

Pour un historique des doigtés anciens

Dominique FERRAN



Détail de l'*Applicatio* de J.S. Bach (BWV 994), extrait du *Klavierbüchlein* de W. F. Bach (1720)

Poitiers 2009-2011

Introduction

Cet article reprend le texte de la conférence donnée dans le cadre des journées « *Clavecin en France* », le 21 Mars 2009, et en développe certains aspects, en sept chapitres :

- 1) Aux origines
- 2) L'école espagnole
- 3) Les virginalistes
- 4) L'Italie baroque
- 5) L'école germanique
- 6) La France
- 7) Johann Sebastian Bach

Le terme « doigtés anciens » est utilisé ici en référence à un usage qui date maintenant d'une génération. Il est aussi inexact qu'imprécis, comme lorsqu'on considère qu'il n'y a qu'un seul tempérament inégal en alternative à l'accord égal.

Il faut préférer le terme « doigtés historiques », qui indique bien que ceux-ci peuvent varier suivant les époques et les pays.

Xavier Darasse¹, Antoine Geoffroy-Dechaume² puis Ton Koopman³ m'ont très tôt sensibilisé à la pratique effective des doigtés historiques⁴. Dès cette époque j'ai inscrit comme référence fondamentale en tête de ma recherche, la réflexion de Gustav Leonhardt :

*« Quand on lit les sources, on lit seulement ce que l'on veut bien lire. Relisez-les cinq ans après et le sens peut être différent. Au moment où je joue une pièce j'ai un choix à faire, cependant quelqu'un peut défendre aussi bien une autre lecture »*⁵.

Je propose ici un aperçu global, non exhaustif, des principaux éléments des doigtés historiques afin d'en faire apparaître les points communs, les différentes écoles et leurs interactions liées à l'évolution du goût et du style.

Les sources :

Les Traités : Détaillés ou très sommaires, ils donnent des exemples théoriques et des principes généraux qui sont présentés en dehors de tout contexte musical.

Les Ouvrages pédagogiques : Méthodes spécifiques ou livres de pièces doigtées, imprimés ou manuscrits.

Les Manuscrits : Ils indiquent des doigtés très détaillés ou sommaires. Ils ont l'intérêt de montrer l'usage des doigtés en situation.

¹ DARASSE (Xavier), « Les enseignements d'André Raison », *L'interprétation de la musique Française aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Colloque CNRS 1969, Paris 1974.

² GEOFFROY DECHAUME (Antoine), *Le Langage du Clavecin*, Van de Velde, Luynes, 1986

³ KOOPMAN (Ton), "My Lady Nevell's Book, and Old Fingerings" *Harpsichord Magazine* n°10, 1977

⁴ FERRAN (Dominique), « La technique de clavier en France entre 1650 et 1750 », *Orgues méridionales*, Toulouse, 1979

⁵ « *The English Harpsichord Magazine* » 1974

La découverte des doigtés historiques

Dès 1891 Max Seiffert dans ses articles puis dans ses éditions des œuvres de Scheidt et de Sweelinck, attire l'attention sur les doigtés historiques. En Angleterre, la parution de « *The interpretation of music* » d'Arnold Dolmetsch (1915) vulgarise de nombreux exemples de doigtés et **établit leur lien avec l'articulation**. En France, l'érudite organiste Alexandre Guilmant fera paraître en 1926 un article documenté dans l'Encyclopédie Lavignac, avant l'ouvrage d'Eugène Borrel en 1934.⁶

C'est au dernier quart du 20^e siècle que l'on voit les clavecinistes et les organistes mettre en application les techniques anciennes associées aux instruments originaux.

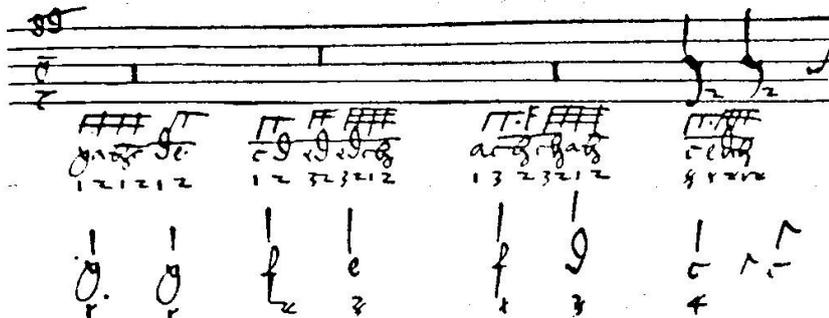
La musicologie est résolument sortie des bibliothèques et les interprètes sont soucieux de faire entendre les œuvres qu'ils jouent d'une façon plus authentique, sachant que cette démarche d'interprétation, pour inaccessible qu'elle soit, demeure avant tout une volonté d'approfondissement de la musique. Retrouver les techniques du passé nous conduit à admirer la vraie couleur des œuvres comme l'ont fait les restaurations des fresques de la Chapelle Sixtine à Rome ou du Printemps de Botticelli à Florence.

Ainsi, on a pris conscience que le clavecin était un instrument de différentes factures, qu'en l'espace de trois siècles il fallait prendre en compte l'existence de multiples styles et écoles pour aborder la technique, l'ornementation, la basse continue ; qu'il y avait de multiples tempéraments inégaux ou que l'on avait toujours utilisé le pouce etc...

Notre analyse des différentes écoles de doigtés peut se comprendre grâce à la grille d'analyse proposée par **Harald Vogel**⁷

1. *Applicatio naturalis* : la main garde sa position le plus longtemps possible.
2. *Paires de doigts* : pour les traits, les doigts se déplacent par paires, le plus long passant sur le plus court.
3. *croisement de doigts* : même principe, mais le doigt court passe sur le plus long.
4. *passage du pouce*

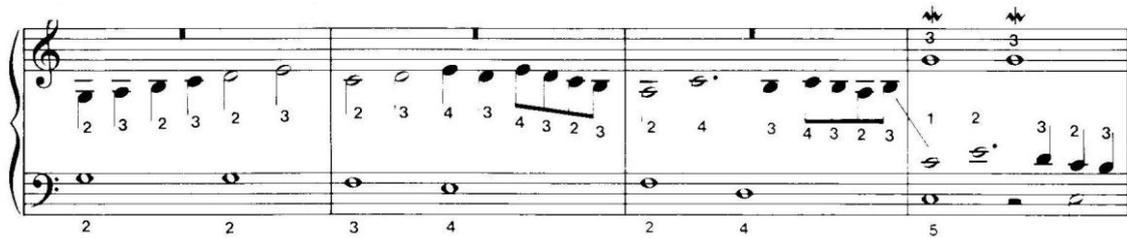
1. Aux origines



⁶ BORREL (Eugène), *L'interprétation de la musique Française*, Paris, 1934

⁷ VOGEL (Harald), « Keyboard playing techniques around 1600 » dans : S. Scheidt, *Tabulatura Nova*, vol 2, Breitkopf 1998, et « Playing techniques » dans : J.P. Sweelinck, *œuvres de clavier*, vol 1, Breitkopf 2004

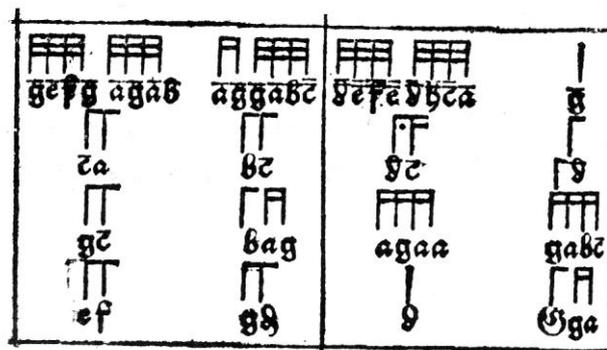
Les premiers exemples que nous possédons nous sont fournis par les sources germaniques du 16^e siècle. **Johannes Buchner** (1483-1538 ?), élève de **Hofhaimer**, dont l'écriture musicale est encore marquée par l'esthétique médiévale, présente dans son *Fundamentum* (vers 1520) une pièce entièrement doigtée : L'Hymne « *Quam Terra Pontus* ».



Observons l'utilisation des paires de doigts 23 23 et leur croisement : Il est impossible de lier les noires et de tenir les longues durées.⁸

Malgré cette exceptionnelle indication de doigté, le compositeur n'écrit pas la musique telle qu'on doit l'interpréter, mais en quelque sorte, ce qu'il faut retenir de sa pièce : pour toute œuvre musicale, il faut toujours veiller au rapport subtil et permanent *entre ce qui est écrit et ce que l'on doit jouer*.

E.N. Ammerbach, organiste de St. Thomas de Leipzig, publie en 1571 puis en 1583 *Orgel oder instrument Tablatur*. Pour la première fois il utilise un système basé sur les lettres qui sera pratiqué jusqu'au début du 18^e siècle⁹.

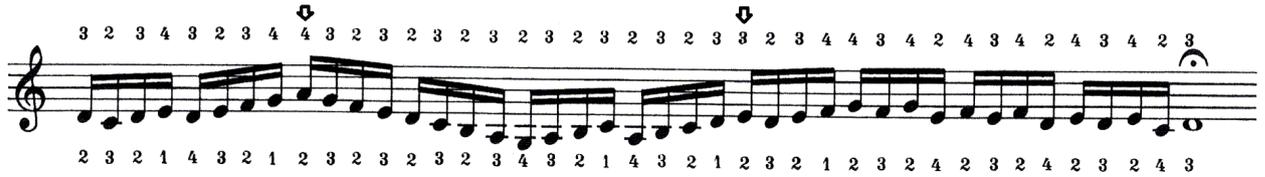


Sa préface donne de nombreux exemples de doigtés : Il utilise encore les paires de doigts, le croisement en descendant et la montée de main gauche : 4321 avec le pouce sur le sib !



⁸ Texte intégral de la pièce doigtée : LINDLEY (Mark) & BOXAL (Maria), *Early Keyboard fingerings, A Comprehensive Guide*, London 1992, Schott, ED 12321, p. 34

⁹ J.S. Bach l'utilise à l'âge de 15 ans pour recopier les grandes œuvres de Reincken et de Buxtehude puis, par manque de place, pour compléter les dernières mesures des chorals de l'*Orgelbüchlein*.



Le groupement de notes de ce 2^e exemple implique le déplacement du doigt sur deux notes conjointes. (*Les flèches sont de l'auteur de l'article*).

2. L'école espagnole

Au milieu du 16^e siècle, la Renaissance espagnole développe une importante école de clavier dont Antonio de Cabezón est le plus illustre représentant. Le livre de **Luis Venegas de Henestrosa** compte un grand nombre d'œuvres « d'Antonio », tandis que **Tomas de Sancta Maria** mentionne qu'il a soumis son ouvrage à l'appréciation de l'illustre musicien de la Cour de Charles-Quint.

Luis Venegas de Henestrosa (1557) donne les doigtés suivants:

Main droite	en montant :	1234 34 34
	en descendant:	54321 321 ou 32 32 32
Main gauche	en montant :	4321 321ou 21 21
	en descendant :	1234 34 34

« Avec la main droite, il faut commencer avec le pouce (qui est le premier doigt) parce qu'ainsi la main est mieux posée, ou commencer avec le 2^e ou le 3^e, et, en arrivant au 4^e, on tourne le 3^e (el medio) et l'on monte avec ces deux doigts, 3^e et 4^e jusqu'où l'on veut. Et pour descendre avec la même main, on doit commencer avec le 4^e ou le 5^e doigt, et descendre jusqu'au pouce, et ensuite, tourner avec le 3^e et continuer avec le 2^e doigt et en arrivant au pouce, on croise le 3^e sur le pouce et ainsi on descend jusqu'où l'on veut. Egalement on peut descendre très bien avec les 2^e et 3^e doigts.

« Pour la main gauche, il faut commencer par le 4^e doigt et continuer jusqu'au pouce qui est le premier et tourner avec le 3^e comme on l'a fait avec la main droite et continuer avec ces trois doigts...Pour descendre on commence avec le pouce et, arrivé au 4^e doigt, on tourne avec le 3^e, et l'on continue avec ces deux doigts 3^e et 4^e. On peut aussi monter avec les 1^{ers} et le 2^e. » Luis Venegas de Henestrosa, Libro de cifra nueva, Alcalá, 1557 (fol7v. – p.158)

Dans ces différentes propositions, on remarquera à la fois l'utilisation des doigts par paires, aussi bien en montant qu'en descendant, mais aussi l'usage du pouce aux deux mains.

Cette observation contredit formellement le lieu commun si souvent répété qu'il aurait fallu attendre Couperin ou Bach pour jouer avec le pouce.

Thomas de Sancta Maria, (1565)

Moins de dix ans plus tard, l'ouvrage important de **Sancta Maria** confirmera ces indications. Ce traité est d'une importance particulière: il décrit la tenue de la main et recommande son orientation suivant la direction des traits dont les doigtés sont expliqués en détail. Fait rare pour le clavier, ce traité donne de nombreuses formules de diminutions. Il évoque également la façon particulière de jouer les croches, parlant de ce que nous identifions actuellement comme les « notes inégales », le « rythme lombard » et sa façon particulière de « *tañer con buen ayre* »¹⁰.

Le texte qui décrit la position de la main est souvent déconcertant et parfois contradictoire. L'original espagnol montre qu'en voulant tout expliquer Sancta Maria en arrive à se contredire comme quelqu'un qui cherche à décrire ce que l'œil voit clairement mais qui reste difficilement explicable par les mots. N'oublions pas que cette technique se destine avant tout au clavicorde. Malgré la différence de date, la peinture détaillée de Van Eyck¹¹ semble correspondre à cette position de main basse et resserrée avec le pouce replié à cause du clavier court.



La tenue de main:

“Bien placer ses mains, cela signifie trois choses :

D'abord elles doivent prendre la position de la griffe, comme la patte du chat, de telle sorte qu'entre la main et les doigts il n'y ait aucun arrondi, mais au contraire un creux à la naissance des doigts afin que ceux-ci se trouvent plus haut que la main, en forme d'arc, ce qui leur permet une frappe plus ferme, car de même que l'arc tire d'autant mieux qu'il est bien tendu, les doigts bien placés frappent plus fort les touches et en tirent des sons plus vigoureux , plus pleins et plus vrais. Cette perfection est d'une telle importance en musique que, outre la beauté et la grâce que donne aux mains une telle position, elle confère à tout ce qui se joue grandeur et noblesse, en faisant quelque chose de très différent de ce que l'on exécute de toute autre manière.

¹⁰ Allonger une note sur quatre.

¹¹ Jan Van Eyck, détail du Retable « L'Agneau Mystique », Cathédrale Saint Bavon, Gand, 1432

Deuxièmement : il faut que la main soit resserrée, c'est à dire qu'il faut rapprocher les 4 doigts de chaque main (le 2°, 3°, 4° et 5°) en particulier le 2° et le 3° qui doivent se toucher, cela étant plus facile à réaliser à la main droite qu'à la main gauche mais de grande importance pour un jeu empreint de douceur et de tendresse. Par ailleurs, le pouce doit se trouver plus bas que les 4 autres, il doit être plié vers l'intérieur de sorte que la phalange supérieure soit sous la paume. Quant à l'auriculaire, le 5°, il doit se replier plus que tous les autres afin de toucher la paume. Il est impossible de bien placer ses mains, sans replier ainsi ces doigts de chaque main, le pouce et l'auriculaire, car c'est d'eux que dépend la position des mains ; en effet si l'on écarte tous les doigts, surtout ces deux-là, il est impossible de bien jouer, car les mains se paralysent, perdant toute force et toute vigueur, comme si elles étaient liées.

Troisièmement : les 3 doigts de chaque main, le 2°, 3° et 4° doivent être toujours sur les touches, qu'ils les frappent ou non, et de plus l'index, surtout celui de la main droite doit être un petit peu plus levé que les 3 autres (3°, 4° et 5°). Pour une position correcte des mains ainsi que pour bien jouer, il faut que les bras jusqu'au coude soient collés au corps, mais de façon naturelle, bien que pour monter à la main gauche de longues gammes en croches ou en double croches il soit nécessaire d'écartier le coude gauche tout comme il est nécessaire d'écartier le coude droit pour descendre à la main droite de longues gammes de croches et de double croches".

La position des doigts

« Lorsqu'on va jusqu'à la partie supérieure, si c'est de la main droite, en montant avec le 3^e et 4^e doigt, il faut lever le 3^e, après avoir frappé la touche, plus que le 4^e, et ce dernier à peine le soulever en le laissant frôler les touches. **En outre le 4^e doigt frappera les touches sur l'extrémité, le 3^e plus à l'intérieur**, tandis que le 2^e restera un peu recourbé au-dessus du 3^e ce qui donne plus de vigueur à la main.

Libro llamado

Arte de tañer Fantasia, afsi para Tecla

como para Vihuela, y todo instrumēto, en que se pudiere
tañer a tres, y a quatro voces, y a mas. Por el qual en breue tiempo, y
con poco trabajo, fácilmente se podría sañer Fantasia. El qual
por mandado del muy alto consejo Real fue examina-
do, y aprobado por el eminēte musico de su
Magestad Antonio de Cabeçon, y
por Juan de Cabeçon,
su hermano.

Compuesto por el muy Reverendo padre **Frey Thomas de Sancta
Maria**, de la Orden de los Predicadores. Natu-
ral de la villa de **Madrid**.

Dirigido al Illustrisimo Señor don Fray **BERNARDO** de Frefieda,
Obispo de Cuenca. Comissario general, y Confador de su Magestad, &c.



Impreso en Valladolid, por Francisco Fernandez de
Cordova, Impresor de su Magestad. Con licencia,
y privilegio Real, por diez años.

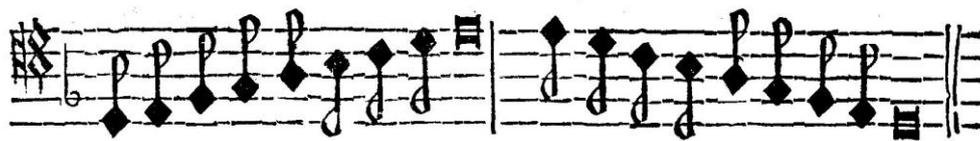
En este año, de 1565.

Tañido por los Señores del Consejo Real, a veynete reales, cada cuerpo en papel.

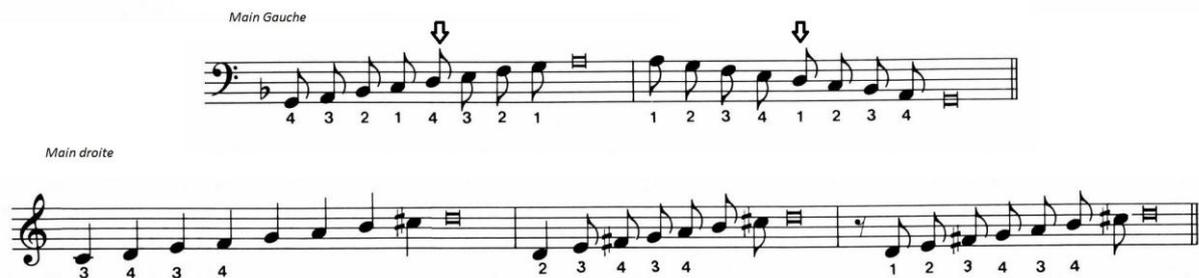
Sancta Maria donne de nombreux doigtés sous forme de description suivie d'un exemple musical : (Ex : p.40)

¶ Quando con la mesma mano yzquierda se subieren o baxaren arreo, passios largos de Corcheas, o Semicorcheas, se han de subir y baxar con los quatro dedos, que sou primero, segundo, tercero, y quarto, reysterandolos las vezes que fuere menester, comenzando al subir con el dedo quarto, y siguiendose tras el succesiuamente tercero, segundo, y primero, y al baxar comenzando con el dedo primero, siguiendose tras el succesiuamente segundo, tercero, y quarto. De suerte que al subir tras el dedo primero, se sigue el quarto, y al baxar tras el dedo quarto, se sigue el primero. Y tengase gran quenta con esta regla, por quanto es muy buena y necessaria.

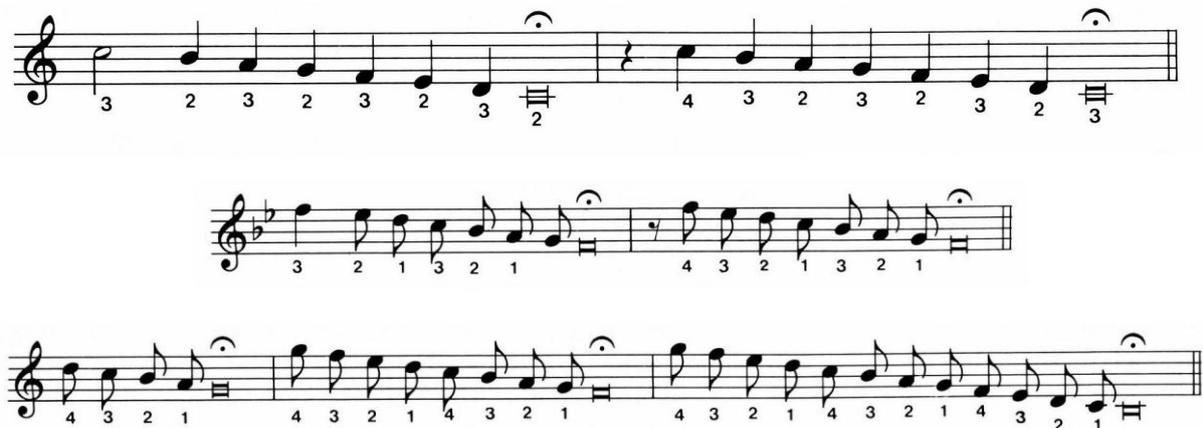
E X E M P L O.



Dans cet exemple, transcrit ci-dessous, on remarquera à la main gauche le groupement des doigts par quatre. Dans la montée de main droite, le groupement des doigts par paires n'est pas lié à l'emplacement du temps fort. (*Les flèches sont ajoutées par l'auteur de l'article*)



Quand la main droite descend, le groupement des doigts se fait de différentes façons. Le groupement par paires de doigts est fréquent mais pas exclusif.



Les progressions de main gauche suivent la même diversité. Il n'y a pas d'erreur dans le doigté du mi grave à la main gauche : Il tient compte de l'octave courte¹² !

Les “*Obras*” posthumes de **Cabezón** sont publiés à Madrid par son fils **Hernando** en 1578. La préface d'**Hernando de Cabezón** décrit brièvement les règles de base du doigté.

*« A la main droite on monte avec 3 et 4 on descend avec 3 et 2.
A la main gauche, pour monter, on commence par le 4^e doigt et l'on va jusqu'au pouce,
ensuite on reprend 4^e et l'on continue ainsi.
Il faut descendre en partant du pouce jusqu'au 4^e doigt et continuer avec 3 et 4 ».*

Francisco Correa de Arauxo (1626)

La *Facultad organica* de Correa de Arauxo publiée à Alcalá en 1626 est l'un des ouvrages majeurs de la musique espagnole du 17^e siècle. Il est publié à une période qui correspond au véritable âge d'or de la musique de clavier. La brillante école des virginalistes atteint son apogée ; Sweelinck développe autour de lui un rayonnement européen, tandis que Titelouze publie en France ses *Hymnes de l'Eglise pour toucher sur l'orgue* et que Frescobaldi édite ses livres de Toccatas.

La préface de la *Facultad Organica*, explique les doigtés de façon détaillée, tant pour les traits solistes, que pour les diminutions et les intervalles.

La gamme ordinaire en montant avec la main droite se fait avec 34, en descendant, avec 32.

¹² Le Mi est sur la touche sol#, donc placé plus haut que le fa et le sol.

A la main gauche 21 en montant et 34 en descendant. La gamme ordinaire est celle qui se joue sur les touches blanches (pas sur les feintes).

Pour les gammes extraordinaires, qui utilisent les touches noires et blanches, **Correa de Arauxo** explique qu'il faut s'habituer à regrouper les doigts par trois ou quatre.

234 234... en montant à la main droite ou 1234 1234...

321 321... en montant à la main gauche ou 4321 4321

L'édition originale est en tablature : sur la ligne, les notes sont indiquées en fonction d'une numérotation des notes (Fa=1, etc...) par octaves. En dessous on a les doigtés correspondants.

EXEMPLE.

Signes. —1-2-3-4-5-6-7-1-2-3-4-5-6-7-1-2-3-4-5-6-7-1-2-3-—

Doigt. 2 3 4. 2 3 4. 2 3 4. 2 3 4. 2 3 4. 2 3 4. 2 3 4. 2 3 4. 2 3 4. 2 3 4. 2 3 4. 2 3 4.

Y para

Ce type de progression favorise un regroupement suivant les rythmes et les altérations

Exemple de trois et deux doigts.

Exemple de quatre et trois doigts.

Ces exemples¹³ montrent la **diversité des doigtés historiques et leur principe de fonctionnement**.

Reste posé le problème du lien entre les doigtés et l'articulation qu'ils peuvent impliquer. Il faut certainement oublier l'idée moderne du legato et considérer que le jeu normal est un jeu finement articulé. En Espagne puis en Allemagne la technique de clavier se travaille au clavicorde. Les instruments triplement ou quadruplement liés à l'époque d'Arauxo nécessitent une articulation minimale entre les intervalles conjoints¹⁴.

C'est dans le cadre d'une articulation de chaque note que le doigté pourra préciser telle ou telle articulation sans entrer dans une « mécanique » étrangère à toute musique. Pourrait-on écouter une flûte jouer sans coups de langues et un archet sans le mouvement du pousser-tirer ? La technique moderne de ces instruments cherche à égaliser les différences structurelles du jeu instrumental. Il en est de même pour le clavier ou le legato absolu neutralise la diction du discours. Les doigtés historiques doivent nous aider à retrouver la prononciation originale de la langue.

3. Les virginalistes

Il est aujourd'hui possible d'avoir une idée précise des doigtés utilisés par les virginalistes. Ici, il n'y a pas de traités. Les premières préfaces explicatives apparaîtront en Angleterre seulement après la Restauration. En revanche il subsiste de nombreux textes doigtés partiellement ou de façon assez complète qui permettent de connaître avec précision la technique utilisée par cette grande école de clavier.

L'exemple de Susan Van Soldt (1599) est simple et emblématique. Placé en tête du cahier de l'élève le « *Brande champanje* » est une pièce qui permet d'apprendre le principe de base des doigtés et des ornements : le troisième doigt se posera le plus souvent sur le temps.

The image shows a musical score for a piece titled 'Brande champanje' by Susan Van Soldt. It is written for a single staff in C major, 3/4 time. The melody consists of two phrases. The first phrase is: G4 (finger 3), A4 (finger 4), B4 (finger 3), C5 (finger 4), B4 (finger 3), A4 (finger 3), G4 (finger 3), F4 (finger 4), E4 (finger 5), D4 (finger 4), C4 (finger 3), B3 (finger 1). The second phrase is: G4 (finger 3), A4 (finger 4), B4 (finger 3), C5 (finger 4), B4 (finger 3), A4 (finger 4), G4 (finger 3), F4 (finger 4), E4 (finger 5), D4 (finger 3), C4 (finger 2), B3 (finger 2), A3 (finger 3). The bass line consists of a series of chords: G3-B3-D3, A3-C3-E3, B3-D3-F3, C4-E4-G4, G3-B3-D3, A3-C3-E3, B3-D3-F3, C4-E4-G4.

Orlando. Gibbons (1584-1625) nous laisse un Prélude caractéristique, sorte d'étude que l'on trouve dans plusieurs manuscrits ainsi qu'à la fin du célèbre recueil « *Parthenia* » (~1612).

Il montre les règles d'une technique rationnelle :

Le 3^e doigt est sur tous les appuis de la main droite. La main gauche alterne le pouce et l'index en montant :

¹³ D'après BOVET (Guy), « Une traduction intégrale de la préface et des remarques de Francisco Correa de Arauxo », *La Tribune de l'orgue*, Lausanne, 1985-1992.

¹⁴ « Les premiers clavicordes étaient liés quatre par quatre et trois par trois, excepté la première octave. Cela veut dire qu'il y a plus de touches que de cordes. Or, et ceci est capital, une telle construction... interdit absolument tout jeu lié (*legato*) dans les traits et les passages... » TOURNAY (Jean), *Notes et Propos sur le clavicorde*, La Table Ronde, Paris 2009, p.77

Preludium

(Gb-Och mus. Ms.89)

Le Prélude souvent attribué à John Bull est un exercice basique doigté sur le même principe.

William Byrd (1543-1623):

Le « *My Lady Nevell's Booke* » est un ouvrage exceptionnellement important.¹⁵

Le manuscrit a été copié en 1591, sous l'œil attentif du compositeur, qui a organisé la structure de l'ouvrage. Signalons la manière anglaise de doigter la main gauche dans le même sens que la main droite : 1 correspond au petit doigt, 5 au pouce : la seule édition moderne disponible du recueil reproduit cette particularité.

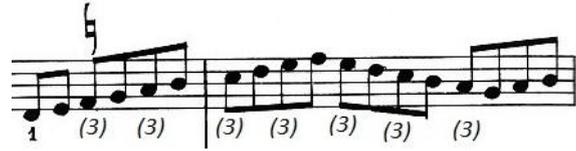
Ex 1. Le doigté implique un déplacement de la main entre chaque séquence. On peut déduire du doigté que l'ornement va se faire avec la note supérieure.

Ex 2. L'indication du 2^e doigt sur le Ré grave établit l'appui du 3^e doigt sur le temps.

¹⁵ T. Koopman, *op. cit.*



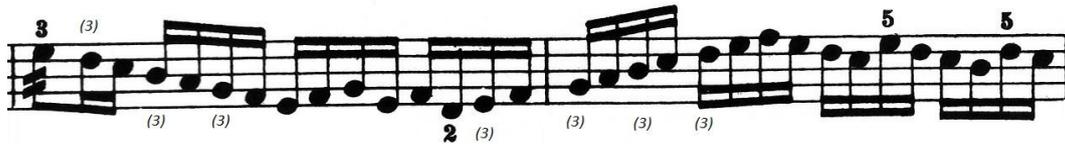
Ex 3. Ici aussi, le placement du pouce induit que l'appui se retrouve sur le temps.



Ex 4. Le 3^e doigt est rappelé à chaque départ de trait en double croches. Il va de soi que l'on doit poursuivre le trait avec 32 en descendant et 34 en montant. Ce sera au choix de l'interprète de mettre un 3 ou un 5 sur la croche qui termine chaque trait. Ensuite, quel que soit le choix opéré, il y aura un silence d'articulation après la croche.



Ex 5. On retrouve ici les mêmes principes : l'appui sur le 3^e doigt est rétabli par le 2 en bas et par l'usage du 5 en haut.



Ex 6. L'extrait suivant est intéressant à double titre : le trait commence dans le grave, avec le 3. Cela implique que le dièse sera joué aussi avec le 3 et facilitera ainsi le passage sans croisement de doigt. On remarque par ailleurs que le 5 est sur une touche noire. Cette position suggère une orientation de la main vers l'intérieur (comme Sancta Maria le demandait) qui favorisera le passage descendant.



Ex 7. A la main gauche on observe également l'utilisation du pouce sur le sib. Remarquer la curieuse position du pouce à la troisième mesure et le doigté de la dernière mesure.



Ex 8. A la main droite, Byrd applique le même doigté à une formule qui se répète mais rectifie le geste pour que le dernier doigt tombe sur la note la plus haute.



Ex 9. A la main gauche, l'unique indication du 2 au départ de la gamme montante suggère que l'on va poursuivre en alternant le pouce et l'index.



Ex.10 Il est intéressant ici, de voir le rapport entre les deux mains : le 5^e doigt de la main droite comme le pouce de la main gauche occupent toujours la position la plus haute des traits. Au 3^e temps de la 2^e mesure du 2^e système il y a un parallélisme des doigtés. Byrd affectionne MD 2342 ou MG 4324 (6^e mesure, 3^e temps) pour les formules mélodiques commençant par une tierce suivie de deux mouvements conjoints. Cela rompt la position du 3^e doigt sur le temps fort qui se retrouve partout ailleurs ainsi que l'articulation régulière par deux.

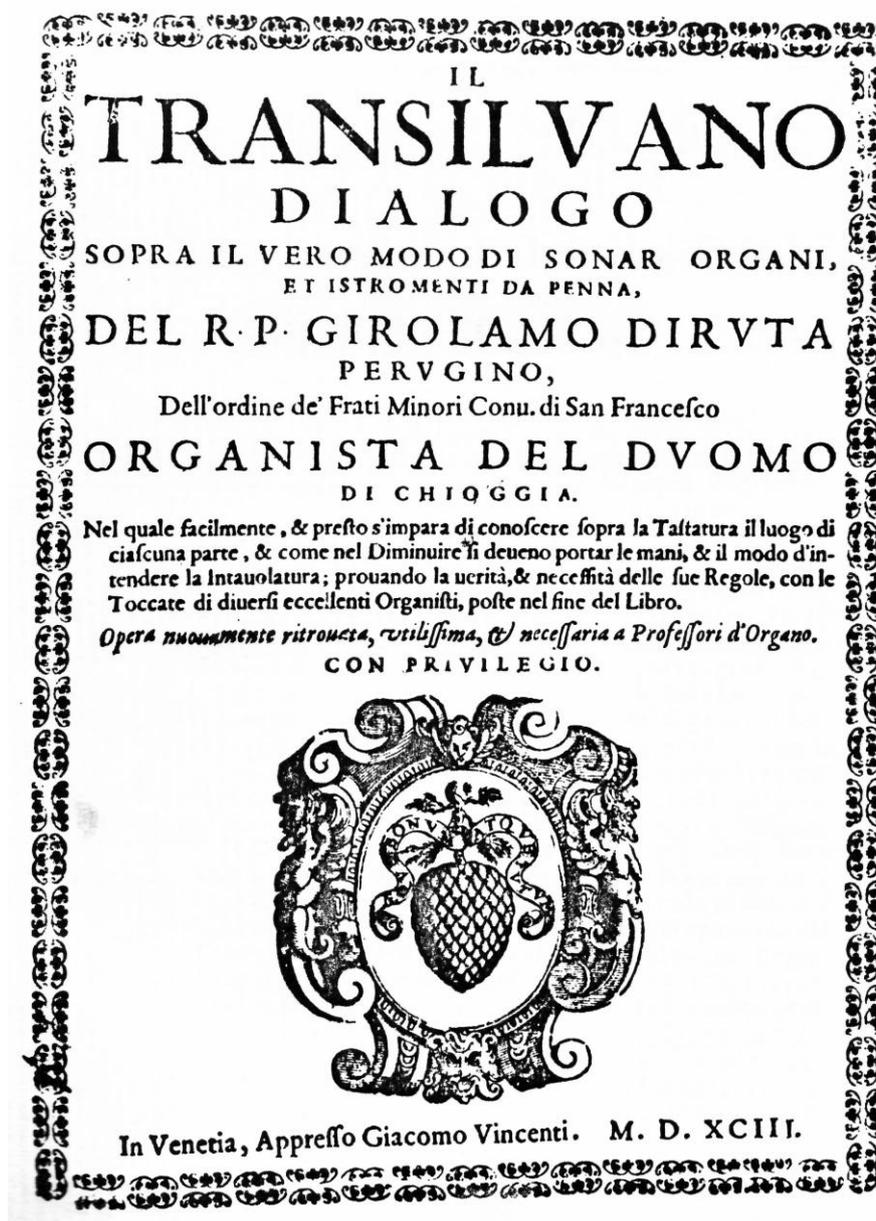


A partir de ces exemples on peut résumer l'organisation des doigtés à six principes :

1. le fonctionnement des doigts par paires est à la base du système (le plus long passe sur le plus court).
2. A la main droite on monte avec 34, en ayant soin d'avoir le plus souvent possible le 3^e doigt sur le temps. On descend avec 32.
3. Le pouce ou le 5^e peuvent se trouver sur des notes altérées, si celle-ci se trouvent au départ ou au sommet d'un trait.
4. A la main gauche on monte avec 12, ou 32 suivant les cas. Les deux possibilités existent.
5. On peut utiliser deux fois de suite le même doigt, au départ d'un nouveau trait ou pour rétablir l'appui sur le 3^e doigt.
6. La répétition d'une formule implique la plupart du temps la reprise du même doigté.

4. L'italie Baroque

« Il Transilvano » de **Girolamo Diruta** (1593). Dans un réalisé sous la forme traditionnelle du dialogue entre le maître et l'élève, Diruta aborde outre la technique de clavier, la solmisation, l'ornementation, la transposition, la mise en tablature, le contrepoint et les modes. Ce traité a été souvent réédité tout au long du 17^e siècle: cela révèle son succès et son importance.



Diruta décrit la technique de clavier et les doigtés selon les principes de Claudio Merulo. Il discute de façon instructive du rapport entre l'orgue et le clavecin. Les orgues italiennes, à un seul clavier, possèdent une mécanique directe particulièrement légère. Ses observations critiques sur le jeu des clavecinistes (*Sonatori da Balli*)¹⁶ indiquent peut-être que les instruments à sautereaux étaient fortement emplumés.

¹⁶ Joueur de danses.

Règle pour jouer de l'orgue de manière correcte avec gravité et élégance:(p.4v)

- 1) *l'organiste s'assoie au milieu clavier*
- 2) *Il ne fait aucun geste ou mouvement, mais se tient droit de corps et de tête avec bonne grâce.*
- 3) *L'avant-bras guide la main, qui reste en droite ligne par rapport à l'avant-bras, ni plus haute, ni plus basse que ce dernier. Le poignet un peu élevé.*
- 4) *Les doigts égaux au-dessus des touches, légèrement arqués.*
- 5) *La main légère et molle*
- 6) *Les doigts caressent les touches, sans les frapper et se relèvent d'autant que s'élève la touche.*

Grâce à ces instructions l'harmonie parait douce et suave, et l'organiste ne se sent pas incommodé en jouant.

*Pour vous dire comment vous devez avoir la main molle sur le clavier, je vous donnerai un exemple. Lorsqu'on donne une gifle sous l'effet de la colère on y met beaucoup de force. **Mais si l'on veut caresser ou cajoler, on n'y met pas de force, mais on tient la main légère de la même manière que nous avons coutume de caresser un enfant.***

Diruta cherche un jeu plutôt lié :

*« Appuyer sur la touche fait que le son est continu, alors que la frapper le rend discontinu... voilà ce qui arrive à l'organiste maladroit qui, pour lever la main et frapper les touches, **perd la moitié du son** »*

Et le disciple répond :

« ...je commence à voir la différence qu'il y a entre jouer un orgue et un clavecin et d'autres instruments à plumes, comme celle qu'il y a entre jouer des danses et jouer de la musique. »

*« Si d'aventure, il arrive que ces joueurs de danses se mettent à jouer quelque chose de musical sur l'orgue, ils ne peuvent s'empêcher de frapper les touches : il n'y a rien de pire.
« Les instruments à plumes demandent à être frappés en raison des « Saltarelli » (sautereaux) et pour que les plumes jouent mieux. »¹⁷*

Ensuite, Diruta parle des bonnes notes et des mauvaises notes, qui correspondent aux bons doigts et aux mauvais doigts :

Le doigt du milieu est le plus utilisé : **pour jouer les mauvaises notes.**

Le texte qui suit (facsimile) indique clairement la façon de doigter de Diruta :

- 1) à chaque note correspond une lettre : B (*buona*) bonne ou C (*cattive*) mauvaise.
- 2) Les bons doigts sont : le 2^e (*indice-index*) et le 4^e (*annulare-annulaire*).

Dans ses nombreux exemples, Diruta ne précise pas les doigtés à la façon moderne, mais indique seulement que le commence sur une note bonne ou mauvaise (B ou C).

¹⁷ Traduction : POIRIER (Lucien), Thèse 3^e cycle, Strasbourg 1980. (Les caractères gras sont ajoutés par l'auteur de l'article).

Quali siano le dita buone, e cattive; quali le note buone, e cattive.

Dir. Hor sà, poi che me ne fate istanza, non voglio negarvi quello, di che posso sodisfarvi. Sap-
 piate pure, che la cognitione delle dita è la più importante cosa, che habbi ancor detto, e dichì
 pur chi vuole, che tal cognitione è di grandissima importanza, & errano quelli, che dicono poco
 rilevanza con qual dito si pigli la nota buona, e cattiva: Hor vedete, cinque dita habbiamo nella
 mano, il primo dicefi pollice, il secondo indice, il terzo medio, il quarto anulare, il quinto auri-
 culare. Il primo dito fa la nota cattiva, il secondo la buona, il terzo la cattiva, il quarto la buona,
 il quinto la cattiva: & il secondo, terzo, e quarto dito sono quelli, che fanno tutta la fatica, in
 far le note negre, e quello, che dico d'una mano: dico dell'altra, le note negre uanno ancor loro con
 lo medesimo ordine, cioè, buona e cattiva, come per l'essempio posto qui di sotto intenderete.



Tr. Credo che questa Regola facci Sonare infallibilmente. Ma ditemi con qual dito si deve piglia-
 re la prima nota del sopraposto esempio?

Dir. Volendoli fare con la mano destra, pigliate la prima nota col dito secondo, ch'è il dito buono
 e la seconda nota, con il dito terzo, che è lo cattivo come la nota: e la terza con il quarto dito,
 che sarà il buono pure come la nota: e seguitate con il terzo, e quarto dito per infino alla som-
 mità della tirata. Il termine della quale sarà fatto col quarto dito, e questo haete da offeruare
 sempre nell'ascendere. Nel discendere poi cominciate con il quarto dito, & seguite con il terzo,
 con il secondo sino al fine, che verete a terminare naturalmente la uostra misura col secondo di-
 to, & questo fatto fallo alcuno.

Tr. Volete dunque dire, che si principia con il secondo dito la nota buona, & si seguita con il
 terzo, & quarto, à tal che il dito di mezzo dee accompagnare il quarto, nell'ascendere, & il seco-
 do nel discendere con la man destra.

A la suite des indications ci-dessus on peut doigter l'exemple ainsi :



Les exemples du traité figurent ainsi de la même façon :



Les exemples montrent comment Diruta applique le principe du croisement de doigts :

The image shows four systems of musical notation for the right hand (MD) and left hand (MG). Each system includes a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Some notes are marked with 'B' or 'C' above them. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Banchieri, Penna et Bismantova

Les autres traités italiens évoquent très sommairement les doigts. **Aucun ne mentionne des notes fortes ou faibles associées à des doigts spécifiques.**

Diruta connaît Banchieri (Bologne 1567-1634) : deux Ricercari de Banchieri sont insérés dans *Il Transilvano*. Malgré ses indications, Diruta n'est pas sectaire et il vante les qualités de grand maîtres qui doignent de la même façon aux deux mains en utilisant **le 3^e doigt sur les bonnes notes.**

Adriano Banchieri dans l'*Organo Suonarino* (1608-1611) s'attache plus à doigter correctement les intervalles plus que les diminutions. Les deux musiciens s'accordent pour dire qu'un organiste doit étudier le contrepoint :

The image shows a musical score for the right hand (MD) and left hand (MG). The right hand is in a treble clef and the left hand is in a bass clef. Both hands play a sequence of notes with fingerings indicated by the numbers 3 and 4. The notes are mostly quarter notes.

Lorenzo Penna dans *Li primi Albori Musicali* (1672) donne des indications sommaires sur le doigté dans son ultime et dernier chapitre :

MD en montant 34 34,	en descendant 32 32
MG en montant 32 32,	en descendant 34 34

*Alcuni auertimenti da farsi, & altri da fugarli nel Suonare l'Organo sù la Parte.
Capitolo Vigesimo, & vltimo.*

1. **P**ROcuri, subito hauuta la Parte da suonare, d'intendere la di lei natura, per poterla accompagnare à proposito.

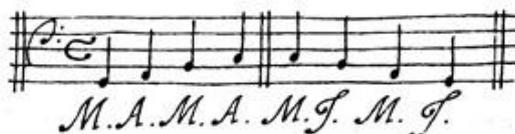
2. Ascendendo la Mano destra, le dita si mouino vno dopo l'altro, e prima il medio, dopo l'annulare, e poi il medio & così à vicenda si caminino mentre però non suonassero le dita insieme; mà nel discende: e si mutino il medio, poi l'Indice poscia il medio &c, mà ascendendo la sinistra si facci il contrario, cioè prima il medio, dopo l'Indice, &c e nel discendere, il medio, poi l'annulare, &c.

Le *Compendio Musicale* **Bartolomeo Bismantova** en 1677 reprendra les mêmes indications : A la main gauche on alterne M (médius) et I (index) et à la main droite M et A (annulaire) avec le médius toujours placé sur le temps fort.

Ascendendo La Mano Sinistra. Le Dita si moueranno uno dopo l'altro: cioè prima il Medio e dopo l'Indice. & in conformità, che dimostro quà sotto, e nel discendere: prima il Medio, e poi l'Annulare. & Esempio.



Ascendendo La Mano Destra, si mouerà prima il Medio, e dopo l'Annulare, & et nel discendere; prima il Medio, e poi l'Indice. & Esempio.



Alessandro Scarlatti (1660-1725) perpétue la tradition italienne. Dans un manuscrit célèbre¹⁸, tout au long d'une Toccata, il indique avec des signes les doigts qu'il faut utiliser.



Dans la transcription moderne, on remarquera les éléments suivants, indiqués par les flèches :

- 1) Le temps fort avec le 4e.
- 2) Rétablissement du 3e sur le temps fort
- 3) Passage 3e sur le pouce
- 4) Passage du 3e sur le pouce à la main gauche
- 5) Même doigté
- 6) Le 3e après le 5e, donc ici, pas de passage du pouce "moderne" !

On peut prolonger ces quelques observations tout au long des 157 mesures de la Toccata¹⁹:
Il n'y a pas de systématisme absolu dans l'application des doigtés.

¹⁸ Ms. British Museum ad14244

¹⁹ Voir : op.cit, M. Lindley and M. Boxall, Schott, London 1992

5. Ecole germanique

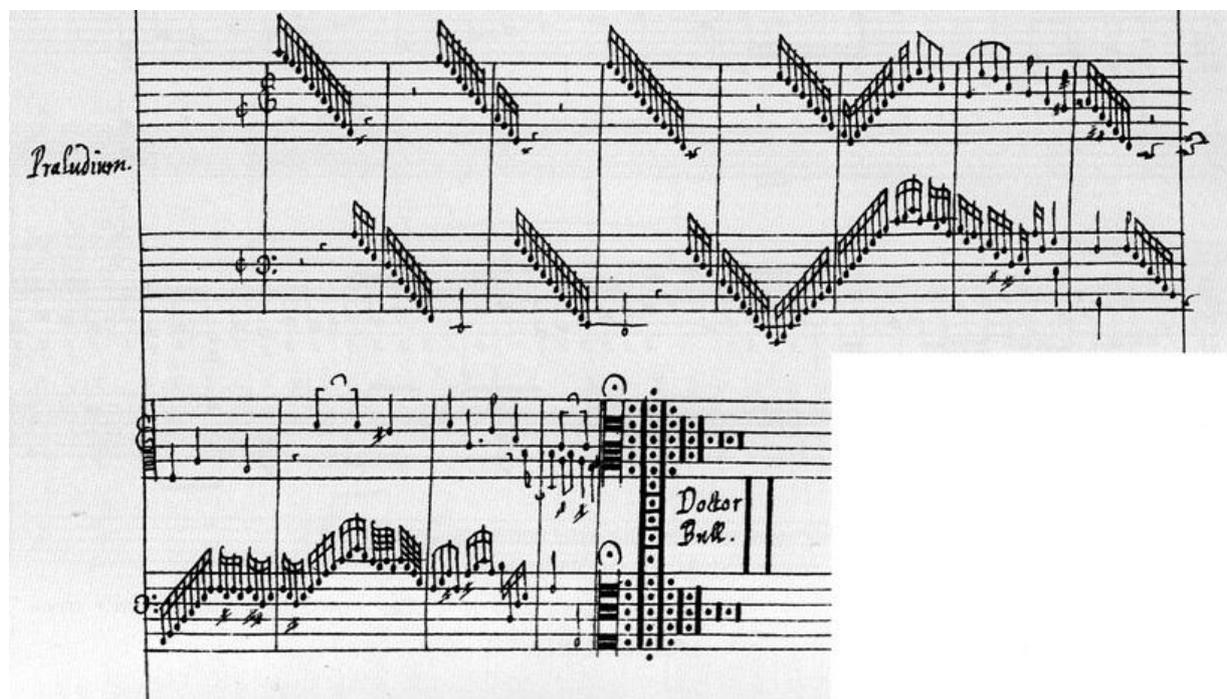
Entre les virginalistes et l'Italie

Au début du 17^e siècle l'école germanique de clavier reste encore sous l'influence des principes d'Ammerbach et de Diruta où l'on a une préférence pour le croisement des doigts comme le montre l'exemple du Ricercar d'Erbach (les doigtés sont inscrits en rouge dans le manuscrit) :



On remarquera les deux doigts indiqués au début de la pièce, qui indiquent la présence d'un ornement avec la note supérieure. Correa de Arauxo disait que l'on commence toujours un tiento par un « redoble ». Plus tard, en France, Jean Denis confirmera cette exigence au début d'une fugue. Soulignons ici que l'utilisation des doigtés historiques peut souvent apporter une solution à l'interprétation des ornements.

Les nombreux disciples de Sweelinck vont intégrer les pratiques d'une autre école de clavier issue des virginalistes. Le *Praeludium* de John Bull qui figure dans le *Fitzwilliam Virginal Book* (n^oCCX, ci-dessous) est intégralement doigté dans la *Helmstedter Tablatur* (1641)



La *Tablature de Helmstedter* contient un répertoire anonyme de 45 pièces doigtées.²⁰ Le *Präludium ex G* cité ci-dessous révèle la variété des alternances de doigts : 3^e sur le temps à la main droite ; croisement de doigts à la main gauche. Dans une pièce présentée comme un

²⁰ H. Vogel, op.cit.

prélude récapitulatif pour débutants, les gammes sont toujours jouées avec une «paire de doigts». La différence entre les deux mains est également flagrante.

The image displays a musical score for a recapitulatory prelude for beginners, consisting of four systems of music. Each system is written for a grand piano with a treble and bass clef. The first system starts with a treble clef and a bass clef, with fingerings 5 4 3 2 and 3 2 in the treble, and 1 2 3 4 and 2 3 2 3 in the bass. The second system continues with similar patterns, including fingerings like 5 4 3 2 and 3 2 3 2 in the treble, and 1 2 3 4 and 2 3 2 3 in the bass. The third system shows more complex patterns with fingerings such as 2 4 3 2 and 3 2 in the treble, and 2 4 2 4 and 2 4 1 3 in the bass. The fourth system concludes with fingerings like 1 2 3 4 and 3 4 3 4 in the treble, and 5 3 2 1 and 3 2 1 in the bass. The score is marked with a 'P' for piano and includes various musical notations such as slurs and accents.

On retrouve les mêmes caractéristiques dans le *Ms. Copenhague 376* (vers 1630) qui contient 76 pièces avec de nombreux passages polyphoniques doigtés.

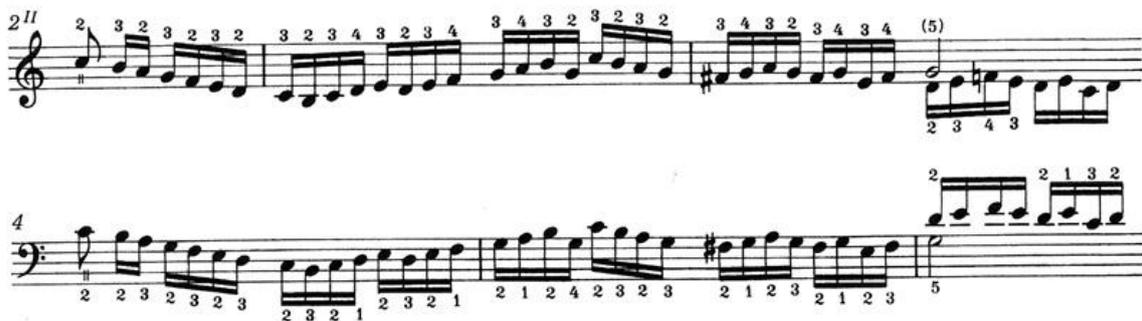
The image displays a musical score for the *Ms. Copenhague 376*, consisting of four systems of music. Each system is written for a grand piano with a treble and bass clef. The first system starts with a treble clef and a bass clef, with fingerings 5 4 3 2 and 3 2 in the treble, and 1 2 3 4 and 2 3 2 3 in the bass. The second system continues with similar patterns, including fingerings like 5 4 3 2 and 3 2 3 2 in the treble, and 1 2 3 4 and 2 3 2 3 in the bass. The third system shows more complex patterns with fingerings such as 2 4 3 2 and 3 2 in the treble, and 2 4 2 4 and 2 4 1 3 in the bass. The fourth system concludes with fingerings like 1 2 3 4 and 3 4 3 4 in the treble, and 5 3 2 1 and 3 2 1 in the bass. The score is marked with a 'P' for piano and includes various musical notations such as slurs and accents.

La conduite de la polyphonie indique l'utilisation fréquente d'un même doigt par degrés conjoints.²¹ Les motifs en imitation main droite/main gauche adoptent des doigtés différents. Enfin on soulignera que les tierces sont groupées par paires de doigts, tandis que les sixtes parallèles se font avec un déplacement de la main. Ci-dessous on observe à l'inverse que les tierces en valeur longues, à la main gauche, se font avec les mêmes doigts.

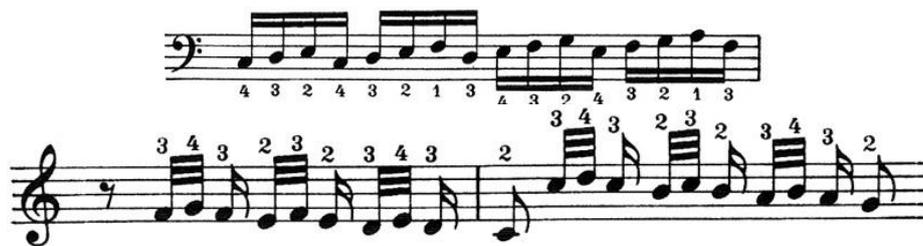


D'autres sources donnent des exemples extraits d'œuvres de Samuel Scheidt :

Le ms. *Husman* (Göttingen), fait référence à une Toccata en do de Scheidt (œuvre inconnue) : La phrase initiale jouée à une main puis à l'autre, indique encore qu'à droite le 3^e est toujours sur la bonne note (sauf pour l'ornement initial) et que le 2^e joue ce rôle à la main gauche.



Les deux courts passages (main gauche et main droite) impliquent que l'on joue les notes qui sont sous les doigts : c'est la **position de la main** qui impose le doigté.



Dans les passages rapides à 2 voix, on relève la répétition d'un même doigt :



L'édition originale de la *Tabulatura Nova* de Scheidt (1626) indique le doigté des notes répétées pour lesquelles il faut alterner les doigts. Cette pratique issue des virginalistes n'est pas nouvelle. Dans la 5^e variation de « *Ach du feiner Reuter* » on trouve cette précieuse indication : « à l'imitation du tremblant de l'orgue ». Cela précise bien le style d'articulation comme l'instrument devant être utilisé pour la pièce.

²¹ Les petites croix indiquent un ornement.

5. Variatio, Bicinium imitatione Tremula Organi duobus digitis in una tantum clave
 Applicat: manu tum dextra, tum sinistra*

The musical score consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. Both staves contain a sequence of eighth notes. Above the upper staff, fingerings are indicated as 3 2 3 2, 3 2 3 2, 3 2 3 2, and &c. Below the lower staff, fingerings are indicated as 2 1 2 1, 2 1 2 1, 2 1 2 1, and &c. The notes are grouped into pairs, with a sharp sign (#) appearing above the second pair in the second measure.

D'autres sources manuscrites donnent aussi des doigtés pour le *Passamezzo* :
 La main garde la même position et garde l'empreinte des accords pour les arpèges de main gauche :

Two musical staves are shown. The left staff is in treble clef and shows a sequence of eighth notes with fingerings 1 2 5 1, 1 2 5 1, 1 2 5 1, 1 2 5 1. The right staff is in bass clef and shows a sequence of eighth notes with fingerings 1 2 5 1, 1 2 5 1, 1 2 5 1, 1 2 5 1. The notes are grouped into pairs.

Le passage de la *Toccata super In te Domine speravi*, est particulièrement significatif : Quand il y a des **liaisons** par deux les doigts fonctionnent par **paires avec appui du 3^e sur le temps**. Quand il n'y a **pas de liaisons**, il y a **croisement de doigts** avec appui sur 2^e et 4^e. **Cela montre bien la volonté d'établir un lien effectif entre le doigté et l'articulation**. C'est aussi l'**Imitatio violistica** qui lie les notes par groupe de deux ou quatre.

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves contain a sequence of eighth notes with complex fingerings. The upper staff has fingerings like 2 3 4 3 4 3 4, 3 4 3 2 3 2 3, 3 2 3 2, 3 2 3 2, 3 2 3 4 3 4 3 4, 3 4 3 4 3 4, 3 2 3 4 3 4 3 4, 3 4 3 4 3 4. The lower staff has fingerings like 5 3 4 3 2 3 2 3 2 3 2 3 4 3 4 3, 4 1 2 3 4 3 4 3, 4 3 4 3 4 3 4 2, 5 2 3 4 3 2 3 4, 3 2 3 4 3 2 4 2.

La *Tabulatura Nova*, accompagne l'exemple ci-dessous d'un texte qui établit un lien entre l'articulation de l'orgue et celle de la viole de gambe : « Une façon particulière est utilisée lorsque plusieurs notes sont liées comme lorsque les gambistes lient plusieurs notes avec l'archet. Cette façon de faire , pratiquée par les grands gambistes allemands, fait un effet charmant sur les orgues, régales, clavecins et clavicordes qui ont une mécanique légère avec peu d'enfoncement. J'aime jouer moi-même de cette façon sur les instruments à clavier»

The musical notation shows a series of five groups of four tied notes on a five-line staff. Each group of four notes is connected by a horizontal line, and each individual note has a diamond-shaped symbol (a 'V' shape) below it, representing a finger or a specific articulation mark.

Wo die Noten / wie allhier / zusammen gezogen sind / ist solches eine besondere art / gleich
 wie die Violisten mit dem Vogen schleiffen zu machen pflegen. Wie dann solche Manier
 bey fürnehmen Violisten Deutscher Nation / nicht ungebreychlich / gibt auch au
 gelindschlägigen Orgeln / Regalen / Clavicymbaln vnd Instrumenten / einen rechte liebliche
 vnd anmutigen concertum. Derentwegen ich dann solche Manier mir selbstien gelieben la
 fen / vnd angetrochnet.

6. La France

Dans le cadre de cet article, il n'est pas question de faire une étude détaillée de la technique française. Les textes de Couperin et de Rameau sont bien connus et ils ont fait l'objet d'une analyse approfondie par Noëlle Spieth²². Nous porterons notre attention sur quelques textes fondamentaux destinés à l'orgue : A cause de leur destination première, ces pages sont souvent ignorées des clavecinistes. Ils apportent des indications utiles sur la technique, les doigtés et l'ornementation commune aux instruments à clavier. Il ne faut pas oublier la remarque finale de Rameau « *ce que j'ai dit touchant le clavecin est à observer pareillement sur l'orgue* ». ²³

Le premier texte fondamental se trouve dans la préface du Premier Livre d'orgue de **Guillaume-Gabriel Nivers** (1665).

De la position des doigts.

Pour toucher agreablement, il le faut faire facilement; pour toucher facilement, il le faut faire commodément; et pour cet effet disposer les doigts sur le clavier de bonne grace, avec-conuenance et egalité en courbant un peu les doigts principalement les plus longs pour les rendre égaux aux plus petits: et choisissant les doigts les plus commodes pour les passages et accords differents, dont voicy les Exemples les plus cōmunes et generales. 1. signifie le pouce ou 1.^{er} doigt. 2. designe le 2. et ainsi des autres.

Le commentaire de Nivers parle de « facilité » de « commodité » et de « bonne grâce », comme les clavecinistes le demandent à leurs élèves. Le doigté des gammes est toujours basé sur les paires de doigts. L'appui sur le temps fort est joué avec différents doigts.

Les doigtés de main gauche confirment cette ambiguïté. Le doigté est-il lié à l'articulation ?

²² SPIETH (Noëlle), « Le toucher du clavecin à la lecture de François Couperin, Saint Lambert et Rameau » <http://www.clavecin-en-france.org/spip.php?article111>

²³ RAMEAU (Jean Philippe), « De la mécanique des doigts sur le clavessin », *Pièces de clavecin*, 1724

A ce sujet Nivers ajoute un commentaire tout à fait important :

De la Distinction et du Coulement des Notes.

*C'est un ornement considerable et politesse du toucher, que de –
marquer distinctement toutes les notes, et d'en couler subtilé.
quelques unes, ce que la maniere de chanter enseigne proprement
Pour distinguer et marquer les notes, il faut leuer tost et non
pas si haut les doigts; c'est a dire que (par exemple) en fai-
sant une diminution ou roulade de notes consecutives, il
faut leuer promptement l'une en frappant l'autre et ainsy
des autres ; car si vous ne leuez l'une qu'apres que vous au-
rez frappé l'autre, pour lors ce n'est pas distinguer mais
confondre les notes .*

*Pour couler les notes, il faut bien les distinguer, mais il ne
faut pas leuer les doigts si promptement : cette maniere est entre
la distinction et la confusion, ou participe un peu de l'une et*

*de l'autre; et se pratique le plus ordinairement aux ports de
voix et en certains passages dont voicy quelques exemples. De
toutes ces choses on doit consulter la methode de chanter, par
ce qu'en ces rencontres l'Orgue doit imiter la Voix .*

Toutes les notes doivent être « distinguées » avec un lever de doigt prompt. « Couler » participe un peu de la confusion et de la « distinction ». L'exemple suivant montre que l'on « coule » les ports de voix. À cette époque ils se jouent avant le temps.

Exemples du Coulement des notes .

*Les deux notes qu'il faut le plus couler sont icy marquées
d'une petite raye. (ports de Voix)*



L'exemple de Nivers est confirmé dans la table d'ornements du Premier Livre d'orgue d'André Raison (1688) : « il ne faut leuer le ré qu'après avoir posé l'ut ».



Port de voix



*il ne faut leuer
le ré qu'après
avoir posé l'ut*

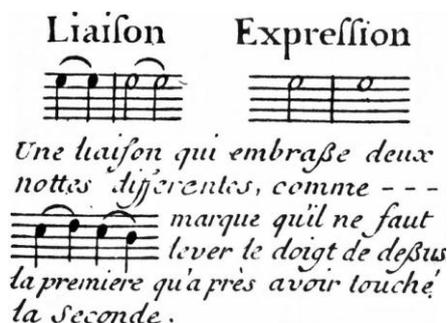
Cette description n'est pas sans rappeler les recommandations de Michel de Saint-Lambert²⁴

EXEMPLE du Port de Voix. EXPRESSION.



Ce trait de plume  tiré sur les Notes dans l'expression du Port de Voix, est une liaison qui signifie qu'il faut couler ces Notes-là; c'est-à-dire qu'il ne faut pas lever les doigts en les touchant, mais attendre que la seconde des deux Notes soit touchée, pour lever le doigt qui a touché la première

et la table d'ornements de Rameau.²⁵ Les liens techniques qui unissent l'orgue et le clavecin sont à nouveau confirmés.



Il faut aussi évoquer ici un manuscrit anonyme de la fin du 17e siècle issu probablement de l'école de Nivers.²⁶ Ce texte compte environ une quarantaine de pages. Ecrit sans aucune ponctuation, il apporte de nombreuses informations sur la technique de clavier. A propos du prélude, il commence en précisant :

«Le prélude de l'orgue ce doit toucher de la même manière que l'on touche le prélude du clavecin, c'est-à-dire faire un pincement soit de la main droite, soit de la main gauche...c'est une règle générale que toute sorte de pièce doive commencer par ce pincement quoi qu'il ne soit point marqué.»

Après avoir comparé l'arpègement de l'orgue et celui du clavecin, l'auteur précise qu'il ne faut point « plaquer la main » :

« Plaquer les mains n'est autre chose que de les lever trop haut et trop rudement en jouant et de les laisser tomber par secousse et tressaillement ce qui fait que les parties ne sont point bien liées ou point du tout. Il faut, pour éviter ce très grand défaut, transporter seulement les doigts de toutes parties... quand il en est besoin de la hauteur que la pure nécessité demande...cela se doit faire en coulant simplement les

²⁴ M. de Saint-Lambert, *Les Principes du Clavecin*, 1702, chap. 24, p.49

²⁵ J. Ph. Rameau, *Pièces de Clavecin*, 1724

²⁶ Anonyme, *Manière de toucher l'orgue dans toute la propreté et la délicatesse qui est en usage aujourd'hui à Paris*. Ms. 3042, Bibliothèque de l'Arsenal. *Méthodes et Traités*, l'Orgue, vol 1, Fuzeau, Courlay, 2005.

doigts, sans les lever ni remuer, en les détachant vivement, doucement et dégagement et d'une manière qui soit sèche, subtile, pleine de feu et imperceptible, car c'est en tout ceci en quoi consiste tout le secret et la beauté et la délicatesse du jeu. »

Ensuite il utilise les termes habituels et demande un geste naturel, sans contrainte :

« La manière de placer les doigts donne beaucoup de facilité pour faire tous ces agréments... car il ne faut pas que rien contraigne les mains et les doigts, mais il faut se servir de ceux qui sont les plus commodes et les plus proches... il faut que toute chose se fasse avec plaisir, facilité et enfin tout naturellement... Il faut bien prendre garde de ne jamais chevaucher ou renverser les doigts, soit en montant, soit en descendant... »

Cette dernière remarque précise que les gammes jouées avec une paire de doigts ne doivent jamais être acrobatiques. Plus loin il précisera :

« On ne doit jamais voir remuer les doigts. Ils doivent être comme attachés, tellement qu'il n'y a que le bout des doigts qui agit sur les touches ».

L'auteur passe ensuite en revue les différents ornements et les différentes pièces d'orgue avec leurs registrations. Il évoque souvent les notes inégales (*bien pointer*). Quand il parle du récit, il insiste sur la façon de chanter :

« ... bien toucher un Récit, ce qui est très rare à trouver, avec les agréments, la tendresse, le feu et la manière de se posséder en jouant, en imitant la manière de chanter... cela se doit faire avec une délicatesse netteté de son et un son sec et un jeu lent qui s'écoute chanter et qui donne le temps à ses doigts de se transporter...et à faire ces tremblements longs, c'est-à-dire à y prendre plaisir... ».

Enfin, le texte parle de la façon de faire le port de voix. Ici encore, *« il est plus facile de montrer et comprendre sur le clavier que d'exprimer et entendre sur le papier »* comme disait Nivers.

« Il ne faut pas toucher deux notes ensemble mais faire comme si on le faisait. Pour faire voir avec combien de délicatesse et de subtilité cela doit se faire, il faut donc lever le doigt de la touche qui rebat la dernière note, tout aussitôt que l'on est arrivé sur la note suivante...mais il ne faut pas que l'on s'en aperçoive et il faut que ces deux doigts et ces deux notes soient tellement liées, mais d'une façon nette et courte, que l'harmonie n'ait aucune distance... ».

Doigtés et articulation

Le Livre d'Orgue d'**André Raison**²⁷ a un caractère pédagogique affirmé :

« Comme depuis plusieurs années les Maîtres facteurs d'orgues ont beaucoup multiplié les jeux et les claviers, Messieurs les organistes se sont appliqué à les toucher d'une manière plus savante et plus agréable, mais comme ni les Religieux et Religieuses à cause de leur clôture, ni les organistes de province ne peuvent pas commodément entendre ceux qui y

²⁷ RAISON (André), *Premier Livre d'orgue*, Paris 1688.

réussissent le mieux, j'ai recherché le moyen de leur procurer cet avantage... j'y ai même ajouté le chiffre pour marquer les doigts... ».

Les trois exemples qui suivent montrent un choix de doigté qui évite le plus souvent la substitution et qui favorise l'articulation. Il faut consulter ce Livre d'Orgue riche d'enseignements. Il est publié un an avant les deux messes pour orgue de François Couperin.

Ex 1. Agnus Dei : pas de substitution entre do et sib au soprano (mes.2 et 3). Les mouvements de quinte ascendante à la main gauche sont articulés 5-5. Par déduction on peut penser que le pouce fera 1-1 en réponse descendante.

On remarquera au passage, à la 5^e mesure, la noire doublement pointée nécessitée par le fait que Raison veut que la note de conclusion de la cadence soit très brève.

The image shows a page of a musical score titled "Agnus Dei" on page 88. It consists of four staves of music. The top staff is the soprano line, and the bottom three staves are for the organ. The score includes performance instructions such as "Grand plein Jeu Lentement" and "Petit plein Jeu Vite". There are also fingerings indicated by numbers 1-5 and a double-dotted note in the fifth measure.

Ex 2. La première indication demande un changement de doigt sur la note répétée. Ici il s'agit de l'appoggiature du tremblement, qui se joue avant le temps et qui sera bien évidemment « coulée ».

Remarquons ici aussi le double point, rarement utilisée dans la musique baroque. Raison l'utilise pour que l'on comprenne bien que la résolution du tremblement est brève.

Dans cette basse de trompette, l'entrée du dessus (sur le Cornet) porte l'indication 2-2. L'articulation entre les deux croches accentuera l'inégalité et le 3^e doigt se trouvera sur le temps fort pour réaliser le pincé.

Ex 3. L'édition moderne utilisée ici rend plus lisible les doigtés de ce duo.

A la main droite la succession 4-4 est utilisée chaque répétition du motif. Ce doigté accentue l'inégalité mais il donne aussi un accent binaire à la main droite.

La main gauche adopte résolument le rythme ternaire.

On voit également sur le premier temps de l'antépénultième mesure la répétition 4-4. Comme dans l'exemple précédent, l'inégalité peut ainsi avoir une articulation renforcée et le 3^e se reposera sur le temps.

Pour terminer cet aperçu de ces quelques aspects des doigtés baroques français, il faut citer le livre pédagogique de Jean-François Dandrieu.²⁸ Dans cette courte gavotte :

1. Dandrieu, comme Couperin, utilise le doigté 43/32 pour les liaisons par deux.
2. Les liaisons de main gauche sont en réalité **des tenues** : La tenue correcte des notes (toute la durée de la liaison) donne l'articulation naturelle de la basse.

²⁸ DANDRIEU (Jean François), *Pièces de clavecin courtes et faciles*, Paris 1713.

3. Le doigté de la cadence entourée montre la bonne position de la main. Avec 2^e successivement sur le Sol#, le La, puis le do# de l'accord, **la main se transportera latéralement, sans rotation du poignet**. Ce ne serait pas le cas si l'accord final était joué avec le pouce. Cet exemple illustre bien la description du « transport latéral » de la main tel qu'il est décrit par le manuscrit 3042 de la Bibliothèque de l'Arsenal.

Gavotte

7. Johann Sebastian Bach

Il semble impossible d'achever une présentation des doigtés historiques sans évoquer le rôle de Johann Sebastian Bach dont nous possédons seulement trois exemples de doigtés²⁹ :

- 1) Applicatio BWV 994 (Klavierbüchlein de W.F. Bach, 1720) exemplaire autographe.
- 2) Praeludium en sol mineur BWV 930 (Klavierbüchlein de W.F. Bach) autographe.
- 3) Prélude et fugue en do majeur BWV 870a, version primitive. (copie doigtée par son élève Johann Caspar Vogler, vers 1730)

Ex.1 L'**Applicatio** que Bach inscrit en tête du livre de clavier de son fils ainé est dans la lignée des exemples pédagogiques de l'époque baroque. Quelques mesures suffisent à indiquer les principes généraux que l'on appliquera partout : les principaux doigtés et l'usage des ornements.

- 1) Le doigté ascendant et descendant par paire de doigts est encore utilisé ici. La main gauche monte avec 21 21, la main droite monte avec 34 et descend avec 32.
- 2) A la mesure 4, il y a deux notes conjointes jouées avec le même doigt : 5-5.

²⁹ Voir : FAULKNER (Quentin), *J.S. Bach's Keyboard Technique : An historical introduction*, St. Louis, 1984

3) A l'avant dernière mesure on adopte « *l'applicatio naturalis* » : la main garde la même position.

The image shows two systems of musical notation for a piece in C major. Each system consists of a treble and a bass staff. The first system has fingerings: Treble (3 4 3 4, 3 4 3 1, 3 4 3 4 5, 5 3, 2 3, 5 4, 5 5, 1) and Bass (2/4, 3/5, 3 2 1 2, 1 2 1 2). The second system has fingerings: Treble (5 5 4 3 2 3 2 1 5, 5 4 3 2 3 2 1 2, 4 5, 2 1 2) and Bass (1 3, 5 4, 2 3 4 5 3 2 1 2, 3 5). There are also various articulation marks like accents and slurs.

Ex. 2 Ce doigté de gamme sera encore prôné par C.Ph.E. Bach dans le *Versuch* de 1753³⁰ : Les deux premiers exemples musicaux du traité concernent la gamme de do majeur.

The image shows two handwritten musical examples from C.P.E. Bach's *Versuch über die wahre Art das Clavier*. The first example, labeled 'Fig. I.', shows a treble staff with a scale and fingerings: 1 2 3 1 2 3 4, 1 2 3 4 3 2 1, 1 2 3 4 5, 4 3 2 1, 4 3 2 1. The second example, labeled 'Fig. II.', shows a bass staff with a scale and fingerings: 4 3 2 1 5, 1 2 3 4 3 2 1, 1 2 3 4 5, 4 3 2 1, 4 3 2 1. Red arrows point to specific notes in both figures.

Ex. 3 En 1749, la méthode de clavier de P. Ch. Hartung, *Musicus theoretico-practicus*, compte une centaine de pièces et d'exemples. On retrouve toujours le même type de doigtés dans cette « *Fugue pour une seule main* ». Le 4^e et le 2^e doigt se trouvent sur le temps. Ainsi, le 3^e passera facilement après le 2^e pour monter sur le si bémol !

The image shows two systems of musical notation for a fugue for one hand. Each system consists of a treble and a bass staff. The first system is labeled '22. N°XLI.' and the second system is labeled 'Fuga mit einer Hand.'. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, with various articulation marks and slurs.

³⁰ BACH (Carl Philipp Emmanuel) *Versuch über die wahre Art das Clavier*, Berlin, 1753

Le deuxième exemple doigté de la main de Bach est le **Petit Prélude en sol mineur** dont l'auteur n'a certainement pas imaginé la postérité !

Ex.4 Dans cette pièce on retrouve encore « *l'applicatio naturalis* ». Les arpèges se développent avec la main qui garde l'empreinte harmonique. Au-delà du doigté, ce prélude révèle un procédé de composition basique qui enchaîne les successions d'accords appris par la pratique de la basse continue. On trouve des pièces équivalentes chez Kuhnau et Fischer, entre autres. L'élaboration de ce type d'œuvre est bien décrite dans le « *Musicalische Handleitung* » de F.E. Niedt (1700-1720) que Bach utilisait comme manuel pour ses cours de basse continue³¹.

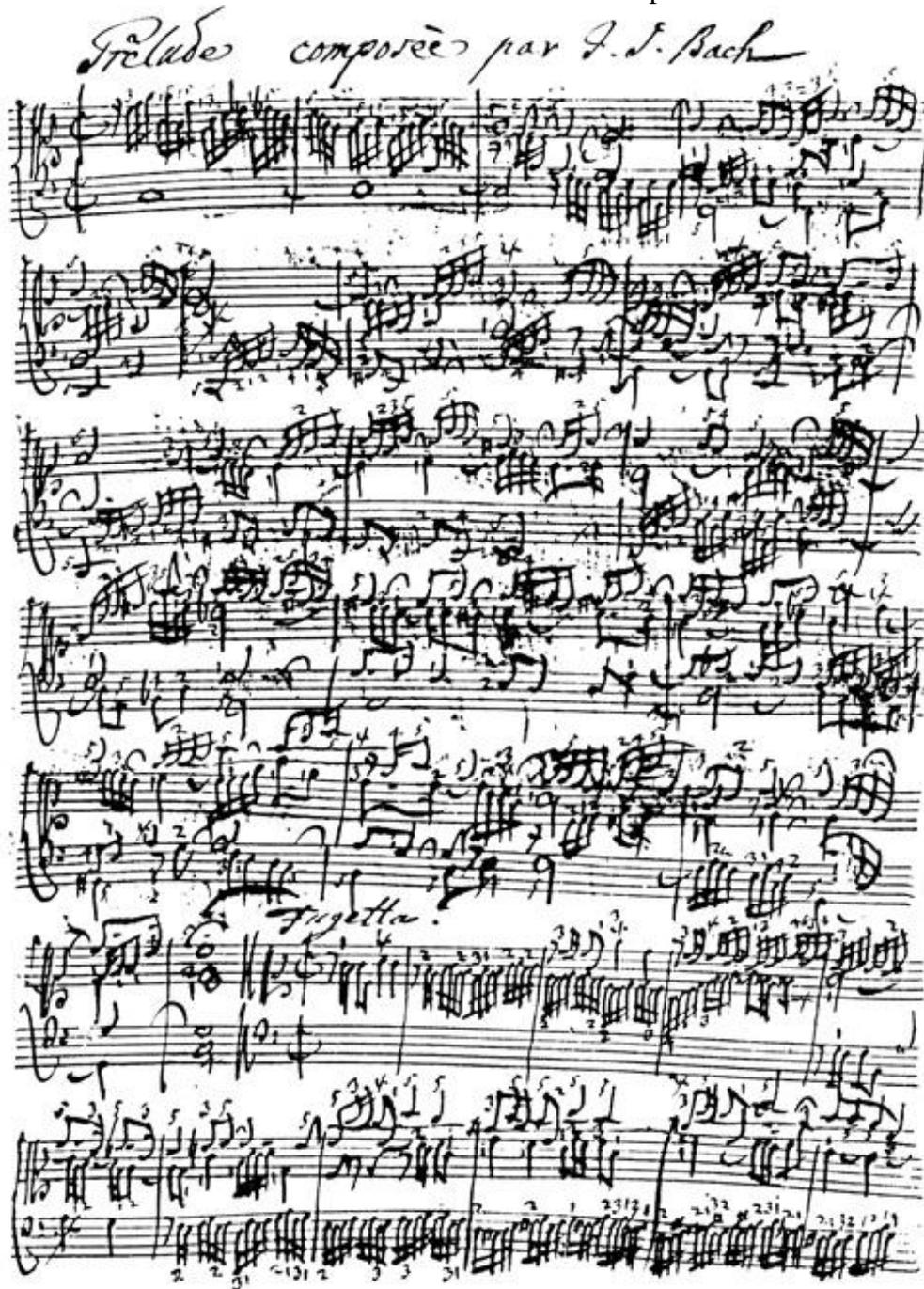
Les nombreuses éditions modernes corrigent les doigtés de Bach ou superposent des doigtés modernes aux originaux rendant souvent difficile la lecture des indications autographes.

Ex. 5 Certains doigtés ne sont compréhensibles (enchaînement entouré) que si l'on utilise la technique du croisement de doigts. Celle-ci sera progressivement abandonnée en raison de la pratique de nombreuses tonalités. Le pouce deviendra alors le doigt pivot qui permet à la main de passer facilement d'un niveau à l'autre du clavier. L'évolution du tempérament et du goût aura donc une influence certaine sur la technique digitale.

³¹ NIEDT (Friedrich Erhardt), *Musicalische Handleitung*, Hamburg, I :1700/10, II :1721, III : 1717, (fac-similé G. Olms Verlag)

BACH (Johann Sebastian), *Grundsätze zum vierstimmigen Spielen des General-Bass*, Leipzig, 1738, (fac-similé, Clarendon Press, Oxford, 1994)

Ex. 6 Le troisième exemple est une copie réalisé par l'un des proches élèves de Bach. Il s'agit de la version primitive du Prélude et Fugue BWV 870a. Bach placera ensuite la version définitive en tête du 2^e livre du clavier bien tempéré.



Ce manuscrit déjà très connu a été reproduit dans plusieurs éditions modernes. La qualité d'écriture de l'original et les copies entre éditions fautive n'ont pas souvent reproduit un texte fiable³². Johann Caspar Vogler, l'un des meilleurs élèves de Bach, a utilisé du papier appartenant à Bach pour copier le prélude et fugue. Si le texte n'est pas un autographe de Bach, ce détail indique en tous cas la proximité entre le maître et l'élève.

³² LINDLEY (Mark), "Early fingering: some editing problems and some new readings for J. S. Bach and J. Bull", *Early Music*, vol. XVII, n°1, Février 1989, p.60.

Ex. 1 Dans cet extrait on remarque le déplacement d'un doigt d'une touche l'autre : la succession 1-1-1-1 (MG : 2^e mesure) qui rend impossible un legato absolu.

The image shows two systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The first system has two measures. The second system has two measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Articulation marks like accents and slurs are present. The text above the first system explains that the 1-1-1-1 fingering sequence in the second measure of the first system prevents a perfect legato.

Ex. 2 On retrouve ici à la main droite 5-5-5 au soprano, tandis qu'à l'alto on enchaîne 3-3. A la main gauche on retrouve, comme à la 2^e mesure de l'exemple précédent le pouce et l'index qui montent « en paire de doigts » de façon traditionnelle.

The image shows two systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The first system has two measures. The second system has two measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The text above the first system notes the 5-5-5 fingering in the soprano part and the 3-3 fingering in the alto part. It also mentions the traditional thumb and index finger movement in the bass part.

Ex. 3. Dans les mesures finales du prélude on retrouve le même principe d'articulation. Aucune mention de substitution ici. La confrontation de cet exemple avec ceux de Couperin montre bien la spécificité du doigté français.

The image shows two systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The first system has two measures. The second system has two measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The text above the first system explains that this example shows the same articulation principle as the previous ones, without substitution, and highlights the specificity of the French fingering compared to Couperin's.

Ex. 4 La Fugue obéit au même principe : le 5^e suit les valeurs longues du soprano tandis que l'on trouve par deux fois le saut de quinte de l'alto avec 1-1. La main gauche semble tourner autour du pouce. Le 1^{er} fa# (MG) de la troisième mesure sera probablement joué avec le pouce.

On obtient avec ces doigtés une fugue finement prononcée. Alors que Bach a largement remanié le prélude dans la version définitive du « Clavier bien tempéré », la fugue est quasiment identique, seule la fin est modifiée, cela donne encore plus d'autorité aux doigtés que possédons ici.

Quantz, Forkel et Griepenkerl : l'héritage de Bach.

Au-delà des doigtés, on est en droit de s'interroger sur la technique de clavier de Bach. Les clavecinistes passent souvent à côté du traité de Quantz³³ qui est destiné d'abord au *Traverso* sans se soucier des nombreuses informations qu'il contient concernant le style et les différents instruments.

Le chapitre XVII est intitulé « *De celui qui joue du clavecin en particulier* ». Au §18 il est question de la manière de toucher le clavecin.

- 1) Quantz constate que le clavecin sonne différemment suivant celui qui le joue.
- 2) Il est question du juste poids du doigt qui donne aux cordes le temps de vibrer.
- 3) Ceci s'obtient moyennant « une tire » (?)
- 4) Les doigts sont également recourbés pour obtenir plus d'égalité entre les sons.
- 5) Dans l'exécution des notes roulantes, il faut plutôt retirer la pointe vers le bord de la touche.
- 6) C'est un des plus habiles joueurs de clavecin qui avait cette méthode.

³³ QUANTZ (Johann Joachim), *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, Berlin 1752. Fac-similé, Zurfluh, Paris, 1975.

L'expérience prouve, que si deux Musiciens differens en mérite jouent du même Clavecin, les tons seront beaucoup meilleurs sous la main du plus habile. On n'en peut donner d'autre raison que celle qui vient de la différente maniere de toucher, & il est nécessaire à cet égard, que tous les doigts touchent avec une force égale & avec le juste poids; que l'on donne aux cordes le juste tems, pour faire leurs vibrations sans obstacle; qu'on ne les touche pas avec trop de lenteur; leur donnant au contraire, moyennant une tire, une certaine force qui les fait faire autant de vibrations, qu'il faut pour que le ton dure plus longtems; & c'est par-là qu'il faut, autant qu'il est possible, obvier au défaut naturel de cet instrument, qui est que les tons ne peuvent se lier ensemble comme sur d'autres instrumens. Il importe aussi de regarder, si l'on pousse avec un doigt plus fort qu'avec l'autre. Cela peut arriver, quand on s'est accoutumé, de courber quelques doigts plus en dedans que les autres qu'on tient droit; ce qui cause non seulement une force inégale dans le jeu, mais empêche aussi d'exprimer les passages rondement, distinctement & agréablement; & de cette façon là, devant exécuter un roulement de quelques notes qui vont par degré, on ne fait que broncher, pour ainsi dire, sur les notes. Si au contraire on s'accoutume d'abord de courber également tous les doigts, les uns pas plus que les autres, on ne tombe pas si facilement dans cette faute. Outre cela il faut dans l'exécution des pareilles notes roulantes, ne pas lever brusquement les doigts; il faut plutôt retirer leur pointe jusqu'au bout antérieur de la touche, & les glisser en bas de cette façon là; c'est alors que les passages roulans s'expriment le plus distinctement. J'appuye mon sentiment sur l'exemple d'un des plus habiles joueurs de Clavecin, qui avoit cette methode & qui l'enseignoit aussi.

On pourrait interrompre la lecture à ce niveau, en restant sur sa faim quant au nom de cet habile joueur. Quantz donne la solution dans la table des matières :

B.

Bach (Jean Sebast.) sa methode de mettre
 les doigts au Clavecin XVII. vi. 18.
 il a poussé l'art de jouer des Orgues
 à sa perfection XVIII. 83.

Pendant très longtemps on considèrera ses propos comme une curiosité, prétextant que C.P.E. Bach ne fait aucune mention de cette particularité de jeu dans son traité³⁴. Il est maintenant admis que le terme allemand *Schnellen* fait allusion à un geste précis qui est à la fois un repli et un glissement en arrière du doigt. Dans le *Versuch*, Meno Van Delft a relevé près de vingt citations du terme qui réclame ce mouvement du doigt particulièrement dans l'exécution de certains ornements³⁵.

J.N. Forkel (1749-1818) publie la première biographie de Bach en 1802³⁶. Cet ouvrage a souvent été critiqué pour une raison principale : Forkel n'a pas connu J.S. Bach. Cependant il cherché toute sa vie à rassembler des documents et des partitions sur le Cantor de Leipzig. En 1773, Forkel travaille à Göttingen chez Wilhelm Friedemann. C'est auprès de lui qu'il apprend la technique spécifique décrite ci-dessous et qu'il copie la *Fantaisie Chromatique* du père et les merveilleuses *Polonaises* du fils. Forkel gardera le contact avec les deux fils aînés de Jean Sébastien, comme en témoigne les nombreux courriers qu'il échange avec eux. Cela se traduit également par l'envoi, la copie ou le don de partitions originales. A partir de cette somme de documents et de témoignages, Forkel va écrire une biographie incontournable.

Le chapitre III détaille la technique et la pédagogie du maître :

Le jeu de Jean-Sébastien Bach impliquait la tenue suivante de la main sur le clavier : les cinq doigts sont recourbés de sorte que leur extrémité forme une ligne droite, si bien qu'il n'est pas nécessaire de les rapprocher de la touche avant de l'enfoncer; il convient bien plutôt de les laisser en contact avec la touche qu'ils vont enfoncer. Cette position de la main a pour conséquences que :

- 1. les doigts ne tombent pas sur les touches ni (comme c'est souvent le cas) ne sont pas projetés sur ces dernières mais sont portés sur elles avec un sentiment de force intérieure et de domination du mouvement ;*
- 2. la force communiquée ainsi à la touche ou l'amplitude de la pression doit être maintenue avec la même intensité, de sorte que le doigt ne soit pas retiré perpendiculairement de la touche, mais plutôt glissé doucement vers le bord antérieur de la touche, et replié vers la paume de la main ;*
- 3. au passage d'une touche à l'autre, ce glissement rapide transmet au doigt suivant la quantité de force ou de pression employée pour le ton précédent, de sorte que les deux sons ne soient ni trop détachés ni mélangés. Le toucher n'est alors, ainsi que le dit Carl Philip Emanuel, ni trop lourd ni trop bref, mais exactement ce qu'il doit être.*

Les avantages de cette position de la main sont nombreux, non seulement au clavicorde mais également au pianoforte et à l'orgue. Je n'en citerai que quelques-uns:

- 1. la position recourbée des doigts facilite leur mobilité. Elle empêche la rudesse et le trébuchement que l'on rencontre si souvent chez les personnes qui jouent avec les doigts tendus ou insuffisamment recourbés;*
- 2. le fait de replier sous la paume le bout des doigts et, par suite, de transmettre rapidement la force d'un doigt à l'autre permet d'accroître la netteté de l'attaque des sons, de sorte que les passages ainsi joués sont plus brillants, plus pleins et plus ronds, comme si chaque*

³⁴ C'est déjà le cas de Forkel !

³⁵ VAN DELFT (Meno)., "Schellen: a quintessential articulation technique in eighteenth-century keyboard playing", *The Keyboard in Baroque Europe*, Ch. Hogwood, Cambridge University Press, 2003, p.187.

³⁶ FORKEL (Johann Nicolaus), « Sur la vie, l'art et les œuvres de J.S. Bach », Leipzig, 1802, traduction dans G. Cantagrel, *Bach en son temps*, Fayard, Paris, 1997, p.497.

son était une perle. L'auditeur n'a pas besoin de faire un effort de concentration pour saisir une interprétation de ce genre;

3. le glissement du bout du doigt sur la touche avec une pression égale laisse à la corde un temps de vibration suffisant; le son est donc non seulement embelli mais aussi prolongé, ce qui permet de lier et de faire chanter les notes, même sur un instrument faible de son comme le clavicorde. Enfin, tout ceci présente l'énorme avantage d'éviter tout gaspillage de forces par des efforts inutiles et par la gêne des mouvements.

Il paraît que Sébastien Bach a joué avec un mouvement des doigts si aisé et si peu marqué qu'on le saisissait à peine. Seules les dernières phalanges des doigts se mouvaient, la main conservait sa forme arrondie même dans les passages les plus délicats, les doigts s'élevaient fort peu au-dessus des touches, à peine plus que pour jouer les trilles, et, lorsque l'un d'eux jouait, les autres restaient dans leur position de repos. Les autres parties de son corps prenaient encore moins part à l'exécution, contrairement à ce que font les gens dont la main n'est pas assez légère.

Forkel, à la suite des fils de Bach, se réfère à la technique du clavicorde. Cette préférence est-elle liée au goût que l'on avait pour cet instrument à la fin du 18^e siècle ? Instrument de travail basique en Allemagne, le clavicorde exige une technique particulière³⁷. Il n'est pas mentionné dans l'inventaire des biens de Bach³⁸, mais un acte notarial nous rappelle que Jean Sébastien, avant sa mort, lègue « **3. Klavier nebst pedal** »³⁹ (un clavicorde à 2 claviers et pédale, probablement)⁴⁰ à son fils de 15 ans, Jean Chrétien, attestant ainsi de l'importance de cet instrument pour un musicien professionnel⁴¹

F.K. Griepenkerl en 1819 reprendra les affirmations de Forkel, dont il est le disciple, dans une importante préface à une nouvelle édition⁴² de la *Fantaisie Chromatique* avec la précision suivante : *telle qu'elle a été transmise de J.S. Bach à W. Friedemann Bach, de celui-ci à Forkel et de Forkel à ses élèves.*

*
*Neue. Ausgabe mit einer Bezeichnung ihres wahren Vortrags, wie derselbe von J.S.BACH auf W.FRIEDEMANN BACH, von diesem auf FORKEL und von FORKEL auf seine Schüler
gekommen. —*

Friedrich Conrad Griepenkerl (1782-1849) est un musicien, philosophe et homme de lettres qui enseigne les beaux-arts. Sa longue préface souligne avec précision que le *Schnellen* est davantage **un geste interne qui sert à transmettre le poids de la main d'un doigt à l'autre**, et à assurer une bonne tenue du son. Il va même détailler par quelles pièces de Bach on doit commencer et dans quel ordre il faut les travailler. Il rappelle enfin que le clavicorde est de loin préférable au pianoforte.

³⁷ TOUNAY (Jean), op. cit. « D'entrée de jeu sont décrits les premières éléments du problème ainsi que les valeurs qui font la réalité du toucher. Le seul objet de l'analyse est d'éviter le *rebondissement* qu'éprouvent parfois les doigts au contact des touches, comme s'ils étaient expulsés par une décharge souterraine ».

³⁸ L'inventaire parle de *clavecins*. Le terme *klavier* sera utilisé ensuite pour nommer le clavicorde.

³⁹ DAVID (Hans T.) & MENDEL (Arthur), *The Bach Reader*, Norton, New-York, 1945-1966, p.197

⁴⁰ Le clavicorde de J.D. Gerstenberg, daté de 1760, actuellement au Musée de l'Université Leipzig est constitué de 3 clavicordes superposés.

⁴¹ SPEESTRA (Joël), *Bach and the pedal clavichord, an organist guide*, Rochester University Press, 2004.

⁴² BACH (Johann Sebastian), *Chromatische Fantasie und Fugue BWV 903*, Préface de F.K. Griepenkerl, 1819, ed. Dominique Ferran, La Sinfonie d'Orphée, Tours, 2007

A la fin de cet article, il me semble utile de citer un extrait significatif de cette préface qui évoque la rhétorique mais surtout une méthode travail et une **haute perception de l'interprétation musicale** basée sur le respect de l'œuvre et sur **une grande culture**.

C'est sur ces principes que Griepenkerl commencera une nouvelle édition des œuvres d'orgue de Bach⁴³, *urtext* avant la lettre. Dans la préface du 1^{er} volume, il résumera à nouveau les bases de la technique enseignée par Bach et rappellera l'importance du clavier dans l'apprentissage de l'instrument.

*« Toutefois, il faut d'abord lire soigneusement chaque morceau que l'on veut jouer, il faut réfléchir au meilleur doigté, **qui est toujours le doigté le plus confortable**, et ne rien laisser au hasard. Ensuite il faut commencer avec un tempo si lent qu'il permettra, dès la première fois, de jouer toute la pièce sans hésitations. Une plus grande vitesse résultera automatiquement d'un travail assidûment poursuivi... Si l'on ne suit pas cette règle on s'habitue fatalement à balbutier, on doublera le temps de travail et l'on n'arrivera jamais à jouer avec liberté, sûreté et confiance en soi ».*

*« **Le toucher se compare à la seule prononciation**⁴⁴. Une belle déclamation musicale cependant réclame davantage que la seule clarté, l'exactitude, la sûreté, l'aisance et le contrôle absolu de tout le mécanisme du jeu. La majorité des compositions musicales de J.S. Bach sont de pures œuvres d'art intemporelles et en conséquence elles doivent nécessairement être traitées avec objectivité. Toute sentimentalité et affectation sont à exclure de leur interprétation, comme tout ce qui est à la mode, subjectif ou individualiste. Celui qui veut les attirer dans le cercle de sa sensibilité ou de ses sentiments ou vers la façon de sentir et de s'exprimer de notre époque ou de n'importe quelle époque, sans posséder la réceptivité et la formation qui permettent à son esprit d'être clairement **orienté par l'œuvre d'art elle-même**, celui-là les déformerait et les gâcherait fatalement par là même. La représentation artistique purement objective est la plus difficile de toutes à acquérir et peu y arrivent ; pour en être capable il ne suffit pas d'avoir du talent et de multiples connaissances en matière d'art, mais il y faut également une **culture générale étendue**. Si cette culture manque, cela conduit très souvent à une fausse prétention qui prend la place d'une compréhension toute modeste et de la joie pure, basées sur un oubli de soi complet ».*

*« Celui qui souhaite exécuter cette pièce avec dextérité, liberté et précision doit s'habituer à la façon de doigter que C. Ph. E. Bach a apprise de son père, selon laquelle le meilleur doigté est celui avec lequel la pièce peut être jouée le plus confortablement. On a le droit de placer le pouce et le petit doigt sur les feintes aussi souvent qu'il est utile et nécessaire. On peut passer **chaque doigt court sous un doigt long et chaque doigt long sur un plus court**, en dépit des règles partiales de plusieurs nouveaux théoriciens. J.S. Bach lui-même a écrit des pièces pour s'exercer à de tels doigtés, comme la 5^e Invention à 2 voix, qui habitue les pouces et le petit doigt à jouer sur les feintes. Du reste seulement un très petit nombre des plus grandes œuvres de clavier écrites par Bach ne peut être joué correctement et facilement sans ces doigtés».*

⁴³ BACH (Johann Sebastian), *Kompositionen für die Orgel*, Kritisch-korrekte Ausgabe von F.K. Griepenkerl & F. Roitzsch, Band 1. Peters, Frankfurt, 1844.

⁴⁴ Les caractères gras sont ajoutés par l'auteur de l'article.

Conclusion

A la fin de ce parcours historique à travers la technique de clavier, il faut se garder d'extraire des généralités : L'examen de trois siècles de pratique instrumentale concerne de nombreux styles de musique et des claviers très différents.

Durant cette longue période, la limitation des tonalités et des modes, en raison des tempéraments et du goût musical, a conduit sans doute à privilégier une technique favorisant l'usage de « paires de doigts ». Cette pratique va progressivement s'estomper en raison du passage fréquent entre les deux niveaux du clavier : les *marches* et les *feintes*.

Le pouce deviendra l'axe principal de rotation de la main à la place du doigt le plus long : le majeur.

L'impact des doigtés historiques sur l'articulation est certain. A l'instar de l'utilisation des instruments anciens, ils ont une influence déterminante sur un *discours musical* soigneusement prononcé et déclamé. C'est pour cette raison que le musicien doit s'essayer à ces différents doigtés, comme on apprend une langue étrangère, sans se contenter d'en connaître le vocabulaire, mais en vivant avec le répertoire correspondant pour en découvrir les accents, les subtilités et les intonations, comme on part à l'étranger pour mieux apprendre une langue.

A la recherche d'une cohérence esthétique et musicale avec son instrument, le musicien trouvera alors la nécessité et l'utilité de ce « voyage technique ».

Bibliographie des Ouvrages consultés

- AHLGRIMM (Isolde) *Manuale der Orgel-und Cembalotechnik*, Doblinger, Wien, 1982
- ANONYME « Manière de toucher l'orgue dans toute la propreté et la délicatesse qui est en usage aujourd'hui à Paris ». Ms. 3042 Bibl. de l'Arsenal, Fac-similé *Méthodes et Traités, Orgue*, vol. 1, Fuzeau, Courlay, 2005
- BACH (Johann Sebastian) *Klavierbüchlein de W. F. Bach*, 1720, (Edition moderne, Bärenreiter 5163, Kassel, 1979)
- Grundsätze zum vierstimmigen Spielen des General-Bass*, Leipzig, 1738, (Fac-similé, Clarendon Press, Oxford, 1994)
- BACH (Carl Philipp Emmanuel) *Versuch über die wahre Art das Clavier*, Berlin, 1753
Traduction française révisée, D. Collins, Zurfluh, Paris, 2009
- BANCHIERI (Adriano) *Conclusioni nel suono dell' organo*, Bologne, 1608,1626
L'organo suonarino, Venise 1605, 1611,1622
- BISMANTOVA (Bartolomeo) *Compendio Musicale*, Ferrare, 1677 (Fac-similé Spes)
- BOVET (Guy) *Une traduction intégrale de la préface et des remarques de Francisco Correa de Arauxo*, La Tribune de Lausanne. (Voir ed. Ut Orpheus, vol.1)
- BYRD (William) *My Lady Nevell's Book*, (edition modern) London 1926, Dover 1969
- CORREA DE ARAUXO (Francisco) *Facultad Organica*, Alcalá, 1626 (Fac-similé Minkoff)
- DANDRIEU (Jean François) *Pièces de clavecin courtes et faciles*, Paris 1713
(Édition moderne, B.F. Sappey, Paris, 1975)
- DELFT (Meno Van) "Schnellen, a quintessential articulation technique in eighteenth century keyboard playing", *The Keyboard in Baroque Europe* Cambridge, 2003
- DAVID (Hans) *The Bach Reader*, New-York, 1947-1966
MENDEL (Arthur) (edition revise par Ch. Wolff, Norton, New-York, 1998)
- DOLMETSCH (Arnold) *The Interpretation of Music*, 1915, Dover
- DIRUTA (Girolamo) *Il Transilvano*, 1593 (Fac-similé Forni)
- FERRAN (Dominique) "La technique de Clavier en France entre 1650 et 1750", *Orgues Méridionales*, Toulouse 1979
- J.S. Bach, Chromatische Fantasie und fugue BWV 903*
Préface de F.K. Griepenkerl (traduction française), Tours, 2007
- FAULKNER (Quentin) *J.S. Bach's Keyboard Technique : An historical introduction*, St. Louis, 1984
- FORKEL (Johann Nicolaus) « Sur la vie, l'art et les œuvres de J.S. Bach », Leipzig, 1802
(Traduction française in G. Cantagrel, *Bach en son temps*, Fayard, Paris 1997)
- HARTUNG (Philipp Christoph) *Musicus theoricopracticus*, 1749 (Fac-similé Peters)
- KOOPMAN (Ton) "My Lady Nevell's Book, and Old Fingerings"
The English Harpsichord Magazine, n°10, 1977, vol. 2, n°1
<http://www.harpsichord.org.uk/harpsichordmagazine.php>

- LE HURAY (Peter). *The Fingering of Virginal Music*, Stainer & Bell London, 1981
- LEONHARDT (Gustav) "An Interview with Gustav Leonhardt"
The English Harpsichord Magazine, vol.1974, n°2
<http://www.harpsichord.org.uk/harpsichordmagazine.php>
- LINDLEY (Mark)
BOXALL (Maria) *Early keyboard fingerings, A comprehensive guide*
Schott London, 1992
- LINDLEY (Mark) "Early fingering problems and some new readings for J.S. Bach and J. Bull",
Early Music, vol. XVII, 2/1989, Oxford
- NIEDT (Friedrich Erhardt) *Musicalische Handleitung*, Hamburg, I:1700/10, II:1721,
III: 1717, (Fac-similé G. Olms Verlag)
- NIVERS (Guillaume Gabriel) *Premier Livre d'orgue*, Paris, 1665 (Fac-similé Fuzeau)
- PENNA (Lorenzo) *Li Primi Albori Musicali*, Bologne, 1672 (Fac-similé Forni)
- QUANTZ (Johann Joachim) *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, Berlin,
1752. (Fac-similé Zurfluh)
- RAISON (André) *Premier Livre d'orgue*, Paris, 1688 (Fac-similé Fuzeau)
- RAMEAU (Jean Philippe) *Pièces de Clavecin*, Paris, 1724 (Fac-similé Fuzeau)
- SANCTA MARIA (Thomas de) *Arte de Tañer Fantasia*, Valladolid, 1565 (Fac-similé Minkoff)
- SACHS (Barbara)
IFE (Barry) *Anthology of early keyboard methods*
Gamut publications, Cambridge, 1981
- SCARLATTI (Alessandro) "Toccatà Primo" Ms. British Museum add 14244
(Edition moderne, Lindley-Boxall)
- SOLDT (Susan van) "The Susan Van Soldt Manuscript", *Monumenta Musica Neerlandica III*,
Dutch Keyboard Music of 16th and 17th centuries. Amsterdam 1961.
- SPEESTRA (Joel) *Bach and the pedal clavichord, an organist guide*, Rochester, 2004
- SPIETH (Noëlle) « Le Toucher du clavecin à la lecture de F. Couperin, Saint-Lambert et
Rameau ». <http://www.clavecin-en-france.org/spip.php?article111>
- TOURNAY (Jean) *Notes et Propos sur le Clavicorde*, La Table Ronde, Paris, 2009
- VENEGAS DE HENESTROSA (Luis) *Libro de cifra nueva*, Alcalá, 1557 (édition moderne: *La Música en la
Corte de Carlos Quinto*, H. Anglès, 1944)
- VOGEL (Harald) "Keyboard playing techniques around 1600",
S. Scheidt, *Tabulatura Nova*, vol. 2, Breitkopf, 1998
- "Playing Techniques, in J.P. Sweelinck", *Oeuvres de clavier*,
Vol. 1, Breitkopf, 2004