

DANIEL GOTTLOB TÜRK

Méthode de clavicorde

pour élèves et professeurs

1789

extraits choisis

en cours de traduction de l'allemand par

Jean-Pierre Coulon©

8 novembre 2023

téléchargé depuis l'adresse <http://imslp.org>

[N.B : cette forme de caractères entre crochets représente mon résumé de certains paragraphes, ou un commentaire.]

[Les chiffres en petits caractères dans les marges sont les numéros de page correspondants dans l'édition originale.]

[Merci de me signaler les fautes de frappes.]

Introduction

1 § 1. Il y a tellement d'instruments qui se jouent avec un clavier, que je les évoque brièvement, afin que l'on sache au moins les distinguer. Les plus importants, à part le clavicorde proprement dit, sont l'orgue, le clavecin, et le pianoforte.

1 § 2. [Pour l'orgue, voir des traités spécialisés] Le clavecin est suffisamment connu [...]. Le pianoforte [...] permet de jouer forte ou piano par un toucher fort ou faible, donc sans tirer de registre [...]

[longue énumération d'autres instruments à clavier « exotiques »]

4 § 3. [Le clavicorde a été inventé par Guido d'Arezzo ...]

4 § 4. Les aspects les plus importants d'un bon clavicorde sont [...]

4) Il ne doit pas être « **lié** »

[...]

6 § 5. [Le clavicorde permet la polyphonie ...]

6 § 6. [Il a l'avantage d'une grande étendue ...]

6 § 7. [On peut y jouer vite ...]

7 § 8. [Il demande moins d'entretien que les autres instruments à cordes ...]

7 § 9. Le clavicorde proprement dit a encore cet avantage particulier sur les autres instruments à clavier, qu'on peut y jouer le vibrato, y faire alterner rapidement tous les degrés de force ou de douceur propres à l'instrument, et par conséquent jouer avec davantage d'expression que par exemple au clavecin.

7 § 10. Mais malgré ces avantages, le clavicorde est à plus d'égard très imparfait, comme personne d'impartial ne peut le nier. Par exemple la durée courte du son, à part l'orgue,

est incontestablement une imperfection de notre instrument. On trouvera rarement un clavicorde dont le son, dans un tempo modéré, tient avec la même intensité plus que le temps de trois ou quatre noires, alors qu'avec divers autres instruments, on peut commodément tenir une note sur plusieurs mesures, avec une intensité croissante ou décroissante. Nous devons hélas nous priver de ce crescendo et decrescendo du son, par lequel le chanteur ou l'instrumentiste nous ravit si souvent !

§ 11. La faiblesse du son est aussi une imperfection du clavicorde, car bien que la force ne soit pas toujours un avantage, il se produit parfois des circonstances, par exemple pour jouer un trio avec un violon ou un autre instrument, où on aimerait bien un son un peu plus fort. 8

§ 12. Une troisième imperfection, mais moins frappante, se trouve dans le fait qu'au clavicorde, même avec le meilleur accord, on ne peut jamais atteindre la justesse absolue, chaque touche devant, selon la disposition actuelle, représenter plusieurs notes qui, dans le fond, devraient être distinctes : on comprend donc qu'il est impossible d'accorder un tel instrument parfaitement juste¹. Cependant notre oreille est déjà si comblée qu'elle peut supporter cet écart à la justesse absolue. On dit d'un clavicorde qu'il est encore bien accordé quand il est au moins bien tempéré. 8

§ 13. Malgré ces imperfections, le clavicorde trouve de plus en plus d'amateurs, ce qui pourrait peut-être prouver dans une certaine mesure que ses avantages dominent largement, vu qu'en particulier cet instrument est loin d'être facile à apprendre. Il se peut aussi que le fait qu'autant de grands compositeurs aient écrit pour lui ait beaucoup contribué à ce qu'il soit presque universellement apprécié. 8

§ 14. Plus on commence tôt à jouer du clavicorde, plus on ira loin, du moins question dextérité, car à l'âge tendre, les doigts sont si souples qu'on atteint un assez bon niveau de rapidité avec bien moins de peine que quand ils sont déjà devenus raides et rigides. Plus on commence tôt mieux c'est, au moins quand la taille et la force des doigts le permettent, c'est-à-dire vers sept ou huit ans. Il n'est pas vraiment impossible même à des adultes d'apprendre le clavicorde, à part qu'ils auront bien du mal à atteindre une grande dextérité. 8

§ 15. Le plus important dont il faut se soucier au début, est un bon professeur. Habituellement on fait l'impasse sur ce point, car le préjugé comme quoi tout un chacun peut apprendre les bases est presque général. On croit économiser, on prend [le professeur] le moins cher, et on y laisse bien plus qu'avec le plus cher, car l'expérience confirme qu'un professeur habile et consciencieux amène ses élèves bien plus loin en quelques mois qu'un mauvais fait avec les siens en toute une année. Combien de temps et de peine ne sont pas d'ailleurs perdus là ? Car en général l'élève, quand on lui a fait cours plusieurs années sans les principes justes, réalise après des heures pénibles son ignorance et celle du professeur, recommence tout à zéro avec un professeur plus habile ! Et qu'il est difficile de perdre l'habitude de vieux défauts devenus automatiques ! 9

Je sais qu'ici on n'est pas toujours libre de choisir, car peu de professeurs habiles (qui sont généralement

1. Une explication plus approfondie de ce § va suivre. [le clavicorde lié]

bien rares dans certaines régions) s'occupent de débutants. Mais quand on ne peut pas obtenir un professeur qui a formé de nombreux bons élèves, il ne faut pas faire l'erreur, par économie, d'en accepter un peu cher.

- 9 § 16. Que quelqu'un qui a déjà un professeur habile ne se confie pas à un autre, sauf urgence critique, car chacun a généralement sa propre pédagogie, ce qui fait donc perdre beaucoup de temps, avant que l'élève ne se réhabitue à une autre méthode, même si les professeurs ne divergeaient pas sur les principes mêmes. Certains amateurs croient profitable d'avoir pris des leçons avec de nombreux maîtres, mais peu ont matière à en être fiers, car leur goût est généralement très incertain, et abâtardi dans une disparité erronée.
- 10 § 17. Le professeur, quand il n'est pas aussi lui-même un bon interprète (car bien enseigner et jouer parfaitement n'ont rien à voir), doit avoir au moins, en plus des connaissances nécessaires, un goût bien formé et une bonne interprétation. Il lui faut un très haut niveau de clarté, de manière de se mettre au niveau de l'élève, et de patience. Il doit garder une certaine attention à ses élèves, mais sans se comporter de manière maussade, car on obtient incomparablement plus de la plupart des élèves en restant calme qu'en les grondant ou autre. Il ne doit pas laisser passer les fautes les plus petites, mais sans faire arrêter l'élève inutilement. Dans l'ensemble, il n'est pas obligé de suivre le même plan avec tous ses élèves, compte tenu de leurs diverses aptitudes. Il y en a qui comprennent tout vite. Avec eux, il doit aussitôt avancer, afin de les maintenir en travail continu. D'autres ont besoin de beaucoup de temps et de rappels plus fréquents, avant de comprendre quelque chose : il ne faut leur faire faire que peu de choses à la fois. En deux mots, le professeur doit avoir sérieusement à cœur de former ses élèves en musiciens habiles le plus tôt possible. S'il manque ici de motivation, d'habileté et de dons, il ne devrait pas s'occuper de donner des leçons.
- 10 § 18. A part une bonne oreille et les dispositions² nécessaires pour la musique, on suppose chez un élève un sentiment naturel de la beauté, du jugement, de l'envie et une application durable, afin que les efforts du professeur portent leurs justes fruits. L'élève doit suivre à la lettre les rappels de ce dernier, et ne pas avoir l'idée d'obéir à son propre jugement, ou de choisir lui-même ses morceaux d'étude. Il doit s'en remettre entièrement à la direction du maître, avoir confiance en lui, être reconnaissant de ses efforts, etc. Il ne doit pas se contrarier quand le professeur lui fait répéter certains passages jusqu'à ce qu'il les joue correctement. S'il ne comprend pas pourquoi telle ou telle chose doit être ainsi et pas autrement, il doit en demander la raison au professeur, ou demander une explication plus approfondie, afin de ne pas devenir qu'un musicien automatique.
- 11 § 19. Quelqu'un qui apprend le clavicorde comme loisir en aura fait assez en y passant deux heures par jour. Dans les quatre heures par semaine au début, six si possible, ensuite entre deux et quatre en comptant le temps de cours. Mais pour quelqu'un qui compte faire du clavicorde son occupation à plein temps, trois ou quatre heures de travail quotidien sont à peine suffisantes, auxquelles il faut rajouter au moins une heure de cours.

2. Le génie, si on entend par là une grande dimension de l'esprit, ou des aptitudes extraordinaires pour la musique, ne peut pas être présumé chez n'importe quel débutant. De plus, on détermine rarement dans les premiers mois si quelqu'un a du génie ou non pour la musique. Un professeur habile donnait des leçons à un jeune individu il y a quelques années, lequel était au début particulièrement peu prometteur car il n'apprenait à reconnaître les notes et à distinguer leurs valeurs, à appliquer correctement les premières règles du doigté etc. qu'avec beaucoup de peine, et est maintenant un compositeur très prometteur.

Vu que ce livre ne parle pas de la musique en général, mais du clavicorde, je ne peux pas me disperser dans des considérations sur les diverses connaissances et expressions dont le futur musicien a besoin, en dehors de son domaine particulier. J'en profite seulement pour remarquer que quelqu'un qui croit pouvoir devenir un bon musicien en six ou huit ans se trompe lourdement. Dans la pratique de la musique quelqu'un peut, dans des conditions favorables, atteindre une dextérité correcte, mais il lui resterait encore beaucoup à apprendre. Il ne faut donc pas s'imaginer que l'étude de la musique est une chose si facile. Le domaine de celle-ci est plus large qu'on le croit d'habitude, et on le réalise souvent trop tard.

§ 20. Pour apprendre, le clavicorde, du moins au début, est incontestablement ce qu'il y a de mieux, car la finesse d'interprétation ne s'acquiert aussi bien avec aucun autre instrument à clavier. Si on peut ensuite y ajouter un clavecin ou un bon pianoforte, son utilité en sera d'autant plus grande pour l'élève, car les doigts obtiendront plus de force et de rapidité sur cet instrument. Mais il ne faut pas jouer que du clavecin ou autre, car la bonne interprétation pourrait en pâtir. Que quelqu'un qui ne peut pas avoir les deux opte pour le clavicorde. Mais plus l'instrument est bon, plus il rendra service à l'élève, car il préférera bien plus travailler sur un bon clavicorde, et apprendra à jouer avec plus d'expression que s'il doit tambouriner sur un vieux cageot pitoyable, comme c'est souvent le cas. 11

§ 21. Le professeur doit choisir au début des morceaux très courts et faciles, afin que le débutant, qui doit en plus noter beaucoup de choses, n'oublie pas l'un d'eux avec l'autre, et ne perde pas en même temps l'envie de poursuivre l'apprentissage de la musique. Comme il ne trouve encore aucun goût dans un grand morceau élaboré, comme par exemple une bonne sonate, on rendra et à lui et au compositeur un mauvais service par le choix de tels morceaux. 12

Certains hommes à part ça louables, conseillent ici tout le contraire : mais ils ont probablement fait cours à très peu de débutants, ou seulement à ceux qui associent des talents extraordinaires à une application infatigable, et pour lesquels il faut certainement faire une exception. Mais ceux qui veulent apprendre la musique ont-ils tous les dites qualités ? Est-ce que tout élève, ou la plupart d'entre eux, ne veut pas avoir vite le plaisir de pouvoir jouer quelque chose ? [...]

§ 22. Il est également erroné de faire jouer à l'élève quelque chose qu'il ne conçoit pas encore nettement. [...] 12

[exercice de rythme :]



Il doit remettre à leur place ces notes de basse qui ne sont pas d'aplomb. En effet par cette méthode il apprendra le rythme bien plus à fond que si on ne le lui fait pas toucher du doigt lui-même.

§ 23. Les personnes, les hommes en particulier, qui veulent apprendre le clavicorde, ne devraient certainement pas s'occuper de travaux qui raidissent les doigts : comme certains élèves ne peuvent pas l'éviter, il faut au moins les mettre en garde qu'ils ne deviendront 14

jamais des interprètes virtuoses. [...]

14 § 24. Le clavicorde doit toujours être accordé juste [...]

15 § 25. [Eviter les arrangements d'œuvres chantées ...]

15 § 26. Vu que les professeurs des petites localités, surtout à la campagne, n'ont pas toujours accès à des morceaux pratiques pour leur cours, et que de plus leur finances ne leur permettent généralement pas d'acquérir tout ce qui paraît régulièrement, j'espère leur rendre service en indiquant ici quelques œuvres utiles pour leur cours.

15 § 27. Pour les débutants absolus, les morceaux qui se trouvent à la fin de cet ouvrage seront peut-être utilisables. Même C.P.E.Bach a composé de brefs morceaux³ pour débutants, dont certains sont très faciles. Le nom du compositeur garantit leur valeur. Dans le petit *cours de musique* de **C.G.Tübels**, parmi les 77 *exercices dans tous les tons* qui y sont insérés, j'en proposerais à la rigueur certains, s'ils n'étaient pas notés en clé de *sol*, et si en plus de leur introduction réduite à deux ou trois planches d'impression, ils ne coûtaient pas trois thalers. On ne trouve que rarement de tels morceaux proposés au grand public, car un compositeur de renom ne s'y prête pas facilement⁴. Il y a cependant de nombreux morceaux non publiés qui peuvent être utiles pour les cours⁵. A coté de cela, il faut donner à l'élève, à défaut de morceaux de ce type précis, de très brefs morceaux, composés pour le clavicorde. Parmi les plus faciles que je connaisse, je vois :

- *Chansons pour les enfants* de **J.F.Reichard** en trois tomes, ainsi que *chansons de Gleim et Jacobi*,
- *50 chants spirituels pour les enfants*, de **J.A.Hiller**, avec partie de violon, de 1774,
- du même, *Chants dédiés à une dame du canton de Coire*,
- **J.H.Rollen**, *collection de chants spirituels pour ceux qui aiment un chant authentique*,
- **J.A.P.Schulz** *chants dans le style populaire*, deux volumes, etc.

Quand les élèves deviennent habiles avec ces chants faciles ou brefs morceaux, ou avec d'autres semblables, ce qui peut bien prendre six mois, et selon les conditions de leur dispositions et du cours qui a eu lieu, peut-être encore davantage de temps, il faut aborder des morceaux un peu plus longs. Ce seront alors surtout les quatre collections mélangées de morceaux pour clavier et pour chant de **J.G.Witthauer** qui rendront de bons services. A part ça il y a des collections semblables de divers compositeurs, morceaux qui seront tout-à-fait utiles. Il est alors temps de passer à de petites sonates, qui sont nombreuses à notre époque. J'en ai moi-même publié deux collections, qui répondaient à ce besoin. Plus difficile : celles de **E.W.Wolf**, **Sander** et **Schmiedt**. Je ne donnerais pas mes sonates faciles aux débutants la première année, car bien qu'on n'y trouve aucun passage difficile, elles supposent un goût déjà assez formé et une sensation particulière, si on ne veut pas écœurer l'élève. Pour la question si, en plus des deux collections plus anciennes, dont la seconde édition revue est parue, elles sont utiles pour continuer à apprendre une bonne interprétation, je laisse répondre ceux qui connaissent. Quand les élèves sont plus

3. par « brefs morceaux » j'entends aussi, à part de brefs Allegros, Andantes et autres, des Menuets, Polonaises, etc. faciles et bien construits.

4. pourtant récemment **C.G.Tag** a mis en valeur quelques collections de morceaux vraiment plus faciles et plus appropriés, qui seront certainement très constructifs.

5. Les **Murkys** et autres, presque toujours insipides, sont à proscrire à juste titre.

avancés, on peut leur faire travailler les sonates de **Greßler**, **Gruner**, **Blum**, **G.Benda**, **Sanders** (les grandes), †**Vierling**⁶, †**Haydn**, **E.W.Wolf**, **Häßler**, **C.P.E.Bach** etc. On devra aussi étudier quelques trios, quatuors, concertos etc. de bons auteurs avec ses élèves, à cause des « mesures à compter ». Des sonates à deux claviers, ou à quatre mains, par exemple de **P.Schmidt**, **Mozart**, **Seydelmann**, **Kozeluch**, **Vauhall**, **E.W.Wolf**, etc. sont également utilisables pour cet exercice⁷. Il faut même faire jouer de temps à autre des fugues, par exemple de **Haendel**, **J.S.Bach**, **C.P.E.Bach**, **Kirnberger** etc. car même si ce type de morceau est moins apprécié qu'autrefois, celui qui joue du clavier en retire un grand profit à cause de leur nombreuses liaisons, tension des doigts, etc. et le futur organiste ne peut absolument pas y échapper.

Si j'omets ici plus d'un personnage très constructif, ce n'est absolument pas que je le dédaigne, mais soit parce que je ne connais pas ses œuvres (car quel musicien possède tout ce qui est paru seulement ces dix dernières années?), soit parce qu'elles sont écrites plus pour le clavecin que pour le clavicorde. De plus, un catalogue complet de tous les compositeurs et leurs œuvres serait bien superflu, car plus d'un professeur n'est certainement pas en mesure d'acquérir en quelques années seulement la moitié des œuvres que j'ai citées, vu que par exemple le seul **C.P.E.Bach** a publié un nombre considérables de sonates pour clavier. De toute façon dans dix ans ce paragraphe exigera un gros complément, car d'ici là on peut s'attendre en Allemagne à une explosion du nombre de partitions. Cependant il faut espérer qu'on trouvera les œuvres citées encore utilisables dans le but que j'ai dit. En effet le goût change souvent, mais la vraie valeur intrinsèque n'est pas si esclave de la mode que ça. Les œuvres de S.Bach, Haendel, Hassen, Graun entre autres le prouvent.

§ 28. Il ne faut pas que le professeur choisisse toujours des morceaux d'un seul compositeur pour ses cours, car chacun a son style particulier, qu'on finit par connaître, et pour lequel on prend peut-être une préférence exclusive. C'est pourquoi l'élève n'est pas encore en état d'interpréter les œuvres d'autres compositeurs d'après dans l'esprit de l'auteur, même si elles ne sont pas plus difficiles, ou carrément plus faciles. Il faut donc chercher à être utile à l'élève par l'alternance, car la diversité offre en général plus d'un avantage. Celle-ci divertit, satisfait davantage, et est provocatrice de règles utiles, de comparaisons, de mises en application. Elle élargit le champ de vision, définit mieux les sensations etc. et donc ces professeurs là, qui ne font travailler que leur propres compositeurs en cours (même si c'est à la perfection), s'occupent mal de leurs élèves de ce point de vue là. 18

§ 29. On commet très souvent une autre erreur en faisant jouer un débutant un morceau aussi longtemps qu'il faut pour qu'il le sache par cœur. Pour attendre un certain objectif, dont on va parler ci-dessous, cela peut être bien, mais en déchiffrage, rythme, mesure etc. cet exercice apporte à l'élève peu ou même pas du tout, parce que sans réfléchir à la chose, il finit par agir de manière seulement mécanique. Il vaut donc mieux lui faire travailler le morceau donné jusqu'à ce qu'il sache jouer dans un tempo très modéré, de manière cohérente. 18

Pour qu'on ne se méprenne pas, il faut que j'insère une remarque. C'est seulement cette méthode là que je trouve mauvaise, consistant à retenir des semaines entières chaque élève sur un morceau, sans tenir

6. Les sonates marquées † sont en clé de *sol*. A cette occasion je signale qu'apprendre cette clé est maintenant très utile, d'une part parce qu'un gros répertoire pour clavier s'y trouve, d'autre part parce qu'elle a beaucoup d'avantages, le principal étant que les notes aiguës exigent moins de notes supplémentaires. Il faut aussi faire alterner des partitions de qualités de notation/gravure/impression bonnes et mauvaises, afin que les élèves ne s'habituent pas à une qualité unique.

7. Ne pas faire jouer trop de morceaux de ce genre, parce qu'ils peuvent être nuisibles aux doigtés et surtout à la position des mains et des bras, car souvent les deux interprètes doivent se serrer ensemble, tordre les mains, et autres.

compte de ses aptitudes, et l'y faire stagner, du moins ne s'occuper que des doigts et pas de la tête, jusqu'à ce qu'il joue avec une parfaite dextérité. La vélocité n'est qu'une chose mécanique, qui vient de toute façon avec le temps, par un long travail, mais le jugement personnel, le bon déchiffrage, la solidité de la mesure, la diversité d'interprétation etc. ne s'obtiennent pas avec des morceaux peu nombreux. Ce qui paraît encore difficile au débutant maintenant lui semblera très facile dans un an rien que si le professeur fournit un lot de partitions suffisant et bien choisi. Si l'élève a franchi les premières difficultés, c'est-à-dire qu'il peut jouer sans peine des morceaux faciles, il faut le retenir sur ces morceaux de manière à ce qu'il apprenne à les jouer de manière cohérente, sans répéter de notes isolées ou de mesures, car une telle interruption, répétition etc. intempestive est une faute qui survient très tôt si on n'y prend pas garde au tout début. Quand l'élève est au stade où il peut jouer sans s'arrêter, il faut que le professeur l'accompagne au violon, car tout maître du clavier aurait intérêt à jouer de cet instrument, ou à la rigueur de la flûte⁸. L'élève y apprend la mesure de manière bien plus sûre que par une autre aide, il s'habitue plus à jouer ses morceaux de manière cohérente, et il acquiert en plus, si en outre le professeur joue bien, une manière de jouer meilleure, il forme son goût, son écoute, et en même temps son envie de musique est démultipliée. Pour commencer le professeur peut à la rigueur se contenter de jouer les notes en même temps que l'élève, quand celui-ci fait encore des fautes de mesure, jusqu'à ce qu'il soit un peu plus sûr, ensuite on choisit des morceaux avec violon obligé, c'est-à-dire où le violoniste doit jouer la mélodie, ou quelques mesures, seul, avec un simple accompagnement de la basse au clavier. Par ce genre d'exercices, l'élève apprend à avancer dans sa lecture, et comme dans de tels cas, des silences sont fréquents, il apprend aussi à les respecter. Si cette seconde chose lui est difficile, il faut lui écrire les endroits où le violoniste est censé jouer seul par de petites notes dans sa partition, afin qu'il apprenne à les suivre (même ceci est utile), jusqu'à ce qu'il devienne sûr de lui, et joue avec dextérité sans ce remède. Les trios avec clavier, comme il y en a beaucoup, sont les plus pratiques pour cela. Il faut prendre comme musique d'ensemble des morceaux un peu plus faciles que ceux que l'élève a déjà vus, car ce qu'il a joué **seul** honorablement ne fonctionne pas encore quand il faut qu'il joue sans s'arrêter avec un autre. Si on peut avoir la présence d'un troisième comme violoncelliste ou autre, le bénéfice en est d'autant plus grand pour l'élève.

- 19 § 30. Si on veut que l'élève acquière une manière de jouer bonne et exacte (n'est-ce-pas le but ?), le professeur doit lui jouer le morceau prescrit d'abord très simplement (sans rajouts *ad libitum*), mais avec expression, seulement je ne le ferais pas avant qu'il ait là une certaine dextérité, car sinon il risque de ne l'apprendre qu'à l'oreille, et de ne s'occuper que de la mémoire, pas de l'intelligence, ce qui est interdit. De plus, écouter souvent de bons musiciens, de grand interprètes, et surtout des chanteurs pleins de sensibilité contribue singulièrement à la formation du goût. Quelqu'un qui peut prendre en même temps des cours d'un autre instrument comme violon, flûte, ou même chant, en fera des progrès d'autant plus grands au clavier.

Certains professeurs commencent par négliger la bonne manière de jouer, car ils sont satisfaits lorsque l'élève a le doigt habile, joue en mesure etc. peu importe s'ils pianotent encore de manière si boîteuse et sans goût. Dès les premiers cours il faut exhorter l'élève certes pas à certaines subtilités, mais à un bon son chantant, à son caractère appuyé, à l'alternance du **f** et du **p**, etc.

- 20 § 31. [Ne pas faire travailler que du majeur.]

- 21 § 32. Afin que l'élève apprenne plutôt à trouver les touches, et ne détourne pas constamment le regard de la partition, on peut lui faire apprendre quelques morceaux par cœur, mais seulement quelques uns, et lui faire jouer dans l'obscurité. Ne pas s'attendre au début qu'il ne quitte pas les notes des yeux et ne cherche pas les touches, aussi nocif cela soit-il pour la cohérence, car même le plus exercé des interprètes regarde ses doigts de temps en temps. Il est pourtant vrai que le professeur se doit d'en empêcher l'élève quand c'est

8. Si le professeur ne joue d'aucun autre instrument, il faut qu'il fasse travailler des sonates à deux.

possible. Pour des notes conjointes, il faut permettre de détourner le regard de la partition pendant les premières leçons seulement, mais pas après : seulement pour les sauts, on peut laisser recourir à cette aide sur le moment, mais cette indulgence ne doit pas trop durer.

- § 33. [Les premiers exercices.] 21
- § 34. Afin que le débutant, parvenu à un peu de connaissance, puisse travailler en l'absence du professeur, et ne se trompe pas de doigté, il faut lui indiquer dans les premiers exercices chaque doigt par un chiffre. Par la suite il ne faut le faire qu'à certains passages pièges, puis que sur des notes isolées. Quand on peut enfin être confiant qu'il a un discernement et un jugement suffisants, il n'y a plus besoin de ces indications. 22
- § 35. [Aborder le trille avec les débutants.] 22
- § 36. [Ne pas demander aux débutants de jouer vite.] 22
- § 37. [Quand l'élève ne tient pas le tempo.] 22
- § 38. Toutes les expressions de visage, mouvements convulsifs, grimaces indécentes, qu'on les appelle comme on voudra, de même que taper du pied, marquer les temps en bougeant tout le corps, hocher ou plonger la tête, renifler pendant un trille ou un passage difficile etc. doivent être interdits chez l'élève au début, quels que soient le rang social et le sexe. Ici la galanterie ou la complaisance envers une jeune fille sont très répréhensibles, car bien que la musique ne se perçoive vraiment que par l'audition, il ne faut pas non plus y offenser la vue. Plus d'un musicien, qui nous enchante par son jeu, détériore nettement la bonne impression soit quand ses minauderies caricaturales nous font rire, ou soit quand même ses convulsions apparentes effraient les personnes présentes. Du reste le fait qu'une expression de visage correspondant au caractère du morceau puisse contribuer à renforcer l'expression sera examiné au chapitre sur l'interprétation. 23
- § 39. [Faire jouer un peu en public.] 23
- § 40. [Faire travailler tous les doigts.] 24
- § 41. Comme une grande partie du jeu dépend de la situation par rapport au clavier, pour pouvoir se servir des mains et des doigts sans contraintes, il faut observer les règles générales suivantes : 24
- 1) On doit s'asseoir juste en face du *do*₃, afin de pouvoir atteindre aussi bien les notes hautes que les basses.
 - 2) Le corps doit être environ entre 10 et 14 pouces du clavier. Il va de soi qu'une personne qui a les bras très courts doit approcher la chaise plus près.
 - 3) On doit être ni trop haut ni trop bas, mais de telle manière que le coude soit nettement, c'est-à-dire quelques pouces plus haut que la main. Si les pieds [du clavicorde] sont trop hauts, surtout pour de jeunes personnes, comme c'est souvent le cas, il faut hausser

le siège. Cela fatigue beaucoup, et entrave la force nécessaire pour jouer, quand il faut tenir les mains à la même hauteur, ou plus haut que le coude, car les nerfs s'en trouvent tendus (il ne faut ni comprimer les bras contre le corps, ni non plus les en écarter trop).

Le fait que suivre ces trois règles contribue singulièrement au confort de jeu sera vite confirmé par une tentative dans la direction opposée.

25 § 42. [Position de la main.]

26 § 43. A part ces règles à propos de la tenue juste des doigts et des mains, il faut surtout que le professeur veille à ce qu'à la fin de la durée écrite de la note, les élèves relèvent aussitôt chaque doigt de la touche, et n'en laissent aucun enfoncé avant que ce soit à nouveau nécessaire. Car par cette faute si habituelle pour les débutants d'avoir souvent les cinq doigts sur les touches résulte, à part l'harmonie fausse, une manière de jouer terne et incohérente, parce que les doigts, quand on en a besoin, sont souvent loin de leur place. Il serait utile, quand de tels gens en ont l'occasion, de jouer sur un orgue, afin d'apprendre pourquoi il est nécessaire de relever le doigt.

26 § 44. [Comment changer une corde]

27 § 45. [Comment tourner les chevilles.]

28 § 46. [Les feutres des cordes.]

28 § 47. Quand les lames de laiton [**tangent**es] qui percutent les cordes deviennent coupantes en haut, on en enlève un peu du haut à la lime, car sinon les cordes sont vite cisailées, mais il faut limer peu, afin que suite aux dimensions inégales de ces lames, aucune touche ne s'enfonce plus que les autres.

28 § 48. [Les touches coincées.]

29 § 49. Le **claquement** se produit souvent quand les bandelettes de tissu, ou feutres, sont endommagées : on retire celles qui sont usées, et on en met de neuves. S'il s'agit de mortaises devenues trop grandes, il faut les calfeutrer, ou mettre de plus grosses pointes. Le claquement peut aussi se produire quand les pointes en aiguille de pin sont très usées ou même disparues, car alors les touches se décalent quand on les joue.

Pour que le clavicorde ne claque pas avant l'âge, il faut prendre l'habitude d'une manière de jouer douce. Cela ne veut pas dire qu'il faille toujours jouer de manière faible, car même dans l'extrême degré de puissance, la manière du toucher joue beaucoup. Plus d'un ne **joue** pas sur son clavier, mais **tape** dessus. Il semble que ceci ait été plus encore courant autrefois que maintenant, car on avait l'habitude de dire « taper le clavicorde, ou l'orgue, etc. ».

29 § 50. Quand les cordes (pas celles qui sont filées) sont devenues rouillées, on prend du cuir souple, on y étend de la colle chaude, mais pas trop, on y saupoudre du sable de silice très fin, ou de la pierre-ponce bien écrasée, et on laisse sécher l'ensemble. Ensuite on parcourt la corde avec, dans les deux sens, jusqu'à ce que les taches de rouille partent. Même les cordes neuves acceptent ce polissage, car en plus qu'elles durent plus longtemps, le son

en devient bien plus pur. A la rigueur, on peut se contenter de nettoyer les taches avec de la craie, mais qui ne doit pas contenir de cailloux.

§ 51. [L'humidité] 30

§ 52. [Fermer le clavicorde quand on n'en joue pas.] 30

§ 53. Il me reste encore un peu à dire sur le processus d'accordage. Pour monter le son, on tourne la cheville vers la droite, mais pour les cordes les plus longues (basses) de plus d'un ordre de grandeur que pour les plus courtes. Quand on confronte l'accord d'une note avec l'autre, toutes les touches doivent se jouer avec la même force, parce qu'un changement d'attaque (forte ou faible) tend la corde plus ou moins, et fait donc monter ou baisser le son. On commence par accorder une corde de chaque « chœur », en neutralisant l'autre (ce qui peut se faire avec un petit bout de papier qu'on met entre la corde restante et celle du chœur adjacent). Ensuite on accorde l'autre corde d'après la première, et l'octave supérieure si elle existe. Pour aller plus vite, **B. Fritze**, dans son *Comment accorder ... selon une manière automatique*, recommande que l'on glisse le papier entre deux chœurs, et qu'on accorde la corde avant du premier chœur, et celle arrière du second. Plus loin : *On retire le papier, et on en met un semblable entre les deux chœurs qui suivent, on n'accorde que les deux cordes qui étaient bloquées au stade précédent, et ensuite les deux cordes débloquées du chœur suivant, etc.* Mais bien peu de gens prennent cette peine, car la plupart ne sont pas si rigoureux, ou peut-être même s'en sortent sans cette recette.

On commence par les cordes du milieu parce qu'elles tiennent mieux l'accord que celles du haut, et si je puis dire, peuvent servir de fil conducteur. Il ne faut pourtant pas accorder tout de suite tout le clavicorde selon les octaves, car en général les premières cordes accordées donnent du mou, et il faut donc détecter plusieurs fois si l'une ou l'autre a baissé, afin de ne pas dupliquer un accord faux sur celles qui restent. Un peu plus tard, comme par exemple le lendemain ou le surlendemain, il faut encore peaufiner, car les cordes neuves ne tiennent pas l'accord immédiatement. Même les conditions atmosphériques jouent beaucoup sur le désaccord de l'instrument, et il faut donc en tenir compte, comme ne pas accorder le clavicorde trop près d'un poêle chaud, pour le mettre ensuite dans une chambre froide en espérant qu'il restera accordé.

Comme l'art d'accorder juste avec fiabilité présuppose, à part une bonne oreille, certaines connaissances sur le tempérament, j'en dirai l'essentiel seulement dans l'appendice, vu que de telles considérations seraient prématurées ici.

Chapitre I

Généralités

1 : La division du clavier en octaves, les noms des notes, les clés et les altérations

Les altérations

- 45 § 17. Quand ces altérations sont au début d'un morceau, on dit qu'elles sont **à la clé** [...] sinon ce sont des **accidents** et ne s'appliquent qu'à **une mesure**, mais cette règle ne doit pas être suivie à la lettre, car souvent cette altération se poursuit sur plusieurs mesures, jusqu'à ce qu'elle soit annulée par un \natural . Les \sharp et \flat continuent souvent à s'appliquer quand la première note d'une mesure répète la dernière note de la précédente, comme ici :



C'est donc souvent plus à l'oreille⁹ qu'à la règle établie de décider.

Et c'est bien parce que de nombreux compositeurs économisent tant les altérations qu'au moins le débutant¹⁰, qui n'a pas encore une vue d'ensemble, est souvent induit en erreur. Car on trouve très souvent de tels passages :



Que doit être la dernière note de cet exemple ? *do* ou *do* \sharp ? D'après la règle ci-dessus : *do*. Et ce serait vraiment le cas si elle était suivie d'un *si* ou d'un *si* \flat , mais si la note suivante était un *ré*, on devrait bien-sûr jouer *do* \sharp . Le débutant, en particulier quand il n'a qu'une partie d'accompagnement à jouer et a peu de temps pour réfléchir, devinera-t-il toujours la juste note chaque fois ?

[Attention aux altérations concernant une seule note d'un accord.]

3 : La durée des notes, les points et les silences

- 74 § 43. [Les triolets ...]

Certains estiment que la liaison au dessus des triolets en est une indication essentielle, mais les exemples qui suivent montrent que c'est faux :



... car la liaison ne concerne que l'interprétation, et non pas le rythme. Quand il faut jouer les notes courtes (piquées), comme ci-dessus, on ne met bien-sûr pas de liaison.

- 76 § 44. Les **sextolets**, qui ont vraisemblablement été dérivés des triolets, consistent en six

9. On ne peut pas encore supposer qu'un débutant sait ce que sont la basse continue et la modulation.

10. Et même certains des plus avancés, dans des cas ambigus, continuent dans le ton majeur, alors que le compositeur est passé dans un ton voisin mineur, jusqu'à ce qu'ils finissent par entendre leur erreur.

notes égales, comme par exemple des doubles croches, mais qui ont la même durée que quatre semblables a), ou qu'une note quatre fois plus longue b) :



Au point de vue du rythme, ils ne sont rien d'autre que deux triolets qui se suivent, tout en étant différents de cela à plus d'un égard *). Il suffit au musicien qui pratique de savoir que dans les sextolets il faut jouer plus fort (marquer) une note sur six, donc les notes n° 1, 7, 13 etc. alors que dans les triolets ce sont les n° 1, 4, 7, 10 etc. Ce qui a été dit sur le « 3 » au dessus des triolets, sur la liaison, et sur les silences insérés, s'applique en général aux sextolets, etc.

*) Certains professeurs estiment que ce n'est qu'une utopie de distinguer les sextolets des triolets. A leur avis toute la différence se réduit à la terminologie. Mais ça ne fonctionne pas ainsi. Car déjà le fait que ces deux types de notes se **différencient** en interprétation, et que les bons interprètes les différencient vraiment, crée vraiment une différence essentielle entre les triolets et les sextolets. De plus, le compositeur (du moins celui qui raisonne) a encore d'autres raisons : il sait que pour les triolets, les notes changent d'harmonie de trois en trois a), mais pour les sextolets de six en six b)).



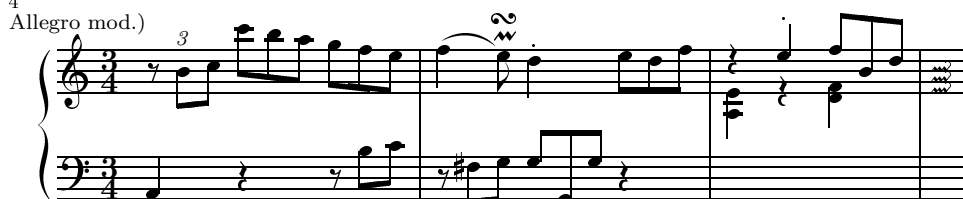
Pour quelqu'un qui ne sent pas de différence, ou ne veut pas en sentir, il n'y a plus d'autre conseil à donner. Il serait même bien superflu, dans un tel cas, de me recommander encore de la *théorie générale* ... de **Sulzer**, où on apprend presque la même chose.

Le fait que les croches des mesures $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, etc. doivent aussi se distinguer des triolets seulement dans l'imagination, et qu'il est donc approprié de traduire un morceau en triolet à $\frac{2}{4}$ en mesure à $\frac{6}{8}$, comme l'enseignent certains auteurs récents en musique, prouve bien aussi qu'on n'a pas non plus réfléchi sur la question avec acuité. Personne ne voudra donc retranscrire l'exemple a) qui suit à $\frac{2}{4}$? Car à part que les triolets doivent se jouer plus légèrement que les notes par trois des mesures $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ etc. chaque croche dans les dites mesures peut avoir une harmonie différente, alors qu'au contraire dans les triolets, une seule peut se présenter par groupe de trois, comme en c).



« Est-ce que tous les compositeurs respectent cela ? » Certainement pas, mais en est-ce la contradiction ?

Quand par exemple un certain C. A. Bach, dans son excellente Sonate avec variations, p. 48, emploie une mesure $\frac{3}{4}$:



... on doit sentir objectivement qu'il vaudrait mieux noter les deux premières mesures à $\frac{9}{8}$

Ces derniers temps, des compositeurs relativement fameux ont écrit par exemple une partie à $\frac{9}{8}$, l'autre à $\frac{3}{4}$ a), afin d'économiser les points b) et les silences c).



Certainement à divers points de vue une habitude très particulière, qui se remarque encore plus quand on lit que même certains de ces auteurs veulent attacher à chaque type de mesure une interprétation, un caractère etc. particuliers.

- 87 § 50. On prolonge habituellement certains silences de leur moitié, de préférence les plus courts, au moyen de points, vu qu'autrement, il faudrait les noter par deux silences de valeurs différentes, à savoir :



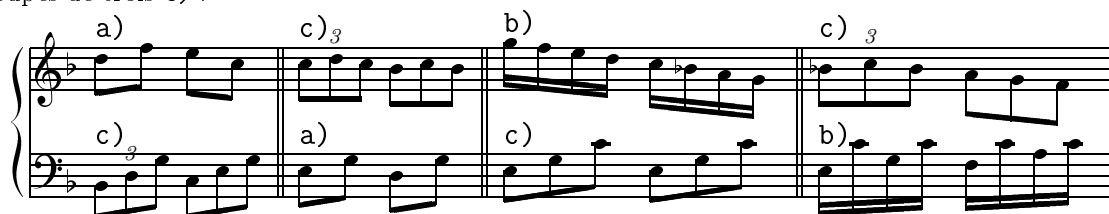
4 : La mesure

- 103 § 64. Les défauts dans les triolets et les notes par trois sont également très fréquents : car beaucoup jouent trois notes de valeurs égales a), dont la première ne devrait recevoir qu'un léger accent, mais pas une durée plus longue, comme b), c), d), e) ou f).



Une exécution est toujours pire qu'une autre.

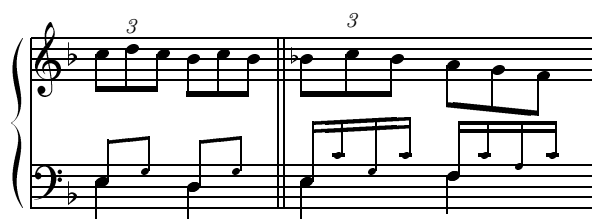
Remarque : certains compositeurs opposent souvent des groupes de deux a) ou quatre b) notes à des groupes de trois c) :



Que cette écriture soit de bon ou de mauvais goût en général, qu'elle améliore l'unité ou la démolisse, je laisse à d'autres le soin d'en décider, comme je l'ai dit au § 45 à propos des quintolets, etc. Mais de tels passages ne sont certainement pas pour les débutants, surtout s'ils surviennent dans des passages lents, que du reste plus d'un interprète rigoureux ne jouerait pas avec leur rythme exact. Donc ne pas harceler un débutant avec cela, car tout ce qu'on peut lui demander est de faire approximativement un des rythmes inexacts suivants :

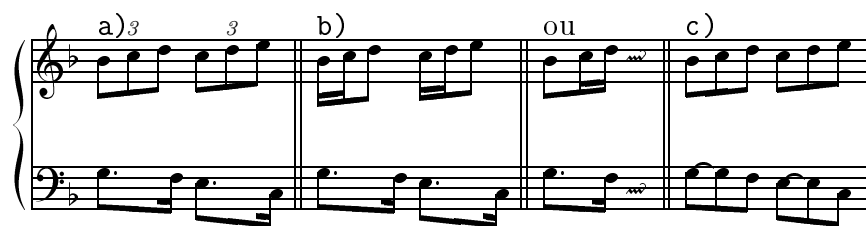


Mais si l'élève devait apprendre à rythmer de tels passages exactement, il faudrait d'abord bien lui faire travailler chaque voie séparée, jusqu'à ce qu'il acquière une sûreté mécanique des deux mains. Ensuite les deux voix ensemble pourraient peut-être réussir, surtout en faisant prendre un tempo assez rapide, car dans ce cas il est plus difficile de jouer lentement que vite. De plus, on peut aussi commencer par ne pas faire jouer les notes en minuscules, et se contenter des noires :



car je suis inquiet que l'exécution exacte de passages semblables ne réussisse que par une dextérité supérieure.

La division rythmique de notes pointées en même temps que des triolets a également des difficultés, et il ne faut donc pas l'exiger rigoureusement des débutants. Dans l'exemple a) il ne faudrait pas jouer la double croche avant la dernière note du triolet, et de manière à ce qu'il n'y ait vraiment aucune séparation entre les deux triolets, mais les débutants font souvent le rythme b). C'est pourquoi il vaudrait mieux écourter un peu la note pointée, et jouer la double croche avec la troisième note du triolet, comme en c). C'est aussi ce rythme que divers compositeurs peuvent avoir dans l'idée dans des cas semblables.



Dans des morceaux de caractère énergique, riches en notes pointées, le dernier rythme ne correspondrait pas à l'ensemble, mais de tels morceaux ne conviennent pas aux débutants.

6 : Les divers autres symboles, et les termes de jargon.

118 § 82. [Les signes de reprise]

127 § 89. Le **guidon** s'utilise entre autres à la fin d'une ligne ou d'une page pour indiquer à l'avance la note suivante, par exemple :



Jusqu'ici il ne sert pas à grand chose si ensuite on ne sait rien d'autre que la hauteur de la note suivante.

On l'utilise aussi pour indiquer qu'un morceau n'est pas complètement terminé. On remarquerait de toute façon quand un segment principal finit à un saut de page, après lequel rien ne semble suivre. Mais dans ce cas le guidon ne serait pas tout à fait inutile.

On aura déjà remarqué que le guidon est l'analogue de **etc.** quand on parle.

Chapitre 2

Le doigté

2 : Le doigté des gammes à une partie

146 § 19. Voici la gamme ascendante et descendante de *do* majeur pour la main droite :

c)	2	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	5	4	3	2	1	2	1	2	1	2	1	2
b)	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	3	2	1	4	3	2	1	4	3	2	1
a)	1	2	3	1	2	3	4	1	2	3	4	5	4	3	2	1	4	3	2	1	4	2	1

Il faut que je rappelle une fois pour toutes qu'il n'est pas nécessaire de refaire un passage de doigt à la septième ou à l'octave quand une gamme ascendante de la main droite ne comprend qu'une octave [...]

do majeur pour la main gauche :

c)	4	3	2	3	2	1	2	1	2	1	2	3	2	3	4	3	2	3	4	3	2		
b)	4	3	2	1	4	3	2	1	4	3	2	1	2	3	1	2	3	4	1	2	3	4	
a)	5	4	3	2	1	3	2	1	4	3	2	1	4	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4

Si nécessaire, il y aurait plusieurs réflexions à faire hormis ce doigté pour les deux mains en *do* majeur. Ceux marqués c), où le 3 passe par-dessus le 4, demandent beaucoup d'entraînement, pour éviter toute coupure ou autre. On ne le trouve à la main droite qu'en montant, et à la main gauche en descendant. Je n'ose pas rejeter ce doigté, bien que je ne le permettrais que dans de rares cas¹¹.

On peut penser, comme tout le monde ici l'affirme, que le regretté **Friedmann Bach** (autrefois de Halle), incontestablement un des organistes les plus grands et les plus accomplis qui vivaient en Allemagne à l'époque, exécutait certaines gammes rondement et avec une rapidité étonnante. C'est facile à admettre d'un tel personnage, compte tenu de sa constitution de mains et de doigts assez particulière.

3 : le doigté des passages à deux parties, et quelques sauts qui en résultent

§ 34. Avant de parler du doigté quand il y a deux parties, je rappelle que les notes les notes a) les unes au dessus des autres se jouent en même temps, alors que les notes b) les unes à côté des autres se jouent en succession (pas ensemble).

a)	a)	b)	b)
----	----	----	----

Il faudrait que les notes qui se jouent ensemble soient vraiment à l'aplomb (à la verticale), comme ici :

11. En passant le 3 par-dessus le 4 sur les notes fortes [qui sont sur les temps forts], à mon avis, l'interprétation en souffrirait moins qu'en le faisant sur les notes faibles.

mais souvent les graveurs de musique enfreignent cette règle par négligence a), de plus par moments (même dans les gravures les plus soigneuses) on ne peut pas mettre les notes à l'aplomb comme il le faudrait b).



[Dans l'édition originale, les accords de seconde sont notés ainsi :]



L'interprète ne doit donc pas suivre la règle ci-dessus à la lettre, mais jouer ensemble les notes comme le rythme l'impose. Mais dans les exemples a), il devient flagrant que les deux notes se jouent en même temps, parce qu'à la partie inférieure, dont les notes sont trop à droite, on ne trouve pas de silences. Donc quand le *ré* du premier exemple dure quatre noires, on comprend qu'il faut jouer ce *ré* au début de la mesure, donc avec le *sol*. Voici plus précisément l'exécution obligatoire de ces trois exemples :

§ 40. Pour les **tierces brisées** (successives), on alterne aussi le 1 et le 3 a), le 2 et le 4 b), le 3 et le 5 c), et aussi bien le 1 et le 2 d).



Mais si des passages rapides semblables se présentent sans inclure de touches noires, on joue en général toutes ces tierces avec le 1 et le 3, ou de la manière encore plus habituelle avec le 2 et le 4, par exemple :



Cette liberté est annulée dès que des touches noires réapparaissent, comme ici :



parce que même dans de tels cas, on ne doit pas mettre le 1 et le 5 sur les touches noires sans raison valable. Pourtant les passages qui suivent, et semblables, sont des exceptions :



où en général la majeure partie de ce qui a été dit plus haut à propos des tierces en accords peut aussi s'appliquer aux tierces **brisées**.

Chapitre 3

Les appoggiatures initiales et de terminaison

1 : Les appoggiatures en général

§ 1. Les appoggiatures¹² (italien *appogiatura* [sic], français *ports de voix*) appartiennent vraiment aux ornements, mais comme il y a des ornements de durées très diverses, de telle manière qu'il faut un exposé assez détaillé, si on ne veut pas que l'élève en acquière une connaissance assez incomplète, je vais consacrer aux appoggiatures leur chapitre propre. 200

La théorie des appoggiatures, me semble-t-il, est exposée de manière trop incomplète dans diverses méthodes. **G. F. Wolff**¹³ écrit même : « Les appoggiatures sont ce qu'il y a de plus facile à concevoir ... ». Et pourtant je ne connais aucun ornement à notre époque qu'il ne faille traiter de manières aussi diverses, et exige donc autant de règles et de restrictions que l'appoggiature.

§ 10. L'habitude est d'introduire les appoggiatures en deux espèces : celles longues et variables, et celles brèves et invariables. Par la première espèce on entend celles qui prennent une durée longue ou courte selon qu'elles sont devant une note longue ou courte. Elles agissent la plupart du temps comme dissonances avec la basse et précèdent habituellement la note qui est sur le temps fort. Mais dans un mouvement lent elles se produisent sur tous les temps ou divisions de temps. 207

Par appoggiatures brèves, on entend toutes celles qui prennent toujours une durée très courte, que la note suivante soit de valeur longue ou courte. Il n'est pas rare que ces appoggiatures brèves tombent sur ces notes qui sont sur un temps faible, ou sur une division de temps. De plus il va de soi que les appoggiatures variables se jouent davantage sur des notes longues, de même les invariables sur des notes courtes.

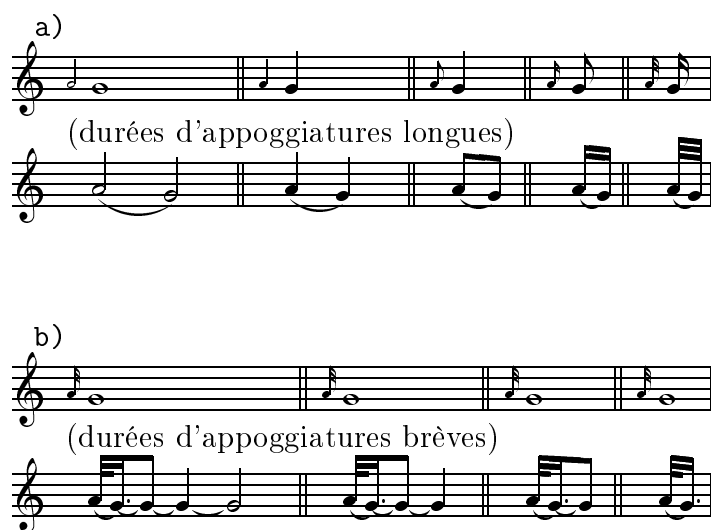
Remarque 1 : Une appoggiature est dite **longue** quand elle prend soit la moitié, soit davantage, de la note qui suit. Par exemple dans un mouvement lent, une appoggiature avant une double croche, qui prendrait la durée d'une triple croche, serait encore dite longue.

Une appoggiature est dite **courte**, quand elle prend une durée brève sans tenir compte de la note suivante, et ne dure donc pas plus longtemps avant une ronde qu'avant une croche, etc.

Voici des appoggiatures longues a) et des courtes b). Mais la durée de ces dernières est difficile à indiquer par des notes conventionnelles.

12. on les appelait autrefois **accents** [...]

13. Cours de technique de clavier, deuxième édition remaniée, p. 66



Au maximum une double croche dans un mouvement très rapide, une triple croche dans un mouvement modéré, ou une quadruple croche dans un mouvement lent ont donc valeur d'appoggiatures courtes, c'est-à-dire qu'elles ne reçoivent qu'une fraction à peine audible de la note suivante, de telle manière que celle-ci ne perde que très peu de sa durée. Les appoggiatures courtes de la fig. b), où on suppose un mouvement modéré, sont plus faciles à jouer qu'on le penserait d'après leur apparence. Ensuite on n'attaque le *sol* qu'une fois, et on le tient ensuite. Mais dès que la durée de l'appoggiature est terminée, il faut immédiatement relever le doigt de la touche *la*. Ceci doit être respecté en général pour toutes les sortes d'appoggiatures.

Remarque 2 : Certains professeurs appellent les appoggiatures longues des **retards** [...]


3 : Les appoggiatures variables

209 § 11. La durée des appoggiatures variables longues les plus habituelles se détermine par les trois règles principales qui suivent.

Première règle : **l'appoggiature reçoit la moitié de la note suivante, quand celle-ci se divise en deux moitiés égales.**

Nous avons vu de tels cas à la remarque 1 du § précédent dans l'exemple a). On remarquera encore que l'intention de durée de l'appoggiature est absolument la même, que l'appoggiature soit plus haute ou plus basse que sa note principale. Mais l'armature d'un morceau influe sur les appoggiatures. Donc quand par exemple l'armature contient *fa* \sharp ou *si* \flat , ces altérations concernent non seulement les notes principales, mais aussi les appoggiatures.

Il faut que j'ajoute une remarque très importante à cette règle. De nombreux éditeurs, et même certains compositeurs, gardent cette mauvaise habitude de noter toutes les appoggiatures de manière unique, comme des doubles ou des triples croches, que la note suivante soit longue ou courte, alors que ces notes minuscules représentent tantôt la valeur d'une noire, tantôt celle d'une croche, etc. Il ne faut pas être induit dans l'erreur, en particulier pour des notes écrites, de ne donner à une appoggiature précédant une blanche que la valeur d'une double croche, si elle était notée ainsi. Il faudrait qu'il en existe des raisons, dont certaines seront indiquées ci-dessous. Si on voulait quand même indiquer aussi les appoggiatures

les plus longues par des notes minuscules, on pourrait et devrait toujours indiquer exactement la valeur demandée de ces appoggiatures, comme par exemple  etc. Faute de quoi même avec les plus exercés, on n'obtiendra pas toujours le rythme juste.

§ 12. Deuxième règle : **Avant une note pointée (ternaire), l'appoggiature en reçoit** 210
les deux tiers, et donc il reste un tiers pour la note principale. Exemple :

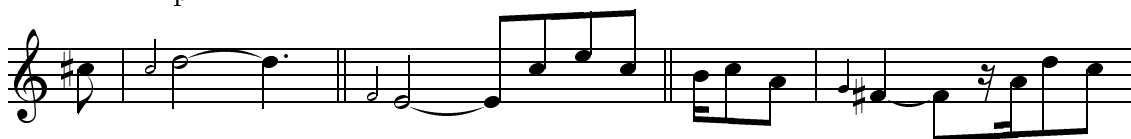


Division :

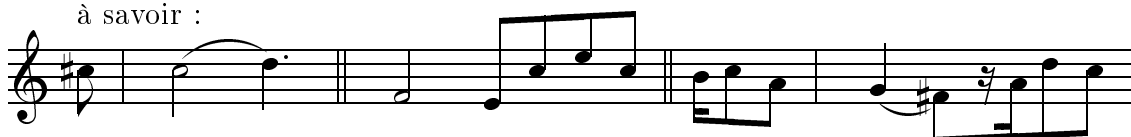


[...]

§ 13. Troisième règle : **L'appoggiature reçoit toute la durée de la note suivante** 212
quand une note de même hauteur (généralement plus courte) est tenue à
celle-ci. Exemple :



à savoir :



§ 14. [Si la note principale est suivie d'un silence, on peut même 212
« pousser » cette note sur le silence...]

§ 15. [Pour indiquer qu'une appoggiature prend plus de la moitié de la note 213
principale, on peut la noter pointée...]

§ 16. [Dans une écriture polyphonique l'appoggiature ne perturbe pas les 215
autres parties...]

§ 17. [Si l'autre partie entre après un silence, on ne la perturbe pas non 216
plus...]

§ 18. [S'il y a un ornement sur la note principale, on fait l'appoggiature 217
normalement...]

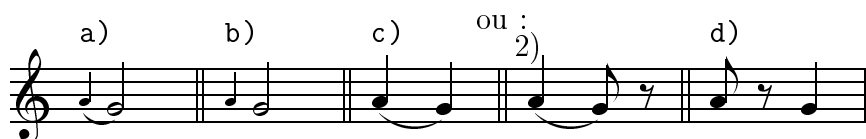
§ 19. Pour jouer toutes les appoggiatures variables ci-dessus, il faut observer ces deux 217
règles :

1) Toute appoggiature variable doit être jouée **plus fort** que la note (normale) qui suit, donc à-peu-près :



Comme la note indiquée comme principale s'en va faiblement et discrètement, cette manière de jouer s'appelle le **retrait** (que l'appoggiature soit réalisée comme en a) ou en b), on ne joue que de cette manière).

2) Toute appoggiature doit être liée à la note suivante, qu'il y ait une liaison a) ou non b). L'interprétation d) serait donc erronée, alors que celles en c) seraient exactes selon le contexte.



Remarque à la règle 1) : les appoggiatures tombent toujours sur un temps fort de la mesure, et se jouent donc plus fort que la note suivante. Suite à cette remarque, la plupart des appoggiatures ont une relation avec la basse ou n'importe quelle autre voix tantôt plus dissonante, tantôt moins. Comme selon la bonne interprétation (qui sera expliquée le moment venu) les dissonances doivent s'attaquer plus fort que les consonances, on utilise aussi ici les appoggiatures variables.

Mais une autre question se pose : cette règle s'applique-t-elle aussi aux appoggiatures brèves ? Les avis des professeurs divergent. Certains comme B. Agricola, [CPE] Bach, Marpurg, veulent que toutes les appoggiatures, donc même celles invariables, soient fortes, alors que [Leopold] Mozart demande le contraire. Les autres auteurs de traités font l'impasse totale, ce qui est bien le moyen le plus sûr d'éviter toute controverse, mais n'aide pas beaucoup l'élève qui voudrait s'instruire.

Comme ces appoggiatures invariables sont le plus souvent de passage, et comme dirait **Sulzer**, n'entrent pas en compte dans l'harmonie, vu qu'elles sont même souvent devant un autre arrêt explicite, je préférerais jouer les appoggiatures courtes de manière plutôt flatteuse que trop forte, et faire l'accent sur la note suivante. Mais j'admets volontiers que dans divers cas, des raisons opposées peuvent se présenter, qui exigent des exceptions à cela.

Remarque à la règle 2) : il ne faut permettre le retrait du doigt dans l'exemple c) 2) ci dessus que quand en même temps une portion de phrase se termine, qui doit donc être séparée de la précédente, c'est-à-dire après une conclusion, ou à la fin d'une période musicale f), à une césure g), ou autre cas semblable.



Mais en outre, il se peut que ce retrait soit impossible. J'estime donc erroné l'endroit où **Löhlein**, p. 45 de son *Ecole de violon*, fait jouer les notes h) comme i), vu qu'ainsi, une

phrase musicale, si j'ose dire, est taillée en pièces.



3 : Les appoggiatures invariables

§ 20. On a déjà rappelé (§ 10) que les appoggiatures invariables ne prennent qu'une petite partie, presque imperceptible, de la note suivante. Comme dans la notation négligée de certains compositeurs, le symbole de la note minuscule n'indique pas toujours sûrement une appoggiature longue ou courte, il vaut mieux fixer les cas où une appoggiature doit être courte, ou doit être de la deuxième grande catégorie. Voici tout ce que je peux en dire avec une certaine fiabilité :

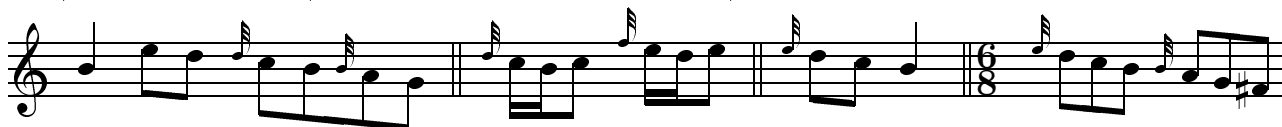
§ 21. Toutes ces appoggiatures sont invariables ou courtes :

220

1) celles qui précèdent une note qui se répète plusieurs fois :



2) Avant une note (en particulier une assez courte) suivie de plusieurs de même valeur :

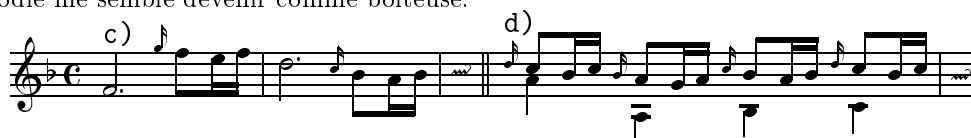


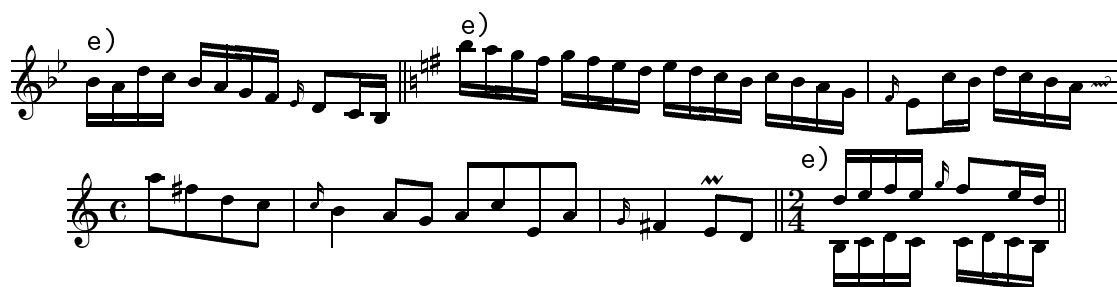
[...]

15) avant une note suivie par deux autres de même valeur courte :



Dans ces groupes de notes et semblables, presque tous les professeurs de musique donnent une durée courte aux appoggiatures, comme en b), et dans des cas différents, quand par exemple un tel groupe de notes ne se répète pas, comme en c) plus bas, ou quand plusieurs groupes de notes semblables se succèdent comme en d), ce rythme peut être bon, et être nécessaire pour des raisons d'harmonie. Dans l'exemple e), quand on joue l'appoggiature courte au milieu de groupes de quatre notes, la progression de la mélodie me semble devenir comme boiteuse.





De même j'ai seulement entendu peu de musiciens pleins de bon goût et de sens pratique rythmer des passages semblables f) comme g), mais plutôt comme h).



Bien que le rythme g) soit plus habituel que le h), je souhaiterais qu'on choisisse le dernier dans mes œuvres quand d'autres règles ne l'interdisent pas dans des cas particuliers.

Le motif comme quoi des compositeurs écriraient quatre notes égales telles que des doubles croches, s'ils voulaient qu'on fasse le rythme h), me semble une preuve négligeable. Car pourquoi n'écrit-t-on pas aussi des doubles croches ou autres dans d'autres cas, si on veut être sûr qu'on les fasse ? Entre quatre doubles croches explicites et ces groupes de notes avec une appoggiature, il y a aussi une différence notable vis-à-vis de l'interprétation demandée h).

[...]

4 : Les appoggiatures de terminaison

230 § 27. On appelle appoggiatures de terminaison certaines notes qui d'après la remarque du § 9 tombent toujours dans la durée de la note précédente, autrement dit prennent leur durée à celle-ci. Il faut les traiter comme l'opposé des appoggiatures initiales. On confond souvent les deux espèces, parce qu'on les note aussi par des notes minuscules¹⁴ sans ajouter de signe distinctif, comme ici :

14. Ce cas de figure semble avoir échappé à [CPE] Bach, car il écrit dans la première partie de son Versuch : Tous les ornements indiqués par des notes minuscules sont du domaine de la note qui suit, il ne faut donc jamais écourter la note précédente ...

15. Les appoggiatures initiales désignées par deux notes minuscules apparaîtront au prochain chapitre sous des termes propres.



§ 28. [Les confusions avec les appoggiatures normales sont fréquentes ...] 231

§ 29. Les appoggiatures de terminaisons servent essentiellement à rendre le chant plus cohérent, ou pour préparer une note qui suit. On les utilise aussi souvent à la fin d'un trille. Elles doivent alors se jouer seulement quand la durée de la note principale est presque terminée, donc très courtes (rapidement), et liées à la note principale b), qu'il y ait ici une liaison ou non. L'exécution c) serait donc erronée.



En particulier, un silence ou un retard entre le *fa* et le *sol* dans les exemples e) sont radicalement opposés à l'intention du compositeur. Le rythme d) serait encore tolérable dans un mouvement rapide.

Chapitre 4

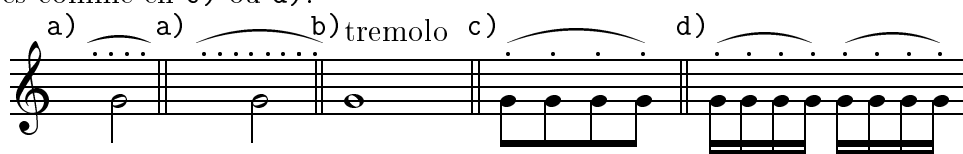
Les ornements essentiels

4 : Les ornements composites, et quelques autres

Le vibrato

§ 88. Le **vibrato** (français *balancement*, italien *tremolo*) ne peut s'exécuter avec succès que sur des notes longues, en particulier dans des morceaux de caractère triste. On a

l'habitude de le noter par le signe en a), ou par le mot *tremolo*. L'exécution devrait être à-peu-près comme en c) ou d).



On laisse en effet le doigt sur la touche toute la durée écrite de la note, et on essaie d'amplifier le son par une douce pression répétée sur la touche. Il est superflu de dire qu'on relâche un peu le doigt après chaque pression, mais qu'on ne le relève pas tout à fait de la touche. De plus tout le monde sait que cet ornement n'est à exécuter que sur le seul clavicorde, et même seulement sur un très bon clavicorde.

Il faut se garder de vibratos fréquents, et quand on les exécute, d'une exagération laide du son par des accents trop énergiques. Une erreur dont j'ai déjà eu l'occasion de mettre en garde.

Les accords brisés

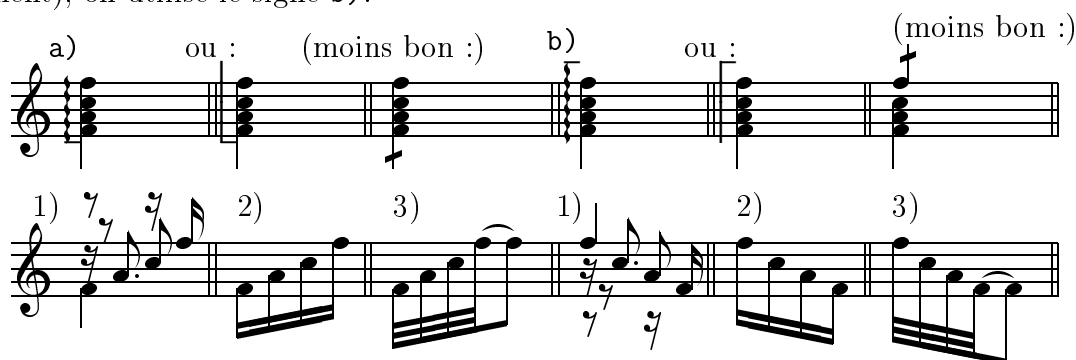
L'accord arpégé

- 294 § 89. Quand on veut briser un accord indiqué, c'est-à-dire l'attaquer non pas ensemble, mais successivement, cela s'indique par les signes a) et b), ou par le mot *arpeggio* c), ou même de la manière d) ¹⁶. Les notes miniatures e) ont le même sens. On appelle habituellement cet ornement, ou plutôt cette manière de jouer **arpéger**.



Les notes miniatures e) indiquent qu'on doit relever immédiatement le doigt de la touche. Seul le son indiqué par une note de taille normale, comme le *do* petite double-croche dans ces exemples, doit être tenu.

- 294 § 90. Quand il faut briser un accord de bas en haut, autrement dit quand il faut commencer par la note du bas, cela s'indique par la notation a). Dans le cas contraire (qui se présente rarement), on utilise le signe b).



¹⁶. Cette notation est déconseillée, car elle exprime également une certaine abréviation, que nous verrons dans l'appendice. [les croches répétées].

J'ai indiqué en 1) sur la portée du bas l'exécution précise, telle qu'elle doit être quand on laisse les doigts sur les touches. Mais cette notation précise est pénible et difficile à voir dans son ensemble, donc je choisis pour maintenant la notation 2) plus commode, où je fais l'hypothèse qu'on ne lève pas les doigts des premières touches jouées avant que la durée de la note (selon la portée du haut) ne soit complètement écoulée. Selon le caractère d'un morceau, on doit briser l'accord plus ou moins vite. La plupart de temps, on brise assez vite 3). Dans un morceau de caractère très animé, on attaque les touches presque ensemble.

§ 91. Sur une succession de plusieurs accords brisés, les compositeurs ont l'habitude de marquer le mot *Arpeggio* a), et d'en confier l'exécution à l'appréciation de l'interprète, ou bien ils fixent eux-mêmes le degré de rapidité au premier accord, et indiquent ensuite par *Siege* que l'interprète doit traiter de même les accords qui suivent b).

295

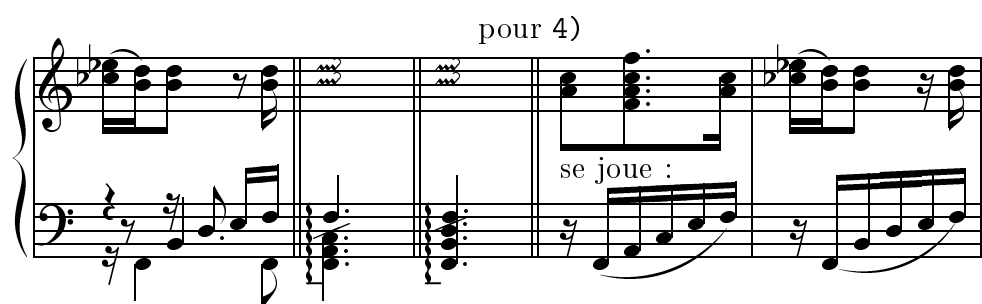
a) Arpeggio. b) siege. c)

Afin que dans certains cas de valeurs longues, il ne reste pas trop de temps, on peut briser l'accord de diverses manières en montant et en descendant, comme en c), en particulier quand le compositeur a laissé l'exécution à l'appréciation de l'interprète. Même la main gauche peut et doit participer à ces arpèges b) et c).

§ 92. Quand les compositeurs veulent aussi indiquer, à part le degré de vitesse, que dans les accords brisés, certaines notes doivent être tenues, mais d'autres doivent être relâchées, ils utilisent la notation suivante :

295

[En 4), l'accord de quatre notes de la m.d. était à la verticale du *fa* grave.]



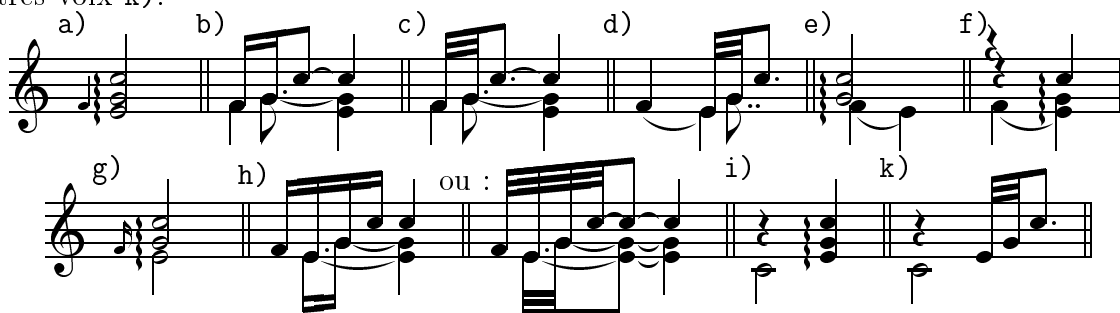
Dans l'exemple 1) l'accord figurant en 2) est la base qui doit être brisée selon le mouvement 2), mais en tenant les notes, ou en laissant les doigts sur les touches. En +) le *sol* # étranger à l'harmonie, qui doit être relâché, indique une *acciacatura* (brisée). De même le *mi* à la basse en 4). L'accord de ce dernier exemple figure en 4).

C.P.E. Bach a écrit en autres, dans sa merveilleuse *Fantaisie*, à la fin des *Morceaux d'application*, une série de tels accords brisés entremêlés d'*acciacatura*.

297 § 93. Quand il faut tenir les notes d'un accord brisé, on l'indique aussi par le mot *tenuto* (abbrév. *ten*), en 1). Dans le cas contraire on utilise le signe habituel en 2). Quand il ne faut tenir qu'une note précise, on l'indique comme en 3) ou 4). Dans l'exemple 3) on ne tient que la touche *fa*, et en 4) le *do*. La notation 5) indique de même qu'on ne tient que les notes la plus grave et la plus aiguë, et donc qu'on relâche le doigt du *la* et du *fa* #.



297 § 94. L'arpège indiqué en a) avec une appoggiature longue se joue comme en b) ou c). Certains ne veulent faire vraiment entrer les autres parties qu'après la durée de l'appoggiature, mais comme l'appoggiature prend sur le temps de sa note principale, et se noterait en notes principales comme en e), on voit facilement que le rythme d) est faux. Si le compositeur veut ce rythme, il doit le noter autrement, à savoir comme en f). S'il n'y a qu'une appoggiature brève avant un accord brisé, il n'y a pas d'objection à soulever contre le rythme h). Dans l'exemple i) on attend la durée du silence avant de briser l'accord des autres voix k).



298 § 95.

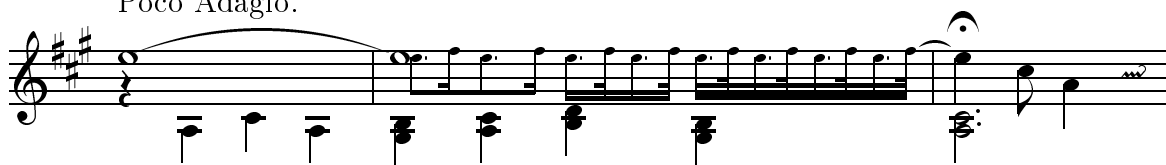
La ribattutta

La **ribattutta** consiste en une alternance répétée de la note écrite et de sa seconde ascendante. L'exécution illustrée de cet ornement montre que la note indiquée, que l'on répète plusieurs fois, autrement dit qu'on réattaque¹⁷ à répétition, dure plus longtemps, de manière notable, que la note auxiliaire. Même le mouvement doit prendre une vitesse progressive, par exemple :

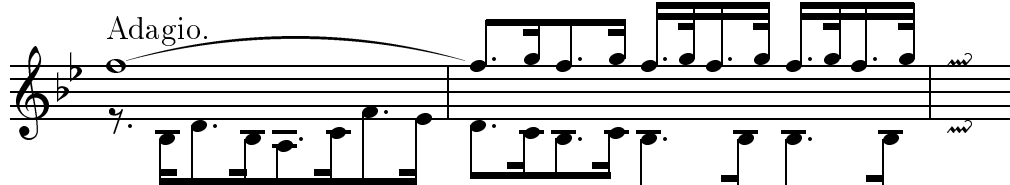


§ 96. Il a déjà été dit plus haut au § 50 que cet ornement peut surtout être utilisé pour introduire le trille de conclusion d'une cadence ornée. A part ce cas, on le produit toujours même dans une note qu'il faut tenir longtemps, quand on ne veut ni réattaquer de temps en temps la note indiquée, ni orner cette longue note d'un trille. Exemple :

Poco Adagio.



Mais il faut exécuter la ribattutta avec parcimonie, et beaucoup d'attention, parce que cet ornement produit facilement des fautes d'harmonie. En voici un exemple :



§ 97. J'en ai assez dit sur les ornements essentiels. On trouvera la majeure partie de ce que j'ai du passer sous silence dans les ouvrages de **Bach**, **Tosi**, **Quantz** etc. bien expliqué, et de manière approfondie.

Chapitre 5

Les ornements selon l'interprète

[Ornementation des points d'orgue, cadences, etc.]

Chapitre 6

L'interprétation

17. d'où ce terme.

1 : L'interprétation en général, et ce qu'elle exige toujours

332 § 1. Il m'est déjà arrivé d'aborder des choses que la bonne interprétation exige. Pour que l'élève ait une bonne vision d'ensemble, je rassemble un à un les éléments de la bonne interprétation dans le présent chapitre, et j'y ajoute ça et là quelques remarques peut-être pas toujours connues à fond.

332 § 2. Si quelqu'un interprète un morceau de telle manière que le sentiment (caractère) qui s'y trouve soit exprimé (rendu perceptible) de la manière la plus précise, on dit de lui qu'il a une bonne interprétation. La bonne interprétation est donc le sujet le plus important de la musique pratique, mais aussi le plus difficile.

332 § 3. On sait par expérience qu'un morceau, selon qu'il a été bien ou mal interprété, rend des effets très différents. Des œuvres médiocres peuvent être singulièrement rehaussées par une bonne interprétation expressive, alors que l'*adagio* le plus touchant, mal interprété, perd presque tout effet, ou même soulève une sensation désagréable.

Les compositeurs en sont à regretter de devoir laisser leurs œuvres à la merci d'interprètes dépourvus de sentiment et de sens, parce qu'en pareil cas, leur but n'est pas du tout atteint, ou seulement à moitié.

333 § 4. Cette petite remarque fait suffisamment ressortir que l'interprétation doit être ce qu'il y a de plus important pour le musicien. Car avec toute la dextérité au déchiffrement et au jeu¹⁸, il n'atteindra pas complètement son but principal d'agir sur le cœur de l'auditeur sans une bonne interprétation. Celui qui possède à la fois une excellente dextérité et une bonne interprétation a des mérites aussi dignes d'éloges que rares.

333 § 5. A mon avis, la bonne interprétation comprend surtout les éléments suivants : 1) en général, une dextérité déjà atteinte de jeu et de déchiffrement, la sûreté de mesure, la connaissance de la basse continue et du morceau lui-même, ainsi qu'en particulier : 2) la clarté de l'exécution, 3) l'expression du caractère dominant, 4) l'utilisation appropriée des ornements et sans doute d'autres moyens ... 5) la juste sensation de toutes les sensations et passions qu'il faut exprimer en musique.

333 § 6. J'ai bien fait remarquer au § 4 que les mérites d'un musicien pratiquant ne se réduisent pas à la dextérité, mais je suppose bien sûr pour la bonne interprétation un certain niveau de cette dextérité déjà atteint. Car comment des notes successives trop lentes, des notes particulières, des notes répétées souvent décalées pourraient-elles produire chez l'auditeur cette sensation que le compositeur a mise dans un morceau ? Est-ce que le plus excellent des discours, tenu par un bègue, produirait tout son effet ? Et pourtant la répétition fréquente de certains mots ne nuirait sûrement pas autant à la cohérence qu'une faute semblable en musique. Mais peut-on, sans avoir déjà atteint une certaine dextérité, jouer de manière cohérente, ou bien interpréter ? Je crois être en droit de supposer que la nécessité de cette exigence est prouvée.

18. On peut [très bien] avoir de la dextérité au déchiffrement des notes, c'est-à-dire en lire plusieurs d'un coup d'œil, et malgré ça n'avoir aucune dextérité particulière en jouant

§ 7. La sûreté de mesure est aussi obligatoire pour la bonne interprétation, chacun s'en apercevra, je n'ai donc pas besoin de le prouver (voir toute la section 4 du premier chapitre, surtout § 66 à 68). 333

§ 8. Des connaissances de basse continue sont indispensables à la bonne interprétation, parce que diverses règles sur les appoggiatures et les ornements, les nuances nécessaires dans les harmonies consonantes et dissonantes, etc. ne peuvent pas être suivies sans lesdites connaissances¹⁹. 334

Parmi les ouvrages qui exposent la théorie de la basse continue se distinguent : C.P.E.Bach, *Essai sur la véritable manière de jouer d'un instrument à clavier*, tome II, et Kirnberger, *Art de la composition pure en musique*, supplément du tome I. Mais ce dernier ouvrage suppose déjà quelques connaissances de la basse continue, et est donc surtout à recommander aux plus avancés.

§ 9. Quelqu'un qui lit un poème qu'il ne connaît pas, et dont il ne comprend pas tout, pourrait difficilement en déclamer chaque passage de manière à ce que pour l'auditeur, plus rien du goût ne laisse à désirer. C'est certainement aussi le cas en musique. Seulement ensuite, quand l'interprète connaîtra un morceau, il sera en mesure d'en interpréter chaque passage particulier parfaitement et avec l'expression qui s'impose. Quelqu'un qui peut le faire dans un morceau encore imparfaitement connu doit être envié à cet égard, car même les plus grands maîtres d'art affirment qu'il n'est possible que dans de très rares cas d'exprimer parfaitement le caractère d'un morceau inconnu jusqu'à chaque nuance particulière. 334

2 : La clarté de l'exécution

§ 10. La clarté de l'interprétation dépend surtout de : 1) l'exécution mécanique elle-même, 2) l'accent qu'on donne à certaines notes, 3) de la juste liaison et séparation des phrases musicales (voir § 23). 334

§ 11. La clarté mécanique exige que même dans le passage le plus rapide, ainsi que dans les ornements de base et à discrétion, qu'on entende chaque note de manière ronde, et clairement séparée de l'autre, avec la force qui lui revient. Ceux qui jouent de manière confuse sont donc ceux qui soit omettent (avalent, survolent) certaines notes, ou au moins ne les produisent pas rigoureusement séparées les unes des autres. Une attaque par trop forte ou faible des touches peut aussi rendre l'interprétation confuse. C'est aussi le cas quand on pique les notes trop court, ou qu'on laisse les doigts trop longtemps sur la touche. 335

Les notes qu'il faut accentuer.

§ 12. Quelqu'un qui veut lire un poème de façon compréhensible à l'auditeur doit mettre un accent notable sur certains mots ou syllabes. Le musicien qui travaille doit utiliser 335

19. sans parler du fait que connaissances influent beaucoup sur le déchiffrement et la lecture à vue.

le même avantage. Ici émerge la question : quelles sont les notes qui doivent recevoir un accent (emphase) particulier ? Il serait bien difficile de trancher sur toutes, mais il y a surtout parmi elles : 1) les notes qui tombent sur un temps fort ou sur une partie fondamentale d'un temps, 2) les notes initiales des césures et respirations. A part celles-ci, diverses notes à déterminer au prochain § 15 doivent être accentuées.

335 § 13. Ce qu'on entend par temps forts et faibles a été expliqué au § 55 du premier chapitre. J'y ajoute la remarque que de dans une interprétation subtile, en dehors de la première note d'une mesure, la plus importante, le second temps fort²⁰ reçoit aussi un accent, mais qui ne doit pas être aussi perceptible que pour le premier temps fort. par conséquent les notes qui suivent se jouent à peu près²¹ avec les degrés de nuances indiqués, sans tenir compte de leur valeur longue ou courte.



Si le compositeur ne veut pas cette interprétation à certains endroits, le contraire est noté explicitement, par exemple :

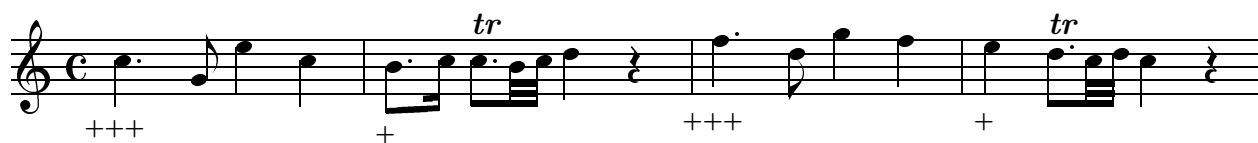


au lieu de :



En général la règle ci-dessus est valable tant qu'aucun *f* ou *p* n'est indiqué, ou qu'une autre raison en impose une exception.

336 § 14. Chaque note initiale d'une phrase musicale²² doit recevoir un accent encore plus perceptible qu'un temps fort normal. Pour être précis, ces notes initiales devraient même être plus ou moins accentuées selon qu'elles sont le début d'une partie importante ou secondaire de l'ensemble, autrement dit après une conclusion musicale, il faut marquer la note initiale plus fort que dans une demi-cadence, ou simplement après une respiration, etc. Voici un exemple condensé²³ :

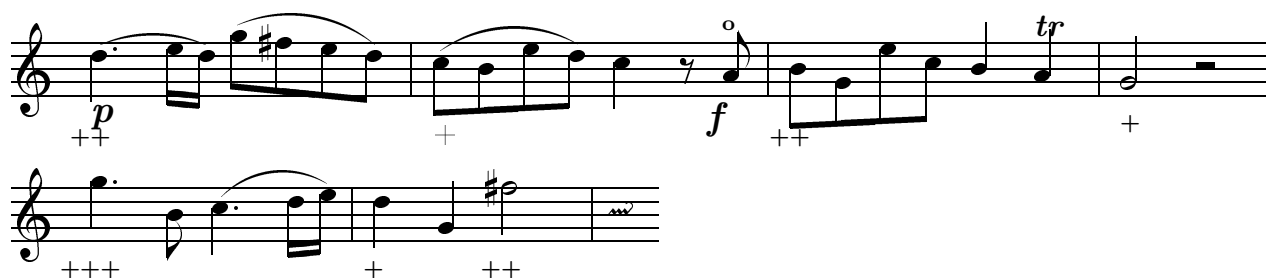


20. On ne trouve davantage que deux temps forts dans aucune mesure simple. Car quand la vraie mesure 4/4 comprend quatre temps, seulement deux sont forts, les deux autres sont faibles.

21. Pas rigoureusement selon la degré prescrit, car sinon cette manière de jouer ressemblerait à la démarche d'un boiteux

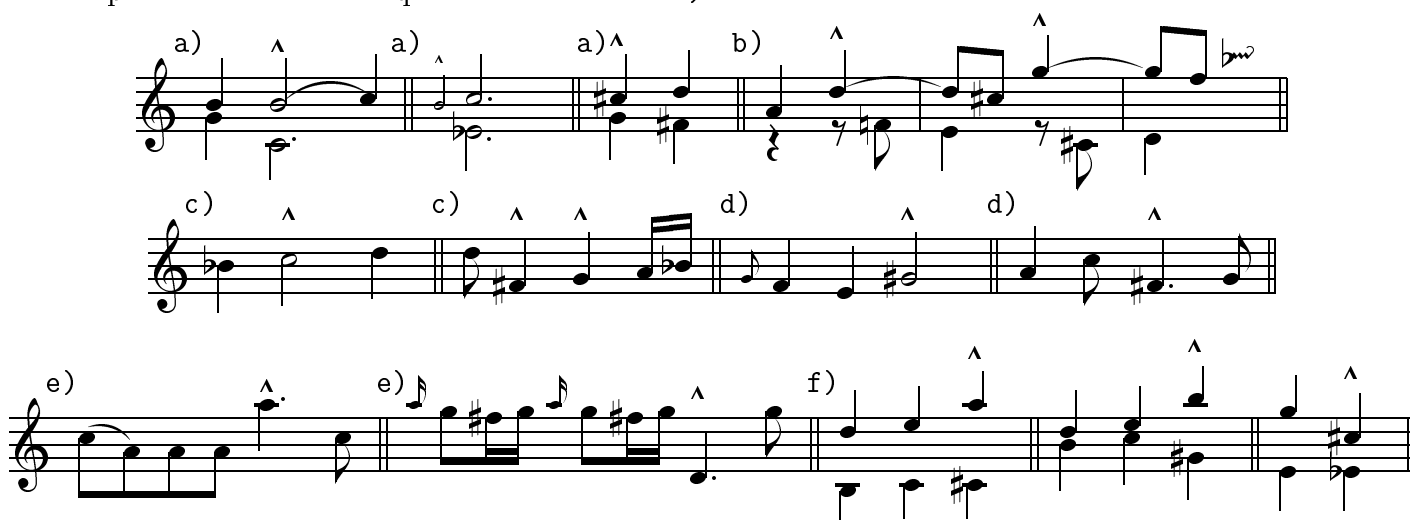
22. Par phrase musicale j'entends, dans ce sous-chapitre jusqu'au § 22, en deux mots, chaque point d'arrêt important ou secondaire.

23. J'indique par le nombre variable de petites croix (+) un degré relativement grand ou petit de force.



Autant il faut accentuer la première note d'une césure, en vertu de la règle citée, autant il faut se restreindre à ne marquer de manière perceptible que les notes initiales qui tombent sur des temps forts. Le *la* noté *o* ne doit pas être attaqué tout à fait aussi fort que le *la* aigu qui suit, bien que la phrase dans l'ensemble doive se jouer plus fort que la précédente. Il y a souvent des lacunes vis-à-vis de cette restriction, car on entend souvent une note initiale, marquée *f*, qui n'est qu'une note de passage, jouée aussi fort qu'une note qui tombe sur un temps fort.

§ 15. Il existe encore diverses notes qu'il faut jouer avec un accent. En font surtout 337
partie, en plus des appoggiatures (§ 19 du chapitre 3), les intervalles qui font dissonance avec la basse elle-même a), ou qui servent à préparer (par une liaison) des intervalles dissonants b), ensuite les notes en syncopes c), les intervalles qui n'appartiennent pas à la gamme diatonique dans laquelle on module d), les notes²⁴ qui ressortent par leur durée, leur hauteur grave ou aiguë, etc. e), les intervalles qui prennent de l'importance par l'harmonie sur laquelle ils sont basés f) etc.



Il va falloir que j'explique plus bas (§ 32), que les dissonances a) doivent se jouer plus fort que les intervalles consonants. J'ai déjà expliqué au § 65 du chapitre 1 que les notes syncopées, aussi bien comme notes initiales, donc sur un temps fort, que celles de la série, doivent se jouer fort. On se sert de telles notes, entre autres, pour briser la trop grande uniformité d'un passage, et un peu comme pour produire un décalage de mesure. Ce but ne serait pas atteint si on jouait *p* la première moitié de telles notes, et si on en mettait l'accent sur la seconde moitié.

J'ai noté avec ^ les notes à jouer plus fort.

§ 16. Comme en plus des notes signalées ici, il y en a diverses autres qu'il faut accentuer, 338
qui seraient difficiles à déterminer par des règles, comme de plus ce ne seraient pas tous

24. Mais il faut exclure de cette catégorie la plupart des notes brèves, qui ne font que note de passage.

les interprètes du clavier qui les appliqueraient toujours de manière juste, je me suis servi de ce signe \wedge dans mes Sonates faciles et courtes, pour désigner un tel accent. Car je crois que pour la bonne interprétation, on devrait aussi peu laisser des accents aussi essentiels, dans certains cas, à l'appréciation de l'interprète, que l'utilisation arbitraire des *f* et des *p*, ou de n'importe quel ornement essentiel. Depuis, certains compositeurs ont aussi noté ce \wedge au-dessus des notes à accentuer. J'en conclus donc qu'ils sont de mon avis dans ces morceaux, et approuvent la notation en question.

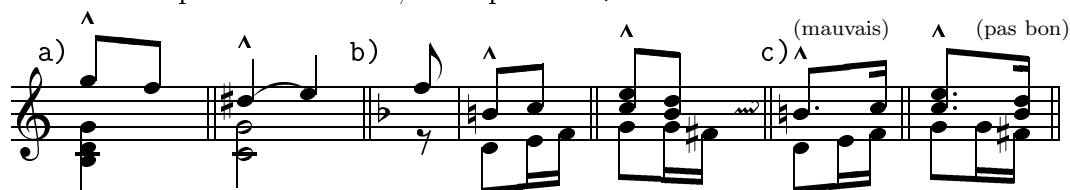
Si aujourd'hui le mot **accent** s'employait encore avec le même sens qu'autrefois (voir § 1 du chapitre 3 [appoggiatures]) j'aurais choisi ici une expression semblable.

338 § 17. Un autre moyen d'accentuer, mais à utiliser plus rarement, et avec beaucoup de précautions, est de prolonger certaines notes. L'orateur non seulement accentue davantage sur les syllabes importantes, mais aussi il s'y attarde quelque peu. Mais cette prolongation ne peut pas toujours être de la même durée dans la manière naturelle de la musique, car cela dépend surtout, me semble-t-il, 1) de la note elle-même plus ou moins importante, 2) de sa durée et de sa proportion par rapport aux autres notes, 3) de l'harmonie fondamentale.

338 § 18. Qu'il faille s'attarder un peu plus longtemps (que la durée notée) sur une note très importante, chacun le voit bien. Il n'y a qu'à se demander : quelles sont les notes relativement importantes, et de combien faut-il les prolonger ? J'ai essayé aux § 13-15 de signaler de nombreuses notes à accentuer, et ce sont surtout sur celles-là qu'il faut prolonger selon le contexte. L'interprète doit lui-même sentir les autres notes qu'il faut prolonger un peu à la demande, car qui voudrait déterminer toutes les possibilités [?] Pour la durée de la prolongation, je fixerais la règle qu'on ne puisse pas prolonger une note davantage que 50%. Souvent, la prolongation doit à peine se percevoir, quand la note prend déjà assez d'importance, par exemple par une altération inattendue, quand elle se distingue par sa hauteur, par une harmonie inattendue ou autres. Il va de soi que la note suivante perd autant de sa valeur que la note accentuée en reçoit.

De plus la prolongation plus ou moins longue dépend aussi de la durée de la note et de sa proportion avec les autres, car il va de soi qu'on peut prolonger une noire davantage qu'une double croche. Si une note à accentuer est suivie par d'autres plus rapides, on ne prolonge pas du tout, car dans ce cas la note longue s'accentue d'elle-même.

En disant que la prolongation dépend aussi de l'harmonie fondamentale, cela signifie qu'on ne peut prolonger qu'un peu, ou pas du tout, s'il en résulte une faute d'harmonie avec la basse ou une autre partie. Moyennant quelques connaissances préalables de basse continue, les cas où il faut prolonger ou non sont faciles à distinguer. Je ne veux insérer que quelques exemples des manières opposées. En a) on peut prolonger la durée écrite sans inconvénient pour l'harmonie, mais pas en b).



Dans le premier exemple b), des quintes se produiraient si on pointait le *si* comme en c), mais même une prolongation plus courte n'y serait pas agréable.

Ce qu'il faut savoir sur la prolongation de passages entiers sera dit plus bas, au § 65 et suivants.

La ponctuation musicale

§ 19. De même que la phrase « **Le contrebassiste dit l'altiste joue faux.** » prend un sens tout à fait opposé selon la ponctuation : « **Le contrebassiste, dit l'altiste, joue faux.** » ou bien « **Le contrebassiste dit : l'altiste joue faux.** », l'interprétation d'une phrase musicale devient ambiguë, ou plutôt fautive, par une ponctuation erronée. 340

[Ma petite phrase n'est pas du tout la traduction de celle de l'auteur.]

Donc quand un interprète, hormis la fin d'une phrase musicale, ne lie pas bien les notes, et sépare donc une portion de phrase là où il ne faut pas²⁵, il commet la même faute qu'un orateur qui s'arrêterait au milieu d'un mot, et retiendrait son souffle.

J'ai indiqué ces séparations erronées dans les exemples suivants par des silences.



De même qu'il serait au contraire inapproprié à la fin d'une partie de discours, de continuer sans s'arrêter, il est tout aussi erroné pour un musicien de jouer continûment à un point d'arrêt, comme dans une respiration unique. L'interprétation a) serait donc opposée au sens musical.

au lieu de :



Comme je ne me souviens pas avoir lu quelque chose sur la ponctuation musicale et l'interprétation correspondante dans une méthode de clavier, je veux faire un traitement assez en détail de ce sujet aussi important pour le musicien pratique, afin que les remarques qui suivent puissent influencer l'interprétation juste (logique).

§ 20. L'explication de ce sujet dépend surtout de la réponse à ces deux questions : 340

1) comment peut-on interpréter une phrase musicale de manière cohérente comme il se doit, et séparer deux phrases sans mutiler la mesure ?

2) A quoi reconnaît-on les points d'arrêt qui se trouvent dans un morceau ?

§ 21. Les moyens qu'il faut pour interpréter une phrase musicale de manière cohérente, et 341

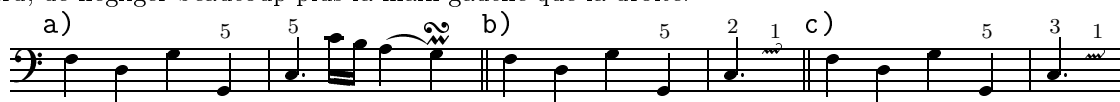
25. Ceci ne concerne donc pas les notes que le compositeur veut détacher court ou séparer pour d'autres raisons.

séparer deux phrases par l'interprétation sont ceux-ci :

1) Il ne faut jamais séparer une phrase musicale pas encore terminée en retirant le doigt de la touche au mauvais moment, ou par un silence. Les deux premiers exemples du § 19 doivent donc se jouer ainsi :



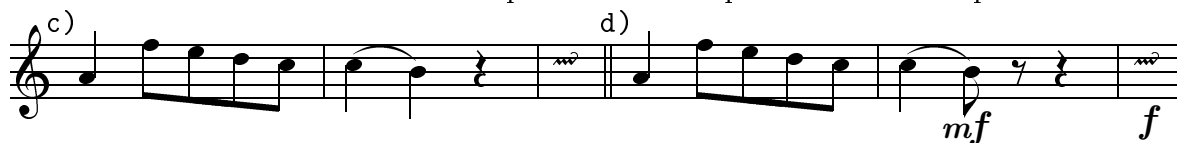
Même à la basse, il ne faut pas séparer les phrases. Le doigté et l'interprétation résultante a) dans l'exemple suivant seraient donc mauvais. Les doigtés b) et c) sont incomparablement meilleurs. En effet le retrait du 5 provoque toujours un court silence, qui est erroné après le *sol*, alors qu'il est approprié de séparer les deux *do* de la mesure suivante. Cette remarque, aussi subtile qu'elle puisse paraître à certains, s'impose d'autant plus qu'on fait très souvent la faute contraire. En général on a l'habitude, même à cet égard, de négliger beaucoup plus la main gauche que la droite.



2) La fin d'une phrase devient plus perceptible si à sa dernière note on relève doucement le doigt de la touche, et si on produit la première note de la phrase suivante en reprenant un peu plus fort. D'un tel retrait résulte un petit silence qui prend sur la durée de la dernière note (de la phrase), comme en b).



Si le compositeur a mis lui-même un silence après la dernière note d'une phrase, comme en c), la remarque ci-dessus est superflue, car le doigt doit alors se retirer de toute façon. Cependant même dans ce cas on donne à la dernière note une durée plus courte que sa durée écrite. L'exécution d) est donc plus habituelle que celle de l'exemple c).



Pour une interprétation très délicate, on doit tenir compte des phrases ayant plus ou moins un lien entre elles, qu'elles soient longues ou courtes, vis-à-vis du retrait du doigt. On relève donc le doigt plus tôt de la touche à la conclusion d'un morceau, ou on interprète une telle note de conclusion plus court que si c'est seulement la fin d'un passage. Si un passage de sensation douce vient après une phrase fougueuse et vive, les deux phrases doivent également se séparer plus que si elles étaient du même caractère. Cependant il faudrait encore pardonner des fautes contre cette interprétation délicate si seulement on n'enfreignait pas cette séparation des phrases de manière très perceptible.

§ 22. Aussi nécessaire que soit le retrait du doigt en fin de phrase, aussi erronée est au contraire l'interprétation où le dit retrait est associé à un choc énergique, comme en a).



En particulier on entend cette exécution erronée très souvent, quand l'élément de phrase se termine avec le symbole habituel du détaché, comme en a). En effet beaucoup d'interprètes ont le mythe comme quoi une note piquée (comme on dit vulgairement) doit toujours se jouer détachée avec une certaine violence. Pour empêcher autant que possible cette interprétation erronée, et en même temps faire distinguer les éléments de phrase mineurs, moins perceptibles, j'ai utilisé un nouveau symbole dans mes petites sonates, et j'ai dit le nécessaire à ce propos dans ma préface de la première partie. Ce symbole, que j'appelle simplement **respiration**, et celui en d) ci-dessus. Il faut espérer que bientôt des compositeurs, surtout de morceaux pour débutants, noteront les respirations, s'ils tiennent à l'exécution claire de leurs œuvres, et à la diffusion du savoir musical en général. En effet il faut encore dire du sentiment propre : le musicien concerné (peut-être même plus d'un professeur) ne l'a pas, même quand il aime mettre en application tout ce qui fait partie de l'interprétation bonne et claire²⁶. On doit donc attirer son attention à chaque occasion, et aider le plus faible autant que faire se peut. Le symbole contient peu de chose, il suffit, en leçon, de ne pas oublier son objet.

Quand le relèvement du doigt sur la dernière note d'une phrase n'est pas erroné, mais au contraire nécessaire, il s'ensuit qu'on peut user d'une liberté exigée par les circonstances. Il n'est donc pas faux, dans de tels cas, de jouer deux touches successives avec le même doigt, etc.

§ 23. Plutôt que de répondre à la seconde question du § 20, je dois exprimer quelques remarques générales, pour éclaircir ce qui va suivre. 343

J'ai déjà dit plus haut, qu'il convient de comparer tout un morceau avec un discours, car comme celui-ci qui se décompose en volets grands ou petits, il en est de même en musique. Une partie complète (segment principal) d'un morceau relativement long est à-peu-près ce qu'on entend par volet dans un discours. Une **phrase** musicale, dont un volet peut en contenir plusieurs, serait ce qu'on appelle une phrase dans un discours, et qu'on sépare de la suivante par un **point**. Un rythme musical peut se comparer avec les petites parties d'un discours, qu'on désigne avec deux points (:) ou un point-virgule (;). Le segment de phrase, comme unité la plus petite, serait ce que dans le discours on sépare par des virgules (,). Si on voulait encore distinguer la césure, il faudrait comme la comparer à une césure dans une œuvre (voir **césure** dans Sulzer, Théorie générale).

Voici des exemples de chaque sorte de points d'arrêt cités :

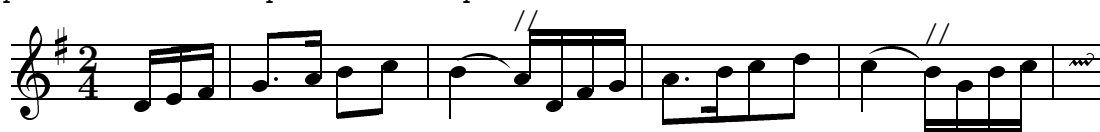
26. A quelqu'un qui trouverait inutile la notation des respirations, on pourrait demander pourquoi la ponctuation a été introduite dans le langage, et pourquoi même dans les livres, qui visent des gens instruits, elle a été conservée. Pour une vision ergonomique, aussi parfois pour éviter un malentendu ou autre, la ponctuation contribue certainement de manière notable. Mais quelqu'un qui sait ponctuer lui-même en musique doit prendre conscience qu'un morceau n'est pas destiné qu'à lui.



Dans les exemples a) la conclusion d'un élément musical ou d'une phrase complète s'exprime ; les exemples b) rendent perceptible la fin d'un rythme ; c) ne présente que des respirations, et les silences de d) qui permettent un silence proprement dit, peuvent valoir comme césures ²⁷.

Une explication plus proche de ces points d'arrêt, comme par exemple où il faut les faire, en quoi ils contribuent à l'effet de la base de l'harmonie, etc. est plus appropriée pour les compositeurs. Il suffit au musicien qui se contente de travailler de les connaître, afin de modeler son interprétation d'une manière qui convienne.

344 § 24. Parmi les points d'arrêt indiqués, il faut bien sûr moins faire sentir les plus petits, et je vais donc expliquer ceux-ci en détail, car celui qui sent une simple respiration remarquera sûrement les grands points d'arrêt d'autant mieux. Si une telle respiration finit par un silence, comme en c) et d) du § 23, elle doit se faire remarquer même par les plus obtus ; plusieurs signes seraient donc superflus dans ce cas. Il faut au contraire une plus grande attention et un sens beaucoup plus fin pour trouver tout de suite les respirations, quand elles ne sont pas séparées par des pauses entre elles, comme ici : [Türk appelle ici « respirations » les portions de phrases.]



27. Les césures ne sont au fond, comme leur nom l'indique, que de courtes respirations. Divers professeurs de musique appellent même simplement tous les points d'arrêt qui ne sont pas des conclusions proprement dites des respirations (voir l'épais ouvrage de S.Scheiben sur la composition, p.248 et suiv.). Kirnberger donne parfois le même sens aux mots rythme et respiration (voir son Art de la Pure Composition, tome 2, premier chapitre, p. 138). On constate donc que les professeurs divergent dans leur terminologie des différents points d'arrêt.

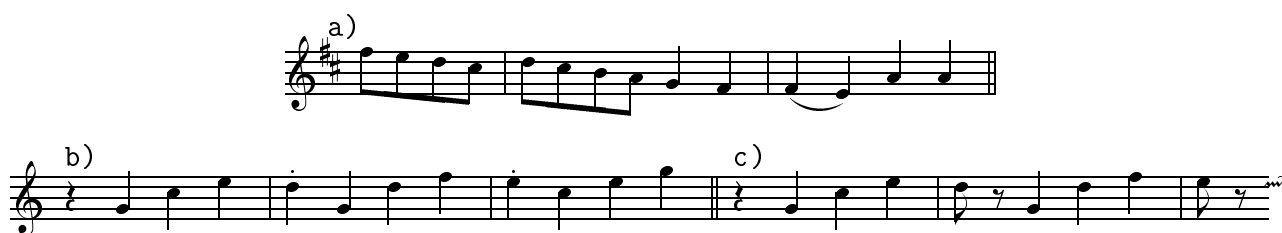


Les compositeurs soigneux signalent les respirations des notes en valeurs brèves en séparant celle où tombe la respiration des suivantes [avec les « ligatures »]. Exemple :



Pour de telles notes, qui sont séparées exprès de la suivante, l'interprète doit donc également relever le doigt de la touche, pour que la respiration soit perceptible. Mais comme cette notation ne se présente pas dans les notes de valeurs longues (noires etc.) comme dans l'exemple suivant a), il faut choisir la notation b) ou c) (J'ai rappelé au § 22 pourquoi je préfère b)). La notation c) induirait plus d'un débutant dans une faute de mesure.





346

§ 25. Un intérêt principal d'apprendre à trouver les respirations est de remarquer si un morceau commence avec la mesure entière, ou si deux, trois ou plus de croches ou autres valeurs de notes précèdent (en levée), car une forte majorité de respirations tombent généralement justement sur le même temps. A savoir quand un morceau commence par une croche en levée, comme en 2), les éléments de phrases suivants commencent généralement sur la dernière croche d'une mesure.



Cependant même ce symbole n'est pas toujours fiable, car pour donner plus de diversité globale, les compositeurs ont l'habitude, dans les morceaux plutôt longs, de mettre souvent les respirations sur d'autres temps. La place manque pour loger cette sorte d'exemples, mais je renvoie ceux qui veulent s'en convaincre, entre autres, à la première Sonate avec des reprises variées de **Bach**.

Si les professeurs faisaient répéter à leurs élèves relativement exercés ces passages, et certains autres passages particuliers, non pas à la note erronée, mais à l'élément de phrase, ceux-ci apprendraient ce qui est interdépendant, et ne doit donc pas se séparer, ou bien ce qui doit se séparer.

On trouve mon cours sur la ponctuation musicale, et l'interprétation que cela implique, dans la Théorie générale de Sulzer dans l'article **interprétation**. Comme moyen d'apprendre à sentir les respirations,

l'auteur recommande de bien travailler divers morceaux de danse. On peut aussi employer dans ce but de petits airs de chant de bons compositeurs arrangés pour clavier.

3 : L'expression du caractère dominant

§ 26. On peut très bien observer à la lettre l'enseignement des deux sous-chapitres précédents, et malgré cela ne pas avoir une bonne interprétation, parce qu'il y manque encore la partie essentielle, à savoir l'expression du caractère dominant, sans laquelle aucun auditeur ne serait ému au plus haut degré. Cet effet, comme but supérieur de la musique, ne peut être produit que quand l'artiste est en mesure de se mettre dans le sentiment dominant, et de communiquer aux autres sa sensation par des sons qui parlent. L'expression est donc cette partie de la bonne interprétation par laquelle le maître proprement-dit se distingue clairement du musicien habituel. Car tout ce qui est automatique finit par s'apprendre par beaucoup de travail, seule l'expression suppose, à part la dextérité automatique, encore bien d'autres connaissances, et surtout une âme sensible. ce serait donc certainement une entreprise vaine que de vouloir indiquer dans l'ordre, et fixer par des règles tout ce que l'expression exige, parce que dans celle-ci il y a autant de choses qu'aucune règle ne peut enseigner, et qui concernent en effet des sentiments individuels. Il existe cependant divers moyens contribuant plus ou moins à renforcer l'expression, qu'on peut indiquer par écrit, au moins dans une certaine mesure, quoiqu'il vaille bien mieux de ce point de vue écouter des chanteurs et interprètes pleins de sentiment. 347

§ 28. A part les exigences des deux sous-chapitres précédents, et qui sont aussi indispensables pour l'expression, j'inclus encore : 348

- 1) le degré mesuré de *forte* ou de *piano*,
- 2) le détaché, le marqué ou le lié des notes,
- 3) le juste tempo.

§ 31. Indiquer à chaque endroit s'il doit se jouer plus ou moins fort que le précédent ou le suivant est de toute façon impossible. On peut cependant admettre qu'en général, que les passages vifs d'un morceau se jouent plus fort alors que ceux doux, *cantabile* se jouent moins fort, même si le premier cas n'est pas marqué ***f*** et le second ***p***. Si une phrase musicale se répète, on la joue ***p*** la seconde fois, quand on l'a déjà jouée ***f***. Dans des cas contraire on la joue plus fort, en particulier quand le compositeur a ajouté quelque chose qui la rend plus vive. En général il faut même accentuer certaines notes significatives davantage que d'autres. 350

Comment détacher, marquer et lier les notes

§ 35. La manière de jouer **pesante** ou **légère** contribue aussi singulièrement au caractère dominant. Mais autant il est difficile d'indiquer exactement chaque degré de ***f*** ou de ***p***, autant il est impossible d'indiquer chaque fois exactement la manière de jouer pesante ou légère exigée. Cela dépend surtout de la manière appropriée de détacher, marquer, et lier 353

les notes. [Parlons] d'abord de chacun de ces moyens en particulier, puis de leur emploi approprié en général (§ 43 et suivants)

- 353 § 36. On note le **détaché** ou **staccato**, comme vous le savez, par des traits a) ou des points b) au-dessus (ou au-dessous) des notes. Si tout un morceau, ou un passage prépondérant de celui-ci, ou comme souvent une phrase musicale particulière doit se jouer détachée, on note cette manière de jouer au début du morceau, ou au-dessus du passage concerné, par le mot *staccato* c).



Les signes a) et b) signifient la même chose. Pourtant certains voudraient exprimer un staccato plus court avec a) qu'avec b). Si dans un morceau indiqué staccato, comme c), il faut quand même lier certaines phrases musicales, on les marque avec un arc de liaison, quand le compositeur ne fait pas l'hypothèse que l'interprète changera lui-même de manière de jouer. Après quoi le staccato reprend.

Pour les notes qu'il faut détacher, on relève le doigt de la touche quand on en est presque à la moitié de la durée écrite, et on complète par un silence. Je ne devrais rien dire de particulier sur le fait que même des notes qui se jouent piano peuvent être détachées, pourtant certains interprètes jouent toutes les notes détachées forte sans distinction, à l'opposé de la juste expression.

On trouve souvent des lacunes au traitement du détaché : en effet certains ont l'habitude de jouer les notes le plus court possible, sans tenir compte de leurs valeurs prescrites, vu que le plus souvent le doigt devrait rester sur la touche au moins jusqu'à presque la moitié de la note. En général il faut particulièrement tenir compte, dans l'interprétation des notes détachées, du caractère propre du morceau, du tempo, des nuances indiquées, etc. Si le caractère d'un morceau est sérieux, tendre, triste, etc. il ne faut pas jouer les notes détachées aussi court qu'un morceau de caractère gaillard, scherzando, etc. Les notes qui doivent se jouer court au milieu d'un passage très chantant dans un Adagio ne doivent pas se jouer aussi court que dans un Allegro. En général on peut détacher plus court dans un ***f*** que dans un ***p***. Dans l'ensemble les notes disjointes se détachent plus court que les notes conjointes, etc.

- 354 § 37. Appuyer les notes s'indique de la manière a) ou par le mot *appoggiato* b). Le petit point signifie l'accent que chaque touche doit recevoir, et la liaison rappelle à l'interprète qu'il faut tenir la note après l'accent conformément à sa durée écrite.

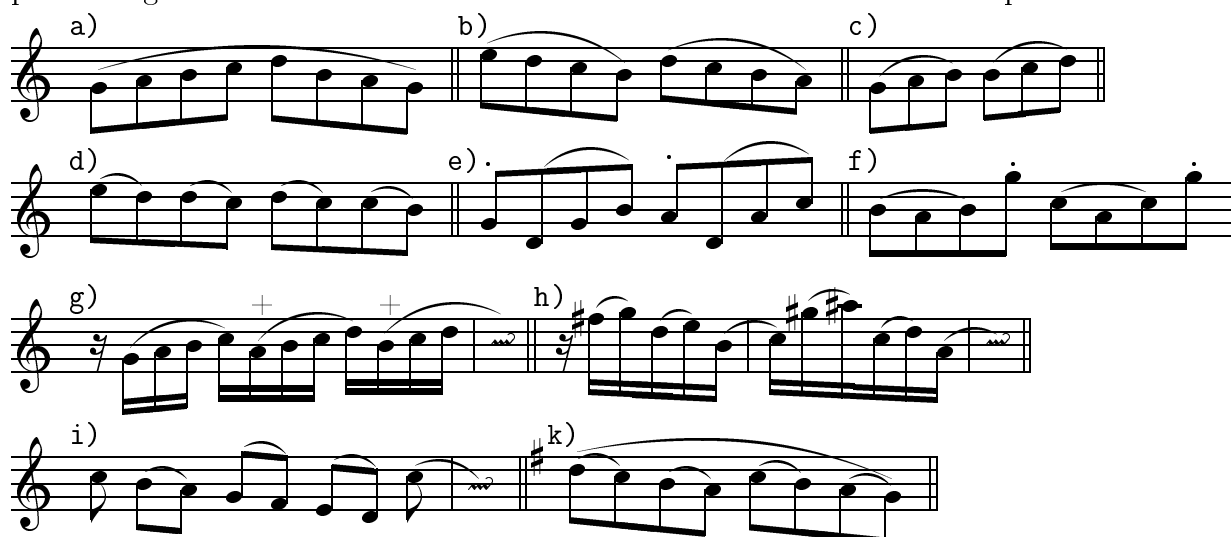


Se garder d'une exagération de la note, mentionnée à la seconde remarque du § 30, que certains appellent **pleurage**.

- 354 § 38. Les notes **liées** s'indiquent habituellement par un arc de liaison, comme dans les exemples suivants. S'il faut lier toutes, ou la plupart des notes d'un morceau, on indique

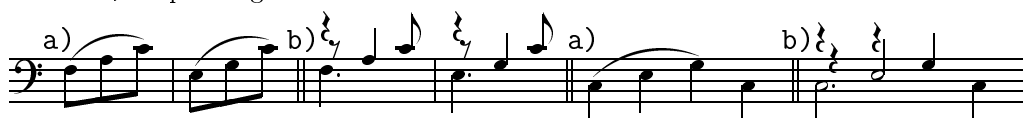
cette exécution par le mot *legato*²⁸. On ne met souvent de telles liaisons que sur les quelques premières mesures d'un morceau, pour indiquer de poursuivre cette interprétation jusqu'à ce que des signes ou des silences indiquent le contraire.

Sur les notes qui doivent être liées, on laisse le doigt sur la touche toute la durée écrite des notes, afin que pas la moindre séparation (silence) ne se produise. Le compositeur indique par la longueur des liaisons combien de notes il faut lier ensemble. Exemple :



Par conséquent en a) on lie les huit notes, en b) on les lie par quatre. Remarquez aussi que la note au-dessus de laquelle la liaison commence est accentuée très légèrement (de manière à peine perceptible). Dans l'exemple g) ce léger appui tombe sur la note marquée + (contrairement à la règle qu'il faut appliquer sinon) comme en h) sur le *fa* #, d), h), etc. La notation k) signifie qu'on doit vraiment lier toutes les notes, mais qu'il faut marquer la première, la troisième, la cinquième et la septième très légèrement.

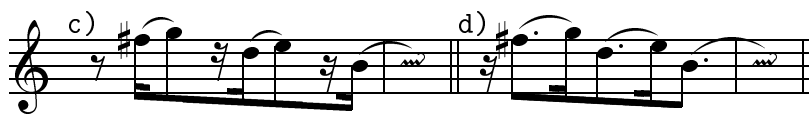
Quand une liaison est sur les notes disjointes, lentes, d'une harmonie, comme dans l'exemple a), l'habitude est, surtout dans les morceaux de caractère plaisant, de tenir les notes jusqu'à l'entrée d'une autre harmonie. Les mesures a) et suivantes peuvent donc se jouer comme b). Mais dans ce cas je ne conseillerais pas la notation b) trop ambiguë.



§ 39. Parfois certaines notes sont liées, les autres détachées. L'habitude est de noter cette interprétation comme en a). Je montre l'exécution correcte en b). Les rythmes c) et d) seraient erronés.



28. ce qui a été dit au § 36 pour le *staccato* s'applique aussi au *legato*.



356 § 40. Pour les notes qui doivent être interprétées normalement, c'est-à-dire ni détachées ni liées, on lève le doigt de la touche un peu avant la durée écrite de la note. Par conséquent les notes telles que a) à peu près comme b) ou c) selon le contexte. Si des notes particulières doivent être entièrement tenues, on écrit *ten.* ou *tenuto* au-dessus d'elles.



[CPE Bach] dit [dans son Versuch ...] « On tient les notes qui ne sont ni piquées, ni liées, ni tenues pour la moitié de leurs durées etc. » Mais cette manière de jouer généralisée ne me semble pas la meilleure. Car 1) le caractère d'un morceau y exige des limitations diverses, 2) la différence entre les notes vraiment détachées et celles à jouer normalement disparaîtrait, 3) l'interprétation deviendrait bien trop courte (hachée) si on tenait chaque note non liée la moitié de sa valeur, et qu'on faisait un silence l'autre moitié, comme en e).

356 § 41. [les notes tenues]

358 § 42. [On peut réattaquer les longues tenues qui ne s'entendent plus comme dans CPE Bach...]

La manière de jouer pesante ou légère

358 § 43. Les moyens indiqués aux § 36-42 sont surtout ceux qui permettent d'appliquer la manière de jouer pesante ou légère. Dans une manière de jouer **pesante** on joue chaque note fermement avec accent, et on la tient toute sa durée. La manière de jouer est donc légère quand on joue chaque note avec moins de fermeté, et qu'on relève le doigt un peu plus tôt que la durée écrite. Afin d'éviter un malentendu, j'ajouterai encore que les expression *pesant* ou *léger* se rapportent plus à la tenue et au relâchement de la note qu'à sa force ou faiblesse. Dans certains cas comme dans un *Allegro vivo*, *Scherzando*, *Vivace con allegrezza*, etc. la manière de jouer doit vraiment être assez légère (courte), mais pourtant avec cela plus ou moins forte, alors qu'un morceau de caractère triste, comme par exemple un *Adagio molto, con afflizione*, etc. doit être joué vraiment lié, et donc dans une certaine mesure de manière pesante, mais pourtant pas fort. Cependant il est vrai que dans la plupart des cas, **pesant** et fort sont interdépendants.

On estime si la manière de jouer doit être pesante ou légère d'après 1) le caractère et la destination d'un morceau, 2) le mouvement indiqué, 3) la mesure, 4) les valeurs de notes, 5) leur progression [harmonique]. Il faut observer de plus le goût national, la manière du compositeur et l'instrument auquel un morceau est destiné.

359 § 44. Les morceaux de caractère monumental, grave, solennel, pathétique etc. doivent

se jouer de manière pesante, pleine et vigoureuse, fortement accentuée etc. Font partie de ces morceaux, entre autres, ceux avec l'indication *grave*, *pomposo*, *patetico*, *maestoso*, *sostenuto* etc. Les morceaux d'un caractère agréable, doux, complaisant etc. donc ceux notés *compiacevole*, *con dolcezza*, *glissicato*, *lusingando*, *Pastorale*, *piacevole* et autres exigent une manière de jouer un peu plus légère, et clairement plus faible. Les morceaux où règnent des sensations gaillardes, humoristiques, joyeuses, comme *Allegro scherzando*, *burlesco*, *giocosso*, *con allegrezza*, *risvegliato* etc. doivent se jouer de manière tout-à-fait légère, vu qu'au contraire des sentiments tristes ou semblables réclament surtout le legato et le caractère appuyé. On désigne ainsi ce dernier style de morceaux : *con afflizione*, *con amarezza*, *doloroso*, *lagrimoso*, *languido*, *mesto* etc.

Il va de soi que tous ces cas exigent divers degrés de manière de jouer pesante ou légère.

§ 45. Les morceaux destinés à quelque chose de sérieux, tels que fugues, sonates bien élaborées, odes religieuses, chants etc.²⁹ exigent un jeu beaucoup plus pesant que certains divertimentos ludiques, chansons humoristiques, danses gaillardes et autres.

§ 46. On détermine également d'après le tempo le choix d'une manière de jouer pesante ou légère. Un presto se joue plus légèrement qu'un allegro, lui-même plus légèrement qu'un andante etc. Ce sont donc dans l'ensemble les morceaux les plus lents qui demandent la manière de jouer la plus pesante.

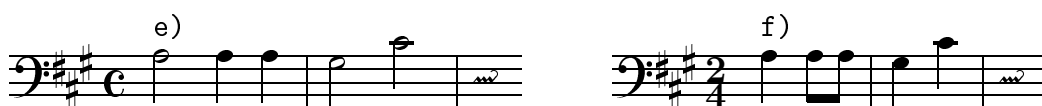
§ 47. Le fait que même la mesure influence notablement la manière de jouer pesante ou légère, ou devrait le faire, a déjà été présignalé dans la note § 55 du chapitre sur la mesure. Il faut encore noter ceci : plus les temps ou divisions d'une mesure sont longs, plus la manière de jouer doit être pesante. Par exemple un morceau à $\frac{3}{2}$ a) se jouera bien plus pesamment que s'il était à $\frac{3}{4}$ b) ou bien même à $\frac{3}{8}$ c). **Graun** voulait donc indiquer par la mesure de l'exemple d), en plus du tempo rapide, une manière de jouer pesante.



(Par manque de place, j'ometts la basse et les parties intermédiaires.)



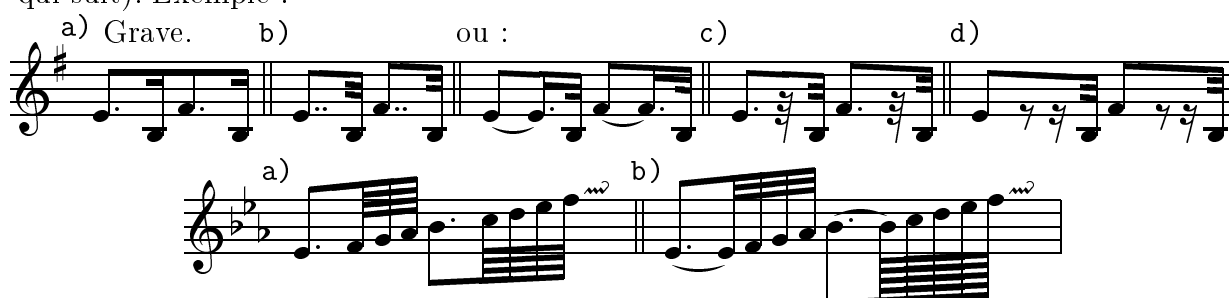
29. Si je ne m'adressais pas en priorité à des instrumentistes à clavier, j'inclurais ici tout ce qui est destiné à l'église.



Dans les exemples a) et d), il faut donc accentuer toutes les notes et les tenir jusqu'au bout. En b) et e), il faudrait déjà jouer plus légèrement, et en c) et f) très légèrement. Même si les exemples c) et f) étaient marqués *Adagio*, un bon interprète ne jouerait pas leurs notes aussi pesamment que dans l'allabreve de a) et d). Il en découle de plus que les mesures $\frac{2}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{3}{16}$, $\frac{6}{16}$ et semblables exigent la manière de jouer la plus légère.

Je note au passage que les mesures ternaires brèves telles que c) peuvent prendre une allure sautillante amusante quand on accentue la première note trop fort.

361 § 48. Les diverses sortes de notes, indépendamment du type de mesure, exigent une manière de jouer plus ou moins pesante. Par exemple si un morceau contient surtout des valeurs longues, comme des rondes, des blanches ou des noires, la manière de jouer doit être dans l'ensemble plus pesante que si des croches, des double croches etc. interviennent. En particulier les notes pointées exigent, aussi bien vis-à-vis du rythme que de la manière de jouer pesante ou légère, un traitement très différent. L'habitude en général³⁰ est de prolonger les notes pointées au delà de ce qui est écrit (et donc de raccourcir la note courte qui suit). Exemple :

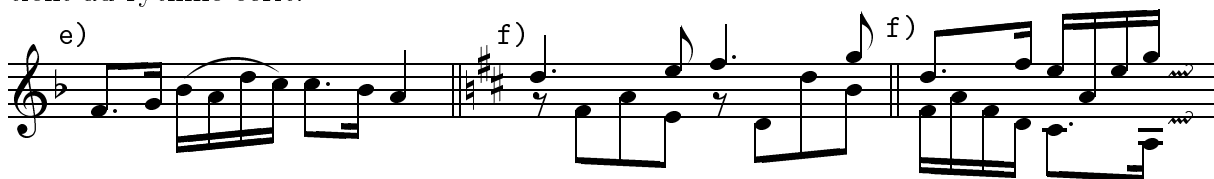


On choisit d'habitude l'exécution b) des notes pointées quand le caractère du morceau est sérieux, solennel, d'un caractère dominant etc. donc pas seulement dans le *grave* proprement dit, mais aussi dans les ouvertures ou les morceaux indiqués *sostenuto* ou autre. On joue alors les notes pointées de manière pesante, donc tenues. Pour exprimer le sentiment animé, joyeux, etc. le jeu doit être plus léger, à peu près comme en c). On interprète comme en d) surtout dans les morceaux de caractère énergique, fier etc. ou indiqués *staccato*³¹. On attaque les touches fort, mais on relève le doigt plus tôt que dans des passages exigeant d'être interprété avec une certaine dignité solennelle. Dans les passages plaisants, *cantabile* ou autres, comme e) ci-dessous, on prolonge de même un peu les notes pointées - mais pas de manière si perceptible - elles se jouent donc plus doucement (moins accentuées). En particulier, en pareil cas, on joue les notes courtes après celles pointées *piano*

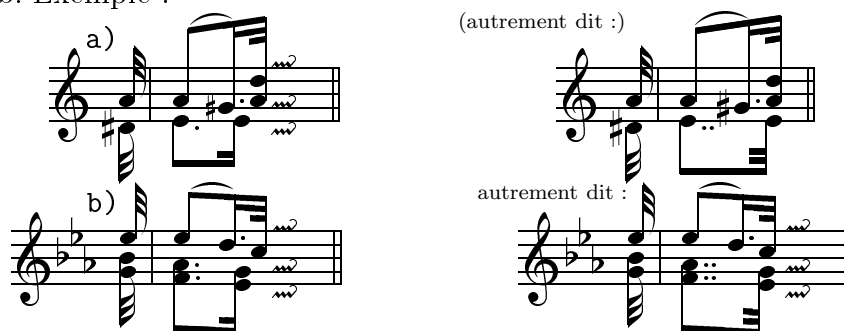
30. On ne peut pas indiquer tous les cas possibles. On peut pourtant accepter comme règle de ne pas prolonger la note pointée quand la note suivante dure un temps entier, ou dans un mouvement lent, toute une subdivision de temps. Mais même cette règle ne serait peut-être pas d'une grande utilité si elle était exempte d'exceptions, et pour le débutant. Une notation plus précise serait donc nécessaire même pour les notes pointées. Comme aujourd'hui tout le monde sait ce que veut dire un double pointage, son usage, ou une autre notation soignée, lèveraient un doute dans la plupart des cas.

31. Mais cette interprétation est exécrable, et contraire à l'expression qu'on attend, comme par exemple dans le chœur final de *La mort de Jésus* de **Graun** : *Hier liegen wir gerührter Sünder ...* et pourtant il n'est pas rare d'entendre une interprétation de ce chœur sublime dans ce caractère **fier**.

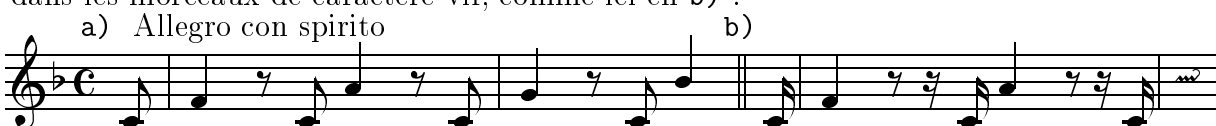
et liées. Si une autre partie est associée aux notes pointées, un peu comme en b), on s'en tient au rythme écrit.



Dans les passages polyphoniques, on ne prolonge parfois que les notes pointées d'une des parties, et on joue les notes courtes des deux parties ensemble, afin que l'ensemble sonne plus d'aplomb. Exemple :



On prolonge souvent même les silences brefs, occupant la position d'un pointage de note, dans les morceaux de caractère vif, comme ici en b) :



Les groupes de notes dont la première est courte et la seconde pointée se jouent toujours liées, et le plus souvent *con amore*. On accentue vraiment la première note (celle qui est courte), mais seul un accent très doux est permis.



Il ne faut pas précipiter la première note, surtout dans les mouvements lents, car le chant peut facilement dégénérer dans un caractère insolent, ou perdre le caractère rond qui est nécessaire, quand on abrège trop la première note, et qu'en plus on transforme le pointage en un silence erroné, comme en b).

Autrefois pour de tels groupes de notes, on donnait une durée très courte à la première note. Même **Agricola** écrit encore : *Quand la note courte précède, et que la seconde est pointée, alors la première est aussi courte que possible, au profit de la note pointée*. Bach dit au contraire : *On ne se débarrasse pas trop vite de la note courte quand le tempo est modéré ou lent...*

§ 49. Même compte tenu de l'harmonie et de la progression d'intervalles particuliers, une manière de jouer pesante ou légère est exigée. Un morceau aux nombreuses dissonances doit se jouer de manière plus pesante qu'un autre qui utilise surtout des harmonies légères

et consonantes. Des morceaux avec de nombreux passages [brillants] exigent en général une interprétation plus légère que ceux qui présentent de nombreux passages *cantabile*. En particulier, les passages disjoints se jouent de manière plus légère que ceux conjoints, etc.

363 § 50. Par rapport au goût national, la manière du compositeur, et l'instrument auquel le morceau est destiné, il faut surtout remarquer ceci pour expliquer le § 43 :

Un morceau composé dans le goût national **italien** exige dans l'ensemble³² une interprétation intermédiaire (semi-pesante). L'exécution d'un morceau **français** doit être plus légère. Les œuvres de compositeurs **allemands** demandent au contraire une interprétation plus pesante et plus vigoureuse.

La manière du compositeur présuppose de même un traitement particulier. Un morceau de **Haendel**, **Sebastien Bach**, etc. se joue de manière plus accentuée, que quelque chose comme un concerto moderne de **Mozart**, **Kozeluch**, etc.

Des sonates pour clavecin n'exigent pas la manière de jouer pesante que les sonates pour clavicorde de C.P.E. Bach supposent.

Mais la manière de jouer pesante ou légère ne doit pas correspondre seulement à l'ensemble, mais à chaque passage particulier d'un morceau. Dans un morceau d'un caractère animé, qui se joue légèrement, des passages en relief peuvent malgré tout être inclus, qui demandent une manière de jouer pesante. Si je pouvais m'exprimer en jargon de peintre, je dirais que certains passages doivent recevoir de la lumière, mais d'autres de l'ombre. Par exemple dans les fugues ou les morceaux élaborés, il faut ainsi surtout jouer le thème (sujet) et les imitations de manière accentuée, afin de les mettre plus en relief. Un *all'unisono* majestueux exige de même une interprétation pesante et vigoureuse, sauf si le compositeur a indiqué le contraire pour certaines raisons.

364 § 51. A part les méthodes exposées dans ce sous-chapitre, le tempo correct contribue singulièrement à l'expression. Pour s'en convaincre, il suffit de jouer n'importe quel morceau au tempo qu'il faut, et le jouer tout de suite après trop lentement ou trop vite. Si on prend un tempo trop lent, le plus parfait des morceaux devient terne et ennuyeux, et dans le cas opposé, la clarté, ainsi que l'effet recherché, disparaissent complètement ou en partie. J'ai remarqué en particulier que les morceaux indiqués *Vivace* sont joués en général trop vite. Je suppose qu'on applique à tort ce terme, qui détermine surtout la manière de jouer (§ 71 du premier chapitre), uniquement au tempo. Il se peut d'ailleurs qu'entre autres, les Arie de **Graun** comme *So stehet ein Berg Gottes* sont régulièrement jouées trop vite. Même dans les morceaux indiqués *Grave*, *Maestoso*, *Marcia* etc. c'est très souvent le cas.

[les § cités ne sont pas encore traduits.]

De plus, je fais référence au 5e sous-chapitre du 1er chapitre, et ajoute aux notes du § 73 que dans plusieurs documents³³ on recommande une pendule ou un métronome pour la détermination précise du

32. les exceptions à cela sont certainement nombreuses.

33. comme la *Musikalische Kritike Bibliothek* de Forkel, vol. 1, p. 258

tempo, mais jusqu'ici on s'est peu servi de ce moyen. Je ne peux donc pas m'empêcher d'insister encore sur l'examen d'un morceau décrit au § 73 du 1er chapitre.

4 : L'emploi approprié d'ornements, et de certains autres moyens exigés par la bonne interprétation, ou qui agissent sur elle dans une certaine mesure.

§ 54. Un beau son doit être **clair, plein, malléable, lumineux**, mais surtout **agréable**, 366
et ne doit donc ni devenir sauvage dans l'extrême **ff**, ni devenir confus dans le **pp**. Mais comme la musique doit produire des sensations de diverses sortes, il faut aussi que les dites propriétés d'un beau son reçoivent aussi ce qui les caractérise. **Sulzer** écrit : « Le plus beau son est celui qui accepte chaque ton de l'expression, et qui garde la même clarté et lumière dans toutes les nuances de **f** et de **p** ».

§ 55. S'approprier un son beau et chantant doit être d'une extrême importance pour le 366
clavicordiste. De ce point de vue, je conseillerais surtout à celui qui n'a pas encore un beau son de jouer souvent de pures notes de valeurs longues, de n'attaquer les touches que modérément, et de les accentuer jusqu'au point où le son a toute sa force, et pourrait alors augmenter (par un accent encore plus fort). Cet exercice permet en même temps de s'habituer à un toucher malléable, qui est exigé même dans le **ff**.

§ 57. J'ai déjà mis en garde contre toutes les grimaces et autres dans l'introduction, mais 366
on peut faire en sorte que l'expression du visage corresponde au caractère du morceau de manière décente, ou de paraître imprégné du sentiment de chaque passage. Ceci au moins ne nuit pas à la bonne interprétation, bien que je ne considère pas qu'un tel jeu pantomimique contribue à l'expression autant qu'on l'affirmait autrefois³⁴. Cependant je ne vois pas ce qu'on pourrait objecter de significatif si l'interprète prenait une expression de visage joviale dans les sentiments animés, une expression plaisante dans les passages doux, une expression grave dans les sentiments sérieux, en deux mots, une expression qui s'implique.

Mais il ne faut certainement pas avoir une expression de visage contrariée dans un passage particulier difficile, ni faire un mouvement spécial de la bouche à chaque note, etc. A un chanteur, surtout sur scène, je conseillerais à cet égard des **idées d'ange** comme expression de visage.

Appendice

Préambule

34. Mattheson, dans *der vollkommene Kapelmeister*, consacre un chapitre à l'art de la gestique [...]

Il reste encore certaines expressions fréquentes, dont le clavicordiste doit connaître le sens, ou avec lesquelles il doit au moins se familiariser, même si elles n'ont rien à voir avec la technique du clavicorde. Aucun des sujets visés n'aurait été à sa place dans un des six chapitres, et je vais donc être aussi bref que possible sur les dernières expressions à connaître.

1 : Quelques expressions propres à la technique du clavicorde

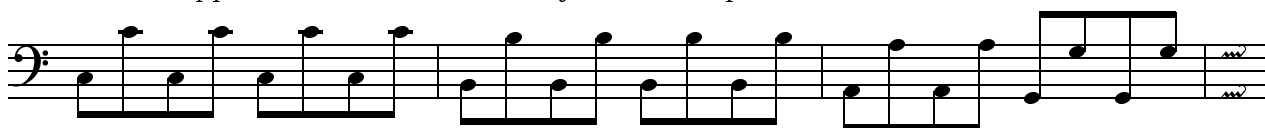
- 376 § 1. On appelle **basses dans le style harpe (basses arpégées)** une certaine subdivision harmonique où en plus de la fondamentale, les intervalles appartenant à l'harmonie sont joués séparément dans divers groupes de notes, par exemple :



a) représente les fondamentales seules. Nous trouvons en b) la manière habituelle de basse dans le style harpe, où on peut aussi inclure les variantes c) et d). On peut penser d'après ce terme que ces groupes de notes sont plutôt propres à la harpe, et c'est vrai.

L'inventeur de ces basses dans le style harpe doit avoir été un certain **Alberti**, qui a séjourné à Rome et à Venise³⁵. Il est indéniable que ces basses, sans en abuser, et placées au bon endroit, peuvent s'employer avec succès, mais on s'en est tellement servi dans diverses œuvres pour clavecin au autre, qu'en même temps que leur nouveauté, elles ont aussi perdu leur charme, et que les gens en sont écœurés, ou plutôt le sont devenus peu à peu.

- 377 § 2. Quand la basse joue une abondance d'octaves successives (octaves brisées), ces groupes de notes s'appellent **basses de Murky**. Par exemple :



Les morceaux entièrement avec de telles basses s'appellent des **murkys**.

Autrefois cette sorte de morceau était si appréciée par bien sûr seulement une certaine catégorie d'interprètes, qu'en musique on se serait privé d'autre chose que ces murkys généralement insipides³⁶. Si on enlevait son murky à un interprète, on lui enlevait tout. Il semble que cette époque soit plutôt révolue, à l'honneur du bon goût.

- 377 § 3. L'expression **basse en tambour** s'utilise (surtout par dérision) quand une note de basse se répète à la manière du tambour, comme dans ces exemples :

35. Voir Cramers, Magazine de la musique, 1^e année, p.1377.

36. Je ne veux pas affirmer par ce jugement qu'il est impossible de composer de bons morceaux avec de telles basses, car entre autres, CPE Bach a écrit un des ses morceaux caractéristiques avec des basses de Murky. Mais mon avis est en général.



Quelqu'un qui veut jouer la main gauche sans raideur doit faire jouer ses doigts en alternance (voir § 14 du chapitre sur les doigtés).

Dans les symphonies, arias et autres, ces basses sont souvent constructives, mais elles sont rarement à leur juste place dans des œuvres propres au clavier.

§ 4. [abrégations pour les notes répétées, comme :]

378



Le tempérament

§ 5. L'expression **tempérer** apparaît à propos de l'accord, et signifie à peu près ceci : **s'écarter un peu de la pureté absolue des intervalles d'une manière supportable pour l'oreille**. Ceci se produit quand on n'accorde pas certains intervalles parfaitement justes, mais un peu trop aigus ou trop graves. Je ne peux pas rentrer ici dans des considérations théoriques (dont malgré tout le musicien pratique ne tirerait pas grand chose). Il existe de plus de nombreux ouvrages très approfondis, où la théorie du tempérament est traitée en détail. Je vais donc me limiter à ce qu'il faut en savoir pour accorder un clavicorde.

379

§ 6. Notre système tonal contemporain est ainsi construit que nous devons retrancher à divers intervalles quelque chose de leur justesse propre, et au contraire en ajouter à d'autres, pour pouvoir jouer avec une justesse acceptable dans les deux modes (majeur et mineur) des douze tons. On peut se convaincre immédiatement de cette nécessité, même sans gros calculs, par l'expérience, quand on accorde toutes les quintes pures en partant du *do* grave (*do*₁, *sol*₁, *ré*₂, *la*₂, *mi*₃, etc.). On s'aperçoit dans ce cas que les notes les plus aiguës deviennent trop hautes. Sinon comment pourrait-on accorder par exemple *ré* # et *mi* b justes, vu qu'ils ne doivent pas avoir la même hauteur (§ 15 sur les altérations³⁷), et peuvent pourtant se jouer sur la même touche ? Il faut donc les **tempérer**. Il en surgit ces deux questions : quels intervalles faut-il tempérer ? et de combien faut-il s'écarter de la justesse pure ?

380

§ 7. Aussi divergents soient les avis des professeurs sur le tempérament, ils convergent tous

380

37. J'ai expliqué à cet endroit qu'un comma valait à-peu-près un neuvième de ton. Il existe d'autres commas sur lesquels je fais l'impasse. On en trouve suffisamment d'exposés dans les ouvrages de Kirnberger, Marpurg, Sorge, Sulze, entres autres.

vers le fait qu'on peut tempérer tous les intervalles sauf l'octave. Car plus une consonance est parfaite, plus on remarque l'écart à la justesse pure. La consonance la plus parfaite après l'octave est la quinte, qui reste encore supportable à l'oreille, si on l'abaisse d'un douzième de comma. Il va de soi que la quarte augmente d'autant. Les tierces et les sixtes peuvent, sans discordance notable, s'écarter de leur justesse de presque un comma, bien qu'en pratique on ne les tempère que d'un tiers de comma.

On préfère donc accorder les intervalles consonants, parce la justesse exigée est incomparablement plus facile à entendre qu'avec les dissonances.

381 § 8. Quand toutes les quintes ont les mêmes battements vers le bas, ou que toutes les tierces sont accordées trop haut d'autant, le tempérament s'appelle **égal**. On joue bien sûr dans ce cas chaque note aussi juste que l'autre, c'est-à-dire aucune parfaitement juste. Cependant l'écart que cela exigé est si insignifiant que notre oreille s'y habitue, et entend un clavicorde ainsi accordé comme juste³⁸.

Si les rapports de toutes les sortes d'intervalles, comme quintes justes, tierces majeures, etc. sont rendus uniformes, comme dans le tempérament dit **égal**, il est évident que d'un autre point de vue, ce qui est caractéristique à chaque tonalité devient caduc, car il n'y a pas d'effet sans cause. Si malgré cela chaque tonalité majeure ou mineure a un caractère qui lui est propre, la cause doit en être bien ailleurs que dans le tempérament, comme dans le caractère grave ou aigu, ou la constitution du clavier, qui donne ou permet presque à chaque note des progressions ou des passages propres, qui sont incommodes dans d'autres tonalités (à cause du doigté), et que les bons compositeurs choisissent donc soigneusement selon les circonstances respectives³⁹. Pour les autres instruments à cordes, chaque tonalité est en plus caractérisée par les cordes à vide ou non, et peut-être par des centaines des choses accessoires. Si on accordait maintenant deux clavicornes, équipés de bonnes cordes selon le tempérament vraiment égal, un ton plus haut que l'autre, le même morceau aussi bien interprété en *ré* majeur sur l'un et en *do* majeur sur l'autre, devrait produire le même effet, l'imagination voudrait encore objecter contre cela. L'organiste ne joue-t-il pas presque partout⁴⁰ en musique d'église un ton ou une tierce mineure plus bas

38. Sans se servir du monocorde, il ne faudrait accorder aucun clavicorde avec la justesse parfaite, car même l'oreille la plus exercée n'est pas capable de remarquer exactement les petits écarts qui consistent à peine en un cinquième de ton. Cependant cette imperfection est pour nous un bienfait significatif, car quel désagrément résulterait d'une musique seulement modérément fournie, même par de bons interprètes, si on remarquait clairement tous les écarts, souvent assez grands, et presque inévitables, à la justesse pure ! Et comme ce serait pénible d'entendre des musiciens d'une intelligence habituelle jouer ensemble ! A cet égard il en va avec l'oreille comme avec les yeux. Car bien que ces derniers aient une faculté de perception plus parfaite, une perfection encore plus grande de l'œil nous représenterait souvent des objets déplaisants. Pour vous en convaincre, regardez seulement un visage très fin à la loupe.

39. La cause en est aussi parfois dans la garniture inégale en cordes, ou dans le timbre du clavicorde. Ce n'est alors certainement pas le caractère d'une tonalité, mais dans une certaine mesure une imperfection de l'instrument. Cependant nous pouvons plus d'une fois être induits par des circonstances accessoires semblables dans l'erreur de considérer comme caractère de la tonalité ce qui est peut-être dans le morceau lui-même, ou qui dépend simplement de choses aléatoires. Nous attribuons peut-être à telle ou telle tonalité un caractère emprunté à plusieurs morceaux, qu'elle ne peut pas avoir de manière aussi exclusive. Du moins je ne sais expliquer les avis si divers sur le caractère des tonalités par rien d'autre. Mais que ces avis soient très divergents devient éclatant par les quelques passages qui suivent. **Quantz** affirme p.138 : *ré* \sharp (mi \flat) *majeur exprime le sentiment triste beaucoup plus qu'une autre tonalité (majeure)*. **Reichardt**, dans *Lettres d'un voyageur attentif*, écrit p.60 : *mi* \flat *majeur dans un mouvement lent me semble avoir le caractère de la consolation, de même qu'il est très somptueux dans les mouvements rapides*. Dans le *Magazine de la Musique* de **Cramer**, il y a p.708 (première année) : *mi* \flat *majeur [est] peut-être moins majestueux (que si* \flat *majeur), mais encore plus agressif, par sa vie et activité, sa noblesse et son esprit ...* **Mattheson** conclut le chapitre sur les propriétés et effets des tonalités (dans le *Nouvel orchestre dévoilé*) avec cette remarque : *Plus on fait d'efforts pour en conclure quelque chose de positif, plus de contestations apparaîtraient peut-être, vu que les avis dans ce domaine sont presque innombrables, ce pourquoi je ne connais pas de raison autre que la diversité de l'idiosyncrasie humaine, par laquelle il peut se produire sans aucun doute qu'une tonalité semble joyeuse et stimulante à un tempérament sanguin, qu'elle semble inerte, plaintive et affectée à un flegmatique ... C'est pourquoi nous ne nous y attarderons pas davantage, mais préférons laisser à chacun la liberté d'attribuer de telles propriétés à telle ou telle tonalité, qui coïncident le mieux avec sa tendance naturelle, vu qu'on trouvera alors que la tonalité qu'on préfère dans son corps peut souvent être soumise à un rejet.*

40. Comme on le sait, peu d'orgues sont au ton habituel dit **ton de chambre**, mais au moins un ton plus haut dit **ton de chapelle**.

que le violoniste? Pourquoi fait-on participer l'organiste à l'exécution d'un morceau, s'il en résulte un double caractère pour le morceau? Et pourquoi le *do* des cors, trompettes etc. est-il toujours transposé? Ou un cor en *la* est-il tempéré autrement qu'un cor en *do*?

§ 9. Pour des raisons diverses, mais surtout celle que d'après le tempérament égal ce qui caractérise chaque tonalité devient caduc (voir remarque du § précédent), **Kirnberger** n'a pas trouvé le tempérament égal accepté jusqu'ici presque universellement suffisamment utilisable. **Sulzer** aussi le rejette entièrement dans sa *Théorie universelle*, et recommande là un tempérament inégal de Kirnberger. Selon ce tempérament (sur lequel il faut réviser *l'art de la Pure composition* de Kirnberger, et la *Théorie* de Sulzer), certains intervalles sont parfaitement justes ou presque, et d'autres au contraire d'autant plus faux. On voit immédiatement qu'avec un tel tempérament, chaque tonalité obtient un caractère propre⁴¹. Mais si au lieu de cette perfection d'autres imperfections aussi grandes n'apparaissent pas (comme l'affirment certains), si toute la musique tirait profit du tempérament dit de Kirnberger, si celui-ci est applicable en général ou seulement sur certains instruments, si les morceaux pour lesquels le compositeur a supposé un tempérament égal peuvent produire l'effet nécessaire sur un clavicorde accordé selon les théories de Kirnberger, et de nombreuses autres questions pas négligeables du tout, cela doit trouver une réponse auprès des théoriciens.

382

Marpurg, dans son *essai sur le tempérament musical ...*, Breslau, Korn ed., 1776, a si bien examiné successivement les fondements du tempérament inégal de Kirnberger, et donc l'article **tempérament** dans la *théorie* de Sulzer, que Kirnberger, qui alors vivait encore, a ajouté à la dernière partie de son *Art de la Pure Composition* un compte-rendu en sa faveur, comme sorte de plaidoyer. Je ne peux pas trancher si Marpurg en a été démenti. Mais il est certain que Sulzer était très engagé envers l'en effet très grand et méritant théoricien Kirnberger. Les principes de ce dernier étaient donc recommandés comme les plus justes dans la *Théorie générale*, même s'il y'aurait plus d'une objection contre eux⁴². Je veux seulement mettre à l'épreuve un exemple particulier, très insignifiant en vérité, où l'avis de Sulzer peut devenir suspect dans une certaine mesure.

Du tempérament égal (qui au sens le plus strict n'est bien sûr possible que sur le papier et dans l'imagination), il est dit : *Il est de toute façon impossible d'accorder des clavicordes et des orgues selon ce tempérament si chaque note particulière de l'octave n'est pas accordée selon un monocorde pourvu de graduations très précises. Car qui peut se vanter d'accorder une seule quinte à l'oreille, pour qu'elle ait un battement vers le bas de l'exacte petite quantité que le tempérament égal exige ? Quoi que même les accordeurs les plus exercés puissent garantir, tout juge impartial comprend que la chose est impossible etc.* Comparez avec ce qui se dit du tempérament inégal de Kirnberger : *L'accord selon ce tempérament, que tout accordeur peut atteindre sans peine, a déjà été décrit etc.* Plus loin : *Si un orgue ou un clavicorde est accordé selon ce tempérament qui est très facile, chaque tonalité obtient son caractère particulier à cause de ses accords propres, car il affirme toujours qu'on accorde ces instruments en ton de chambre ou de chapelle, c'est-à-dire en général plus haut ou plus bas qu'habituellement*⁴³.

Il en résulte alors la double question : est-ce plus facile d'accorder toutes les quintes de manière à ce

41. Avec ce tempérament, par exemple *do* majeur devient la tonalité la plus pure, donc celle qui sonne le mieux, *mi* \flat majeur, ou *ré* \sharp majeur comme dit Sulzer d'habitude, fait partie des tonalités majeurs les plus fausses (les plus dures), car ce *mi* majeur devient plus dur que *do* majeur.

42. Ceci ne peut et doit pas servir de reproche à l'auteur, car quelle interprétation juste exigera de Sulzer, le philosophe, doive connaître la théorie de tous les beaux-arts, et sciences, dans les moindres détails? Il est certain que cela n'est pas la théorie d'un homme unique. Mais l'artiste ne doit pas non plus croire dans ces conditions que Sulzer n'ait jamais pu se tromper.

43. Quel effet résulterait donc si l'organiste, comme d'habitude, jouait dans la tonalité impure de *ré* \sharp (*mi* \flat) majeur, les autres musiciens jouant pour la plupart en *fa* majeur? ou faut-il ne tempérer que les seuls instruments à clavier?

que chacune ait le même battement vers le bas que l'autre; ou est-il plus facile d'accorder neuf quintes parfaitement justes, et de faire battre vers le haut les trois autres à des degrés différents, comme le tempérament de Kirnberger l'exige? Comme je ne veux adhérer à aucun des deux tempéraments, je laisse à celui à qui cela importe la réponse à ces questions, comme à toutes les autres, qui pourraient encore se soulever. Il n'y a qu'une entorse à la chronologie que je ne veux pas laisser passer. A savoir il est choquant que déjà **Graun** avec d'autres, dans le chœur connu *Mora, mora, Ifigenia ...*⁴⁴ ai tenu compte du caractère que chaque tonalité prend avec ce tempérament (comme ceci est présumé dans la Théorie de **Sulzer** sous *tempérament, tonalité ...* dans *L'art de la Pure Composition* de Kirnberger, 2e partie, p.71) vu que **Graun** était mort depuis longtemps quand **Kirnberger** a fait connaître sa théorie. Si on supposait aussi que Graun avait suivi les mêmes principes avant ou en même temps que Kirnberger, les instruments et chanteurs pour qui ce chœur est écrit, devraient jouer et chanter ensemble selon le tempérament de Kirnberger, si on pense que le grand effet de la tonalité de *mi* \flat majeur vient surtout du tempérament. A-t-on déjà entendu parler d'un violon ou autre accordé en Kirnberger? De plus Graun ne peut même pas avoir eu les mêmes principes, car comment pouvait-il, pour ne produire que deux exemples comme preuve, choisir la tonalité de *mi* \flat majeur déclarée comme dure et comme effrayante dans cette air merveilleux et très touchant écrit plus tard : *Ihr weichgeschaffnen Seelen* et dans le chœur *Hier liegen die gerührte Sünder*?

Ceci, et tout ce qui est lié au tempérament sera peut-être bientôt détaillé dans un traité particulier.

384 § 10. Après ces grands principes préalables sur le tempérament, l'accord lui-même dépend surtout d'un choix d'un tempérament ou d'un autre. On a intérêt à laisser le choix à chaque accordeur. Je me contente d'indiquer quelques méthodes d'accord. Mais je suppose, comme condition la plus importante, une bonne audition.

384 § 11.

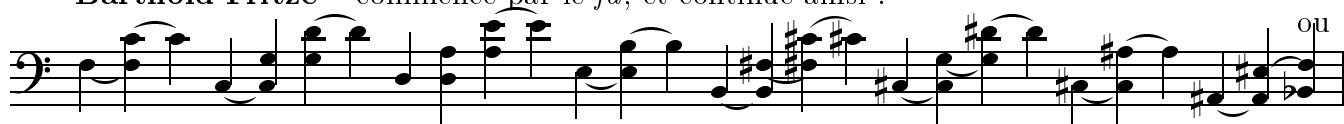
Accord selon le tempérament égal.

On commence par le *do*₂, selon lequel on accorde l'octave supérieure, ensuite la quinte, c'est-à-dire *sol*, puis le *sol* à l'octave, et ainsi de suite les quintes et les octaves, comme ici :



On a rappelé que dans ce tempérament, toutes les quintes doivent battre un peu vers le bas.

Barthold Fritze⁴⁵ commence par le *fa*, et continue ainsi :



44. De l'opéra *Iphigénie en Aulide*. Kirnberger écrit p.71, tome II : *Ce chœur a horrifié même les gens les moins sensibles. Il est en mi* \flat *majeur, qu'on le transpose dans une autre tonalité majeure, par exemple do majeur ou sol majeur, et il perdra une grande partie de sa force. Il n'est pas non plus difficile de voir d'où vient la force comme effrayante de cette tonalité majeure. De la tonique à la quarte, on trouve des progressions tonitruantes de grands tons* $\frac{5}{9}$ *...*

45. Dans un petit article : *Comment accorder les clavicores, les clavecins et les orgues selon une manière automatique, avec la même justesse dans les douze tons*, chez Breitkopf.

Il y choisit le domaine $si \flat_1 mi_2$, parce que c'est là où on peut entendre les battements le plus clairement. Une condition qui n'est pas insignifiante, et donne à cette méthode un avantage significatif à celle ci-dessus.

Comme l'article cité de **Fritze** est peut-être épuisé, je voudrais en insérer quelques lignes. p.14 : *Je crois qu'il faut que je rappelle encore de bien écouter si les deux cotés de la note (fa) qu'on vient d'accorder, sonnent bien purs en eux-mêmes (l'un contre l'autre, ou en accords), car sinon on ne peut jamais entendre une bonne quinte. On procède ici selon l'information du tableau jusqu'à avoir produit par le cycle des quintes une tierce, qui donne la preuve si l'accord a été bien fait ou non. Par exemple après le do_3 le do_2 comme octave inférieure pure, j'y accorde aussi sa quinte sol_1 de la manière expliquée pour fa_1 et do_2 . Là-dessus vient la quinte de sol_1 , à savoir $ré_2$, ensuite son octave $ré_1$, et la quinte la_1 . Avec ce la j'ai maintenant le fa juste, comme tierce majeure, et je peux écouter si elle sonne incisive comme il faut, c'est-à-dire juste assez agrandie pour que le battement se produise à peu près à la vitesse des croches dans un tempo moyen. Mais si ce la , comme première tierce, ne sonne pas comme il faut, il faut revenir sur ses pas, et écouter où est le défaut ...*

§ 12.

386

Accord selon le tempérament inégal de Kirnberger.

Sulzer y recommande à l'article **accord** cette méthode :



Quand les notes en 1) ont été accordées, on ajuste la tierce majeure mi dans l'accord de do majeur comme en 2). Du mi obtenu on continue selon 3). On repart de do , et on accorde jusqu'à $ré \flat$. Il ne reste alors plus que le la , qu'on ajuste entre $ré$ et mi , de manière à ce qu'il se heurte à ces deux notes. Après avoir obtenu ces notes, on accorde les autres par octaves ou quintes ...

Il existe encore de nombreuses autres manières d'accorder, car presque chaque accordeur a sa propre méthode. Je renvoie celui qui voudrait plus de cours sur le tempérament et l'accordage aux articles de **D'Alembert**, **Sulzer**, **Marpurg**, **Rousseau**, **Meidhardt**, **Werkmeister**, **Fritze**, **Sorge**, entre autres.

2 : Diverses expressions courantes en musique

§ 13. [Expressions « huit pieds », «seize pieds», etc. venant de la facture d'orgue.] 356

3 : Les principales formes instrumentales

§ 21. [La sonate ...]

390

4 : Divers morceaux de danse, et autres formes mineures

5 : Le style, la manière, le contrepoint et le renversement

403 § 54. Par **style**, on entend un certain caractère propre de la composition, ou la manière et la façon dont chacun compose. Le style varié exige donc aussi une variation de l'interprétation (voir interprétations pesante et légère ci-dessus). Le style varie surtout en fonction du lieu et des peuples. A propos du lieu, on distingue en effet surtout les styles d'**église**, **scénique**, et **de chambre**. à propos des peuples le style (ou goût) **italien**, **français**, et **allemand**.

403 § 55. [Les styles de lieu ...]

404 § 56. Le **style italien** est plaisant, chantant, plein (souvent surchargé), brillant, diversifié, et plein d'expression. Du moins on le caractérisait autrefois ainsi. Maintenant on est clairement confronté à beaucoup de choses vaines, souvent entendues, insignifiantes, superficielles et autres, dans les œuvres de divers compositeurs italiens, mais il faut souvent bien reconnaître que leur chant a une certaine malléabilité (captivante).

Aux dires de **Rousseau** le **style français** serait fade, plat ou dur, mal structuré et monotone. Un jugement certainement trop dur, et qui témoigne de la prédilection exclusive de l'auteur pour la musique italienne⁴⁶. Car hormis le fait que les compositeurs français écrivent parfois de manière bien vide ou sèche, ou négligent même un peu la composante harmonique, à notre époque il faut quand même rendre justice à leur goût. Le fait que parmi les compositeurs pour clavier, ils ont maintenu depuis longtemps une place prépondérante, et méritent largement qu'on les préfère aux Italiens, ne fait aucun doute.

La manière d'écrire **allemande** recevait également peu de considération pour **Rousseau**. Il dit en effet qu'elle serait sautillante, hachée, mais quand même harmonieuse. Si ceci (les deux premiers adjectifs) a été quelque peu le cas pour le répertoire pour clavier autrefois, ce n'est certainement plus du tout vrai. Je pense que notre style se distingue dans l'ensemble plutôt par son application, ses bases solides et son harmonie puissante. De plus nous avons incorporé plus d'une chose des Français et des Italiens, et probablement pas toujours le pire. Nous pouvons aussi confronter aux étrangers de vraiment grands maîtres compositeurs, interprètes, et même chanteurs. Cependant nous aurions certainement pu laisser aux Italiens une bonne partie du travail, car il me semble que notre style puissant commence, depuis quelques temps, à s'abâtardir dans le badinage.

On n'a encore reconnu aux **Anglais** aucun style propre en musique. Il faut en tout cas noter qu'une grande partie de leurs compositeurs majeurs étaient allemands, comme **Händel**, **C. Bach**, **Fischer**, **Abel**, **Schröter** entre autres.

46. Voir *Dictionnaire de musique*, à l'article *Style*.

Dans les ouvrages plus anciens, on trouve encore diverses classifications du style, tantôt superflues, tantôt carrément ridicules. Comme par exemple **Walter** qui parle entre autres d'un style rampant et infâme.

§ 57. En dehors de la classification du style, on distingue aussi habituellement l'écriture stricte de l'écriture libre. L'écriture **stricte** (plus élaborée) est celle où le compositeur suit à la lettre toutes les règles de l'harmonie et de la modulation, y mêle des imitations artistiques et de fréquentes interdépendances, conduit le thème soigneusement etc. en deux mots, quand il fait entendre davantage d'art que la consonance. En écriture **libre**, le compositeur est moins assujéti aux règles de l'harmonie, de la modulation et autres. Il se permet souvent des tournures hardies, qui peuvent même être contraires aux règles généralement admises de modulation et autres, à supposer qu'il applique le discernement et le jugement qui s'imposent, et peut atteindre par là un certain objectif. En général l'écriture libre a davantage l'expression, la consonance etc. que l'art comme but principal. 405

§ 58. Quand on parle de la manière particulière dont un compositeur, indépendamment du goût national, s'écarte des autres en termes de plan, de réalisation, etc. cela s'appelle la **manière**. On dit donc : à la manière **bachienne**, **benda-ienne**, **gluckienne**, **haydnienne**, etc. Comme presque chaque compositeur a sa manière propre, qui diffère plus ou moins de celle d'un autre, l'interprète doit aussi s'y conformer dans son interprétation (voir § 50 du sous-chapitre sur la manière de jouer pesante ou légère). 406

Table des matières