

François Couperin

L'Art de toucher
le clavecin

1716

Préface

La méthode que je donne, est une espèce de restitution que je fais au public, ayant profité autant qu'il m'a été possible des bons avis qu'on a bien voulu me donner sur mon art. Je les ai joints à mes petites découvertes : ainsi, je serai trop content si je puis m'acquitter suffisamment. Quelques personnes diront peut-être qu'en dévoilant mes recherches particulières je travaille contre mes propres intérêts ; mais je les sacrifierai toujours, sans aucune réserve, quand il s'agira de l'utilité des autres.

Plan de cette méthode

La position du corps, celle des mains, les agréments qui servent au jeu, de petits exercices préliminaires, et essentiels, pour parvenir à bien jouer, quelques remarques sur la manière de bien doigter, relatives à beaucoup d'endroits de mon premier livre, huit préludes diversifiés, proportionnés au progrès que je suppose qu'on doit faire dont les doigts sont chiffrés, et que j'ai entremêlés d'observations pour exécuter avec goût, sont les parties de cet ouvrage.

La modestie de quelques-uns des plus habiles Maîtres de clavecin qui sans répugnance m'ont fait l'honneur à différentes fois de venir me consulter sur la manière, et le goût de toucher mes pièces me fait espérer que Paris, la province, et les étrangers, qui tous les ont reçues favorablement, me sauront gré de leur donner une méthode sûre, pour les bien exécuter ; et même c'est ce qui m'a déterminé à la donner avant mon second livre de pièces, quoi que j'usse promis ce second livre immédiatement après le premier.

Pour la facilité de ceux qui jouent les pièces de mon premier livre, j'expliquerai, et je chiffrerai les endroits les plus équivoques ; et l'on pourra tirer de ces exemples, des conséquences utiles pour d'autres occasions.

L'âge propre à commencer les enfants, est de six à sept ans, non pas que cela doive exclure les personnes plus avancées, mais naturellement, pour mouler et former des mains à l'exercice de clavecin, le plutôt est le mieux ; et comme la bonne grâce y est nécessaire il faut commencer par la position du corps.

Pour être assis d'une bonne hauteur, il faut que les dessous des coudes, des poignets, et des doigts soient de niveau : ainsi on doit prendre une chaise qui s'accorde à cette règle.

On doit mettre quelque chose de plus, ou de moins haut sous les pieds des jeunes personnes, à mesure qu'elles croissent, afin que leurs pieds n'étant point en l'air, puissent soutenir le corps dans un juste équilibre.

La distance à laquelle une personne formée doit être du clavier est à peu près de neuf pouces, à prendre à la ceinture, et moindre à proportion pour les jeunes personnes.

Le milieu du corps, et celui du clavier doivent se rapporter.

On doit tourner un tant soit peu le corps sur la droite étant au clavecin, ne point avoir les genoux trop serrés, et tenir les pieds vis-à-vis l'un de l'autre, mais surtout le pied droit bien en dehors.

À l'égard des grimaces du visage on peut s'en corriger soi-même en mettant un miroir sur le pupitre de l'épinette, ou du clavecin.

Si une personne a un poignet trop haut en jouant, le seul remède que j'aie trouvé, est de faire tenir une petite baguette pliante par quelqu'un, laquelle sera placée par dessus le poignet défectueux, et en même temps par dessous l'autre poignet. Si le défaut est opposé, on fera le contraire. Il ne faut pas, avec cette baguette, contraindre absolument celui, ou celle qui joue. Petit à petit ce défaut se corrige ; et cette invention m'a servi très utilement.

Il est mieux, et plus séant de ne point marquer la mesure de la teste, du corps, ni des pieds. Il faut avoir un air aisé à son clavecin, sans fixer trop le vue sur quelque objet, ni l'avoir trop vague ; enfin regarder la compagnie, s'il s'en trouve, comme si on n'était point occupé d'ailleurs. Cet avis n'est que pour ceux qui jouent sans le secours de leurs livres.

On ne doit se servir d'abord que d'une épinette, ou d'un seul clavier de clavecin pour la première jeunesse ; et que l'une, ou l'autre soient emplumés très faiblement ; cet article étant d'une conséquence infinie, la belle exécution dépendant beaucoup plus de la souplesse, et de la grande liberté des doigts, que de la force ; en sorte que dès les commencements si on laisse jouer un enfant sur deux claviers, il faut de toute nécessité qu'il ouvre ses petites mains pour faire parler les touches et de là viennent les mains mal placées, et la dureté du jeu.

La Douceur du toucher dépend encore de tenir ses doigts le plus près des touches qu'il est possible. Il est sensé de croire (l'expérience à part) qu'une main qui tombe de haut donne un coup plus sec, que si elle touchait de près ; et que la plume tire un son plus dur de la corde.

Il est mieux, pendant les premières leçons qu'on donne aux enfants de ne leur point recommander d'étudier en l'absence de la personne qui leur enseigne. Les petites personnes sont trop dissipées pour s'assujettir à tenir leurs mains dans la situation qu'on leur a prescrite. Pour moi, dans les commencements des enfans j'emporte par précaution la clef de l'instrument sur lequel je leur montre afin qu'en mon absence ils ne puissent pas déranger en un instant ce que j'ai bien soigneusement posé en trois quarts d'heures.

Séparément des agréments visités, comme les tremblements, pincés, ports de voix, etc, j'ai toujours fait faire à mes élèves de petites évolutions des doigts, soit de passage, ou de batteries diversifiées à commencer par les plus simples, et sur les tons les plus naturels ; et insensiblement je les ai menés jusqu'aux plus légers, et aux plus transposés. Ces petits exercices qu'on ne saurait trop multiplier, sont autant de matériaux tout prêt à mettre en place, et qui peuvent servir dans beaucoup d'occasions. J'en donnerai quelques modèles à la suite des agréments ci-après, sur lesquels on en pourra imaginer d'autres.

Les personnes qui commencent tard ou qui ont été mal montrées feront attention que comme les nerfs peuvent être endurcis, ou peuvent avoir pris de mauvais plis, ils doivent se dénouer, ou se faire dénouer les doigts par quelqu'un, c'est à dire se tirer, ou se faire tirer les doigts de tous les sens. Cela met d'ailleurs les esprits en mouvement, et l'on se trouve plus de liberté.

La façon de doigter sert beaucoup pour bien jouer ; mais, comme il faudrait un volume entier de remarques, de passages variés pour démontrer ce que je pense, et ce que je fais pratiquer à mes élèves, je n'en donnerai ici qu'une notion générale. Il est sûr qu'un certain chant, qu'un certain passage étant fait d'une certaine façon, produit à l'oreille de la personne de goût, un effet différent.

Réflexion

Beaucoup de personnes ont moins de disposition à faire des tremblements, et des ports-de-voix de certains doigts ; dans ce cas je conseille de ne point négliger de les rendre meilleurs en les exerçant beaucoup. Mais, comme en même temps les meilleurs doigts se perfectionnent aussi, il faut s'en servir par préférence aux moindres, sans aucun égard à l'ancien usage de doigter, qu'il faut quitter, en faveur du bien-jouer d'aujourd'hui.

Autre réflexion

On devrait ne commencer à montrer la tablature aux enfants qu'après qu'ils ont une certaine quantité de pièces dans les mains. Il est presque impossible, qu'en regardant leur livre, les doigts ne se dérangent, et ne se contorsionnent, que les agréments même n'en soient altérés. D'ailleurs, la mémoire se forme beaucoup mieux en apprenant par coeur.

Autre réflexion

Les hommes qui veulent arriver à un certain degré de perfection ne devraient jamais faire aucun exercice pénible de leurs mains. Celles des femmes, par la raison contraire, sont généralement meilleures. J'ai déjà dit, que la souplesse des nerfs contribue beaucoup plus, au bien-jouer, que la force. Ma preuve est sensible dans la différence des mains des femmes, à celles des hommes ; et de plus, la main gauche des hommes, dont ils se servent moins dans les exercices, est communément la plus souple au clavecin.

Dernière réflexion

Je crois qu'on n'a pas douté en lisant jusqu'ici, que je n'aie supposé qu'on a dû enseigner d'abord aux enfants le nom des notes du clavier.

Petite dissertation, sur la manière de doigter, pour parvenir à l'intelligence des agréments qu'on y a trouvé

J'établis par rapport à cette méthode (séparément de mon usage) qu'on commencera par compter le pouce de chaque main, pour le premier doigt, en sorte que les chiffres iront ainsi :

main gauche : 5. 4. 3. 2. 1.

main droite : 1. 2. 3. 4. 5.

Cette intelligence servira pour les renvois de beaucoup d'endroits de mon livre, (équivoque pour les doigts) que je tâche d'éclaircir. On connaîtra par la pratique, combien le changement d'un doigt à un autre, sur la même note, sera utile, et quelle liaison cela donne au jeu.

Les sons du clavecin étant décidés, chacun en particulier, et par conséquent ne pouvant être enflés, ni diminués, il a paru presque insoutenable jusqu'à présent, qu'on put donner de l'âme à cet instrument ; cependant, par les recherches dont j'ai appuyé le peu de naturel que le ciel m'a donné, je vais tâcher de faire comprendre par quelles raisons j'ai su acquérir le bonheur de toucher les personnes de goût qui m'ont fait l'honneur de m'entendre, et de former des élèves qui peut-être, me surpassent.

L'impression sensible que je propose, doit son effet à la cessation, et à la suspension des sons, faites à propos, et selon les caractères qu'exigent les chants des preludes, et des pièces. Ces deux agréments par leur opposition, laissent l'oreille indéterminée, en sorte que dans les occasions où les instruments à archet enflent leurs sons, la suspension de ceux du clavecin semble (par un effet contraire) retracer à l'oreille la chose souhaitée.

J'ai déjà expliqué, par des valeurs de notes, et par des silences, l'aspiration et la suspension, dans la table des agréments qui est à la fin de mon premier livre ; mais, j'espère que l'idée que j'en viens de donner (quoi que succincte) ne sera pas inutile aux personnes susceptibles de sentiments.

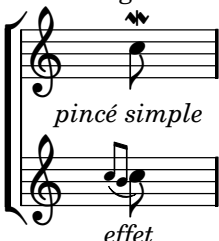
Ces deux noms (d'aspiration et de suspension) auront, sans doute, paru nouveaux ; mais, au moins si quelqu'un se vante d'avoir pratiqué l'une, et l'autre, je ne crois pas qu'on me sache mauvais gré, en général, d'avoir rompu la glace, en appropriant à ces deux sortes d'agréments, des noms qui conviennent à leurs effets. D'ailleurs j'ai jugé qu'il était mieux de s'entendre les uns, et les autres dans un art aussi estimé, et aussi pratiqué qu'est celui de toucher le clavecin.

Quant à l'effet sensible de l'aspiration, il faut détacher la note sur laquelle elle est posée, moins vivement dans les choses tendres, et lentes, que dans celles qui sont légères, et rapides.

A l'égard de la suspension, elle n'est guère visitée que dans les morceaux tendres, et lents. Le silence qui précède la note sur laquelle est est marquée doit être réglé par le goût de la personne qui exécute.

Agréments qui servent au jeu.

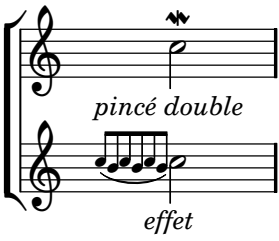
Signe



pincé simple

effet

C'est la valeur des notes qui doit, en général, déterminer la durée des pincés doubles, des ports-de-voix doubles, et des tremblements.



pincé double

effet

Tout pincé doit être fixé sur la note où il est posé, et pour me faire entendre, je me sers du terme de *Point-d'arrêt*, qui est marqué ci-dessous par une petite étoile. Ainsi les battements, et la note où l'on s'arrête, doivent tous être compris dans la valeur de la note essentielle.

Exemple



pincé double

Le pincé double, dans le toucher de l'orgue, et de clavecin, tient lieu du martèlement dans les instruments à archet.

1er progrès en montant
32 32 32 32

2ème progrès en montant
43 43 43 43

Manière pour lier plusieurs pincés de suite par degrés conjoints, en changeant de doigt sur la même note.

1er progrès en descendant
34 34 34 34

2ème progrès en descendant
45 45 45 45

1er progrès en descendant
21 21 21 21 2

2ème progrès en descendant
32 32 32 32 3

Même manière pour les pincés-liés de la main gauche.

1er progrès en montant
12 12 12 12 12

2ème progrès en montant
23 23 23 23 2

Les pincés diésés et bémolisés que j'ai introduits dans la gravure de mes pièces, ne sont pas inutiles, d'autant qu'on pourrait souvent faire les uns pour les autres, contre mon intention.

Le port-de-voix étant composé de deux notes de valeur, et d'une petite note perdue, j'ai trouvé qu'il y a deux manières de le doigter, dont, selon moi l'une est préférable à l'autre.

Les notes de valeur des ports-de-voix sont marquées par de petites croix dans les exemples ci-après.

Façons modernes

premier progrès
1 2 3 2 3

second progrès
2 3 4 3 4

Je ne passe la manière ancienne que dans les occasions où la main se trouve obligée de faire deux parties différentes. Alors on est trop gêné, surtout quand les parties sont éloignées l'une de l'autre.

Façons anciennes

troisième progrès
1 2 3 3 4

quatrième progrès
2 3 4 4 5

Raisons de préférence pour la façon nouvelle des ports-de-voix

Le doigt marqué 3 dans le troisième progrès, et le doigt marqué 4 dans le quatrième, étant obligés de quitter la dernière croche de valeur où il y a une petite croix, pour rebattre la petite note perdue, laissent moins de liaison qu'au premier progrès, où le doigt marqué 3 est plutôt remplacé par le doigt 2, et au second progrès où le doigt 4 l'est aussi plutôt par le doigt marqué 3.

J'ai éprouvé que sans voir les mains de la personne qui joue, je distingue si les deux battements en question ont été faits d'un même doigt ou de deux doigts différents. Mes élèves le sentent comme moi. De là je conclus qu'il y a un vrai, dont je me rapporte à la pluralité de sentiments.

Il faut que la petite note perdue d'un port-de-voix, ou d'un coulé, frappe avec l'harmonie, c'est-à-dire dans le temps qu'on devrait toucher la note de valeur qui la suit.

Il serait très utile de pouvoir exercer les jeunes personnes à faire des tremblements de tous les doigts, mais comme cela dépend en partie de la disposition naturelle, et que quelques unes ont plus ou moins de liberté, et de force, de certains doigts, il faut laisser ce choix aux personnes qui les instruisent.

Les tremblements les plus usités de la main droite se font du troisième doigt avec le second, et du 4ème avec le 3ème. Ceux de la main gauche se font du premier doigt avec le second, et du 2 avec le 3.

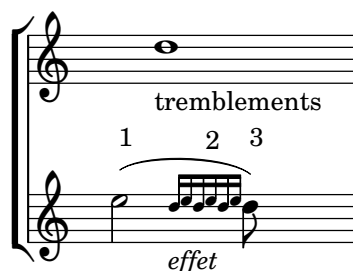
Quoi que les tremblements soient marqués égaux, dans la table des agréments de mon livre de pièces, ils doivent cependant commencer plus lentement qu'ils ne finissent ; mais, cette gradation doit être imperceptible.

Sur quelque note qu'un tremblement soit marqué, il faut toujours le commencer sur le ton, ou sur le demi-ton au dessus.

Les tremblements d'une valeur un peu considérable referment trois objets, qui dans l'exécution ne paraissent qu'un même chose.

1. L'appui qui se soit former sur la note au dessus de l'essentielle.
2. Les battements.
3. Le point d'arrêt.

Exemple



A l'égard des autres tremblements ils sont arbitraires. Il y en a d'appuyés, d'autres si courts qu'ils n'ont ni appui, ni point d'arrêt, on en peut faire même d'aspirés.

Je renvoie le lecteur aux pages 74 et 75 de mon livre de pièces pour le reste des agréments qui servent au jeu ; ils y sont suffisamment détaillés, et expliqués.

Il m'arrivera peut-être dans les remarques que je ferai dans la suite, sur les endroits de mon livre (difficiles à doigter) de reparler des agréments, de redire les mêmes choses, et de répéter les mêmes termes ; mais, comme ce sera toujours à l'occasion de quelque progrès différent, je préférerai l'utilité qui en resultera à la grande précision du discours.

Avant de passer aux petits exercices qu'il faut pratiquer pour parvenir aux pièces, on fera attention, que les tremblements, pincés, ports-de-voix, batteries, et passages, doivent d'abord être pratiqués très lentement, que les pièces même ne sauraient être apprises avec trop de soin. En jouant six pièces (de différents caractères) avec régularité, on se met en état d'en jouer beaucoup d'autres ; et au contraire, la quantité (aux jeunes personnes surtout) entraîne après soi un désordre dont on a beaucoup de peine à les faire revenir.

Il serait bon que les parents ou ceux qui ont l'inspection générale sur les enfants eussent moins d'impatience, et plus de confiance en celui qui enseigne (sûrs d'avoir fait un bon choix en sa personne) et que l'habile maître de son côté, ait moins de condescendance.

Évolutions ou petits exercices pour former les mains

Tous ces progrès se doivent exercer sur tous les tons et demi-tons du clavier.

Progrès de tierces en montant



En descendant



Progrès de quartes en montant



En descendant



Progrès de quintes en montant et en descendant



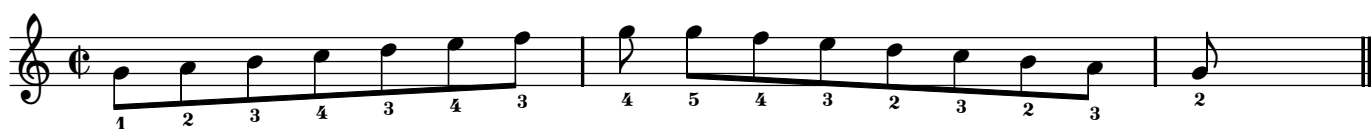
Progrès de sixième



Progrès de septièmes



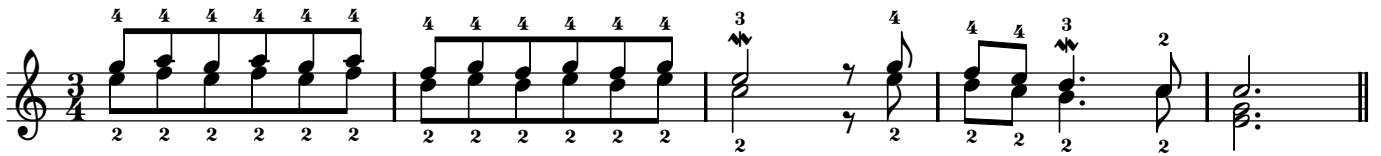
Progrès d'octaves



Manière plus commode pour les tons diésés et bémolisés.

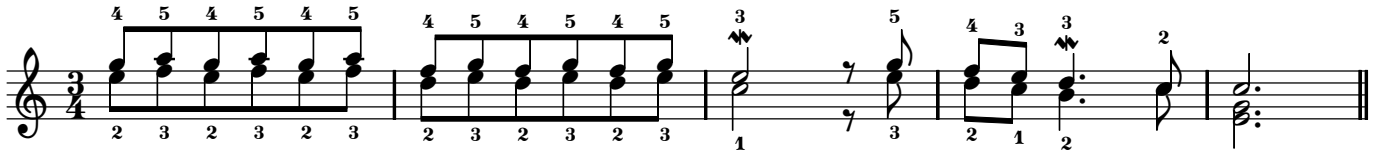


Manière ancienne de faire plusieurs tierces de suite



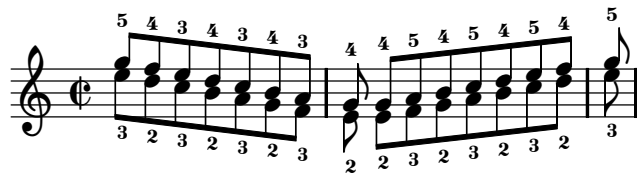
Cette manière ancienne n'aurait nulle liaison. Celle qui suit est la vraie.

Façon moderne pour couler ces mêmes tierces.



Je suis persuadé que peu de personnes dans Paris restent entêtés des vieilles maximes, Paris étant le centre du bon, mais comme il n'a encore paru jusqu'ici aucune méthode de clavecin, et que celle-ci pourra passer ailleurs, j'ai cru n'y devoir rien omettre.

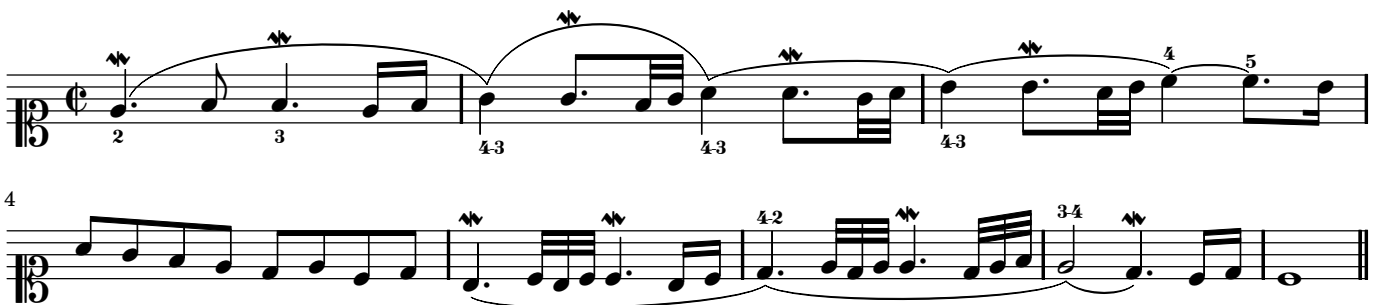
Autre progrès de tierces coulées.



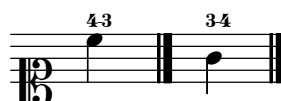
À propos de ces tierces coulées à la moderne, je dirai en deux mots, qu'un jour en les faisant exercer à une jeune personne, j'essayais de lui faire battre deux tremblements à la fois, de la même main. L'heureux naturel, les excellentes mains, et la grande habitude qu'elle en avait acquise, l'avaient fait arriver au point de les battre très également. J'ai perdu cette jeune personne de vue. En vérité, si l'on pouvait gagner cette pratique, cela donnerait un grand ornement au jeu. J'en ai entendu faire, cependant depuis, à un homme d'ailleurs fort habile, mais, soit qu'il s'y fut pris trop tard, son exemple ne m'a point encouragé à me donner la torture pour arriver à les faire comme je souhaiterais qu'ils fussent faits. Je m'en tiens, simplement, à exhorter les jeunes gens à s'y prendre de bonne heure. Si cet usage s'introduisait, cela ne causerait nul inconvénient pour la plupart des pièces qui sont déjà composées, puisqu'il ne serait question (dans certains endroits) que d'augmenter un tremblement à la tierce de celui qui serait marqué naturellement.

Progrès de tremblements enchaînés, par la manière de changer de doigt sur une même note.

Exemple



Ces deux chiffres, sur une même note, marquent le changement d'un doigt à un autre, avec la différence que le chiffre le plus considérable étant posé le premier, indique qu'il faut monter en suite, et que le moindre, au contraire, sert à descendre.



Progrès de tierces pour la main gauche

Three staves of music in bass clef, 6/8 time signature. The first staff starts with a 6/8 time signature and contains measures 1-5. The second staff starts with measure 6 and contains measures 6-11. The third staff starts with measure 12 and contains measures 12-16. The music consists of eighth-note patterns with various accidentals (flats and sharps) and slurs.

Progrès de quarts

Three staves of music in bass clef, common time signature. The first staff starts with a common time signature and contains measures 1-2. The second staff starts with measure 3 and contains measures 3-4. The third staff starts with measure 5 and contains measures 5-8. The music features eighth-note patterns with slurs and various accidentals.

Progrès de quintes

Three staves of music in bass clef, 6/8 time signature. The first staff starts with a 6/8 time signature and contains measures 1-2. The second staff starts with measure 3 and contains measures 3-4. The third staff starts with measure 6 and contains measures 6-8. The music consists of eighth-note patterns with slurs and various accidentals.

Progrès de sixièmes

Four staves of music in bass clef, common time signature. The first staff starts with a common time signature and contains measures 1-3. The second staff starts with measure 4 and contains measures 4-6. The third staff starts with measure 7 and contains measures 7-8. The fourth staff starts with measure 9 and contains measures 9-11. The music features eighth-note patterns with slurs and various accidentals. The word "bateries" is written below the first staff.

Je dirai deux mots ci-après à l'occasion des batteries.

Progrès de septième

Il est bon que ceux qui instruisent les jeunes gens leur insinuent insensiblement la connaissance des intervalles, des modes, de leurs cadences, tant parfaites, qu'imparfaites, des accords, des suppositions. Cela leur forme une espèce de mémoire locale qui les rend plus sûrs, et qui sert à les remettre, avec connaissance, lorsqu'ils ont manqué.

À propos des batteries, ou arpègements dont j'ai promis de parler ci-devant, et dont l'origine vient des sonades, mon avis serait qu'on se bornât un peu sur la quantité qu'on en joue sur le clavecin. Cet instrument a ses propriétés, comme le violon a les siennes. Si le clavecin n'enfle point ses sons, si les battements redoublés sur une même note ne lui conviennent pas extrêmement, il a d'autres avantages qui sont la précision, la netteté, le brillant, et l'étendue. On devrait donc prendre un milieu qui serait de pratiquer quelques fois les légèretés des sonades, et d'éviter les morceaux lents qui si rencontrent dont les basses ne sont point faites pour y joindre les parties lutées, et syncopées qui conviennent au clavecin. Mais les Français dévorent volontiers les nouveautés aux dépens du vrai qu'ils croient saisir mieux que les autres nations. Après tout, il faut demeurer d'accord que les pièces faites exprès pour le clavecin y conviendront toujours mieux que les autres. Cependant dans les légèretés des sonades, il y a des morceaux que réussissent assez bien sur cet instrument. Ce sont ceux où le dessus et la basse travaillent toujours. Comme, par exemple, l'allemande ci-après.

Ce qui détermine les personnes médiocrement habiles à s'attacher aux sonades, c'est qu'il y entre peu d'agrèments, surtout dans les batteries. Mais qu'en arrive-t'il, ces mêmes personnes se rendent incapables pour toujours de pouvoir jouer les vraies pièces de clavecin. Au contraire, celles qui ont bien joué des pièces d'abord, exécutent les sonades parfaitement.

Avant que de passer aux remarques sur la manière de bien doigter, relatives aux endroits équivoques de mon premier Livre de clavecin, j'ai cru qu'il ne serait pas inutile de dire un mot sur les mouvements français, et la différence qu'ils ont avec ceux des italiens.

Il y a selon moi dans notre façon d'écrire la musique, des défauts qui se rapportent à la manière d'écrire notre langue. C'est que nous écrivons différemment de ce que nous exécutons, ce qui fait que les étrangers jouent notre musique moins bien que nous ne faisons la leur. Au contraire les Italiens écrivent leur musique dans les vraies valeurs qu'ils l'ont pensée. Par exemple, nous pointons plusieurs croches de suites par degrés-conjoints, et cependant nous les marquons égales. Notre usage nous a asservis, et nous continuons.

Examinons donc d'où vient cette contrariété :

Je trouve que nous confondons la mesure avec ce qu'on nomme cadence, ou mouvement. Mesure définit la quantité, et l'égalité des temps, et cadence, est proprement l'esprit, et l'âme qu'il y faut joindre. Les sonades des Italiens ne sont point susceptibles de cette cadence. Mais, tous nos airs de violons, nos pièces de clavecin, de violes, etc, désignent, et semblent vouloir exprimer quelque sentiment. Ainsi, n'ayant point imaginés de signes, ou caractères pour communiquer nos idées particulières, nous tâchons d'y remédier en marquant au commencement de nos pièces par quelques mots, comme *Tendrement*, *Vivement*, etc, à peu près ce que nous voudrions faire entendre. Je souhaite que quelqu'un se donne la peine de nous traduire, pour l'utilité des étrangers, et puisse leur procurer les moyens de juger de l'excellence de notre musique instrumentale.

A l'égard des pièces tendres qui se jouent sur le clavecin, il est bon de ne les pas jouer tout à fait aussi lentement qu'on le ferait sur d'autres instruments, à cause du peu de durée de ses sons, la cadences et le goût pouvant s'y conserver indépendamment du plus ou du moins de lenteur.

Je finis ce discours par donner un conseil à ceux qui veulent réussir parfaitement dans les pièces : c'est d'être deux ou trois ans avant que d'apprendre l'accompagnement. Les raisons que j'en donne sont fondées. 1° Les basses continues qui ont un progrès chantant, devant être exécutées de la main gauche avec autant de propreté que les pièces, il est nécessaire d'en savoir fort bien jouer. 2° La main droite dans l'accompagnement n'étant occupée qu'à faire des accords, est toujours dans une extension capable de la rendre très raide ; ainsi les pièces qu'on aura apprises d'abord serviront à prévenir cet inconvénient.

Enfin la vivacité avec laquelle on se porte à exécuter la musique à l'ouverture du Livre entraînant avec soi une façon de toucher ferme, et souvent pesante, le jeu court risque de s'en ressentir, à moins qu'on n'exerce les pièces alternativement avec l'accompagnement.

S'il était question d'opter entre l'accompagnement, et les pièces pour porter l'un ou l'autre à la perfection, je sens que l'amour propre me ferait préférer les pièces à l'accompagnement. Je conviens que rien n'est plus amusant pour soi-même, et ne nous lie plus avec les autres que d'être bon accompagnateur ; mais, quelle injustice ! c'est le dernier qu'on loue dans les concerts. L'accompagnement du clavecin dans ces occasions, n'est considéré que comme les fondements d'un édifice qui cependant soutiennent tout, et dont on ne parle presque jamais ; au lieu de quelqu'un qui excelle dans les pièces jouit seul de l'attention, et des applaudissements de ses auditeurs.

Il faut surtout se rendre très délicat en claviers, et avoir toujours un instrument bien emplumé. Je comprends cependant qu'il y a des gens à qui cela peut être indifférent, parcequ'ils jouent également mal sur quelque instrument que ce soit.

Allemande

Légerement

Measures 1-2 of the Allemande. The piece is in common time (C) and G major. The first staff (treble clef) begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The second staff (bass clef) begins with a quarter rest, followed by a quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Both staves feature a steady eighth-note accompaniment in the bass line.

Measures 3-5 of the Allemande. The first staff (treble clef) continues with eighth-note patterns, including a triplet of eighth notes in measure 3. The second staff (bass clef) continues with the eighth-note accompaniment, featuring a triplet of eighth notes in measure 3.

Measures 6-8 of the Allemande. Measure 6 is marked with a double bar line and the word *Reprise*. The first staff (treble clef) begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The second staff (bass clef) begins with a quarter rest, followed by a quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. The *Reprise* section is indicated by a double bar line and repeat dots.

Measures 9-10 of the Allemande. The first staff (treble clef) continues with eighth-note patterns, including a triplet of eighth notes in measure 9. The second staff (bass clef) continues with the eighth-note accompaniment, featuring a triplet of eighth notes in measure 9.

Measures 11-13 of the Allemande. The first staff (treble clef) continues with eighth-note patterns, including a triplet of eighth notes in measure 11. The second staff (bass clef) continues with the eighth-note accompaniment, featuring a triplet of eighth notes in measure 11. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in measure 13.

Endroits, de mon premier livre de pièces de clavecin, difficiles à doigter

à *La Milordine*, page 6, dans les 2ème et 3ème mesures de la 3ème portée.

à la même pièce, dans les 1ère, 2ème et 3ème mesures des 9ème et 10ème portées.

Remarquez quelle liaison les changements de doigts donnent au jeu. Mais, on me dira qu'il faut plus d'adresse que dans l'ancienne manière. J'en conviens.

Dans la seconde partie des *Silvains*, page 9, à la quatrième mesure de la première portée.

Comme la deuxième et la quatrième de ces quatre notes coulées, sont celles qui supposent la vraie harmonie contre la basse, il est nécessaire qu'elles soient touchées des mêmes doigts que si le chant était simple, et sans notes d'intervalles.

Exemple, ci-après

Ainsi, des endroits à peu près semblables.

Arpègements dans la même page 9, aux neuvième et dixième portées.

Aux idées heureuses, page 32, dans les troisièmes, et quatrièmes portées.

Musical score for 'Aux idées heureuses' showing two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score includes various fingerings (e.g., 5 4, 3 2, 2 1, 2 5) and accents (marked with a double wavy line) on several notes.

À la grande reprise de cette même pièce, dans les deux dernières mesures des portées 5, et 6, et dans les première, et seconde mesures des portées, 7 et 8, qui suivent.

Musical score for the 'Reprise' of 'Aux idées heureuses' showing two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score includes various fingerings (e.g., 5 4 3, 5 4, 2 1, 2 5) and accents (marked with a double wavy line) on several notes. The word 'Reprise' is written above the first measure of the upper staff.

Il y a encore quelques endroits assez épineux dans cette pièce ; mais ceux qui sont chiffrés, précédemment, faciliteront pour les autres.

Dans la Courante, page 60, à la dernière mesure de la 9ème portée, et aux deux premières mesures de la onzième portée.

Musical score for 'Courante' showing two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes various fingerings (e.g., 4 5, 5 4 5) and accents (marked with a double wavy line) on several notes.

Dans la Courante page 61, il y a un endroit semblable pour le changement du 5 au 6ème doigt.

Dans la Villers, page 68, toute la 13ème portée

Musical score for 'Villers' showing two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes various fingerings (e.g., 1 3, 5, 1 3, 5, 1 3 5) and accents (marked with a double wavy line) on several notes.

À l'égard des *Ondes* qui est la dernière pièce de mon premier Livre, et dont l'intelligence des vrais doigts est presque nécessaire dans toute la main droite, je n'ai écrit que la plus grande partie du dessus, ou, pour mieux dire, du chant.

Aux ondes, page 72, dans le premier couplet.

Musical score for 'Aux ondes' showing a single staff in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes various fingerings (e.g., 1 3, 5, 4 3 2, 3, 4 3 2, 3, 4 5) and accents (marked with a double wavy line) on several notes. The text 'P^{er} couplet.' is written below the first measure.

Dans le second couplet.

2^{ème}

On verra dans le couplet qui suit qu'on peut faire deux notes de suite du même doigt par degrés conjoints, quand la première est aspirée, ou lorsque la seconde est dans la dernière partie d'un temps.

Troisième couplet.
Quatrième couplet

5

10

1 rondeau

Fin des renvois du premier livre.

J'ai composé les huit préludes suivants sur les tons de mes pièces, tant celles qui sont déjà gravées, que celles qu'on grave actuellement, ayant remarqué que presque toutes les écolières de clavecin ne savent que le petit prélude par où elles ont été commencées. Non seulement les préludes annoncent agréablement le ton des pièces qu'on va jouer, mais ils servent à dénouer les doigts, et souvent à éprouver des claviers sur lesquels on ne s'est point encore exercé.

Les quatre premiers de ces préludes peuvent servir à tous les âges, excepté que pour les très jeunes personnes, on doit les dispenser de tenir trop précisément toutes les notes des accords un peu étendus. Mais, j'en remets le choix à ceux qui leurs enseigneront.

Premier prélude

The musical score for the first prelude is presented in four systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The first system begins at measure 1 and ends at measure 5. The second system starts at measure 6 and ends at measure 10. The third system begins at measure 11 and ends at measure 15. The fourth system starts at measure 16 and ends at measure 20. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

System 1 (Measures 1-5): Treble clef starts with a whole rest, followed by a quarter note G4 (fingered 5), a quarter note F4 (fingered 4), and a quarter note E4 (fingered 2). Bass clef has a whole note chord G2-B2-E3 (fingered 2-5).

System 2 (Measures 6-10): Treble clef has a quarter note G4 (fingered 4), a quarter note F4 (fingered 3), a quarter note E4 (fingered 2), a quarter note D4 (fingered 3), and a quarter note C4 (fingered 4). Bass clef has a whole note chord G2-B2-E3 (fingered 3-1), a whole note chord G2-B2-E3 (fingered 2), a whole note chord G2-B2-E3 (fingered 4-5), and a whole note chord G2-B2-E3 (fingered 4-5).

System 3 (Measures 11-15): Treble clef has a quarter note G4 (fingered 5), a quarter note F4 (fingered 4), a quarter note E4 (fingered 3), a quarter note D4 (fingered 4), a quarter note C4 (fingered 5), a quarter note B3 (fingered 4), a quarter note A3 (fingered 5), a quarter note G3 (fingered 4), and a quarter note F3 (fingered 5). Bass clef has a whole note chord G2-B2-E3 (fingered 1-2), a whole note chord G2-B2-E3 (fingered 2-1), a whole note chord G2-B2-E3 (fingered 4-5), and a whole note chord G2-B2-E3 (fingered 4-5).

System 4 (Measures 16-20): Treble clef has a quarter note G4 (fingered 5), a quarter note F4 (fingered 4), a quarter note E4 (fingered 5), a quarter note D4 (fingered 4), a quarter note C4 (fingered 5), a quarter note B3 (fingered 4), a quarter note A3 (fingered 5), a quarter note G3 (fingered 4), and a quarter note F3 (fingered 5). Bass clef has a whole note chord G2-B2-E3 (fingered 4-5), a whole note chord G2-B2-E3 (fingered 4-5), a whole note chord G2-B2-E3 (fingered 4-5), and a whole note chord G2-B2-E3 (fingered 4-5).

Second prélude

The musical score for "Second prélude" is written in G major and 3/4 time. It consists of six systems of piano notation, each with a treble and bass clef staff. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece concludes with a double bar line.

System 1: Treble clef starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass clef starts with a bass clef. A dynamic marking of *p* is present. A fingering of 35 is shown below the bass staff.

System 2: Treble clef starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The bass clef starts with a bass clef. Fingerings 3-4, 3, 4, 4, 3-4, 3, 5, 4-5, and 3 are shown above the treble staff. A fingering of 3-4 is shown above the bass staff. A dynamic marking of *p* is present.

System 3: Treble clef starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The bass clef starts with a bass clef. Fingerings 5, 4-5, and 2, 1, 2 are shown above the treble staff. A dynamic marking of *p* is present. A fingering of 35 is shown below the bass staff.

System 4: Treble clef starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The bass clef starts with a bass clef. Fingerings 1, 2, 3, 3, 4, 5, 4, 5, 5, 4, 3, 3, 2 are shown above the treble staff. A dynamic marking of *p* is present. A fingering of 3, 2, 1 is shown below the bass staff.

System 5: Treble clef starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The bass clef starts with a bass clef. Fingerings 21, 21, 41, and 35 are shown above the treble staff. A dynamic marking of *p* is present. A fingering of 45 is shown below the bass staff.

Troisième prélude

Mesuré

The musical score is written for piano in 6/4 time, marked 'Mesuré'. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has one flat (B-flat). The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Quatrième prélude

The musical score for the 'Quatrième prélude' is presented in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The piece is in B-flat major and 3/4 time. The notation includes various fingerings (e.g., 4, 3, 4, 2, 34, 5, 34, 3, 4, 5, 34, 21, 3, 21, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 34, 2, 1, 5, 35, 4 5 4, 2 1 3 21, 2 1, 1 2 3 4 3 4, 5, 3) and articulations (accents, slurs, and hairpins) throughout the piece. The score begins with a measure of rest in the right hand, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The left hand provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes. The piece concludes with a final cadence in the right hand and a sustained chord in the left hand.

Cinquième prélude

The musical score for 'Cinquième prélude' is written in G major (one sharp) and 3/8 time. It consists of six systems of piano and bass staves. The piece begins with a treble clef and a common time signature, which changes to 3/8. The piano part features intricate melodic lines with frequent slurs and accents, while the bass part provides a steady accompaniment with some harmonic support. Fingerings are indicated throughout, such as 2 3 4 in the first system and 5 4-5 in the second. The score concludes with a double bar line and repeat dots in the final system.

13

Musical score for measures 13-14. The piece is in 3/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 13 features a complex rhythmic pattern in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter notes and rests. Measure 14 continues the right-hand pattern with a melodic line and includes a fermata over the final note.

15

Musical score for measures 15-16. Measure 15 shows a more active right hand with eighth-note runs and a bass line with quarter notes. Measure 16 features a melodic line in the right hand with a fermata and a bass line with quarter notes.

17

Musical score for measures 17-18. Measure 17 has a right hand with eighth-note patterns and a bass line with quarter notes. Measure 18 continues the right-hand pattern and includes a fermata over the final note.

19

Musical score for measures 19-20. Measure 19 features a right hand with eighth-note patterns and a bass line with quarter notes. Measure 20 includes a complex right-hand passage with fingerings 4, 5, 4, 3, 3, 2, 3, 2, 3 and a fermata over the final note.

21

Musical score for measures 21-22. Measure 21 has a right hand with eighth-note patterns and a bass line with quarter notes. Measure 22 includes a complex right-hand passage with fingerings 1, 2, 3, 3, 4, 5 and a fermata over the final note.

23

Musical score for measures 23-24. Measure 23 features a right hand with eighth-note patterns and a bass line with quarter notes. Measure 24 includes a complex right-hand passage with fingerings 5, 4, 3, 2, 3, 2 and a fermata over the final note.

Sixième prélude

Mesuré

Musical score for measures 1-6. The piece is in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). The notation is in grand staff. Measure numbers 15 and 51 are indicated at the bottom of the staves.

Musical score for measures 7-12. The notation continues in grand staff with various rhythmic patterns and accidentals.

Musical score for measures 13-19. The notation continues in grand staff, featuring more complex rhythmic figures.

Musical score for measures 20-25. Measure 20 includes a fingering sequence: 4 3 3 2. The notation continues in grand staff.

Musical score for measures 26-32. Measure 26 includes a fingering sequence: 4 5. The notation continues in grand staff.

Musical score for measures 33-38. Measure 33 includes a fingering sequence: 21. The notation continues in grand staff.

39

46

53

Observations

Quoique ces préludes soient écrits mesurés, il y a cependant un goût d'usage qu'il faut suivre. Je m'explique : Prélude est une composition libre, où l'imagination se livre à tout ce qui se présente à elle. Mais, comme il est assez rare de trouver des génies capables de produire dans l'instant, il faut que ceux qui auront recourt à ces préludes réglés les jouent d'une manière aisée sans trop s'attacher à la précision des mouvements, à moins que je ne l'aie marqué exprès par le mot de *mesuré*. Ainsi, on peut hasarder de dire que dans beaucoup de choses, la musique (par comparaison à la poésie) a sa prose, et ses vers.

Une des raisons pour laquelle j'ai mesuré ces Préludes, a été la facilité qu'on trouvera, soit à les enseigner, ou à les apprendre.

Pour conclure sur le toucher du clavecin, en général, mon sentiment est de ne point s'éloigner du caractère qui y convient. Les passages, les batteries à portée de main, les choses lutées et syncompées, doivent être préférées à celles qui sont pleines de tenues, ou de notes trop graves. Il faut conserver une liaison parfaite dans ce qu'on y exécute, que tous les agréments soient bien précis, que ceux qui sont composés de battements soient faits bien également, et par une gradation imperceptible. Prendre bien garde à ne point altérer le mouvement dans les pièces réglées, et à ne point rester sur des notes dont la valeur soit finie. Enfin, former son jeu sur le bon goût d'aujourd'hui, qui est sans comparaison plus pur que l'ancien.

Septième prélude

Mesuré, lent

Measures 1-2 of the Septième prélude. The piece is in 3/8 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a simple accompaniment.

3

Measures 3-4 of the Septième prélude. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment with eighth notes.

Mesuré, moins lent

5

Measures 5-6 of the Septième prélude. The tempo changes to 'moins lent'. The right hand has a more complex melodic line with slurs and grace notes. The left hand accompaniment is also more active.

7

Measures 7-9 of the Septième prélude. The right hand continues with a melodic line, and the left hand accompaniment is active with eighth notes.

10

Measures 10-12 of the Septième prélude. The right hand has a melodic line with slurs and grace notes. The left hand accompaniment is active with eighth notes.

13

Measures 13-15 of the Septième prélude. The right hand continues with a melodic line, and the left hand accompaniment is active with eighth notes.

16

Musical score for measures 16-18. The piece is in 3/8 time and B-flat major. The right hand features a complex, flowing melody with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The left hand provides a steady accompaniment with eighth and quarter notes. A key signature change to one sharp (F#) occurs at the beginning of measure 18.

19

Musical score for measures 19-21. The right hand continues with intricate sixteenth-note passages, some marked with accents. The left hand maintains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The key signature remains one sharp (F#).

22

Musical score for measures 22-24. The right hand features dense sixteenth-note runs. The left hand has a more active accompaniment with sixteenth-note patterns. A key signature change to two sharps (F# and C#) occurs at the beginning of measure 23. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 24.

Huitième prélude

Inspiré et léger

The image displays the musical score for the eighth prelude, 'Huitième prélude', by Claude Debussy. The piece is marked 'Inspiré et léger' (Inspired and light). The score is written for piano and is in 8/8 time with a key signature of one sharp (F#). The notation is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 3, 6, 9, and 12 are indicated at the beginning of their respective systems. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often with grace notes, and includes various articulations such as accents and slurs. The overall texture is light and flowing, characteristic of Debussy's style.

17

20

23

26

29