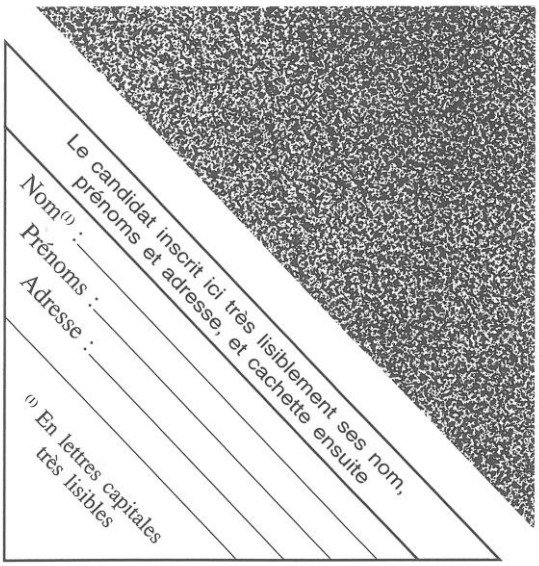
CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE MUSIQUE ET DE DANSE DE PARIS

Département musicologie et analyse



Année scolaire 2023-2024

CONCOURS D'ENTREE POUR 2024-2025

Cycle supérieur de Musicologie

EPREUVE D'ADMISSION

CLASSE D'ANALYSE THEORIQUE ET APPLIQUEE

Mardi 2 avril 2024 de 10h à 14h

Epreuve écrite

(Durée : 4h)

- Merci de n'indiquer votre identité que dans les espaces prévus à cet effet.
- Veillez à rendre la totalité des documents.
- Ne pas écrire au crayon.

Département musicologie et analyse

Questions d'orchestration et Analyse sur partition

1. Questions d'orchestration

1) Traduire en français la nomenclature instrumentale indiquée en début de portée.

2) Transcrire en Ut, sur trois/quatre portées, les parties des vents des dix premières mesures de cet extrait de partition d'orchestre.
Indiquer les instruments sur cette transcription.

3) Que signifient les termes suivants :

Vents :
- a 2
- muta in Basclarinette in B
- V. VI. Horn muta in Tenortuben in B

Cordes :
- geteilt
- mit Dämpfer

4) Proposez une période de composition et éventuellement un compositeur.

2. Analyse sur partition

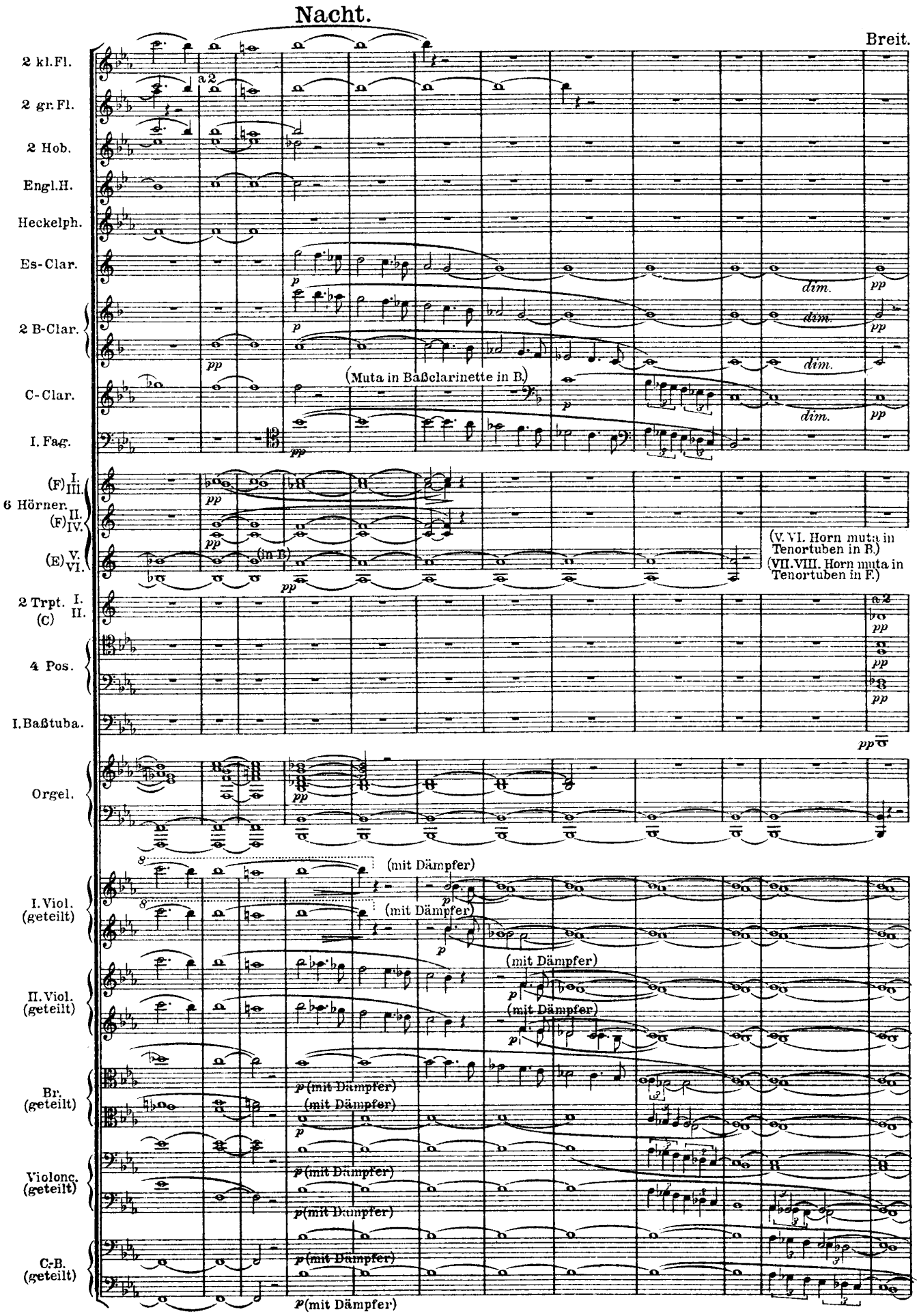
Rédigez un commentaire analytique de ce mouvement de symphonie, en mettant notamment en lumière ses caractéristiques formelles, orchestrales, dramaturgiques.
Vous joindrez un schéma récapitulatif associant découpage formel, organisation tonale et structure thématique.

Proposez une période de composition et éventuellement un compositeur.

Partition donnée aux candidats : Final de la Symphonie 98 de Haydn (titre et compositeur non communiqués aux candidats)

1. Questions d'orchestration

Information non communiquée aux candidats : extrait d'Ein Alpensinfonie de R. Strauss



CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS

Concours d'entrée en cycle supérieur de musicologie

Admission en Esthétique

ANNALES

Concours pour 2024-2025

L'épreuve d'esthétique se compose d'une présentation orale de 30 minutes maximum dans laquelle le/la candidat·e expose dans l'ordre qu'il souhaite les deux questions proposées.

La première question fait l'objet d'un choix ; elle consiste à présenter les enjeux esthétiques liées à un compositeur, à une notion, à un groupe d'œuvres ou à un courant artistique.

La seconde question est un commentaire de citation visant à dégager sous une forme problématisée un ou plusieurs débats de nature esthétique. La présentation orale est suivie de questions du jury (20 minutes).

Sujet 1

1. Vous traiterez, au choix, l'un des deux sujets suivants :

- Boulez
- Le paratexte d'une œuvre musicale

2. Vous commenterez la citation suivante pour en dégager les enjeux esthétiques :

« On pourrait dire, d'une manière paradoxale, mais assez imagée, que tout morceau de musique est une manière de s'écarter du silence et d'y revenir – exactement comme on peut dire que l'eau, que des forces antérieures ont amenée sur un niveau très élevé, l'eau qui tombe des hauteurs, revient à l'état d'équilibre, et elle peut y revenir après des aventures plus ou moins variées, et parmi ces aventures elle peut rencontrer des obstacles et des moyens qui en feront une chose utilisable. »

(Paul Valéry, « Les effets de l'art », 21 janvier 1938, dans *Cours de poétique 1*, Gallimard, 2023)

Sujet 2

1. Vous traiterez, au choix, l'un des deux sujets suivants :

- Wagner
- Le tempo

2. Vous commenterez la citation suivante pour en dégager les enjeux esthétiques :

« Il se pourra qu'une musique même sans signification déterminée, qui ne portera pas pour titre *Rêverie*, mais qui portera pour titre *Sonate en sol mineur*, et cette musique fût-elle aussi combinatoire que vous voudrez, aussi fondée sur les conventions musicales, comme une fugue, par exemple, pourra cependant exciter au passage des possibilités nombreuses, des possibilités affectives, des possibilités passionnelles. [...] Ainsi, le musicien, par là même, sans le vouloir, aura prise sur les puissances émotives, sur les connexions viscérales. Il pourra nous manœuvrer l'être tout entier. »

(Paul Valéry, « Les effets de l'art », 21 janvier 1938, dans *Cours de poétique 1*, Gallimard, 2023)

CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS

Concours d'entrée en cycle supérieur de musicologie

Admission en Histoire de la musique

ANNALES

Concours pour 2024-2025

Etude d'un dossier comportant de 5 à 7 documents (partitions, document littéraire, document iconographique, etc.) allant du XVII^{e} siècle à la deuxième moitié du XX^{e} siècle.

Lors de son passage devant le jury, le candidat commente un à deux documents de son choix et choisit l'importance respective qu'il entend donner à chaque document.

Histoire de la musique

Concours d'entrée 2024-2025

Dossier A

Johann Sebastian BACH, « Prélude et fugue XXI », extraits de : *Das Wohltemperierte Klavier*, livre 1, 1722, dans l'édition de la *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1866, livre 14).

Wolfgang Amadeus MOZART, 1er mouvement du *Quatuor à cordes* n° 10 en ut majeur (K. 170), composé à Vienne en août 1773 (édition : *Mozarts Werke*, *Serie XIV. Quartette für Streichinstrumente, Bd. 2, N° 10*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1882, p. 69-71).

Léon et Marie ESCUDIER, « Accompagnement », *Dictionnaire de musique d'après les théoriciens, historiens et critiques les plus célèbres qui ont écrit sur la musique par MM. Escudier frères*, Paris, Bureau central de musique, 1844, vol. 1, p. 13-15.

Richard WAGNER, *Quatre poèmes d'opéras traduits en prose française, précédés d'une lettre sur la musique par Richard Wagner. Le Vaisseau fantôme – Tannhæuser – Lohengrin – Tristan et Iseult*, Paris, Librairie nouvelle, 1860, p. 297-298.

Richard WAGNER, *Tristan und Isolde*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, [1860].

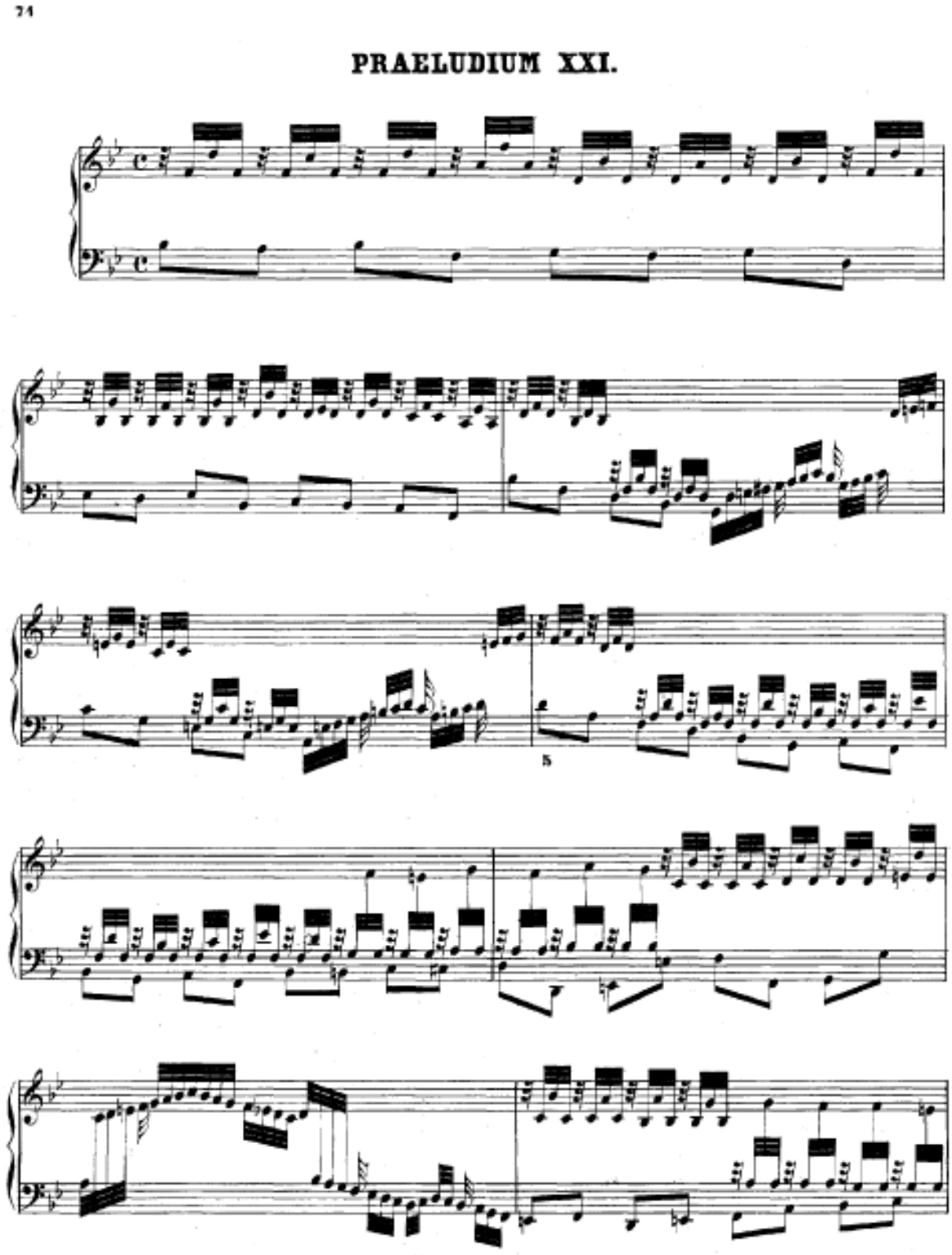
Claude DEBUSSY, *Syrinx pour flûte*, Paris, Jean Jobert, éditeur, 1927 [composé en 1913].

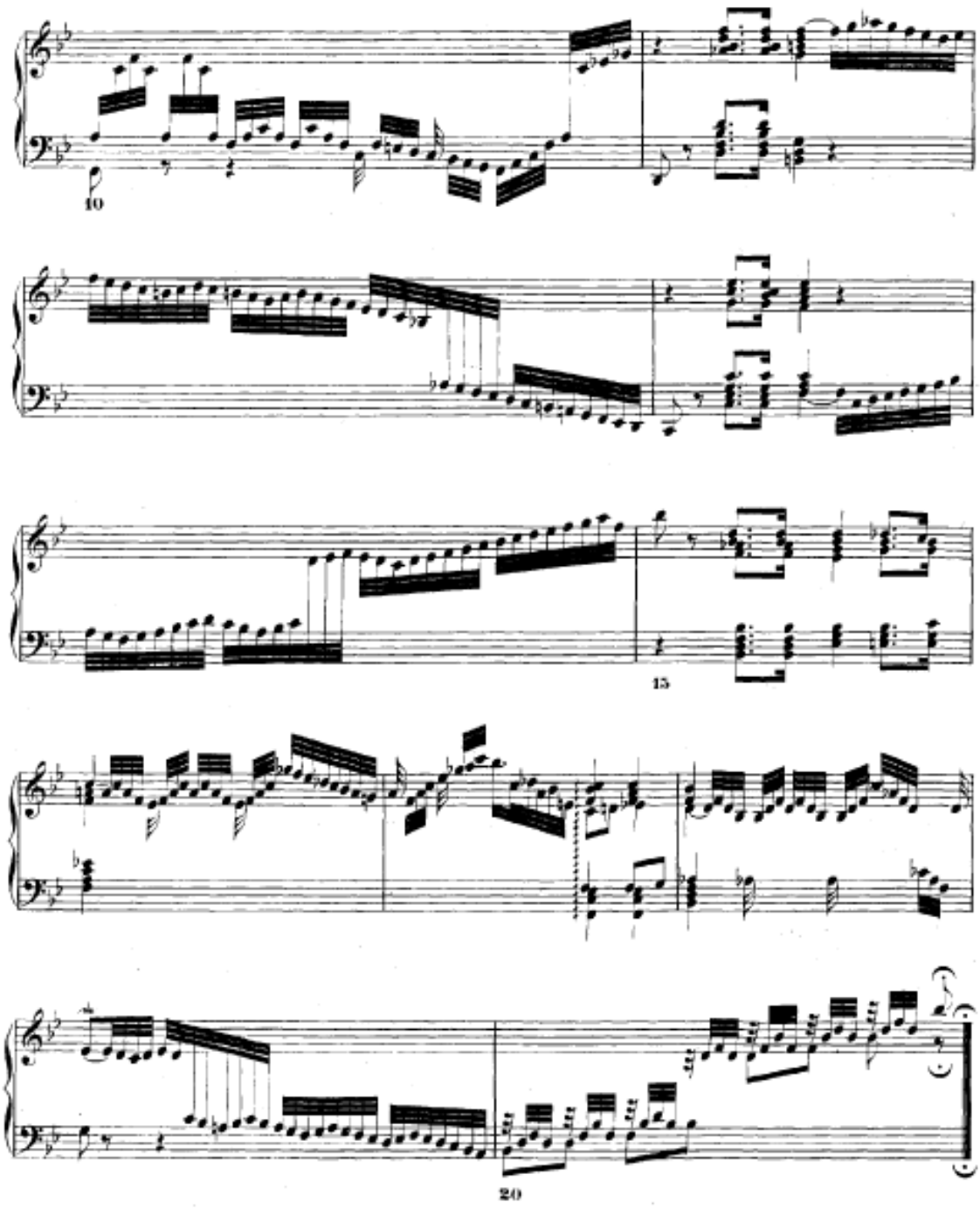
Alexandre CELLIER, « L'inflation musicale », *Le Ménestrel*, 29 octobre 1937.

Igor STRAVINSKY, *Tango* pour piano, Londres, Schott, 1941 [composé en 1940].

Les candidates et les candidats sont libres de choisir pour leur commentaire un ou plusieurs documents.

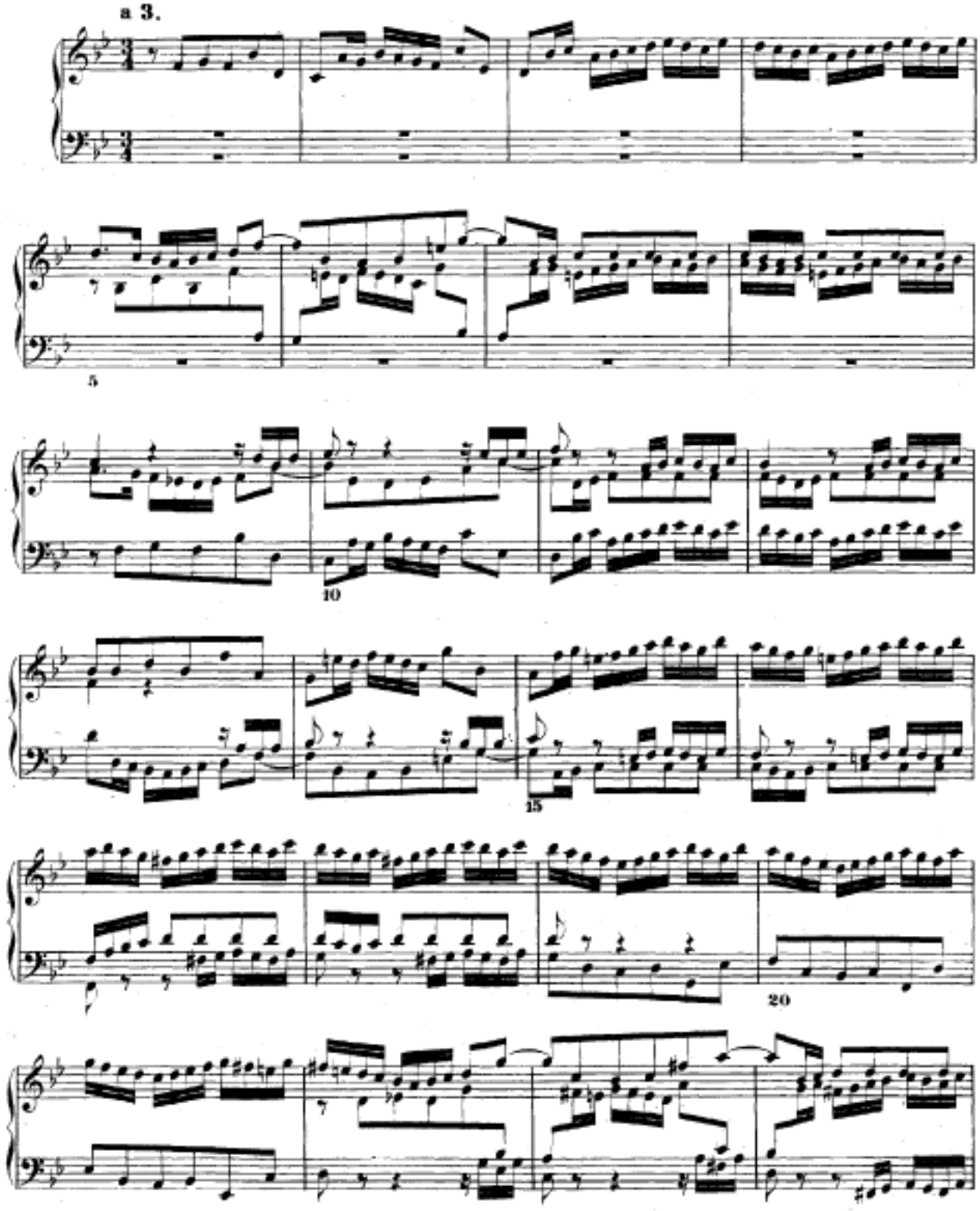
Johann Sebastian BACH, « Prélude et fugue XXI », extraits de : *Das Wohltemperierte Klavier*, livre 1, 1722, dans l'édition de la *Bach-Gesellschaft Ausgabe* (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1866, livre 14).

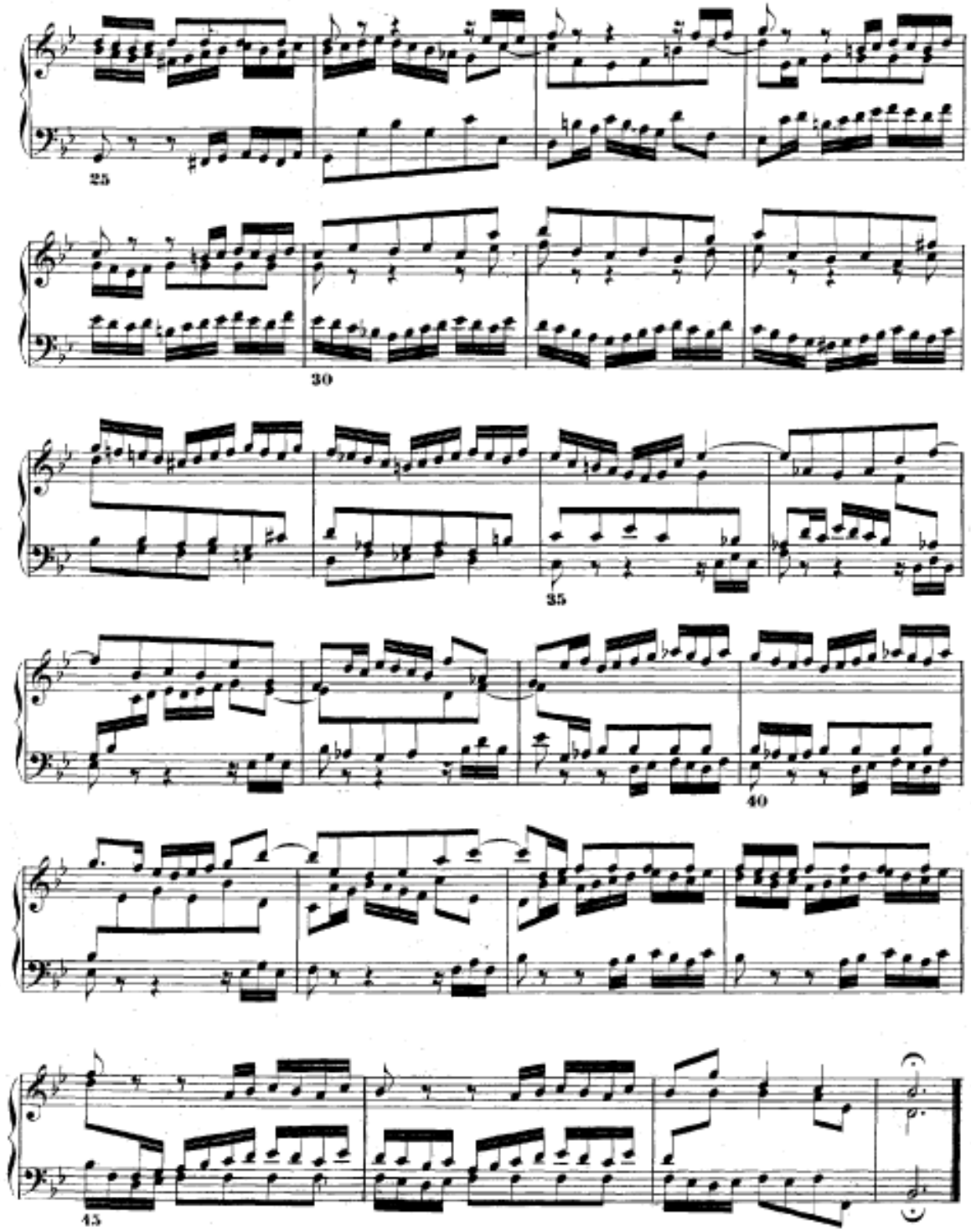



10
15
20

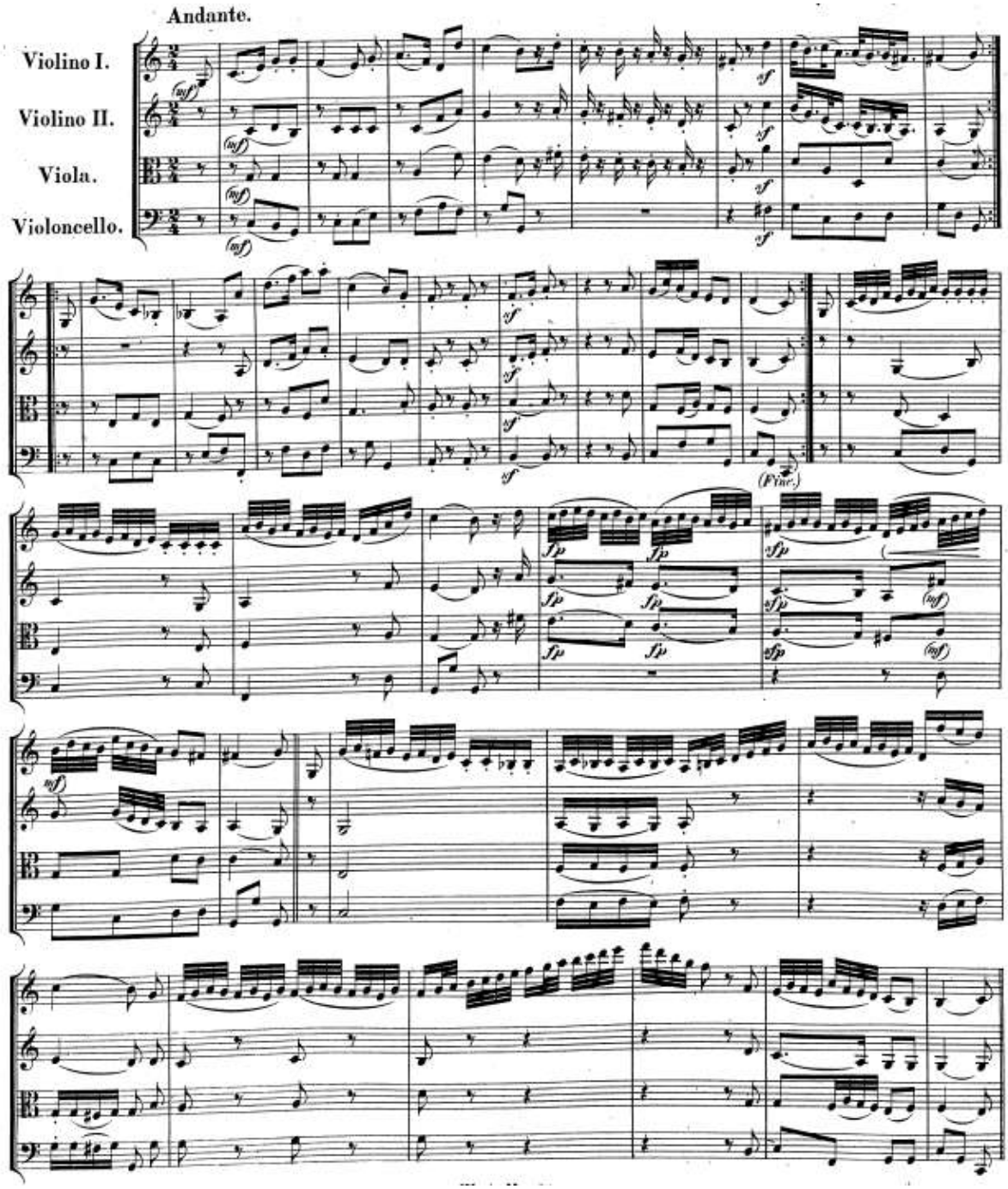
FUGA XXI.

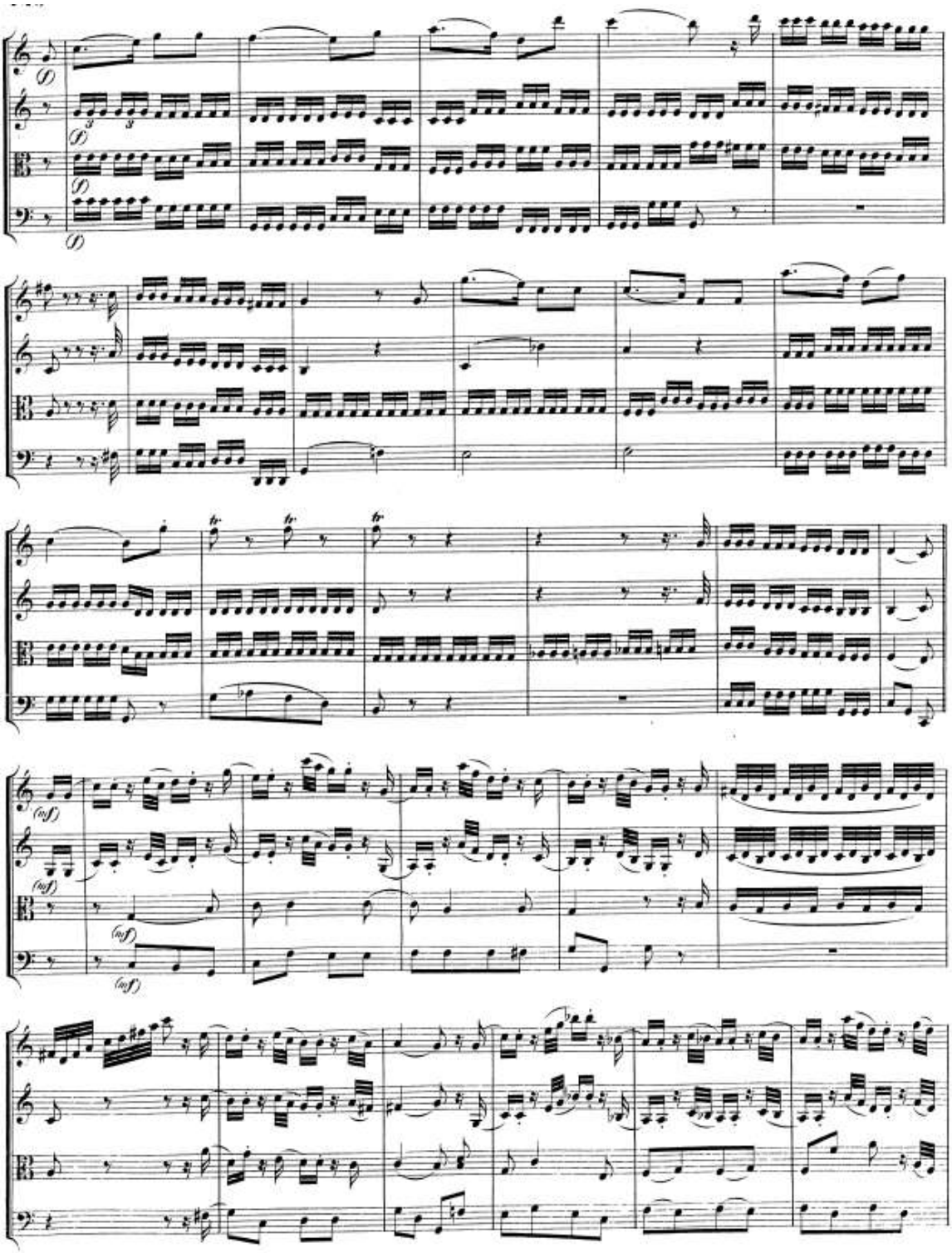
a 3.

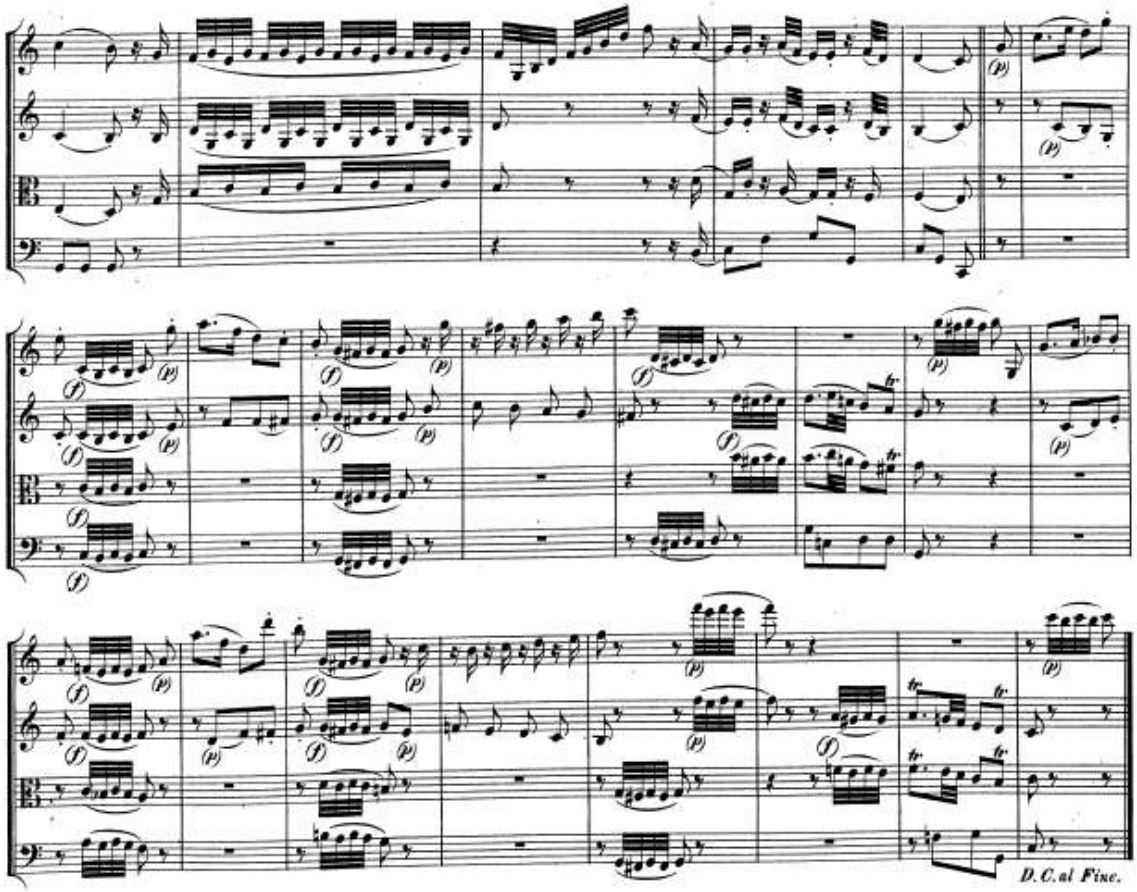



25
30
35
40
45

Wolfgang Amadeus MOZART, 1er mouvement du *Quatuor à cordes* n° 10 en ut majeur (K. 170), composé à Vienne en août 1773 (édition : *Mozarts Werke*, *Serie XIV. Quartette für Streichinstrumente, Bd. 2, N° 10*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1882, p. 69-71).






D.C. al Fine.

Léon et Marie ESCUDIER, « Accompagnement », *Dictionnaire de musique d'après les théoriciens, historiens et critiques les plus célèbres qui ont écrit sur la musique par MM. Escudier frères*, Paris, Bureau central de musique, 1844, vol. 1, p. 13-15.

ACCOMPAGNEMENT. On entend par ce mot tantôt l'aide ou le soutien harmonique d'un chant ou d'une voix principale au moyen d'un ou de plusieurs instruments, tantôt la science des accords appliquée à l'exécution de la basse continue et des partitions. Le mot accompagnement, pris dans ce dernier sens, signifie à peu près la même chose qu'harmonie. Ainsi, apprendre l'accompagnement équivaut à ces mots : apprendre l'harmonie.

Le chant placé en première ligne dans une composition reçoit diverses parties qui le suivent, le soutiennent, lui donnent plus d'expression et de vigueur, et font éclater simultanément l'harmonie dont la phrase principale a déterminé l'ordre et le dessin. L'union de ces parties diversement arrangées s'appelle accompagnement.

L'accompagnement étant toujours subordonné au chant, quelques personnes l'ont considéré comme un accessoire de peu d'importance, et l'ont comparé mal à propos au cadre d'un tableau, au piédestal d'une statue. Cette comparaison, bien qu'elle ait une apparence de justesse, ne mérite même pas d'être combattue.

Les instruments à vent, qui sont d'un si grand secours à l'accompagnement, furent pendant longtemps négligés. On trouve bien quelques solos de ces instruments dans les anciennes partitions ; mais l'art de grouper dans les masses harmoniques les flûtes, les bassons, les cors, les hautbois, était autrefois inconnu. Gluck fut le premier qui fit entendre des accompagnements pompeux et dramatiques ; ceux de Piccinni et de Sacchini sont d'une grande pureté ; mais Mozart est celui qui a porté l'art magique de l'orchestre à son plus haut degré. Depuis cette époque, les beaux modèles se sont multipliés. Les grands maîtres unissent aujourd'hui, par un heureux accord, les grâces de la mélodie à la vigueur du contre-point.

Il y a mille manières de conduire un accompagnement, mais il n'existe aucune règle précise qui détermine le dessin, le mouvement et le rhythme de cette importante partie des compositions musicales. Le sens des paroles, les situations dramatiques, la disposition de la scène et le goût sont les seuls guides du compositeur, et les belles partitions des grands maîtres sont ses modèles. La palette présente toutes les couleurs au peintre ; l'orchestre offre tous les sons au compositeur : il s'agit de choisir. De même que le premier, en formant ses teintes, néglige ou rejette à présent la nuance qu'il emploiera dans une autre occasion et pour un autre effet ; ainsi le compositeur, suivant le caractère de la scène qu'il doit traiter, emploie les instruments à cordes ou les instruments à vent, les notes appuyées ou les notes tenues, l'unisson ou des groupes d'accords.

Il reste à parler de l'accompagnement relativement à la partition. Il faut d'abord remarquer que son exécution demande, outre une étude préalable des accords, une prompte lecture de toutes les clefs, l'habitude de passer à chaque instant, non-seu-

lement des sons graves aux sons aigus, mais encore d'un ton dans un autre, une main accoutumée aux difficultés, et une parfaite connaissance des effets qui résultent de l'orchestre.

L'accompagnement d'un instrument par un autre instrument, comme par exemple, le piano par le violon, la flûte, etc., demande de la part de l'accompagnateur une lecture exacte de la musique, une oreille très-délicate pour l'intonation, et un grand soin de s'abstenir de tout ce qui pourrait nuire à la partie principale, comme les ornements inutiles ; au contraire, si l'accompagnateur s'aperçoit que la partie principale s'écarte un peu de l'intonation ou de la mesure, il doit aussitôt la ramener dans le véritable sentiment du temps, en pressant ou ralentissant le mouvement, afin de rétablir l'équilibre dans l'ensemble. Dans les moments où la partie principale se repose, il est permis à l'accompagnateur de faire briller son instrument par tous les moyens que lui suggère le bon goût.

Richard WAGNER, *Quatre poèmes d'opéras traduits en prose française, précédés d'une lettre sur la musique par Richard Wagner. Le Vaisseau fantôme – Tannhæuser – Lohengrin – Tristan et Iseult*, Paris, Librairie nouvelle, 1860, p. 297-298.

ACTE TROISIÈME

Les jardins d'un burg. — D'un côté, les hautes murailles de l'édifice ; de l'autre, un parapet peu élevé, et au milieu une tour d'observation. Au fond, la porte du burg. Le burg est censé situé sur le haut d'un rocher ; à travers les embrasures on aperçoit la mer qui s'étend jusqu'à l'horizon. L'ensemble a l'aspect d'un château depuis longtemps délaissé, mal soigné ; çà et là des pierres écroulées et des broussailles. — Sur le devant de la scène, d'un côté, Tristan est couché à l'ombre d'un grand tilleul ; il dort sur un lit de repos ; on le dirait étendu sans vie. A son chevet est assis Kurwenal, courbé sur lui avec douleur, et épiant son souffle avec inquiétude. — Au lever du rideau, on entend du dehors une mélodie de berger, pleine de langueur et de tristesse, jouée sur un chalumeau. Enfin le berger paraît lui-même à mi-corps au-dessus du parapet, et regarde dans la cour avec intérêt.

SCÈNE PREMIÈRE

LE BERGER, doucement.

Kurwenal ! hé ! — Holà, Kurwenal ! écoute donc, l'ami !

(Kurwenal tourne la tête vers lui.)

N'est-il pas encore éveillé ?

KURWENAL, secouant la tête avec tristesse.

S'il s'éveillait, ce ne serait que pour nous quitter à jamais, à moins que n'ait paru auparavant la main salutaire, la seule main qui peut nous secourir. N'as-tu encore rien vu ? pas un navire sur la mer ?

LE BERGER.

Tu aurais entendu une autre mélodie, la plus joyeuse que je sache. Parle-moi franchement à ton tour, vieil ami ; qu'est-il arrivé à notre seigneur ?

KURWENAL.

Ne le demande pas ; tu ne pourras jamais le savoir. Veille assidûment, et si tu vois le navire, joue alors un air vif et joyeux.

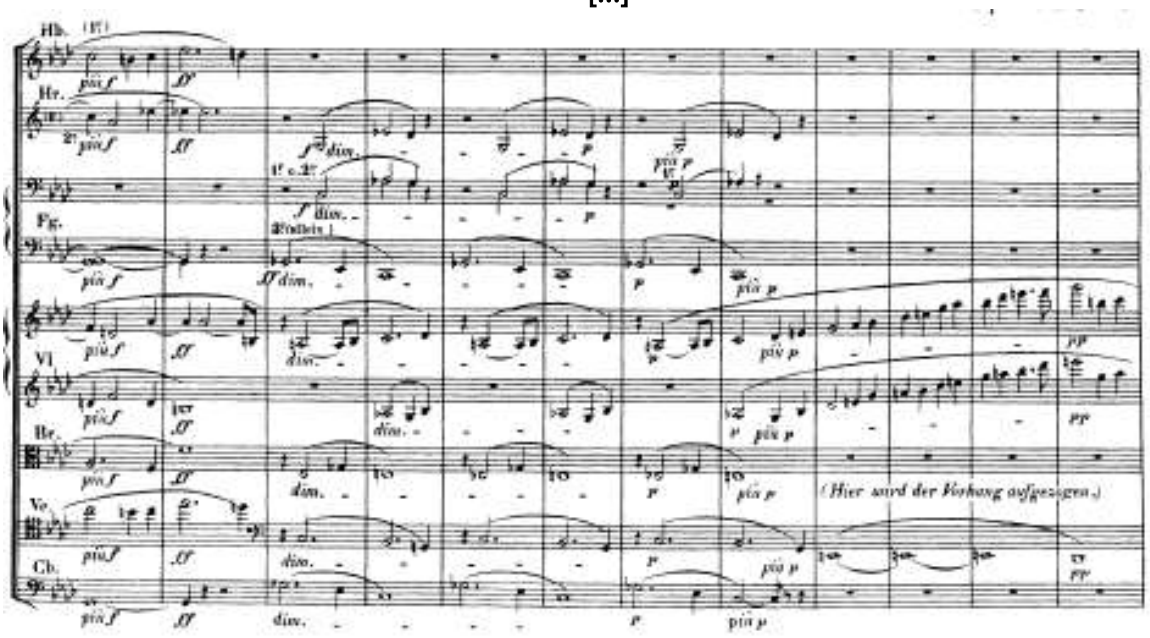
LE BERGER, se tournant, et regardant au loin la main sur ses yeux.

Déserte et vide est la mer !

(Il embouche son chalumeau, et disparaît en jouant ; à quelque distance, on entend encore un instant la mélodie.)

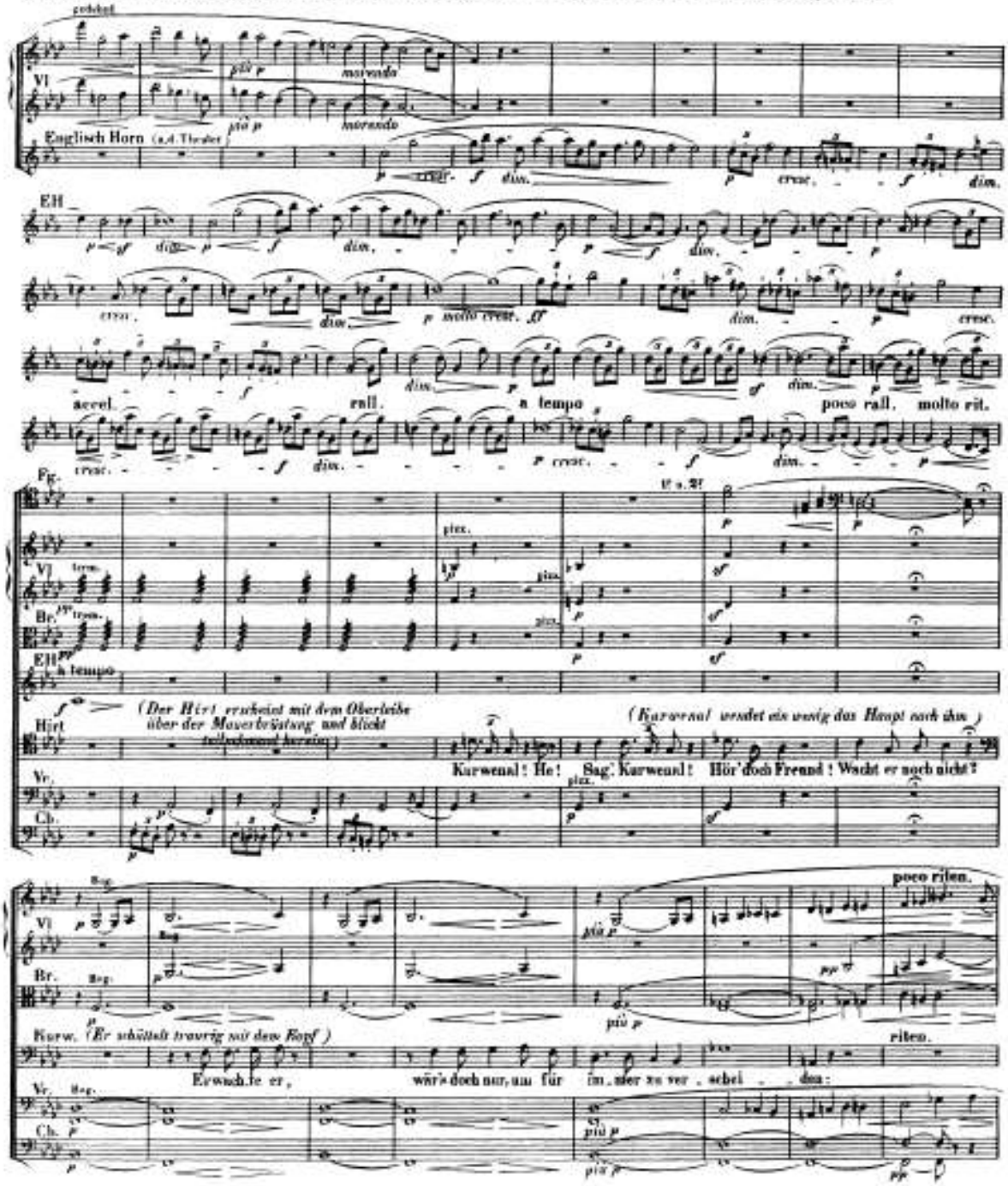
Richard WAGNER, *Tristan und Isolde*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, [1860].

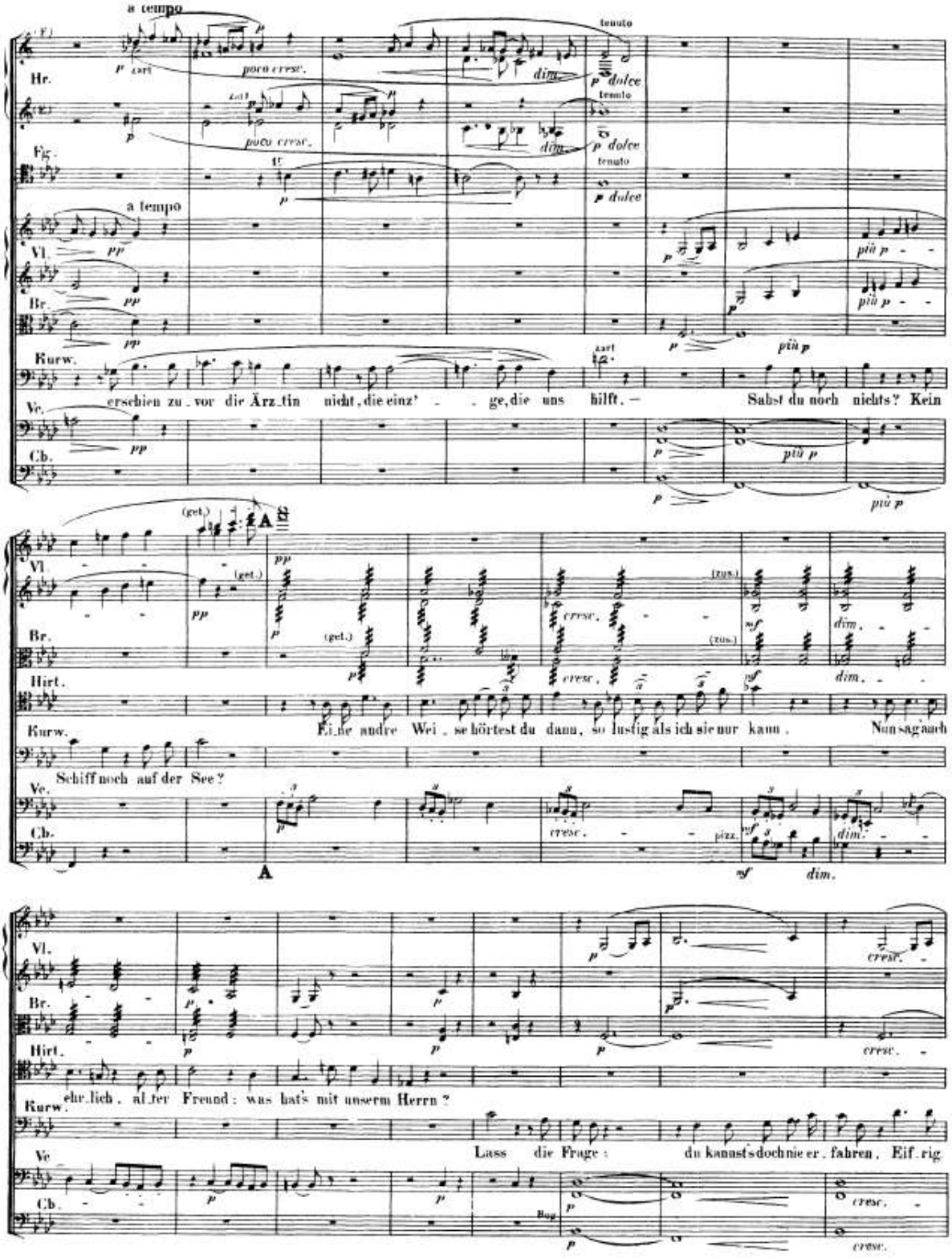
[...]



(Burggarten. Zur einen Seite hohe Burggebäude, zur andren eine niedrige Mauerbrüstung, von einer Pforte unterbrochen; im Hintergrunde das Burgtor. Die Lage ist auf felsiger Höhe anzunehmen; durch Öffnungen blickt man auf einen weiten Meereshorizont. Das Ganze macht den Eindruck der Herrenlosigkeit, öde gepflegt, hie und da schadhaft und bewachsen.

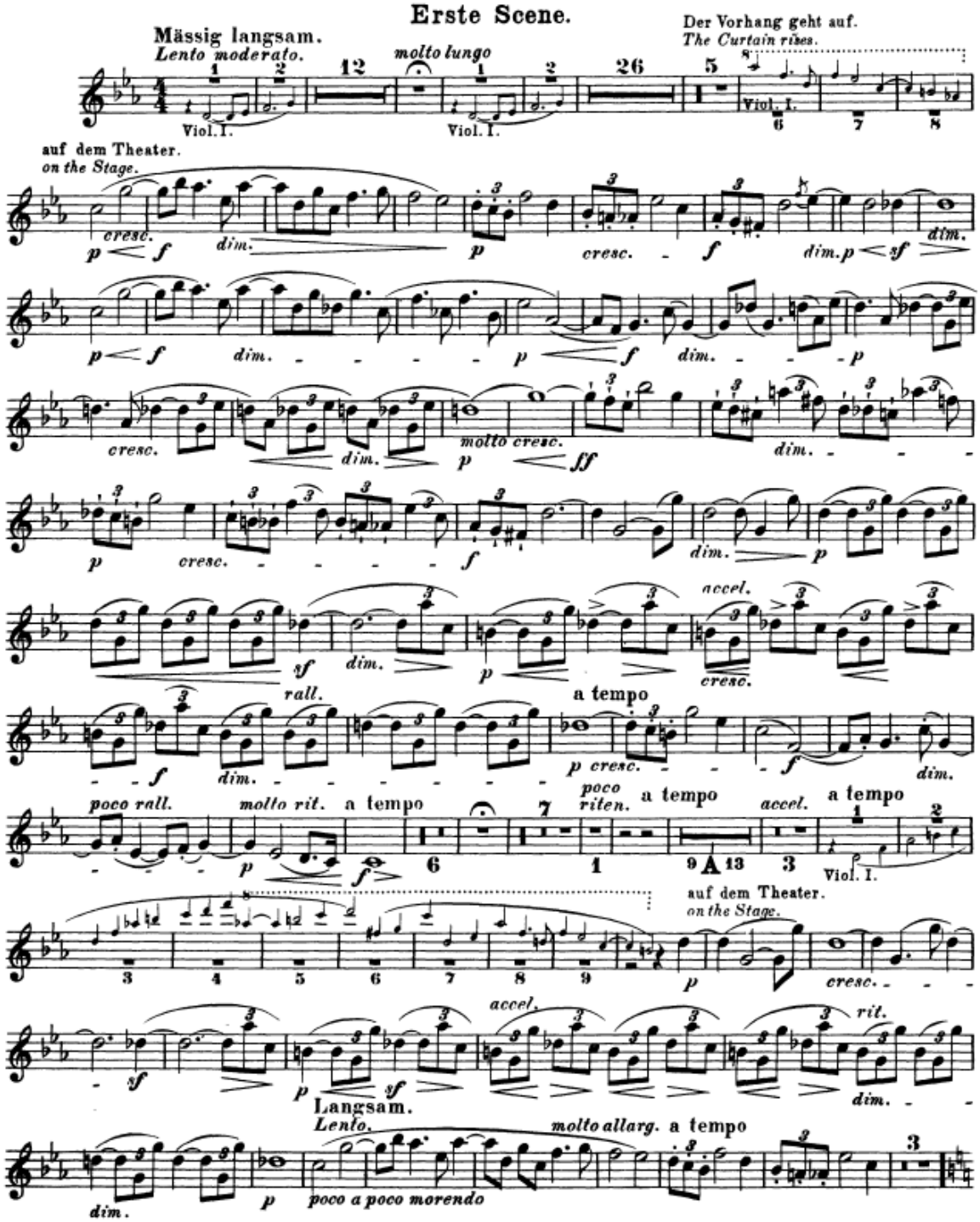
Im Vordergrunde an der inneren Seite, liegt Tristan unter dem Schatten einer grossen Linde, auf einem Ruhebett schlafend, wie leblos ausgestreckt. Zu Häupten ihm sitzt Kurwenal, in Schmerz über ihn hingebeugt und sorgsam seinem Atem lauschend. Von der Aussenseite hört man, beim Aufziehen des Vorhangs einen Hirtenreigen, sehnsüchtig und traurig auf einer Schalmei geblasen.




a tempo
tenuto
Hr.
Fg.
Vl.
Br.
Kurw.
Vc.
Cb.
erschien zu - vor die Ärz_tin nicht, die einz' - - ge, die uns hilft. — Sahst du noch nichts? Kein
Hirt.
Ei_ne andre Wei - se hörtest du dann, so lustig als ich sie nur kann. Nun sag auch
Schiff noch auf der See?
ehr_lich, al_ter Freund: was hat's mit unserm Herrn?
Lass die Frage: du kannst doch nie er - fahren, Eif_rig

DRITTER AUFZUG.

Erste Scene.



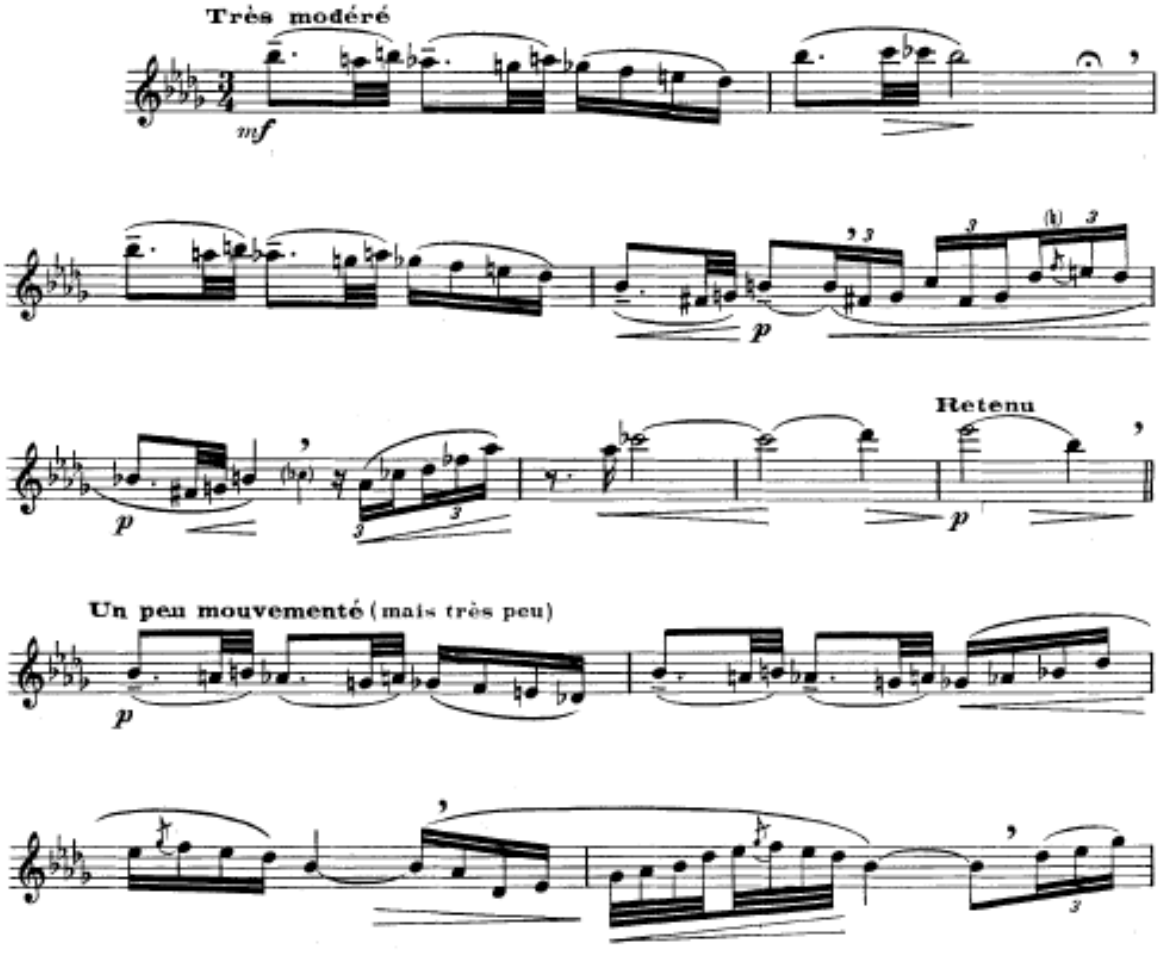
Claude DEBUSSY, *Syrinx pour flûte*, Paris, Jean Jobert, éditeur, 1927 [composé en 1913].

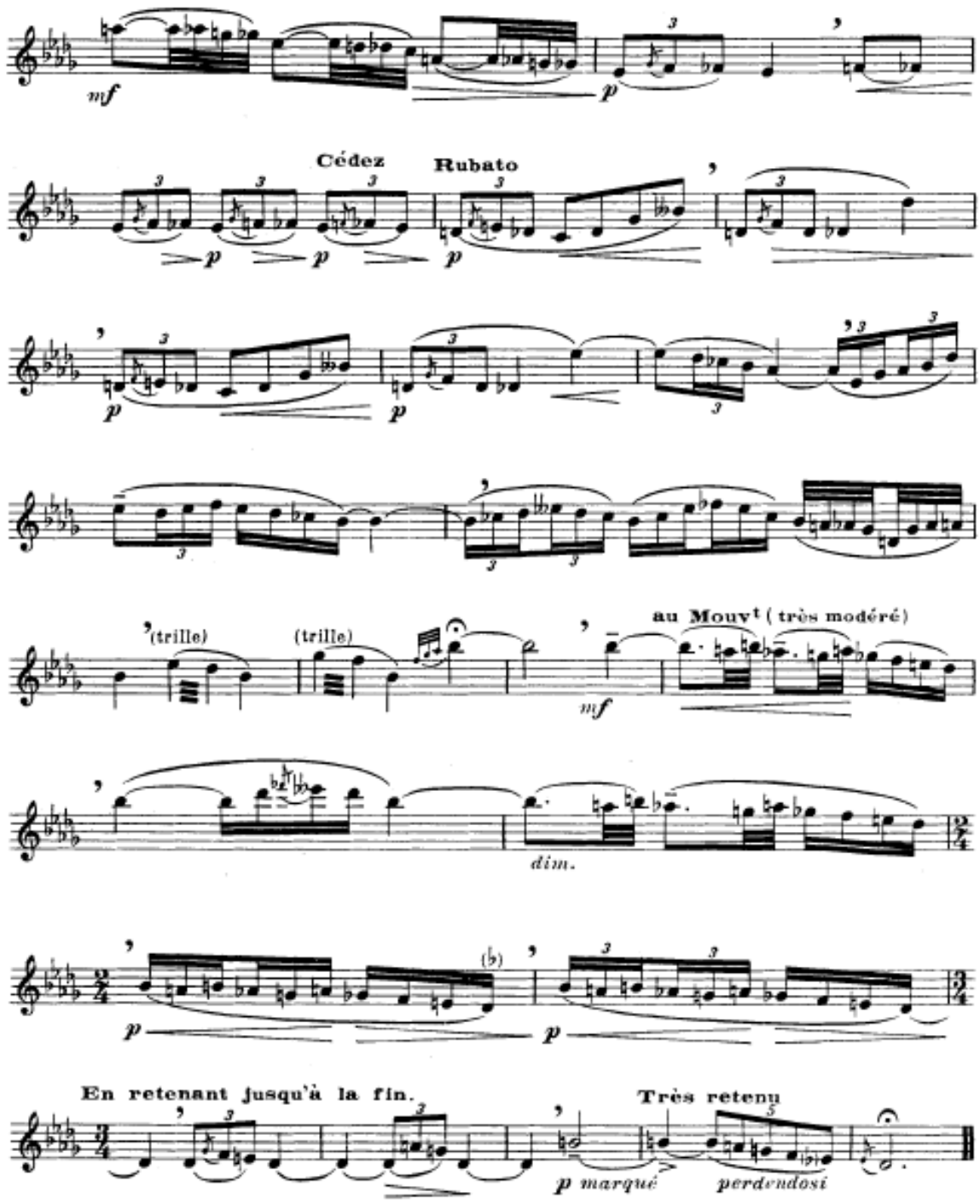
Syrinx

à Louis Fleury

Cl. Debussy
(1913)

FLÛTE SEULE




mf
p
Cédez
Rubato
p
p
p
p
p
(trille)
(trille)
au Mouvt (très modéré)
mf
dim.
(b)
p
p
En retenant jusqu'à la fin.
Très retenu
p marqué
perdendosi

Alexandre CELLIER, « L'inflation musicale », *Le Ménestrel*, 29 octobre 1937.

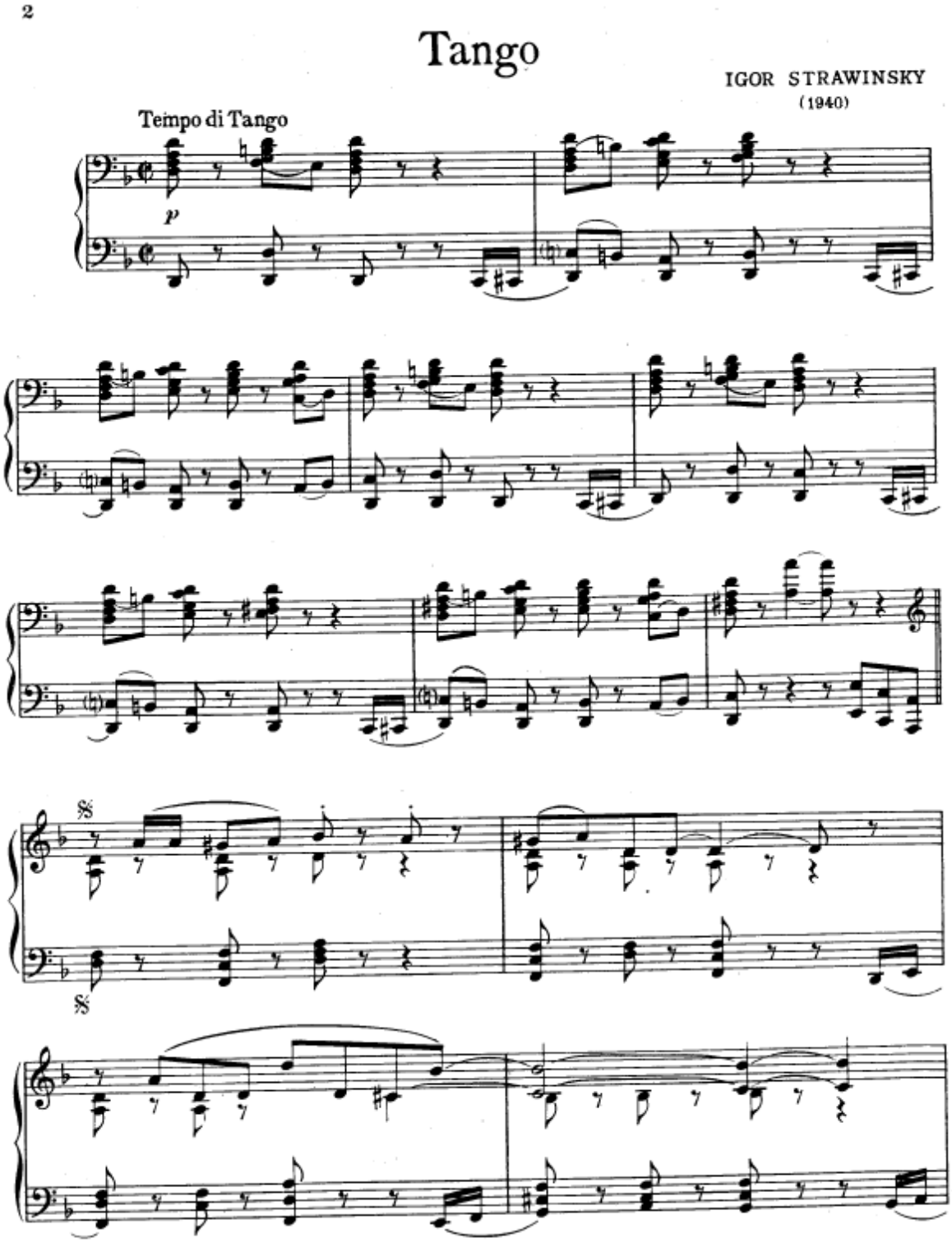
> « C'est seulement quand l'esprit est devenu familier avec toutes les voies déjà parcourues et se meut facilement au milieu d'elles qu'il peut découvrir de nouvelles routes. (Carl-Maria von WEBER.)

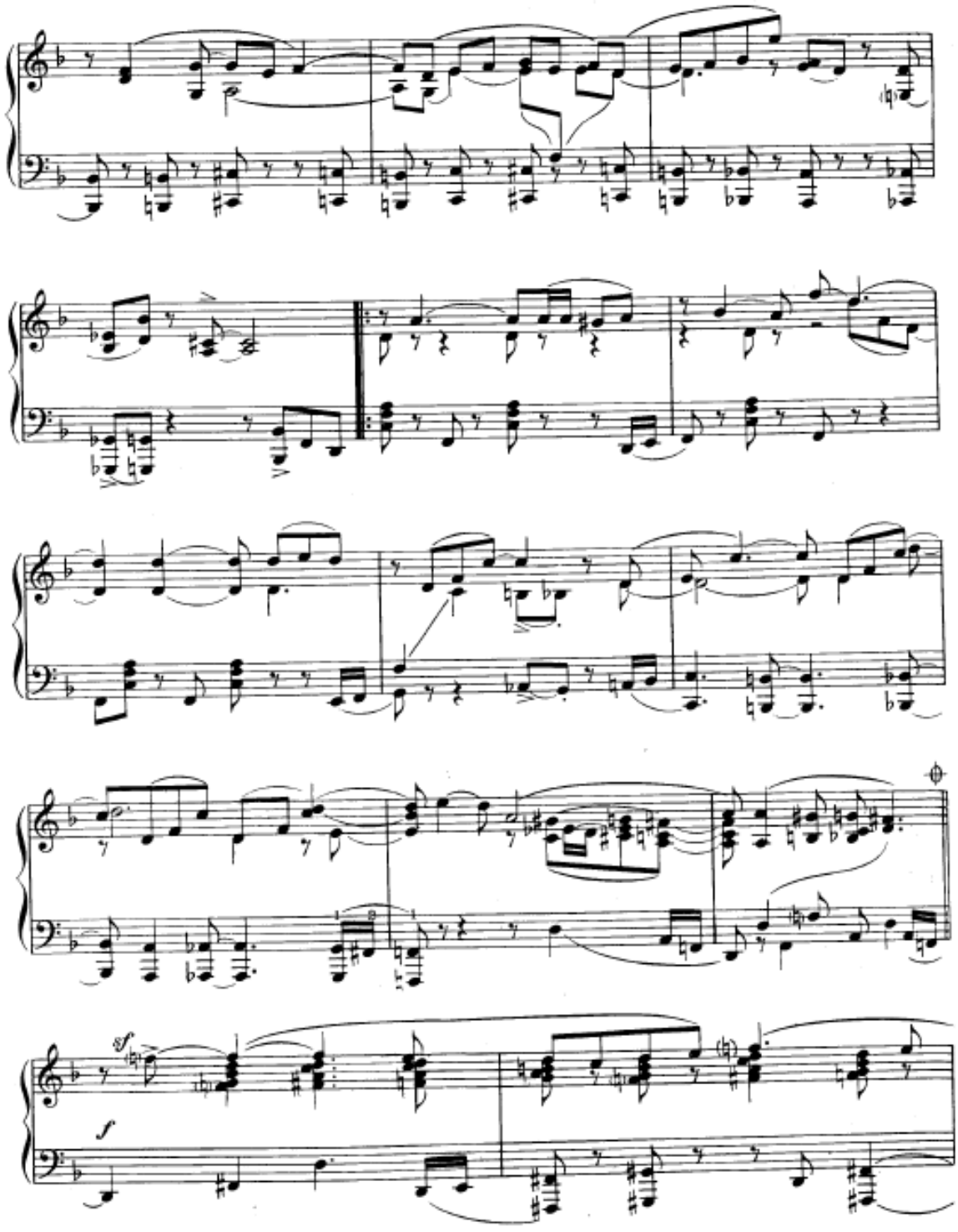
En étudiant les différents styles qui marquent les étapes de l'art, on en vient à constater que, jadis, les évolutions de ces styles étaient infiniment plus normales que de nos jours et que les artistes étaient beaucoup plus soucieux de respecter l'ordre et les influences ambiantes que de rechercher à tout prix, loin de ces disciplines, des originalités aventureuses et sans bases. C'est pourquoi les écoles anciennes n'ont pas connu, en musique notamment, ces phénomènes de bouleversement excessif de la langue musicale que l'on peut apparenter, de nos jours, aux inflations et aux dévaluations monétaires qui perturbent si gravement notre système économique.

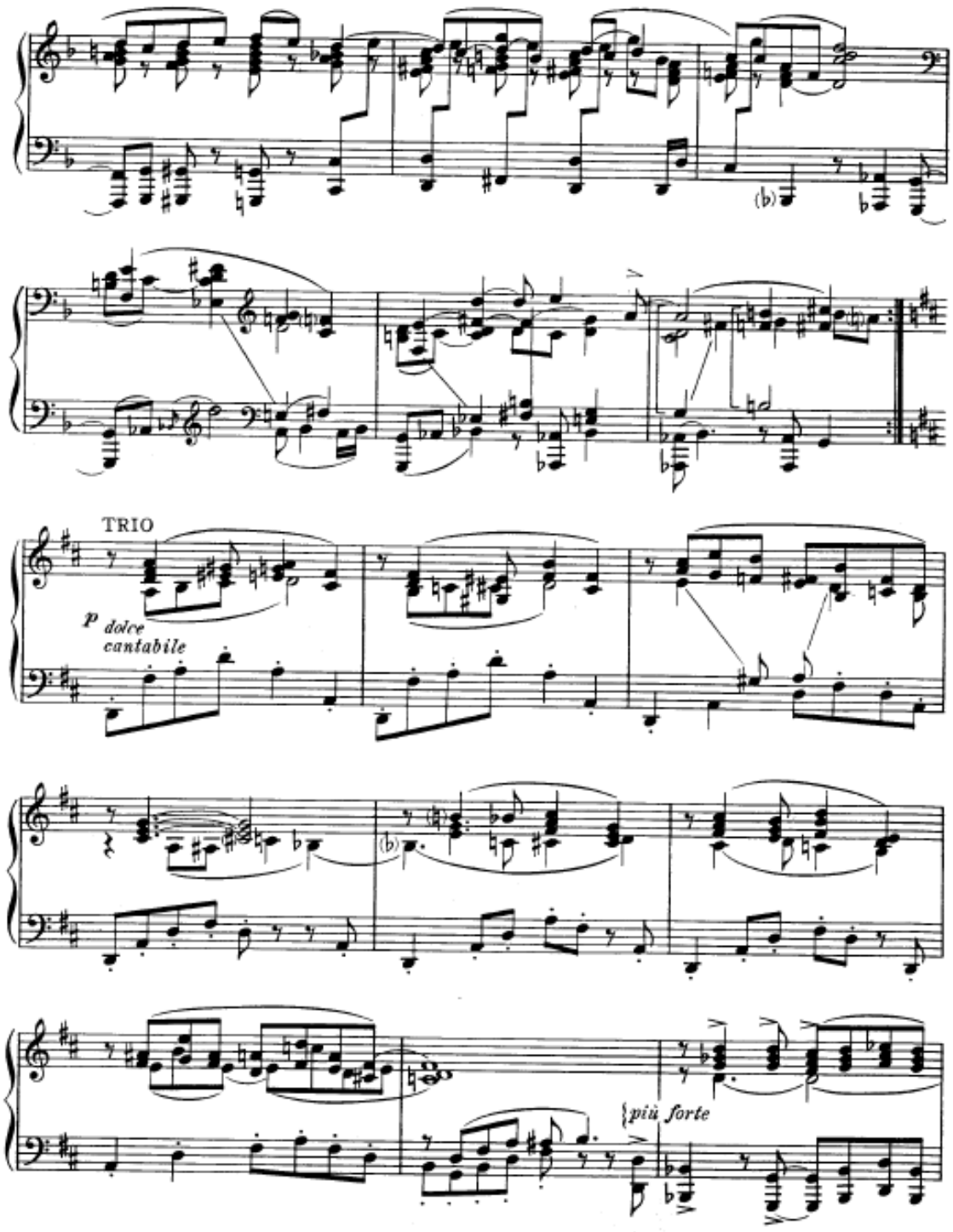
C'est au cours du siècle dernier, et particulièrement dans la période immédiate d'avant la guerre de 1914, que l'on assista à des émancipations excessives et à des levées de boucliers contre des disciplines et des enseignements d'une technicité évidemment étroite et bornée, qui négligeait trop l'étude des styles dans le temps, au bénéfice de subtilités scholastiques limitées et stériles. C'est l'époque où Debussy stigmatisait "l'enseignement solennellement ridicule de l'harmonie dans les conservatoires", faisant valoir avec raison que l'étude de Bach et de ses illustres devanciers serait plus profitable que cet abus de travaux d'école sur les mêmes patrons poncifs et désuets. Mais, en prenant le contre-pied de cette routine, on amena un de ces fâcheux déséquilibres révolutionnaires qui n'honorent point une époque et engendrent le désordre, qui retarde les évolutions au lieu de les faire épanouir. On arracha, avec l'ivraie de certaines routines, beaucoup de bon grain que l'on a du mal à retrouver et à faire repousser maintenant.

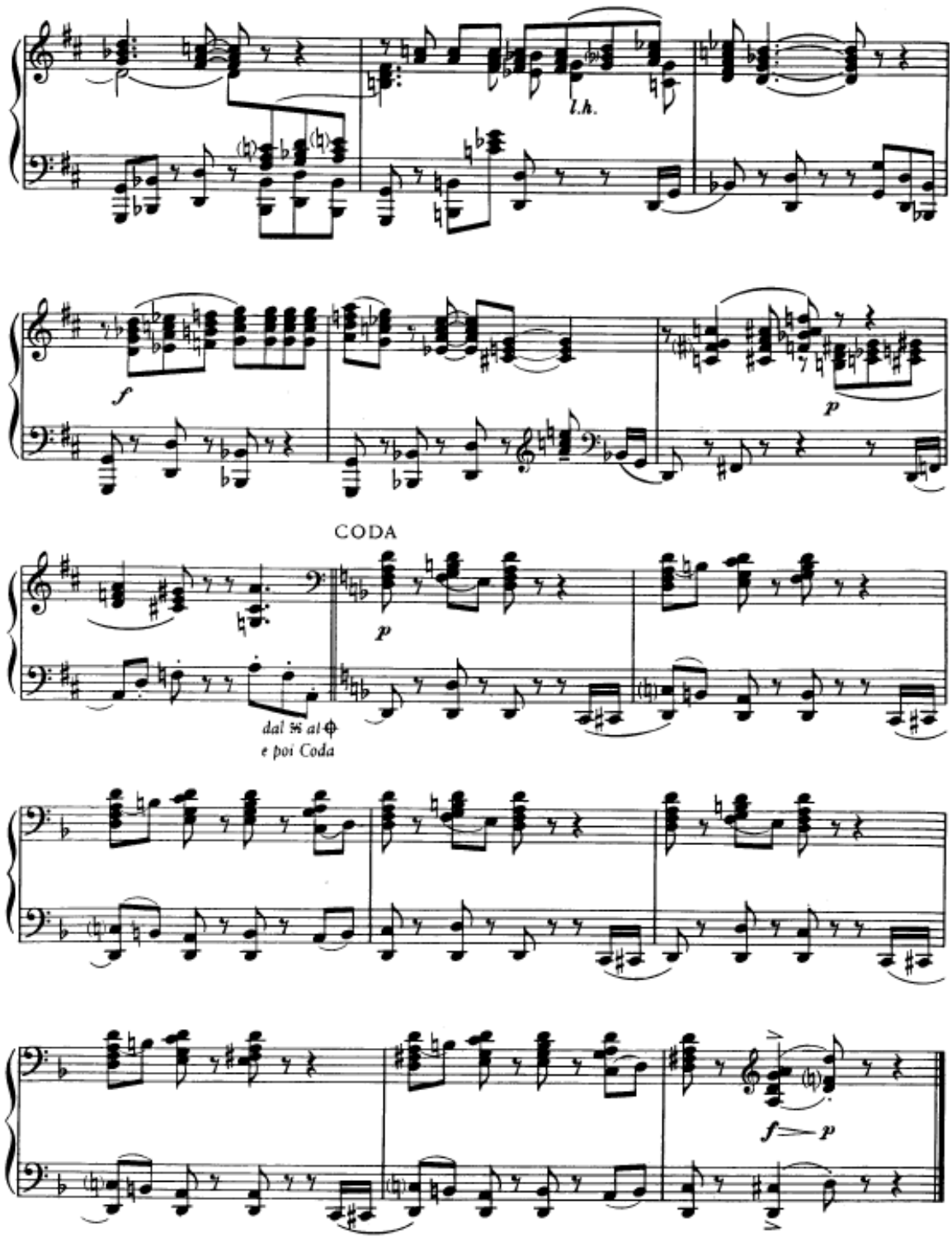
[…] »

Igor STRAVINSKY, *Tango* pour piano, Londres, Schott, 1941 [composé en 1940].






TRIO
p dolce
cantabile
più forte


l.h.
f
p
CODA
p
dal 𝄋 al ⊕
e poi Coda
f
p

Histoire de la musique

Concours d'entrée 2024

Dossier B

Elizabeth JACQUET de LA GUERRE, « Prélude » et « Sarabande » de la Suite en ré tirés des *Pièces de clavecin*, Paris, chez l'auteur et chez de Baussen, 1687.

Ludwig van BEETHOVEN, « Adagio cantabile », *Sonate pathétique op. 13*, 1800 (Sigmund LEBERT et Hans von BÜLOW, éd., *Sonata Album. Book II*, New York, G. Schirmer, 1896).

Thérèse WARTEL, *Leçons écrites sur les sonates pour piano seul de L. van Beethoven par Madame Th. Wartel*, Paris, E. et A. Girod, 1865, « Avant-propos » et p. 47-49.

Darius MILHAUD, *Mazurka pour Piano*, publiée dans l'*Album de 6*, Paris, E. Demets, 1920 [composée en 1914].

Germaine TAILLEFERRE, *Pastorale pour Piano*, publiée dans l'*Album de 6*, Paris, E. Demets, 1920 [composée en 1919].

Igor STRAVINSKY, *Double Canon. Raoul Dufy in Memoriam*, Londres, Hawkes & Son, 1960 [composé en 1959].

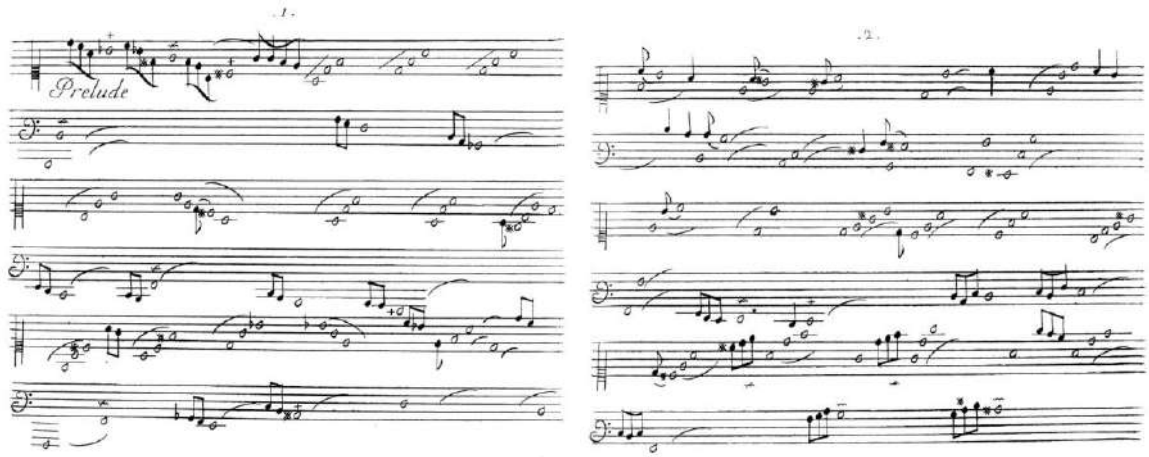
Georges APERGHIS, « Récitation 5 », extraite des *Récitations pour voix seule*, Paris, Salabert, 1982.

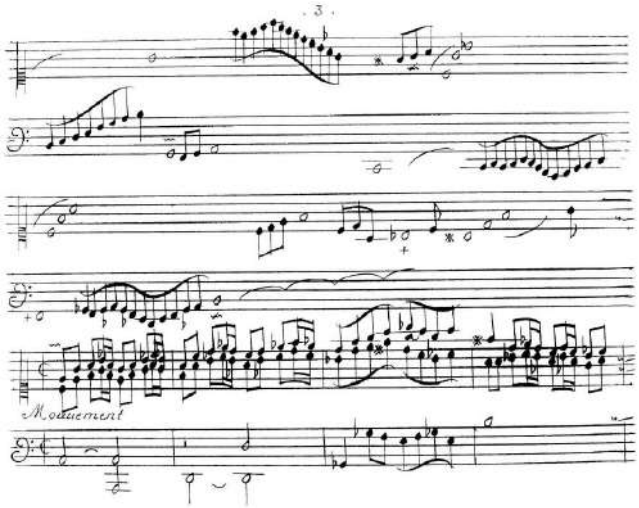
Les candidates et les candidats sont libres de choisir pour leur commentaire un ou plusieurs documents.

Elizabeth JACQUET de LA GUERRE, « Prélude » et « Sarabande » de la Suite en ré tirés des *Pièces de clavecin*, Paris, chez l'auteur et chez de Baussen, 1687.

La suite complète est composée des pièces suivantes :

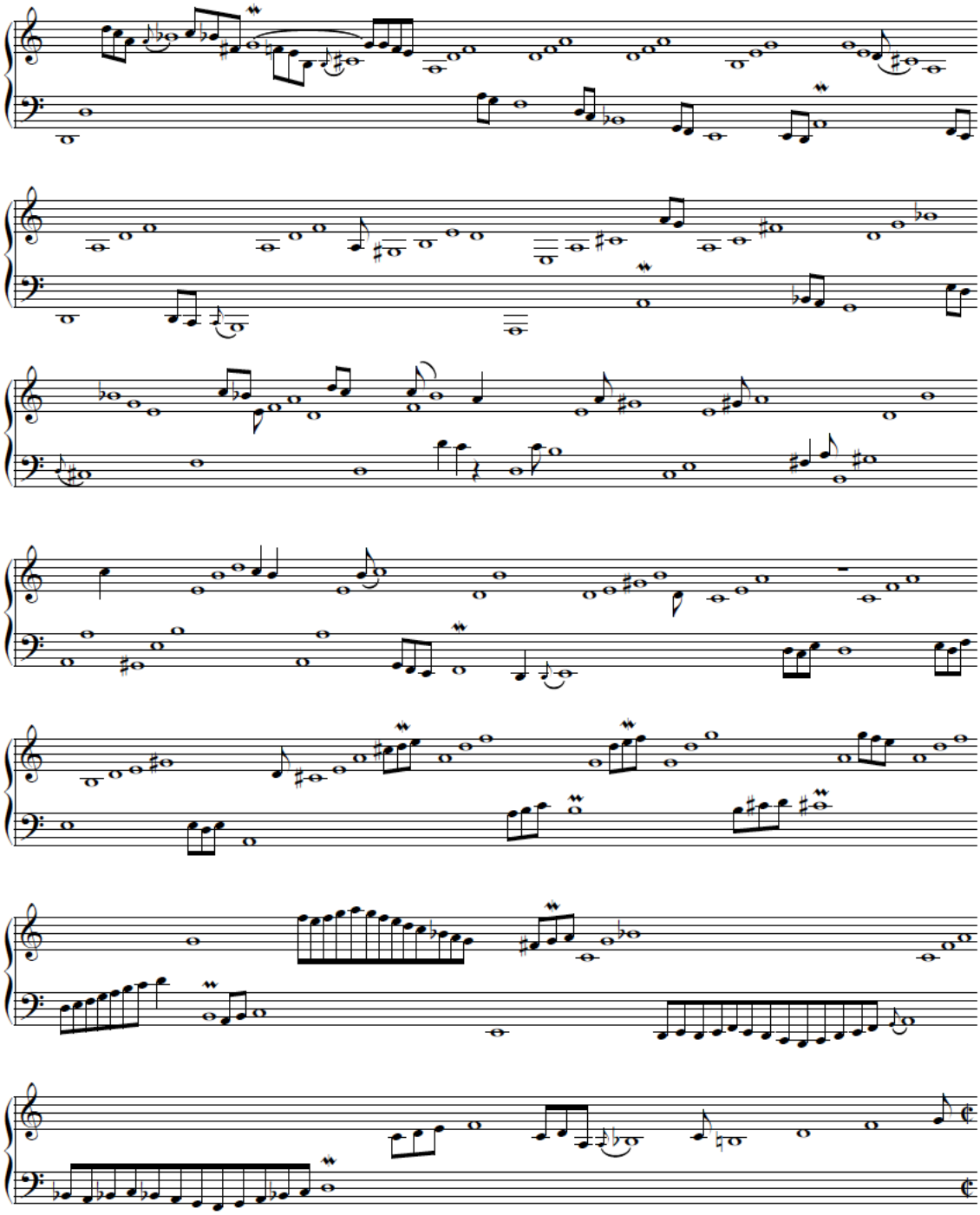
Prélude
Allemande
Courante
2e Courante
Sarabande
Gigue
Cannaris
Chaconne l'Inconstante
Menuet

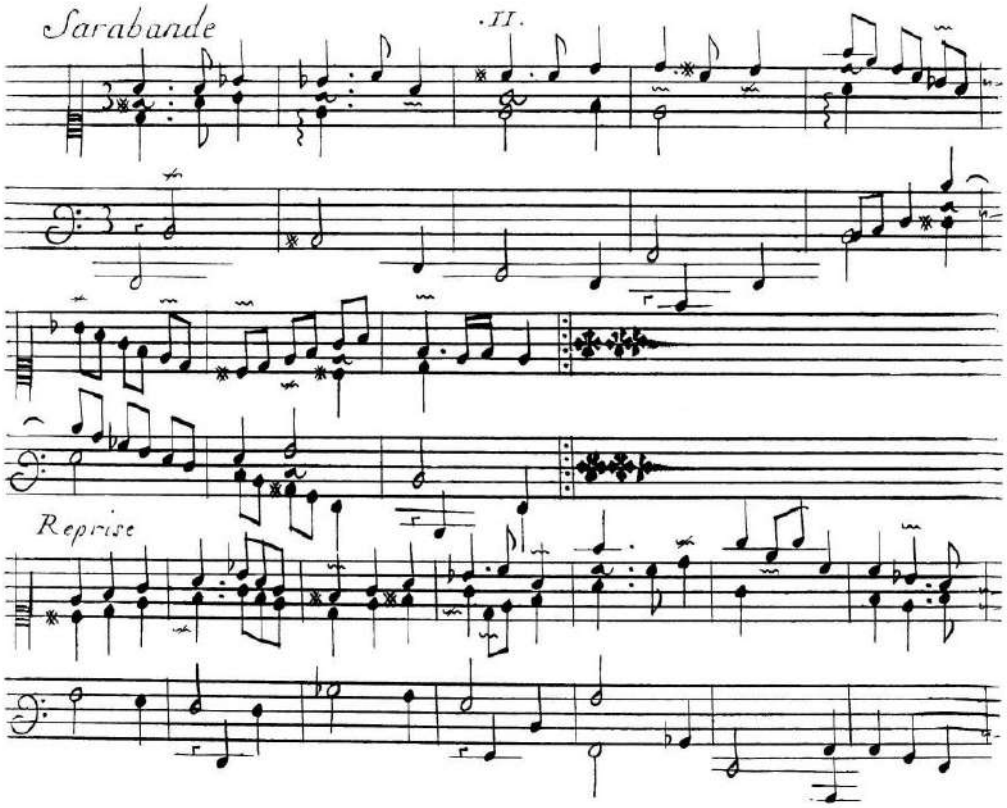


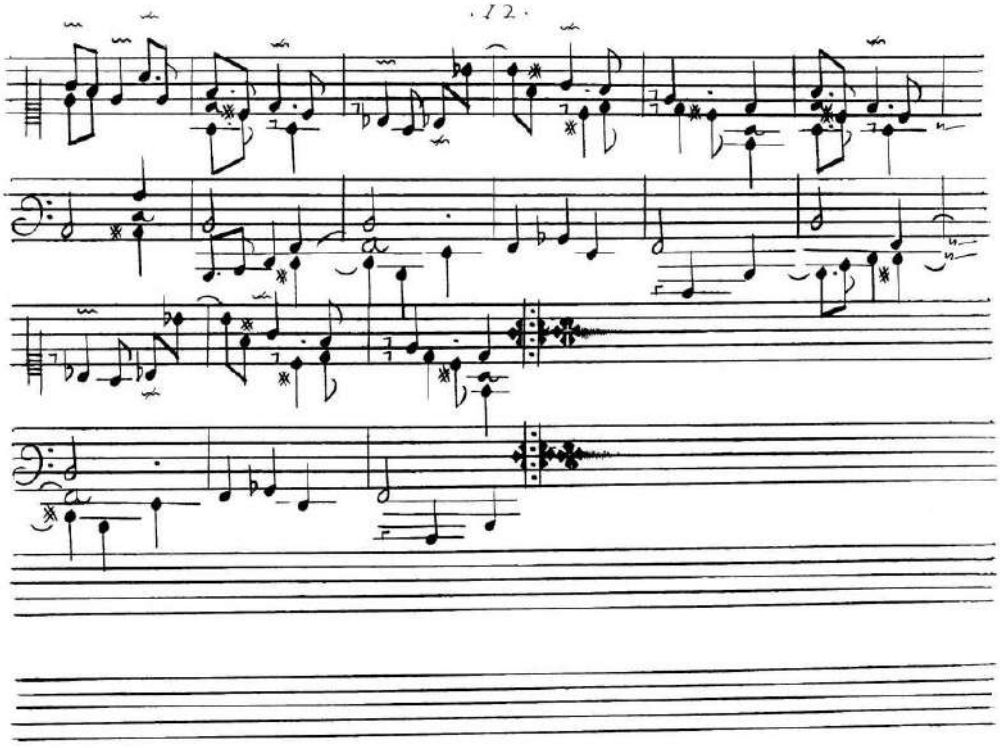


Prelude

Elisabeth Jacquet de la Guerre



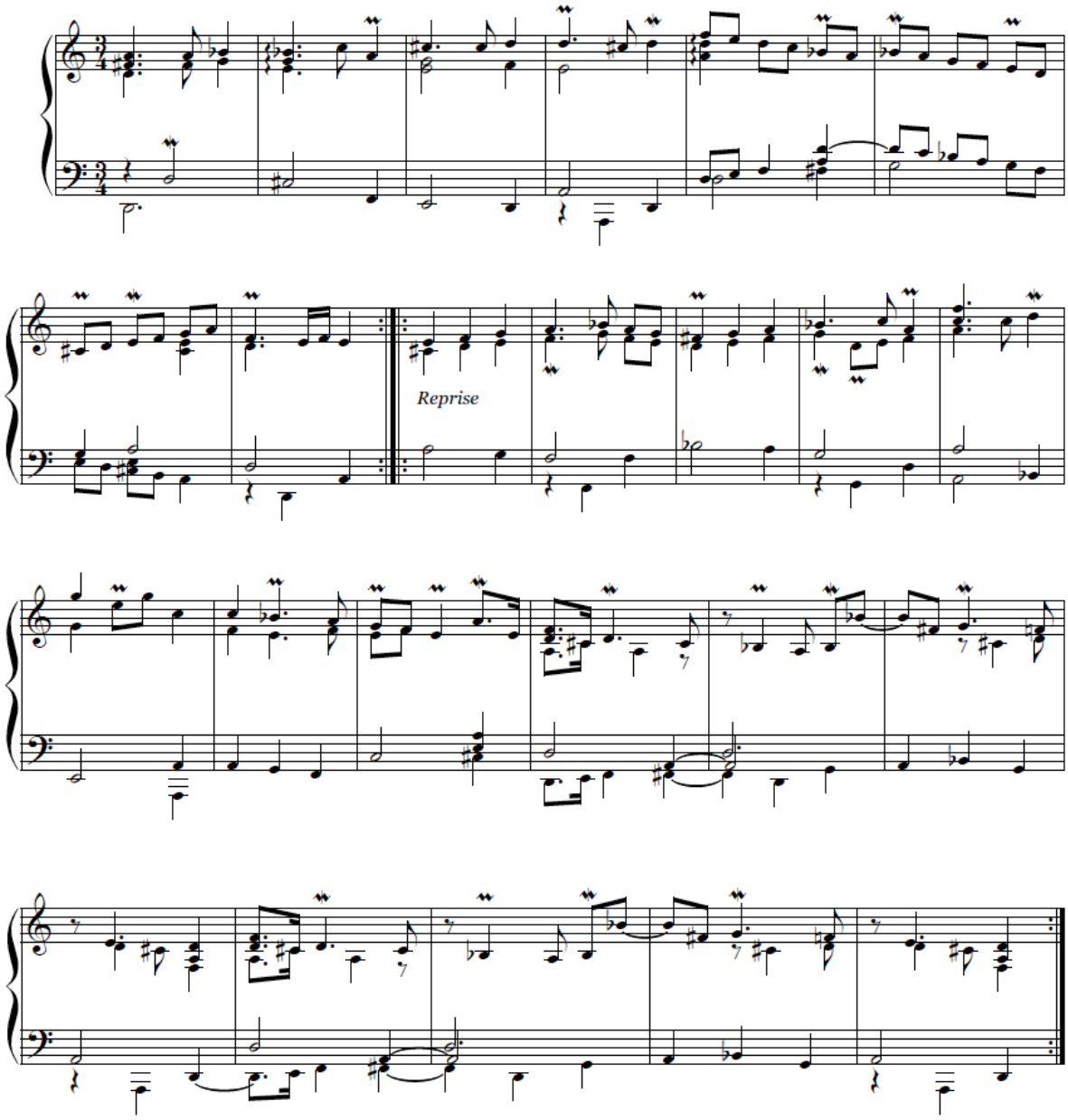

Sarabande
·II·
Reprise


·12·

6

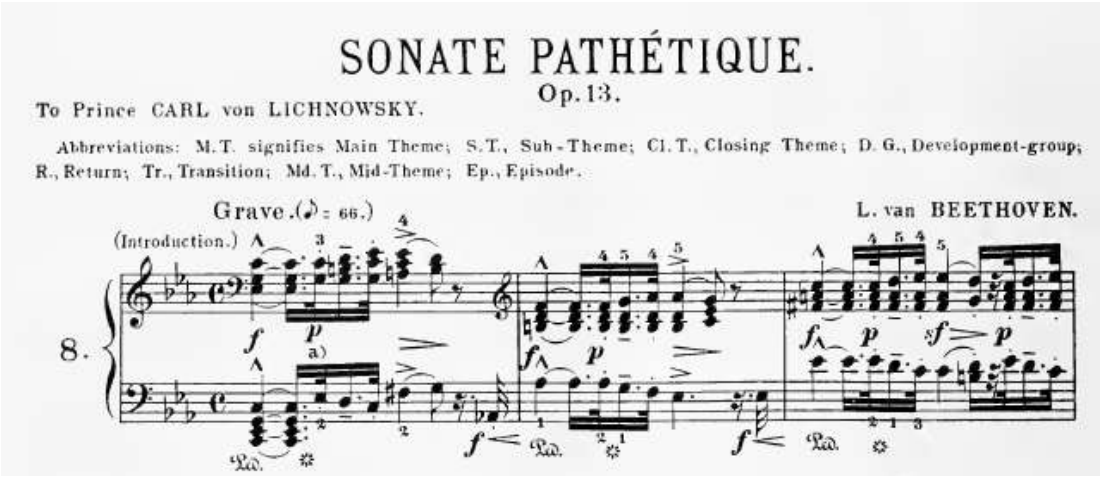
Sarabande

Elisabeth Jacquet de la Guerre



Ludwig van BEETHOVEN, *Sonate pathétique op. 13*, 1800 (Sigmund LEBERT et Hans von BÜLOW, éd., *Sonata Album. Book II*, New York, G. Schirmer, 1896).

Au début de la sonate, les éditeurs ont indiqué :


SONATE PATHÉTIQUE.

Op. 13.

To Prince CARL von LICHNOWSKY.

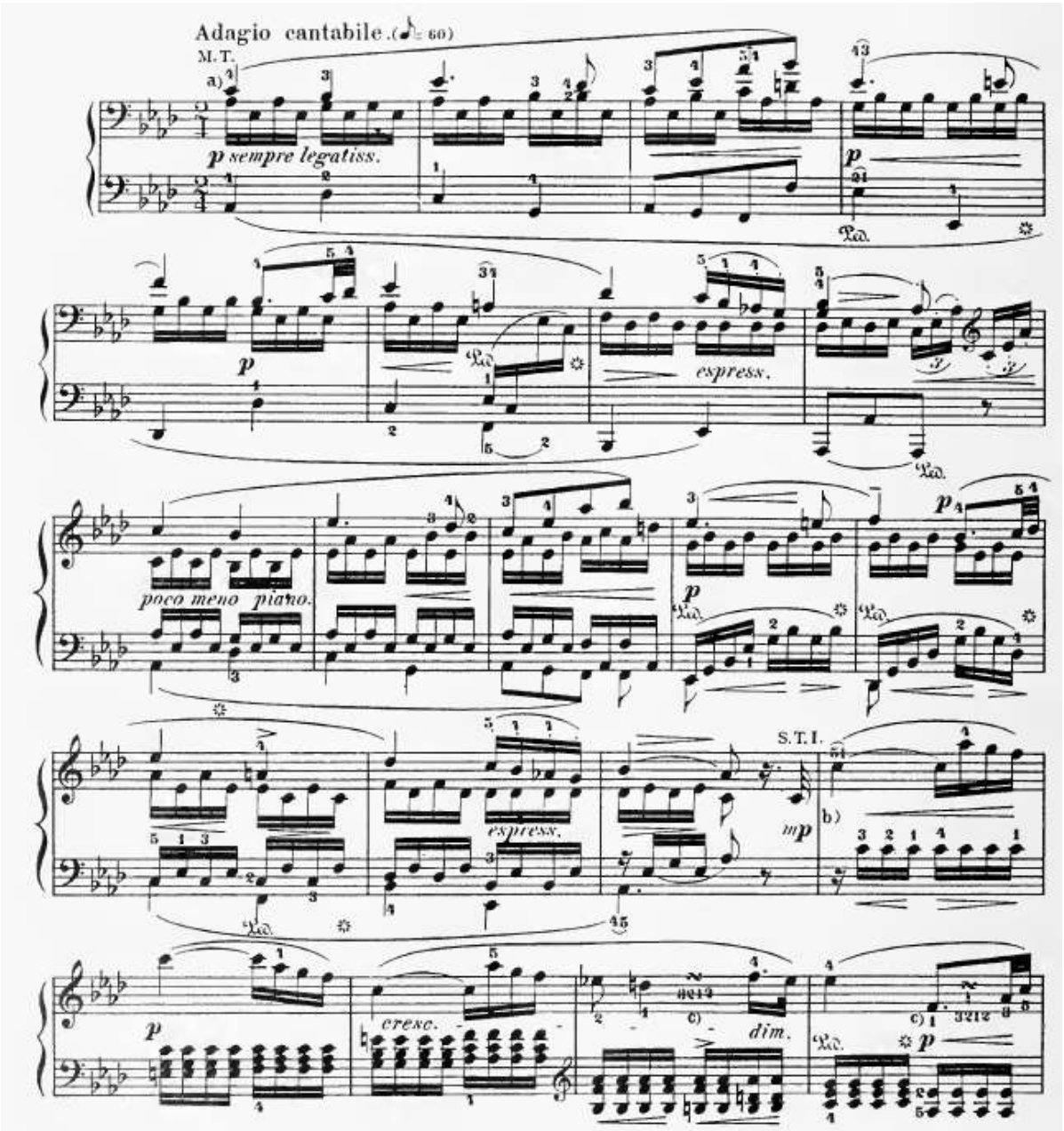
Abbreviations: M.T. signifies Main Theme; S.T., Sub-Theme; Cl.T., Closing Theme; D.G., Development-group; R., Return; Tr., Transition; Md.T., Mid-Theme; Ep., Episode.

Grave. (♩ = 66.)

L. van BEETHOVEN.

(Introduction.)

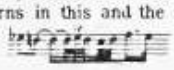
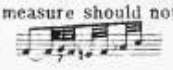
8.

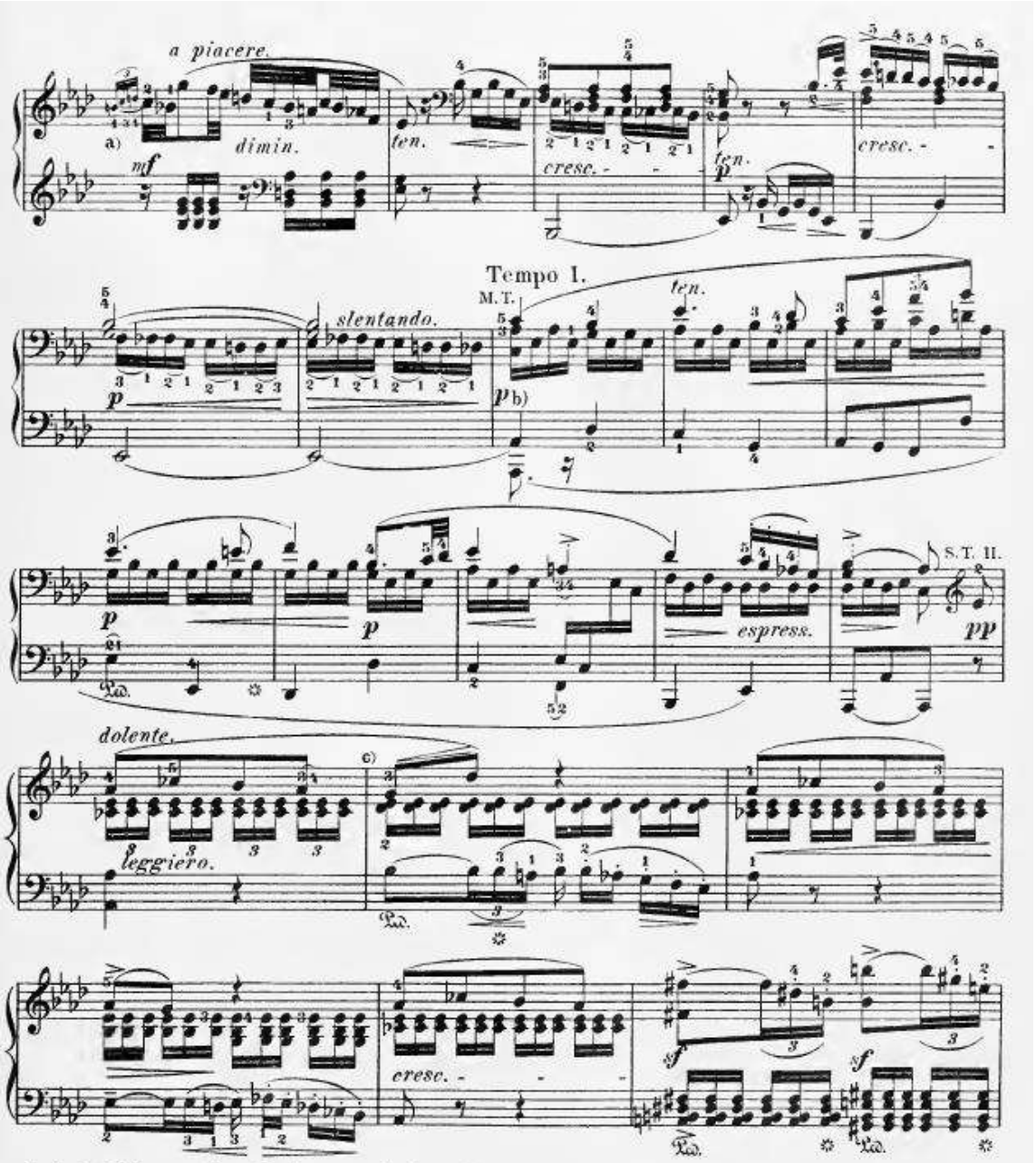


a) To the best of our knowledge no one has yet remarked the striking affinity of the theme of this movement, even with reference to its external melodic structure, to that of one of the loftiest *Adagios* of grandest scope from the Master's last period; — we mean the *Adagio* of the Ninth Symphony, written almost a quarter of a century later. The performance of both demands an equally inspired mood. The player's task, to "make his fingers sing," may perhaps necessitate a more frequent use of the pedal than we have indicated, which must of course be controlled by a most watchful ear.

b) This first middle section of the Rondo (for such this *Adagio* is in form) may be taken slightly *meno andante*, i. e., slower, but no more so than needful (so as not to drag), and, therefore, in only a few places.

c) The turns in this and the next measure should not commence with, but immediately after, a sixteenth-note in the bass,

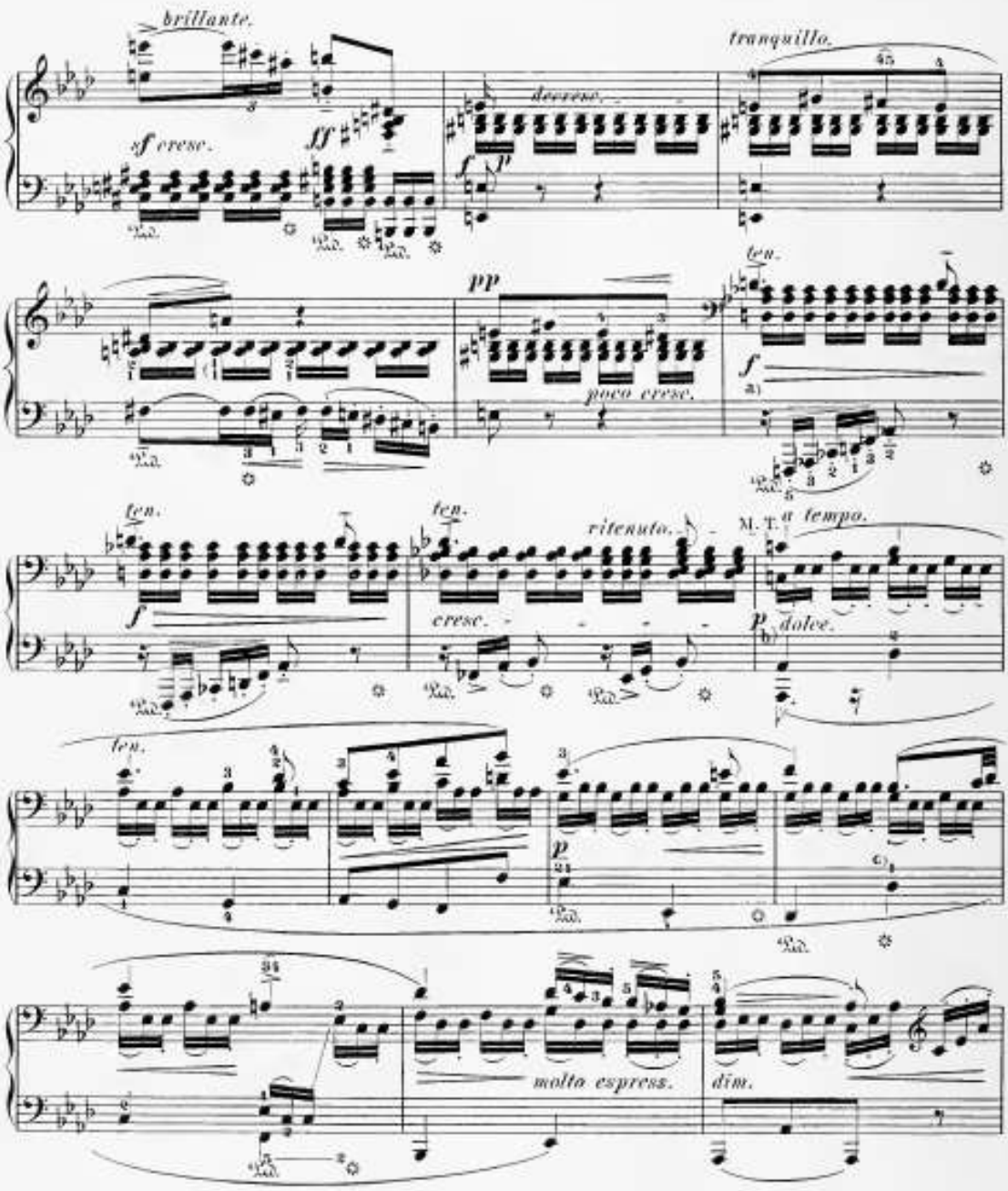
 thus:  and: 



a) A tasteful execution of this grace is impossible in strict time. An abbreviation of the first two principal notes (C and B♭) being quite as impracticable as a shifting of the inverted mordent into the preceding measure as an unaccented appoggiatura, the measure must simply be extended by an additional 32nd-note.

b) In this repetition of the theme the left hand may be allowed to play a more expressive part; and, on the whole, a somewhat lighter shading of the melody is now admissible by way of contrast to the following (gloomier) middle section.

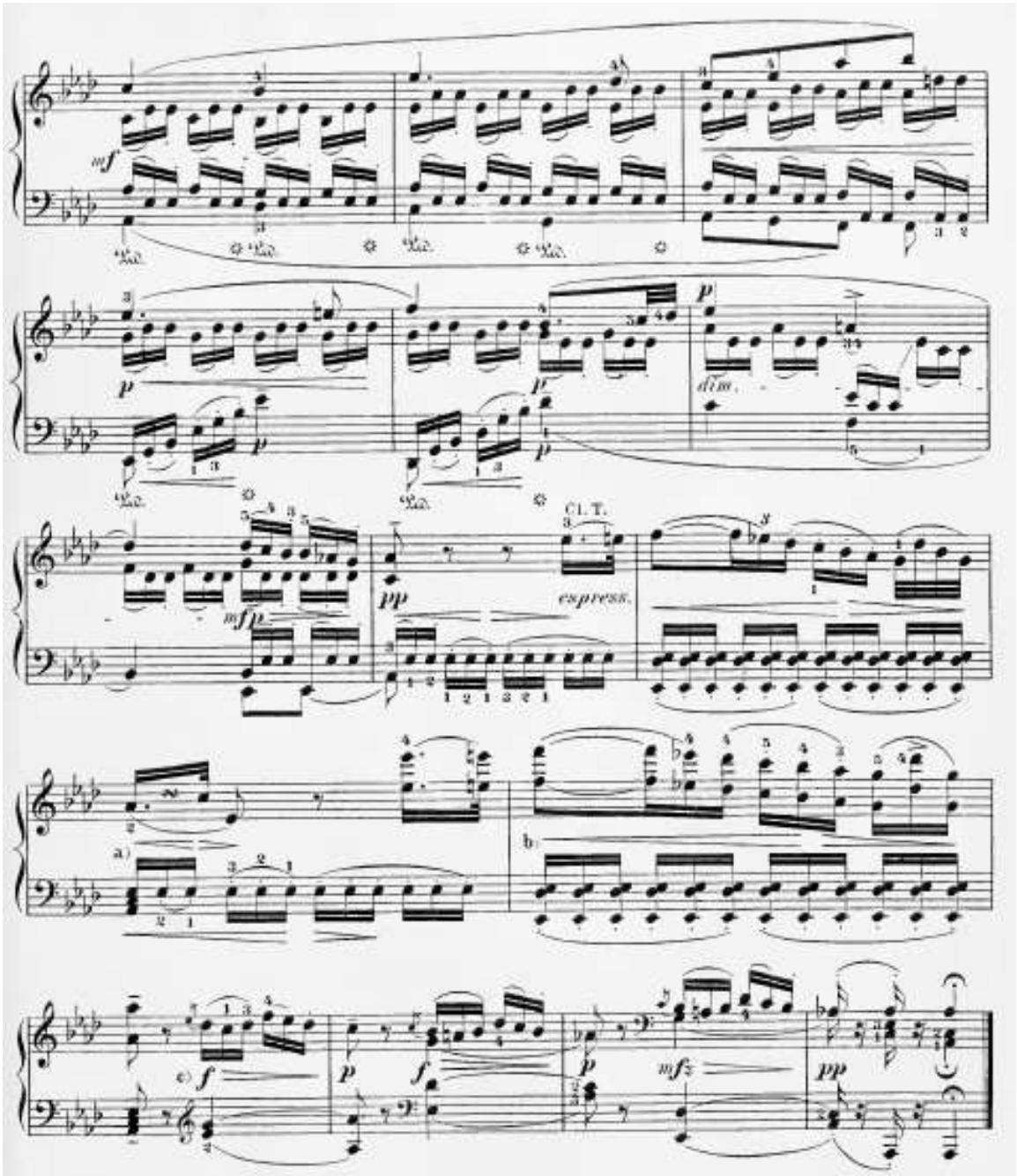
c) The ascending diminished fifth may be phrased, as it were like a question, to which the succeeding bass figure may be regarded as the answer.



a) It appears advisable slightly to hasten this measure and the next, and then to retard the third not inconsiderably; the former on account of the cessation in the harmonic advance, the latter by reason of the varied modulation, which must be quite free from disquieting haste in its return to the theme.

b) Though strictly subordinated to the melody, the triplets should be brought out with animated distinctness.

c) The two 32nd-notes in the melody may very properly be sounded with the last note of the triplet of 16th-notes in the accompaniment; whereas a mathematically exact division would probably confuse both parts.

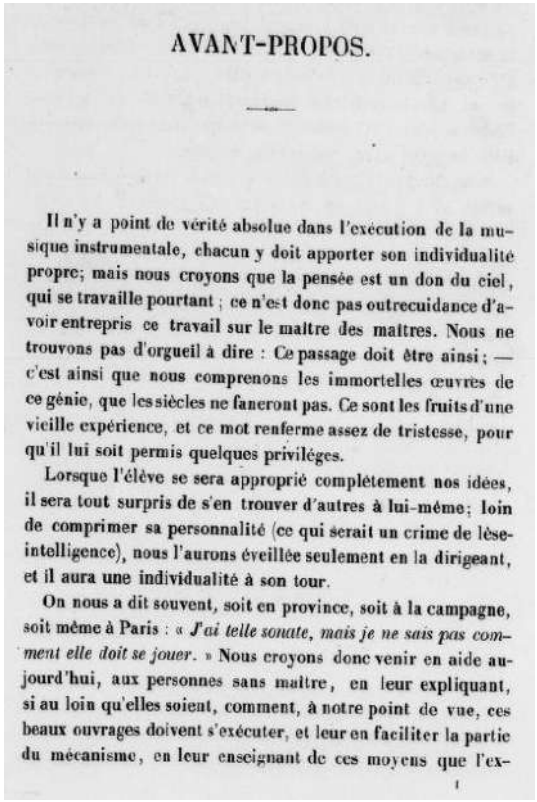


a) Execute like a triplet:

b) In the original, the shading of this passage is marked differently from that two measures before, the *diminuendo* already beginning with C, and not with Ab as here marked. This latter nuance – the prolongation of the *crescendo* – appeals to our feeling as the more delicate, "more tenderly passionate," to quote Richard Wagner's happy remark on the "Interpretation of Beethoven."

c) Mark the separation of the slurs in this figure and those following; the six notes sound trivial if slurred together.

Thérèse WARTEL, *Leçons écrites sur les sonates pour piano seul de L. van Beethoven par Madame Th. Wartel*, Paris, E. et A. Girod, 1865, « Avant-propos » et p. 47-49.

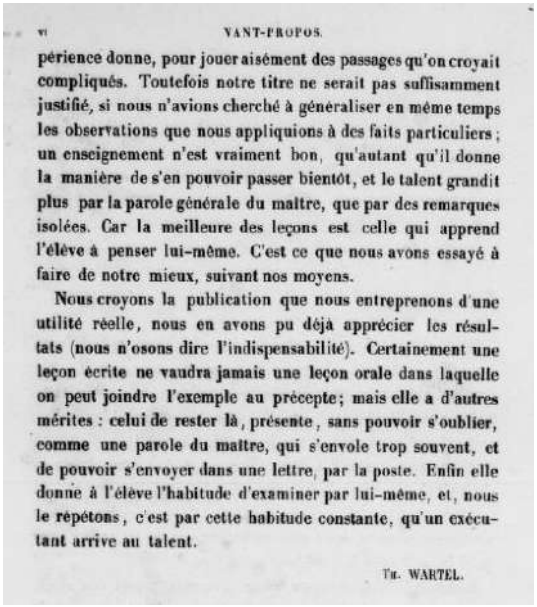


AVANT-PROPOS.

Il n'y a point de vérité absolue dans l'exécution de la musique instrumentale, chacun y doit apporter son individualité propre; mais nous croyons que la pensée est un don du ciel, qui se travaille pourtant ; ce n'est donc pas outrecuidance d'avoir entrepris ce travail sur le maître des maîtres. Nous ne trouvons pas d'orgueil à dire : Ce passage doit être ainsi ; — c'est ainsi que nous comprenons les immortelles œuvres de ce génie, que les siècles ne faneront pas. Ce sont les fruits d'une vieille expérience, et ce mot renferme assez de tristesse, pour qu'il lui soit permis quelques priviléges.

Lorsque l'élève se sera approprié complètement nos idées, il sera tout surpris de s'en trouver d'autres à lui-même; loin de comprimer sa personnalité (ce qui serait un crime de lèse-intelligence), nous l'aurons éveillée seulement en la dirigeant, et il aura une individualité à son tour.

On nous a dit souvent, soit en province, soit à la campagne, soit même à Paris : « *J'ai telle sonate, mais je ne sais pas comment elle doit se jouer.* » Nous croyons donc venir en aide aujourd'hui, aux personnes sans maître, en leur expliquant, si au loin qu'elles soient, comment, à notre point de vue, ces beaux ouvrages doivent s'exécuter, et leur en faciliter la partie du mécanisme, en leur enseignant de ces moyens que l'ex-



VI AVANT-PROPOS.

périence donne, pour jouer aisément des passages qu'on croyait compliqués. Toutefois notre titre ne serait pas suffisamment justifié, si nous n'avions cherché à généraliser en même temps les observations que nous appliquions à des faits particuliers ; un enseignement n'est vraiment bon, qu'autant qu'il donne la manière de s'en pouvoir passer bientôt, et le talent grandit plus par la parole générale du maître, que par des remarques isolées. Car la meilleure des leçons est celle qui apprend l'élève à penser lui-même. C'est ce que nous avons essayé à faire de notre mieux, suivant nos moyens.

Nous croyons la publication que nous entreprenons d'une utilité réelle, nous en avons pu déjà apprécier les résultats (nous n'osons dire l'indispensabilité). Certainement une leçon écrite ne vaudra jamais une leçon orale dans laquelle on peut joindre l'exemple au précepte; mais elle a d'autres mérites : celui de rester là, présente, sans pouvoir s'oublier, comme une parole du maître, qui s'envole trop souvent, et de pouvoir s'envoyer dans une lettre, par la poste. Enfin elle donne à l'élève l'habitude d'examiner par lui-même, et, nous le répétons, c'est par cette habitude constante, qu'un exécutant arrive au talent.

TH. WARTEL.

SONATE PATHÉTIQUE.

Introduction grave.

Il faudra compter cette mesure par croches, pour être sûr de tenir le mouvement qui est fort large. Ces quatre premières mesures doivent aller en *crescendo* continuel jusqu'au *la* d'en haut, les légères nuances indiquées *sforzando* ne seront que subordonnées à cet effet général et augmenteront de même d'intensité chaque fois qu'ils se représenteront ; alors arrive le trait descendant qui se doit jouer *diminuendo*, pour préparer la mélodie plaintive qui commence à la main droite, interrompue qu'elle est sans cesse par des accords sinistres de la basse. — Tout le premier morceau de cette sonate est disposé ainsi en dialogue, bien vraiment pathétique, par le choc continuel de sentiments craintifs et doux, exprimés par la partie aiguë, et de sentiments durs et méchants, indiqués d'une manière souvent terrible par la basse. — Ici l'introduction s'achève dans une gamme chromatique, qui doit aller en *crescendo* descendant, comme poussée par la terreur.

Allegro di molto con brio.

Les quatre premières mesures répétées, deux fois presque semblablement, se doivent jeter dans un *crescendo* bien marqué les deux fois, en portant seulement les notes, sans les *piquer* surtout. — Les deux *sol blanches*, liés à des *noires*, qui suivent, sont de touchantes plaintes, il y a des larmes dans ces deux *sol*, qui reviennent aussi par deux fois. — Tous les *sforzandos* seront bien marqués. — Les *la*, *si*, *la*, *si*, qui annonçent, à la 39e mesure, la mélodie en *mi bémol mineur*, prépareront à la douleur qu'elle exprime. — C'est la force brutale qui commence à se manifester dans la basse, puis le dialogue reparaît, la main droite croisant la gauche est chargée d'un rôle farouche, les notes qu'elle jette ressemblent au *non* des furies de l'Orphée de Glück. Durant ce temps la partie du haut est tremblante, elle déploie toute sa grâce, toutes ses câlineries, surtout à la fin, qui doit se dire avec la plus grande élégance, mais elle se brise contre une dureté d'airain, et dit son manque d'espérance dans la charmante phrase en *mi bémol* 20 mesures avant la fin. — L'esprit mauvais la répète de suite *crescendo*, en se moquant, et se repose haletant sur un accord qui ne conclut point. — Alors reparaît, tel que le chœur antique, l'introduction du commencement, qui semble gémir sur ces grandes douleurs. — La deuxième partie est, comme toujours, la paraphrase de la première, il s'y trouve, en plus, à la cinquième mesure du retour en *ut mineur* une marche d'harmonie de toute beauté et de toute énergie, qui ramène, en douze mesures, à la mélodie. — Nous croyons que ces douze mesures gagnent à être faites d'un seul *crescendo* au lieu de trois qui sont écrits. Les larges nuances sont bonnes dans de larges œuvres : c'est en des fresques gigantesques que se peignent les temples. — Plus loin les péripéties de la première partie se reproduisent, mais alors revient l'introduction du commencement, jetant son grand cri de douleur sur ce drame, qui tout à coup s'achève par un transport d'énergie joyeuse, qui ressemble fort au triomphe du méchant esprit sur le bon, dénoûment peu consolant, mais d'un sublime effet.

Adagio cantabile.

NOTA. *Pas trop lent et plutôt* ANDANTE *qu'*ADAGIO.

Cette adorable mélodie doit se dire dans un sentiment très-intime (inniger empfindung), diraient les Allemands, et ce sentiment implique une nature de son très-onctueuse, et d'un timbre voilé, sans jamais d'éclat —Il est inutile d'expliquer que l'accompagnement en batterie qui se trouve au milieu doit disparaître complétement. C'est le sort de tout accompagnement, c'est l'ombre au tableau. — Qu'est-ce que son existence? Une ombre en effet, et sans elle le tableau ne serait point. — Dans cette mélodie de huit mesures deux notes sont étrangères au ton : le *mi bécarre* d'abord, le *la bécarre* ensuite; suivant notre démonstration, à elles est donc l'intérêt de la phrase, on le fera sentir en appuyant un peu le *mi bécarre*, et en jouant le *la bécarre* bien plus *pianissimo* que le reste des notes. — Les deux *triolets* qui séparent la répétition de ce thème, ne seront que *portés* et un peu *crescendo;* la deuxième fois se jouera un peu plus fort, avec les mêmes observations du reste, et bien attention, les deux fois, à ne pas *piquer* les quatre dernières *doubles croches*. — La phrase en *fa mineur* qui suit se doit jouer en grande suavité, en disant lentement et mollement les *gruppettis* qui s'y trouvent, et finissant le passage avec tout le charme possible. —Ce retour au sujet principal se fait avec un joli dessin de notes entrecoupées, qu'il faut faire bien distinguer, la première fois à la partie intermédiaire, la deuxième à l'aigu, la troisième à la basse : en liant la première et enlevant mollement la seconde. — Le thème revient, pour se fondre de suite en *mineur*; ici la basse joue le rôle d'un véritable basson, la main gauche doit donc chercher à imiter cet instrument lorsqu'il *porte* le son *lourd*. — La modulation en *mi majeur* aura beaucoup d'éclat, la main droite peut y jouer en octaves tout le temps. Après le retour du *pianissimo* et des petits traits de basson, le motif revient tout à fait cette fois, et comme il arrive par un *crescendo*, on fera bien de demeurer dans le *forte* afin de varier la manière de le présenter. — Du reste l'accompagnement par *triolets* dont la troisième note s'enlève un peu, lui donne un intérêt nouveau. — La *coda* des huit dernières mesures se fait *pianissimo* et s'achève *morendo*.

Rondo allegro.

Ce dernier morceau est de beaucoup le plus facile des trois.— La grâce et l'agrément y doivent constamment dominer. Il n'y a point là de sentiments extrêmes, les tempêtes morales ont passé, il y règne une grande sérénité et une grande jeunesse; c'est bien le n° 13 de l'œuvre du maître que le premier morceau avait déjà dépassé. — Après les 16 premières mesures, l'accord de *triton*, qui se trouve à la dix-septième, ne se jouera pas fort, mais seulement on l'appuiera plus que le reste. — Plus loin les *triolets* seront fort légers, et lors des notes surmontées de *points*, elles ne devront être que *portées* seulement. — Rien de plus aimable que la mélodie en *ut majeur* qui suit le retour du thème. — Lorsqu'il revient pour la troisième fois, il faut, au moment du *calendo*, observer bien strictement les tenues qui s'y trouvent, et leur donner leur complète valeur : il faudra mettre alors la petite pédale afin de dire toute cette partie en *sotto voce*;— puis le *crescendo* revient (*on marquera vigoureusement les basses blanches pointées*), et le point dominant de la force est le point d'orgue après la gamme descendante; — il y faut rester un peu. — La règle de durée d'un point d'orgue est celle-ci (sauf exception): y rester en plus la moitié de la valeur de la note ou du silence qui porte le point d'orgue. — Puis après quatre mesures de *pianissimo*, l'œuvre finit par une gamme d'un mouvement très-vif et décidé.

ALBUM DES 6

AURIC (G.) Prélude

DUREY (L.) Romance sans paroles

HONEGGER (A.) Sarabande

MILHAUD (D.) Mazurka

POULENC (F.) Valse

TAILLEFERRE (G.) Pastorale

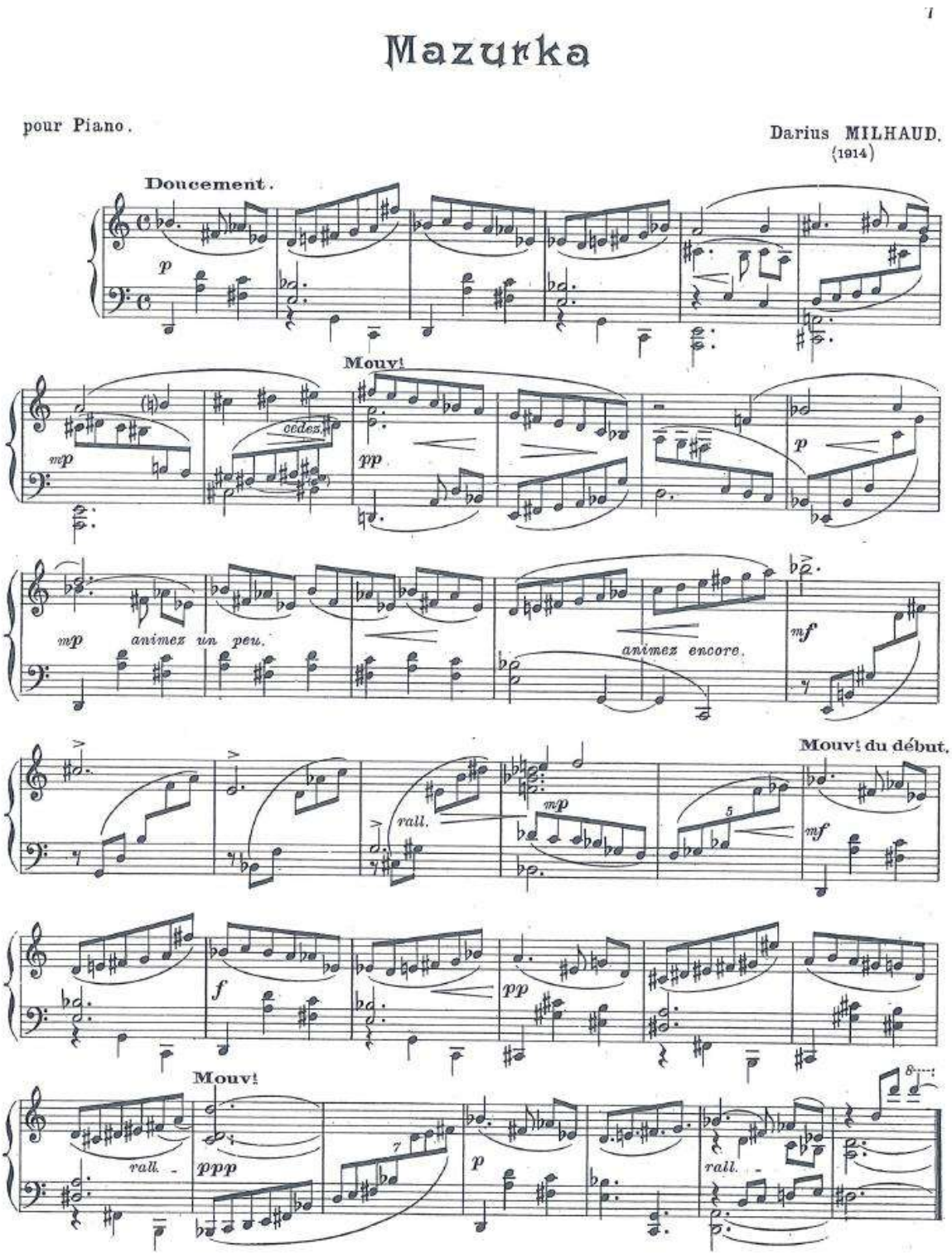
pour Piano

Prix Net : 5 fr.

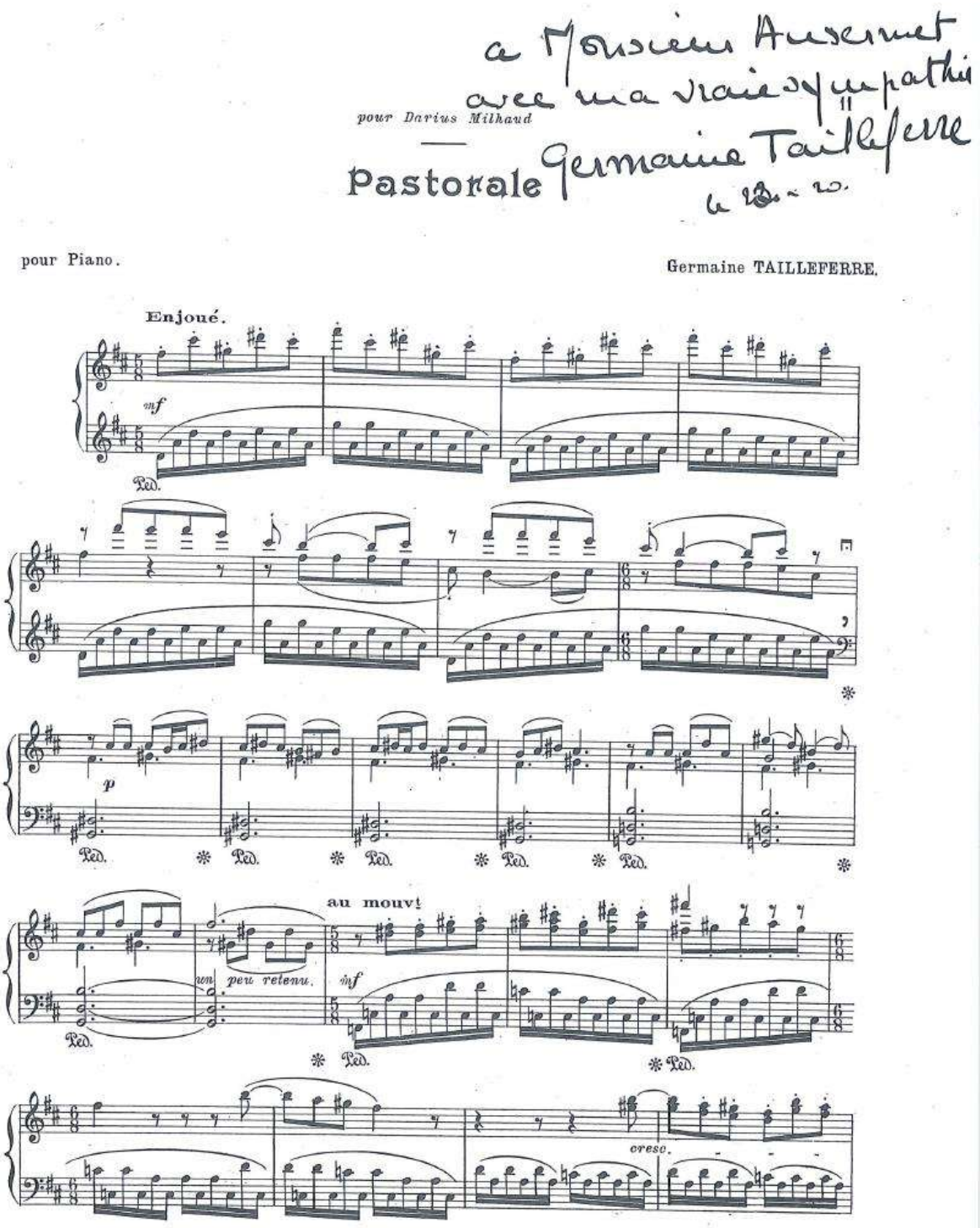
PARIS E. DEMETS, EDITEUR
2, Rue Louvois (2e Arrt)

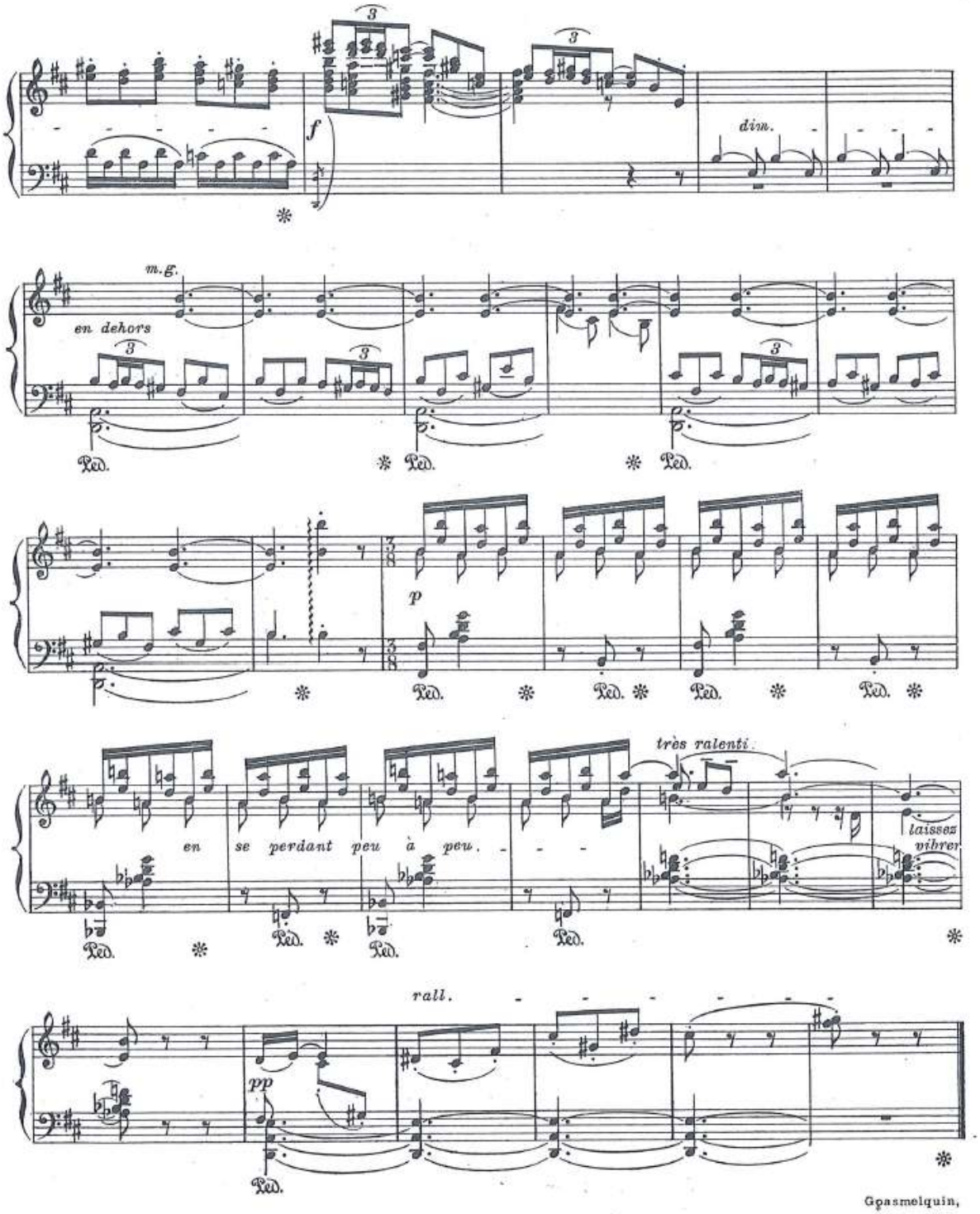
Tous droits réservés pour tous pays
Copyright by E. Demets 1920.

Darius MILHAUD, *Mazurka pour Piano*, publiée dans l'*Album de 6*, Paris, E. Demets, 1920 [composée en 1914].



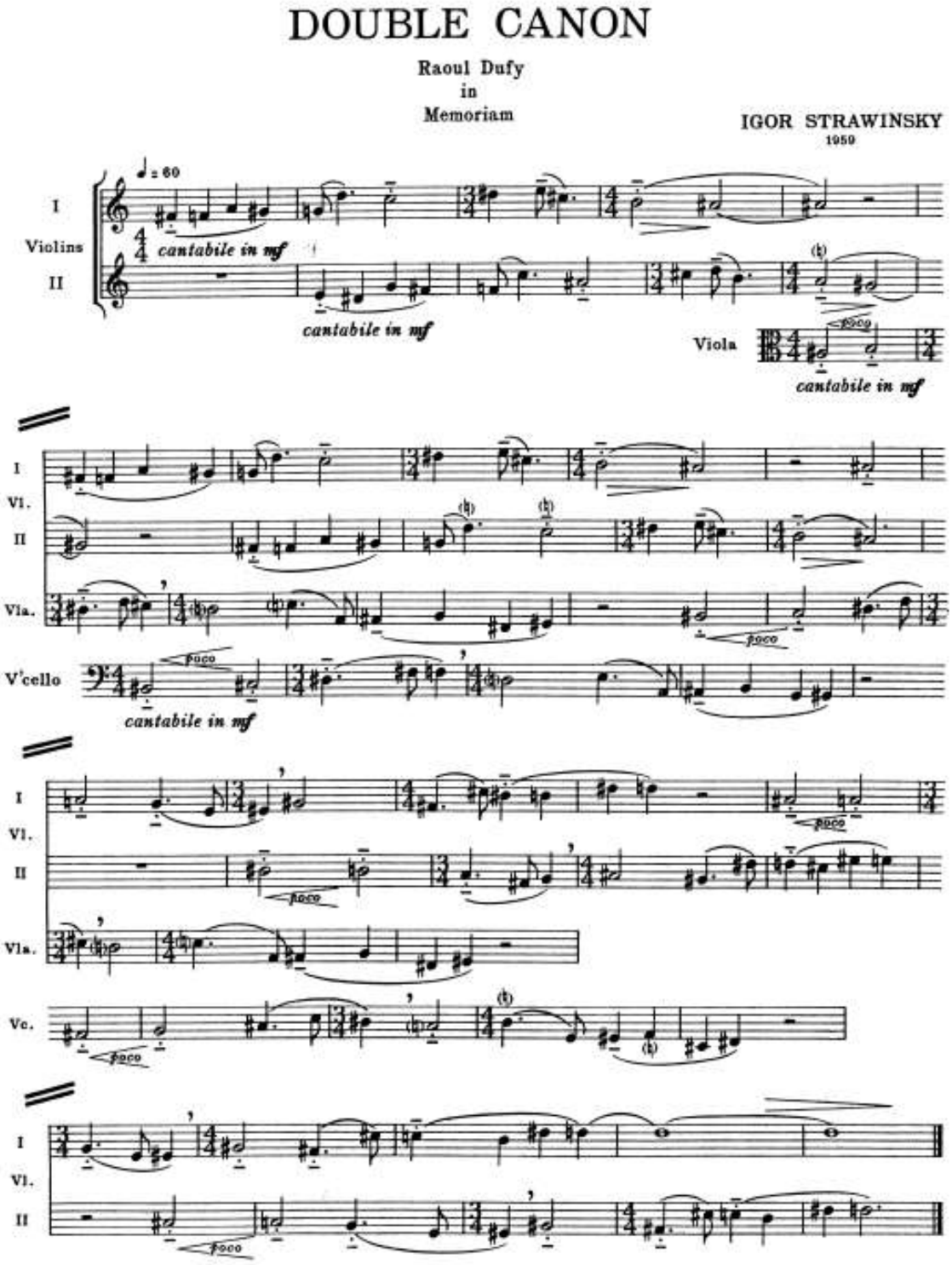
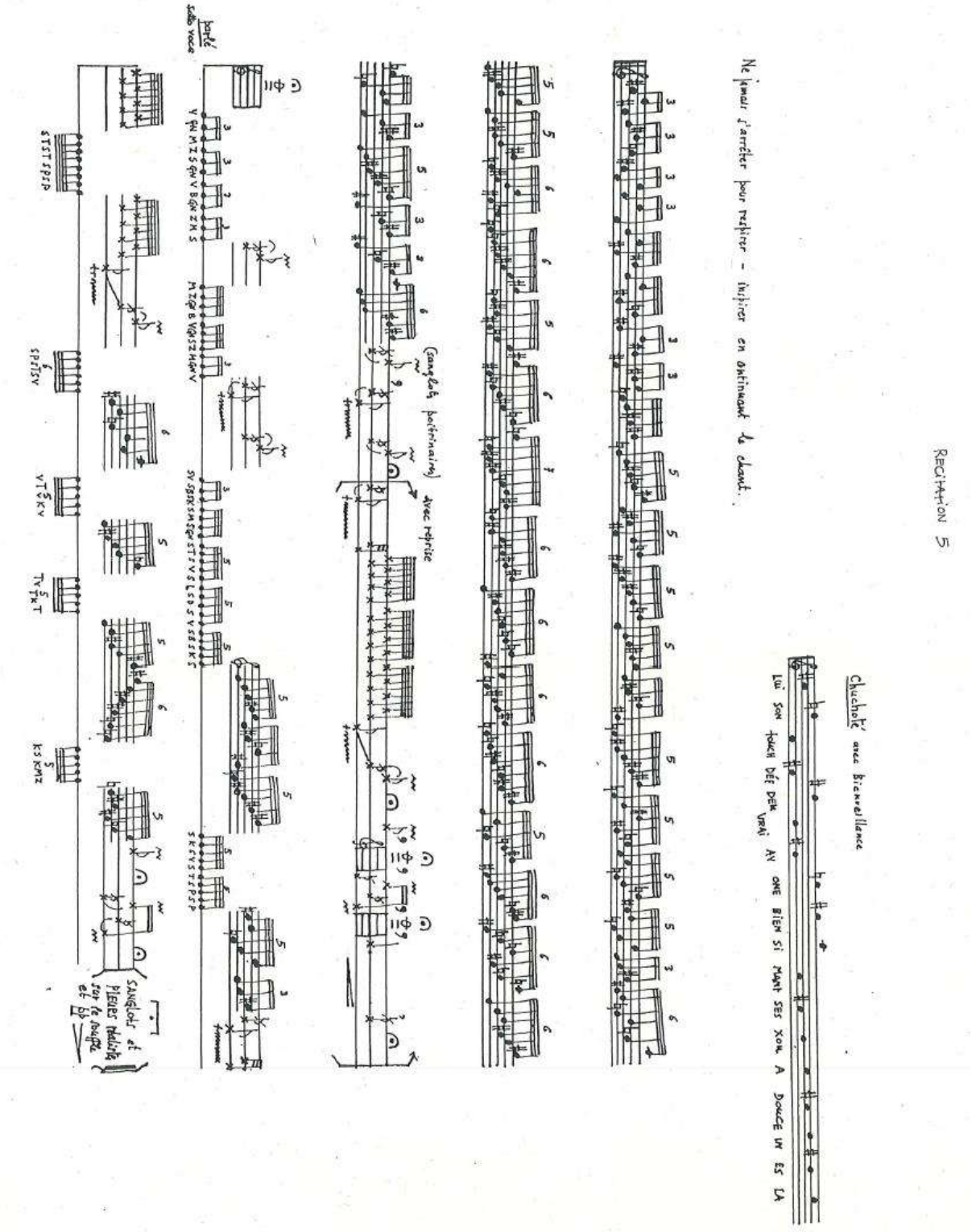
Germaine TAILLEFERRE, *Pastorale pour Piano*, publiée dans l'*Album de 6*, Paris, E. Demets, 1920 [composée en 1919].





Gpasmelquin,
4 Sep., 1919.

Igor STRAVINSKY, *Double Canon. Raoul Dufy in Memoriam*, Londres, Hawkes & Son, 1960 [composé en 1959].



Georges APERGHIS, « Récitation 5 », extraite des *Récitations pour voix seule*, Paris, Salabert, 1982.