

L'IMPROVISATION CHEZ GRETRY

A propos de la *Méthode simple pour apprendre à préluder*

ANNE-NOELLE BOUTON

(Paris)

Au tournant du XVIII^e siècle, la production de méthodes de pianoforte, instrument très en vogue à l'époque, se révèle abondante. Cependant rares sont les auteurs qui abordent le sujet de l'improvisation : ainsi, Sébastien Demar donne une définition du terme prélude dans la seconde partie de son ouvrage, en évoquant le projet de consacrer la troisième partie au « talent harmonique de préluder »². Malheureusement, nous n'en avons trouvé aucune trace, et la *Méthode simple pour apprendre à préluder* d'André-Ernest-Modeste Grétry est la principale référence en la matière. Publiée en 1802, elle est essentiellement un ouvrage technique, dans lequel l'auteur s'attache avant tout à un aspect de la pratique du clavier (l'art de préluder) et aux moyens harmoniques de parvenir à cette pratique. Toutefois, la *Méthode* n'est pas totalement novatrice, même si son succès semble avoir été large, mais elle se révèle être détenteur d'un important héritage, et avoir bénéficié d'un temps de gestation assez considérable.

En effet, dès 1771, dans une lettre au Padre Martini, Grétry s'enthousiasme pour la théorie et la méthode d'enseignement d'un certain Bemetzrieder, dont le « livre³ fait grand bruit, tous les amateurs de la *basse fondamentale* de Rameau [criant] à l'hérésie »⁴. Cette théorie privilégie « l'analyse par le chant pour déterminer les principales notes de la basse et de tous les accompagnements »⁵, dans le but de préluder. Par ce moyen, l'élève ou l'amateur peut jouer « sans doute le meilleur prélude qu'on pourra mettre à la tête d'un morceau »⁶. De plus, dans l'avant-propos de la *Méthode*, Grétry renvoie à deux chapitres des *Mémoires ou essais sur la musique* (publiés en 1797) intitulés *De l'abus de la science* et *De l'imagination*⁷. Il y reprend l'idée de préluder et de moduler par le chant, en donnant ses exemples à la manière de Bemetzrieder dans les *Leçons de clavecin*. Grétry indique d'ailleurs en note que la *Méthode*

¹ MÉTHODE SIMPLE / POUR / APPRENDRE À PRÉLUDER / EN PEU DE TEMPS / Avec toutes les ressources de l'Harmonie / PAR A. E. M. GRÉTRY / Membre de l'Institut national des sciences et des arts, / de l'Académie des Philharmoniques de Bologne, / de l'Académie royale de musique de Stockholm, et / de la Société d'émulation de Liège / A PARIS / DE L'IMPRIMERIE DE LA RÉPUBLIQUE / AN X [Fac sim. : Éditions d'Aujourd'hui, coll. Les Introuvables, Plan de la Tour, 1980].

² DEMAR, Sébastien, *Grande méthode de Piano-forte en trois Parties pour le piano-forte, op. 51*, Paris, Pollet, [c. 1802], p. 194.

³ BEMETZRIEDER, *Leçons de clavecin, et principes d'harmonie*, Paris, Bluet, 1771.

⁴ *La correspondance générale de Grétry*, éd. Georges de Froidcourt, Bruxelles, 1962, p. 56. Cf. : Jean GRIBENSKY, « A propos des Leçons de Clavecin (1771) : Diderot et Bemetzrieder », *Revue de musicologie*, t. 66, 1980/2.

⁵ BEMETZRIEDER, *Réflexions sur la musique*, Amsterdam / Paris, Onfroy, 1778, p. 60-61.

⁶ *Ibid.*, p. 60-63.

⁷ GRÉTRY, André-Ernest-Modeste, *Mémoires ou essais sur la musique*, Paris, De l'Imprimerie de la République, An V, t. 3, p. 97-119.

est le développement du premier de ces chapitres. Nous voyons donc que l'élaboration de la *Méthode* fut progressive.

D'un autre côté, si peu d'ouvrages traitent la question dans le but de savoir improviser, d'autres, et ils sont nombreux, le font de manière plus dirigée : il s'agit des traités d'harmonie. Ceux qui ont retenu notre attention dans le cadre de cet article ont été, pour la plupart, écrits par des membres du Conservatoire de Musique de Paris, et cités par Grétry dans sa *Méthode*, à savoir : Jean-Baptiste Rey, Jean-Joseph Rodolphe, Honoré Langlé, Jean-Paul Égide Martini, Jean-François Le Sueur, et Charles-Simon Catel¹.

Loins de vouloir entreprendre une stricte comparaison des ouvrages évoqués, nous nous contenterons dans le présent article de nous attacher à la *Méthode* de Grétry ; nous nous proposons d'en préciser la destination et les circonstances de création, puis de décrire l'opuscule, en essayant de regrouper certains chapitres sous un thème commun. Enfin, nous tenterons de dégager son intérêt pédagogique et de comprendre le succès de sa parution.

I. DESTINATION ET CIRCONSTANCES DE REDACTION DE LA *MÉTHODE*.

Il convient, avant d'aller plus loin, de préciser le sens des termes prélude et préluder. S'il semble que, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, le prélude soit synonyme d'improvisation², il apparaît cependant qu'il est joué le plus souvent pour introduire une pièce, « soit pour établir le ton dans lequel elle se trouve, soit pour préparer et exercer ses doigts sur l'instrument dont on va se servir »³. Il reposait donc essentiellement sur l'exécution des accords principaux de la tonalité, le plus souvent arpégés et joués « in-promptu »⁴. Le prélude est rarement joué seul, contrairement à la fantaisie, qui est beaucoup moins structurée⁵. D'après certains témoignages, cet art est surtout en usage dans les salons, devant un auditoire restreint⁶. Précisons que, dans les écrits de l'auteur que nous avons consultés à ce sujet,

¹ CATEL, Charles-Simon, (1773-1830), compositeur et théoricien. Professeur d'harmonie et de contrepoint au Conservatoire en 1795. Auteur du *Traité d'harmonie adopté par le Conservatoire pour servir à l'étude dans cet établissement*, Paris, Imprimerie du Conservatoire, An X.

LANGLÉ, Honoré (François Marie), (1741-1807), compositeur, professeur de chant et théoricien. Professeur de chant à l'École Royale de Chant et de Déclamation en 1784 et au Conservatoire en 1795. Auteur du *Traité d'harmonie et de modulation*, Paris, Boyer, [s. d.].

LE SUEUR, Jean-François, (1760-1837), compositeur et écrivain sur la musique. Inspecteur d'éducation au Conservatoire de 1795 à 1802. Auteur du *Système d'harmonie*, 1786. [Manuscrit].

MARTINI, Johann Paul Aegidius (Jean Paul Égide), (1741-1816), compositeur allemand, professeur et organiste actif en France. Inspecteur au Conservatoire à partir de 1798 et professeur de composition de 1800 à 1802. Auteur de *L'École d'orgue, résumée d'après les ouvrages des plus célèbres organistes de l'Allemagne*, Paris, Imbault, [s. d.] [Fac sim. : Genève, Minkoff, 1974].

REY, Jean-Baptiste, (1734-1810), Chef d'orchestre et compositeur. Professeur d'harmonie de 1799 à 1802. Auteur de *L'art de la musique*, Paris, [s. d.].

RODOLPHE, Jean-Joseph, (1730-1812), corniste, violoniste et compositeur. Nommé au Conservatoire en 1798, comme professeur de solfège jusqu'en 1802. Auteur du *Solfège ou méthode nouvelle de musique*, Paris, Leduc, [s. d.].

² SCHNEIDER, Herbert, « Prélude », *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, dir. Marcelle Benoît, Paris, Fayard, 1992, p. 382.

³ DEMAR, Sébastien, *op. cit.*, p. 194.

⁴ J. J. ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, Paris, Duchesne, 1768. Fac-similé Georg Olms, Verlagsbuchhandlung, Hildesheim / Johnson, Reprint Corporation, New York, 1969, p. 382.

⁵ DEMAR, Sébastien, *op. cit.*, p. 138.

⁶ VIGEE-LEBRUN, Elisabeth, *Souvenirs*, Paris, H. Fournier, 1835-1837, vol.1, p. 87-89., EYMAR, Ange-Marie d', *Anecdotes sur Viotti, précédés de quelques réflexions sur l'expression en musique*, Genève, Imprimerie de Luc Sestier, an VIII, p. 39-47, et BEMETZRIEDER, *Leçons de clavecin, op. cit.*, p. 282-362.

Grétry fait surtout référence à un instrument dit « complet », c'est-à-dire le piano ou la harpe¹.

C'est dans le texte des *Mémoires* concernant *l'Imagination* que Grétry expose sa conception de l'art de préluder. Pour Grétry, l'improvisation est surtout l'usage des femmes et des amateurs (du moins ces deux catégories de personnes doivent-elles pouvoir improviser). Ces termes n'ont rien de péjoratif, mais témoignent du goût et des habitudes d'une époque. D'ailleurs, Grétry donne comme exemple de personnes ayant étudié selon sa *Méthode* l'une de ses nièces, « sachant peu lire la musique, [et] n'ayant que peu de connoissance du doigté ».

Dans la première partie de ce texte, Grétry exalte les bienfaits d'un tel exercice sur l'exécutant et son public. Au cours des premières pages, Grétry apporte surtout une réflexion sur l'utilité et le bien fondé de l'improvisation, réflexion qu'il a sans doute enrichie en observant les musiciens de son entourage. Selon lui, savoir improviser permet d'éviter la monotonie qu'il y a de ne jouer que les compositions des autres, et ainsi, de rendre aux musiciens « de la force, l'émulation et l'amour de la musique »². On peut alors livrer ses émotions et ses sentiments au public sans avoir à en rougir. L'improvisation permet, de cette manière, de reposer les organes des sens « souvent assujettis par des idées fixes »³, et, dans un ordre d'idées plus large, de guérir les maladies de nerfs. En résumé, cette pratique est une source de plaisir intarissable.

Fort de ce plaidoyer en faveur de cet art, Grétry, dans la *Méthode*, ne cherche plus à convaincre, par des considérations intellectuelles, des bienfaits d'une telle pratique, mais il veut enseigner le plus simplement possible comment « improviser harmoniquement, et plus ou moins agréablement, selon les idées mélodieuses que la nature inspire »⁴. Le musicien paraissait cependant peu enclin à livrer cette pédagogie au public, car il indique que ce sont les encouragements d'Hélène de Montgeroult et d'Étienne-Nicolas Méhul qui l'ont incité à rédiger cet ouvrage⁵. Ces deux personnages étaient convaincus de la nécessité d'une telle publication. Si Méhul (1763-1817) est relativement connu de tous en tant que compositeur français, il l'est peut-être moins comme pianiste et organiste (ainsi rompu aux exercices d'improvisation). Peu, par ailleurs, connaissent ou ont entendu parler d'Hélène de Montgeroult (1764-1836). Pianiste célèbre de son vivant, elle fut aussi compositeur, mais elle étonnait surtout ses auditeurs par ses improvisations, qu'elle jouait seule ou en duo avec son ami violoniste Jean-Baptiste Viotti⁶. Cette capacité à improviser lui aurait d'ailleurs sauvé la tête de la guillotine⁷. Quoiqu'il en soit, il est compréhensible que, de par leurs activités musicales, Nicolas Méhul et Hélène de Montgeroult aient été intéressés par les travaux de Grétry au point de le pousser à les faire imprimer. Ces encouragements peuvent être corroborés par le fait que, comme le déplore Grétry, il se trouve peu de musiciens sachant improviser correctement et de manière agréable.

II. ORGANISATION ET INTERET PEDAGOGIQUE DE LA METHODE.

A. Organisation et description.

La *Méthode* est composée de dix-huit chapitres en général courts, intitulés leçons. Il est possible de rassembler ces chapitres en trois parties essentielles : la première (leçons 1 à

¹ GRÉTRY, André-Ernest-Modeste, *op. cit.*, t. 3, p. 109. Bemetzrieder citera le clavecin et la harpe.

² *Ibid.*, p. 112.

³ *Ibid.*, p. 110.

⁴ GRÉTRY, André-Ernest-Modeste, *Méthode*, *op. cit.*, p. 2.

⁵ *Ibid.*, p. 1-2.

⁶ EYMAR, Ange-Marie d', *op. cit.*, p. 37.

⁷ GAUTIER, Eugène, *Un musicien en vacances, études et souvenirs*, Paris, A. Leduc, 1873, p. 50-53.

5), correspond à l'apprentissage et la connaissance des notes et des accords principaux. La seconde (leçons 6 à 15), envisage les différents moyens de modulation ; tout d'abord les modulations « simples », par degré (leçons 6 à 10), puis les modulations plus recherchées, par notes étrangères aux accords (leçons 11 à 15). La troisième enfin (leçons 16 et 17), donne les différentes manières de préluder, de jouer les harmonies improvisées. La leçon 18 est la conclusion de l'ouvrage, suivie d'un tableau récapitulatif des éléments de l'harmonie.

Mais avant d'approfondir notre connaissance de l'ouvrage, nous aimerions nous arrêter un instant sur son avant-propos. En effet, il nous révèle qu'avant sa publication, la *Méthode* devait recevoir comme titre *L'harmonie musicale réduite à son principe*¹. Si cette appellation est peu significative du but final de l'ouvrage, elle l'est en revanche davantage en ce qui concerne les moyens utilisés et rappellent fortement les deux chapitres des *Mémoires* cités dans notre introduction.

Dans cet avant-propos, Grétry réagit violemment contre ceux qui enseignent à leurs élèves une grande quantité d'accords différents, possédant chacun son chiffage, ce qu'il qualifie d'« échafaudage antique ». Pour lui, l'harmonie se réduit à deux genres d'accords : l'accord parfait et celui de septième, qui, dit-il, sont les seuls fondamentaux. C'est pourquoi, Grétry insiste sur ces deux types d'accord exempts de chiffage, les faisant jouer par l'élève dans leurs positions fondamentale et de renversements. L'auteur insiste alors sur l'importance d'être conscient des basses fondamentales des accords que l'on joue, et pour cette raison, il préconise à l'élève de les chanter tandis qu'il exécute ces successions d'accords sur l'instrument. De plus, ces basses sont indiquées sur une troisième portée accompagnant les exemples musicaux. Par ce principe de classification des accords, Grétry ne semble pas faire de distinction entre les différentes fonctions que peut prendre un accord selon la note de la gamme sur laquelle il est placé. Par exemple, il ne donne pas plus d'importance à une septième de dominante qu'à une septième dite d'« espèce ». Ainsi, le premier moyen que donne Grétry pour apprendre à improviser est de savoir enchaîner un certain nombre d'accords en chantant la basse fondamentale de chacun, et cela dans tous les tons majeurs et mineurs, que ce soit en utilisant pour basse la gamme des anciens ou la gamme des modernes². La persistance de cette gamme des anciens nous laisse à penser qu'il y avait un décalage entre la manière dont on enseignait la musique (solmisation)³ et la volonté de simplification de cet enseignement tel que l'expose Grétry dans sa *Méthode*.

Après avoir assimilé ces divers enchaînements d'accords, l'élève apprend à moduler. Grétry accorde une grande part aux différentes manières de moduler. Il ne s'agit cependant que de modulation harmonique, c'est-à-dire de modulation par l'une quelconque des notes de l'accord, en utilisant en général l'accord de dominante de la tonalité qui va suivre (cf. leçon 8). Différents mouvements de marches sont donnés afin de permettre à l'élève de bien connaître tous les renversements des accords et tous les tons qu'il peut utiliser, en particulier à partir de la leçon 9. Dans ces marches, tous les mouvements de basse sont envisagés ; celle-ci peut procéder par intervalles de quintes, être retardée, ou encore être chromatique descendante ou ascendante.

¹ Cf. lettre de Grétry à Abrial, Ministre de la Justice, 25 nivôse an X (15 janvier 1802), demandant l'autorisation de faire imprimer à ses propres frais sa méthode à l'Imprimerie de la République, « possédant seule d'excellents caractères de musique », dans GRÉTRY, André-Ernest-Modeste, *Correspondance générale*, *op. cit.*, lettre n° 236, p. 228-229.

² Dans la *Méthode*, la gamme des anciens est composée de six degrés (en do, de do à la), et ne comporte que des accords de tonique, dominante et sous-dominante (tel que nous les comprenons actuellement), alors que la gamme des modernes en comporte sept (du do au si, le si allant au do octave) avec des accords sur d'autres degrés de la gamme.

³ À ce sujet, voir l'article « solfier » du dictionnaire de musique de Rousseau, *op. cit.*, p. 437-438, ainsi qu'un extrait de *L'Abus de la science* de Grétry, *Mémoires*, *op. cit.*, t. 3, p. 201-203.

Avec ce dernier cas apparaissent les modulations plus recherchées. Grétry introduit les notions d'accord altéré et de septième diminuée. L'auteur indique alors dans les exemples toutes les tonalités dans lesquelles on module (leçons 12, 14). Il aborde ensuite toutes sortes de « dissonances » utiles pour moduler, ces dissonances étant ce que nous appellerions aujourd'hui les notes étrangères¹, en les indiquant aussi dans ses exemples musicaux. Nous retrouvons alors le souci de Grétry de ne pas remplir la tête de l'élève par une multitude de noms (ici, ceux des notes étrangères) :

[...] ce seroit trop de multiplier les dénominations; il suffit que l'élève connoisse ces différences, à part l'exécution qui doit être rapide. On ne peut guères passer raisonnablement d'un accord à l'autre sans trouver une note qu'on peut suspendre et résoudre.

Enfin, après avoir exposé l'utilisation du *Tasto solo*, ou pédale de basse, l'auteur rappelle les différentes *Règles pour moduler*, et donne un tableau récapitulatif de formules pour moduler dans tous les tons.

Ces deux premières parties de la *Méthode* forment la section la plus longue et la plus fastidieuse de l'ouvrage, car il faut manifestement bien connaître tous les procédés d'enchaînement d'accords pour ne plus devoir les plaquer comme cela était généralement dans les leçons précédentes.

Quand toutes les facettes de l'improvisation sont dévoilées, Grétry aborde les différentes manières de les exécuter. Néanmoins, la notion de rythme apparaissait déjà dans les marches des leçons antérieures, afin de varier la manière de jouer les accords. Par exemple, la basse devenait un accompagnement arpégé ou une basse d'Alberti, en utilisant les notes complémentaires de l'accord qu'elle soutenait. La main droite pouvait elle aussi subir de telles modifications, soit en arpégeant les notes de l'accord qu'elle devait jouer, soit par un monnayage des valeurs de certaines de ses notes, comme pour suggérer une mélodie.

The image shows two musical examples of a bass line accompaniment. The left example is labeled 'Basse fondamentale' and shows a series of chords with a bass line that moves between the notes of the chords. The right example shows a similar bass line accompaniment for a different set of chords. Both examples are written in a single system with a treble clef and a common time signature.

Exemple 1 : Grétry, *Méthode simple*, p. 35

Dans la leçon 16, Grétry ajoute deux nouveaux moyens d'enrichir une improvisation : le trait d'union, qui est joué avec ou sans basse entre deux accords, et la fugue, plus ou moins rigoureuse. Grétry donne un exemple de la combinaison de ces différents moyens, dans lequel figurent des accords arpégés et plaqués, des traits d'union formés de notes généralement conjointes, ainsi que des airs tirés du répertoire lyrique. Ces emprunts à d'autres œuvres ne sont sans doute pas les seuls car les derniers arpèges de cette improvisation ressemblent étrangement à ceux du premier prélude du 1^{er} livre du *Clavier bien tempéré* de J. S. Bach. Au cours de cette pièce, Grétry indique aussi la basse fondamentale de chaque accord (toujours sur une troisième portée), les changements de tonalité ainsi que des modifications de tempo. Ainsi cet exemple semble-t-il moins figé que les précédents, ressemblant davantage à une improvisation.

Pour atteindre pleinement le but fixé au début de la *Méthode*, Grétry aborde dans la leçon 17 le genre de la fugue. Celle-ci semble être une des composantes obligées de

¹ Retards, appoggiatures simple et double, etc.

² GRÉTRY, André-Ernest-Modeste, *Méthode*, op. cit., p. 42.

l'improvisation, rappelant ainsi le « préluce et fugue ». Cependant, il ne s'agit pas de la fugue traditionnelle¹. La fugue improvisée obéit à des règles moins rigoureuses, même si elle doit comporter un certain nombre d'éléments tels que le sujet et la réponse, ainsi que des idées accessoires et quelques passages en imitation. Le sujet de la fugue d'improvisation doit provenir d'un fragment de basse ou de chant qui aura été joué précédemment. Dans l'exemple noté par Grétry, seule une main est occupée à jouer le sujet (puis, successivement, chaque partie de la fugue), pendant que l'autre l'accompagne en arpégeant des accords.

Exemple 2 : Grétry, *Méthode simple*, p. 66-67

Comme nous pouvons le voir, il n'y a jamais de superposition d'éléments de la fugue. D'ailleurs, les enchaînements entre deux sections se font parfois brutalement. À chaque nouvelle section, Grétry écrit sur la partition de quel élément de la fugue il s'agit. En fait, il conviendrait mieux, de nos jours, de parler de style fugué. En ce qui concerne le développement même de la fugue, Grétry conseille d'étudier celles de Haydn, pour en observer le déroulement dans des fugues libres, ainsi que celles de Haendel et de Scarlatti, si toutefois l'on veut s'attarder sur des exemples de fugues rigoureuses. Enfin, à la leçon 18, l'auteur conclut en résumant les différents points de la *Méthode*. Il rappelle brièvement les ressources de l'harmonie parcourues, qui empêcheront l'improvisateur de se trouver dans une impasse (avec pour appui d'autres exemples).

Un tableau numéroté, récapitulatif des ressources harmoniques termine l'ouvrage. Grétry y a laissé des numéros en blanc permettant à l'utilisateur d'ajouter ce qu'il veut, et, ne

¹ Grétry évoque cet aspect dans *Mémoires*, *op. cit.*, t. 1, p. 94-95.

trouvant pas ce tableau assez satisfaisant, fait appel aux membres du Conservatoire de Musique¹ pour améliorer la présentation de ces éléments de l'harmonie.

B. Intérêt pédagogique de la *Méthode*.

Sur le plan de l'harmonie, il semble que Grétry, comme l'indique le titre de son ouvrage, en ait parcouru toutes les ressources pour aboutir à une méthode complète pour tout amateur désireux de maîtriser l'art de préluder. Le fait de ne pas chiffrer les accords paraît adapté à un tel musicien, dont le but n'est pas de connaître le nom exact de chacun d'eux mais plutôt de savoir à quoi ils correspondent afin de les manipuler et les enchaîner avec aisance pendant qu'il joue. Néanmoins, il peut en connaître la nature précise puisque, dans les exercices de la *Méthode*, Grétry lui fait toujours chanter la basse fondamentale de chacun. De cette manière, l'exécutant peut exactement se situer dans l'harmonie.

Un autre avantage de cette méthode, auquel nous venons de faire allusion, est de pouvoir enchaîner des accords avec facilité : les exercices que Grétry donne ne sont presque jamais écrits entièrement. Ils sont juste un modèle, à retenir, à répéter dans toutes les tonalités, parfois peut-être avec des doigtés différents. De cette manière, ils forcent l'élève à bien les connaître, à les avoir « dans les doigts ». De cette manière, l'intelligence et la créativité de l'élève sont toujours sollicitées pour improviser de façon personnelle.

Afin que l'élève sache quand et dans quel ton moduler, Grétry conseille de s'inspirer des matériaux musicaux d'autres compositeurs. Il lui propose d'étudier les mélodies des sonates de bons compositeurs pour savoir où et comment ils modulent, et pouvoir ensuite placer sous ces mélodies sa propre basse. Après l'avoir comparée à celle de l'auteur, l'élève peut constater que le squelette de cette basse lui est plus ou moins identique. De même pour les fugues, l'auteur, nous l'avons vu, conseille d'étudier celles du répertoire, qu'elles soient traditionnelles ou libres, pour en comprendre les progressions harmoniques. Il s'agit là d'un autre point d'intérêt de la *Méthode* : s'appuyer sur les compositions des maîtres de son temps, pour évoluer sur l'instrument dans le style des oeuvres (sonates et autres pièces) que l'on aura exécutées en salon au cours de la même prestation.

Cependant, il nous faut nous interroger sur le rôle de la mélodie dans l'improvisation au travers de la *Méthode*. En effet, Grétry est peu bavard sur le sujet. Nous trouvons quelques esquisses de mélodie dans la leçon 13, lors de marches (p. 35), la leçon 16 (p. 53-60), et la leçon 17 (p. 64-79). Ces deux derniers exemples sont les plus intéressants. Dans la leçon 16, ce sont les traits d'union et les emprunts d'airs connus qui permettent d'obtenir des mélodies, par leurs notes conjointes ou leur apparence de mélodie accompagnée (ex. : l'air du *Roi et du Fermier*). Ils sont joués à la main droite, alors que d'habitude celle-ci est occupée à arpéger des accords de manière très régulière. Dans la fugue de la leçon 17, c'est en général la main gauche qui détient la mélodie. Néanmoins, la main droite s'appropriera un instant le sujet, qu'elle camouflera dans ses triolets, les premières notes de ceux-ci constituant la mélodie.

Grétry donne des exemples de chant, de mélodie, mais il ne donne aucune règle pour les utiliser à bon escient. Dans le chapitre des *Mémoires* sur *l'Imagination*, Grétry aborde l'aspect mélodique de l'art de préluder de façon plus approfondie, principalement en ce qui concerne la modulation et l'emprunt au répertoire. La mélodie devient dans ce contexte le propulseur de l'improvisation. Développer cette théorie sortirait du cadre que nous nous sommes fixé, mais nous pouvons à juste titre nous demander pourquoi Grétry n'a pas repris les éléments pratiques de sa réflexion des *Mémoires* pour les insérer dans sa *Méthode*, se contentant simplement de citer le texte dans son avant-propos. Peut-être ne l'a-t-il pas jugé utile, préférant mettre l'accent sur les « ressources de l'harmonie », comme l'indique le titre de son ouvrage.

¹ GRÉTRY, André-Ernest-Modeste, *Méthode simple*, op. cit., p. 90 : « C'est aux maîtres de l'art, c'est à Rey, l'abbé Rose, Rodolphe, Langlé, Martini, Le Sueur, Catel... qui ont écrit, et qui écriront encore sur notre art, que je soumetts cette idée problématique dont ils trouveront la solution ».

Plus généralement, Grétry n'a, semble-t-il, pas écrit sans une volonté précise de s'adresser directement à l'élève, d'éveiller en lui l'envie d'apprendre par les moyens qui lui sont présentés : les différents dialogues rédigés çà et là (bien qu'ils soient un moyen courant à cette époque de s'exprimer dans les méthodes) et le ton encourageant qui s'en dégage donnent « envie d'essayer ». En outre, l'enseignement de Grétry est clair, divisé en petits chapitres portant chacun sur un seul élément de la théorie, ce qui permet de progresser sûrement. L'auteur affirme d'ailleurs avoir vérifié la qualité de son enseignement chez des personnes l'ayant pratiqué, — en l'occurrence, sa nièce.

III. INCIDENCES DE LA MÉTHODE

Dans quelques lettres, Grétry décrit le succès remporté par sa *Méthode*¹ :

[...] nous avons tiré 1500 exemplaires, je persiste donc, mon ami, de vendre 6 francs aux particuliers et 4 francs aux mds de musique...

[...] j'ai vendu deux cents méthodes de prélude, je n'ose pas en redemander au nouveau directeur de l'imprimerie n^{alé}, de crainte qu'il ne m'envoie mon mémoire qui se montera à mille ou onze cents francs pour quinze cents exempl. qu'on a tirés. Ils ont envie, chez moi, de solliciter Chaptal pour qu'il paye, en gardant cinq cents exempl.: pour les écoles de musique, ce seroit une bonne affaire pour moi. Je puis toujours vous en confier une douzaine en attendant.

Ces deux extraits de lettres à Pougens², datées respectivement du 23 thermidor an X (11 août 1802) et du 7 floréal an XI (27 avril 1803), montrent combien l'on réclamait la *Méthode*. Bien qu'il semble y avoir là des allusions à quelques problèmes d'argent, nous ne pensons pas que Grétry ait publié cet ouvrage uniquement dans un but lucratif. Les quelques réflexions des *Mémoires* ainsi que la préface de la *Méthode* démontrent clairement que l'improvisation avait son importance chez Grétry et évoquait en lui une tradition qu'il convenait de perpétuer.

D'autres raisons du succès sont aussi certainement l'utilisation du dialogue ainsi que l'accent mis sur le savoir (et non la connaissance purement intellectuelle et mathématique) des accords. L'élimination des chiffrages (présents dans les *Leçons de clavecin* de Bemetzrieder) produisent à notre sens l'effet d'une révolution de l'harmonie et surtout d'une libération intellectuelle au profit de l'exécution instrumentale. L'on pourrait voir dans les traités d'harmonie cités en introduction une contradiction avec la théorie de Grétry, puisque des professeurs et théoriciens tels que Catel, Rey ou Langlé, ont encore recours au chiffrage d'accords. Il n'en est pourtant rien, car ils sont tous partisans d'une harmonie où le chant (et non la basse) prédomine et sont tous conscients du besoin de renouveau dans l'apprentissage de la discipline, certains dépassant même la simplification du système d'accords de Grétry³. Mais force nous est de reconnaître que le système de Grétry tire surtout son avantage de ce que la discipline qui le préoccupe n'est pas l'écriture mais bien le jeu instrumental spontané, qu'un chiffrage embarrasserait fatalement. De plus les différents ouvrages n'ont pas les mêmes destinataires, et il est compréhensible que Grétry s'adresse aux amateurs d'une manière plus simple que s'il s'adressait aux élèves du Conservatoire. C'est pourquoi nous imaginons sans peine que cet ouvrage fut acquis par nombre de femmes et d'amateurs. Malheureusement, à l'exception de l'exemple de la nièce de Grétry, nous n'avons pas trouvé de témoignage supplémentaire quant à l'efficacité de cette méthode, ni de commentaires sur le sujet.

¹ Les deux extraits de lettres sont transcrits d'après l'édition par G. de Froidcourt, *op. cit.*, lettres n° 243 et 247 bis, p. 233 et 235-236.

² POUGENS, Marie Charles de, (1755-1833), littérateur français. Fondateur d'une librairie et d'une imprimerie, il édita les ouvrages philosophiques de Grétry.

³ QUITIN, José, « Grétry, André-Ernest-Modeste », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980, vol. 7, p. 707.

⁴ LANGLÉ, *Traité d'harmonie*, *op. cit.* Langlé ne reconnaît comme accord générateur de toute l'harmonie que l'intervalle de tierce.

Quelques années plus tard, vers 1828, Carl Czerny publia *L'art d'improviser mis à la portée des pianistes*, qui laisse percevoir les mêmes principes que ceux de la *Méthode*¹. Il est étonnant de constater qu'à vingt-cinq ans d'intervalle deux théoriciens aient jugé bon d'écrire les mêmes choses. Les raisons se trouvent simplement dans les changements du goût et de l'esthétique musicale, ainsi que de la pratique instrumentale. En effet, l'usage de jouer dans les salons est davantage tournée vers l'Ancien Régime que vers le XIX^e siècle, où les concerts publics se multiplieront, et où la position du soliste professionnel sera promue. L'improvisation aura sa place dans les récitals (et dans la musique d'orchestre) mais l'accent sera mis davantage sur la virtuosité, l'éclat et l'abondance des notes, si bien que ce type d'improvisation sera réservé aux virtuoses.

À l'inverse, les idées que l'on trouve chez Grétry et même chez Czerny s'adressent davantage, nous l'avons vu, à des *amateurs*. Le style de l'improvisation est donc propre à l'atmosphère des salons, intime et conviviale, où l'improvisateur cherche à plaire grâce à des mélodies chantantes, propres à charmer ses auditeurs : « [...] une douce mélodie, une simple narration musicale faite sur-le-champ, doivent avoir le charme de la conversation ». Ainsi donc, tout comme l'époque qui l'avait vue se développer, l'improvisation telle que la concevait Grétry était-elle vouée à disparaître malgré les quelques tentatives pour la maintenir en usage.

* * * * *

Voulant remettre à l'honneur l'art du prélude apparemment mal enseigné, et redéfinissant en conséquent les règles de l'harmonie dans ce contexte, la *Méthode simple pour apprendre à préluder* répond aux règles de simplicité, de clarté et de concision attendues d'un tel ouvrage. L'impression de facilité qui s'en dégage donne l'envie d'apprendre la discipline traitée. Les ouvrages tournant autour de la même question sont d'ailleurs autant de témoins nous permettant d'affirmer que cette approche de l'harmonie trottait depuis quelques temps déjà dans certaines pensées. Même si une telle pratique a disparu de nos jours, l'intérêt renouvelé depuis quelques années pour la période à laquelle elle se rattache devrait pousser les pianistes à redécouvrir cet art de *rendre les idées que l'on veut*². Dans ce but, la *Méthode* pourrait être d'une grande utilité, en corrélation avec une bonne connaissance du répertoire pianistique contemporain.

¹ CZERNY, Charles [Carl], *L'art d'improviser mis à la portée des pianistes*, Œuvre 200, Paris, M. Schlesinger, [c. 1828].

² Cf. la conclusion du texte des *Mémoires*, *op. cit.*, t. 3, p. 119.