Frontispice de la méthode de Demar.

UNE SONATE OUBLIÉE DE JOSEPH HAYDN

Nous avons trouvé par hasard, sur les quais, un ouvrage dont le titre n'avait rien de particulièrement attrayant, mais qui nous a séduit surtout par les deux curieuses gravures qui servaient à l'orner. L'ouvrage était intitulé : *Grande Méthode en trois parties pour le forte-piano,... dédiée à S. A. R. Monseigneur l'Archiduc Ferdinand,... grand duc de Wurtzbourg*, par Sébastien Demar. Aucune mention de la date, au bas de ce titre : mais les allusions répétées de l'auteur à la " récente " victoire d'Austerlitz permettent d'affirmer à coup sûr que la *Méthode* a du paraître vers 1806. Elle a été publiée chez l'auteur lui-même, à Orléans, où Sébastien Demar [1] était " professeur de piano-forte, d'harmonie, et de composition, dans le pensionnat

[1] La Bibliothèque Nationale possède un certain nombre d'œuvres de S. Demar : des méthodes de violon, de clarinette, de flageolet ; des airs pour deux flageolets ; des duos pour deux violons ; des concertos pour cor. Enfin trois symphonies de Joseph Demar, frère de Sébastien.

de M^me^ Robillard : " ce qui n'empêchait pas Sébastien Demar d'apprendre lui-même à ses lecteurs qu'il était d'origine allemande, né et élevé à Wurtzbourg, où son frère, Joseph Demar, continuait à exercer les fonctions de " musicien de la cour. " Et quant aux gravures qui nous ont décidé à faire l'acquisition de son livre, l'une, autour du titre, figure un imposant portique surmonté de l'écusson de l'archiduc Ferdinand, avec un charmant petit piano au-dessous de l'inscription susdite, tandis que la seconde, placée en tête du chapitre qui étudie la *Position du Corps*, représente une aimable jeune femme, — peut-être l'une des pensionnaires de M^me^ Robillard, — qui, en toilette de bal et les cheveux au vent, déchiffre une Sonate sur le même piano, mais transporté, maintenant, dans une vaste clairière, au milieu d'un bois.

Ces préceptes méritent aujourd'hui même encore d'être cités et transcrits en entier :

Aussitôt que l'Elève est suffisamment instruit des principes, on peut commencer à lui indiquer la position que le corps et la main doivent prendre et conserver. Ce point est d'une si haute importance, et il est si constant que, de la bonne ou mauvaise position des mains dépendent les succès, ou la non-réussite de l'élève, que je m'exposerai plutôt à encourir le reproche d'être trop diffus, que d'omettre la plus légère particularité relative à se sujet.

On doit être assis de manière à ce que les coudes soient à la hauteur du clavier, et le corps à peu près à un pied de distance de l'instrument, afin que les mains puissent passer aisément de droite à gauche, de gauche à droite, et même se croiser sans que le corps y oppose aucun obstacle.

Il faut placer les mains au-dessus des touches, les doigts doivent être pliés aux premières phalanges, et légèrement recourbés aux secondes, de sorte que la main soit agréablement arrondie ; elle ne doit pencher ni à droite ni à gauche, et comme elle est ordinairement portée à fléchir du petit doigt, il faut veiller soigneusement à la soutenir de ce côte.

Le Pouce sera un peu recourbé et ne s'écartera pas de plus de six lignes de l'extrémité de l'Index ; il faut observer que lorsqu'un doigt est placé sur une touche, les quatre autres doivent correspondre aux quatres touches qui avoisinent celle dont on se sert, en toucher la superficie sans néanmoins les enfoncer. Quand on veut les faire résonner, il faut un peu élever le doigt dans la situation où il se trouve, sans l'allonger, et frapper la touche en la faisant tomber perpendiculairement.

Lorsqu'un doigt a frappé une touche, il doit se relever, et la quitter à l'instant qu'un autre doigt frappe une autre touche, à moins que cette première note ne soit liée avec les suivantes, et par conséquent, ne doive résonner en même temps que l'on fait parler les autres.

Le petit doigt est naturellement si faible, qu'il faut user d'adresse pour suppléer à la force qui lui manque ; on doit le recourber un peu lorsqu'on le relève pour quitter une touche ; c'est aussi un moyen de conserver la main dans la position dont j'ai parlé.

Quand même la propreté ne nous ferait pas un devoir de tenir les ongles un peu courts, il faudra recommander à ceux qui touchent le piano, d'avoir cette attention, afin d'éviter le bruit désagréable qu'ils occasionneraient lorsqu'ils attaqueraient les touches avec un peu de force.

L'élève observera sur toutes choses, que, lorsqu'il transporte, soit à droite, soit à gauche, sa main sur le clavier, son avant bras seul doit agir, et la partie comprise depuis l'épaule jusqu'au coude doit rester immobile. J'observerai ici que plusieurs personnes, pour se donner de la grâce, ou sous prétexte de donner de l'expression à leur jeu, élèvent les épaules et les coudes, ou battent la mesure avec la tête ; il faut laisser ces singeries aux gens de mauvais goût et se rappeler toujours que la grâce consiste dans la bonne tenue du corps et dans la souplesse des mouvements ; que l'expression tient à l'âme qui la communique aux doigts, et que ceux-ci, par les différentes modifications du toucher doivent donner à chaque morceau de musique le caractère et l'expression qui lui conviennent.

De telle sorte que nous avons acheté la *Méthode* de Sébastien Demar ; et, tout d'abord, nous avons eu l'agréable surprise de découvrir que cet obscur ouvrage d'il y a cent ans dépassait infiniment toutes nos *méthodes* modernes aussi bien en clarté d'exposition qu'en savante justesse de musicale. Conçue encore sur le modèle, et suivant l'esprit, des incomparables traités de Philippe-Emmanuel Bach, de Quantz, et de Léopold Mozart, la *Méthode* de Demar ne se borne pas à enseigner machinalement la façon de rendre les notes écrites d'un morceau : elle explique à l'élève, tout ensemble, l'enchaînement rationnel des diverses règles et les convenances esthétiques qui les justifient. Après quoi, toujours selon l'habitude ancienne, l'auteur consacre la seconde partie de son livre à "définir", tour à tour, différents genres de la composition musicale, depuis le canon et la fugue jusqu'à la "Walze" et à la "Cosaque", en ayant soin toujours de joindre à ses définitions des exemples dont les uns, malheureusement trop nombreux, sont empruntés à l'œuvre, abondante et médiocre, de Sébastien Demar lui-même, pendant que d'autres reproduisent des passages des plus fameux musiciens du temps.

Et c'est ainsi que, après avoir résumé les règles de la *sonate*, Demar offre, "à l'usage des jeunes élèves", trois petites sonates, pouvant servir à la fois d'exemple pratique et de "récréation non difficile." Les deux premières de ces *Sonatines* portent expressément la mention : "par S. Demar". Nous en disons seulement qu'elles attestent, chez le digne professeur orléanais, une pauvreté d'invention bien faiblement compensée par maintes réminiscences des sonates de Dussek et de Clémenti. Mais la troisième *Sonatine* nous est offerte comme étant écrite "par G. Haydn" ; et, en effet, il suffit de jeter un coup d'œil sur les trois morceaux de cette *Sonatine*, — un *allegro* en *ut*, un *menuet* avec *trio* mineur, et un nouvel *allegro*, — pour reconnaître infailliblement l'inspiration, le style général, et tous les procédés des premières sonates de clavecin de Joseph Haydn. La coupe extérieure est absolument celle des petites sonates de 1763 et 1766 qui ouvrent le premier volume du receuil édité par M. Hugo Riemann (nos 1, 3, 4, 5, 6, 7 et 8). Un *allegro* initial avec un petit *développement* suivi d'une *rentrée* abrégée ; un menuet dans le même ton accompagné d'un *second menuet* mineur, et un final ayant à peu près les dimensions du premier *allegro*, avec la même coupe de "morceau de sonate", mais d'un rythme plus rapide et d'une portée expressive plus superficielle. Sans aucun doute, la *Sonatine* reproduite par S. Demar doit avoir

été composé par Joseph Haydn, et aux environs de l'année 1766, simultanément avec ces sonates naguère exhumées par M. Riemann ; et peut-être n'y a-t-il pas une de ces sonates, qui porte à un si haut degré l'empreinte du génie d'Haydn que, par exemple, le premier menuet ou le final de l'œuvre que nous révèle la *Méthode* du professeur orléanais.

Un détail amusant, d'ailleurs, achève de nous prouver l'authenticité, comme aussi l'ancienneté, de cette composition aujourd'hui oubliée. Le second menuet, en *ut mineur*, ne porte à la clef que deux bémols, suivant le vieil usage ; et Demar, tout en reproduisant fidélement cette façon d'écrire, nouvelle pour lui, note ingénûment que " ce menuet est marqué par l'auteur avec deux bémols, pour contrarier l'élève ". En réalité, l'auteur a " marqué son morceau avec deux bémols " parce qu'il l'a écrit à un moment de sa vie, où telle était encore l'habitude des musiciens ; et tout porte à croire que, pareillement, dans les morceaux publiés par M. Riemann, le ton de *mi bémol* ou celui d'*ut mineur* ne sont encore désignés que par deux bémols.

En tout cas, voici certainement une sonate d'Haydn qui ne figure dans aucun des recueils de son œuvre de piano ! Et comme d'autre part, le style de l' " écriture " exclut l'hypothèse d'une transcription au piano de morceaux composés d'abord pour d'autres instruments, force nous est d'admettre qu'il s'agit bien là d'une véritable Sonate, dont Sébastien Démar se sera procuré la copie, sans doute, pendant ses lointaines années de jeunesse vécues en Allemagne. Aussi nous a-t-il paru que cette petite découverte méritait d'être signalée, en ce moment surtout où l'on s'occupe à receuillir l'innombrable quantité de compositions inédites ou oubliées du vénérable maître d'Esterhazy.

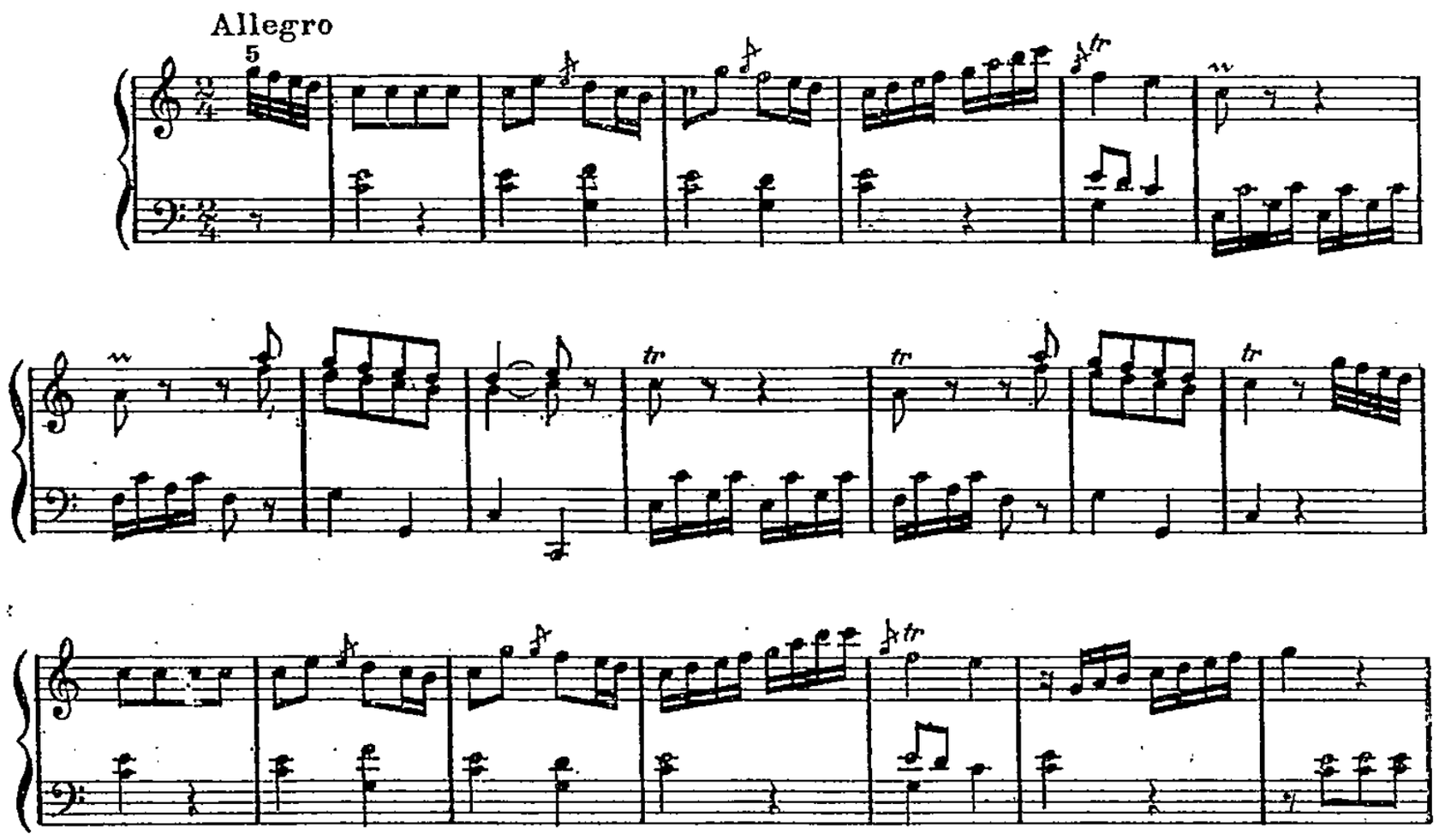
T. DE WYZEWA et G. DE SAINT-FOIX.

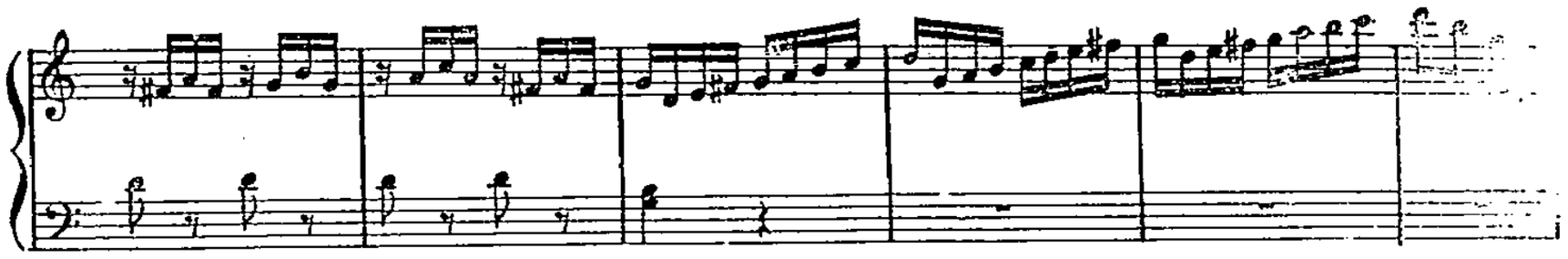
SONATINE

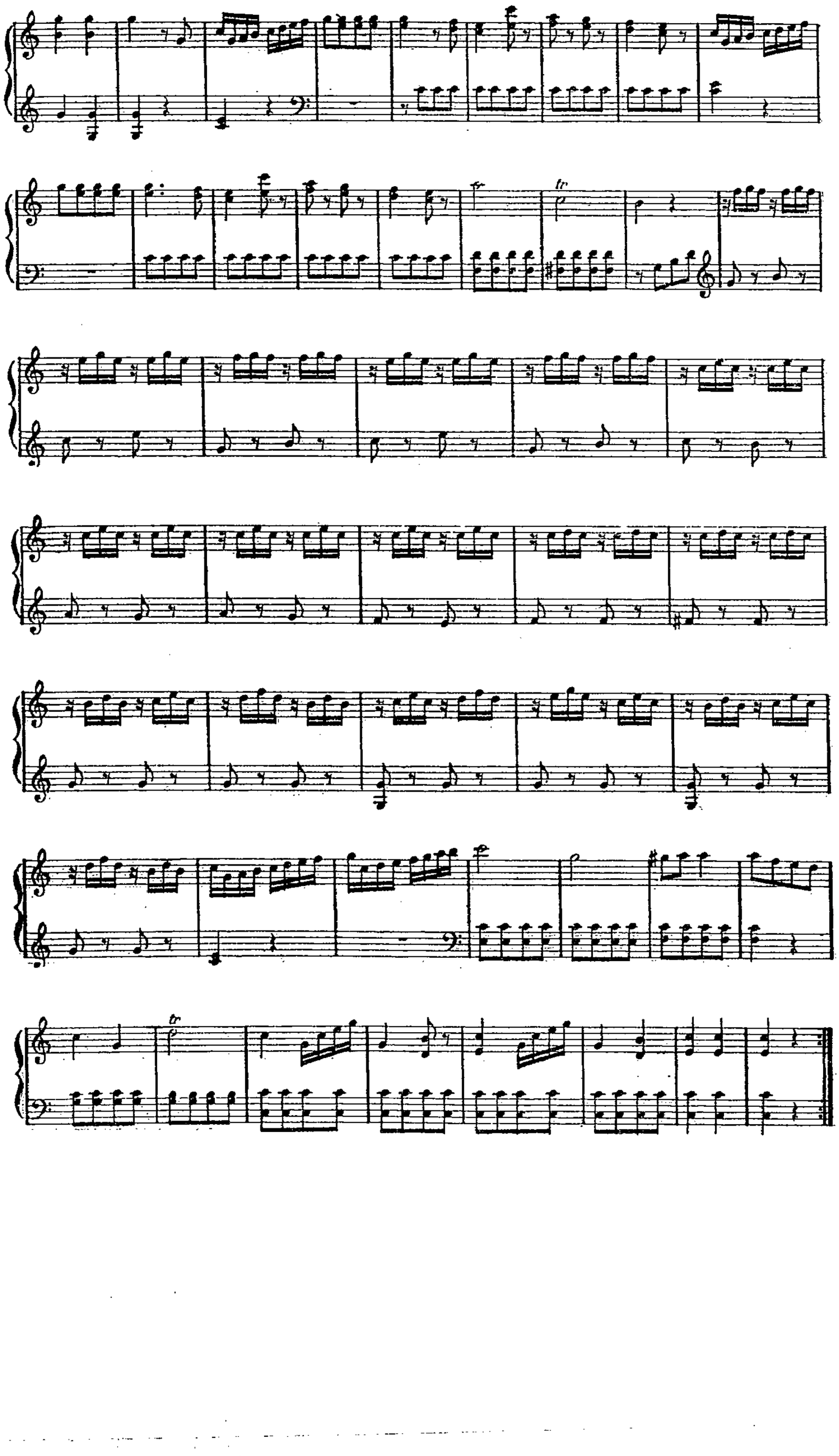
PAR

G. HAYDN

(Extrait de la méthode de Demar p. 133.)

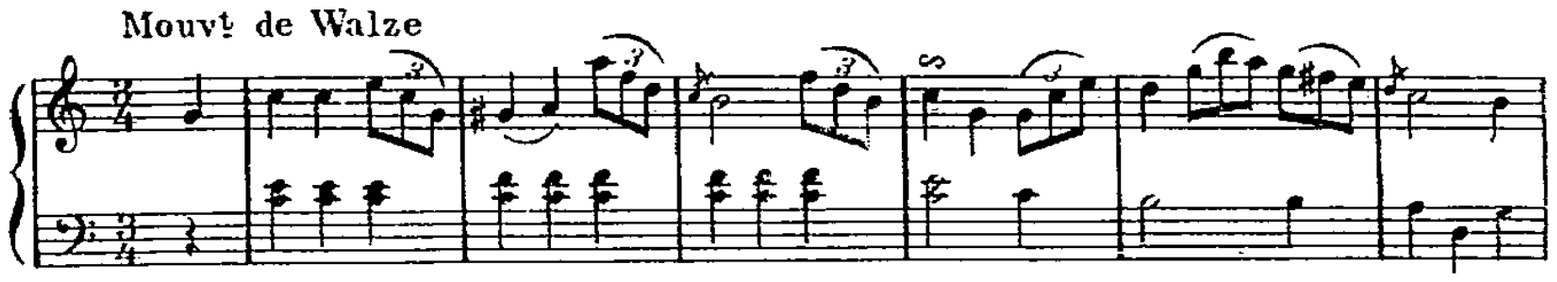


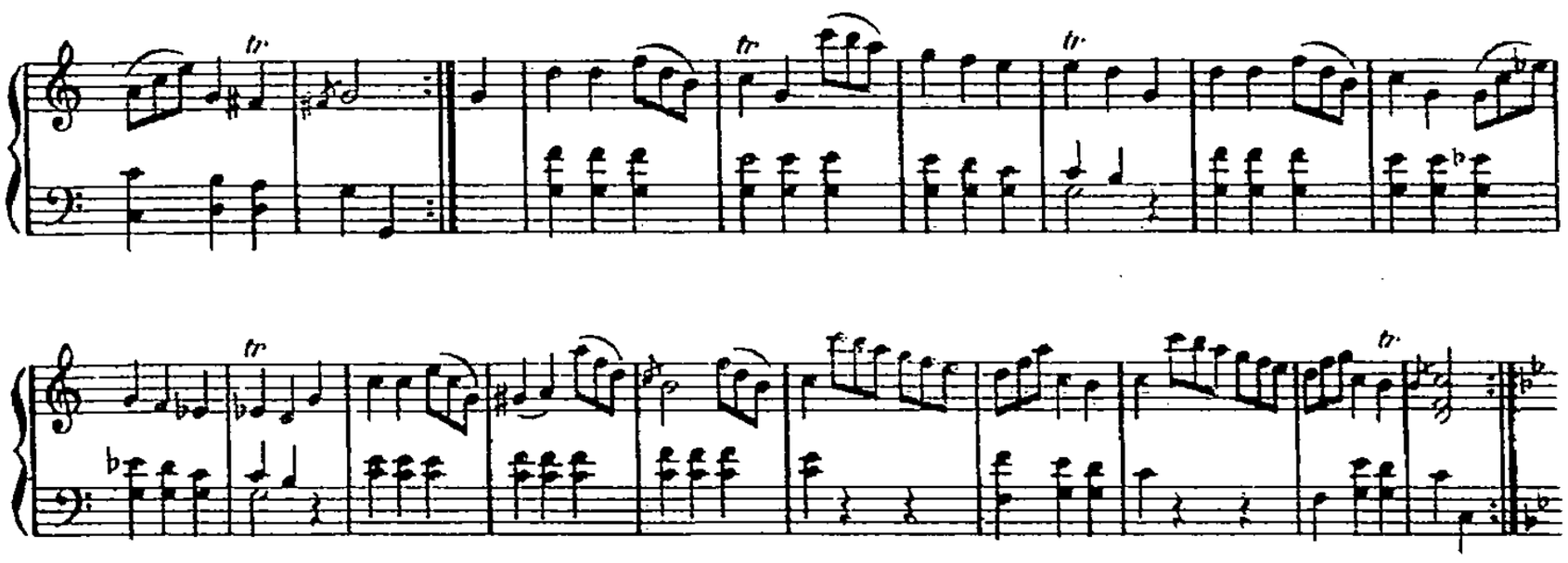



tr
tr
tr

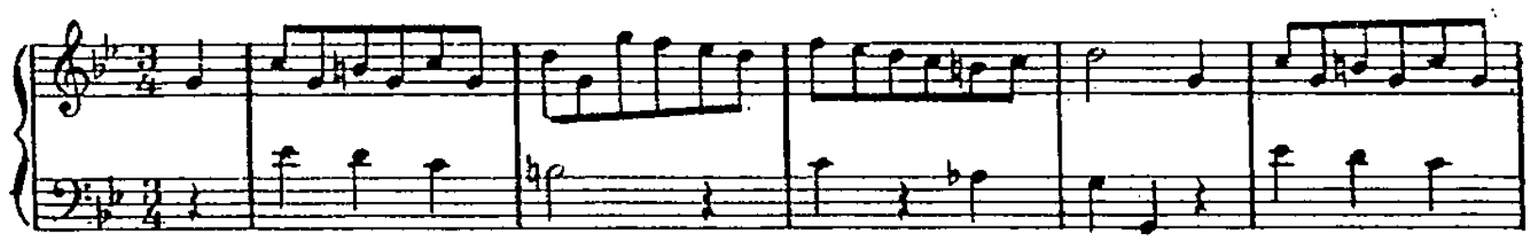
MINUETTO

Mouvt de Walze

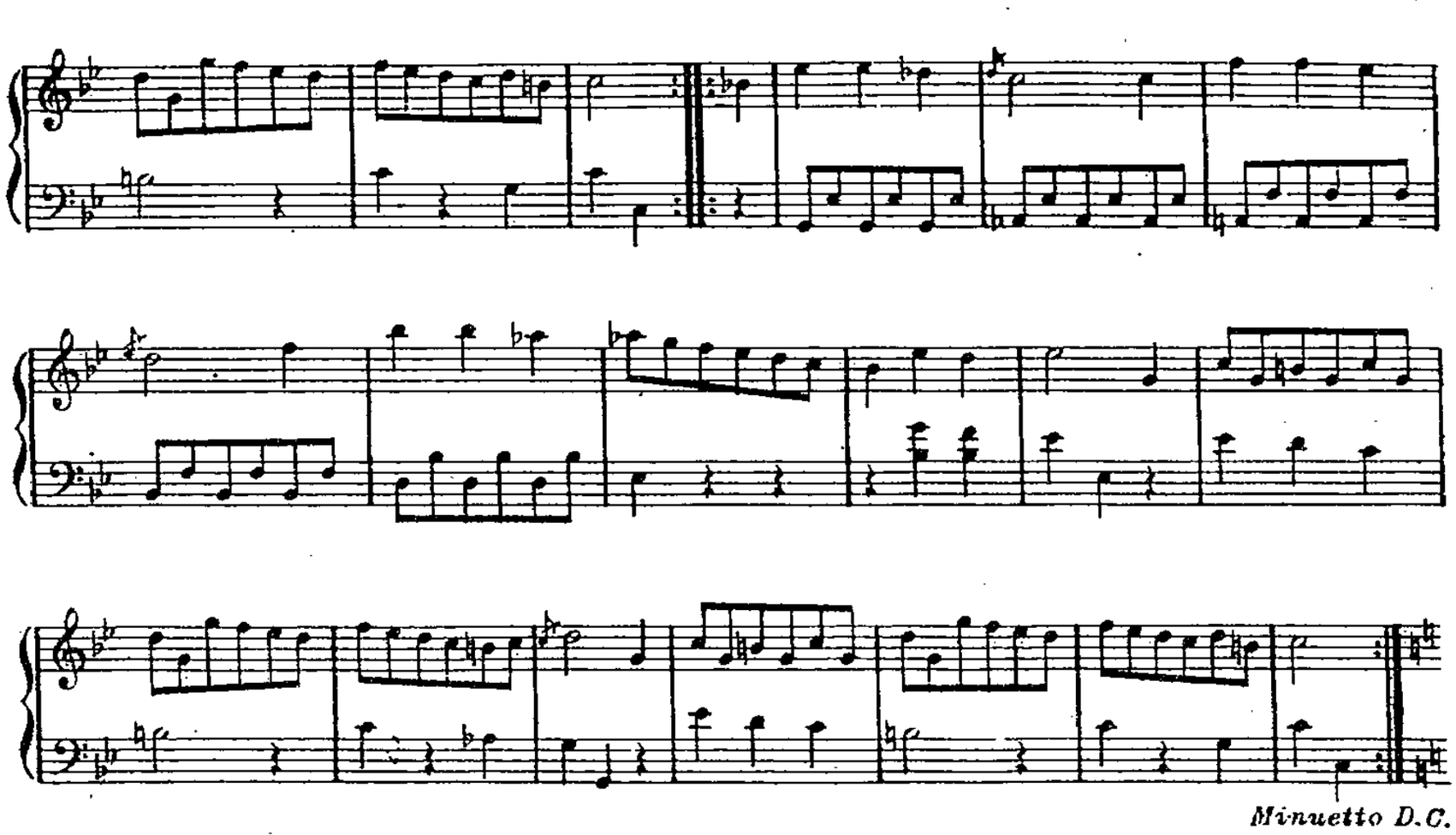


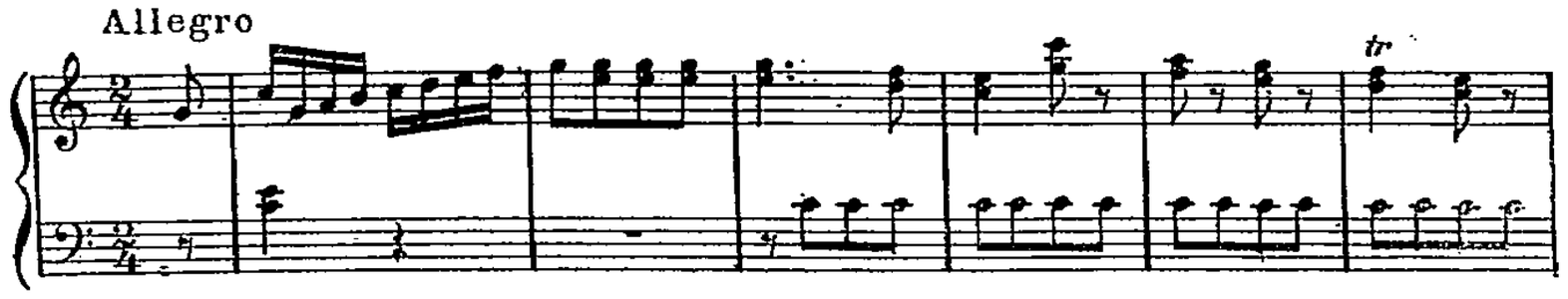
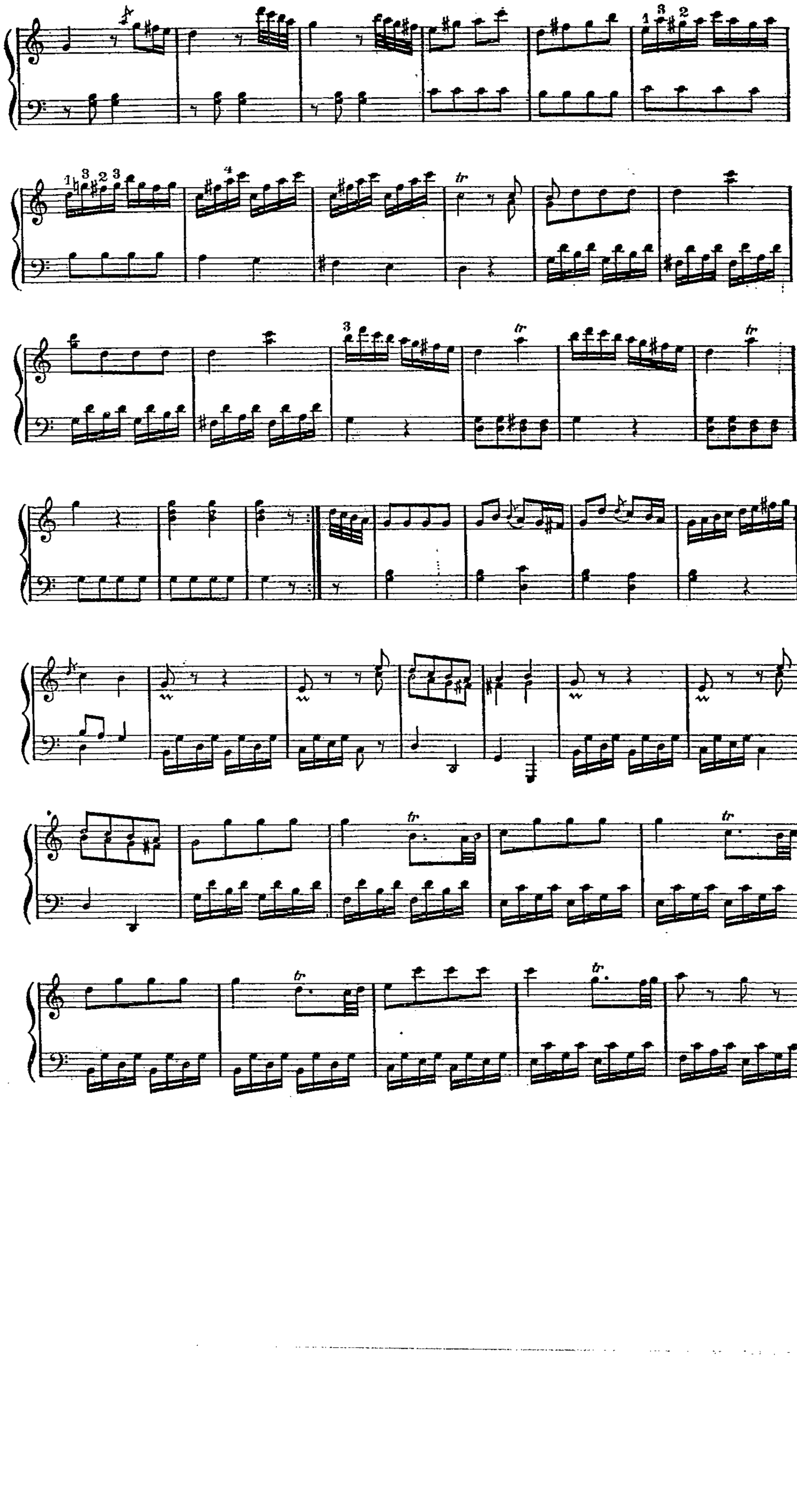


TRIO



Ce Trio est marqué par l'auteur avec deux bémols pour contrarier l'élève



Minuetto D.C.

Allegro