

Le jeu de mains dans les pièces de clavecin de Jean-Philippe Rameau : sa fonction et son expression

TAKANO YUKO

Université François-Rablais, TOURS, France

Introduction

« Music as performance (Musique comme performance) » est un concept proposé par le musicologue anglais N. Cook dans son article de 2003 (Cook 2003 : 204-214). Il s'est exprimé sur l'importance des recherches musicologiques intégrant la notion de performance, c'est-à-dire l'apport de l'interprète, autrement dit : *comment la musique se crée?* Les études traditionnelles en musique occidentale ont eu tendance à comprendre la musique sur la base du texte et à considérer le texte écrit (la partition) comme la musique. Comme l'avait démontré Cook, la musique n'est pas considérée comme l'art incluant l'aspect de performance puisque les musicologues traditionnels ont essentiellement traité le jeu comme une reproduction du texte (Cook 2003 : 40). Pourtant, tandis que c'est l'instrument qui matérialise le texte écrit, c'est indiscutablement le corps qui joue. Malgré cela, l'élément de performance a été omis jusque-là dans les études en musique[1]. Cependant, si l'on se concentre sur le rapport étroit entre l'instrument et le corps et sur les différences de perception sensorielle créées à partir de cette relation, ou si l'on réexamine l'histoire de la musique occidentale d'un point de vue incluant l'aspect de performance, on découvre le corps qui joue l'instrument, à savoir les mains jouant du clavecin[2] du XVII^e siècle au XVIII^e siècle en France. A cette époque-là, les mains sont un cas particulier. C'est parce que l'exécution de l'école française de clavecin (de la fin du XVII^e siècle au début du XVIII^e siècle) est directement influencée par la technique du jeu de luth à cause de l'idée selon laquelle le clavecin était en général inférieur au luth. Ceci était dû au mécanisme de chaque instrument qui produit le son. Comme nous le verrons plus tard, le toucher de clavecin du style luthé a influencé toute l'Europe.

Alors se pose la question de savoir comment ce toucher est complètement devenu indépendant de celui de luth. Comment les mains qui jouent du clavecin se sont libérées du toucher de luth ? Dans cette perspective, on ne peut pas négliger J-P. Rameau qui était actif dans le monde musical en France au XVIII^e siècle. Si l'on examine les derniers travaux sur la musique pour le clavecin de Rameau[3], nous pouvons facilement supposer qu'il n'était pas contraint par le style luthé contrairement aux autres compositeurs. Néanmoins, personne ne s'est interrogé sur la difficulté[4] que nous éprouvons en interprétant les pièces du style luthé, difficulté due au fait que nous sommes habitués au toucher du clavier moderne, ni sur la facilité qu'on rencontre en jouant les pièces de Rameau ; les recherches antérieures ne nous permettent pas de découvrir les réponses à ces questions. Le texte (c'est-à-dire, la partition) est toujours au cœur des recherches antérieures sur les pièces de Rameau. Ce qui fait que peu de chercheurs ont essayé d'analyser les pièces de clavecin de Rameau à travers la performance.

C'est pourquoi je vais traiter dans cet article non seulement du texte écrit mais aussi de la performance, afin d'unifier ces deux aspects. Premièrement, je tenterai de définir les particularités de ses doigts et de ses gestes à travers les documents ou les méthodes laissés par les théoriciens et les clavecinistes du XVII^e siècle au XVIII^e siècle en France. Deuxièmement, à partir de ces mêmes observations, la contre-analyse de la spécificité du jeu de mains qui se dégage de sa musique. Dans le premier chapitre, je vais examiner le toucher de clavecin du style luthé du XVII^e siècle au XVIII^e siècle et les documents laissés par les théoriciens de l'époque.

1. Supériorité de la musique de luth sur celle de clavecin

Dans le monde musical français du XVII^e siècle, l'instrument à clavier, en particulier le clavecin, n'a pas joué un rôle important par rapport à d'autres pays. La France a produit d'excellents luthistes. Comme le montrent des documents, les grands hommes d'alors comme Louis XIII et le Duc de Richelieu recevaient l'enseignement des luthistes qui étaient des instrumentistes et compositeurs remarquables (Ledbetter 1987 : 146). Ces documents écrits par les théoriciens ou les compositeurs montrent clairement que la musique de luth avait la faveur du public en France. Cela ne veut pas dire que le clavecin était négligé, d'ailleurs on peut voir un lien étroit entre la musique de luth et celle de clavecin dans de nombreux documents. Comme l'avait montré Brossard en 1650[5], ces deux instruments étaient traités comme le même instrument à cordes pincées. À proprement parler, les mécaniques en sont différentes : le luth est une expression du son avec les mains nues. Par contre le son du clavecin, instrument à cordes grattées, n'est pas modulable parce que les cordes sont grattées par le plectre fixé aux sautereaux. Pour cette raison, le clavecin était considéré comme inférieur au luth à cette époque. Le moine de l'ordre des Minimes Mersenne, qui était à la fois mathématicien, philosophe et théoricien musical, nous montre comment ces deux instruments étaient considérés à l'époque.

Quant au son resonant de l'épinette il est le plus excellent qui se puisse imaginer, mais le Musicien n'a aucune puissance sur ce son, qui est tout vide & ne peut estre varié, & enrichi d'inventions comme celuy du luth[6].

Or ceux qui ont cette legereté (sic) de la main peuvent estre appellez Maistres absolus de leurs mains & de leurs doigts, dont ils pesent si peu qu'ils veulent sur les marches, afin d'adoucir le son de l'Epinette comme l'on fait celuy du Luth : de sorte qu'ils font ouyr des Echo tres-doux (sic), & d'autres-fois des sons si forts, qu'on les compare au foudre & au tonnerre[7].

L'expression « comme celuy du luth » de Mersenne montre que les clavecinistes ont tenté d'imiter le toucher de luth. Comme l'indique la première citation, d'un côté, les musiciens considéraient comme un défaut le son qui continue de décroître ; de l'autre côté, comme le montre la deuxième citation, on peut voir que les clavecinistes sont influencés par le toucher

des luthistes[8].

Ainsi, l'école française de clavecin a imité le toucher et la musique de luth sous diverses formes, qu'on peut classer en trois catégories ;

- 1) les ornements[9]
- 2) le style brisé
- 3) le prélude non mesuré

Tout d'abord, les ornements riches qui étaient caractéristiques de la musique de l'école française de clavecin. Ce style avec beaucoup d'ornements prend sa source dans la musique de luth. Etant donné le mécanisme selon lequel le son continue de décroître sans cesse, les luthistes ont ajouté de riches ornements à un son afin d'enrichir les sonorités. En transposant les ornements du luth, les clavecinistes les ont rendus propres au clavecin avant d'en inventer une expression idiomatique.

Deuxièmement, le style brisé. Les luthistes ont brisé de façon variée les accords écrits dans les partitions afin de moduler l'intensité et l'expression du son. Dans ce style, les partitions, par leur superposition de lignes mélodiques, font penser au contrepoint. Ce style brisé ou luthé a été beaucoup utilisé par les clavecinistes. Si l'on joue du clavecin à la manière du style brisé, le mouvement de mains est identique à celui du luth en raison de la fréquence des liaisons de prolongation et des arpèges. En même temps, il faut toujours produire et prolonger un son pendant le jeu du clavecin afin d'enrichir le volume sonore qui continue de décroître comme avec le luth. En conséquence, l'imitation du toucher de luth fait que le mouvement des mains est limité à la portée que les doigts peuvent facilement atteindre, et que les joueurs de clavecin brisent les accords comme si les mains collaient au clavier.

Enfin, on peut citer un exemple de la forme musicale dite "prélude non mesuré". Cette forme improvisée de luth, jouée pour voir si l'instrument est bien accordé ou pour se dénouer les doigts, ou encore pour éprouver l'instrument, a été directement adaptée au clavecin. Dans cette forme musicale écrite sans barres de mesure, la durée des notes n'est pas indiquée pour ce que les luthistes laissent à l'inspiration de l'interprète. Les préludes non mesurés adaptés au clavecin apparaissent vers 1650, et Louis Couperin est le premier claveciniste connu à avoir adopté cette forme [EX. 1]. Lui non plus, n'indiqua pas la durée des notes, mais les nota en longs groupes de rondes reliées par des courbes allongées et ondulées. L'école française de clavecin a souvent pratiqué cette forme et l'a habituellement utilisée au début des suites pour le clavecin.

De plus, il n'y a pas de mouvements vifs des mains dans cette forme ; dans les passages en accords brisés, le clavecin est joué sur une étendue limitée tenant compte de la forme et de la portée des mains, les notes y sont tenues jusqu'à l'entrée de l'accord suivant. On peut ainsi dire d'un tel mouvement des mains qu'il correspond à un exemple du style brisé mentionné précédemment.



EX. 1 L. Couperin « Prélude à l'imitation de Mr. Froberger »

Ainsi, les clavecinistes mouvaient les mains et les doigts dans l'espace limité en considération de la forme des mains et des doigts afin d'imiter le toucher du luth, supérieur au clavecin. Quand nous essayons effectivement d'exécuter les pièces de clavecin du style luthé, bien qu'il soit possible de maintenir la sonorité, on constate que le mouvement des mains sur le clavier se limite à un petit espace.

2. Le toucher de Rameau

Comme je l'ai dit plus haut, quand nous, qui sommes habitués au toucher de clavier moderne, interprétons les pièces de clavecin du style luthé, nous éprouvons une certaine difficulté. Or, lorsque l'on exécute une pièce de Rameau nous apparaît immédiatement une différence de jeu par rapport à ses prédécesseurs et contemporains. Dans les pièces de clavecin de 1706, Rameau lui-même a composé un prélude non mesuré, mis au début des suites, à l'instar de ses prédécesseurs, mais les mouvements de mains chez Rameau sont directs et vifs à la différence de ceux des clavecinistes antérieurs qui jouaient doucement [EX. 2].



EX. 2 Rameau « Prélude » m. 16-28

D'ordinaire, les clavecinistes devaient éviter ces mouvements de mains qu'on peut qualifier de "mécaniques" parce que ceux-ci produisent un son de «tonnerre» (Mersenne 1637 : 162). Cependant, Rameau montre une hardiesse non seulement dans les contenus musicaux mais aussi dans les mouvements de mains ou de doigts, et on a l'impression qu'il tentait d'inventer un nouveau toucher de clavecin. Dans ce chapitre, je vais examiner concrètement ses idées sur les mains et les doigts pour le clavecin dans l'essai de 1724, et éclaircir le lien entre les mains ou le corps et l'instrument.

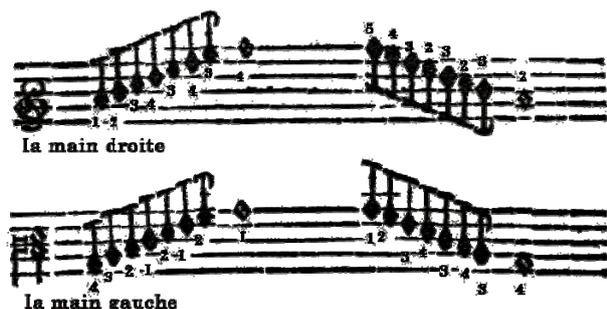
(1) « Une grande égalité de mouvement entre chaque doigt »[10]

Rameau a réédité « Les pièces de clavecin » en 1731 en y ajoutant son essai « De la mécanique des doigts sur le clavecin » dans lequel il a inclus une petite pièce intitulée « Menuet en Rondeau ». Cette pièce qu'il a doigtée en détail, nous permet de comprendre avec quels doigts il faut jouer [EX. 3].

Si l'on exécute cette pièce suivant son doigté, on ne sent probablement aucune difficulté. Mais il est nécessaire d'examiner les doigtés antérieurs pour comprendre les particularités de celui de Rameau. En effet, il y avait un doigté limité jusqu'au XVII^e siècle car celui-ci était étroitement lié à l'articulation[11] des notes. On établissait généralement



EX. 3 Rameau « Menuet en Rondeau », les doigtés par Rameau



EX. 4 Saint-Lambert « Principes du clavecin (1702) », les doigtés par Saint-Lambert



EX. 5a F. Couperin « L'art de toucher de clavecin (1717) », les doigtés par F.



EX. 5b Dandrieu « Gavotte » m. 1-3. Les doigtés par Dandrieu

une hiérarchie entre les doigts selon laquelle on doigtait. Dans son article « Principes du clavecin (1702) », le théoricien et claveciniste Saint-Lambert avait assigné les doigtés successifs 3-4-3-4 à la gamme montante et 3-2-3-2 à la descendante pour la main droite et également 2-1-2-1 à la montante et 3-4-3-4 à la descendante pour la gauche [EX. 4]. Dandrieu et F. Couperin de l'école française de clavecin du XVIII^e siècle doigtaient également leurs pièces. On voit que les doigtés de l'époque étaient différents de celui du piano moderne [EX. 5a et 5b].

Ces doigtés antérieurs étaient un élément indispensable à l'imitation du luth non seulement pour en imiter l'articulation claire mais aussi pour en reproduire le beau legato. Mais ils avaient deux conséquences négatives : d'une part, ils n'utilisaient pas le pouce et, de l'autre, l'usage des quatre autres doigts était inégal. En revanche, Rameau écrit : « Il faut que chaque doigt ait son mouvement particulier & indépendant de tout autre (Rameau 1724 : 5) » et « (pour continuer un roulement plus étendu) il n'y a qu'à s'accoutumer à passer le 1 par-dessous tel autre doigt que l'on veut, à passer l'un de ces autres doigts par-dessus le 1. Cette manière est excellente (Rameau 1724 : 5) ». Si nous interprétons les pièces de Rameau après avoir expérimenté les doigtés antérieurs, nous pouvons observer qu'il a utilisé également tous les cinq doigts et plus activement que les clavecinistes l'ayant précédé. C'est pourquoi il n'a « discriminé » aucun doigt, pas même le pouce.

(2) Les conseils sur la position du corps et des mains par Rameau

Tandis que F. Couperin dit que l'« On doit tourner un tant soit peu le corps sur la droite étant au clavecin », ou encore que « Pour être assis d'une bonne hauteur, il faut que les dessous des coudes, des poignets, et des doigts soient de niveau » (F. Couperin 1717 : 3-5) — ce qui était la position générale à cette époque, Rameau donne des conseils sur la position du corps, et surtout, sur le rôle des coudes et des poignets : « Il faut d'abord s'asseoir auprès du Clavessin, de façon que les coudes soient plus élevés que le niveau du clavier & que la main puisse y tomber par le seul mouvement naturel de la jointure du poignet (Rameau 1724 : 6) ». Comme nous le verrons plus tard, la position présentée par Rameau nous permet d'exécuter très

facilement les mouvements disjoints ou les passages où il utilise toute l'étendue du clavier. Autrement dit, en utilisant cette position on obtient les légers mouvements de mains nécessaires pour interpréter les larges intervalles sur le clavier (Rameau 1724 : 6). F. Couperin n'était pas d'accord avec Rameau ; il a considéré que le style luthé convenait le mieux à la musique de clavecin (F. Couperin 1717 : 35).

A la lecture de Rameau, on voit qu'il a intégré le nouveau toucher de clavecin qui permet d'obtenir des mains "originales", libre des contraintes du style luthé. On peut voir que Rameau tentait d'étendre les possibilités du jeu de mains, en rompant avec la tradition qui liait les clavecinistes à la musique de luth, notamment du point de vue du mécanisme de ces deux instruments. De plus, dans son article de 1724, Rameau souligne bien l'importance non seulement des mains et des doigts, mais aussi des poignets et des coudes, fait rare à cette époque. Ainsi, le toucher indiqué par Rameau produit des sensations physiques originales, que seule l'exécution de ses pièces fait naître.

En appliquant les deux notions de « fonction » et d' « expression » aux mouvements du corps et des mains dans ses pièces, nous ferons la contre-analyse de ses textes, afin de dégager ce qui fait la spécificité du mouvement des mains qui se dégage de la musique de Rameau.

I les mouvements fonctionnels

A. Le croisement de mains

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, les clavecinistes antérieurs à Rameau utilisaient beaucoup les formes musicales et les mouvements propres à la musique de luth, par exemple les accords brisés (arpèges). Dans ce contexte, en brisant les accords ils ont également attribué aux deux mains le rôle de maintenir le son qui ne cesse de diminuer. Ils se demandaient, non pas comment jouer du clavecin, mais comment pincer les cordes comme les luthistes. C'est-à-dire qu'afin de maintenir le son et d'exécuter les accords brisés, ils égalisaient nécessairement le rôle des deux mains et jouaient de plus sur une portée limitée sur le clavier, ce qui fait que le registre d'une main était proche de celui de l'autre. Par contre, dans ses pièces de clavecin, Rameau utilise des mouvements différents pour les deux mains, distinguant la position et la fonction de la main droite jouant dans le registre aigu (la mélodie), et la main gauche dans les graves (l'accompagnement). Comme le montre l'exemple 6, il a composé en séparant clairement le registre de la main droite et celui de la gauche [EX. 6].

En passant de la distinction des deux mains au croisement de mains, Rameau tente de donner une fonction différente à la main gauche. Par exemple, analysons « Les Cyclopes » dans « Les Pièces de Clavecin (1724) ». Le croisement de mains se produit là où les notes sont entourées d'un cercle [EX. 7].

Ainsi, la main gauche passe par-dessus la main droite à maintes reprises. Mais, en réalité, on pourrait exécuter ce morceau sans croiser les mains. Par exemple ci-dessous une version sans croisement [EX. 8].

Si l'on exécute ce passage sans croiser les mains comme dans cet exemple, le risque de faire des erreurs est moindre, parce qu'il n'y a pas de grands sauts pour la main gauche. A l'évidence, Rameau utilise *délibérément* ce mouvement. Dans les mesures 12-14, juste avant l'introduction du croisement, les mains gardent leur propre position, chacune remplissent sa



EX. 6 Rameau « Les Cyclopes » m. 29-34



EX. 7 Rameau « Les Cyclopes » m. 12-26

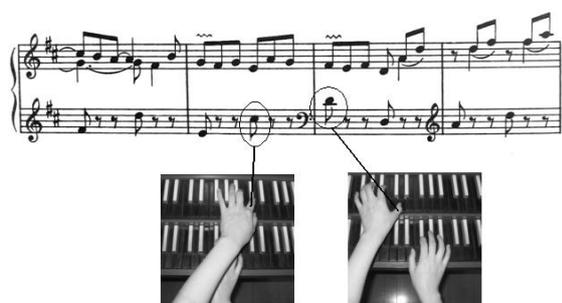
EX. 8 Rameau « Les Cyclopes » m. 12-26,
exemple sans croisementEX. 9 la progression harmonique dans «Les Cyclopes » m.
17-26

fonction. A partir de la mesure 16, la main gauche passe par-dessus la main droite, puis, des mesures 17 à 26, elle effectue de grands sauts de 9, 10, 11 et 12 degrés. Ce croisement de mains accompagné de grands écarts est source de grande tension pour le corps et les mains. Car quand les joueurs croisent les mains, ils ont conscience de jouer ce morceau en utilisant de nouveaux mouvements des mains comparés à ceux où l'on distinguait la fonction des deux mains, comme nous l'avons vu tout à l'heure. Sans ce croisement, on ne pourrait obtenir l'effet produit par ces grands sauts. Qui plus est, ce passage est également marqué par une tension musicale car Rameau change la progression harmonique à chaque temps et introduit les accords de septième ou neuvième de dominante et des notes étrangères aux accords [EX. 9].

Ainsi, Rameau réussit à ajouter la tension physique à celle de l'harmonie grâce au croisement de mains.

Il serait impossible de saisir l'originalité du croisement de mains chez Rameau sans tenir compte de la distinction qu'il fait au départ entre la position et la fonction des deux mains. Afin de faire ressortir cette originalité, comparons maintenant avec une pièce croisée de F. Couperin qui avait une toute autre conception du croisement de mains.

Comparons le croisement des mains dans « Les Tours de passe-passe » de F. Couperin et « Les trois mains » de Rameau[12] dans lequel il utilise la main gauche qui croise celle de droite et qui devient alors une *troisième* main. Chez F. Couperin, l'intervalle entre les deux mains dans le croisement est la sixte mineure. Quand la main gauche revient à sa propre position, l'intervalle est la septième mineure. Chez Rameau, le croisement s'effectue sur une octave et une quarte juste. Quand la main gauche revient à sa propre position, l'intervalle est de deux octaves : la différence de mobilité entre F. Couperin et Rameau saute aux yeux [EX. 10a et 10b].



a incité Rameau à développer de nouvelles techniques pour en tirer le maximum d'effets.

B. Egalisation des deux mains

Dans le chapitre précédent, nous avons fait ressortir la corrélation entre la distinction des deux mains et leur croisement. Cependant, Rameau a développé une autre technique qui consiste à les rendre égales, ce qui fait que les deux mains se partagent un passage de façon équitable, comme on le voit dans les exemples 11 et 12 [EX. 11 et 12].



EX. 11 Rameau « Les Tourbillons » m. 18-21

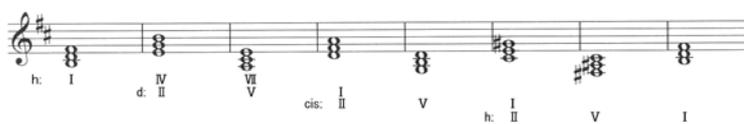


EX. 12 Rameau « Les Tourbillons » m. 22-25

Dans les mesures 20-21 ou bien 22-23 de la première reprise, il distribue aux deux mains un passage sur un intervalle de quinzième (Mi³-Mi⁵ et La³-La⁵), à exécuter tour à tour avec la main gauche et la droite. A la seconde reprise (exemples 11 et 12), les deux mains continuent de se partager un passage, jouant à tour de rôle pendant huit mesures. On peut dire que Rameau tente ici de rendre les deux mains égales. Cette égalisation a deux buts. D'une part, il est plus facile d'exécuter avec les deux mains un passage qui utilise toute l'étendue du clavier. D'autre part, dans un passage de large registre (type gamme), l'égalisation permet d'exécuter plus rapidement et de créer une atmosphère correspondant à la rapidité du titre « Les Tourbillons ».

Pour mettre en valeur ce traitement égal des deux mains, il est nécessaire de le différencier, à l'intérieur d'un même passage, d'un traitement "distinctif" (qui fait la distinction entre les deux mains) des deux mains, comme nous l'avons fait dans le chapitre précédent pour le croisement de mains.

Comme dans les exemples 11 et 12, avant d'utiliser alternativement les deux mains, il distingue la main droite (qui joue la mélodie) de la gauche (qui s'occupe de l'accompagnement). Immédiatement après, les deux mains commencent à partager également une mélodie comme si la main de la mélodie et celle de l'accompagnement se transformaient tout à coup en "une main" jouant une mélodie. Rameau utilise intentionnellement "une main" pour l'ouïe et "deux mains" pour le corps. En outre, dans la deuxième reprise mentionnée ci-dessus, il module toutes les deux mesures, donc quatre fois en tout, et ces modulations sont nées des séquences successives [EX. 13]. Dans le « Traité de l'harmonie (1722) », Rameau affirme qu'il faut moduler souvent afin de ne pas retourner immédiatement à la tonalité principale (Rameau 1722 : 141-3). La deuxième reprise de ces huit mesures reflète bien ses idées sur la modulation et en outre, Rameau conjugue cette modulation avec un mouvement égal des mains exécutant dans un large registre de quatre octaves (de Si¹-Si⁵), pour créer une tension à la fois musicale et corporelle, autrement dit, pour joindre les mouvements du corps au sens musical.



EX. 13 la progression harmonique dans «Les Tourbillons » m. 34-41

II Les mouvements de mains expressifs

A. « l'œil y partage le plaisir qu'en reçoit l'oreille »[17]

Les clavecinistes et les théoriciens antérieurs à Rameau abordaient la question de savoir s'ils pouvaient faire sonner le clavecin comme le luth, et utilisaient des éléments de la musique de luth comme *le style brisé* et *le prélude non mesuré*, ou encore, tentaient d'imiter le toucher doux du luth. Il s'agissait de rapprocher la musique du clavecin de celle du luth, celle-ci étant considérée comme supérieure à cette époque. Autrement dit, ils examinaient le problème du point de vue de la sonorité. Dans ce contexte, Rameau a inventé un nouveau toucher de clavecin exploitant au maximum la potentialité du corps et des mains, et redéfinissant à nouveau les fonctions des mains et des doigts sur le clavier. En effet, dans son essai, non seulement il expose le problème du son mais aussi il intègre celui de savoir comment mettre en scène les mains jouant du clavecin. Le mot "batteries" dans son essai de 1724, nous permet de voir son innovation. "Batterie" dérivé de battre, est un terme musical qui désigne une technique s'accompagnant d'un "saut". Dans son essai, Rameau nous avertit qu'il y traitera des « batteries » en détail :

Je crois que ces dernières batteries me sont particulières, du moins il n'en a point encore paru de la sorte : & je puis dire en leur faveur que l'œil y partage le plaisir qu'en reçoit l'oreille[18].

Si « l'œil y partage le plaisir qu'en reçoit l'oreille », les mains seraient *mises en scènes* sur le clavier pour les *spectateurs*. Il a composé beaucoup d'œuvres pour l'opéra, dans lesquelles il a utilisé beaucoup de styles de danse et des chorégraphes ont réglé des ballets pour faire plaisir aux spectateurs. Par ailleurs, Rameau a adapté les œuvres d'opéra au clavecin, également, ses propres œuvres de clavecin à l'opéra. Ce qui fait que les œuvres du clavecin arrangées auraient le sens du rythme pour le ballet et on pourrait dire que Rameau a donné la chorégraphie aux mains jouant du clavecin. En plus, ce mot "jouer" en français ou "play" en anglais comprend le sens ludique et théâtral de l'exécution. Rameau donne deux fonctions aux mains, exécuter et *jouer*.

Dans ce contexte, c'est la batterie dite des « deux baguettes d'un tambour »[19] qu'il utilise le plus fréquemment. Nous allons analyser l'exemple d'une batterie dans « Les Cyclopes » [EX. 16].

Comme mentionné dans le chapitre sur les croisement de mains, cet exemple de batterie peut aussi être joué d'une seule main [EX. 17].

Cependant, jouer ce passage d'une seule main lui fait perdre de son intérêt, parce que Rameau vise que « l'œil y partage le plaisir qu'en reçoit l'oreille » en utilisant la batterie comme deux baguettes d'un tambour. En plus, du point de vue de l'harmonie, l'accord de septième de dominante continue pendant les trois mesures, 5-7. Si on exécute ce morceau montant de fa dièse à do3 avec la batterie des deux baguettes d'un tambour, comme l'avait montré Rameau, on peut voir que l'œil y partage le plaisir qu'en reçoit l'oreille.

Dans le quatrième double de « Gavotte », en outre, Rameau développe techniquement le jeu de deux baguettes [EX. 18].

Bien qu'il semble techniquement complexe, ce morceau est en réalité très simple sur le plan de la "composition" [EX. 19].

Cependant, si l'on ajoute à cette composition des notes le toucher dit "batterie des deux baguettes d'un tambour", ce passage devient techniquement très difficile parce qu'il faut battre rapidement les mêmes touches plusieurs fois, avec deux mains tour à tour. Les mouvements de mains deviennent complexes, ce qui met en valeur l'aspect visuel.

De plus, vu qu'il compare les mains du joueur aux deux baguettes d'un tambour, il n'est pas exagéré de dire que Rameau exigeait du joueur une sorte de talent théâtral. Ces exemples me permettent d'affirmer que Rameau a introduit un toucher visuellement attractif, jusque-là inconnu dans la musique de clavecin. C'est-à-dire, en utilisant un toucher complexe, Rameau développait sa pensée sur le jeu, en passant d'un toucher subjectif à un toucher objectif.

B. Le passage *courant*

Dans les pièces de clavecin de Rameau, on peut voir souvent des passages avec des triples croches joués à toute vitesse. La plupart de ces passages sont en gammes descendantes, et certaines sur une grande étendue. Dans « Le Rappel des Oiseaux », le passage en triples croches apparaît tout à coup pendant que la même forme musicale continue. Le mouvement de mains dans ce passage courant étonne visuellement les spectateurs. En outre, la série de triple croche sert de transition entre ce passage et le passage suivant [EX. 20].

Dans cette pièce, on peut observer ce passage quatre fois, chaque fois servant de transition comme dans l'exemple 20.

Quant à l'aspect harmonique, on peut constater que ce passage *courant* aux triples croches est utilisé à la tonique ou sous-dominante progressant vers la dominante, ce qui crée une

EX. 16 Rameau « Les Cyclopes » m. 1-9

EX. 17 Rameau « Les Cyclopes » m. 5-7

EX. 18 Rameau « Gavotte 4^{ème} Double » m. 9-16

EX. 19 la progression harmonique dans « Gavotte 4^{ème} Double » m. 9-16

EX. 20 Rameau « Le Rappel des Oiseaux » m. 18-22

cadence “tonique, sous-dominante, dominante” [F. 1].

I	IV(Le passage des triples croches)	V ₇	I
m. 21-23			
I	I	II ₆	V I
m. 31-34			
I	IV	V ₇	V ₉ V ₉ I IV V I
m. 48-53			
I	V ₇	V ₉	V ₉ I IV V I
m. 53-57			

Figure 1. Triples croches dans la progression harmonique dans « Le Rappel des Oiseaux »

Comme le montre la Figure 1, les passages en triples croches à l’intérieur de la progression harmonique préparent la dominante qui a une atmosphère musicale tendue. Cette combinaison entre triples croches et progression “T-SD-D” crée une tension particulière au niveau des mains parallèle à la tension harmonique. Ces passages rapides remplissent le rôle de transition si naturellement que ces croches ont l’air d’être une sorte d’ornement. Pour bien exécuter ces passages, il est nécessaire de mouvoir librement les mains et les doigts (par exemple, en utilisant la technique dite “roulement” [20] par Rameau). En utilisant la dominante comme point de départ ou d’arrivée de cette progression, il associe une tension musicale à cette tension des doigts. Ainsi, le passage *courant* est un bon exemple des effets produits par les fonctions des mains et de l’harmonie conjuguées au mouvement expressif des mains.

Conclusion

Jean-Philippe Rameau révolutionna la musique française pour clavecin. Nous avons tenté de démontrer que son toucher était tout à fait différent de celui de l’école française de clavecin qui imitait le toucher du luth, et en quoi son toucher était original. Il a croisé les mains et utilisé activement le pouce. Ses innovations concernaient non seulement les mains ou les doigts mais aussi tout le corps exécutant. En effet, l’analyse de ses pièces met en évidence une utilisation des bras et des poignets jusqu’alors peu répandue. En même temps, il a élargi le registre en utilisant toute l’étendue du clavier à tel point que Girdlestone évoque « une sensation d’espace jusque-là inconnue » [21].

En plus, Rameau a tenu compte de l’aspect visuel des mains du joueur afin d’attirer les yeux du spectateur de telle sorte que son toucher donne aux mains une allure de virtuosité. On pourrait presque dire que ses mains *mettent en scène* la musique. Personne avant Rameau ne tint pas compte du corps ou de la main jouant du clavecin, se consacrant uniquement à l’imitation de la musique de luth.

Quant aux deux notions utilisées dans mon analyse la fonction et l’expression, il n’y a pas de priorité entre les deux et elles ne forment pas le toucher indépendamment l’une de l’autre. Autrement dit, les deux notions se valent et s’influencent l’une et l’autre, produisant des effets

conjugués. Cette analyse a montré comment Rameau inventa de nouveaux touchers en diversifiant les mouvements de mains.

Si j'ai introduit l'élément du jeu dans mon analyse, c'est parce que les musicologues ont longtemps évité cet élément, fuyant et insaisissable contrairement aux partitions et documents qui, eux, sont immobiles. A mon sens, le jeu est un élément essentiel dans les recherches musicales. On ne peut pas déceler les idées qui sous-tendent les pièces de clavecin de Rameau *sans les interpréter*. On a tendance à regrouper sous le nom d'école française de clavecin les compositeurs tels que Chambonnières, L. Couperin, F. Couperin et Rameau. Cet article a démontré que ce dernier était différent des autres dans son souci de recherche d'une technique propre au clavecin.

Enfin, les passages virtuoses ou les touchers "brillants" de ces pièces nous rappellent les techniques de piano de Chopin, Liszt ou encore Ravel et Debussy. Comme l'avait montré Jean-François Paillard, les pièces pour clavecin de Rameau dépassent la limite de l'instrument et, de ce fait, elles ne sont pas étranges quand elles sont jouées au piano moderne. On pourrait même dire que le toucher de Rameau anticipe celui de piano moderne. Il est vrai qu'en libérant les mains de joueur de la tradition de l'époque, Rameau établit un nouveau toucher qui est à l'origine de celui du piano moderne. Il invente non seulement la théorie de l'harmonie mais aussi le toucher moderne pour les instruments à clavier.

Notes

- [1] On peut constater qu'il existe des recherches concernant la performance ou la pratique par exemple (les ornements de l'époque baroque ...) ou l'instrument en soi, ou encore l'enregistrement musical, mais on ne peut guère s'assurer de recherches sur un lien étroit entre l'instrument et le corps exécutant.
- [2] Il existe de nombreux moyens d'appeler de cet instrument à clavier à l'époque en Europe mais, dans cet article, je l'appelle "clavecin" en français parce que je traite principalement des compositeurs et les pièces français.
- [3] « A piece like this, as well as La Triomphante, Fanfarinette and Les Sauvages in the third book, calls for choreographic rendering as much as the ballet symphonies in the operas. » (Girdlestone 1957 : 25).
- [4] Si l'on regarde simplement les partitions seules, le sens comme *la difficulté*, on ne peut pas le découvrir, autrement dit, c'est le phénomène frais. On peut dire que ce sens ressemble à celui qu'on sent quand on exécute les pièces des compositeurs du 16^e siècle avec les doigtés antérieurs après avoir l'exécuté avec les doigtés modernes familiers.
- [5] Ledbetter 1987 : 10.
- [6] Mersenne : Livre premier des instruments : 12.
- [7] Mersenne : *Harmonie universelle*, Livre troisième des instruments à cordes : 162.
- [8] Dans le XVII^e siècle, on préférait le son sombre du luth à celui brillant de clavecin parce que l'atmosphère *mélancolique* se répandait en Europe, surtout en France. (Ledbetter 1987 : 27)
- [9] Les ornements français étaient un élément indispensable pour la musique de l'école française de clavecin, afin d'enrichir le son qui s'éteint rapidement. Ils sont différents de ceux anglais, allemands, ou bien italiens qui étaient plutôt ajoutés à l'improvisiste. (Marshall 2003 : 124-5)
- [10] Rameau 1724 : 4.

- [11] Dans cette époque, il existait des règles sur le doigté différentes dans chaque pays, lesquelles consistaient à attribuer une valeur supérieure ou inférieure à chaque doigt. En France, le doigt de 2 ou 4 était considéré supérieur aux autres doigts; lorsque l'on exécute le premier temps ou un temps fort, on utilise les doigts 2 ou 4, par lesquels il est difficile de mettre un accent.
- [12] Au sujet du croisement de mains, en dehors de Rameau et F. Couperin, on peut citer le compositeur italien D. Scarlatti, qui utilisait très souvent cette technique. En plus, d'après les documents concernant Rameau, il a étudié en Italie vers 1705. Le croisement de mains de Rameau ressemblant à celui de D. Scarlatti, il est possible qu'ils se soient rencontrés quelque part. De plus, ces dernières années, des musicologues italiens ont montré la possibilité de tournées musicales de D. Scarlatti en France. Ce fait pourrait permettre d'établir un lien entre Rameau et D. Scarlatti, inconnu jusqu'à présent.
- [13] F. Couperin 1722 : Préface.
- [14] A propos du croisement de mains chez F. Couperin, Richard Boulanger écrit dans un article de 1988 : « Ces pièces sont tout à fait différentes de celles avec croisements de mains que nous découvrirons chez Domenico Scarlatti. Elles ressemblent davantage à certaines œuvres de Jean-Sébastien Bach où les mains se chevauchent et sont d'abord conçues pour un clavecin à deux claviers » (Boulanger 1988 : 70)
- [15] Dans cette analyse, on peut observer que le registre utilisé par la main gauche couvre souvent celui de la main droite. On trouve même certains exemples dans lesquels le registre le plus haut utilisé par la mains gauche atteint les notes les plus aigues de la main droite (ex. « Les Cyclopes », « Les Trois Mains », « Les Tricotets »).
- [16] Rameau 1724 : 6.
- [17] Rameau 1724 : 6.
- [18] *ibid.*
- [19] *ibid.*
- [20] Rameau 1724 : 5.
- [21] Girdlestone 1969 : 24.

Remerciements

Je tiens à remercier Madame Laurine Quetin (Professeur d'Université François Rabelais de Tours), l'évaluateur de mon rapport, Monsieur Michel Gendre (luthiste), Monsieur Florian Bricard pour leur disponibilité et leur aide précieuse à la rédaction de mon article. De même mes remerciements s'adressent à Monsieur Olivier Chavanon pour les discussions sur mes recherches et ses avis efficaces.

Bibliographie

- Anthony, James. 1997. *French Baroque Music*. U.S.A. : Amadeus Press.
- Cook, Nicholas. 2003. Music as performance. In *the cultural study of Music: a critical introduction*, ed. Martin Clayton and Trevor Herbert and Richard Middleton, 204-214. New York: Routledge.
- Couperin, François. 1996(1717). *L'art de toucher le clavecin*: édition de 1717 ; Regles pour l'accompagnement(manuscrit) ; collection publiée sous la direction de Jean Saint-Arroman, Facsimilié Jean-Marc Fuzeau, (La musique Française classique de 1650 à 1800), Édition J. M. Fuzeau S. A., Coulay, No. 95.
- Ferguson, Howard. 1975. *Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th century*. London : Oxford University Press.
- Gantez, Annibal. 1643. *L'entretien des musiciens, d'Auxerre, Jaques Bouquet* ; reprint, Claudin Éditeur. Paris. 1878.
- Girdlestone, 1969. *Jean-Phillipe Rameau his life and work*. New York : Dover Publications, INC.

- Hubbard, Frank. 1965. *Three centuries of harpsichord making*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press.
- Ledbetter, David. 1987. *Harpsichord and Lute music in 17th-century France*. U.S.A. : Indiana University Press.
- Le Gallois, Jean. 1680. *Lettre de Mr Le Gallois a Mademoiselle Regnault de Solier touchant la Musique*. Paris. Cited from Fuller, David. 1976. French harpsichord playing in the 17th century after Le Gallois. *Early Music* 4 : 22-26.
- Marshall, Robert L. (ed.). 1994. *Eighteenth-century Keyboard Music*. New York : Macmillan Publishing Company.
- Mersenne, Marin. 1636-37. *Harmonie Universelle*, Paris ; Introduction par François Lesure, Éditions du Centre national de la Recherche Scientifique, I(1985), II(1986), III(1986). (réproduction intégrale du texte de l'Édition publiée en 1965.)
- Rameau, Jean-Philippe. 1722. *Traité de l'harmonie*. Paris : Jean-Baptiste-Christophe Ballard. (Gossett, Philip. 1971. *Treatise on Harmony*. New York : Dover Publications, INC.)
- . 1724. *De la mécanique des doigts sur le clavecin*. Paris : Boivin, Le Clair, L'Auteur.
- Saint-Lambert, Michel de. 1702. *Les principes du clavecin*. Christophe Ballard Paris ; reprint, Genève : Minkoff.
- 岡田暁生監修 2003 『ピアノを弾く身体』東京：春秋社。
- パイヤール、ジャン・フランソワ／渡辺和夫訳 1961 『フランス古典音楽』東京：白水社。(Paillard, Jean François : *La musique française classique*)
- 橋本英二 2005 『バロックから初期古典派までの音楽の奏法 当時の演奏習慣を知り、正しい解釈をするために』東京：音楽之友社。
- 堀内守 1982 『手の宇宙誌 (コスモロジー)』愛知：黎明書房。
- 渡邊順生 2000 『チェンバロ・ピアノフォルテ』東京：東京書籍。
- Rameau, Jean-Philippe. 1724. *Pièces de clavecin avec une table pour les agrements* ; collection publiée sous la direction de Jean Saint-Arroman, Fac-similié Jean-Marc Fuzeau, (La musique Française classique de 1650 à 1800), Édition J. M. Fuzeau S. A., Coulay, No. 21.
- . 1731. *Nouvelles suites de Pièces de clavecin avec des remarques sur les differents types de musique* ; collection publiée sous la direction de Jean Saint-Arroman, Fac-similié Jean-Marc Fuzeau, (La musique Française classique de 1650 à 1800), Édition J. M. Fuzeau S. A., Coulay, No. 20.
- . 1977(1958). *Pièces de clavecin* ; herausgegeben von Erwin R. Jacobi. London : Bärenreiter-Verlag Kassel. (ラモー 1977 「ラモ クラヴサン曲集」東京：全音楽譜出版社)
- . 1987. *Pièces de clavecin* ; Édition par Kenneth Gilbert. Le pupitre ; L. P. 59. Paris : Heugel & Cie.
- Couperin, Louis. *Pièces de clavecin en 2 volumes* ; Édition par Alan Curtis. Le Pupitre ; L. P. 18. Paris : Heugel & Cie.
- Dandrieu, Jean-François. 1973. *Trois Livres de Clavecin* ; Restitués par Pauline Aubert et Brigitte François-Sappey. publiés avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique. Paris : Éditions de la Schola Cantorum.