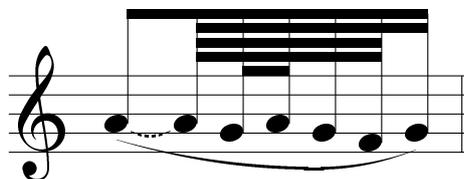


C.P.E. BACH

Essai sur la manière véridique
de jouer d'un instrument à clavier

première partie

traduit de l'allemand par Jean-Pierre Coulon



26 avril 2005

Préface du traducteur

J'autorise les lecteurs de cette traduction à la reproduire et l'imprimer pour leur usage personnel. J'en autorise également la reproduction à usage collectif soit à titre gratuit, soit au prix coûtant de la reproduction ou de l'impression.

Avertissement : Certains conseils de cet *Essai* peuvent s'avérer inappropriés pour le jeu du piano moderne, même pour le répertoire baroque allemand. Dès la même époque, d'autres traités expriment des avis différents (Leopold Mozart, Quantz, Türk, ...).

Je remercie les auteurs de tous logiciels gratuits associés à T_EX, dont L^AT_EX et MusiX_TE_X, que j'ai utilisés pour cette traduction.

Les morceaux d'application Wq 63¹, auxquels cet *Essai* fait souvent référence, ne sont pas inclus dans cette traduction. Ils consistent en six sonates de trois mouvements chacune. Il semble que ces sonates soient disponibles chez **Schott**, sous les numéros 2353 et 2354.

Le second volume de cet *Essai*, relatif à l'accompagnement et à la fantaisie libre, n'est pas non plus inclus ici.

Tous les exemples musicaux de l'édition originale étaient rassemblés en 6 planches placées après la fin du texte. J'ai rapproché chaque exemple du texte correspondant, afin d'éviter de fastidieux renvois. Outre le travail de traduction proprement dite, j'ai adapté le texte de manière à remplacer les renvois à chaque figure par des expressions telles que *la figure qui suit ...* ou *voici ...*

J'ai tenu à adopter un vocabulaire aussi simple, et moderne, que possible, plutôt que d'imiter le vocabulaire des maîtres français du clavecin. On ne trouvera donc pas de termes tels que *tour-de-gosier*, *feintes*, *notes tactées*, etc.

On peut trouver de nos jours un fac-simile de l'édition originale de 1753, édité par **Bärenreiter**, ISBN 3-7618-1199-3. Le titre allemand est *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*.

Les passages en caractères de cette taille représentent les compléments de l'édition de 1787. Les exemples musicaux associés sont également notés sur des portées plus petites.

J'utilise, comme l'édition originale, le symbole du trille avec terminaison, mais dans une taille réduite, dans le sens de *etc.*

©Jean-Pierre Coulon

¹Wotquenne est à CPE Bach ce que Köchel est à Mozart. :-)

Préface

Autant l'instrument à clavier possède d'avantages, à autant de difficultés il est soumis. Sa perfection serait facile à démontrer, s'il en était besoin, parce qu'il cumule les propriétés que les autres instruments ne possèdent qu'individuellement ; parce qu'on peut produire seul une harmonie complète, là où sinon il faudrait trois, quatre instruments, ou plus, ce qui sont des avantages supplémentaires. Qui ne sait pas en même temps combien d'exigences sont attachées à l'instrument à clavier, comment on ne se satisfait pas d'attendre celles d'un interprète au clavier, ce qu'on est en droit d'attendre de tout musicien, à savoir la technique pour exécuter un morceau composé pour son instrument selon les règles de la bonne interprétation ? On exige encore avec cela qu'un musicien à clavier doive faire des improvisations de toutes sortes, qu'il puisse improviser sur une basse donnée selon les règles strictes de l'harmonie, jouer dans toutes les tonalités avec la même facilité, transposer à vue d'une tonalité à une autre sans fautes, jouer le texte exact qu'il soit composé expressément pour son instrument ou non, qu'il ait la science de la basse continue dans toute sa puissance, avec discernement, souvent avec reniement, avec des parties tantôt nombreuses ou non, tantôt selon la contrainte de l'harmonie, tantôt galant, avec une basse soit tantôt trop peu ou trop chiffrée, ou pas chiffrée du tout, ou chiffrée de manière très fautive, qu'il doive parfois extraire cette basse continue d'une partition à plusieurs portées, avec une basse non chiffrée ou qui marque de nombreux silences, quand une des autres parties sert à la base de l'harmonie, et renforcer cette harmonie, et qui connaît toutes les exigences ? Cela doit encore donner satisfaction surtout sur un instrument inconnu, et on ne tient pas compte s'il est bon ou mauvais, en bon état ou non, ce qui ne fournit pas d'excuse valable. Au contraire c'est la demande habituelle d'exiger des fantaisies sans se soucier si l'interprète est suffisamment bien disposé, et sans lui fournir les éléments qui s'imposent, soit lui proposer un instrument valable, soit qu'il en possède un.

Malgré ces exigences, l'instrument à clavier trouve toujours à juste titre ses partisans. On n'est pas toujours rebuté par la difficulté d'apprendre un instrument, qui compense parfaitement par ses charmes délicieux la peine et le temps qu'on y a consacrés. Mais il n'est pas obligatoire à tout amateur de répondre à toutes ces exigences à la fois. Celui-ci s'y investit comme il veut, et selon les dons qu'il a reçus.

Il faudrait seulement souhaiter que l'enseignement sur cet instrument procure des améliorations par endroits, et que ce qui est bon de manière véridique, en musique en général, et surtout à l'instrument à clavier, ce qui a été atteint par peu de personnes, devienne plus commun. Les maîtres qui excellent dans la technique, dont on pourrait entendre quelque chose de bon, ne sont pas encore aussi nombreux qu'on pourrait le penser. L'écoute, une sorte de vol légal, est cependant d'autant plus nécessaire en musique que même s'il y avait moins de jalousie entre les gens, beaucoup de choses se contredisent, que l'on peut à peine montrer, pour ne pas dire écrire, et que l'on doit donc apprendre par la pure écoute.

Si je transmets au monde un guide pour jouer d'un instrument à clavier : ainsi mon intention n'est absolument pas de cheminer à travers toutes les exigences dont j'ai parlé, et de montrer comment on doit en faire quelque chose de satisfaisant. Il ne sera traité

ni de l'improvisation ni de la basse continue. On trouve ceci en partie expliqué depuis longtemps dans de nombreux bons livres. J'ai la volonté de montrer la manière véridique de jouer des morceaux avec l'approbation de connaisseurs éclairés. Celui qui s'est approprié cela, aura beaucoup travaillé pour le clavier, et aura la facilité d'y progresser d'autant plus commodément dans les étapes suivantes. Les exigences, qu'on demande plutôt à l'instrument à clavier qu'aux autres instruments, attestent de sa perfection et de sa grande étendue, et l'histoire de la musique enseigne que ceux qui sont parvenus à se faire un nom dans le monde musical, en majorité, ont favorisé la pratique de cet instrument.

Par tout cela, j'ai surtout visé ceux des professeurs qui n'ont pas encore exposé les bases véridiques de l'art à leurs élèves. Des amateurs, qui ont été victimes de mauvaises directives, peuvent retrouver le droit chemin grâce à mes principes, si par ailleurs ils ont joué déjà beaucoup de musique, mais les débutants, grâce à ceux-ci, parviendront rapidement à un point qu'ils imaginaient à peine.

Ceux qui attendaient de moi une doctrine étendue se trompent : j'ai cru mériter davantage de remerciements si je rendais l'étude assez difficile du clavier aussi facile et agréable que possible grâce à des principes concis.

Étant obligé de citer diverses vérités plus d'une fois, soit à propos de l'occasion qui l'a exigé, soit pour éviter de nombreux compléments, enfin soit parce que je crois qu'on ne peut asséner trop souvent certains principes : j'espère que mes lecteurs me pardonneront, d'autant plus qu'à cause de cela, peut-être plus d'un atteindra la vérité, sans que j'ai eu pourtant la moindre intention d'une insulte personnelle.

Si l'ouvrage présent devait trouver l'approbation des amateurs éclairés, j'en serais stimulé, et je le complétera au fil du temps.

Le succès avec lequel le public musical a accueilli cet ouvrage, m'a incité à augmenter encore celui-ci dans la troisième édition présente avec des compléments et six nouveaux morceaux pour clavier, afin de tenir ainsi ma promesse faite dans la préface des deux premières éditions.

Introduction

§ 1. La manière véridique de jouer d'un instrument à clavier se décompose en trois volets, qui sont si intimement liés, qu'aucun ne peut, ni ne doit exister sans les autres, à savoir : le **doigté** correct, les bons **ornements**, et la bonne **interprétation**.

§ 2. Vu que ces volets sont assez peu connus, et par conséquent font trop souvent défaut, on a ainsi souvent entendu des interprètes au clavier qui, après un effort effroyable, ont enfin appris comment dégoûter des auditeurs intelligents du clavier par leur jeu. On n'a pas trouvé dans leur jeu le côté rond, clair et naturel ; au lieu de cela un hachis bruyant, du vacarme, et des accrocs. Au moment où tous les autres instruments ont appris à chanter, le seul instrument à clavier est resté à la traîne, et au lieu d'avoir moins de notes tenues, a dû s'occuper de nombreux groupes de notes nuancés, de telle façon qu'on a déjà commencé à croire que cela ferait peur lorsqu'il faut jouer quelque chose de lent ou de *cantabile* au clavier ; on ne pourrait ni lier une note à une autre, ni séparer deux notes en piquant, il faudrait supporter cet instrument seulement comme un mal nécessaire dans l'accompagnement. Autant ces culpabilisations sont sans fondement et en contradiction, autant elles sont d'indices certains de la mauvaise manière de jouer d'un instrument à clavier. J'ignore, vu que de même on estime le clavier inadapté à la musique d'aujourd'hui, et que plus d'un peut par là être dissuadé de l'apprendre, si le savoir même, qui commence à devenir rare, ne va pas disparaître davantage, vu que sa majeure partie nous parvient par de grands interprètes du clavier.

§ 3. Mis à part les fautes à l'encontre des trois points ci-dessus, on a indiqué aux élèves une mauvaise position de la main, du moins on ne leur en a pas fait perdre l'habitude : par cela on leur a enlevé toute possibilité de produire quelque chose de bien, et on leur a interdit l'accès à d'autres choses à cause de doigts raides et tendus au cordeau.

§ 4. Presque chaque professeur impose ses propres œuvres à ses élèves, à une époque où cela semble une honte d'être incapable de composer quelque chose. Par cela, on interdit aux élèves l'accès à un autre bon répertoire du clavier, par lequel ils pourraient apprendre, sous le prétexte qu'il est trop ancien ou trop difficile. En particulier on s'est braqué contre le répertoire français de clavier à cause d'un préjugé nocif, lequel répertoire a toujours été une bonne école pour les musiciens à clavier, cette nation s'étant particulièrement distinguée des autres par une manière de jouer cohérente et qui lui est propre. Tous les ornements nécessaires sont explicitement notés, la main gauche n'est pas épargnée, et les liaisons ne manquent pas. Ces choses contribuent à l'essentiel pour apprendre une interprétation bien cohérente. Souvent le professeur lui-même n'est capable de jouer que ses propres œuvres. Son cerveau gâté et maladroit communique sa raideur à ses phrases musicales ; il ne compose que ce qu'il peut maîtriser ; plus d'un est considéré comme un bon interprète, malgré le fait qu'il sait à peine comment on doit jouer les liaisons, et par conséquent un volume énorme d'œuvres pitoyables pour clavier pour élèves dépravés voit le jour.

§ 5. On commence par persécuter les élèves avec une musique sans goût et autres chansons de rue : des batteries, où la main gauche se limite à marteler, en devient à jamais

maladroite dans son rôle véritable, malgré le fait qu'il faudrait surtout la travailler de manière raisonnée, en même temps qu'on croit d'autant plus difficile pour elle d'atteindre la même dextérité que la main droite, que celle-ci doit faire son travail par tous les autres actes.

§ 6. Si l'élève commence enfin par l'écoute de bonne musique, à obtenir un goût un tant soit peu fin, on le dégoûte de ses morceaux imposés, il croit que tout le répertoire du clavier est du même genre, par conséquent il se réfugie dans des airs de chant qui, lorsqu'ils sont de qualité, et qu'on peut écouter de grands maîtres les chanter, sont adaptés à la formation du bon goût et au travail d'une bonne interprétation, mais pas au développement des doigts.

§ 7. Le professeur est contraint de malmener ces chants, et de les transposer au clavier. Hormis d'autres inconséquences qui en résultent, la main gauche souffre encore du fait qu'elle doit faire surtout des basses pauvres ou même du style tambour, qui dans leur intention doivent être ainsi, mais qui sont plus nuisibles qu'utiles à la main gauche pour le jeu du clavier.

§ 8. Après tout ceci, l'instrumentiste à clavier perd cet avantage particulier, que n'a aucun autre musicien, d'être facilement en mesure, et d'assembler les plus petits éléments, du fait que dans le répertoire propre aux claviers, il se présentent davantage de syncopes, de brefs silences et terminaisons rapides que dans n'importe quelles autres œuvres. Sur nos instruments, ces rythmes difficiles pour d'autres sont d'apprentissage facile, parce que chaque main vient assister l'autre, ce qui résulte en une stabilité rythmique sans qu'on s'en rende compte.

Je sais par expérience que les syncopes rapides, et en général les silences brefs donnent une tâche importante aux musiciens les plus solides rythmiquement et les plus habiles ; ils sont en général en retard, bien que par une ou plusieurs parties qui attaquent une note avant eux, ils aient la même ressource qu'un instrumentiste à clavier ; ces choses sont au contraire tout-à-fait faciles même au clavier si l'instrumentiste laisse la main gauche de côté, ou joue l'accompagnement avec un autre instrument, et quand il est sûr du tempo, il sera toujours en mesure. Quantz enseigne même dans son traité de Flûte comment tomber en retard sur ce dont j'ai parlé, pour prouver que *dans ce cas* il est presque impossible de tomber ensemble, et choisit donc de deux maux le moindre

§ 9. Au lieu de cela, l'élève acquiert une main gauche raide à cause des basses décrites ci-dessus, peu de gens sachant à quel point le toucher rapide d'une note sans changement de doigt est nocif pour les mains. Plus d'un l'a appris à ses dépens en jouant de la basse continue avec application pendant des années, dans lesquelles les deux mains, mais surtout la gauche, doivent jouer de telles notes rapides par une doublure continue de la fondamentale.

J'ai cru devoir faire plaisir à ceux qui sont chargés de la basse continue, d'exposer à cette occasion ma pensée sur la manière de traiter les notes rapides répétées avec la main gauche. C'est sinon l'occasion la plus sûre de détériorer les meilleures mains, et de les rendre raides, de telles notes étant très fréquentes de nos jours. Ceux à qui on demande explicitement d'exprimer toutes les notes avec la main gauche peuvent continuer à s'en justifier par cette remarque. Comme les notes de passage en basse continue sont suffisamment bien connues en général, cela va de soi que la main droite, dans ce cas également, n'attaque pas toutes les notes. Les notes rapides répétées dont je traite le côté nocif, sont les doubles croches dans les tempi rapides, et les triples croches dans les tempi modérés. Je fais l'hypothèse qu'un autre instrument joue la basse en plus du clavier. Si l'instrument à clavier est seul, on joue de telles notes, comme les enthousiastes, en changeant de doigt. En effet, de cette manière, en abandonnant l'octave, la basse ne ressortira pas toujours assez, mais cette petite imperfection

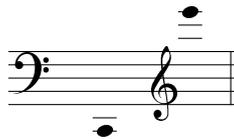
est préférable à de plus grands maux. On fait donc au mieux, on joue une, trois ou cinq de ces notes sans attaque en fonction de la disposition du tempo et de la mesure, et on joue les autres avec l'octave ou même *fortissimo* avec les deux mains pleines, avec un toucher lourd, un peu amusant, afin que les cordes vibrent suffisamment pour que les sons se fondent entre eux. On peut au besoin, pour ne pas perturber les autres musiciens de l'accompagnement, jouer la première mesure telle qu'elle est écrite, et faire les notes de passage par la suite. Sinon il resterait ce moyen, si chaque note devait être audible au clavecin, consistant dans ce cas à produire le mouvement demandé par un toucher alternatif des deux mains ; pourtant j'ai l'expérience que cette manière d'accompagner induit les autres musiciens en erreur, car la main droite vient constamment trop tard, et cela m'a conforté dans mon avis que le clavier doit être et rester le repère de la mesure. C'est d'autant plus juste que la manière d'accompagner est utile dans certains cas, quand l'instrument à clavier rend les temps clairement audibles, par l'attaque de celles de notes tenues qui sont contenues dans toutes les parties. Il est facile de montrer aussi bien ce qui est utile et nécessaire par des notes de passage, que ce qui est nocif et impossible en exprimant toutes les notes. Cette dernière chose est nocive : les autres musiciens peuvent faire ressortir ce genre de notes avec la langue et par l'articulation, seul l'instrumentiste à clavier doit produire ce tremblement avec tout le bras, raide, lorsqu'il ne peut pas changer de doigt à cause d'une doubleur en octaves. Il y a là deux causes qui rendent la main raide, et donc impuissante à produire des passages de manière ronde, premièrement parce que tous les nerfs sont maintenus constamment raides, deuxièmement parce que les autres doigts n'ont rien à faire. Qu'on fasse l'essai de jouer une basse pourvue de passages après s'être épuisé à marteler une basse du style tambour, et on s'apercevra que la main gauche et tout le bras sont si fatigués, endoloris, et raides, qu'ensuite on ne peut plus s'en servir. En pareil cas ce martèlement n'est pas non plus possible, étant donné que de nos jours on doit faire avec de très nombreuses basses de ce genre, dont pratiquement personne ne peut venir à bout à cause de leur longueur. Dans tous les styles de musique, les autres musiciens ont des moments de repos. L'instrument à clavier travaille continuellement pendant souvent trois, quatre heures ou encore davantage. En supposant qu'on ait surmonté ce travail, même le musicien le plus robuste deviendrait somnolent suite à la fatigue qui viendrait naturellement, et aurait tendance à traîner. Il perdra donc la faculté et l'envie d'interpréter correctement les autres phrases émouvantes, parce qu'il s'est fatigué et contrarié avec les basses du style tambour, qui sont souvent sans expression particulière, et où la pensée est interdite. Ce martèlement nocif est de plus contraire aussi bien à la nature du clavecin, qu'à celle du piano, les deux instruments y perdant leur son naturel et leur clarté ; le sautereau agit rarement de manière assez rapide. Les Français, qui connaissent très bien la nature de l'instrument à clavier, et qui savent bien qu'avec celui-ci on peut produire bien plus qu'un simple bruit de touches, prennent le soin d'indiquer au musicien dans une basse continue qu'il ne faut pas attaquer toutes les notes de ce genre. De plus on vient en aide à un toucher lent et lourd en indiquant une expression par des points ou des traits au dessus de la première des notes d'un groupe. Il peut se présenter des cas fréquents où une attaque claire et égale des deux mains est non seulement utile, mais même absolument nécessaire. L'instrument à clavier, à l'exposé duquel notre démarche fait déjà confiance, est ainsi dans la meilleure position pour maintenir non seulement les autres instruments de la basse, mais aussi tout l'orchestre, dans l'unité rythmique qui s'impose. Cette unité peut être difficile dans les autres cas même pour le meilleur des musiciens, par la fatigue, bien qu'il maîtrise déjà sa fougue. Vu que ceci peut arriver à tout un chacun, cette précaution, lorsque de nombreux musiciens jouent ensemble, est d'autant plus nécessaire, d'autant plus que la battue de la mesure, qui n'est plus utilisée de nos jours que par les musiciens exubérants, est parfaitement remplacée. Le son du clavecin, que l'on place à juste titre près des autres musiciens, est clairement audible de tous. Je sais ainsi que même des musiciens distraits et extravertis, aux côtés desquels de nombreux musiciens volontaires et de niveau moyen se sont souvent trouvés, ont gardé une certaine discipline grâce au son du clavecin. Par conséquent si le premier violon se met comme il se doit près du clavecin, aucun désordre ne se produit facilement. Dans les airs chantés, où le tempo change rapidement, où dans lesquels toutes les parties jouent ensemble, puis la partie chantée a de longues notes ou des triolets en solo, dont le rythme balancé exige une battue claire, le tâche des chanteurs est ainsi grandement facilitée. De toute façon il est d'autant plus facile pour la basse de tenir la régularité de tempo qu'il est moins occupé en général avec des passages difficiles et nuancés, et que cette condition donne l'occasion de jouer un morceau avec plus de fougue au début qu'à la fin. Si quelqu'un commence à presser ou à traîner, l'instrument à clavier le remet en droit chemin de la manière la plus claire qui soit, les autres instruments étant suffisamment occupés à jouer leur propres passages et groupes de notes ; en particulier les parties qui ont *tempo rubato* obtiennent l'attaque énergique de la mesure qui leur est nécessaire. Finalement, de cette manière, le tempo peut très facilement, parce que la perception juste n'est pas gênée par le bruit excessif du clavecin, être ralenti, comme c'est souvent nécessaire, et les musiciens qui se trouvent derrière ou à côté du clavecin voient la battue de la mesure qui est rendue apparente par le mouvement égal et insistant des deux mains.

§ 10. Face à une telle raideur de la main gauche, le professeur cherche à la remettre sur le droit chemin, en apprenant à ses élèves à orner particulièrement les adagios et les passages les plus calmes avec plus de trilles miniatures adorables que nécessaires, pour les écœurer encore plus du bon goût. On cède souvent la place à des vieux ornements scolaires, avec un jeu qui accroche et qui est à contretemps, et où les doigts ont parfois l'air d'essayer de rattraper le train en marche.

§ 11. Avant de venir en aide à ces défauts par des principes établis, il faut encore dire un mot sur l'instrument. Hormis de nombreuses formes d'instrument à clavier, qui sont restées dans l'ombre soit à cause de leurs lacunes, soit parce qu'on n'en trouve pas partout, il en existe surtout deux, à savoir le clavecin et le clavicorde, qui jusqu'à présent ont connu le plus grand succès. Ces premières formes exigent en général des musiciens d'un bon niveau, pour en jouer en solo. Les pianofortes récents, quand ils sont bien construits, et

faits pour durer, ont de nombreux avantages, si on oublie que leur mécanique exige un travail qui ne manque pas de difficultés. Ils sonnent bien en solo et dans une musique qui n'est pas axée sur la force, mais je crois qu'un bon clavicorde, mis à part le fait qu'il manque de puissance, en partage toutes les beautés, auxquelles s'ajoutent le vibrato et la tenue du son, parce qu'après l'attaque je peux encore donner de la pression à chaque note. Le clavicorde est donc l'instrument sur lequel on est le plus apte à juger précisément d'un musicien à clavier.

§ 12. Fait partie des qualités d'un bon clavicorde, à part qu'il ait un bon son, qui continue à chanter et qui flatte l'oreille : qu'il ait le nombre de touches qui s'impose, au moins l'étendue :



Ce mi_5 est nécessaire, pour que l'on y fasse parfois l'essai d'un autre répertoire, les compositeurs aimant écrire si haut, parce que ce mi_5 n'est pas aussi pratique sur d'autres instruments. Ces touches doivent avoir juste le poids qu'il faut pour faire remonter le doigt. Le feutrage doit pouvoir supporter qu'on puisse jouer aussi bien de manière agressive que flatteuse, et par cela être en état de rendre clairement toutes les sortes de *forte* et de *piano*.

Au clavicorde le feutrage doit être assez fort afin que le son reste pur dans le vibrato. Les touches ne doivent pas trop descendre. De plus les chevilles doivent être bien stables, afin que les cordes ne se désaccordent pas sous la force de l'attaque.

Dans le cas contraire soit les cordes hurlent à l'extrême et l'interprète ne peut plus se servir de sa force ; soit le son ne s'entend pas du tout, soit il est impur ou confus.

§ 13. De même un bon clavecin doit avoir en plus du joli son et du bon nombre de touches un toucher égal ; pour en faire le test on doit pouvoir exécuter les petits ornements clairement et facilement, et chaque touche doit jouer avec la même vitesse lorsqu'on passe l'ongle du pouce sur le clavier avec une pression uniforme et très faible. La mécanique d'un clavecin ne doit être ni trop légère ni trop flasque ; les touches ne doivent pas s'enfoncer trop, les doigts doivent rencontrer une certaine résistance, et ce doivent être les sautereaux qui les font remonter. A l'opposé il ne doit pas non plus être trop difficile à enfoncer. Pour le plaisir de ceux qui ne possèdent pas encore un instrument de l'étendue prescrite, j'ai conçu mes morceaux d'application de telle sorte qu'ils puissent se jouer sur un instrument de quatre octaves.

§ 14. Les deux types d'instrument doivent être bien tempérés, étant donné que par l'accord des quintes et octaves et par l'écoute des tierces majeures et mineures et des accords complets, on retranche à la plupart des quintes la quantité qu'il faut de leur pureté extrême pour que l'oreille s'en aperçoive à peine, et que l'on puisse bien se servir des vingt-quatre tonalités. En écoutant les quartes on a l'avantage d'entendre plus clairement le battement nécessaire des quintes, parce que les quartes ont leur fondamentale plus

basse que les quintes. Si les instruments à clavier sont accordés ainsi, on peut à juste titre les faire passer pour les instruments les plus purs à cause de la pratique, car peu d'instruments sont accordés sans être joués. Sur ces instruments on joue avec une égale pureté des vingt-quatre tonalités, et ceci de manière notoirement polyphonique, bien que l'harmonie mette immédiatement à jour la moindre fausseté à cause des relations. Par cette nouvelle manière de tempérer nous sommes parvenus plus loin que précédemment, bien que l'ancienne était telle que certaines tonalités étaient plus pures que maintenant quand on joue avec d'autres instruments. Chez plus d'un autre musicien on remarquerait plutôt le manque de pureté, sans avoir besoin d'un appareil qui mesure les accords, s'il fallait entendre de manière harmonique les sons produits de manière mélodique. Cette mélodie nous trompe souvent, et nous empêche plutôt de ressentir ses sons faux, jusqu'à ce que cette fausseté s'accroisse au point de rejoindre presque celle d'un instrument mal accordé.

§ 15. C'est une loi que tout instrumentiste à clavier doit avoir et un bon clavecin et un bon clavicorde, afin de jouer toutes sortes de morceaux en passant de l'un à l'autre. Celui qui sait jouer du clavicorde de la bonne manière parviendra à ses fins au clavecin, mais pas l'inverse. Il faut donc se servir du clavicorde pour apprendre la bonne interprétation, et du clavecin pour acquérir la force nécessaire dans les doigts. Si on joue continuellement du clavicorde, on rencontrera des difficultés pour passer au clavecin ; on aura donc du mal à jouer le répertoire de clavier qui sert à accompagner d'autres instruments, et qui doit être écouté au clavecin à cause de la faiblesse du clavicorde ; ce qui exige un gros travail pour être joué ne peut pas produire l'effet attendu. En jouant continuellement du clavicorde, on s'habitue trop à effleurer les touches au point que les petits détails ne sont pas toujours pris en compte, étant donné qu'on ne donne pas toujours la pression suffisante pour l'action des sautereaux au clavecin. On peut même perdre au fil du temps, quand on ne joue que du clavicorde, la force que les doigts possédaient. Si on joue constamment du clavecin, on s'habitue à jouer dans une couleur, et la variété d'attaque, que seul un bon clavicordiste peut produire au clavecin, reste masquée, aussi miraculeux que cela puisse paraître, tout le monde croyant que tous les doigts produisent le même son sur un clavecin donné. On peut en faire facilement le test, et faire jouer successivement par deux personnes, dont l'une joue d'un bon clavicorde, l'autre est un pur claveciniste, un morceau avec des ornements identiques, et juger après si les deux ont produit des effets identiques.

§ 16. Maintenant que la connaissance requise de la mesure, des notes, des silences, de la division de la mesure, etc. est là, il faut faire travailler ses élèves un certain temps uniquement sur les exemples à propos des doigtés d'abord lentement, puis après de plus en plus vite, afin qu'au cours du temps le placement de doigts, aussi difficile et si varié soit-il au clavier, devienne tellement fluide par ce travail, qu'il ne soit plus nécessaire d'y penser.

§ 17. On doit travailler surtout les exemples sur lesquels sont indiqués les doigtés des deux mains, à l'unisson, afin que les deux mains acquièrent la même dextérité.

§ 18. Ensuite il faut franchir avec application le chapitre sur les ornements et le travailler de manière à pouvoir produire la dextérité qui s'impose ; et comme c'est une charge de

travail qu'on a à peine le temps d'apprendre en une vie, ces ornements exigeant plus de dextérité et de rapidité que tous les autres passages, il ne faut pas y retenir l'élève plus longtemps que le moment où on sera satisfait sur ce point vu ses aptitudes naturelles et son âge.

§ 19. Il convient d'aller sur-le-champ aux morceaux d'application, de les apprendre d'abord sans ornements, ce pourquoi ils sont surtout faits pour être travaillés, pour les jouer ensuite avec ceux-ci d'après les règles qui sont traitées dans le chapitre sur la bonne interprétation. Ceci doit commencer uniquement sur le seul clavicorde, puis alterner avec le clavecin.

§ 20. Celui qui a la possibilité d'apprendre l'art du chant et d'écouter attentivement de bons chanteurs en retirera un grand bénéfice, et toute la manière de jouer lui sera plus facile.

§ 21. Dans le but d'apprendre à trouver les touches par cœur et de ne pas échouer dans le déchiffrage qui s'impose, on fera bien de jouer ce qu'on a appris avec application, dans l'obscurité.

§ 22. Comme j'ai mis dans la conception de mes morceaux d'application tout ce qui était nécessaire, et que je les ai joués d'un bout à l'autre plusieurs fois avec le plus grand soin, afin de ne pas être pris en défaut sur le moindre détail, je crois que si l'on prend tout en compte, ceci permet de former la dextérité des mains aussi bien que le goût suffisamment pour pouvoir apprendre d'autres choses plus difficiles.

§ 23. Pour éviter toute ambiguïté, j'ai noté les triolets sans chiffre 3, les notes détachées sans traits mais avec de simples points, et les abréviations **p.**, **f.**, etc. sans les faire suivre d'un point.

§ 24. Dans le but d'introduire des exemples divers de doigtés dans des tonalités diverses, l'utilisation des ornements et la bonne interprétation de passions diverses, et que cet ouvrage semble complet, finalement je n'ai pas pu m'empêcher d'élever la difficulté de mes morceaux d'application. J'ai cru rendre un bon service à chacun en n'incluant aucun morceau éclatant, d'une grande facilité, et en ne laissant pas de nombreuses choses dans l'ombre. J'espère que les doigtés notés péniblement, et la manière de jouer, faciliteront énormément les morceaux difficiles après un cours préalable clair. Il est nuisible de retenir les élèves avec trop de morceaux faciles ; ils restent indéfiniment au même stade, quelques morceaux de ce type sont suffisants pour commencer. Il vaut donc mieux qu'un professeur habile habitue ses élèves à un répertoire de plus en plus difficile. Cela allège la tâche de donner un cours, et grâce à de bonnes bases construites au préalable, l'élève ne se rend plus compte qu'il est parvenu à des morceaux plus difficiles. Mon regretté père a connu d'heureuses expériences avec cette manière. Ses élèves devaient également aborder ses morceaux qui étaient loin d'être faciles. Ainsi il faut que personne n'ait peur de mes morceaux d'application.

§ 25. Si certains avaient envie, grâce à leurs aptitudes, de se limiter à simplement jouer les notes d'après la partition, je les prierai instamment de revoir ces morceaux dans les moindres détails avec la concentration qui s'impose, avant de vouloir les exécuter de la sorte.

Premier volet :

Le doigté

§ 1. Le doigté est gouverné, pour ainsi dire, pour la plupart des instruments, par la morphologie naturelle : mais au clavier il semble des plus arbitraires, la position des touches étant conçue de manière à pouvoir être jouées par tous les doigts.

§ 2. Il n'en demeure pas moins qu'il n'existe qu'une seule bonne manière d'employer les doigts, et du reste peu de cas permettent plus d'un doigté ; comme presque toute nouvelle phrase exige un nouveau doigté particulier, qui est à nouveau modifié par le simple lien d'une phrase à l'autre ; comme la perfection du clavier offre surtout un ensemble inépuisable de possibilités ; enfin comme l'utilisation consciente des doigts est restée si peu connue jusqu'à présent, et s'est limitée à peu de personnes à la manière d'un secret, on n'en a pas ressenti le manque, au point que la plupart des gens se sont trompés sur ce terrain glissant et déroutant.

§ 3. Cette erreur est d'autant plus considérable, qu'elle est passée inaperçue, l'essentiel pouvant se jouer au clavier même avec un doigté faux, quoique très péniblement et avec maladresse, alors qu'à la plupart des autres instruments la moindre faute de doigté se révèle par la simple impossibilité de jouer ce qui est écrit. On a donc tout attribué à la difficulté de l'instrument et au morceau qui lui était destiné, et cru qu'il devait en être ainsi et pas autrement.

§ 4. Comme on peut reconnaître par là que la juste utilisation des doigts est indissociable de toute la manière de jouer, on perd avec un doigté inapproprié davantage que ce qu'on peut rattraper par tout l'art et le bon goût possibles. Toute la perfection en dépend, et on peut prouver par expérience qu'un esprit médiocre avec des doigts rodés peut toujours surpasser le plus grand des musiciens dans son jeu, si ce dernier est contraint à cause de son mauvais doigté de se produire contre sa conviction.

§ 5. Du fait que presque chaque nouvelle phrase musicale possède son propre doigté, il résulte que la manière actuelle de penser, celle-ci se distinguant particulièrement des temps précédents, a introduit un nouveau doigté.

§ 6. Nos prédécesseurs, qui s'occupaient davantage de l'harmonie que de la mélodie, jouaient par conséquent la plupart du temps à plusieurs parties. Nous verrons par la suite que pour leurs phrases, que l'on ne peut la plupart du temps produire que d'une manière, et dont les variations ne sont pas si nombreuses, à chaque doigt est assigné une place ; par conséquent elles ne sont pas aussi déroutantes que les passages mélodiques, parce que l'utilisation des doigts pour ces derniers est beaucoup plus arbitraire que pour celles-ci. Précédemment l'instrument à clavier n'était pas aussi bien tempéré que de nos jours, suite à quoi on ne se servait pas de toutes les vingt-quatre tonalités, ni de la diversité des passages.

§ 7. En général, nous voyons là que de nos jours on ne peut pas du tout progresser en

dextérité sans les doigtés corrects, compte tenu de ce qui vient d'être dit. Mon regretté père m'a relaté que dans sa jeunesse il avait entendu de grands interprètes qui ne se servaient de leur pouces que quand de grandes extensions l'exigeaient. Vu qu'il avait vécu une époque où se produisait peu à peu une modification très particulière du goût musical, il fut contraint de réfléchir à une utilisation parfaite des doigts, en particulier du pouce, qui en plus d'autres bons services, est absolument indispensable à utiliser dans les tonalités difficiles, en quelque sorte comme la Nature l'exige. Suite à quoi le pouce est d'un seul coup promu de l'inactivité au rôle de doigt principal.

§ 8. Vu que ces nouveaux doigtés sont conçus de manière à pouvoir jouer facilement toutes les notes possibles en mesure, j'en pose ici les bases.

§ 9. Avant d'aborder la théorie même du doigté, il est nécessaire de rappeler certaines choses, que soit on doit savoir au préalable, ou soit sont d'une telle importance que sans celles-ci même les meilleures des règles n'auraient aucune action.

§ 10. Le musicien à clavier doit s'asseoir au milieu du clavier, pour pouvoir jouer les notes des plus graves aux plus aiguës avec la même facilité.

§ 11. Si l'avant-bras descend légèrement par rapport au clavier, alors on est à la hauteur qui s'impose.

§ 12. On joue avec les doigts fléchis et les nerfs détendus ; en général plus il y a de lacunes sur ces points, plus il faut en être conscient. La raideur est un obstacle à tout mouvement, en particulier à la possibilité pour la main de s'ouvrir et de se fermer vite, choses qu'il faut faire à tout moment. Toutes les extensions, l'omission de certains doigts, le jeu successif de deux doigts sur une touche, même le passage d'un doigt par dessus ou par dessous exigent cette force élastique. Quelqu'un qui joue avec les doigts tendus et des nerfs raides fait l'expérience, en plus de la maladresse qui en résulte naturellement, d'un autre dommage majeur, à savoir il éloigne trop les autres doigts du pouce à cause de leur longueur, ce dernier devant constamment rester aussi près de la main que possible, et enlève à ce doigt principal, comme nous allons voir par la suite, toute possibilité d'accomplir sa tâche. Par conséquent, quelqu'un qui ne se sert que rarement des pouces jouera de manière raide la plupart du temps, et à l'opposé, celui qui utilise ceux-ci correctement ne parviendra même pas à jouer de cette manière, même en le voulant. Tout lui devient facile ; on le remarque chez un interprète au premier coup d'œil ; s'il a compris le doigté correct, si par ailleurs il n'a pas pris l'habitude d'une gestique superflue, il jouera les morceaux les plus difficiles de telle manière que le mouvement des mains sera imperceptible, et surtout on entendra que tout lui est facile ; à l'opposé un autre jouera souvent assez maladroitement, avec de nombreux bruits de respiration et grimaces.

§ 13. Quelqu'un qui ne se sert pas du pouce, le laisse pendre, afin qu'il ne fasse pas obstacle, percevra ainsi l'extension la plus modeste de manière inconfortable, ce qui impose d'étendre les doigts et de les raidir pour en produire quelque chose. Qu'est-ce que cette façon de jouer peut bien nous apprendre ? que l'utilisation du pouce fournit non seulement un doigt supplémentaire à la main, mais aussi la clef de tout un doigté entièrement réalisable. Ce doigt principal joue un rôle d'autant plus méritant qu'il préserve les autres

doigts dans leur souplesse, ceux-ci étant contraints de se fléchir en permanence, alors que le pouce se rapproche tantôt de l'un ou tantôt de l'autre. Tout ce qu'il faudrait sans lui enjamber avec des nerfs raides et tendus, on le joue grâce à lui avec rondeur, clairement, avec des extensions toutes naturelles, et donc avec facilité.

§ 14. Il va de soi que pour les sauts et les grandes extensions cette décontraction des nerfs, et ce fléchissement des doigts ne peuvent se conserver ; même l'effet de rebond exige parfois de la raideur l'espace d'un instant. Comme ces situations sont extrêmement rares, et que la Nature seule les enseigne, il ne reste au bout du compte que le principe du § 12. En particulier il convient d'habituer la main des enfants, qui n'a pas terminé sa croissance, à s'ouvrir autant que possible lorsqu'il le faut, au lieu de faire un va-et-vient de toute la main, avec les doigts bloqués ensemble, comme on le voit trop souvent. Ils apprendront ainsi à atteindre les touches avec facilité et sûreté, et à ne pas détourner les mains de leur position disciplinée vers une position qui plane horizontalement au dessus du clavier, et qui a l'habitude de se contorsionner d'un côté ou de l'autre lors des sauts.

§ 15. Il ne faut pas être choqué si une phrase particulière exige que le professeur l'essaie lui-même, pour en montrer avec assurance le meilleur doigté à son élève. Il peut parfois se présenter des cas douteux, que l'on jouera même à première vue avec le bon doigté, malgré le doute comme quoi on doit préférer tel doigt à tel autre. Lors d'un cours, il est rare qu'on ait plusieurs instruments, pour que le professeur puisse jouer simultanément. D'où nous voyons premièrement que malgré la diversité infinie des doigtés, un faible nombre de bonnes règles de base sont suffisantes, pour résoudre les problèmes qui se présentent ; deuxièmement que par un travail appliqué, l'utilisation des doigts finit par être automatique au point que, sans plus jamais s'en préoccuper, on est en état de penser à des choses importantes pour l'expression.

§ 16. Lorsqu'on joue, on doit toujours observer ce qui va suivre, car c'est souvent ce qui provoque l'utilisation d'un doigt autre que celui qui est habituel.

§ 17. La disposition symétrique des doigts sur les deux mains m'impose de présenter les exemples sur certains cas de deux manières, pour rendre utilisables les deux mains, du fait qu'il en est ainsi. Malgré cela, j'ai doigté les exemples de quelque importance pour les deux mains, afin que l'on puisse les travailler simultanément avec ces deux mains. On ne saurait trop donner l'occasion d'utiliser cette manière de travailler l'attaque simultanée recommandée plus haut. Chaque clef indique à quelle main les doigtés s'adressent ; s'il y a des doigtés à la fois au dessus et au dessous des notes, les doigtés supérieurs s'adressent à la main droite, et les doigtés inférieurs à la main gauche, ceci quelle soit que la clef.

§ 18. Après ces principes posés par la Nature, je vais passer à la théorie du doigté lui-même. Je vais même les baser sur la Nature, parce que ce placement des doigts n'est autre que le meilleur qui ne soit pas associé à des efforts et extensions superflus.

§ 19. La forme de nos mains et du clavier représente également l'utilisation des doigts. Ceci nous oblige à admettre que trois des doigts de chaque main sont manifestement plus grands que le pouce et l'auriculaire. Après quoi nous constatons que certaines touches sont plus basses que les autres, et se trouvent devant celles là.

§ 20. Conformément à l'usage, je désignerai le pouce par 1, l'auriculaire par 5, le majeur par 3, l'index par 2, et l'annulaire par 4.

§ 21. Par la suite, je désignerai les touches surélevées et en retrait par le nom, plus habituel que rigoureux², de *jj* touches noires *ii*.

§ 22. De la description du § 19 s'ensuit naturellement que les touches noires sont le domaine réservé des trois doigts les plus longs. D'où la première grande règle, que le 5 et le pouce ne jouent ces touches qu'en dernier recours.

§ 23. La diversité des phrases musicales, capables de passer de une à plusieurs parties, d'être tantôt conjointes, tantôt avec des sauts, me contraint à donner des exemples de toutes sortes.

§ 24. Les phrases musicales conjointes à une seule partie sont traitées d'après leur tonalité, c'est pourquoi je dois commencer par les illustrer dans les vingt-quatre tonalités, dans les mouvements ascendants et descendants. Après quoi je traiterai les phrases à plusieurs parties ; des exemples avec extensions et sauts suivront, parce qu'on peut les évaluer facilement après les phrases à plusieurs parties, ou même se ramener à des accords harmoniques ; enfin je traiterai les liaisons, quelques libertés contraires aux règles, quelques exemples difficiles et leur ressources ; pour finir les morceaux d'application apporteront ce qu'il reste, par l'adjonction desquels j'ai pensé apporter davantage d'aide pour les phrases liées de toutes sortes, et pour donner l'envie de l'étude difficile du doigté, que si j'avais été pénible et trop bavard par une pléthore d'exemples coupés de leur contexte.

§ 25. Le passage du doigt est le sujet le plus important du doigté. Nous ne pouvons jouer que cinq notes à la suite avec nos doigts ; par conséquent il faut surtout noter deux moyens d'obtenir autant de doigts qu'il nous en faut. Ces deux moyens consistent en le **passage par dessous** et **par dessus**.

§ 26. Comme la Nature n'a rendu aucun doigt aussi habile que le pouce, pour se fléchir sous les autres, sa souplesse, associée à sa faible longueur avantageuse, se charge à elle seule du passage par dessous, là où et quand les autres doigts n'y parviennent pas.

§ 27. Le passage par dessus se fait par les autres doigts, et en est facilité, un doigt relativement long passant au dessus d'un plus court ou du pouce, au moment où on est à court de doigts. Ce passage par dessus doit se produire de manière habile et sans entraves grâce au travail.

§ 28. Le passage du pouce sous le 5, le passage du 2 sur le 3, du 3 sur le 2, du 4 sur le 5, de même que du 5 sur le pouce sont à proscrire.

§ 29. Nous allons voir de la manière la plus claire qui soit la bonne utilisation de ces deux ressources par la disposition des gammes. C'est l'application principale de ce principe. Si un passage conjoint coïncide avec une gamme, sans en contenir le début et la fin, comme il

²d'autant plus que sur les clavecins allemands, ces touches étaient blanches, les touches blanches du piano moderne étant sombres. :-)

est illustré ici, il va de soi qu'à cause de ce qui suit on place les doigts de façon à terminer exactement, sans être astreint à mettre toujours le même doigt et pas un autre sur une touche.

§ 30. L'exemple suivant nous montre la gamme ascendante de *do* majeur :

The image shows the ascending C major scale on a grand staff. Above the treble clef, the right-hand fingerings are: 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4. Below the bass clef, the left-hand fingerings are: 5 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Nous y trouvons trois doigtés pour chaque main. Aucun d'eux n'est à proscrire, bien que ceux qui comportent le passage du 3 de la main droite au dessus du 4, et celui du 2 de la main gauche au dessus du pouce, et ceux où le pouce est mis à nouveau sur le *fa*, soient peut-être plus habituels que la troisième manière. Nous allons voir dans les exemples suivants dans quelle mesure chacun est d'un bon emploi.

Three examples of the ascending C major scale are shown. Example 1: Treble clef (1 2 3 1 2 3 4 5 1), Bass clef (4 3 2 1 5). Example 2: Treble clef (1 2 3 4 1 2 3 4 5 1), Bass clef (5 4 3 2 1 5). Example 3: Treble clef (1 2 3 4 3 4 1 2 3 4 3), Bass clef (4 3 2 1 2 1 4 3 2 1 2).

§ 31. L'exemple suivant nous montre une gamme descendante de *do* majeur :

The image shows the descending C major scale on a grand staff. Above the treble clef, the right-hand fingerings are: 4 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 4 3. Below the bass clef, the left-hand fingerings are: 1 2 3 4 1 3 2 1 4 3 1 2 3. The notes are: C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

On y trouve à nouveau trois doigtés, qui peuvent tous les trois être corrects sous certains angles, comme nous le voyons dans les exemples suivants, bien qu'hormis ces cas, où les doigtés doivent être ainsi et pas autrement, l'un peut être plus habituel que les autres.

Three examples of the descending C major scale are shown. Example 1: Treble clef (4 3 2 1 5), Bass clef (1 2 3 1 5). Example 2: Treble clef (4 3 2 1 2 1 5), Bass clef (5 4 3 2 1 5). Example 3: Treble clef (1 2 3 4 1 5), Bass clef (1 2 3 4 1 5).

§ 32. Les exemples des § 30 et 31 nous apprennent que le 5, non seulement doit prévoir ce qui suit, reste en quelque sorte toujours en retrait dans les passages conjoints, et ne sert pas, si ce n'est soit au début, ou soit quand l'étendue de ce passage est telle qu'on tombe sur lui pour finir ; Ceci se comprend aussi dans les gammes, où il fait parfois la note du

haut. Mis à part ces cas, c'est le pouce qui tient ce rôle. Pour ne pas créer de confusion avec ce cinquième doigt, j'ai prolongé les gammes au delà d'une octave, pour que la suite se voie d'autant plus clairement.

§ 33. L'exemple suivant montre la gamme ascendante de *la* mineur avec deux doigtés. Ceux qui sont au juste au dessus et au dessous des notes sont les meilleurs.

1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2
 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1

5 4 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 4
 4 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 4

Au besoin les doigtés de l'exemple suivant peuvent rendre de bons services :

cependant on pourrait encore en trouver d'autres, si on voulait arranger les exemples, mais par cette démarche, certains sont moins naturels que ceux indiqués, c'est pourquoi je les ai mis davantage pour mettre en garde que pour qu'on les imite, car je sais que c'est la mode ça et là. Ce qui n'est pas naturel consiste à mettre le pouce sur le *ré*, malgré que le *mi* et deux touches noires suivent, car le pouce aime bien s'arrêter près des touches noires, du moins faut-il remarquer cette règle de base qu'on met le pouce droit dans un mouvement ascendant après une ou plusieurs touches noires, dans un mouvement descendant avant les touches noires, et inversement pour le pouce gauche. Quelqu'un qui a cette règle de base dans les doigts, évitera de jouer le pouce à un endroit non contigu aux touches noires quand il s'en présente dans un passage.

§ 34. La figure suivante représente la gamme descendante de *la* mineur, avec trois doigtés différents :

4 3 2 1 2 1 2 1 2 1 2
 4 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1
 5 4 3 2 2 1 3 2 1 4 3 2

1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2
 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 3
 1 2 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

Vu qu'ici, comme en *do* majeur, ne se présente aucune touche noire, les trois sont bons, et à utiliser. Ceux qui utilisent le pouce sur le *ré* sont moins habituels que les autres.

§ 35. La figure suivante montre trois doigtés pour la gamme ascendante de *ré* majeur :

* 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1
 1 2 3 4 3 4 3 1 2 3 4 3 4 3 1
 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 4

* 4 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1
 5 4 3 2 1 2 1 2 1 3 2 1 2 1 2
 4 3 2 1 2 1 2 1 3 2 1 2 1 2

Ceux qui sont indiqués $\dot{\dot{}}$ * $\dot{\dot{}}$ sont les moins habituels. Celui du milieu pour la main droite, et celui du bas pour la main gauche font apparaître une nouvelle règle, appelée ainsi : le passage par dessus, lequel se produit avec le 2 par dessus le pouce, et celui du 3 par dessus le 4, a son usage propre dans les passages sans touches noires ; dans ce cas, il se produit aussi, quand c'est nécessaire, en succession. Parfois il se produit aussi au moment d'une touche noire isolée ; on fait suivre également le pouce ou le 4 d'un 2 ou d'un 3 sur la touche noire, lesquels peuvent monter facilement sur la touche noire grâce à leurs longueurs supérieures ; par cela le pouce prend tout naturellement la place qui lui échoit, par la règle exposée au § 32. L'exemple qui suit (a) pourrait présenter une exception à nos règles, mais on le joue habituellement par passage du pouce en dessous (b) :



Par conséquent, même dans des cas comparables, le passage du 2 par dessus le pouce est plus pratique que celui 3 par dessus le 4. Ce passage par le dessus à l'occasion d'une touche noire m'a conduit à noter cette gamme sur deux octaves à cause de ce qui suit.

§ 36. L'exemple suivant est la gamme descendante de *ré* majeur, avec trois doigtés également.

4	3	2	1	2	1	2	1	3	2	1	2	1	2
4	3	2	1	4	3	2	1	3	2	1	4	3	2
5	4	3	2	1	3	2	1	4	3	2	1	3	2
1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	1	2	3
1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	1	2	3
1	2	3	4	3	4	3	1	2	3	4	1	2	3

Celui où le pouce tombe sur le *do* est sans aucun doute le moins habituel ; le plus éloigné des notes est le plus périlleux, mais les trois sont utilisables.

§ 37. La gamme ascendante de *mi* mineur n'a qu'un seul bon doigté :

1	2	3	4	1	2	3	1	2	3	4	1	2	3	4
5	4	3	2	1	3	2	1	4	3	2				

Celui qui voudrait mettre le pouce non pas sur la dominante *si*, mais sur la sous-dominante *la*, ne devrait le faire que si la suite l'exige, sinon ce doigté est déconseillé. Il faut se garder, dans cette gamme dépassant l'octave, de mettre le pouce sur le *sol*, conformément au § 33, sinon on ne peut franchir le passage. Cette règle, si sûre dans les autres cas, souffre uniquement quelques exceptions, comme nous allons le voir par la suite, exceptions qui ne signifient rien à l'encontre de l'usage que cette règle crée dans toute la théorie du doigté.

§ 38. La figure suivante montre la gamme ascendante de *mi* mineur avec deux doigtés, dont celui qui est à côté des notes est le meilleur :

5 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2
4 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1

1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1
1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4

§ 39. La gamme ascendante de *fa* majeur n'a qu'un seul bon doigté pour la main droite, alors qu'il y en a trois pour la main gauche, lesquels sont tous utilisables d'une certaine manière, et méritent donc d'être travaillés :

1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4

3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 4
5 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2
3 2 1 3 2 1 2 1 2 1 3

§ 40. La figure suivante montre la gamme descendante de *fa* majeur avec deux doigtés pour la main droite, et trois pour la main gauche :

4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 3 2
4 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 4 3

1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3
1 2 3 4 3 4 3 4 1 3 1 2 3
2 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1

Ceux qui sont près des notes sont les plus habituels ; les autres n'enfreignent pas les règles, et peuvent être utiles dans certains cas, et méritent donc d'être signalés.

§ 41. Sur la figure suivante se trouve la gamme ascendante de *ré* mineur avec trois doigtés pour chaque main :

1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3
1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3
1 2 3 4 3 4 3 1 2 3 4 3 4

5 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 3
4 3 2 1 2 1 2 1 3 2 1 2 1
4 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 4 3

Les trois sont bons, et à travailler, à ceci près que ceux qui sont les plus éloignés des notes sont un peu moins habituels que les autres.

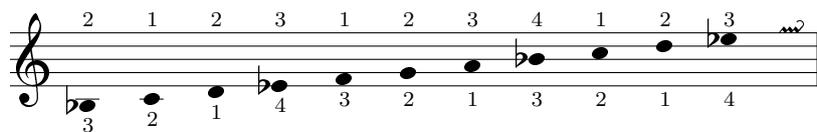
§ 42. La figure suivante montre la gamme descendante de *ré* mineur avec deux doigtés pour chaque main :

5 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2
4 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1

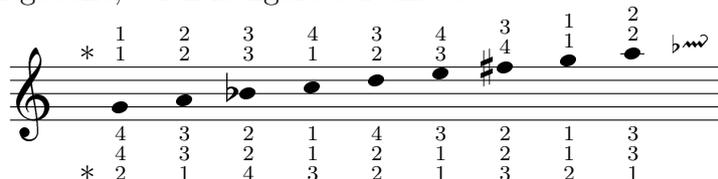
1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1
1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4

Ceux qui sont loin des notes ne sont pas les meilleurs à cause des touches noires qui se présentent, les meilleurs faisant appel au pouce sur le *la*.

§ 43. La gamme de *si*♭ ne possède qu'un doigté unique, valable dans les deux sens :

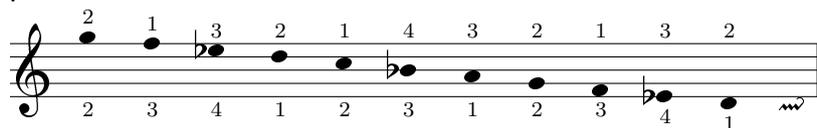


§ 44. La gamme ascendante de *sol* mineur possède deux doigtés pour la main droite, et trois pour la main gauche, selon la figure suivante :



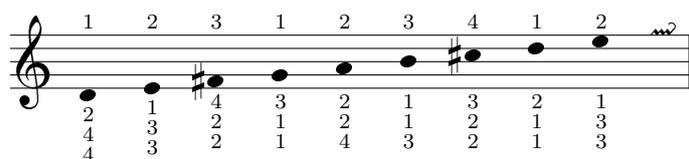
Les doigtés $\ddot{\iota}$ * $\ddot{\iota}$ sont conformes aux règles du § 33, les autres peuvent néanmoins rendre de fiers services dans certains cas.

§ 45. On voit sur la figure suivante la simplicité du doigté pour la gamme descendante de *sol* mineur :



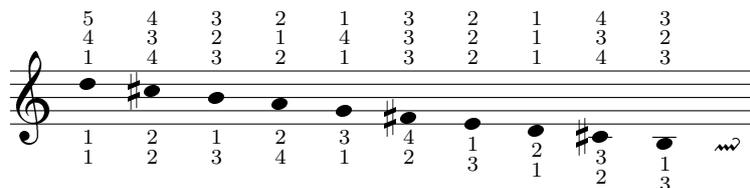
On peut comprendre soi-même comment il faut doigter un passage qui ne commencerait pas exactement ainsi.

§ 46. La gamme ascendante de *ré* majeur n'a qu'un doigté pour la main droite, mais trois pour la main gauche :



Celui qui est juste en dessous des notes est à utiliser, conformément à la règle provoquée par l'emploi du pouce, dans tous les passages qui ne commencent et ne finissent pas exactement comme cet exemple, mais si c'est précisément le cas les deux autres sont bons, et à travailler. Celui du milieu, pour la main gauche, prouve l'avantage de ce passage par le dessus, dont il a été traité au § 35.

§ 47. La figure suivante montre la gamme descendante de *ré* majeur, avec trois doigtés pour la main droite, et deux pour la main gauche, dont chacun peut être utilisé à sa manière.



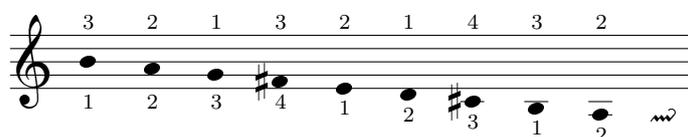
§ 48. La figure suivante montre la gamme ascendante de *si* mineur, avec un doigté unique

pour chaque main :



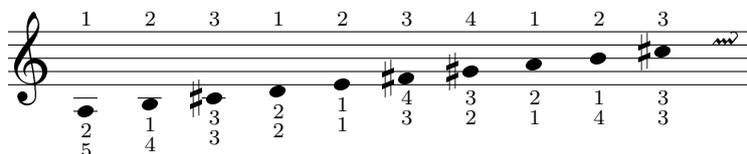
Si un passage ne commence pas exactement sur la même note qu'ici, on met le pouce au lieu du 4 à la main gauche. Cette remarque est générale à toutes les gammes, que si on débute différemment, il faut mettre le même doigt qu'on mettrait ensuite sur la note à l'octave. À la main droite, on trouve une exception inévitable à la règle du § 33. Quelqu'un qui a bien cette règle dans les doigts doit prendre garde à mettre le pouce sur le *mi* au lieu du *ré*. Ce point rend cette gamme un peu déroutante.

§ 49. La gamme descendante de *si* mineur se trouve ici de manière unique :



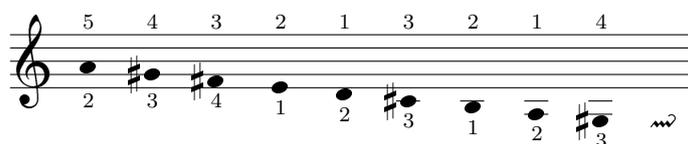
On pourrait aussi commencer avec le 5 de la main droite, et mettre le pouce sur le *mi*, et enchaîner avec le 3 sur le *ré*, afin que le pouce revienne au bout d'une octave; mais ce doigté, qui n'a rien d'incorrect, n'est valable que pour une octave, car si on continue plus bas, il se produit facilement de la confusion.

§ 50. Voici la gamme ascendante de *la* majeur, avec un doigté à la main droite, et deux à la main gauche :



Celui qui est juste en dessous des notes est, d'après les règles souvent présentées, et dans des situations diverses, plus pratique que celui du bas, bien que ce dernier puisse parfois être nécessaire.

§ 51. Voici l'unique doigté pour la gamme descendante de *la* mineur :



Il va de soi, comme il a déjà été dit, que si on ne commence pas par la note indiquée ici, il faut mettre le pouce de la main droite à la place du 5, et que quand un passage de cette tonalité commence par la tonique, on met 1-2-3 à la main gauche, et non pas 2-3-4.

§ 52. Voici l'unique doigté pour la gamme ascendante de *fa* mineur :



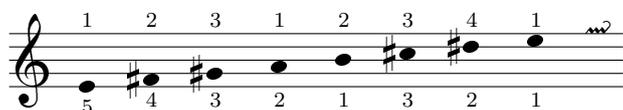
Il n'y a rien d'autre à dire que l'utilisation de la règle du § 33, laquelle va devenir d'autant moins risquée et plus facile à travailler que dans les gammes qui restent, il y a plus d'altérations, donc davantage de touches noires.

§ 53. La gamme descendante de *fa#* mineur a un unique doigté, le même que pour la gamme ascendante à la main gauche, lequel, comme nous avons vu au § 50, n'est à utiliser que dans certains cas :



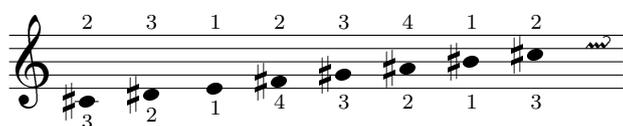
Nous allons voir par la suite, que désormais toutes les gammes mineures ascendantes ont le même doigté que celles des gammes majeures, qui ont les mêmes altérations en commun, ou pour être plus clair, qui ont à cause du voisinage des tonalités des dièses ou des bémols en commun, et dont la tonique est à une tierce mineure de la tonalité majeure.

§ 54. Pour *mi* majeur, dans les deux directions, pour les deux mains, il n'y a qu'un seul doigté :

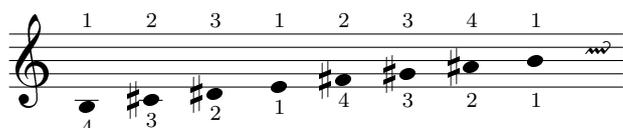


mi majeur ascendant a le même doigté. Vu que chacun connaît la gamme mineure ascendante grâce à ce qui précède, je ferai l'économie de la figure, dans la mesure où cette gamme n'a pas de doigté particulier.

§ 55. *do#* mineur ascendant n'a qu'un seul doigté possible :



§ 56. *si* majeur, dans les deux directions, partage un doigté unique avec *sol#* mineur descendant :



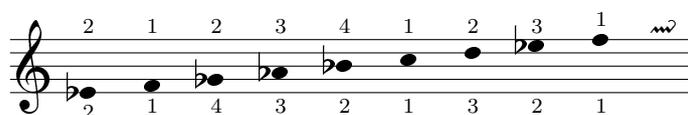
Cette dernière gamme, lorsqu'elle est ascendante, se distingue de la première uniquement par la taille des intervalles, mais pas par la disposition des doigts :



§ 57. *fa*♯, dans les deux directions, partage le même doigté que *mi*♭ descendant :

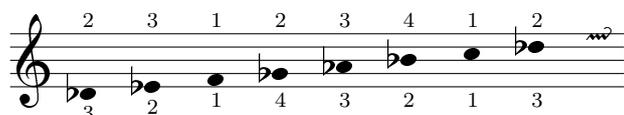


Celui de *mi*♭ ascendant, d'après la figure suivante, est le même, à ceci près que la taille des intervalles et la manière de noter sont différentes :

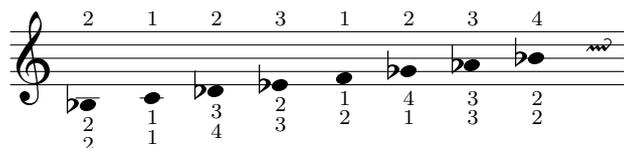


A la main gauche, nous notons une exception nécessaire à notre règle du § 33, en vertu de laquelle on devrait mettre le pouce sur le *ré* au lieu du *do*.

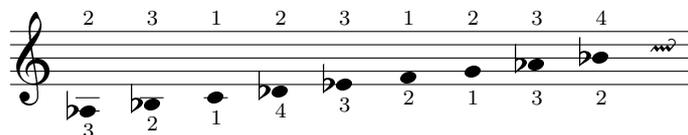
§ 58. Voici *do*♯ ou *ré*♭ dans les deux directions :



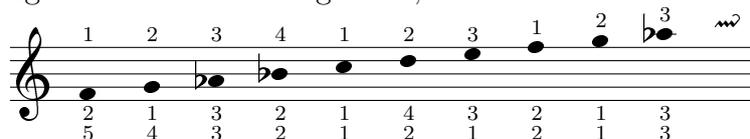
si mineur descendant a le même doigté. La voici en montant, avec deux doigtés à la main gauche :



§ 59. *la*♭ majeur, dans les deux directions, a le même doigté que *fa* mineur descendant :

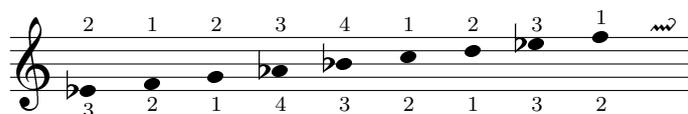


Voici à part le doigté de cette dernière gamme, ascendante :

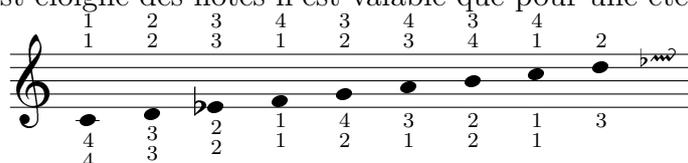


La main gauche a de nouveau deux doigtés corrects, dont celui qui est juste sous les notes et le plus pratique, bien que l'autre confirme les § 35 et 46.

§ 60. Voici *mi*♭ majeur :



Ce doigté est valable dans les deux sens. *do* mineur ascendant a le même doigté. Cette dernière tonalité, quand on monte dans l'aigu, a deux doigtés pour chaque main, parmi lesquels celui qui est éloigné des notes n'est valable que pour une étendue d'une octave :



Nous constatons donc que plus les altérations et touches noires se raréfient dans les tonalités, ce qui se produit dans les gammes mineures ascendantes avant les autres, plus les doigtés deviennent multiples.

§ 61. De ces gammes nous tirons l'enseignement qu'on ne met jamais le pouce sur une touche noire, qu'on le met soit après le 2, soit après les 2 et 3, soit après 2-3-4, mais jamais après le 5. Comme chaque gamme possède sept degrés, et que la répétition d'une gamme, si on veut rester ordonné, doit être semblable à son début, il faut remarquer qu'en général le pouce joue alternativement juste après les deux doigts qui l'ont suivi, et après les trois autres doigts. En montant avec la main droite, et en descendant avec la main gauche, cela s'appelle passage par dessous. Si on travaille jusqu'à un point tel que le pouce se place de cette manière automatiquement au bon endroit, on aura acquis l'essentiel du doigté.

§ 62. Nous allons continuer à voir, que le passage par le dessus se produit tantôt avec le 2, tantôt avec les 2-3, tantôt avec les 2-3-4 au dessus du pouce, ou avec le 3 au dessus du 4. Nous trouverons par la suite une petite exception en vertu de laquelle il est permis dans certaines conditions de passer une fois le 4 au dessus du 5 ; de même nous verrons à l'occasion des ornements un cas où il faut bien remarquer que l'on insère le 3 après le 2. Il ne faut pas confondre cette insertion avec le passage par le dessus. Le **passage par le dessus** signifie que : quand un doigt grimpe en quelque sorte au dessus de l'autre, cet autre étant encore en lévitation au dessus de la touche qu'il vient de jouer, alors que dans l'**insertion** l'autre doigt, au contraire, n'est plus là, et la main s'est retirée.

§ 63. En conclusion nous constatons avec ces figures sur les gammes, que celles qui comportent le moins d'altérations permettent le plus de variantes de doigtés, en ce qui concerne les passages par dessus et par dessous, et que les autres ne permettent qu'une seule version de doigté. Par conséquent, les tonalités dites faciles (parce que leur doigté est si flexible, et qu'il faut pouvoir maîtriser à propos les deux ressources, sans s'embrouiller, parce qu'il faut conserver par la suite le premier doigté choisi, et bien noter là où on a mis les pouces), ces tonalités sont beaucoup plus déroutantes et difficiles que celles prétendues difficiles, étant donné que ces dernières ne possèdent qu'un doigté unique, où le pouce apprend à se placer automatiquement au bon endroit. Ces dernières ne gardent leur titre de ;; difficiles ;, que parce qu'on ne les utilise pratiquement jamais. Par cela, la

manière de les noter, ainsi que leur positions des touches nous restent à jamais étrangères. Par un véritable apprentissage, et par l'utilisation du doigté, ces tonalités si difficiles deviendront pour nous faciles au même titre qu'il était difficile de les surmonter avec une mauvaise manière, en particulier sans se servir du pouce, ou sans un emploi correct de celui-ci. Un des plus grands avantages de l'instrument à clavier, en vertu duquel on peut jouer particulièrement facilement des vingt-quatre tonalités, est resté dans l'ombre à cause de la méconnaissance du doigté correct.

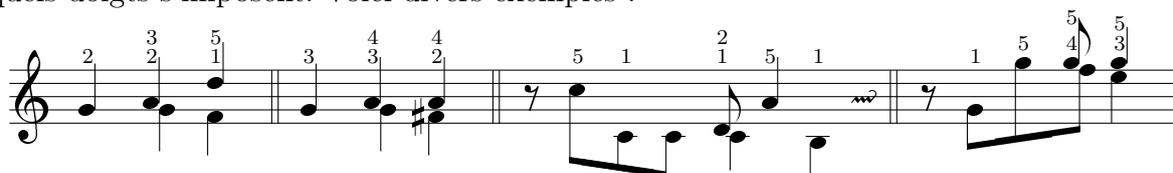
À l'occasion des altérations, il faut que je donne mon avis sur la manière de les noter. Les Anciens avaient l'habitude de mettre leurs altérations à chaque note, quand elles ne se suivaient pas immédiatement, et avaient raison. Maintenant on fait valoir une altération pour plusieurs notes de la même hauteur qui ne se suivent pas. Le changement soudain de la modulation, son revirement ambigu qui se présente parfois, imposent souvent la répétition des altérations.

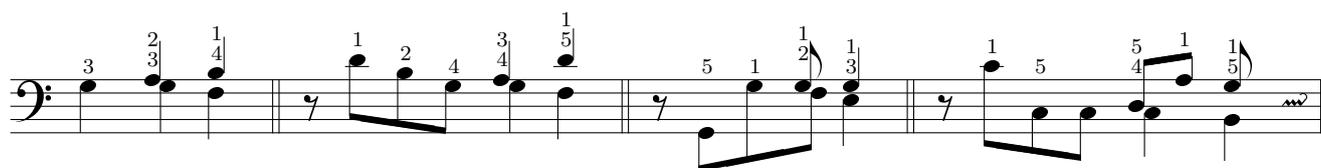
§ 64. Les passages par dessus et par dessous, en temps que ressources principales pour l'alternance des doigts, doivent être utilisés de telle manière que toutes les notes puissent être bien liées. C'est pourquoi dans les tonalités qui ont peu ou pas d'altérations, le passage du 3 par dessus le 4 et du 2 par dessus le pouce sont meilleurs et plus profitables, pour éviter tout retrait du doigt, que le passage par dessus ou par dessous du pouce, parce que celui-ci a plus de place et donc de confort, lors des touches noires qui se présentent, pour se glisser sous les autres doigts, que dans une pure série de touches blanches. Dans une tonalité sans altérations, ce passage par dessus se produit sans danger d'accroc, dans d'autres tonalités il faut être plus circonspect à propos des touches noires.

§ 65. Après ces gammes et l'utilisation qu'on y a trouvé des deux ressources, on a traité tous les passages monodiques. On terminera par quelques cas particuliers et quelques libertés.

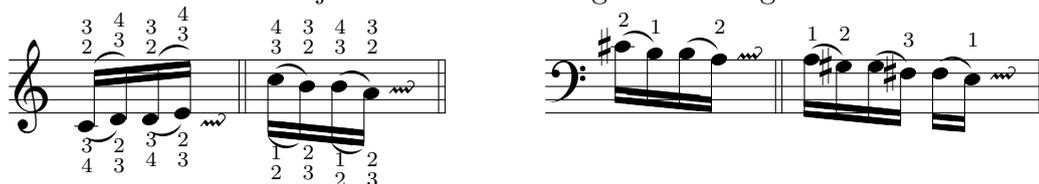
§ 66. Nous allons maintenant passer à des exemples polyphoniques. Des sauts vont se présenter, étant donné qu'il faut les évaluer, parce qu'on doit les exécuter autant que possible sans contrainte et d'après la longueur normale des doigts. Si quelqu'un trouve pratique, grâce à la longueur de ses doigts, de jouer certains accords, sauts ou intervalles avec d'autres doigts que ceux indiqués, libre à lui, seulement il ne faut pas que ce soit une commodité imaginaire. En tenant compte de toutes sortes de situations dans la composition de mes morceaux d'application, j'ai soigneusement construit tous les sauts et tous les grands intervalles de l'Adagio en *si*, pour les faciliter. Libre à celui qui a envie de les travailler plus vite pour lui même.

§ 67. Deux notes d'un accord, qui forment un intervalle de seconde, sont jouées par deux doigts voisins. D'après les notes qui précèdent et celles qui suivent, on voit facilement quels doigts s'imposent. Voici divers exemples :





§ 68. Les secondes brisées se jouent ainsi en changeant de doigt :



Ce changement est plus avantageux pour le phrasé indiqué, fréquent pour cette disposition de notes, que si on répétait le doigt, car avec cette dernière technique on percuterait la note plus qu'il ne faut. Nous voyons ici, et nous en ferons encore l'expérience par la suite, qu'en général, on se sert surtout du pouce et du 2 de la main gauche, dans des situations où on mettrait le 2 et le 3 de la main droite.

§ 69. Il faut remarquer dans le jeu des tierces, qu'on utilise les doigts indiqués dans ces nombreux exemples :

On voit également ici dans ce qui précède et dans ce qui va suivre que le pouce s'abstient de jouer les touches noires, de même le 5. Ces deux doigts ne sont autorisés à jouer ces touches que si un saut qui précède ou qui suit l'exige. C'est pourquoi j'ai donné toutes sortes d'exemples, vu qu'il est fréquent que de nombreuses tierces se succèdent, dans le but de montrer clairement le changement des doigts qui est nécessaire. Le 5 peut aussi jouer la touche noire, quand l'autre doigt qui joue en même temps est aussi sur une touche noire. Pour cette raison, le doigté (a) est moins bon que le (b) pour la main droite, et que le (c) pour la main gauche :

Dès que des touches noires se présentent, on modifie ce doigté, et on s'abstient de mettre le pouce sur ces touches :

Pour les notes tenues et les sauts, on trouve aussi les positions $\frac{5}{3}$ et $\frac{2}{1}$:

Le pouce obtient ici l'autorisation, imposée par ces grands écarts, de jouer sur les touches noires.

§ 71. Voici comment jouer les quarts. Dans l'exemple (a) les notes inférieures sont jouées par la main gauche, et dans l'exemple (b) les notes supérieures sont jouées par la main droite :

Les quarts brisés dans un tempo lent ont également ce doigté. Pour de nombreux sauts de quarte successifs rapides, on met $\frac{1}{4}$ ou $\frac{5}{2}$ sans alterner :

Sur des touches noires qui se présentent, on peut à l'occasion mettre $\frac{2}{4}$, mais ceci ne doit pas se reproduire :

Ces sauts se jouent même avec $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{2}{4}$, et $\frac{5}{3}$, dès que les notes suivantes l'exigent, comme dans ces exemples :

A musical score for CPE Bach's 'Le doigté' exercise. It consists of two staves, treble and bass clef, in 7/8 time. The score is divided into four measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The first measure has a '2' below the first note. The second measure has a '1' below the first note. The third measure has a '5' above the first note, a '3' above the second, a '5' above the third, a '3' above the fourth, a '2' above the fifth, and a '3' above the sixth. The fourth measure has a '1' above the first, a '2' above the second, a '4' above the third, a '2' above the fourth, a '5' above the fifth, a '2' above the sixth, a '4' above the seventh, and a '2' above the eighth. The bass staff has similar fingerings: 1 3 1 5 1 3 1 in the first measure, 1 2 1 4 1 5 1 in the second, 5 3 5 3 2 3 in the third, and 1 2 4 2 5 2 4 2 in the fourth.

§ 72. Les quintes et les sixtes peuvent se jouer de trois manières :

A musical notation showing three ways to play a fifth and a sixth interval. The top staff shows a fifth interval (C4-G4) with fingerings 4-1, 5-1, 5-2, 4-1, 5-1, 5-2. The bottom staff shows a sixth interval (C4-A4) with fingerings 1-4, 1-5, 2-5, 1-4, 1-5, 2-5.

Voici le doigté d'un enchaînement de sixtes :

A musical notation showing a sequence of sixths: C4-G4, D4-A4, E4-B4, F4-C5. Fingerings are: 5-2, 4-1, 5-1, 5-2 for the first four notes. Below the notes are fingerings: 1-4, 2-5, 1-3, 1-4.

Avec des sixtes brisées, ce que nous avons vu pour les tierces et quartes s'applique également. Avec ces écarts, le 5 peut jouer plus d'une fois à la suite, et est donc également utilisé, sans que l'ensemble du passage finisse avec lui.

§ 73. Les septièmes et les octaves se jouent avec $\frac{5}{1}$. Si quelqu'un a les doigts longs, et peut jouer les septièmes impliquant une touche noire avec $\frac{5}{2}$ ou $\frac{4}{1}$ sans forcer, libre à lui de le faire. Qui plus est, on peut ici parfaitement mettre le pouce ou le 5 sur les touches noires sans arrière-pensées.

§ 74. Comme ces sauts d'octave, en particulier à la main gauche où ils sont le plus fréquents, imposent de répéter le pouce ou le 5, ceux qui n'ont pas encore assez travaillé la doublure en octave des basses continues, feraient bien, quand ils tombent sur la partie de basse solo, de la jouer une fois seulement avec le pouce, puis une fois seulement avec le 5; ainsi ils acquerraient imperceptiblement une habileté non seulement pour jouer ce passage imposé, mais aussi pour repérer les touches du clavier.

§ 75. Les exemples suivants montrent que parfois on met, soit à cause de la note précédente, ou soit à cause de la suivante, le 2 à la place du pouce, et le 4 au lieu du 5 dans les sauts d'octave :

A musical score showing examples of octave jumps. It consists of two staves, treble and bass clef, in 7/8 time. The score is divided into four measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The first measure has a '4' below the first note, a '3' below the second, a '2' below the third, a '1' below the fourth, a '2' below the fifth, and a '5' below the sixth. The second measure has a '4' above the first, a '3' above the second, a '2' above the third, a '1' above the fourth, a '2' above the fifth, and a '5' above the sixth. The third measure has a '5' above the first, a '2' above the second, a '1' above the third, and a '2' above the fourth. The fourth measure has a '5' above the first, a '2' above the second, a '1' above the third, and a '2' above the fourth. The bass staff has similar fingerings: 5 2 1 in the first measure, 5 2 1 in the second, 1 4 5 4 in the third, and 1 5 4 4 in the fourth.

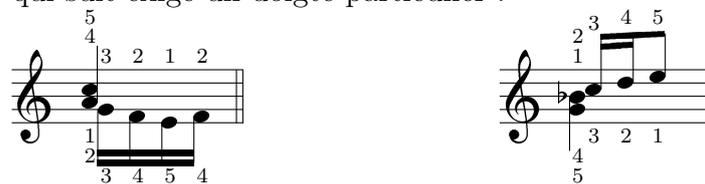
Le pouce, quand il est sur une touche noire, ne peut pas être passé par dessus comme ici :



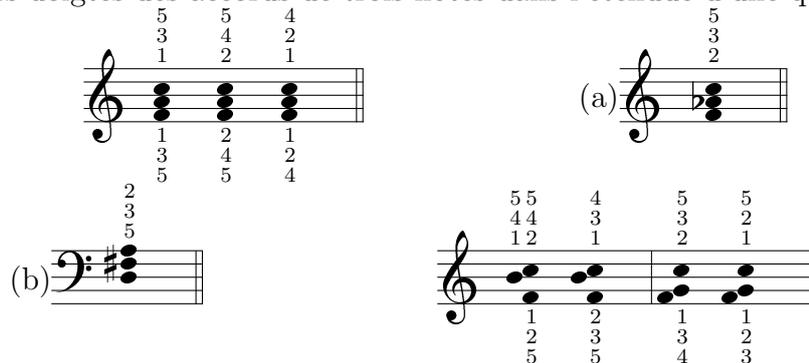
§ 76. Abordons à présent les accords de trois notes : voici les doigtés de tels accords dans l'étendue d'une quarte :



Voici des cas où ce qui suit exige un doigté particulier :



§ 77. Voilà les doigtés des accords de trois notes dans l'étendue d'une quinte :



L'exemple (a) est l'occasion de remarquer qu'en plus cet accord de *fa* mineur, les accords de *do* , *mi*♯ , *fa*♯ , *sol* , *sol*♯ , *si*♭ et *si* mineur, avec la petite tierce, acceptent le même doigté. En plus de l'exemple (b), les accords majeurs de *do*♯ , *ré*♯ , *mi* , *sol*♯ , *la* , *si*♭ et *si* se jouent de même. En particulier, dans ces tonalités majeures et mineures où la tierce tombe sur une touche noire, le 3 est plus apte que le 4 à jouer cette touche, grâce à sa longueur.

§ 78. Un accord de trois notes dans l'étendue d'une sixte se joue ainsi :



De même, voici les accords d'étendues de septième et d'octave :

5 5 5 5 2 5 5 5 5 5
4 4 3 2 4 4 4 3 2 2
1 2 1 1 5 1 1 1 1 1

1 11 11 1 1 1 1 1 1
2 23 34 55 2 2 2 3 4
5 55 55 5 5 5 5 5 5

Pour ces écarts de septièmes et d'octave, comme nous l'avons vu au § 73, tous les doigts peuvent jouer sur les touches noires, ceci étant toujours préférable à une contrainte superflue.

Ce doigté est lui aussi pratique pour les deux mains :

5 2
1 2

2 1
5 5

§ 79. Les exemples suivants montrent quels doigtés mettre pour les accords de quatre notes :

(a) 5 5 5 1 2 3 4 5
4 4 4 1 2 3 4 5
2 2 2 1 2 3 4 5
1 1 1 1 1 1 1 1

(b) 5 5 5 1 2 3 4 5
4 4 4 1 2 3 4 5
2 2 2 1 2 3 4 5
1 1 1 1 1 1 1 1

(c) 5 5 5 1 2 3 4 5
4 4 4 1 2 3 4 5
2 2 2 1 2 3 4 5
1 1 1 1 1 1 1 1

(1) 5 5 5 1 2 3 4 5
4 4 4 1 2 3 4 5
2 2 2 1 2 3 4 5
1 1 1 1 1 1 1 1

(2) 5 5 5 1 2 3 4 5
4 4 4 1 2 3 4 5
2 2 2 1 2 3 4 5
1 1 1 1 1 1 1 1

(*) 5 5 5 1 2 3 4 5
4 4 4 1 2 3 4 5
2 2 2 1 2 3 4 5
1 1 1 1 1 1 1 1

(*) 5 5 5 1 2 3 4 5
4 4 4 1 2 3 4 5
2 2 2 1 2 3 4 5
1 1 1 1 1 1 1 1

(d) 5 5 5 1 2 3 4 5
4 4 4 1 2 3 4 5
2 2 2 1 2 3 4 5
1 1 1 1 1 1 1 1

(3) 5 5 5 1 2 3 4 5
4 4 4 1 2 3 4 5
2 2 2 1 2 3 4 5
1 1 1 1 1 1 1 1

(4) 5 5 5 1 2 3 4 5
4 4 4 1 2 3 4 5
2 2 2 1 2 3 4 5
1 1 1 1 1 1 1 1

(a) nous montre un accord de quatre notes dans l'étendue d'une quinte, et (b) d'une sixte ; d'après l'exemple en clef de *fa* , on peut aussi prendre les tonalités majeures du § 75 ; (c) montre l'étendue d'une septième, et (d) celle d'une octave. Les deux exemples (*) qui suivent (c) sont pour les personnes aux doigts particulièrement longs, et les exemples de (1) à (4) sont relatifs aux exemples (a) et (b) du § 77, et par conséquent tous les accords harmoniques de trois notes précédemment traités, se jouent ainsi avec une quatrième partie.

§ 80. Quand dans un des ces accords harmoniques une des parties extrêmes tombe sur une touche noire, on adopte un doigté où on peut se passer à la demande du pouce ou du 5. Pourtant vu que, surtout en ce qui concerne le 5, on ne peut pas toujours s'en priver commodément, ce doigt a davantage que le pouce le droit de jouer sur les touches noires : il faut prêter attention aussi bien à ce qui précède que à ce qui va suivre, et comme tous les doigts ne sont pas égaux, en général il faut réfléchir dans tous les écarts à ce qui est naturel et sans contraintes, étant donné qu'on préfère souvent mettre le 5 ou le pouce

sur une touche noire, un effort excessif se produisant sans ces doigts, ce qui n'est pas toujours heureux. Quand plusieurs accords riches s'enchaînent, il vaut mieux, si possible, les faciliter par des changements de doigts.

§ 81. Lorsque les deux parties extrêmes d'un accord tombent sur des touches noires, on peut se servir du pouce et du 5 sans arrière-pensées à cause de ces doigts courts, étant donné que s'ils jouent sur les touches qui sont en arrière-plan, toute la main est déplacée vers cette direction, et la raison de ne pas utiliser ces doigts sur les touches noires disparaît.

§ 82. Étant donné qu'on ramène autant que possible toutes les phrases brisées et avec des sauts à ces accords de plusieurs sons, il s'ensuit qu'on doit aussi les jouer avec les doigtés indiqués, et qu'on leur applique le même traitement dans les circonstances qui ont été évoquées. Les exemples de phrases obtenues par étirement d'accords, qui suivent, rendront mon avis encore plus clair à mes lecteurs :

§ 83. La bonne interprétation, de même que tout ce qui précède, exigent de temps en temps une petite modification de doigté dans ces traits brisés. En particulier pour certains arpèges descendants, on trouve le 3 plus commode que le 4, bien que ce dernier soit plus naturel quand on joue ces mêmes notes en accord (1). À cause de la bonne interprétation, on peut rarement attendre d'un doigt faible le degré de clarté d'un doigt fort, parce qu'en général la clarté est surtout le fruit d'une pression égale. Pour cette raison les gauchers n'ont pas le moindre avantage sur notre instrument. Dans l'exemple (2) on joue la tierce avec le 3 à cause du *fa* qui précède.

§ 84. Comme nous avons vu jusqu'à présent que le pouce est d'une importance primordiale par rapport aux autres doigts, aussi bien dans les phrases continues que celles avec sauts, aussi bien dans celles monodiques que polyphoniques, le dommage est d'autant plus grand pour les quelques uns qui de nos jours s'inscrivent en faux contre cela, malgré des publications sur le jeu du clavier, en plus d'autres erreurs. L'un d'eux fait l'impasse sur l'utilisation du pouce, un autre se rend d'autant plus impopulaire auprès de ses élèves, qu'il exige d'eux non seulement qu'ils puissent jucher indistinctement tous les doigts sur

toutes les touches sans l'ordre qui s'impose, ils doivent même savoir le faire sur une touche unique. Le premier produit des élèves qui n'aboutissent que par trébuchement, interruption et croisement des doigts ; les élèves de l'autre sont éreintés sans nécessité ni utilité, en particulier il faut leur replacer la main, et la réorienter en permanence, étant donné que même dans des tonalités riches en altérations ils collent leurs pouces sur les touches noires sans la moindre raison ; par cette contorsion les autres doigts quittent leur position naturelle, ils ne peuvent s'en servir que par la force, ce qui supprime toute tranquillité, toute relaxation aux nerfs, et les doigts deviennent raides.

§ 85. Plus le doigté des phrases monodiques et conjointes est déroutant comparé aux accords et aux phrases brisés, comme nous l'avons vu dans les gammes, plus il est sûr lorsque ces phrases sont *legato*. Étant donné qu'il faut tenir les notes legato rigoureusement comme indiqué, on a rarement l'habitude de les exécuter de plus d'une manière. Il faut donc se permettre plus de liberté que dans le cas contraire. Répéter une note sans changer de doigt, jouer le pouce sur les touches noires, ainsi que d'autres ressources que nous allons traiter, peuvent se faire sans arrière-pensées. Vu qu'on peut difficilement se tromper dans ces legato, ces exemples devraient suffire :

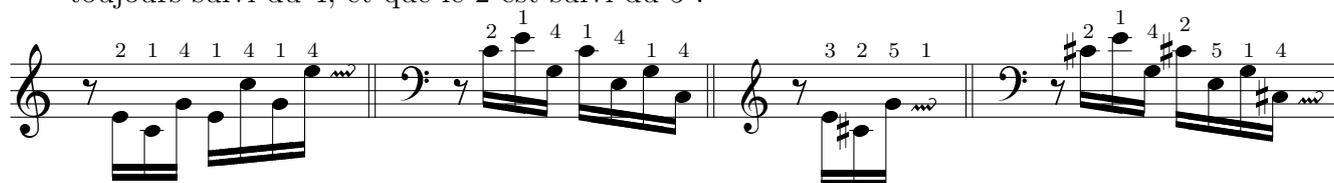
Three musical examples illustrating legato passages with fingerings. The first example shows a sequence of notes with fingerings: 1 3 5 2 1 5 5 2 1 1 3 5 2 1 5 5 2 1 5 4 1 2. The second example shows a sequence of notes with fingerings: 1 5 5 4 3 2 4 3 5 5 4 3 3 2 5 4 3. The third example shows a sequence of notes with fingerings: 2 3 5 2 5 1 5 1 5.

§ 86. Je commence par présenter quelques exemples du passage du 2 (a), du 3 (b) du 4 (c) par dessus le pouce dans les sauts :

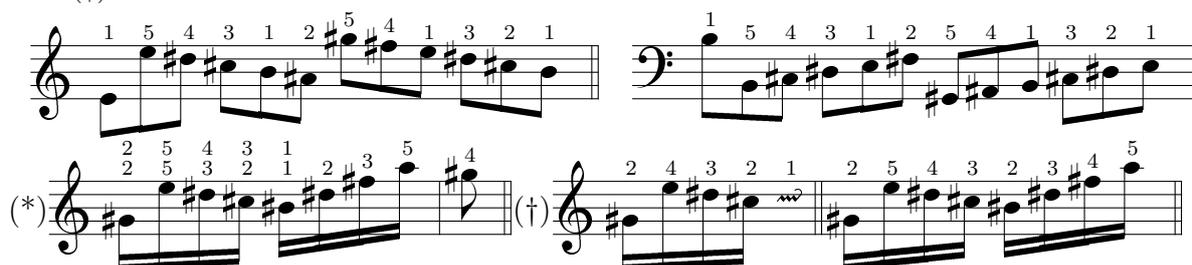
Three musical examples (a), (b), and (c) showing jumps over the thumb. Example (a) shows a sequence of notes with fingerings: 5 3 2 1 2 1. Example (b) shows a sequence of notes with fingerings: 5 4 3 2 1 3 2. Example (c) shows a sequence of notes with fingerings: 5 4 3 2 1 4 3 2.

Voici le jeu du pouce dans des passages avec sauts ; on remarquera que le pouce est

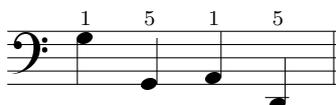
toujours suivi du 4, et que le 2 est suivi du 5 :



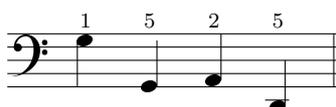
§ 87. Une des libertés de doigté les plus indispensables est l'omission de certains doigts à cause de ce qui suit. Les exemples suivants le montrent clairement, parmi lesquels celui marqué (*) prouve que cette omission est plus naturelle que les écarts qu'on trouve dans (†) :



Cette nécessité revient très souvent dans les basses. La souplesse naturelle du pouce rend cet exemple :

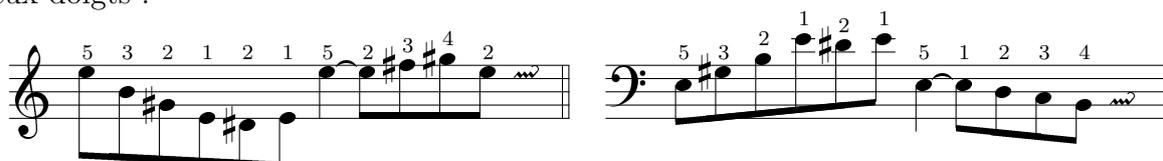


où trois doigts sont omis, beaucoup plus pratique que celui-ci :

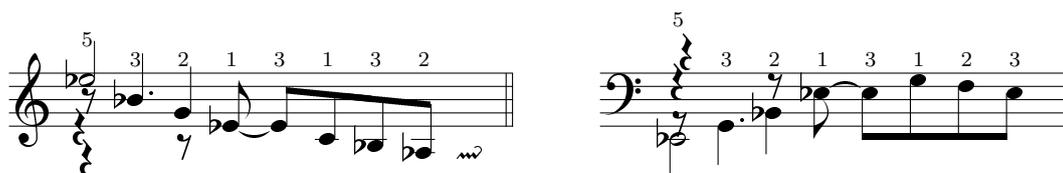


où seulement deux doigts restent à l'écart.

§ 88. Dans les morceaux d'application, quand deux chiffres sont l'un à côté de l'autre au dessus d'une note, on ne retire pas le doigt correspondant au premier chiffre avant que l'autre ne soit là, parce qu'il ne faut jouer la note marquée ainsi qu'une seule fois, à moins qu'un ornement qui s'y trouve ne la fasse réentendre. Ces exemples, ainsi que ce qui suivra, en temps qu'exécution de quelques ornements, exigent souvent cette succession de deux doigts :



Ceci est parfois la conséquence d'une note tenue :



La souplesse du pouce est particulièrement adaptée à cette substitution. Vu que cette technique est loin d'être facile à jouer avec dextérité, on ne l'emploie à juste titre qu'à cause d'une note d'une certaine longueur, et si c'est nécessaire. Il faut remarquer cette précaution avec toutes les techniques qui sortent de l'ordinaire, lesquelles resteront toujours difficiles de par leur nature et de par leur rareté. Il ne faut permettre une telle technique à un élève que si, soit il n'y a absolument aucune autre possibilité, soit on doit subir un désagrément encore pire. Suite à cela **Couperin** utilise cette substitution de manière si radicale, trop souvent et sans raison. Sans doute l'usage correct du pouce n'était pas encore parfaitement connu ; on le constate dans quelques exemples qu'il a doigtés, où il procède ainsi dans les liaisons, au lieu de se servir du pouce, ou de continuer avec un doigt, choses qui sont toutes les deux plus faciles que de substituer. Comme le pouce n'était que rarement utilisé par nos prédécesseurs, il leur faisait souvent obstacle ; ils avaient donc parfois trop de doigts. Lorsque par la suite on fit l'effort d'apprendre à s'en servir, l'ancienne manière se mélangea souvent avec la nouvelle, et de plus on n'avait pas encore le courage de mettre le pouce là où cela s'impose. Maintenant il arrive que nous ayons le sentiment que, malgré une meilleure utilisation des doigts dans notre style de musique, nous n'en possédons pas assez.

§ 89. C'est pourquoi il faut parfois permettre à un même doigt de continuer à jouer des notes voisines. Le cas le plus fréquent et le plus facile est celui où on glisse depuis une touche noire vers la suivante. On exprime cela de manière très commode avec une liaison :

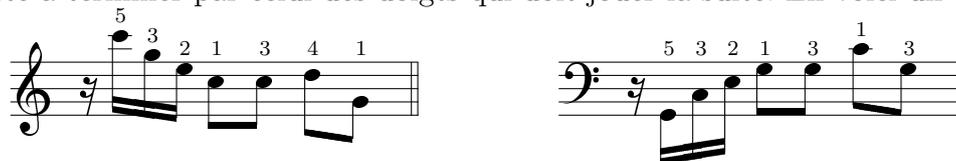


Comme cette glissade descendante vient très facilement, on peut l'utiliser en dehors de cette raison et dans les tempi rapides, comme la continuation et l'omission. Qui plus est, il faut remarquer à cette occasion que la continuation du même doigt, dans certains cas, est aussi apte à produire des notes piquées que des notes liés. Il y a des notes de ce premier type au début du morceau d'application en *fa#* mineur, et de l'autre type dans l'exemple du § 85. Du reste, nous avons vu au § précédent que cette continuation d'un doigt est plus naturelle que l'omission, quand on a le choix, surtout dans les liaisons.

§ 90. Quand une note se répète dans un tempo modéré, on ne change pas de doigt, alors que c'est le cas pour les mêmes notes plus rapides. On ne se sert que de deux doigts. Le 5 est le plus inapte, parce qu'à cause de sa faiblesse il répond mal au ressort exigé. Ce ressort se produit du fait que chaque doigt doit s'éjecter aussi vite que possible de la touche, pour rendre chaque attaque clairement audible. C'est sur le clavicorde qu'on rend le plus facilement ce genre de passage.

§ 91. Dans des notes répétées, assez lentes, on peut profiter de cet avantage particulier

qui consiste à terminer par celui des doigts qui doit jouer la suite. En voici un exemple :



Cette situation est particulièrement fréquente pour la main gauche.

§ 92. Quand dans une tonalité avec de nombreuses touches noires, il se présente des passages qui n'ont pas l'étendue suffisante, pour qu'on fasse suivre le pouce par le doigt habituel du aux notes consécutives en temps normal, on met après le pouce le doigt qui le précédait. La raison en est que lorsqu'on tient la main dans une certaine position, si on faisait le contraire, on trouverait incommode de reculer toute la main à cause d'une note rapide. Cette règle n'est valable que si **une note** succède au pouce, s'il y en a deux, on met l'ordre normal des doigts. Voici des exemples des deux manières :



Certains mettent ce genre de doigté dans les passages où il reste encore deux notes après le pouce ; ils n'ont pas tout-à-fait tort, mais je crois que qu'on est astreint à ne faire que ce qu'on peut accomplir commodément, avec peu de changements.

§ 93. Dans les morceaux d'application, on trouvera deux endroits où contrairement à ce qui a été dit, dans des passages monodiques, le 5 est utilisé à un endroit tel que l'ensemble du passage ne finit pas sur ce doigt. Voici ces deux passages :



Le premier cas est du aux notes à cause du tempo modéré. Il ne faut pas utiliser ce passage par le dessus autrement que quand le 4 peut escalader facilement le 5, qui est sur une touche blanche, pour aller sur une touche noire, par un petit changement d'orientation de la main, et ceci ne doit se produire qu'une seule fois, et ne pas se reproduire trop souvent. L'autre cas indique la fermeture nécessaire de la main, et est facilité par la note tenue ; mais sinon ce genre de doigté est faux. Vu que le tempo de tout le morceau est très rapide, l'insertion 2 sur le *fa* pourrait être plus difficile que cette fermeture. Dans ce cas, la main est aussi légèrement orientée vers la droite. L'insertion d'un doigt dans

ce même morceau sur une note courte avant un ornement n'a pas pu être évitée, sinon il aurait fallu prendre le risque d'un saut aléatoire. Nous comprendrons mieux ceci avec l'explication de cet ornement.

§ 94. Dans les morceaux à trois parties ou plus, où chaque partie contient son chant expressif, peuvent se produire des situations où il faut changer de main, quand il faut respecter exactement le type de notes, bien que sur la partition le passage ne semble concerner qu'une main :

Musical notation for § 94. It shows a single melodic line on a treble clef staff. The piece is in 3/4 time. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes) and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. A hand change is indicated by a double bar line, after which the starting note is lower, suggesting a change in the hand playing the part.

§ 95. Je termine en donnant l'occasion aux deux mains de s'exercer pareillement, avec deux exemples de tonalités déroutantes à une altération, dans lesquels on peut voir aussi bien le passage par dessus que par dessous, à côté de l'emploi du 5, pour l'un avec une abondance de notes conjointes, et pour l'autre panaché de sauts :

Musical notation for § 95. It consists of two examples of exercises, each with its own set of fingerings. The first example is in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes with frequent hand changes. The second example is in common time (C) and features a mix of eighth and sixteenth notes with frequent hand changes. Both examples include a variety of note values and rests, with fingerings indicated by numbers 1-5 above or below notes.



§ 96. Dans certains cas, où on aurait pu manquer de sûreté, ou même se tromper, sur quelles notes jouer avec telle ou telle main, j'ai mis les queues de notes vers le haut pour la main droite, et en bas pour la gauche. Quand par manque de place certaines notes des parties intermédiaires ne sont pas pourvues de queues, il faut estimer leur durées d'après la répartition avec d'autres notes des parties intermédiaires ou basse. Comme j'ai pris soin, dans la manière de noter mes morceaux d'application, de faciliter la tâche aux débutants autant que possible, et de supprimer toute possibilité de confusion des mains à cause des notes qu'elles ont à jouer, personne ne s'étonnera si parfois la durée d'une note et la progression de chaque partie n'est pas aussi explicitement indiquée qu'on a l'habitude de le faire en temps normal. Un connaisseur pourra néanmoins démêler très facilement le chant de chaque partie et la durée de chaque note ; dans le morceau d'application en *ré* majeur et celui en *la* \flat la motivation de ce § apparaissent quelques fois.

§ 97. Parmi les morceaux en question s'en trouve un où il faut croiser les mains. Je n'ai pas voulu omettre cette sorcellerie naturelle, qui commence aujourd'hui à être un peu moins utilisée. J'ai indiqué par la clef ce qui revient à chaque main ; en outre on a l'habitude de le faire par des indications en texte. On trouve souvent de tels morceaux, où le compositeur exige ce croisement de mains sans raisons. On n'y est pas obligé, au contraire on préfère l'usage naturel des mains à cette jonglerie. Néanmoins cette manière de jouer n'est pas du tout à proscrire, dans la mesure où elle perfectionne encore notre instrument, et donc permet de nouvelles phrases de qualité. Il faut seulement que ces phrases soient conçues de manière à ne pas pouvoir être joués, ou très difficilement, sans croisement des mains, auquel cas le chant de chaque partie serait tantôt mutilé par des retraits disgracieux du doigt, tantôt mis en lambeaux. En outre c'est une esbroufe inutile, qui ne peut éblouir que les idiots, car un connaisseur sait parfaitement que ce croisement, pris isolément, en dehors de son petit côté inhabituel, vite surmonté, n'a strictement rien de difficile en soi, bien que nous sachions par expérience que des œuvres excellentes et difficiles ont été écrites de cette manière.

§ 98. Ce qu'il faut noter à propos du doigté des ornements sera traité dans le volet propre aux ornements, parce nous aurons besoin de leur explication préalable. Parfois, sur quelques ornements notés avec de petites notes, les chiffres ont été omis, parce qu'on peut les décider grâce à la note normale qui suit.

§ 99. Pour conclure je renvoie mes lecteurs aux morceaux d'application en annexe, où ils rencontreront des exemples cohérents de tous les cas de doigtés qui peuvent se présenter.

Deuxième volet :

Les ornements

1 : généralités

§ 1. Personne n'a jamais douté de la nécessité des ornements. On peut le déduire du fait qu'on en rencontre partout en quantité suffisante. Cependant, ils sont certainement indispensables si on tient compte de leur usage. Ils donnent de la cohésion aux notes, ils les font vivre, ils leur donnent, quand il le faut, un appui et un poids, ils les rendent agréables et donc éveillent une attention particulière, ils éclairent sur leur contenu, que celui-ci soit triste, ou joyeux, ou disposé comme il l'entend, ils y contribuent toujours d'eux-mêmes, ils font la part belle à l'opportunité et à la matière d'une interprétation véridique, une œuvre médiocre peut être rattrapée grâce à eux, étant donné qu'à l'opposé, sans eux le meilleur chant paraît vide et plat, et le texte le plus clair qui soit paraît toujours confus.

§ 2. Autant les ornements peuvent apporter de bien, autant ils peuvent nuire soit quand on en choisit de mauvais, soit quand on en place maladroitement de bons hors de leur place attitrée, et au delà de la quantité appropriée.

§ 3. C'est pourquoi ceux qui ont clairement pourvu leurs œuvres avec les ornements qui leur sont attachés, ont considéré cela plus prudent que de les laisser à discrétion d'interprètes maladroits.

§ 4. Par cela, il faut rendre justice aux Français, d'être particulièrement soigneux dans la notation de leurs œuvres. En Allemagne, les plus grands maîtres de notre instrument ont fait de même, bien qu'avec une moindre profusion, et qui sait, si par leur quantité et choix raisonnables d'ornements, il n'ont pas donné aux Français l'occasion de cesser de surcharger chaque note par une fioriture comme auparavant, et donc de dissimuler la clarté nécessaire et la noble simplicité du chant.

§ 5. Nous voyons donc qu'il faut apprendre à distinguer les bons ornements des mauvais, à bien exécuter les bons, à les placer précisément et en juste quantité.

§ 6. Les ornements se divisent en deux catégories. Je classe dans la première ceux qu'on a l'habitude de noter soit par certains symboles, soit par quelques petites notes. Dans l'autre se rangent ceux qui ne possèdent pas de symboles, et consistent en de nombreuses notes brèves.

§ 7. Comme la deuxième catégorie dépend surtout du goût en musique, et est donc excessivement sujette au changement ; comme elle est principalement notée dans les œuvres pour clavier ; et comme on peut à la rigueur l'omettre parmi la quantité suffisante d'autres notes, je n'en parlerai qu'un peu, à la fin, à propos des points d'orgue, en me limitant à la

partie qui a un rapport avec la première catégorie, celle-ci faisant partie depuis longtemps déjà de l'essence du clavier, et étant incontestablement restée en vogue. J'ajouterai un peu d'innovation à ces ornements connus ; je les expliquerai et leur attribuerai une place dans la mesure du possible ; je présenterai aussi la commodité due à leur doigté dans la mesure où elle est remarquable ; j'illustrerai par des exemples ce qu'on ne peut toujours dire avec certitude ; je mentionnerai le nécessaire sur quelques symboles faux ou pour le moins ambigus, pour qu'on apprenne à les distinguer de ceux qui sont justes, ainsi que sur les ornements à proscrire ; pour terminer je renverrai mes lecteurs à mes morceaux d'application, et j'espère assez bien balayer grâce à cela le préjugé enraciné ça et là, de la nécessité d'une accumulation de fioritures chez les instrumentistes à clavier.

§ 8. Malgré cela, libre à ceux qui en ont la dextérité, de broder en dehors de nos ornements. Il faut seulement prendre des précautions pour ceci se produise rarement, au bon endroit, et sans malmener l'émotion du morceau. On comprendra soi-même que la représentation de l'innocence ou de la tristesse peut supporter moins d'ornements que d'autres sentiments. On peut faire passer celui qui prend ce qu'il faut en considération pour excellent, parce qu'il sait jouer de son instrument de manière chantante, qu'il associe le côté surprenant et fougueux, dont les claviers ont l'avantage sur la voix chantée, à une manière habile, et donc sait surtout éveiller et entretenir l'attention de ses auditeurs par un changement continu. Il faut conserver sans arrière-pensées la différence entre ces instruments et la voix. Sinon, quelqu'un qui est aussi circonspect qu'il le faut au sujet de ces ornements ne doit pas se soucier si ce qu'il joue est pour la voix ou non.

§ 9. Néanmoins il faut pendre garde avant tout, de ne pas trop en faire avec notre style d'ornements. Il faut les considérer comme des fioritures avec lesquelles on peut causer des dégâts au meilleur des édifices, et comme des racines avec lesquelles on peut gâter la meilleure des nourritures. De nombreuses notes, de moindre importance, doivent en être dispensées ; de nombreuses notes, qui attirent déjà suffisamment l'attention, ne les supportent pas non plus, parce que ceux-ci ne font que souligner l'importance et la simplicité de telles notes et doivent être mis à part. Dans le cas contraire, je commettrais la même faute que celle dans laquelle tombe un orateur qui accentue chaque mot : tout serait monotone et donc confus.

§ 10. Nous verrons par la suite que la plupart des cas permettent plus d'un type d'ornement ; ici il faut exploiter le changement ; là il faut produire un ornement flatteur, ou là un autre brillant, ou encore il faut parfois pour varier interpréter les notes, dans la mesure du possible, très mal, sans ornements, mais dans les règles de la bonne interprétation, lesquelles seront traitées dans le prochain volet, et en fonction de l'émotion véridique.

§ 11. Il est difficile d'assigner exactement la place de chaque ornement, chaque compositeur étant libre dans ses œuvres, sans mettre le bon goût à mal, de placer un ornement favori à la plupart des endroits. Nous nous contentons, au moyen de quelques phrases sans ambiguïté et quelques exemples, d'instruire nos lecteurs, au moins en traitant de l'impossibilité d'exécuter un ornement ; étant donné que dans les morceaux où tous les ornements sont notés, on ne se pose pas de problème, à l'opposé, on a l'habitude selon la manière habituelle de pourvoir d'ornements les morceaux où peu ou aucun ne sont notés.

§ 12. Comme je ne me rappelle à ce jour aucun précurseur qui m'aurait tracé ce chemin glissant sur ce sujet difficile, personne ne me reprochera si je pense que, malgré des cas établis avec certitude, il peut peut-être cependant se présenter une possibilité d'exception.

§ 13. C'est pourquoi il est nécessaire, parce que ces matériaux exigent de prendre de nombreux détails en compte pour être utilisés rationnellement, d'exercer son oreille autant que possible en écoutant assidûment de bons musiciens, et surtout, afin de mieux comprendre de nombreuses choses, de maîtriser la science de la basse continue. Nous savons par expérience que quelqu'un qui ne comprend rien aux bases de l'harmonie tâtonne toujours dans le noir pour exécuter les ornements, et qu'une issue favorable n'est pas le fruit de son discernement, mais du pur hasard. J'ajouterai toujours jusqu'à la fin la basse aux exemples quand il le faut.

§ 14. Bien que les chanteurs, aussi bien que les autres musiciens, quand ils veulent bien exécuter leur morceaux, peuvent justement aussi peu se dispenser de la plupart de nos petits ornements que les musiciens à clavier, le parcours de ces derniers est plus ordonné, vu qu'ils donnent certains repères aux ornements, par lesquels la manière de jouer leur morceaux a été clairement indiquée.

§ 15. Comme on n'a pas voulu prendre cette précaution louable, et au contraire voulu tout noter avec peu de symboles, pour les musiciens autres que ceux qui jouent du clavier, la théorie des ornements sera non seulement beaucoup plus amère qu'à ceux qui en jouent, mais par là on a aussi l'expérience que de nombreux symboles ambigus ou même faux sont apparus, lesquels sont maintenant la cause fréquente pour laquelle de nombreux morceaux ne sont pas joués comme il se doit. Par exemple le mordant est un ornement nécessaire et connu en musique, et pourtant peu de gens, hors des instrumentistes à clavier, en connaissent le symbole. Je sais que souvent un endroit dans un morceau est massacré de cette manière. Cet endroit aurait du, pour ne pas sonner de manière sans goût, être exécuté avec un long mordant, que personne n'aurait deviné sans indication. Cette nécessité de mettre ce symbole connu seulement au clavier, parce qu'il n'y en a pas d'autre, a eu pour effet qu'on le remplace avec le symbole du trille. Nous verrons plus tard dans la grande différence entre ces deux ornements, à quel point l'effet en est déplaisant.

§ 16. Comme les Français sont soigneux dans leurs adjonctions de symboles pour leurs ornements, il s'ensuit que de même qu'on s'est malheureusement éloigné de leur répertoire et de leur bonne manière de jouer des instruments à clavier, on s'est aussi écarté de leur notation exacte des ornements, de telle sorte que ces symboles si connus par ailleurs commencent aussi à nous être étrangers même dans le répertoire pour clavier.

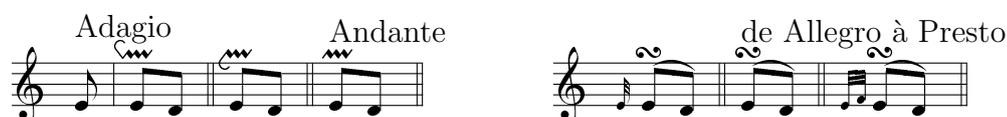
§ 17. Les notes faisant partie d'un ornement sont sujettes aux altérations figurant à l'armature. Cependant nous verrons par la suite que tantôt les notes précédentes, tantôt les suivantes et en général les déviations d'un chant dans une autre tonalité y font souvent exception, ce qu'une oreille exercée sait vite mettre à jour.

§ 18. Mais afin de pouvoir aborder même les difficultés qui en résultent, j'ai trouvé utile de conserver la manière en vertu de laquelle on note également toutes les altérations à côté de l'ornement. On en rencontrera tantôt de simples, tantôt de doubles dans les morceaux

d'application là où il le fallait.

§ 19. Tous les ornements exigent une certaine proportion avec la durée de la note, avec le tempo, et avec le contenu du morceau. Il faut particulièrement remarquer dans les cas où divers styles d'ornements ont lieu, et où on n'est pas trop limité par le sentiment, que plus un ornement comprend de notes, plus la note doit être longue dans son exécution, que cette lenteur résulte de la durée de la note ou du tempo du morceau. Le côté brillant qu'un ornement doit produire, ne doit donc pas être entravé par le fait qu'il reste à la note une durée excessive. Au contraire il ne faut pas rendre confus certains ornements par un travail trop précipité. Ceci se produit surtout quand on exécute des ornements aux notes nombreuses, ou de nombreux ornements.

exemple :



§ 20. Bien que nous verrons par la suite, qu'on prend parfois soin d'exécuter un ornement sur une note longue, qui ne remplit pas complètement la durée de cette note, cependant il ne faut pas couper la dernière note d'un tel ornement avant l'arrivée de la suivante, la finalité des ornements étant surtout de relier les notes ensemble.

§ 21. Nous constatons ainsi que ornements sont employés davantage dans les tempi lents et modérés que dans ceux qui sont rapides, et davantage sur les notes longues que sur les courtes.

Il faut surtout noter que là où le chant se détermine de manière un peu uniforme, et où on a une compréhension passable, sinon complète, de la meilleure manière d'interpréter les ornements, nous trouvons celles-ci surtout dans les fins de phrases partielles et complètes, dans les césures et les points d'orgue.

§ 22. Ce qu'il faut remarquer avec les symboles aussi bien qu'avec les petites notes à cause des durées de notes, j'en parlerai constamment quand j'expliquerai ces deux notions. De plus, ces dernières sont notées avec leur vraie durée dans les morceaux d'application.

§ 23. Tous les ornements indiqués par de petites notes font partie de la note qui suit ; il ne faut donc jamais abrégé la précédente, car c'est la suivante qui perd en durée ce que prennent les petites notes. Cette remarque s'impose d'autant plus, qu'on en ressent généralement la lacune au contraire, et que j'ai difficilement pu empêcher que parfois, à côté de l'empilement de symboles de doigtés, d'ornements et d'interprétation, dans les morceaux d'application, le manque de place impose de dissocier certaines petites notes de la note principale à laquelle elles sont attachées.

§ 24. En vertu de cette règle, ces petites notes, à la place de la note principale suivante, sont attaquées en même temps que la basse ou qu'une autre partie ; au contraire on en ressent souvent le défaut, en tombant lourdement sur la note suivante, après avoir exécuté maladroitement l'ornement associé avec les petites notes.

Aussi superflu que cela paraisse, de rappeler que les autres parties, ainsi que la basse doivent être attaquées en même temps que la première note faisant partie d'un ornement, autant cela fait pourtant défaut.



§ 25. Comme avec notre goût actuel, auquel la bonne manière italienne a considérablement contribué, on ne peut pas s'en tirer avec les seuls ornements français, j'ai du compiler les ornements de plus d'une nation. J'en ai ajouté quelques uns de nouveaux : je crois aussi qu'au clavier ainsi qu'aux autres instruments, la manière de jouer qui sait fusionner habilement le caractère brillant et propre du goût français au côté flatteur de la manière latine de chanter est la meilleure.

§ 26. Cependant il est parfaitement possible que certains ne soient pas parfaitement satisfaits de mon choix d'ornements, peut-être parce qu'ils n'ont adhéré qu'à un seul goût ; mais je crois que personne ne peut juger quelque chose en musique sur des bases solides, que s'il a entendu toutes sortes de choses, et sait comment trouver le meilleur de chaque manière. Je crois aussi, après qu'un grand homme reconnu se soit prononcé, qu'il ne fait pas de doute qu'un goût à quelque chose de supérieur à un autre, que malgré cela quelque chose de particulièrement bon réside dans chacun, et qu'aucun n'a encore atteint la perfection au point qu'on ne puisse y ajouter quelque chose. Par ces compléments et ce raffinement, nous avons atteint notre point actuel, et nous continuerons de progresser. Mais ceci ne peut pas se produire si on ne travaille qu'une manière de goût, et qu'on l'adore ; au contraire il faut exploiter tout ce qui est bon, où qu'on le trouve.

§ 27. Comme les ornements, à côté de la manière de les utiliser, contribuent pour l'essentiel au son goût de chacun, il ne faut être ni trop fluctuant et accepter sur le champ, sans autre examen chaque nouvel ornement, qu'il se joue à volonté, ni avoir trop de préjugés en faveur de soi et de son goût, pour ne rien accepter d'étranger par esprit buté. Il est clair qu'un examen approfondi s'impose toujours au préalable, plutôt que de s'attribuer quelque chose d'étranger, et il se peut qu'au cours du temps, suite à des innovations apprises contre nature, le bon goût devienne aussi rare que la science. Cependant, il ne faut être ni au premier rang, ni non plus au dernier, de la série de certains nouveaux ornements, pour ne pas être démodé. Il ne faut pas prendre cette direction, si au début ils ne veulent pas toujours être au goût. La nouveauté, aussi séduisante qu'elle soit, a parfois l'habitude de nous contrarier. Cette dernière situation est souvent preuve de la qualité d'une œuvre, qui est plus durable que d'autres, qui ont par trop plu au début. En général, ces dernières nous sont rabâchées au point qu'elles nous dégoûtent.

§ 28. Comme la plupart des exemples d'ornements se présentent à la main droite, je n'interdis absolument pas ces belles choses à la main gauche ; je conseille bien davantage à chacun de travailler pour soi tous les ornements aux deux mains, parce qu'ils sont sources d'aptitude et de facilité à produire d'autres notes. Nous verrons par la suite que certains ornements se présentent même plus souvent à la basse. Qui plus est on est astreint à jouer les imitations jusque dans le moindre détail. Afin que la main gauche puisse s'en acquitter avec dextérité, il faut qu'elle fasse partie du travail, étant donné que dans le cas

contraire, il vaudrait mieux abandonner les ornements, qui perdent leur charme dès qu'on les exécute mal.

§ 29. On verra par ce qui suit, que l'explication de certains ornements, jointe à la deuxième partie de mes sonates, bien que l'éditeur n'ait pas eu l'audace de la mettre en appendice contre ma volonté et à mon insu, est fautive. Je ne suis pas davantage fautif, si dans l'édition du **pancatalogue de partitions Lotter** de cette année, p. 8, sous mes nom et prénom, on trouve sous le titre remarquable suivant : **VI Sonates nouveaux per Cembalo, 1751**. Je n'ai pas encore pu recevoir ces sonates pour les regarder, mais je peux être sûr que soit elles ne sont pas du tout de moi, soit ce sont des morceaux pour le moins anciens et mal écrits, comme cela se produit d'habitude, quand quelqu'un pirate une chose et la publie ensuite.

2 : les appoggiatures

§ 1. Les appoggiatures sont un des ornements les plus indispensables. Elles améliorent aussi bien la mélodie que l'harmonie. Dans le premier cas elles soulèvent une complaisance, en reliant bien les notes, étant donné qu'elles abrègent celles-ci, qui souvent pourraient paraître désagréables à cause de leurs longueurs, qu'elles remplissent également l'oreille, et qu'elles répètent parfois la note précédente. On sait par expérience, qu'en général en musique la répétition judicieuse plait. Dans d'autres cas elles modifient l'harmonie, qui sans elles, paraîtrait trop simple. On peut ramener toutes les liaisons et toutes les dissonances à elles : que serait une harmonie sans ces deux éléments ?

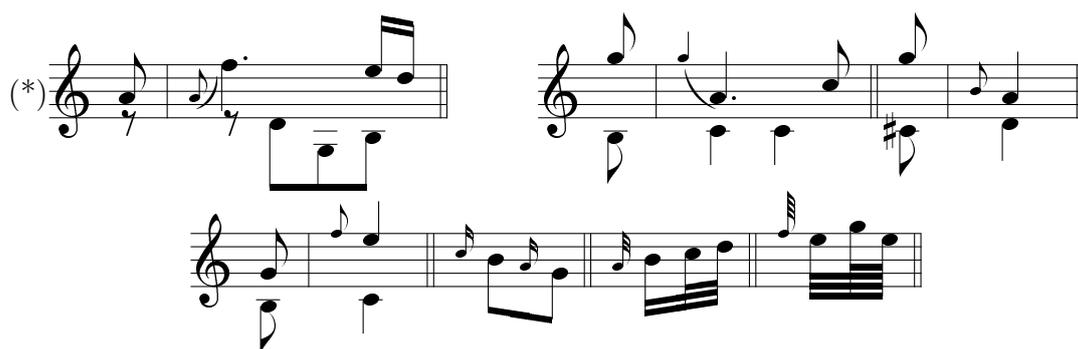
§ 2. Les appoggiatures sont notées soit comme les autres notes et partagent la mesure avec elles, soit par de petites notes particulières, les notes normales conservant leur durée visuelle, bien que ces dernières perdent un peu en durée par le jeu des appoggiatures.

§ 3. Nous terminerons par le peu qu'il faut dire sur le premier type d'ornements, pour nous concentrer à présent sur le second type. Les deux types fonctionnent aussi bien en montant qu'en descendant.

§ 4. Soit on différencie les petites notes dans leurs durées, soit on les fait toujours courtes.

§ 5. En vertu du premier cas, il n'y a pas si longtemps, on a commencé à noter ces appoggiatures selon leur vraie durée, alors qu'auparavant l'usage était des les noter en croches :

(a) (b)



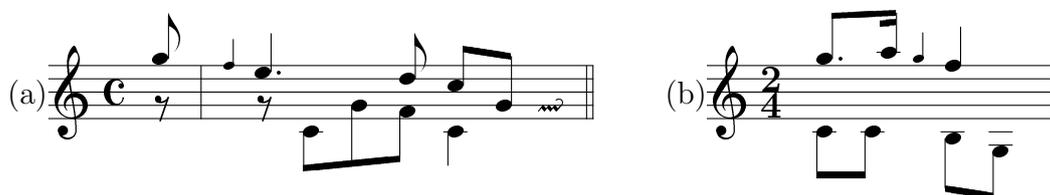
À cette époque des appoggiatures de durées aussi diverses n'étaient pas encore apparues ; au contraire, dans notre goût moderne, nous pouvons d'autant moins nous en tirer sans la notation exacte de celles-ci, que l'ensemble des règles sur les durées est insuffisante, parce que toutes sortes de durées se présentent sur toutes sortes de notes.

§ 6. Nous constatons simultanément sur cette figure : que tantôt les appoggiatures répètent la note précédente (a), tantôt non (b), et que la note suivante peut monter, ou descendre, ou faire un saut.

§ 7. Cette figure nous apprend également leur interprétation, toutes les appoggiatures se jouant **plus fort** que la note suivante, ses fioritures comprises, et **liée** à celle-ci, qu'il y ait un signe de liaison ou non. Ces deux précautions sont conformes à la finalité des appoggiatures, qui est de relier les notes ; il faut les tenir jusqu'au moment où la note suivante prend la relève, afin de bien les lier. Le terme employé quand une note simple *piano* succède à une appoggiature, est **retrait**.

§ 8. Compte tenu du fait que les symboles d'appoggiatures ainsi que ceux de trilles sont presque les seuls connus partout, on les trouve généralement indiqués. Cependant comme on ne peut pas toujours s'y fier, il faut essayer, dans la mesure du possible, de déterminer la position de ces appoggiatures variables.

§ 9. Outre ce que nous avons vu au § 6, les ornements de durées variables se présentent en général ainsi : dans des mesures binaires, sur le temps fort (a), ou sur le temps faible (b) :



... dans des mesures ternaires seulement sur le temps fort, toujours avant une note plutôt longue :



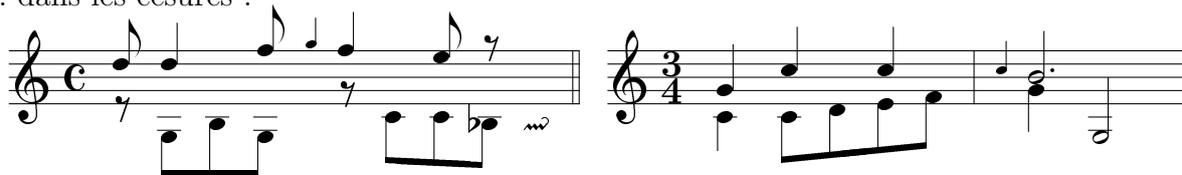
On en trouve d'autres avant le trille final :



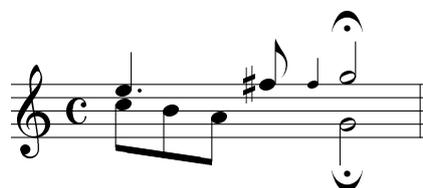
... dans les cadences rompues :



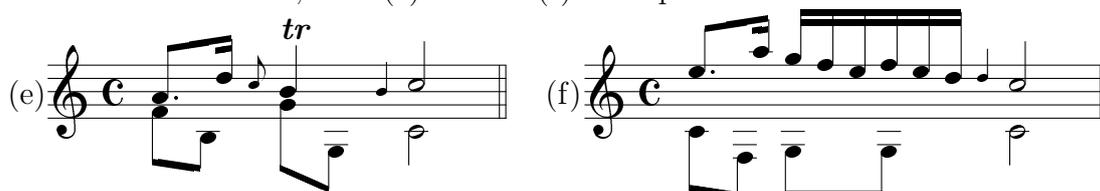
... dans les césures :



... avant les points d'orgue :



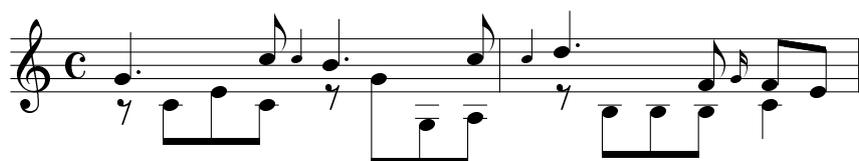
... et avant la note finale, avec (e) et sans (f) trille préalable :



Nous constatons dans l'exemple (e), qu'après le trille l'appoggiature du bas va mieux que celle du haut, c'est pourquoi cet exemple sonne mal :



Les notes longues pointées acceptent aussi ce genre d'appoggiatures :



Même si ce genre de notes avaient des crochets, il faudrait quand même modérer le tempo.

§ 10. Ces appoggiatures variables venant du bas se présentent rarement autrement que quand elles répètent la note précédente, mais on rencontre en dehors de ce cas.

§ 11. D'après la règle habituelle sur les durées de ces appoggiatures, nous constatons qu'on leur donne la moitié de la note suivante si celle-ci est binaire (a), et deux tiers si elle est ternaire (b) :

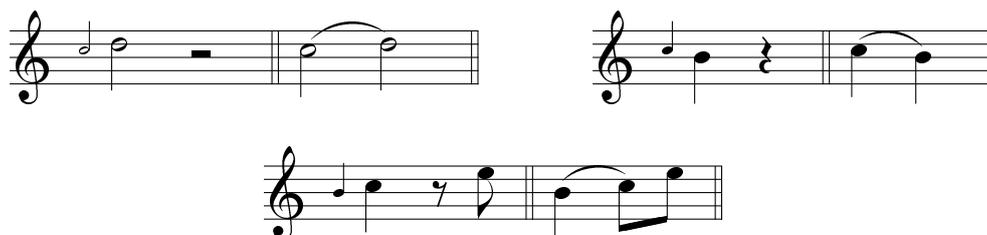


En outre il faut noter ces exemples :



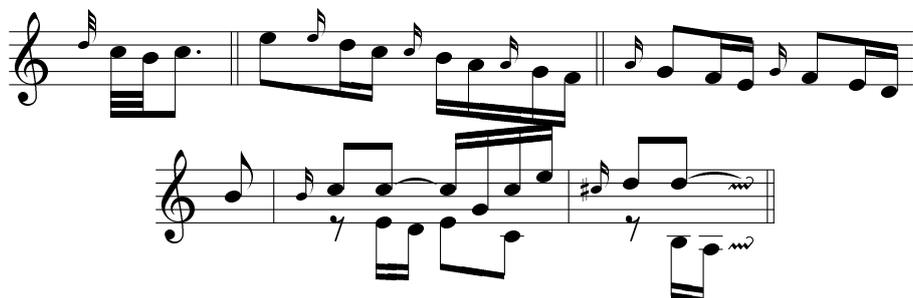
Dans les appoggiatures qui s'écartent de cette règle habituelle, on a intérêt à les répartir dans la mesure. La distraction, et parfois l'hypothèse que le graveur n'a pas mis les queues de notes avec assez de précision, parce qu'auparavant toutes les appoggiatures étaient notées indistinctement avec une durée de croche, peut provoquer des erreurs d'exécution, qui altèrent la mélodie, et provoquer parfois une harmonie impure.

§ 12. Les exemples suivants sont eux aussi fréquents :



La notation en est inexacte, parce qu'on ne respecte pas les silences. Il aurait fallu écrire soit des notes pointées, soit des notes plus longues.

§ 13. Il est tout naturel que les appoggiatures brèves de durées fixes se trouvent le plus souvent à côté de notes brèves :



Elles sont munies d'un, deux, trois crochets, ou souvent davantage, et sont abrégées, au point que l'on remarque à peine que la note suivante a perdu en durée. Malgré cela on en trouve aussi avant de longues notes, parfois quand une note se répète (b), mais aussi quand ce n'est pas le cas (c).



On en trouve également avant la césure avant une note brève (d), dans les syncopes (e) :



... lors de notes tenues :



... ou liées :



La nature de ces notes n'en est pas affectée.

Cet exemple avec des appoggiatures par le bas rend mieux, quand on joue celles-ci comme des croches :

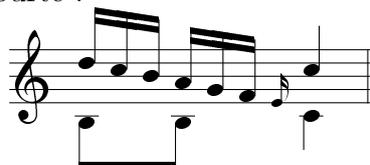


De plus, dans tous les exemples sur les appoggiatures brèves, celles-ci restent brèves, même si on joue ces exemples lentement.

§ 14. Quand les appoggiatures comblent un saut de tierce, elles sont également brèves. Mais dans un adagio leur expression est plus agréable, quand les appoggiatures de l'exemple suivant sont jouées comme les croches d'un triolet, et non pas comme des double croches. La seconde mesure indique clairement les proportions :



Parfois la résolution d'un chant doit être rompue pour certaines raisons, et à cet endroit l'appoggiature doit être très courte :



Cette appoggiature, qui n'a été mise qu'à cause de la résolution, doit donc être très courte, afin que la note principale, qui a provoqué cette liberté, et qui est donc toujours d'un poids particulier, ne perde que peu ou pas du tout.

Les appoggiatures précédant un triolet doivent être brèves, afin que la nature des triolets demeure claire (d), et que son expression ne puisse pas être confondue avec (e) :



Quand l'appoggiature est à l'octave pure de la basse, elle ne peut pas non plus être longue, parce que l'harmonie sonnerait de manière trop creuse (f). par contre, si l'octave est diminuée, elle est souvent longue (g) :



Quand on fait une appoggiature à la place du trille dans une cadence, celle-ci est également brève. Exemple :



§ 15. Quand une note épouse l'intervalle de seconde, puis s'en ré-éloigne, il se peut que cette retraite se produise par le biais d'une note normale, ou d'une nouvelle appoggiature (a), et il est alors facile de faire une appoggiature brève avant la note centrale :



La figure qui suit cumule des exemples de notes diverses, dans des rythmes binaires et

ternaires ; l'un d'eux montre qu'une appoggiature longue convient dans ce cas :

The musical score consists of 21 staves of music in treble clef. The first staff is in 2/4 time and contains a sequence of eighth notes with a fermata over the first note. The second staff continues with eighth notes and includes a trill marked 'tr'. The third staff shows eighth notes with a fermata. The fourth staff is in 3/4 time and features a triplet of eighth notes. The fifth staff continues with eighth notes and a fermata. The sixth and seventh staves show eighth notes with a fermata. The eighth and ninth staves show eighth notes with a fermata. The tenth and eleventh staves show eighth notes with a fermata. The twelfth and thirteenth staves show eighth notes with a fermata. The fourteenth staff shows eighth notes with a fermata. The fifteenth and sixteenth staves show eighth notes with a fermata. The seventeenth staff shows eighth notes with a fermata. The eighteenth and nineteenth staves show eighth notes with a fermata. The twentieth and twenty-first staves show eighth notes with a fermata. The notation includes various rhythmic values, fermatas, and a trill.

Comme les notes piquées se jouent en général de manière plus simple que celles liées, et comme les appoggiatures dans leur ensemble sont attachées à la note suivante, il va de soi

dans ces exemples qu'on suppose que les notes sont également liées. Qui plus est, comme dans tous les ornements, il faut une tempo proportionné, car une trop grande vitesse ne tolère pas de fioritures. L'exemple (*) montre que dans le cas où une note courte est suivie d'une pointée plus longue, l'appoggiature avant cette dernière ne rend pas bien. Nous allons voir par la suite qu'un autre ornement, qui remplit mieux la durée, peut être exécuté.

§ 16. Outre ce qui a été exposé sur la durée des ornements, il se présente parfois des cas où, à cause du sentiment, l'appoggiature est tenue plus longtemps que d'habitude, et dépasse donc la moitié de la note suivante :

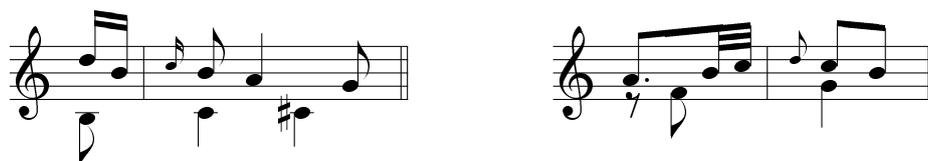


A l'occasion, il faut déterminer la durée de l'appoggiature d'après l'harmonie. Si comme dans (b), les appoggiatures devaient durer une noire complète, les quintes synchrones à la dernière note de la basse seraient écœurantes, et dans (c) on entendrait des quintes trop évidentes :



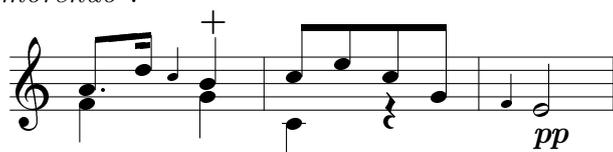
Dans l'exemple (*) du § 5, l'appoggiature ne doit pas non plus être trop longue, sinon la septième sonne trop dure.

§ 17. Dans l'exécution des appoggiatures, comme dans tous les ornements en général, il ne faut pas nuire à la pureté de la phrase musicale. C'est pourquoi ces exemples ne sont pas à suivre :



Le mieux est donc noter toutes les appoggiatures avec leur vraies valeurs.

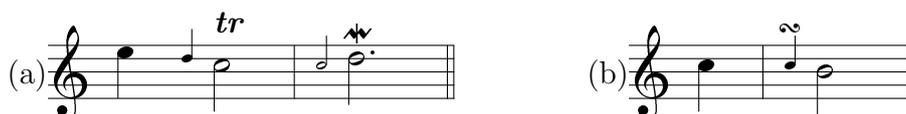
§ 18. Toutes ces appoggiatures, avec leur résolutions, quand elles sont particulièrement nombreuses, rendent bien surtout dans les passages très *affettuoso*, ceux-ci se terminant souvent aussi par un *morendo* :



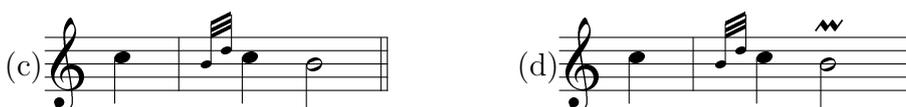
Mais dans d'autres cas, elles rendraient le chant trop terne, sauf si, soit elles annonçaient des ornements plus vifs, attribués à la note suivante, ou soit elles étaient complétées par

d'autres fioritures.

§ 19. C'est pourquoi on aime bien jouer la note suivante simplement, quand elle a reçu une appoggiature ornée. Cette simplicité est agréablement perçue au moyen du *piano* qui se fait habituellement sur cette note. A l'opposé, une appoggiature jouée simplement accepte facilement une suite ornée. Voyez la figure (a) pour ce dernier cas, et la (b) pour le premier :



§ 20. L'ornementation des appoggiatures, qui exige souvent de petites notes supplémentaires, donne souvent lieu à d'autres ornements que nous allons voir, et on a donc l'habitude, dans ces cas, de distribuer ces appoggiatures comme des notes normales dans la mesure (c). Dans les morceaux lents l'appoggiature ainsi que la note suivante peuvent parfois être ornés (d).



§ 21. Malgré cela, on a souvent l'habitude de distribuer les appoggiatures dans la mesure, afin que ni elles ni la note suivante ne soient ornées :



§ 22. Les notes qui suivent l'appoggiature, bien qu'elles soient un peu pénalisées au point de vue durée, ne perdent pas leur ornement, quand il y en a un d'indiqué au dessus d'elles :



Par contre il ne faut pas mettre les symboles d'ornement qui concernent l'appoggiature au dessus de ces notes. Il faut donc toujours noter les ornements à l'endroit qui est le leur. Si des ornements doivent se jouer entre l'appoggiature et la note principale, il faut aussi les noter à mi-chemin :



§ 23. Avant les appoggiatures notées en clair, et distribuées dans la mesure, on peut parfois ajouter des appoggiatures aussi bien longues que brèves :

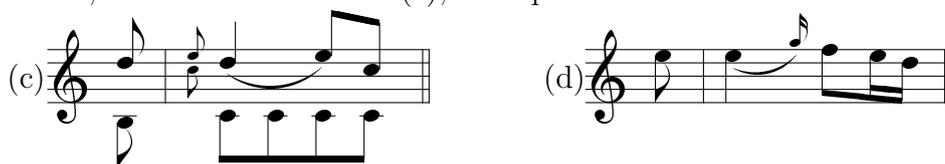
- quand la note précédente se répète :



- quand l'appoggiature indiquée ne précède pas la note finale, faute que l'on voit ici :

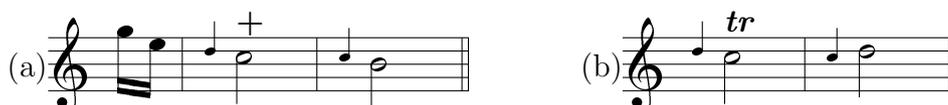


Les appoggiatures du bas notées en clair ne peuvent pas être précédées d'une appoggiature supplémentaire, ni du haut ni du bas (c), mais peuvent très bien en être suivies (d) :

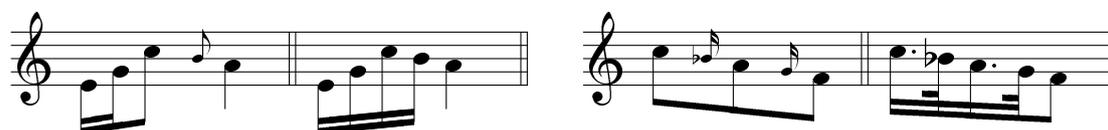


§ 24. A propos de tous les cas exposés jusqu'à présent, qui ne tolèrent aucune appoggiature, nous allons passer en revue quelques fautes fréquentes, qui se commettent à l'occasion des appoggiatures.

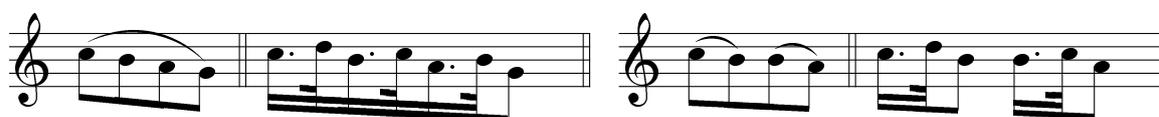
- La première consiste à faire une appoggiature du haut en terminant un trille rapide qu'on attaque sans appoggiature. Voir (g) du § 10. Si un trille suit une appoggiature, il peut en exister un autre avant la note suivante, que celle-ci soit descendante (a) ou montante (b) :



- La deuxième consiste à séparer une appoggiature de sa note suivante, soit en ne la tenant pas suffisamment, ou soit en la faisant carrément dépendre rythmiquement de la note précédente :



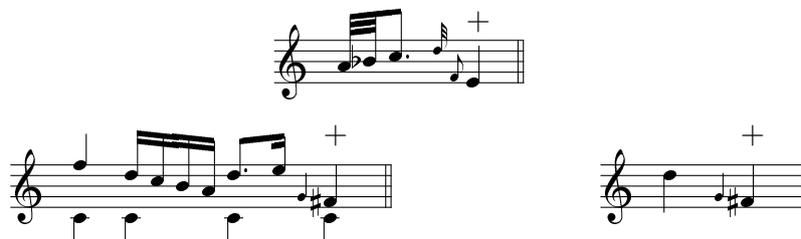
§ 25. Cette dernière erreur a donné naissance aux disgracieuses $\dot{\dot{}}$ notes de terminaison $\dot{\dot{}}$, qui sont une mode exotique, et qui ne sont guère employés que dans les phrases *cantabile*, par exemple :



Si'il fallait vraiment faire des appoggiatures ici, ces exécutions seraient plus acceptables :



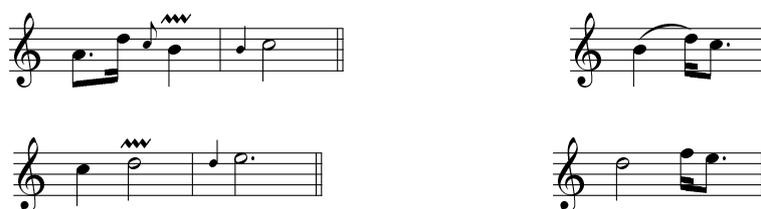
NDT : suite des figures précédentes, sans texte associé :



Nous en tirons la leçon qu'on peut améliorer ces erreurs, en changeant les appoggiatures finales en appoggiatures normales. La figure représente un cas où les appoggiatures finales sont bonnes, et habituelles ; le dernier exemple est davantage à la mode qu'harmoniquement pur :



Quand on fait encore une appoggiature très brève du haut sur une fin de phrase, ou quand la mélodie au moins ne descend pas peu après, après une appoggiature du bas, avant l'entrée de la note principale, une telle chose est à éviter :



§ 26. Comme on note souvent par de petites notes uniques d'autres choses que les appoggiatures, nous allons exposer dans la suite ce qu'il faut en savoir.

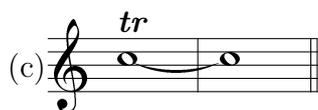
3 : les trilles

§ 1. Les trilles donnent de la vie au chant, et sont donc indispensables. Dans le passé on ne les utilisait qu'à contrecœur, sauf après une appoggiature (a), ou si la note précédente se répète (b) :



Dans le premier cas on les appelle **trilles adjoints**. De nos jours ils se présentent dans des

traits montants ou descendants, dans les sauts, même au début, souvent en succession, dans les cadences, et aussi sur de longues notes tenues (c), sur des point d'orgue (d) ...



... dans les césures sans appoggiature préalable (e), et celles avec (f) :



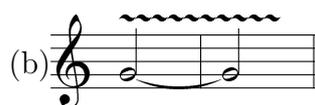
Cet ornement est donc bien davantage laissé au libre-arbitre qu'auparavant.

§ 2. Malgré cela, il est très important, surtout dans passages *affettuoso*, d'aborder cette ornement avec beaucoup de prudence.

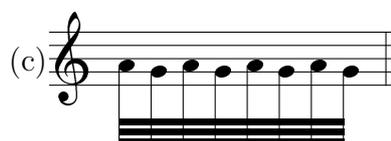
§ 3. Dans une bonne manière de jouer d'un instrument à clavier, on trouve une variété de trilles : le normal, celui du bas, celui du haut, et le demi-trille ou trille à rebond.

§ 4. On les note parfaitement par un symbole particulier dans le répertoire pour clavier. De plus, ils sont tous notés soit par *tr*, soit par une simple croix. Il ne faut pas trop s'inquiéter de leur place, parce qu'on a l'habitude de noter leur symboles presque partout.

§ 5. Le trille normal possède le symbole propre (a), et pour les notes longues on prolonge ce symbole (b) :



En voici la réalisation (c). Il commence toujours un intervalle de seconde au dessus de la note, c'est pourquoi la manière de le noter avec une petite note préalable (d) est redondante :

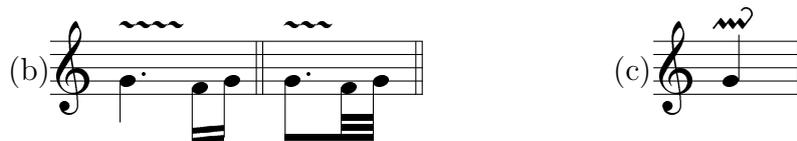


§ 6. Parfois deux petites notes sont ajoutées par le bas au trille, et sont appelées **terminaison**, et le rendent encore plus vivant :



Cette terminaison est parfois notée (b), ou indiquées par certaines variations du symbole

habituel (c) :



Mais comme un mordant long a presque le même symbole, je considère qu'il vaut mieux, pour éviter toute confusion, laisser la terminaison à côté du symbole ¶ trille ¶.

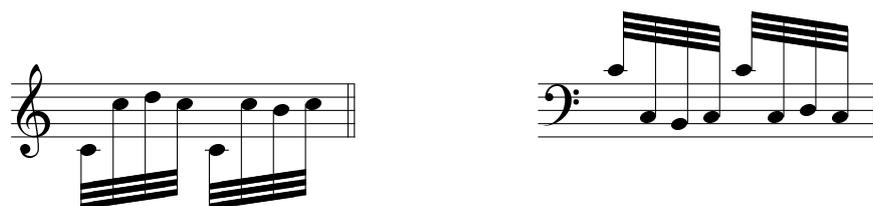
§ 7. Les trilles sont les ornements les plus difficiles. Ils ne sont pas accessibles à tous. Il faut les travailler avec application quand on est jeune. Leur toucher doit avant tout être égal et rapide. Un trille rapide est toujours préférable à un lent ; dans les morceaux tristes, on peut à la rigueur jouer un trille un peu plus lentement, mais en outre, le trille, s'il est rapide, met une phrase musicale en valeur. Dans ce qui est puissant et dans ce qui est faible, l'attention est attirée par la phrase où il apparaît, que celle-ci soit jouée *forte* ou *piano*.

§ 8. Pour les travailler on ne lève pas les doigts trop haut, et à la même hauteur. On commence bien lentement, puis on accélère progressivement ; les nerfs doivent être détendus, sinon un trille chevrotant, inégal se produit. Plus d'un veut ainsi le produire de force. En travaillant, il ne faut pas aller au delà du point où le trille est parfaitement égal.

Il faut noter ce principe dans le travail de passages relativement difficiles, et avec cela plus rapides, afin de pouvoir les interpréter avec l'aisance et clarté qui s'imposent. Ce travail raisonnable apporte très facilement, avec certitude, ce qu'on ne peut jamais arracher d'une fatigue exagérée des nerfs.

La dernière note supérieure du trille, quand elle se présente, doit faire **ressort**, c'est-à-dire qu'après l'avoir attaquée, la pointe du doigt, que l'on aura complètement recourbé le plus vite possible, quitte la touche aussi précipitamment que possible, et glisse de celle-ci.

§ 9. Il faut s'appliquer à travailler les trilles avec tous les doigts. Ceux-ci en deviennent ainsi forts et accomplis. Cependant personne ne parviendra à apprendre à triller aussi bien avec tous les doigts, car au cours du répertoire qu'on joue, davantage de trilles avec certains doigts apparaissent ; ceux-ci sont donc exercés en priorité sans qu'on s'en rende compte, et parce que même la Nature a différencié les doigts. Cependant il se présente parfois des trilles sur des notes tenues aux parties extrêmes, où on a pas le choix de doigts, parce que les parties internes conservent leur mouvement, et de plus certaines phrases deviennent très difficiles à exécuter, si on ne s'applique pas à faire triller le 5. Exemple :



§ 10. On ne peut pas progresser sans posséder au moins deux bons trilles à chaque main. À la main droite avec 2-3 et 3-4, à la gauche avec 1-2 et 2-3. De ce doigté habituel pour

les trilles résulte que le pouce est particulièrement habile, et donc doit faire avec le 2 la plus grosse part de travail de la main gauche.

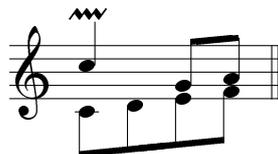
§ 11. Certains ont l'habitude de travailler un double trille d'une main même dans les tierces. Ceux-là peuvent choisir à volonté différentes sortes de doigtés pour de tels trilles dans les exemples du § 69 du premier volet. Même cet exercice, aussi loin qu'on le poursuive, est utile à cause des doigts; mais en outre il faut le laisser de côté s'il n'est pas exactement égal et précis, points sans lesquels aucun trille ne peut être bon.

§ 12. Quand la note supérieure d'un doigt tombe sur une touche noire, et la note inférieure sur une blanche, il n'est pas incorrect de faire le trille avec 1-2 de la main gauche en passant le pouce :



Certains ont parfois l'habitude, à leur convenance, quand le clavier est dur, de faire les trilles de la main droite avec 3-5 ou 2-4.

§ 13. Le trille sur une note d'une certaine durée, qu'elle soit montante ou descendante, possède toujours une terminaison. Quand la note trillée est suivie d'un saut, cette terminaison se fait aussi :



Quand les notes sont brèves, une seconde consécutive ascendante (b) admet toujours mieux cette terminaison qu'une descendante (c) :



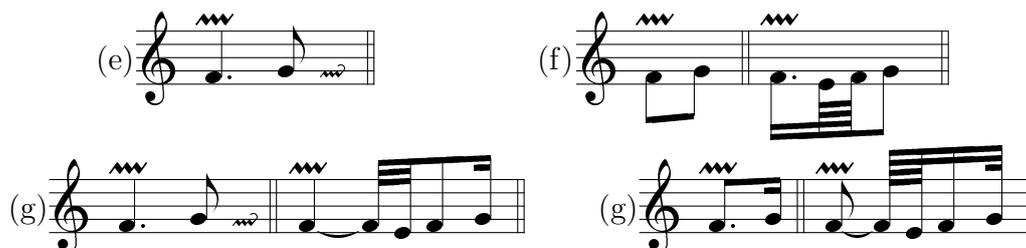
Comme dans un tempo tout-à-fait lent, les notes du type suivant admettent une terminaison, bien que la suite rapide après les points puisse représenter la place d'une telle appoggiature, on voit qu'une simple seconde descendante est ce qui va le plus à l'encontre de cette terminaison :



Nous verrons clairement l'exécution de cet exemple avec des terminaisons au § suivant à l'occasion des notes pointées. Néanmoins il ne faut pas se sentir obligé de faire des terminaisons dans cet exemple, si on se contente de tenir le trille comme il se doit.

Un trille qui n'est pas suivi d'une note, par exemple à la fin, sur un point d'orgue, etc. reçoit toujours une terminaison.

§ 14. Les notes pointées, suivies d'une note montante brève, acceptent aussi des trilles avec terminaison (e). Au lieu de lier la dernière note de la terminaison à la suivante comme c'est toujours l'habitude dans les passages les plus rapides (f), ceci ne se fait pas sur les notes pointées, parce qu'une micro-coupeure doit subsister entre cette dernière note et la note suivante (g) :



Cette micro-coupeure doit seulement avoir une durée telle qu'on entende à peine que la terminaison et la note suivante sont deux entités distinctes. Comme cette coupeure est proportionnée au tempo, la réalisation (g), dans laquelle le type de croche de la dernière note de la terminaison indique cette coupeure, n'est notée que de manière approximative. Ceci est en rapport avec l'interprétation des notes pointées, qui sera traitée dans le troisième volet, en vertu de laquelle on joue la note brève qui suit une note pointée toujours plus brève que la notation ne l'exige. Cette manière de relier la terminaison avec la note suivante est donc erronée :



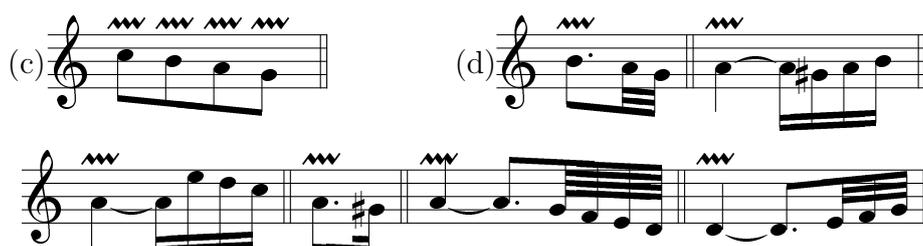
Un compositeur qui exige ce type de réalisation doit donc la noter explicitement.

§ 15. Comme la terminaison doit avoir la même vitesse que le trille, bien triller de la main droite, avec la terminaison, avec 1-2 n'est pas faisable, étant donné qu'il manque un doigt pour cette dernière, et que la terminaison ne peut pas être jouée à la même vitesse avec un passage de doigt, condition sans laquelle le meilleur des trilles perd quelque chose quand il finit.

§ 16. Les trilles sans terminaisons affectionnent une suite descendante (a), et se présentent surtout sur des notes brèves (b).



Quand de nombreux trilles se succèdent (c), ou quand plusieurs notes brèves pouvant occuper la place de la terminaison suivent (d), cette dernière ne se fait pas.



Dans ce cas, le tempo de l'exemple (*) ne doit pas être des plus lents. On orne de même les triolets d'une terminaison (e) :



Pour le dernier triolet, on n'en met jamais, par contre pour les trois premiers on peut en faire au besoin, mais seulement dans un tempo très lent.

§ 17. Une oreille moyenne percevra toujours là où la terminaison peut être faite ou non. J'ai confronté de purs débutants à ce peu de chose, et j'ai dû le leur exposer, parce que c'est à sa juste place ici.

§ 18. Dans les tempi très rapides on peut parfois exécuter commodément l'effet d'un trille par un appoggiature :

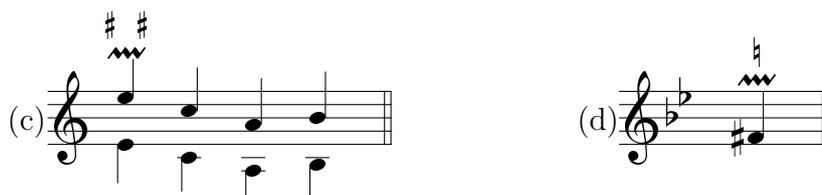


Les deux dernières notes brèves expriment alors la terminaison assez bien.

§ 19. Quand les altérations d'un trille et de sa terminaison ne sont pas indiquées, il faut les déterminer tantôt par ce qui précède (a), tantôt par ce qui suit (b) ... :



... tantôt à l'oreille et par la modulation (c). Ceci amène la remarque que dans les rapports des intervalles du trille et de sa terminaison, il ne doit pas exister de seconde augmentée (d) :



La notation des altérations dans les trilles est souvent d'autant plus nécessaire même en dehors du clavier, que l'on ne peut

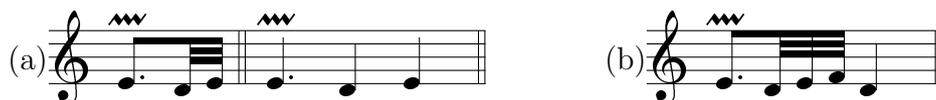
pas voir la modulation et ses changements rapides, surtout dans les parties de musicien du rang en orchestre. Beaucoup de gens ont, pour cette raison, noté l'altération du trille en temps qu'appoggiature, ce qui peut créer très facilement une confusion, une appoggiature étant produite au lieu d'un début uniforme de trille.

§ 20. Parmi les erreurs, dont les trilles sont la cause innocente, nous découvrons d'abord celle-ci : beaucoup de gens alourdissent les exemples suivants d'un trille, bien que les signes de liaison qu'ils ont en commun devraient l'interdire :



Aussi séduisant ce type de notes peut-il paraître pour certains, aussi mal elles acceptent un trille. Il y a quelque chose de très particulier dans le fait que les passages les meilleurs et les plus chantants puissent être dégradés par une manière de jouer erronée. La plupart des erreurs se produisent sur des notes lentes et liées. On prétend les arracher de l'oubli par un trille. L'oreille, gâtée, sera constamment dans une sensation uniforme. Elle ne reçoit rien autrement qu'à travers un bruit de fond. On voit donc que ceux qui commettent ces erreurs, ne savent ni penser de manière chantante, ni donner à chaque note sa pression et sa tenue. Aussi bien au clavicorde qu'au clavecin, les notes continuent à chanter, si on ne s'en débarrasse pas trop vite. Tel instrument est à cet égard de meilleure facture que tel autre. Chez les Français, les clavicores ne sont pas construits particulièrement aptes à cela, et donc ceux-ci consacrent surtout leur répertoire au clavecin ; néanmoins leur morceaux sont remplis de *legato*, qu'ils notent par de fréquents signes de liaison. En supposant que le tempo soit trop lent, et que l'instrument ne tienne pas assez le son, il est toujours encore pire de déguiser par des trilles une phrase qui doit être interprétée liée et sombre, que de perdre un tant soit peu à la continuation claire du son d'une note, chose que l'on récupère suffisamment par une bonne interprétation. En général en musique beaucoup de choses se produisent, qu'il faut s'imaginer sans qu'on les entende vraiment. Par exemple, dans les concertos avec un accompagnement puissant, le soliste perd constamment les notes qui doivent être accompagnées *fortissimo*, et celles où survient le tutti. Les auditeurs intelligents comblent cette perte par leur imagination. Ces auditeurs sont ceux à qui nous devons surtout chercher à plaire.

§ 21. Quand on adjoint une terminaison lente à un trille (a), quand on ajoute encore une petite note à la dernière (b), que l'on peut classer à juste titre dans les terminaisons interdites, ...



... quand on ne tient pas le trille comme il se doit, bien que tous leur types, y compris le trille à rebond, doivent s'étendre sur toute la durée de la note sur laquelle il se trouve, quand on se précipite dans un trille commençant par une appoggiature, sans la faire ou sans la joindre au trille, quand on attaque le plus fort possible ce trille bien que le trait doit être joué piano et sombre, enfin quand on fait trop de trilles en se croyant obligé

de souligner d'un trille toute note un tant soit peu longue, on commet une erreur aussi disgracieuse qu'habituelle. Il s'agit des trilles miniatures adorables, déjà évoqués au § 10 de l'introduction.

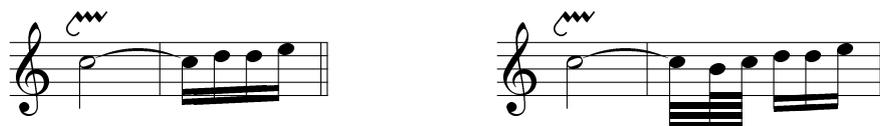
§ 22. Voici le trille par le bas avec son symbole et sa réalisation :



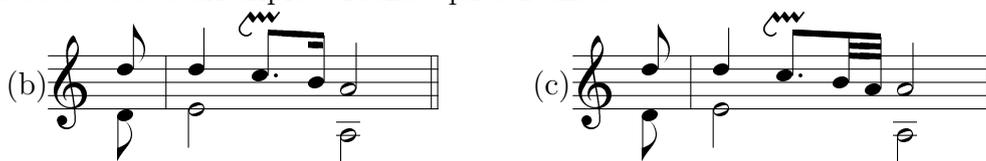
Comme ce symbole n'est pas particulièrement connu en dehors du clavier, on note aussi ce trille ainsi (*), ou on met le symbole habituel *tr*, et on laisse à l'appréciation de l'interprète le type de trille qu'il veut exécuter à cet endroit.

§ 23. Quand un trille contient de nombreuses notes, il exige d'être situé sur note longue, et a donc la terminaison habituelle, quand bien même une terminaison rapide serait écrite. On s'oriente dans ce cas vers ce qui a été exposé pour le trille normal.

§ 24. Les exemples qui vont suivre sont remarquables. Ici, nous voyons que la terminaison s'exécute après une tenue :



... en (b) la terminaison pourrait être omise à cause de la double croche qui suit, de même en (c) à cause des deux triples croches qui suivent :



Uniquement quand le tempo est suffisamment lent, ou quand on fait une cadence sur ce trait, ou quand un point d'orgue suit, cas où on peut s'arrêter à volonté pour les deux derniers : on fait la terminaison et on enchaîne immédiatement les notes brèves qui suivent, mais de telle manière que la dernière soit un peu plus lente que les autres (d) :



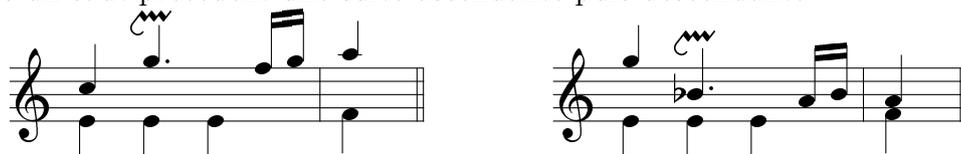
Cette fioriture maintenant si habituelle, je pense, peut donc être le mieux déduite de (c), bien qu'on ait l'habitude d'en jouer la dernière note à une vitesse différente. Nous remarquons au passage dans cet exemple, que parfois dans les tonalités mineures, on joue le trille final de la cadence à la sixte de la basse, et non pas à la quinte.

§ 25. Ce trille se présente donc surtout sur des notes longues, mais particulièrement

fréquemment avant des points d'orgue et des fins de phrase. En outre on le rencontre quand la note précédente se répète (a), dans une portion de gamme (b) ...



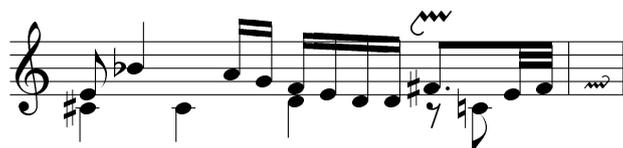
... et après un saut précédent une suite ascendante puis descendante :



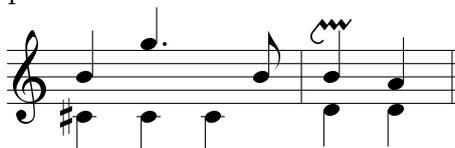
En cas de longue note tenue de quelques mesures, sur lesquelles on poursuit le trille, on peut rafraîchir celui-ci une fois, s'il a tendance à perdre son éclat, par ce style de trille ; mais ceci doit se produire sans laisser le moindre vide, par conséquent il est particulièrement avantageux pour les doigts, en renouvelant en quelque sorte leur énergie pour triller. On peut parcourir très facilement plusieurs octaves au moyen de ce trille, et le doigté est notablement facilité par les deux petites notes que l'on adjoint au début ; voici une manière dont on a souvent l'habitude d'aborder une cadence par une rapidité progressive :



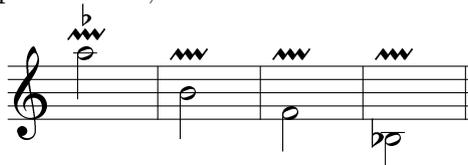
... voilà une utilisation de ce trille avec un bon effet, quand la modulation change :



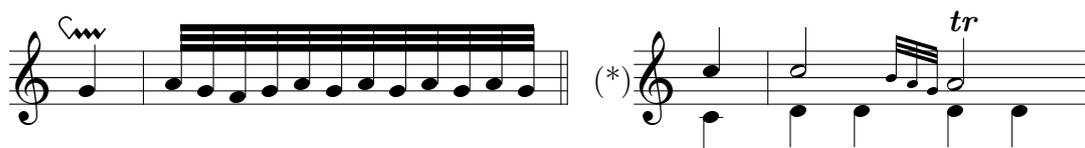
... et voici comment on l'emploie même dans des césures :



§ 26. Quand des trilles se succèdent, seul le trille ordinaire se fait, et il serait inapproprié, pour leur donner une attaque incisive, de les faire venant du bas ou du haut :

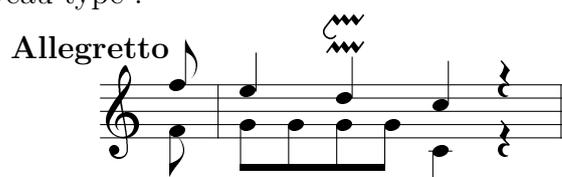


§ 27. Voici le trille venant du haut en question avec son symbole exact et sa réalisation :



En dehors du clavier, on a aussi l'habitude de le noter comme en (*).

§ 28. Comme c'est celui des trilles qui contient le plus de notes, il exige la note la plus longue; les deux types de trilles que nous avons déjà vus conviennent mieux à cette cadence que ce nouveau type :



Autrefois il était plus utilisé que de nos jours. Maintenant on l'utilise surtout quand la note précédente se répète (a), dans un mouvement descendant (b), et dans un saut de tierce descendante (c) :



§ 29. Comme nous avons déjà mentionné qu'en général dans l'exécution des ornements il faut prendre grand soin de ne pas nuire à la pureté de l'harmonie, cette raison nous conduit à préférer dans cet exemple un trille normal, ou venant du haut, parce que celui venant du bas produit une attaque interdite de quinte :



§ 30. Le demi-trille, ou trille à rebond, qui se distingue des autres trilles par son caractère incisif, se note ainsi pour les instruments à clavier :



Ceci représente également son effet³. Malgré le signe de liaison qui s'étend du début à la

³La seconde édition de 1759 laisse entendre qu'on ne doit pas réattaquer non plus le second *sol*. Toutefois, dans cette même édition, la figure ne comporte pas de correction. J'ai donc représenté cette tenue en pointillé. On peut penser que cette correction s'applique également au gruppetto à rebond (§ 27 du chapitre 4).

fin, on attaque toutes les notes indiquées jusqu'au dernier *fa*, lequel comporte un signe de tenue, afin qu'on le tienne sans le ré-attaquer. Cette grande liaison n'exprime que le *legato* qui est nécessaire.

§ 31. Par ce trille, la note précédente est liée à la suivante, et il ne se présente jamais en notes piquées. En deux mots, il représente un trille sans terminaison adjoint à la note suivante par une appoggiature ou par une note normale.

§ 32. Ce trille est le plus indispensable et le plus agréable, mais aussi le plus difficile. Soit il est inaudible, soit on l'entend de manière paresseuse et insupportable, contraire à sa nature, quand on ne l'exécute pas parfaitement. Il est donc impossible à montrer lentement à ses élèves, comme les autres ornements. Il doit avoir le juste rebond : on fait ressort sur dernière note supérieure ; seul cet effet de ressort le rend véridique, et se fait de la manière exposée au § 7⁴, à une vitesse sortant de l'ordinaire, de telle manière qu'on ait peine à entendre toutes les notes de ce trille. Il en résulte un caractère incisif très particulier, auquel même le plus incisif des trilles déjà exposés ne peut se comparer. Ce trille peut donc se présenter aussi bien que les appoggiatures brèves sur une note rapide, ce qui malgré cela ne doit pas empêcher qu'il se fasse de manière si précipitée qu'on croie que la note sur laquelle il se fait n'en perd pas la moindre fraction de sa durée, mais au contraire survient juste au bon moment. Il ne doit donc pas sonner de manière aussi effrayante qu'il y paraîtrait, si on voulait noter toutes les petites notes qui le composent. Il rend l'interprétation particulièrement vivante et brillante. On pourrait toujours, s'il le fallait, se passer d'un autre ornement ou même d'un autre type de trille, et concevoir l'interprétation de manière à les éviter et les remplacer par d'autres ornements plus faciles, mais personne ne peut s'en sortir sans le trille à rebond, et aussi bien tout le reste serait-il exécuté, on pourrait pas être satisfait en l'absence de ce trille.

§ 33. Comme il est exclu de l'exécuter autrement qu'avec grandes dextérité et rapidité, seuls les doigts qui parmi les autres jouent le mieux les trilles peuvent bien l'exécuter. On commet souvent l'écart, comme dans cet exemple, de libertés de doigtés, et d'autres expédients sortant de l'ordinaire, afin de bien faire le trille qui va suivre ; mais ceci doit se faire avec dextérité, afin que l'interprétation n'en souffre pas :



§ 34. Ce trille à rebond ne peut pas se présenter autrement qu'après⁵ une seconde descendante, qui peut se produire par une appoggiature ou une note normale :



On en trouve sur des notes courtes (a), ou des notes rendues courtes par une appoggiature

⁴ce renvoi vise vraisemblablement plutôt la sorte de *ji* chiquenaude *li* exposé au bas du § 8.

⁵faute d'impression dans l'édition allemande : *avant*

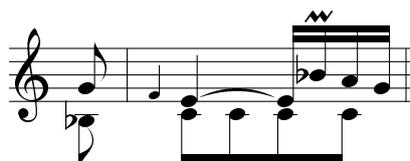
(b). C'est pourquoi même quand il se produit sur une note avec point d'orgue, on prolonge bien l'appoggiature, après quoi on passe précipitamment sur ce trille, en retirant le doigt de la touche :



§ 35. À part les cadences et les points d'orgue, on le trouve dans les passages où trois ou même plus de notes descendent :



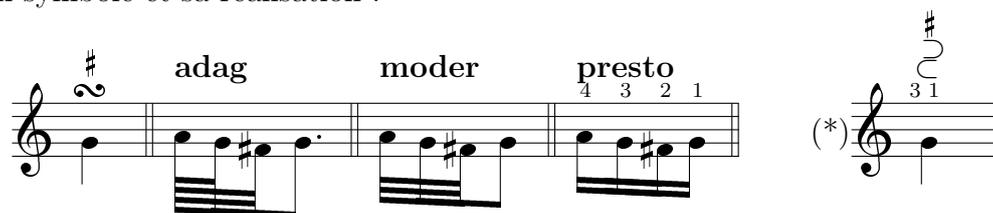
... et comme il a la nature d'un trille sans appoggiature, qui a tendance à descendre, on le rencontre, comme ce dernier, là où des notes courtes succèdent à des longues, comme ici :



§ 36. À l'occasion de l'interprétation de ce trille, nous remarquons encore qu'au pianoforte, quand cet ornement doit être joué *piano*, on rencontre une difficulté presque insurmontable. On sait que tout effet de ressort doit se produire par un certain degré de force ; cette force rend toujours l'attaque puissante sur cet instrument ; notre trille ne peut absolument pas être produit sans ressort ; un instrumentiste à clavier souffre donc d'autant plus que ce trille se présente très souvent soit seul, soit associé à un gruppetto après une appoggiature, et donc *piano*, d'après les règles d'interprétation de toute appoggiature. Ce désagrément se produit dans tout ressort, mais surtout ici dans ce type d'ornement le plus incisif. Je doute que, même par le plus gros travail, on puisse toujours maîtriser sa force dans ce trille sur l'instrument en question.

4 : le gruppetto

§ 1. Le gruppetto est un ornement facile, qui rend la mélodie à la fois agréable et brillante. Voici son symbole et sa réalisation :⁶



⁶aujourd'hui on noterait plutôt le dièse **sous** le gruppetto, vu qu'il concerne le *fa*.

Nous y voyons la nécessité, en cas d'octaves successives ou autre sauts importants, de faire ce gruppetto avec quatre doigts. L'habitude dans ce cas est d'indiquer deux doigts l'un à côté de l'autre au dessus de la note.

Quand le gruppetto se présente avec une altération au dessus d'une note, là où il peut même y'en avoir deux à cause de la modulation, on place l'altération à gauche ou à droite du gruppetto, selon qu'elle a lieu au début ou à la fin :



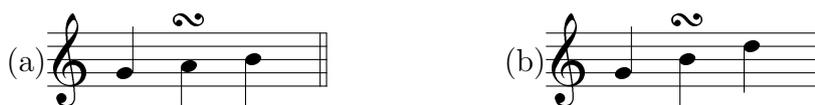
§ 2. Comme on le joue vite la plupart du temps, j'ai dû noter la durée des petites notes qu'il contient, aussi bien dans un tempo lent qu'un tempo rapide. Il reçoit aussi le symbole illustré en (*). J'ai choisi le premier symbole, pour éliminer toute ambiguïté éventuelle avec les chiffres.

§ 3. Cet ornement s'exécute aussi bien dans les morceaux rapides que les lents, et aussi bien en *legato* qu'en notes piquées. Une note tout-à-fait courte l'accepte mal, parce qu'à cause des nombreuses notes qu'il contient, et qui exigent une certaine durée, le chant devient facilement confus.

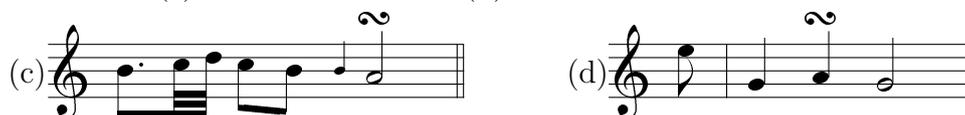
§ 4. On trouve le gruppetto soit au dessus d'une note, soit associé à un trille à rebond situé sous lui, soit après une ou deux petites triples croches, qui sont avant une note et, comme nous verrons par la suite, se distinguent des appoggiatures.

§ 5. Le gruppetto isolé tombe soit juste au dessus d'une note, soit un peu à droite de celle-ci.

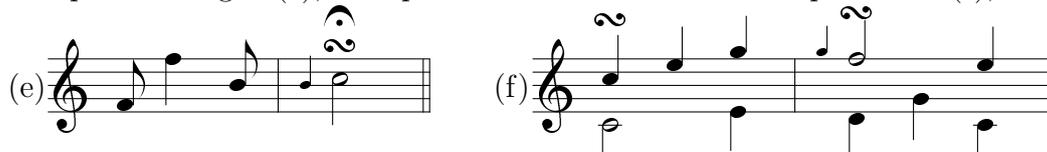
§ 6. Le voici dans le premier cas dans des degrés conjoints (a), disjoints (b),



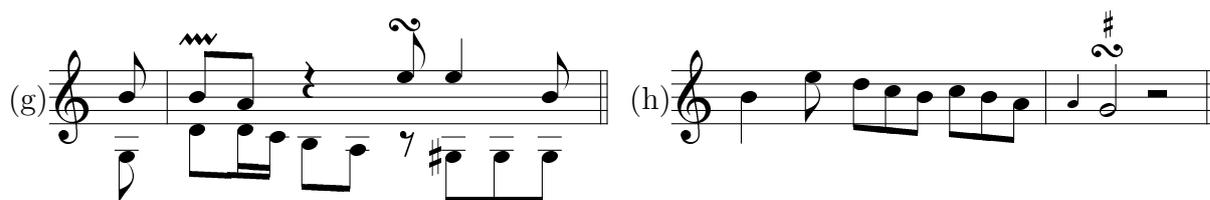
... dans une césure (c), dans une cadence (d),



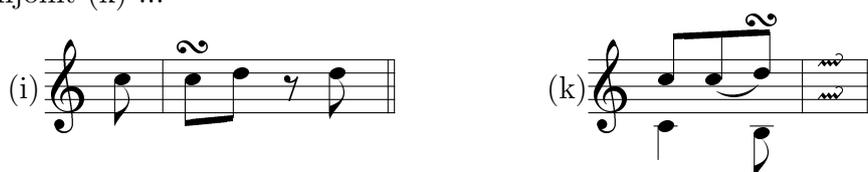
... sur les points d'orgue (e), sans prévenir aussi bien au début qu'à la fin (f),



... qu'au milieu (g), après une appoggiature à la fin (h),



... sur une note répétée (i), sur celle qui la suit si elle même ne se répète pas, qu'elle soit de degré conjoint (k) ...



... ou disjoint (l), sans ou avec appoggiature, associée à celle-ci (m), après celle-ci, etc.



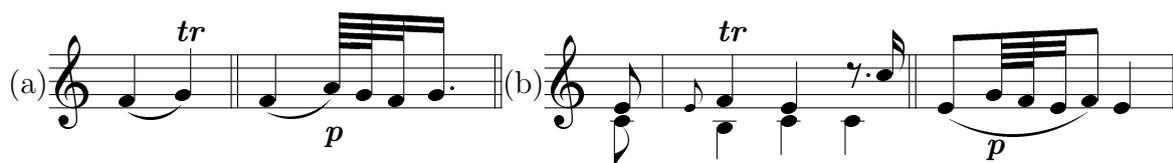
§ 7. Ce bel ornement est en quelque sorte trop complaisant, il s'adapte presque partout, et est donc carrément trop utilisé à tort, beaucoup de gens croyant que toute l'ornementation et le charme du jeu du clavier consiste à faire un gruppetto à tout instant. Il s'imposera donc d'examiner de plus près son exécution habile, parce que malgré cette complaisance, une quantité de situations-pièges, où cet ornement rend mal, peuvent se présenter.

§ 8. Comme cet ornement s'utilise la plupart du temps pour rendre les notes brillantes, en général celles qui doivent être tenues à cause du sentiment, et doivent être interprétées simplement, sont détériorées par ceux à qui le temps paraît en général trop long, et qui ne comprennent pas l'interprétation véridique et l'expression. Qui plus est, une erreur profite habituellement de ce gruppetto pour s'insinuer, et qui est à éviter dans l'emploi de tous les ornements, à savoir l'excès.

§ 9. La prise en considération que cet ornement, en deux mots, représente l'emplacement d'un trille normal avec terminaison, fournit un éclairage supplémentaire sur la juste utilisation de ce gruppetto.

§ 10. Comme cet ornement se joue vite la plupart du temps, et qu'on fait ressortir sur la dernière note comme il a été exposé, on commet une erreur quand on l'utilise sur une note longue au lieu du trille normal, parce que cette note, qui aurait dû être comblée par le trille, reste trop dégarinée.

§ 11. À cette occasion, je dois mentionner une exception, qui se produit dans un tempo lent, à cause du caractère, aussi bien sur une fin de phrase (a), qu'après une appoggiature du bas (b), quand on fait un gruppetto *piano* en tenant la dernière note jusqu'à l'attaque de la suivante :



§ 12. De la similitude de ce gruppetto avec un trille avec terminaison résulte que le premier a également davantage tendance à monter qu'à descendre. On monte donc des notes rapides sur des octaves entières et au delà, en trillant avec cet ornement, mais on ne descend pas. Ce cas fréquent est habituellement noté ainsi, lorsqu'il ne s'agit pas d'un instrument à clavier :



Le gruppetto ne se fait pas sur des notes rapides descendantes.

à moins qu'il ne représente la place d'un trille de manière commode, parce que ce dernier est perçu comme difficile, quand on doit attaquer plus d'une partie ; une note d'une certaine rapidité s'impose expressément dans ce cas, parce que sinon le remplissage par une trille serait supprimé :

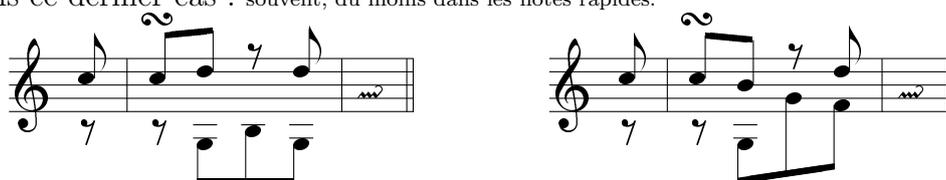


§ 13. De cette similitude découle également le fait qu'on peut placer cet ornement sur les notes disjointes sans arrière-pensées :



Nous voyons sur cet exemple des sauts ascendants et descendants.

§ 14. Bien que le gruppetto se joue volontiers sur une note répétée, une seconde consécutive **ascendante** s'accommode de lui mieux qu'une descendante, le port de voix double rendant mieux dans ce dernier cas : souvent, du moins dans les notes rapides.



§ 15. De plus, ce gruppetto se présente souvent suite à une appoggiature longue, sur une note d'une certaine durée, comme nous avons vu dans les exemples (c), (e), (f) et (h) du § 6. Nous y constatons que le gruppetto au dessus d'une appoggiature (car les notes répétées exposées au § précédent sont presque toujours des appoggiatures) ne s'accommode pas du fait que la note suivante fasse l'objet d'une fioriture :



... à moins que cette appoggiature, précédant un point d'orgue sur lequel on la tient plus longtemps que sa durée, ne l'exige même à cause du symbole placé au dessus; on tient la dernière note de ce gruppetto de manière à pouvoir passer parfaitement, sans dégoût, après une micro-coupe, au long mordent qui suit (a).

§ 16. Les appoggiatures, qui ne répètent pas la note précédente, n'acceptent aucun gruppetto :



... bien que celui-ci se fasse sur la résolution qui s'ensuit (a) :

§ 17. Autant le symbole du gruppetto est peu connu en dehors des claviers, autant cet ornement est nécessaire en musique, et on le note donc avec le symbole habituel du trille, ou bien carrément avec celui du mordant, lequel doit parfois représenter un trille. Voici de nombreux exemples, dans tous lesquels un gruppetto est meilleur et plus pratique qu'un trille :



Les exemples (*) contiennent l'endroit propre à un gruppetto, car aucun autre ornement ne peut s'y faire. Les exemples (**), où pourtant la dernière note doit toujours être la note centrale répétée, sont aussi bien l'endroit pour un trille que pour un gruppetto dans

un tempo rapide. Dans l'exemple (X), dans un tempo lent, on ajoute encore parfois une appoggiature à la même note après le gruppetto.

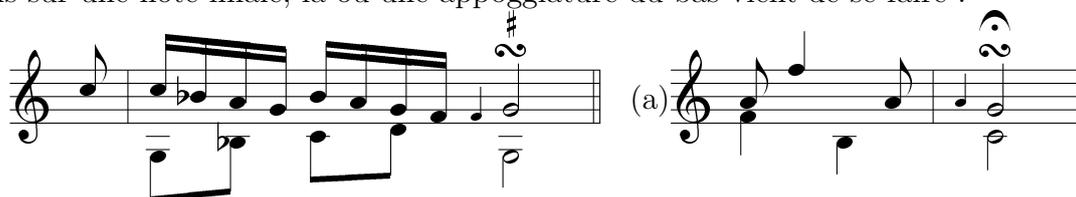
§ 18. Le manque de symboles d'ornements en dehors de notre instrument oblige souvent les compositeurs à mettre le symbole *tr* là où un trille est à peine possible ...



Ce genre de phrase, associée aux mêmes symboles, revient souvent dans l'œuvre de Tartini, qui plus est souvent dans l'Allegro. On fait ici des gruppettos au lieu de trilles, ceux-ci étant possibles, et font l'effet demandé à cause de la rapidité.

... à cause de la rapidité, ou maladroit à cause du *legato*. Le dernier exemple, qui finit de deux manières, sous le titre *recit.*, dans le premier desquels on ne tient pas, comme c'est le cas d'habitude, la dernière note du gruppetto, afin d'imiter la parole, exige expressément un gruppetto sur l'avant-dernière note dans les deux cas. Comme il est impossible d'y mettre le symbole *tr*, il faut laisser ces notes à la discrétion de l'interprète quand on n'a pas d'autre symbole.

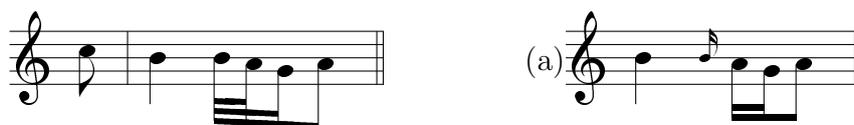
§ 19. Le gruppetto se fait même, comme nous l'avons vu sur la figure (e) du § 6, sur un point d'orgue, sur lequel on est parvenu par une appoggiature du bas, mais ne le rencontre jamais sur une note finale, là où une appoggiature du bas vient de se faire :



Mais dans les deux cas on peut le faire après une appoggiature du haut (a), et (h) du § 6.

§ 20. Malgré la similitude du gruppetto avec le trille, le premier se distingue du second sur deux points :

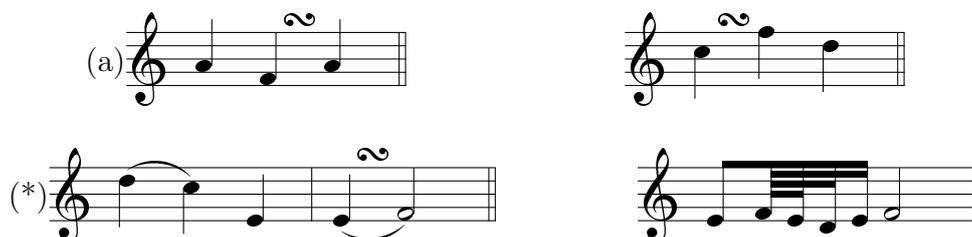
- on n'associe pas rapidement ses dernières notes avec la suivante, parce que les premières sont plus rapides que la dernière, et qu'une micro-coupure doit toujours subsister avant la note suivante,
- il renonce parfois à son éclat, et doit être rendu sombre dans les mouvements lents, avec beaucoup de caractère et d'application :



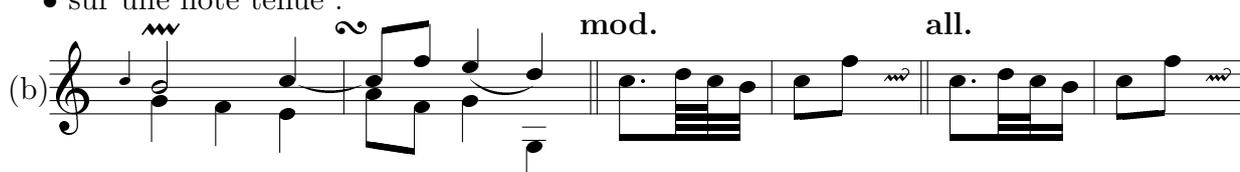
Cette expression se note aussi habituellement comme en (a).

§ 21. Le gruppetto isolé se présente aussi après une note ou appoggiature, et même

- quand cette note a une durée significative :

(a)  Four musical staves in treble clef. The first two staves are labeled (a) and show a gruppetto on a note with a significant duration. The last two staves are labeled (*) and show a gruppetto on a note with a significant duration, but with a mordent on the final note.

- sur une note tenue :

(b)  A musical staff in treble clef showing a gruppetto on a held note. The staff is divided into three sections: the first section is marked 'mod.' and the second section is marked 'all.'. The gruppetto is shown on a held note in the first section.

- associés à une indication de notes pointées :

(c)  Eight musical staves in treble clef, arranged in two columns. The left column contains four staves labeled (1), (2), (3), and (4). The right column contains four staves labeled (1), (2), (3), and (4). Each staff shows a gruppetto on a dotted note.

Le gruppetto après une note ou une appoggiature, se présente presque constamment dans tous les morceaux, et ne peut pas être indiqué de manière suffisamment claire en l'absence de notre symbole particulier ; L'habitude dans ce cas est de placer le symbole *tr* après la note. Dans les trois cas il permet de remplir les notes.

§ 22. Dans le premier cas, ceci se produit sur toutes sortes d'intervalles, pas seulement avant une seconde descendante. Quand parfois on ne veut pas faire une trille sur une cadence, on fait un gruppetto après l'appoggiature du bas, qui aboutit sur la note finale (*), mais il est alors interdit de faire un mordent sur cette note finale. La division rythmique du gruppetto pour tous ces exemples est celle qui termine l'exemple (a).

§ 23. Dans le deuxième cas, on pointe la première des notes tenues, et la dernière note du gruppetto est fondue dans la seconde note tenue. Si le tempo est rapide, on ne pointe pas. Les deux divisions rythmiques sont notées en clair en (b). Cet exemple se présente souvent avant les cadences.

§ 24. Dans le troisième cas, apparaissent deux pointages de notes entre lesquels on fait le gruppetto (c). La division rythmique est explicitée en (2), et est invariable. Ce cas se présente souvent, où le tempo est si lent que ce genre de notes peut devenir ennuyeux, de même dans les césures (1), et avant les cadences, quand un trille succède à une note pointée de la même hauteur (2). Pour des notes pointées descendantes sans durée bien longue, cette manière de faire le gruppetto n'existe pas. L'exemple (3), quand il doit être occupé par cet ornement, représente un endroit propre au gruppetto, parce qu'un trille à sa place, que ce soit sur la première note ou après elle, est toujours une erreur. Nous voyons sur cet exemple, que le gruppetto se fait aussi bien après la première note que sur la deuxième (4). On peut facilement déterminer, de par la division rythmique qui s'y trouve, que ce cas exige un tempo lent.

Quand la dernière note d'un gruppetto doit être très piquée, comment peut-on le noter ? Soit en indiquant un silence après le point (a), soit en mettant un petit trait à côté du gruppetto au dessus de deux points (b). Par exemple :



nouvelles notations :



Bien que ces nouvelles notations semblent exotiques, elles sont quand même nécessaires. Quand un gruppetto se présente sur une note quelque peu longue, pendant laquelle deux notes de la basse ou plus sont attaquées, ou même pendant laquelle il y a des silences :



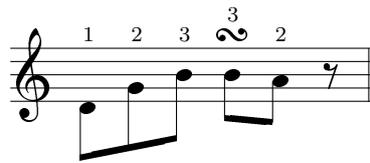
... on divise ces notes pour plus de clarté, et on joint les parties par un arc de liaison, pour qu'il n'y ait qu'une attaque. On voit alors très clairement là où intervient le gruppetto :



En outre plus d'un débutant placerait cet ornement trop rigoureusement, et serait donc contraint, pour ne pas laisser trop de temps inoccupé, de l'exécuter lentement, contrairement à la règle du § 10, ce qui provoque un mauvais effet.

§ 25. On détermine l'altération du gruppetto, comme celle du trille, par ce qui précède, ce qui suit, et par la modulation. Cet ornement s'accommode aussi mal que le trille d'une seconde augmentée. Voir l'exemple (d) du § 19 du chapitre sur les trilles.

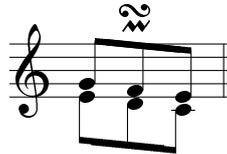
§ 26. Le ressort nécessaire au gruppetto, pour lequel le 5 n'est pas assez habile, exige parfois certains écarts des doigts :



§ 27. Quand les deux premières notes d'un gruppetto se répètent par un effet de ressort incisif de la plus grande vitesse, celui-ci est associé au trille à rebond. On peut se représenter cet ornement composite de la meilleure manière en imaginant un trille à rebond avec terminaison. Cet ornement donne au jeu du clavier à la fois grâce et éclat. En deux mots, il représente de manière très vivante un trille associé à une terminaison. Il ne faut donc pas le confondre avec cette dernière, lui étant aussi différent d'elle que le trille à rebond et le gruppetto le sont du trille ordinaire. Cet ornement est encore passé inaperçu. À cause du grand signe de liaison au dessus de la dernière figure, je me réfère à ce qui a été exposé au sujet du trille à rebond. Je le note ainsi, et en voici l'exécution⁷ :



§ 28. Ce gruppetto à rebond se rencontre précédé ou non d'une appoggiature, mais comme le trille à rebond, il ne peut jamais se présenter autrement qu'après une seconde descendante, de laquelle il est comme dissocié. Voir figure précédente, et celle-ci :



Comme cet ornement composite contient davantage de notes que les ornements simples qui le composent, il remplit mieux la durée d'une note d'une certaine longueur, et on préfère donc l'y employer plutôt qu'un trille à rebond isolé :



Au contraire, le trille à rebond isolé rend mieux qu'en association dans l'exemple suivant, dans un Allegretto ou dans un tempo plus vif encore.



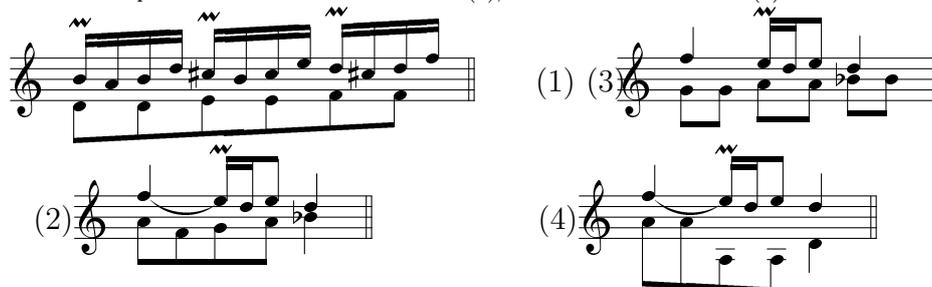
En général on peut remarquer que le gruppetto, aussi bien simple qu'avec rebond, rend rarement bien aux endroits où un trille sans terminaison a lieu.

Dans les morceaux d'un tempo modéré, l'habitude est aussi parfois de réaliser le gruppetto à rebond comme ceci :

⁷Voir ma note au § 30 du chapitre 3



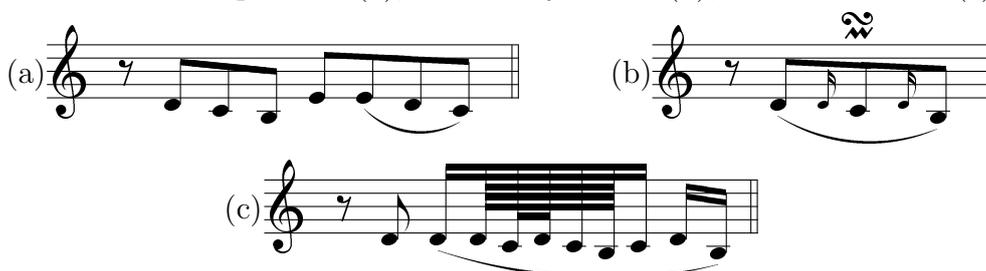
Cette réalisation est bonne, quand aucune faute n'en résulte suite à l'harmonie (1). On trouve ces fautes en (2), cette réalisation de l'ornement se présente dans des demi-cadences (3), et des cadences entières (4).



Cependant il est assez facile, au lieu du symbole de cet ornement, de noter plutôt la réalisation (a), si on la souhaite.

§ 29. Quand dans un tempo lent trois notes descendent, on fait une appoggiature avant celle du milieu, sur laquelle un gruppetto intervient, suivi d'une nouvelle appoggiature avant la dernière note.

Voici cette situation simplement (a), avec ses symboles (b), et sa réalisation (c) :



La première appoggiature est assez habituelle dans des notes lentes, du fait qu'elle les remplit bien ; en outre elle était nécessaire ici, pour exécuter le trille à rebond de manière pratique, et pas avant d'avoir terminé la moitié de la note où il se trouve, moitié qu'il remplit exactement. La dernière appoggiature ne sert pas seulement à abrégé la dernière note longue, afin que sa durée soit proportionnée avec les précédentes, mais elle est également nécessaire à cause de la nature du gruppetto qui, comme le trille avec terminaison qui lui est similaire, se complaît dans l'aigu. Il ne faut pas séparer cette dernière appoggiature de la note correspondante

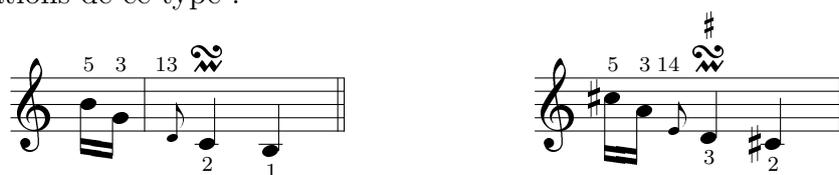
- parce que ce doit être une appoggiature et non pas une terminaison,
- parce que d'après ce qui a été dit sur les gruppettos, leur dernière note ne doit jamais être liée à la suivante, et il doit toujours rester une micro-coupure afin de ne pas constituer un trille avec la troisième note terminale proscrite,
- pour préserver une durée proportionnée à la dernière note.

Voilà donc de nouveau le préjudice qui peut résulter du fait de séparer l'appoggiature de sa note. Pour l'éviter facilement, on fait d'après la règle le gruppetto à rebond aussi incisif

que possible, afin que le *do* sonne comme une simple double croche, ce qui permet de dissocier suffisamment l'appoggiature suivante de cet ornement. Bien que la réalisation de ce passage sur la figure semble haute en couleurs, et puisse paraître encore plus effrayante, si elle était notée de cette manière, dans laquelle elle a simplement l'habitude de se présenter souvent dans l'adagio, à savoir encore une fois avec des notes aussi rapides, il n'empêche que tout l'art d'une réalisation habile repose sur l'aptitude à faire un trille à rebond incisif, l'effet doit se percevoir de manière toute naturelle et facile. Voici une petite modification de l'exemple précédent, mais qui conserve la réalisation sur les deux dernières notes :



§ 30. Comme le *gruppetto* isolé, aussi bien que le trille avec terminaison, doit toujours garder un doigt en réserve à cause de cette dernière, comme le ressort qui ne peut être bien exécuté qu'avec certains doigts aussi bien et avec la même perfection que le trille à rebond associé, il se produit à cause du doigté de cet ornement composite une des plus grandes difficultés, pour remédier à laquelle il faut prendre des libertés particulières. Voici quelques situations de ce type :



Dans cet exemple on met après le 2 sur le *mi* , grâce à une petite secousse de la main vers la gauche, le 3 sur le *ré* qui suit, mais on ne le passe pas au dessus du 2, comme le prétendent les doigtés erronés :



L'exemple suivant, à cause de cet ornement composite, exige que l'on glisse avec le 3 depuis la touche noire :



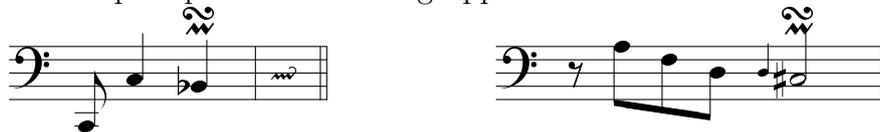
Voici donc le doigté le plus facile pour ce *gruppetto* à rebond :



Cependant on a intérêt à le travailler avec application avec tous les doigts, parce que cela

les fortifie ; qui plus est nous ne sommes pas toujours maîtres des doigts que nous avons envie de mettre sur tel ou tel ornement.

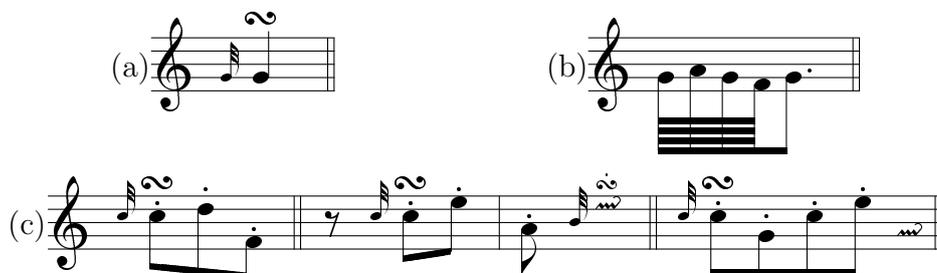
§ 31. On est réticent à faire des ornements à la basse, quand ils ne sont pas explicitement écrits ; cependant on peut parfois utiliser le gruppetto à rebond dans les mêmes occasions :



§ 32. Le trille à rebond et le gruppetto qui lui est associé, comme ils ne sont pas agréables du tout sur un clavecin mal conçu, sont un test sûr de sa garniture uniforme de plumes. Il faut donc compatir à juste titre avec le claveciniste, vu qu'en général, avec des instruments en mauvais état, on les prive de ces fioritures les plus nécessaires et les plus essentielles, qui se présentent à tout instant, et sans lesquels la plupart des morceaux sont mal exécutés.

§ 33. Quand le gruppetto doit être fait sur des notes piqués, on lui attribue un caractère particulièrement incisif précisément par la même note ajoutée au début que celle au dessus de laquelle il est. J'ai indiqué cet ornement inconnu jusqu'alors par une petite triple croche avant la note pourvue d'un gruppetto. Cette notation à trois crochets est invariable dans toutes sortes de durées de la note suivante, et dans toutes sortes de tempi, parce que cette note se fait toujours par l'attaque rapide d'un doigt raide, et est également liée à la note initiale du gruppetto faisant ressort. De cette manière naît un nouveau genre de gruppetto à rebond, que l'on peut parfaitement appeler **gruppetto à ressort**, pour le distinguer à cause du ressort nécessaire. Dans des notes rapides, cet ornement est plus pratique qu'un trille, parce que je crois qu'en général, ce dernier rend mieux quand la durée de la note permet de le faire durer de manière significative, un autre ornement étant possible à cet endroit si ce n'est pas le cas. Le gruppetto reçoit précisément par ces petites notes le même éclat que par le trille à rebond convenu, seulement dans des cas radicalement opposés.

§ 34. Le gruppetto à rebond ne pouvant être utilisé qu'après une seconde descendante et pas autrement, là où il y a toujours une signe de liaison, cet intervalle dans le même mouvement et les notes liées sont précisément les seuls obstacles possibles qui peuvent s'opposer à cet ornement. Voici son symbole (a), sa réalisation (b), et quelques cas d'utilisation (c) :



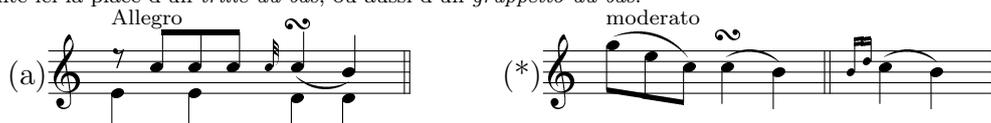
Il se présente aussi au début et au centre, avant des degrés conjoints ou disjoints, mais pas sur une note finale, même si elle devait être jouée courte. On peut en tirer la remarque que dans ces exemples, on a l'habitude, en dehors du clavier, de mettre le symbole du

trille, et au clavier, le simple symbole du *gruppetto*.

Cet ornement peut aussi se faire avec des notes liées sur les secondes ascendantes, par exemple :



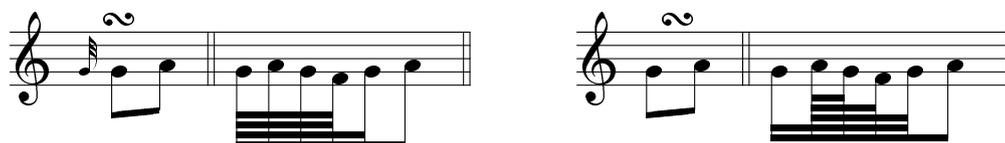
Il représente ici la place d'un *trille du bas*, ou aussi d'un *gruppetto du bas*.



Dans le premier exemple cet ornement peut se présenter *avant* une liaison et *avant* une seconde descendante, parce des notes piquées précèdent (a). Si des notes liées, surtout dans un tempo lent, devaient précéder, le *gruppetto* simple, ou l'attaque simple, seraient meilleures, par exemple (*).

§ 35. Soit on ne peut pas du tout faire cet ornement, soit il obtiendra difficilement la vivacité qu'il lui faut, s'il survient sur une note qui doit être jouée avec le pouce, le 4 ou le 5. Les autres doigts sont plus habiles pour cela.

§ 36. Il ne faut pas confondre pas cet ornement qui nous est propre avec le simple *gruppetto*, qui survient après une note. Ils sont très différents, le second intervenant après une durée notable après l'attaque de la note, et sur des notes liées et tenues. Voici leur deux symboles, afin de les distinguer sans ambiguïté :



§ 37. Pour finir, le *gruppetto* se présente aussi après deux petites triples-croches avant la note au dessus de laquelle il est situé. Ces petites notes sont associées aussi vite que possible au *gruppetto*, et lui sont liées. Cette notation en triples-croches ne varie jamais. Cet ornement qui n'avait pas encore été dévoilé à ce jour représente en deux mots un **trille du bas**, et s'utilise donc à sa place au dessus d'une note courte. On peut appeler cet ornement **gruppetto du bas**. Voici son symbole et sa réalisation :



Quand cet ornement est utilisé au lieu d'un *trille du bas*, la note précédente étant attachée à la suivante par une liaison, dans le sens ascendant, ce *gruppetto du bas* peut être lié avec un meilleur effet à la note précédente à cause de la première note, afin que par conséquent elle ne soit pas ré-attaquée :



5 : le mordant

§ 1. Le mordant est un ornement nécessaire, qui relie les notes en elles, les remplit, et leur donne leur éclat. Il est tantôt **long** tantôt **court**. Voici son symbole et sa réalisation dans le premier cas ; le premier n'est jamais prolongé, le second l'est, si nécessaire (a) :



Voilà le mordant court avec son effet :



§ 2. Bien qu'en général on ne note un mordant long sur une note longue, et un court sur un note courte, le premier se trouve souvent au dessus de noires et de croches, en fonction du tempo, et le second sur des notes de durées diverses.

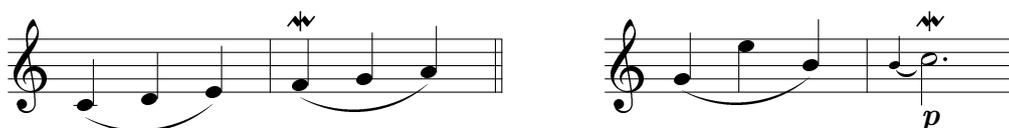
§ 3. Il existe encore une manière particulière de faire le mordant, lorsqu'il doit être très court :



De ces deux notes attaquées simultanément, on ne tient que celle du haut, et on relâche immédiatement celle du bas. Cet ornement n'est pas à proscrire, tant qu'on le fait moins souvent que les autres mordants. Il vient sans préavis, c'est-à-dire sans liaison.

§ 4. Cet ornement a une prédilection pour les notes ascendantes conjointes ou disjointes ; il se fait rarement pour les notes descendantes disjointes, et pratiquement jamais pour les secondes descendantes. On le trouve aussi bien au début ou au milieu qu'à la fin d'un morceau.

§ 5. Il crée un lien entre les notes liées, qu'elles soient conjointes ou disjointes, pourvues d'une appoggiature ou non :



Ce lien se produit le plus souvent sur une seconde ascendante, mais aussi à l'occasion par des appoggiatures :



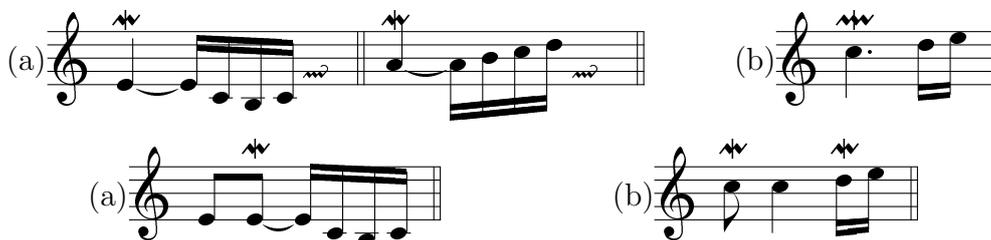
Quand on rencontre le mordant au dessus d'une appoggiature du bas avant un saut, la note principale doit se prolonger de manière de manière à ce qu'elle puisse perdre de sa durée la fraction nécessaire pour donner à cette appoggiature un appui par un mordant long :



Dans ce cas, cette ornement remplit les deux fonctions de liaison et de remplissage. Ce cas se produit parfois dans les récitatifs.

§ 6. Le mordant qui suit une appoggiature se joue *piano* conformément aux règles de l'interprétation.

§ 7. Sur les notes tenues, le mordant sert à les remplir. On le rencontre donc, comme ici, sur des notes tenues (a), pointées (b) ...



... ou sur des syncopes, qui peuvent soit se succéder sur la même note (c), soit enjamber des intervalles (d).



Sur cette dernière catégorie de notes, c'est sur la répétition unique de la note précédente que le mordant se fait le mieux (e) :



Dans ces syncopes, le mordant ne se contente pas de remplir les notes, mais il les rend aussi plus brillantes.

§ 8. Sur les exemples (a) et (b) on peut remarquer que si le tempo était lent au point

que même un mordant long ne suffise pas à remplir les notes, on raccourcirait ces longues notes en les ré-attaquant, et on les interpréterait à peu près comme dans les exemples qui reprennent ces mêmes lettres. On ne peut faire appel à cette liberté qu'en cas de besoin, et avec précautions. On ne doit pas nuire aux intentions de l'auteur. On échappera facilement à cette erreur si on réalise, grâce à la pression appropriée et en tenant une note, que notre instrument tient le son plus longtemps que ne le pensent beaucoup de gens. Il ne faut, à l'occasion d'un mordant long, ni empêcher la beauté du son après l'attaque, ni exécuter cet ornement ainsi que les autres sur toute note de durée significative, ni le tenir trop longtemps. Dans tout remplissage de note par un mordant, il doit subsister une micro-coupure, et le mordant exécuté le mieux qu'il soit devient écœurant, si comme le trille, on l'associe à la note suivante par une jonction rapide.

§ 9. Le mordant sur des notes disjointes et piquées leur donne un côté brillant. C'est le court qui est surtout utilisé. On le trouve au dessus de notes, que compte tenu de l'harmonie on appelle notes d'attaque, et qui ont donc souvent un poids particulier ...



... dans certains traits brisés ...



... au milieu d'accords ...



... là où sur une note d'une certaine longueur on peut aussi faire le mordant long ; cet ornement se fait également sur des notes pointées piquées, où on ne tient pas la valeur pointée (d), et qui sont suivies par des silences (e) :



Quand une note longue succède à d'autres plus courtes, soit par une seconde ascendante (f), soit de manière disjointe (g), on utilise le mordant sur cette note :

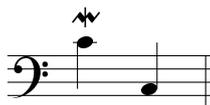


§ 10. À la basse, de tous les ornements, c'est le mordant qui se présente le plus souvent,

sans qu'il soit indiqué, et à savoir sur des notes ascendantes conjointes (a), ou disjointes (b) ...



... sur et en dehors des cadences, en particulier quand la note de basse qui suit est un saut d'octave descendant :



§ 11. Comme le trille, cet ornement s'adapte aux conditions dues aux altérations. On attribue souvent une altération à sa note inférieure à cause du caractère incisif :



§ 12. Dans le but, après une note brève, de donner égalité et liberté aux doigts nécessaires pour le mordant, on met parfois un doigté particulier comme sur la figure précédente. Ce doigté exige un tempo modéré, et se justifie par la réalisation courte des notes pointées, en vertu de laquelle après avoir mis le 4, le pouce et le 2 doivent être tout de suite prêts pour l'exécution du mordant. Sur la note longue avec le 3, on a suffisamment de temps pour faire un petit mouvement de la main vers la droite. Si ce passage se présente non pointé ou dans un tempo rapide, alors on conserve le doigté habituel.

§ 13. Comme nous avons vu que le mordant, surtout quand il est long, est utilisé pour remplir les longues notes tenues, il peut aussi se présenter dans ce cas après un trille, mais il faut le séparer du trille par la division rythmique de la note longue. Sans cette précaution, il serait erroné d'exécuter immédiatement le mordant après le trille, parce qu'on ne doit jamais agglutiner les ornements. Dans la réalisation que voici, ces deux remarques sont honorées :



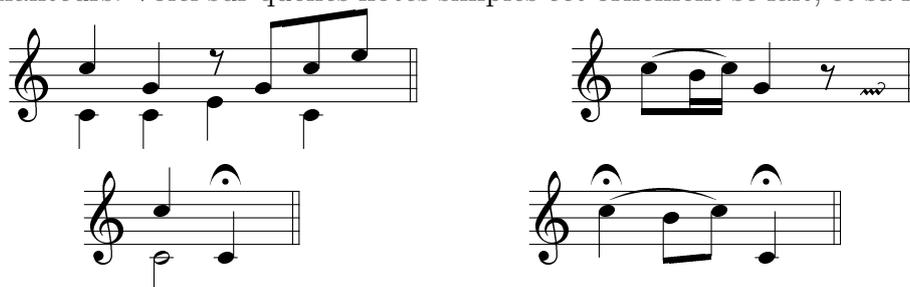
La durée du mordant se détermine d'après le tempo, qui ne doit bien sûr pas être trop rapide, parce que sinon on peut se passer de cette ressource.

§ 14. À cette occasion, on peut s'apercevoir que le mordant et le trille à rebond sont deux ornements opposés. Le second ne peut se faire que d'une manière, à savoir sur une seconde descendante, sur laquelle un mordant ne se fait jamais. Leur seul point commun est qu'il se fondent dans l'intervalle de seconde, le mordant en montant et le trille à rebond en

descendant. Voici une présentation explicite de ce cas :



§ 15. À propos du mordant, je dois mentionner un ornement arbitraire, que nous entendons parfois au début des morceaux lents, et avant des points d'orgue ou des silences, surtout de la part de chanteurs. Voici sur quelles notes simples cet ornement se fait, et sa réalisation :



Comme ce dernier ornement est parfaitement semblable aux notes d'un mordant, et que le cas où on le rencontre s'accommode d'un mordant, si ce n'est que dans l'interprétation habituelle il finirait prématurément, on peut le considérer comme un mordant lent, qui est à proscrire en dehors de ce cas.

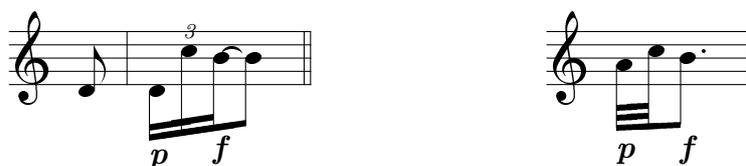
6 : l'appoggiature double

§ 1. Quand au lieu de produire simplement un son, on répète la note précédente, et qu'ensuite on passe à la suivante par l'intermédiaire d'une seconde descendante, ou quand au lieu de répéter cette note précédente, on commence par la seconde inférieure de la note qui suit, puis qu'on passe à la seconde supérieure, cela s'appelle l'**appoggiature double**.

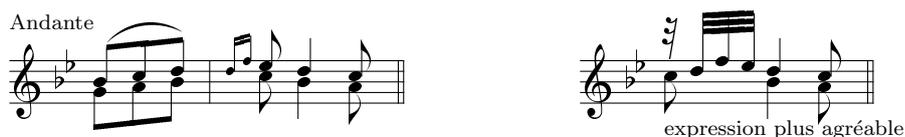
§ 2. Faisons plus ample connaissance avec cet ornement par cet exemple, d'après lequel nous constatons qu'il se présente de deux manières :



§ 3. L'interprétation de ces petites notes dans le premier cas n'est pas aussi précipitée que dans le second, mais celles-ci sont jouées toujours plus *piano* que la note principale :



Le chant devient plus agréable par cet ornement, d'une part parce qu'un lien se crée de la bonne manière entre les notes, d'autre part parce qu'il les remplit d'une certaine manière.



§ 4. Dans le seconde manière, un point se produit souvent entre les deux petites notes, alors que la première manière ne s'accommode d'aucune modification, et on ne l'emploie que dans des tempi modérés, quand la note qui suit s'élançe vers l'aigu. En voici quelques illustrations :



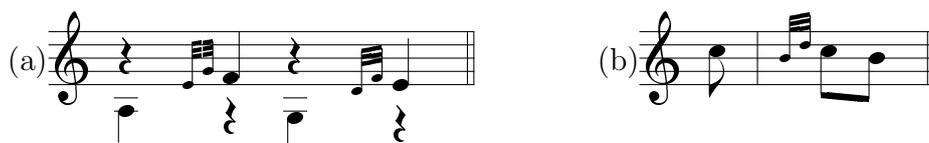
§ 5. L'appoggiature double, quand la seconde au dessus ou au dessous de la note suivante fait un pré-écho au moyen des petites notes, peut être employée même dans un tempo rapide grâce à la rapidité des petites notes. En voici un exemple, qui nous montre le siège propre à cette appoggiature double, aucun autre ornement ne pouvant donc être exécuté habilement :



Il ne faut pas utiliser cette attaque avant une note elle même suivie d'une seconde ascendante :

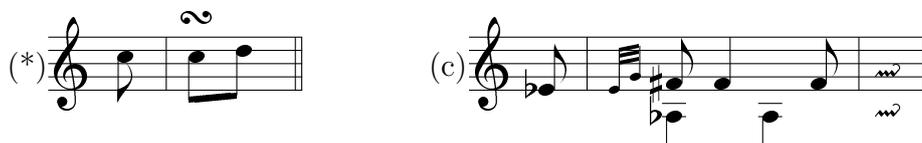


§ 6. En dehors de ces cas, l'appoggiature double peut également s'employer dans les sauts de tierce dans tous les exemples que voici :



On la rencontre aussi sur des notes isolées entre silences (a), et sur une note répétée avant une seconde descendante (b). Dans cette dernière situation, elle est plus naturelle que le gruppetto, de la même manière que ce dernier rend mieux avant une seconde

ascendante (*). À côté de cela, l'appoggiature double peut très bien s'employer dans un tempo lent, étant donné qu'elle atténue mieux le côté dissonant de la seconde augmentée que le gruppetto (c) :



On l'emploie aussi avant une seconde (d), ou une septième ascendante (e),



... ainsi qu'avant une appoggiature qui précède une seconde descendante :



On remarquera que l'appoggiature double rend mieux quand la mélodie qui suit descend, que quand elle monte ; seule la répétition d'une note ornée de l'appoggiature double, et un tempo lent peuvent y faire exception :

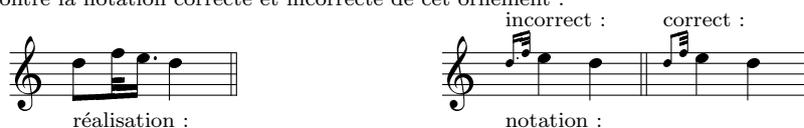


§ 7. L'appoggiature double pointée est notée soit par une appoggiature par le bas, soit par cette notation :

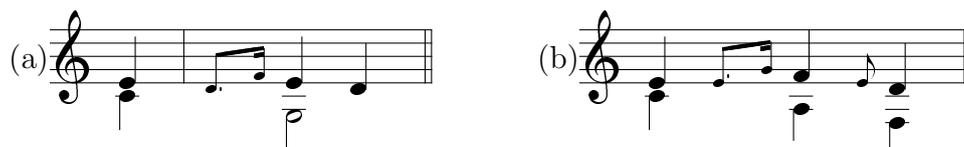


Sa division rythmique s'effectue de différentes manières. Dans les morceaux d'application, je l'ai toujours notée explicitement. La durée de cette appoggiature double empiète sur celle de la note suivante.

L'exemple suivant montre la notation correcte et incorrecte de cet ornement :



§ 8. Cette appoggiature double ne se présente jamais dans les morceaux rapides. On n'en retire le bénéfice dans les passages *affettuoso*. Elle est à sa place soit sur une note répétée (a), soit sur une seconde ascendante (b) ...



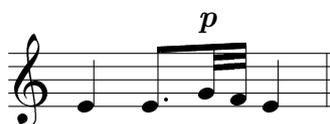
... note qui doit dans les deux cas être descendante par la suite, soit via une appoggiature (b), soit sans celle-ci (a). L'exemple (a) est souvent une césure dans un adagio. L'exemple (*) s'accommode mieux, à cause du long *fa*, de cette appoggiature double que d'une appoggiature simple. En voici la réalisation (c) :



§ 9. Il est difficile d'échouer dans l'exécution de cet ornement, à partir du moment où on évoque son origine. Quand une note monte d'une seconde par la biais d'une appoggiature variable du bas (a), et qu'au lieu d'attaquer la note suivante, une nouvelle appoggiature brève s'y surajoute(b) ...



... il se crée un point entre ces deux ornements, et par conséquent notre ornement a lieu (c) :

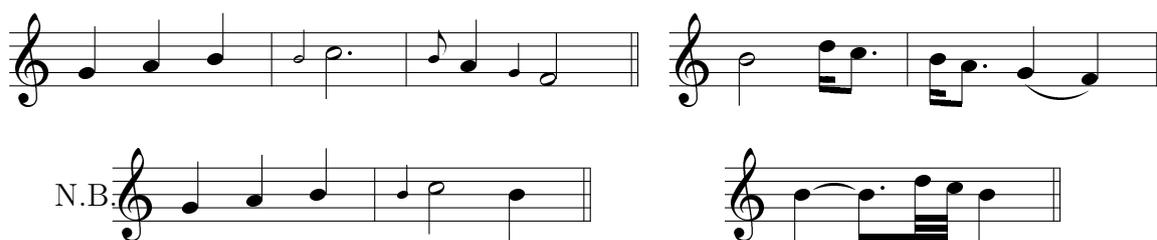


La seule contrainte restante est qu'une ou plusieurs des notes qui suivent descende.

§ 10. On remarquera dans l'interprétation de cette appoggiature double, que la note pointée se joue toujours fort, et que l'autre, ainsi que la note normale, se jouent *piano*. La seconde petite note est associée à la note normale de manière aussi brève que possible, et les trois sont liées.

§ 11. Voici encore plusieurs exemples de sa réalisation :





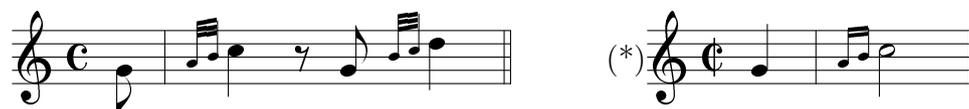
En notant cet ornement ainsi, je me suis appliqué à conserver la manière, pour en faire connaissance, en vertu de laquelle on note cet ornement avec une simple appoggiature, et qui n'est pas assez explicite. Plus la phrase renferme de sentiment, et plus le tempo est lent, plus on tient la note pointée, comme nous voyons sur l'exemple **N.B.** de cette figure.

7 : le port de voix

§ 1. Les ports de voix se présentent pointés ou non. Leur interprétation est explicitée. Ils fluidifient les phrases musicales.

§ 2. **Les ports de voix non pointés** consistent soit en deux, soit en trois petites notes, qu'on joue avant la note normale.

§ 3. Ceux de la **première** catégorie sont notés avec deux triples croches. Dans une mesure *allabreve* il peut aussi s'agir de doubles croches (*).



On trouve parfois cet ornement noté comme en (a). On le note aussi souvent avec sa réalisation (b) :



§ 4. Les ports de voix à deux notes se distinguent de ceux à trois notes par deux aspects :

- Les premiers précèdent toujours un saut, et combrent donc l'intervalle, comme sur la figure précédente, alors que les seconds, comme nous allons voir, se présentent même en l'absence de tel sauts.
- Les premiers se jouent toujours vite (b), mais pas les seconds.

§ 5. Voici la réalisation de ce port de voix de trois notes :

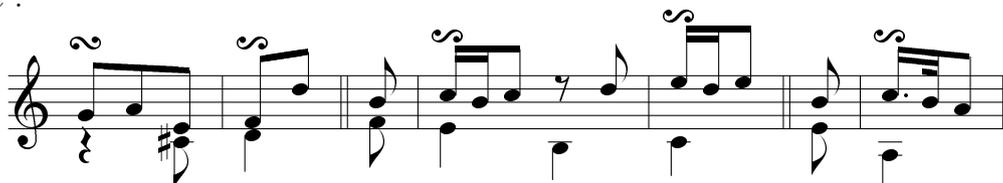


La rapidité de cet ornement se détermine d'après le contenu d'un morceau et son tempo. Comme il n'existe pas encore de symbole habituel pour ce port de voix, et que sa réalisation est absolument la même que celle d'un gruppetto à mouvement rétrograde, j'ai trouvé beaucoup plus pratique de le noter par le symbole (b), que d'indiquer trois petites notes, comme on en rencontre parfois (c) :



L'œil peut appréhender notre notation plus facilement, et les notes sont moins espacées.

§ 6. Cet ornement aime ce qui est très rapide et ce qui est très lent, ce qui est indifférent et ce qui a le plus de sentiment, et s'emploie donc de deux manières très différentes. (1) Dans les morceaux rapides pour remplir les notes et pour l'éclat ; il représente donc de manière pratique un **trille du bas** sans terminaison, quand la courte durée la note ne suffit pas à ce trille :



... et se joue toujours vite. Les notes qui suivent peuvent être conjointes ou disjointes.

§ 7. Dans d'autres cas, on bénéficie de ce port de voix triple, en temps qu'ornement triste, dans les passages sombres, surtout pour les adagios. Il est alors joué de manière sombre, et *piano*, et interprété avec beaucoup de sentiment et de liberté, laquelle n'est pas trop asservie aux durées des notes. Sa place préférée est sur une note répétée (a). Sinon, il se présente souvent sur des passages disjoints ascendants (b) :



On y voit que ce port de voix est parfois un port de voix rempli avec le saut de tierce. Il permet également de remplir une note tenue avec du sentiment :



§ 8. Comme les dissonances sont plus aptes à soulever des passions que les consonances, on rencontre cet ornement le plus souvent sur ces premières, et réellement sur une note longue, qui est consciencieusement remplie soit de manière incomplète, soit au moins de manière traînante. Dans ces conditions on l'utilise aussi dans un allegro, surtout quand la

tonalité passe de majeur en mineur. La septième diminuée, la tierce augmentée associées à une quinte, de même que la sixte associée à la quarte augmentée et à la tierce mineure, et les accords d'harmonies similaires s'accommodent particulièrement bien de ce port de voix triple. Comme ce qui suit avec tous les ornements se détermine surtout d'après la basse, on peut juger facilement que cet ornement a tendance à descendre.

§ 9. À l'occasion de ce port de voix, nous apprenons deux choses :

- que dans un certain trait, qu'il y a plus à voir sur une expression sombre non artificielle que sur le remplissage, et qu'on ne soit donc pas toujours astreint dans les notes longues à choisir des ornements riches en notes, étant donné qu'on peut utiliser le gruppetto à la place de ce port de voix triple, lequel à une similitude de notes avec celui-là.
- qu'au contraire il ne faut pas reconnaître le sentiment d'un ornement dans sa pauvreté de notes, car sinon il s'ensuivrait qu'une appoggiature double, que se réduit à deux notes, contiendrait plus de sentiment que notre port de voix triple, ou, ce qui est unique, quand cette appoggiature double est remplie.

§ 10. Aussi pratique ce port de voix de trois notes soit il pour éveiller la tristesse, autant le **port de voix de deux notes dont la première est pointée** soulève d'agrément.

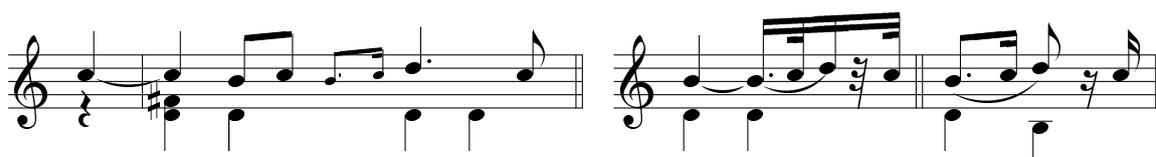
§ 11. En voici la notation :



Aucun autre ornement ne reçoit une division rythmique aussi variée que lui. On la détermine aussi d'après le sentiment. C'est pourquoi, dans les morceaux d'application, j'ai exprimé aussi bien pour cet ornement que pour l'appoggiature double la notation ainsi que parfois la réalisation, de la manière la plus claire possible qui soit.

§ 12. Voici différents exemples avec leurs différentes réalisations :

The musical score is arranged in 18 staves, organized into 9 pairs. Each pair consists of a single melodic line on the left and a corresponding accompaniment line on the right. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and slurs. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The exercise concludes with a final cadence on the 18th staff, marked with a double bar line and repeat dots. A small '(X)' is placed to the left of the final staff, and a '*' is placed above the second-to-last staff.



Nous constatons sur l'exemple (*) que cette division rythmique est meilleure que celle qui suit, à cause de la basse. En général, la plupart de ces exemples peuvent représenter un endroit propre à cet ornement, étant donné qu'à la vue des simples notes, soit par la dureté de la dissonance attaquée, soit par le caractère vide de l'octave, on peut facilement s'apercevoir qu'il convient de mettre quelque chose. Mais ensuite il n'y a pas d'ornement que l'on puisse exécuter aussi bien que celui-ci. L'habitude est que les notes succédant à cet ornement **descendent** bien que nous constatons sur l'exemple (X) que le chant peut parfois se poursuivre sur la même note.

§ 13. Les exemples (1) et (2) de la figure précédente illustrent ce qui reste à dire sur l'interprétation de cet ornement. Nous y constatons que la note pointée se joue fort, et qu'au contraire la suivante se joue *piano*. Le point au dessus du petit arc de liaison signifie que sur cette note, on retire le doigt avant la durée indiquée, en conséquence de quoi la note pointée se change en note normale suivie d'un silence.

8 : le tremblement

§ 1. J'ai toujours noté ainsi le mordant rapide inversé, où on fait ressort sur la note supérieure, et dont on joue les deux autres avec le doigt raide :



À cause de cet effet de ressort, on peut parfaitement appeler cet ornement passé inaperçu jusqu'à présent le **tremblement**.

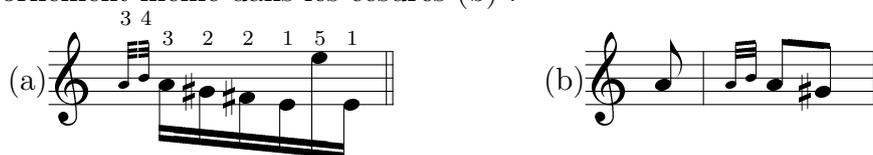
Cet ornement, que ce soit dans le mouvement des notes ou l'utilisation, est le contraire du mordant. Il est parfaitement similaire en notes au trille à rebond.

§ 2. Ce tremblement se joue toujours vite, et ne se présente jamais que sur des notes piquées rapides, auxquelles il donne de l'éclat, et qu'il se contente de remplir.

§ 3. Il agit dans un mouvement rapide comme le trille sans terminaison, et de même que le trille avec terminaison affectionne d'être suivi par des notes ascendantes, le tremblement apprécie d'être suivi par des notes descendantes, sans doute parce que sa dernière petite note associée à la note principale représentent une terminaison inversée du trille. Malgré cela, il se distingue du trille du fait qu'il ne se présente jamais en association ni dans les passages liés.

§ 4. Il faut l'exécuter avec dextérité, car sinon il se présente mal. Seul les doigts les

plus forts et les plus accomplis peuvent l'exécuter, et il faut souvent répéter un doigt par nécessité, ce qui ne nuit pas au piqué, ceci lui étant naturel (a). En particulier on peut utiliser cet ornement même dans les césures (b) :



9 : l'ornementation des points d'orgue

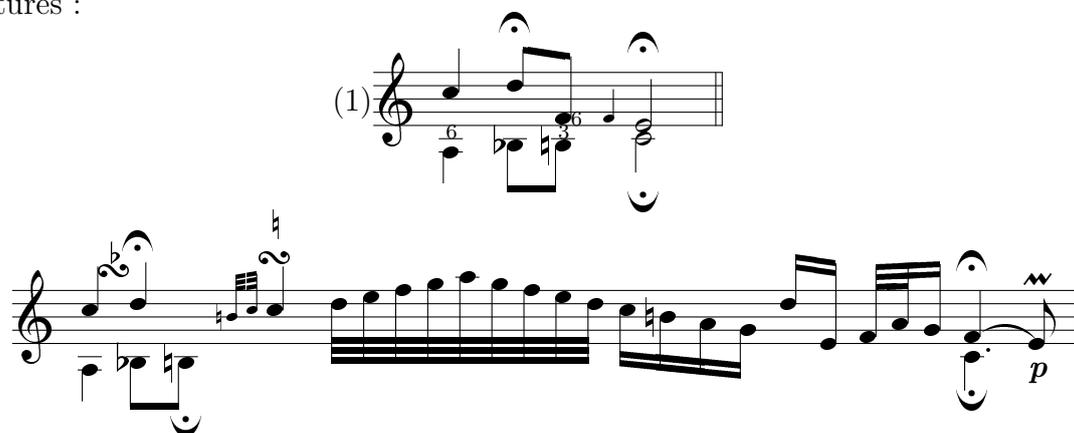
§ 1. Aussi peu mon intention a été de m'étendre avec des ornements plus fournis que ceux qui ont été traités jusqu'à présent, autant je trouve qu'il faut en parler un tant soit peu à propos des points d'orgue.

§ 2. On utilise souvent ces derniers avec un bon effet ; ils éveillent une attention particulière. On les note par le symbole habituel d'un arc de cercle au dessus d'un point, et on les tient à peu près aussi longtemps que le contenu du morceau l'exige.

§ 3. Parfois on fait un point d'orgue de par le sentiment, sans que rien ne soit noté. De plus, ces points d'orgue se présentent de **trois** sortes. On les tient soit sur l'avant dernière note, soit sur la dernière note de la basse, ou soit après celle-ci sur un silence. La norme voudrait que ce symbole soit toujours noté là où on commence à faire un point d'orgue, et répété à la fin de ce point d'orgue.

§ 4. Les points d'orgue sur des silences se présentent **surtout** dans l'Allegro, et s'interprètent de manière toute simple. On trouve ordinairement les deux autres sortes dans des morceaux lents et sentimentaux, et doivent être ornées, sinon on commet l'erreur de la niaiserie. En tout cas, il n'y a pas d'autres endroits dans un morceau qu'à ceux-ci où des ornements plus fournis peuvent faire défaut.

§ 5. Voici pour finir quelques exemples de points d'orgue des deux sortes avec leur fioritures :

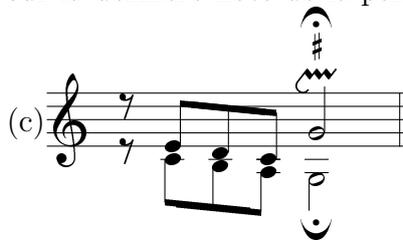
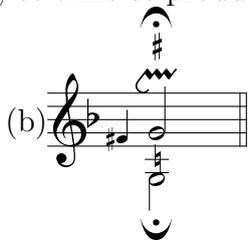


Ces exemples exigent un tempo lent ou au moins modéré. Comme ces fioritures doivent toujours être en rapport avec le sentiment d'un morceau, on peut en bénéficier quand on prête une attention particulière à ce sentiment. Les derniers cas similaires de ces points d'orgue se découvrent facilement d'après le chiffrage de la basse.

§ 6. Quelqu'un qui n'a pas la virtuosité d'exécuter ici des ornements fournis, tirera profit du fait de jouer un long trille du bas sur une appoggiature du haut qui se présenterait avant la dernière note de la partie aiguë :



Mais si dans ce cas il existe un appoggiature du bas, on l'interprète de manière simple, et on fait le long trille en question sur la note principale (b). Sur les points d'orgue sans appoggiature, ce trille se produit également sur la dernière note de la partie aiguë (c).



*troisième volet :***L'interprétation**

§ 1. C'est incontestablement un préjugé de penser que le niveau d'un instrumentiste à clavier consiste en la seule rapidité. On peut posséder les doigts les plus habiles, les trilles simples et doubles, comprendre le doigté, déchiffrer à vue, il peut se présenter autant de clefs qu'on veut dans un morceau, on peut tout transposer à l'improviste sans grand effort, atteindre la dixième ou même la douzième, faire des sauts et des croisements de mains de toutes sortes, et davantage de choses semblables; et on peut encore avec tout cela ne pas être un interprète clair, qui plaît et qui touche. L'expérience n'enseigne que trop souvent comment les bons déchiffreurs et interprètes rapides ne possèdent rien de moins que ces propriétés, comment ils émerveillent carrément la vue par leur doigts, mais ne font pas du tout agir l'âme sensible d'un auditeur. Ils surprennent l'oreille sans lui plaire, et endorment l'intelligence sans agir assez sur elle. Je ne dénie pas à l'improvisation l'éloge qu'elle mérite. Il est glorieux d'avoir une aptitude dans ce domaine, et je le recommande moi-même chaudement à chacun. Mais un pur déchiffreur ne peut prétendre aux mérites véridiques de celui qui a le pouvoir d'émouvoir davantage l'oreille que le regard, et davantage le cœur que l'oreille dans une douce sensation, et de les entraîner ensuite là où il veut. Il est bien rare que l'on puisse déchiffrer un morceau à première vue en fonction de son contenu véridique et de son sentiment. Dans les orchestres les plus exercés, on programme bien souvent plus d'une répétition sur quelques unes des notes après un répertoire très facile. La plupart des bons déchiffreurs ne feront souvent rien de plus que de placer les notes, et qu'est-ce qui ne souffrira peut-être pas de la cohérence et du lien de l'harmonie, si même au moins l'harmonie n'a pas été malmenée? C'est un avantage du clavier, si on peut le mener plus loin en rapidité qu'un autre instrument. Mais il ne faut pas faire un mauvais usage de cette rapidité. Il convient de l'économiser jusqu'au passage où elle est nécessaire, sans aller au delà du tempo du début. Du fait que je ne retire pas à la rapidité son mérite, et donc ni son rôle et ni sa nécessité, on conclura que j'exige que les morceaux d'application en *sol* et en *fa* mineur, et les roulades constituées des plus petites notes dans celui en *do* mineur doivent être jouées avec la plus grande vitesse aussi bien qu'avec clarté. Dans quelques contrées étrangères, cette faute règne particulièrement en maîtresse, qui consiste à jouer les Adagios trop vite, et les Allegros trop lentement. Il n'est pas nécessaire de démontrer méthodiquement quelle sorte de contradiction est attachée à une telle manière d'interpréter. Mais il ne faut pas croire, comme si je voulais justifier ceux qui ont les mains raides et inertes, ceux qui endorment quelqu'un par complaisance, ceux qui ne savent pas animer l'instrument sous le prétexte du côté chantant, et qui par l'interprétation désagréable de leurs idées baillantes méritent encore davantage de critiques, que ceux qui jouent vite. Ces derniers sont au moins encore capables de s'améliorer; leur flamme peut s'étouffer, si on les maintient expressément dans la lenteur, étant donné que l'être hypocondriaque, qui par ses doigts ternes donne une impression allant jusqu'à l'écoeurement, ne peut être élevé que très peu ou pas du tout par ce qui en est le contraire. Les deux ne travaillent leur instrument que machinalement, étant donné que des têtes bien faites sont indispensables pour un jeu émouvant, et qui sont capables de se soumettre à certaines règles raisonnables, et d'interpréter leur morceaux ensuite.

§ 2. En quoi consiste donc la bonne interprétation ? En rien d'autre que l'aptitude à rendre sensibles à l'audition des phrases musicales en fonction de leur contenus et sentiments de manière chantante ou joueuse. On peut, au moyen de la diversité de cette aptitude, rendre une phrase musicale si changeante qu'on perçoit à peine qu'il s'agit d'une phrase unique.

§ 3. Les rubriques de l'interprétation sont la force et la faiblesse des sons, leur pression, leur ressort, leur attaque, leur piqué, leur vibrato, leur interruption, leur tenue, leur manière de traîner ou de presser. Quelqu'un qui soit n'utilise pas du tout ces choses, ou soit les utilise au mauvais moment, possède une mauvaise interprétation.

§ 4. La bonne interprétation se reconnaît immédiatement lorsque on fait entendre facilement toutes les notes associées aux bons ornements qui leur sont proportionnés au bon moment, et avec la force appropriée au moyen d'une pression équilibrée avec le contenu véridique du morceau. Ceci donne naissance au caractère rond, pur, et coulant dans la manière de jouer, et résulte dans le fait qu'on devient clair et expressif. Mais il faut terminer en examinant bien la personnalité de l'instrument sur lequel on joue, afin de l'aborder avec ni trop de force, ni de faiblesse. Tel instrument à clavier ne fournit son excellent et pur son que si on l'aborde avec force, tel autre au contraire doit être épargné à l'extrême, sinon on exagère la manière dont le son parle. C'est cette remarque, déjà faite dans l'introduction, que je répète donc ici encore une fois, afin que l'on cherche à représenter la folie, la colère, ou d'autres sentiments forts d'une manière relativement raisonnable, à savoir non pas par une force exagérée du toucher, mais bien davantage au moyen de figures harmoniques et mélodiques. Même dans les traits rapides, il faut donner à chaque note la pression qui lui revient, sinon le toucher est inégal et confus. En général on donne du ressort à ces phrases selon la manière exposée à propos des trilles.

Le côté rond de l'interprétation s'assimile le mieux avec des morceaux rapides, qui alternent avec des passages difficiles et faciles d'une certaine rapidité. On rencontrera souvent des interprètes qui produisent les premiers avec pureté grâce à leur poigne, mais rendent les seconds confus, parce qu'ils ne maîtrisent pas leurs doigts. Ils s'ennuient dans la facilité, ils précipitent et survolent. Dans le morceau d'application en *ré* majeur, les accords brisés doivent se jouer aussi clairement que les passages où les deux mains ont le même mouvement. Dans ce même morceau, aux cinquième et sixième systèmes, il faut suivre la précaution recommandée au § 16 du premier volet, et se faciliter ce changement de mains, en les mettant de côté au moindre silence, là où immédiatement après elles sont nécessaires.

§ 5. On représente **en général** la vivacité de l'allegro par des notes piquées, et la douceur de l'adagio par des notes tenues et liées. Il faut aussi veiller dans l'interprétation à ce que cette manière et propriété de l'allegro et de l'adagio ont été prises en compte, même si ce n'est pas indiqué dans le morceau, et que l'interprète n'a pas encore les perceptions suffisantes du sentiment d'un morceau. Je m'applique **généralement** à énoncer ce qui précède, parce que je sais bien que toutes sortes de notes peuvent se présenter dans toutes sortes de tempi.

§ 6. Certains jouent de manière gluante, comme si elles avaient de la colle entre les doigts. Leur toucher est trop long, étant donné qu'elles tiennent les notes au delà de la durée. D'autres ont voulu corriger cela, et jouent trop court, comme si les touches étaient portées au rouge. Cela rend aussi mal. Le chemin intermédiaire est le meilleur ; j'en parle de manière générale, tous les genres de touchers sont bons au moment approprié.

§ 7. À cause du manque de tenue du son, et de son attaque et extinction parfaites, que l'on désigne à juste titre de manière imagée par ombre et lumière, ce n'est pas un travail négligeable que de jouer un adagio de manière chantante sur notre instrument, sans laisser entrevoir trop de coupures du son et de niaiserie par un manque de tenue des notes, et sans devenir confus et ridicule par un excès de notes bariolées. Cependant, comme les chanteurs, et ceux des instruments qui souffrent pas de cette lacune, ne sont pas autorisés à interpréter les notes longues sans ornements, pour ne laisser percevoir aucune fatigue ni somnolence, et sur notre instrument cette lacune se voit suffisamment remplacée surtout par diverses ressources, césures harmoniques, et choses semblables, sur cette base l'audition peut s'accommoder de davantage de mouvement sur l'instrument à clavier que sur un autre ; on a intérêt à prévoir des répétitions où on peut être satisfait si on devait avoir un parti-pris contre le clavier. Le juste milieu est assurément difficile à trouver ici, mais pourtant pas impossible. Pour cela la plupart de nos ressources pour tenir les notes sont plus habituelles chez la voix et les autres instruments que chez le notre. Ces ornements doivent être interprétés de manière ronde, et de façon à donner l'illusion de n'entendre que de pures notes simples. Ici une liberté s'impose, qui exclut tout ce qui est servile et machinal. On doit jouer avec son âme, et non pas comme un oiseau savant. Un instrumentiste à clavier de cette catégorie mérite toujours plus de remerciements qu'un autre. C'est plutôt ce dernier qu'il faut blâmer, lorsqu'il chante ou joue de manière bizarre, que le premier.

§ 8. Pour atteindre une vision du contenu véridique et du sentiment d'un morceau, et décider quelles notes doivent se présenter lorsque les symboles nécessaires font défaut, s'il faut les lier ou les piquer, etc., et de même, ce qu'il faut prendre en compte dans la réalisation des ornements, on a intérêt à se créer des occasions d'écouter aussi bien des musiciens solistes que des ensembles musicaux complets. Ceci est d'autant plus nécessaire que la plupart du temps ces belles choses sont soumises à des aléas. On doit réaliser les ornements avec une force et une division rythmique en rapport avec le sentiment. De même qu'on doit, pour ne pas devenir confus, tenir tous les silences et toutes les notes en fonction de la rigueur du tempo choisi, sauf dans les points d'orgue et les cadences, on peut cependant plus souvent commettre consciencieusement les plus belles fautes à l'encontre de la mesure, cependant à la différence que quand on joue seul, ou avec des personnes peu nombreuses et carrément intelligentes, ceci peut se produire de telle manière à malmenier tout le tempo dans une certaine mesure ; les partenaires y feront beaucoup plus attention, au lieu de se laisser induire en erreur, et démoliront nos intentions ; mais ceci peut se produire de telle manière que quand on est confronté avec des accompagnateurs de bon niveau, et même que ceux-ci consistent en une association de personnes de niveaux divers, on peut entreprendre dans sa seule partie une modification à l'encontre de la division rythmique, le tempo général devant être tenu exactement.

Quand un compositeur conclut un mouvement dans une tonalité étrangère, il exige généralement d'enchaîner sur le morceau suivant sans marquer d'arrêt. Il peut aussi l'exiger pour d'autres raisons. Dans ce cas, il a l'habitude de ne noter qu'une barre de mesure simple au lieu d'une double à la fin du mouvement.

§ 9. On doit assimiler toutes les difficultés dans les passages par un travail solide, et celles-ci n'exigent en fait pas davantage de peine que la bonne interprétation de notes simples. Celles-ci donnent du fil à retordre à plus d'uns, qui croient le clavier plus simple

qu'il n'est. Aussi accompli soit-on en attendant, on ne doit pas se croire supérieur à ce qu'on peut dominer, quand on joue en public, étant donné qu'on est rarement aussi détendu qu'il le faudrait, ni non plus de bonne humeur. On peut évaluer au mieux ses aptitudes et ses dispositions dans les passages les plus rapides et les plus difficiles, afin de ne pas se surévaluer, et donc de ne pas buter à un endroit. Ceux des passages, que l'on ne réussit chez soi qu'avec peine, et seulement de temps à autre, doivent être laissés de côté en public, là où on serait donc dans une disposition d'humeur très particulière. Même par des tentatives de trilles et autres petits ornements, on peut au préalable tester l'instrument. Toutes ces précautions sont nécessaires à deux titres : d'une part pour que l'interprétation soit facile et fluide, et d'autre part afin d'éviter une certaine gestique peureuse qui, au lieu de bien disposer le public, le contrarie bien davantage.

§ 10. Le tempo se détermine en général aussi bien par le contenu du morceau, qu'on a l'habitude d'indiquer par certaines expressions italiennes connues, qu'en particulier par les notes les plus rapides et les groupes de notes qui s'y trouvent. Par cette inspection, on se mettra en mesure, de ne précipiter l'Allegro, ni somnoler dans l'Adagio.

§ 11. Il faut, autant que possible, épargner les parties d'accompagnement à la main qui conduit le chant dominant, afin qu'on puisse exécuter celui-ci habilement, avec toute liberté, et sans gêne.

§ 12. Nous avons suggéré au § 8 la fréquentation de bons musiciens comme moyen d'assimiler la bonne interprétation. Ce à quoi nous ajoutons qu'il ne faut négliger aucune occasion d'écouter en particulier des chanteurs accomplis. On apprend par là à penser de manière chantante, et on aura intérêt, après cela, à chanter une phrase musicale au préalable, afin de parvenir à sa bonne interprétation. Ceci sera toujours bien plus utile que de la rechercher dans des livres verbeux et dans des discours, qui ne parlent de rien d'autre que de nature, de goût, de chant, et de mélodie, bien que le plus souvent leurs auteurs ne soient pas en mesure d'assembler deux notes qui soient naturelles, de bon goût, chantantes, et mélodieuses, étant donné qu'ils attribuent de la même manière tous ces dons et préférences en fonction de leur libre-arbitre, mais le plus souvent avec un choix malheureux.

§ 13. Un musicien ne pouvant pas émouvoir autrement qu'en étant lui-même ému, il doit se mettre lui-même dans tous les sentiments qu'il veut éveiller chez ses auditeurs ; il leur fait comprendre ses sensations, et les émeut ainsi de la meilleure manière pour une sensation partagée. Aux passages sombres et tristes, il se rend sombre et triste. Cela se voit et s'entend chez lui.

Il faut ici se préserver de l'erreur du côté par trop somnolent et traînant. On peut y tomber facilement par un excès de sentiment et de mélancolie.

Ceci se produit de même dans les phrases musicales agressives, joyeuses, et celles d'autres types, où il se met alors dans ces sentiments. L'un d'eux s'est à peine réduit au silence, qu'il en éveille un autre, il change donc continuellement de passion. En général il prend cette charge en considération dans les morceaux qui sont construits de manière expressive, qu'elle provienne de lui-même ou de quelqu'un d'autre ; dans ce second cas il doit éprouver

les mêmes passions que l'auteur de ce morceau inédit avait lors de sa composition. Mais en particulier un instrumentiste à clavier peut parfaitement maîtriser l'âme de ses auditeurs de toutes sortes de manières au moyen de fantaisies jouées de mémoire. Que ceci puisse se produire sans la moindre gestique, le seul qui le niera sera celui qui est obligé de se tenir devant l'instrument comme une statue à cause de son manque de sensibilité. Autant une gestique laide est indécente et nocive, autant une bonne est utile, étant donnée qu'elle vient en aide à nos intentions auprès des auditeurs. Ceux qui travaillent de cette dernière manière, malgré leur dextérité, déshonorent souvent leurs morceaux, qui sinon ne seraient pas mauvais. Ils n'en connaissent pas le contenu, parce qu'ils ne savent pas l'exécuter. Mais qu'un autre, qui possède de douces sensations, et maîtrise la bonne interprétation, joue de tels morceaux, alors ils font l'expérience merveilleuse que leurs œuvres contenaient d'avantage que ce qu'ils savaient et croyaient. On en déduit qu'une bonne interprétation peut élever même un morceau médiocre, et le faire accéder au succès.

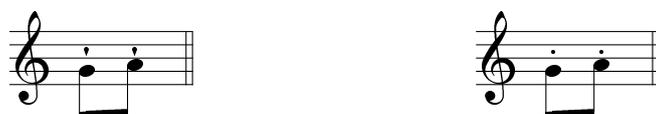
§ 14. De l'ensemble des sentiments que la musique peut éveiller, on voit quelle sorte de dons un excellent musicien doit avoir, et avec quelle somme d'intelligence il doit les utiliser afin qu'il prenne davantage en considération à la fois ses auditeurs, le contenu des vérités qu'il doit interpréter en fonction du sentiment de ces derniers, le local, et d'autres conditions. Comme la Nature a doté d'une manière aussi sage la musique de tant de modifications, afin que tout-un-chacun puisse y prendre part, un musicien se doit, dans la mesure du possible, de satisfaire toutes sortes d'auditeurs.

§ 15. Nous avons exposé plus haut, qu'un instrumentiste à clavier peut surtout exercer ce qui est parlant, ce qui tombe de manière surprenante d'un sentiment à l'autre, en priorité avant le reste de l'art musical, au moyen de fantaisies ne consistant pas de passages appris par cœur, ni de phrases musicales empruntées, mais qui doivent provenir d'un bon esprit musical. Dans le dernier des morceaux d'application, j'ai esquissé une petite introduction à ce sujet. Selon la manière habituelle, la mauvaise indication de mesure a été indiquée, sans s'astreindre à ce qui concerne la division de l'ensemble ; pour cette raison les divisions de la mesure ont toujours été omises dans ce type de morceau. La durée des notes se détermine en général par l'indication **Moderato** et par le rapport des notes entre elles. Les triolets ne se reconnaissent également que par l'assemblage de trois notes. La pratique de la fantaisie non mesurée semble particulièrement apte à l'expression du sentiment, parce que tout mesurage porte en lui une sorte de contrainte. Il faut au moins voir dans le récitatif accompagné, que le tempo et l'indication de mesure doivent souvent changer, pour éveiller et effacer de nombreux sentiments dans une succession rapide. La mesure est donc souvent indiquée purement à cause de la notation musicale, sans que l'on y soit astreint. Comme nous pouvons produire ceci sur notre instrument sans ces conditions, en toute liberté, au moyen de fantaisies, il en résulte donc un avantage particulier.

§ 16. Étant donné qu'on doit donc jouer chaque morceau en fonction de son contenu véridique, et avec le sentiment qu'il faut, les compositeurs ont donc intérêt à ajouter de tels termes dans leurs œuvres en dehors de l'indication de tempo, lesquels expliquent le contenu du morceau. Aussi bonne que soit cette précaution, autant elle est insuffisante pour empêcher la dénaturation de leurs morceaux, si on n'y ajoute pas également aux notes les symboles habituels concernant l'interprétation. À cause du premier point, on me pardonnera facilement si dans les morceaux d'application on trouve quelques termes

qui, aussi inhabituels soient-ils, n'en sont pas moins pratiques à mon avis. À cause des symboles, j'ai aussi mis le soin nécessaire dans ceux-ci, parce que je suis sûr qu'ils sont aussi nécessaires pour notre instrument que pour d'autres. Quand une partie doit être interprétée de manière différente des autres, elle possède donc son symbole particulier, mais de plus un tel symbole appartient à toute la main, qu'elle ait une partie ou plusieurs à jouer. La seule représentation de ces symboles peut peut-être être plus connue que la science de les animer en quelque sorte, et d'en produire l'effet escompté. Nous terminerons donc en ajoutant l'essentiel en quelques exemples et explications.

§ 17. L'attaque des touches ou leur pression ne font qu'un. Tout dépend de la force ou de la durée. Les notes qui doivent être piquées sont indiquées aussi bien par de petits traits que de petits points au dessus d'elles :



Nous avons choisi ici la seconde notation, parce qu'une confusion avec les chiffres aurait pu facilement se produire. Il faut piquer les notes avec discernement, et pondérer la durée de la note selon qu'il s'agit d'une blanche, d'une noire, ou d'une croche, selon que le tempo est rapide ou non, selon que la phrase est *forte* ou *piano* ; Ces notes se tiennent toujours un peu moins longtemps que la moitié de la durée. En général, on peut dire que le piqué se présente surtout sur des notes disjointes et dans des tempi rapides.

§ 18. Les notes qui doivent se jouer liées doivent être tenues, et on indique un arc de liaison au dessus d'elles :



Dans les groupes de deux ou quatre notes semblables, la première ou la troisième reçoivent une pression un peu plus forte que la deuxième ou la quatrième, mais de façon à ce que cela se remarque à peine. Dans les groupes de trois notes, c'est la première qui reçoit cette pression. Dans les autres cas, c'est celle des notes où l'arc commence qui reçoit cette pression. On a parfois l'habitude, par commodité, dans les morceaux où de nombreuses notes piquées ou liées se succèdent, de ne l'indiquer au début que sur les premières, et il va de soi que ces symboles sont valables aussi longtemps qu'il n'y a pas d'indication contraire. Quand des arcs de liaison se présentent sur des harmonies en degrés disjointes, on peut aussi tenir toute cette harmonie :



Ce cas se présente souvent dans le morceau d'application en *mi* majeur, ce qui fournit en plus du bon effet une notation plus facile et plus lisible. Dans celui en *la* \flat majeur, ce cas

est noté en parties séparées, afin que l'on se familiarise avec cette notation, qui est fort utilisée par les Français. D'une manière générale, ces liaisons se présentent surtout sur des notes conjointes et des tempi lents.

Les groupes de notes, où les notes devant être attaquées avec la basse sont des notes de passage ou des appoggiatures, sont liées sans indication dans toutes sortes de tempos, par exemple :



N.B. : Ce dernier exemple montre que cette remarque s'applique même aux figures de basse dans ce cas.

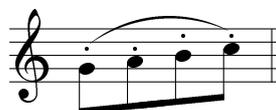
Les figures où les notes principales s'attaquent ensemble, peuvent aussi bien se lier que se piquer, et nécessitent une notation explicite. Par exemple, pour des tierces :



Dans un tempo rapide, la réalisation en serait à peine possible, ou du moins la contrainte provoquerait très facilement un cafouillage et des à-coups, contraires à l'intention de l'auteur, qui souhaite que ces notes soient liées. Mais quand on les joue selon la notation (*), aussi bien au clavicorde qu'au clavecin, on obtient très facilement l'effet qui s'impose. Les figures qui suivent se jouent aussi avec commodité comme ceci :



§ 19. Les notes qui sont sur cette figure sont tenues, et chacune reçoit en même temps une pression perceptible :



Le fait de réunir des notes avec des points par un arc de liaison se désigne au clavier par le terme propre de *portamento*.

§ 20. Une note longue et affectueuse s'accommode bien d'un vibrato, étant donné qu'on fait en quelque sorte osciller le doigt qui reste sur la touche. En voici la notation :



Le meilleur endroit pour commencer un vibrato est le milieu de la durée de la note.

§ 21. Les notes de la figure suivante se jouent de telle façon à ce que le début de l'arc de liaison reçoive une petite pression :



Les notes de la figure qui suit se jouent de même, à la seule différence qu'on ne tient pas la fin de l'arc de liaison parce qu'il faut lever le doigt plus tôt :



La notation du § 20 ne concerne que le clavicorde; celles des deux figures précédentes concernent aussi bien le clavecin que le clavicorde.

toutefois avec bien plus de clarté sur le second que sur le premier.

Il ne faut pas confondre ces deux dernières avec celle que voici :



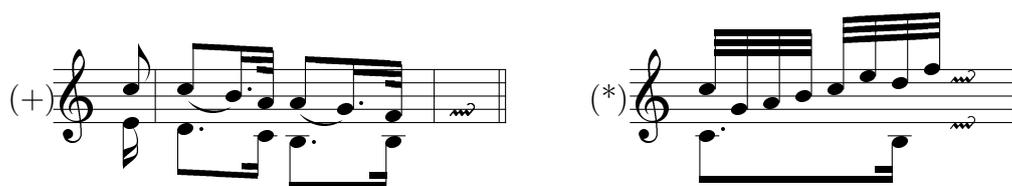
Les débutants commettent facilement cette faute.

§ 22. On tient les notes qui ne sont ni piquées, ni liées, ni tenues pour la moitié de leurs durées, à moins qu'il n'y ait l'abréviation **ten.** au dessus d'elles, auquel cas on les tient. Ce genre de notes sont généralement les croches et les noires dans les tempi modérés et lents, et ne doivent pas être jouées de manière molle, mais avec une fougue et une pâte sonore très douce.

§ 23. Les notes brèves qui succèdent à une note pointée se jouent toujours plus courtes que la notation ne l'exige; il est donc superflu de les indiquer d'un point ou d'un trait. En voici l'expression :⁸



⁸j'ai reproduit l'aplomb incorrect entre les deux parties de la figure (+), qui, je pense, exprime la manière de *surpointer* la partie du bas.



Le rythme exige parfois que l'on procède conformément à la notation (*). Les longues notes pointées, ainsi que les notes brèves pointées dans un tempo lent, et même les notes isolées sont en général tenues. Si de telles notes, surtout dans un tempo rapide, se succèdent en grand nombre, souvent on ne les tient pas, bien que la notation l'exige. À cause de cette dernière modification, on a intérêt à tout noter comme il se doit, et si ce n'est pas le cas, le contenu d'un morceau peut y apporter beaucoup de lumière. Les notes pointées brèves, auxquelles succèdent d'autres encore plus brèves, sont tenues :



Dans les groupes de notes, où quatre ou davantage de notes rapides succèdent à celle pointée, celles-ci sont suffisamment rapides à cause de leur grand nombre, même dans de tels groupes :



Quand le tempo n'est pas tout-à-fait lent, ceci est valable même pour les figures suivantes :



Dans les groupes de notes commençant par les notes rapides, suivies de celle pointée, les notes rapides sont également exécutées plus courtes que ce que la notation exige. Le dernier exemple, malgré les notes plus lentes, s'exécute de même dans un tempo qui n'est pas tout-à-fait lent. En toute rigueur, dans ce cas, les notes devraient être indiquées plus rapides.



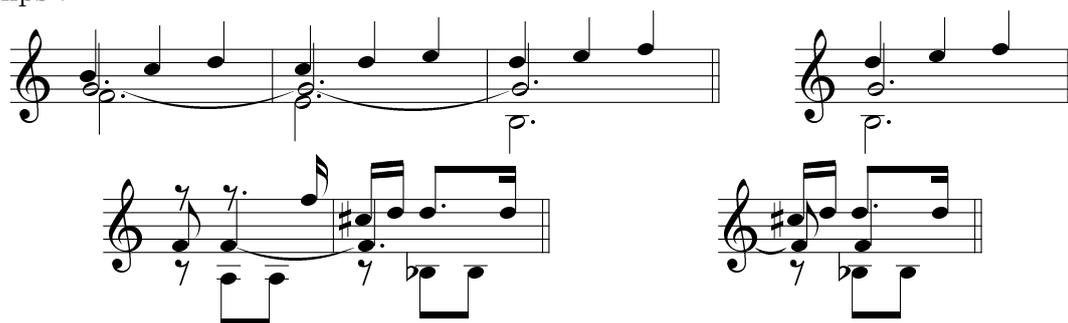
L'exécution rapide de toutes ces notes rapides est juste la *plupart* du temps, parce que cette règle souffre parfois des exceptions. On doit déterminer avec précision dans quelles phrases elle a lieu. Quand des notes rapides comportent des ornements, dont l'interprétation exige un peu de temps, comme un trille ou un gruppetto, on ne peut pas les exécuter aussi rapidement. Cette dernière remarque s'applique également quand la phrase est triste ou sentimentale, et dans les tempi lents.

§ 24. La première note de la figure qui suit, comme elle est liée, ne se joue pas trop courte, quand le tempo est lent ou modéré, car sinon il resterait trop de temps disponible :



Cette première doit être marquée par une douce pression, mais en aucun cas par un piqué bref ou par une impact avec ressort.

§ 25. Sur les longues notes tenues, on peut faire le choix de ré-attaquer la note de temps en temps :



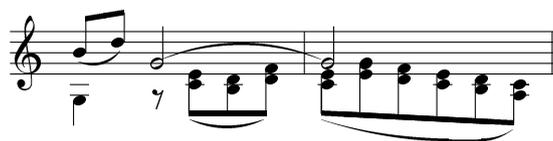
Pour faire entendre clairement le cheminement d'une partie, on ré-attaque parfois la note tenue même dans celles qui sont courtes :



Quand dans les passages, qui doivent être liés, une note interfère *dès le début* avec la tenue, on ne coupe pas la tenue, mais on préfère sacrifier cette note, souvent à cause de la notation, parce que la ré-attaque immédiate qui s'ensuit va à l'encontre de la liaison qui s'impose, par exemple :

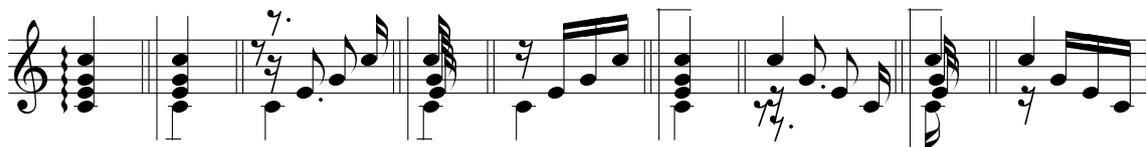


Mais si cette même note interfère après le début avec la tenue, on ré-attaque en effet cette dernière, cependant on doit reprendre immédiatement cette note attaquée de la main droite, et recommencer à la tenir, avant que la main gauche ne la quitte :



Si on fait un trille dans une telle tenue, il ne doit pas s'interrompre

§ 26. Voici les symboles habituels de l'accord arpégé avec son effet :

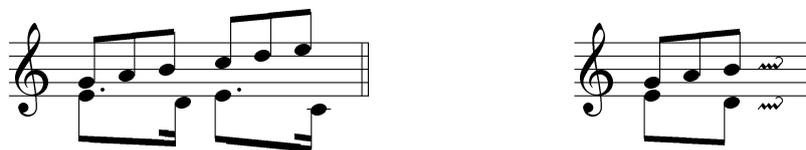


Nous remarquons ici les brisures avec *acciacature* :



Quand le mot *arpeggio* se trouve sur de longues notes, on brise l'harmonie d'un parcours montant puis descendant.

§ 27. Depuis l'emploi fréquent des triolets dans les mesures $\frac{4}{4}$, ainsi que dans les mesures $\frac{2}{4}$ ou $\frac{3}{4}$, on trouve de nombreux morceaux qui seraient notés plus commodément, avec des croches groupées par 6, 9, 12, à la place de ces types de mesures. On divise alors les notes comme nous le voyons sur cette figure, à cause de l'autre partie :⁹



Ceci permet d'éviter l'appoggiature terminale, qui est souvent ressentie comme déplaisante, et toujours comme difficile.

§ 28. Voici différents exemples où on fait parfois durer aussi bien les notes que les silences au delà de ce que la notation exige. J'ai indiqué cette tenue soit de manière explicite, soit par une petite croix :



⁹Certains auteurs contemporains estiment que la figure de droite s'applique aussi à tout ce qui est noté en *trois-pour-deux* dans la musique de J.S.Bach.

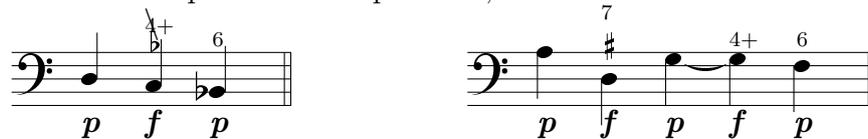


Le dernier exemple montre qu'une phrase musicale avec deux parties d'accompagnement offre l'occasion d'un arrêt. En général ce moyen d'expression concerne plutôt un tempo lent ou modéré qu'un très rapide. Des exemples se trouvent dans le premier Allegro de la sixième sonate en *si* mineur de mon second volume, et dans l'Adagio qui suit. En particulier l'Adagio contient une phrase dans une triple transposition, à la main droite en octaves, et à la main gauche en notes rapides ; celle-ci se joue avec dextérité en pressant progressivement à chaque version, laquelle alterne très bien avec un arrêt indolent dans la mesure.

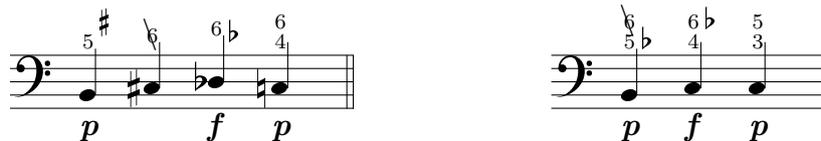
Il faut se garder, dans le jeu *affettuoso*, de marquer des arrêts trop fréquents, excessifs, et enfin de ne pas rendre ainsi tout le tempo traînant. Le sentiment conduit très facilement dans une mauvaise direction. Malgré ces beautés, on doit tenir exactement la même tempo à la fin d'un morceau qu'au début. Ceci est une leçon difficile dans l'exécution. Nous trouvons de nombreux musiciens honnêtes, mais peu dont on peut dire au sens propre, à juste titre : il termine comme il a commencé. Quand dans un morceau en majeur, des phrases se présentent, qui se répètent dans une tonalité mineure, cette répétition peut s'effectuer un peu plus lentement à cause du sentiment. À l'entrée d'un point d'orgue, qui exprime un caractère sombre, doux, ou triste, l'habitude est aussi de retenir un peu la mesure. Ceci inclut également le *tempo rubato*. Dans la notation de celui-ci, les groupes ont tantôt peu de notes, tantôt des notes nombreuses, selon la division rythmique de la mesure. On peut pour ainsi dire distendre une fraction de mesure, une entière, ou même plusieurs. Voici le plus difficile et le plus important : que toutes les notes de *même* durée soient interprétées de manière rigoureusement égale. Quand l'exécution est telle qu'on ait l'air de jouer à l'opposé de la mesure avec l'une des mains, l'autre battant tous les temps avec la plus grande ponctualité, on a fait ce qu'il fallait. Alors les parties ne tombent que rarement *ensemble*. Quand un *rubato* se termine sur une césure, on peut retrancher quelque chose de celle-ci dans le *rubato*, il faut seulement qu'elle finisse ensemble avec la basse, de la manière dont on doit en général terminer dans ce *rubato*. Les notes lentes, les phrases flatteuses et tristes sont alors les plus aptes. Les harmonies dissonantes y conviennent mieux que les passages consonant. L'exécution juste de ce *rubato* exige beaucoup de jugement et surtout beaucoup de sensibilité. Quelqu'un qui possède les deux n'aura pas de mal à concevoir son interprétation avec toute la liberté, qui ne supporte pas la moindre contrainte, et il serait capable, s'il le faut, de distendre toutes les phrases. Ceci conviendrait au travail, mais sans plus. À l'opposé, avec toute la peine possible, rien de juste ne peut être conçu sans une sensibilité suffisante. Dès qu'on se lie servilement à la mesure avec sa partie du haut, le *rubato* perd sa substance, parce que toutes les autres parties doivent être rigoureusement en mesure. En dehors du musicien à clavier, tous les chanteurs et instrumentistes, *quand ils sont accompagnés*, peuvent produire ce *rubato* beaucoup plus facilement que le premier, surtout quand il doit s'accompagner tout seul. La cause en a été exposée plus haut. On peut changer la basse, au clavier solo, quand c'est nécessaire, il faut seulement que l'harmonie reste. On trouve beaucoup de tests de ce *rubato* dans mon répertoire. La division rythmique et la notation en sont exprimées de la meilleure manière possible. Quelqu'un qui est maître dans l'exécution de ce *rubato* ne s'astreint pas toujours aux nombres marqués tels que 5, 7, 11, etc. Il fait parfois plus de notes, parfois moins, selon son humeur, mais toujours avec la liberté qui s'impose.

§ 29. *p* signifie *piano* ; ce *piano* devient encore plus faible si cette lettre est répétée. *mf* signifie *mezzo forte*. *f* signifie *forte*, et se joue encore plus fort si cette lettre est répétée. Afin de rendre clairement audibles toutes les types du *pianissimo* jusqu'au *fortissimo*, il faut attaquer le clavier sérieusement, avec un peu de force, mais pas le battre à la manière d'un fléau ; à l'opposé il ne faut pas non plus l'effleurer de manière trop insidieuse. Il n'est

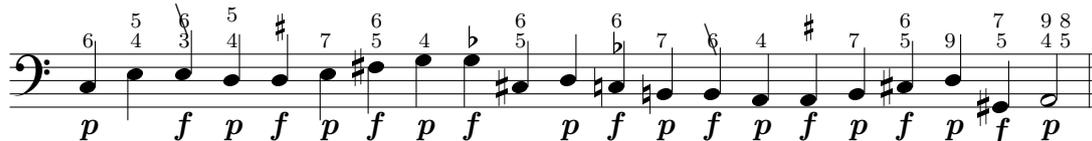
pas évident de déterminer les cas où on joue piano ou forte, parce que même les règles les meilleures souffrent autant d'exceptions qu'elles en créent ; l'effet particulier de cette ombre et lumière dépend des phrases musicales, des rapports entre celles-ci, et en général du compositeur, qui peut jouer avec raison *forte* là où il y a eu *piano* une autre fois, et note une phrase une fois *piano*, l'autre fois *forte* une phrase associée à sa tonalité et à ses dissonances. C'est pourquoi on a volontiers l'habitude de distinguer au moyen de *forte* et de *piano* les phrases répétées, qu'elles reviennent dans la même tonalité ou dans une autre, surtout quand elles sont accompagnées d'harmonies différentes. Cependant, il est à noter que les dissonances se jouent plus fort, et les consonances plus *piano*, parce que les premières mettent l'emphase sur les passions, et les secondes calment celles-ci :



Il faut exprimer fortement un élan de la phrase qui doit éveiller un sentiment violent. Les *supercherias* \mathcal{L} se jouent donc en général *forte* parce qu'on les exécute souvent pour cela :



On peut à la rigueur remarquer aussi cette règle, qui n'est pas dénuée de fondement, que les notes d'un chant qui s'écartent de la gamme de leur tonalité, s'accommodent bien d'un *forte*, sans tenir compte si ce sont des consonances ou des dissonances, et qu'au contraire les notes situées sur la gamme de leur tonalité modulantes, apprécient d'être jouées piano, qu'elles soient consonnantes ou dissonnantes :



§ 30. Les cadences ornées sont également de l'improvisation. On les interprète librement à l'encontre de la mesure en fonction du contenu du morceau. C'est pourquoi pour ces cadences, dans les morceaux d'application, la durée indiquée des notes n'est qu'approximative. Elle ne représente en quelque sorte que la rapidité et la diversité de ces notes. Dans les cadences à deux ou trois parties, on fait toujours un petit *cédez* entre les phrases, avant l'autre partie ne commence; j'ai noté ce *cédez*, ainsi que la fin de chaque phrase par des blanches, sans m'orienter vers la notation habituelle des liaisons, et sans intention supplémentaire. Ces blanches sont tenues jusqu'à ce qu'une autre note de la même partie leur prenne la relève. Il faut remarquer ici que quand une autre partie interfère, contraignant à relâcher un instant la note qui doit être tenue, malgré cela on la tient à nouveau, si c'est la dernière fois qu'on l'attaque dans la partie qui interfère. Si cette situation devait mettre les deux mains en jeu, la seconde main devrait prendre cette dernière note avant que la première main ne la lâche. Ceci permettrait de prolonger le son sans nouvelle attaque. Le *cédez* exigé sur ces blanches en est la conséquence, afin de simuler l'exécution d'une cadence par deux ou trois personnes sans concertation, en donnant l'impression qu'une personne surveille bien l'autre, que la phrase de cette dernière se termine ou non. Sinon, les cadences perdraient leur propriété naturelle, et il pourrait sembler qu'au lieu de faire une cadence, on fait une liaison avec un morceau placé expressément après la mesure. Malgré cela ce *cédez* est caduc, dès que la résolution de l'harmonie qui précède l'entrée d'une blanche exige qu'on attaque la note placée à la verticale de cette blanche en même temps qu'elle.

§ 31. Le morceau d'application en *fa* majeur est un petit aperçu de l'habitude qu'on a de nos jours de modifier la seconde fois les Allegros avec deux reprises. Aussi louable cette intention soit-elle, autant on l'utilise à tort. Ma manière de penser à ce sujet est qu'il ne faut pas tout changer, sinon il s'agirait d'un nouveau morceau. De nombreuses choses, surtout les passages affectueux ou éloquents d'un morceau sont difficiles à bien modifier. Ceci englobe aussi la notation de morceaux galants, qui est ainsi conçue qu'on ne la perçoive jamais exactement comme la première fois à cause de certaines nouvelles expressions et tournures. Toutes les modifications doivent être en rapport avec le sentiment du morceau. Elles doivent toujours être, sinon supérieures, au moins aussi bonnes que l'original.

car on s'applique souvent à choisir, en composant un morceau, parmi d'autres phrases musicales, celle que l'on a écrite, et qu'on considère donc comme la meilleure dans cette manière, bien que les modifications de cette phrase, que plus d'un interprète produit, et croit faire par là beaucoup d'honneur au morceau, connaissent le succès aussi bien que l'invention de cet interprète.

Des passages simples sont parfois rendus très colorés, et inversement. Ceci ne doit pas se produire à la légère; il faut constamment veiller aux phrases qui précèdent et qui suivent; il faut avoir une vue sur tout le morceau, afin de conserver le mélange de ce qui est brillant et ce qui est simple, de ce qui est fougueux et ce qui est sombre, de ce qui est triste et joyeux, du *cantabile* et de ce qui est propre à l'instrument. Dans le répertoire pour clavier la basse peut également être modifiée, mais l'harmonie doit rester la même. En général on doit s'arranger, malgré les modifications nombreuses qui sont carrément la mode, pour que les trames de fond du morceau, qui en identifient le sentiment, soient cependant mises en valeur.

Appendice :

NDT : Ce qui me semble le plus remarquable :

	volet	§
Clavecin, clavicorde, ou pianoforte ?	Intro.	11
Couperin substitue trop souvent	1	88
Croisements de mains	1	97
Doigtés multiples dans tonalités avec peu de touches noires	1	60
Édition pirate	2	1-29
Appoggiatures de terminaison	2	2-25
Dernière note supérieure d'un trille	2	3-8
Toucher gluant	3	6
On peut ré-attaquer les longues tenues	3	25
Croche pointée-double en même temps que triolet	3	27
On peut tenir <i>do-mi-sol</i> lié	3	18
Nuances <i>piano</i> et <i>forte</i>	3	29

Table des matières

Préface du traducteur	2
Préface	3
Introduction	5
Le doigté	11
Les ornements	38
1 : généralités	38
2 : les appoggiatures	43
3 : les trilles	53
4 : le gruppetto	64
5 : le mordant	76
6 : l'appoggiature double	81
7 : le port de voix	85
8 : le tremblement	89
9 : l'ornementation des points d'orgue	90
L'interprétation	93
NDT : Ce qui me semble le plus remarquable :	107