

sans oublier le double échappement, merveilleuse invention de Sébastien Erard, qui permet de réattaquer la touche et de lancer le marteau sur la corde, quand cette touche n'a pas encore repris son niveau et que le marteau se repose à moitié de son parcours; toutes ces découvertes, et bien d'autres que nous ne pouvons énumérer ici, nous portent à dire que les pianos modernes sont aussi loin des instruments construits il y a cinquante ans, que les pianos de cette époque l'étaient des pianos du Florentin Cristofori (1718) et du Saxon Silberman en 1750.

L'action du marteau sur les cordes varie, suivant que la touche qui lui imprime le mouvement est attaquée de près ou de haut, lentement ou avec vivacité et suivant que l'impulsion donnée vient des doigts, du poignet, de l'avant-bras ou du bras. Une corde, mise en vibration avec trop de violence, sonne dans de mauvaises conditions; les ondulacions sonores sont comme troublées par l'agitation excessive de la corde qui se tord sur elle-même, et nous avons la sensation d'une mauvaise qualité de son.

Il est donc bien important pour un pianiste qui désire acquérir une sonorité onctueuse, puissante et variée dans ses effets, de s'écouter très-attentivement, d'étudier lentement, de déplacer et varier les accents dans les exercices de mécanisme, de chercher toutes les modifications de sonorité que comporte la phrase ou le trait qui l'orne; en un mot, il faut un travail patient, intelligent, réfléchi, opiniâtre, et s'interroger souvent sur les résultats acquis, pour obtenir les effets qui résident dans l'instrument, mais qui restent à l'état latent pour qui ne sait les mettre en lumière.

Les grands maîtres, anciens et modernes, se distinguent non seulement par leur style, mais aussi par leur sonorité. La sonorité de Hummel était autre que celle de Field. Quelle différence entre l'exécution nerveuse et stridente de Liszt et les bruissements vaporeux de Chopin! Thalberg, comme chef d'école, puis Prudent, Gorla, Lubeck et Saint-Saëns diffèrent de nuances, tout en cherchant les mêmes effets d'ampleur de son. Gottschalk, Schuloff, Mathias, Planté, Thurner se sont inspirés de la nature délicate et rêveuse de Chopin; Alkan, Delaborde, Lacombe, Ritter, Müller, Heller, Wieniawski, Diémer, Lelachay ont cherché la manière de Hummel, la sonorité non dans l'attaque plus énergique du clavier, mais dans la tenue et la prolongation du son; Herz, Ravina, Lefebure, Fissot, Duvernoy, Ketten, Lavignac, Lack ont aussi une manière différente d'attaquer et de produire le son.

Clementi, Cramer, Kalkbrenner obtenaient certains effets de sonorité par le jeu *legato* et *sostenuto*, qui est resté comme un des caractères distinctifs de leur école. Mmes. Pleyel, Szavardy, Dubois, Montigny-Rémaury, Schumann, Jaëll, Massart, Joséphine Martin, Mattmann, de Malleville, Marie Darjou, etc..., diffèrent autant par le style et la sonorité que par la physionomie et le genre d'esprit.

Bref, pour nous résumer en quelques mots, qu'on nous permette cette conclusion: c'est que, pour tirer d'un bon piano tous les effets de sonorité, toutes les variétés de nuances et de timbres que cet instrument est appelé à produire, il faut le concourir intelligent d'un virtuose habile ayant toutes les qualités indispensables pour réussir dans un art: c'est-à-dire, les dons de la nature perfectionnés par l'étude et l'exercice.

—:o:—

## De l'esprit en musique.

—:o:—

Les personnes qui accordent à la musique le don d'exprimer les grandes émotions et les sentiments de l'âme, lui refusent, d'une manière trop absolue peut-être, la faculté d'intéresser l'esprit. Émouvoir, passionner, tel est, dit-on, le domaine de l'art musical. Oui, c'est très-certainement le côté idéal et poétique d'un art où le sentiment domine; mais, dans une admiration trop exclusive, ne lui refusons pas le

pouvoir de s'adresser à l'esprit en flattant agréablement l'oreille. Sans parler du spirituel babillage de l'orchestre, un dialogue musical animé, un tour de phrase élégant, ingénieux dont le clavier devient l'interprète, une combinaison de sonorité ou un effet imprévu d'harmonie, des mélodies alertes, distinguées, naïves, sans émouvoir puissamment, peuvent cependant captiver l'esprit.

L'esprit, dit on encore, ne peut se traduire en musique qu'avec le secours des paroles: le *Figaro* de Mozart et celui de Rossini s'évanouiraient sans la prose incisive de Beaumarchais. Telle n'est pas notre opinion: personne ne songerait certainement à la personnification *del Barbiere di qualità*; mais la musique conserverait sa physionomie étincelante d'esprit.

Dans la musique instrumentale, les menuets d'Haydn et Mozart, les scherzi de Beethoven et de Mendelssohn sont des modèles du genre spirituel. Dans le genre comique et bouffe, le talent du compositeur ne se borne pas à l'emploi ingénieux de certains procédés: intonations chargées, tournures de phrases d'une affecterie à dessein prétentieuse, dialogues rapides, parodies d'un style suranné, intervention malicieuse des timbres de l'orchestre pour exprimer ce que le chanteur ne peut dire: tous ces petits jeux ne constituent pas le genre bouffe. L'esprit est d'un ordre plus élevé et ne consiste pas simplement dans des jeux de mots; c'est une des facultés du génie: Mozart, Cimarosa, Rossini, Grétry, Auber, Donizetti, Thomas, Gounod, Gisar, nous l'ont victorieusement prouvé dans leurs spirituelles comédies musicales.

Au piano comme au théâtre, l'esprit d'interprétation, une exécution spirituelle dénotent chez l'artiste un sentiment fin, une organisation délicate. Ces qualités sont en partie un don de nature, car l'intelligence et la faculté de traduire la pensée sont des germes précieux que nous avons en nous, et que l'instruction et l'éducation ne font que développer.

Un esprit original et élégant donnera un cachet de distinction aux plus petites choses. Il faut se bien pénétrer du sentiment et de l'expression particulière de chaque œuvre, analyser la manière dont se présentent, s'enchaînent et se développent les idées, le tour mélodique des phrases, l'ornementation, les effets de sonorité, d'harmonie ou de rythme; enfin il faut s'identifier avec le sentiment et l'esprit de l'auteur, sans renoncer cependant à sa propre individualité; car un interprète habile, inspiré, obtient souvent, en exprimant la pensée d'autrui, des effets auxquels le compositeur lui-même n'avait pas songé.

Il faut des études spéciales et une intelligence exercée pour arriver à la connaissance raisonnée des différents styles et des procédés de chaque maître. L'art de sentir, de comprendre, comparer, apprécier, est l'art indispensable à qui veut sérieusement former son jugement musical et ne pas se contenter de la perception passive des sons, ni de la traduction littérale des idées. C'est donc par la lecture attentive de bons ouvrages, c'est en gravant dans sa mémoire les œuvres des maîtres qu'on se formera le goût.

L'esprit a ses nuances comme le style a ses caractères. L'enjouement, la grâce, l'élégance et la coquetterie de l'école française diffèrent de la verve comique et étincelante d'ironie du genre bouffe italien. Enfin la gaieté, la joie, le rire, la douleur, la passion, diffèrent d'accent et d'expression, suivant le style. Tous les génies créateurs puisent dans l'inspiration mélodique et dans la vérité d'accent leurs principaux effets; mais chaque maître conserve son individualité, un tour d'esprit particulier, qui est comme le cachet de sa création.

L'artiste de talent, le virtuose qui aime sérieusement son art, ne se préoccupe que très-secondairement de l'effet proprement dit et de son habileté de soliste. Ce qu'il cherche avant tout, c'est la fidèle traduction du sentiment et de l'esprit de l'auteur.

L'art est l'opposé de la vulgarité. Un musicien vulgaire ne sera jamais artiste dans la belle acception du mot. La sensibilité est une qualité indispensable quand il s'agit d'interpréter les œuvres d'expression; mais cette précieuse fa-