



**HAL**  
open science

## Rameau, Maître de clavecin, le second livre de 1724

Sylvie Bouissou

► **To cite this version:**

| Sylvie Bouissou. Rameau, Maître de clavecin, le second livre de 1724. 2012, 5 p. halshs-00759702

**HAL Id: halshs-00759702**

**<https://shs.hal.science/halshs-00759702>**

Submitted on 2 Dec 2012

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

RAMEAU, MAÎTRE DE CLAVECIN : LE DEUXIÈME LIVRE DE 1724

Sylvie Bouissou

© Sylvie Bouissou, 2012  
Institut de recherche sur le patrimoine musical en France  
(CNRS, MMC, BnF)

Les *Pièces de clavecin*, second livre pour clavecin de Rameau publié en 1724, marque une rupture radicale avec le premier, paru en 1706. Près de vingt ans séparent les deux livres au cours desquelles Rameau a acquis expérience et assurance. Dans la première édition des *Pièces de clavecin*, il revendique clairement son statut de maître de clavecin en indiquant sur la page de titre la mention « avec une méthode pour la mécanique des doigts où l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite exécution sur cet instrument ». S'il n'est à Paris que depuis juin 1722, son expérience d'enseignement est suffisamment prégnante pour l'inviter à une telle démarche. Éclairé par la voie tracée par F. Couperin en 1716 avec *L'Art de toucher le clavecin*, Rameau fait mouche avec cette nouvelle publication. À cette époque, F. Couperin dénonce une carence pédagogique en avançant qu'il « n'a encore paru jusqu'ici aucune méthode de clavecin », et développe l'heureuse idée d'associer un texte pédagogique et des « petits exercices pour former la main » à un ensemble de huit préludes.

Aux principes déjà très aboutis de F. Couperin, Rameau apporte un élément absolument majeur à la technique du jeu instrumental avec l'invention du passage du pouce. Alors que Couperin expose les doigtés sur les « progrès d'octave » en faisant se chevaucher les quatrième, troisième et deuxième doigts, de son côté, Rameau propose (p. 5) de :

s'accoutumer à passer le 1. [pouce] par-dessous tel autre doigt que l'on veut, et à passer l'un de ces autres doigts par-dessus le 1. [pouce]. Cette manière est excellente surtout quand il s'y rencontre des dièzes ou des bémols ; elle facilite même encore la pratique de certaines batteries, dont on trouve un exemple dans la planche suivante.

De cette invention, va découler l'écriture libérée et virtuose, gourmande de toute l'étendue du clavier, si caractéristique du style de Rameau qu'illustrent bien le deuxième double des « Niais de

Sologne » et « Les Cyclopes » que Chabanon, son ami et compatriote, admirait tant.

Rameau s'attaque également au problème de la notation et de l'interprétation des agréments, récurrent et aigu en cette période baroque où chaque nation, chaque école et parfois même chaque maître de clavier propose sa table d'agréments et son système de notation. Dans sa magistrale étude sur les agréments à l'époque baroque (*Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*), Frederick Neumann a recensé près de trois cents symboles, témoin d'une anarchie qui a causé la décadence de son utilisation trop sophistiquée. En 1722, dans son *Troisième livre de pièces de clavecin*, F. Couperin laisse entrevoir son exaspération face aux libertés que prennent les interprètes avec la notation de ses agréments :

Je déclare donc que mes pièces doivent être exécutées comme je les ai marquées ; et qu'elles ne feront jamais une certaine impression sur le personnes qui ont le goût vrai, tant qu'on n'observera pas à la lettre tout ce que j'y ai marqué, sans augmentation ni diminution.

Alors que timidement, Rameau donnait la manière d'exécuter sept agréments à la fin de son premier livre, dans celui de 1724, il offre une « Table pour les agréments » riche de douze cas présentés dans leur notation codifiée, juxtée de leur mode d'exécution, ce que Rameau appelle « expression ». Il joint également un texte explicatif sur la manière de jouer les différentes liaisons de tenue, d'expression et d'arpègement. Ainsi, comme Couperin, Rameau se montre pédagogue.

Le recueil des *Pièces de clavecin* marque également une rupture stylistique due à la propre évolution de Rameau, mais aussi à celle du répertoire de clavecin en France à travers les livres de Jacquet de La Guerre (1707), Siret (ca 1707-1711, 1719) et surtout ceux de F. Couperin (1713, ca 1717 et 1722) qui encouragent l'abandon progressif du schéma basique de la suite instrumentale. En effet, le recueil comprend deux suites en *mi* et en *ré* de dix pièces chacune ; or, alors que sur les dix pièces de la suite en *mi*, on compte deux pièces de caractère, toutes celles de la suite en *ré* sont des pièces de genre.

Les pièces de la suite en *ré*, inscrites au programme de ce concert, proposent un ensemble de tableaux de caractère placés sous le signe de la gaieté et de la bonne humeur qu'illustrent bien « La boîteuse » et son rythme clopinant à la main gauche, « La Follette » et « La Joyeuse », toutes deux vives et enjouées. L'humour de Rameau n'est pas de reste avec « Le Lardon » qui

semble émettre, avec son rythme saccadé, le « ouin ouin ouin » du nourrisson ponctué par des bribes de mélodie populaire chantée aux dessus et à la basse par des parents imaginaires.



Rameau, Le Lardon ; d'après *Pièces de clavecin*, op. cit., p. 33.

De même, dans « Les Cyclopes », il laisse à penser que le titre vient de la nécessité d'« ouvrir l'œil » avec ses sauts de la main gauche au-dessus de la main droite et ses déferlements d'arpèges dont la virtuosité permet que « l'œil y partage le plaisir qu'en reçoit l'oreille » (p. 6). Quant aux « Niais de Sologne », les délicieuses « notes égales » du thème principal leur apportent un côté frais et naïf, supposé être sans doute le lot des provinciaux.

Loin de cet humour et de la virtuosité spectaculaire des tourbillons « de poussière agités par les grands vents » (Rameau, Lettre à Houdar de La Motte), la palette d'expressions des pièces de 1724 cultive également des atmosphères veloutées dans « Les Tendres plaintes », « L'Entretien des Muses » et « Les Soupirs ».



Rameau, *Pièces de clavecin*, op. cit., Les Soupirs, p. 21.

Ces deux dernières pièces, avec leur jeu luthé et l'emploi de la suspension  $\text{♯}$ , agrément utilisé dès son premier livre par Fr. Couperin afin, écrit-il, « de donner de l'âme » au clavecin (Couperin, *L'art de toucher le clavecin*, p. 15), semblent être un hommage rendu à ce dernier.

Enfin, pour l'ensemble des pièces, les tendances timidement constatées dans le premier livre se confirment. Rameau souhaite développer ses pièces et, pour ce faire, utilise majoritairement la structure du rondeau combinée parfois avec la technique de la variation, comme dans les doubles des « Niais de Sologne ».

Les qualités musicales de ce livre, couplées d'une réelle dimension pédagogique et de la mise en pratique de l'invention phénoménale du passage du pouce, ont conféré à ce recueil un succès populaire incontestable, attesté par les six éditions parisiennes de Boivin et Leclair, parues entre 1724 et 1761, par l'édition anglaise de Walsh, imprimée entre 1764 et 1767, ainsi que par les très nombreuses copies d'extraits. Alors que jusqu'alors, Rameau jouit exclusivement d'une renommée de théoricien grâce à son *Traité de l'harmonie*, ce succès le révèle à un plus large public et lui apporte une notoriété et une reconnaissance populaire à laquelle il aspire ardemment.