



*Institut de recherche sur le patrimoine musical en France  
Unité mixte de recherche CNRS-Ministère de la Culture-BnF*

# Musique • Images • Instruments

Revue française d'organologie et d'iconographie musicale

---

11

---

## Le pianoforte en France 1780-1820

Pierre Goy

*L'utilisation des registres  
dans la musique française de pianoforte  
au début du XIX<sup>e</sup> siècle*

Version intégrale de l'article imprimé.

Avec le soutien  
du ministère de la Culture et de la Communication

© CNRS ÉDITIONS, Paris, 2010. Tous droits réservés.



# *L'utilisation des registres dans la musique française de pianoforte au début du XIX<sup>e</sup> siècle*

Pierre Goy

Pour comprendre l'utilisation des registres dans la musique française de pianoforte il est bien sûr important d'étudier les méthodes et les textes musicaux, mais également les instruments, leur histoire et la manière de les jouer. Il me semble absolument indispensable d'avoir une perspective chronologique afin de comprendre quelles sont les origines des registres que l'on trouve sur les instruments au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, et de relier une information venant d'une méthode ou d'un texte musical avec des instruments de la même période. Les changements dans la facture instrumentale sont très rapides à cette période. Il faut donc avoir soin de comparer des éléments contemporains et non distants de vingt ou trente ans. De nombreux paramètres entrent en ligne de compte si l'on veut se faire une idée de l'utilisation des registres : le volume sonore de l'instrument et sa résonance, la disposition des registres et leur mise en action par des leviers manuels, les genouillères ou les pédales, mais également les habitudes de jeu.

## *Les instruments*

On trouve déjà sur les premiers pianoforte des registres permettant de modifier le timbre ou de laisser résonner tout l'instrument. Dans le journal *l'Avant coureur* du 6 avril 1761 on peut lire :

*Le sieur Henri Silbermann, auteur d'orgue et de clavessins à Strasbourg, fabrique des clavessins a piano e forte.*

*1) Les cordes sont frappées en dessous par le moyen de petits marteaux ronds et garnis de peau ce qui produit un son moelleux qui n'a point le sec des clavessins ordinaires. Premier avantage.*

*2) Un renvoi de trois leviers donne au marteau plus ou moins de jeu et présente plus ou moins de vibration à la corde, suivant qu'on appuie sur la touche. Second avantage.*

*3) Des sautereaux d'une forme particulière et drappés, dont on empêche l'effet si l'on veut, affoiblissent ou font durer le son à volonté. Troisième avantage.*

*4) En frappant le clavier du côté des basses, on recule les marteaux qui ne frappent plus la même corde, mais celle du dessous. Par ce moyen, on baisse l'instrument d'un demi-ton pour la commodité des voix. Quatrième avantage qui remédie à l'inconvénient de la transposition <sup>1</sup>.*

L'instrument est appelé clavecin. On peut le jouer avec ou sans étouffoirs, grâce à deux manettes situées de chaque côté du clavier, que l'on peut actionner en quittant un instant le clavier. Il possède un registre *d'una corda*.

Nous ne savons pas qui est l'auteur du pianoforte carré organisé par L'Épine, représenté dans l'ouvrage *L'art du facteur d'orgue* de Dom François Bedos de Celles <sup>2</sup>. L'instrument est pourvu de plusieurs registres :

- un registre manuel qui permet de lever tous les étouffoirs « *lorsqu'on veut jouer l'instrument sans*

1. Cité par Jean-Claude BATAULT, « Les premiers pianoforte français », *Instruments à claviers – expressivité et flexibilité sonore, Actes des Rencontres Internationales harmoniques*, Thomas STEINER (ed.), Lausanne, avril 2002, Berne, Peter Lang, 2004, p. 94.

2. Dom François BEDOS DE CELLES, *L'art du facteur d'orgues*, Paris Delatour, 1778, t. IV, chap. V, p. 634-640 et planches cxxx à cxxxiii ; Reprint : Paris, Léonce Laget, 1982.

*couper les sons, pour imiter le Timpanon*<sup>3</sup> ». Les étouffoirs peuvent également être actionnés au moyen d'une genouillère (genou gauche du musicien). Ce jeu fait référence au « pantalon » instrument inventé autour de 1697 par Pantaleon Hebenstreit, musicien saxon qui fascina toute l'Europe avec son tympanon géant<sup>4</sup>.

- un registre de céleste, « *longue bande dentelée d'étoffe de soie, pour ensourdir les cordes*<sup>5</sup> » qui peut être actionné soit manuellement soit par la genouillère droite,
- un registre de harpe ou luth, actionné par une manette placée à gauche de l'instrument, vient positionner le long du sillet une bande de peau.

Les instruments du facteur Hellen de Berne, ainsi qu'un instrument anonyme, présentent de très grandes similitudes avec la planche<sup>6</sup>. Cependant, contrairement à la description de Dom Bedos, le jeu pour assourdir les cordes n'est pas fait d'une bande d'étoffe de soie mais de cuir, aussi bien dans les instruments de Hellen que dans l'instrument anonyme.

Il n'existe malheureusement pas d'instrument en état de jeu qui nous permette d'avoir une idée sonore. Mais la disposition des registres est particulièrement intéressante, car elle montre très tôt le souci d'actionner les registres pendant le jeu, et d'avoir ainsi la possibilité de modifier le timbre, pour ce qui est du jeu de céleste, sans lever les mains du clavier. Pour actionner le registre qui imite le luth ou la harpe, il faut un petit arrêt dans le jeu. En effet, la baguette de bois recouverte de cuir doit exercer une pression contre les cordes et sa mise en fonction ne peut pas se faire en cours de jeu.

Modifier le timbre, mais également pouvoir exprimer les piano et forte par l'addition ou la soustraction des registres en jouant et sans lever les mains du clavier, sont des préoccupations du XVIII<sup>e</sup> siècle. On en trouve un exemple avec l'instrument



1. Frederick BECK, *Registres pianoforte*, Londres, 1773, collection privée, photo Pierre Goy.

présenté par Veltman à l'Académie royale des Sciences de Paris en 1759 :

*Il a encore joins a son clavessin un rang de marteaux, c'est-à-dire de sautereaux qui au lieu de pincer la corde avec une plume la frappe en dessous par leur extrémité supérieure qui est garnie de cuir et en tire un son très différent de celui du clavessin ord<sup>e</sup>. (...) Tous ces boutons sont placés de manière, qu'on les peut faire aller tous ensemble ou separement par la seule pression des genoux, en sorte que pendant le cours d'une pièce, pendant la durée d'un passage, d'une cadence même, on peut non seulement produire plusieurs échos, mais même diminuer ou augmenter le son comme insensiblement ce qui donne au clavessin un avantage dont il était totalement privé<sup>7</sup>.*

3. D. F. BEDOS DE CELLES, *L'art du facteur...*, op. cit., t. IV, p. 635.

4. Michael COLE, « The Pantalon – and what it tells us », *Instruments à claviers – expressivité et flexibilité sonore...*, op. cit., p. 63-88.

5. D. F. BEDOS DE CELLES, *L'art du facteur...*, Ibid.

6. J.-C. BATAULT, Pierre GOY, « Deux types de pianoforte en France à l'époque de Mozart », *Actes des Rencontres Internationales harmoniques*, Lausanne, 31 mars au 3 avril 2006, à paraître.

7. Albert COHEN, *Music in the French Royal Academy of Sciences. A Study in the Evolution of Musical Thought*, Princeton University Press, 1981, p. 56 et 121. J.-C. BATAULT, « Les premiers pianoforte français », *Instruments à claviers – expressivité et flexibilité sonore, Actes des Rencontres Internationales harmoniques*, Lausanne, Peter Lang, 2002, p. 93.

Les petits instruments de Hellen <sup>8</sup>, tout comme l'instrument de la gravure de Dom Bedos, ont un registre qui lève les étouffoirs tout d'un bloc. Si l'on actionne le registre, soit manuellement, soit avec la genouillère, tous les étouffoirs seront levés, l'instrument résonnant comme un tympanon. C'est vers 1775 que Hellen commence à diviser ce registre en deux parties actionnées par deux manettes distinctes. On remarque le même changement sur les tout premiers pianoforte anglais de Zumpe qui ne possèdent au début qu'une manette pour lever tous les étouffoirs, mais qui très vite auront deux leviers distincts : un pour lever les étouffoirs dans les aigus, un autre pour les graves <sup>9</sup>. La majorité des pianoforte carrés anglais possèdent trois manettes situées à gauche du clavier : deux pour lever les étouffoirs aigus et grave, une pour le jeu de luth (fig. 1).

La disposition très différente des deux manettes qui actionnent les étouffoirs laisse supposer que celle qui correspond à la partie des aigus n'est pas destinée à être actionnée au cours du jeu. En effet, son emplacement ne permet quasi pas de la mouvoir sans soulever le couvercle de l'instrument comme lorsqu'on veut l'accorder. Dans quelle position faut-il la mettre avant de refermer le couvercle pour le jeu, puisqu'il est pratiquement impossible de la bouger par la suite ? L'expérience du jeu de ces instruments suggère qu'il faut lever les étouffoirs dans la partie aiguë du pianoforte pour que l'instrument puisse chanter librement. Dans les basses, la résonance trop importante ne permet pas de les lever, sauf pour des pièces du type fantaisie ou des improvisations, la liberté rythmique permettant d'attendre qu'une harmonie s'évanouisse avant de jouer la suivante sans créer de confusion harmonique <sup>10</sup>.

Les pianoforte anglais se jouaient fermés, comme en atteste l'iconographie <sup>11</sup>. Les premiers instruments n'avaient aucun lutrin à l'intérieur et la

partition se plaçait sur le rabat du couvercle qui recouvrait le clavier. On pouvait selon le caractère de la pièce ouvrir ou fermer à la main le volet du couvercle situé sur la table d'harmonie, ce qui donne l'impression que la musique vient de plus loin, sans pour autant la rendre beaucoup plus faible <sup>12</sup>. Certains facteurs comme Adam Beyer, Christopher Ganer, ajoutent une pédale qui permet de lever la partie du couvercle située sur la table d'harmonie, à la manière d'une boîte d'expression. On trouve également sur un pianoforte carré d'Érard 1784 une genouillère qui permet d'actionner le volet d'expression <sup>13</sup>.

Adam Beyer, Johann Pohlmann et Jean-Joseph Merlin entre autres tenteront d'installer un registre d'*una corda* sur leurs pianoforte carrés. Cependant la disposition oblique des cordes et la torsion inévitable de l'instrument qui en résulte rend son application très problématique.

On trouve également en France des instruments allemands, pantalons à clavier, inspirés très directement par le tympanon géant de Pantaleon Hebenstreit. L'encyclopédie méthodique, publiée à Paris en 1785, les nomme : « *Epinette à marteaux de bois dur* » (fig. 2 et 3).

*{...} Quelquefois on met entre les marteaux & la corde un petit morceau de peau de mouton, ce qui fait rendre un son de luth à la corde qui est frappée ; mais lorsque l'on veut faire rendre un son d'épinette, il faut avec le genou faire mouvoir un levier qui soulève les peaux. Il est évident que dans cette épinette à marteaux, on peut faire le piano & le forte, ou sur l'épinette ou sur ce luth. Cette épinette à marteaux rend beaucoup plus de son que l'épinette à plume ; elle a l'avantage, sur cette dernière, de n'exiger presque aucune réparation : il est vrai que l'on a un peu de peine à s'accoutumer à frapper la touche plus ou moins fort, & à ne donner que le degré de force que l'on souhaite. Il y a grande apparence que l'épinette à marteau prévaudra dans peu aux épinettes à sautereaux emplumés, qui exigent des réparations continuelles.*

8. J.-C. BATAULT, Pierre GOY, « Les petits pianoforte de Hellen », *Musique-Images-Instruments*, 6, p. 61.

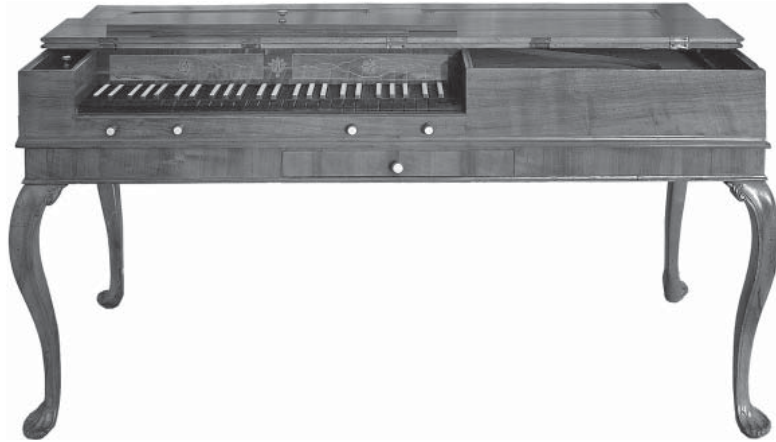
9. Martha Novak CLINKSCALE, *Makers of the Piano 1700-1820*, Oxford, Oxford University Press, 1993.

10. Le pianoforte Beck a été enregistré couvercle levé sur CD dans *Claviers mozartiens*, Lyrinx Strumenti, LYR 2251, 2007, page 11.

11. Voir le portrait de famille dans *The Cowper and Gore Families, 1775*, peint par Johann Zoffany et reproduit dans *The New Grove Instruments Series, Early Keyboard Instruments. Piano*, Londres, Macmillan, 1988, p. 22.

12. Le pianoforte Beck a été enregistré couvercle fermé sur CD, *op. cit.*, page 12.

13. Collection privée. La barre d'adresse indique : « Érard Frères / facteurs de Forté-Piano et Harpes Rue du Mail N°41 & 43 à Paris 1784 ».



2. ANONYME, *Épinette à marteaux de bois dur*, vers 1775, collection privée, photo Pierre Goy.

*Le marteau a environ six lignes de faces sur trois lignes de hauteur ; il est porté par un fil de fer ; (...) On présume que les Allemands ont inventé l'épinette à marteaux sur la fin du siècle dernier*<sup>14</sup>.

D'autres instruments allemands, comme les pianoforte carrés de Christian Baumann de Zweibrücken cités par Mozart dans une lettre à son père en 1782<sup>15</sup>, ont certainement été importés en France. Ces instruments ont des marteaux recouverts de liège et des registres placés de chaque côté du clavier pour lever les étouffoirs, respectivement pour les basses ou pour les aigus. Un autre registre situé dans l'instrument à gauche du clavier permet d'actionner un jeu de luth<sup>16</sup>.

L'inventaire des instruments saisis chez les émigrés et condamnés entre 1794 et 1796 semble montrer une plus grande proportion d'instruments anglais que d'instruments allemands<sup>17</sup>. Par ailleurs,

les facteurs français avaient commencé à produire des instruments sur le modèle anglais. En résumé on voit que dès le début les pianoforte sont pourvus de registres qui permettent de modifier le timbre et la couleur du son, mais également de laisser résonner totalement ou partiellement les cordes, laissant ainsi le son flotter dans l'air comme avec un tympanon. Trois méthodes vont donner plus d'informations sur la manière d'utiliser les registres des pianoforte.

### *La méthode de Philipp Jacob Milchmeyer*

La première est de Philipp Jacob Milchmeyer (Frankfurt am Main, 1749-Strasbourg, 1813)<sup>18</sup>, personnalité étonnante qui va se consacrer d'une part à la facture instrumentale, d'autre part à l'enseignement du pianoforte ainsi qu'à la publication didactique de musique pour le pianoforte.

Le 24 juillet 1780, Milchmeyer est reçu par la Bayerische Akademie der Wissenschaften, académie des Sciences pour les arts mécaniques. Engagé par le Prince Électeur il doit s'occuper des instruments

14. « Art du faiseur d'instruments de musique et lutherie », *Encyclopédie Méthodique*, Paris, 1785 ; Reprint : Genève, Minkoff, 1984, p. 12-13.

15. Lettre de Mozart à son père datée du 31 août 1782.

16. Le pianoforte Baumann 1782 a été enregistré sur CD dans *Claviers mozartiens*, op. cit., pages 4-7.

17. Bartolomeo BRUNI, *Un inventaire sous la Terreur*, Paris, Chamerot, 1890 ; Reprint : Genève, Minkoff, 1984. Voir également dans ce volume l'article de Frédéric de LA GRANVILLE, « La coexistence du clavecin et du piano au Conservatoire de musique de Paris de 1796 à 1802 », p. 151-161 et celui de Maria VAN EPENHUYSEN ROSE, « Un clavecin piano et forte,

d'une harmonie ronde et moëlleuse: *Aesthetic features of the early French piano* », p. 163-179.

18. Silke BERDUX, « Johann Peter oder Philipp Jacob Milchmeyer ? Biographische und bibliographische Notizen zum Autor der Hammerklavierschule Die Wahre Art das Pianoforte zu spielen », *Musica Instrumentalis*, 2, 1999, p. 103-120.



3. ANONYME, *Marteaux, épinette à marteaux de bois dur*, vers 1775, collection privée, photo Pierre Goy.

de la cour et se tenir au courant de toutes les nouveautés. Il a comme assistant Louis Dulcken (1761-1836). Milchmeyer passe toute l'année 1782 à voyager et Dulcken est finalement nommé à la place de Milchmeyer pour s'occuper des instruments.

En 1783, Milchmeyer dit qu'il « a passé 10 ans à Paris comme professeur de clavier {piano-forte ?} et de harpe »<sup>19</sup> et qu'il a eu la faveur d'être trois ans *Konzertmeister* auprès du Banquier de la cour Monsieur de La Borde – probablement Jean-Benjamin de La Borde (1734-1794) premier valet de chambre puis fermier général de Louis XV et compositeur lui-même. On ne sait pas si ces activités sont consécutives ou parallèles. Il dit qu'il a enseigné avec sa méthode à des personnes de premier rang et qu'il a réussi à les faire progresser avec une rapidité remarquable.

En 1783, le *Magazin der Musik* présente son instrument à 3 claviers avec 250 modifications de

19. S. BERDUX, *op. cit.*, p. 119 : « denn da ich mich seit zeben Jahr als Clavier und Harfen Meister in Paris aufgehalten ».

timbres. Il s'agit d'un instrument à trois claviers, dont un de pantalon. L'idée de chercher à imiter des timbres d'autres instruments n'est pas nouvelle et n'est pas typique des pays germaniques. En 1766, Virbès présente à l'Académie royale des Sciences un « *clavessin* » qui « imite un grand nombre d'instruments tant à cordes qu'à vent, et presque tous ont la propriété de diminuer les sons {sic} plus ou moins et par conséquent d'exprimer le piano forte »<sup>20</sup>.

En 1797, Milchmeyer dit qu'il enseigne depuis 24 ans, donc depuis 1773, dont 18 ans passés à Paris et à Lyon. À part sa méthode, il publie également divers recueils constitués de pièces de compositeurs célèbres, présentés dans un ordre de difficultés de jeu, avec doigtés, ornements et signes d'interprétation. Dans sa *Pianoforte – Schule*, Milchmeyer présente 31 compositeurs différents ; Clementi, Mozart, Ignace Pleyel et Daniel Steibelt qui sont représentés chacun par 15 œuvres et Haydn par 9 œuvres.

En 1797, Milchmeyer publie à Dresde *Die Wahre Art das Pianoforte zu spielen*<sup>21</sup>. C'est la première méthode destinée uniquement au piano-forte. Elle s'adresse à tous ceux qui n'ont pas de professeur et aux maîtres de musique des petits villages. Milchmeyer explique que tous les exemples sont volontairement très simples, écrits en clef de *sol*, pour que les débutants puissent aisément les comprendre, mais qu'il aurait très bien pu en prendre d'autres chez de grands compositeurs. Il explique qu'il a enseigné également dans les pays de langue germanique, à Vienne, Dresde, Munich, Berne. Il loue Steibelt, disant que c'est lui qui a développé l'utilisation des registres.

Milchmeyer consacre un chapitre de sa méthode à la connaissance du piano-forte et à l'utilisation des registres<sup>22</sup>. Dans les deux premières pages, il explique comment juger de la qualité d'un bon instrument, expliquant la manière de tester tous les éléments importants. Il passe ensuite à l'explication des registres :

*J'en viens maintenant aux registres eux-mêmes, et je commence par le jeu de harpe ou jeu de buffle. Ce dernier est*

20. Archives de l'Académie royale des Sciences, Paris, 9 juillet 1766, T. 85, f. 225 v.

21. Philipp Jacob MILCHMEYER, *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*, Dresde, Meinhold, 1797.

22. P. J. MILCHMEYER, *op. cit.*, Fünftes Kapitel, Von der Kenntnis und Veränderung des Pianoforte, p. 57-66.

**Siciliana.**  
*f* Mit dem Lederzug und zugemachtem Deckel. (loß gelassen) genommen.

**Maestoso.**  
*ff* Mit dem Lederzug und aufgemachtem Deckel.

4. Philipp Jacob MILCHMEYER (1749-1813), *Sicilienne et Maestoso*, p. 59.

**Allegro.**  
*mez. forte.*  
 Ohne Dämpfer. X (loß gelassen) genommen.

5. P. J. MILCHMEYER, *Allegro*, p. 59.

un morceau de cuir épais et mou, qui se positionne contre les cordes, et qui, lorsqu'elles sont frappées, les empêche un peu de vibrer, ce qui donne à l'instrument un son étouffé. Il ne faut pas utiliser ce registre pour des pièces au tempo lent qui requièrent une sonorité douce, avec des notes longues et un son flottant; il convient cependant mieux à des pièces de caractère joyeux et badin, à certains chants de bergers et à des siciliennes. Avec ce registre, les mordants et petits trilles sont du meilleur effet et s'accordent particulièrement bien avec des solos de la basse. Voyez les exemples; le premier montre l'utilisation du jeu de harpe avec le volet d'expression fermé, le deuxième avec le volet ouvert. Tous les {exemples de} registres indiqués avec un X peuvent aussi convenir au grand pianoforte<sup>23</sup>.

23. P. J. MILCHMEYER, *Die wahre Art...*, op. cit., p. 59 : « Ich komme nun auf die Veränderungen selbst, und fange bei dem Harfen- oder Lederzuge an. Dieser ist ein Stück dickes weiches Leder, das sich an die Saiten anlegt, und dadurch verhindert, dass sie, wenn sie angeschlagen werden, nicht so zittern, wodurch denn das Instrument einen dumpfen Ton erhält. In Stücken von langsamer Bewegung, die einen weichen ausdauernden und nachhallenden Ton verlangen kann dieser Zug nicht gebraucht werden, desto besser schickt er sich aber zu Stücken, deren Charakter Lustigkeit und leichter Scherz ist, zu manchen Hirtenliedern, und sizilianischen Stücken. Mordanten und kleine Triller thun bei diesem Zuge eine herrliche Wirkung, auch nehmen sich gewisse Sologänge

Plusieurs remarques s'imposent :

- Milchmeyer explique le fonctionnement du registre de harpe ainsi que son effet sur le son. Il ne s'arrête cependant pas là et montre le lien qui existe entre registres et affects. L'utilisation du registre n'est pas décorative mais directement liée à l'essence même de la musique (fig. 4).
- Dans cet exemple, le registre doit être enlevé à la fin de la phrase. Il y a donc une respiration sonore créée par le retour à la sonorité normale du pianoforte juste sur les dernières notes. Le registre semble donc être utilisé pour donner un caractère et une couleur à toute une phrase.
- Sa méthode est la seule qui décrit l'utilisation du volet d'expression. Les exemples qui montrent l'utilisation du registre de harpe et du volet d'expression sont destinés uniquement aux petits instruments carrés<sup>24</sup>. Tous les autres

des Basses vortreflich mit demselben aus. Man sehe die Beispiele. Das erste zeigt den Gebrauch des Lederzugs, mit zugemachtem, das andere mit offenem Deckel. Alle Veränderungen, welche mit einem X bezeichnet sind, machen sich auch auf dem grossen Pianoforte. »

24. Le seul instrument que je connaisse en forme de clavecin qui possède un registre de harpe identique à ceux trouvés sur



6. P. J. MILCHMEYER, *Adagio*, p. 60.

exemples sont valables pour les grands instruments en forme de clavecin.

Milchmeyer explique ensuite l'utilisation du registre qui lève les étouffoirs.

*Il faut rappeler plusieurs points concernant les étouffoirs : ils peuvent créer les plus belles choses, mais aussi les plus abominables, selon qu'ils sont utilisés avec goût ou mal utilisés; car dans ce dernier cas tous les sons se mélangent et donnent une sonorité à ce point insupportable que l'on voudrait se boucher les oreilles. Je veux donc essayer de montrer clairement l'utilisation de ce registre au moyen de plusieurs exemples.*

*Avec ce registre on peut tout d'abord imiter le son de petites cloches ; il faut jouer la main droite tout en haut du clavier et chaque note mezzo forte, pendant que la main gauche accompagne au milieu, avec un jeu lié et pianissimo*<sup>25</sup>.

Le tempo *allegro* de cet exemple (fig. 5) est possible car les notes de la main droite, jouées *mezzo forte* dans l'aigu de l'instrument, n'ont pas un volume très important et donc ne vont pas trop se mélanger. Milchmeyer prend soin d'indiquer *pianissimo* pour la main gauche afin que les notes d'accompagnement

jouées dans le milieu du clavier restent claires sans gêner le chant. On voit donc une grande précision dans les indications de dynamique, ce qui correspond à la pratique des instruments de l'époque. À la quatrième mesure, Milchmeyer indique de laisser les étouffoirs redescendre sur les cordes et de les relever au début de la seconde partie. Il crée ainsi une virgule, comme une ponctuation auditive. On voit que le registre des étouffoirs est utilisé pour laisser résonner les notes comme sur un tympanon, mais qu'il faut maîtriser parfaitement les plans sonores pour que les mélanges occasionnés, comme ici dans les harmonies de la main gauche, soient perçus comme une coloration de la musique et non comme un désagrément.

*Dans une pièce avec un tempo lent, si l'on joue la main droite pianissimo et de manière liée, que l'on joue un chant mezzo forte dans les basses, avec tous les étouffoirs levés et le volet d'expression fermé, on peut très bien imiter un duo de deux hommes qui seraient accompagnés par un instrument. Dès que la main droite joue seule, on peut augmenter ou diminuer la force du son en ouvrant ou fermant le volet*<sup>26</sup>.

Le tempo lent permet de faire chanter la mélodie dans les graves, sans que le mélange des degrés « tonique – dominante » ne soit dérangent (fig. 6). Le volet d'expression fermé assure également une plus grande netteté de l'accompagnement. J'ai remarqué dans la pratique, que lorsqu'il est fermé,

les carrés est le pianoforte Érard 1802, musée de la Musique, Paris, inv. E.986.8.1.

25. P. J. MILCHMEYER, *op. cit.*, p. 59 : « Ueber die Dämpfer ist viel zu erinnern, sie machen die schönste aber auch die abscheulichste Veränderung, je nachdem sie mit Geschmack oder übel angewendet werden, denn im letzten Falle klingen alle Töne unter einander, und verursachen so unerträglichen Uibellaut, dass man sich die Ohren verstopfen möchte. Ich will also den Gebrauch dieser Veränderung durch verschiedene Beispiele deutlich zu machen suchen. Mann kann erstlich damit das Spiel kleiner Glocken nachahmen, wenn die rechte Hand ganz in der Höhe spielt, und alle Töne mezzo forte abstösst, indess die linke die Begleitungstimme in der Mitte der Claviatur gebunden und pianissimo vorträgt. »

26. P. J. MILCHMEYER, *op. cit.*, p. 60 : « Wenn man in einer Stücke von langsamer Bewegung die Begleitungstimme mit der rechten hand pianissimo und in der gebundenen Spielart vorträgt, und einen Gesang im Basse mezzo forte abstösst, und zwar alles ohne Dämpfer mit zugemachtem Deckel, so kann man dadurch sehr gut, das Duett zweier Männer vorstellen, das von einem Instrumente begleitet wird. So oft dabei die rechte Hand allein spielt, kann man durch das Auf- und Zumachen des Deckels, die Stärke des Tons vermehren oder vermindern. »

l'instrument ne semble pas plus fort mais plus lointain, la résonance étant un peu atténuée.

Milchmeyer précise que la main droite doit être jouée de manière liée. On trouve dans la méthode la description du jeu lié, qui correspond parfaitement à la situation de cet exemple :

*Tous ceux qui jouent du pianoforte devraient, pour tenir compte de l'instrument, choisir de jouer de manière liée, car les notes frappées et hachées ne conviennent pas du tout à l'instrument, il faut plutôt le flatter d'une manière douce. Cependant il y a toujours des exceptions : ainsi par exemple je n'aime pas cette manière liée de jouer dans les roulades, dans les chromatismes et autres divers chants de la basse car la longue résonance des grosses cordes génère des sons dissonants. Mais des morceaux, composés seulement des vraies notes de l'accord, fussent-elles consonnantes ou dissonnantes, seront interprétés de façon parfaite par cette manière de jouer. Elle rend le son du pianoforte doux et en quelque sorte velouté, et l'on peut ainsi rendre les sons aigus de l'instrument, qui pourraient devenir facilement durs et secs, plus doux et adoucis*<sup>27</sup>.

Milchmeyer indique ultérieurement dans sa méthode :

*On peut imiter un duo entre une voix masculine et une voix féminine, accompagné par un violon. La main droite qui a le rôle de l'accompagnement de violon, doit faire vibrer les marteaux contre les cordes. Dans le cas où les notes d'accompagnement doivent être jouées très rapidement il faut, après avoir joué la première note normalement, jouer les notes suivantes en relevant les touches seulement à la moitié. Cette manière d'utiliser le registre fait un très bon effet dans les pièces avec un tempo lent. La main droite joue d'ailleurs presque toujours*

27. P. J. MILCHMEYER, *op. cit.*, p. 6 : « Alle Spieler des Pianoforte sollten überhaupt, um des Instruments willen, die gebundene Spielart wählen, da geklopfte und gleichsam gebackte Noten für dasselbe gar nicht passen, sondern man ihn vielmehr auf eine zarte Art schmeicheln muss. Doch hat alles seine Ausnahmen, so liebe ich z.B. diese gebundene Spielart nicht in den Läufen, in den chromatischen und verschiedenen andern Gängen des Basses, weil, das lange Nachsingen der stärkern Saiten übel lautende Töne verursacht. Solche Gesänge aber, welche bloss die wahren Noten des Accords enthalten, sie mögen wohl oder übel lautend seyn, werden durch diese Spielart vollkommen. Sie macht den Ton des Pianoforte weich und gleichsam sammetattig, und man kann dadurch die obern Töne dieses Instruments, welche zu einer gewissen Härte und Trockenheit geneigt sind, versüssen und erweichen. »

*pianissimo, et la gauche mezzo forte dans les graves. Lorsqu'elle passe par-dessus la droite pour imiter une voix féminine, elle joue forte avec le volet ouvert*<sup>28</sup>.

Lorsque la mélodie se trouve dans le grave Milchmeyer (fig. 7) conseille de fermer le volet d'expression qui assure une plus grande netteté tout en adoucissant les mélanges des notes conjointes de la mélodie. Il faut par contre l'ouvrir lorsque la mélodie passe dans l'aigu du pianoforte, région qui a moins de son que les graves.

Sa remarque concernant la manière de faire vibrer les marteaux contre les cordes est particulièrement intéressante. En effet, je n'ai réussi à mettre en pratique cette manière de jouer que sur des instruments à simples ou doubles pilotes. Toutes les autres mécaniques sont beaucoup trop lentes à mettre en mouvement, ont trop d'inertie et ne permettent pas de faire rebondir le marteau assez vite contre les cordes pour donner l'impression d'un son continu.

*Lorsqu'on joue la main droite mezzo forte, sans étouffoirs et avec le volet fermé, on peut soutenir une note qui doit résonner longtemps soit par une attaque rapide, soit par la vibration du marteau contre les cordes. On peut ainsi imiter une voix féminine, mais il faut pour cela que la main gauche joue la basse mezzo forte et l'accompagnement pianissimo. Quand on utilise le registre de cette manière, lorsqu'un mauvais mélange est créé par la résonance de nombreux sons, il faut parfois étouffer la dernière note de l'accord et jouer la première note de l'accord suivant tout de suite sans étouffoirs*<sup>29</sup>.

28. P. J. MILCHMEYER, *op. cit.*, p. 60 : « Um ein Duett, das von einer männlichen und weiblichen Stimme gesungen, und von einer Violine begleitet wird, nachzuahmen, muss man mit den Hämmern, welche die Begleitungsstimme der Violine in der rechten Hand spielen, nur gegen die Saiten zittern. Kömmt hierbei die nämliche Note sehr geschwind hintereinander vor, so soll die Taste, nach dem man sie das erstemal gewöhnlich angeschlagen hat, sich die folgendenmale nur halb so hoch, als gewöhnlich anheben. In Stücken von langsamer Bewegung thut diese Veränderung eine sehr gute Wirkung. Die rechte Hand spielt übrigens fast immer pianissimo, und die linke mezzo forte im Basse. Gebt diese über die rechte Hand weg, um die Frauenzimmerstimme nachzuahmen, so spielt sie forte mit aufgemachtem Deckel. »

29. P. J. MILCHMEYER, *op. cit.*, p. 61 : « Wenn man die rechte Hand mezzo forte ohne Dämpfer mit zugemachtem Deckel spielt, kann man eine Note, welche lange fort dauern soll, durch geschwindes Anschlagen, oder durch das Zittern des Hammers gegen die nämlichen Saiten sehr gut unterhalten, und dadurch eine Frauenzimmerstimme nachahmen, nur muss die linke Hand dabei den Bass mezzo forte, und die

Andante.  
pp.  
X Ohne Dämpfer.  
mf.

7. P. J. MILCHMEYER, *Andante*, p. 60.

Andante.  
pp.  
X Ohne Dämpfer. mf.  
mf.

8. P. J. MILCHMEYER, *Andante*, p. 61.

Milchmeyer note avec grande précision les différents plans sonores de l'accompagnement (fig. 8). La réalisation des notes répétées n'est véritablement possible que sur une mécanique à simples ou doubles pilotes. La remarque sur la nécessité de changer la pédale lorsque le mélange des sons n'est pas bon est très intéressante. En effet, l'exemple donné ne comporte aucun signe de changement de pédale. En le jouant, j'ai remarqué que le mélange des harmonies de *fa* majeur et de *do* majeur avec septième ne choque pas du tout si l'on respecte bien les indications dynamiques données. Le mélange d'harmonies n'est donc pas considéré comme dissonant. Ce sont, comme Milchmeyer l'indiquait plus haut dans sa description du toucher lié, les notes conjointes, les chromatismes dans les basses, qui sont considérés comme véritablement dissonants.

Il est très intéressant de noter que Milchmeyer précise la manière d'utiliser le registre des étouffoirs et que cela ne correspond pas à notre manière moderne.

*Begleitstimme pianissimo spielen, bei jeder Veränderung muss man alsdann um des Uibellauts willen, der bei vielen Fortsingen den Tönen entsteht, die letzten gespielten Noten des Accords dämpfen, die ersten Noten des folgenden Accords aber gleich sogleich ohne Dämpfer anfangen.* »

Il dit en effet qu'il faut étouffer la dernière note de l'accord pour pouvoir jouer la première note de l'accord suivant sans étouffoirs. Cette pratique diffère de ce que l'on nomme aujourd'hui pédale syncopée ; les étouffoirs sont baissés au moment où la première note de la nouvelle harmonie est jouée puis ils sont immédiatement relevés pour laisser à nouveau les cordes vibrer. La pratique décrite par Milchmeyer sera encore utilisée tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle.

*Pour bien réaliser un grand crescendo, qui peut représenter le lever du soleil, un brouillard qui se dissipe ou tout autre image semblable, on commence par jouer pianissimo sans étouffoirs avec le volet fermé ; lorsqu'on a atteint le fortissimo, on lève le volet peu à peu, tout en jouant, toujours plus haut, jusqu'à ce qu'il soit complètement ouvert. De tels passages ont un effet incroyable lorsqu'ils sont exécutés à la bonne place et de manière parfaite<sup>30</sup> (fig. 9). A l'inverse on peut très bien*

30. P. J. MILCHMEYER, *op. cit.*, p. 61 : « Um ein grosses crescendo, durch welches man die aufgehende Sonne, eine sich zertheilende Wolke und dergleichen vorstellen kann, gut zu machen, fängt man solches pianissimo ohne Dämpfer mit dem zugemachtem Deckel an, wenn man an das fortissimo gekommen ist, hebt man unter dem Spielen nach und

Ohne Dämpfer.  
Adagio.  
mf. f. Tremando. ff

9. P. J. MILCHMEYER, *Adagio*, p. 61.

Allegro.  
f ohne Dämpfer, mit aufgemachtem Deckel.  
mit zugemachtem Deckel.

10. P. J. MILCHMEYER, *Allegro*, p. 62.

Allegretto

11. P. J. MILCHMEYER, *Allegretto*, p. 62.

Adagio. Semper piano, ohne Dämpfer mit zugemachtem Deckel.

12. P. J. MILCHMEYER, *Adagio*, p. 63.

*réaliser un decrescendo qui imite le coucher du soleil. On commence le trait fortissimo avec le volet ouvert et sans étouffoirs ; lorsqu'on a atteint le piano on laisse peu à peu le volet descendre et on termine pianissimo avec les étouffoirs*<sup>31</sup> (fig. 10).

Le registre des étouffoirs participe donc également à la réalisation de nuances.

*Dans certains petits traits, cela fait un bon effet si on lève les étouffoirs au milieu du trait. Cela fait penser à une fusée qui s'envole, ou à une personne en colère qui arrache quelque chose de la main de quelqu'un. Dans l'exemple qui suit la lettre o signifie sans étouffoirs et la lettre m avec*<sup>32</sup> (fig. 11).

*L'harmonica*<sup>33</sup> *peut très bien être imité sans étouffoir ; il faut seulement le traiter conformément à son véritable caractère, comme pour chaque instrument que l'on veut imiter. En général l'harmonica requiert des pièces de caractère très expressif, un tempo lent, et de longues notes tenues et chantantes. Mais pour réussir à créer sur le pianoforte un chant soutenu, il n'y a pas d'autre moyen que d'attaquer la note avec une certaine vitesse, ou de faire vibrer rapidement le marteau contre les cordes, comme je l'ai rappelé précédemment. Toutes les notes du chant et de l'accompagnement doivent faire partie du même accord. Si l'on change d'accord, les sons du précédent accord, doivent, si l'expression le permet, disparaître peu à peu ou être étouffés, et les sons du nouvel accord doivent être joués tout de suite sans étouffoir, car, sans cette précaution, la résonance des notes jouées précédemment créerait un mélange abominable avec les*

---

*nach den Deckel immer mehr in die Höhe, und öffnet ihn endlich ganz. Diese Gänge thun eine ausserordentliche Wirkung, wenn sie am rechten Orte, in ihrer ganzen Vollkommenheit, vorgetragen werden. »*

31. P. J. MILCHMEYER, *op. cit.*, p. 61 : « *Durch das Gegenteil, kann man das decresc. welches z. B. der untergehenden Sonne gleicht, sehr gut ausdrücken. Man fängt dabei den Gang fortissimo mit aufgemachtem Deckel ohne Dämpfer an, lässt beim piano den Deckel nach und nach fallen, und endigt pianissimo mit dem Dämpfer. »*

32. P. J. MILCHMEYER, *op. cit.*, p. 62 : « *In manchem kleinen Gange thut es eine gute Wirkung, wenn man in der Mitte desselben die Dämpfer weg thut. Er gleicht dann einer aufsteigenden Rackete, oder stellt eine Person vor, die zornig einer andern etwas aus der Hand reisst. In folgendem Beyspiele bedeutet der Buchstabe o ohne, und das m mit dem Dämpfer. »*

33. Il s'agit de l'Harmonika ou Glasharmonika, instrument inventé par Benjamin Franklin en 1763.

*nouvelles. Lorsque certaines notes se succèdent souvent et très rapidement, il faut les interpréter avec des crescendo et des diminuendo avec l'aide du volet, ceci pour imiter le son montant et descendant des cloches {de verre}. Il faut soutenir le chant autant que possible dans toute sa beauté, qu'il soit au soprano ou à la basse, éviter particulièrement les traits et passages chromatiques, ou bien, si ce n'est pas possible autrement, les jouer avec les étouffoirs et utiliser souvent le volet dont il est beaucoup question ici, mais cela demande bien sûr beaucoup d'exercice. Par exemple, on le lève peu à peu pour renforcer le son d'une note longue et chantante, et de même on le laisse lentement retomber pour diminuer le son. La basse de telles pièces doit comporter peu de notes qu'on joue cependant un peu plus fort. Voyez l'exemple à la page suivante et prêtez une attention particulière à la mention piano, forte, et au signe < >, par lequel on indique l'ouverture et la fermeture du volet*<sup>34</sup>. *Adagio. Toujours piano, sans étouffoirs et avec le volet d'expression fermé* (fig. 12).

---

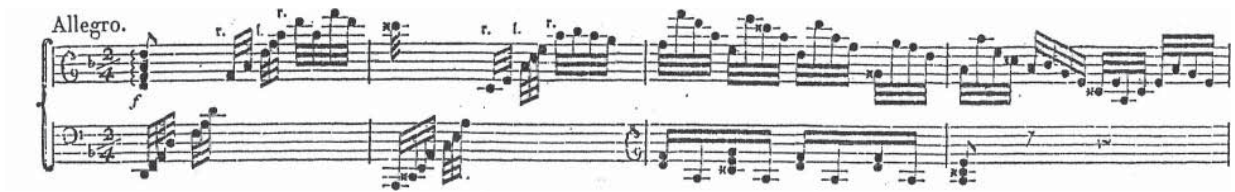
34. P. J. MILCHMEYER, *op. cit.*, p. 62 : « *Die Harmonika kann sehr gut ohne Dämpfer nachgeahmt werden, nur muss man sie, wie jedes Instrument, welches man nachahmen will, nach ihrem wahren Charakter behandeln. Im Ganzen verlangt die Harmonika empfindungsvolle Stücke von langsamer Bewegung, mit unterhaltenen oder fortsingenden Tönen. Um aber dieses Fortsingen auf dem Pianoforte hervorzubringen, dazu giebt es kein anderes Mittel, als geschwindes Angeschlagen des nämlichen Tons, oder geschwindes Zittern des Hammers gegen die nämlichen Saiten, wie ich schon vorhin erinnerte. Alle Noten des Gesangs und der Begleitungstimme, müssen hierbei sich in dem nämlichen Accorde befinden, und wenn man den Accord verändert, so müssen die Töne des vorübergehenden, wenn es der Ausdruck erlaubt, nach und nach erlöschen, oder gedämpft werden, und die Töne des neuen Accords sogleich ohne Dämpfer anfangen, denn ohne diese Vorsicht würde der Nachhall vergangener, und der Klang gegenwärtiger Noten, einen abscheulichen Uibellaut hervorbringen. Wenn gewisse Töne oft und sehr geschwind hinter einander vorkommen, soll man auf denselben verschiedene cresc. und dim. mit Hülfe des Deckels anbringen, um den steigenden und fallenden Ton der Glocken nachzuahmen. Den Gesang, er sei im Diskant oder Bass, soll man so viel möglich in seinem wahren Glanze erhalten, besonders Läufe und chromatische Gänge verbüthen, oder sie, wenn es nicht anders seyn kann, mit dem Dämpfer machen, und sich oft des Deckels bedienen, auf welchen hier sehr viel ankömmt, wozu aber freilich sehr viel Übung gebürt. Man hebt ihn z. B. allmählich auf, um den Ton einer langen fortsingenden Note zu verstärken, und lässt ihn eben so langsam fallen, um den Ton zu vermindern. Der Bass solcher Stücke muss aus wenig Noten bestehen, welche man aber etwas stärker anschlägt. Man sehe das Beispiel auf der folgenden Seite, und gebe besonders auf das piano, forte, und auf das Zeichen < > acht, durch welches das Auf= und Zumachen des Deckels ausgedrückt ist. »*



13. P. J. MILCHMEYER, *Allegretto scherzando*, p. 64.



14. P. J. MILCHMEYER, *Allegretto*, p. 64.



15. P. J. MILCHMEYER, *Allegro*, p. 64.



16. P. J. MILCHMEYER, *Andante*, p. 64.

Milchmeyer note à nouveau avec soin les différents plans sonores : les basses forte et le reste piano. Cet exemple ne pose aucun problème de confusion sonore. En effet, si l'on prend soin de respecter les dynamiques notées, les sons s'éteignent progressivement et il n'est pas nécessaire d'abaisser les étouffoirs, ce qui risquerait d'ailleurs de rompre le charme. Milchmeyer précise bien que ce sont les traits ou les passages chromatiques qui engendraient des mélanges abominables. On voit donc peu à peu se dessiner assez clairement quels sont les mélanges sonores possibles ou non.

Milchmeyer continue avec une série de mélanges destinés à imiter différents instruments.

*Le registre de harpe sans étouffoirs est aussi un très beau registre : on peut ainsi parfaitement imiter un genre de musique espagnole, où l'on frappe sur de petites plaquettes de bois rondes, qui sont accordées d'après les notes. Pour imiter cette sorte de musique de manière aussi convaincante que possible, il faut jouer les deux mains mezzo forte, en clef de sol, et le volet fermé<sup>35</sup> (fig. 13).*

35. P. J. Milchmeyer, *op. cit.*, p. 63 : « Der Lederzug ohne Dämpfer ist auch eine sehr schöne Veränderung, man kann dadurch vorzüglich eine Art spanischer Musik nachahmen, wo man auf runde hölzerne Teller von verschiedener Größe schlägt, welche nach den Noten gestimmt sind. Um diese Art Musik so viel möglich ganz täuschend

17. P. J. MILCHMEYER, *Allegretto*, p. 65.

Le registre de la harpe est utilisé ici comme pour caractériser un refrain de rondo. À la fin de la phrase on l'enlève le temps de la cadence, et on le remet pour la suite.

Avec le registre de harpe, sans étouffoirs et avec le volet ouvert, on peut imiter avec la main gauche un petit tambour<sup>36</sup> (fig. 14).

Avec le registre de harpe, sans étouffoirs, on peut bien sûr très bien imiter la harpe, si l'on joue les passages avec le caractère de cet instrument<sup>37</sup> (fig. 15).

Pour imiter la mandoline, il faut jouer le pianoforte de cette manière, sans pédale, avec le volet fermé<sup>38</sup> (fig. 16).

Le registre, où le marteau ne frappe qu'une seule corde, a un bel effet, et, quand on le joue avec le couvercle fermé, donne une musique très lointaine, ou la réponse d'un écho. Des interprètes, qui possèdent un sentiment musical, pourront souvent utiliser ce registre, par exemple pour interpréter les variations d'une ariette, où l'on peut jouer la première *pp* avec le couvercle fermé et avec une seule corde, la suivante *ff* avec le couvercle ouvert et

avec deux cordes, ce qui donne une impression contrastée très agréable. Mais dans le crescendo et le diminuendo je n'aime pas beaucoup ce registre. La disparition rapide du son de la deuxième corde fait une différence trop sensible<sup>39</sup> (fig. 17).

Il est particulièrement étonnant de constater que Milchmeyer donne un exemple de registre d'*una corda* pour un pianoforte carré. On ne connaît que très peu d'instruments carrés sur lesquels un tel registre existe. En effet, la disposition des cordes fait que, sur un pianoforte carré, le clavier doit se déplacer vers l'avant pour que le marteau ne frappe plus qu'une corde. Le fait que tous les instruments carrés se voient ajoute de grandes difficultés pour régler un tel registre.

Il est certain que n'importe quelle expression musicale peut être produite au moyen du volet si l'on sait bien l'utiliser ; les indications > < <> > < peuvent être particulièrement bien rendues au moyen du volet, et l'on peut renforcer le son de certaines notes longues, au mo-

nachzuahmen, müssen beide Hände mezzo forte, in dem G Schlüssel mit zugemachtem Deckel spielen. »

36. P. J. MILCHMEYER, *op. cit.*, p. 64 : « Mit dem Lederzuge ohne Dämpfer bei aufgemachtem Deckel kann man mit der linken Hand sehr gut die kleine Trommel nachahmen. »

37. P. J. MILCHMEYER, *op. cit.*, p. 64 : « Mit dem Lederzuge ohne Dämpfer kann auch die Harfe sehr gut nachgebahmt werden, wenn man die Gänge nach dem Charakter dieses Instrument behandelt. »

38. P. J. MILCHMEYER, *op. cit.*, p. 64 : « Um die Mandoline nachzuahmen, muss man das Pianoforte ohne Pedal mit dem zugemachten Deckel auf folgende Art spielen. »

39. P. J. MILCHMEYER, *op. cit.*, p. 65 : « Die Veränderung, wo der Hammer nur eine Saite anschlägt, nimmt sich sehr gut aus, und stellt, wenn man mit zugemachtem Deckel spielt, eine weit entfernte Musik, oder die Antwort des Echos vor. Spieler, welche musikalisches Gefühl besitzen, werden sich derselben oft bedienen können, z. B. bei verschiedenen Veränderungen einer Ariette, wo man die eine *pp* mit zugemachtem Deckel, und mit einer Saite, die folgende *ff* mit aufgemachtem Deckel, und mit beiden Saiten spielen kann, welches eine sehr schöne entgegengesetzte Wirkung thut. Im cresc. dim. liebe ich diese Veränderung nicht sehr. Die schnelle Beraubung des Tons der zweiten Saite macht den Absatz zu fühlbar. »



18. P. J. MILCHMEYER, *Allegro Andante*, p. 65.

ment où on les joue, par l'ouverture du couvercle. Voyez les exemples <sup>40</sup> (fig. 18).

Milchmeyer parle déjà de l'utilisation du couvercle dans le quatrième chapitre de sa méthode intitulé : *De l'expression musicale* <sup>41</sup>. Il explique comment utiliser le volet d'expression pour réaliser les crescendo, diminuendo, ainsi que pour donner plus de son, mais également plus d'expression, à certaines notes. Dans ce chapitre il parle de chaque nuance en la reliant à des images et à des affects. Le registre du volet d'expression, comme tous les autres registres, est un des moyens qui permet d'exprimer un affect.

*Au terme de ce chapitre, je voudrais encore rappeler qu'il serait bon de jouer le pianoforte avec le volet toujours fermé de manière à ce que le mouvement des marteaux et de toute la mécanique soit moins audible. On a aussi par là l'avantage de pouvoir très bien exprimer les forte et fortissimo en ouvrant le volet. Comme je l'ai indiqué plus haut, p. 52, les débutants devront se donner toute la peine possible d'interpréter toutes les expressions musicales avec les doigts et ce n'est que quand ils seront maîtres de cette expression musicale avec les doigts qu'ils pourront utiliser le volet ainsi que les autres registres afin de donner la pleine expression à leur jeu. Certes, beaucoup d'habileté est nécessaire pour bien utiliser tous les registres dont j'ai parlé dans ce chapitre et*

40. P. J. MILCHMEYER, *op. cit.*, p. 65 : « Es ist gewiss, dass jeder nur mögliche musikalische Ausdruck, mit dem Deckel gemacht werden kann, wenn man sich dessen mit Geschicklichkeit zu bedienen weiss, besonders lassen sich die Zeichen, > < <> > < ausnehmend gut mit dem Deckel ausdrücken, und bei gewissen Noten von langer Dauer kann man durch Aufhebung desselben, den Ton der angeschlagenen Noten verstärken. Man sehe die Beispiele. »

41. P. J. MILCHMEYER, *op. cit.*, Viertes Kapitel, Vom Musikalischen Ausdruck, p. 50 et 51.

*pour donner à chacun sa vraie place, aussi faut-il pour cela disposer d'un excellent instrument* <sup>42</sup>.

Curieusement Milchmeyer ne parle pas du registre de céleste, désigné souvent aujourd'hui par le terme de *moderator*. En résumé, il donne comme registres :

- pour les petits instruments carrés : jeu de harpe, étouffoirs, una corda, volet d'expression
- pour les grands instruments : étouffoirs, una corda.

### *La méthode de Steibelt et ses compositions pour le pianoforte*

La deuxième méthode est celle de Daniel Gottlieb Steibelt (Berlin, 1765-St-Petersbourg, 1823). Élève de Kirnberger, Steibelt se rend à Paris en 1790 et commence une brillante carrière de pianiste, compositeur et professeur de pianoforte. Il va ensuite à Londres et en 1799 entame une tournée de concerts qui le fait passer par Berlin, Dresde, Prague, Vienne et Paris en 1800. Des dettes et des

42. P. J. MILCHMEYER, *op. cit.*, p. 65-66 : « Zum Schlusse dieses Kapitels will ich noch erinnern, dass es gut sey, das Pianoforte immer mit zugemachtem Deckel zu spielen, damit die Bewegung der Hämmer und die ganze Mechanik, weniger hörbar sei. Auch erhält man dadurch den Vortheil, dass man das forte und fortissimo sehr gut mit dem aufgemachten Deckel ausdrücken kann. Indessen sollen, wie ich schon oben S.52 erinnert habe, Anfänger sich alle nur mögliche Mühe geben, allen musikalischen Ausdruck durch die Finger hervorzubringen, und erst dann, wenn sie den Ausdruck mit dem Finger ganz in ihrer Gewalt haben, mögen sie sich des Deckels und der andern Veränderungen bedienen, um dadurch ihrem Spiele den vollendeten Ausdruck zu geben. Freilich ist viele Geschicklichkeit nötig, um alle Veränderungen, die ich in diesem Kapitel angegeben habe, gut vorzutragen, und einer jeden ihren wahren Platz anzuweisen, auch gehört eine sehr vollkommnes Instrument dazu. »



poursuites l'obligent à faire divers allers et retours entre Londres et Paris. En 1809, il se rend à St-Petersbourg, où il est nommé Maître de Chapelle à la cour du tsar où il succède à Boieldieu. Figure très controversée, voici ce qu'en dit Chaulieu dans la revue *Le Pianiste* en 1834 :

*STEIBELT ! que ce nom rappelle d'agréables souvenirs ! Composition, exécution, tout chez lui était spirituel, élégant, gracieux, brillant*<sup>43</sup>.

*C'est dans un salon qu'il était admirable, et bien plus encore chez lui, où nous eûmes le bonheur de l'entendre et de le voir écrire deux de ces principaux ouvrages : son concerto, dont le rondo imite une chasse, et sa belle sonate à mademoiselle d'Epréménil. Il portait, en composant, l'exaltation jusqu'à l'enthousiasme. « Va t'asseoir tout au bout du salon, me dit-il un jour chez lui, ferme les yeux, et écoute. » Et il joua le grand adagio de l'op. 64, où il employait si bien les pédales, dont l'usage était peu connu avant lui. Il y avait dans sa manière de faire les tremolo quelque chose qui faisait frissonner ; et lorsqu'il joignait à cela un chant large, noble, fortement accentué par la main droite, ou par la main gauche croisée, on pouvait à peine croire qu'une seule personne fût capable de produire un tel effet. Ces tremolo dans lesquels on n'entendait jamais les battements, et qui produisaient de véritables sons filés, je ne les ai jamais entendu si bien exécuter après lui que par M. L. Adam. Peu de temps après, le charlatanisme, l'ignorance, s'en sont emparés, et l'emploi en devint si banal, si ridicule, que les gens de talent renoncèrent complètement à s'en servir.*

*L'engouement général dont Steibelt a été l'objet pendant les dix premières années de ce siècle n'a peut être pas eu d'égal. Il est fâcheux d'avoir à dire qu'il en abusa. On s'arrachait ses compositions, et les marchands de musique les lui payaient fort cher : aussi, dans des moments pressants, il en écrivit quelques-unes avec tant de négligence qu'il n'est pas pardonnable d'y avoir attaché son nom {...}*

*C'est ici que, nous rappelant l'épigraphe de cet article, nous nous taisons ; toutefois nous ferons remarquer qu'il est de notoriété publique que la jalousie, l'envie, contribuèrent beaucoup à exagérer les torts qu'il put avoir à se reprocher {...}*<sup>44</sup>.

Ce texte est intéressant car il montre la fascination de Chaulieu à l'écoute de Steibelt qu'il considère au même niveau que Clementi, Dussek et Cramer. On perçoit également qu'en 1834 cela paraît déjà lointain. Les instruments ont beaucoup changé. Dans l'introduction de sa méthode, Steibelt explique bien quels sont ses buts :

*Le Piano serait sans contredit, le premier des instruments, s'il pouvait imiter la voix qui file les sons, les instruments à vent qui les enflent, ou les diminuent et ceux à archet, qui, à cet égard, rivalisent avec les premiers. Cet avantage serait bien précieux, il imiterait les mouvements qu'inspire une âme pénétrée des sentiments variés de toutes les passions. Le mécanisme, auquel cet instrument doit sa naissance, ne peut encore s'applaudir de lui avoir donné cette perfection si désirée. En attendant le succès des efforts que l'art peut obtenir un jour, les compositions faites pour le faire valoir ne purent avoir pour objet que de montrer l'adresse et l'agilité des doigts sur son clavier.*

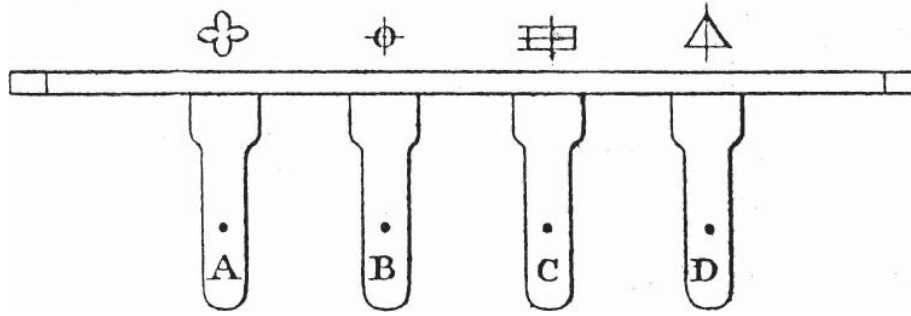
*Pour masquer sa monotonie, j'ai voulu que les seuls moyens qu'il a, servissent à sa gloire. La manière d'attaquer les touches, celle de plier les doigts, l'usage bien indiqué des pédales, restées si longtemps dans l'inaction, et dont j'ai, le premier, fait connaître les avantages donnent à cet instrument une toute autre expression. On a d'abord crié au charlatanisme sur cette activité des pédales. On en dégoûtait les élèves. Ceux la mêmes qui les proscrivaient, tous reviennent sur leurs pas : mais beaucoup s'en servent encore fort mal. Je ferai voir bientôt que cette addition, importante à l'instrument, sert à mieux prononcer les couleurs, marquer les teintes et les dégradations, et que les moyens de s'en servir sont assujettis à des règles que le goût a tracées.*

*C'est avec une méthode combinée sur le mécanisme des touches, des doigts et des pédales, que je suis parvenu presque à filer les sons : mais pour mieux vaincre cette difficulté, j'ai composé de la musique, où le luxe des notes qui n'expriment rien ne montre pas son indigence. Les oppositions y sont ménagées. Les passions y ont leur énergie, les sentiments leurs couleurs ; un chant doux et modulé, y est à côté d'un mouvement d'une grande exécution, c'est le clair et l'obscur en musique comme en peinture qui fait tableau*<sup>45</sup>.

43. *Le Pianiste*, Paris, Meudon et Vaugirard, 1834, n°6, p. 82.

44. *Ibid.*, p. 83.

45. D. STEIBELT, *Méthode pour le Piano-forté*, Paris, Offenbach, s. d., p. 4-5.



19. Daniel Gottlieb STEIBELT (1765-1823), *Méthode*, p. 53 haut.

Il y a donc une vraie tentative pour faire disparaître l'attaque des marteaux contre les cordes, pour arriver à filer les sons comme sur un instrument à vent ou à archet, ceci au moyen d'une méthode fondée sur la réunion des trois éléments que sont le mécanisme des touches (mécaniques à simples ou doubles pilotes, qui permettent véritablement de faire vibrer le marteau contre les cordes), les doigts (qui tiennent les harmonies comme on avait l'habitude de le faire sur les instruments qui n'ont que des registres manuels) et les pédales (qui permettent l'addition, le changement des registres en cours de jeu). Steibelt va décrire l'emploi des registres dans le chapitre intitulé :

*Des Pédales, de la manière de s'en servir et des signes qui l'indiquent.*

*Les Pianos français, modernes soit carrés soit à queue ont quatre pédales. Chacune de ces quatre pédales, est marquée sur sa marche d'une lettre*<sup>46</sup>.

Steibelt donne une lettre à chacune des pédales, ainsi qu'un signe pour les désigner. Il considère comme moderne la disposition des quatre pédales, que ce soit sur des instruments carrés ou à queue. On peut supposer, d'après les instruments qui subsistent, que c'est au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle que cette disposition commence à apparaître (fig. 19).

*La première pédale marquée A étouffe encore plus le son que si l'on n'employait aucune pédale. Il ne faut pas l'employer seule. Lorsqu'on la prend, il faut prendre aussi, et avec le même pied, celle qui suit marquée B.*

*La réunion de ces deux pédales, sous le même pied, produit un son qui est celui de la Harpe ou du Luth*<sup>47</sup>.

Milchmeyer donne deux exemples où le jeu de harpe est utilisé sans lever les étouffoirs. Steibelt diffère donc sur ce point et dit qu'il faut utiliser ce registre toujours avec celui des étouffoirs et que l'on prend ces pédales avec le même pied. Cette remarque est intéressante, car cette manière d'actionner les deux registres avec le même pied ne permettra donc pas de relever les étouffoirs s'il survient un petit mélange, dû à des notes étrangères à l'harmonie par exemple, ou à un motif avec des notes conjointes. On devra donc relever le pied à la fin d'une phrase, laissant ainsi retomber les étouffoirs et supprimant le jeu de luth. Cette manière de faire correspond tout à fait à ce que nous avons trouvé dans les exemples de Milchmeyer.

*La seconde pédale marquée B sert à lever les étouffoirs placés sur chaque corde alors on entend vibrer la corde qu'on a frappée longtemps après qu'elle a reçu le coup du marteau ; mais si vous ôtez le pied le son est étouffé. On peut prolonger la vibration de la valeur de deux barres, lorsque le mouvement du morceau est Adagio*<sup>48</sup> (fig. 20).

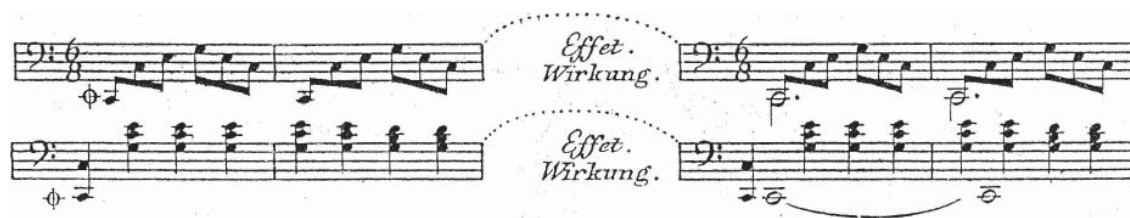
*On doit se servir de cette pédale avec jugement et circonspection, et ne jamais l'employer dans des roulades, mais seulement dans des passages chantans, lorsqu'ils ne sont pas trop bas. On s'en sert encore lorsqu'il y a des passages à faire de la main gauche comme il suit*<sup>49</sup>.

46. D. STEIBELT, *Méthode...*, op. cit., p. 52.

47. D. STEIBELT, op. cit., p. 53.

48. *Ibid.*

49. *Ibid.*

20. D. G. STEIBELT, *Méthode, Adagio*, p. 53 milieu.21. D. G. STEIBELT, *Méthode*, p. 53 bas.

Dans l'exemple donné ci-dessus (fig. 21) Steibelt indique la pédale. On trouvera cependant de nombreux passages similaires où le signe pour lever les étouffoirs n'est pas noté. Mais il est clair par l'écriture, que l'utilisation du registre qui lève les étouffoirs est demandée.

La 3<sup>ème</sup> pédale, marquée C. se nomme jeu de Buffles. Il ne faut pas l'employer pour qu'elle ait son effet sans la pédale B. L'usage de ce jeu de Buffles exige beaucoup de prudence et de jugement. Il est essentiel de remarquer qu'en la quittant, elle fait paraître aigre les sons du Piano. Il faut avoir soin de retirer le pied de dessus sa marche quelques tems avant de quitter la pédale C <sup>50</sup>.

Steibelt nomme jeu de buffle ce que nous nommons aujourd'hui moderator. Ce sont des languettes de cuir qui viennent s'interposer entre les cordes et non des languettes de tissu comme souvent dans les pianoforte viennois. Steibelt précise que ce registre doit être utilisé conjointement avec celui qui lève les étouffoirs.

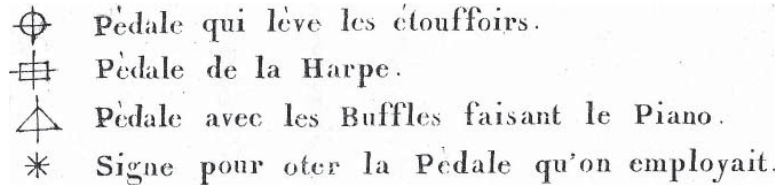
La 4<sup>ème</sup> pédale marquée D. est nommée pédale céleste, sa dénomination propre serait pédale du pianissimo. Elle fait mouvoir le clavier, et il résulte de ce mouvement que le marteau, qui auparavant frappait trois cordes, n'en frappe plus qu'une <sup>51</sup>.

Steibelt ne précise pas si les pianos carrés possèdent ou non un registre d'*una corda* : « On peut produire un joli effet en prenant ensemble les trois pédales B, C, D, mais pour des choses lentes et harmonieuses sans modulations. » <sup>52</sup> Ce mélange de trois registres va donc nécessiter de prendre deux pédales avec un pied. Steibelt précise qu'il ne faut pas de modulations, pour éviter les confusions, ce qui laisse sous-entendre que l'on va laisser les étouffoirs levés pour toute la phrase. Il indique ensuite la manière de marquer l'emploi de chaque pédale dans la partition, au moyen du signe correspondant (voir tableau plus haut). Il précise que le signe \* indique que le registre doit être annulé. Il donne pour terminer des précisions concernant le type d'instrument et le nombre de pédales : « Il y a des Pianos qui n'ont que deux pédales, celle marquée par un A, et celle marquée par un B. On nomme ces instruments Pianos ordinaires. Aux grands Pianos anglais, il n'y a que deux pédales, celle marquée B, et celle marquée D. » <sup>53</sup>

Dans sa méthode Steibelt ne donne pas autant de détails que Milchmeyer. On trouve cependant des indications supplémentaires dans les textes musicaux.

Dans la sonate pour pianoforte avec accompagnement d'un violon obligé op. 27 n°1 on trouve dans le troisième mouvement, Rondo, l'indication suivante : « Servez-vous de la pédale qui lève les étouffoirs, mais

50. D. STEIBELT, *op. cit.*, p. 54.51. *Ibid.*52. *Ibid.*53. *Ibid.*

22. D. G. STEIBELT, *Mistères d'Isis*, p. 2, signes ped.

*lorsque vous entendrez que l'harmonie se confond trop, relâchez la pédale pendant la valeur d'une croche, et reprenez-la aussitôt.* »<sup>54</sup>

La difficulté pour nous aujourd'hui est de savoir où se situe la limite. L'examen de la *Fantaisie avec neuf variations sur un air des mystères d'Isis pour le pianoforte*<sup>55</sup> va nous permettre de mieux comprendre comment Steibelt utilise les registres. La pièce commence par une grande introduction, *Allegro agitato*, suivie du thème et de neuf variations. Au tout début de la pièce, Steibelt donne les signes qui désignent les pédales. Il est étonnant de constater qu'ils ne correspondent pas à ceux qu'il donne dans sa méthode (fig. 22). Les deux premières pages de l'introduction ne comportent aucune indication de pédale. On remarque cependant que la notation de la main gauche indique par moment clairement qu'il faut tenir les notes pour créer un effet de pédale avec les doigts (fig. 23). Dans la troisième page Steibelt indique de lever les étouffoirs pour souligner l'apparition d'un thème. L'effet produit est absolument saisissant, donnant l'impression d'une ouverture de l'instrument. Les signes indiquant le début et la fin du registre qui lève les étouffoirs sont parfaitement clairs. L'exemple montre des mélanges harmoniques qu'il faut réaliser en jouant la main gauche pianissimo pour ne pas créer un mélange inaudible. Le registre colore ainsi la phrase, laissant la mélodie flotter sur un nuage harmonique (fig. 24). Un peu plus loin, on trouve un passage qui demande certainement l'utilisation du registre des étouffoirs bien qu'il ne comporte aucune indication. La situation correspond à ce que dit Steibelt dans sa méthode

lorsque l'on veut soutenir une basse dans un passage (fig. 25).

Dans le thème, *Allegretto*, Steibelt lève les étouffoirs pour permettre à la note principale du thème de continuer à résonner pendant que le petit motif en écho, dans l'aigu du piano, se superpose. Il laisse les étouffoirs baissés pour des parties de phrases entières, mais les lève pour colorer la fin de phrase (fig. 26).

La première variation en triolets ne comporte qu'une indication de pédale pour lever les étouffoirs comme pour marquer la fin de la variation. La main droite est tout en haut du clavier avec des chromatismes, et la main gauche va superposer durant ces deux mesures l'accord de tonique *sol* majeur et celui de la sous-dominante *do* majeur. Il faut bien sûr jouer la main gauche pianissimo, mais cela n'empêchera pas les deux harmonies de se superposer. Là encore les indications ne prêtent pas à confusion (fig. 27).

La deuxième variation ne comporte aucun signe de pédales. Son caractère est badin, et les harmonies peuvent toujours être tenues avec la main gauche, sans l'aide de la pédale.

La troisième variation est très intéressante. Steibelt propose deux versions, une pour les pianos ordinaires, à cinq octaves (fig. 28), et une pour les pianos à six octaves (fig. 29). Cette variation doit se jouer avec le registre de « *Buffles qui font le piano* » (moderator) et celui des étouffoirs. La main gauche joue les basses et la mélodie en passant par-dessus la main droite qui elle joue l'accompagnement sous forme d'accords en batteries. Dans la version pour les instruments à 6 octaves, les deux pédales restent enfoncées sans interruption pour toute la variation. Dans l'autre version, la main droite joue presque les mêmes notes une octave plus bas, ce qui crée une confusion trop importante par endroit, obligeant Steibelt à indiquer des changements de pédales pour les étouffoirs.

54. D. STEIBELT, *Six sonates pour le Piano Forte avec accompagnement d'un violon obligé*, Paris, Imbault, s. d., op. 27 n°1, p. 34.

55. D. STEIBELT, *Fantaisie avec neuf Variations sur un air des Mistères D'Isis pour le Piano Forte*, Paris, Érard, s. d., 21 p.



23. D. G. STEIBELT, *Mistères d'Isis*, p. 3, premier système.



24. D. G. STEIBELT, *Mistères d'Isis*, p. 4, 6<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup> systèmes.



25. D. G. STEIBELT, *Mistères d'Isis*, p. 5, 3<sup>e</sup> système.



26. D. G. STEIBELT, *Mistères d'Isis*, p. 6, thème Allegretto.



27. D. G. STEIBELT, *Mistères d'Isis*, p. 7, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> systèmes.



28. D. G. STEIBELT, *Mistères d'Isis*, p. 8, 5<sup>e</sup> système.



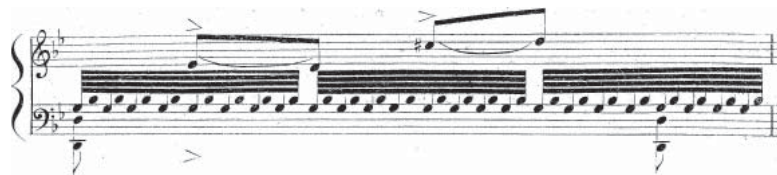
29. D. G. STEIBELT, *Mistères d'Isis*, p. 9, 5<sup>e</sup> système.



30. D. G. STEIBELT, *Mistères d'Isis*, p. 10, 1<sup>er</sup> système.



31. D. G. STEIBELT, *Mistères d'Isis*, p. 16, 5<sup>e</sup> système.



32. D. G. STEIBELT, *Mistères d'Isis*, p. 17, 4<sup>e</sup> système.

Dans la quatrième variation mineur, Steibelt utilise la pédale des étouffoirs pour tenir la basse des accords d'accompagnement de la main gauche, mais également pour laisser flotter la mélodie dans l'air. Il n'hésite pas à mettre la pédale pour toute la mesure bien que la main gauche ait un conduit en note conjointe. L'effet de coloration semble prédominer sur la nécessité de netteté (fig. 30).

Il faut noter que la manière de changer la pédale correspond à la description de Milchmeyer. La pédale est relevée à la fin de chaque mesure, afin que la première note de la mesure suivante soit jouée avec les étouffoirs levés. La cinquième variation d'un caractère assez vigoureux, comprend de grands passages sans aucune pédale et de longues phrases sans étouffoirs, créant de grands contrastes. La sixième variation doit être jouée avec le registre de harpe et les étouffoirs levés. Ce registre étouffe suffisamment le son pour ne pas créer de réels problèmes. Des accords brisés à la main droite imitent le jeu de la harpe. La septième variation ne comprend aucune indication de pédale. De grands arpèges traversent tout le clavier de manière virtuose. Les hampes des notes indiquent la répartition des notes entre la main gauche et la main droite, permettant de tenir un peu les notes pour créer un effet de sillage harmonique et enlever toute sécheresse. La huitième variation, *Andante*, doit se jouer avec les étouffoirs levés et imite l'harmonica. Il faut pour pouvoir obtenir le pianissimo demandé par Steibelt fermer le volet d'expression du couvercle. Un seul endroit de la variation demande un changement de pédale. C'est un point de rupture harmonique et dynamique avec un passage du fortissimo au pianissimo, qui n'est réalisable que si l'on interrompt brusquement le son (fig. 31).

Je pense que dans le passage où la main gauche passe par-dessus la main droite pour jouer un chant plaintif, l'utilisation du volet d'expression permet de renforcer l'intensité de l'appogiature, comme le décrit Milchmeyer (fig. 32).

La neuvième variation comprend de très longues phrases à jouer sans étouffoir, qui sont entrecoupées de petites césures où il faut relever la pédale. Dans les passages sans étouffoir, qui rappellent le tympanon, il faut cependant prendre soin de timbrer plus les notes importantes et alléger les autres pour ne pas créer de confusions.

### *La méthode d'Adam pour le Conservatoire de Paris*

La troisième méthode est celle de Louis Adam (1758-1848). Né à Mutterholz (près de Sélestat, Bas-Rhin), il se rend à Paris en 1755. Il est nommé professeur au Conservatoire de Paris en 1797. Ses élèves les plus connus sont : Kalkbrenner, F. Chaulieu, Henri Le Moine, Melles Beeck, Basse et Renaud d'Allen. Ont pris aussi des leçons, Herold père et fils, Callias, Rougeot, Bréval Fils entre autres. Fraîchement créé, le Conservatoire décide de publier des méthodes pour chaque instrument. Les premières motivations à la rédaction de cette collection de méthodes sont d'abord d'ordre politique. L'État souhaite en effet mettre un terme à la dépendance musicale de la France vis-à-vis des monarchies, et en particulier celles d'Allemagne et d'Italie. Chaque méthode est censée représenter ce qui se fait de mieux pour chaque discipline. Cela explique la co-signature d'un comité d'enseignants, car confier l'enseignement à un unique professeur serait en limiter la portée. Les principes d'enseignement visent aussi essentiellement à établir une séparation des difficultés pour en déduire une progression logique. Adam commence ainsi par écrire pour les « *petites mains* » et puisque « *la musique de piano est ordinairement composée pour de grandes mains, il faudra donc se servir pour les enfants d'une musique faite exprès pour eux ; il faut de plus qu'elle soit d'une difficulté graduelle* »<sup>56</sup>. Adam est chargé de rédiger la méthode pour le Piano Forte. Il va expliquer l'utilisation des pédales dans le chapitre dix, intitulé : De la manière de se servir des pédales.

*Tout ce qui peut ajouter sur un instrument au charme de la musique, et à l'émotion des sens, ne doit pas être négligé, et sous ce rapport les pédales employées avec art et à propos procurent de bien grands avantages.*

*Le Forte Piano ne peut prolonger la vibration d'un son que pendant l'intervalle d'une mesure, et encore le son diminue-t-il si rapidement, que l'oreille peut à peine le saisir et l'entendre. Puisque les pédales remédient à cette défektivité, et servent même à prolonger*

56. L. ADAM, *Méthode de piano du Conservatoire*, Paris, Imprimerie du Conservatoire de Musique, faub. Poissonnière n°11 [1805] ; Reprint : Genève, Minkoff, 1974, p. 66.

un son avec une égale force pendant plusieurs mesures de suite, on auroit grand tort de renoncer à leur usage. Nous savons que quelques personnes par un attachement aveugle à la vieille routine, par un amour propre mal entendu, en proscrivent l'usage et le traite de charlatanisme, nous serons de leur avis, lorsqu'ils feront ce reproche à ces exécutans qui ne se-servent des pédales que pour éblouir l'ignorant en musique, ou couvrir la médiocrité de leur talent; mais ceux qui ne les emploient qu'à propos et pour embellir et soutenir les sons d'un beau chant et d'une belle harmonie, ne méritent certainement que l'approbation des véritables connoisseurs.

Comme plusieurs compositeurs ont fait de la musique spécialement pour l'emploi des pédales, nous allons faire connoître aux élèves d'abord leur mécanisme, et ensuite la manière de s'en servir.

Au petit Piano ordinaire il n'y a que deux pédales placées à la gauche. Celle qui est placée à l'extrémité étouffe les sons encore plus qu'ils ne le sont naturellement, et on l'appelle communément: jeu de Luth ou jeu de Harpe ; elle ne donne que des sons secs et très étouffés. La seconde sert à lever les étouffoirs, (on la connoit sous le nom de grande pédale) et laisse vibrer toutes les cordes indistinctement. Il y a ensuite les Piano à quatre pédales, de forme quarrée et de toutes grandeurs. Les pédales sont placées au milieu du Piano. Les deux premières qui sont à l'extrémité sont les mêmes que celles du petit Piano: la troisième est la pédale qu'on nomme jeu céleste, et la quatrième à peu près inutile ne sert qu'à lever le couvercle du Piano. (\*)

\* N<sup>a</sup> Dans les grands Piano anglais de forme quarrée il n'y a que trois pédales et point de jeu céleste; la troisième fait le service de notre quatrième, c'est à dire elle lève le couvercle.

Les grands Piano à queue, en forme de clavecin ont aussi quatre pédales ; mais chacune d'elles peut servir utilement.

Les trois premières sont les mêmes que celles des Piano quarrés, il n'y a que la quatrième qui diffère, et qui ne peut s'adapter qu'à ces grands Piano.

Cette quatrième pédale fait mouvoir le clavier vers la droite, en éloignant insensiblement les marteaux des cordes, jusqu'à ce qu'il n'en reste plus qu'une seule sous le marteau, et c'est avec cette pédale qu'on fait parfaitement bien le Pianissimo.

Aux Piano anglais de cette forme, cette dernière pédale est ordinairement placée à l'extrémité à gauche. La

grande pédale est placée à l'extrémité à droite; les autres se trouvent quelquefois placées au dessous de l'instrument pour être poussées avec les genoux.

Beaucoup de personnes croient que la grande pédale ne doit s'employer que pour exprimer le forte, mais elles se trompent; cette pédale qui laisse vibrer les sons indistinctement ne produira qu'une confusion de sons désagréable à l'oreille, nous allons donc indiquer la manière de s'en servir.

La grande pédale ne doit être employée que dans les accords consonnans, dont le chant est très lent, et qui ne changent point d'harmonie; si ces accords sont suivis d'un autre qui n'a plus de rapport ou qui change l'harmonie, il faudra étouffer le précédent accord et remettre la pédale sur l'accord suivant, en ayant toujours soin de la lever avant chaque accord dont l'harmonie ne sera pas la même que dans le précédent <sup>57</sup>.

On retrouve les mêmes indications que chez Milchmeyer ou Steibelt. On verra dans les exemples qui suivent cette explication, que le fait de mélanger certains accords, en général le premier, quatrième et cinquième degrés d'une tonalité, n'est pas considéré comme une véritable modulation, et donc que l'on peut les garder dans la même pédale. Notons au passage que la pédale se met sur le temps avec la nouvelle harmonie, comme dans les autres méthodes étudiées.

En général on ne doit jamais se servir de cette pédale pour exprimer le forte que dans les mouvemens lents, et quand il faudra soutenir pendant plusieurs mesures la même basse ou la même note de chant sans interruption ou changement de modulation. On sent aisément, que si l'on appliquoit la pédale à un chant d'un mouvement vif ou mêlé de gammes, les sons se confondroient de manière qu'on ne pourroit plus distinguer le chant. Rien ne produit un plus mauvais effet, que lorsqu'on exécute avec cette pédale des gammes chromatiques dans un mouvement vif, ou des gammes par tierces. C'est cependant la grande ressource des talens médiocres <sup>58</sup>.

57. L. ADAM, *Méthode de piano...*, op. cit., p. 218-219.

58. L. ADAM, op. cit., p. 219.



## *Où les méthodes se rejoignent ou diffèrent*

On constate que les trois méthodes donnent les mêmes indications : « Une preuve de bien mauvais goût est de se servir de cette pédale pour tous les passages indistinctement; car si l'on est sûr de produire de beaux effets en l'employant à propos, autant on peut être certain de déplaire et de fatiguer en l'employant à contre sens. »<sup>59</sup>

Cette remarque est particulièrement intéressante, car elle correspond parfaitement à ce que nous avons trouvé dans les variations de Steibelt notamment. L'usage continu de la pédale annule les contrastes ! Peut-être pourrait-on se rappeler de cette règle un peu plus aujourd'hui ?

*Cette pédale est beaucoup plus agréable quand on s'en sert pour exprimer le doux, mais il faut avoir soin d'attaquer les touches avec beaucoup de délicatesse et d'une manière plus douce encore que lorsqu'on joue sans pédale. Le son de l'instrument est naturellement plus fort quand les étouffoirs sont levés, et une seule touche fait vibrer toutes les autres en même tems, si on appuie avec trop de force, ce qui n'arrive point lorsqu'on attaque la touche avec douceur.*

*Il ne faut se servir de cette pédale et de cette manière de jouer doux, que pour les chants purs, harmonieux, dont les sons peuvent se soutenir longtems, comme par exemple dans les pastorales et musettes, les airs tendres et mélancoliques, les romances; les morceaux religieux, et en général dans tous les passages expressifs dont les chants sont très lents et ne changent que très rarement de modulation*<sup>60</sup>.

Comme chez Milchmeyer, l'utilisation de la pédale des étouffoirs est liée au caractère de la musique, aux affects.

*La première pédale qui est à l'extrémité du Piano et qu'on appelle jeu de Luth ou de Harpe ne doit jamais être employée que dans les passages de vitesse; dans les staccato pour les variations en arpeggio, et les gammes chromatiques d'un mouvement rapide, et tous les traits en général, dont les notes doivent être jouées nettement.*

*Cette pédale, par la sécheresse qu'elle donne aux sons, ajoute beaucoup à la netteté d'un trait et le rend très brillant, mais aussi, si l'on manque une seule note, on s'en aperçoit facilement, puisqu'aucune des notes détachées très séchement, ne peut échapper à l'oreille.*

*Quand la main droite fait des arpeggio dans la vitesse, ou des notes détachées, et qu'à la gauche il se trouve des notes soutenues, on peut alors ajouter à cette pédale celle qui lève les étouffoirs, ce qui ôte la sécheresse des sons dans les basses, en rendant quelque vibration aux cordes qu'on doit tenir.*

*On peut encore employer cette pédale, pour accompagner la voix, dans les endroits où il faudra imiter le staccato ou pizzicato des instruments à cordes*<sup>61</sup>.

Comme chez Milchmeyer l'utilisation du jeu de Harpe peut se faire soit seule soit avec la pédale qui lève les étouffoirs.

*La troisième pédale nommée jeu céleste ne s'emploie seule que pour exprimer le piano le son étant alors beaucoup plus foible que dans le jeu ordinaire du Piano sans pédale.*

*Cette pédale n'est réellement céleste que quand on l'ajoute, à la deuxième. Il ne faut s'en servir que pour jouer doux et quitter la grande pédale à chaque soupir qu'on rencontre et à chaque changement de modulation pour éviter la confusion des sons; c'est de cette manière qu'on parvient à imiter parfaitement l'harmonica, dont les sons agissent si puissamment sur nos fibres, et à multiplier même les effets par une plus grande étendue de sons graves que l'harmonica n'a point.*

*Les deux pédales réunies expriment très bien les tenues des accords par le moyen du Tremendo; mais par Tremendo il ne faut pas sous-entendre le battement des doigts qu'on emploie à toucher alternativement une note après l'autre: il faut que le Tremendo soit fait avec une telle vitesse que les sons ne présentent plus qu'une continuité de son à l'oreille.*

*Pour parvenir à l'exécuter il faut que les doigts quittent à peine les touches, et que par un petit frémissement ils fassent vibrer les cordes sans nulle interruption de son, surtout dans le diminuendo et pianissimo, où les sons doivent s'éteindre de manière qu'on n'entende plus aucun mouvement des touches*<sup>62</sup>.

59. *Ibid.*

60. L. ADAM, *op. cit.*, p. 219.

61. L. ADAM, *op. cit.*, p. 220.

62. *Ibid.*



son continu. Le volet d'expression augmente encore cette impression.

Le registre qui lève les étouffoirs est souvent utilisé pour une phrase entière, laissant la mélodie flotter sur un tapis harmonique. Les étouffoirs sont baissés, pour ponctuer le discours musical, soit pour des virgules ou des points. Les degrés harmoniques de dominante, de tonique et de sous-dominante se mélangent ainsi parfois, créant un léger brouillard. Il faut cependant une grande indépendance des mains et une grande maîtrise des plans sonores

pour réaliser des mélanges qui deviennent une coloration et non un abominable magma sonore. La pédale des étouffoirs ne se met pas après avoir joué la note, comme on l'apprend aujourd'hui, mais elle se met sur le temps, avec la note, et on ne l'utilise pas tout le temps, car alors on perd la possibilité d'avoir des contrastes. Si certains de ces registres disparaissent dans les vingt premières années du XIX<sup>e</sup> siècle, la manière d'utiliser la pédale qui lève les étouffoirs va en revanche perdurer tout au long du siècle.