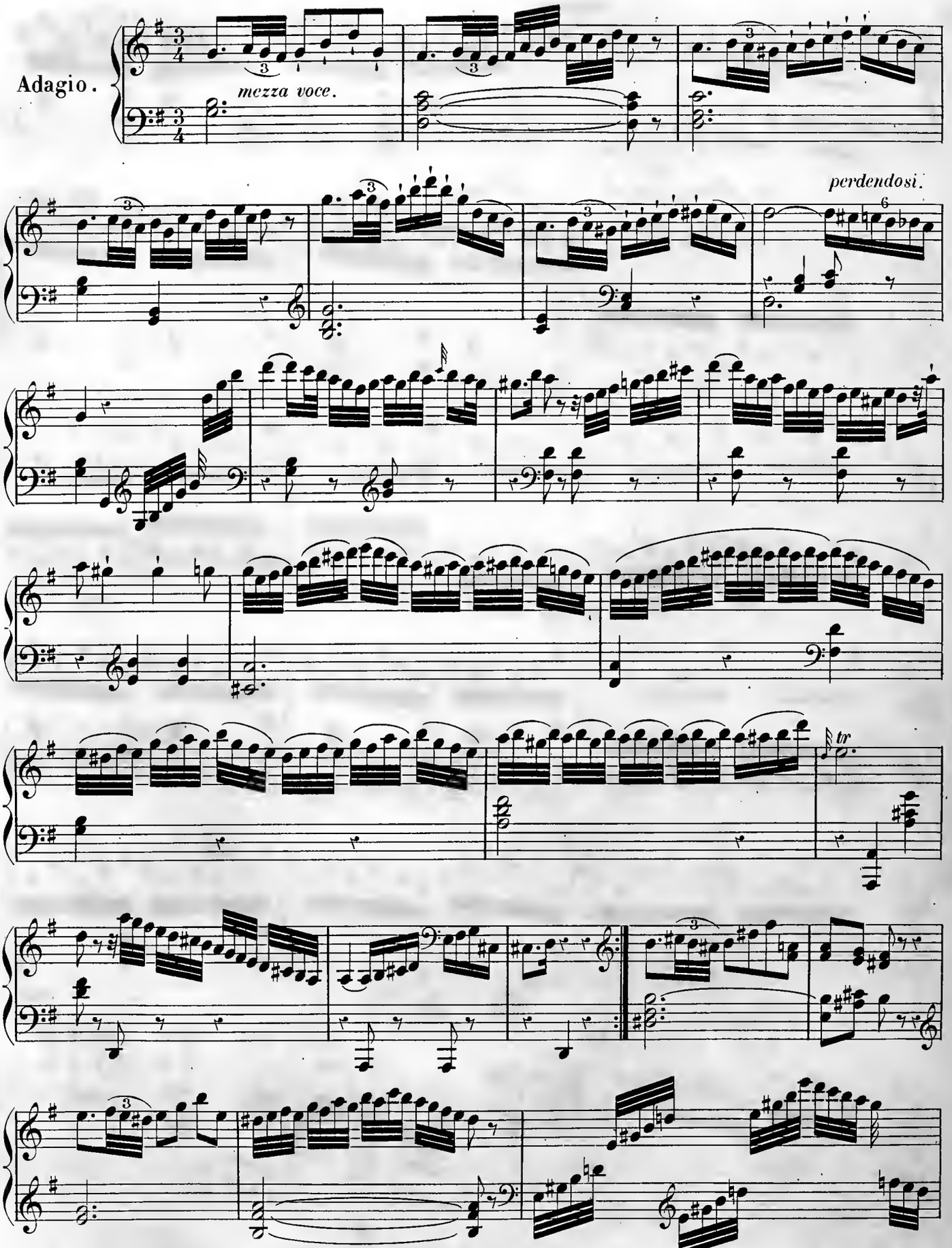
Presto.

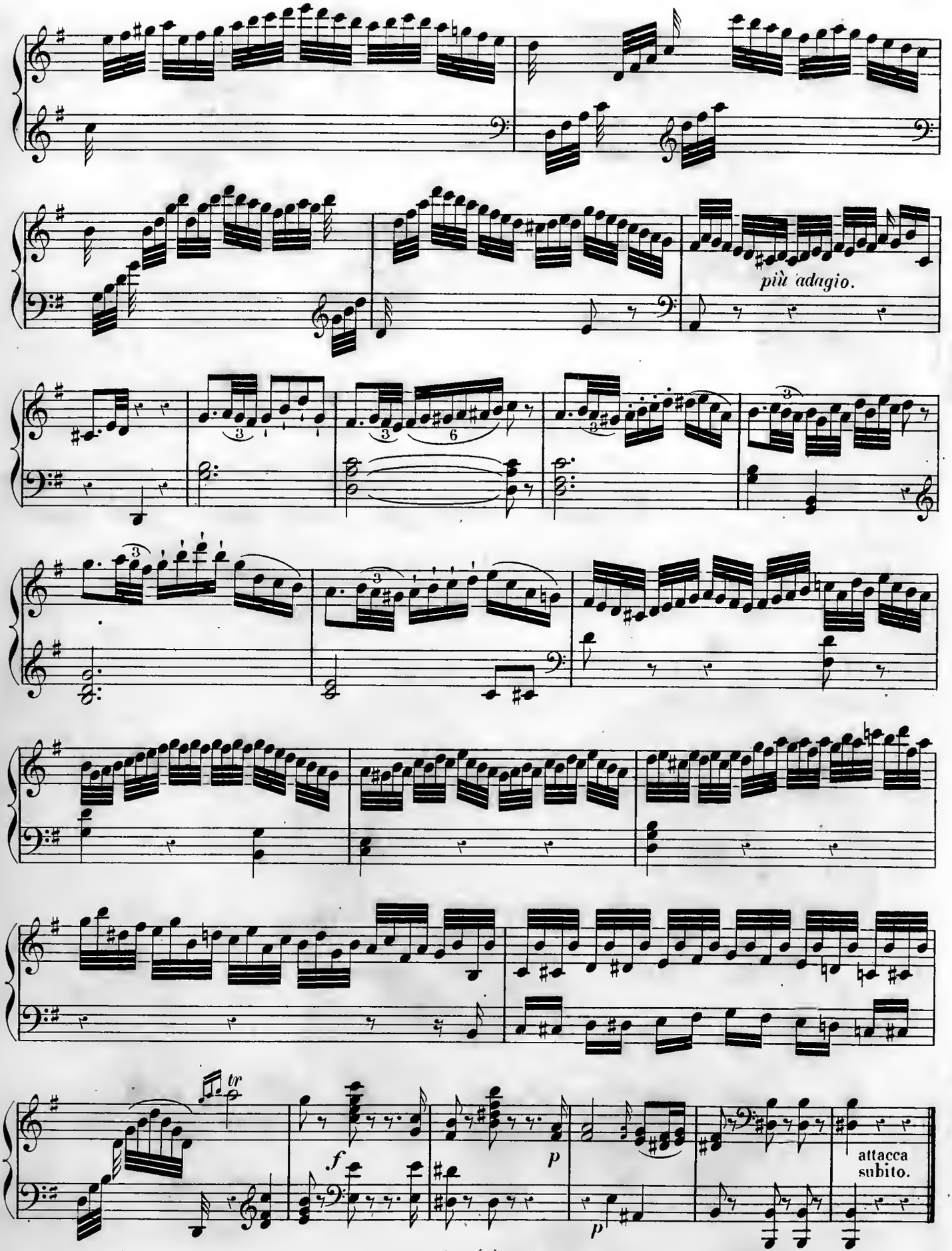


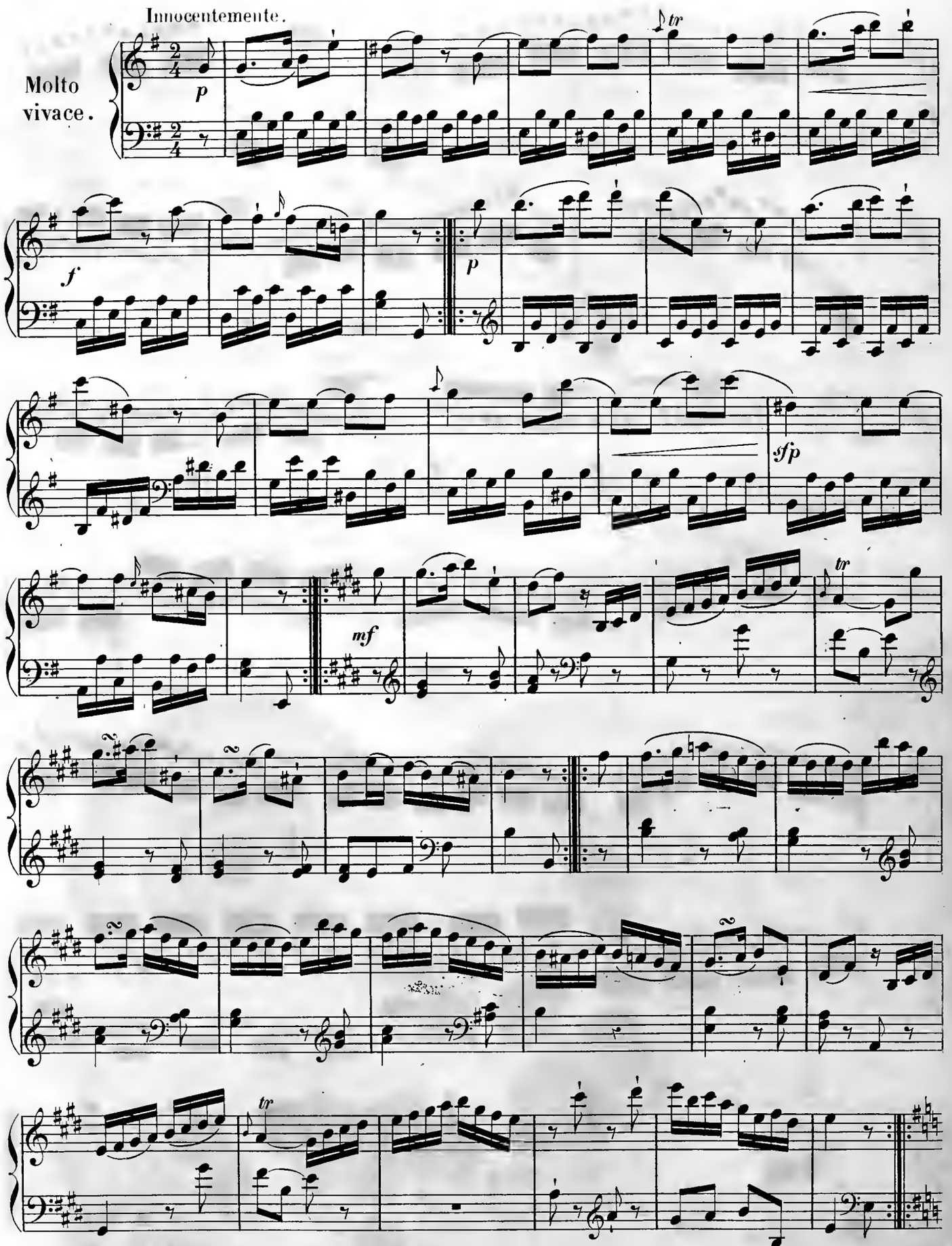

cre - - -
scen - -
- do - - -

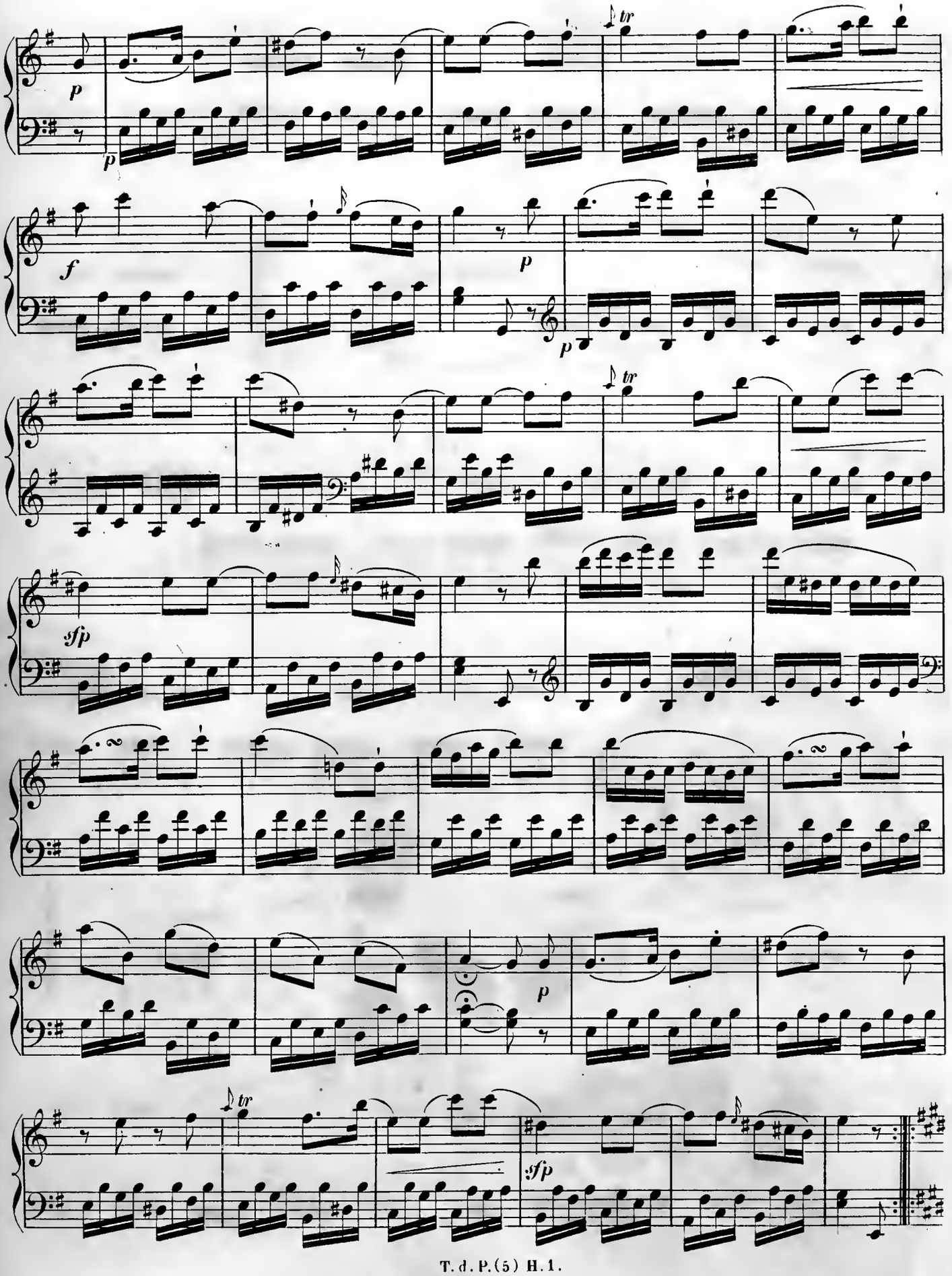

p
p
f
p

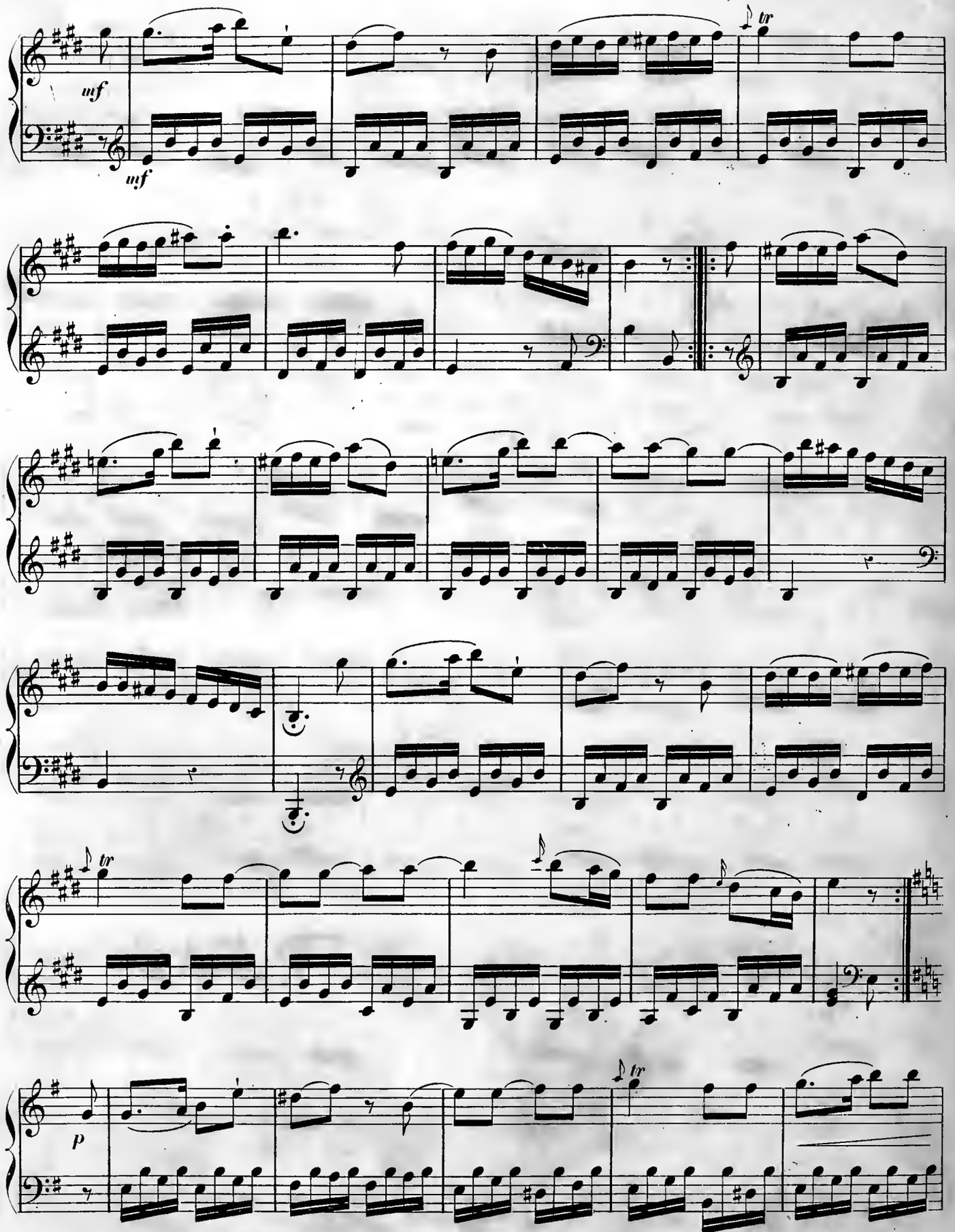

f
dim.
p

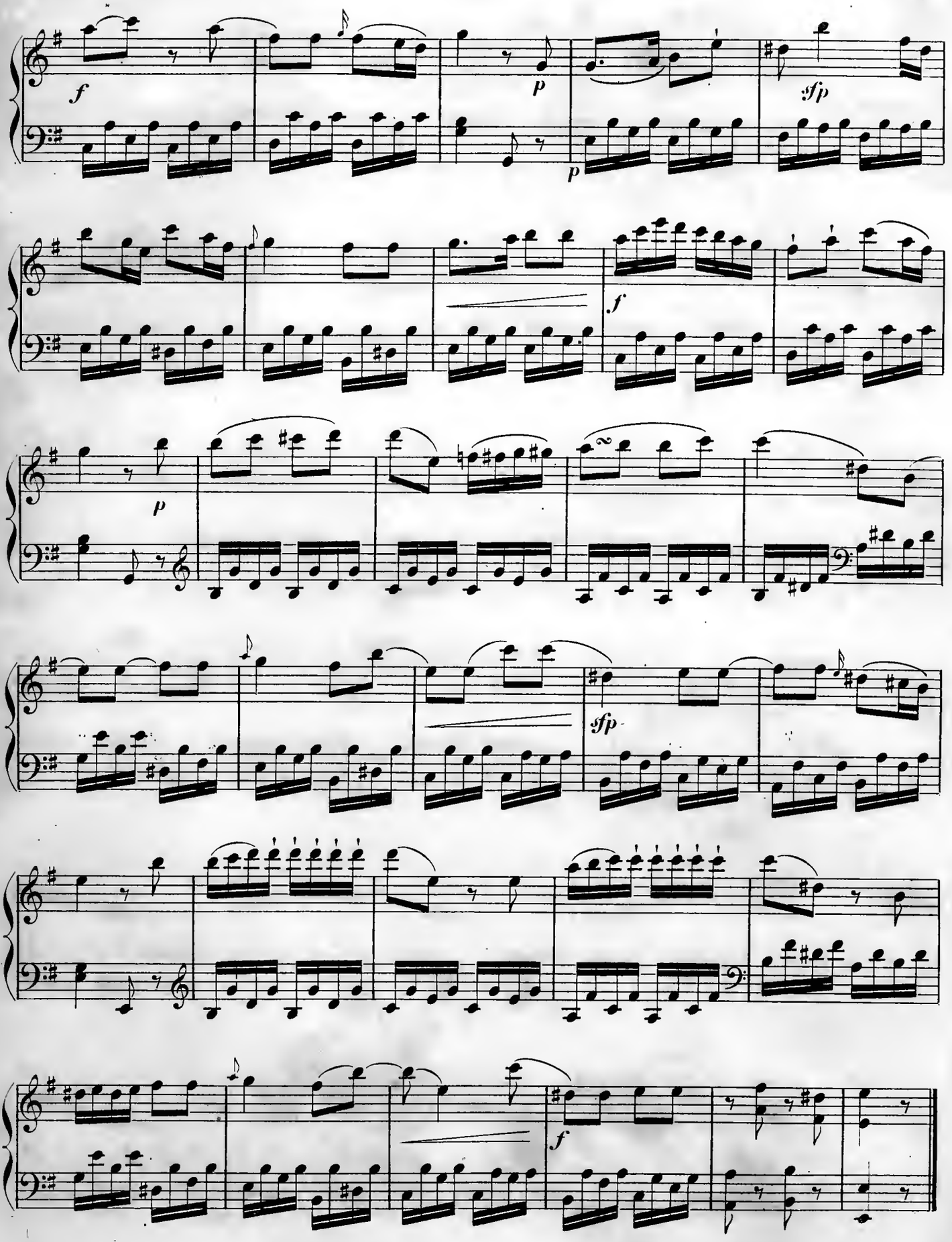

Adagio.
mezza voce.
perdendosi.
tr


più adagio.
tr
f
p
p
attacca subito.


Innocentemente.
Molto vivace.
p
tr
f
p
sfp
mf
tr
tr

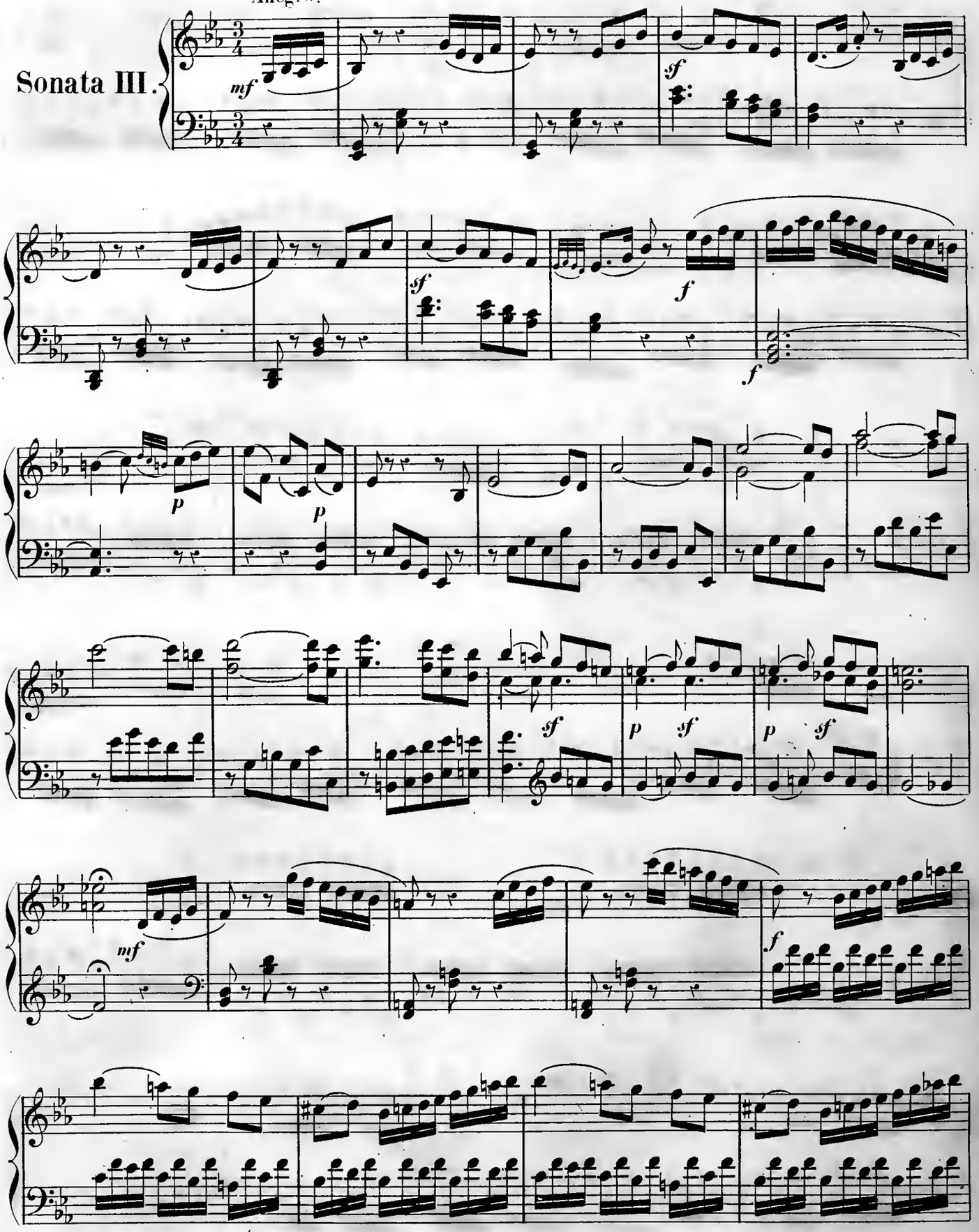

p
p
tr
f
p
p
tr
sfp
p
tr
sfp

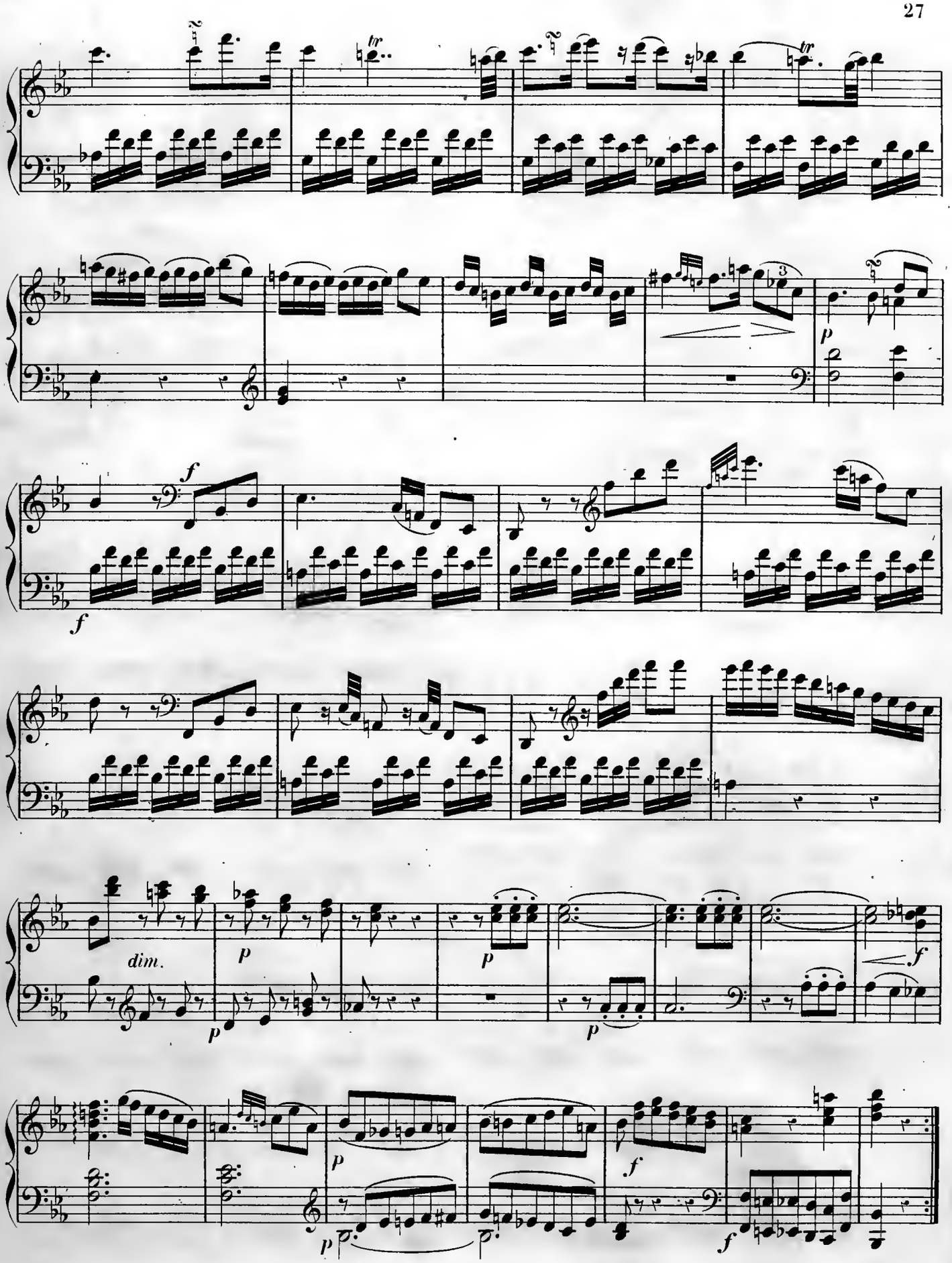

mf
mf
tr
tr
tr
p
tr

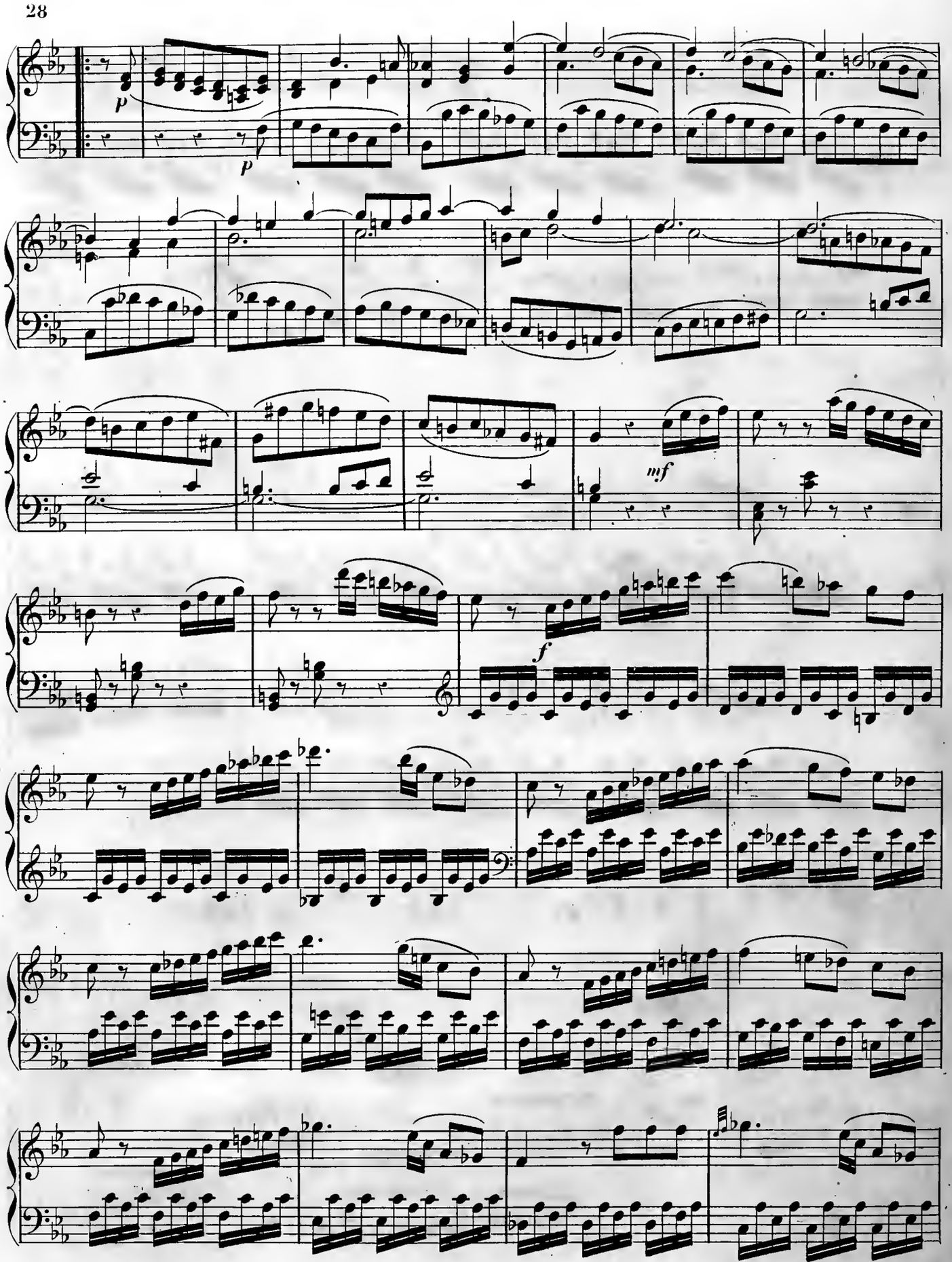

f
p
p
sfp
f
p
sfp
f

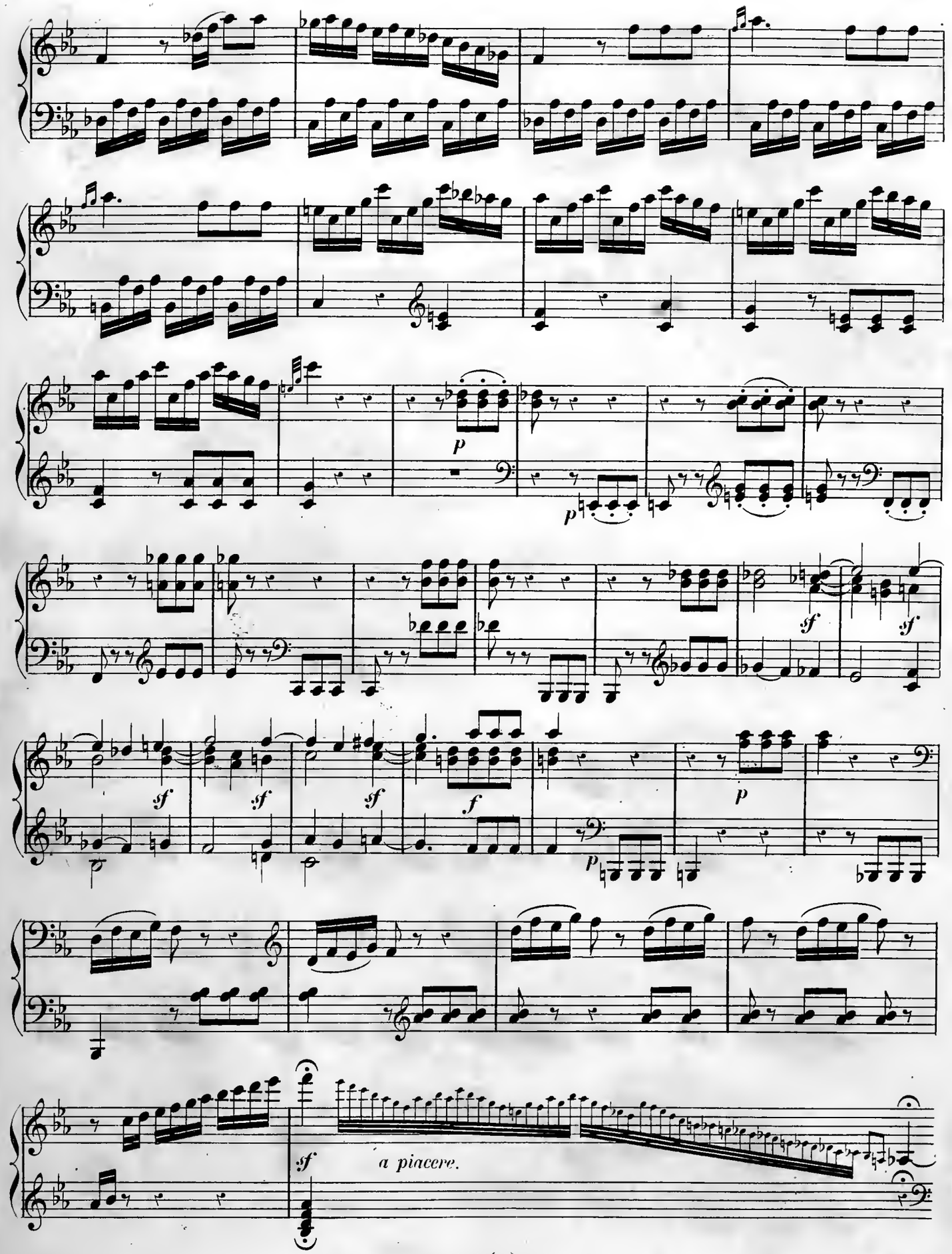
Allegro.

Sonata III.

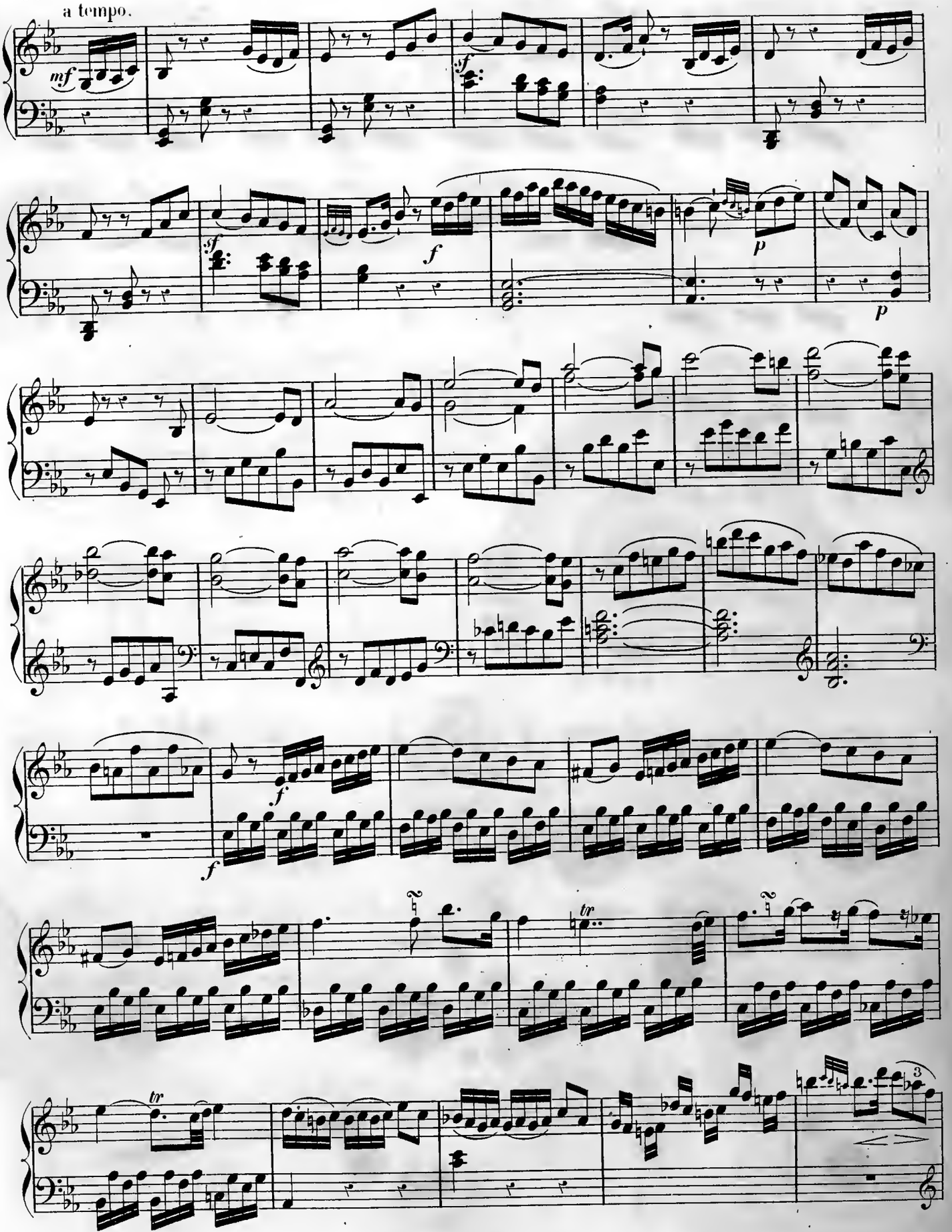


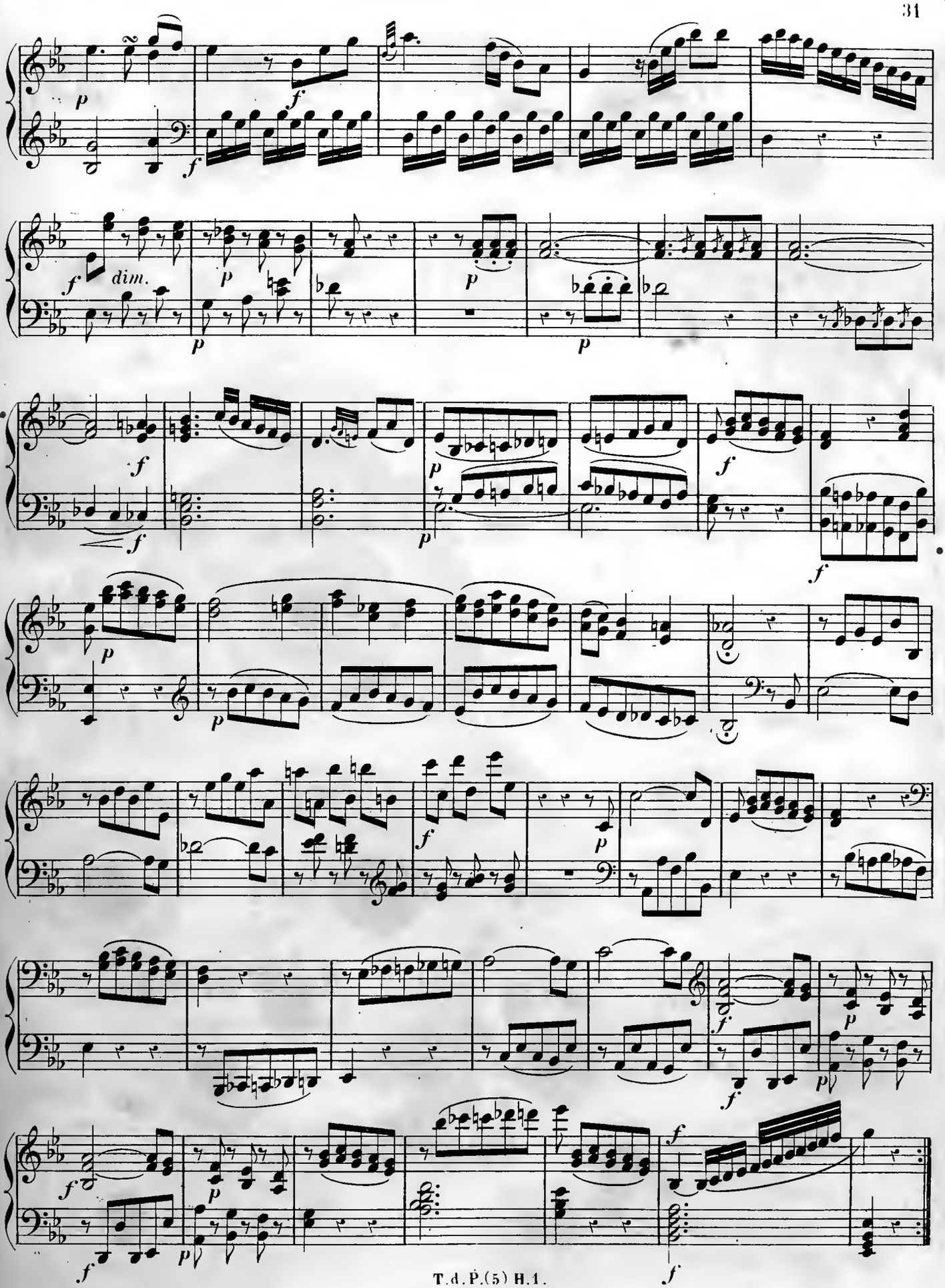

tr
tr
3
p
f
f
dim.
p
p
p
p
f
p
p
f
f

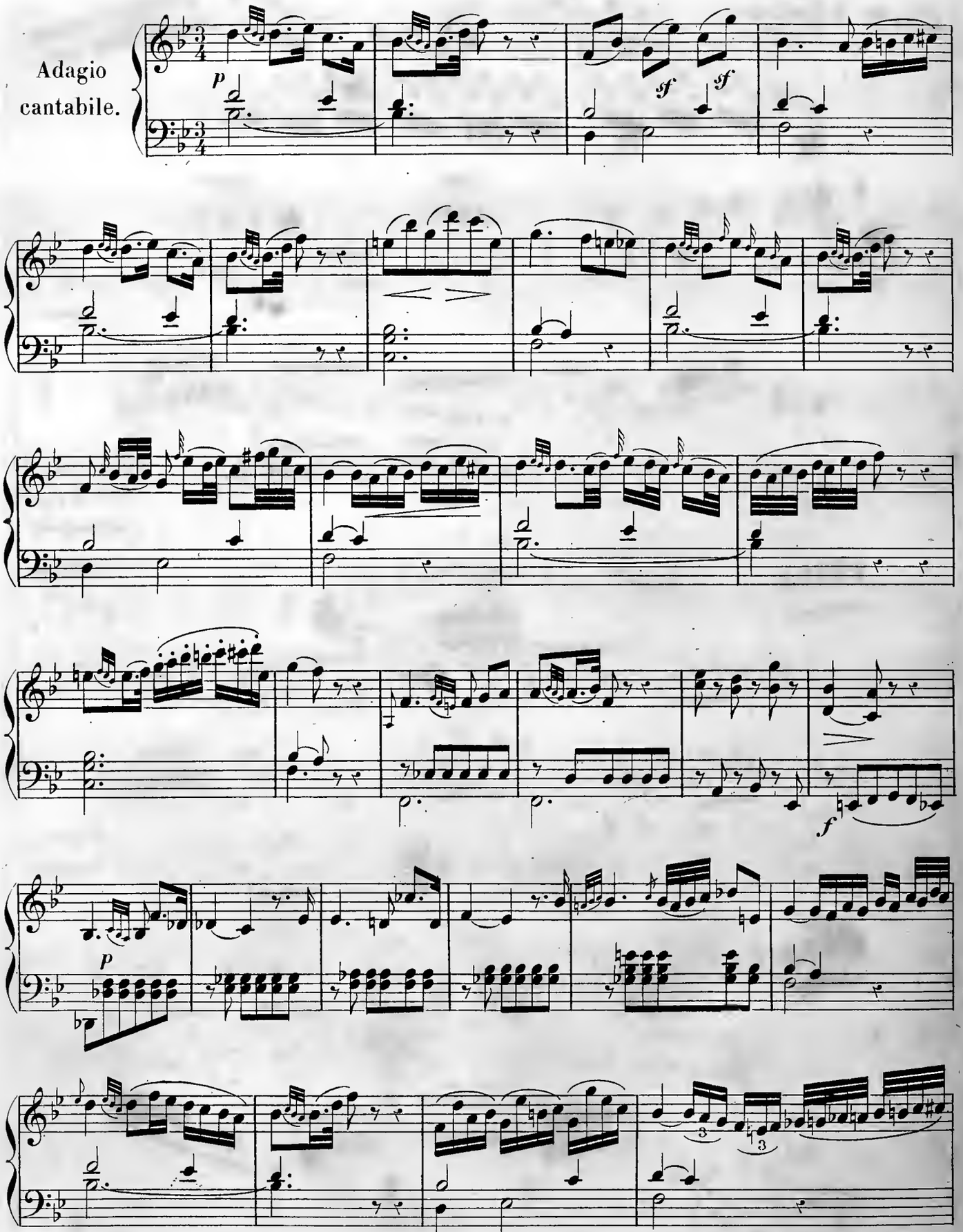

p
p
mf
f

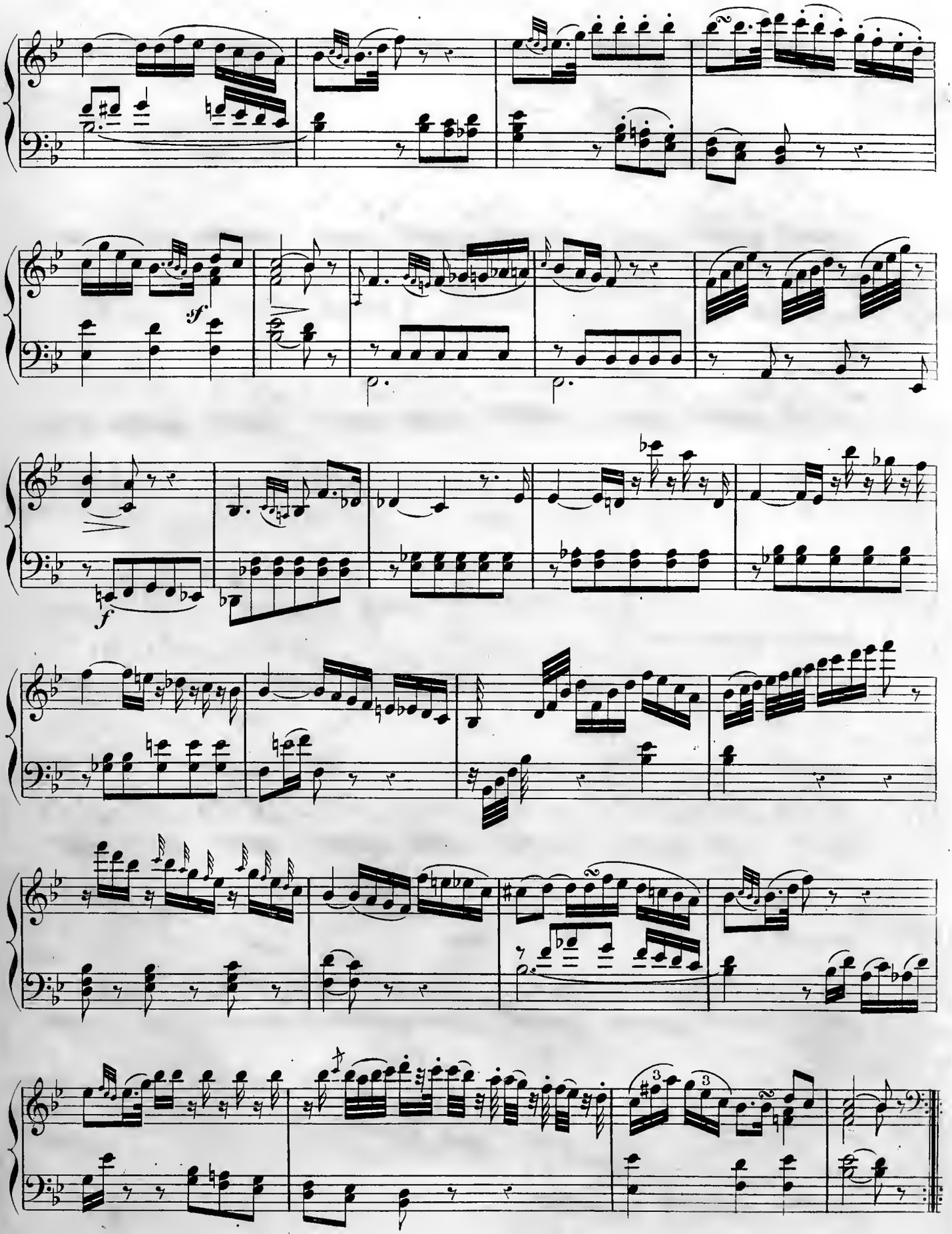

p
p
sf
sf
sf
sf
f
p
p
sf
a piacere.

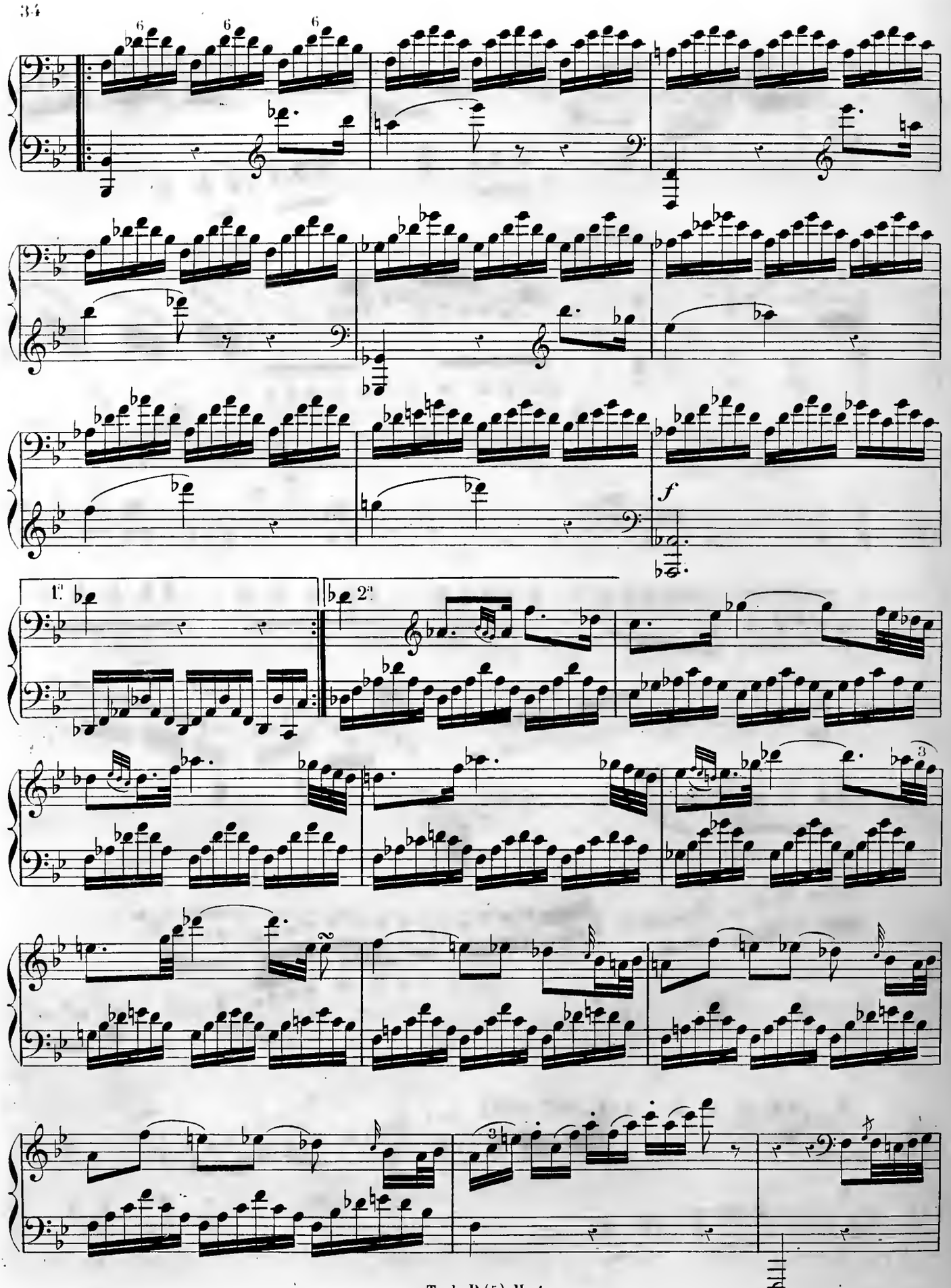
a tempo.

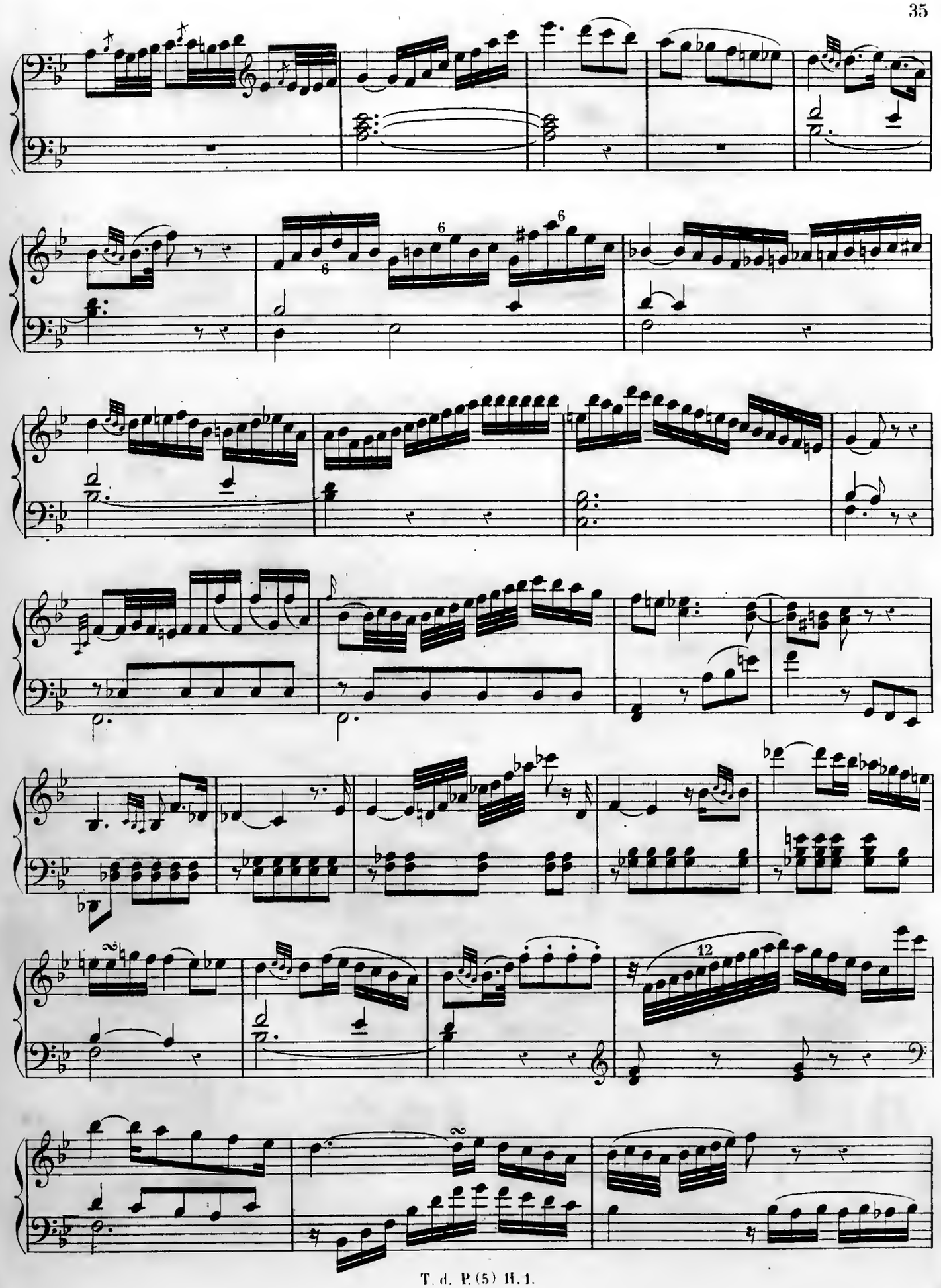


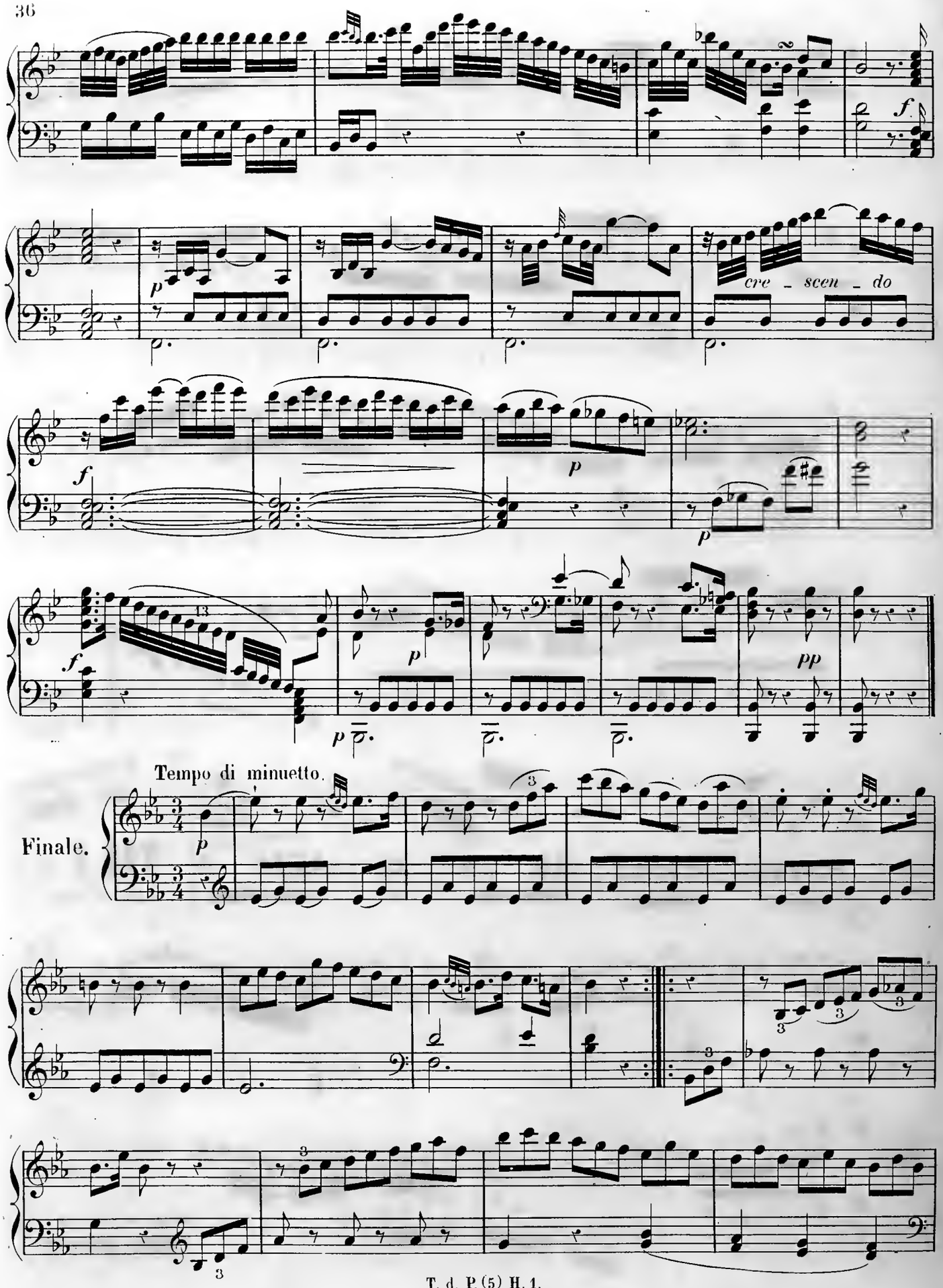

dim.

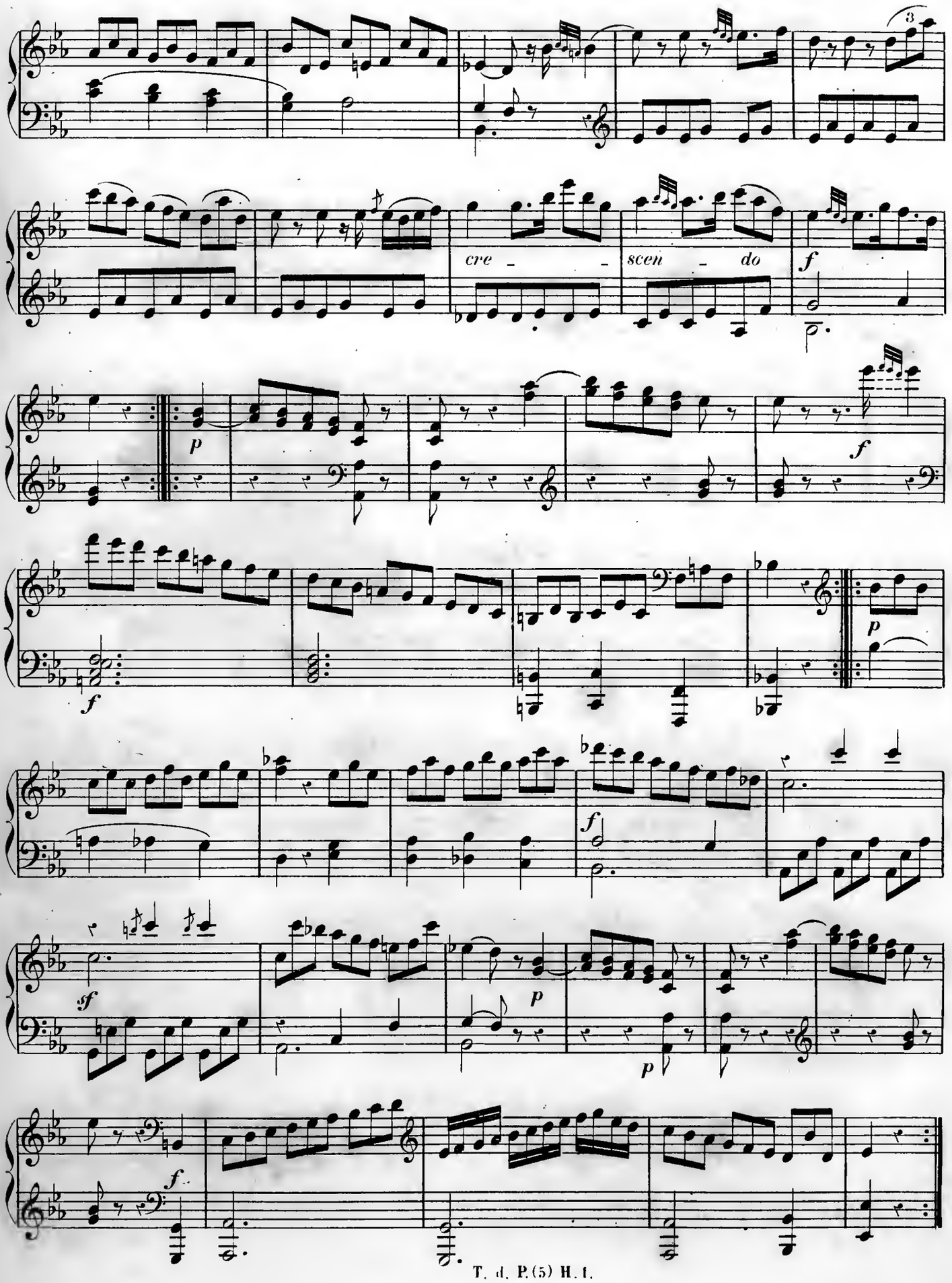

Adagio
cantabile.
p
sf
sf
f
p
3
3

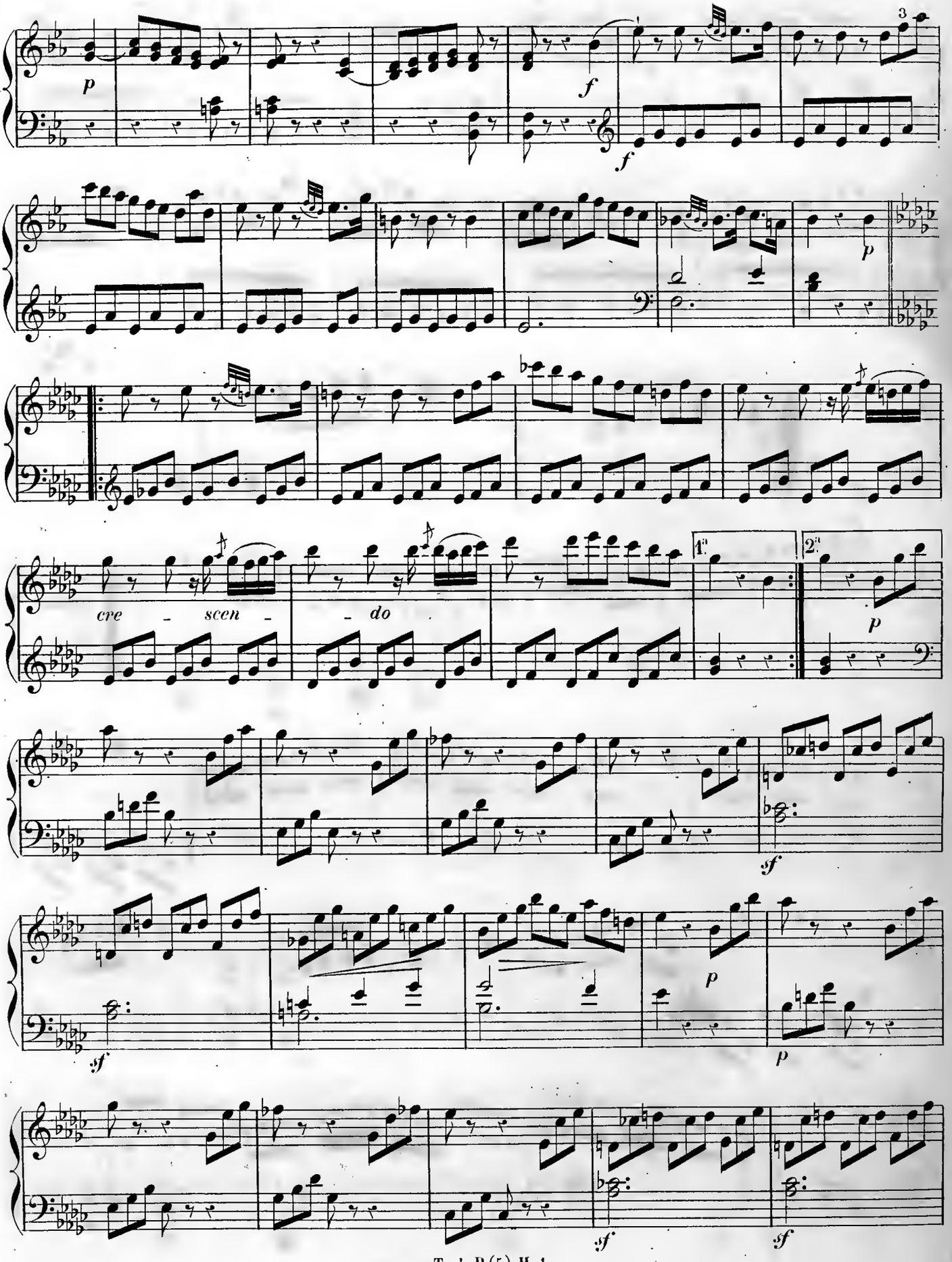

sf
f

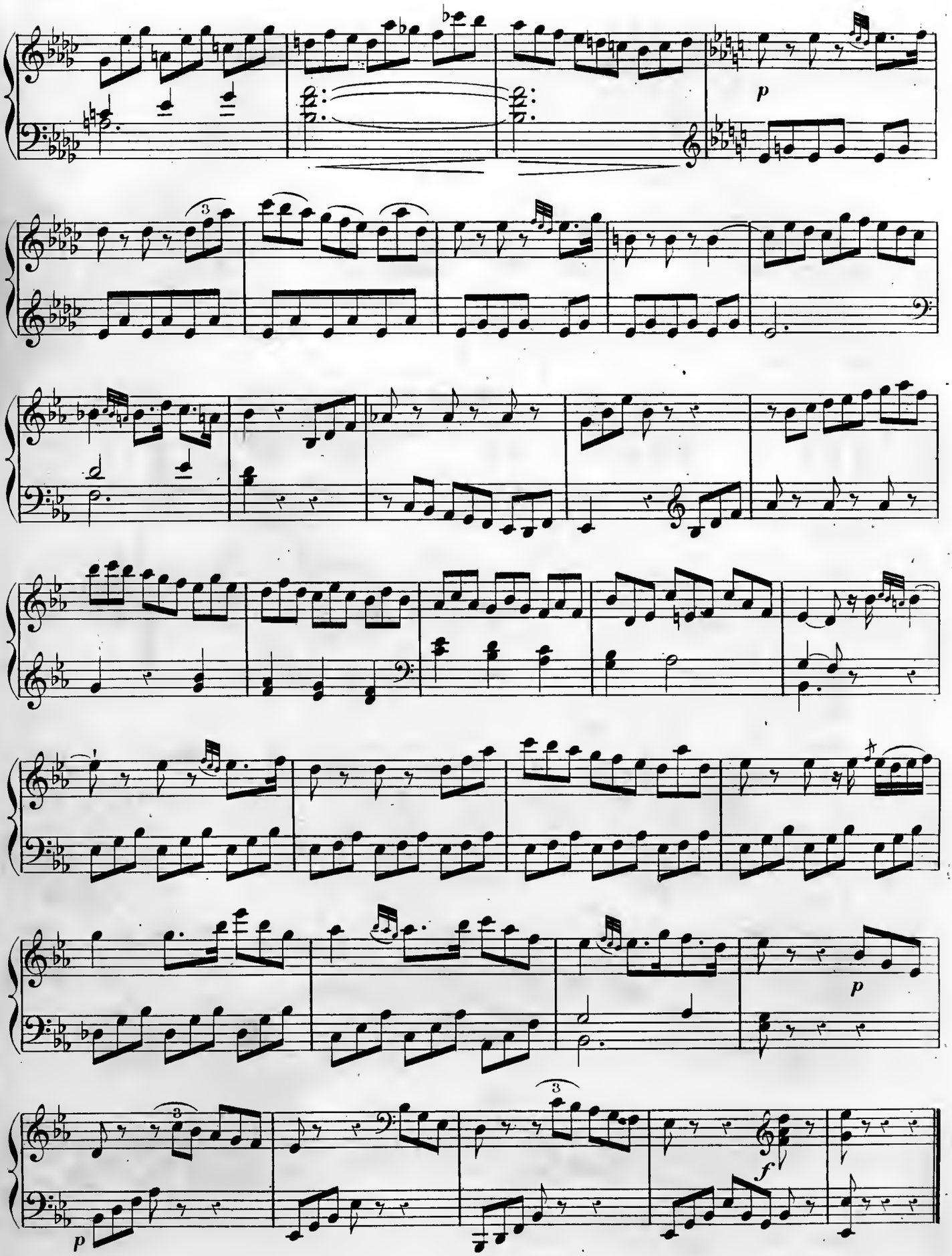

6
6
6
f
1.
2.
3




f
p
cre - scen - do
f
p
p
f
p
p
pp
Tempo di minuetto.
Finale.
p

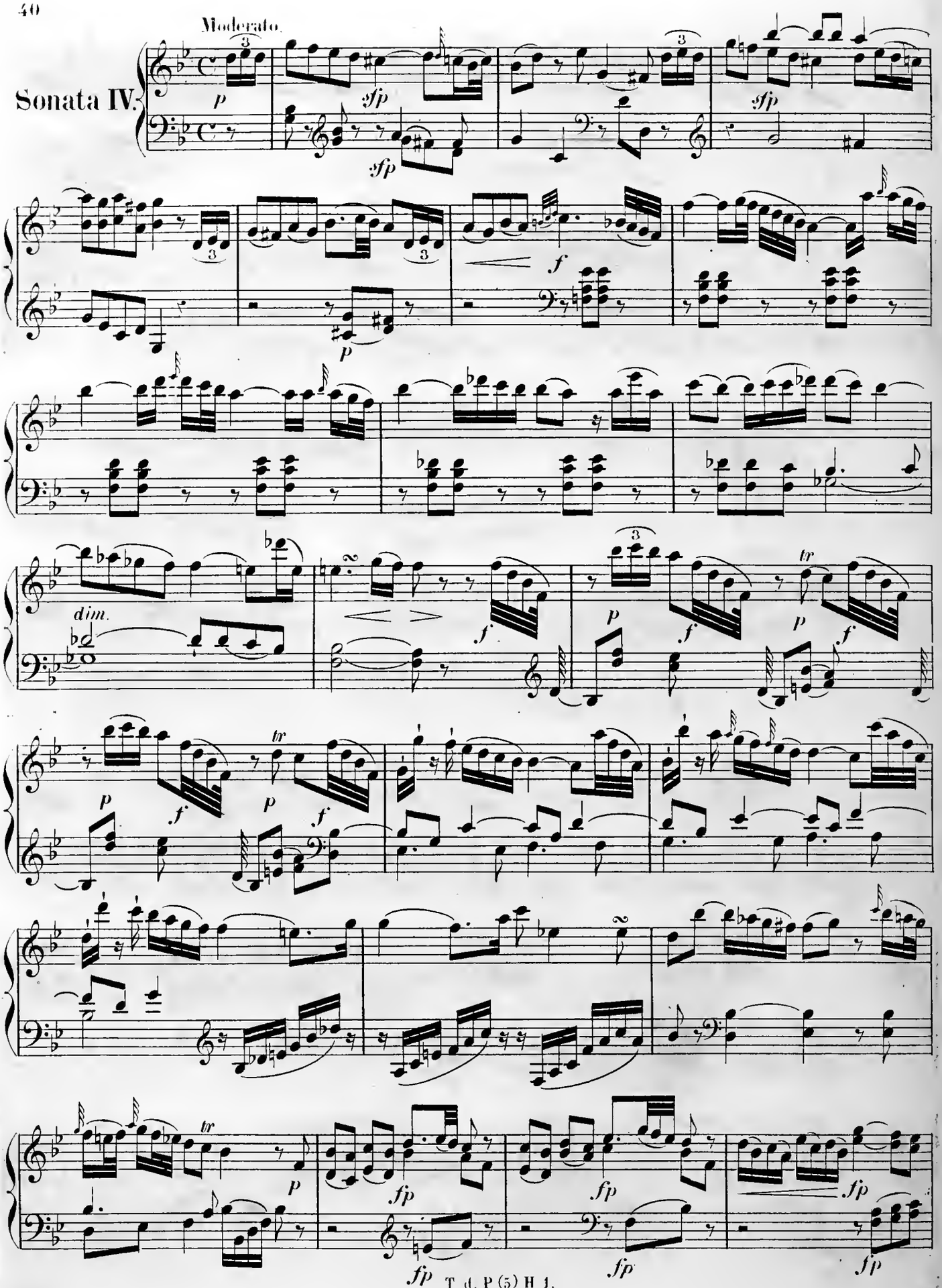

3
cre - - scen - do
f
p
f
f
p
f
p
sf
p
p
f

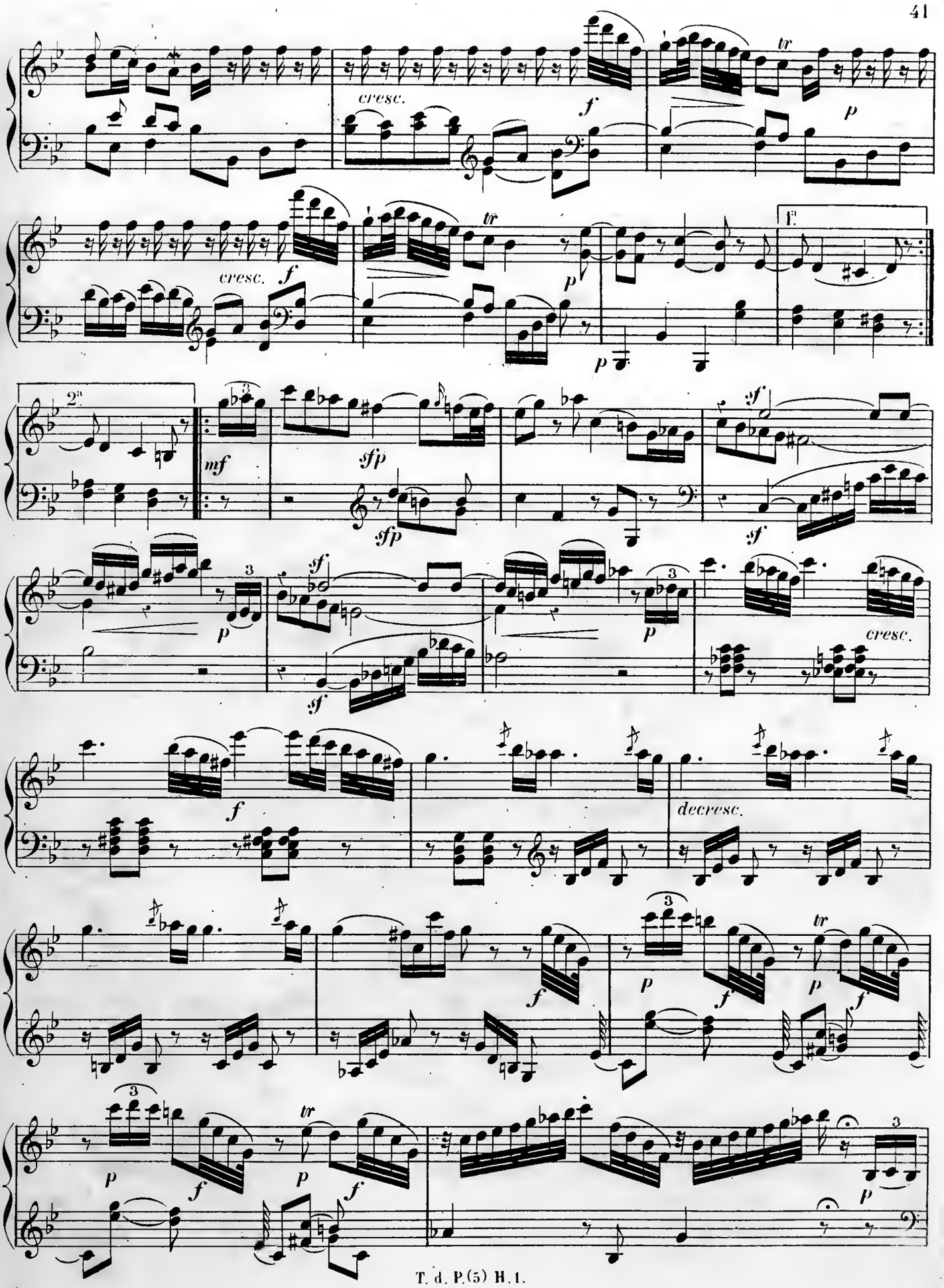

p
f
f
p
cre - scen - do
1.
2.
p
sf
p
sf
p
sf
sf

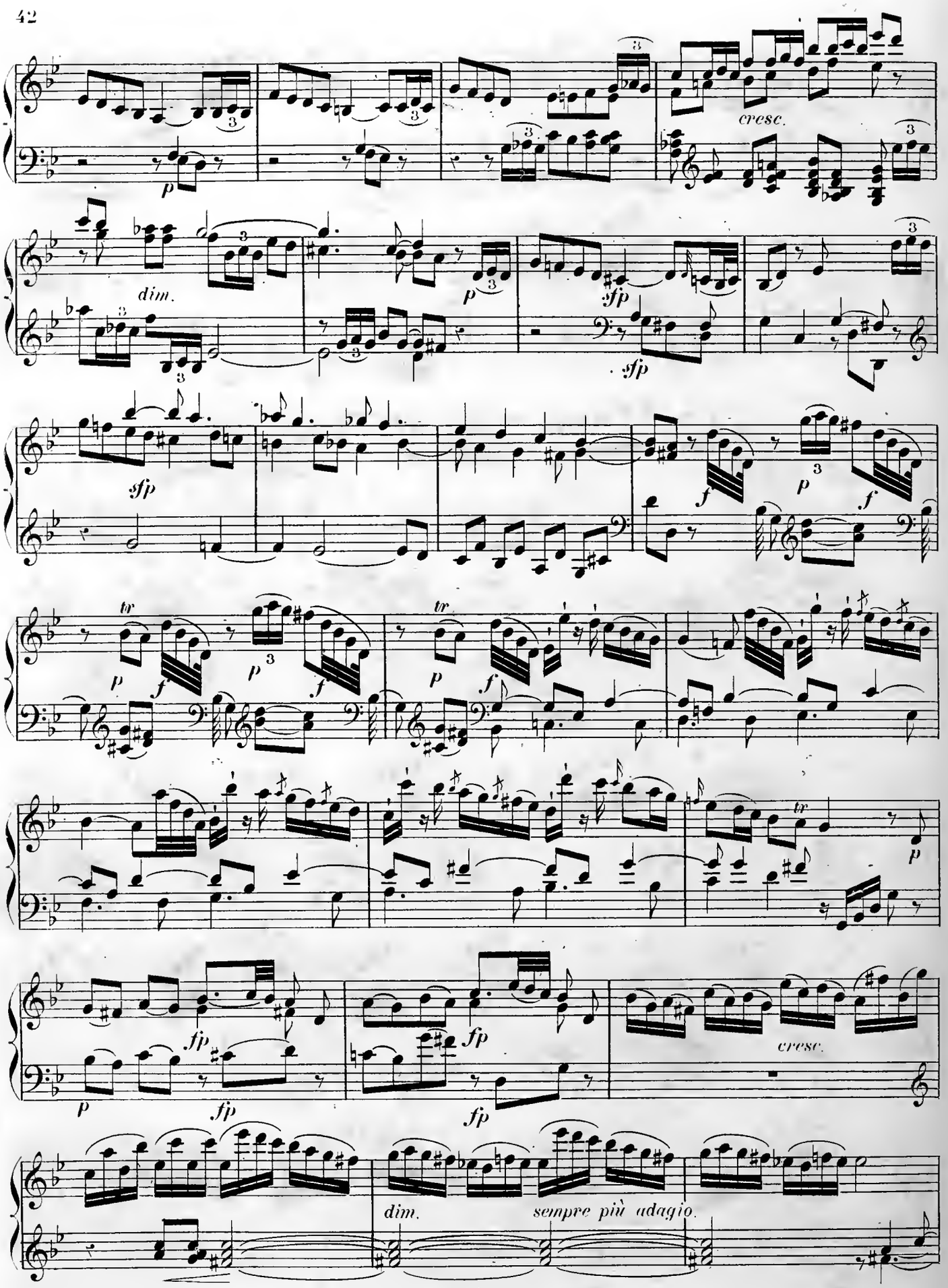

p
3
3
p
3
f
p

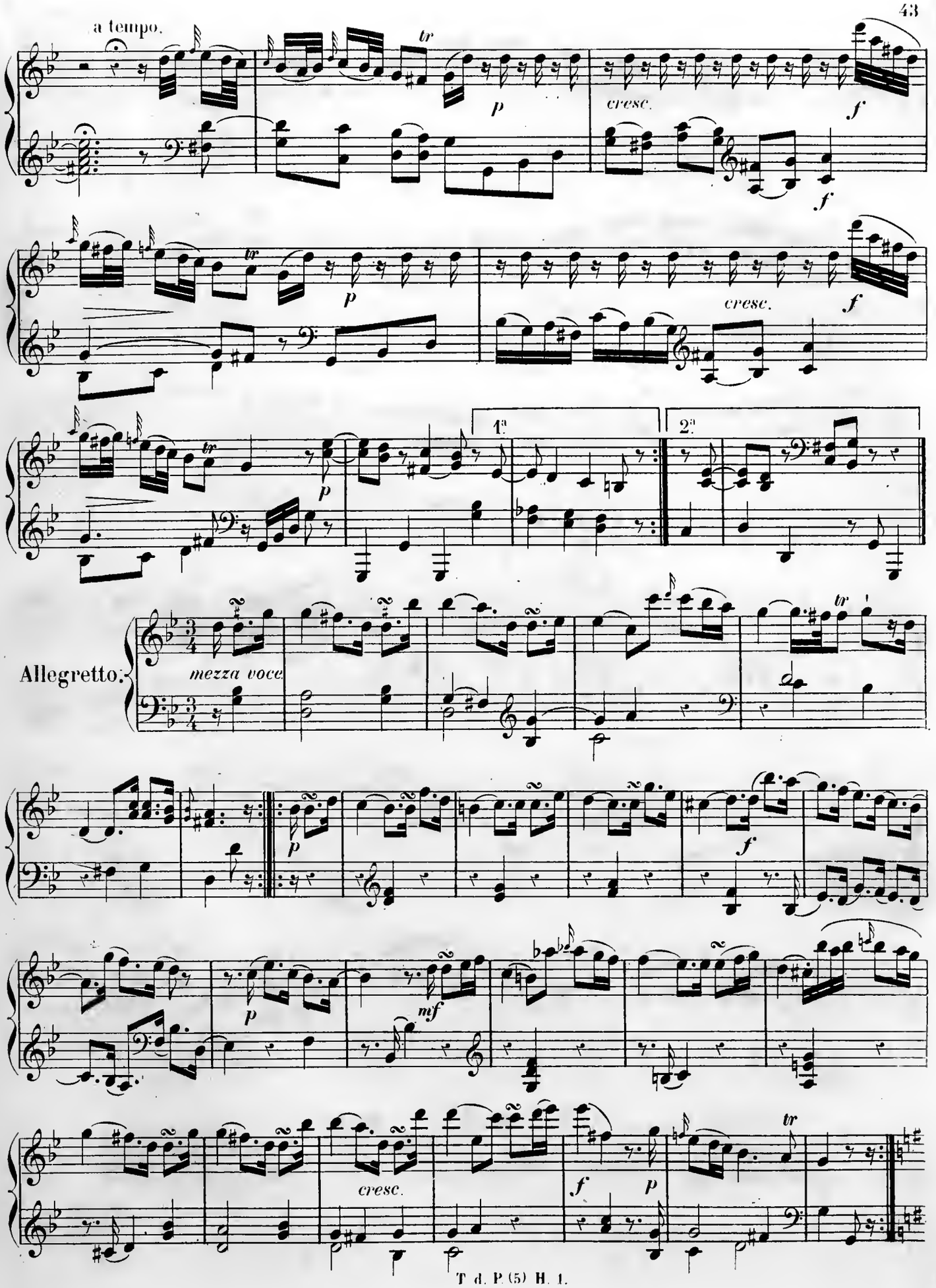
Moderato.

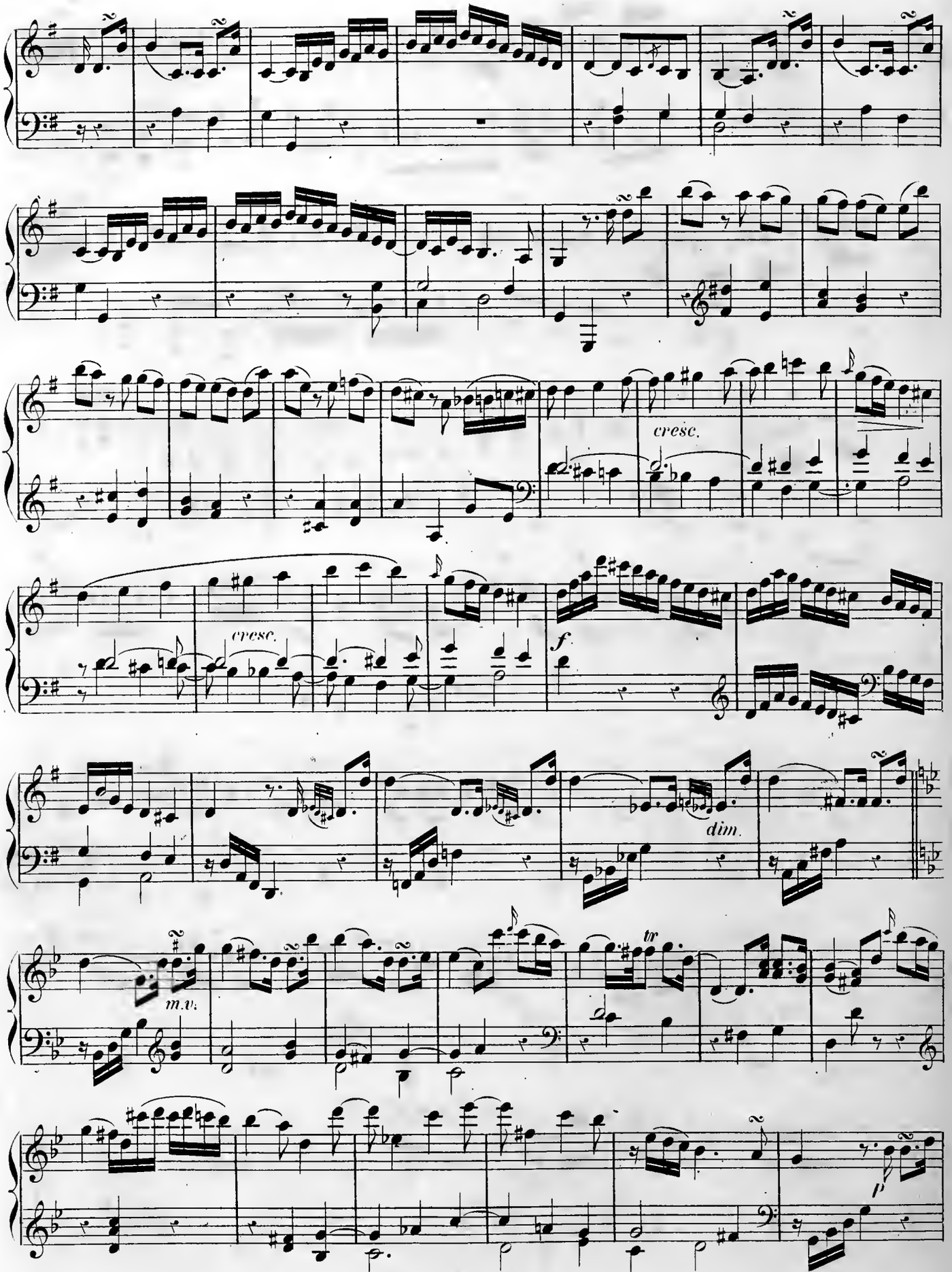
Sonata IV.

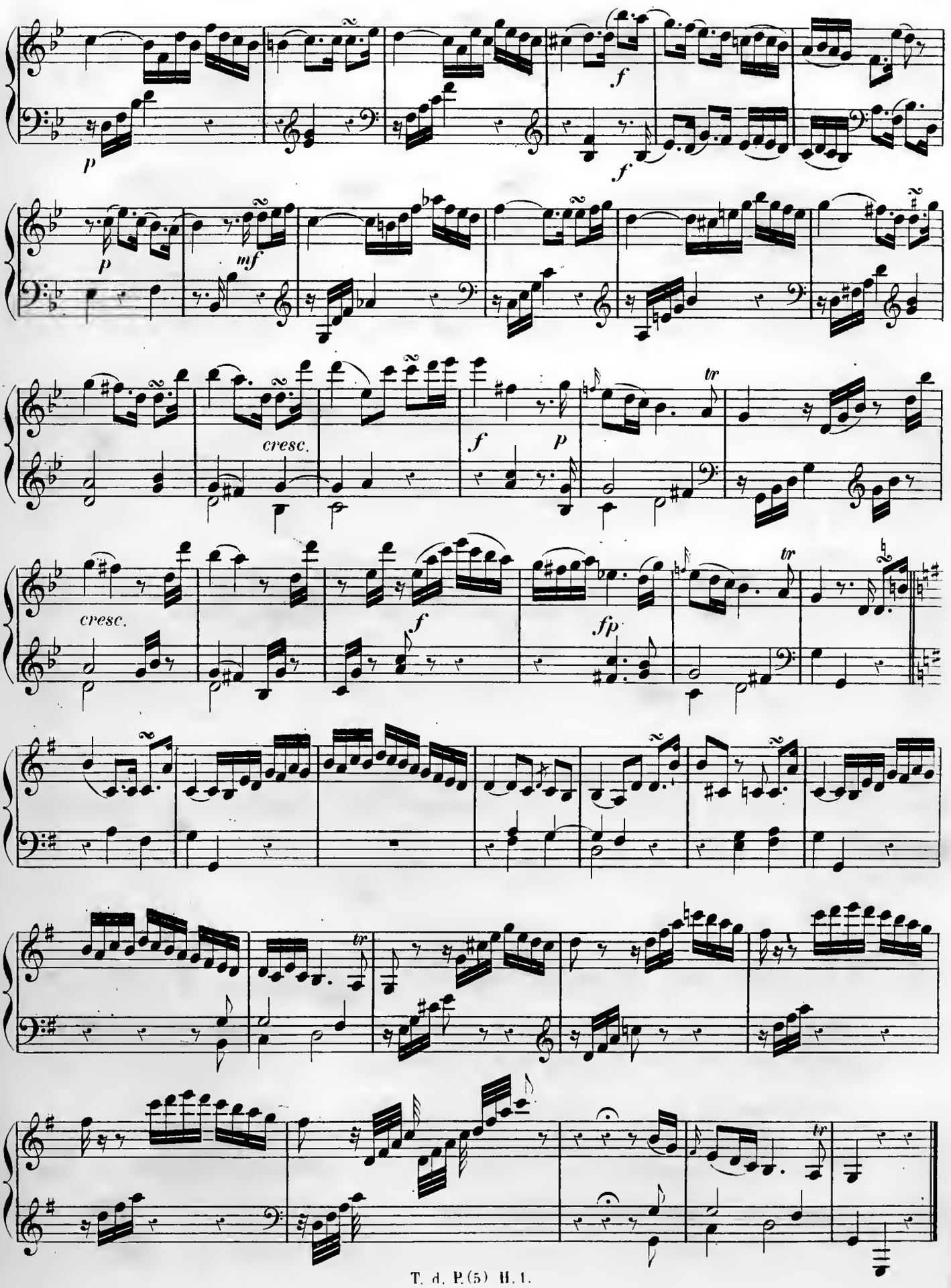



cresc.
f
tr
p
cresc.
f
tr
p
p
1.
2.
mf
sfp
sfp
sf
sf
p
sf
p
cresc.
f
decresc.
f
p
f
p
f
tr
p
f
p
f
tr
p
p


cresc.
dim.
sempre più adagio.

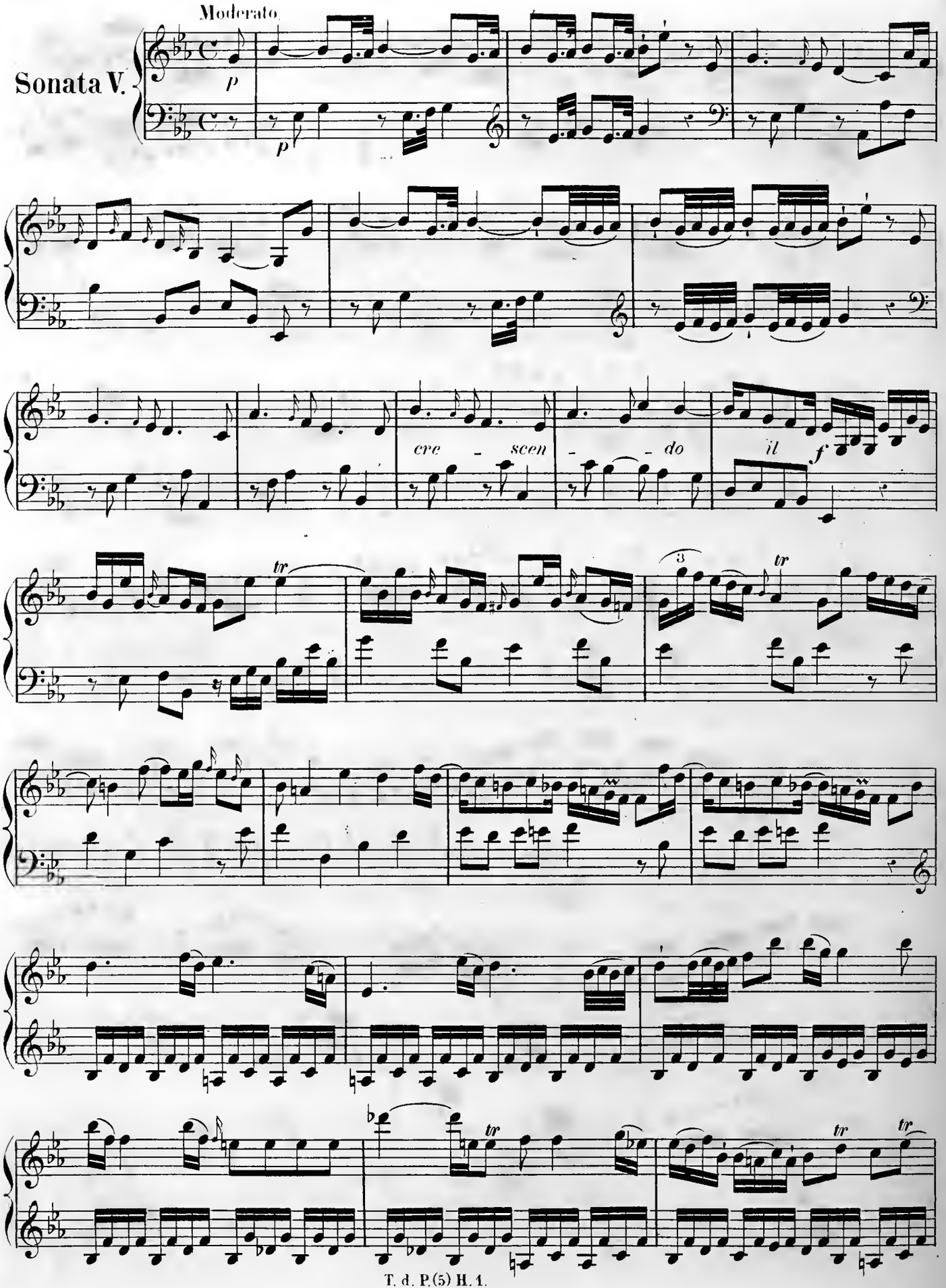

a tempo.
tr
p
cresc.
f
f
tr
p
cresc.
f
tr
p
1ª
2ª
Allegretto.
mezza voce
p
f
p
mf
cresc.
f
p
tr

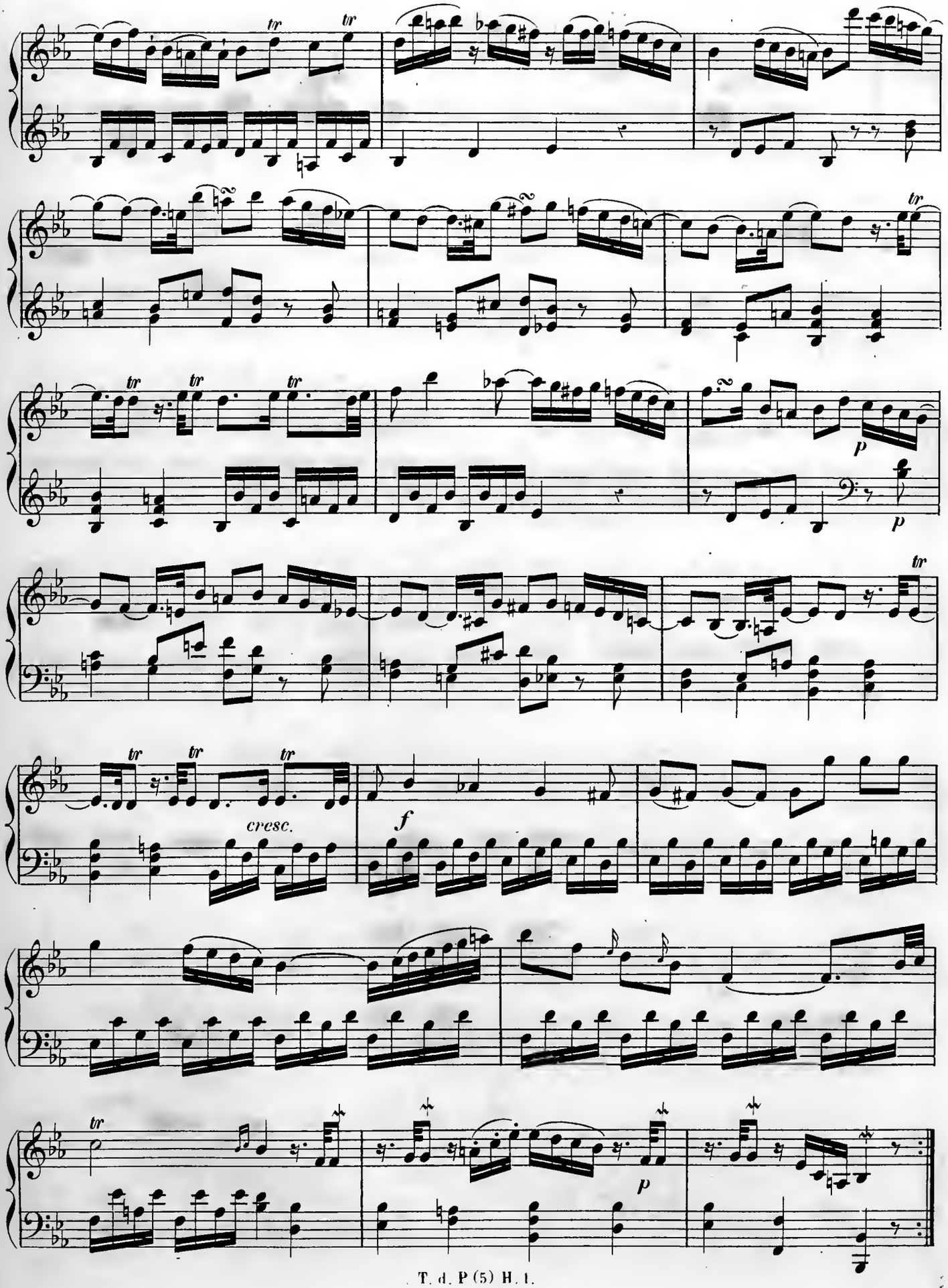

cresc.
cresc.
f
dim.
m.v.
tr
p

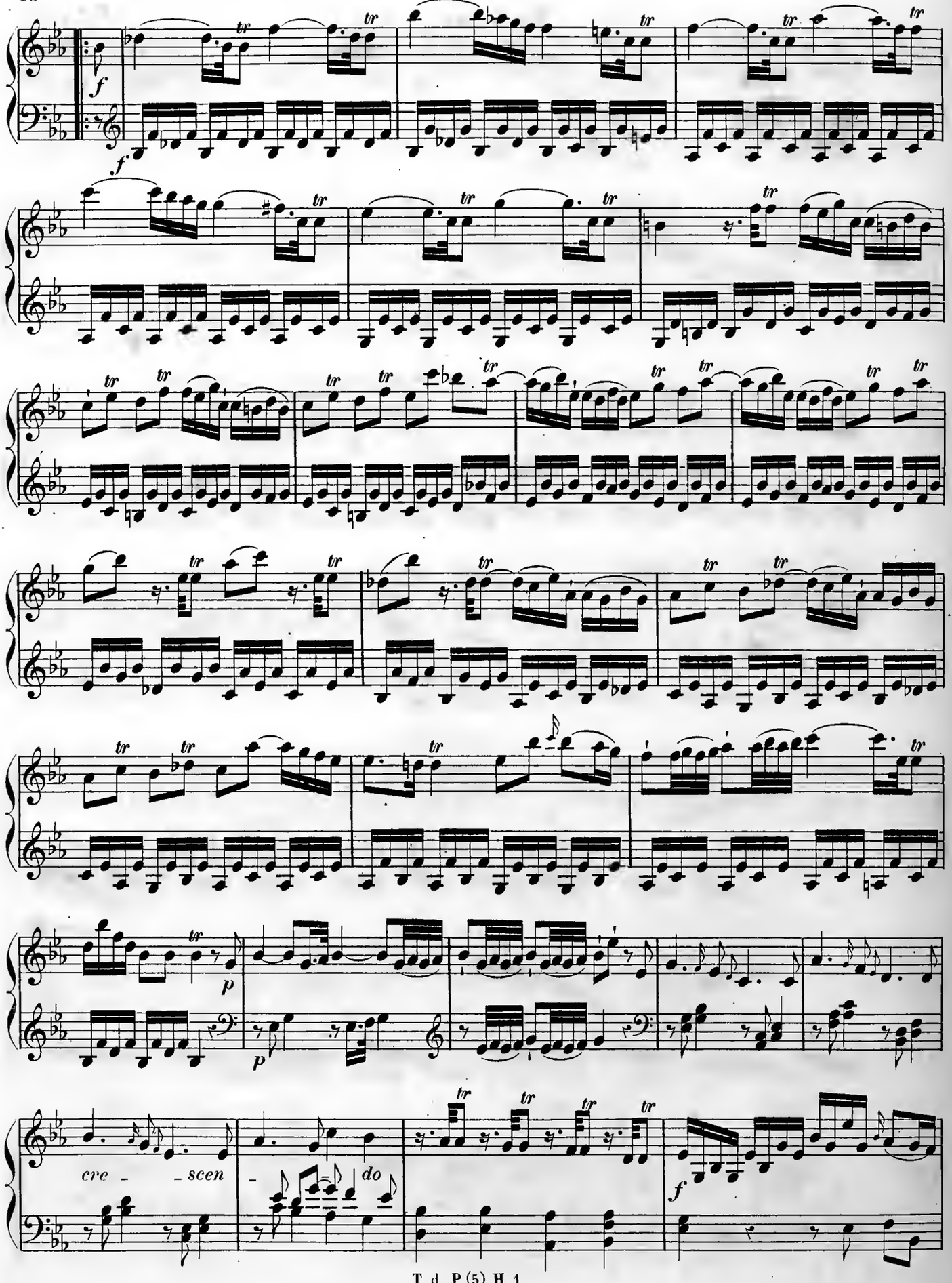

p
f
f
p
mf
cresc.
f
p
tr
cresc.
f
fp
tr
tr
tr

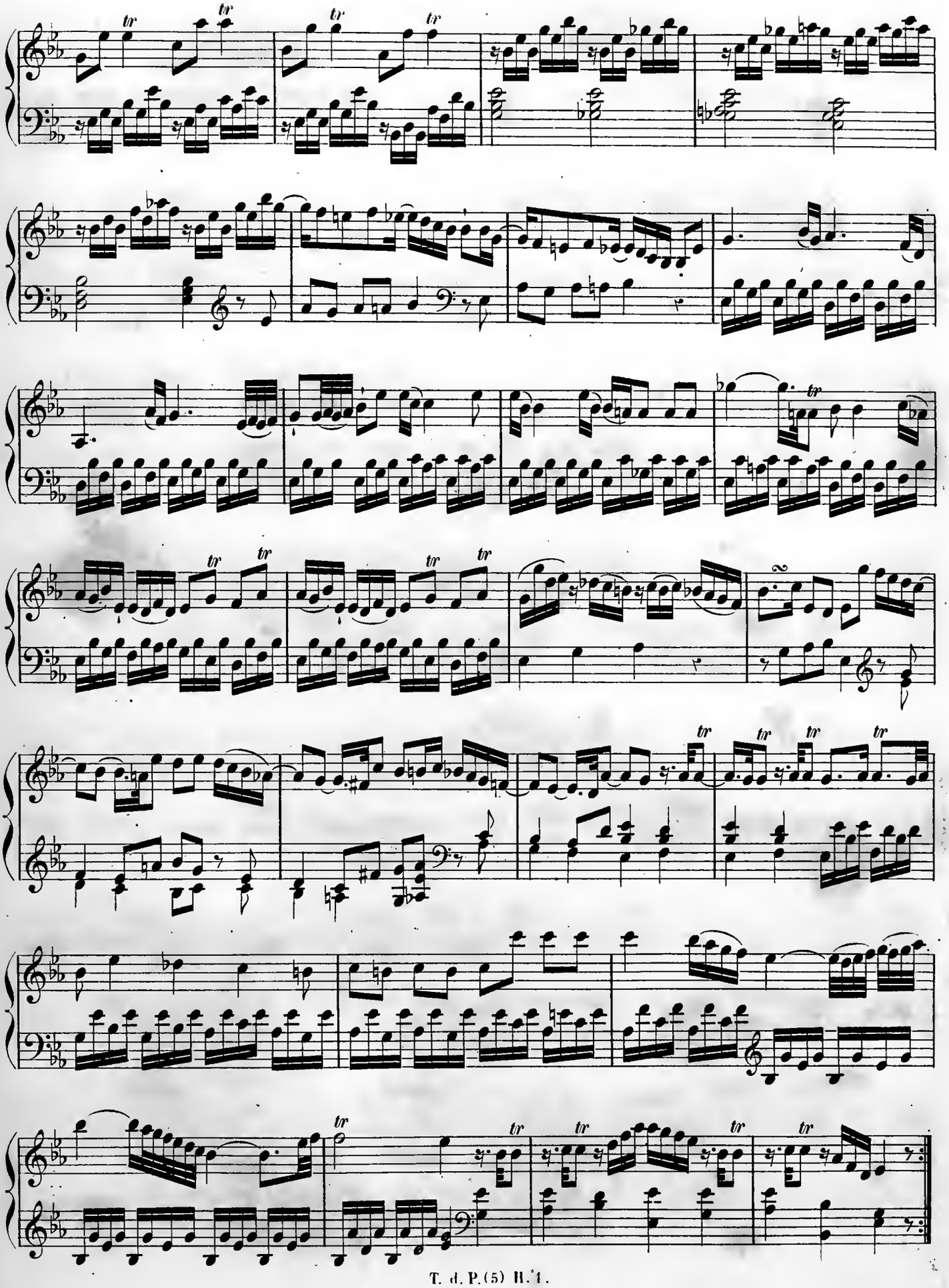
Moderato

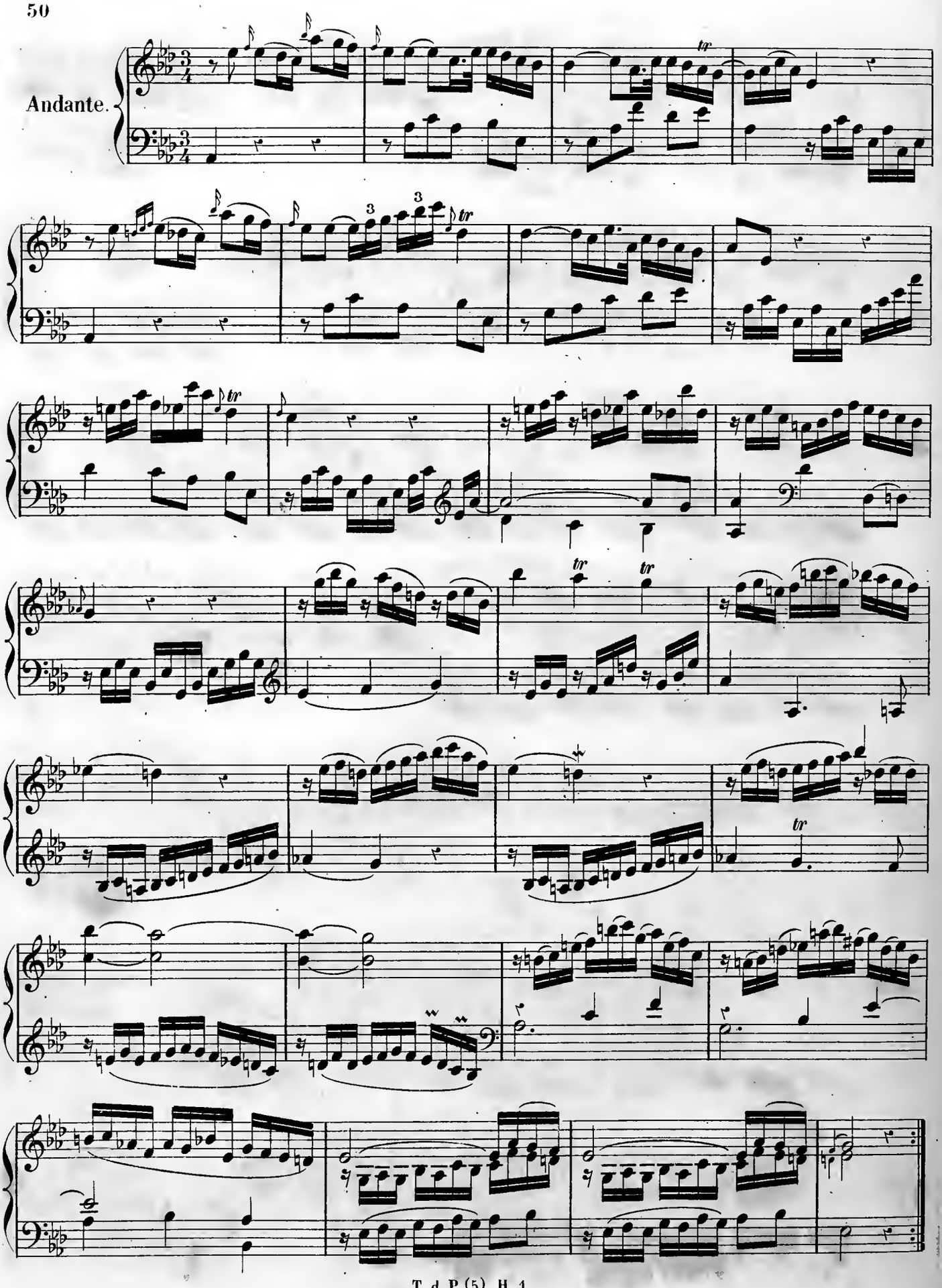
Sonata V.

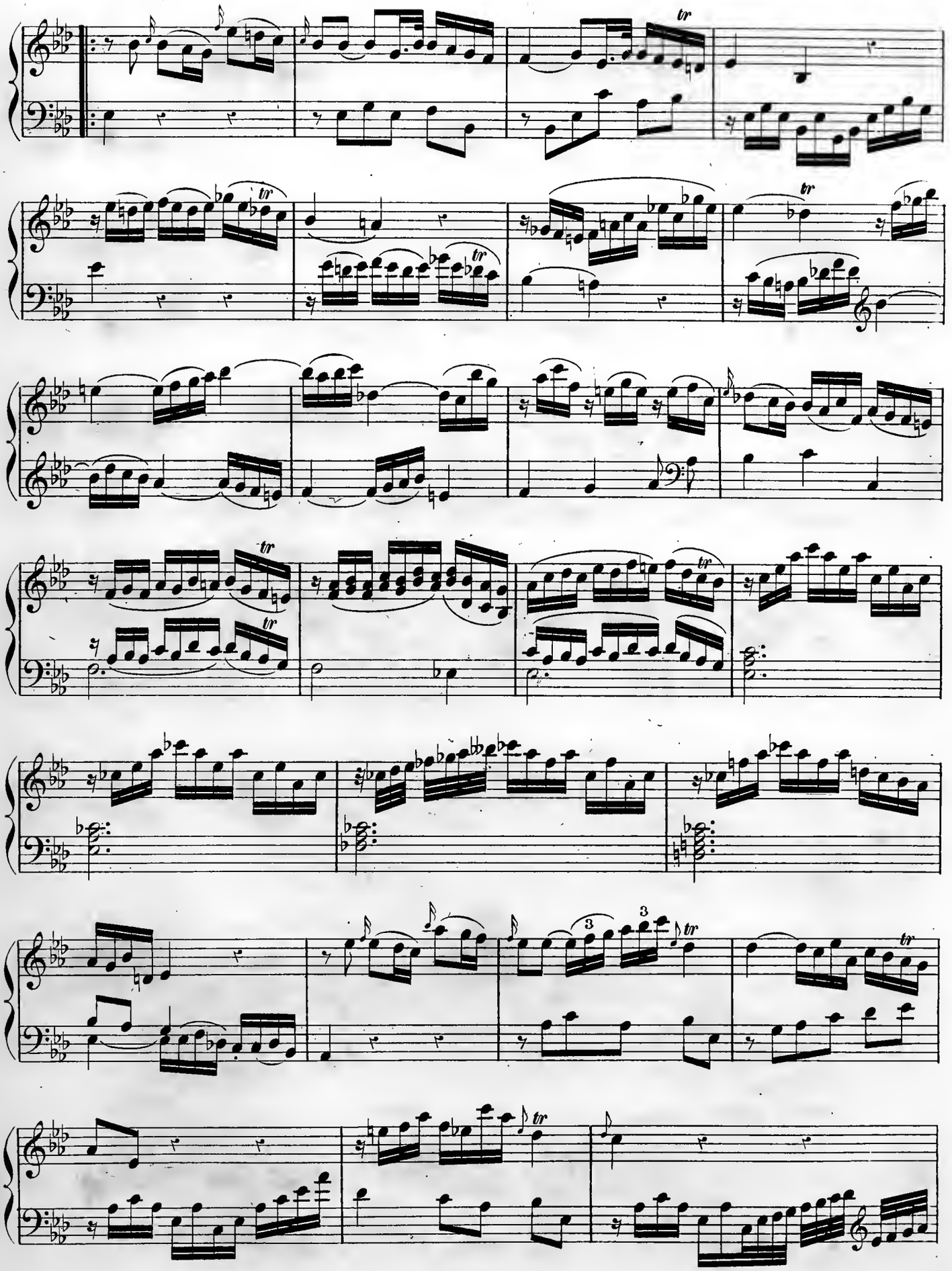


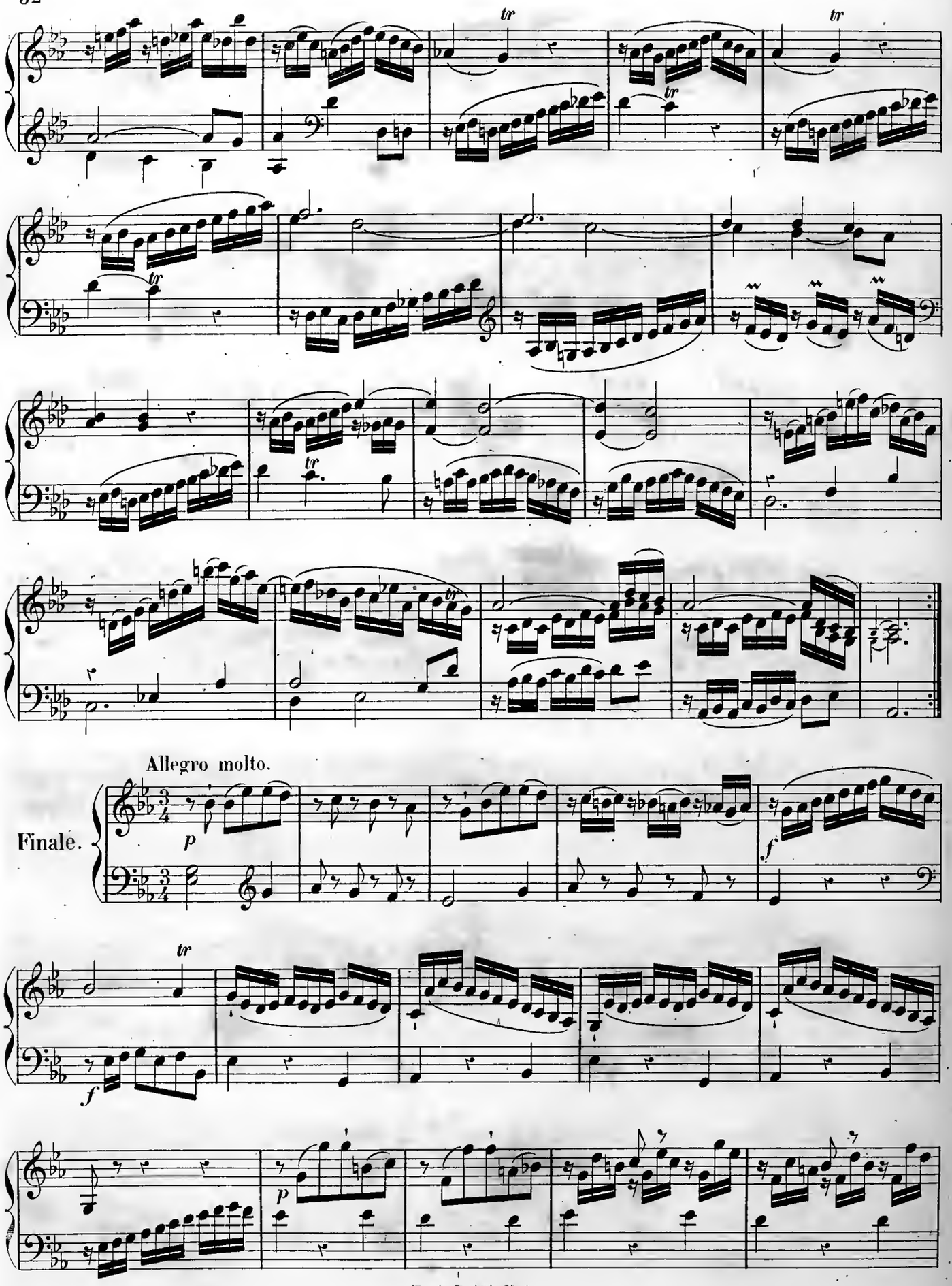

tr
cresc.
f
p

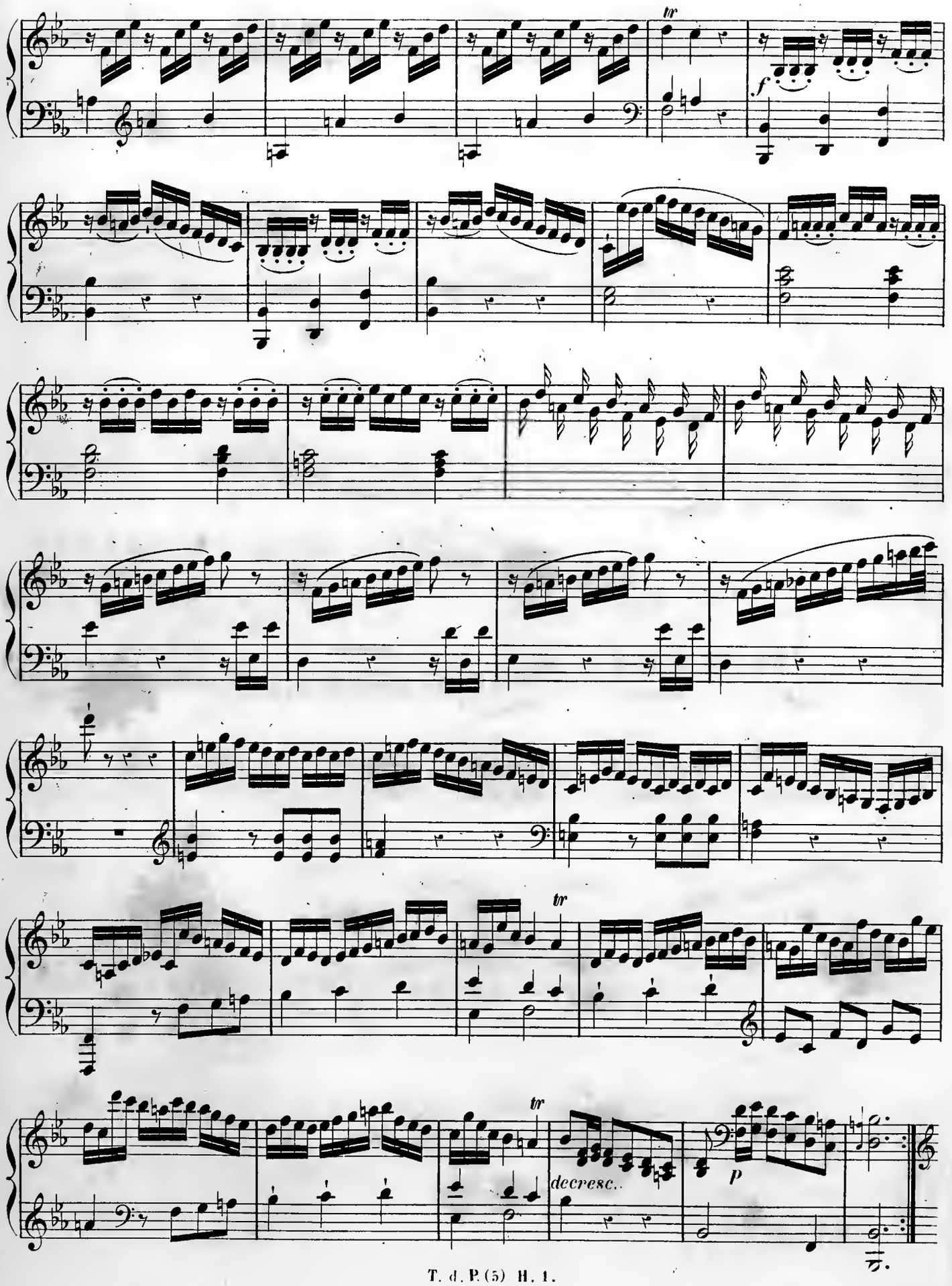

f
f
tr
p
p
cre - - scen - do
f

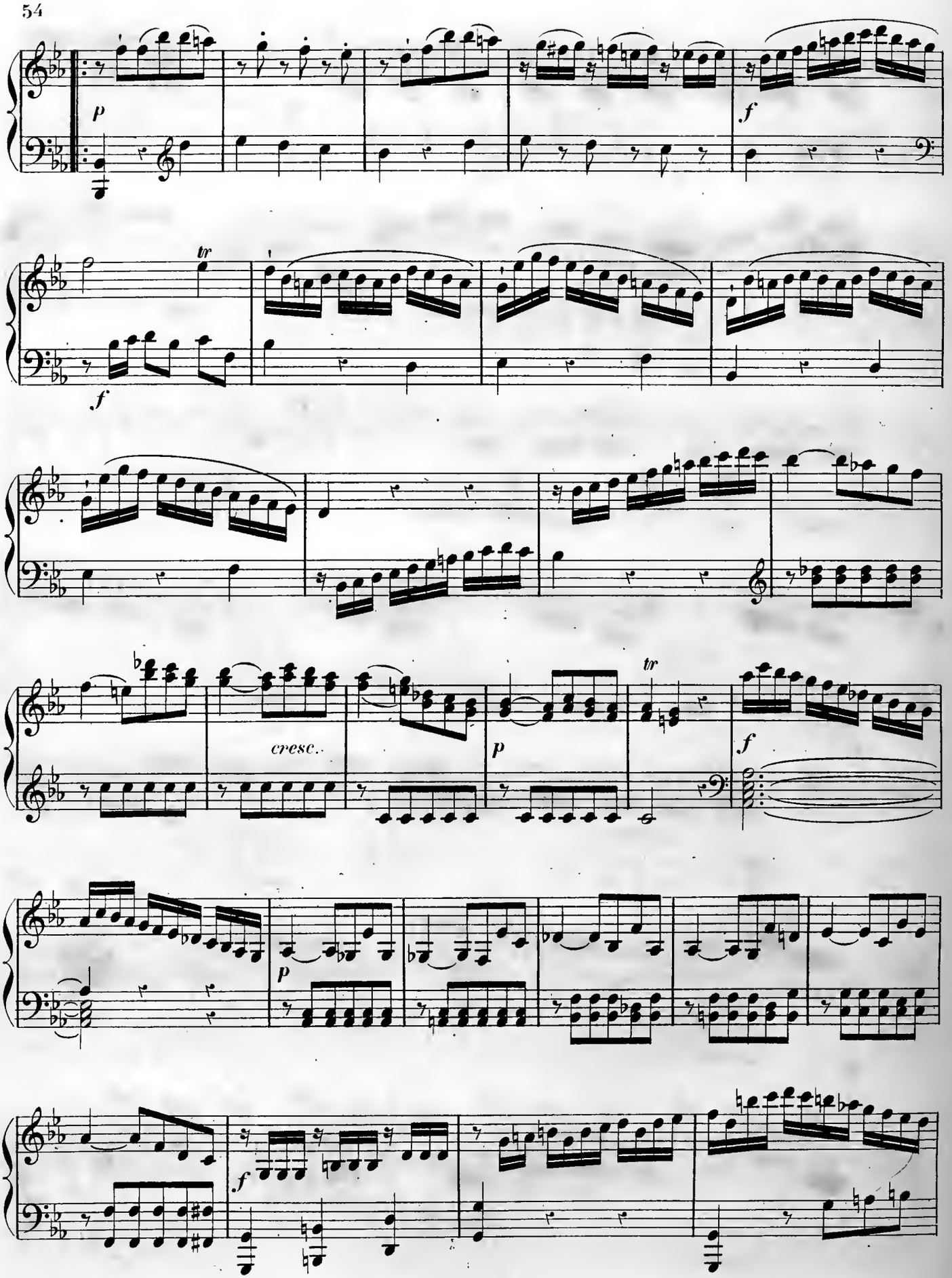


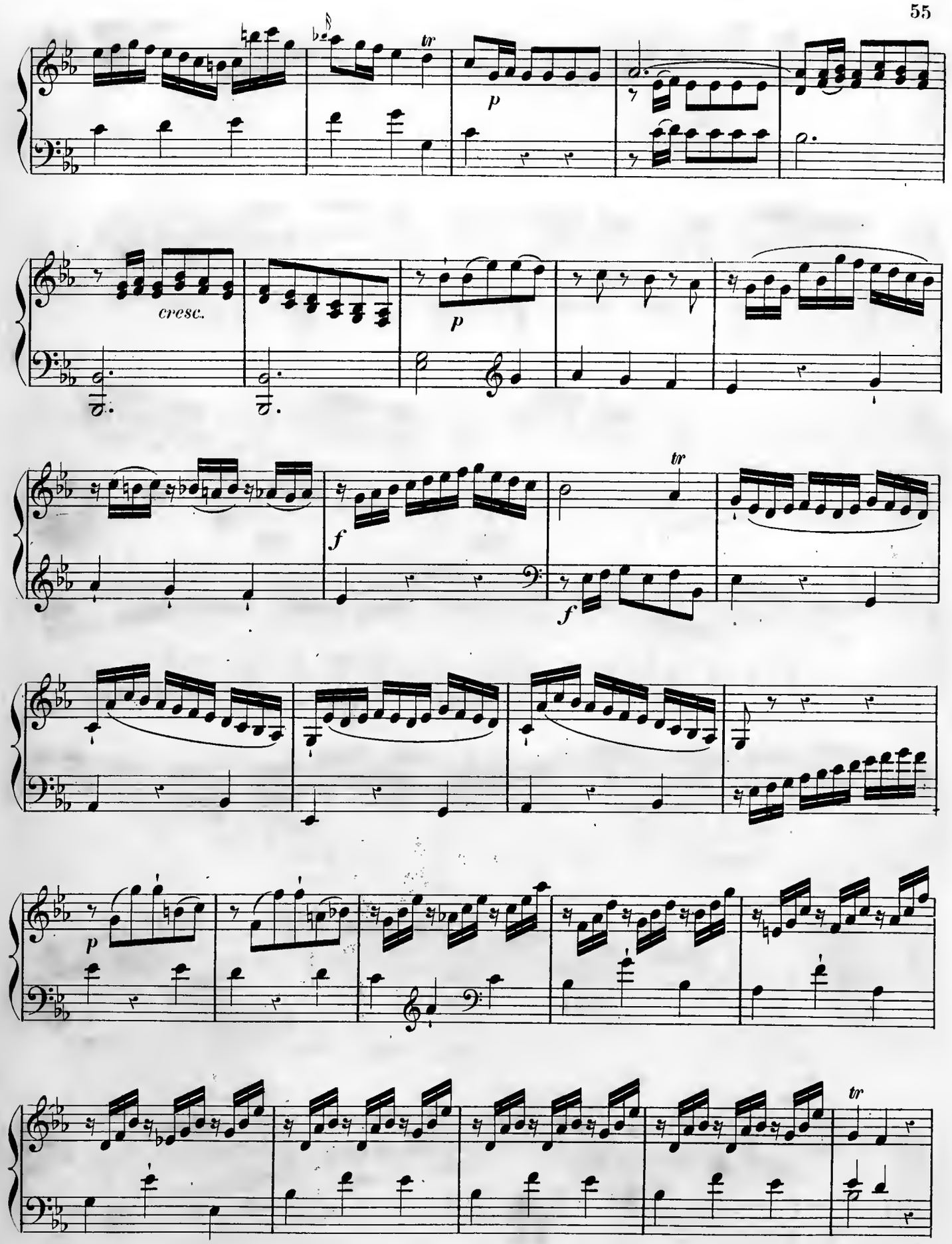

Andante.

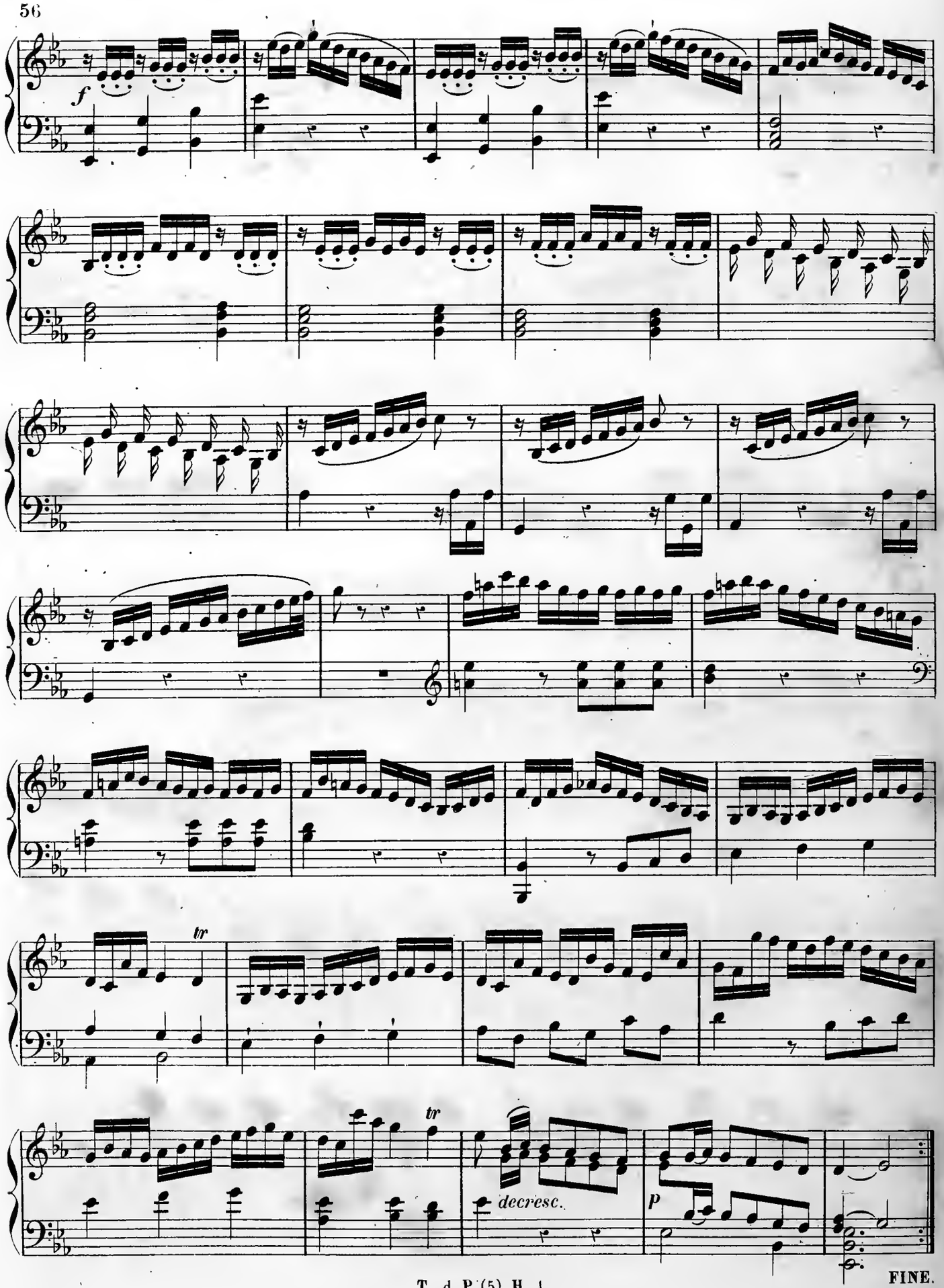



Allegro molto.
Finale.


tr
f
tr
tr
decresc.
p


p
f
tr
f
cresc.
p
tr
f
p
f


tr
p
cresc.
p
f
tr
f
p
tr


f
tr
tr
decresc.
P
FINE.

1732–1763.

SIX SONATES

pour le

CLAVECIN

COMPOSÉES

par

CH. PH. EMMANUEL BACH.

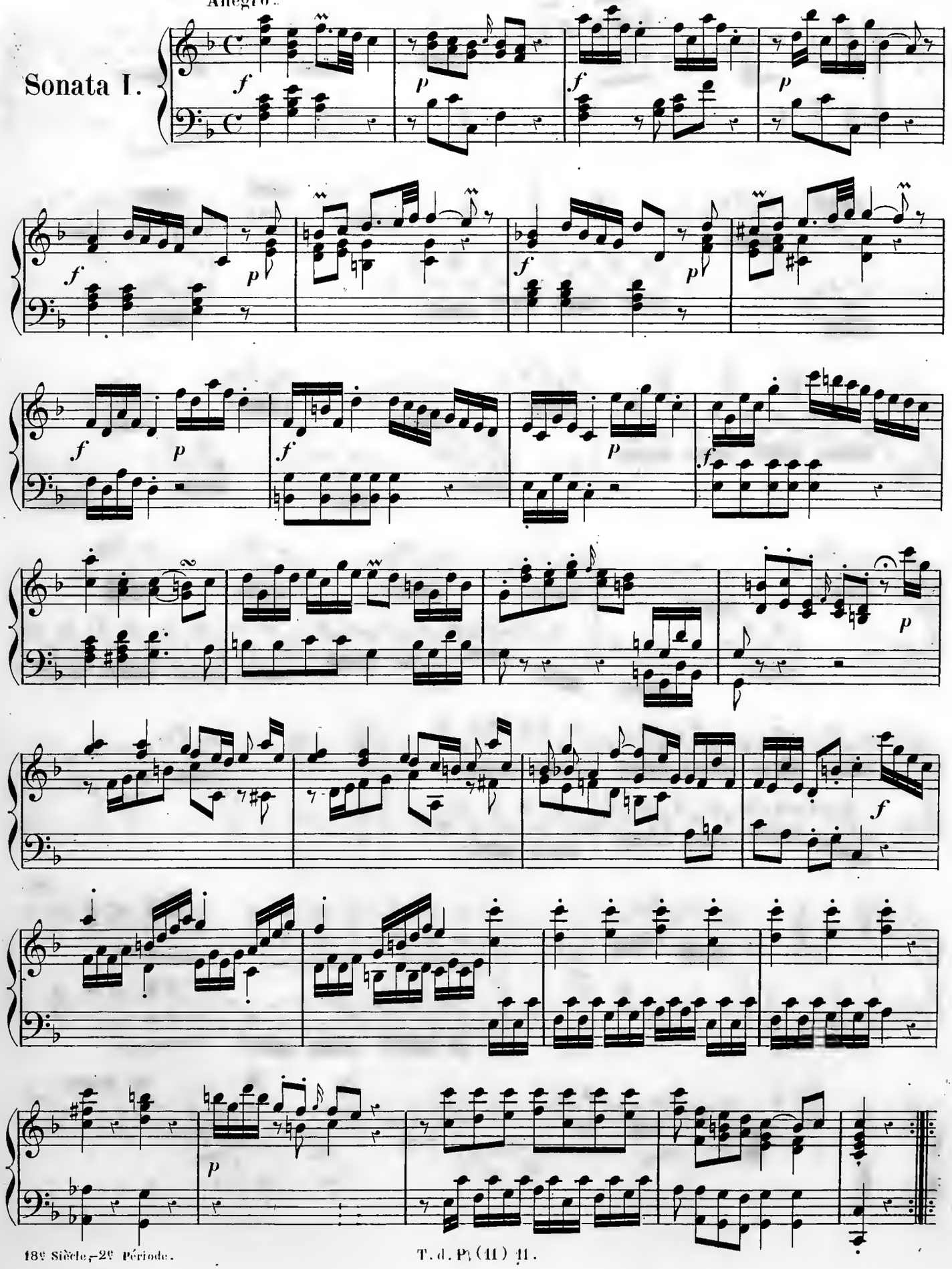
(II.me RECUEIL)

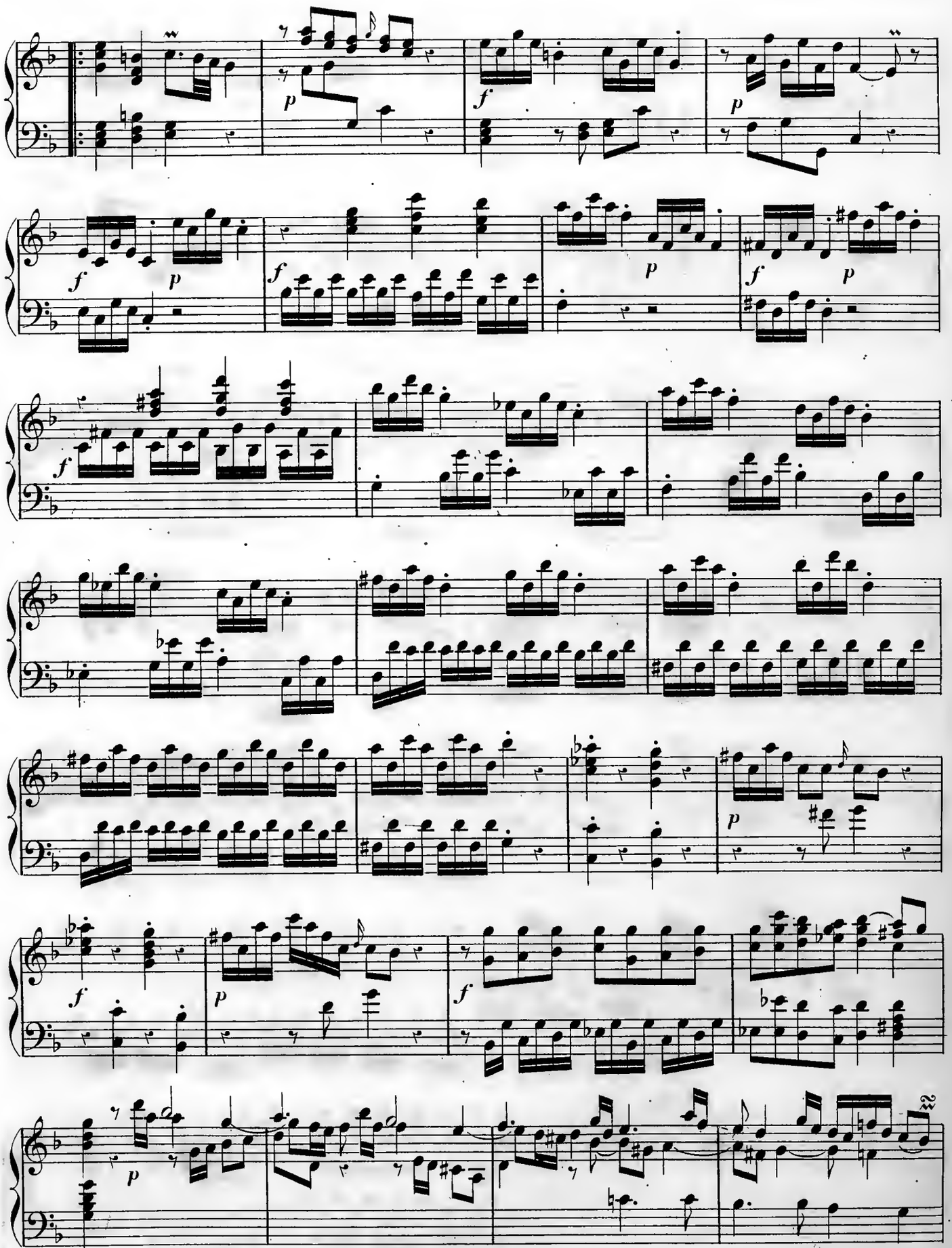
La 1.re Sonate a été publiée à Berlin, en 1790, par Rellstab; les autres sont inédites.

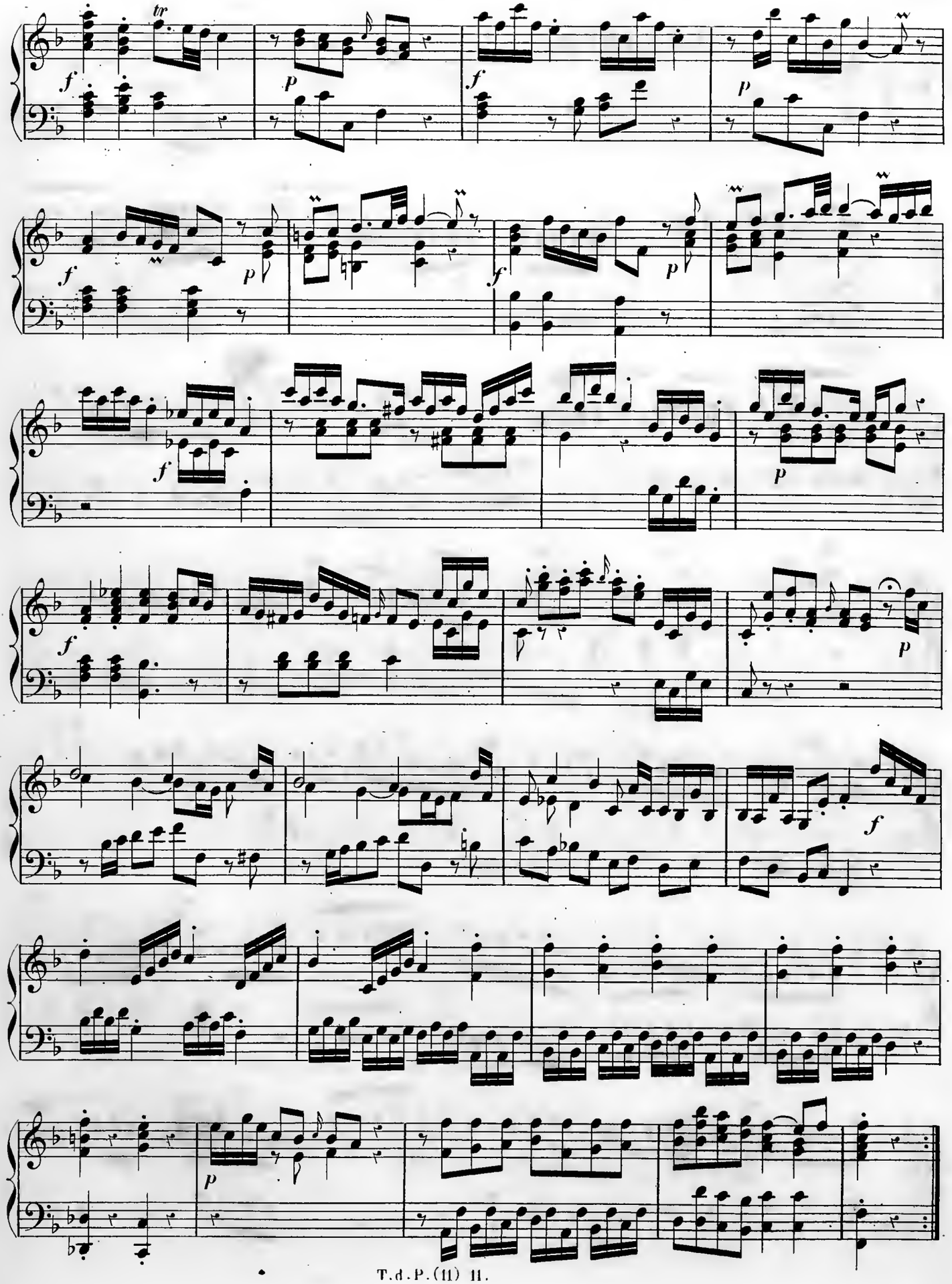
PUBLIÉ PAR L. FARRENC, — PARIS, 1868.

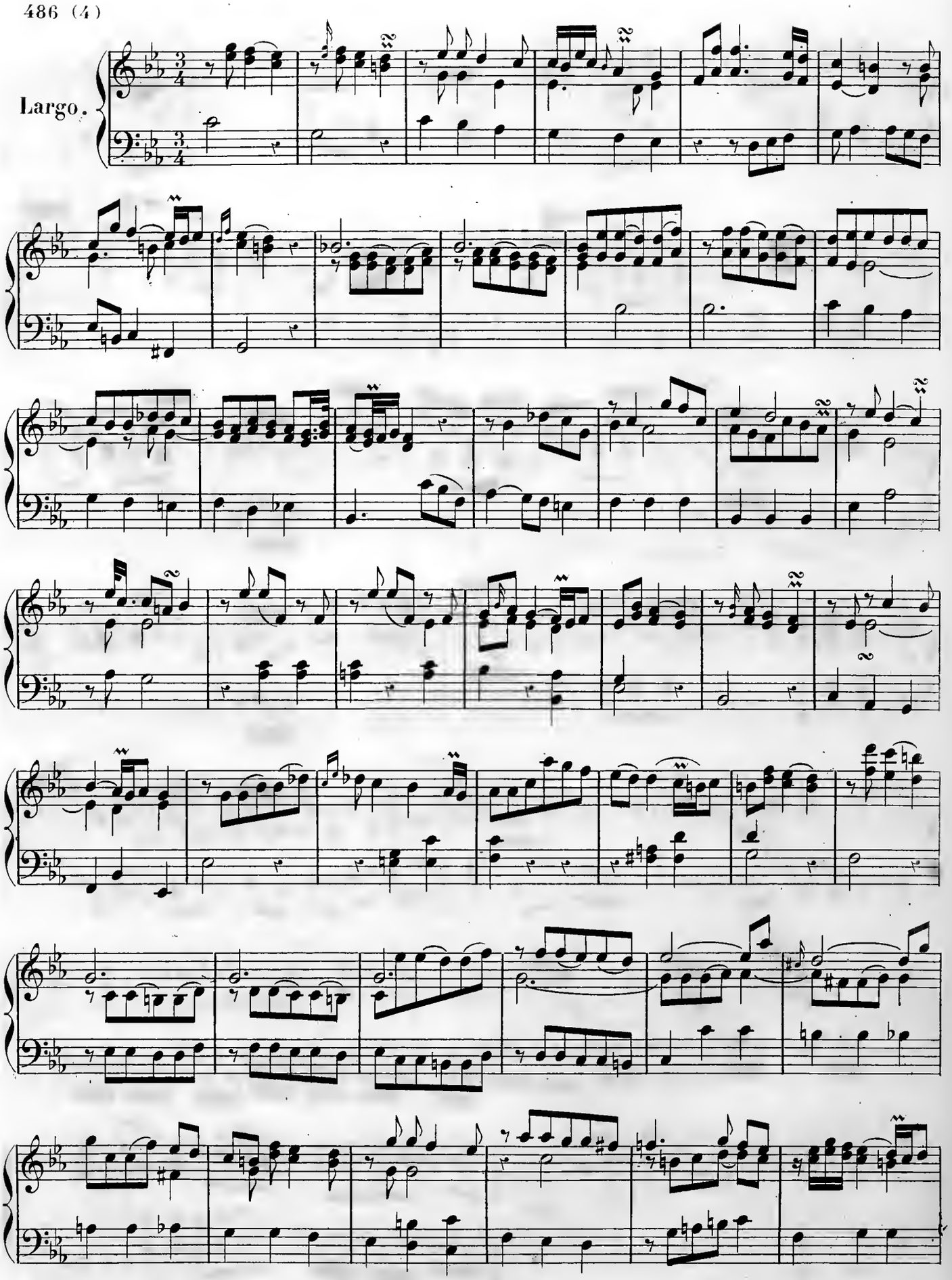
Allegro.

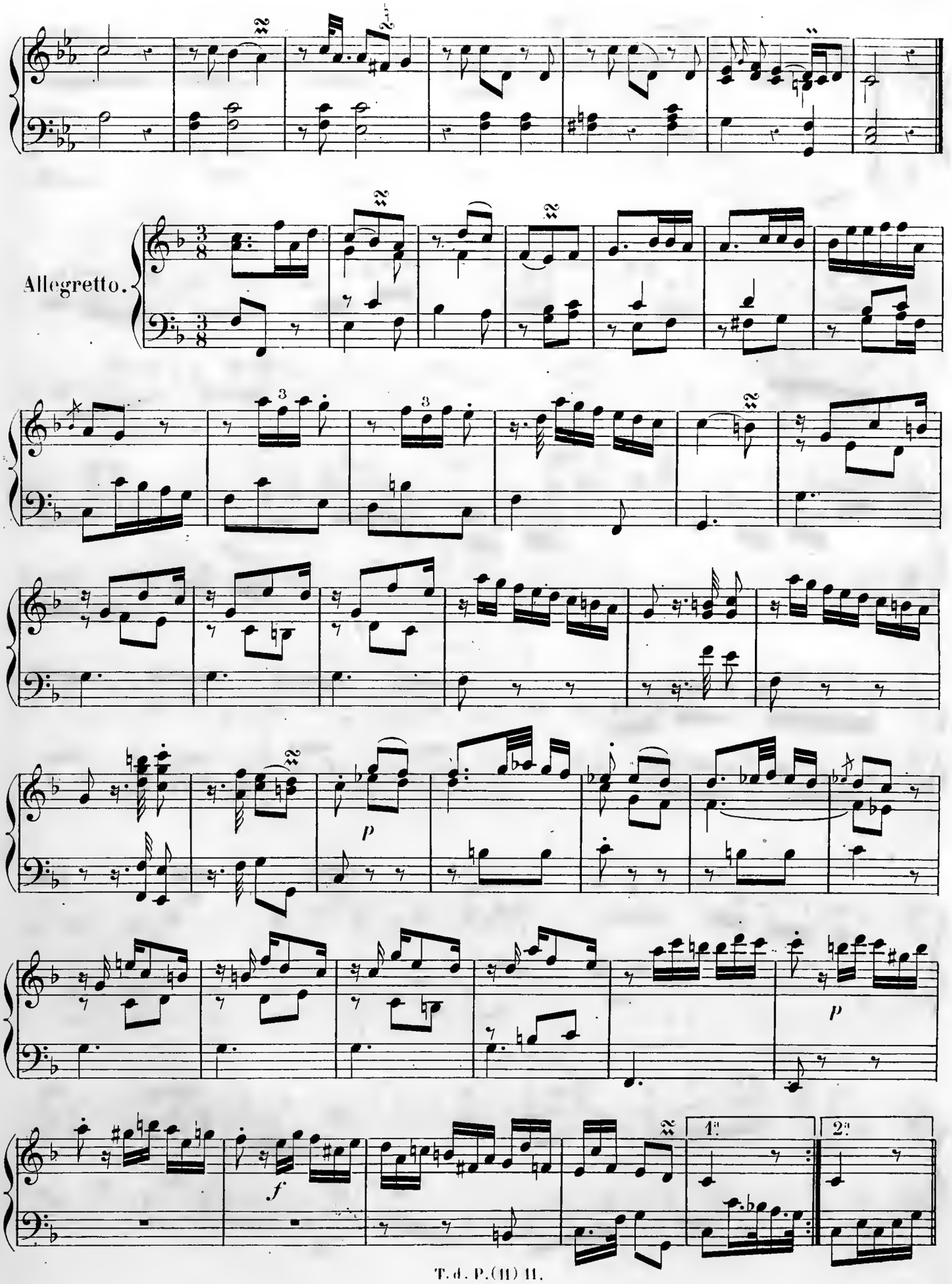
Sonata I.

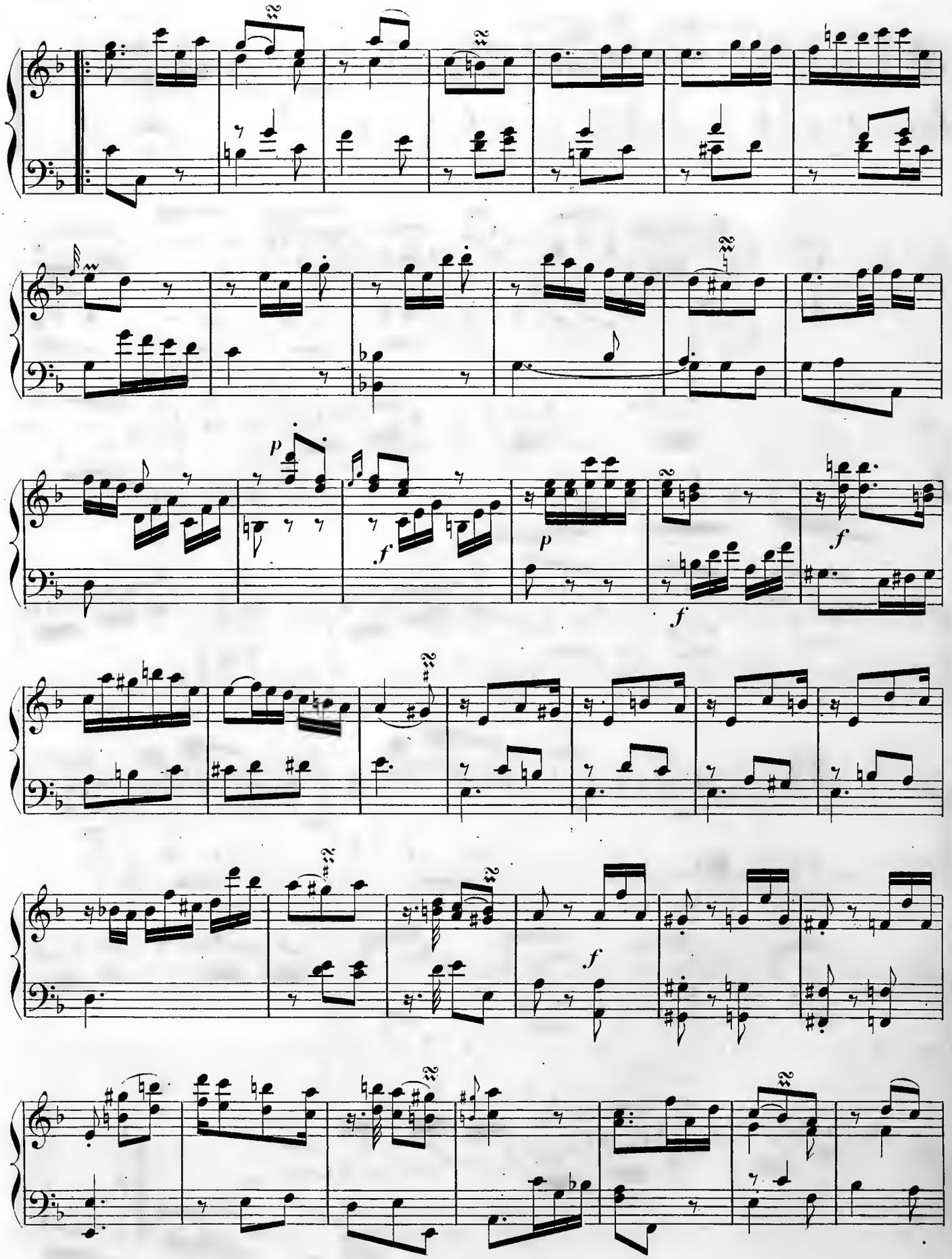


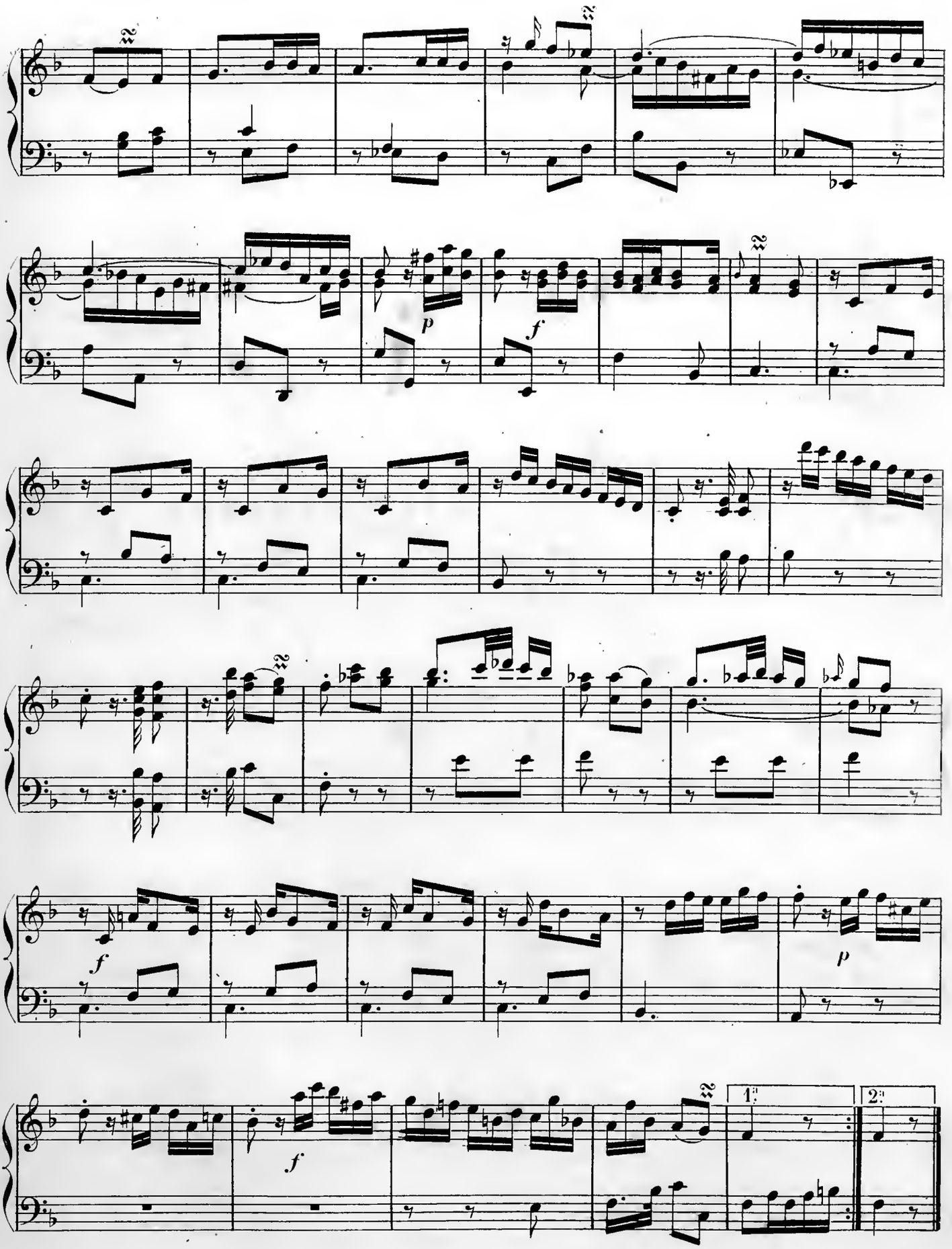





Largo.

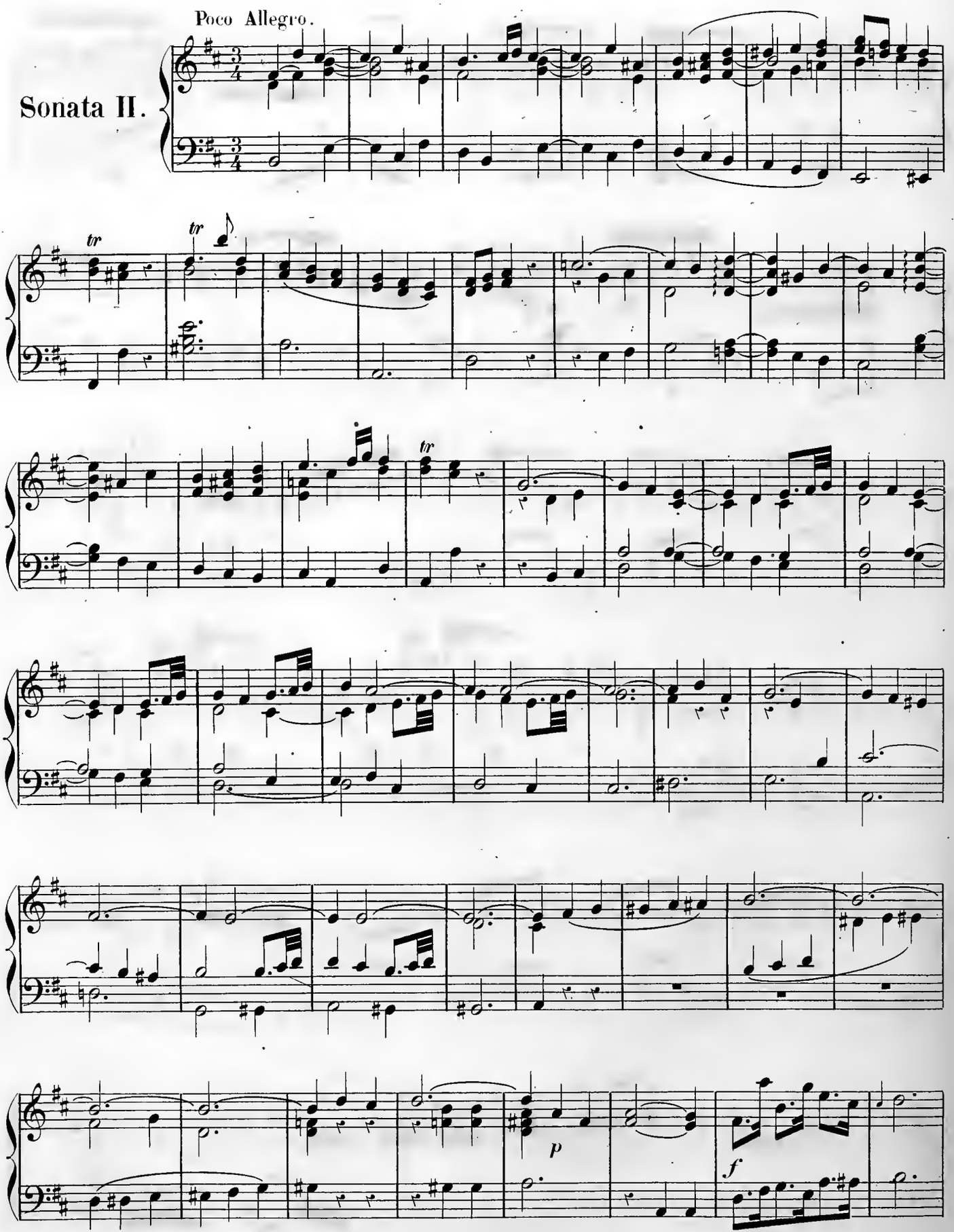

Allegretto.
p
p
f
1.
2.

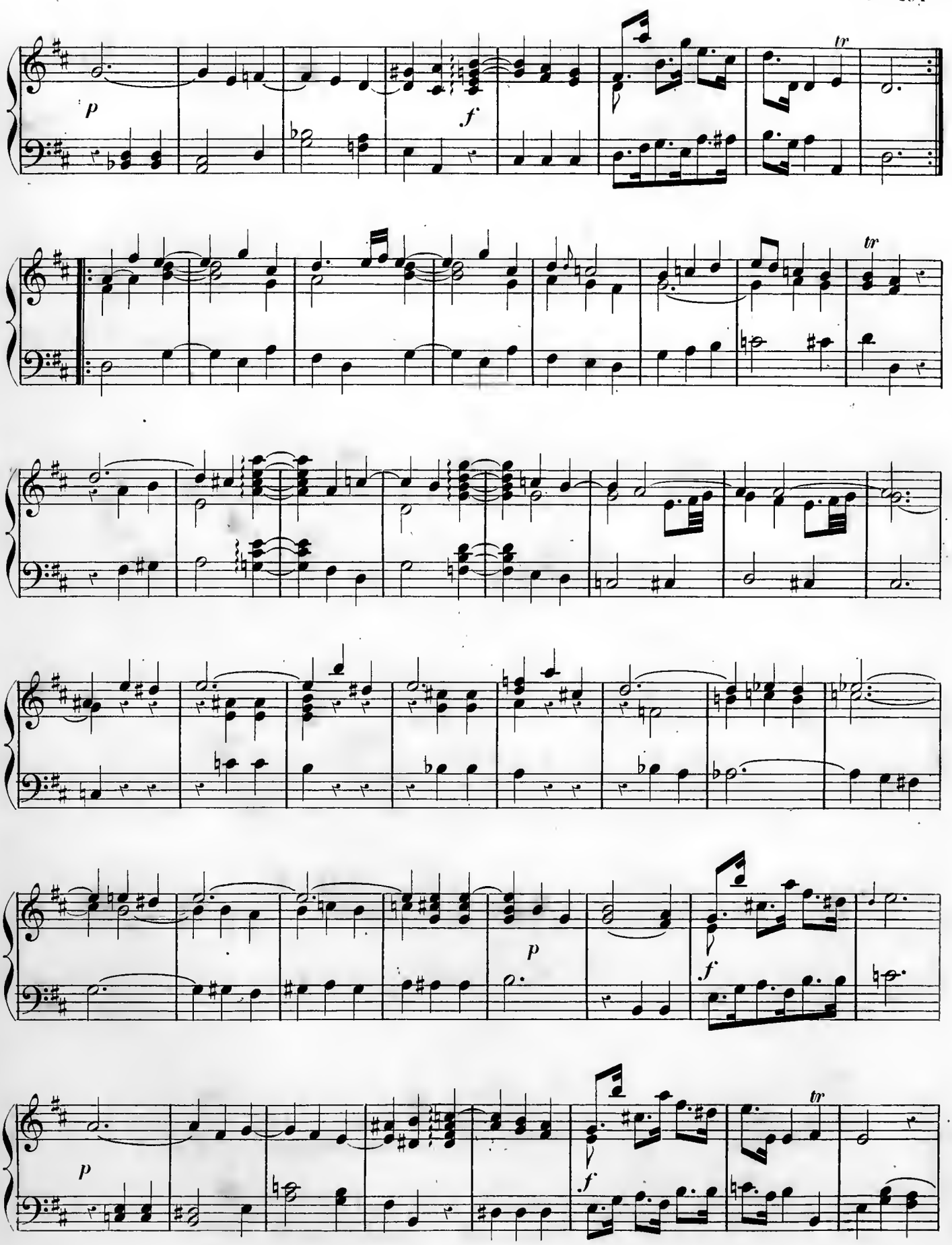

p
f
f
p
f
f
f

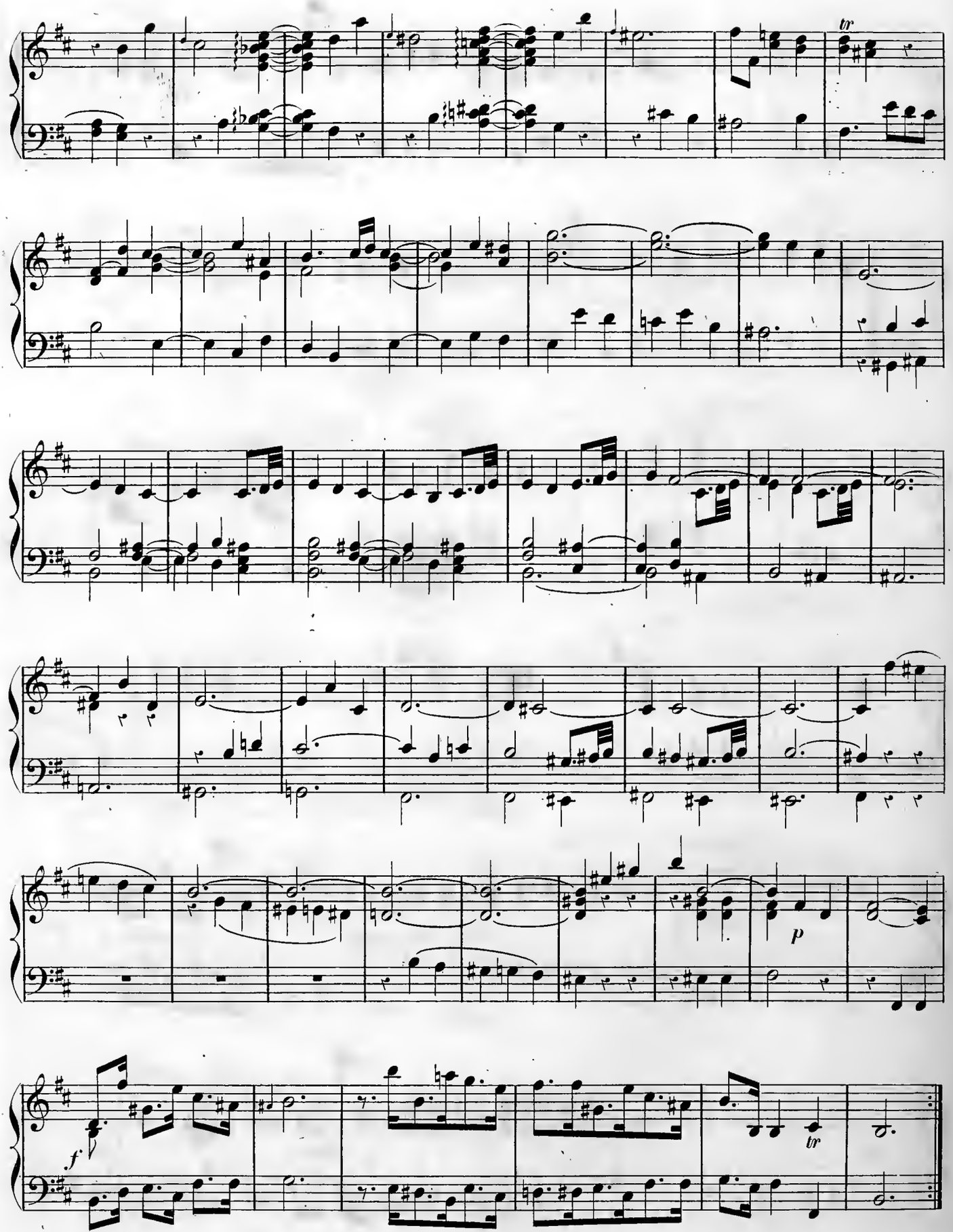

p
f
f
p
f
1.
2.

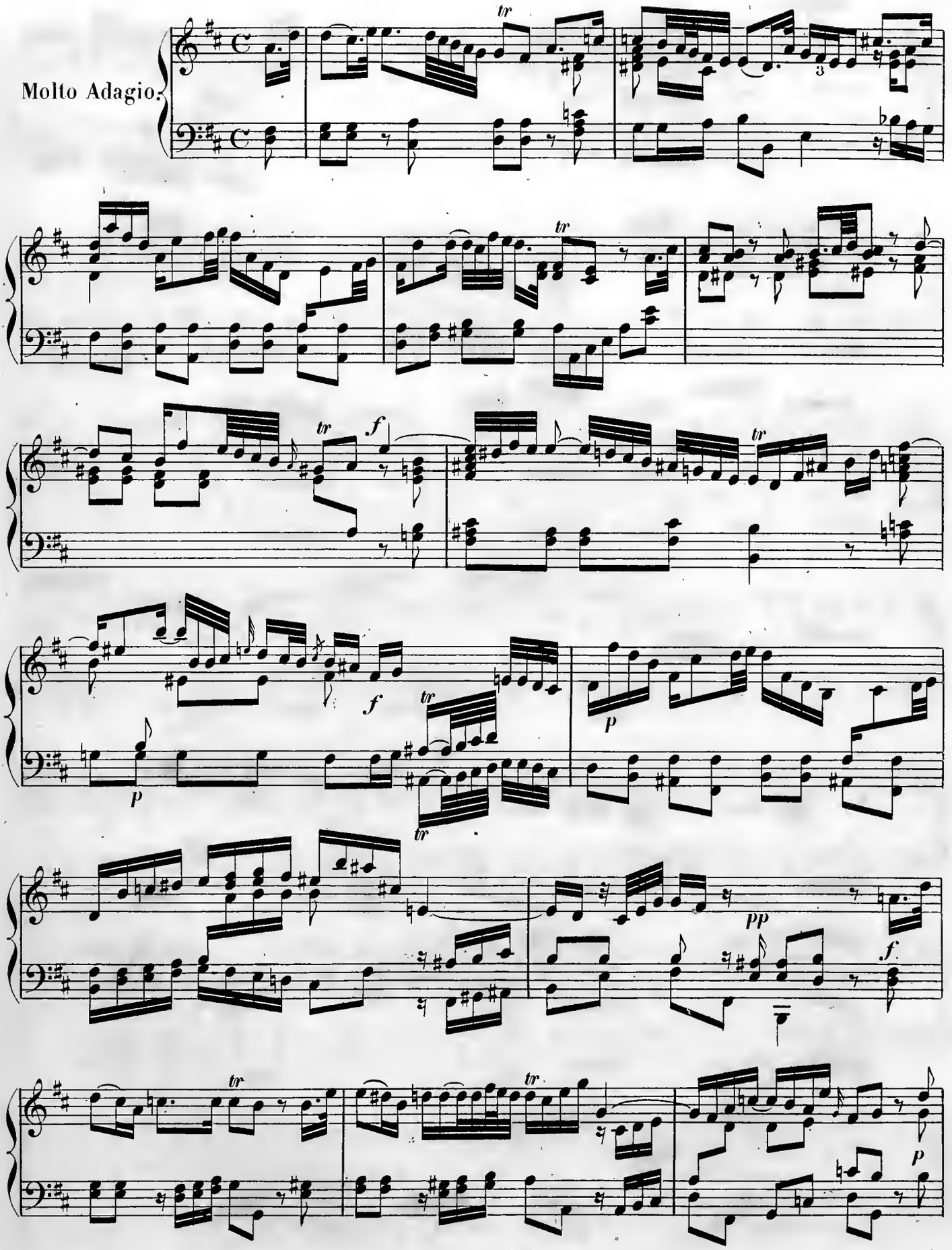
Poco Allegro.

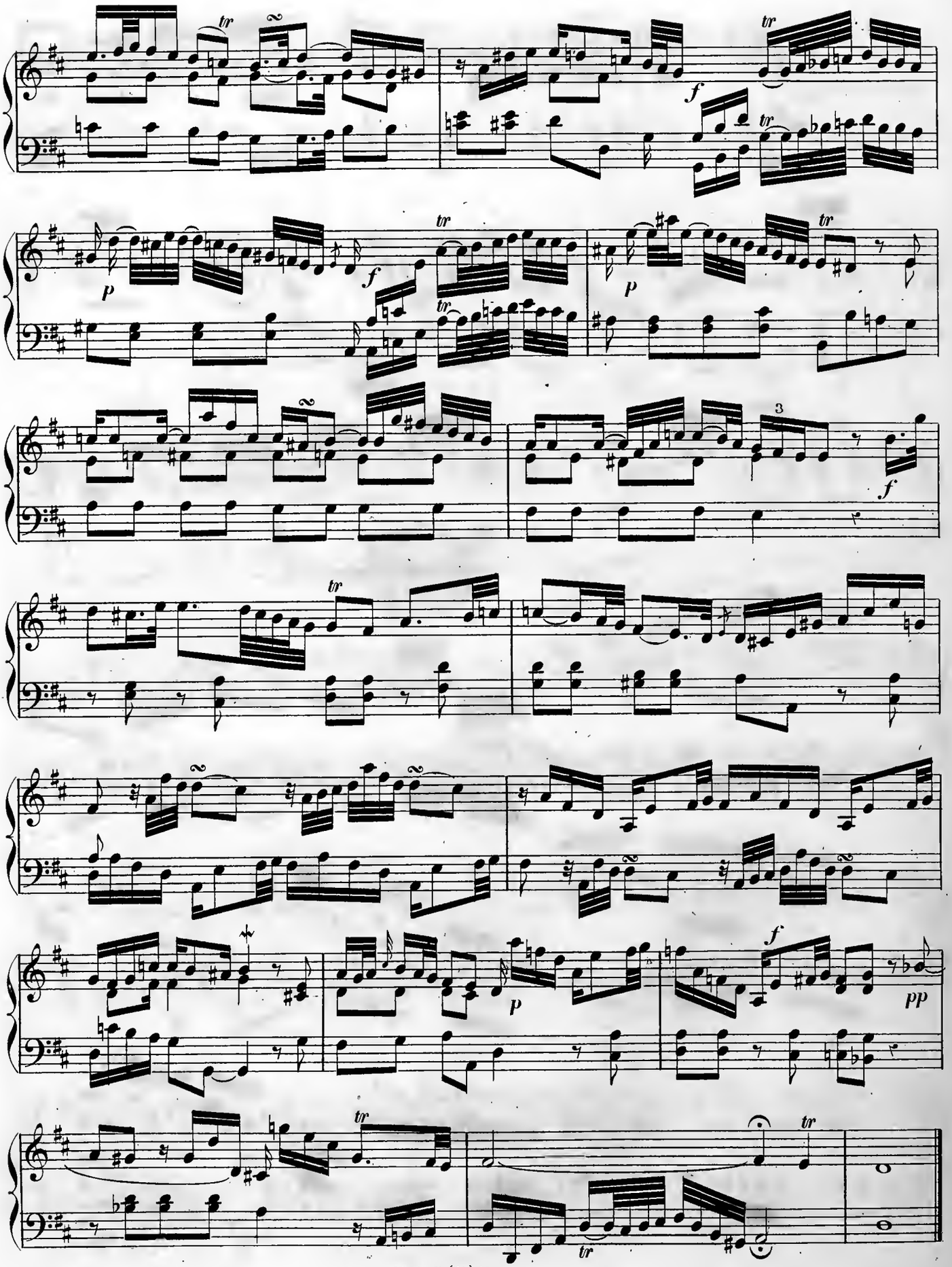
Sonata II.

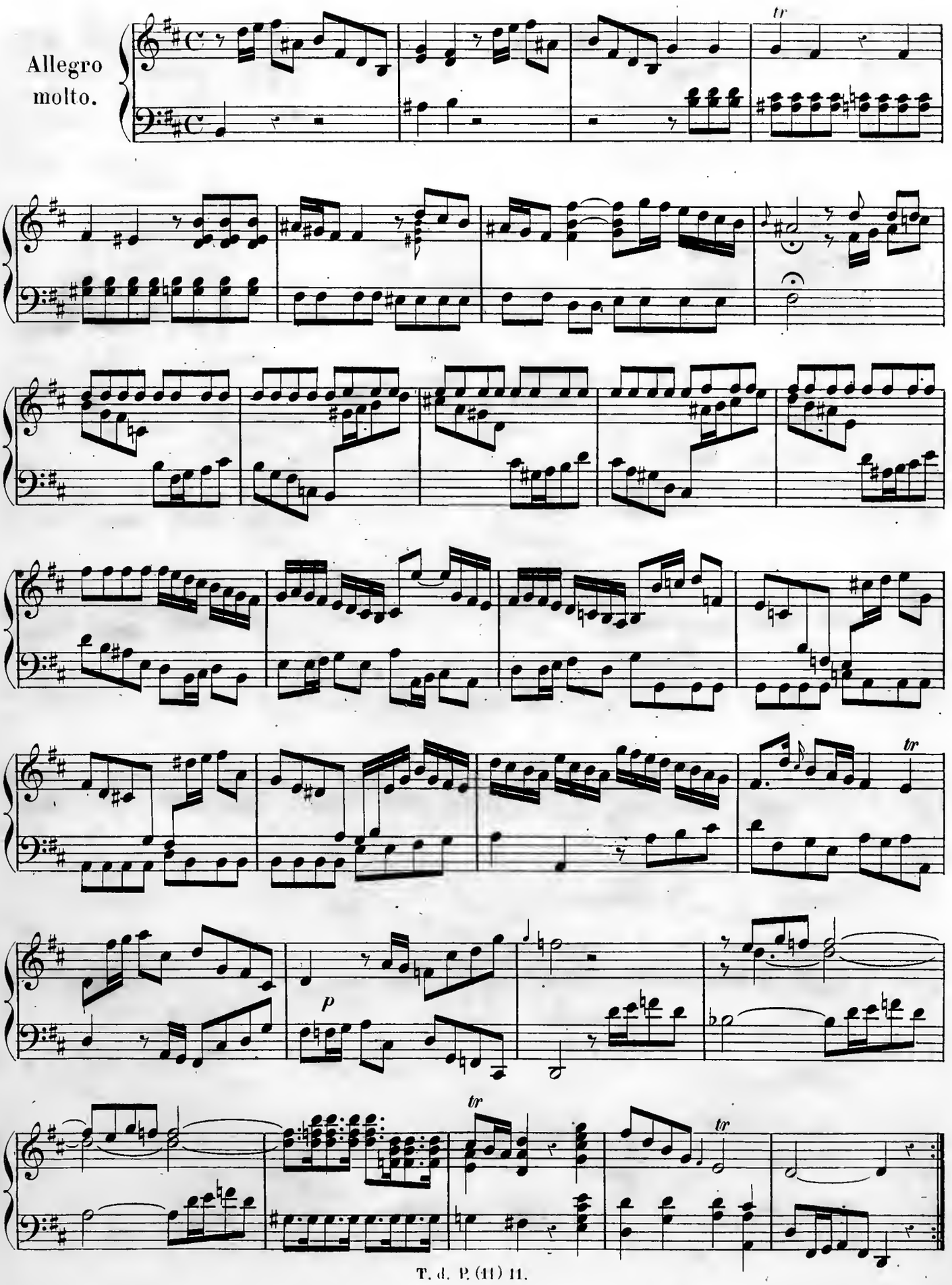


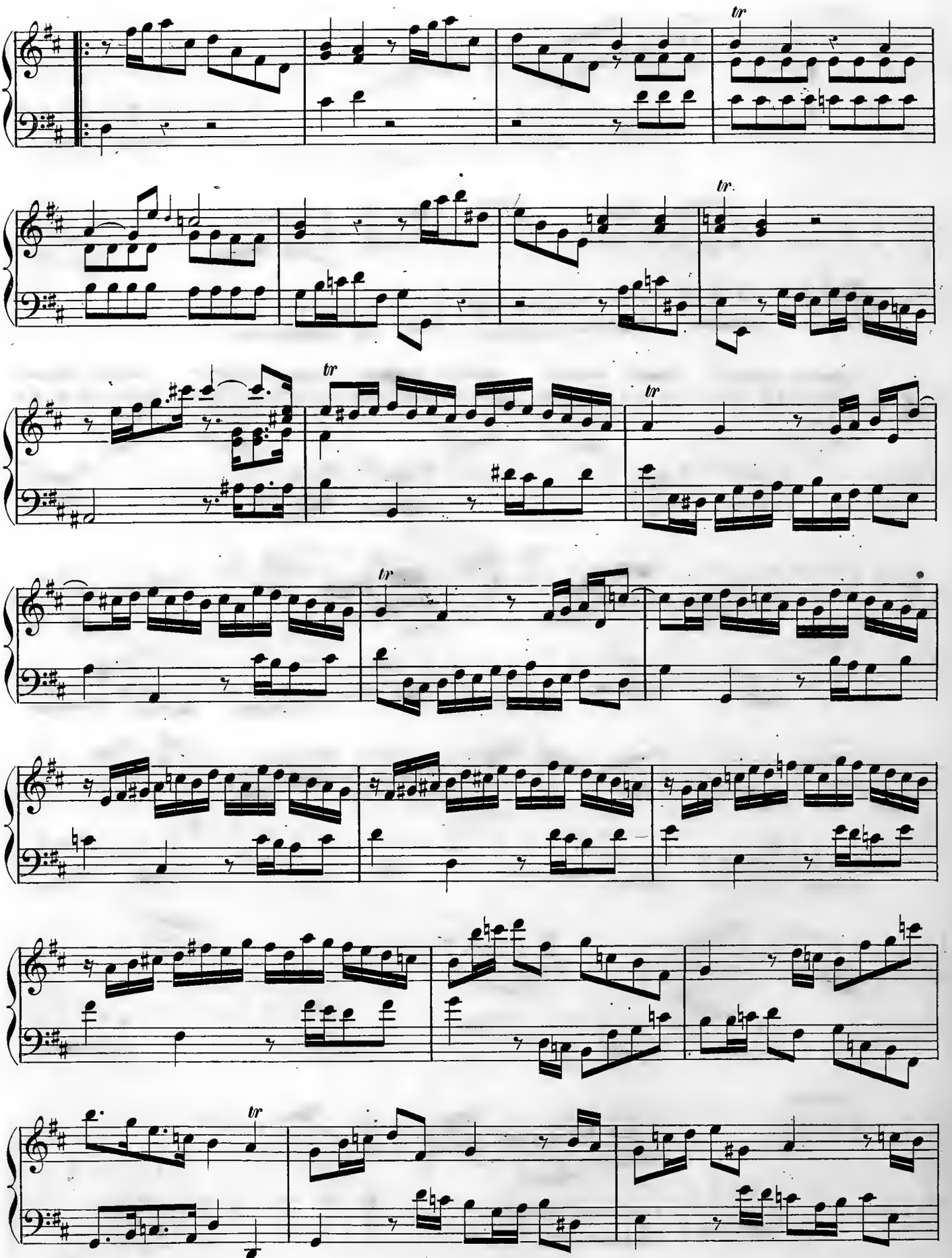

p
f
tr
tr
p
f
tr
p
f

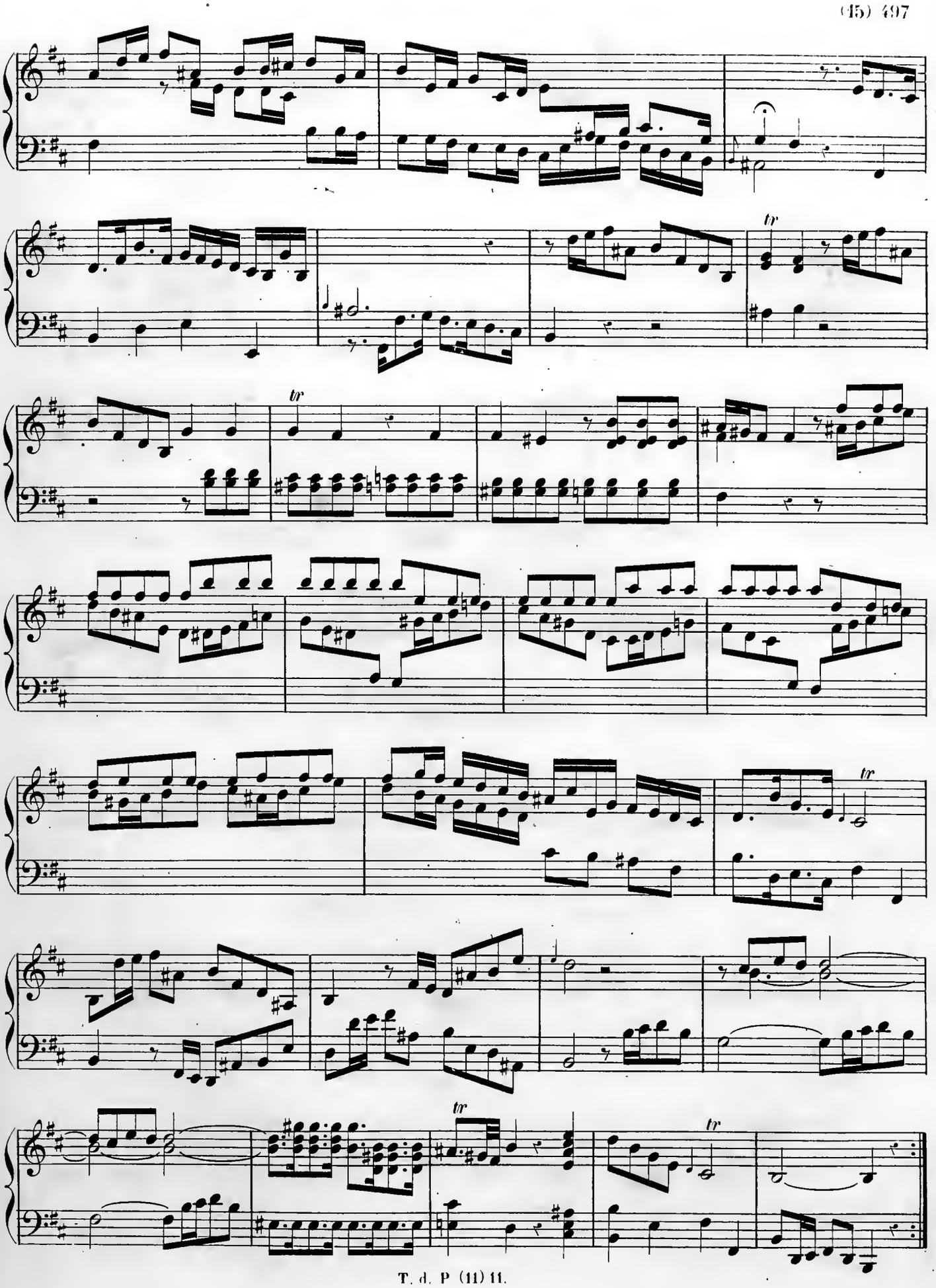

tr
p
f
tr


Molto Adagio.
tr
f
p
pp


tr
f
p
3
pp


Allegro
molto.
tr
tr
p
tr
tr

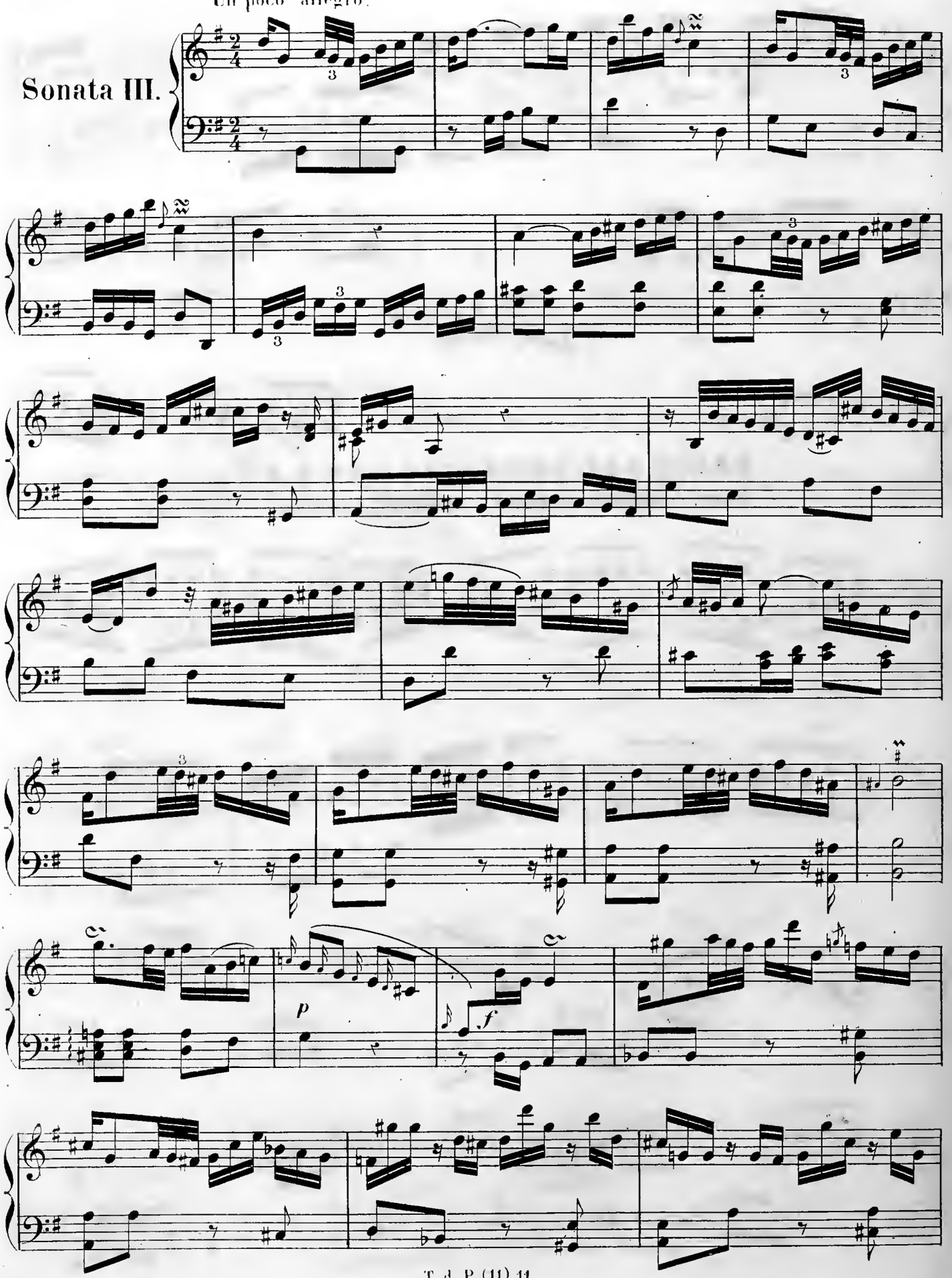


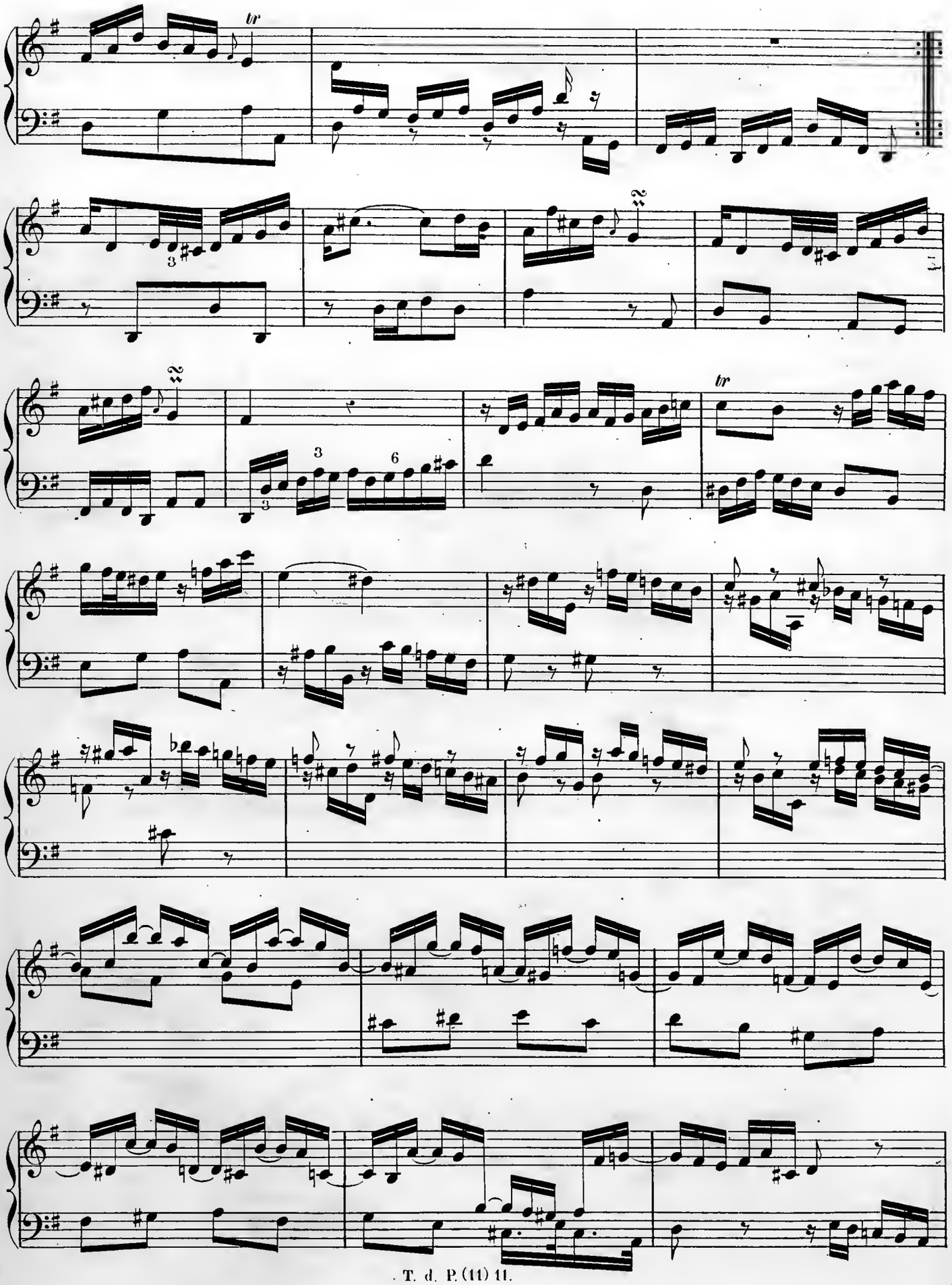

tr
tr
tr
tr
tr

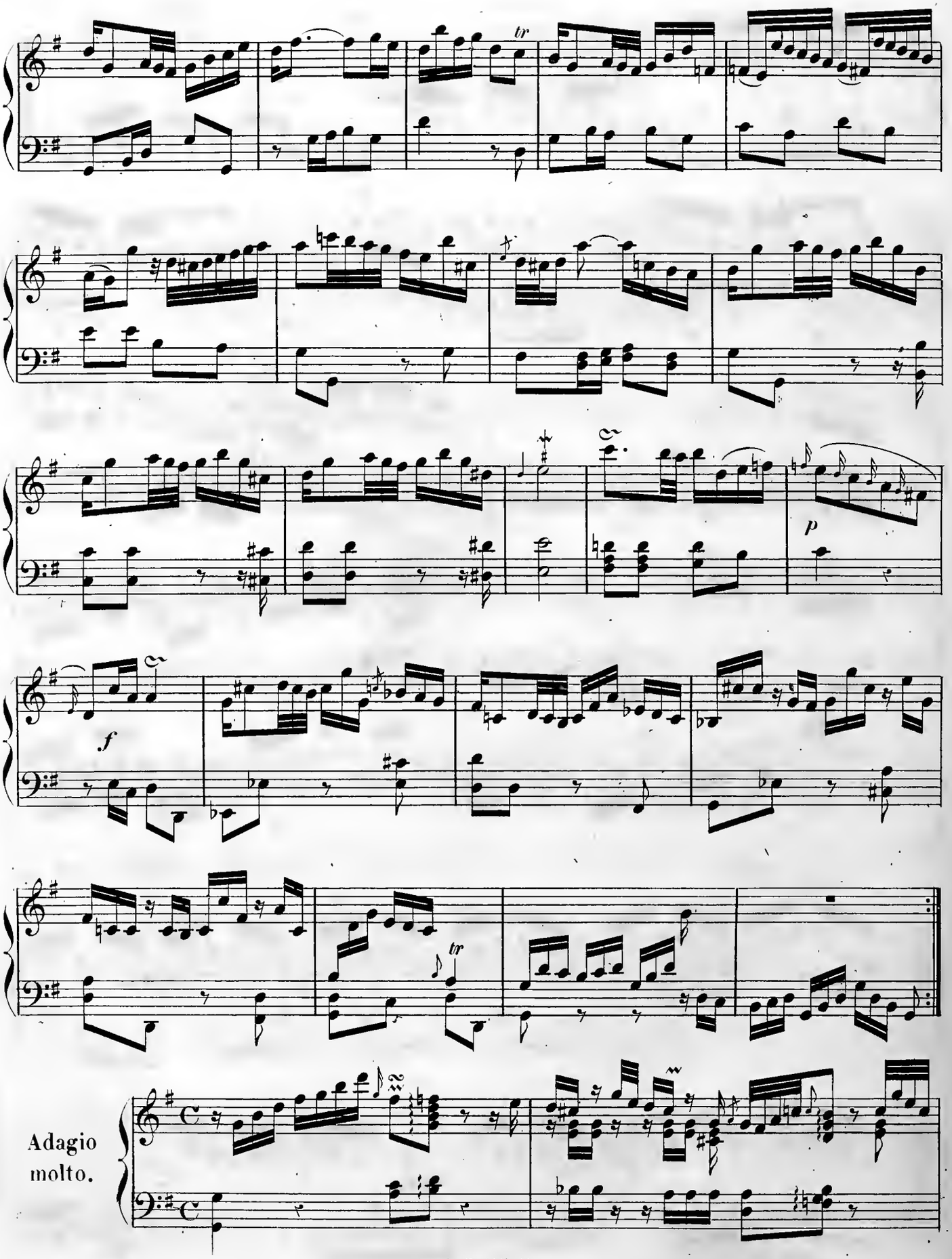
Francfort, 1736.

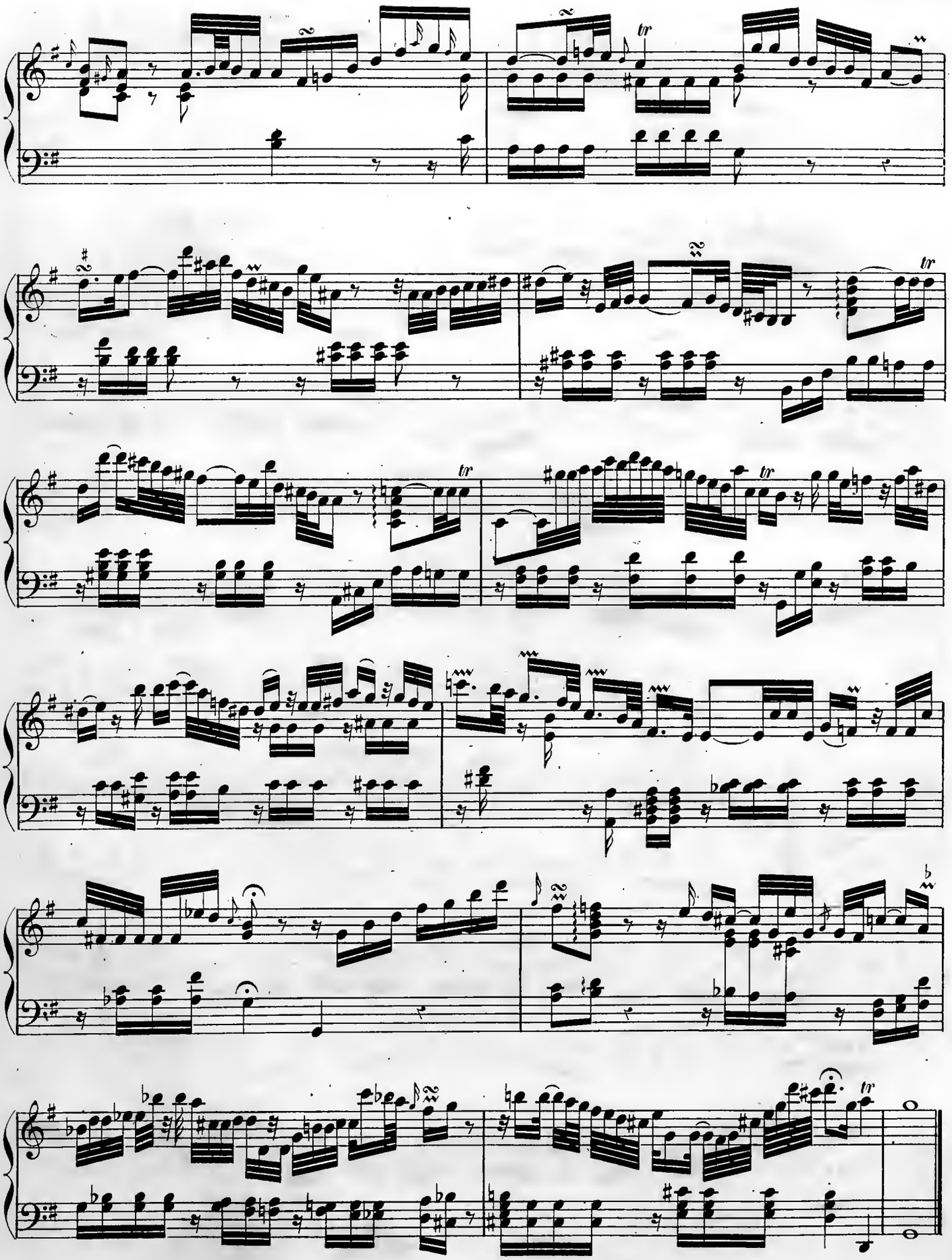
Un poco allegro.

Sonata III.

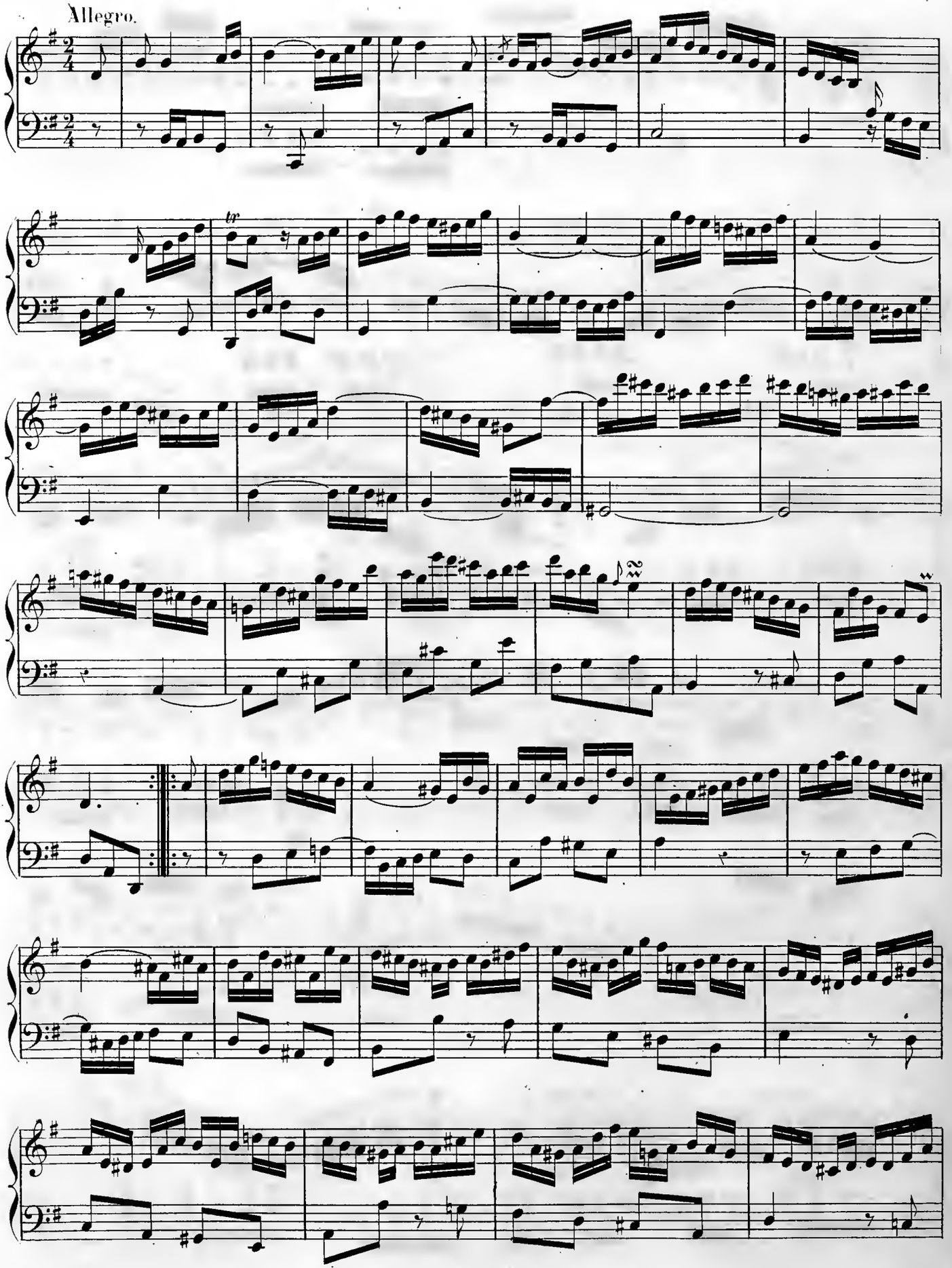


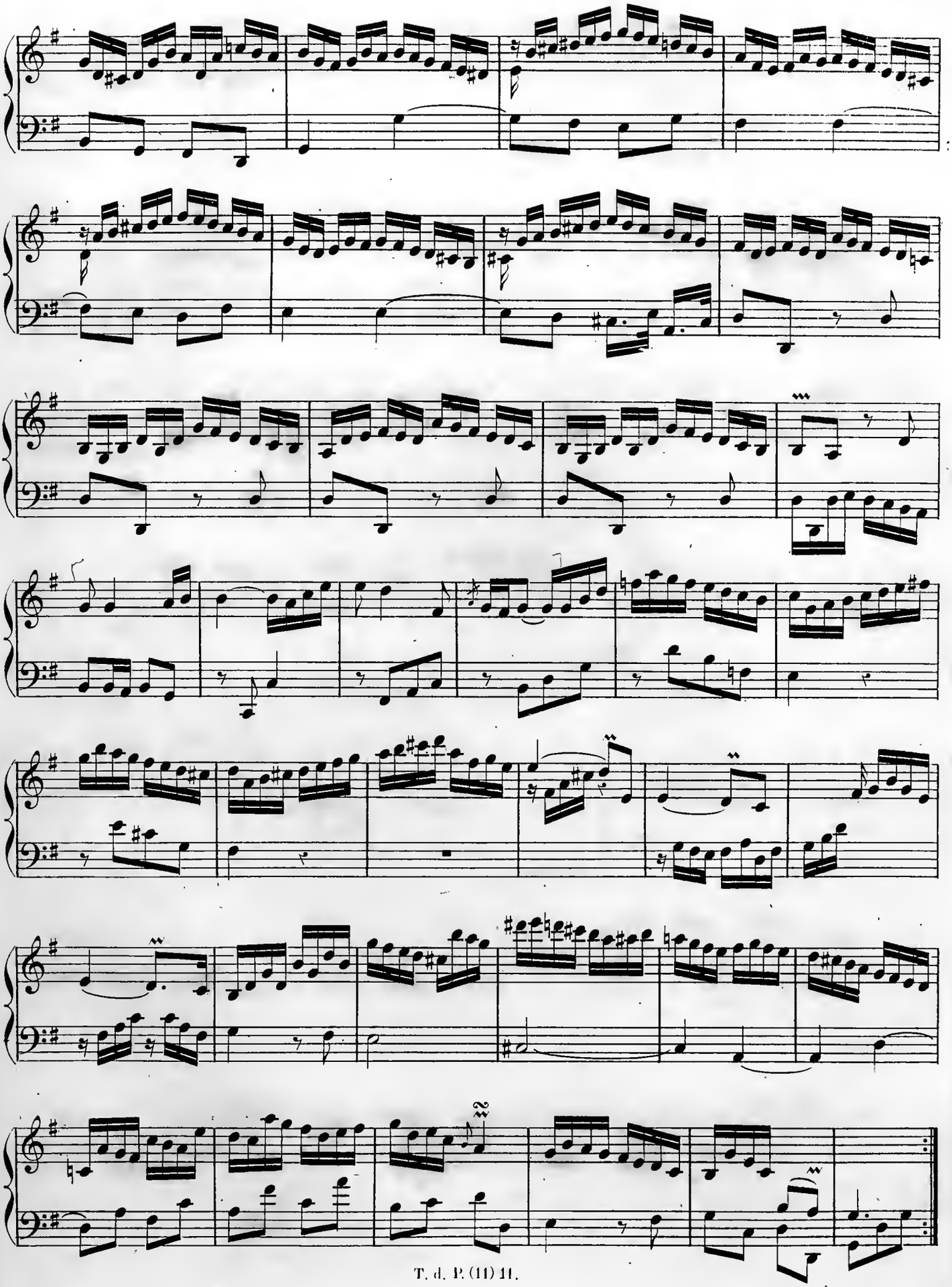

tr
3
3
6
tr


tr
f
p
tr
Adagio
molto.



Allegro.

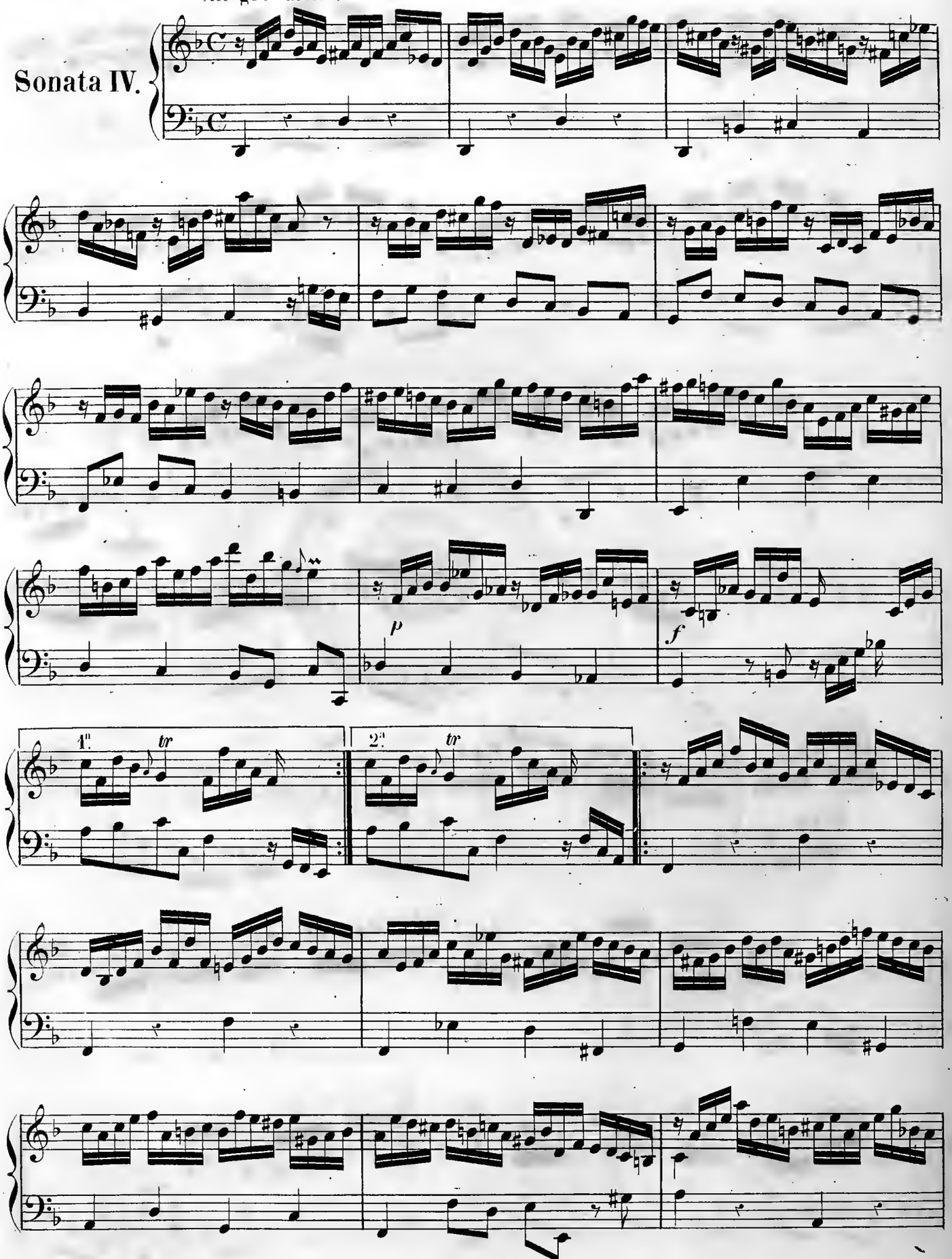


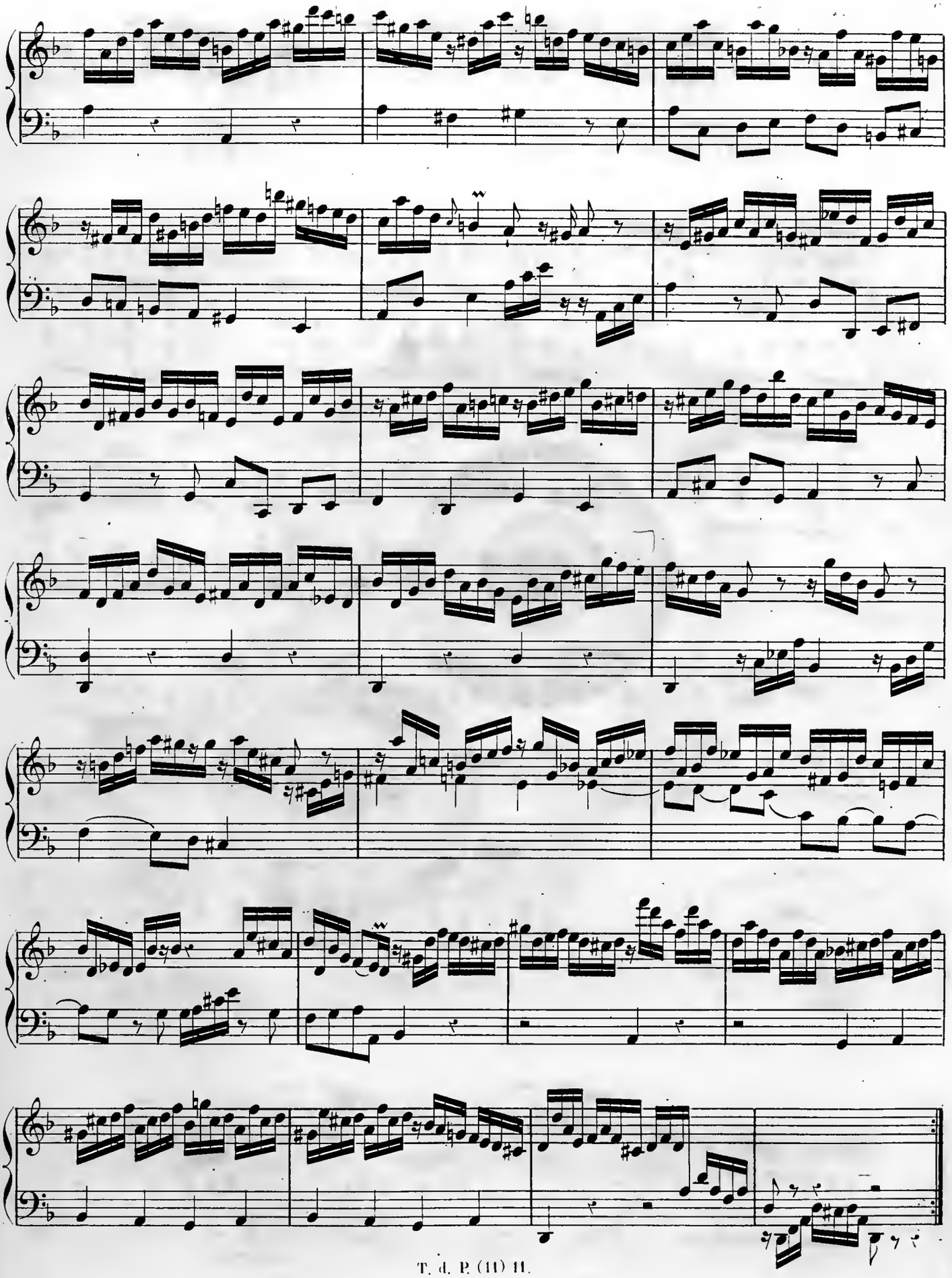


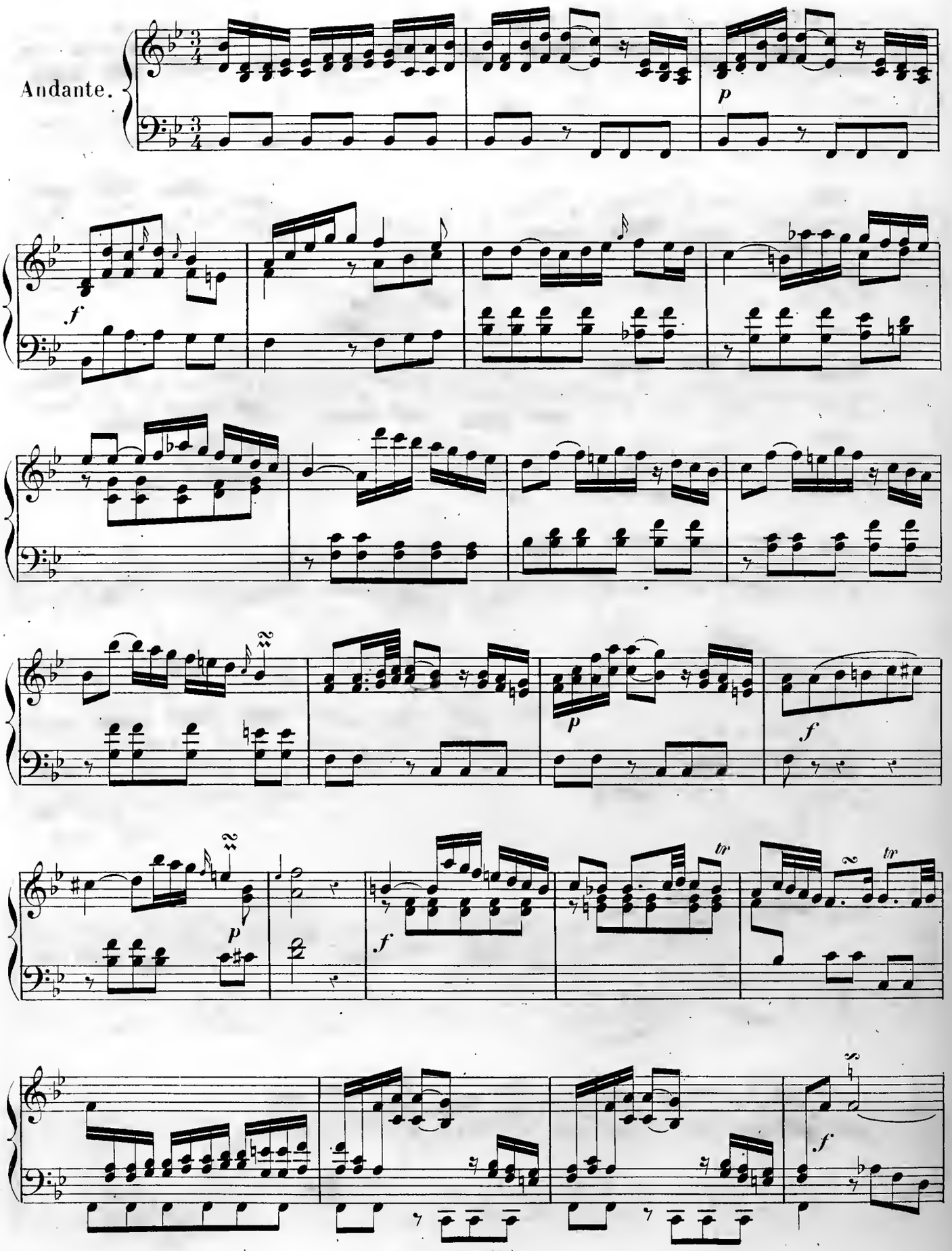
Leipzig, 1732.

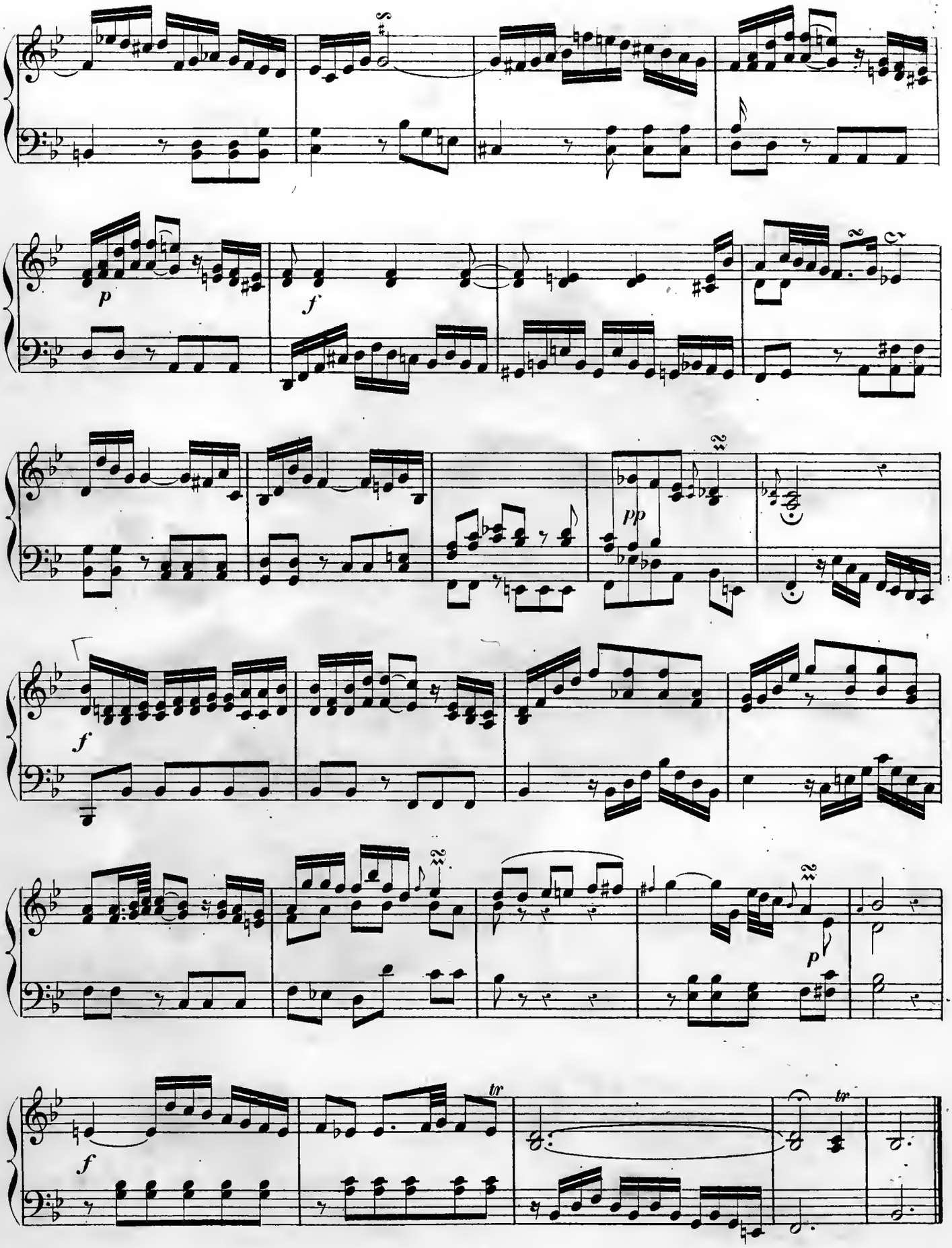
Allegro molto.

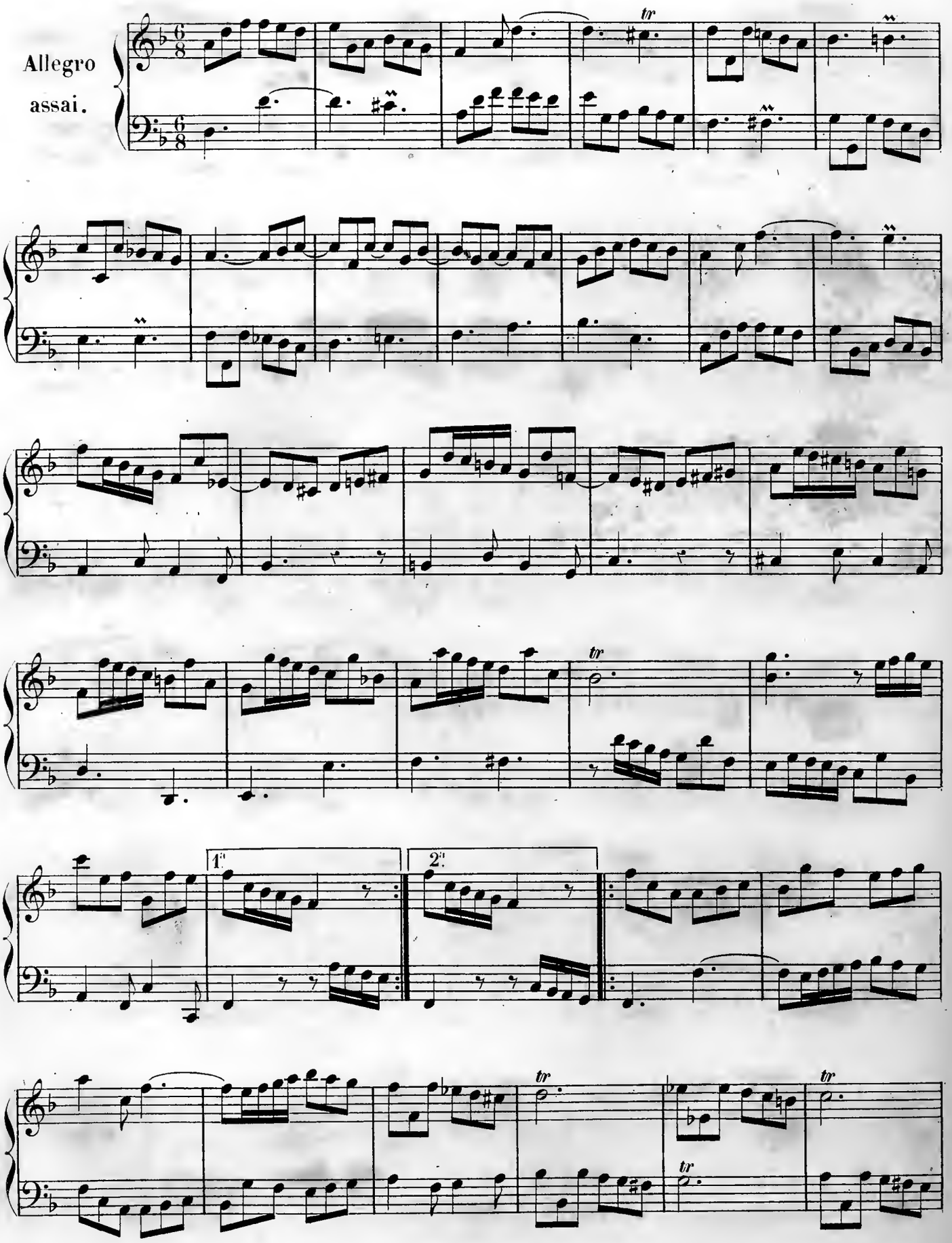
Sonata IV.

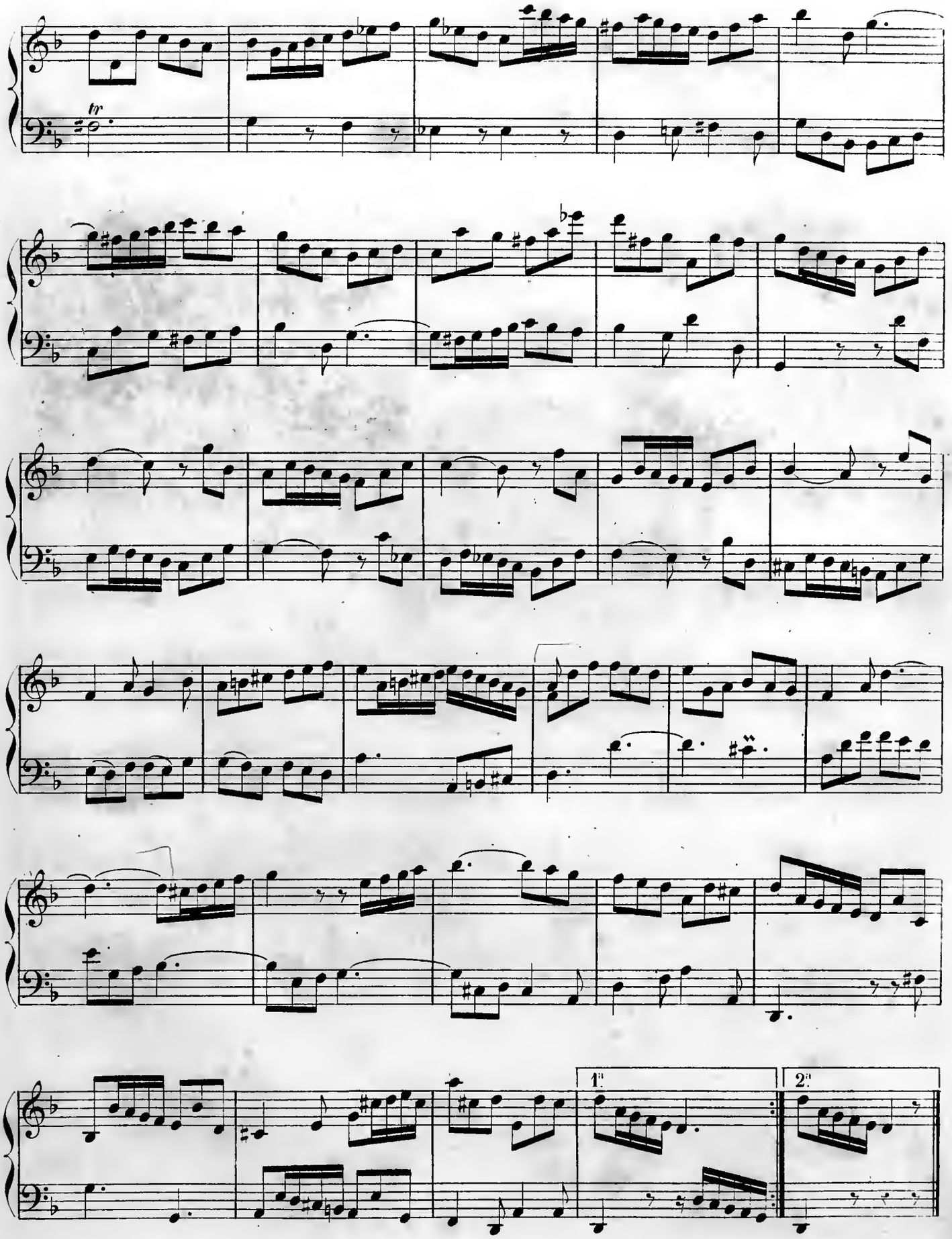





Andante.
p
f
p
f
p
f
tr
tr
f


p
f
pp
f
p
f
tr
tr

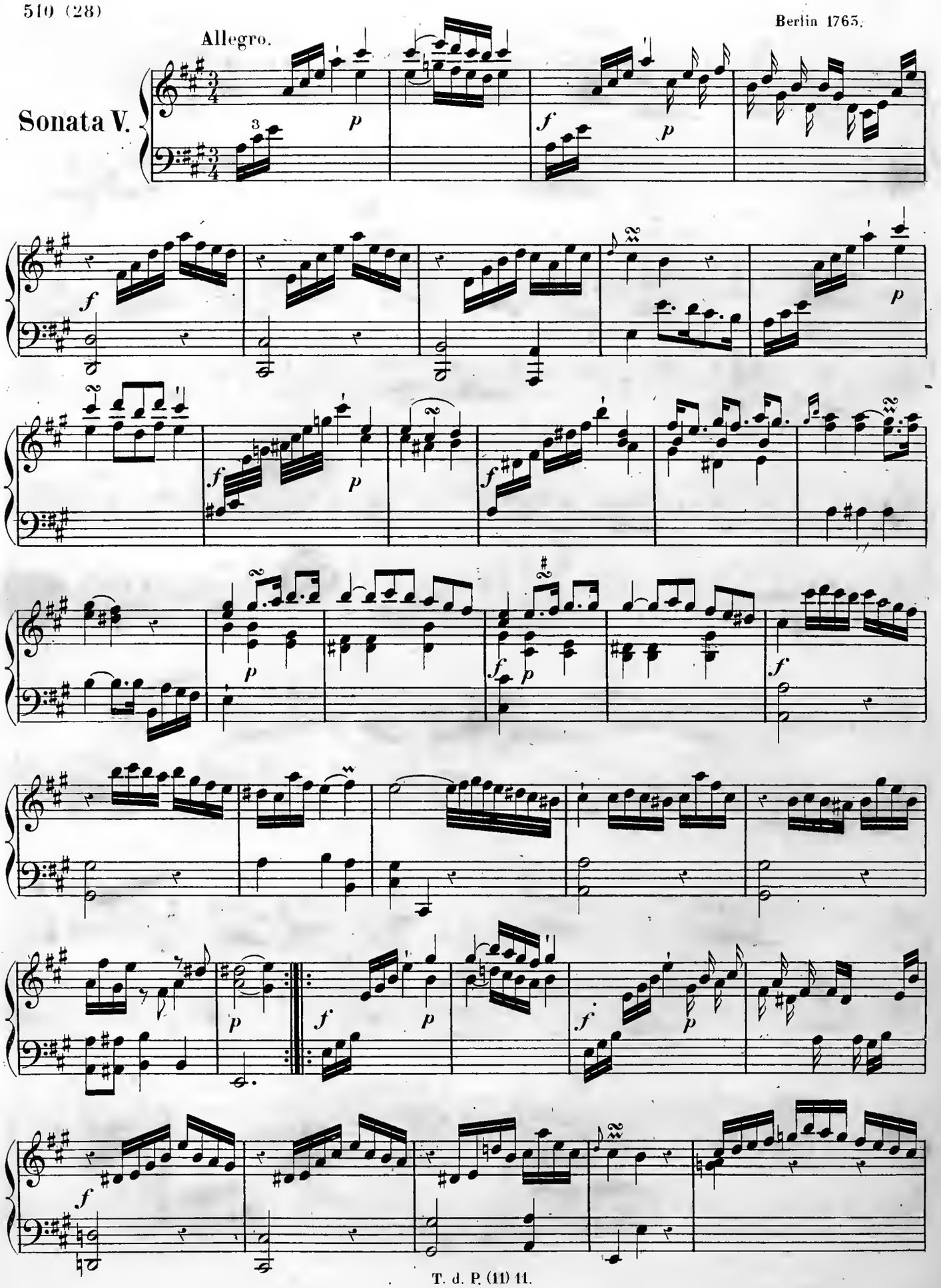

Allegro
assai.
tr
1.
2.
tr
tr
tr

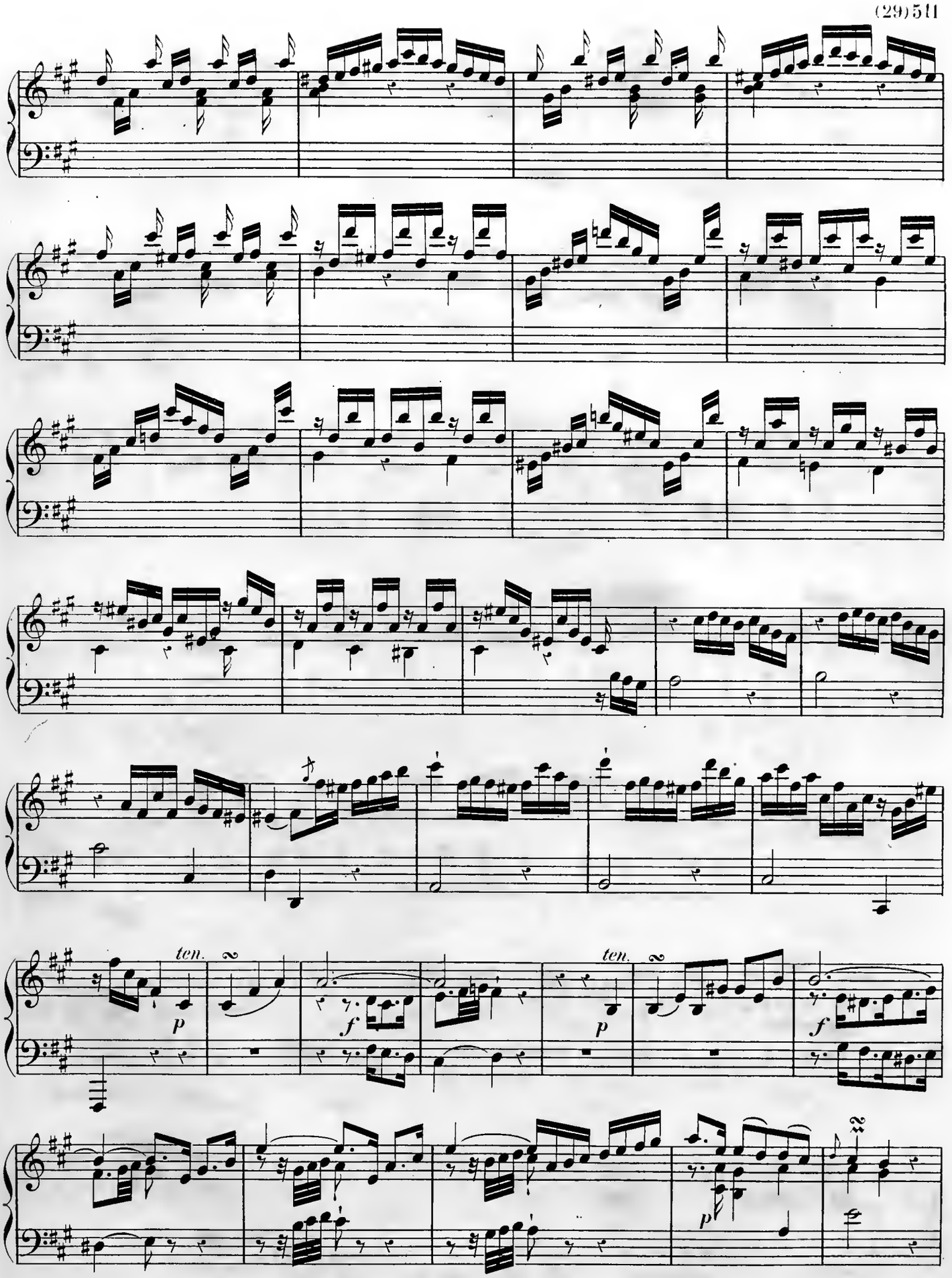

tr
1.
2.

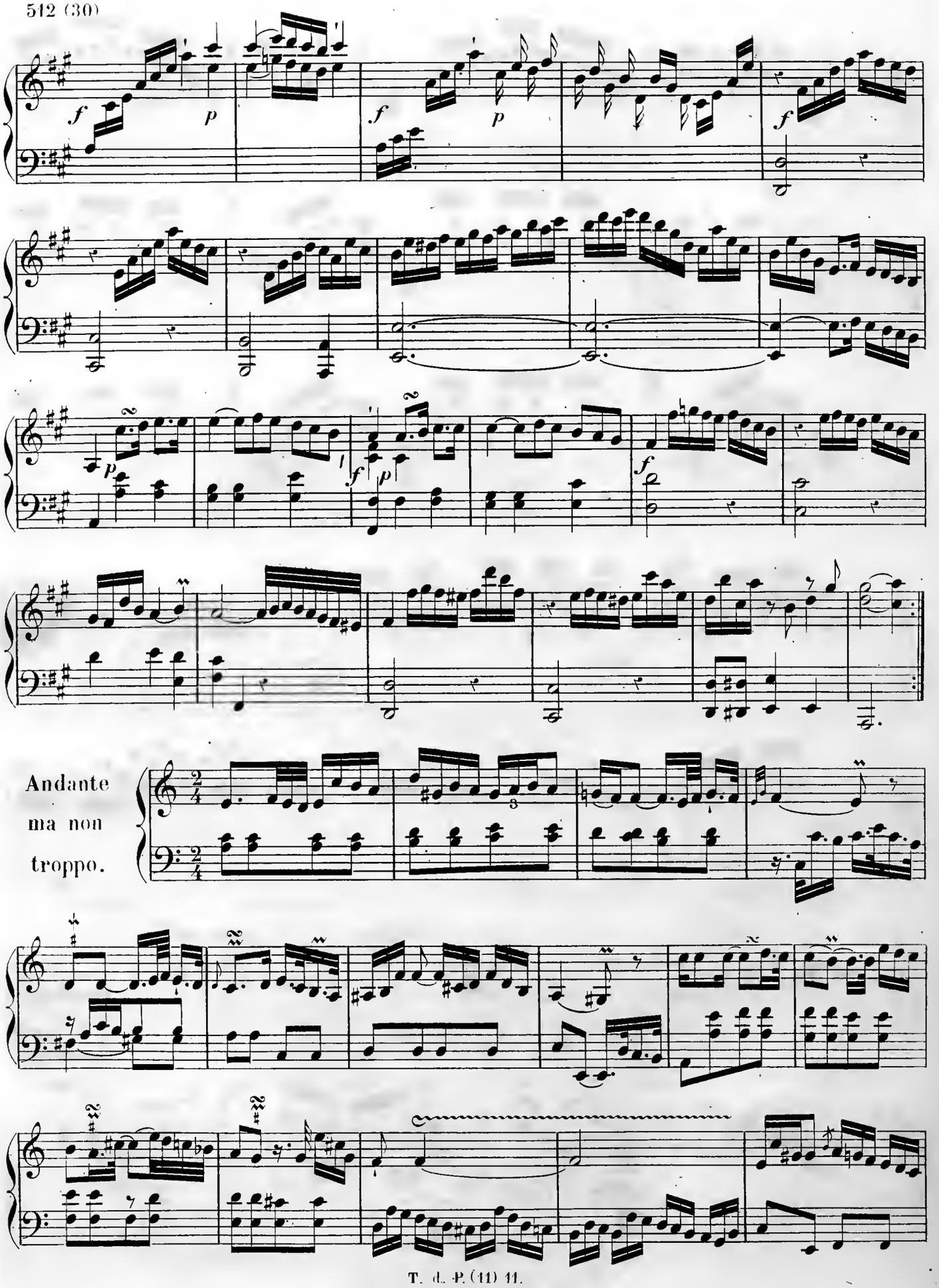
Berlin 1765.

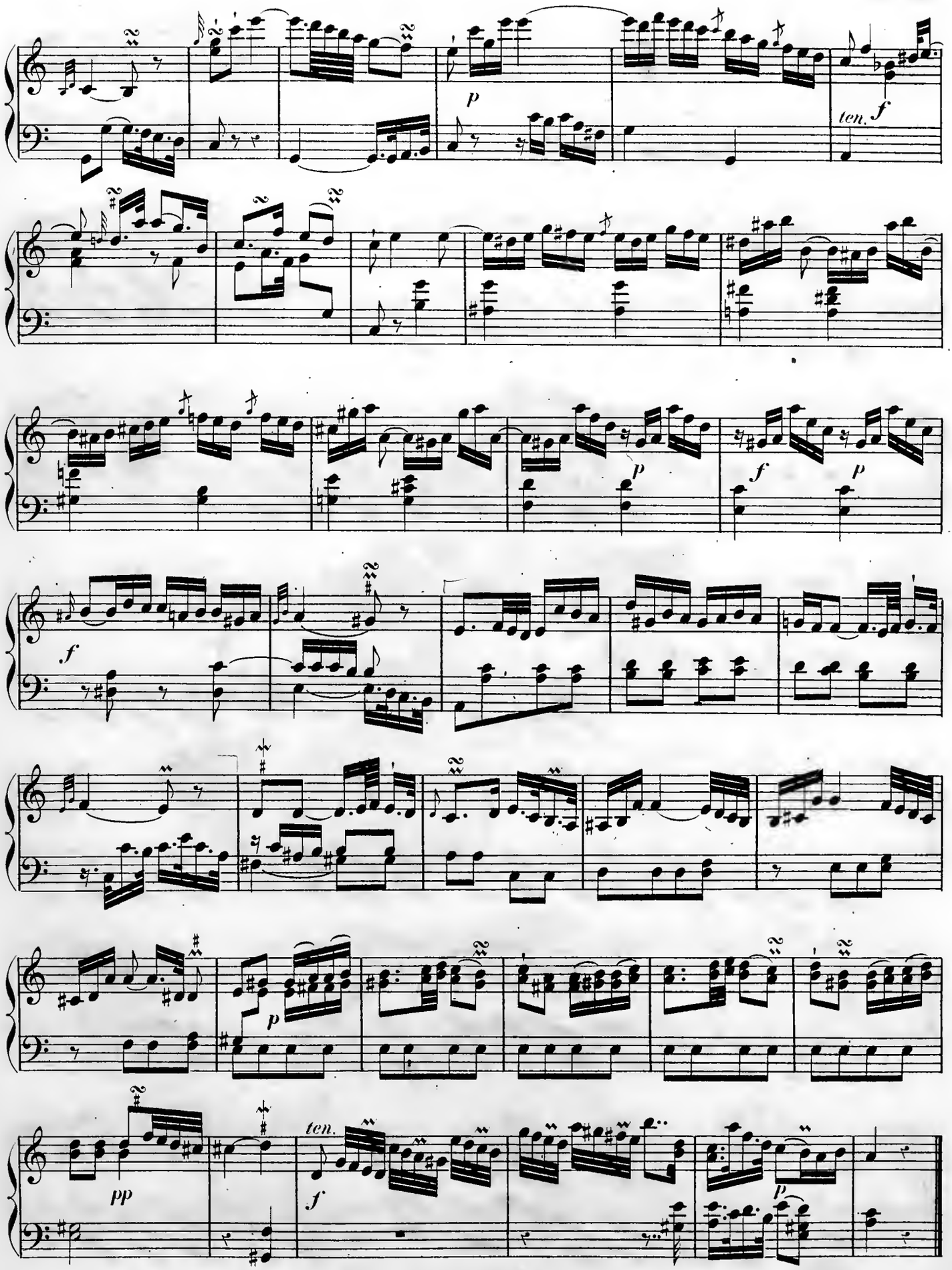
Allegro.

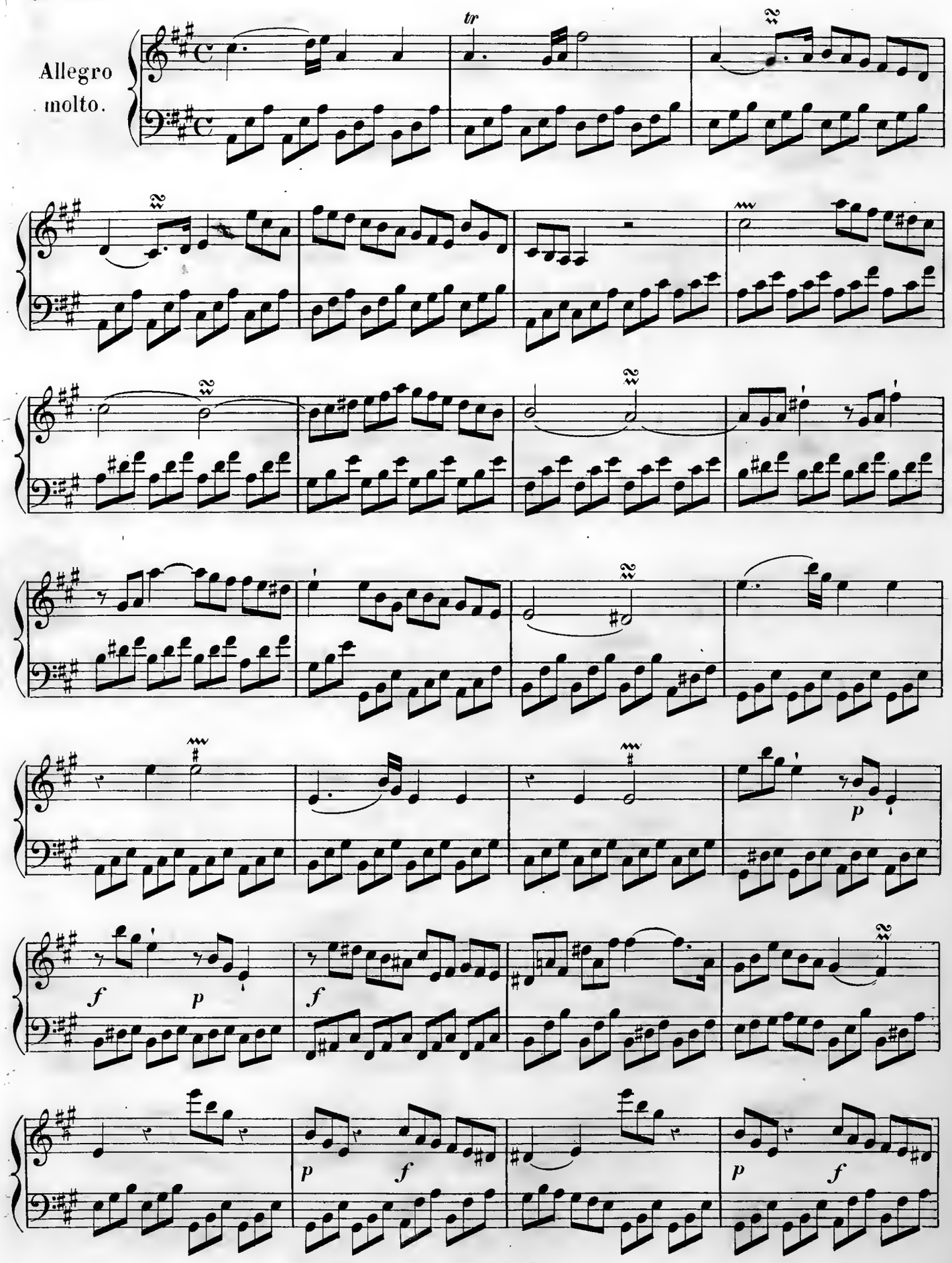
Sonata V.

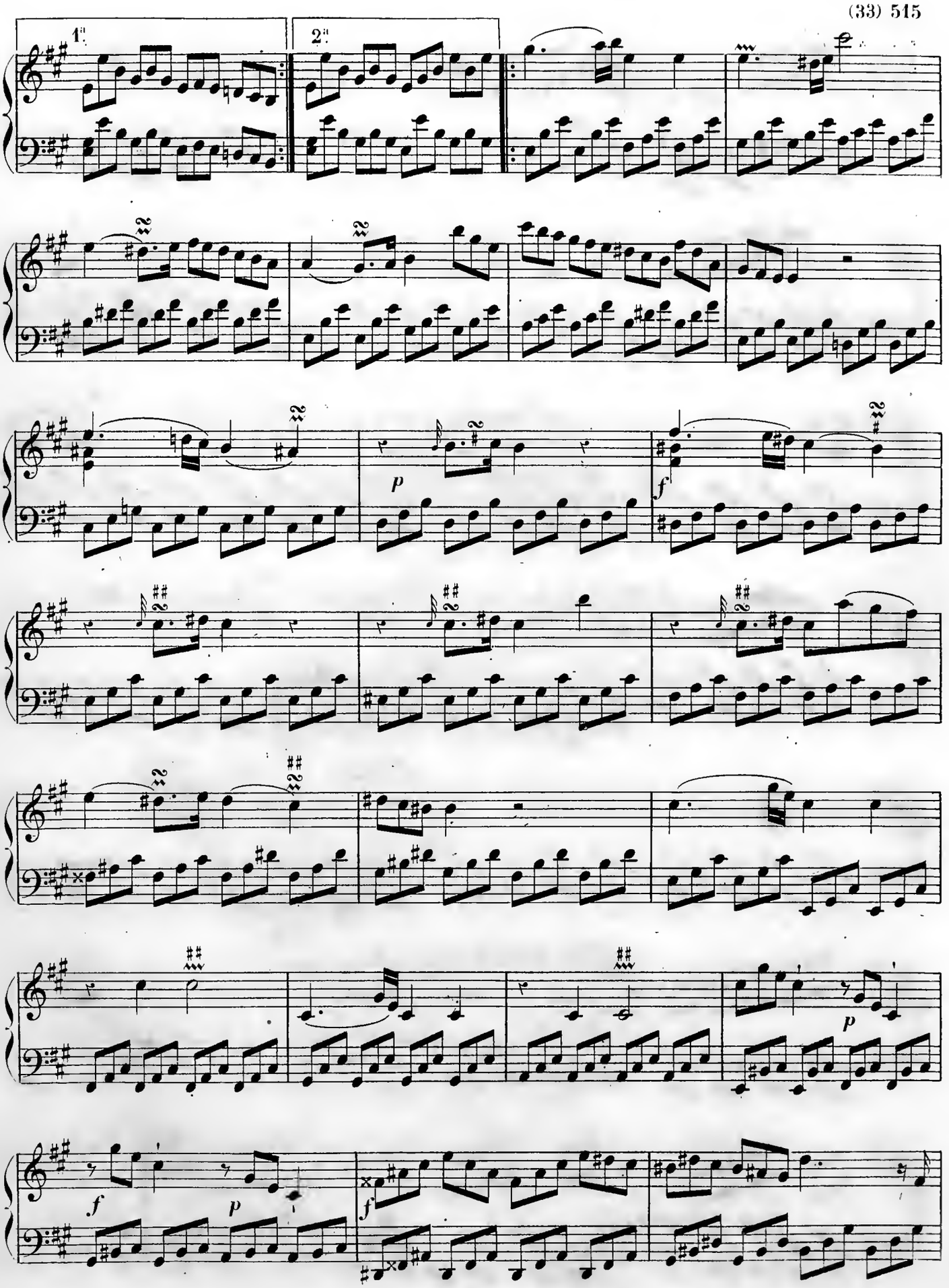


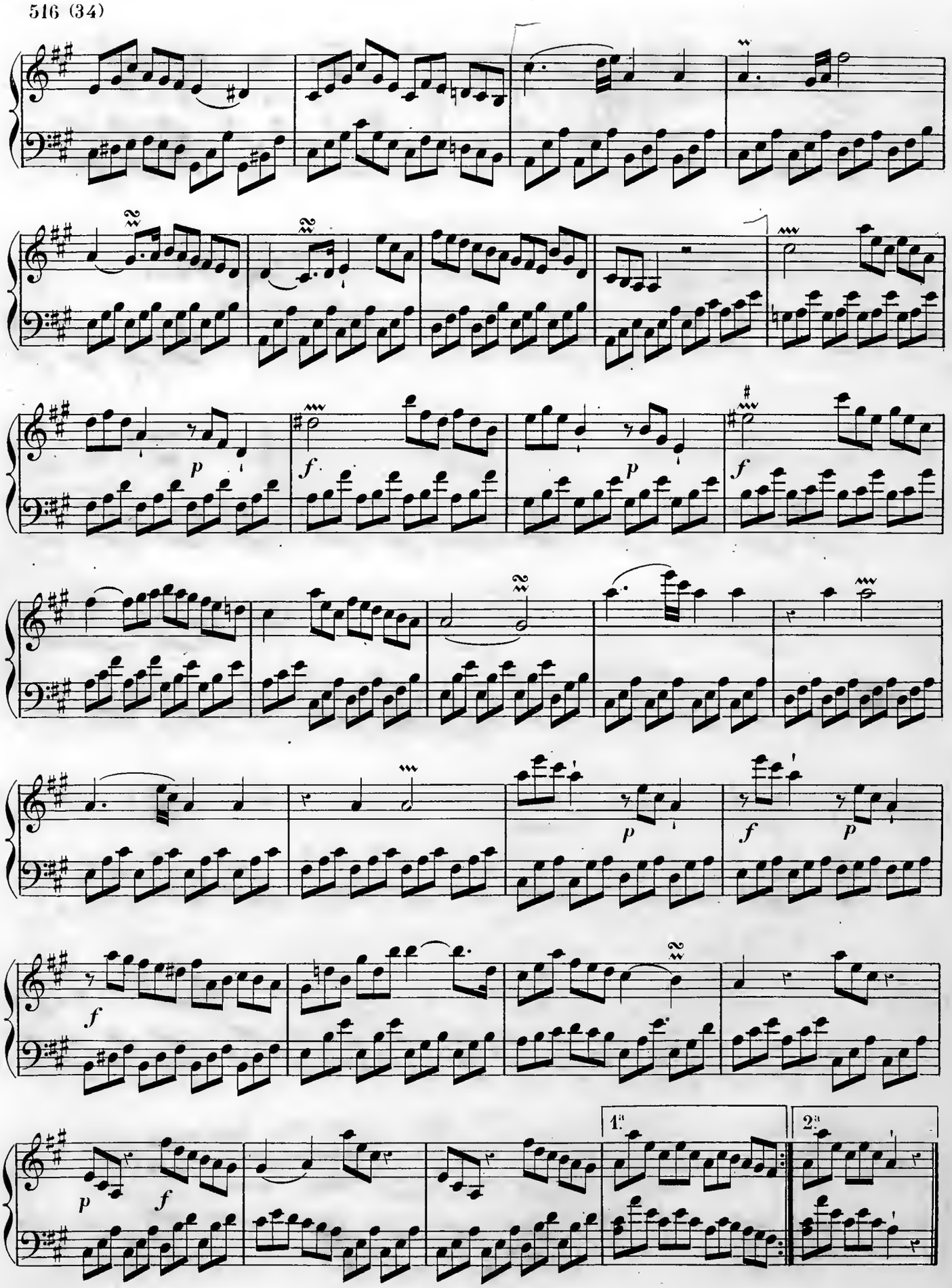

ten.
p
f
ten.
p
f
p


Andante
ma non
troppo.

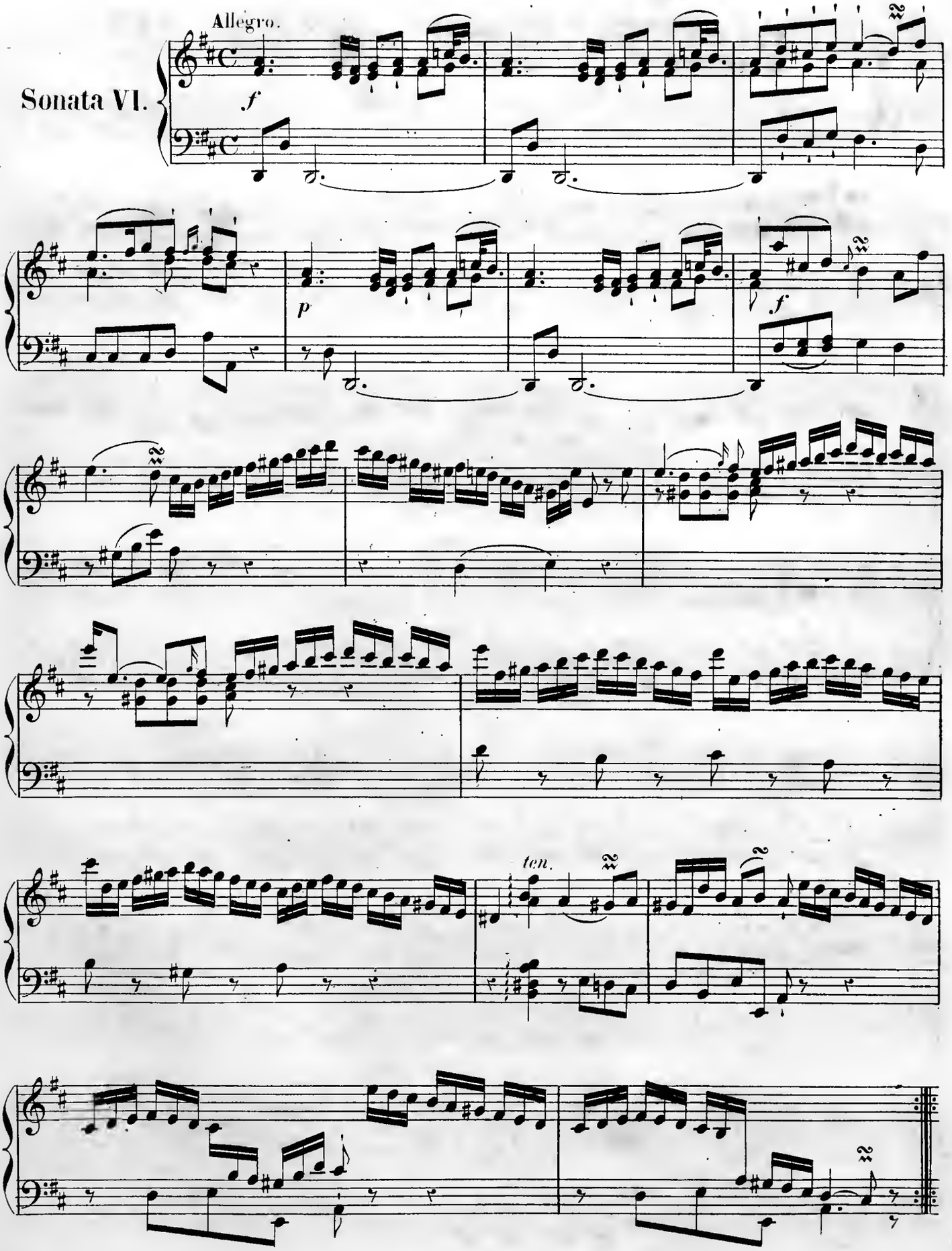

p
ten.
f
f
p
f
p
f
p
pp
ten.
f
p

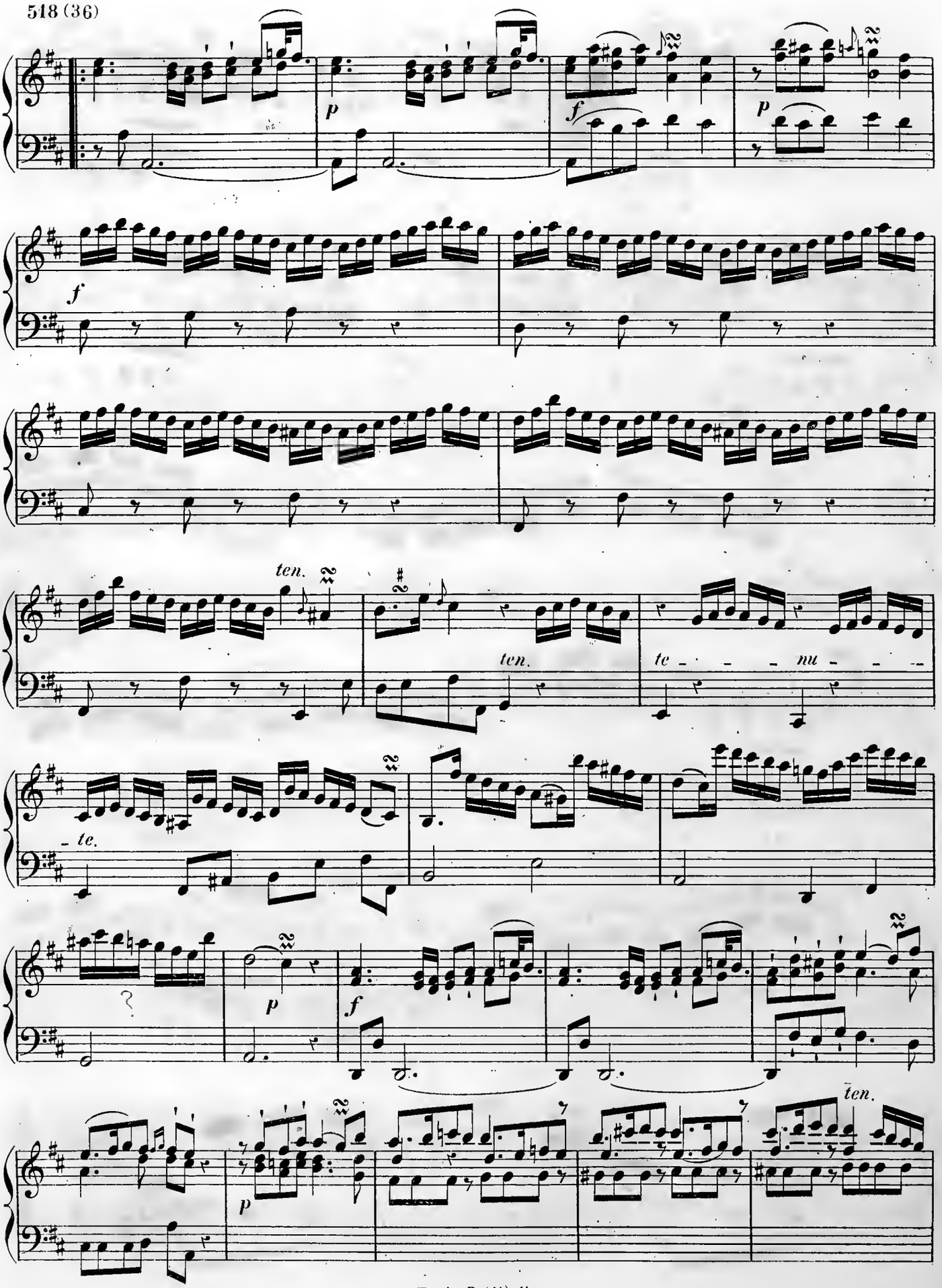

Allegro
molto.
tr
p
f
p
f
p
f
p
f

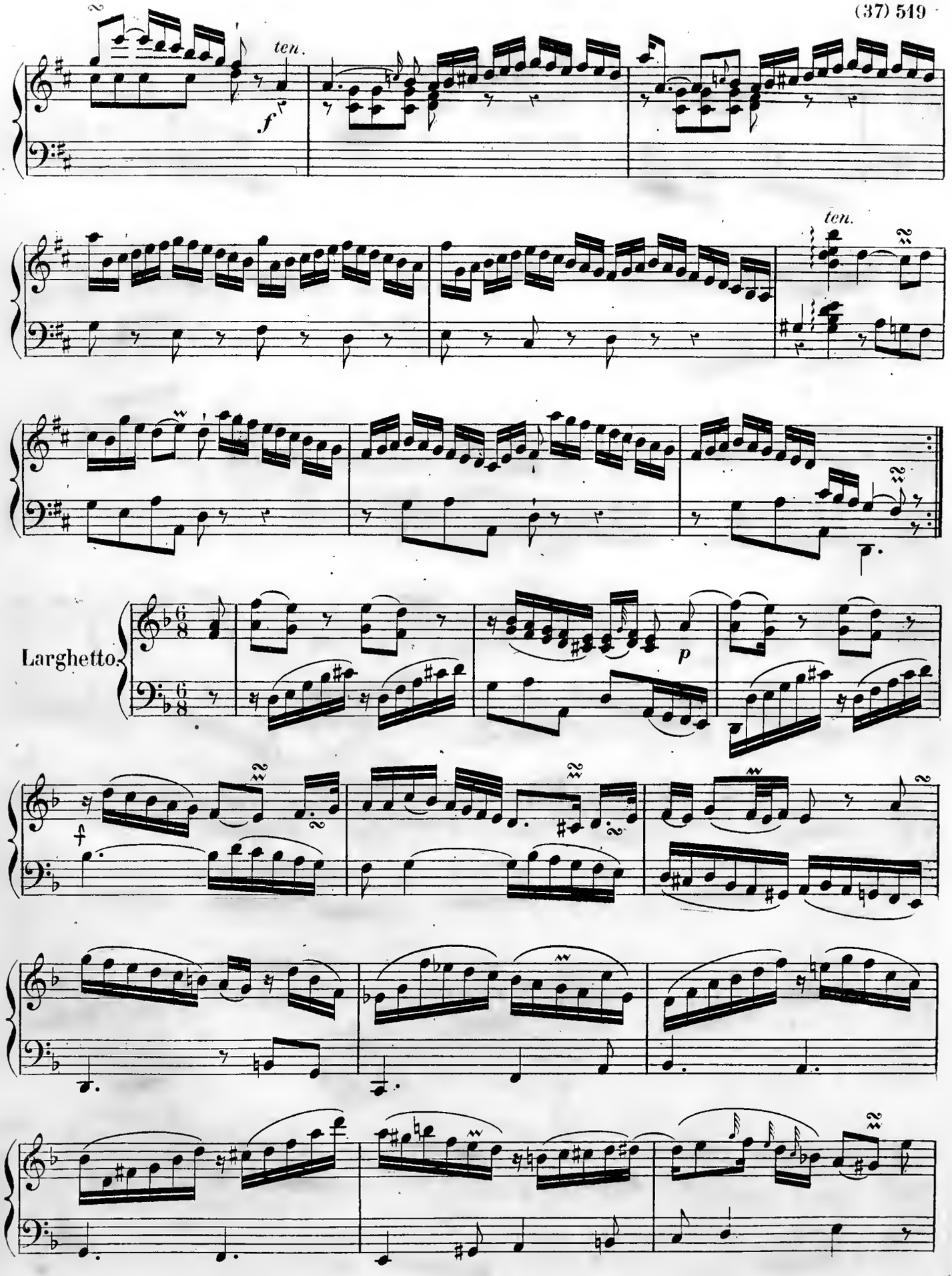

1.
2.
p
f
p
f
p
f

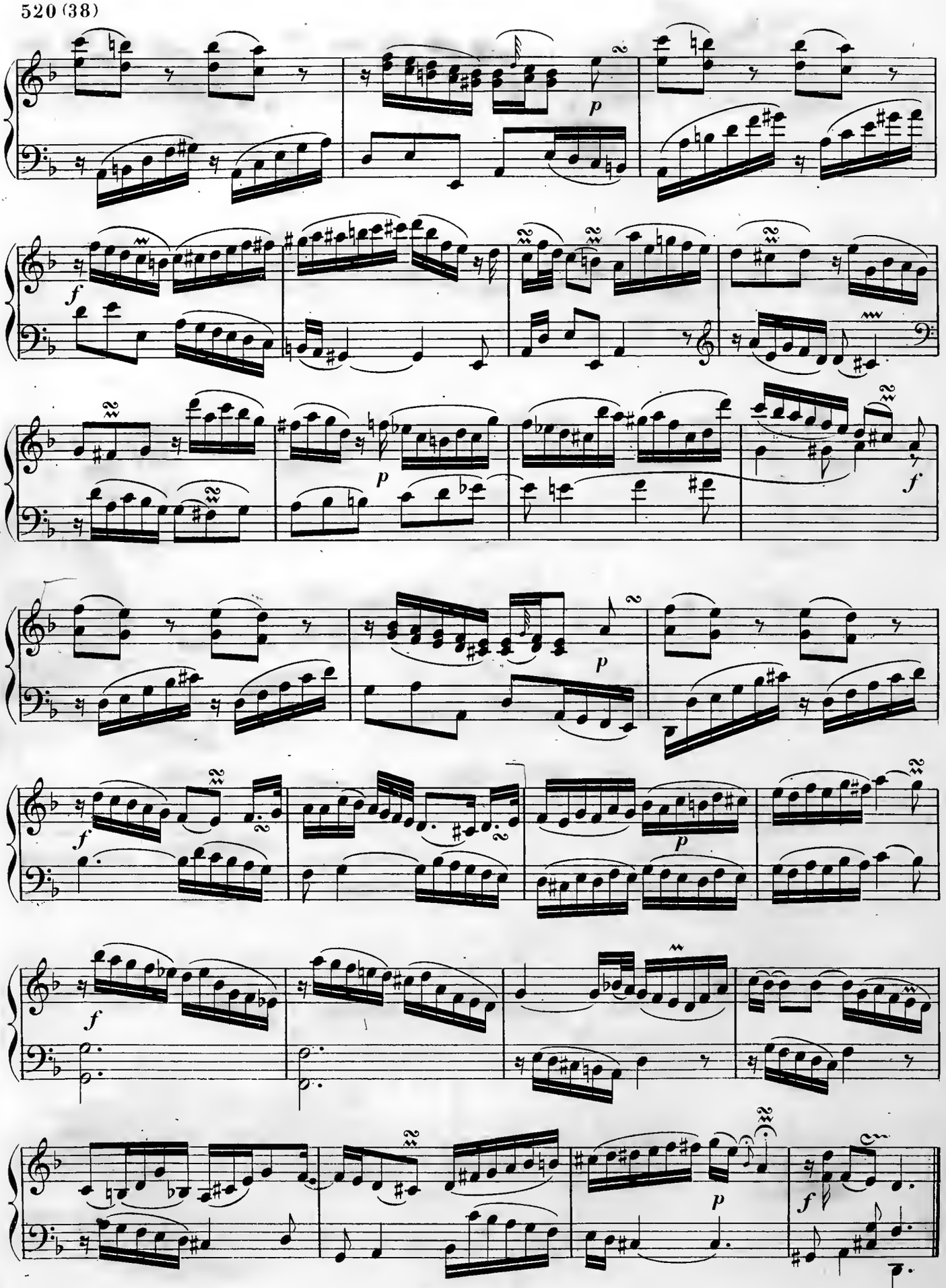

p
f
p
f
f
p
f
p
1.a
2.a

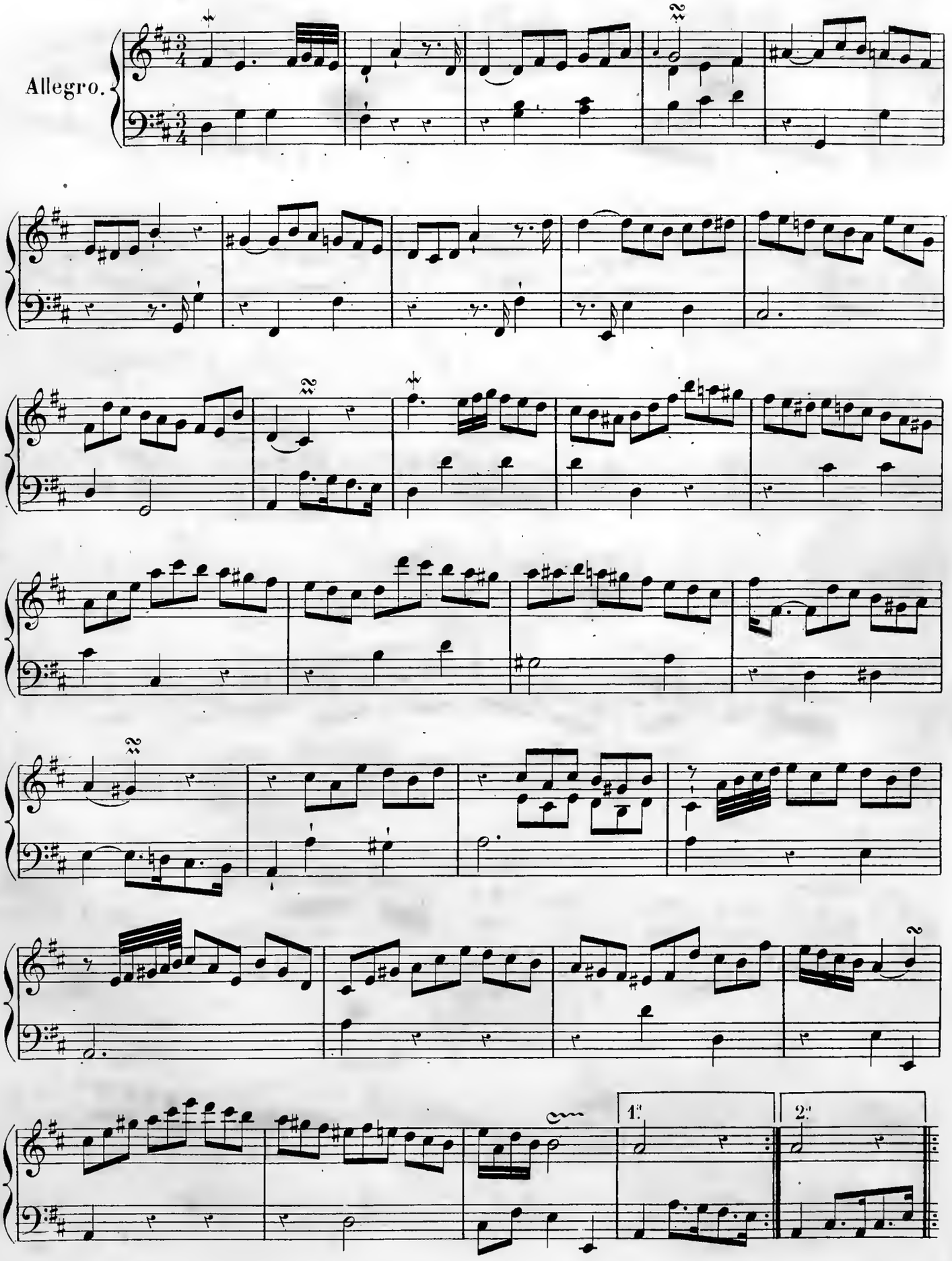
Sonata VI.

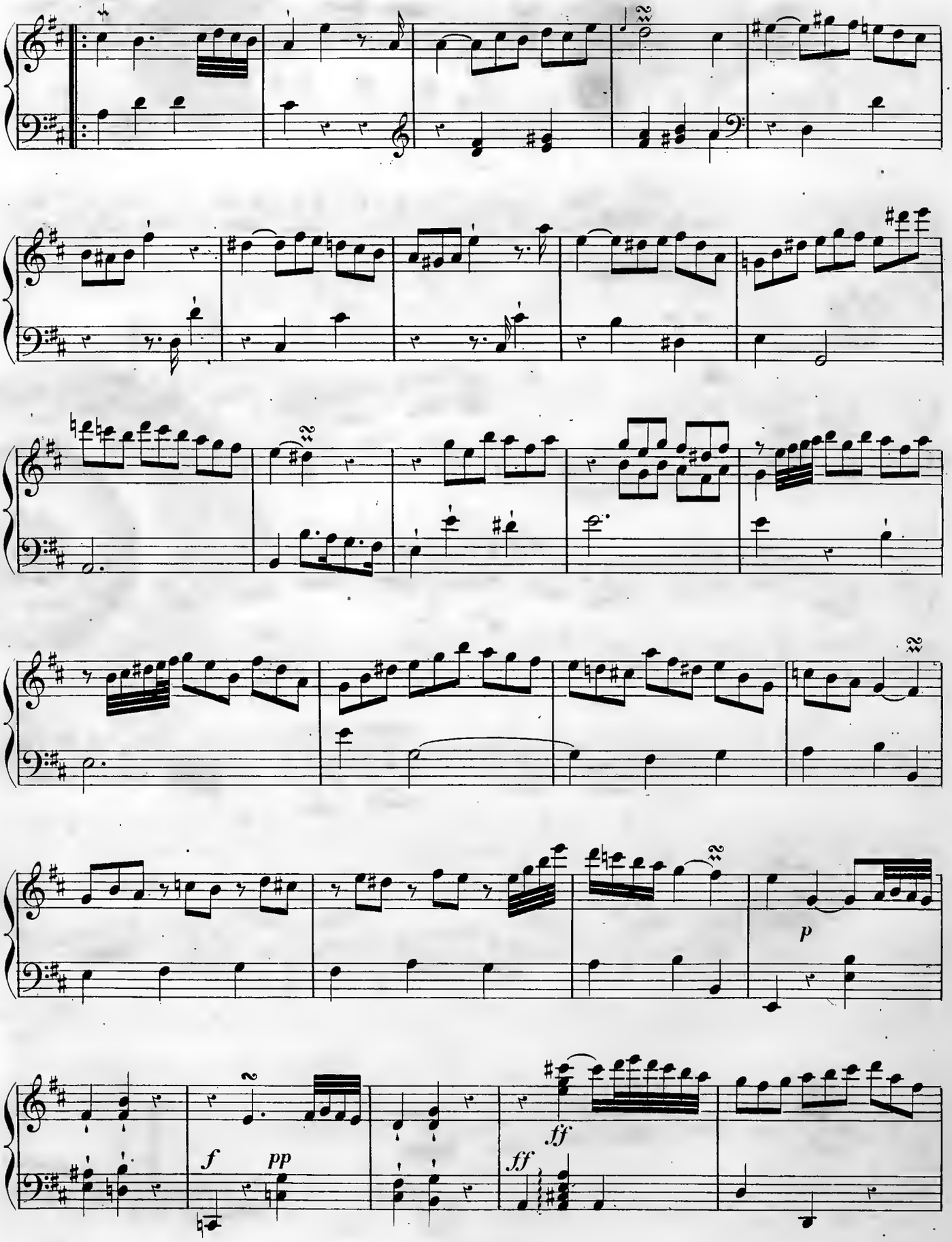


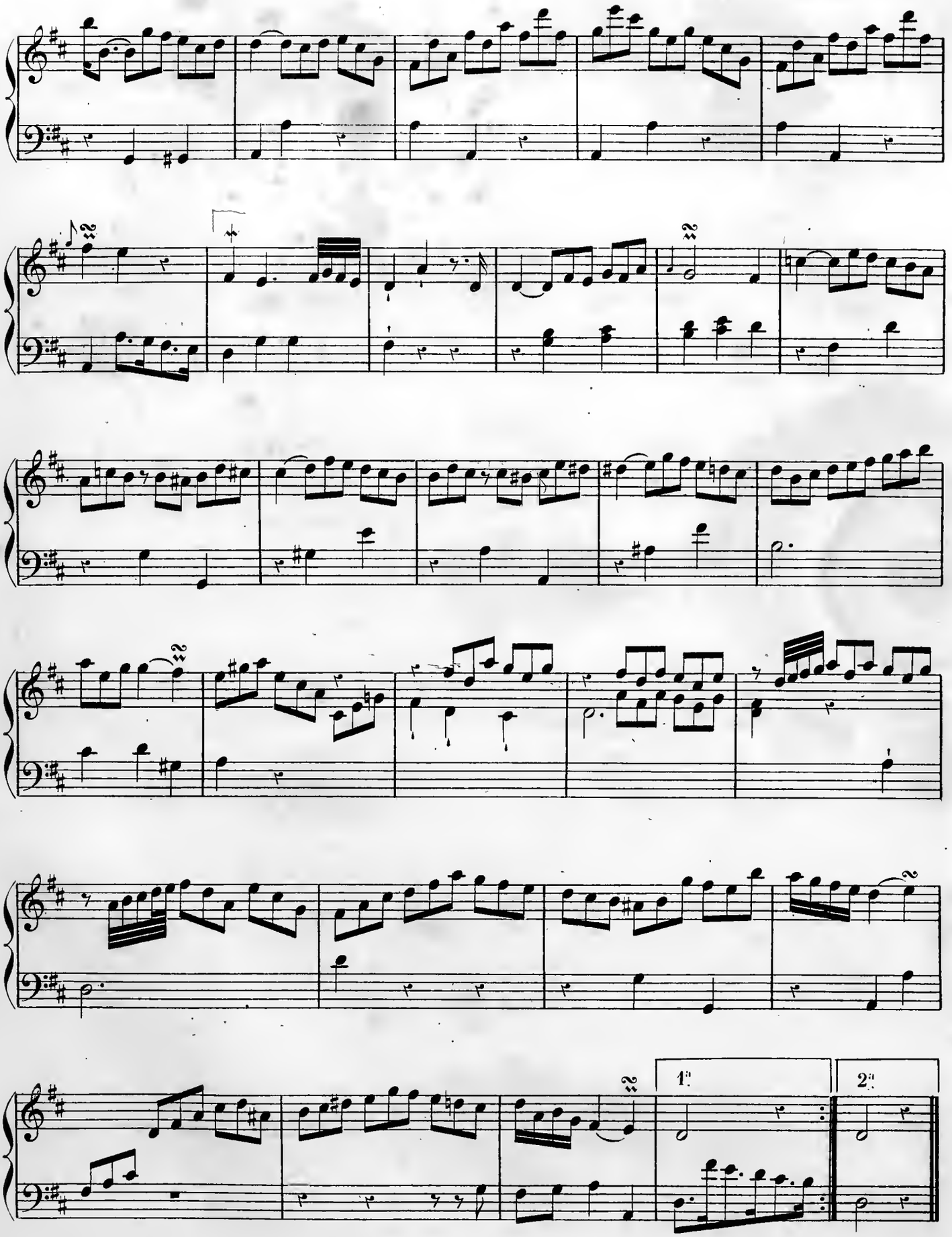

p
f
p
f
ten.
ten.
te - - - nu - - -
- te.
p
f
p
ten.


ten.
f
ten.
Larghetto.
p
f


p
f
p
f
p
f
p
f
p
f


Allegro.
1.
2.


p
f
pp
ff
ff



FINE.