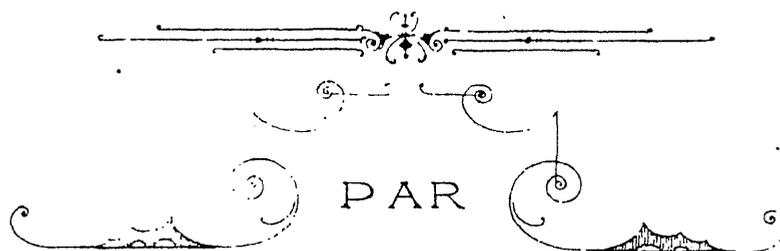


A. M. AMBROISE THOMAS

*Membre de l'Institut  
Directeur du Conservatoire de Paris*

# Mécanisme et Style

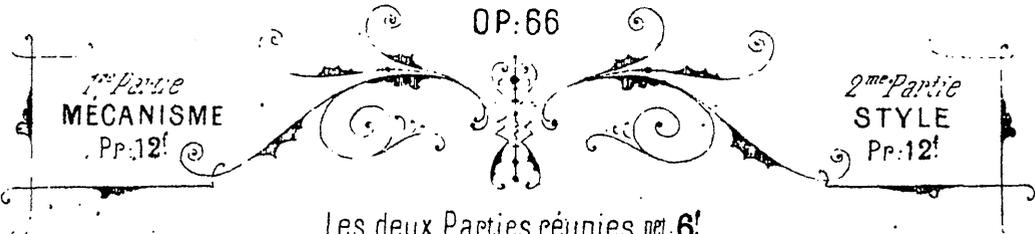
Le Vade-Mecum du Pianiste



# C. DE BÉRIOT

*Professeur au Conservatoire*

OP: 66



Les deux Parties réunies, net. 6<sup>f</sup>

*Exportée pour tous pays  
Tous droits de reproduction et de traduction réservés*

Paris, J. HAMELLE Editeur.

*Rue M<sup>me</sup> U. MAHU*

22, Boulevard Malesherbes, 22

J. 2587.88. H



A M<sup>r</sup> AMBROISE THOMAS  
*Membre de l'Institut*  
*Directeur du Conservatoire de Paris*

# Mécanisme et Style

Le Vade-Mecum du Pianiste

PAR

# C. DE BÉRIOT

*Professeur au Conservatoire*

OP. 66

*1<sup>re</sup> Partie*  
MÉCANISME  
Pp. 12<sup>f</sup>

*2<sup>me</sup> Partie*  
STYLE  
Pp. 12<sup>f</sup>

Les deux Parties réunies net. 6<sup>f</sup>

*Le droit de reproduction est réservé.*

Paris, J. HAMELLE Editeur.  
*Impr. H. MAHO*  
22 Boulevard Malesherbes, 22  
U 2387 88 H.

## AVANT-PROPOS

Les exercices contenus dans la première partie de cet ouvrage se composent de six formes ou types résumant les difficultés courantes du piano.

On trouvera d'abord vingt-quatre combinaisons (sans passage du pouce) formant le premier groupe.

Ensuite viennent les gammes dont tous les degrés sont pris comme points de départ; les élèves rompus à cette étude ne seront jamais arrêtés par les changements de doigté si fréquents dans la pratique.

EXEMPLE.

Le troisième groupe est formé par les arpèges dont nous avons réparti les points d'articulation de manière à ne pas les faire toujours coïncider avec le passage du pouce; c'est le meilleur moyen d'obtenir une grande égalité.

Les tierces constituent le quatrième groupe; le cinquième est formé par les trilles, puis enfin les octaves qui complètent la série.

Les exemples qui suivent sont destinés à fortifier le quatrième doigt et à donner à tous une indépendance parfaite.

Tous ces exercices doivent être travaillés les mains séparées; le travail simultané des deux mains, sans être proscrit, doit former l'exception; son inconvénient réel étant de masquer les défauts d'une main par l'autre, il faut avant tout s'assurer de l'égalité absolue de chaque main isolée.

Ces formes diverses seront travaillées sans mollesse, sans nuance au début et à différents degrés métronomiques; puis on les jouera avec les indications *pp* — *p* — *f* — *ff*; enfin, on les nuancera en passant du *piano* au *forte* et vice versa, mais l'étude égale (forte ou légère) formera la base du travail. Il faudra consacrer à cette gymnastique quotidienne un temps variant de une à deux heures par jour, en le scindant par fragments de vingt à trente minutes pour chaque groupe; chacun d'eux sera ainsi repassé trois fois par semaine au minimum.

Nous ne saurions trop mettre les élèves en garde contre l'habitude déplorable et toute moderne de jouer à toute vitesse; on perd presque toujours en clarté ce que l'on gagne en rapidité. A coup sûr il faut acquérir de la vélocité, mais la condition première d'une bonne exécution, c'est la netteté, la pureté du jeu et pour conclure: un véritable artiste n'admettra jamais que sacrifier une belle œuvre à la virtuosité soit une preuve de goût.

# 1<sup>re</sup> SÉRIE

Trois fois chaque mesure. (Doigté invariable).

Les combinaisons dont il a été question à la première page sont représentées par les vingt-quatre doigtés ci-dessous: (les harmonies restent invariables).

**EXEMPLE.**

Doigté.  
12354532

etc.

**AUTRE EXEMPLE.**

Doigté  
12435342

etc.

## DOIGTÉS DES VINGT-QUATRE COMBINAISONS (Main droite)

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

Trois fois chaque mesure.

DOIGTÉ DES VINGT-QUATRE COMBINAISONS (Main gauche)

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

Il n'est pas nécessaire de travailler tous ces exercices le même jour, mais on devra arriver à les repasser tous en une semaine.

2<sup>e</sup> SÉRIE (GAMMES)

Travailler ces gammes sur l'étendue de trois octaves.

*Trois fois chaque mesure.*

*(3 Octaves)*

*La main droite commencera une octave en-dessous si c'est nécessaire.*

*Commencer une octave en-dessous.*

*(3 Octaves)*

(<sup>1</sup>) La descente de chaque gamme se fait avec les mêmes doigts que la montée. L'accompagnement est invariable pour les deux mains, il change seulement d'octave, on le placera dans un registre qui permettra de développer les gammes sur l'étendue de trois octaves au moins.

Les gammes suivantes ainsi que les mineures seront développées de même.

*Commencer une octave plus bas.*



First system of musical notation. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The first staff has a treble clef and contains a melodic line with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 1. The second staff has a bass clef and contains a bass line with fingerings 4, 3, 4. The third staff has a bass clef and contains a bass line with fingerings 4, 3, 2, 1, 4.

Second system of musical notation. It consists of three staves: a grand staff and a separate bass clef staff. The key signature is two sharps. The first staff has a treble clef and contains a melodic line with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 1, 1. The second staff has a bass clef and contains a bass line with fingerings 4, 3, 2, 1, 4. The third staff has a bass clef and contains a bass line with fingerings 4, 3, 2, 1, 3, 5.

Third system of musical notation. It consists of three staves: a grand staff and a separate bass clef staff. The key signature is two sharps. The first staff has a treble clef and contains a melodic line with fingerings 2, 1, 2, 3, 1, 2, 1. The second staff has a bass clef and contains a bass line with fingerings 4, 3, 3, 2, 1, 3, 4. The third staff has a bass clef and contains a bass line with fingerings 4, 3, 3, 2, 1, 3, 4.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves: a grand staff and a separate bass clef staff. The key signature is two sharps. The first staff has a treble clef and contains a melodic line with fingerings 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 1. The second staff has a bass clef and contains a bass line with fingerings 4, 3, 3, 2, 1, 3, 4. The third staff has a bass clef and contains a bass line with fingerings 4, 3, 3, 2, 1, 3, 4.

Fifth system of musical notation. It consists of three staves: a grand staff and a separate bass clef staff. The key signature is two sharps. The first staff has a treble clef and contains a melodic line with fingerings 2, 3, 1, 2, 1, 1, 1. The second staff has a bass clef and contains a bass line with fingerings 4, 3, 2, 1, 4, 5. The third staff has a bass clef and contains a bass line with fingerings 4, 3, 2, 1, 4, 5.

A partir d'ici la même ligne servira pour les deux mains; le doigté de la main gauche est marqué sous les notes, celui de la main droite *au-dessus*.

L'étude de ces gammes n'exclut pas celle des gammes parallèles à l'octave, à la tierce, à la dixième puis en sens inverse, telles qu'on les trouve dans la plupart des méthodes ou recueils d'exercices.

Les gammes mineures se trouvant également dans toutes les méthodes sous la forme mélodique, nous nous bornons à donner la gamme harmonique mineure (invariable dans la descente comme dans la montée.

### GAMMES MINEURES

Le doigté est le même en descendant qu'en montant, comme pour les gammes majeures.

The image displays five systems of musical notation for minor scales in the key of C major. Each system consists of two staves: a treble clef staff for the scale and a bass clef staff for the accompaniment. The scales are: 1) C minor (C-B-A-G-F-E-D-C), 2) D minor (D-C-B-A-G-F-E-D), 3) E minor (E-D-C-B-A-G-F-E), 4) F minor (F-E-D-C-B-A-G-F), and 5) G minor (G-F-E-D-C-B-A-G). Each scale is shown with its ascending and descending lines, accompanied by a bass line of chords. Fingering numbers (1-5) are provided for each note in the ascending line. The descending line uses the same fingering as the ascending line, as indicated by the text above. The time signature is common time (C).

First system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), common time (C). The right hand features a series of ascending eighth-note patterns with fingerings 1, 2, 3, 4, 5 and 2, 1, 3, 4. The left hand provides a steady accompaniment of quarter notes: G2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F#, C#), common time (C). The right hand continues with ascending eighth-note patterns, including fingerings 5, 4, 3, 2, 1 and 2, 1, 3, 4. The left hand accompaniment consists of quarter notes: G2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), common time (C). The right hand features ascending eighth-note patterns with fingerings 2, 1, 3, 4 and 2, 1, 4, 5. The left hand accompaniment consists of quarter notes: G2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), common time (C). The right hand features ascending eighth-note patterns with fingerings 2, 3, 1, 4 and 2, 1, 4, 5. The left hand accompaniment consists of quarter notes: G2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of four sharps (F#, C#, G#, D#), common time (C). The right hand features ascending eighth-note patterns with fingerings 2, 1, 4, 3 and 2, 3, 1, 4. The left hand accompaniment consists of quarter notes: G2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3.

### GAMMES CHROMATIQUES

à travailler sur toute l'étendue du clavier dans le registre de chaque main.

On pourra également continuer la progression harmonique en suivant tous les degrés chromatiques avec les accords.

**3<sup>e</sup> SÉRIE (ARPÈGES)**

à étudier dans tous les tons majeurs et mineurs

-MAIN DROITE-

*Trois fois chaque forme*

-MAIN GAUCHE-

Le doigté des arpèges dans les autres tonalités subira les modifications suivantes, — à la *main droite*:

1<sup>o</sup> si l'arpège commence par une touche noire suivie d'une blanche, doigtez 2 1 EX.

2<sup>o</sup> par deux touches noires formant une tierce, doigtez 2 3 EX.

3<sup>o</sup> par deux touches noires formant une quarte, doigtez 2 4 EX.

4<sup>o</sup> enfin s'il n'y a que des touches noires adoptez le doigté des blanches.

*Main gauche* : 1<sup>o</sup> touche noire suivie d'une blanche, doigtez 2 1 ou 3 1 ou 3 2.

2<sup>o</sup> deux touches noires, doigtez 4 2.

3<sup>o</sup> trois touches noires, adoptez le doigté des blanches. EX.

## ACCORDS DE SEPTIEME DE DOMINANTE

Ces accords devront être également mesurés en triolets. *EX.*  etc.

*Trois fois.*



Le doigté des autres accords de septième suivra les règles précédemment énoncés; nous y ajouterons les deux remarques suivantes:

1<sup>o</sup> deux touches noires formant un intervalle de seconde se doigteront 2 3 à la *main droite* et 3 2 à la

*main gauche*: *EX.* 

2<sup>o</sup> trois touches noires consécutives devront être doigtées



4<sup>e</sup> SÉRIE (GAMMES EN TIERCES)

-MAIN DROITE-

Trois fois de suite.

(Même doigté pour la gamme harmonique mineure.)

\* Pour ne pas commettre d'erreur de doigté, il faut porter toute son attention sur les points où se trouvent régulièrement les doigtés  $\left\{ \begin{matrix} 2 \\ 1 \end{matrix} \right.$ .

Toutes les autres gammes seront travaillées avec le même doigté, excepté *mi b*, *fa* et *si b* que nous donnons ci-dessous. On étudiera également ces gammes par triolets jusqu'au *sol* aigu, en doigtant uniformément  $\left\{ \begin{matrix} 3 & 4 & 5 \\ 1 & 2 & 3 \end{matrix} \right.$ .

-MAIN GAUCHE-

AUTRES DOIGTÉS

\* Travailler en triolets comme pour la main droite.

GAMMES CHROMATIQUES

Sur trois octaves.

First system of chromatic scales. Treble clef:  $\text{C} \rightarrow \text{C}\sharp \rightarrow \text{D} \rightarrow \text{D}\sharp \rightarrow \text{E} \rightarrow \text{E}\sharp \rightarrow \text{F} \rightarrow \text{F}\sharp \rightarrow \text{G} \rightarrow \text{G}\sharp \rightarrow \text{A} \rightarrow \text{A}\sharp \rightarrow \text{B} \rightarrow \text{C}$ . Bass clef:  $\text{C} \rightarrow \text{B} \rightarrow \text{B}\flat \rightarrow \text{A} \rightarrow \text{A}\flat \rightarrow \text{G} \rightarrow \text{G}\flat \rightarrow \text{F} \rightarrow \text{F}\flat \rightarrow \text{E} \rightarrow \text{E}\flat \rightarrow \text{D} \rightarrow \text{D}\flat \rightarrow \text{C}$ . Annotations include fingering numbers (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and the instruction "pour monter." with a star symbol. The phrase "Même doigté." is written below the bass clef.

Second system of chromatic scales. Treble clef:  $\text{C} \rightarrow \text{C}\sharp \rightarrow \text{D} \rightarrow \text{D}\sharp \rightarrow \text{E} \rightarrow \text{E}\sharp \rightarrow \text{F} \rightarrow \text{F}\sharp \rightarrow \text{G} \rightarrow \text{G}\sharp \rightarrow \text{A} \rightarrow \text{A}\sharp \rightarrow \text{B} \rightarrow \text{C}$ . Bass clef:  $\text{C} \rightarrow \text{B} \rightarrow \text{B}\flat \rightarrow \text{A} \rightarrow \text{A}\flat \rightarrow \text{G} \rightarrow \text{G}\flat \rightarrow \text{F} \rightarrow \text{F}\flat \rightarrow \text{E} \rightarrow \text{E}\flat \rightarrow \text{D} \rightarrow \text{D}\flat \rightarrow \text{C}$ . Includes the annotation: "(On peut également mettre  $\frac{5}{3}$  sur ré b, fa.)".

\* Pour ne pas être arrêté par le doigté, il faut bien remarquer les deux points où tombent les doigts  $\frac{5}{3}$  ou  $\frac{3}{5}$ .

3<sup>e</sup> SÉRIE. (TRILLES)

Les triples croches donnent le degré de rapidité qui doit être aussi grande que possible.

Trills exercise. Treble clef:  $\text{C} \rightarrow \text{C}\sharp \rightarrow \text{D} \rightarrow \text{D}\sharp \rightarrow \text{E} \rightarrow \text{E}\sharp \rightarrow \text{F} \rightarrow \text{F}\sharp \rightarrow \text{G} \rightarrow \text{G}\sharp \rightarrow \text{A} \rightarrow \text{A}\sharp \rightarrow \text{B} \rightarrow \text{C}$ . Bass clef:  $\text{C} \rightarrow \text{B} \rightarrow \text{B}\flat \rightarrow \text{A} \rightarrow \text{A}\flat \rightarrow \text{G} \rightarrow \text{G}\flat \rightarrow \text{F} \rightarrow \text{F}\flat \rightarrow \text{E} \rightarrow \text{E}\flat \rightarrow \text{D} \rightarrow \text{D}\flat \rightarrow \text{C}$ . Each note is followed by a triplet of eighth notes marked "trm".

# 6<sup>e</sup> SÉRIE (OCTAVES)

Trois fois la ligne.

## EXERCICE PRÉPARATOIRE

1<sup>re</sup> FORME.

Musical notation for the first form of the preparatory exercise, consisting of two staves (treble and bass clef) with rhythmic patterns and slurs.

2<sup>e</sup> FORME.

Musical notation for the second form of the preparatory exercise, featuring triplets and slurs.

3<sup>e</sup> FORME.

Musical notation for the third form of the preparatory exercise, showing a treble clef with rhythmic patterns.

## GAMMES dans tous les tons

Musical notation for scales in all keys, showing treble and bass clefs with ascending and descending lines.

## ARPÈGES dans tous les tons

Seize fois chaque exercice.

Musical notation for arpeggios in all keys, numbered 1 through 14, with various rhythmic patterns and slurs.

## EXERCICES COMPLÉMENTAIRES

(Grande difficulté)

A deux parties.  $\frac{4}{4}$  (Étudier les deux doigts)

- MAIN DROITE -

I.

Musical notation for the first part of the complementary exercises, showing a treble and bass clef with complex rhythmic patterns and slurs.

(Etudier les deux doigts.)

- MAIN GAUCHE -

- MAIN GAUCHE SEULE -

VARIANTE.

ECART DU 4<sup>e</sup> DOIGT

*Un fois.*

Préparation.

Vingt fois.

EXERCICE pour les deux mains en déplaçant pour la main gauche la clé de sol à la clé de fa et réciproquement.

IV.

AUTRES FORMES à développer sur les mêmes accords.

Huit fois.

- POUR LES DEUX MAINS -

V.

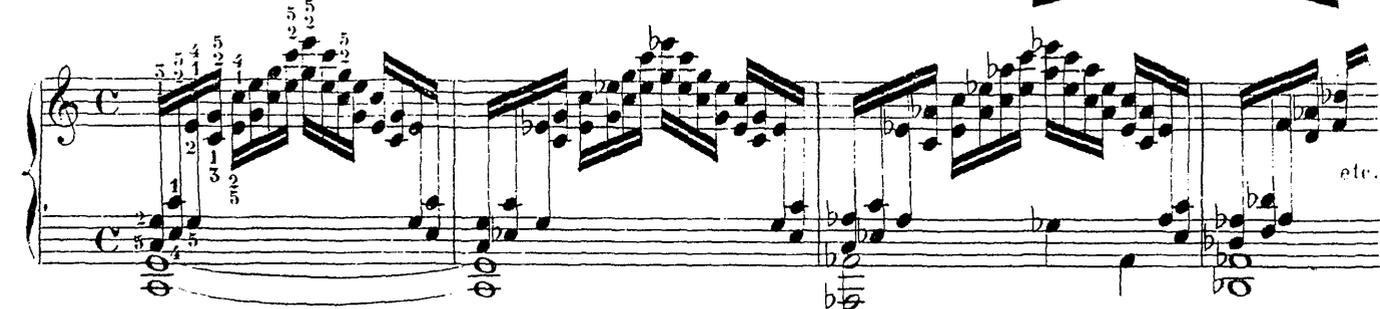
VI.

Doigtés. m. d.  $\begin{matrix} 3 & 4 & 1 \\ 2 & 1 & \\ 3 & 4 & 2 \\ 1 & 2 & \end{matrix}$

TRILLES DOUBLES

Doigtés. m. c.  $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 \\ 2 & 3 & 4 & 2 & 1 & 3 \\ 1 & 2 & 3 & 4 \end{matrix}$

SIXTES

VII. 
 Adoptez le même doigté pour les autres tons.
 

Pour bien doigter les gammes chromatiques en sixtes, veillez à ce que les touches noires de la partie basse soient dévolues au deuxième doigt et celles de la partie élevée au quatrième ou au troisième doigt. Observation inverse pour la main gauche.

A trois parties. Cet exercice et le suivant peuvent se poursuivre dans tous les tons.

VIII. 
*Sempre legato.*

- MAIN GAUCHE -

2 1 1 1 2 2 1 1 2 1 1 2

4 3

5

*Sempre legato.*

- POUR LES DEUX MAINS -

*Quatre fois.*

IX.

4 5 3 4 4 5 3 4

1 2 1 2 1 2 1 2

4 5 3 4 4 5 3 4

4 5 3 4 4 5 3 4

4 5 3 4 4 5 3 4

Comme Variante commencer ainsi:

etc.

A quatre parties.

X.

- MAIN GAUCHE SEULE -

Complément à trois parties.

Huit fois.

XI.

EXERCICE POUR ACQUERIR DE L'ADRESSE

A travailler des deux mains.

XII.

FIN DE LA PREMIERE PARTIE

AVANT-PROPOS

On a écrit dans ces dernières années un si grand nombre d'ouvrages didactiques sur le piano qu'il serait peut-être superflu d'en produire un nouveau, s'il ne s'agissait que de la technique de cet instrument.

En effet le développement du mécanisme est arrivé à un tel degré, qu'à la vérité nous n'avons pu introduire qu'un nombre limité d'innovations dans un domaine si exploré.

Il n'en est pas de même du style : jusqu'ici on n'a fait qu'effleurer ce sujet délicat ; du moins nos professeurs les plus expérimentés ne lui ont encore consacré aucun traité spécial.

L'art de phraser, de modifier le son, la nuance, la mesure, d'employer judicieusement les pédales, en un mot de donner à chaque œuvre son véritable caractère, cet art, disons-nous, n'a pas (à notre connaissance) été l'objet d'une analyse approfondie et d'une synthèse logique ; ici, du reste, nous quittons le domaine précis de l'exécution mécanique, et, dans la région idéale du sentiment, les lois sont aussi difficiles à tracer qu'à observer.

Nous n'avons pas la prétention de résoudre un tel problème ; notre seule ambition se borne à poser quelques jalons dans cette voie nouvelle en groupant sous une forme précise et condensée nos remarques et observations, en les coordonnant avec méthode, chacune d'elles s'appuyant sur des exemples puisés aux bonnes sources. Tel est le programme succinct de l'ouvrage que nous livrons à la publicité ; tout incomplet qu'il puisse paraître, s'il contribue du moins à faciliter à nos jeunes confrères l'ascension souvent pénible, ardue, vers cette perfection que poursuit tout véritable artiste, notre but aura été suffisamment rempli ; d'autres compléteront notre tâche.

*C. de BÉRIOT.*

## EXPOSÉ

Avant d'aborder l'étude du style proprement dit, il est nécessaire d'indiquer en quelques mots les conditions essentielles de toute exécution musicale.

L'art musical est proche parent des arts plastiques et surtout de l'architecture. *Ordre et symétrie*, voilà leur essence avec ce corollaire que l'ordre, dans l'exécution musicale, implique la mesure et la justesse.

Pour le pianiste, c'est la netteté unie à la mesure qui est la qualité primordiale, la justesse étant une question d'accord.

Nous supposons ces qualités acquises, et nous entrons dans notre sujet: *l'étude du style*, au point de vue de la coloration de l'œuvre d'abord, c'est-à-dire de la teinte générale à lui donner; puis nous passerons en revue les différentes parties de l'exécution, nuances, expression, toucher, emploi des pédales, etc... et nous terminerons par quelques conseils sur l'interprétation des diverses écoles.

## I

## DES NUANCES EN GÉNÉRAL

- Comparaison avec les arts plastiques -

Pour mettre son tableau au point d'effet saisissant, le peintre masse les ombres et la lumière avant de passer aux détails des accentuations.

Procédons ainsi:

Au piano les équivalents des ombres et de la lumière sont les *teintes générales*, ou nuances de force, de douceur, de *crescendo* de *diminuendo*. Elles constituent la couleur générale de l'œuvre.

C'est le point de départ. L'expression et le sentiment s'obtiendront par d'autres qualités dont nous parlerons plus tard; il convient ici de bien définir d'abord le caractère de ces teintes d'ensemble.

Rien ne donne une idée plus nette de la répartition des nuances que la calligraphie. Ainsi que les traits calligraphiques où le passage du plein au délié et le passage inverse se font sans boursofflure, les nuances procèdent par gradation ou dégradation insensible; on gravit ainsi des rampes de *crescendo* plus ou moins accentué, et la descente, comme l'ascension, s'opère sans secousses. Dans les phrases chantantes, le sommet se présente généralement sous forme de dôme arrondi comme la courbe calligraphique, tandis que dans la musique rythmique, cette courbe fait place à un angle plus ou moins aigu et la même phrase change complètement d'aspect selon le mode d'expression employée ainsi que les exemples ci-dessous le feront comprendre.

The image shows two rows of musical notation in treble clef with a common time signature. The first row contains three phrases: 'Phrase chantante.' with a smooth, rounded 'Courbe d'expression.'; 'Caractère gracieux.' with a similar smooth curve; and 'Accent passionné.' with a curve that rises to a sharp peak and then falls. The second row contains three phrases: 'Expression rythmique.' with a curve that has several sharp, rhythmic peaks; 'Nuance élégante.' with a smooth, rounded curve; and 'Caractère résolu.' with a curve that rises to a sharp peak and then falls. Labels for the curves are placed below the notes.

Si le sommet de la phrase correspond à une *appoggiatura*, il devra être plus accentué suivant la nature de la pensée musicale.

Ces courbes s'élèvent à des hauteurs variables, et, lorsque deux courbes de même élévation sont en contact, on doit éviter de les traduire par deux effets semblables de *crescendo*; c'est ainsi qu'en peinture on condamne le parallélisme dans la ligne, et en architecture la reproduction monotone.

Généralement la forme de la phrase musicale dicte l'emploi de la nuance, et le *crescendo* a d'autant plus de relief que l'ascension est plus rapide; les phrases présentent ainsi une série d'ondulations qui amènent la courbe la plus accentuée vers la péroraison. La monotonie que l'on constate si souvent dans le jeu des élèves est la conséquence de l'ignorance ou de la mauvaise application de cette règle.

L'exemple suivant en fera mieux comprendre la mise en pratique.

The image shows a musical score for Beethoven, consisting of three staves of music. The first staff is labeled 'BEETHOVEN.' and '1<sup>er</sup> sommet.' It features a melodic line with a 'Cresc.' marking at the end. The second staff is labeled '2<sup>e</sup> sommet.' and '3<sup>e</sup> sommet.' It includes a 'Dim.' marking and a 'pp' dynamic at the end. The third staff is labeled '4<sup>e</sup> sommet.' and '5<sup>e</sup> sommet.' It features a 'sf' dynamic marking. The score illustrates various dynamic effects and phrasing techniques across five distinct peaks.

Au cinquième sommet, plus élevé que les autres, se trouve le plus grand *crescendo*: le quatrième sommet, de même hauteur que le troisième, est nuancé différemment pour éviter une entière similitude entre deux courbes en contact.

L'interprétation trop étroite de cette règle conduirait à jouer généralement fort dans le registre élevé du clavier et piano dans le bas. Il va de soi que ce n'est pas ainsi qu'il faut comprendre notre précepte. Non seulement les phrases sont indépendantes de la région où elles s'exécutent, mais quelquefois on les nuance en sens inverse; ainsi une phrase ascensionnelle peut se jouer en *diminuendo*, de même qu'une phrase descendante peut se terminer en *crescendo*.<sup>(1)</sup>

Ce sont là des effets d'opposition qui n'infirmen en rien la règle générale des nuances. Signalons encore des cas où toute une zone se maintient dans un effet uniforme; dans les mouvements vifs principalement, on rencontrera de ces passages où la nuance du détail est sacrifiée à l'ensemble.

C'est maintenant au goût à répartir la force et la douceur en juste proportion, à ménager ses ressources et à ne les déployer qu'en temps opportun. On comprend que le tempérament individuel joue un rôle important dans toute interprétation, et qu'il est impossible de tracer la ligne idéale entre la limite extrême du beau et l'au-delà hyperbolique.

Pour mettre en garde contre un excès en tout nuisible, il suffit de rappeler que le grandiose est voisin de l'ampoulé et que le sublime confine au ridicule.

<sup>(1)</sup> Cette nuance est même fréquente dans les phrases énergiques.

## MODIFICATIONS DANS LA MESURE

Chopin disait que la main droite peut quelquefois s'affranchir de la mesure, mais à l'insu de la main gauche.

Il y a une vérité dans cette proposition d'allure paradoxale. souvent en effet la mélodie enroule ses caprices autour de l'accompagnement comme les fleurs d'une couronne maintenues par la rigidité du cercle;



pourtant l'accompagnement n'est pas invariablement condamné à ce rôle impassible. Ce n'est pas un esclave, mais comme son nom l'indique, un compagnon intelligent qui suit le chant avec discrétion et se prête à sa fantaisie aussi bien dans la mesure que dans les nuances les plus diverses. La mesure en effet, n'est pas non plus un battement mécanique, divisant automatiquement la phrase de la première à la dernière note. Comme le battement du cœur, elle obéit au sentiment, à la passion, elle subit la plus légère modification de l'expression du moment. Envisagée sous cet aspect plus réel, elle devient, pour ainsi dire, vivante, et donne un tout autre relief à la pensée musicale.

Dans les œuvres essentiellement rythmiques, telles que les marches, les morceaux de caractère, la danse et en général les phrases exprimant la décision, une mesure sévère est de règle. Mais veut-on imprimer à la phrase une allure plus déterminée, un ton plus impératif, la mesure du métronome devient parfois trop impassible; on obtiendra l'allure autoritaire au moyen d'une légère retenue placée à propos sur un temps fort.



(Au point où est placé la virgule, il est d'un bon effet de faire un silence imperceptible.)

C'est là un genre d'effet qui ne s'emploie guère dans les orchestres il appartient plutôt à l'initiative individuelle.

Pourtant un chef d'orchestre ne doit pas être l'esclave du métronome, pas plus qu'un écuyer ne se laisse mener par son cheval. La compréhension intelligente de la mesure est une qualité rare, et le manque de souplesse est aussi général que le défaut de rythme.

Que faut-il entendre par souplesse de la mesure?

Il n'y a pas évidemment de règles fixes à poser dans l'accélération ou le ralentissement de la mesure; mais, comme l'une ou l'autre est due au plus ou moins de chaleur de la pensée, on peut établir que l'animation concorde généralement avec le *crescendo*, comme le *ritenuto* avec le *diminuendo*; ainsi les terminaisons douces sont presque toujours exécutées avec plus de tranquillité.

BEETHOVEN  
-Op. 20-

Adagio.

Andante de  
WEBER  
-Op. 39-

*mf* *Cresc.* poco a poco ed accel le - ran do. *ff* etc.

De même, les phrases précédant un point d'orgue et les rentrées de motifs demandent à être ménagées comme mouvement.

La plupart de ces nuances sont trop fugitives pour figurer dans les indications des compositeurs; c'est à l'interprète à les sentir et à les rendre dans leurs proportions les plus délicates.

Par opposition à ces nuances discrètes, il y a des cas où l'on éprouve le besoin de s'affranchir des entraves de la mesure et où l'accélération plus ou moins prononcée du mouvement ne suffit même plus à exprimer le trouble de l'âme. Mais c'est un désordre apparent et qui doit se conformer au précepte de Boileau. Il s'appelle en musique le *tempo rubato*.

Le *tempo rubato* est l'imitation d'un phénomène que tout le monde connaît: le bruit d'un corps élastique tombant sur une surface dure, par exemple une bille sur le marbre; les bonds se succèdent en précipitant leurs intervalles suivant une loi mathématique jusqu'au temps final d'immobilité. Le *tempo rubato* est un rebondissement identique de notes.

*Il s'exécute ainsi:*  
Rubato. - - - - -

MENDELSSOHN  
-Op. 14-

Andante. *ff* etc.

Rondo capriccioso.

BEETHOVEN.  
Final de la Sonate en mi<sup>b</sup> min.

Presto. *p* *Cresc.* *ff* etc.

Rubato. - - - - -

Ce rebondi s'exécute ainsi:  avec une rapidité variable selon le mouvement du morceau et selon la valeur des notes écrites. Souvent le *tempo rubato* ne porte que sur trois ou quatre notes.

## III

## DE L'EXPRESSION ET DE LA PONCTUATION

La juste répartition de la force ou de la douceur, la chaleur ou l'abandon rythmique, le *tempo rubato* ne constituent pas encore la véritable expression de la langue musicale, exactement comparable à la langue parlée.

En nuancant son jeu suivant les divers principes énoncés ci-dessus, un artiste laissera son auditoire absolument froid, si lui-même ne sent pas courir dans ses veines ce je ne sais quoi que les Grecs, nos maîtres en esthétique, croyaient être l'étincelle dérobée au feu céleste. Sans être taxé de témérité, on peut essayer pourtant d'esquisser les règles grammaticales qui forment pour ainsi dire le tissu de l'expression.

Comme le langage usuel, la musique a une ponctuation, une prosodie commandée à la fois par la phrase et la respiration. De même qu'on ne respire pas au milieu d'un membre de phrase et que l'on ne dit pas : *Je suis fort... heureux de vous voir*, on ne jouera pas cette phrase :



ré et mi (où figure la virgule). Par contre il faudra séparer le deuxième membre de phrase du premier et lever la main aux deux virgules; c'est ce qui constitue la ponctuation en musique. Chaque phrase se compose ainsi de périodes qui ne doivent pas être fondues les unes dans les autres.

Dans la langue parlée, l'expression est d'autant plus vive que la pensée est plus chaleureuse ou plus profonde; ainsi l'on ne dira pas sur le même ton les trois phrases suivantes :

*Il fait bien beau temps* (phrase banale).

*J'ai bien du plaisir à vous voir* (phrase expressive).

*Sa mort m'a causé un grand chagrin* (phrase émue).

Dans le premier cas, le débit sera égal sur chaque mot; dans le deuxième, l'expression se rendra par un léger allongement du mot *bien*; dans le dernier exemple enfin, c'est le mot *grand* qui par son importance traduit et souligne l'émotion éprouvée.

C'est également l'importance donnée à certaines notes qui constitue la chaleur de la phrase musicale, et il est à remarquer qu'elle s'obtient plus souvent par l'allongement que par l'accentuation de la note.



L'exécution la plus flatteuse pour l'oreille s'obtiendra en s'arrêtant un peu sur le *la* surmonté d'une petite barre; on ne prolongera pas le *crescendo* au-delà du *fa* qui le précède.

Dans bien des cas même on atténue la note expressive au lieu de l'accentuer, mais on s'y arrête un peu plus qu'on ne le comporte sa valeur réelle d'écriture.

FIFLD  
Nocturne

Poco adagio.

*mf*

*Cresc.*

*p*

Allongez ce mi.

Presque toujours ces notes se présentent dans la partie où s'épanouit la phrase; en dehors des appoggiatures, c'est le mode d'expression le plus fréquent.

Il est quelquefois d'un heureux effet de retarder un peu la note expressive sur la note profonde, ou d'arpéger l'accord qui l'accompagne (s'il y a lieu); mais nous ne saurions trop recommander aux élèves d'éviter cet abominable défaut qui consiste à faire entendre chaque note du chant après la basse et de produire ainsi un effet de synopes continues.

Si l'on veut obtenir plus d'expression il faudra attaquer le *ta* un peu après le *sol* octave de l'accompagnement.

Andante moderato.  
*Espressivo.*

*p*

Avec un accord.

Les notes d'expression se présentent encore sous forme d'appoggiatures et c'est même le cas le plus ordinaire. L'appoggiature se reconnaît aisément à la langue parlée qui lui correspond fictivement; la musique de chant peut ici nous servir d'excellent modèle.

(Appoggiature.)

On ne peut en effet placer sur cette appoggiature que deux syllabes dont la dernière est muette:

*âme, flamme, peine, etc.*

Pre-nez pi tié de ma pei - ne

Le mot *peine* ne pourrait pas être remplacé par un équivalent qui ne se terminerait pas par un *e* muet:

(MAUVAIS)

aussi l'accentuation s'impose-t-elle sur la syllabe longue.

Pre-nez pi-tie de mon cha-grin  
ou Pre-nez pi-tié de ma dou-teur

La note finale (correspondant à la syllabe muette, à l'e muet français ou à la brève italienne: *souffrance, lamenti*) doit toujours être jouée avec plus de douceur que celle qui précède, surtout dans les phrases de conclusion. Il importe que cette note ne soit pas trop écourtée, mais qu'elle soit effilée comme par la voix. L'exécution des appoggiatures doit être particulièrement soignée: ce sont elles, en effet, qui donnent à la plupart des phrases musicales leur expression.



Il est à remarquer que, lorsque deux notes différentes sont liées, la première est plus accentuée que la seconde; le piano devient en ce cas l'imitateur du coup d'archet des instruments à cordes.



Notons encore que l'appoggiature, bien que s'appuyant sur une note expressive, ne comporte pas forcément l'allongement de cette note; il ne faut user qu'avec discernement et réserve de ce procédé d'expression et principalement à la fin des phrases.



Enfin, en dehors des notes expressives, il en est d'autres que l'on accentue pour donner plus de relief au rythme, plus de piquant au motif. Les compositeurs les indiquent souvent et l'importance à leur donner est en raison de la nature de la pensée musicale. Dans la musique à caractère les accentuations les plus fréquentes portent sur les temps forts de la mesure; mais ce moyen essentiellement rythmique dégénérerait bientôt en monotonie si d'autres accentuations ne venaient en rompre l'uniformité; parmi ces dernières citons tout d'abord les notes syncopées qui sont toujours en saillie plus ou moins prononcée, alors même qu'aucun des signes en usage ( $-> sf$ ) ne l'indique.



La blanche *ut* et la noire *mi* doivent être accentuées.

Il en est de même de certaines harmonies imprévues, certaines dissonances insolites que l'on souligne quelquefois en raison de leur étrangeté, de leur recherche.



Dans les phrases chantantes, la voix humaine est le meilleur modèle à suivre. A ce propos, et avant de terminer ce chapitre, nous signalerons un défaut assez général contre lequel il faut bien se mettre en garde. Nous sommes d'autant plus autorisés à en parler, qu'ici nous nous appuyons sur les traditions de la grande école de Garcia, d'où sont sorties les gloires les plus illustres du chant. Beaucoup de chanteurs terminent leur période finale en plaçant le point d'orgue sur la pénultième tandis que le sens commande de s'arrêter sur l'ante-pénultième



ou encore  au lieu de 

Le temps d'arrêt placé sur l'avant-dernière note n'est acceptable que si elle est suivie d'un port de voix qui double la note finale.

Ainsi quand on écrit  c'est comme s'il y avait 

Indépendamment de ces repos soulignés, il arrive aussi que l'on place un temps d'arrêt imperceptible sur l'antépénultième dans les phrases écrites en notes égales: ainsi

 se chantera et se jouera. 

et  souvent ainsi: 

#### IV

#### DU TOUCHER

Les instruments merveilleux que l'on fabrique à notre époque nous obligent à élever notre ambition bien au-delà du *legato* et du *staccato*, autrefois les seules grandes ressources du clavecin.

Entre les mains d'un habile exécutant le piano est tour à tour modeste accompagnateur, mélodieux chanteur, virtuose à thèmes brillants et enfin orchestre en miniature à timbres variés.

C'est par la modification du toucher et l'emploi judicieux des pédales qu'on obtient ce résultat.

Chacun de ces deux moyens réclame un chapitre spécial. Occupons nous d'abord du toucher.

Il y a trois principaux modes d'attaquer le clavier:

1° l'emploi exclusif des doigts (se subdivisant en trois procédés).

2° l'intervention du poignet.

3° celle de l'avant-bras.

I.— Dans l'emploi exclusif des doigts le son peut être modifié selon l'attaque.

Lorsque le chant est soutenu, il faut serrer de près la touche en appuyant avec une certaine

fermeté et en allégeant de plus en plus le poids du doigt pour arriver à l'extrême douceur qui effleure à peine le clavier.

Adagio.

BEETHOVEN.

The image shows a musical score for Beethoven's Adagio. It consists of three staves. The first staff is in treble clef, starting with a piano (*p*) dynamic and a *Cresc.* marking. The second staff is also in treble clef, starting with a *Cresc.* marking and ending with a *pp* marking. The third staff is in bass clef, starting with a *Dim.* marking and ending with a *pp* marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some trills and slurs.

Nous avons donné au chapitre premier les règles du *crescendo* et du *diminuendo* ; nous les rappelons ici en ajoutant cette remarque, c'est qu'en thèse générale l'extrême douceur convient surtout aux pointes finales (cadences), par cette raison qu'au début d'un chant l'oreille n'est pas préparée à la ténuité du son, comme elle l'est à la fin d'une période dont elle a pu suivre les ondulations d'ascension et la descente progressive. Ainsi, dans l'exemple que nous donnons ci-dessus, le début de la phrase devra être joué avec un timbre doux, mais avec une sonorité ronde, et la terminaison sera diminuée progressivement jusqu'à la limite de la ténuité.

La plupart des élèves ont de la difficulté à soutenir un chant et à lui donner de la rondeur et de l'homogénéité, c'est par la pression du doigt et le *legato* qu'ils y parviendront.

Lorsqu'on veut obtenir un jeu très lié, il est indispensable de se servir du doigté de substitution, surtout lorsqu'il y a plusieurs parties dans une seule main.

Andante.

The image shows a musical score for an Andante exercise. It consists of a single staff in treble clef, starting with an *Andante.* marking. The music features a series of chords and single notes, with a *legato* marking. The exercise is designed to demonstrate finger substitution and legato technique.

Pour obtenir le *sostenuto* et enlever la maigreur du jeu, nous recommandons les exercices suivants dont le premier est une exagération du *legato*.

L'étude de ce *sostenuto* excessif rendra facile en peu de temps l'exécution du lié simple.

Main droite.

Main gauche.

The image shows a musical score for a *sostenuto* exercise. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Main droite.' and the bottom staff is labeled 'Main gauche.' The music features a series of chords and single notes, with fingerings indicated by numbers 1-5. The exercise is designed to demonstrate finger substitution and sostenuto technique.

Cet exercice devra être joué avec fermeté, en serrant la touche de près alternativement par la main droite et la main gauche, en comptant les divisions de croches, de manière à s'assurer que chaque croche est bien soutenue pendant trois divisions, les doigts se levant successivement aux

silences ; le mouvement sera très lent d'abord, puis on l'accélérera dans la limite de l'*adagio* au *moderato*.<sup>(1)</sup>

Les exercices suivants devront être joués lentement dans plusieurs tons avec le même doigté.

Le détaché ou *staccato* se présente sous deux formes dont la première rentre dans l'emploi exclusif des doigts. Cette première forme devrait s'appeler *demi-staccato* pour la distinguer de celle où le poignet intervient ; elle est plus usitée dans les mouvements lents que dans les mouvements vifs.

II. — La deuxième forme du détaché appelle l'intervention du poignet. Elle est propre aux passages fins, légers. C'est par l'étude des octaves qu'on obtiendra cette flexibilité de la main sans laquelle le jeu manquera toujours de souplesse ; recommandons toutefois aux élèves d'éviter un travail forcé : cette difficulté demande à être poursuivie longtemps et modérément, sous peine d'accidents que la fatigue peut amener.

Quant on note le détaché de la manière suivante :  ce n'est pas à proprement

parler un *staccato*, mais plutôt un diminutif de l'annotation :  dans laquelle chaque note prend plus d'importance.

Cet effet s'obtient en levant les doigts comme à regret après chaque note, dont chacune se trouve ainsi séparée de sa voisine par un très court silence, et dont le degré de force varie selon la forme et la valeur de la phrase.

III. — L'emploi de l'avant-bras est réservé aux passages de force pour obtenir une grande somme de puissance sur des octaves ou des accords ; mais il faut en être très sobre et ne jamais tomber dans la dureté.

Gardons nous de confondre la lourdeur avec l'énergie.

Comme dans la statuaire, il faut rechercher en musique l'association de l'élégance à la force et se garer de la puissance épaisse et massive.

Les passages de grande énergie contiennent la plupart du temps des octaves ou des accords. Pour ne pas tomber dans l'écueil que nous venons de signaler, il faut éviter d'en exécuter une série avec le même degré de force et ne jamais perdre de vue que c'est surtout par les accentuations bien placées, par les *crescendos* qu'on obtient la puissance et la chaleur.

(1) Les élèves dont le défaut est la lourdeur devront pratiquer modérément ce travail et se livrer de préférence aux exercices martelés, en levant chaque doigt aussi haut que possible tout en conservant l'immobilité de la main. En cela, comme en toutes choses, les efforts doivent être dirigés à l'inverse des propensions vicieuses : c'est en lui imprimant la courbure contraire qu'on parvient à redresser un bâton.

En voici un exemple tiré du premier Concerto de Mendelssohn :

Les notes barrées doivent être jouées de l'avant-bras et les notes pointées, du poignet.

A musical score for piano, showing a complex passage with various dynamics and articulations. The score is in G major, 2/4 time, and features a series of chords and arpeggios. Dynamics include *ff*, *mf*, *f*, and *ff*. The passage ends with "etc."

En résumé le toucher se compose des différents modes dont voici le tableau :

1<sup>o</sup> - ATTAQUE SIMPLE DES DOIGTS

chaque note conservant bien sa valeur et le poignet son immobilité.

A musical score for piano, labeled "MOZART". It is in C major, 2/4 time, and marked "Allegro". The score shows a series of eighth notes in the right hand, starting with a forte (*f*) dynamic and ending with a piano (*p*) dynamic. The left hand has a simple accompaniment. The passage ends with "etc."

2<sup>o</sup> - PRESSION VARIÉE DE LA TOUCHE, NUANCES GRADUÉES

Largo e mesto.

A musical score for piano, labeled "BEETHOVEN". It is in G major, 6/8 time, and marked "Largo e mesto". The score shows a series of chords in the right hand, starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a forte (*f*) dynamic. The left hand has a simple accompaniment. The passage ends with "etc."

3<sup>o</sup> - DÉTACHÉ DES DOIGTS OU DEMI-STACCATO

Andante.

A musical score for piano, labeled "BEETHOVEN". It is in G major, 3/8 time, and marked "Andante". The score shows a series of chords in the right hand, starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a forte (*f*) dynamic. The left hand has a simple accompaniment. The passage ends with "etc."

4<sup>o</sup> - STACCATO DU POIGNET

Presto.

A musical score for piano, labeled "MENDELSSOHN". It is in G major, 2/4 time, and marked "Presto". The score shows a series of chords in the right hand, starting with a pianissimo (*pp*) dynamic and ending with a forte (*f*) dynamic. The left hand has a simple accompaniment. The passage ends with "etc."

5<sup>o</sup> - INTERVENTION DE L'AVANT-BRAS

MENDELSSOHN  
Volkslied

etc.

## V

## EMPLOI DES PÉDALES

Les pianistes ne sont pas absolument du même avis sur l'usage des pédales, peut-être faute de entendre sur le point de départ. Essayons d'éclaircir le côté obscur de la question.

Dans la musique ancienne, l'emploi en était nul ou à peu près, par la simple raison que les pinettes de nos devanciers ne s'y prêtaient pas. La sonorité de ces instruments aux vibrations courtes ne pouvait être modifiée. La musique d'alors était conçue tout différemment de la musique moderne : au lieu de chercher des effets d'ensemble, elle se rejetait sur des détails souvent mièvres, véritables mosaïques dont la trace est dans les multiples indications de détachés, coulés, petites notes ou autres prétendus ornements dont elle foisonne. (1)

Dans l'accompagnement de la mélodie, toutes les parties se trouvaient dans la main et le concours de la grande pédale était à peu près inutile. Ainsi, dans Mozart, une phrase ainsi accompagnée :

Adagio.

*p* *Cresc.*

ne répondrait plus aux exigences modernes, et un compositeur ne manquerait pas d'écrire :

*p* *Cresc.*

Dans cet exemple l'emploi de la pédale s'impose de lui-même, là où les doigts ne peuvent soutenir les notes profondes de l'harmonie.

(1) M<sup>r</sup> Marmontel, a excellemment développé ces considérations, dans son livre sur les clavecinistes et les virtuoses.

Il en découle une première règle, à savoir que l'on mettra la grande pédale pour soutenir l'assise harmonique, avec cette réserve que le pied devra se lever un peu avant chaque changement d'accord. Ces changements ont lieu généralement sur les temps, aussi suffit-il souvent de battre la mesure avec la pédale pour l'employer sans confusion.

Le rôle de la grande pédale ne se borne pas à prolonger les sons que les doigts ne peuvent soutenir; son importance est non moins grande dans les phrases chantantes lorsqu'on veut obtenir ces ondes sonores, ces harmonies allongées qui semblent se perdre dans un horizon vapoureux; le génie de notre instrument se prête merveilleusement à ces effets qui lui donnent une poésie toute particulière.

Examinons les choses de près et cherchons à découvrir les causes qui modifient les impressions reçues et rendent le jeu plein de charme chez les uns et d'aridité chez les autres.

Que l'on essaie la phrase suivante, uniquement avec les doigts d'abord, puis avec les annotations de pédale.

Molto adagio.

*p*

Ped. \*    Ped. \*    Ped. \*    Ped. \*    Ped. \*    Ped. \*

Ces indications *inusitées aux chutes des phrases* nous révèlent en partie le secret; il nous semble en effet qu'après comparaison entre les deux exécutions le choix ne peut être douteux.

Jamais les doigts ne produiront sans le secours de la pédale ces effets moelleux comparables aux sons filés de la voix ou des instruments à son prolongé, et l'oreille y est d'autant plus sensible qu'ils sont placés aux endroits découverts de la ponctuation musicale. (Pour mieux s'en rendre compte, comparer la tenue du son obtenue uniquement par les doigts correspondant exactement à la durée de la tenue de la pédale.)

Adagio.

(Sans pédale)    Ped. \*    \*

Dans l'extrême douceur l'adjonction de la petite pédale donnera un charme de plus.

Les étouffoirs exercent leur action principalement sur les basses et sur la région moyenne du clavier; il en résulte que plus on joue dans le grave, plus l'emploi de la grande pédale est dangereux, tandis que dans les notes élevées, aux vibrations conséquemment plus courtes, on peut même s'en servir dans les traits par degrés conjoints, ce qui deviendrait intolérable deux ou trois octaves plus bas.

*Lento.*

Emploi de la grande pédale aux changements harmoniques.

*Larghetto.*

*Andante.*

Emploi de la grande pédale pour prolonger le son dans un chant soutenu.

*Il canto marcato.*

*Allegro.*

Emploi de la pédale dans les traits par degrés conjoints.

The image contains four musical staves, each with a tempo marking and a descriptive text block. The first staff is for 'Lento' in 2/4 time, marked 'p' (piano), with notes and chords in both hands. Pedal markings 'Ped' and '\* Ped' are placed below the bass line. The second staff is for 'Larghetto' in 2/4 time, with more complex rhythmic patterns. The third staff is for 'Andante' in 3/4 time, marked 'Il canto marcato', with a melodic line in the right hand and a bass line in the left. The fourth staff is for 'Allegro' in 2/4 time, featuring a rapid sixteenth-note scale in the right hand. All staves include 'etc.' at the end and various pedal markings.

Ce trait de main droite exécuté une octave plus bas nécessiterait un emploi beaucoup plus sobre de la pédale et, deux octaves plus bas, la pédale devrait être absolument proscrite. En résumé et comme conclusion, on s'en servira avec une extrême réserve dans la musique ancienne et dans le genre fugué on s'en abstiendra complètement.

La petite pédale ou sourdine est d'un usage beaucoup plus limité ; les indications des compositeurs et un peu aussi la nature de l'instrument que l'on joue en régulent l'emploi. Sur tel piano découvert on s'en servira plus que sur tel autre où la variété des timbres se produit aisément avec les doigts. Tous les grands exécutants s'en servent fréquemment, mais l'élève, dont le mécanisme n'est pas encore assoupli, doit en faire un usage modéré et s'attacher à adoucir son jeu sans employer la sourdine.

On obtient de forts jolis effets de sonorité par la réunion des deux pédales ; c'est un procédé qui n'est pas soumis à des règles particulières ; la recherche des oppositions et surtout l'expérience en font trouver la bonne application.

## VI

## DES PLANS DIVERS

Le rôle plus ou moins important des différentes parties mélodiques ou harmoniques assigne à chacune le plan qu'elle doit occuper.

Au premier plan, le dessin mélodique, à quelque partie qu'il appartienne.

Au deuxième plan, les notes de basse formant l'assise harmonique.

Au troisième plan, on reléguera les parties formant le noyau des accords ou les dessins d'accompagnement, sorte de guipures dont la légèreté doit toujours permettre au chant de transparaître.

Dans les exemples qui suivent nous avons indiqué ces plans en notes de trois grosseurs.

Andante con moto.  
Cantabile.

MEDELSSOHN

Presto.

MEDELSSOHN  
- Op. 104 -

A ces trois plans principaux viennent souvent s'en ajouter d'autres : la mélodie peut se décomposer en plusieurs parties d'importance inégale, ou bien l'accompagnement peut offrir un dessin intéressant qu'il importe de mettre en saillie. Il en est de même de certaines notes caractéristiques dans l'harmonie.

C'est encore une question de goût de faire émerger à propos les notes ou parties importantes et de leur donner leur relief opportun.

Dans la répartition des différents plans, il arrive quelquefois que plusieurs parties, d'inégale importance, se trouvent dans une seule main ; c'est une difficulté à vaincre. On y parviendra en frappant longtemps et lentement une tierce ou une sixte et s'attachant à faire porter le poids de la main d'un seul côté, de telle sorte que l'une des deux notes devra être à peine enfoncée.

Puis on emploiera le même procédé sur deux tierces ou deux sixtes et finalement sur une série doigtée comme au chapitre IV.



Il arrive assez fréquemment qu'une partie se transforme et d'accessoire devient importante et vice versa. Les exemples suivants mettront ce fait en lumière.

MEDELSSOHN

L'accompagnement intermédiaire en triolets se convertit ici en dessin principal.

Dans l'exemple suivant le dessin de la main droite, qui se présente d'abord comme partie principale, se trouve relégué au second plan par l'entrée du thème dans une partie intermédiaire.

KUFFERATH  
- Op. 4 -

Allegro.

*p*

*m. g.*

Dans le dernier exemple qui suit, c'est la partie profonde qui de deux en deux mesures sort de son rôle effacé pour se mettre à l'avant-plan.

Adagio.

BEETHOVEN  
—  
Sonate pathétique

Une dernière remarque sur l'importance à donner à chaque partie, c'est que les nuances soulignées par les auteurs sont nécessairement bornées, tandis que l'interprète doit donner à chaque phrase sa vie propre et commenter l'indication suivant sa position dans l'ensemble ; ainsi un *forte*, un *ff* d'accompagnement a en général une signification moindre qu'un *f* ou un *ff* du dessin principal. Par contre un *p* ou un *pp* d'accompagnement sera plus doux que la même nuance appliquée au chant ou à la partie principale. C'est là une règle dont il faut bien se pénétrer et qui jointe à celle des ondulations de force et de douceur (Chap. I), permet de bien nuancer son jeu sans recourir sans cesse aux minutieuses annotations du compositeur.

Dans les orchestres les musiciens réclament toujours des indications multiples de nuances. S'ils se pénétraient un peu plus des règles du style, il n'y aurait d'autres nuances à marquer que celles des grandes teintes, avec quelques-unes nécessitées par des effets spéciaux.

Malheureusement, quelque soin que les auteurs apportent dans l'écriture des nuances, celles-ci seront toujours et forcément très incomplètes.

Dans le dernier chapitre qui va suivre nous nous bornerons à des indications générales sur le caractère et le genre de chaque école, jointes aux préceptes que nous avons exposés, elles seront très suffisantes pour guider les élèves dans leurs études.

## VII

### CARACTÈRE DES ÉCOLES ET DES ŒUVRES

Pour appliquer ce qui précède à la musique des différentes écoles, la première condition est de bien se pénétrer du genre, du caractère de l'œuvre à interpréter.

Il faut des moyens sobres à la musique simple ou austère.

Dans Bach, une grande clarté, un rythme sévère s'affirment par des accentuations bien placées. Les pensées expressives seront rendues par un jeu moëlleux, une sonorité ronde et vocale; par contre, le jeu martelé conviendra de préférence aux allegros aux phrases rythmiques. Les thèmes ou sujets des fugues seront exposés avec netteté aux différentes parties; dans les pages d'allure magistrale, comme on en rencontre si souvent chez ce génie puissant, la distribution de la nuance ne devra jamais dégénérer en puérilité.

Monsieur F. Le Couppey a eu l'heureuse idée de choisir une vingtaine de Pièces de Bach parmi celles qui sont les plus abordables et de les classer par progression de difficulté; c'est un ouvrage précieux pour les élèves qui commenceront l'étude de ce Maître incomparable et nous ne saurions trop le leur recommander, ainsi que les six fugues mises en partitions. Ils trouveront des annotations excellentes sur

haque pièce, un doigté parfait et une traduction fidèle des signes conventionnels qu'on appelait autrefois *agréments* ( *acc.* ) et dont l'interprétation est souvent douteuse.

Dans les *ANDANTE* d'Haydn, de Mozart et de leur école, c'est par la pureté des lignes, par la simplicité du phrasé qu'on exprimera ces pensées tour à tour naïves, douces, élégantes, chaleureuses, mais rarement pathétiques.

Les premiers morceaux des sonates de ces maîtres renferment généralement deux motifs principaux; le premier plus rythmique, qu'il faut rendre avec franchise en faisant valoir sans dureté les accentuations, le second plus expressif et comportant plus de douceur, plus d'abandon. Leurs *MENUES* réclament une exécution spirituelle, rythmée, et un mouvement bien tenu. Dans les finales ou rondos, l'interprète peut déployer toute sa verve et tout le brillant de son exécution; mais, en résumé, pour interpréter Haydn et Mozart la qualité maîtresse est plutôt la finesse que la vigueur ou la fougue. (1)

Avec Beethoven, le jeu prendra plus d'ampleur, les nuances auront plus de relief et les *tempirubati* seront plus nombreux, surtout dans la deuxième et la troisième manière du Maître. La première confine encore à Haydn et à Mozart; l'interprétation de ses œuvres est donc soumise à la modification de leur nature, qui suit un ordre chronologique. Comme dans la musique de Bach, il faut éviter la mièvrerie et rendre les pensées élevées avec ampleur et maestria.

C'est par la préoccupation des grandes lignes d'expression plutôt que par le fini des détails qu'on y parviendra.

Mendelssohn rentre un peu dans le même ordre d'idées, avec deux qualités inhérentes à ce compositeur: l'extrême légèreté, le dentelé des scherzos et la fougue des passages brillants. L'œuvre de ce Maître est, à coup sûr moins puissante que celle de Beethoven; c'est un monument moins pompeux, mais qui regagne souvent par le fouillé des arabesques ce qui lui manque en majesté.

Weber se distingue par le dramatique et l'impétuosité; on rencontre chez ce génie personnel quantité de pages d'allure théâtrale, décorative; elles demandent une diction chaude, une recherche de sonorités mystérieuses, allongées ou éclatantes.

Chopin est de tous le plus difficile à interpréter.

Aucun n'a atteint ce degré de coquetterie, de grâce, de distinction et n'a marié tant d'élégance, à tant de puissance et de pathétique.

C'est dans l'exécution des œuvres de ce Maître original qu'on appliquera le plus largement les moyens d'expression: courbes des nuances mourant parfois en filigranes, *tempirubati* aux gradations multiples, pédales aux effets doux ou puissants, etc. etc... Chopin a fait du piano un instrument à part, dont le véritable génie était inconnu à ses devanciers.

Schumann procède parfois de la même école, mais avec plus de science, d'austérité et une langue musicale toute personnelle.

Liszt a forgé tout un arsenal de traits nouveaux; leur exécution demande une grande habileté de mécanisme, mais, au point de vue du style, il n'a guère apporté d'éléments que nous n'ayons passés en revue, sauf peut être dans ses rapsodies hongroises qui réclament une fantaisie, une verve endiablée dont les tziganes nous ont révélé la chaleur et la passion.

Nous nous arrêtons à ces neuf maîtres en qui se résument pour nous toute la science et tout l'art du piano.

— FIN —

(1) Quantités d'œuvres de ces Maîtres et de bien d'autres encore ont été classées par ordre de difficulté dans la belle Edition Le Couppey (Hamelle, édit.). Elles offrent aux élèves une filière naturelle et progressive pour leurs études.