

**Le Clavecin en France
aux
XVII^e et XVIII^e siècles.**

Découvertes organologiques
et
nouvelles techniques de l'interprétation

Cet ouvrage a été publié avec le soutien
de la Région Auvergne-Rhône-Alpes.



Thierry Mathis

**Le Clavecin en France
aux
XVII^e et XVIII^e siècles.**

Découvertes organologiques
et
nouvelles techniques de l'interprétation

Éditions Delatour France



La photo de couverture de cet ouvrage est une photo d'un clavecin français à 2 claviers, inspiré du facteur François Blanchet (première partie du XVIII^{ème} siècle) et réalisé par l'Atelier Marc Ducornet. Marc Ducornet a fondé son atelier à Paris en 1974. Lui et son équipe fabriquent depuis presque 50 ans des clavecins, épinettes, virginals italiens et flamands, clavicornes et pianos-forte, au plus près des modèles historiques.

Depuis le choix des bois dans les forêts françaises jusqu'aux dernières touches de l'harmonisation, l'Atelier cherche à respecter le mieux possible les procédés de fabrication traditionnels, qui nous ont été transmis par des générations d'artisans d'art, dans la continuité des grands ateliers du XVII^{ème} et du XVIII^{ème} siècles.

L'Atelier exporte des instruments dans plus de 40 pays. Il fournit quotidiennement des instruments pour les représentations et les enregistrements des grands artistes du monde de la musique ancienne. Il a aussi en charge l'entretien des clavecins de très nombreuses institutions, et de ceux de particuliers, dans toute la France et dans de nombreux pays.

www.ateliermarcducornet.com
Crédits photographiques : Lucie Ducornet

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés réservés pour tous pays. Le code de la propriété intellectuelle du 1er juillet 1992 n'autorisant, aux termes de l'article L.122-5, 2e et 3e a), d'une part, « que les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, « que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration ». « Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou ayants cause, est illicite » (article L.122-4)
Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L.335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

ISBN 979-2-7521-0401-4

© 2020 by Editions DELATOUR FRANCE
www.editions-delatour.com

Introduction

Jack BORNOFF : *Quelle est d'après vous la qualité principale qui permet de toucher le public ?*

Ravi SHANKAR : *Si on laisse de côté les charismes, je pense qu'il faut être fidèle, sincère et aimer profondément la musique que l'on interprète. Fidèle aux traditions du passé, sincère dans son attitude vis-à-vis du présent et capable d'animer son art de toutes les émotions afin qu'il puisse agir sur l'auditeur, même si celui-ci en ignore la technique.¹*

La musique française pour clavecin des XVII^e et XVIII^e siècles est-elle jouée de nos jours telle qu'elle devrait l'être ? De quelles sources disposent musicologues et musiciens pour approcher au plus près l'authentique sonorité du clavecin, la technique de son jeu, et la compréhension de son répertoire ?

À elle seule, la longue interruption de la pratique de cette musique justifie qu'on se pose une telle question. En effet, le clavecin a brutalement été plongé dans l'oubli. Après avoir fait les délices de la cour et de la société sous l'Ancien Régime, il fut considéré comme le symbole de l'aristocratie, et la Révolution française le condamna au silence. Un siècle plus tard, en juin 1889, c'est dans un élan timide et confidentiel que le son noble et argentin de la corde pincée se fit entendre de nouveau, sous les doigts de Louis Diémer. Mais il faudra attendre l'entre-deux-guerres pour que ce clavier baroque connaisse un nouvel essor, grâce à l'enthousiasme infatigable de Wanda Landowska. En ce qui concerne la technique de la facture, le désir d'un retour vers la fabrication « à l'ancienne » naît vers la fin des années 1950, et depuis, l'engouement pour cet instrument va croissant.

* * *

L'exigence actuelle relève d'un désir de retour aux sources avec une quête de fidélité aux conceptions d'origine, mais l'on mesure que le chemin pour y parvenir est encore long. Au fil du temps, des éléments de la facture du piano ont été appliqués au clavecin, et certains de ces apports techniques,

¹ Interview de Ravi Shankar accordé à Jack Bornoff à Munich en Août 1972. Propos recueillis dans *Cultures*, volume I, N^o 1 : *Musique et Société*, Montreux, Éd. UNESCO et la Baconnière, 1973, p. 155.

étrangers à l'instrument, subsistent. Pour comprendre la problématique, il nous a semblé qu'il était temps de reprendre certains textes d'époque qui n'ont sans doute pas reçu toute l'attention qu'ils auraient méritée, parce que difficiles d'accès ou écrits dans différentes langues. Nous avons pu établir que les prétendues *améliorations* apportées au XX^e siècle se trouvent démenties *ipso facto*.

Notre travail est l'aboutissement de plus de trois décennies de questionnements et de recherches sur la musique ancienne en général et sur le clavecin français aux XVII^e et XVIII^e siècles plus spécialement. La découverte de fonds documentaires nous a permis d'asseoir nos intuitions et nos réflexions de claveciniste concertiste. Selon notre hypothèse de travail, les différentes problématiques du facteur d'instruments², du praticien et du théoricien sont indissociables les unes des autres, même si elles ne paraissent pas d'égale importance.

L'instrumentiste³, dont le but premier est de rendre audible la pensée du compositeur véhiculée par la partition, profitera pour la réalisation de sa prestation non seulement de sa sensibilité musicale, mais également du savoir du théoricien et du technicien⁴. Le théoricien est celui qui, par le biais de l'écrit, garde la mémoire de l'art du praticien et du technicien. Par la synthèse des deux domaines, il peut extraire l'esthétique et la pratique d'un instant donné du passé. Le technicien, c'est-à-dire le facteur, met son savoir au service de l'artiste. Ce dialogue permet au constructeur de comprendre les besoins et les attentes du claveciniste, en même temps que l'instrumentiste obtiendra une réponse sur la faisabilité de la réalisation de ses souhaits. Grâce à cet échange, le technicien peut affiner sa construction et ses réglages, par exemple en ce qui concerne l'harmonisation ou l'attaque successive des registres. Ces paramètres vont influencer sur le toucher du musicien. Ainsi l'artisan, dans le sens noble du terme, celui qui œuvre avec ses mains, prendra part à la réalisation de l'œuvre d'art, la musique, et l'artiste, lui, guidera la création de son outil parfait d'expression, le clavecin.

Le chemin à parcourir entre la construction de l'instrument et le moment où il sonnera sur scène s'articule en plusieurs temps, surtout s'il s'agit d'une interprétation musicale se voulant *historiquement correcte*.

Comme il a été dit plus haut, la première étape de la création artistique est réalisée par le tandem facteur et claveciniste. L'instrument en soi est une œuvre d'art, intrinsèquement expressive. De la valeur de l'outil, à la fois porteur et vecteur d'expression, dépend la puissance de l'instant musical.

² Nous le nommerons également *technicien* dans la suite du texte.

³ Nous préférons le mot *instrumentiste* au mot *interprète*, terme usité au XIX^e siècle. Les anciens estimaient le claveciniste et le compositeur comme des *artisans* non comme des *interprètes*.

⁴ C'est-à-dire le *facteur de clavecin*, qui est *artisan* pour le travail du bois, et *technicien* pour les réglages (sautereaux, plectres, harmonisation, accord etc.).

À la deuxième étape, l'artiste se fait entendre devant un public. C'est la phase immatérielle et subjective de l'interprétation musicale. À ce concert peut suivre, mais ce n'est pas systématique, la collaboration d'un nouveau binôme, composé cette fois de l'artiste et du théoricien. Leur coopération peut être de deux natures :

1. Dans le passé, ou position *ex ante* : elle entreprend la consignation de l'art et du jeu par le biais de l'écrit ; elle se faisait aux XVII^e et XVIII^e siècles pour le clavecin.
2. De nos jours, ou position *ex post* : elle se fait par la recherche ; dans notre cas, le but poursuivi est de faire revivre un art lointain dont les conventions ne nous sont plus familières.

En dernier lieu, et à notre époque, quand l'artiste se fait entendre en public, il s'oblige, s'il est intègre, à être au plus proche de la pratique ancienne. Ainsi, il tend à faire revivre la musique d'une époque passée dans le respect de tous les paramètres, tout en gardant sa propre sensibilité.

Dans le domaine du clavecin s'ajoute une spécificité⁵ : la perte du savoir-faire de l'artisan durant plus d'un siècle. À la fin du XVIII^e siècle, le clavecin a disparu de la scène musicale, et avec lui les secrets de sa fabrication et les subtilités de ses réglages mécaniques. Aujourd'hui le facteur, à l'instar du musicien, doit prospecter dans les écrits théoriques afin de retrouver aussi bien les savoirs oubliés que les réglages perdus, de faire renaître la sonorité authentique de l'instrument, et de retrouver le toucher léger des claviers tant prisé par les anciens. On est en droit de se demander si ces impératifs sont toujours le centre d'intérêt des facteurs.

*

On ne peut s'approcher de l'interprétation authentique idéale que si l'instrument est construit et réglé comme on le faisait à l'époque de sa gloire. Après quoi, il faut impérativement réapprendre à lire correctement les partitions qui nous sont parvenues, et surtout, il faut s'imprégner d'une époque. Cette exigence invite nécessairement à l'étude méticuleuse de l'histoire française et européenne de cette période, et de celle qui la précède immédiatement, afin de pouvoir suivre les inévitables évolutions liées aux événements politiques et sociaux. L'étude des arts de ces deux siècles (littérature, architecture, peinture, sculpture, chalcographie, etc.), et la lecture de mémorialistes célèbres livrent des informations sociologiques. Il s'avère que les ouvrages musicologiques et didactiques contemporains répondent très insuffisamment à nos attentes dans ces différents domaines. Il est donc naturel de se tourner vers des textes anciens, dans l'espoir de trouver à la source les réponses les plus précises possibles. Au cours de nos différentes

⁵ Il en est de même pour d'autres instruments anciens, par exemple le serpent, le *cymbal d'amour* de Silbermann, le cornet à bouquin, mais aussi d'autres instruments, notamment du Moyen-Âge et déjà hors d'usage dans la période que nous étudions ici.

lectures nous avons découvert, non sans surprise, que certaines questions relatives à la facture instrumentale pour clavecin en France, ou afférentes à des spécificités françaises, trouvaient leurs réponses auprès d'auteurs étrangers des XVII^e ou XVIII^e siècles comme le remarquable voyageur anglais et grand amateur de musique Charles Burney, dont les carnets de voyage regorgent de précisions inestimables. D'autres indications ont pu être collectées chez Michael Praetorius, Johann Mattheson, Jakob Adlung, Friedrich Wilhelm Marpurg, par exemple.

*

Les différents thèmes abordés s'adressent aux facteurs de clavecin, aux instrumentistes et aux musicologues. L'amateur, c'est-à-dire celui qui aime, consultera peut-être les divers chapitres de cette étude de façon ponctuelle, tel un lexique, au gré de ses désirs et de ses centres d'intérêt.

Le *professionnel de la construction instrumentale* se dirigera certainement tout naturellement vers la partie dévolue à l'organologie. Il comprendra pourquoi il faut revenir impérativement aux techniques anciennes de facture, pourquoi les clavecins actuels ne tiennent plus l'accord comme autrefois, ou pourquoi les tables d'harmonie modernes se fendent, et les caisses se distordent. Le facteur de clavecin pourra mettre à profit nos découvertes dans ses travaux. Nous pensons ici à la construction des claviers, aux diamètres plus fin des cordes, à la légèreté de l'harmonisation des plectres, et, surtout, à l'attaque en dernier du 4^e dans le plein jeu. Mais pour comprendre les tenants et les aboutissants qui mènent à nos résultats, il faudra se reporter vers les autres chapitres, où des explications concernant la musique et la technique de jeu légitimeront l'importance de la facture et des réglages.

Le musicien issu de la *musica practica* appréciera les informations qui lui permettront les réglages à la française – lesquels étaient particulièrement prisés au XVIII^e siècle dans l'Europe entière. Il sera sûrement intéressé par une argumentation irréfutable qui lui prouvera que les anciens jouaient toujours avec les claviers accouplés et tous les registres engagés, sauf exception demandée expressément par le compositeur. Ce renseignement devrait l'inciter à revoir entièrement l'interprétation de la musique française de clavecin telle qu'elle se fait aujourd'hui. Son champ de vision s'agrandira encore avec les explications du vocabulaire de l'expressivité et des notions de tempo mises en relation avec la musique. Il y a trop longtemps que cette ambition de cerner au plus près la signification des mots donnés au début de chaque pièce pour en indiquer le style ou l'atmosphère ne faisait plus d'émules. Il en va de même pour l'art subtil d'utiliser le paramètre temps comme moyen d'expression, et la manière d'appréhender les subtilités de l'agrémentation dans la partition. Au préalable, le claveciniste aura élargi son jeu en y intégrant les différents éclairages apportés sur des techniques oubliées du toucher et de la technique instrumentale dans son ensemble : *liaisons*, *pédales de doigts*, *décalages rythmiques* ou *entrées non synchrones des deux mains*.

Il lui est proposé ici la première recherche complète consacrée au doigté français ancien et à son évolution jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, et la première étude de certains effets spéciaux utilisés par les compositeurs : *glissé*, *pointage inversé*, *coup de canon*.

Il est probable que le *musicologue* intéressé par cette période trouve ici les mêmes sujets d'intérêt que le claveciniste, et à supposer qu'il ne soit pas organologue, certaines informations pratiques sont susceptibles de retenir son attention, comme par exemple les tableaux que nous avons établis en dépouillant les recueils de pièces de clavecin imprimés entre 1670 et 1739, qui permettent de juger rapidement de l'agrandissement de l'ambitus des claviers dans la musique éditée à cette période. Le chercheur peut mesurer l'agencement de l'octave grave, voir si elle est courte ou chromatique, et lire la limite aiguë du clavier indiquée pour chaque livre dans la colonne de droite de ces tableaux. Au musicologue est offert un regard particulier sur les tonalités utilisées en France dans la musique de clavecin soliste, ainsi qu'un travail inédit sur la musique de chambre française avec partie obligée de clavecin (à ne pas confondre avec la basse continue).

* * *

Durant ces deux siècles, le public manifeste un goût croissant pour l'instrument à cordes pincées et à clavier, tandis qu'on assiste à une montée en importance de la musique soliste pour clavecin. Nous commençons notre étude au début du XVII^e siècle pour deux raisons. D'abord pour interroger le *Traité des Instruments de Musique* (vers 1635-1640) de Pierre Trichet, ainsi que l'*Harmonie Universelle* (1636) de Marin Mersenne dans laquelle il rassemble tout le savoir musical et organologique de son temps, démarche comparable à celle de Michael Praetorius qui fait paraître entre 1614 et 1619 ses trois volumes du *Syntagma Musicum*. Ensuite pour souligner l'importance du fondateur de l'école française de clavecin Jacques Champion de Chambonnières, dont l'art rayonne durant une grande partie du XVII^e siècle. C'est lui qui a formé un bon nombre de clavecinistes français de renom, parmi eux Louis Couperin, Jean-Henry d'Anglebert et Jacques Haddad.

Nos investigations s'étendent jusqu'en 1794 exactement, ce qui peut faire l'objet d'une certaine contestation. En effet, Bruce Gustafson et David Fuller ne vont pas au-delà de 1780 pour établir leur catalogue de musique française pour clavecin⁶. Pourtant, en 1787, le marquis de La Borde achète un Ruckers⁷, mais il s'agit en fait d'un instrument de la main de Pascal Taskin.

⁶ Bruce Gustafson et David Fuller : *A Catalogue of French Harpsichord Music 1699-1780*. Oxford, Clarendon Press, 1990.

⁷ Ce clavecin, doté d'un mécanisme de genouillères, est actuellement exposé à Hambourg au *Museum für Kunst und Gewerbe*. Une description détaillée de l'instrument peut être consultée dans le livre d'Andreas Beurmann : *Historische Tasteninstrumente – Cembali, Spinette, Virginal, Clavichorde*. Munich, Éd. Prestel, 2000, p. 114-123. Au moment où Bruce Gustafson et David Fuller écrivent leur livre, ils ne pouvaient pas connaître ce clavecin qui était encore à Paris chez des particuliers.

Par ailleurs, la marquise de Montalembert fait paraître à Londres en 1794 un recueil de sonates pour clavecin. Ce sont ici certes les derniers sursauts de l'instrument agonisant, mais ces faits méritaient d'être inclus dans notre sujet.

La grande période de gloire du clavecin en France se situe dans ces deux siècles, durant lesquels on assistera bien entendu à une évolution du langage musical. D'abord proche du luth, le clavecin en héritera des harmonies riches et des accords savamment égrenés, sans parler des formes musicales : préludes, allemandes, ou encore pavanés, chaconnes et tombeaux. Ce n'est que vers le milieu du XVII^e siècle que le clavecin trouve son propre langage, profond et noble. Puis, dès le premier tiers du XVIII^e siècle, la musique qu'on lui destine, insouciant, enjoué et toute juvénile, montre une grande liberté d'inspiration. Le *Siècle des Lumières* est là.

*

Parmi les musicologues et les musiciens spécialistes de musique baroque, deux tendances majeures se dégagent : on peut distinguer les puristes et les progressistes. Pour les premiers, règles et préceptes enseignés dans les conservatoires sont à appliquer selon un catalogue de situations bien précises. La bonne interprétation musicale serait de leur point de vue tributaire des principes théoriques. Pour les seconds, toute musique doit s'inscrire dans l'époque contemporaine, même si l'on joue « sur instruments anciens ». L'interprétation qu'ils recherchent veut traduire l'esprit du temps. Fi des conventions d'un ancien temps !

À notre avis, les deux ont tort. L'excès de zèle des puristes rend l'interprétation froide, statique, mécanique. Elle ne touche pas, elle ennue. Quant aux progressistes, ils ont une telle volonté de modernité, un tel souhait d'amener la musique ancienne au plus proche du public actuel qu'ils surprennent par leur interprétation outrée. Ils séduisent l'auditeur sans l'émouvoir, parce qu'ils heurtent le bon goût. Couperin lui-même indique que le claveciniste doit toucher et non surprendre, idée que l'on peut rapprocher de la formule de Bach « *zur Ergötzung des Gemüts* » (« pour la délectation de l'âme ») : n'est-ce pas la même chose ?

Notre approche plaide pour une troisième voie : une musique vivante et expressive qui évite les *tempi* trop lents, trop rapides, et les sonorités outrancières, au profit d'accents bien placés et d'un jeu équilibré. Certains voudraient faire passer pour baroque une expression exagérée. Or, le but est de toucher l'auditeur, non pas de le malmenier.

Notre position respecte non seulement toutes les règles communément enseignées, mais elle met encore en avant des règles de l'époque restées ignorées, incomprises, ou non appliquées, étant entendu que le but n'est pas uniquement d'appliquer les règles, mais de les faire siennes, afin de rendre libre l'acte d'interprétation. Le jeu musical ne leur obéit pas. Il s'en inspire.

Notre conception de la musique baroque veut être authentique, fidèle à l'esprit d'une époque, et accepte de payer son tribut aux règles de maintien du corps, de bienséance et de vie en société telles qu'elles étaient en vigueur au *Grand Siècle* ou au *Siècle des Lumières*. On ne peut faire l'économie de cette particularité française qui a vu se succéder ces deux grandes périodes fastes que furent le siècle de Louis XIV et le siècle des philosophes.

Aux côtés de ces règles de convenances, il en est une incontournable pour la musique, soulignée par Diruta dans son *Transilvano* (1593 et 1609), mais aussi par Couperin dans *l'Art de toucher le clavecin* (1716/17), par Rameau dans sa *Mécanique des doigts* (1724) ou encore par C. P. E. Bach dans sa méthode *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), c'est la douceur qu'il faut mettre dans le jeu et le toucher du clavecin.

En effet, le clavecin est un instrument expressif au même titre que tous les instruments, à la différence que son expressivité n'est pas aisée à réaliser, tout simplement parce que sa palette de nuances semble de prime abord extrêmement réduite. Mais l'expression de la musique pour clavecin ne dépend pas que de la délicatesse du toucher. Une bonne connaissance de l'écriture musicale et des styles qui permettent de s'immerger dans une époque et de se ménager une liberté avec la mélodie sans en trahir le contenu, est tout aussi essentielle qu'une agogique subtile au sein d'une battue de tempo immuable. La liberté avec la structure rythmique se vit entre deux pulsations, mais dans la discipline la plus stricte. Ce qui distingue la musique dite baroque et la musique romantique est précisément la conception même de l'agogique : microcosmique pour l'une, c'est-à-dire entre deux battues, et sur une ligne de phrasé plus large pour l'autre.

Serait-il enfin possible de concilier la « déclaration musicale⁸ », le *statement* des anglophones, avec l'interprétation de la musique baroque, sans se voir taxer d'anachronisme ou de romantisme exacerbé ? L'expression du sentiment n'est pas l'apanage du XIX^e siècle. Pierre Citron, dans sa monographie sur Couperin, souligne de façon remarquablement délicate l'expression d'une part, et le lien subtil entre l'organiste du roi et les pianistes compositeurs du siècle suivant d'autre part :

Pour nous, il se teinte surtout de romantisme. Le mot appelle une parenthèse ; il n'a guère de sens dans le seul contexte social et spirituel de Couperin ; mais si l'on est sensible à l'inquiétude de *la Muse-Plantine*, à la langueur des *Ombres Errantes*, à la violence de la *Passacaille*, à l'instabilité de *la Mystérieuse*, on est bien tenté, pour définir Couperin, d'évoquer Chopin et Schumann. Est-il si étrange d'associer ces musiciens de clavier ? Certaines pièces

⁸ C'est Isaac Stern, lors de son voyage en Chine, qui a dit pendant un master class à l'élève : « *each time you play the violin you make a statement* » (chaque fois que vous jouez du violon, vous faites une déclaration). Ce voyage en Chine a fait l'objet d'un documentaire, *From Mao to Mozart – Isaac Stern in China*, USA 1981, régie Murray Lerner. Nous avons repris à notre compte cette phrase d'Isaac Stern, et parlons de « déclaration musicale » pour signifier la part personnelle et unique dans l'interprétation de chaque musicien. Le mot *déclaration* pourrait éventuellement être remplacé par le mot *affirmation*, donc une « affirmation musicale ». La nuance est subtile.

ont des résonances qui annoncent Chopin : Dufourcq l'a noté pour *la Bando-line*, et Mellers pour *la Convalescente*. Même hors de toute ressemblance extérieure, une parenté profonde se révèle, qu'ont d'abord sentie Debussy, dont la gratitude allait à la fois à "ces deux maîtres, si admirables *devineurs*", et Wanda Landowska, qui a souligné un grand nombre de points communs : le goût des ornements, qui vient du contact avec les chants populaires ; le soin donné à la ponctuation et au phrasé (seul Mozart en apporte autant) ; "la prosodie de la phrase, sa coupe et son balancement", le legato "si hermétique, si intense" ; les mêmes progressions ; "la ligne mélodique qui s'étire : soliloque de longue haleine, gonflé de pensées, entrecoupé de respirations" ; le goût des dissonances, des chromatismes suivis de blocs d'accords parfaits, "clairières après la forêt sombre, fraîcheur d'oasis après la chaleur brûlante du désert" ; l'absence de naïveté profonde malgré les apparences, la noblesse de la mélancolie. Et si l'essence de Chopin est, comme le veut Gide, dans l'homogénéité sonore, la fluidité, la langueur dans la joie, et ces "notes profondes d'une hardiesse incantatoire, qui, après quelques indécises mesures, modifient subitement le paysage comme le coup de baguette d'un enchanteur", là aussi est l'essence de Couperin : "Pourquoi ne pas laisser le chant surgir et se dégager doucement de l'accompagnement... du haut en bas du clavier, tout doit être d'une homogénéité parfaite, de sorte que la partie mélodique demeure profondément engagée dans l'atmosphère amicale créée par les autres voix, qui suscitent constamment un frémissant paysage immatériel." [...]

Couperin et Schumann ? Norbert Dufourcq les a rapprochés à propos du 2^e rondu des *Amusements*. [...] Couperin et Schumann sont deux poètes – et Schumann se voulait tel : *Le Poète parle* dans les *Scènes d'Enfants* ; il part lui aussi d'images concrètes, parfois les mêmes que celles de Couperin (*L'Arlequin, les Papillons*) ; il a des titres couperiniens : *Le Petit Cavalier* ou *Le Joli mois de mai*. Son inspiration oscille entre la méditation et la bouffonnerie (*Scènes d'Enfants, La Burla, Le Carnaval*). Surtout, plus souvent que quiconque depuis Couperin, il laisse son chant parcourir mélodiquement trois voix rapprochées qui se chevauchent en suspensions luthées (2^e var. *Abegg*) ; il place un accord sur un temps faible (par exemple la 2^e double-croche d'un groupe de quatre). Et les suspensions, comme chez Couperin, se prolongent parfois jusqu'au cœur du dernier accord, comme si la rêverie silencieuse l'emportait sur l'improvisation du musicien. Parenté qu'éclaire leur double vocation pour le clavier et pour la musique vocale : les monodistes des *Leçons de ténèbres* et des *Lieder* fondent leur chant intérieur dans les voix multiples nées sous leurs doigts devant leur instrument de prédilection⁹.

Les Précieuses et les Précieux, Honoré d'Urfé avec son roman fleuve *L'Astrée* (entre 1607 et 1628), ou encore Madame de Sévigné qui écrit à sa fille avoir été touchée aux larmes lors d'une représentation d'un opéra de Lully, ne s'inscrivent-ils pas dans cette lignée ? Certes, les règles de la bien-

⁹ Pierre Citron : *Couperin*. Paris, Éd. du Seuil, 1996, p. 117-119.

séance imposaient une contenance. Cependant, il n'était pas déplacé de s'émouvoir au concert ou de rire au théâtre.

La musique a-t-elle une autre vocation que celle de susciter des émotions, quelle qu'en soit l'époque ? Car après tout, le musicien a-t-il une autre mission que l'éveil des sentiments ? La vraie différence entre le XVIII^e et le XIX^e siècle réside dans la notion même d'artiste ; le musicien passe du statut d'artisan à la condition d'élu des muses.

Nos travaux de recherche ont pour but d'élargir l'éventail du répertoire et de donner les clefs nécessaires pour une interprétation toujours meilleure de la musique française. Elles pourront servir aux clavecinistes à rendre leur jeu authentique, et aux non-clavecinistes à se forger une opinion sur une interprétation donnée.

Notre conseil est de ne jamais perdre de vue l'atmosphère expressive que demande cette musique si fragile. Elle ne se trouve pas uniquement dans la partition. Il faut connaître la société de laquelle elle est issue. Pourtant, la musique française pour clavecin n'est pas morte au XVIII^e siècle. Elle a su inspirer les compositeurs de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Ainsi, Rameau, avec ses *pièces de clavecin en concerts*, invente une forme aboutie qui s'oppose au style *concerto* venu d'Italie et dont Ernest Chausson s'inspirera plus tard, dans son *concerto pour violon, piano et quatuor à cordes*. Les pièces de clavecin de François Couperin, notamment *l'Arlequine* ou encore *Les Satires Chèvre-pieds* préfigurent certaines compositions pour piano d'Éric Satie. Quant aux mélodies de Gabriel Fauré, elles renouent avec la grande tradition française du XVIII^e siècle, non pas dans l'imitation, mais dans une suite artistique logique. François Couperin inspira à Richard Strauss son *Bourgeois gentilhomme*. Fritz Kreisler compose une *Chanson Louis XIII et Pavane*, ainsi que *La Précieuse*, les deux dans le style de Louis Couperin.

Cet héritage n'est peut-être pas aujourd'hui considéré à sa juste valeur. Par ailleurs, que dire de l'absence d'une édition moderne de l'œuvre complète de Jacques Champion de Chambonnières¹⁰, qui n'est rien moins que le fondateur de l'école française de clavecin ! Ses deux livres de clavecin de 1670 sont certes accessibles, même en fac-similé. Mais il en va autrement de ses pièces manuscrites ; une édition critique fait cruellement défaut.

*

Notre travail a pour objectif de changer l'approche de l'exécution de la musique française pour clavecin des XVII^e et XVIII^e siècles. Il nous apparaît qu'il faut sérieusement reconsidérer l'interprétation contemporaine prétendument *authentique*.

¹⁰ Entre la rédaction de cette introduction et la mise sous presse du présent ouvrage, l'œuvre complète pour clavecin de Chambonnières a été éditée par Bruce Gustafson et Denis Herlin : New York, BB, 2017.

Le jeu français du clavecin doit être expressif, délicat et d'une diction irréprochable, c'est-à-dire propre, net, précis. Toutefois, il faut éviter le piège d'un jeu purement mécanique¹¹. L'*expression* doit être le maître mot. D'ailleurs François Couperin insiste, dans la *Préface* de son *Premier Livre de Pièces de Clavecin* (1713) : « je sçauray toujourns gré à ceux qui par un art infini, soutenu par le goût, pourront ariver à rendre cet instrument susceptible d'expression : c'est à quoy mes ancêtres se sont apliqués... »¹². Et, en 1746, soit treize ans après la mort de Couperin, paraît à Lyon un opuscule qui fustige la dégradation du toucher du clavecin. Il s'agit du livre de Bollioud de Mermet, *De la corruption du goust dans la musique françoise*¹³, dont voici les propos :

Que dirons-nous du toucher du Clavecin ? quelle idée en auroit un Couperin s'il revivoit, en voyant les subtilités puérides dont on l'est avifé d'orner le jeu de cet Instrumnt ? Les Pièces de sentiment sont négligées. La légéreté de la main a son mérite, mais elle l'emporte si fort sur l'expression dans l'esprit de nos Musiciens, qu'ils oublient que la perfection du Clavecin consiste aussi dans la tendresse, dans la propreté, dans la délicatesse du toucher. Nos grands Maîtres s'attachoient à lier leur jeu : nos Modernes, au contraire, ne s'étudient qu'à détacher les sons, & à rendre par conséquent leur jeu sec sur un Instrumnt, qui n'a déjà que trop ce défaut par lui-même.

La nature présente la main droite pour les dessus, & la gauche pour les basses : mais cet usage est suranné. On croise maintenant les mains pour jouer les dessus de la main gauche, & les basses de la droite. Ce changement réjouit les yeux par sa singularité, quoique l'oreille n'y gagne rien ; & ces tours d'adresse si vantés, ne ressemblent pas mal à ceux des Joüeurs de Go-belets dont la subtilité fait tout le prix.

Où en sommes-nous donc venus ? & depuis quand la Musique est-elle faite pour trahir l'oreille & éblouir la vue ? Le Musicien ne dégrade-t-il pas son Art, lorsqu'il y joint les frivoles talens d'un Saltinbanque ?¹⁴

Pour clore cette étude, il nous faut insister sur l'importance du clavecin au XVII^e et au XVIII^e siècle. Il a contribué par son rayonnement exceptionnel à enrichir la création musicale de son temps et à favoriser d'une façon générale ce qui a constitué la vie artistique et culturelle de ces deux grands siècles.

¹¹ Nous stigmatisons ici le défaut majeur de certains clavecinistes, à savoir un jeu mécanique, sans intelligence ni expression, qui provoque le dégoût du public et suscite des exclamations péjoratives de la part des auditeurs, même des musiciens, telles que : « le clavecin est une machine à coudre ! » ou encore une « machine à écrire ».

¹² L'orthographe de Couperin est respectée.

¹³ Louis Bollioud de Mermet : *De la corruption du goust dans la musique françoise*. Lyon, Delaroche, 1746. Reprint Minkoff, 1991.

¹⁴ *Ibid.* p. 35-36.

Première partie :
Organologie

Première partie

Organologie

... le prix exorbitant que coûte un bon clavessin, la difficulté de son transport, la place qu'il occupe, la dépense de son entretien, le mystère de son accord ou partition, dont le tempérament arbitraire n'est fondé que sur la longue expérience. Cet accord, si sujet au changement des tems, que l'on ne peut s'assurer d'en jouïr, si l'on n'a pas un Facteur auprès de soi pour l'accorder à chaque Concert, & pour réparer les accidens fréquens du clavier, froid en hyver, & l'impossibilité d'enfler & de diminuer les sons, rebutent aujourd'hui les Dames de bon goût qui préfèrent la Vielle dans laquelle elles ne trouvent aucun de ces défauts¹.

L'ORGANOLOGIE AU SERVICE DE L'EXPRESSION ARTISTIQUE

Le clavecin a fait l'objet de nombreuses publications concernant aussi bien sa facture que sa place d'instrument soliste ou d'instrument continuo. Les considérations esthétiques ne manquent donc pas non plus dans cette littérature. En conséquence, il n'est d'aucune utilité de revenir sur la genèse ou sur l'organologie détaillée de l'instrument, ces questions ayant déjà été traitées. Néanmoins certains points n'ont pas encore retenu l'attention qu'ils mériteraient, bien qu'ils soient d'une importance capitale pour l'exécutant. C'est le cas, tout spécialement, des claviers français. Ceux-ci furent reconnus, à l'époque, comme étant les meilleurs :

Cent ans après, Blanchet les surpassa [Richard et ses contemporains] par le son agréable de ses clavecins, et principalement par la légèreté extrême de ses claviers, qui contribua beaucoup aux progrès de cet instrument en

¹ Extrait de la *Lettre de M. l'Abbé Carbasus à M. de sur la mode des instruments de musique* (Paris, 1739), p. 20-21. (Cet ouvrage, attribué à l'abbé Goujet ou à François Campion, était adressé à Voltaire).

France. Blanchet refit des claviers à un grand nombre de clavecins des Ruckers, auxquels il ajouta quatre notes graves et autant d'aigues².

Soulignons également l'importance de l'harmonisation des plectres, caractéristique des claviers, directement liée au moyen d'expression et influant grandement sur le jeu.

De même, il faudra mettre en regard la façon dont les plectres sont taillés et agissent sur le son comme sur le toucher, et l'évolution de l'ambitus en tant qu'élément sonore.

En effet, en augmentant le nombre de touches, la sonorité se modifie du fait de l'élargissement nécessaire de la caisse de l'instrument. L'expression sonore s'en trouve changée et on est face à une évolution de l'esthétique musicale : à ce jour, il est généralement admis que les compositeurs ont voulu augmenter l'étendue du clavecin, mais les facteurs ne sont pas étrangers à cette évolution. Nous nous intéresserons également aux registres et à leur disposition.

Molière se plaît à faire dire à Magdelon, qu'« il faudrait être l'antipode de la raison, pour ne pas confesser que Paris est le grand bureau des merveilles, le centre du bon goût... »³. François Couperin saura réutiliser cette idée⁴, d'autant plus que les Français ont toujours été ouverts à toutes les nouveautés et à toutes les influences dans le domaine de la facture instrumentale, surtout dans la période qui nous intéresse. Tous ces paramètres font que l'on rencontre sur le sol français des instruments à clavier et à cordes pincées d'importation⁵. Ces instruments, dès leur introduction, ont très vite été francisés, c'est-à-dire mis au goût des musiciens en France, notamment en ce qui concerne les claviers. Ces clavecins étrangers étaient originaires pour la plupart des Flandres et d'Italie. Les clavecins italiens connaîtront d'ailleurs les faveurs de la Maison d'Orléans qui, par goût ou par opposition au roi Louis XIV, l'illustre frère de Philippe d'Orléans, possèdera quelques instruments cisalpins, dont une épinette aux armes de la famille de Monsieur⁶, conservée aujourd'hui à Paris au *Musée de la Musique*.

² Ce jugement est de Nicolas-Joseph Hüllmandel (Strasbourg 1756 – Londres 1823) [dans : *l'Encyclopédie méthodique de Musique*, tome 1, Paris, 1791, p. 286b] : Cité d'après Frank Hubbard, *Le Clavecin Trois Siècles de Facture*. Nogent-Le-Roi, Éd. Jacques Laget, Librairie des Arts et Métiers, 1981, p. 88.

³ Molière (1622-1673) : *Les Précieuses Ridicules* (1659), sc. IX. Paris, Éd. Gallimard, Folio Théâtre, 1998, p. 47.

⁴ « ...Paris étant le centre du bon... », Couperin : *L'Art de toucher le Clavecin* (1717), Fuzeau, 1996, p. 29.

⁵ Les clavecins d'importation viennent autant du Nord (Flandres), que du Sud (Italie). Même les clavecins allemands semblent être connus à Paris au XVIII^e siècle ; on en trouve mention chez Michel Corrette, dans le *Maître de clavecin* (Paris, 1753), p. 82.

⁶ Il s'agit de Philippe d'Orléans (1640-1701), second fils de Louis XIII et d'Anne d'Autriche, frère cadet de Louis XIV. Né avec le titre de duc d'Anjou, il devient duc d'Orléans en 1660. Monsieur, frère du Roi, était réputé pour son bon goût et son amour pour les arts.

LES INSTRUMENTS À LA DISPOSITION DES MUSICIENS FRANÇAIS

Pour des raisons expliquées ci-dessus, on a en France aux XVII^e et XVIII^e siècles différents types d'instruments à clavier et cordes pincées, très souvent désignés sous le terme générique d'*épinette*. Il est aisé de comprendre que le « joueur d'epinette du Roy » jouait aussi bien sur un clavecin que sur une épinette, le cas échéant. Au XVIII^e siècle encore, dans les actes notariés, le terme générique « épinette » désignait aussi les grands instruments. Pour mémoire, rappelons qu'en Angleterre le terme *virginal* servait aussi de générique, parfois sous la forme *pair of virginals*. En Allemagne, le mot *Spinett* s'utilisait couramment en terme global, bien que dans la littérature savante l'on rencontrât aussi la dénomination *Instrument*⁷. Il faut comprendre cette expression comme la traduction littérale du latin *organum*, issu lui-même du grec *ὄργανον*, signifiant instrument en général.

Quelques précisions préliminaires sur le terme clavecin aux XVII^e et XVIII^e siècles

Durant les deux siècles étudiés, la graphie du mot clavecin est variée. À cette époque, l'orthographe française n'est pas encore fixée. L'on rencontre ainsi des graphies telles que *clavessin* (Le Roux, 1705), *claveßin* (Chambonnières, 1670), *claveçin* (Clérambault, 1704), *clavesin* (Inventaire de Claude Jacquet, 1702), *clavescin* (Couperin de Turin, 1695) et même, dans les actes notariés, *clapsin* (Inventaire de Christophe Chiquelier, 1743), ou encore *clavsin* (Inventaire de Jean Lesecq, 1617) ! L'orthographe du mot « épinette » a aussi des variantes : *epinette* ou *espinette*. L'appendice C – *inventaire des ateliers de facteurs de clavecins français et liste d'instruments ayant appartenu à des musiciens français* – du livre de Frank Hubbard : *Le clavecin, trois siècles de facture*⁸, est une véritable corne d'abondance pour les instruments à claviers en France aux XVII^e et XVIII^e siècles. Cet appendice offre également un aperçu de la provenance des instruments (Flandres, France, Italie...).

Il est frappant de remarquer que dans toute l'énumération faite au sein de cet appendice, on ne rencontre en France que très peu de clavicordes,

⁷ Le mot « *Instrument* » apparaît comme un terme général désignant tout à la fois virginal, épinette, clavecin et clavicordium : « *Instrumentum specialiter sic dictum, Virginal, Spinetta, Clavicymbalum, Clavicytherium, ein Instrument : Arpichordium, Clavichordium.* » Michael Praetorius : *Syntagma Musicum, Vol. II, (1619) : De Organographia ; Theil I, XV, 3.* Praetorius confirme l'emploi du mot *Instrument* : « *Die Clavicymbel, Symphonien, und dergleichen Art / welche... Instrumenta... genennet werden...* » [Les clavecins, les Symphonies, et similaires que l'on nomme instrument] Michael Praetorius : *Syntagma Musicum, Ander Theil [= Teil II], Caput II : Fidicina Instrumenta, Capitel XL, p. 63.* Les Allemands appellent le clavecin *Instrument* et ont aussi pour lui une dénomination péjorative : *Schweinskopf* [tête de cochon] ; ce mot péjoratif se rencontre chez Michael Praetorius : *Syntagma Musicum, Vol. II : De Organographia : « Von etlichen sed malē, ein Schweinskopf genennet / weil es so spitzig / wie ein wilder Schweinskopf fornē an zugehet »* [Nommé par certains, mais péjorativement, tête de cochon [tête de sanglier], car [la forme est] aussi pointue qu'une tête de sanglier]. Michael Praetorius : *Syntagma Musicum, Ander Theil [Theil II], Caput II : Fidicina Instrumenta, Capitel XXXIX, p. 63.* *Syntagma Musicum, vol. II, 1619, De Organographia.* EB, 1958, ³1968.

⁸ F. Hubbard : *op. cit.*

appelés encore « manicordions »⁹, « épinette sourde »¹⁰ ou « [épinette] muette »¹¹. Ceci prouverait bien que le clavicorde n'était pas en état de grâce dans notre pays, comme il a pu l'être en Allemagne à la même époque. Les Français qualifiaient d'ailleurs cet instrument de « boîte à mouches »¹² ou « concert de mouches » !

Les différents types d'instruments rencontrés en France

Parmi les différents types d'instruments à clavier et à cordes pincées, on trouve le virginal, l'épinette, le clavecin, le clavecin organisé, le clavecin brisé, le « clavecin de pédalle » ou « à pédalier », le *clavicytherium* et le clavecin tardif du XVIII^e siècle ou clavecin à peau de buffle et genouillères.

Le virginal

Cet instrument est très en vogue dans le nord de l'Europe, notamment en Flandres et aux Pays-Bas durant le XVII^e siècle. Toutefois, on le rencontre aussi en Angleterre ou en Allemagne, ainsi qu'en Italie, où il est parfois polygonal, et pas seulement rectangulaire. Le virginal (*vierkante* en flamand) a la forme d'une boîte rectangulaire, et, selon que le clavier est à la droite ou à la gauche de l'instrument, on parle respectivement de *muselaar* (muselar en français) ou de *spinett* (épinette en français). Le virginal n'a qu'une rangée de cordes, lesquelles sont presque perpendiculaires au clavier. Le chevalet et le sillet reposent l'un comme l'autre sur la table d'harmonie. C'est le type de virginal qui détermine la sonorité. Le muselar a le clavier à droite du centre, de sorte que les sautereaux pincement les cordes presque en leur milieu. Sa sonorité est creuse, très typée. La *spinett* [virginal-épinette] a le clavier à gauche du centre ; sa sonorité est très proche des épinettes « classiques ». Une autre variante du virginal est un instrument que l'on nomme en flamand *moeder en kind* [la mère et l'enfant]. Cet instrument consiste en un virginal [*moeder* = mère] dans le corps duquel est placé un petit virginal à l'octave [*kind* = enfant], parfois appelé *scherp*, c'est-à-dire aigu. Les deux instruments peuvent être joués indépendamment ou ensemble. Pour les jouer ensemble, il faut placer le petit virginal sur le grand, duquel on aura préalablement retiré le chapiteau. Ainsi, lorsque l'on appuie sur une touche du virginal-mère, le sautereau soulève en même temps l'extrémité de la touche à l'intérieur du virginal-enfant, provoquant, pour ainsi dire, un accouplement

⁹ Marin Mersenne : *Harmonie Univerfelle* (Paris, 1636), on trouve ce terme dans le dernier paragraphe de la *première proposition*. *Clavecin* I, p. 17.

¹⁰ Michel Corrette : *Le Maître de Clavecin* (Paris, 1753), p. 86.

¹¹ Marin Mersenne : *op. cit.*, *Proposition IV*, deuxième paragraphe. *Clavecin* I, p. 24

¹² Thurston Dart : *Practica Musica – Vom Umgang mit alter Musik*. Bern et Munich, Éd. Francke, 1959, p. 75 : « Das Clavichord wurde in Frankreich und England kaum gespielt. Die Franzosen bezeichneten es verächtlich als "Fliegenkasten" und es ist schwierig, Anhaltspunkte für dessen Gebrauch im Frankreich des 18. Jahrhunderts zu finden. » [Le clavicorde n'était pratiquement pas joué en France et en Angleterre. Les Français l'appelaient péjorativement « boîte à mouche », et il est difficile de trouver des indices prouvant son utilisation en France au XVIII^e siècle.]

de claviers, mais avec deux instruments différents. On entend donc deux sons, à savoir le 8' du virginal mère et le 4' du virginal enfant, proposant ainsi une sonorité de 8' et 4' ensemble. Le petit virginal peut encore être joué séparément, sans que cela affecte l'accouplement, c'est-à-dire qu'il ne fait sonner que le 4'. Si l'on touche le virginal mère, on a toujours 8' et 4' ensemble. Pour avoir le 8' du grand virginal seul, il faut enlever le virginal d'octave et remettre le chapiteau. Cette manipulation est d'une telle importance qu'elle ne peut s'effectuer en cours d'exécution : il faut donc choisir la sonorité avant de commencer.

Le virginal, quelle que soit sa facture, n'a pas vraiment eu de présence notoire en France au XVII^e (après 1675), et aucune au XVIII^e siècle. Dans les inventaires des musiciens, on parle de temps à autres d'« épinette de Flandres ». Il s'agissait certainement d'un petit clavecin flamand et non d'un virginal¹³. Les virginals que l'on peut rencontrer en France, notamment dans les ateliers parisiens, ont en général été acquis pour être démontés. On récupérait les tables d'harmonie jugées excellentes. Le nombre restreint de touches du virginal le rendait peu approprié à la musique française.

Pour conclure le chapitre des virginals, voici une citation de Quirin van Blankenburg à leur sujet :

Nous dirons en passant des virginals [*vierkante*] que ceux dont le clavier est à gauche ont un son égal [*regelmatig*] et sont agréables à jouer : on les appelle épinettes [*spinetten*]. Ceux dont le clavier est à droite, en revanche, ont un son qui est bon à l'aigu, mais qui ressemble à des grognements de porceux dans les basses. Ce défaut est irrémédiable parce qu'en retombant, le sautereau divise la corde en deux parties qui conservent toutes deux une longueur suffisante pour que chacune puisse vibrer en réponse à l'autre¹⁴.

Van Blankenburg fait référence ici à un effet d'harmoniques qui se produit lorsque l'on arrête la vibration de la corde en l'étouffant par son milieu¹⁵.

¹³ Il existe néanmoins quelques exemples de virginals dans l'iconographie française : Chambonnières, frontispice des *Pièces de Clavecin* (1670) ; Nicolas Antoine Lebègue, frontispice du *Premier Livre de Pièces de Clavecin* (1677) [en dessous du clavecin se trouve un virginal] ; Marin Mersenne, *Harmonie Univerfelle* (1636) dans la *Proposition XXII* reproduction d'un virginal ; *Dame de cour jouant de l'épinette* [virginal], Paris BnF [voir aussi Pierre Citron : *Couperin*, Éd. du Seuil, 1996, p. 22] ; *Dame de qualité jouant de l'épinette* [virginal], Paris BnF [voir aussi une édition antérieure du livre de Pierre Citron : *Couperin*, Éd. du Seuil, 1969, p. 79].

¹⁴ Quirin van Blankenburg (vers 1654-1739) : *Elementa Musica, of Nieuw Licht tot het welverstaan van de musieck en de bas-continuo, 's-Gravenhage*, Laurens Berkoske, 1739. Dans : F. Hubbard, *op. cit.*, p.53 [Hubbard cite en français dans le texte].

¹⁵ Il est à noter que les Ruckers avaient des étouffoirs cylindriques, que l'on introduisait dans des trous prévus à cet effet dans le haut des sautereaux, contrairement aux Français qui avaient des étouffoirs carrés et plats en feutre ou en tissu, que l'on insérait dans des fentes pratiquées à l'extrémité supérieure des sautereaux. [Grant O'Brien, éminent spécialiste des Ruckers et de leur construction, a fait une analyse détaillée des sautereaux des Maîtres d'Anvers, documentant son chapitre sur les sautereaux, *Ruckers Jacks*, avec une planche photographique et des dessins. Grant

L'épinette

Cet instrument, très répandu et relativement bon marché, connut une grande popularité dans toutes les couches de la société et à travers l'Europe entière. Son prix était accessible et elle prenait peu de place. N'ayant qu'un seul clavier et qu'un seul registre (nous verrons plus loin que ce n'est pas toujours vrai), l'accord se fait rapidement et l'emplumage fastidieux est réduit à un minimum. Tous ces avantages font de l'épinette un instrument domestique idéal pour le débutant. Par ailleurs, il ne sera pas tenté de manipuler les registres et ses petites mains ne seront pas sollicitées par un poids des touches trop important. Avec cet instrument, le débutant et le professionnel apprécieront d'avoir le son en direct. En effet, par la construction même de l'instrument, le couvercle renvoie la sonorité vers l'instrumentiste et non vers la pièce comme c'est le cas du clavecin. Cette construction plaide nécessairement pour un emplumage et un encordage faibles. L'instrumentiste peut donc aisément juger de la qualité de son jeu et, le cas échéant, corriger ses éventuels défauts. De nombreux musiciens des XVII^e et XVIII^e siècles possédaient une épinette, en plus de leur clavecin.

L'épinette connaît plusieurs formes de construction et différentes hauteurs d'accord. Le modèle le plus répandu fut, de toute évidence, l'épinette à l'unisson qu'on nommerait aujourd'hui épinette en 8'. Existe aussi l'épinette à l'octave, c'est-à-dire en 4' (sonnant à l'octave de l'unisson), qui se maintient aux côtés de sa grande sœur jusqu'à la fin du XVIII^e siècle¹⁶. La collection Beurmann¹⁷ possède une épinette française à l'octave de Pascal Taskin, fabriquée à Paris en 1784, richement décorée de marqueterie et ornée de sabots en bronze. Le musée d'instruments de musique de Berlin possède une épinette à l'octave du XVIII^e siècle, peut-être française, en forme de petit écritoire façon bonheur-du-jour.

Le premier tiers du XVII^e siècle connaît encore des hauteurs d'accord de l'instrument directement héritées du XVI^e siècle, à savoir les épinettes *à la quarte* ou encore *à la quinte*. Ces instruments sont dits transpositeurs. Cette pratique se perd avant le milieu du XVII^e siècle, pour ne laisser subsister que deux types d'instruments : à l'unisson et à l'octave.

La question de la différence entre un virginal et une épinette paraît légitime. On pourrait, pour commencer, considérer que la forme est suffisante pour différencier les deux instruments. S'il est vrai que la forme rectangulaire semble réservée au virginal, l'épinette au contraire n'est pas systématiquement triangulaire. Quelle est donc sa particularité déterminante ? La

O'Brien : *Ruckers – A harpsichord and virginal building tradition*. Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney, Cambridge University Press, 2008, p. 121-126].

¹⁶ Philippe Macquer note dans son dictionnaire au sujet de l'épinette à l'octave : « Les facteurs de clavecins font aufl...des épinettes en octave de clavecins, qui ne font d'aucun ufage pour une musique réglée. » *Clavecin II, op. cit.*, p. 132.

¹⁷ Le Prof. Dr Andreas Beurmann, industriel allemand, est un grand collectionneur d'instruments historiques à claviers. Il expose sa collection à Hambourg au *Museum für Kunst und Gewerbe*.

réponse est à chercher dans l'emplacement du sillet (le chevalet proche des chevilles, donc celui collé sur le sommier) et du chevalet (se trouvant, lui, sur la table d'harmonie). Dans le cas du virginal, le clavier se situe entre le sillet et le chevalet, et dans le cas de l'épinette, le sillet se trouve directement au-dessus du clavier, à l'image du clavecin. En d'autres termes, les chevilles de l'épinette se trouvent exactement au-dessus du clavier et dans le virginal ; elles sont situées le long de l'éclisse droite de l'instrument. De ce fait, les cordes de l'épinette partent en diagonale à partir du clavier et celles du virginal sont perpendiculaires au clavier. Nous avons vu plus haut, à propos du virginal, que certains instruments de ce type s'appellent *spinetten*, donc épinettes ; malgré leurs cordes perpendiculaires au clavier, le point d'attaque de la corde par la plume est proche du chevalet. Cette particularité les rend, selon la remarque de van Blankenburg, « agréables à jouer ».

L'épinette existe sous plusieurs formes : épinette polygonale, épinette triangulaire (qui peut être à l'unisson ou à l'octave), épinette à l'italienne. Quelle que soit sa forme, elle se rencontre souvent dans les appartements des chanteurs pour leur servir de guide-chant, ou auprès des instrumentistes non clavecinistes pour un usage occasionnel, soit pour la basse continue, afin de pouvoir se faire accompagner chez eux, soit pour accompagner ou *guider* leurs élèves. C'est aussi l'instrument des élèves clavecinistes.

L'épinette polygonale italienne

Ce type d'instrument, typiquement italien, est en fait un virginal de par sa construction, mais il garde sa qualité d'épinette par sa sonorité. On remarque notamment que le clavier se situe, à peu de chose près, au milieu de l'avant de l'instrument. Son étendue de quatre octaves, dont la basse est une octave courte, est classique pour ce genre d'instrument, comme pour les virginals en général d'ailleurs, à l'exception des anglais, d'une étendue sensiblement plus grande. Nous ne pensons pas que ce genre d'épinette ait encore eu un grand usage en France après 1680. L'épinette en forme d'aile d'oiseau prend assez rapidement l'ascendant sur toutes les autres formes d'épinettes et de virginals.

L'épinette triangulaire

Cet instrument a toutes les caractéristiques de l'épinette, à savoir les chevilles au-dessus du clavier et les sautereaux devant le sillet, lequel se situe après les chevilles. Les cordes sont en diagonale par rapport au clavier. Cette épinette existe à l'unisson (en 8'), ou en taille réduite à l'octave (en 4'). Le musée des instruments anciens de Leipzig¹⁸ possède une épinette à double octave (en 2') à deux claviers¹⁹. Cet instrument a été construit par Israël

¹⁸ *Musikinstrumentenmuseum*, Leipzig.

¹⁹ Cf. Hubert Henkel : *Kleininstrumente, Musikinstrumentenmuseum der Karl-Marx-Universität Leipzig, Katalog – Band 2*. Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1979, p. 33-34 et planche 11.

Table des matières

Abréviations.....	9
Avertissement.....	11
Introduction.....	13
Première Partie : Organologie.....	23
L'organologie au service de l'expression artistique.....	25
Les instruments à la disposition des musiciens français.....	27
Quelques précisions préliminaires sur le terme clavecin aux XVII ^e et XVIII ^e siècles.....	27
Les différents types d'instruments rencontrés en France.....	28
Le virginal.....	28
L'épinette.....	30
L'épinette polygonale italienne.....	31
L'épinette triangulaire.....	31
L'épinette italienne ou épinette en aile d'oiseau.....	32
Le clavecin aux XVII ^e et XVIII ^e siècles.....	34
Le clavecin organisé ou <i>claviorganum</i>	41
Le clavecin bisé.....	42
Le clavecin « de pédale » ou « clavecin pédalier ».....	42
Le <i>clavicytherium</i> (ou clavecin vertical).....	48
Le clavecin français tardif du XVIII ^e siècle, ou clavecin à genouillères.....	51
Le couvercle et le piétement – entre décoration et utilité.....	58
Les ressources mécaniques de l'instrument.....	60
L'utilisation de la mécanique de l'instrument comme moyen expressif.....	61
La souplesse des claviers.....	61
L'évolution de l'étendue des claviers.....	72
La simplicité de l'action des sautereaux.....	81
La légèreté, ou l'âme du claveciniste.....	82
Les cordes : Matériaux, tension, accord et tempérament.....	92
Conclusion de la partie organologie.....	120
Deuxième Partie : Toucher, Interprétation, technique instrumentale.....	123
Aspects du toucher et de l'interprétation : champs musicaux propres à la technique instrumentale.....	125
Le doigté.....	127
Le doigté au XVII ^e siècle.....	128

Le doigté au XVIII ^e siècle.....	136
La période de transition 1700 – 1715.....	136
M. de Saint-Lambert.....	137
Jean-François Dandrieu.....	142
Les Leçons des Maîtres 1716 – 1749.....	146
François Couperin.....	146
Jean-Philippe Rameau (écrits de 1724).....	157
Michel Corrette (Œuvre XII ^e) et Alexandre Jollage.....	158
Michel Corrette : <i>Les Amusemens du Parnasse</i>	163
La période préclassique 1750 – 1774.....	170
Pierre-Claude Foucquet.....	171
Friedrich Wilhelm Marpurg.....	174
Jean-Philippe Rameau (écrits de 1760).....	183
Simon Simon.....	187
Jean-Jacques Rousseau.....	188
Jacques Duphly.....	196
Antoine Bemetzrieder (I).....	197
La période classique 1775 – 1797.....	198
Antoine Bemetzrieder (II).....	199
Jean-François Tapray (Opus 25,1).....	203
Jean-François Tapray (Opus 25,2).....	207
Marpurg-Nadernmann.....	207
La dynamique dans le jeu du clavecin.....	208
La dynamique par le toucher – le contact.....	209
La dynamique par le paramètre temps – la dimension linéaire...	218
La dynamique harmonique – le volume sonore grâce à la superposition.....	220
Conclusion des parties sur le doigté et sur la dynamique.....	227
Les domaines de l'expression.....	231
La registration du clavecin.....	232
Les registres et la disposition.....	233
Les « pièces croisées » comme indication de registration.....	241
Les indications de registration au XVIII ^e siècle.....	245
La notion de registration dans les ouvrages didactiques français des XVII ^e et XVIII ^e siècles.....	252
La particularité du Ioannes Ruckers (1628) de Versailles.....	253
Conclusion sur la notion de registration.....	254
Les moyens d'expression dans la partition.....	261
Le tremblement ou cadence.....	265
Le tremblement de 1630 à 1713.....	266
Le tremblement chez Couperin (1713-1730).....	273
Le tremblement depuis Couperin de 1630 à 1794.....	282
Louis-Claude Daquin : <i>Les Trois Cadences</i>	286
La liaison utilisée comme « pédale sonore ».....	291

Le « remplissage » mélodique ou diminution.....	293
Le Glissando.....	296
Le coulé.....	297
La coulade ou le coulement.....	302
Le trait ou trait fusée.....	304
Le glissé incertain.....	308
Le glissé probable ou d'intention probable.....	309
Le glissé certain et demandé.....	310
Étirer le temps, ou l'art subtil du ralentir chez les clavecinistes français.....	312
Le passage de la basse avant le dessus.....	328
Le décalage mixte des deux mains.....	333
Les coups de canon.....	335
La ligne ondulée.....	340
La notation de la partition de clavecin.....	344
La portée musicale.....	344
La notation sur une portée.....	346
La notation sans le bourdon répétitif.....	346
La notation des deux mains sur une portée.....	348
La notation sur trois portées.....	352
La notation sur quatre portées.....	354
Les inégalités inversées.....	357
Les inégalités inversées au XVII ^e siècle.....	359
Jacques Champion de Chambonnières.....	359
Louis Couperin.....	362
Jean-Henry d'Anglebert.....	372
Les inégalités inversées au XVIII ^e siècle.....	376
Nicolas Siret.....	376
François Couperin.....	378
Antoine Forqueray.....	380
Charles Noblet.....	383
J. B. Parant.....	384
Conclusion de la partie des inégalités inversées.....	385
Les tonalités usitées dans la musique française pour clavecin.....	387
Caractère des tonalités dans la musique française pour clavecin.....	389
Les tonalités au XVII ^e siècle	392
Les tonalités dans les pièces de clavecin françaises du XVII ^e siècle.....	392
Le livre de clavecin de Nicolas Geoffroy (1680).....	394
Le plan du livre de clavecin de Nicolas Geoffroy.....	394
Les tonalités des pièces du livre de clavecin de Nicolas Geoffroy.....	395

Les transpositions de certaines pièces du livre de clavecin de Nicolas Geoffroy.....	396
L'armature des clefs dans le livre de clavecin de Nicolas Geoffroy.....	397
Les accords extraordinaires chez Geffroy.....	399
Les tonalités au XVIII ^e siècle	400
Les tonalités dans les pièces françaises de clavecin entre 1700 et 1733.....	401
La période entre 1700 et 1715.....	402
Un regard particulier sur les tonalités dans les livres de clavecin de François Couperin (1713-1717-1722-1730).....	403
La période entre 1716 et 1733.....	406
Les tonalités dans les pièces de clavecin françaises entre 1734 et 1764.....	408
Les tonalités dans les pièces de clavecin françaises entre 1765 et 1794.....	412
Conclusion.....	412
Le vocabulaire de l'expression dans la musique française pour clavecin.....	415
Les indications dans recueils imprimés avant 1713.....	418
Les indications dans quelques recueils manuscrits avant 1713....	418
Les indications chez François Couperin.....	418
Trois épigones de François Couperin.....	419
Les indications dans les recueils imprimés entre 1713 et 1730...	419
Les indications dans les recueils imprimés entre 1730 et 1770...	419
Troisième partie : Champs externes à la technique instrumentale.....	451
Histoire, sociologie compositeurs et œuvres.....	453
Le clavecin dans les salons vu par les témoins et les commentateurs de l'époque.....	455
Considérations historiques liées à l'évolution du goût pour le clavecin.....	463
Les compositeurs pour clavecin.....	467
Les compositeurs français.....	471
Les compositeurs français vivant et publiant en France.....	472
Les compositeurs français vivant et publiant à Paris.....	473
Les compositeurs français vivant en province et publiant à Paris.....	475
Les compositeurs français vivant et publiant en province..	477
Les compositeurs français vivant et publiant à l'étranger.....	477
Les compositeurs étrangers vivant et publiant en France.....	478
Les compositeurs étrangers vivant et publiant en France, et qui composent dans le style français.....	478
Les compositeurs étrangers vivant et publiant en France, mais qui ne composent pas dans le style français.....	479

Les compositeurs étrangers publiant en France, mais vivant hors du royaume.....	479
Les compositeurs étrangers publiant en France, mais vivant hors du royaume et composant dans le style français.....	480
Les compositeurs étrangers publiant en France, mais vivant hors du royaume et qui ne composent pas dans le style français.....	480
Les compositeurs étrangers publiant et vivant à l'étranger, mais qui composent dans le style français.....	481
Évolution des genres musicaux pour clavecin.....	482
Les pièces de clavecin : <i>suites</i> et <i>ordres</i>	482
Les transcriptions pour clavecin.....	488
Les transcriptions d'œuvres pour luth ou théorbe.....	489
Les transcriptions d'œuvres orchestrales ou théâtrales (opéras).....	491
Les transcriptions d'œuvres de musique de chambre.....	491
Les pièces pour deux clavecins.....	492
Les pièces originales pour deux clavecins.....	492
Les arrangements pour deux clavecins.....	494
Les œuvres où deux clavecins sont une autre possibilité de formation.....	494
Les pièces pour clavecin et une partie supplémentaire.....	495
Les pièces pour clavecin et violon.....	495
Les pièces pour clavecin et accompagnement de violon <i>ad libitum</i>	496
Les pièces avec voix ou violon.....	497
Les pièces pour clavecin et instruments à vent.....	497
Les pièces pour clavecin et flûte.....	497
Les pièces pour clavecin et hautbois.....	498
Les pièces pour clavecin et musette ou vielle.....	499
Les pièces pour clavecin et basse d'archet.....	500
Les pièces pour clavecin et deux parties supplémentaires.....	501
Les pièces pour clavecin et deux violons.....	501
Les pièces pour clavecin, violon et basse.....	501
Les pièces pour clavecin, violon et violoncelle.....	502
Les pièces pour clavecin, violon et alto.....	503
Les pièces pour clavecin et harpe.....	503
Les concertos pour clavecin.....	504
Le concerto pour clavecin seul.....	505
Les concerts avec symphonie.....	506
Les sonates en quatuor.....	508
Clavecin ou forte-piano ? Le problème de l'attribution instrumentale des livres.....	509
La musique française ou l'éloge du bon goût.....	512

Conclusion.....	525
Bibliographie.....	537
Publications avant 1800.....	537
Ouvrages théoriques et méthodes.....	537
Préfaces, avis, avertissements.....	539
Dictionnaires.....	541
Organologie, esthétique, écrits théoriques et historiques.....	542
Ouvrages imprimés après 1800.....	544
Organologie.....	544
Facture instrumentale.....	544
Accord et tempérament.....	548
Les collections d'instruments.....	549
Les facteurs de clavecin.....	550
Registration.....	551
Agrémentation et ornementation.....	551
Stylistique et interprétation.....	552
Écrits sur la musique et les compositeurs.....	554
Ouvrages généralistes.....	554
Ouvrages sur le clavecin et sa littérature.....	556
Biographies.....	558
Usuels.....	559
Écrits concernant l'orgue (et par extension le clavecin).....	560
Ouvrages sur l'art, l'histoire, la sociologie et la littérature.....	561
Liens Internet.....	562
Annexes.....	563
Annexe 1 – Les cahiers manuscrits des XVII ^e et XVIII ^e siècles.....	565
Les cahiers manuscrits du XVII ^e siècle.....	566
Les cahiers manuscrits du XVIII ^e siècle.....	571
Annexe 2 – Liste des compositeurs des livres imprimés entre 1670 et 1794 (par ordre alphabétique).....	581
Annexe 3 – Présentation détaillée des livres imprimés entre 1670 et 1794 (selon la date de parution).....	589
Annexe 4 – Les méthodes de clavecin & de basse continue (par ordre alphabétique).....	645
Les méthodes de clavecin (orgue).....	645
XVII ^e siècle.....	645
XVIII ^e siècle.....	646
Les méthodes de basse continue.....	649
XVII ^e siècle.....	649
XVIII ^e siècle.....	650
Index des noms.....	659

Remerciements..... 669

Table des matières..... 673