

Enquête sur la disparition de l'improvisation au XVIII^e siècle Gaël Liardon

Avant-propos

La question de l'improvisation en musique m'a préoccupé depuis mon adolescence. Je ressentais son absence dans la culture musicale dite « classique »¹ comme une absurdité intolérable, et je souhaitais absolument contribuer à promouvoir une renaissance de sa pratique et de son enseignement. Dans ce but, j'ai créé en 1997 le Festival de Musique Improvisée de Lausanne, et plus récemment, en 2016, l'Ecole du même nom. Ces institutions ont permis depuis vingt-et-un ans de rencontrer de nombreux spécialistes et chercheurs, de rassembler une importante documentation² et de développer une réflexion fondamentale sur l'improvisation en musique. Cette réflexion est essentiellement de nature pratique et pédagogique. Mais elle inclut aussi une recherche musicologique, au centre de laquelle se trouve l'énigme de la *disparition* de l'improvisation, car si nous souhaitons contribuer à une renaissance, c'est qu'une sorte de mort s'est produite à un moment donné. Au sujet de cette disparition se posent deux questions essentielles : *quand ?* et *pourquoi ?* C'est à ces deux questions que cet article va tenter de répondre, ou du moins de proposer des éléments de réponse.

Pendant de nombreuses années, j'ai supposé que la disparition de l'improvisation avait eu lieu au cours du XIX^e siècle. J'avais donc une réponse vague à la question *quand*, mais aucune à la question *pourquoi*. Ce n'est que depuis quatre ans que des discussions et des lectures m'ont amené à reculer cette hypothèse temporelle au XVIII^e siècle. Du même coup, le contexte des immenses changements sociologiques du « siècle des lumières » apportait plusieurs éléments susceptibles de répondre aussi à la question *pourquoi*.

Dans le texte qui va suivre, je n'ai pas la prétention d'être rigoureusement scientifique. Je n'ai pas pu jusqu'à présent faire une recherche systématique sur ce sujet, et à vrai dire j'ignore si une telle recherche est possible. Je n'ai pu que rassembler des indices qui me paraissent concordants, raison pour laquelle je les présente ici sous le titre d' « enquête ». C'est une réflexion en cours, que le lecteur est invité à poursuivre et à remettre en question.

Une définition de l'improvisation

Il est encore nécessaire, en introduction, de préciser la définition de l'improvisation sur laquelle je m'appuie. En effet, le mot « improvisation » recouvre des pratiques, des points de vue, et donc des définitions diverses. Selon moi elles sont toutes aussi valables et respectables les unes que les autres, mais si le lecteur n'adopte pas mon optique, au moins momentanément, la lecture de ce texte risque de ne déboucher que sur des malentendus.

En particulier, il existe aujourd'hui une approche de l'improvisation qu'on peut nommer « improvisation libre ». *Grosso modo*, elle considère l'improvisation comme un acte de création spontané et non préparé. A l'extrême, elle vise à produire une musique dépourvue de références à des styles existants. Cette démarche est réelle, et elle est sans doute liée à l'esthétique et à la pensée de la musique dite contemporaine ou atonale apparue au début du XX^e siècle. Je ne conteste pas sa

1 Je mets ce mot entre guillemets, car il me semble discutabile. Une définition sera proposée dans la conclusion, et un développement de ce sujet sera proposé dans un prochain article.

2 Cette documentation est progressivement publiée sur nos sites internet, où elle est disponible gratuitement.

légitimité, mais je dois néanmoins préciser clairement que cette définition est sans rapport avec mon propos.

Selon ma définition, l'improvisation n'est pas un mode particulier de production de la musique. Je considère au contraire qu'elle est son mode de production primordial et le plus naturel. J'entends par là que la musique fonctionne comme un langage, et donc qu'improviser signifie simplement *parler couramment la musique*. Pour préciser encore cette définition, j'utiliserai une analogie avec les méthodes d'apprentissage des langues, dans lesquelles on distingue deux modes³:

- a) le mode passif, dans lequel on répète des phrases qu'on entend, et on lit des phrases ;
- b) le mode actif, dans lequel on compose soi-même des phrases avec les éléments de vocabulaire et de grammaire qu'on a acquis grâce au mode passif.

Je définis donc l'improvisateur en musique comme *quelqu'un qui pratique le langage musical en mode actif*. Il ne s'agit donc pas d'un musicien capable de « créer » ni même d'être « original ». Il est simplement capable de s'exprimer en musique comme dans un langage qu'il a appris.

A contrario, je considère qu'un musicien qui ne peut pratiquer la musique qu'en tant qu'interprète d'une œuvre composée par autrui, à laquelle il accède par le biais de la lecture, comme quelqu'un qui ne maîtrise que le mode passif, et donc qui pratique la musique à la façon d'une langue morte.

Cette définition étant posée, je vais maintenant exposer et développer les trois indices tendant à situer le début de la disparition de l'improvisation au XVIII^e siècle, et qui simultanément peuvent en expliquer la cause. Ces trois indices sont :

- 1) le passage de la tradition orale à la tradition écrite,
- 2) la simplification et la déprofessionnalisation de la formation musicale,
- 3) la division technique du travail.

1) Passage de la tradition orale à la tradition écrite

Le fait que *jouer de la musique* soit devenu exclusivement un *acte de lecture* dans la tradition « classique » a fait perdre de vue une réalité pourtant évidente et fondamentale qu'il convient de rappeler ici, à savoir que si la musique existe probablement depuis la naissance de l'humanité⁴, l'origine de notre système de notation musicale ne remonte qu'au IX^e siècle avec l'invention des neumes. Donc pour commencer il est indispensable de rappeler que la très grande majorité de la musique n'a jamais été écrite, et qu'avant l'apparition d'une notation, *faire de la musique* était vraisemblablement une combinaison d'*apprentissage par cœur* et d'*improvisation*. Et même lorsqu'on parle de l'« histoire de la musique » européenne, telle qu'elle est généralement enseignée dans les écoles et dans les livres, il faut se souvenir qu'on ne parle en réalité que de l'histoire de la musique écrite, et que d'immenses traditions orales ont existé en parallèle, dont il ne reste pas ou que peu de traces. Accessoirement, le caractère oral de ces traditions n'autorise en aucun cas à supposer qu'elles étaient moins développées que les traditions utilisant l'écriture. Nous devons donc envisager que, en regard de l'histoire de la musique considérée dans son ensemble, une tradition qui

³ J'emprunte en particulier les concepts qui suivent à la méthode Assimil.

⁴ Soit il y a au moins 300'000 ans, selon la récente découverte de Jebel Irhoud au Maroc.

ne pratique pas l'improvisation soit une rareté et peut-être même une anomalie.

Ce qui nous intéresse maintenant est le développement de la notation musicale européenne entre le IX^e siècle et le XVIII^e siècle. Durant toute cette période, nous observons le passage graduel d'une tradition entièrement orale à une tradition entièrement écrite. Ceci nous permet de réaliser que le passage de l'oralité à l'écrit n'est pas un passage on/off, et qu'il existe de nombreuses pratiques mixtes entre ces deux extrêmes. Entre le IX^e siècle et le XVIII^e siècle, donc, la notation musicale n'est jamais *entièrement explicite*. A plusieurs niveaux, elle est incomplète, et ne peut être lue que par quelqu'un qui possède *un certain nombre d'informations implicites*.

A l'origine, une pièce de plain-chant notée en neumes ne peut être lue que par quelqu'un qui la connaît déjà, l'ayant apprise oralement. Comme l'écrivait Jacques Viret : « La notation neumatique servait alors simplement d'aide-mémoire : elle n'eût été d'aucune utilité à ceux qui n'auraient pas appris les mélodies préalablement »⁵.

Une étape importante fut franchie grâce à l'invention de Guido d'Arezzo (992 - après 1033), qui, en inventant le système de la solmisation, associé au développement de la notation diastématique, rendit possible le fait de *lire une mélodie qu'on n'avait pas entendue auparavant*. Cette innovation d'une importance historique colossale fut attestée par le pape lui-même, ainsi qu'on peut le lire dans un document appelé *Epistola de ignoto cantu*, ou "Lettre au moine Michel". J'insiste une dernière fois sur le fait que ce document prouve qu'auparavant, il était impossible et même inconcevable d'utiliser la notation musicale comme autre chose qu'un aide-mémoire⁶.

Décrire l'évolution subséquente de la notation musicale dépasserait largement le propos de cet article, mais on peut dire en résumé qu'elle a consisté à progressivement en éliminer les ambiguïtés et en accroître la précision. Même si l'invention de Guido permettait désormais de déchiffrer la musique, il n'en restait pas moins que cela pouvait prendre beaucoup de temps. On peut citer à ce sujet un passage du traité « anonyme 4 » qui explique que les précisions apportées par la notation franconienne permettaient d'apprendre en une heure une pièce qui en aurait auparavant nécessité sept, au temps de la notation modale⁷. Pendant des siècles il semble peu probable qu'on ait pu exécuter une musique *prima vista*⁸, en particulier à cause du fait que jusqu'au début du XVII^e siècle les altérations accidentelles (appelées *musica ficta*) n'étaient majoritairement pas notées, et devaient être ajoutées conformément à des règles liées aux nécessités tant mélodiques que contrapuntiques.

Ainsi, non seulement le déchiffrement pouvait prendre du temps, mais, et cet aspect nous importe ici davantage, il nécessitait toujours la connaissance de notions théoriques pour suppléer à l'absence de certaines informations, non notées et implicites. Durant la période baroque, le problème de la *musica ficta* disparaît, et on peut alors supposer que la lecture *prima vista* devient possible. Cependant, la réalisation des accords n'étant pas écrite, les accompagnateurs devaient maîtriser la technique de la basse chiffrée et créer eux-mêmes une partie importante de la musique, qui n'était que schématiquement indiquée par le compositeur. L'exécutant devait donc lui-même posséder des

5 Viret, 1988, p. 46-62. Merci à Adrien Pièce qui m'a signalé ce texte.

6 Je remercie Daniel Saulnier de m'avoir transmis cette information.

7 « Ea que dicuntur cum proprietate et sine perfectione, erant primo confuse quoad notitiam, sed per modum equivocationis accipiebantur, quod quidem modo non est, quoniam in antiquis libris habebant puncta equivoca nimis, quia simplicia materialia fuerunt equalia, sed solo intellectu operabantur dicendo: intelligo istam longam, intelligo illam brevem, et nimio tempore longo laborabant, antequam scirent bene aliquid quod nunc ex levi ab omnibus laborantibus circa talia percipitur mediante predictorum, **ita quod quilibet plus proficerit in una hora quam in septem ante quoad longum ire.** » Anonymous 4, 1:327-64. Merci à David Chappuis pour cette information.

8 Je remercie Jean-Yves Haymoz, qui le premier m'a rendu attentif à ce fait, dans le cadre de ses cours.

compétences de compositeur, ou du moins d'arrangeur, et même le plus grand des virtuoses n'eût pas pu remplir son office s'il n'avait su que lire les notes. Quant aux instrumentistes chargés de l'exécution des parties mélodiques, ils devaient embellir la composition d'une abondance d'ornements, essentiels ou libres, qui dans l'immense majorité des cas n'étaient pas notés. Là encore, un soliste qui se fût borné à jouer les notes écrites n'eût certainement pas pu passer pour mieux qu'un dilettante.

Nous arrivons donc à la période qui nous intéresse, c'est-à-dire à la période dite classique⁹. A cette époque apparaissent pour la première fois des partitions dans lesquelles tout est explicité. Non seulement les accords sont désormais notés entièrement, et non plus indiqués vaguement par des chiffres, les ornements sont notés et d'ailleurs se raréfient, mais de nouvelles indications apparaissent, concernant des paramètres qui jusque-là étaient implicites, à savoir la dynamique, les phrasés et l'articulation. Ces partitions peuvent désormais être lues par des musiciens qui n'ont pas de formation théorique. Elles indiquent des *gestes* à faire sur l'instrument, et le lecteur n'a désormais plus qu'à leur obéir pour qu'une musique se fasse entendre. Il n'a pas besoin de comprendre comment elle est construite. *Il n'a donc pas besoin d'être, potentiellement, un improvisateur.*

L'apparition de ces partitions que je qualifierais de « prêtes à jouer », dans lesquelles toute notion implicite a disparu, me semble donc être un indice pour situer le début de la disparition de l'improvisation à partir de 1750 environ.

Ainsi, C.P.E. Bach publie en 1760 des sonates pourvues de reprises variées, et précise qu'elles sont destinées aux gens qui « n'ont plus assez de patience et de temps pour s'exercer beaucoup »¹⁰. Or il faut comprendre à *quel type d'exercice* il fait allusion. Il ne s'agit pas de musique facile à jouer pour les gens qui auraient une technique instrumentale limitée. Il s'agit d'improvisations écrites, faites pour les gens qui n'ont pas la capacité de les *inventer* eux-mêmes.

2) Simplification et déprofessionnalisation de la formation musicale

Il paraît donc incontestable que ce nouveau type de partitions est destiné à des musiciens qui n'ont plus toutes les compétences qu'avaient leurs prédécesseurs. Mais qui sont donc ces nouveaux musiciens ? Pour répondre à cette question, je pense qu'il faut essayer de comprendre les changements sociologiques à l'œuvre au milieu du XVIII^e siècle. A cet effet, l'histoire de J.S. Bach et de ses fils fournit des indices précieux. Cette famille de musiciens est bien connue et bien documentée, et a l'avantage de se situer précisément dans la période qui nous intéresse. En particulier, nous allons nous pencher sur leurs débouchés professionnels, et voir en quoi ces débouchés ont changé entre l'époque du père et celle des fils.

J.S. Bach, comme à peu près tous ses ancêtres et ses contemporains, a pu exercer son métier auprès de deux classes d'employeurs : la noblesse (à Köthen) et l'église (durant tout le reste de sa carrière). En revanche, l'histoire des carrières de ses quatre fils¹¹ montre qu'ils se situent à une période charnière, durant laquelle ces deux employeurs s'affaiblissent. La classe des nobles, c'est-à-dire des propriétaires terriens, est progressivement supplantée par la classe bourgeoise, c'est-à-dire par les

9 On nomme communément « classique » la période qui s'étend de la mort de J.S. Bach à l'apogée de la carrière de Beethoven. Cette acception du terme ne doit pas être confondue avec le concept de « musique classique » discuté par ailleurs dans cet article.

10 « nicht mehr Gedult und Zeit genug haben, sich besonders starck zu üben », cité dans Geck 2003-2010, page 65.

11 Les quatre fils de Johann Sebastian Bach (1685-1750) ayant fait carrière en musique sont Wilhelm Friedemann (1710-1784), Carl Philipp Emanuel (1714-1788), Johann Christoph Friedrich (1732-1795) et Johann Christian (1735-1782).

marchands et les industriels. Parallèlement, l'église réduit ses effectifs de musiciens professionnels et les remplace parfois par des amateurs bénévoles. Pour gagner leur vie, les fils Bach sont donc contraints, comme tous leurs contemporains, à se tourner plus ou moins complètement vers une nouvelle clientèle : la bourgeoisie. Or il apparaît que cette nouvelle classe dominante a des goûts musicaux plus simples que n'en avaient précédemment la noblesse et l'église. Là où ces derniers tendaient à aimer la sophistication, voire l'élitisme, la bourgeoisie valorise la simplification.

En premier lieu, comme nous venons de le voir, cette tendance est visible dans les partitions imprimées et donc commercialisées. A ce sujet, C.P.E. Bach écrit au compositeur berlinois Johann Christoph Kühnau le conseil suivant¹² :

Bey Sachen, die zum Druck, also für Jedermann, bestimmt sind, seyn Sie weniger künstlich und geben mehr Zucker. [...] In Sachen, die nicht sollen gedruckt werden, lassen Sie ihrem Fleisse vollkommenen Lauf.

Dans les choses qui sont destinées à être imprimées, donc faites pour tout un chacun, soyez moins artistique et mettez plus de sucre. [...] Dans les choses qui ne doivent pas être imprimées, donnez libre cours à votre zèle.

Ce texte montre que cette génération de musiciens est obligée de faire des concessions pour vendre des partitions à un large public, car ce commerce est devenu une source de revenus dont ils ne peuvent plus se passer. Au contraire, si l'on considère les compositions que J.S. Bach avait lui-même fait imprimer (principalement les quatre volumes intitulés « Clavier-Übung » et l'« Art de la fugue »), on constate qu'elles représentent le *summum* de son art, d'un niveau de difficulté supérieur aux pièces qui circulaient encore sous forme de copies manuscrites, comme le « Clavier bien tempéré ». J.S. Bach faisait donc exactement l'inverse de ce que son fils conseillera par la suite. Il n'avait aucune intention de faire des concessions au public pour mieux vendre sa musique, et cela tient probablement non seulement à son caractère personnel, mais aussi au fait qu'il pouvait financièrement se le permettre, car il avait d'autres sources de revenus.

Cette tendance à la simplification est évidemment aussi visible dans l'évolution des styles. Il est bien connu que les styles nommés « galant » ou plus tard « classicisme viennois » (ce dernier style étant à l'époque connu sous le nom de « style comique »¹³) représentent une simplification structurelle par rapport aux styles antérieurs. *Grosso modo*, la polyphonie est remplacée par la mélodie accompagnée, et l'harmonie se simplifie considérablement. Cette évolution répond aux attentes du nouveau public, et cette musique se joue dans un nouveau cadre : la musique de cour et d'église ne faisant plus recette, on invente le concept du concert bourgeois, qui est encore aujourd'hui le principal débouché de la musique « classique ». Johann Christian Bach fait partie des grands promoteurs de ce nouveau paradigme¹⁴.

Ce qui nous importe encore davantage, c'est que cette simplification touche aussi la pédagogie. Dans les traités d'harmonie pratique et d'improvisation, il devient courant d'annoncer dans le titre et la préface que le lecteur a entre les mains une méthode plus simple et plus rapide que les précédentes. Ainsi Michel Corrette en 1753 :

Le Maître de clavecin pour l'accompagnement, methode theorique et pratique, qui conduit en très peu de temps a accompagner à livre ouvert. [...] Ceux qui suiveront cette

12 Suchalla, Ernst, « Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente », Göttingen 1994. Cité dans Geck, page 65.

13 Geck, pages 49, 50, 55, 70, 127.

14 Geck, page 120 etc.

Methode feront plus de progrès en six mois qu'ils n'en feroient d'une autre manière en dix ans.¹⁵

Et André Grétry en 1801 :

Méthode simple pour apprendre à préluder en peu de temps avec toutes les ressources de l'harmonie. [...] En observant le grand nombre d'accords qui se pratiquent dans l'harmonie, j'ai cherché le moyen de les réduire, et j'ai vu qu'avec deux accords on pouvoit tout faire. Ces deux accords sont l'*accord parfait* et celui de *septième* sur toutes notes. [...] L'expérience m'a prouvé ce que j'avance : en moins de trois mois, une de mes nièces, âgée de quinze ans, sachant peu lire la musique, n'ayant que peu de connoissance du doigté, a conçu et pratiqué le système de l'harmonie de manière à étonner même les compositeurs. [...] Depuis long-temps, je le sais, on dit, on répète, on imprime qu'il n'y a que deux accords d'où dérivent tous les accords : cependant, malheureux élèves ! on s'obstine à vous en démontrer une quantité accablante. Chaque accord se lie à un autre ; des suspensions intermédiaires suffisent pour cette liaison : mais non ; ce sont autant d'accords dissonans qu'il vous faut étudier longuement pour pratiquer l'harmonie. Oublions cet échafaudage antique ; disons, répétons sans cesse, que deux accords peuvent remplacer tous les accords existans ; que des suspensions tiennent lieu de nombreuses dissonances. Qu'on essaie cette méthode simple ; je réponds qu'elle suffit pour devenir harmoniste improvisateur.¹⁶

Or il semble que si ces méthodes parvenaient peut-être plus vite à leur but que les anciennes, ce n'est pas en raison d'inventions pédagogiques plus efficaces, mais bien grâce à une simplification des techniques, et en particulier une forme de négligence au niveau du contrepoint et de la conduite des voix. Cette évolution est clairement exprimée dans la très brève définition du contrepoint que donne le dictionnaire de Meude-Monpas en 1787¹⁷ :

CONTRE-POINT. s. m. Partie ajoutée à un sujet donné. Le Contre-Point n'est en usage qu'à l'Eglise ; heureusement.

Mais il est très important de citer un traité qui représente une tendance exactement inverse : la « *Methodische Clavier-Anweisung* » (1749) de Philipp Christoph Hartung, alias Humanus (1706-1776)¹⁸. Ce texte représente une tendance conservatrice qui semble se rapprocher de celle de J.S. Bach. Il contient des préceptes concernant la pédagogie, la technique instrumentale, l'improvisation et la composition, présentant ainsi une approche globale du métier de musicien, clairement annoncée dans la page de titre :

Dess **Musici Theoretico-Practici Zweiter Theil** enthaltend eine **Methodische Clavier-Anweisung** welche darleget Eine bequeme, hurtige, künstliche und künstlich-scheinende *Applicatur* derer Finger In Reguhn und Exempeln Ferner eine Anweisung zum *Fantasiren* auf *fugirende* Art Wie auch einige Vortheile, welche im *Choral* zu gebrauchen, Und endlich einen neu-inventirten *Circul* zu denen *Transitionen* nöthig.

Deuxième partie du « musicien théorico-pratique » contenant une explication méthodique pour le clavier qui présente une méthode facile, rapide, artistique et

15 Corrette 1753, page de titre et page C de la préface.

16 Grétry 1801, page de titre et avant-propos.

17 Merci à Jean-Yves Haymoz qui m'a signalé cette définition.

18 J'ai réalisé une édition bilingue de ce traité, qui est disponible gratuitement sur internet. Je remercie Thomas Leininger de me l'avoir fait découvrir.

présentée avec art pour les doigts en règles et en exemples et ensuite une explication pour improviser dans le style fugué et aussi quelques ornements à utiliser dans le choral et finalement un cercle nouvellement inventé, nécessaire pour les modulations.

Il s'oppose de façon polémique à la nouvelle mode :

Dass er ihn mit ärgerlichen *Piecen* und *Texten* derer sogenannten *Galanterie*-Stücken verschonen wird.

[Le maître] épargnera [à l'élève] les mauvais morceaux et textes des soi-disant « pièces galantes ».¹⁹

Bien que le titre annonce une méthode « facile » et « rapide », le texte insiste en réalité lourdement sur la discipline, la patience et le travail, notamment dans un poème qui conclut le traité :

Mein Freund ! mit was vor Kunst und Vortheil spielest du ?
 Gehts auf der Orgel auch recht leicht und hurtig zu ?
 Hier will ich dir ein Stück, das schwer gesetzt ist, reichen ;
 Es steht im Cis : nun komm und spiels aus allen Zeichen.
 Jetzt liegt das Stück verkehrt ; jetzt liegt es in die Quer :
 Wohlan ! schlags gleich behend, aus allen Thonen her.
 Ich spiele dir darzu : nicht vorn ; nein, weiter hinten.
 Ist dein Gehör recht gut ; so wirst du mich schon finden.
 Nun variire mir diss Stück recht schön und reich :
 Nimm selbst die Paritur ; und spiel und sing zugleich.
 Doch wirst du deine Stimm jetzt transponiren müssen :
 Und das was unten steht, das trittst du mit den Füßen.
 Jetzt zeig, was deine Kunst im General-Bass sey.
 Dort sind die Zeichen schwer. hier stehn sie nicht darbey.
 Du wirst vielleicht diss Ding mit Melodien zieren ;
 Und deine linke Hand wird künstlich variiren.
 Du musst zu gleicher Zeit der Tenoriste seyn :
 Und aus der Partitur hilf auch den andern ein.
 Jetzt muss ich deine Kunst im Fantasiren sehen ;
 Und ob du meistens pflegst auf Fugen-Art zu gehen.
 Nebst diesem suche ich die schönste Melodie
 In aller Thonen-Art bey deiner Fantasie.
 Wird auch die Leidenschafft, nach dem du wilt, entstehen !
 Gehts glücklich, wann du wilt in fremde Thone gehen ?
 Bezeugst du im Choral Vernunft und Hurtigkeit ?
 Ist deine Fantasie zu allem Tact bereit ?
 Vermagst du aus dem Kopf mit uns zu musiciren,
 Und doch mit andern auch darbey zu discouriren ?
 Du bist recht brav, mein Freund ! Nun spiel zu gurre letzt
 Ein Kunst-Stück, das du selbst erfunden und gesetzt.
 Du machst es treflich gut. Doch, lass dir etwas sagen :
 Mich dünkt du seyst dabey ein wenig hoch getragen.
 Ich rathe : Dünkt dich nicht mit deinen Künsten gross :
 Du bist noch lange nicht, der grösste Virtuos.

19 Hartung 1749, chapitre 1, § 3 f

Und dieser grösste kan noch immer grösser werden :
Drum denke nicht : du seyst ein Wunder-Werk auf Erden.

Mon ami ! avec quel art et quelle adresse joues-tu ?
Joues-tu à l'orgue avec légèreté et rapidité ?
Je te tends alors une composition difficile ;
Elle est en do dièse : viens et joue-la prima vista.
Et maintenant, je pose la partition à l'envers ou d'équerre :
Très bien ! joue-la tout de suite agilement, dans tous les tons.
Puis je te joue quelque chose, pas devant toi : loin derrière toi.
Si ton oreille est bonne, tu me trouveras.
Et maintenant, fais de belles et riches variations sur cette pièce :
Prends la partition ; et joue et chante simultanément.
Puis tu devras transposer ta voix :
Et ce qui est écrit en-dessous, joues-le avec les pieds.
Montre à présent ta maîtrise de la basse continue.
Parfois les chiffres sont compliqués, parfois ils sont absents.
Pourrais-tu peut-être orner cela avec des mélodies ?
Et ta main gauche fera d'artistiques variations.
En même temps, chante le ténor :
Et aide les autres chanteurs d'après ta partition.
Je veux à présent voir ta maîtrise de l'improvisation ;
Et surtout si tu sais faire des fugues.
En plus de cela, de sublimes mélodies
Dans tous les tons, quand tu improvises.
Sauras-tu susciter les émotions à ta guise ?
T'en sors-tu bien, quand tu modules dans des tonalités étrangères ?
Montres-tu dans le choral du bon sens et de la vélocité ?
Peux-tu improviser dans toutes les mesures ?
Peux-tu jouer de tête avec nous,
Et discuter simultanément avec d'autres ?
Tu es bien brave, mon ami ! Joue maintenant, pour finir,
Une belle pièce de ta propre composition.
Tu fais cela fort bien. Et pourtant, écoute ceci :
Il me semble que cela te monte un peu à la tête.
Je te conseille de ne pas faire trop de cas de ton art :
Tu n'es pas encore le plus grand virtuose, et de loin.
Et le plus grand peut encore grandir :
Par conséquent, ne pense pas que tu sois un miracle sur la terre.

Parmi les simplifications pédagogiques qui entrent en usage au XVIII^e siècle, il faut en citer une qui a une importance capitale pour notre sujet, à savoir *le fait d'enseigner la musique en commençant par la lecture*. En 1717 déjà, dans son « Art de toucher le clavecin », François Couperin (1668-1733) s'oppose à cette nouvelle pratique :

On devrait ne commencer à montrer la tablature aux enfans qu'après qu'ils ont une certaine quantité de pieces dans les mains. Il est presque impossible, qu'en regardant leur Livre, les doigts ne se dérangent ; et ne se contorsionnent : que Les agrémens même n'en soient altérés ; d'ailleurs, La memoire se forme beaucoup mieux en aprenant par-

cœur.²⁰

C'est encore chez Philipp Christoph Hartung qu'on trouve un excellent texte à ce sujet, qui présente l'immense intérêt de nous expliquer *comment on faisait pour enseigner sans la lecture* :

1.) Man muss dem Incipienten alles so leicht zu machen suchen als möglich. (...) §. 9. Wider die erste Regul würde ich anstossen, wann ich den Incipienten gleich anfänglich zum Clavier und zu denen Noten zugleich anhielte, so dass er aus dem Buche spielen solte lernen. Dann man beliebe nur nachzurechnen. Ich lehre den Incipienten etwas in einer viertel Stunde singen, welches er mir auch in einer halben Stunde auf dem Clavier lernen kan mit Beyseitlegung dess Papiers. Hingegen darf ich kecklich 2. Stunden rechnen, biss er diss Ding nur ein klein wenig herstopfen könte, wann er auf das Papier zugleich schauen, die Aufmerksamkeit verdoppeln, ja die Aufmerksamkeit confundiren, den Verstand und die Augen ermüden, und sich also seine gehabte Lern-Begierde verringern lassen müsste. Daher ist die beste Methode diese : 1.) Man lehre den Incipienten die Noten von demjenigen erstlich kennen, was man ihm auf das Clavier vorgeben will. 2.) Man lege das Papier weg, und zeige ihm dieses Stück allein auf dem Clavier. Auf solche Weise gehen kaum 3. oder 4. Wochen vorbey, so hat der Incipient die Vortheile der Applicatur recht im Gedächtnüss, recht in der Faust, und die Claves ohne mehr darauf zu sehen, im Griff.

1.) On doit chercher à rendre toute chose aussi facile que possible pour le débutant. (...) §. 9. Je me heurterais à la première règle, si je confrontais dès le début le débutant à la fois au clavier et aux notes, de telle sorte qu'il doive apprendre à jouer d'après le livre. Car il suffit de faire le calcul. En un quart d'heure, j'apprends au débutant à chanter quelque chose, et en une demi-heure il peut apprendre à jouer cela au clavier, en laissant le papier de côté. En revanche, je peux compter hardiment deux heures pour qu'il parvienne à peine à jouer cette chose, s'il doit en même temps regarder le papier, doubler son attention, ou plutôt confondre son attention, fatiguer sa raison et ses yeux, et réduire ainsi son envie d'apprendre. Par conséquent, la meilleure méthode est celle-ci : 1.) On commence par apprendre au débutant les notes contenues dans la pièce qu'on veut lui faire jouer au clavier. 2.) On éloigne le papier, et on lui montre ce morceau uniquement au clavier. De cette manière, à peine trois ou quatre semaines sont nécessaires pour que le débutant ait les mérites de l'exercice bien en mémoire, bien dans la main, et qu'il saisisse les touches sans plus avoir besoin de les regarder.²¹

Nous rencontrons un problème lorsque Hartung écrit qu' « à peine trois ou quatre semaines » suffissent pour qu'un débutant sache jouer sans regarder ses doigts. Nous ne pouvons pas nous représenter un tel résultat dans notre contexte actuel, où un débutant n'aurait qu'une heure de cours hebdomadaire, et s'exercerait seul chez lui le reste du temps. Une lettre d'un élève de J.S. Bach nous permet de mieux comprendre comment cela se passait à l'époque :

Lettre de Ph.D. Käuter, Weimar, 30 avril 1712
[Bach] est un homme excellent aussi bien que loyal dans la composition comme au clavier et sur d'autres instruments; il me donne chaque jour au moins six heures d'enseignement, dont j'ai le plus grand besoin pour la composition et le clavier, et aussi parfois pour d'autres instruments²².

20 Couperin 1717, page 12.

21 Hartung 1749, chapitre III, § 8-9.

22 Cantagrel 1997, document 24.

Ainsi, le traité de P.C. Hartung fournit un indice capital pour essayer de se représenter ce qu'était le mode de formation des musiciens avant la mutation du milieu du XVIII^e siècle. Avec d'autres indices, il tend à montrer qu'avant cette mutation, la musique s'enseignait à la façon d'un métier artisanal, donc dans le cadre d'un apprentissage. L'apprenti-musicien allait habiter plusieurs années chez son maître, et y travaillait du matin au soir, bénéficiant de ses directives plusieurs heures par jour. Les cas de J.P. Sweelinck et J.S. Bach sont assez bien documentés, puisqu'on dispose de la liste de leurs élèves et de quelques documents à leur sujet. On peut ajouter le cas du peintre Rembrandt, dont l'enseignement est évoqué dans le traité de son élève Samuel van Hoogstraten, récemment édité et étudié par Jan Blanc²³. Les modes d'apprentissage des ateliers de musiciens et de peintres présentent d'importantes similitudes.

Or, dans la nouvelle structuration de la société due à la révolution industrielle, les artisans tendent à disparaître, et à être transformés en employés d'usines. Et en même temps que le musicien-artisan disparaît, les conservatoires apparaissent. Mais ce qui est plus difficile à réaliser pour nous, c'est que ces conservatoires n'ont alors pas nécessairement pour vocation de former des musiciens professionnels. Ainsi, on peut lire dans le prospectus de la fondation du Conservatoire de Genève (1835) :

Enfin, aux craintes qu'on pourrait concevoir sur la tendance de cette institution à former des talents, dont la célébrité serait plus funeste à nos mœurs que flatteuse pour notre pays, notre Conservatoire répond, par le personnel de ses chefs, par la composition du Comité qui l'administrera et par les vues ci-dessus exposées qui président à sa formation.²⁴

Si les conservatoires forment aussi des musiciens professionnels, par exemple pour l'armée, une grande partie des musiciens qui en sortent n'ont aucune intention de faire de la musique une activité lucrative. Cette tendance est déjà visible au milieu du XVIII^e siècle, comme ici chez Michel Corrette :

Comme le Clavecin est présentement une des parties de la belle éducation des Demoiselles de Condition, et que j'ai remarqués qu'elles ne le quittoient plus dès qu'elles étoient mariées quand elles possédoient une fois l'accompagnement, c'est ce qui m'a engagé à travailler depuis long tems à leur Composer une Methode courte et facile pour leur applanir les prétendues difficultés que les enemis de la bonne harmonie ont soin de répandre.²⁵

On ne peut pas comparer un musicien amateur de l'époque avec un musicien amateur d'aujourd'hui. En effet, il faut se souvenir qu'il n'existe pas de classe moyenne aux XVIII^e et XIX^e siècles²⁶. Un musicien amateur est donc un membre de la bourgeoisie, c'est-à-dire d'une classe sociale qui vit de ses rentes, et qui ne représente peut-être que 1 % de la population. Ces musiciens peuvent donc être des amateurs de très haut niveau, ayant le loisir de consacrer beaucoup de temps à la musique. Mais ce sont des amateurs tout de même, dans le sens où la musique est pour eux un loisir.

On peut se faire une bonne image de ce qu'étaient ces amateurs grâce à un passage du traité de Stéphanie Félicité de Genlis (1746-1830) intitulé « Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la Harpe en moins de Six Mois de Leçons » (voir en annexe le tableau qui résume ce texte) :

23 Voir bibliographie.

24 Page 4. Merci à Jacques Tchamkerten qui m'a signalé ce document.

25 Corrette 1735, page C de la préface.

26 Sans prétendre entrer dans les détails, je me base ici sur les travaux de Thomas Piketty.

de la manière d'étudier

Je conseille dans les commencemens de faire étudier à plusieurs reprises (trois ou quatre) un bon quart d'heure chacune pendant quinze jours ou trois semaines. Ensuite à trois reprises d'une demie heure chacune pendant un mois. Au bout de ses six semaines on augmentera le travail total d'une demie heure, le mois d'ensuite on l'augmentera d'une heure. Enfin au bout de quatre mois on perfectionnera son répertoire en jouant le matin une heure des passages les plus difficiles de ses pièces et des passages les plus difficiles de mes leçons, et une heure des pièces. En tout deux heures. Après cela une étude à part d'une demie heure toute en sons harmoniques des deux mains, et une demie heure employée à déchiffrer. Ce qui formera une étude de trois heures. Le soir seconde étude de deux heures, une heure et demie pour perfectionner ses pièces, une demie heure de sons harmoniques. Il faut continuer cette étude six mois. On jouera depuis dix [mois] et l'on sera déjà d'une très grande force. Si l'on veut atteindre la supériorité, il faut après cette étude ajouter une heure et demie de plus, employée ainsi: une demie heure en sons harmoniques, (ce qui fera avec l'étude précédente conservée une heure et demie.) une demie heure de déchiffrer (ce qui fera une heure en tout) et une demie heure à préluder. En tout étude de six heures. Qu'on la continue un an et l'on aura acquis en vingt deux mois un grand talent. Si l'on ne veut qu'un talent agréable deux heures et demie par jour suffiront. Il faut observer que voulant donner la facilité de faire les sons harmoniques c'est donner deux instrumens au lieu d'un. Voyez ce qui est dit à cet égard à la leçon des sons harmoniques. Si l'on ne veut point faire de sons harmoniques, ni préluder, ni déchiffrer à livre ouvert, la grande étude au bout des huit ou dix mois peut être bornée à quatre heures, elle se réduira à jouer des passages et des pièces.²⁷

S'il y a une forme de déprofessionalisation de la formation musicale à cette époque, ce document montre bien qu'il s'agit d'un phénomène nuancé et difficile à décrire. En effet, un musicien qui adopterait la discipline de travail préconisée par Stéphanie de Genlis serait assurément considéré comme un professionnel selon les standards d'aujourd'hui. Pour tenter de préciser la nature de ce que je vois comme un processus de déprofessionalisation, je propose de le considérer sous l'angle de la division technique du travail.

3) La division technique du travail

Ce dernier aspect²⁸ est moins nettement factuel que les précédents, il m'est (pour l'heure du moins) plus difficile de l'illustrer par des documents. Il s'agit donc d'essayer d'interpréter les changements que nous pouvons observer au XVIII^e siècle *dans l'optique* de la division technique du travail, et non pas de chercher à prouver qu'il y a un rapport entre eux.

La division technique du travail consiste à séparer les différentes étapes d'un processus de production, dans le but d'utiliser des travailleurs qui ne sont formés que pour une étape spécifique de ce processus. Il s'ensuit une accélération du processus de production, et surtout une économie considérable sur la formation des travailleurs.

Si des formes de division technique du travail ont sans doute existé de tous temps, une accentuation de ce mode de production s'est produite au XVIII^e siècle. Jointe au développement des machines,

²⁷ Genlis 1811, chapitre V. Je remercie Jovanka Marville qui m'a fourni ce document.

²⁸ Je remercie Andrés Benavides qui, le premier, a attiré mon attention sur le paramètre de la division du travail pour comprendre la disparition de l'improvisation au XVIII^e siècle.

elle a contribué à déclencher la révolution industrielle. Or, comme cette révolution a à son tour engendré une bascule sociale, en permettant aux industriels de s'enrichir davantage que les propriétaires terriens (les « nobles »), je me permets de poser l'hypothèse que la division technique du travail est une cause racine des changements sociologiques du XVIII^e siècle.

Si cette division permet une augmentation de la production, et une économie sur la formation des travailleurs, il faut aussi se demander si ce gain n'a pas un coût. Pour l'intérêt de la discussion présente, je me concentrerai ici sur le coût humain. Et la question qui se pose est : une économie sur la formation est-elle vraiment un avantage pour la personne formée, autrement dit pour le travailleur ? Pour la personne qui doit former le travailleur, autrement dit le patron, il est clair que c'est un avantage, car cela réduit ses coûts de formation. Mais pour le travailleur, est-il vraiment avantageux d'être moins formé ? Il paraît évident que la réponse est non.

Dans le monde industriel, dans lequel nous vivons encore aujourd'hui, les artisans ont presque complètement disparu. Ils ont été remplacés par des employés d'usine, à qui on a confié des tâches répétitives, et qu'on traite en fin de compte comme les éléments d'une grande machine humaine. Il n'y a qu'à penser au travail que font aujourd'hui les caissières des supermarchés pour ressentir le peu d'attractivité que représente ce genre d'activité. Qu'est-ce qui fait que l'idée de tenir la caisse d'un supermarché est moins motivante que l'idée de posséder une épicerie et de la gérer entièrement ? La différence ne se situe pas nécessairement au niveau du salaire, elle se situe certainement davantage dans l'expérience vécue. La division technique du travail engendre *une perte d'expérience humaine*. Parmi les différents aspects de cette perte, il me semble qu'on peut citer :

- la compréhension globale de l'activité, et donc de ce qui donne du sens à l'ensemble et à ses parties ;
- la possibilité de se développer, de continuer à apprendre et d'être créatif.

Pour illustrer l'application de la division technique du travail au métier de musicien, on peut citer la définition même de ce métier du dictionnaire de Meude-Monpas (1787) :

MUSICIEN, s. m. Homme qui compose de la Musique. Par abus du mot, on donne ce nom à celui qui exécute la musique des autres ; mais c'est très-improprement. Tout le monde sait que les Musiciens étoient des Poètes, des Philosophes, des Orateurs de premier ordre. Tels étoient Orphée, Terpandre, Stésichore, etc. Aussi, comme le dit Rousseau, *Boëce* ne veut-il pas honorer du nom de *Musicien* celui qui pratique seulement la musique par le ministère servile des doigts ou de la voix ; mais celui qui possède cette science par le raisonnement et la spéculation. Comme le dit encore Rousseau, il semble que pour s'élever aux grandes expressions de la Musique oratoire et imitative, il faudroit avoir fait une étude particulière des passions humaines et du langage de la nature. Cependant les Musiciens de nos jours, *bornés*, pour la plupart, à la pratique des notes et de quelques tours de chant, ne seront guère offensés, je pense, quand on ne les tiendra pas pour de grands philosophes. A quoi j'ajouterai les réflexions suivantes, pour prouver que le nom de *Musicien* n'appartient qu'aux compositeurs et non aux simples exécutants ; c'est que les Arts d'imagination, tels que la Poésie, la Peinture et la Musique, ne peuvent pas se restreindre à de froids récits. En effet, quel cas fait-on d'un Copiste de Tableaux ainsi que d'un traducteur de Poèmes ? La meilleure copie d'un tableau de Raphael vaut-elle l'incorrection d'un Tableau d'un Auteur médiocre ? De même une traduction littérale d'Homere, vaut-elle les égarements du génie et de l'originalité ? Encore une fois, le titre de Musicien ne doit appartenir qu'aux

Compositeurs, et non pas aux exécutants, qui ne font que répéter les idées des autres. Autant vaudrait-il donner le titre d'Auteur à quelqu'un qui ne fait que lire les œuvres d'autrui. *Imitatores servum pecus*²⁹.

Ainsi, comme il est reconnu que la Musique n'est pas seulement une combinaison de sons, mais encore un langage ; pour être décidément *Musicien*, il faut parler d'après soi, et ne pas répéter servilement ce que les autres ont dit.

Selon nos critères modernes, ce texte tient plus de la polémique que de la définition, et nous semblerait mieux placé dans un pamphlet que dans un dictionnaire. Il me semble symptomatique de la division qui se mettait en place à cette époque au sein des musiciens, et des tensions qui en résultaient. Citant *Boëce*, Meude-Monpas reprend la hiérarchisation courante dans les traités anciens, qui présentaient le musicien théorique comme supérieur au musicien pratique. Cependant, dans ces traités anciens, le théoricien n'était pas un compositeur : c'était un philosophe qui maîtrisait la théorie pythagoricienne des proportions et pouvait expliquer le rapport des proportions des sons avec celles du cosmos, etc. Apparemment sans comprendre cette ancienne dichotomie, Meude-Monpas la plaque sur celle qui apparaît à son époque : celle qui élève le compositeur au-dessus de l'exécutant. Un tel texte aurait-il pu être écrit avant le XVIII^e siècle ? Jusqu'à preuve du contraire, je pense que non.

Conclusion

Aujourd'hui, nous sommes préoccupés par le besoin de faire revivre la pratique de l'improvisation dans notre culture musicale. Nous pouvons y parvenir en nous demandant *quand* cette pratique a été perdue, et *pourquoi*. En trouvant la racine de ce problème, nous en trouverons peut-être aussi la solution.

En premier lieu, nous devons avoir la modestie de réaliser que notre tradition musicale « classique » n'est pas si prépondérante que nos manuels tendent à nous le faire croire. Nous côtoyons de nombreuses autres traditions, dans lesquelles l'improvisation n'a jamais disparu. Sans parler des musiques extra-européennes, il suffit de se pencher sur nos musiques dites populaires pour constater que celles-ci n'ont aucun problème avec l'improvisation, et auraient au contraire beaucoup à nous apprendre à ce sujet. Le problème qui nous occupe est donc limité à la tradition de la musique dite « classique », qui n'est rien d'autre que la musique pratiquée par la classe occidentale dominante depuis la révolution industrielle, à savoir la bourgeoisie. La prétention de supériorité culturelle de cette classe, qui en réalité n'est dominante qu'économiquement, a contribué à dresser des barrières entre ces musiques. Aujourd'hui, ces barrières jouent en notre défaveur, et il serait dans notre intérêt de les abattre.

Dans l'ancien régime, les musiques que nous connaissons sont clairement attribuées à des classes sociales : nous parlons de musique populaire, de musique religieuse et de musique de cour. Pour ces deux dernières catégories, nous disposons d'indices permettant de supposer que, la plupart du temps, la formation musicale fonctionnait comme l'apprentissage d'un métier artisanal, dans lequel on apprenait à chanter, jouer, improviser et composer. Quant aux musiques populaires, comme leur caractéristique est de ne pas laisser de traces écrites, il paraît évident qu'elles se sont toujours transmises par tradition orale, l'activité de musicien étant peut-être plus rarement une profession lucrative dans cette classe sociale.

²⁹ Imitateurs, troupeau servile (Horace, Epître XIX, livre I, à Mécenas).

Dans le monde industriel, on distingue la musique *populaire* de la musique *classique*. Dans la mesure où il me semble que ces catégories correspondant toujours à des classes sociales, je pense qu'il serait plus simple et plus clair de parler de musiques *populaires* et de musiques *bourgeoises*. Si le mode d'apprentissage des musiques populaires n'a probablement pas changé, en revanche, celui de la musique bourgeoise a subi une profonde transformation par rapport à celui des anciennes musiques religieuse et de cour. La formation par apprentissage y a été remplacée par une formation institutionnalisée dans laquelle les tâches de chanteur, instrumentiste, chef d'orchestre et compositeur sont séparées. Quant à l'activité d'improvisateur, qui met en jeu simultanément plusieurs de ces compétences, elle disparaît automatiquement, par le simple fait de ces séparations.

Mentionnons encore que l'émergence de la classe moyenne, consécutive aux deux guerres mondiales, a aussi entraîné une forme d'embourgeoisement de certaines musiques populaires, en particulier le jazz. Ainsi, une tradition basée sur l'oralité et l'improvisation s'est introduite dans les institutions classiques, et ce rapprochement contribuera certainement à résoudre le problème qui nous occupe.

L'improvisation est une sorte de carrefour qui relie entre elles les différentes compétences musicales. Sa disparition est le symptôme d'une perte de globalité et de sens, consécutive à l'émergence des valeurs industrielles, dans lesquelles la priorité est donnée à la productivité, au détriment de l'expérience humaine. Notre souhait de renouer avec la pratique de l'improvisation nous amène donc à remettre en question ces valeurs. Il nous invite à renouer avec les pratiques, les savoir-faire et les modes d'enseignement pré-industriels. Il nous invite également à rechercher humblement les enseignements des traditions populaires vivantes, trop longtemps dénigrées pour des raisons sociologiques aujourd'hui définitivement caduques.

26 juin 2017

dernière mise à jour : 29 juin 2017

Bibliographie

Anonymous 4, *De mensuris et discantu*, Source: *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, 4 vols., ed. Edmond de Coussemaker (Paris: Durand, 1864-76; reprint ed., Hildesheim: Olms, 1963).

Blanc, Jan, « Dans l'atelier de Rembrandt – Le maître et ses élèves », La Martinière, Paris, 2006.

Blanc, Jan, « Peindre et penser la peinture au XVII^e siècle - La théorie de l'art de Samuel van Hoogstraten », Peter Lang, Berne, 2008.

Cantagrel, Gilles, « Bach en son temps », Fayard, 1997.

Conservatoire de musique [de Genève], « Prospectus », 1835 (?), Imprimerie de J.D. Jarrys, réimpression du document figurant aux Archives cantonales genevoises (Collection Girod), Imprimerie nationale, 1985.

Corrette, Michel, « Le maître de clavecin », Paris, 1753.

Couperin, François, « L'art de toucher le clavecin », Paris, 1717.

Geck, Martin, « Die Bach-Söhne », Rowolt Taschenbuch Verlag, 2003-2010.

Genlis, (Stéphanie-Félicité du Crest), « Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la Harpe en moins de Six Mois de Leçons », Duhan, Paris, 1811.

Grétry, André, « Méthode simple pour apprendre à préluder », Imprimerie de la République, Paris, 1801 (an X).

Hartung, Philipp Christoph (Humanus), « Methodische Clavier-Anweisung » (deuxième partie du *Musicus Theoretico Practicus*), Adam Jonathan Felsseckers seel. Erben, Nürnberg, 1749. Edition bilingue par Gaël Liardon, disponible gratuitement sur internet.

Hoogstraten, Jan van, « Introduction à la haute école de l'art de la peinture », traduction, commentaire et index par Jan Blanc, Droz, Genève, 2006.

Meude-Monpas, Chevalier J.J.O. de, « Dictionnaire de musique », Knapen et fils, Paris, 1787.

Viret, Jacques, « La tradition orale dans le chant grégorien », Cahiers de musiques traditionnelles, no 1, 1988.

Annexe

Résumé de « la manière d'étudier » selon Stéphanie Félicité de Genlis (1746-1830)

	Programme de travail quotidien		Total	
Pendant les 10 premiers mois				
pendant 2-3 semaines	3 ou 4 fois 15 minutes		45-60m	
pendant un mois	3 fois 30 minutes		1h30	
pendant un mois	ajouter 30 minutes		2h	
pendant un mois	ajouter 60 minutes		3h	
pendant six mois	MATIN - 1h passages difficiles - 1h pièces - 30m sons harmoniques - 30m déchiffrage	SOIR - 1h30 pièces - 30m sons harmoniques	5h	
Ensuite, pendant un an, la "grande étude"				
"si l'on veut atteindre la supériorité" ou "un grand talent"	idem	idem	ajouter - 30m sons harmoniques - 30m déchiffrage - 30m préluder [i.e. improviser]	6h [sic] [ou plutôt 6h30]
"si l'on ne veut qu'un talent agréable"	[sans précision]			2h30
"si l'on ne veut point faire de sons harmoniques, ni préluder, ni déchiffrer à livre ouvert"	seulement passages et pièces			4h