TROISIÈME PARTIE.

CHAPITRE PREMIER.

ARTICLE 1.

DES ORNEMENS EN GÉNÉRAL.

Les ornemens, appoggiatures, petites notes, agrémens &ª, sont indispensables dans la musique, pour la connexion plus intime des sons, la liaison de la mélodie, l'expression et la beauté de l'exécution; mais comme ces signes étaient autrefois en très-grand nombre, et que plusieurs ne présentant qu'une différence très-légere, l'éleve en négligeait l'observation, il était nécessaire de les restreindre: d'autant plus que beaucoup sont devenus inutiles dans le style d'aujourd'hui, et que d'autres, pour plus de sûreté, s'écrivent maintenant en toutes notes. (+)

Je divise les ornemens en deux classes: ceux qu'on indique par des *signes*, et ceux qu'on écrit plus convenablement en *notes*.

§. 1.

Pour les agrémens de la première classe, on n'a besoin sur le Piano, que des quatre signes suivans: 1°) le *Trille* (*tr*) avec la terminaison; 2°) le *Trille impropre*, ou la note trillée (∾) sans la terminaison; 3°) le *Mordant* (∾) et 4°) le *Grupetto* (par en haut ∽ et par en bas. ∾).

Tous les quatre se mettent *sur* les notes, le Grupetto seul se met quelquefois entr'elles.

§. 2.

Ceux qui appartiennent à la seconde classe, comme les appoggiatures, le brisé, le coulé, &ª indiqués autrefois par des signes différens, s'écrivent aujourd'hui en *petites notes*.

ARTICLE 2.

DU TRILLE.

§. 1.

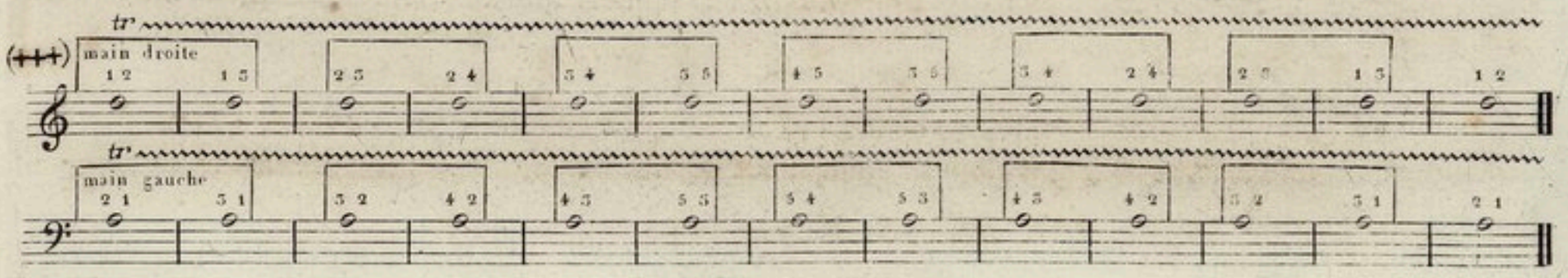
Le *Trille* (*tr*) est une note qui, selon sa valeur alterne plus ou moins longtemps, et d'une manière vive et symétrique, avec une autre qui se trouve un ton ou un demi-ton plus haut, et qu'on nomme note auxiliaire.

§. 2.

De tous les ornemens, le trille qui se fait, selon les cas, avec chacun des cinq doigts, est le plus difficile. Il faut donc l'exercer de bonne heure, car ce n'est qu'une élasticité parfaitement égale des dernières phalanges des doigts, qui lui donne de la rondeur. (++) Je recommande à cet effet l'exercice que *Mozart* lui-même m'a fait faire. (+++)

(+) Ceux qui desirent connaître tous ces signes, pour l'exécution de la musique qui les contient, en trouveront l'explication dans les méthodes anciennes.

(++) Plusieurs méthodes disent que le trille ne doit pas être vif: passe pour l'Epinette et le Clavecin, mais non pour le Piano, car rien n'est plus insupportable qu'un trille lent, lâche ou chancelant.



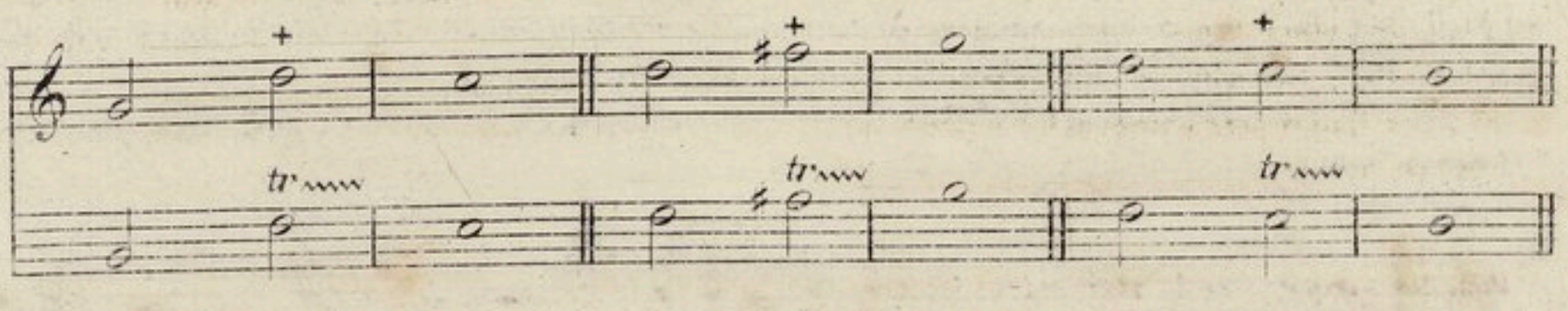
§. 3.

On commence généralement le trille par sa note auxiliaire: cet usage se rapporte sans doute aux premiers principes de chant qui, plus tard, ont été appliqués aux instrumens. Mais comme chacun d'eux a sa manière particulière d'être joué, doigté, &c, le Piano a aussi la sienne, et il n'y a pas de raison pour que les mêmes règles qui ont été données pour la voix, soient applicables à un clavier sans être susceptibles de perfectionnement.

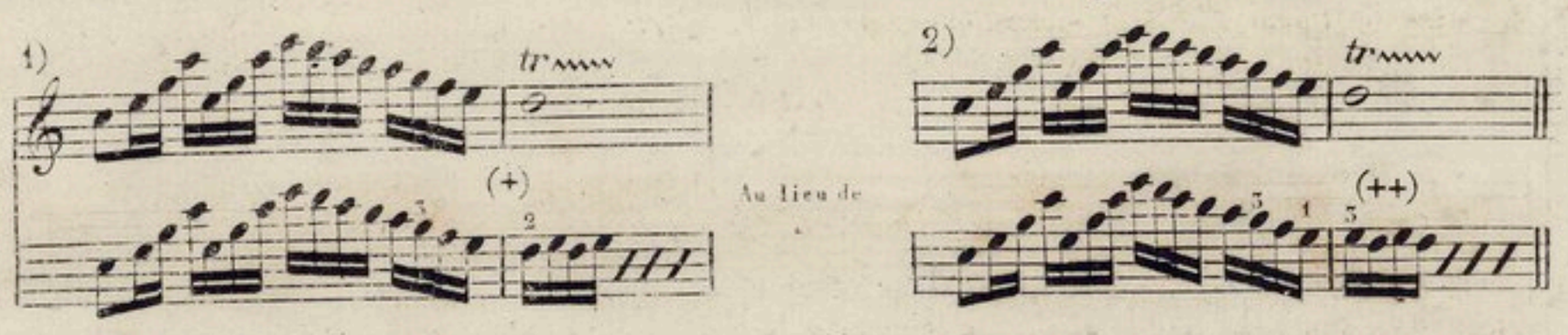
§. 4.

Deux raisons me déterminent à donner pour principe: que le *trille*, à moins d'une indication particulière, doit commencer par la note même sur laquelle il est placé;

1.° parceque cette note, qui est ordinairement suivie d'une espèce de repos, doit être plus accentuée que la note auxiliaire, et que le temps fort de la mesure doit s'y faire sentir; Exemple.



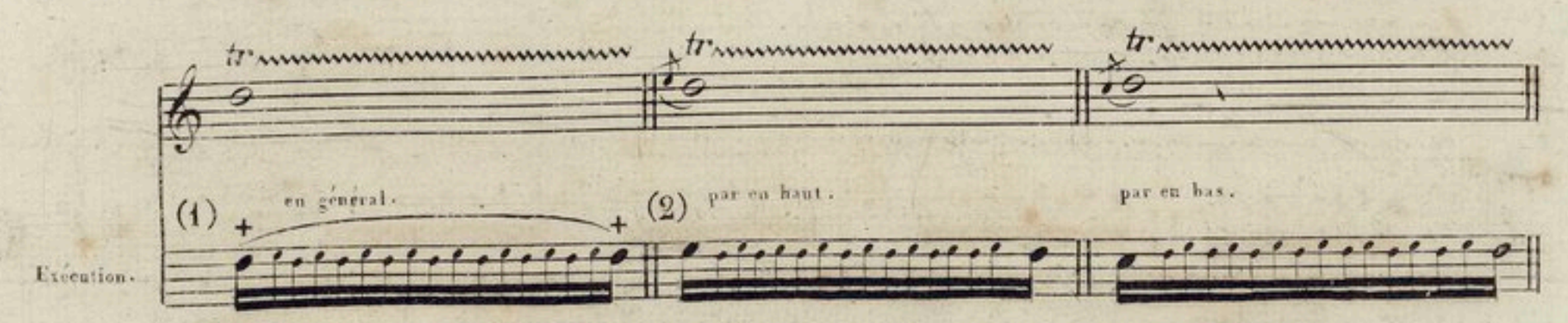
2.° parceque les successions de notes prennent une autre forme sur le Piano que sur les autres instrumens, et qu'il est presque toujours plus facile pour le doigter, basé sur la construction de la main, de commencer le trille par la note principale que par l'auxiliaire, car souvent on est forcé dans ce dernier cas, de lever la main, ou de changer de doigt sur la même touche.



(+) Ici le doigt qui passe sur le pouce arrive juste sur la note principale du trille, tandis que là, (++) il est obligé de se lever pour faire place à un autre doigt qui vient repéter la note.

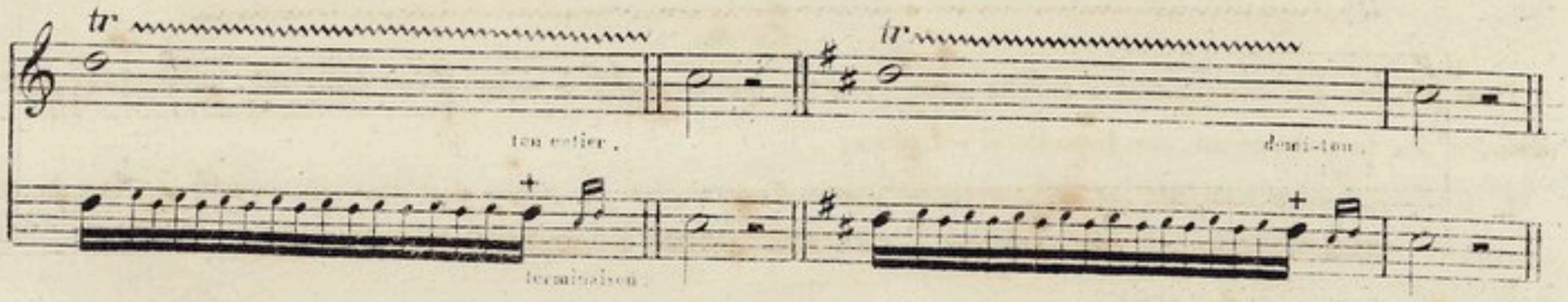
§. 5.

Le trille doit donc commencer généralement par sa note principale, et toujours finir avec elle. (1) Lorsqu'il devra commencer plus haut ou plus bas, il faudra que cela soit indiqué par une petite note. (2)

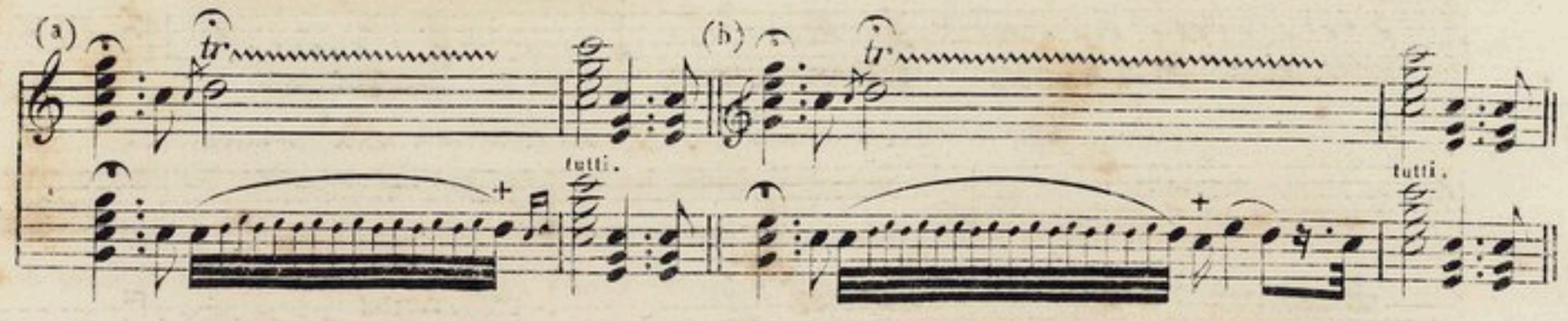


§. 6.

Chaque véritable trille doit recevoir une terminaison, lors même qu'elle n'est pas écrite; et si la courte durée de la note, ou la note suivante ne permet pas de la faire, ce n'est plus alors un *trille*, mais simplement une *note trillée*, qui ne doit pas être indiquée par ce signe *tr*, (voyez l'article suivant.) Cette terminaison consiste dans un ton ou demi-ton inférieur suivi de la note principale; Exemple.

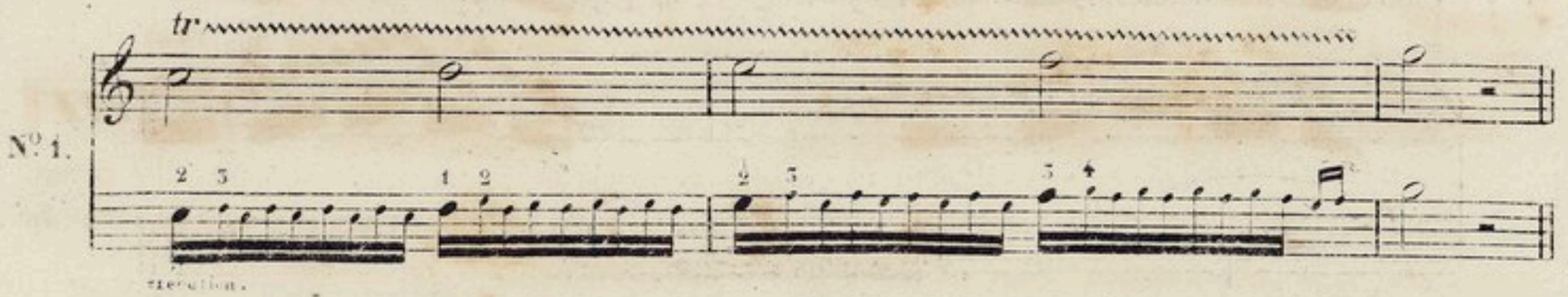


La terminaison se fait aussi vite que le trille; ce n'est que dans un point-d'orgue final (Cadenza,) surtout quand il y a un accompagnement, qu'elle se fait plus lentement (a) ou qu'on y ajoute encore quelques notes, (b) pour que les accompagnateurs saisissent mieux l'entrée de la mesure ou du tutti.

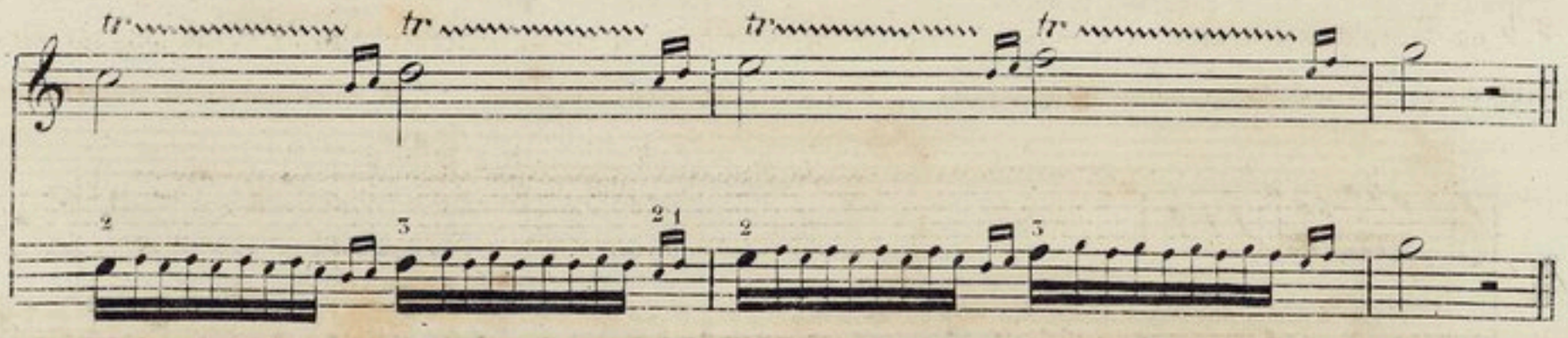


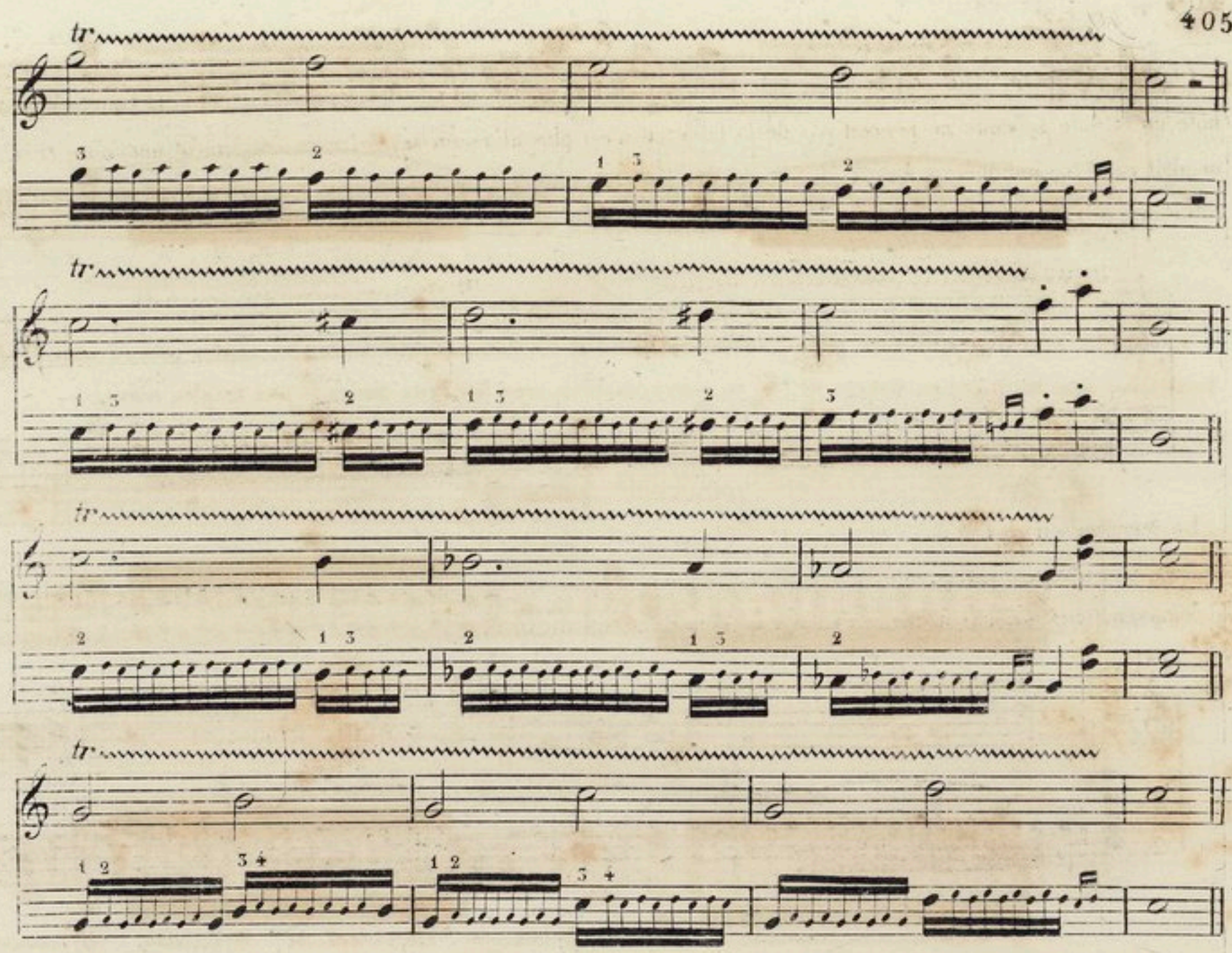
§. 7.

Quand le trille se prolonge sur plusieurs notes qui vont par degrés conjoints ou disjoints, la terminaison ne se fait qu'à la dernière.



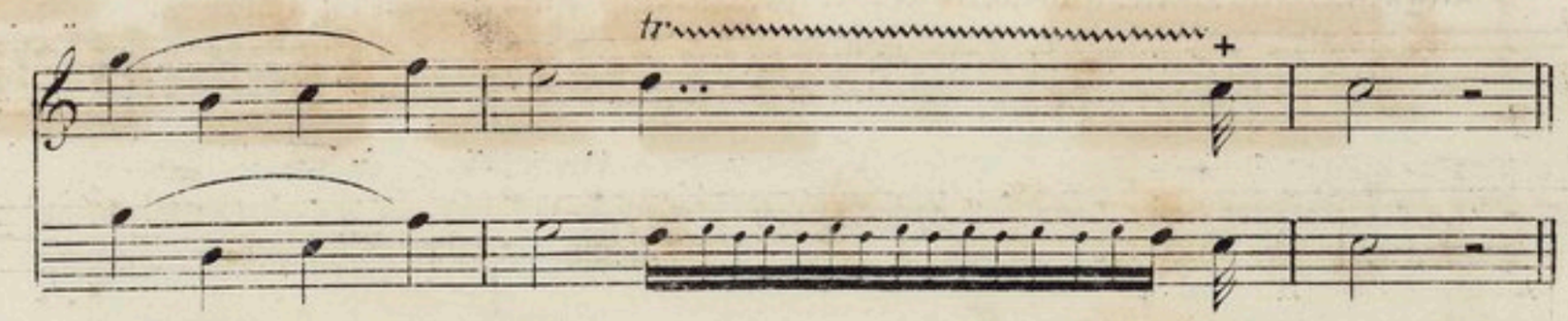
En montant, si le mouvement le permettait, on pourrait cependant la faire après chaque note, mais alors il faudrait l'indiquer.





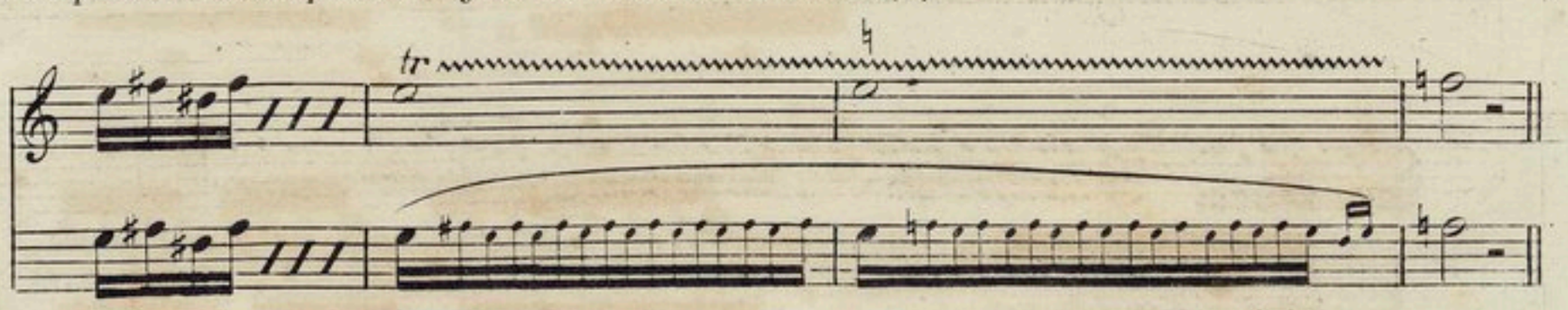
§. 8.

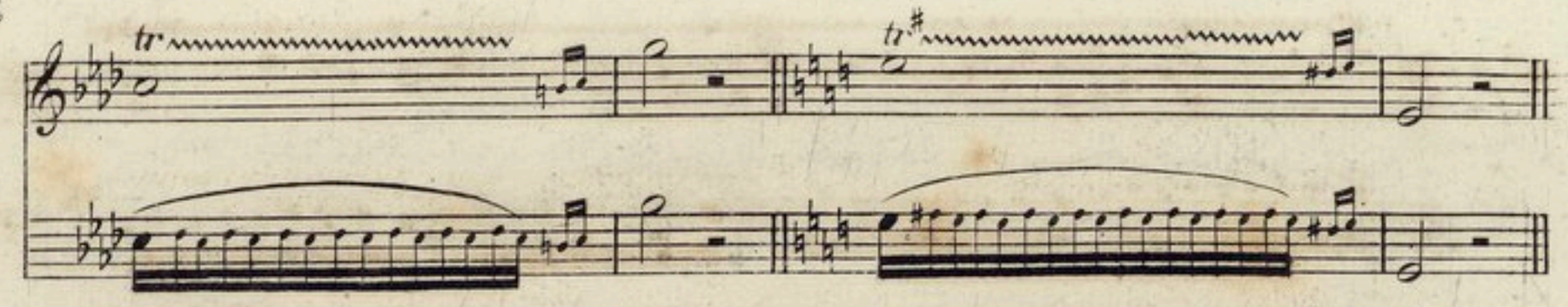
Il y a encore une autre terminaison, mais qui n'est presque plus en usage.



§. 9.

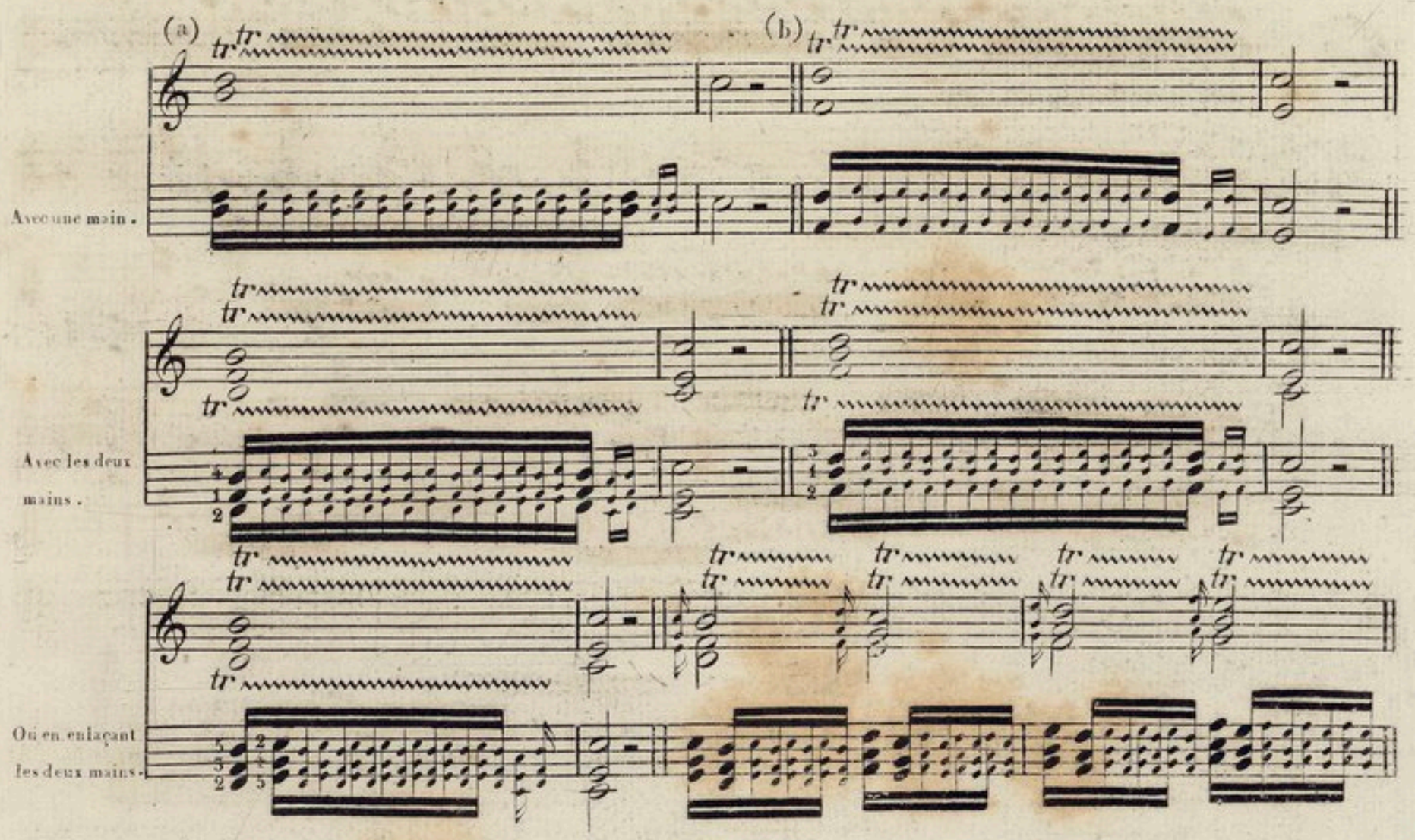
Le Trille, comme tous les agremens, se conforme aux accidents du morceau; si la note auxiliaire exige un changement, le ♯, ♭ ou ♮ accidentel se met au-dessus du signe *tr* (a), et si la terminaison se trouve dans ce cas, le plus sûr est de l'écrire en petites notes, auxquelles on ajoute les accidents nécessaires. (b)



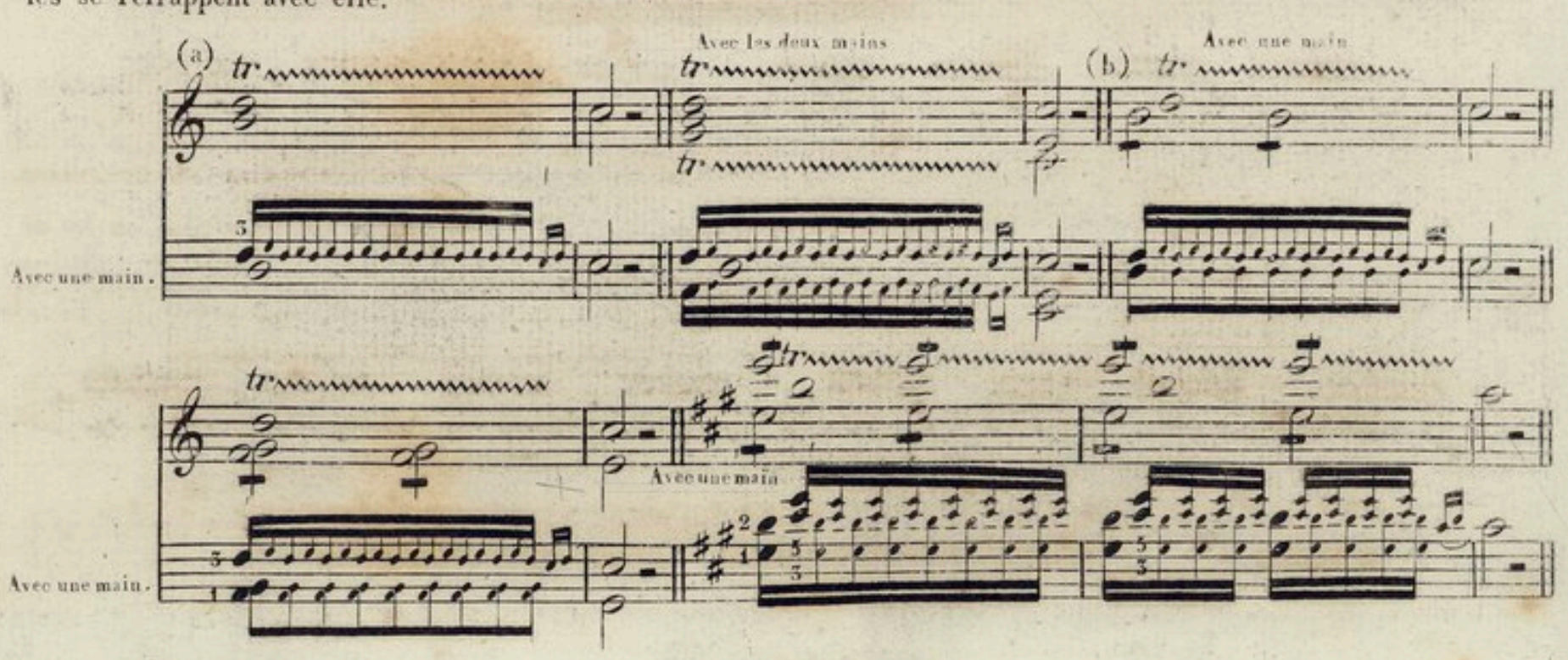


§. 10.

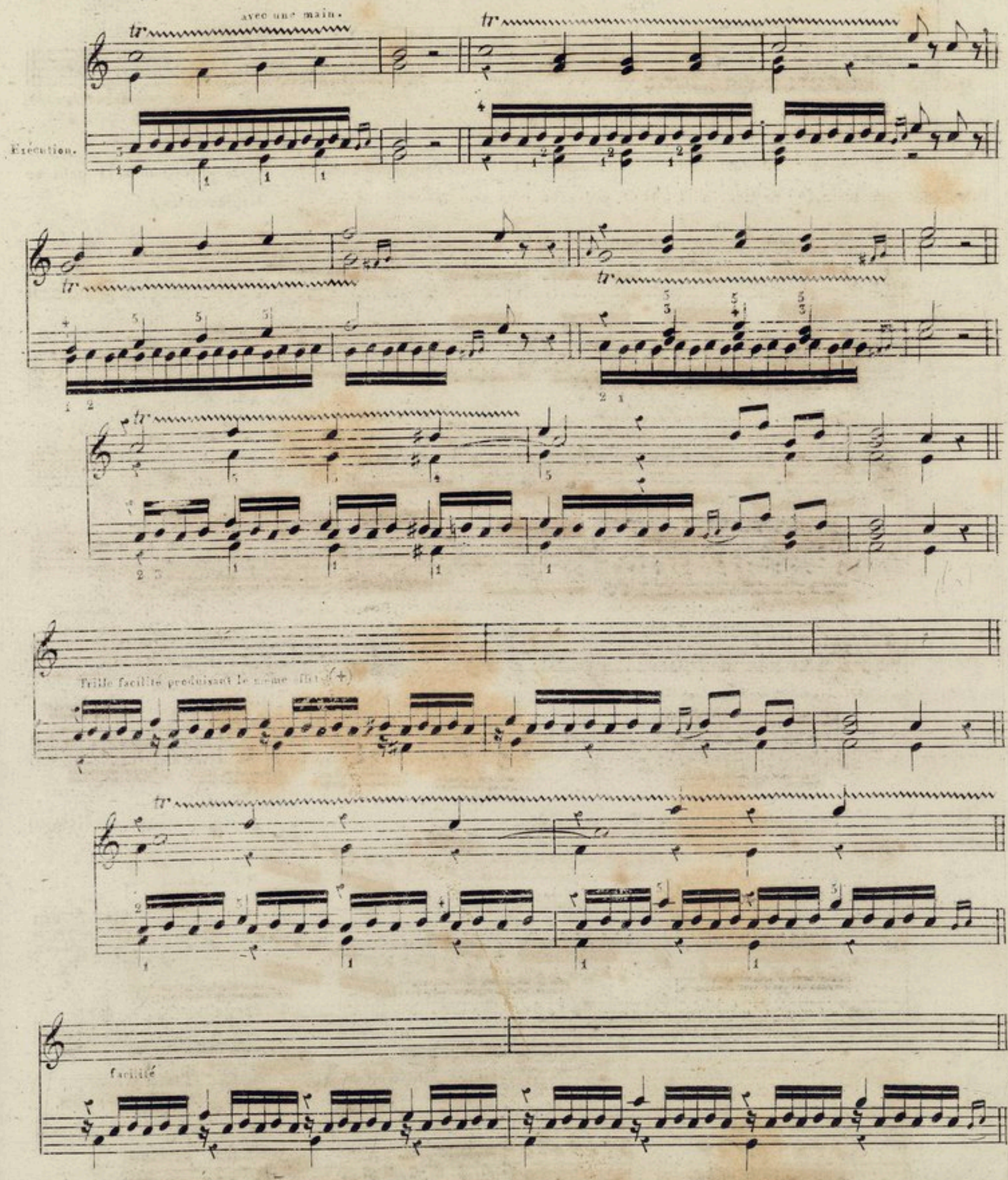
Le *double-trille* se conforme, pour le commencement et la terminaison, à toutes les règles précédentes. Il peut se faire avec une main, (a) en tierces et (b) en sixtes; ou bien, avec les deux mains, (c) en triples notes.



Il y a aussi de faux doubles-trilles; (a) c'est quand la note principale trille, et que les autres tiennent, ou (b) qu'elles se refrappent avec elle.



Il y a encore des cas où, pendant le trille, les autres doigts exécutent la mélodie plus haut ou plus bas; (a) ou l'un et l'autre réuni (b) ou en notes détachées (c).



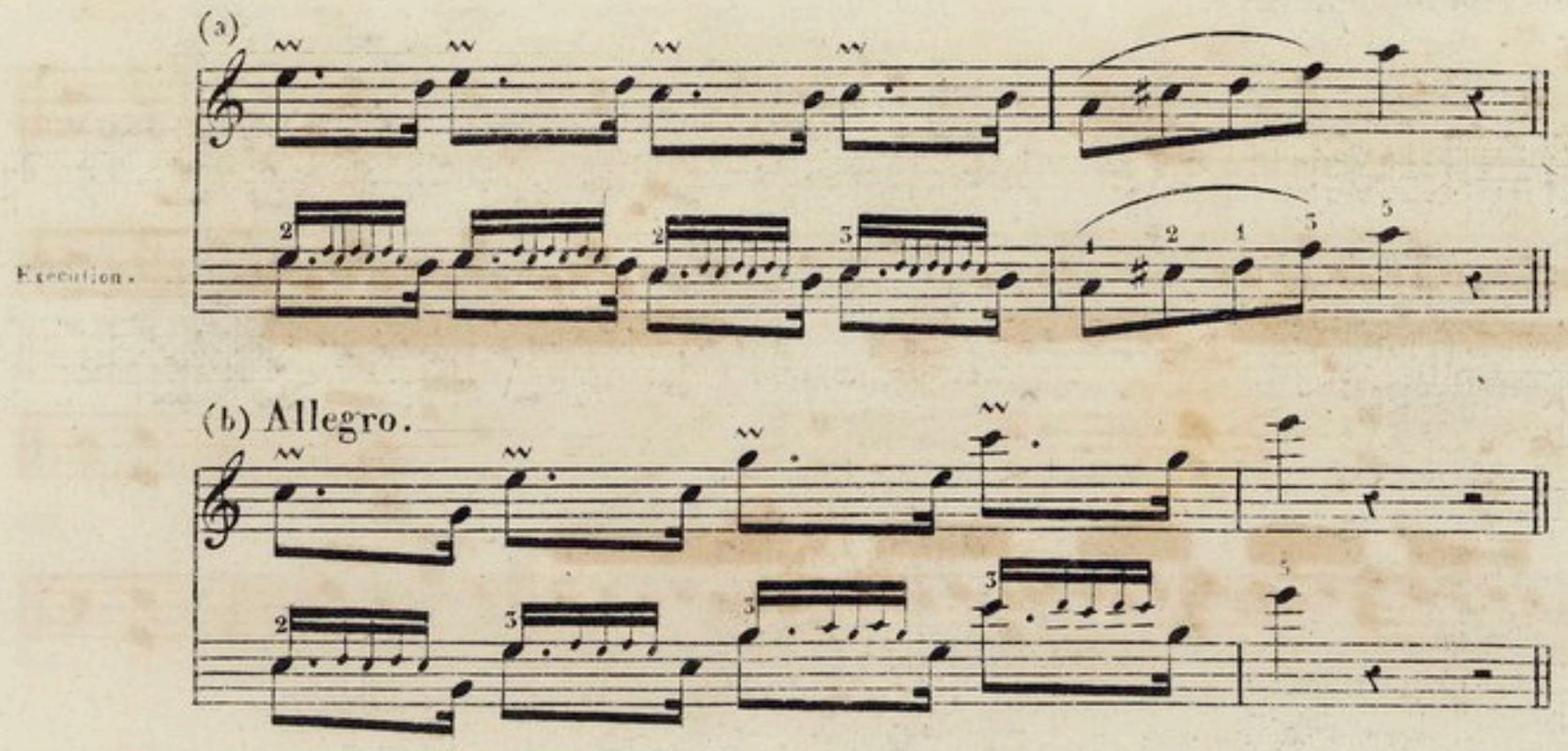
(+) Quand il y a des notes éloignées ou des doubles notes à faire avec le trille (comme ci-dessus (b) et (c)) et que la largeur de la main ne permet pas de continuer le trille, on peut, au moment où l'on frappe la note de la mélodie, l'interrompre; mais il faut que ce soit de manière à ce que l'oreille ne s'en aperçoive pas.

ARTICLE 5.

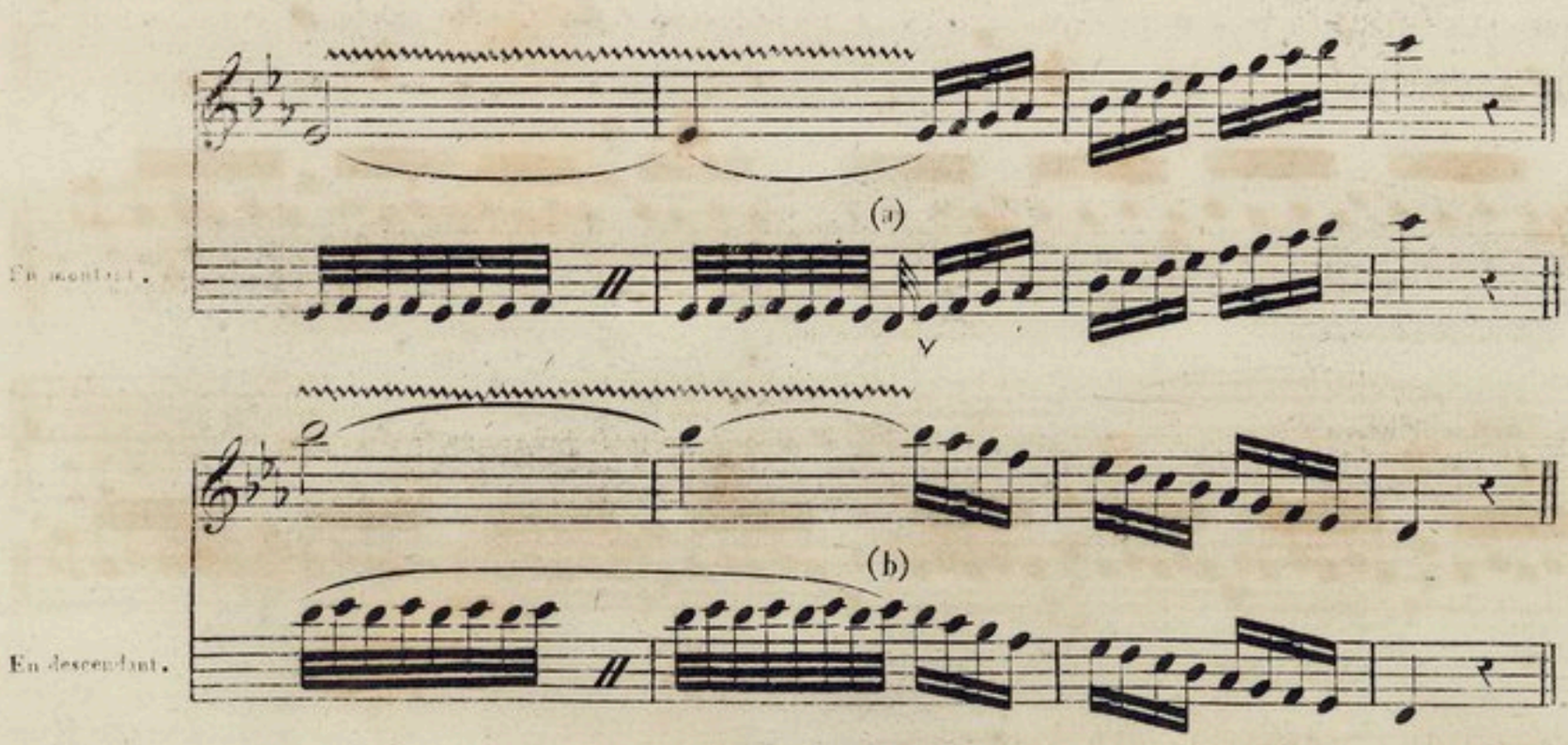
DU *TRILLE IMPROPRE* OU DE LA *NOTE TRILLÉE.*

Quoique cette note trille également pendant toute sa valeur, on ne doit pas la confondre avec le véritable *trille*, puisqu'elle ne permet pas la terminaison, (a) à cause de son enchaînement et (b) de sa courte durée.

Elle s'indique par ce signe ∿∿ et commence également avec sa note principale.



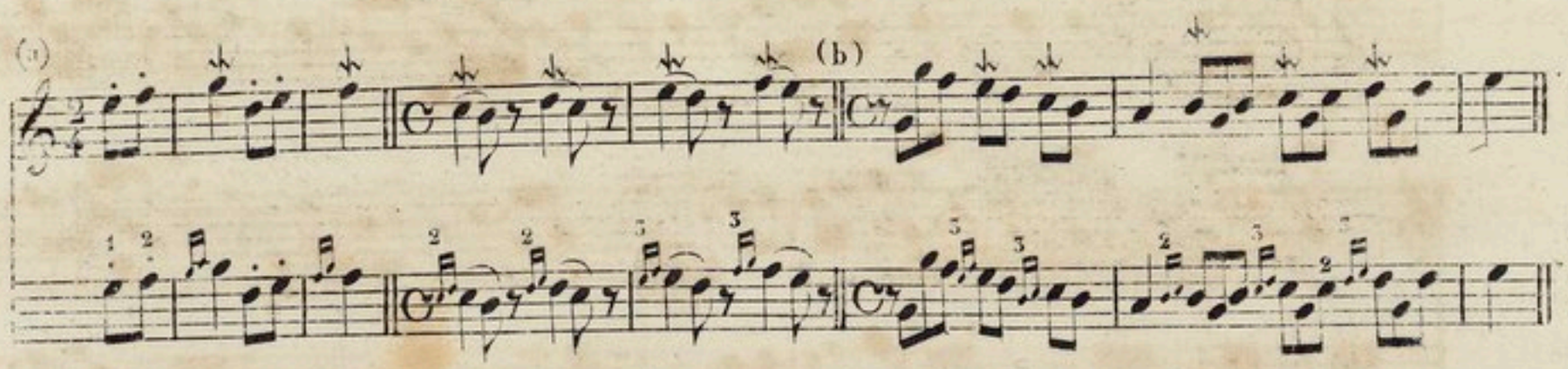
Quand il y a une autre note sur le même degré, liée à la note trillée; lorsque cette dernière se termine avec la note liée, ou quand le passage monte après elle, on ajoute une note auxiliaire inférieure (fausse terminaison) à la note trillée. (a) pour mieux marquer la liaison; lorsque le passage descend après ces deux notes, la note liée entre juste en mesure et reçoit seulement une accentuation (b).



ARTICLE 4.

DU MORDANT.

Cet ornement est une abréviation de la note trillée; son signe est ⁂. Il se trouve sur des notes longues (a) et courtes; (b) il est surtout d'un bel effet sur ces dernières. Il se fait très-vite, commençant par la note principale, et revenant sur elle par l'auxiliaire; Exemple:



ARTICLE 5.

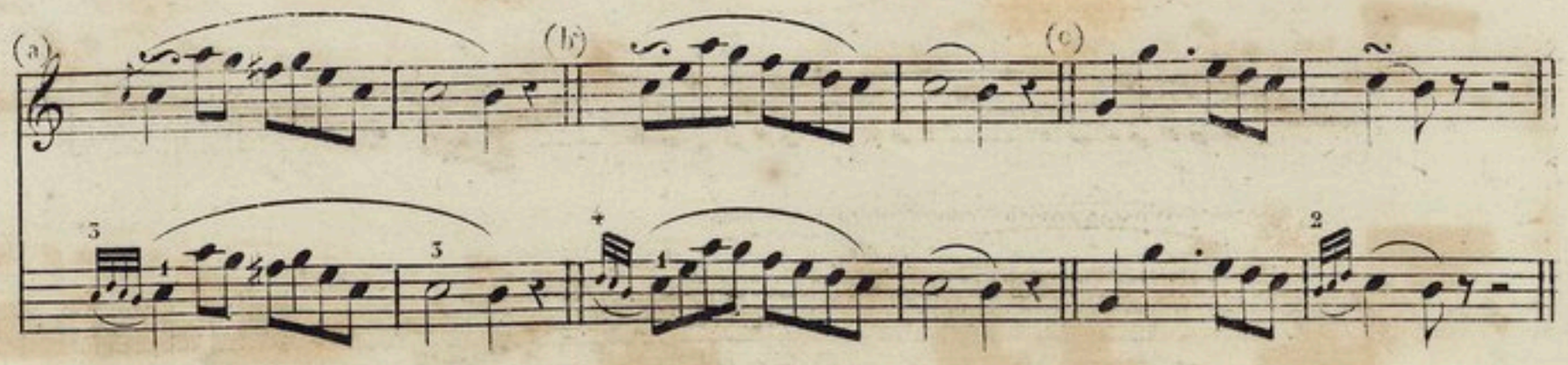
DU GRUPETTO.

§. 1.

Le Grupetto est un groupe de notes composé de la note principale et de l'auxiliaire supérieure et inférieure; il se met sur les notes et entr'elles, et ne s'exécute ni trop vite ni trop lentement, mais avec légèreté, rondeur et un peu d'énergie.

§. 2.

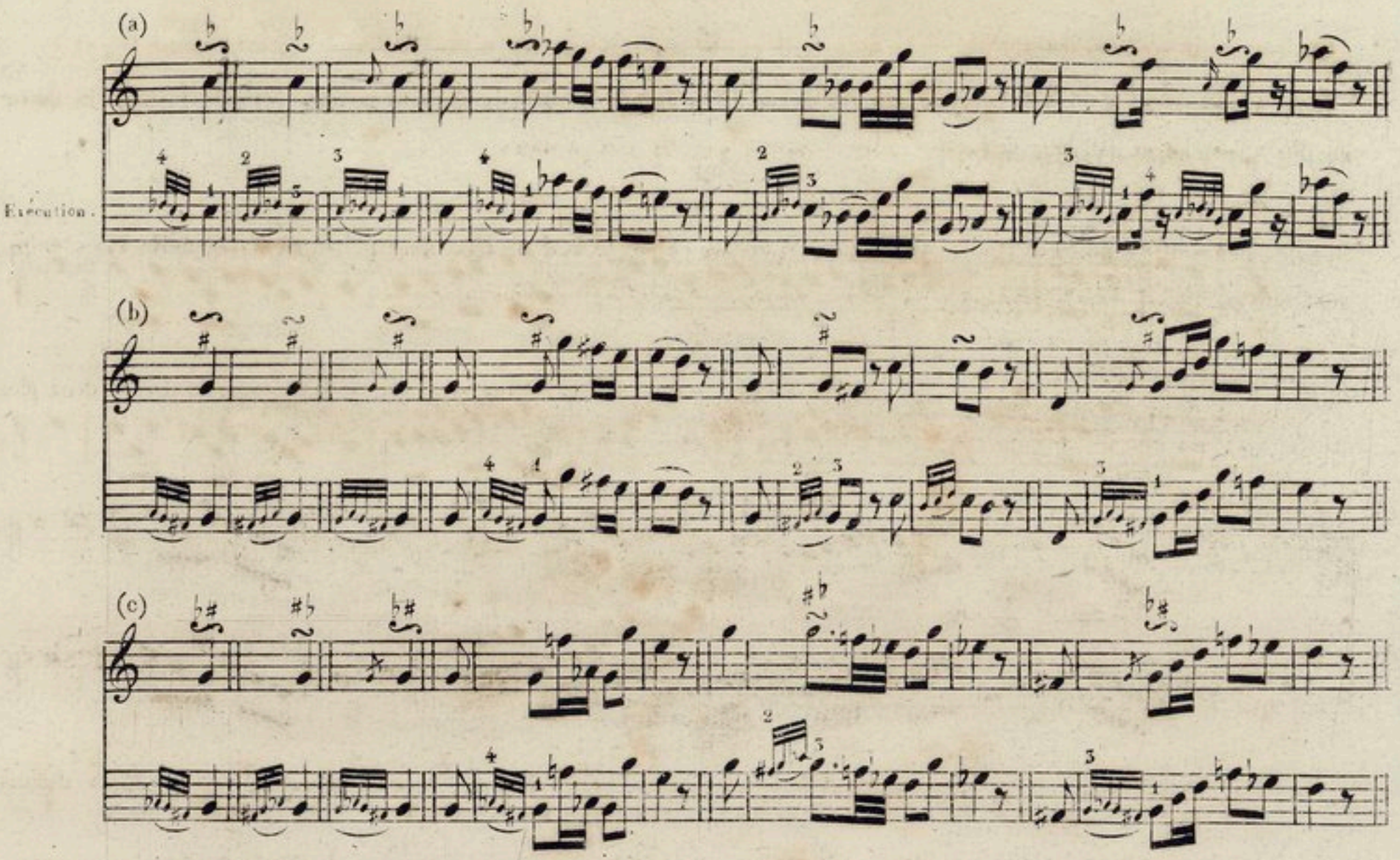
Il s'indique et s'exécute de trois manières différentes: (a) en commençant par la note principale, avec une petite note, ( ) ou (b) par l'auxiliaire supérieure ( ) ou bien (c) par l'auxiliaire inférieure (~) (+).



(+) Comme les graveurs ont le défaut d'employer toujours le même poinçon pour ces différentes espèces de grupetti, je recommande aux éditeurs de musique de leur faire connaître cette différence, et de tenir à son exécution.

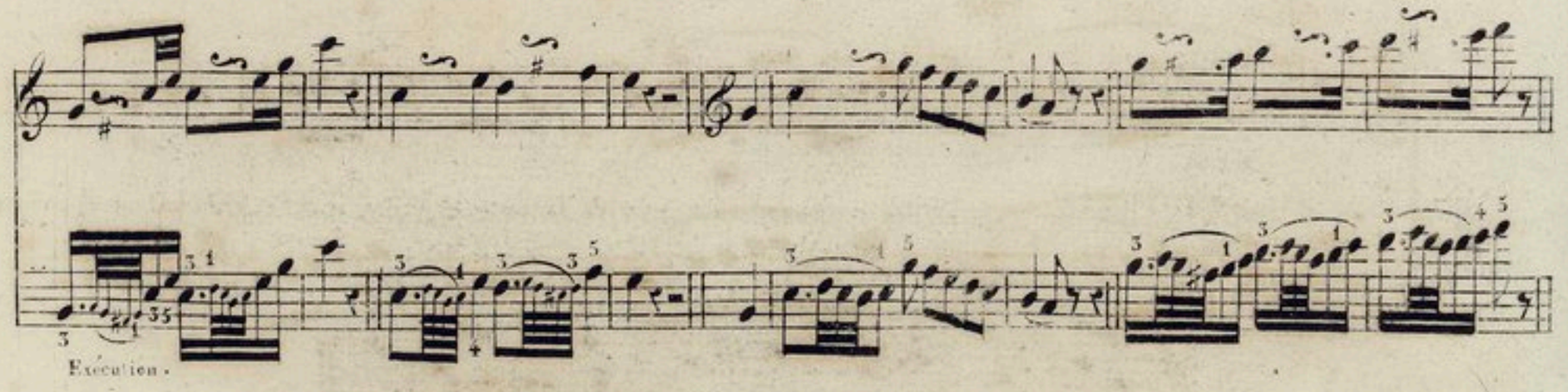
§. 3.

Les #, ♭ ou ♮ accidentels s'ajoutent au grupetto de la manière suivante: pour l'auxiliaire supérieure, l'accident se met au-dessus du signe (a) pour l'auxiliaire inférieure, au-dessous (b) et pour les deux, l'un à côté de l'autre, selon leur succession. (c)



§. 4.

Quand le grupetto se met *entre deux notes* ou *sur un point*, on n'emploie que celui qui commence, par la note auxiliaire supérieure. Dans le premier cas, il ne se fait qu'un peu avant l'entrée de la note suivante; dans le second, il se termine déjà à l'entrée du point qu'on tient alors selon sa valeur.



Les agrémens de la seconde classe ne s'indiquent pas par des signes particuliers, mais par de petites notes, et n'exigent point, par conséquent, (sauf les appoggiatures) d'instructions particulières.

ARTICLE 6.

DES APPOGGIATURES, PETITES NOTES,

ET AUTRES AGRÉMENS.

§. 1.

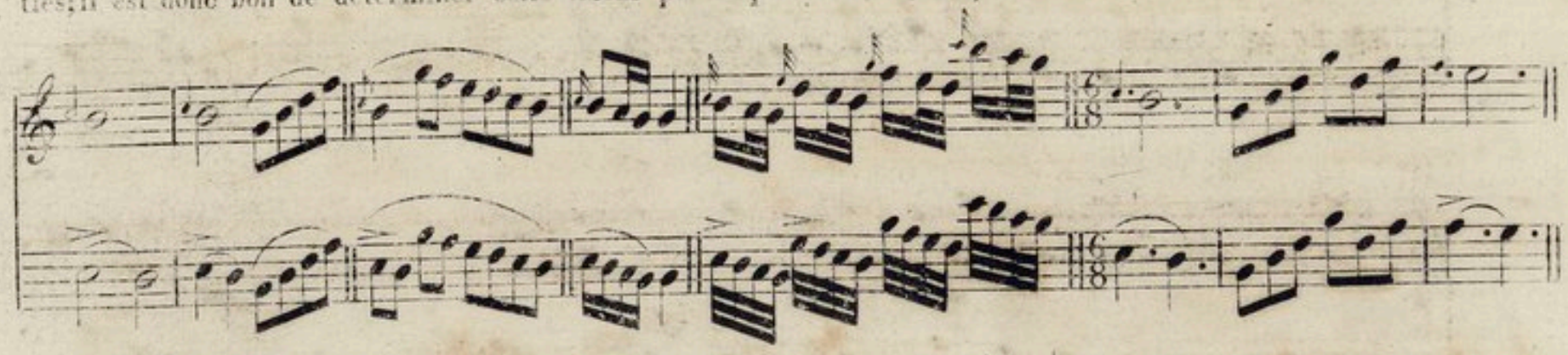
Les Appoggiatures s'écrivent assez souvent aujourd'hui en notes ordinaires, conformément à la division de la mesure; il y a cependant des cas où on les indique encore par de petites notes.

§. 2.

Elles peuvent être considérées comme une suspension ou un retard de leur note principale, à laquelle elles enlèvent une partie de sa valeur. On les divise en Appoggiatures *longues* et *courtes*.

§. 3.

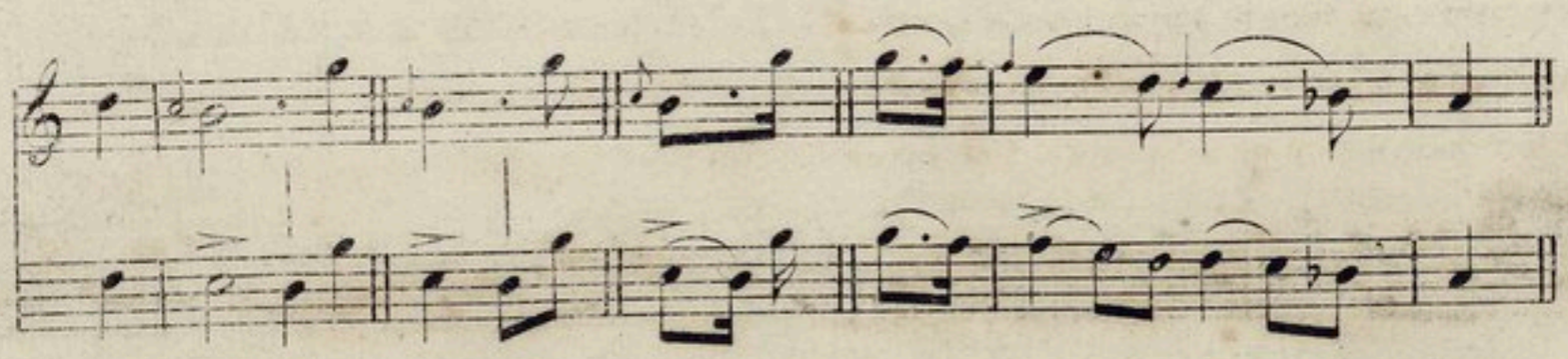
L'Appoggiature *longue*, ou *accentuée*, (+) prend la moitié de la grande note quand celle-ci se divise en deux parties; il est donc bon de déterminer cette valeur par la petite note même; comme:



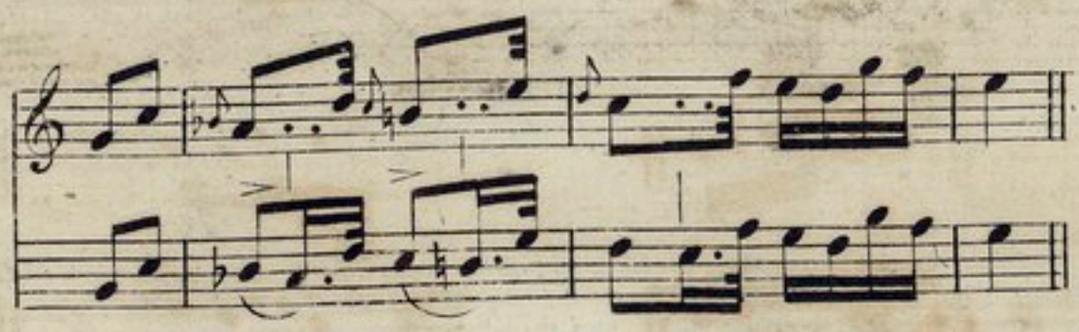
Les Appoggiatures se conforment aux accidens du morceau, et les ♯, ♭ ou ♮ accidentels se marquent comme devant les autres notes.

§. 4.

Devant les notes pointées, qui se divisent en trois parties, l'appoggiature en prend deux, c'est-à-dire la valeur de la note, ne laissant à celle-ci que la valeur du point.



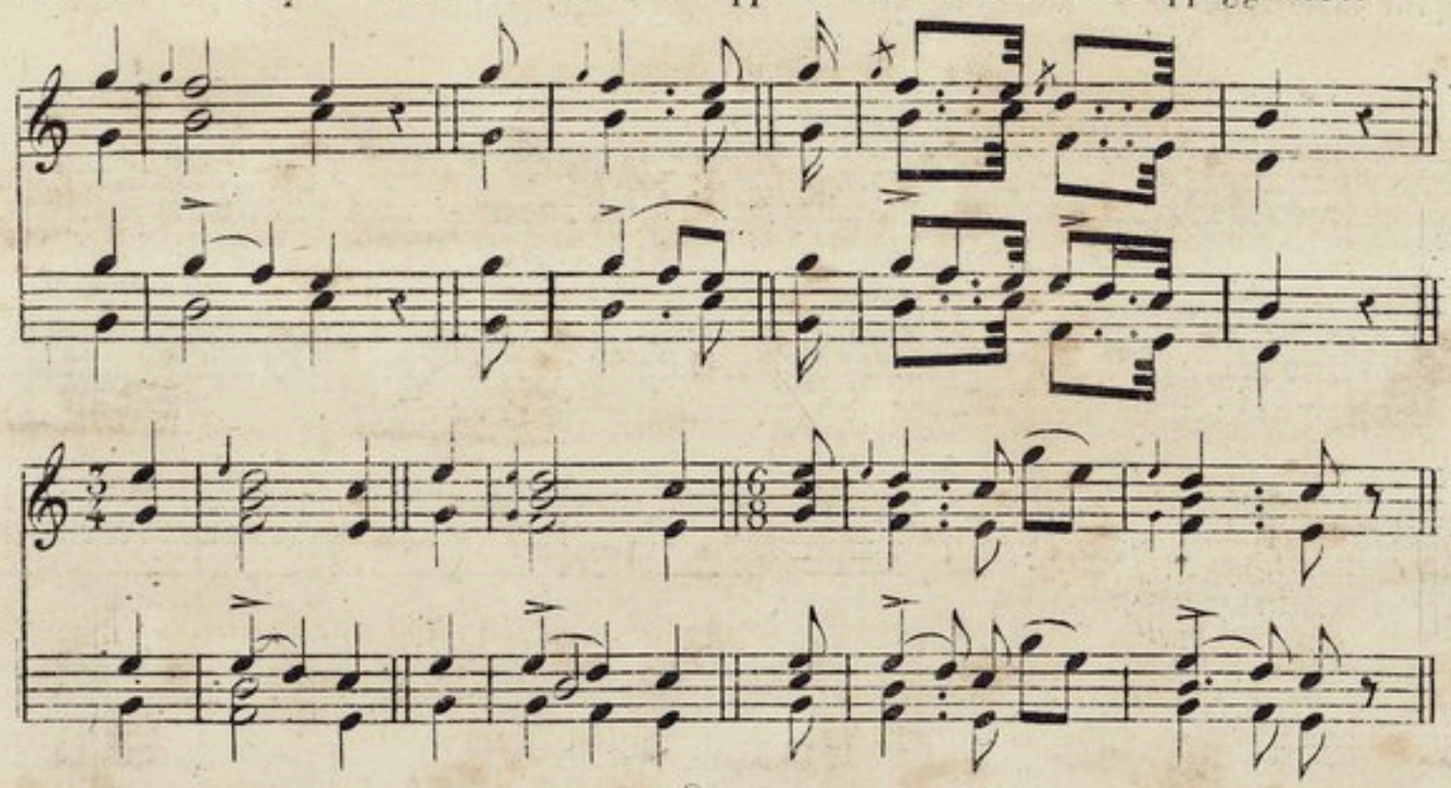
Quand il y deux points, l'appoggiature prend également la valeur de la note, et laisse à celle-ci la valeur des deux points.



(+) Je dis ACCENTUÉE parcequ'on appuye davantage sur cette petite note que sur la grande.

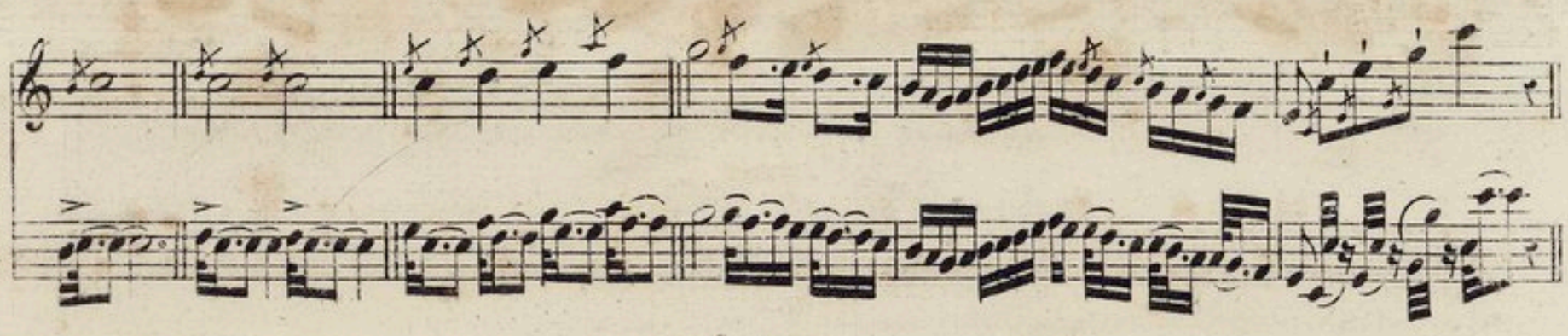
§. 5.

Dans les endroits à plusieurs parties, l'appoggiature ne se rapporte qu'à la note devant laquelle elle est; les autres parties ne doivent rien perdre de leur valeur, et frappent simultanément avec l'appoggiature.



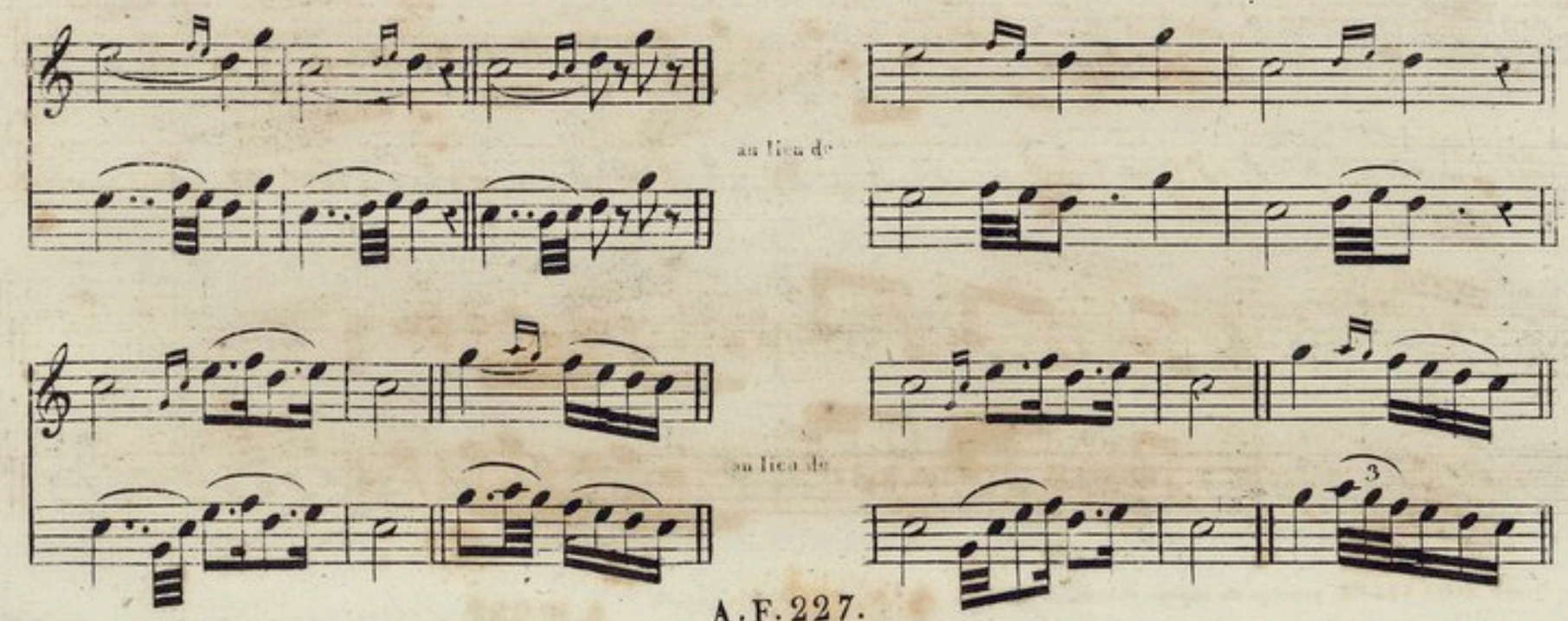
§. 6.

L'Appoggiature *courte*, qui échappe brièvement, n'enlève presque rien à sa note principale, quelle que soit la valeur de cette dernière qui, d'ailleurs reçoit l'accent. Pour distinguer cette appoggiature de la précédente, on l'écrit toujours en croche coupée d'une petite ligne transversale; comme:



§. 7.

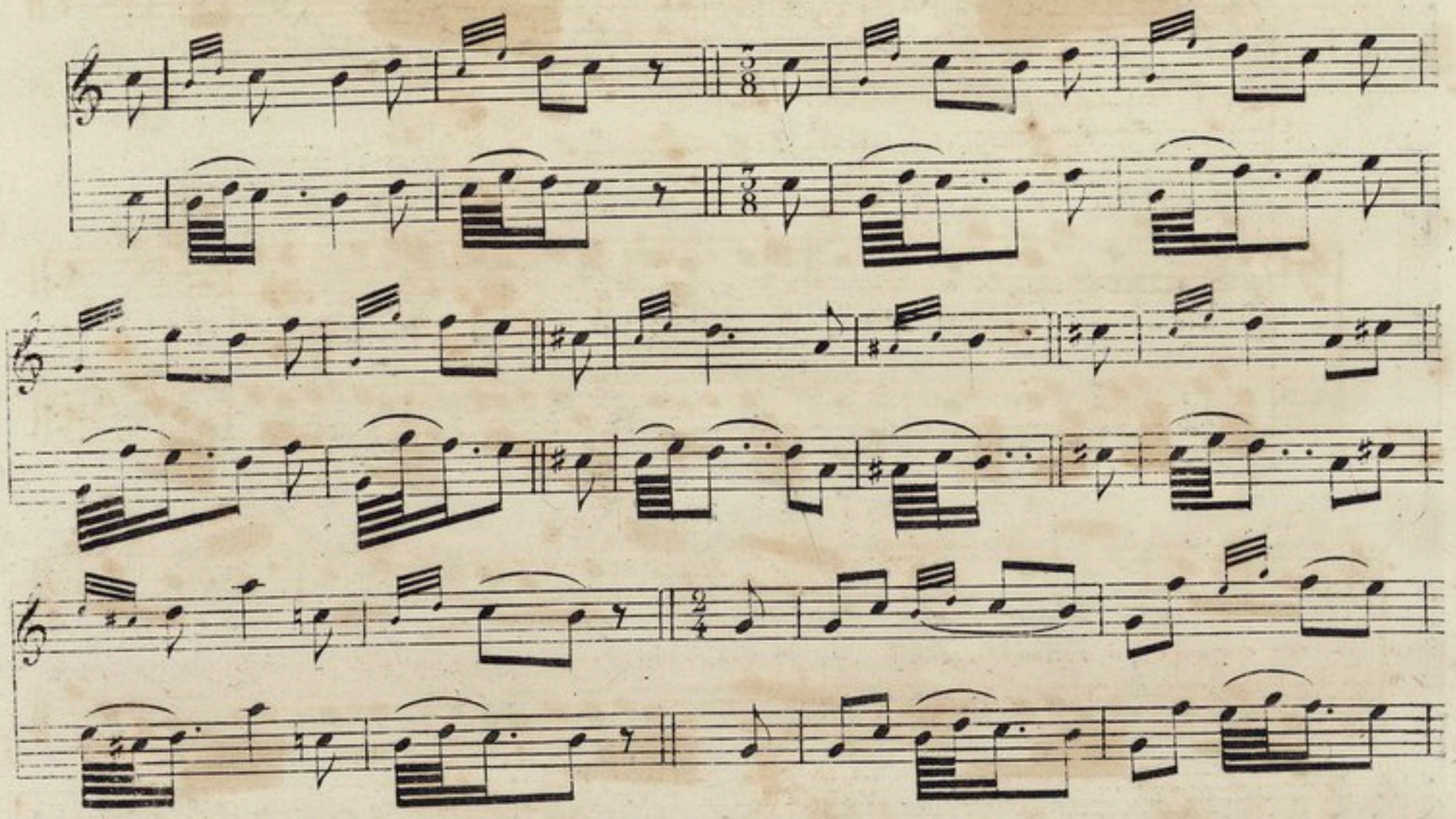
Deux ou plusieurs petites notes après une grande, s'exécutent à-peu-près comme la terminaison d'un trille. On les lie à leur note principale pour indiquer que leur valeur doit être prise sur elle et non pas sur la note suivante.



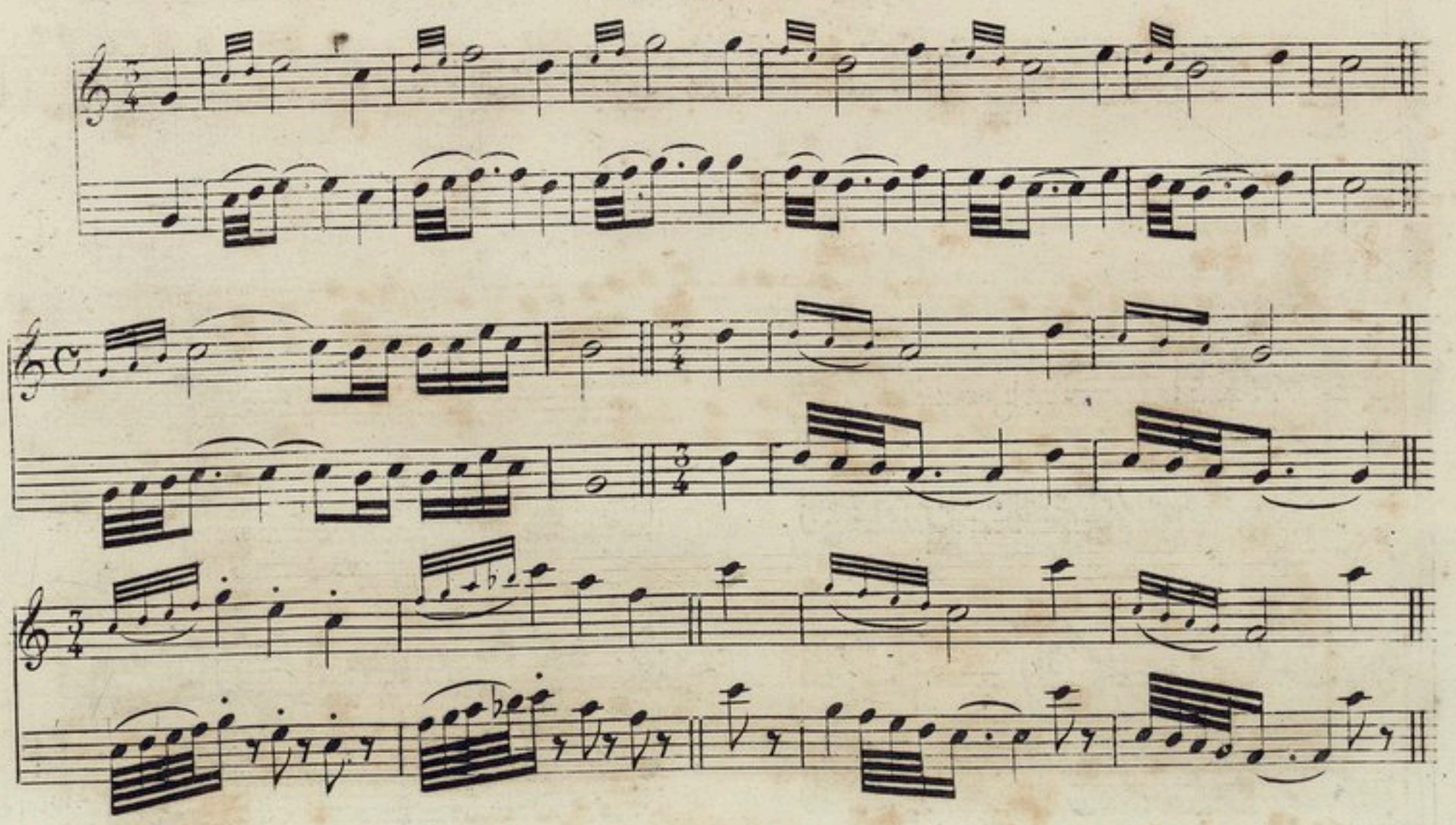
§. 8.

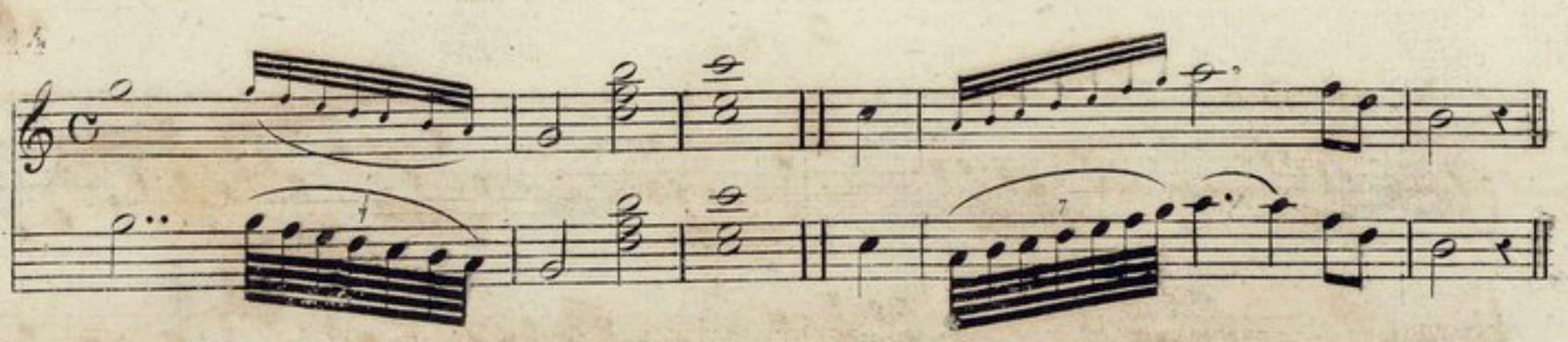
La *double appoggiature*, le *coulé* et d'autres agrémens que les compositeurs employent à leur gré, appartiennent à la note devant laquelle ils se trouvent; ils n'ont besoin d'aucune autre explication, puisque leur notation ne laisse point de doute sur la manière de les exécuter.

DOUBLES APPOGIATURES

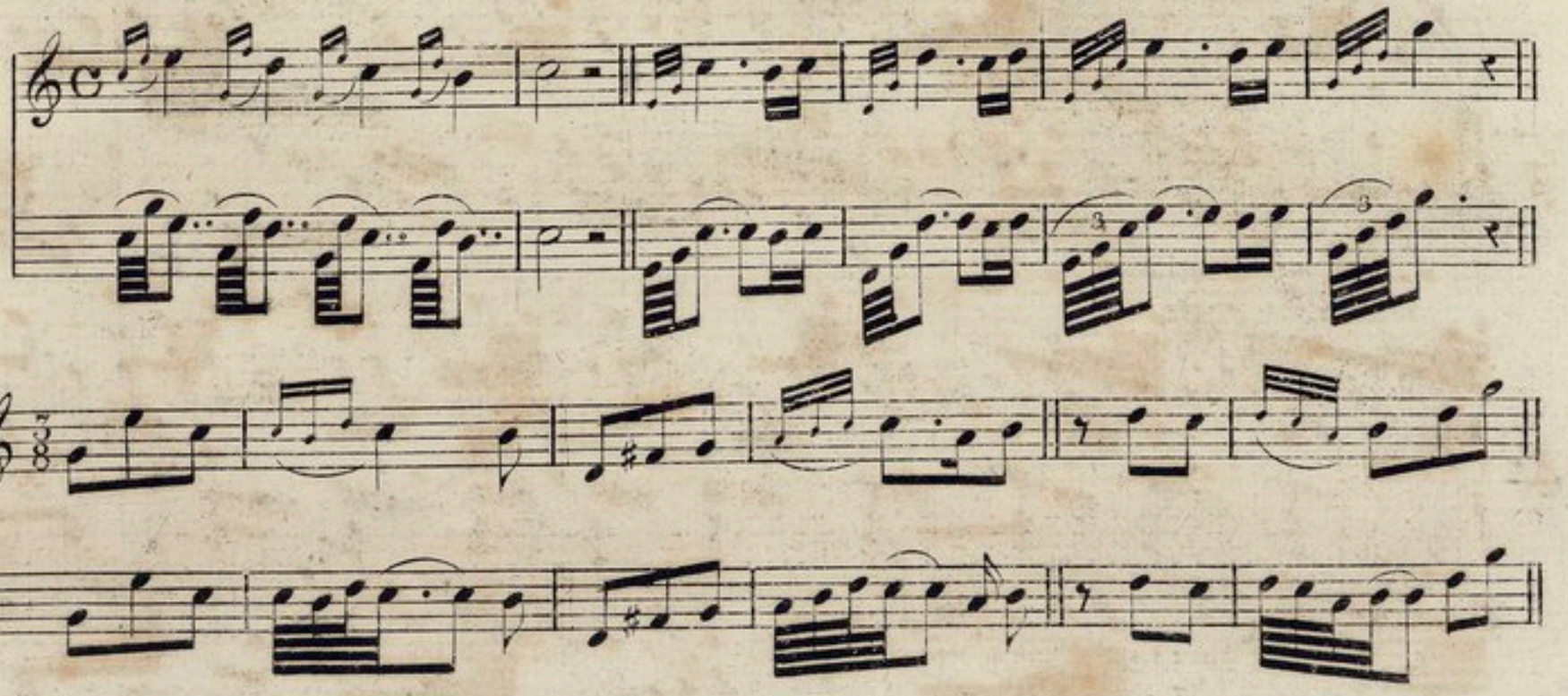


LE COULÉ.





PLUSIEURS AUTRES AGRÉMENS.

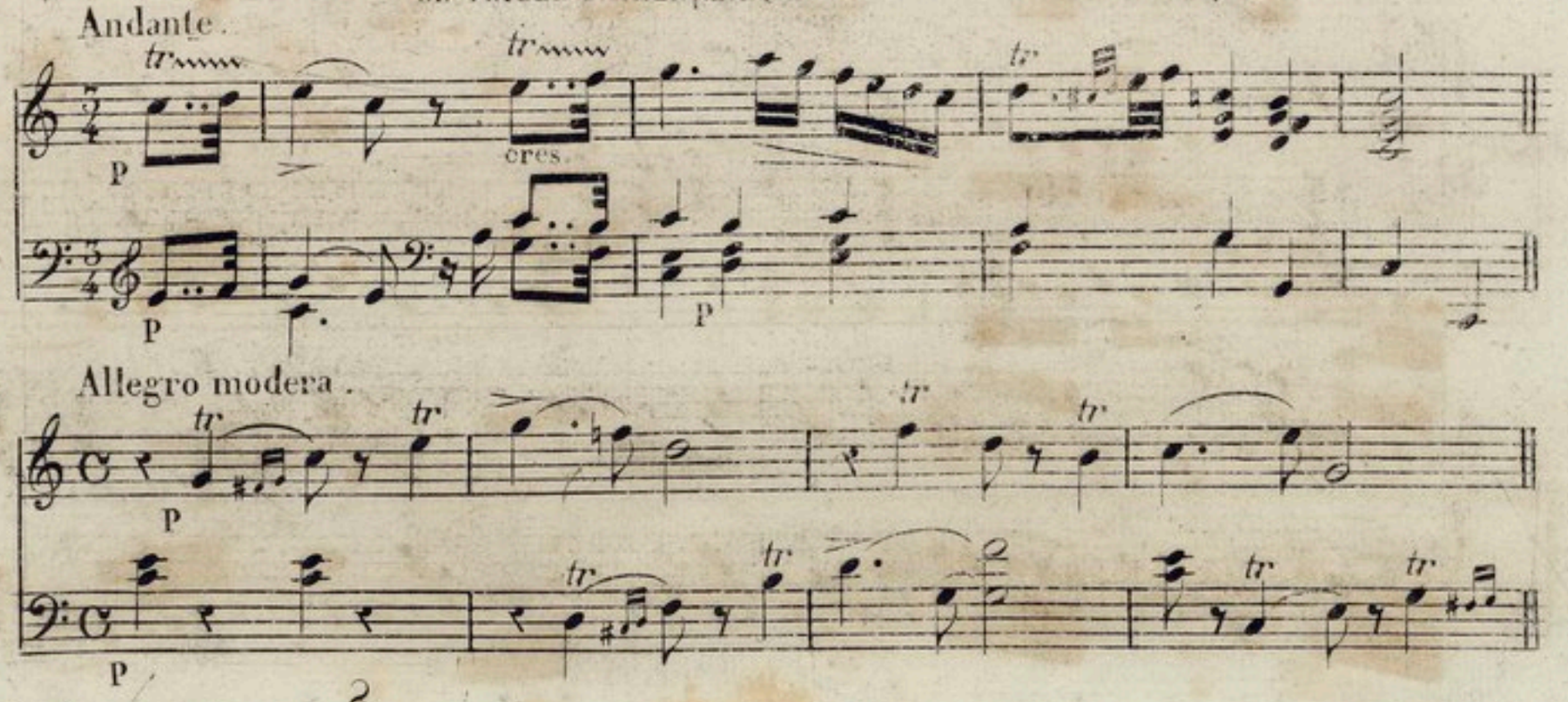


Tous ces agrémens s'exécutent assez vite pour que la note principale ne perde que très-peu de sa valeur.

EXEMPLES POUR L'ÉCLAIRCISSEMENT DU 1.er CHAPITRE.

LE TRILLE.

LE TRILLE COMMENÇANT PAR LA NOTE PRINCIPALE. (+)



(+) Voyez la règle Art: 2. & 5.

All.° maestoso.

N.° 3.

Larghetto.

N.° 4.

Moderato assai.

N.° 5.

Tempo di Marcia

Par en bas.

N.° 6.

Moderato.

N.° 7.

Andante.

N.° 8.

Marziale.

N.° 9.

F

Fr

All.° moderato.

N.° 10.

P

P

Allegretto. Par en haut.

N.° 11.

P

F

F

Andante.

N.° 12.

P

P

cres

F

F

BIBLIOTHÈQUE ROYALE

TRILLE SUR PLUSIEURS NOTES.

tr

N.° 1.

tr

N.° 2.

tr

Nº 3.

tr

tr

tr

N°5

N°6

POUR LES DEUX MAINS.

N°. 7.

N°. 8.

Peut aussi être exécuté de cette manière.

N°. 9.

en croisant la main gauche.

TRILLE ACCOMPAGNÉ D'AUTRES PARTIES.

N°. 10.

exécution.

N°. 11.

N°. 12.

N°. 13.

in 8ª

Nº 14.

Nº 15.

Nº 16.

NOTE TRILLÉE.

All.to

en commençant par la note principale. (+)

Nº 1.

All.o mod.to

Nº 2.

sFr P

sFr P

(+) Voyez Art: 3.

Andante.

N° 5.

cresc. sFr P cresc.

Fr P Fr P

par en haut.

F P

All.° con brio.

N° 4.

F P

la note trillée suivie d'une liaison et d'une pause.

P F P

F P F P

cres

la note trillée suivie d'un passage descendant.

cresc.

suivi d'un passage montant.

F

suivi d'un saut.

Fz

All° moderato.

MORDANTE (+)

N°. 1.

mF

mF

N°. 2.

F

F

Un poco All.tto.

N°. 3.

p

F

P

F

cresc.

F

(+) Voyez l'article 4.

GRUPETTO.

And.te

sur la note en commençant par en haut. (+)

N.o 1.

N.o 2.

par en bas.

All.o mod.to

par la note même.

N.o 3.

N.o 4.

cresc.

(+) Voyez l'article 5 ℰ 2 3 &c.

cresc.

P

P

PP morendo

PP

All.° moderato.

P P.é en haut

P

F

cres

F

P

P

sF

cresc.

F

P

Andante.

dolce
Par en bas.

sFP

P

P

Larghetto.

N.° 7.

Par en haut

cresc

cres

Moderato.

N.° 8.

cre.....scendo

Allegretto.

N.° 9.

Par en bas.

All.° moderato.

SUR DEUX POINTS.

N.° 10.

P Par en haut et par en bas.

P P F F P

P F

EN DOUBLES NOTES, SUR LA NOTE.

Andante

N.° 1.

Par en haut sur la note supérieure.

P Fr

Allegretto

N.° 2.

P Par en bas.

P

un poco Allegretto

N.° 3.

P Par la note même.

sF P

P P Fr P

N.° 4.

P P cresc. P

Par en haut sur les deux notes.

FP cresc P

N.º 5.

Par en bas

N.º 6.

Par la note meme.

cresc.

un poco Allegretto. EN DOUBLES NOTES ENTRE LES NOTES.

N.º 7.

Par en haut

cres

N.º 8.

Par en bas

Andantino

N.º 9

Par en haut.

Andante con moto.

N.º 10.

Par en bas.

cresc.

SUR LE POINT.

un poco adagio.

N.° 11.

P

P

Fr

P

F

All.° maestoso.

SUR DEUX POINTS.

N.° 12.

F

F

F

F

All.° giusto.

APRÈS LE POINT.

N.° 13.

P

P

All.° moderato.

APPOGGIATURE LONGUE (+)

N.° 1.

mF

mF

cresc.

F

P

espres-

F

(+) Voyez Art: 6. 3. 4. 5.

sivo.

sF

sF

P

P

cresc.

P

P

P

P

cresc.

F

P

F

Adagio.

P

P

Vivace.

FP

cresc.

P

P

cresc.

All.° moderato.

APPOGGIATURE COURTE. (+)

N.° 2.

cresc.

cresc.

(+) Art: 6. 8. 6.

Larghetto.

P

P sF P sF

cresc.

cresc. FP sF P

All^o moderato

P

P

F

P

F

P

Adagio.

Allegro.

P FP F

P FP F

P

DOUBLE APPOGGIATTURE, PETITES NOTES, &a. (+)

Lento.

P cresc.

N.o 3.

Appogiatures doubles

P

P Petites notes.

P

tr

F

F

P

P

cresc.

sF P

(+) Art: 6. § 7. 8.

All.o maestoso.

F

F coulé.

F F F

F

F sF F

F

F

sF

F

FF

F

sF

sF

F

P

FF

F P FF

P

P PP P PP

F P F F P F P F P

FF FF

F

F F tr tr sF FF sF FF

CHAPITRE II.

ARTICLE 1.

DE L'EXÉCUTION EN GÉNÉRAL.

§. 1.

On distingue, et avec raison, l'exécution *correcte* de la *belle exécution*; celle-ci se nomme aussi *expression*; mais je crois que cela manque d'exactitude.

L'exécution *correcte* est relative au mécanisme du jeu, à tout ce qui tient à la notation.

La *belle exécution* est relative à la rondeur, à la grâce, au goût qui consistent à exécuter chaque morceau et chaque phrase avec précision, principalement dans les agrémens; enfin à tout ce qui n'est susceptible que d'une indication vague.

L'*expression* est relative au sentiment, à la faculté de saisir ce que le compositeur a senti lui-même, de l'exprimer dans le jeu, et de le faire passer dans l'âme des auditeurs. Ceci ne peut être ni noté, ni indiqué; c'est tout-au plus si l'on peut en donner une idée par quelques termes généraux qui n'ont rien de positif, et qui d'ailleurs, ne sont utiles qu'à ceux qui ont en eux le vrai sentiment de la musique.

Il résulte de ces observations: 1.° que l'expression peut bien être éveillée, mais qu'il n'est pas possible de l'enseigner; il est donc inutile de traiter de cette matière. 2.° que l'on ne peut que donner quelques conseils sur la manière d'obtenir une *belle exécution*, et 3.° que ce n'est que l'exécution correcte qui peut être traitée complètement.

§. 2.

Quant au goût, à la grâce, qui font partie de la *belle exécution*, on peut les cultiver par l'audition fréquente des grands maîtres, et surtout des meilleurs chanteurs. En général, il règne chez les artistes et les compositeurs qui ont chanté eux-mêmes, un sentiment plus délicat que chez ceux qui n'ont eu du chant que des notions théoriques (+)

§. 3.

Il y a du mérite à vaincre de grandes difficultés sur l'instrument; mais cela ne suffit pas pour mériter le titre honorable de *grand artiste*. Ces adroits exécutans (comme s'exprime PH. EM. BACH) surprennent bien l'oreille, mais ils ne la charment pas; ils étourdissent l'esprit sans le contenter.

Dans les derniers temps, plusieurs artistes ont essayé de remplacer le sentiment naturel par un sentiment factice; comme par exemple:

En fesant mouvoir le corps avec prétention, et en levant les mains;

En employant constamment les pédales;

En rallentissant la mesure (tempo rubato) à chaque instant et jusqu'à satiété.

En brodant les endroits chantans au point de rendre méconnaissables la mélodie et le caractère du passage.

J'engage les jeunes artistes à ne pas suivre ces exagérations de mauvais goût, et à laisser à chaque chose ce qui la caractérise; car en rallentissant trop souvent, l'Allegro perd le brillant et l'unité qui le distinguent, et en brodant trop, on enlève à l'Adagio son caractère soutenu et sa grâce

Le vulgaire même ne doit pas être un moment dans l'incertitude pour sentir si l'on joue un Allegro ou un Adagio. Je ne veux cependant pas dire par là qu'il ne faille jamais céder dans l'Allegro, et n'introduire aucun ornement dans l'Adagio; mais on ne doit le faire qu'avec ménagement. Du reste, il est reconnu qu'une bonne exécution de l'Adagio est bien plus difficile que celle de l'Allegro.

(+) HASSE, NAUMANN, GLUK, les deux HAYDN, MOZART et les compositeurs les plus célèbres de tous les temps, ont chanté dans leur jeunesse.

ARTICLE 2.

QUELQUES OBSERVATIONS CONCERNANT LA BELLE EXÉCUTION.

§. 1.

Pour obtenir une belle exécution, il est nécessaire, avant tout, d'être entièrement maître de ses doigts; c'est-à-dire qu'ils doivent être susceptibles de rendre toutes les gradations du son.

Que la main tout-à-fait lâche, exécute le toucher le plus léger, ou que, les muscles tendus, elle joue avec la plus grande force, les doigts doivent également obéir à l'exécutant.

Une fois qu'on aura obtenu cette finesse de sentiment qui saisit et rend toutes les nuances, on trouvera qu'elle n'agit pas seulement sur ce qui est relatif à l'oreille, mais qu'elle purifie peu-à-peu cette sensibilité qui est le germe d'une exécution vraie, belle et expressive.

Je ne connais pas d'autres préceptes, à cet égard, que ceux que je viens de donner, et qui sont puisés dans la nature; toute autre observation appartient plutôt à la partie mécanique de l'exécution, où le sentiment n'a pas autant d'influence.

§. 2.

On étudiera donc bien le caractère du morceau, sans quoi l'on n'éveillerait jamais dans l'âme de l'auditeur le même sentiment que le compositeur a cherché à exprimer. On observera toujours avec attention si ce qu'on exécute est un Allegro ou un Adagio, car chacun de ces deux genres a un style particulier; ce qui est beau dans l'un, nuit dans l'autre.

§. 3.

L'*Allegro* exige de l'éclat, de l'énergie, de l'assurance dans l'exécution et une vitesse perlée dans les doigts. Aux endroits chantans, on peut bien (comme je l'ai déjà dit) se laisser aller quelquefois pour leur donner plus d'expression; mais on aura soin de ne pas s'écarter d'une manière choquante du mouvement du morceau, car l'unité en disparaîtrait, et le tout offrirait un aspect diffus. (Voyez l'exemple A.)

Si l'on change de mouvement (tant en rallentissant les endroits chantans qu'en pressant les passages), il faut que cela se fasse d'une manière déterminée dès la première mesure, et qu'on ne donne pas aux autres un mouvement arbitraire; à moins qu'un endroit n'exige expressément de rallentir peu-à-peu, ce que le compositeur a toujours soin d'indiquer par le mot *rallentando*, ou, pour le contraire, par *accelerando a poco a poco*. (B;) cela ne doit pas cependant entraîner l'exécutant à forcer jamais le mouvement. Dans les passages, on marquera quelquefois les notes des temps forts afin de se tenir mieux en mesure, et qu'un orchestre puisse accompagner facilement.

§. 4.

L'Adagio demande de l'expression, du chant, de la sensibilité et du calme; son exécution est en quelque sorte en opposition avec celle de l'Allegro: car les sons doivent être tenus, plus liés, et rendus chantans par un toucher particulier. Les agrémens qu'on introduit dans l'Adagio, s'exécutent avec bien plus de délicatesse que dans l'Allegro: ils doivent produire sur l'auditeur une sensation agréable plutôt que surprenante; il faut aussi les exécuter moins vite, mais d'une manière plus tendre et plus caressante. Les notes hautes de la dernière octave doivent surtout être traitées avec beaucoup de précaution, pour ne pas laisser entendre le bois plus que le son. L'exécution de l'Adagio demande un style plus lié, et un tact subtil dans les doigts qui permette de donner à chaque note une pression plus ou moins forte. (C)

BIBLIOTHÈQUE ROYALE

§. 5.

Les traits ascendans s'exécutent, en général, peu-à-peu *crescendo*, et les traits descendans *diminuendo*, pour leur donner une sorte d'ombre et de lumière; mais il y a des cas qui demandent le contraire, et d'autres qui exigent une force égale, selon la volonté et l'indication du compositeur.

EXEMPLES ANALISÉS RELATIFS AUX 3.e ET 4.e §.

A

Tiré de mon

Concerto en La min.

Op: 85

All.o Moderato.

solo P cresc. sF p

A partir d'ici il faut modérer le mouv.t

F P P

F

énergique.

FP

F

chantant et expressif.

sF P

Un peu plus animé et marqué.

Fz Fz Fz P Fz

Fz Fz Fz P Fz

P sF P sF P sF P sF P cre.....

P P P P

.....scen.....do.

F F

FF

FF

Un peu retenu et chantant.

P

sF cresc.

P

Fz P P tr cresc.

P

sF P tr tr tr Fz 5 cresc. Fz

P cresc. P

Un peu animé.

8 5 mF

P PP loco cre

scen ..... do.

F

F

P

ri.....tar ... ...dan..... do. assai

PP

Un peu retenu, avec douceur.

P dolce

P

tr

P

Più F

P

tr

ten

Plus vite et avec esprit

F

F

P

P

P

F

P

F

PP

PP

8

sF

sF

loco.

P

P

cresc.

8

ten

sF P

En cédant un peu pour préparer l'en-

sF

loco.

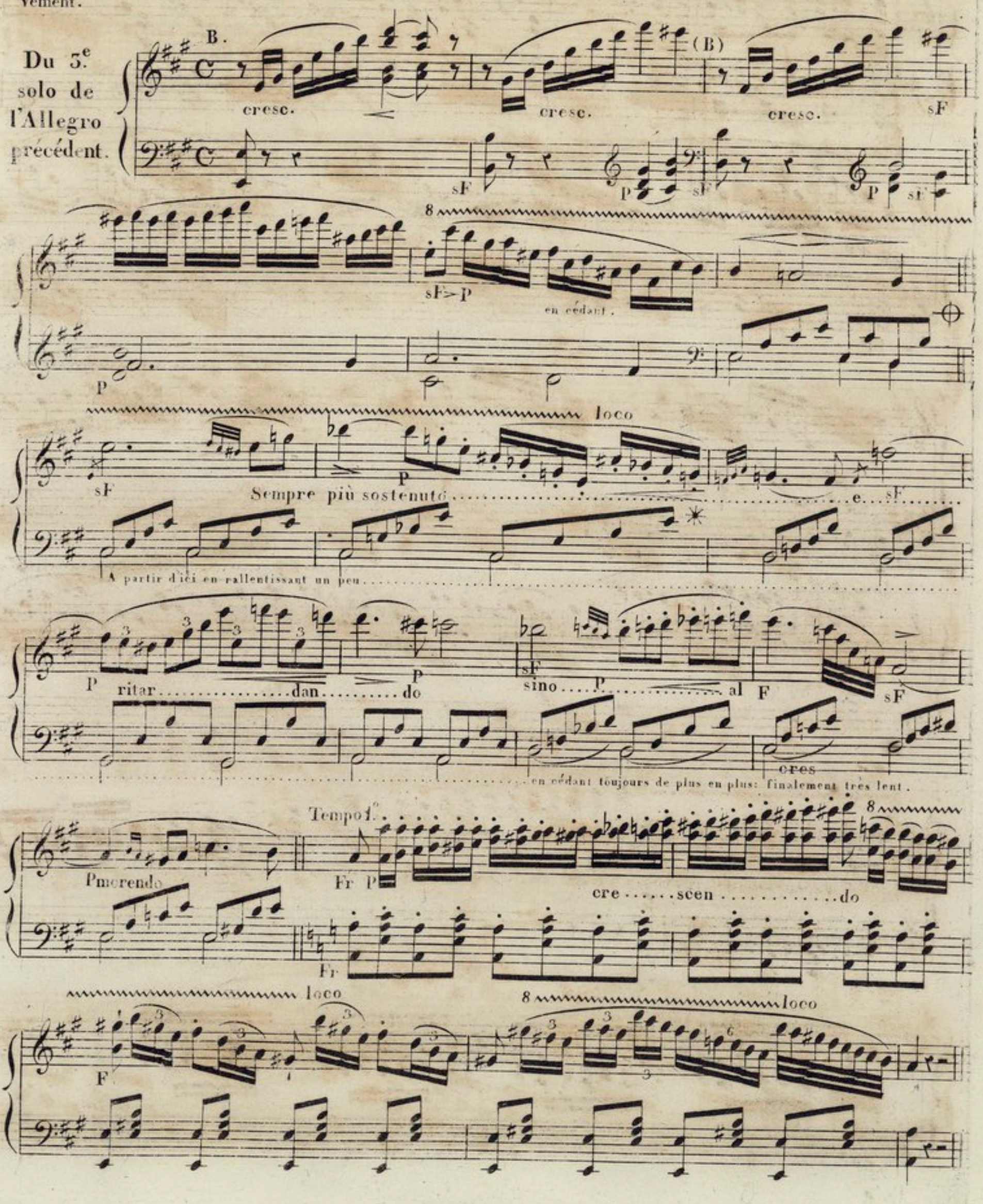
trée du passage principal qui, jusqu'à la fin du solo, doit être joué avec feu et dans le même mouv!

F

Fz

Remarque. Si l'on fait céder un peu le mouvement dans quelques endroits chantans, il faut que cela se fasse insensiblement, sans jamais s'approcher de l'Adagio, et de manière à ce que le changement ne soit pas choquant. Les petits ornemens doivent être calculés pour finir exactement avec la mesure, sans rien ajouter ni enlever au mouvement.

Du 3.e solo de l'Allegro précédent.



VOICI UN PASSAGE DONT LE MOUVEMENT S'ACCÉLÈRE PEU A PEU EN OPPOSITION AVEC LE PRÉCÉDENT.

All.o moderato.

B.

p

p

toujours ..... un ..... peu ..... plus ..... vite ..... et ..... plus .....

cres ..... ed ... accel ..... le ..... rando ..... a ..... poco .....

..... fort

..... a ..... poco.

FF

FF

Larghetto.

C.

p

dolce.

p

p

cresc.

F

8va

loco.

12

p

delicato.

p

Fz P cresc.

sF sF

avec force.

P avec douceur.

FP P sF

smorz. cresc. P cresc.

in 8ª

loco

F P P cresc. F PP légerement.

F P

risoluto.

cresc. F P Pleggiero. PP

P P cresc

marcato vite avec energie.

F P sF P cresc. F cresc. Fz P

F

sF PP P smorz: in tempo

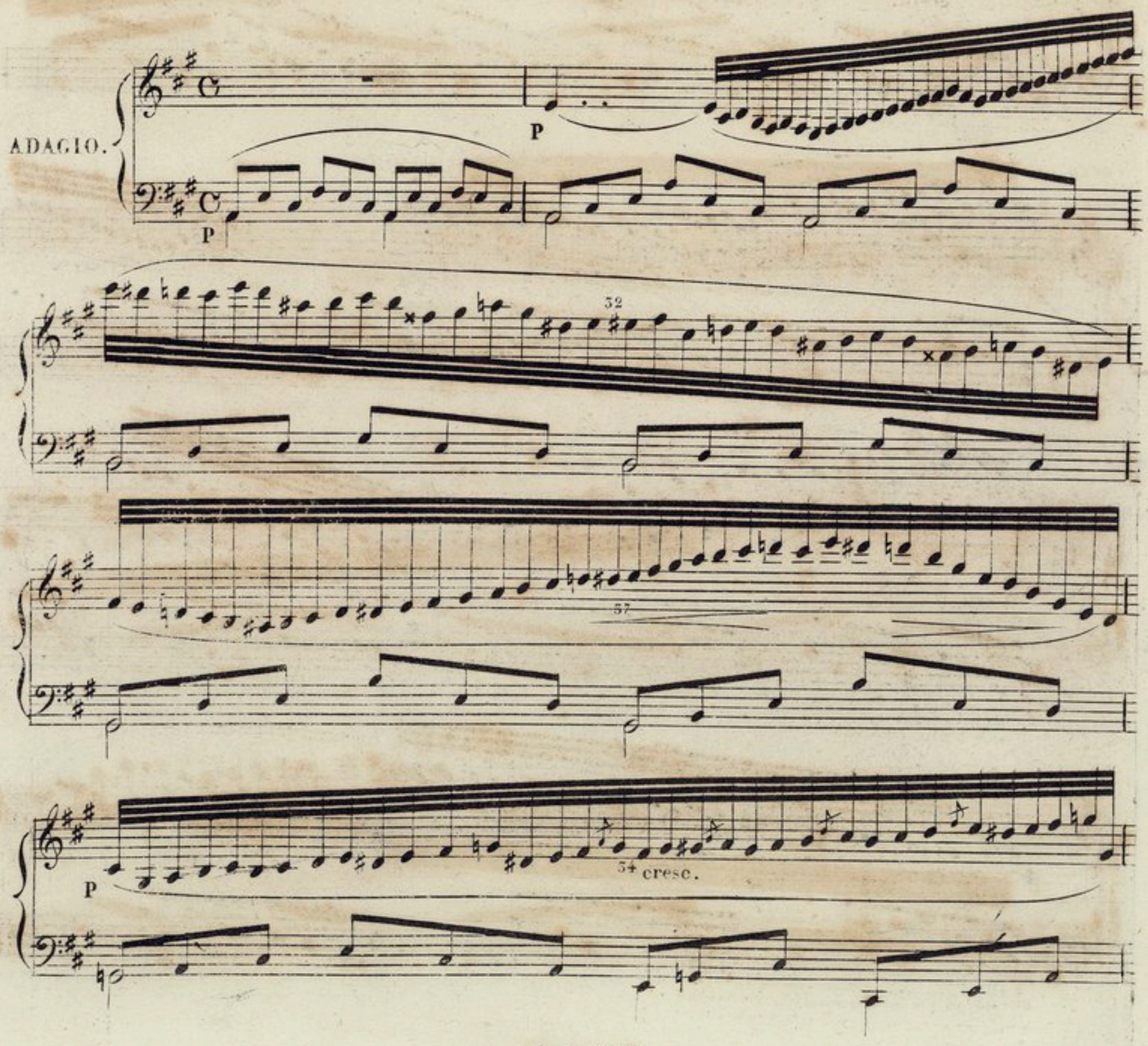
Retenant un peu pour préparer la conclusion

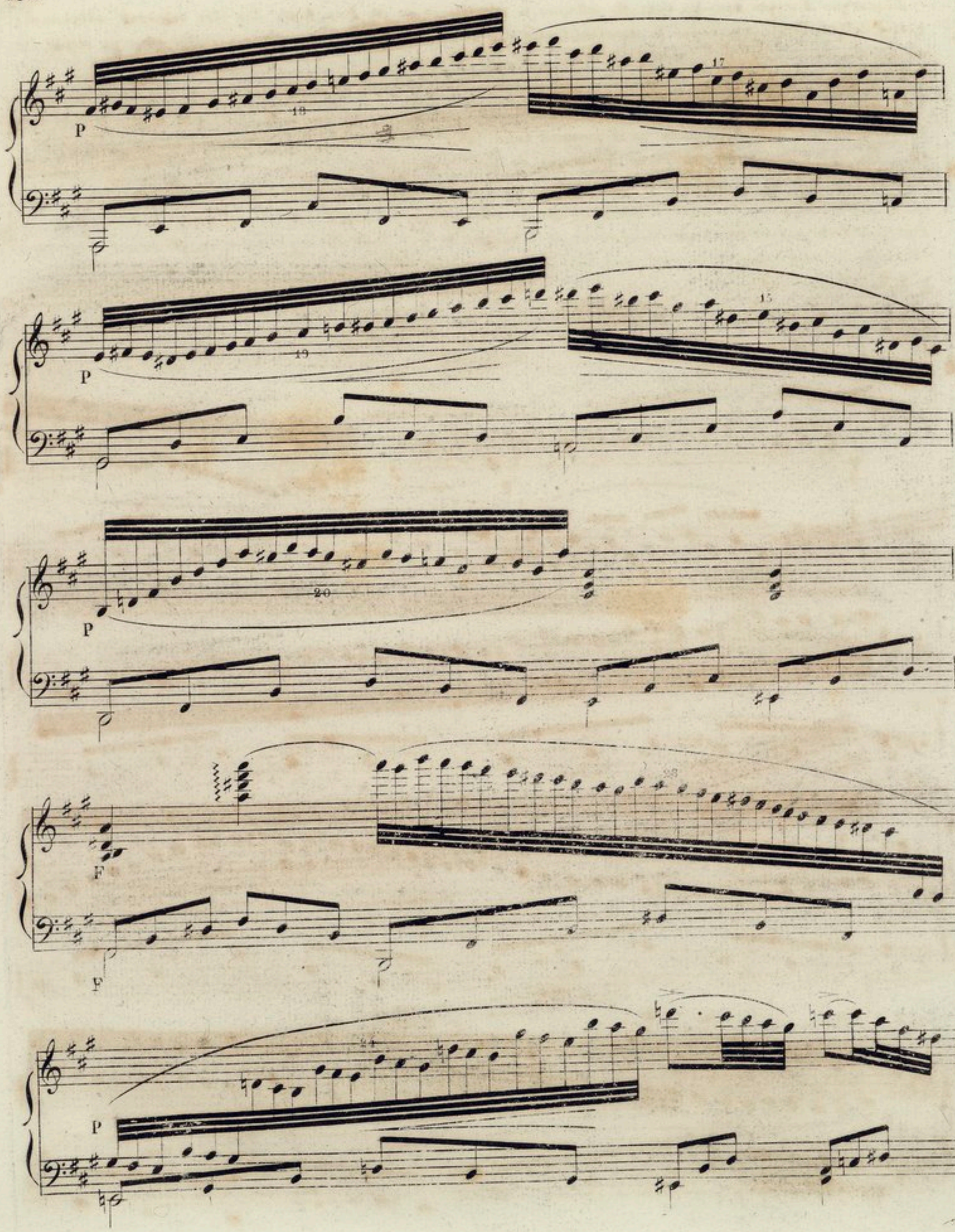
Remarque. Excepté dans les endroits indiqués, le mouvement de ce *Larghetto* doit être conservé sévèrement; l'effet doit s'obtenir tantôt par la douceur, tantôt par l'énergie, c'est-à-dire par la pression plus ou moins forte des doigts.

L'exécutant ne doit jamais embarrasser ses accompagnateurs pour le mouvement; il doit jouer son morceau très sévèrement en mesure, pour qu'ils puissent l'accompagner sans hésitation, et sans avoir besoin de porter toute leur attention aux changemens qu'il pourrait faire subir à chaque mesure; car alors il ne pourrait attribuer qu'à lui seul d'être mal accompagné, même par de bons orchestres.

Dans l'Adagio on ne rallentit le plus souvent qu'à la fin d'une phrase ou d'une période. Certains exécutans ne se contentent pas du nombre d'ornemens que le compositeur a indiqués; il les multiplient inutilement et gâtent par-là le caractère simple et gracieux de l'Adagio. Je leur conseille de s'appliquer plutôt à une exécution chantante et expressive, et de s'en tenir aux ornemens qui ont été placés avec connaissance de cause.

Sur l'exécution d'un chant brodé, dans l'Adagio de ma sonate, opéra 106.




P
P
P
F
P

PP

30

PP

P

37

P

in 8va

loco.

PP

45

PP

Remarque. Il est à observer pour de semblables passages:

1.° Que chaque main doit y conserver une parfaite indépendance.

2.° Que la main gauche doit aller strictement en mesure, car c'est elle qui fait sentir les temps et c'est sur elle que les notes des ornemens en différent nombre sont basées.

3.° Qu'il faut comparer d'avance entr'elles les mesures qui ont plus ou moins de notes d'agrément, pour régler leur exécution en conséquence.

4.° Qu'on doit jouer un peu plus doucement les premières notes de la mesure plutôt que les suivantes, pour ne pas être obligé de prolonger celles de la fin, ou de laisser une lacune, ce qui pourrait arriver si on les finissait avant la mesure.

5.° Qu'il faut exécuter les agrémens avec légèreté, délicatesse et rondeur.

§. 6.

Pour l'intelligence d'un discours, il est nécessaire d'appuyer sur certains mots, ou sur certaines syllabes; il en est de même en musique, et c'est là précisement ce sentiment naturel qui distingue le vrai musicien. Ayant remarqué qu'il manque souvent aux élèves, j'ai employé la méthode suivante pour l'éveiller en eux, ou du moins pour leur en donner quelqu'idée.

Je leur ai fait jouer par petites phrases (de 4 en 4 mesures) un morceau qu'ils avaient déjà bien sous les doigts, en leur faisant expliquer:

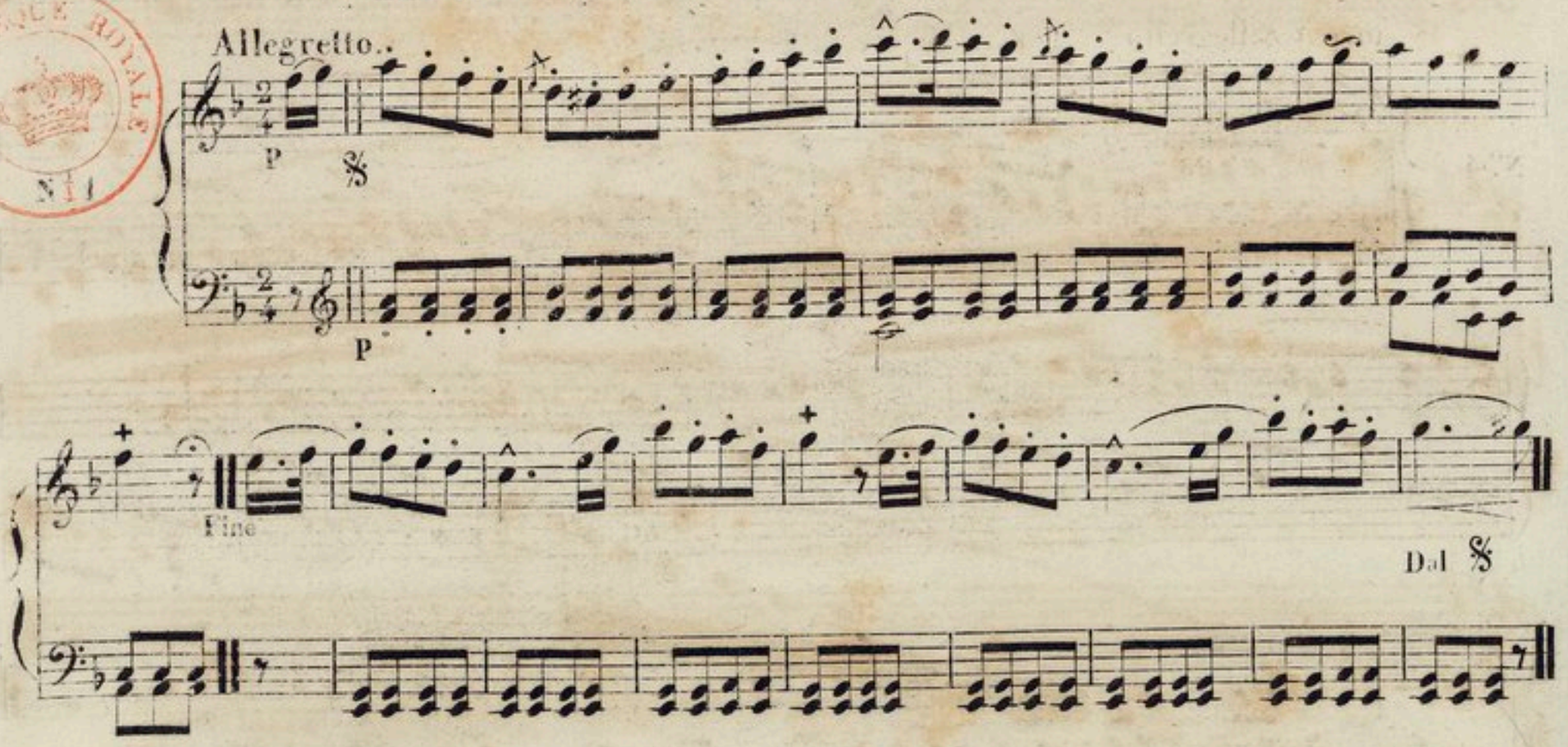
1.° Quelles sont les notes qui doivent être accentuées de préférence à d'autres;

2.° Quels sont les endroits sur lesquels leur sentiment naturel mettrait une expression particulière;

3.° Quels sont les traits qui doivent être pressés ou ralentis.

Ayant acquis les connaissances nécessaires pour cette sorte d'analyse, leur propre intelligence et le modèle des meilleurs virtuoses feront le reste.

EXEMPLES POUR L'INTELLIGENCE DE CE §. (+)



(+) Les notes semblables à celles marquées ici d'une + reçoivent une très-légère accentuation, et celles-ci ^, une plus forte, quoiqu'ordinairement elles ne soient accompagnées d'aucun de ces signes.

(+)

N° 2.

All° moderato.

N° 3.

un poco allegretto.

N° 4.

(+) Quand la note du premier tems de la mesure est plus courte que celle qui commence le second, c'est le plus souvent celle-ci qui reçoit l'accentuation.

(++) Lorsqu'il y a deux notes coulées, c'est la première qui reçoit l'accentuation et le doigt quitte de suite après la seconde sans attendre l'entrée de la troisième.

Allegro.

N.º 5.

P

un poco Allegretto.

N.º 6.

N.º 7.

cresc.

P

cresc.

P

P

changement d'expression pour la 2e fois

Larghetto.

N°. 8.

P

Fz P

P cresc.

P

Fz

Fz P

P

P

P cresc.

Fz P

P

P

cresc.

F

P

F

cresc.

F

P

F

Moderato. (+)

N.° 9.

P

Après deux notes coulées suivies d'une pause, il faut également quitter la touche de suite.

P

N.° 10.

(+)

P

(++)

P

P

P

(+) Les traits ascendans se font peu-à-peu crescendo.

(++) Une main qui imite l'autre, doit l'imiter aussi pour l'expression.

P

Adagio.

en croissant

N.° 11.

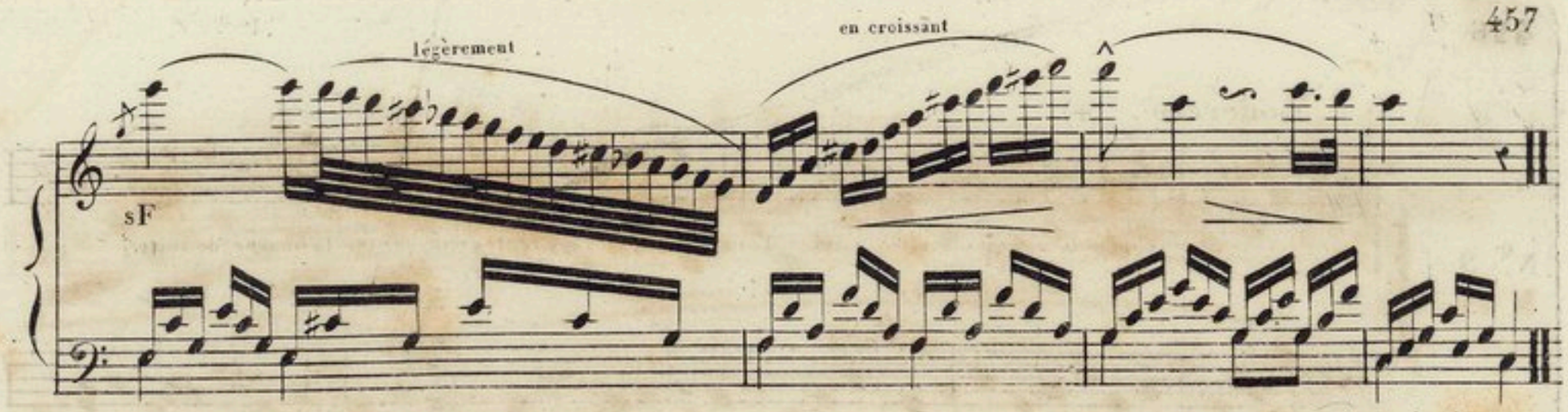
P

P

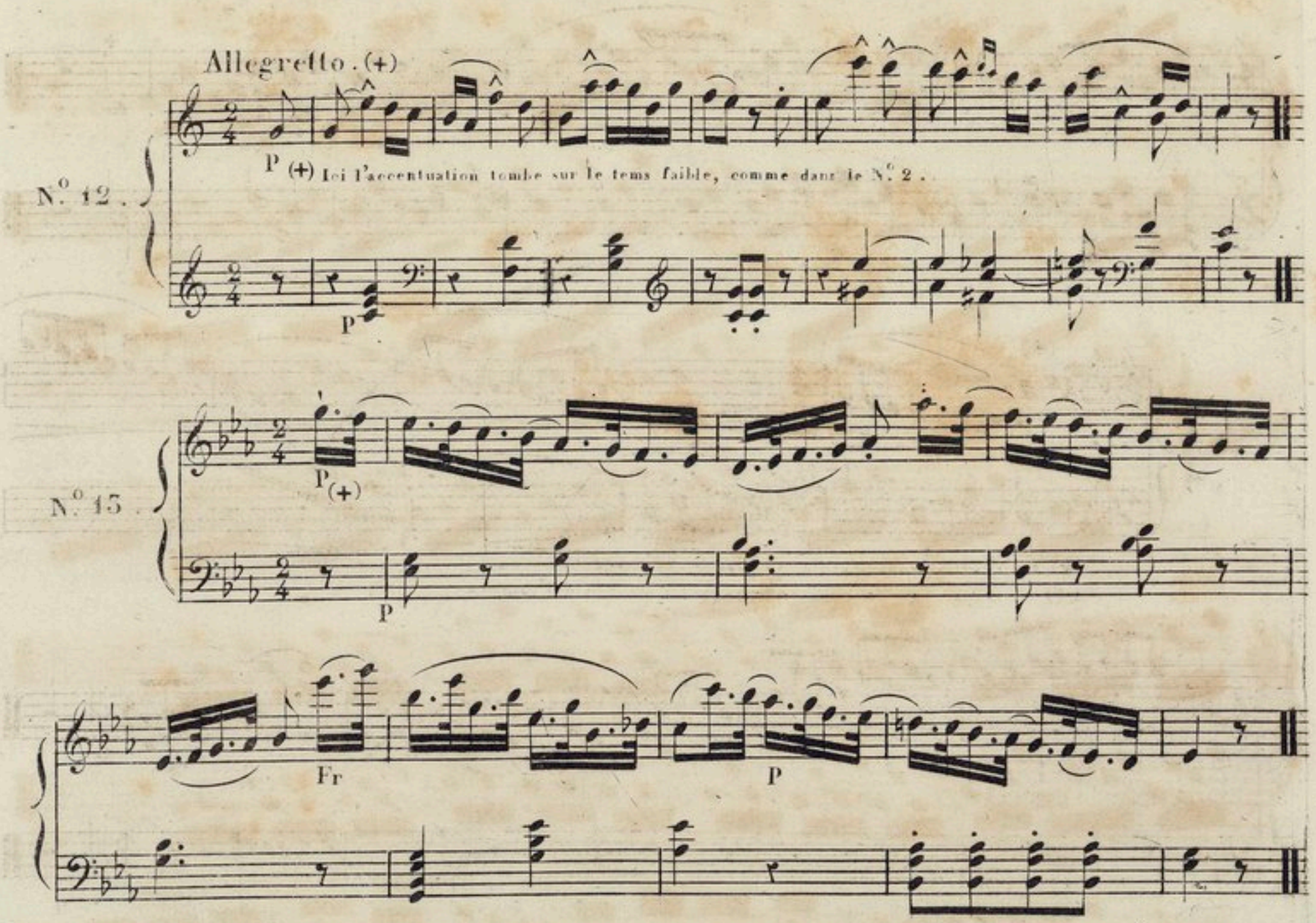
P

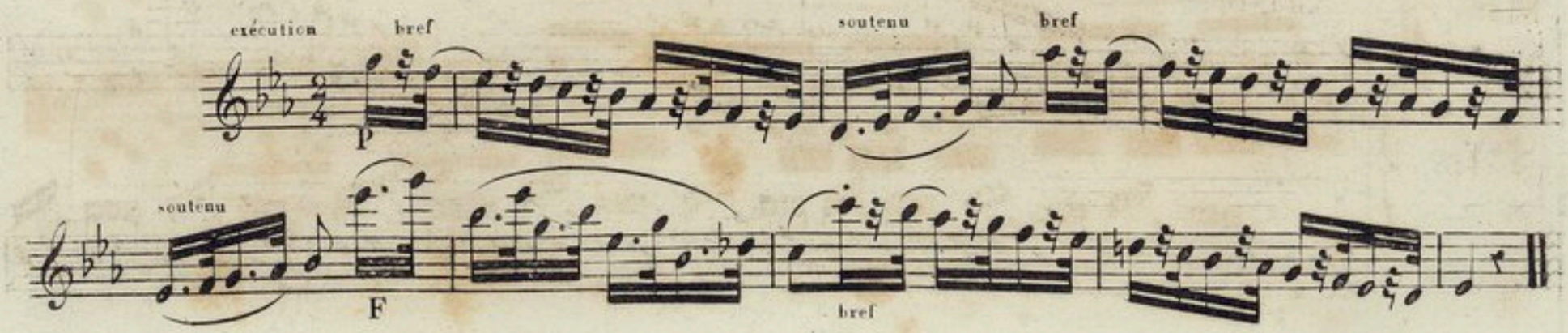
(+)

P

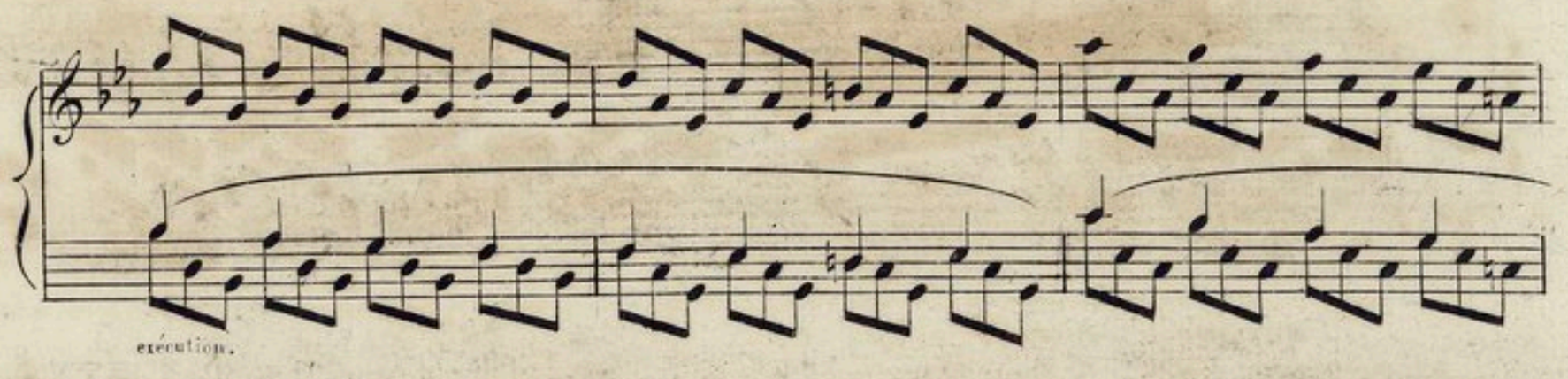


La main gauche doit seconder aussi la main droite dans les P., F., cresc., decresc., rit., accelerando &c. lors même qu'il n'y a pas une indication particuliere pour elle.

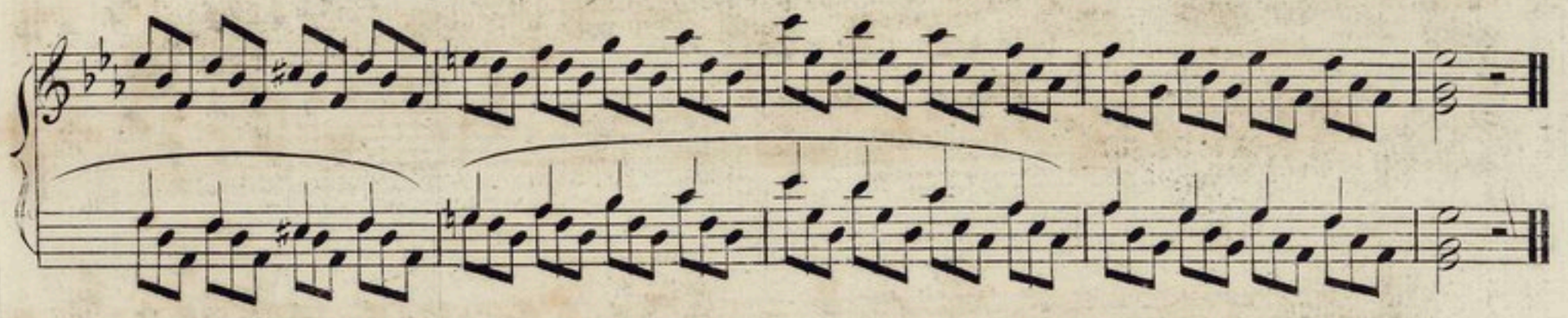




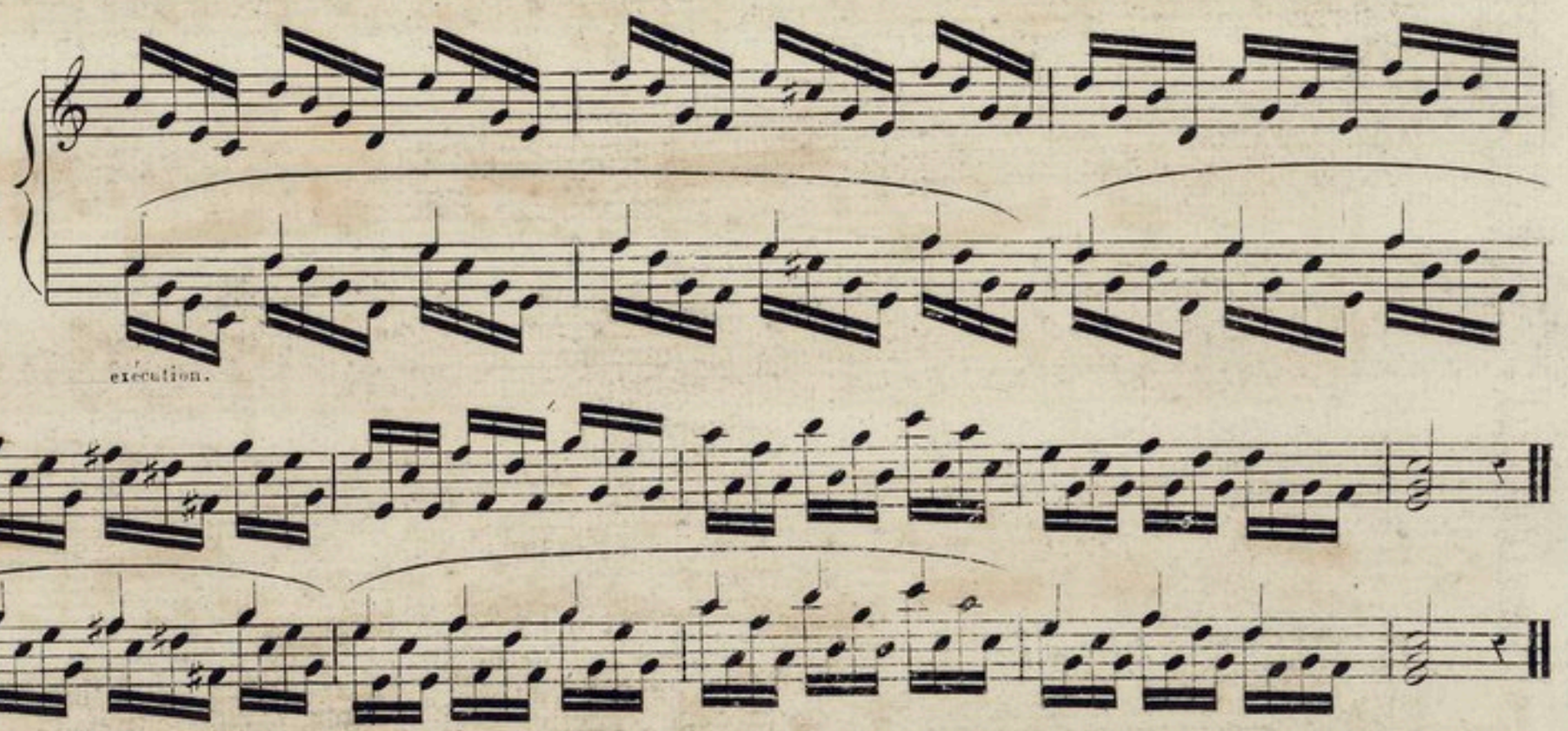
N°. 14.



exécution.

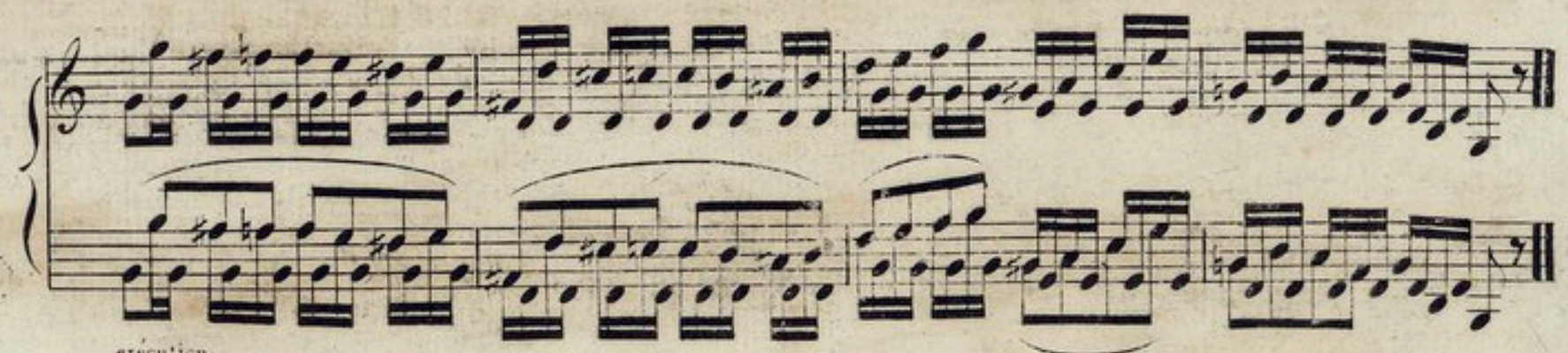


N°. 15.



exécution.

N°. 16.



exécution.

Nº 17.

ou bien.

Nº 18.

P P

Nº 19.

F P

F P F P

F P F P

ARTICLE 3.

SUR L'EMPLOI DES PÉDALES.

§. 1.

L'usage de lever les étouffoirs presque continuellement est devenu assez général: c'est un excellent moyen de cacher un jeu défectueux, et souvent on aurait de la peine à reconnaître certains exécutans, si on les entendait sans le secours des pédales.

§. 2.

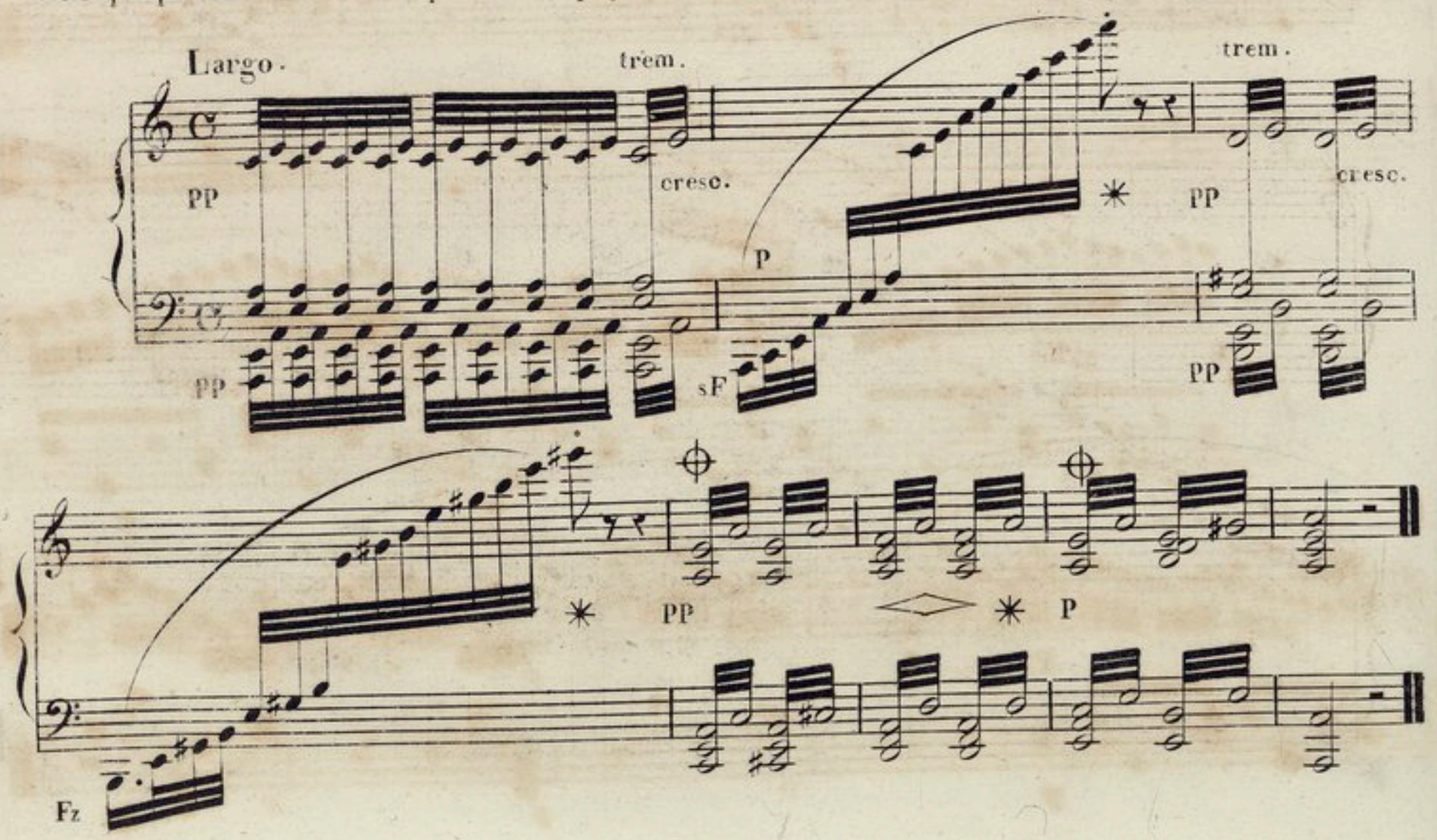
Quoique le véritable artiste n'ait besoin d'aucune pédale pour toucher ses auditeurs, il serait injuste de les rejeter entièrement; car celle qui lève les étouffoirs et celle du jeu céleste se prêtent quelquefois avec avantage pour varier les effets; mais elles s'employent principalement dans les mouvements lents, et dans les endroits où les accords ne changent pas trop vite. Les autres pédales sont superflues, et n'ont de valeur ni pour l'exécutant, ni pour l'instrument.

§. 3.

L'élève n'emploiera donc pas la pédale avant de savoir jouer son morceau avec pureté et précision. En général, on fera bien de ne s'en servir qu'avec ménagement; car il est faux de croire qu'un passage bien exécuté, sans la pédale, et dans lequel on distingue chaque note, ait moins de charme pour l'auditeur qu'avec la pédale, qui laisse entendre le bourdonnement d'une foule de sons.

Les oreilles peu délicates peuvent seules supporter un tel abus; les hommes de goût seront assurément de mon avis. Ni Mozart, ni Clementi n'ont eu recours à ces moyens pour acquérir le titre glorieux de *premiers pianistes* de leur temps.

Voici quelques cas où ces deux pédales s'employent convenablement.



⊕ Pédale des étouffoirs.
△ Pédale du jeu céleste.

ADAGIO.

PP

P

8ª

Allegro.

F

8ª loco.

8ª loco.

ARTICLE 4.

SUR LA MANIÈRE LA PLUS CONVENABLE DE TRAITER LES DIFFÉRENS PIANOS DE MÉCANISME ALLEMAND ET ANGLAIS.

§. 1.

Ayant remarqué que les meilleurs pianistes se trouvaient quelquefois embarrassés sur les instrumens dont le mécanisme différait de ceux auxquels ils étaient habitués, (+) il ne sera peut-être pas inutile de dire ici quelques mots sur la manière de traiter les divers pianos.

§. 2.

Les Pianos-Forté se fabriquent d'après deux principes différens, qui sont: le mécanisme *allemand* (dit Viennois) et le mécanisme Anglais; les autres ne sont que des composés de ces deux-là, auxquels on a apporté plus ou moins de modifications.

§. 3.

Chacun de ces deux mécanismes a ses avantages: l'allemand peut être joué avec facilité par les mains les plus délicates; il se prête à toutes les nuances; il ne fatigue pas dans la vitesse; il parle nettement et avec promptitude; le son en est rond et flûté et se distingue très-bien de l'orchestre, surtout dans de grandes salles. (++) Ces Pianos sont solides et coûtent moitié moins que les pianos anglais.

Il faut donc traiter ces instrumens selon leurs propriétés; ils ne permettent ni de toucher lourdement, ni de taper avec toute la pesanteur du bras; la force du son ne doit provenir que de l'élasticité des doigts. Les accords pleins, par exemple, quand on les brise brièvement, font plus d'effet que si on les plaquait avec beaucoup de force. Pour une main d'homme, on ne choisira pas un clavier dont les touches enfoncent trop peu.

§. 4.

Quant aux instrumens de mécanisme anglais, il est juste de dire qu'ils ont de la solidité et un grand volume de son; mais ils ne sont pas aussi favorables pour la volubilité que les pianos allemands, puisque le toucher en est plus lourd, et que les touches enfoncent davantage, ce qui demande plus de temps pour reprendre l'échappement, quand on veut répéter la même note.

Que ceux qui ne sont pas accoutumés à ces instrumens, ne s'effrayent pas de la difficulté qu'ils leur offriront d'abord, et qu'ils tâchent d'exécuter les passages avec leur facilité habituelle, surtout sans presser le mouvement. Les endroits forts, même, doivent être rendus, comme sur les pianos allemands, avec la seule force des doigts, sans laisser agir le poids des bras.

Ces observations peuvent s'appliquer aux pianos à queue français, qui sont fabriqués d'après le même principe que les pianos anglais.

Le chant reçoit sur ces instrumens un attrait tout particulier à cause du grand volume de leur son; mais j'ai fait l'observation que malgré leur effet dans les appartemens, ils percent bien moins que les nôtres lorsqu'on les entend dans de grandes salles, et accompagnés d'un orchestre un peu compliqué. Je crois que c'est précisément l'épaisseur et la lourdeur de leur son qui en sont la cause.

(+) Je ne veux pas dire par-là que leur toucher en devenait sec ou roide; car on doit bien avoir encore assez d'assurance, sur quelqu instrument que ce soit, pour ne pas être gêné à ce point.

(++) Il est clair qu'il n'est question ici que des pianos des meilleurs facteurs.

ARTICLE 5.

SUR L'UTILITÉ ET L'EMPLOI DU MÉTRONOME DE MAËLZEL.

§. 1.

Le Métronome est une des choses les plus utiles à la musique qui aient été inventées dans les derniers temps. Il remplit parfaitement son but, pourvu qu'on ne croye pas qu'il faille suivre son mouvement avec rigueur, pendant toute la durée d'un morceau, sans donner l'essor au sentiment. (+)

§. 2.

Il présente au compositeur un très-grand avantage, en lui assurant que ses ouvrages seront joués partout exactement dans le mouvement qu'il a voulu leur donner, et que sous ce rapport on ne les lui défigurera plus, ce qui était presque inévitable malgré le choix le plus scrupuleux des termes techniques. On peut se dispenser aujourd'hui de toutes ces définitions vagues, car, le système du métronome se divisant en trois classes qui comprennent: 1.° les mouvemens lents, 2.° les mouvemens modérés et 3.° les mouvemens vifs, il ne faut plus qu'ajouter très-rarement un mot pour indiquer le caractère particulier du morceau.

§. 3.

Dans la table N.° 1, que Maëlzel a publiée, on voit que la note la plus courte, pour indiquer le degré de vitesse dans les mouvemens lents, est *une croche*; dans les mouvemens modérés *une noire*, et dans les mouvemens vifs, *une blanche*. Dans la table N.° 2, on remarque quelle est la différence qu'il y avait autrefois dans les acceptions de vitesse pour une même dénomination, et l'on voit que souvent le même compositeur se contrariait dans ses propres indications. Tout ceci n'existe plus. Le N.° 3 fait voir la division des degrés du métronome.

§. 4.

Les *artistes* et les *amateurs* apprennent par le métronome le vrai mouvement que l'auteur a indiqué; mais ils ne doivent pas le suivre servilement sans retenir ou animer certains endroits. J'ai rencontré des amateurs, et même des artistes, qui avaient l'habitude de toujours presser: c'est à ceux-ci que je recommande de s'exercer sous les coups du métronome, jusqu'à ce qu'ils aient acquis l'aplomb nécessaire.

§. 5.

C'est aussi pour les commençans qu'il est d'une grande utilité; en les forçant de rester constamment en mesure, ils en obtiennent bien le sentiment; mais il faut, avant de s'en servir, qu'ils sachent jouer leurs petits morceaux sans fautes.

Le métronome sera encore bien utile aux élèves dans leurs exercices pendant l'absence du professeur. On le posera à côté de la musique, on fera attention à sa marche, l'œil observera quelquefois ses mouvemens, et on tâchera de les suivre exactement dans la mesure.

Avec un pareil guide, qui parle à l'oreille et aux yeux, il faudrait que l'élève eût bien peu de dispositions pour ne pas aller en mesure en peu de temps.

(+) Il serait à desirer que tous les compositeurs et artistes possédassent un métronome, qu'ils indiquassent soigneusement le mouvement de leurs ouvrages d'après ce régulateur, et qu'ils tinsent à ce que leurs élèves en fussent également pourvus. Ceci, sans doute, mettrait M.r Maëlzel à même de pouvoir donner ses métronomes à un prix tel que tout le monde, jusqu'au pauvre organiste de village, pourrait en faire l'acquisition.

§ 6

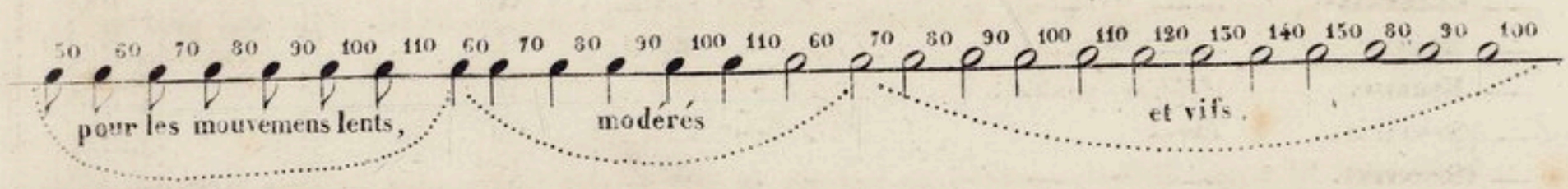
Avant de comencer le morceau, il faut écouter un instant le métronome pour bien saisir le mouvement, autrement l'oreille pourrait se tromper sur ses coups.

Cette observation se rapporte aussi au compositeur quand il cherche le degré du métronome pour indiquer le mouvement du morceau.

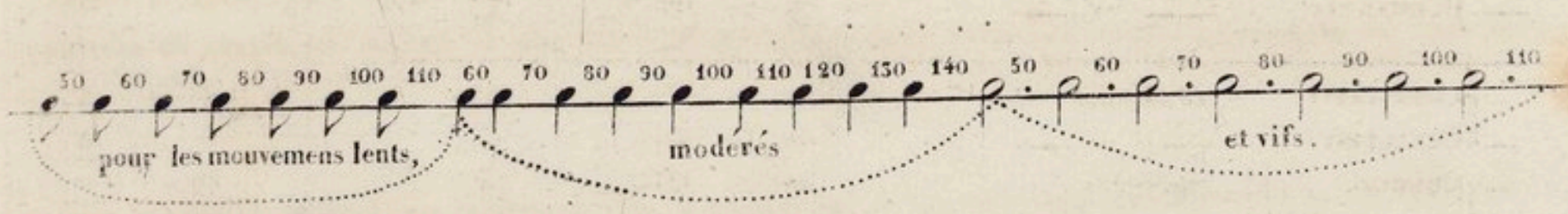
On aura soin de le poser bien horizontalement.

TABLE 1.

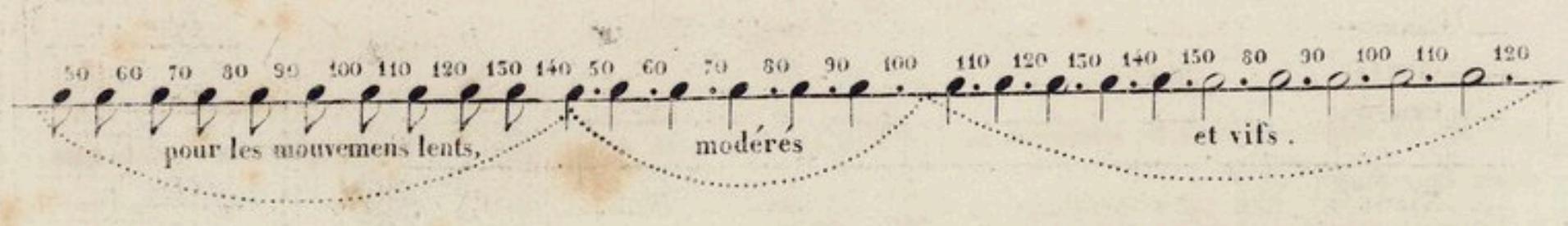
MESURE DE ¢ 2/4.



MESURE DE 3/4.



MESURE DE 6/8 9/8 12/8.



MESURE DE 3/8

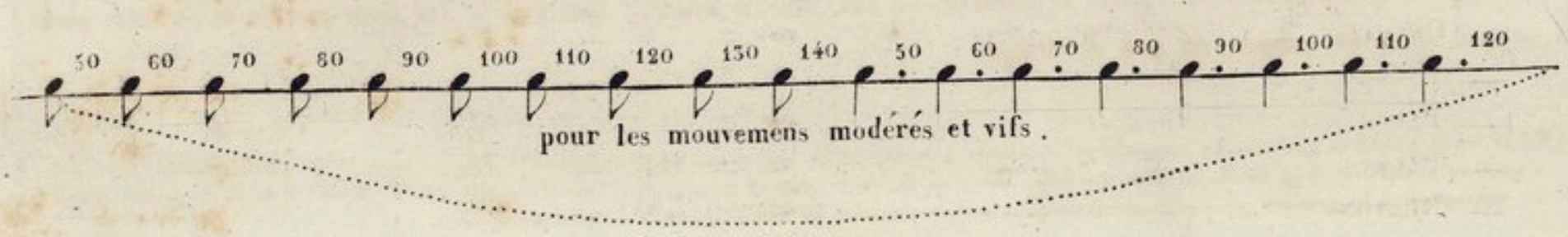


TABLE 2.

DÉNOMINATION DES MOUVEMENS.

Noms des Auteurs.	Indication primitive des morceaux.	Mouvemens métronomiques selon l'indication de l'auteur.	Mesures.
Paer.	*Allegro moderato*	♩ = 50	C
— Paer.	*Allegro moderato*	♩ = 80 —	C
— Mehul.	*Allegro moderato*	♩ = 72 —	C
— Mehul.	*Allegro moderato*	♩ = 88 —	C
— Clementi.	*Allegro*	♩ = 54 —	C
— Clementi.	— " —	♩ = 50 —	C
— Cherubini.	— " —	♩ = 112 —	C
— Cherubini.	— " —	♩ = 126 —	C
— Cherubini.	— " —	♩ = 72 —	C
— Mehul.	— " —	♩ = 96 —	C
— Berton.	*Allegro molto*	♩ = 176 —	C
— Spontini.	*Presto*	♩ = 72 —	C
— Spontini.	— " —	♩ = 88 —	C
— Beethoven.	— " —	♩ = 152 —	C
— Beethoven.	— " —	♩ = 176 —	C
— Beethoven.	— " —	♩ = 224 —	C
— Clementi.	— " —	♩ = 96 —	C
— Cherubini.	*Andantino*	𝅗𝅥 = 76 —	2/4
— Cherubini.	— " —	𝅗𝅥 = 164 —	2/4
— Cramer.	*Moderato*	𝅗𝅥 = 63 —	2/4
— Cramer.	— " —	𝅗𝅥 = 116 —	2/4
— Cramer.	*Allegro non tanto*	𝅗𝅥 = 138 —	2/4
— Cramer.	*Presto*	𝅗𝅥 = 138 —	2/4
— Cramer.	*Moderato*	𝅗𝅥 = 100 —	2/4
— Cramer.	— " —	𝅗𝅥 = 258 —	2/4
— Viotti.	*Andante*	𝅗𝅥 = 52 —	3/8
— Berton.	— " —	𝅗𝅥 = 152 —	3/8
— Nicolo.	*Andantino*	♩. = 52 —	6/8
— Catel.	— " —	♩. = 126 —	6/8
— Paer.	*Andante*	♩. = 50 —	6/8
— Berton.	— " —	♩. = 100 —	6/8
— Cramer.	*Piu tosto moderato*	♩. = 92 —	6/8
— Cramer.	*Allegro agitato*	♩. = 66 —	6/8
— Paer.	*Lento*	𝅗𝅥. = 120 —	6/8
— Paer.	*Andante*	𝅗𝅥. = 120 —	6/8
— Paer.	— " —	𝅗𝅥. = 112 —	6/8
— Berton.	— " —	𝅗𝅥. = 300 —	6/8

Division des degrés du métronome.

50	50
	52
	54
	56
	58
60	60
	63
	66
	69
70	72
	76
80	80
	84
	88
90	92
	96
100	100
	104
	108
110	112
	116
120	120
	126
130	132
	138
140	144
150	152
160	160

ARTICLE 6.

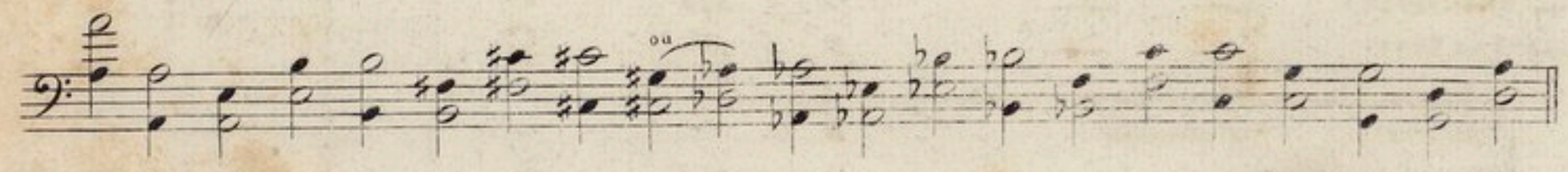
DE L'ACCORD DE L'INSTRUMENT.

§. 1.

Tout le monde est convaincu de la nécessité et de l'agrément d'avoir un instrument bien accordé; mais comme on n'a pas toujours occasion de se procurer un accordeur (surtout à la campagne,) il ne sera pas inutile de donner ici une courte instruction sur la manière d'accorder le piano soi-même. (+)

§. 2.

SORGE, FRITZEN, MARPURG, VOGLER &c. dans les temps où l'on jouait encore sur des Epinettes, des Clavecins ou Pantalons, et sur des Pianos dont chaque note n'avait que deux cordes bien minces, ont donné plusieurs systêmes convenables sur cet objet; mais comme tous ces instrumens ne sont plus en usage, et qu'ils ont été remplacés par le Piano-Forté, dont chaque note à trois cordes, quatre ou cinq fois plus fortes que celles d'autrefois, ces anciens systêmes ne s'y appliquent plus aussi favorablement. Il faut donc tâcher de trouver une partition qui soit d'autant plus facile à suivre, qu'il est rare de rencontrer des oreilles assez exercées pour apprécier des nuances aussi légères que celles de la *température inégale*. L'expérience de ceux qui font leur état d'accorder, démontre que la succession suivante, est la plus sûre pour obtenir la justesse et la solidité de l'accord.

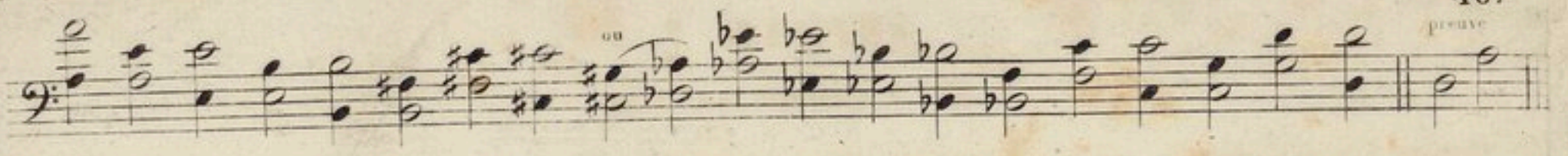


Explication. Comme le *troisième la* est la note sur laquelle les violons de l'orchestre prennent le ton du hautbois ou de la flûte, on a choisi la même note pour faire le diapason (fourche qui donne le *la*), et c'est avec elle qu'on commence la partition.

On accordera donc ce *La* en unisson avec le diapason; puis le 2^{e} *la* sur le 3^{e}, et le 1^{er} *la* avec le 2^{e}; après quoi on continuera dans l'ordre indiqué, par *quintes supérieures* et par *octaves inférieures*, jusqu'au retour du 2^{e} *la*, qui termine ce cercle de quintes.

Si l'on trouvait trop difficile de faire la partition jusqu'au *premier sol*, on choisirait la succession suivante, qui est plus facile pour une oreille non exercée.

(+) Il serait à desirer qu'on eût partout le même diapason. Les désagremens qu'on éprouve, à cet égard, surtout avec les instrumens à vent, sont très-fréquens: Tantôt ils ne sont pas au ton du Piano, et tantôt ils sont faux entr'eux dans l'orchestre: car l'un est fabriqué sur le diapason de Vienne, l'autre sur celui de Londres, un troisième sur celui du théâtre de l'Opéra à Paris, qui n'est pas encore au même ton que le diapason de l'opéra-comique et du théâtre Italien de la même ville. Comment est-il alors possible d'obtenir de la justesse? les obstacles, à cet égard, sont toujours venus de la part des chanteurs. Puissent-ils enfin convenir, dans tous les pays, d'un ton qui ne soit ni trop haut ni trop bas, et le même au théâtre, ALLA CAMERA, et à l'église. Ils y gagneraient eux-mêmes, car, rencontrant partout le même ton, ils y seraient habitués, ils chanteraient avec moins de peine, et n'auraient jamais besoin de se faire transposer leurs morceaux.



Mais pour bien réussir, il faut encore observer les règles suivantes:

1.° Aucune quinte ne doit être accordée parfaitement juste (comme serait celle produite par la résonnance d'une corde de la contre-octave;) il faut qu'elle soit une idée plus basse (ce qu'on appelle quinte faible,) car autrement la douzième quinte, à la fin de la partition, se trouverait trop haute.

Pour habituer l'oreille aux quintes faibles, il faut diviser la quinte en trois espèces, savoir: en mauvaises, bonnes et justes. La quinte est *mauvaise* quand elle est beaucoup trop basse, eu égard à sa note inférieure; *bonne*, (faible) quand elle n'est pas tout-à-fait juste, sans cependant choquer l'oreille; et *juste*, quand elle satisfait l'oreille complètement.

2.° Il ne faut jamais quitter une note, pour en accorder une autre, avant que ses trois cordes ne soient bien justes.

3.° Toutes les octaves s'accordent parfaitement juste.

4.° Pour ne pas être obligé de faire plusieurs fois la partition et pour s'assurer qu'elle ne change pas, quand on accorde les autres notes, il est bon d'accorder de suite après chaque note, son octave supérieure; mais cette dernière n'a besoin, pour le moment, d'être montée qu'approximativement.

5.° Arrivé à la dernière quinte 2.° *ré* 2.e *la*, elle décide si les 11 précédentes ont été accordées trop justes ou trop faibles. Si le *la* sonne bien avec le *ré*, on peut conclure que toute la partition a été bien faite; mais si le *la* est trop haut, toutes les quintes précédentes, ou du moins les dernières, sont trop faibles, et si le *la* est trop bas, les quintes précédentes sont trop justes. Pour ne pas se tromper cependant, il faut aussi comparer ce *la* avec le diapason; car ordinairement il a baissé (surtout quand les instrumens sont neufs,) et étant remonté, il se trouve d'accord avec le *ré*.

6.° Dans tous les cas il est nécessaire de repasser la partition avec beaucoup d'attention, car plusieurs cordes auront pu s'altérer, et d'ailleurs tout l'accord de l'instrument dépend d'elle. Pour qu'elle soit encore mieux assurée, il faudra retoucher aussi l'octave supérieure de chaque note.

7.° Ayant terminé pour la deuxième fois cette partition, il faut en frapper toutes les notes avec leur quinte, tierce et octave, pour être tout-à-fait sûr de leur justesse.

8.° On accorde ensuite les sons de l'octave supérieure avec ceux de la partition; mais après chaque note qu'on vient de rendre juste, il faut aussi monter approximativement son octave supérieure.

9.° Si un instrument doit devenir tout-à-fait juste, et ne pas tenir son accord seulement pour quelques jours, mais pour des semaines et des mois, il faut comparer, avec chaque note accordée, son octave inférieure; par exemple:

Chaque ton de la 3.e octave doit être comparé avec le même ton de la 2.e
Chaque ton de la 4.e ..... avec le même ton de la 3.e et 2.e
Chaque ton de la 5.e ..... avec le même ton de la 4.e, 3.e et 2.e
Chaque ton de la 6.e ..... avec le même ton de la 5.e, 4.e, 3.e et 2.e octaves.

10.° Ce n'est que lorsque toutes les notes du dessus sont justes, qu'on accorde la basse par octaves.

La manière employée par les Anglais pour accorder leurs pianos, ne diffère de la nôtre qu'en ce qu'ils ne mettent pas de cuir ou de papier entre celles des cordes qui se trouvent sur une même touche, et dont on veut intercepter le son pour mieux entendre celle qui reste libre. Ils se servent à cet effet de la pédale qui fait frapper les marteaux à volonté sur une, deux ou trois cordes. Ceci n'est applicable qu'aux pianos à queue.

§. 3.

On tâchera de tenir son instrument toujours au même ton, en se servant du diapason chaque fois qu'on l'accordera; car autrement il en souffrirait, et finirait même par ne plus tenir l'accord.

§. 4.

Il est nécessaire d'épousseter l'instrument intérieurement de temps à autre.

ARTICLE 7.

DE L'IMPROVISATION.

Quoique l'improvisation ne soit pas susceptible d'être enseignée, on peut cependant comminuquer à cet égard quelques observations utiles.

Elle exige avant tout:

Pour ce qui concerce les dispositions naturelles, de l'invention, de la sagacité, un élan d'idées; le don de savoir développer, renverser, moduler et combiner soit ses propres idées, soit celles qu'on choisirait à cet effet chez les autres.

Pour ce qui concerne l'instruction: une telle connaissance des lois de *l'harmonie*, qu'on les observe dans toutes leurs applications sans précisement avoir besoin d'y songer, et aussi une telle perfection et assurance dans le *jeu*, que les mains exécutent naturellement, n'importe dans quel ton, tout ce que l'esprit et l'imagination peuvent créer, sans avoir besoin de se rendre compte de toutes les opérations mécaniques que cela exige.

L'artiste ne doit pas être plus embarrassé, pour rendre avec toute la précision possible, ses inspirations du moment, que ne le serait un homme de lettres, pour exprimer convenablement ses pensées. Sans cette indépendance on risque de demeurer court, de divaguer, ou de ne se sauver qu'avec des plagiats ou des passages étudiés.

Au reste, je ne crois pouvoir mieux faire qu'en décrivant le chemin que j'ai pris moi-même pour arriver à l'improvisation.

Après être parvenu, pour l'exécution, l'harmonie, le contrepoint &c. au degré de perfection dont je viens de faire mention; après avoir joué et étudié les meilleurs maîtres anciens et modernes, pour former mon goût, nourrir mon imagination, apprendre à inventer et développer une mélodie, une idée, je profitais ordinairement du crépuscule (ayant été occupé dans la journée à donner des leçons et à composer) pour m'abandonner à mes sentimens et à mon imagination en improvisant au piano, tantôt dans le style libre, et tantôt dans le style sévère ou fugué.

Mon attention se portait alors principalement sur la conduite et la liaison des idées, sur un rhytme sévère, sur la diversité du caractère, la variété du coloris, et sur la monotonie qui pourrait résulter d'un développement trop étendu. J'essayais de baser mon imagination sur mes propres idées, ou bien d'y mêler quelque thême connu, mais moins pour le varier que pour le traiter librement dans plusieurs formes, avec plusieurs tournures et dans plusieurs styles.

Après avoir formé ainsi, par quelques années de travail dans ma chambre, mon goût et mon jugement, et ayant acquis assez d'habileté pour exécuter avec assurance tout ce qui se présentait momentanément à mon esprit, j'essayai, pendant assez longtemps, d'improviser devant quelques personnes choisies, observant en silence l'effet que je produisais, tant sur les connaisseurs que sur ceux qui étaient étrangers à l'art.

Ce n'est qu'après être arrivé au point de satisfaire l'une et l'autre partie de mes auditeurs, que je me hasardai publiquement; et j'avoue que dès ce moment, je fus moins embarrassé d'improviser devant deux à trois mille auditeurs, que de jouer une composition écrite, à laquelle j'étais servilement assujetti.

Le temps, la patience et l'assiduité conduisent au but.

FIN DE LA TROISIÈME ET DERNIÈRE PARTIE.

BIBLIOTHEQUE ROYALE