

TABLE DES MATIERES

LES ORIGINES	2
Du clavicimbalum au clavecin	
<i>De l'art vocal à la tablature</i>	
LES PREMIERS MAITRES	4
L'école flamande	
<i>William Byrd et la musique anglaise</i>	
L'ESPRIT ITALIEN	6
L'Europe du sud et l'Italie	
<i>L'apport de Frescobaldi</i>	
Les formes d'instruments en Europe du Sud	
L'ANGLETERRE ET L'EUROPE DU NORD VERS 1650	9
<i>Froberger</i>	
L'Angleterre et l'évolution de ses instruments à clavier	
LA FRANCE AU XVIIe SIECLE	11
De Toulouse à Paris	
<i>L'esthétique française</i>	
L'EUROPE AUTOUR DE 1700	13
Quelques facteurs français	
<i>L'art de toucher le clavecin</i>	
Les grands instruments italiens	
<i>Domenico Scarlatti</i>	
LE XVIIIe SIECLE ALLEMAND	15
<i>Jean Sébastien Bach</i>	
Les particularités du Saint-Empire Germanique	
<i>L'Empfindsamkeit</i>	
LA FRANCE APRES 1750	17
<i>Jacques Duphy</i>	
Le ravalement du clavecin d'Andreas Ruckers de 1646	
<i>Les besoins de forte et de piano</i>	
L'ANGLETERRE DE 1730 À 1810	20
Le respect de la tradition chez les anglais	
<i>Deux citations de Charles Burney (1771)</i>	
LE RENOUVEAU	22
Du modernisme au retour aux sources	
<i>Les compositeurs contemporains</i>	

LES ORIGINES

DU CLAVISIMBALUM AU CLAVECIN

Le nom le plus ancien de facteur d'instruments à cordes et à clavier qui nous soit parvenu est celui de **JEHAN PERROT**, cité comme facteur d'un échiquier donné par Edouard III au roi de France Jean II en 1360. L'instrument, nommé échiquier ou eschiquier, apparaît dans plusieurs inventaires tout au long du XIVe et du XVe siècle. Il est certain qu'il s'agit d'un instrument à clavier et à cordes ; mais on ne sait pas si elles sont pincées ou frappées. Une iconographie relativement importante nous laisse penser que l'instrument (clavecin, clavisimbalum, clavicorde, échiquier) est déjà installé.

Un siècle plus tard, le manuscrit d'**HENRI ARNAULT DE ZWOLLE**, conservé à la bibliothèque nationale de Paris, nous confirme cette impression en nous livrant une étude très détaillée du clavisimbalum, du dulcemélos et du clavicorde entre autres instruments. Ce traité, consacré aux "arts mécaniques", a été réalisé lorsque Arnault, médecin et astrologue, était au service de Philippe le Bon en la cour de Bourgogne à Dijon entre 1436 et 1461. Ce document nous donne les bases de la facture instrumentale nord-européenne au XVe siècle. Arnault de Zwolle décrit quatre types de mécanismes pour le clavisimbalum. Le premier, qu'il définit comme le meilleur, est l'ancêtre du sautereau dont le plectre serait en laiton. Les deux suivants en sont des variantes. Le quatrième est une mécanique percussive. Les bases du piano-forte existent en fait depuis environ 1440, trois siècles avant Cristofori qui est considéré comme son inventeur.

Parallèlement ou conjointement, les connaissances actuelles de la facture ancienne ne nous permettant pas de le définir avec précision, il semble qu'en Europe du sud (Italie et Allemagne du sud) la facture de clavecin soit fort développée. De cette époque et de cette région, le Royal College of Music de Londres conserve un clavicythérium qui est l'instrument le plus ancien connu. Le fait que les cordes soient tendues sur une caisse de résonance à volume réduit laisse supposer que l'instrument dérive de la harpe ou de la cithare. En 1636, dans son "Harmonie Universelle" **MARIN MERSENNE** décrit et illustre un clavicythérium qui est vraiment une harpe à clavier. Dès la fin du XVe siècle, il est donc attesté que les musiciens ont à leur disposition deux sortes d'instruments à clavier et à cordes pincées : le clavisimbalum (à caisse horizontale), peut être originaire du psaltérion et du micanon, et le clavicythérium (à caisse verticale) descendant de la harpe.

Au début du XVIe siècle, les écoles géographiques s'affirment. Même s'il est encore prématuré de parler d'instruments différents, les principes qui ont guidé leur élaboration étant identiques, on remarque deux tendances dans les clavecins conservés à cette époque.

Le nord de l'Europe développe des instruments plutôt courts avec une charpente solide, contrairement au sud de l'Italie qui s'orientent vers des formes longues supportées par une structure très légère.

DE L'ART VOCAL A LA TABLATURE

*Le XVI^e siècle représente certainement l'âge d'or de la polyphonie vocale, mais en même temps le commencement de l'art instrumental. L'art vocal, qui avait atteint son plein apogée au temps des Palestrina, Lassus et Victoria, se trouvait en effet de plus en plus menacé par la prépondérance affirmée de l'instrument. A cette époque, clavecin, virginal, épinette et orgue étaient encore traités à égalité par les compositeurs, qui écrivaient de préférence des transcriptions d'œuvres vocales. Le terme "organo" désignait la plupart du temps tout instrument à clavier. Son rival était alors le luth comme en témoignent les premières xylographies des frottoles italiennes. Sur la gravure qui ouvre le recueil d'**Andrea Antico**, beaucoup ont reconnu dans le singe jouant sur le clavecin la représentation ironique de Gardane, l'autre graveur de ce temps qui préférait les tablatures de luth à celles pour le clavier.*

LA JUSTE PROPORTION

La forme d'un clavecin est déterminée par la longueur vibrante des cordes et par les intervalles qui les séparent. La théorie voudrait que la longueur des cordes double d'une octave à la suivante, de l'aigu vers le grave. Cet énoncé, appelé "juste proportion", ne peut être respecté dans la pratique, car il conduirait à la réalisation d'instruments exagérément longs. Les facteurs ont donc compensé la diminution imposée de la longueur des cordes par une augmentation de leurs diamètres dans les basses.

La facture du sud, et particulièrement la facture italienne, respecte la "juste proportion" le plus possible, tandis qu'au nord, les facteurs attachent moins d'importance à cette règle et répartissent ce raccourcissement arbitraire sur un plus grand nombre de cordes.

Le clavecin de **TRASUNTINO** daté de 1531 illustre, de par sa forme allongée et son éclisse courbe très prononcée, la vision italienne de ce concept qui restera acquis tout au long de l'histoire du clavecin en Italie.

Au XVI^e siècle, les clavecins d'Italie septentrionale sont universellement répandus. Les inventaires des cours d'Europe nous en apportent la certitude et les instruments à cordes pincées décrits dans les ouvrages techniques de l'époque sont manifestement d'origine italienne.

Par ses éclisses relativement fines, ses ornements en volutes qui délimitent la boîte à clavier et sa rose à motif géométrique, le clavecin de HANS MULLER fabriqué en Allemagne en 1537, conservé à Rome, est assez proche d'un instrument du sud. Mais ses proportions, 1,50 mètre de long pour une étendue de C à a² *(DO à LA), et la géométrie de son plan de cordage implique une forme plus ramassée, le rattachent nettement à ce qui deviendra bientôt l'école flamande.

Comme certains orgues de la même époque, le clavecin de Hans Muller dispose d'un système de transposition par glissement de clavier.

* La notation de tessiture est la plus communément utilisée en Europe, à savoir : C = premier do grave d'un clavier de clavecin ; c = le do suivant ; c¹ = le do suivant (do du milieu du piano) etc.

LES PREMIERS MAITRES

L'ÉCOLE FLAMANDE

Admirés partout en Europe, les instruments de l'école flamande, dès le début du XVI^e siècle, sont les ambassadeurs du génie de leurs facteurs. Regroupés au sein de la guilde de Saint-Luc à partir de 1519 et disposant d'une réglementation propre en 1558, ils développent leur art à Anvers, ville jouissant d'une activité économique et artistique florissante. La **guilde de Saint-Luc** est la corporation qui regroupe depuis le Moyen-Âge l'ensemble des professions artistiques. La première mention certaine de l'adhésion d'un facteur d'instruments à clavier date de 1519. Il s'agit de **JOOS KAREST** inscrit comme apprenti facteur de clavicornes.

En 1557, dix facteurs de clavecins adressent à la guilde une pétition dans laquelle ils demandent que leur art soit l'objet d'une réglementation. Leur réclamation aboutit et les statuts corporatifs des facteurs de clavecins sont officialisés par le représentant du roi le 28 mars 1558. C'est à partir de cette date que les instruments fabriqués en Flandres doivent porter obligatoirement la marque du facteur. C'est en cette même ville qu'en 1579 **HANS RUCKERS** adhère à la guilde de Saint-Luc. Le nom de ce facteur et de ses descendants traversera les frontières et se poursuivra jusqu'à nos jours.

Les sortes d'instruments fabriqués en Flandres et plus particulièrement à Anvers sont assez nombreuses. Leurs étendues sont de 45 notes avec l'octave courte à la basse, soit C/E à c³ (DO/MI à DO).

Les clavecins se répartissent en trois groupes :

- Les clavecins à un clavier : longueur 1,85 m largeur 0,73 m, 1 jeu de 8 pieds et 1 jeu de 4 pied, souvent un jeu de luth, leur diapason est un peu plus bas que le LA à 440.
- Les clavecins à deux claviers : longueur 2,25 m largeur 0,80 m, 1 jeu de 8 pieds et 1 jeu de 4 pieds par clavier, le clavier inférieur est décalé d'une quarte dans le grave, le clavier supérieur étant au diapason courant. Ils sont dits «transpositeurs». Il existe des instruments identiques, mais les claviers sont inversés.
- Les clavecins associés à un autre instrument : il peut s'agir de l'un des deux instruments ci-dessus associé soit à un orgue, soit à un virginal accordé en général une octave au-dessus du clavecin.

Les virginals : leur plan parfois polygonal à la fin du XVI^e siècle devient définitivement rectangulaire au début du XVII^e siècle. Ils se séparent en deux familles : les «spinnetten» et les «muslaars». Le premier type a le clavier à gauche et sa sonorité est riche en harmoniques. Le deuxième a le clavier à droite et possède un son bien assis sur la fondamentale mais qui manque peut être de définition dans les basses. Ils sont construits dans six tailles différentes et sont numérotés en fonction de leur longueur en pieds flamands. Le pied flamand mesure à l'époque 284,7 mm.

Le plus grand, dit de 6 pieds est au diapason courant,
celui de 5 pieds est accordé 1 ton au-dessus
celui de 4 pieds et demi, une quarte au-dessus,
celui de 4 pieds, une quinte au-dessus,
celui de 3 pieds, une octave au-dessus, il est appelé ottavino,
celui de 2 pieds et demi, une neuvième u-dessus.

L'usage d'instruments à différents diapasons ou transpositeurs n'est pas très clair aujourd'hui. Ils ont peut-être été construits dans le but de faciliter les transpositions, ou pour proposer aux musiciens des instruments à différents degrés de la tessiture ou plus simplement ne faut-il voir qu'une pratique normale de la facture instrumentale qui consiste à penser les instruments par famille, par exemple la flûte à bec avec ses différentes tailles en C (DO) et F (FA), ou encore les violes, la famille des luths...

Il semble qu'en Italie une pratique similaire se soit développée. Il existe en effet un certain nombre de clavecins et d'épinettes dont le clavier atteint le f³ (FA) aigu, alors que la littérature pour clavier ne dépasse pas le C³ (DO).

WILLIAM BYRD ET LA MUSIQUE ANGLAISE

WILLIAM BYRD (1543-1623) est l'un des plus grands compositeurs du XVI^e siècle. Ancien élève de Thomas Tallis, organiste de la cathédrale de Lincoln puis de la Chapelle Royale, il est certainement l'un des pères de la musique de clavier et le créateur des éléments de style propres au virginal (terme qui désigne à l'époque tous les instruments à clavier et à cordes pincées). Les quelques 130 pièces conservées sont rassemblées pour la plupart dans les grands recueils collectifs des XVI^e et XVII^e siècles : le «Fitzwilliam Virginal Book» compilé par Francis Tergian, récusant catholique entre 1609 et 1619 (Byrd, Bull Farnaby, Morley, etc.) ; le «Parthenia» qui est le premier recueil de musique anglaise gravé sur plaques de cuivre en 1613 et «**My Lady Nevells Booke**» qui comporte exclusivement des pièces de Byrd, professeur de Lady Nevell.

Ces pièces sont écrites dans des genres très variés : fantaisies, transcriptions de mélodies de plain-chant*, danses, variations sur des mélodies populaires ou sur des basses obstinées, batailles. Citons ces mots de J. Caldwell (*English Keyboard Music before the nineteenth Century*) :

«Sans Byrd, la technique du plain-chant (adaptée pour le clavier), ainsi que, dans une certaine mesure, le style fugué, auraient sans doute survécu, tout en finissant par s'altérer et peut-être disparaître ; mais la variation* profane ainsi que la danse - ce qu'il y a de plus caractéristique dans le style des virginalistes - n'auraient certainement pas vu le jour. Pratiquement tout ce qui, à nos yeux, constitue la manière la plus spécifiquement anglaise, se trouve déjà sous la forme la plus simple et la plus pure dans l'œuvre de William Byrd».

L'ESPRIT ITALIEN

L'EUROPE DU SUD ET L'ITALIE

Les caractères évidents qui s'imposent dès la première rencontre avec l'instrument italien sont la finesse et la légèreté. Sa forme élancée, la minceur de ses éclisses, la délicatesse des moulures qui le soulignent, offrent au regard un contraste saisissant avec les instruments de l'école du nord.

Fragile par sa légèreté, il est glissé dans une caisse qui épouse sa forme pour le protéger. Appelée boîte extérieure et généralement richement ornée de cuir repoussé ou de peinture, cette caisse est une caractéristique de la facture italienne que l'on retrouve aussi au début du XVIe dans le sud de la France.

La rosace, marque du facteur dans des Flandres, est en Italie, et plus généralement en Europe, composée de motifs superposés et d'entrelacs géométriques. Elle est découpée dans du parchemin ou du bois de placage mince.

Autre particularité d'importance, l'usage du bois de cyprès, pour la construction des clavecins et des épinettes en Italie et dans la péninsule ibérique, utilisé tant pour la caisse que pour la table d'harmonie, contribue à établir le caractère sonore particulier et très dynamique de ces instruments. Au sud de l'Allemagne et de la France, plusieurs sortes de bois sont en usage. Le noyer, l'érable, le sapin et le tilleul sont les essences les plus utilisées pour les éclisses et le fond tandis que la table d'harmonie est assemblée en épicéa ou en sapin.

Le choix des bois en facture instrumentale obéit à deux critères d'importance : leur qualité acoustique et mécanique ainsi que leur disponibilité géographique.

Beaucoup d'instruments italiens et d'Allemagne de sud sont anonymes. Cela peut s'expliquer par l'absence de corporation professionnelle puissante au XVIe et au XVIIe siècle dans ces régions. Cependant et heureusement, l'anonymat n'étant pas une règle, une quarantaine de noms sont parvenus. En voici quelques uns :

Jérôme de BOLOGNE, travaille à Rome au début du XVIe siècle.

Antonius BAFFO, vénitien de la fin du XVIe siècle.

Giovanni CELESTINI, vénitien de la fin du XVIe siècle et du début du XVIIe siècle.

Domenico PISAURENSIS, vénitien de la fin du XVIe siècle

Bartolomeo CRISTOFORI, florentin de la fin du XVIIe et du début du XVIIIe siècle.

L'APPORT DE FRESCOBALDI

*C'est à Ferrare, au cœur d'un des centres musicaux les plus brillants d'Italie, que naquit **Girolamo Frescobaldi** en 1583. Il devient organiste à Saint Pierre de Rome à 25 ans, poste qu'il occupera jusqu'à sa mort. En 1607, il suit son protecteur le cardinal Bentivoglio dans les Flandres. Il y rencontre entre autres le virginaliste anglais Peter Philips et l'organiste néerlandais Jan Pieterzoon Sweelinck. A la fin de sa vie, il fait également la connaissance de Froberger qui devient son élève. La réputation de Frescobaldi était en son temps aussi immense dans son pays qu'à l'étranger. Dans son œuvre, il s'est surtout consacré à la musique instrumentale : les *ricercari*, *toccate*, *capricci*, *fiori musicali* sont destinés aux claviers, orgue ou clavecin. Dans son premier livre de *toccate*, Frescobaldi a ajouté des avertissements au lecteur qui sont très précieux pour l'interprète d'aujourd'hui : «cette façon de jouer n'est pas soumise à la mesure. Nous voyons la même chose dans les madrigaux modernes qui, nonobstant leurs difficultés, deviennent plus facile à chanter, grâce aux variations du tempo* qui est battu tantôt lentement, tantôt vite, et même quelquefois, est suspendu selon l'expression de la musique ou le sens des paroles (...) les débuts des *Toccate* doivent être joués *adagio* et *arpeggiando* (...). Dans les *partite* (variations), lorsque vous trouvez des traits* rapides et des passages expressifs, il est souhaitable de jouer lentement ; la même observation pour les *toccate*. Les *partite* sans traits* peuvent être jouées un peu plus vite ; c'est au goût et au jugement de l'exécutant de régler le tempo*, en quoi consiste l'esprit et la perfection de cette façon de jouer et de ce style».*

*Le style de la musique italienne autour de 1600 nous est également donné par **Girolamo Diruta** (1554-1613) dans son ouvrage «**Il Transilvano**», premier traité en italien consacré exclusivement à la musique de clavier, le premier à distinguer la technique de l'orgue de celle des instruments à cordes pincées et le premier à donner une image exhaustive de la musique vénitienne de l'époque : Andrea et **Giovanni Gabrieli**, Claudio Merulo, Luzzascho Luzzaschi... Sa notoriété fut très grande comme en témoignent les nombreuses rééditions de l'œuvre en 1593, 1597, 1612 et 1625.*

LES FORMES D'INSTRUMENTS EN EUROPE DU SUD

Les clavecins : ils sont à un clavier ; leurs longueur varient de 1,80 m à 2,20 m et ils peuvent avoir l'angle de la queue très aigu, moyen ou presque droit. Ils possèdent 2 jeux de 8 pieds, (le jeu de 4 pieds ainsi que le jeu de luth sont très rares). L'étendue courante est de 45 notes C/E à c³ (DO/MI à DO) avec octave courte.

Les épinettes : leurs plans sont variés, allant du polygone presque trapézoïdal au rectangle avec coin coupé jusqu'à la forme dite en «aile d'oiseau» inventée, semble-t-il, par GIROLAMO ZENTI à la fin du XVIIe siècle. Les plus petites sont en 4'.

Tant pour les clavecins que pour les épinettes, deux ambitus semblent établis : les 45 notes courantes, et une étendue plus grande, 50 notes C/E à f³ (DO/MI à FA). Nous n'avons pas assez d'éléments pour pouvoir déterminer la fonction ou l'usage de ces instruments à grande étendue. Peut-être étaient-ils conçus pour pouvoir transposer (ils ont la même étendue que le clavier «transposé» des instruments flamands de cette époque), ou l'augmentation de l'étendue compensait-elle, en partie, l'absence de 4 pieds ?

Il semble que deux tendances apparaissent dans la longueur des cordes des instruments italiens. Certains instruments ont des cordes plutôt longues, les autres plutôt courtes. Deux explications possibles sont avancées : l'une ayant trait au diapason, les cordes courtes seraient utilisées pour des instruments à diapason haut, et les longues pour les diapasons bas. L'autre serait liée au matériau utilisé pour le cordage, le laiton pour les cordes courtes, le fer pour les longues. Il faut savoir qu'à longueur et tension égales, une corde de laiton (plus lourde) sonne plus grave qu'une corde en fer (plus légère).

Les clavicythériums : parmi ceux conservés aujourd'hui, la grosse majorité provient de l'Italie et de l'Allemagne du sud. Il faut attendre le XVIII^e siècle pour en rencontrer dans l'école du nord avec de somptueux clavicythériums construits par ALBERT DELIN, facteur à Tournai de 1750 à 1770.

Les clavecins réalisés dans la péninsule ibérique sont fort semblables. Seuls diffèrent quelques éléments de décor, comme le piétement ou les ornements qui agrémentent les claviers.

L'ANGLETERRE ET L'EUROPE DU NORD VERS 1650

FROBERGER

JOHANN JAKOB FROBERGER (1616-1667) est considéré à juste titre comme le plus grand compositeur allemand de musique pour le clavier au XVII^e siècle. Organiste à Vienne, il voyage à Rome où il travaille avec Frescobaldi, à Bruxelles, à Paris où il rencontre Louis Couperin puis en Angleterre. Il finit sa vie à Héricourt près de Montbéliard, en France. Applaudi dans une grande partie de l'Europe, Froberger eut une influence prépondérante sur la musique instrumentale de son siècle. Mises à part 2 pièces vocales et religieuses, son œuvre est exclusivement consacrée au clavecin et à l'orgue.

Il est le seul compositeur pour clavier de l'histoire qui utilisa délibérément trois sortes de notations pour trois styles différents :

- le «*stylo antico*» (ou le style polyphonique), représenté par la *Fantasia*, le *Ricercar*, la *Canzona* et le *Capriccio*, est écrit en toutes notes sur 4 portées.

- Le «*stylus phantasticus*» représenté par la *Toccata* utilise la tablature* de clavier italienne, à savoir une portée de 6 lignes pour la main droite, et 7 ou 8 lignes pour la main gauche. Ces deux styles sont directement issus de l'enseignement qu'il avait reçu de Frescobaldi.

- Le «*stylus choraicus*», ou style chorégraphique, que l'on retrouve dans les suites* d'influence française avec une prédominance du «*style luthé*»*, utilise une tablature qui nous est plus familière : 2 portées de 5 lignes chacune.

Doutant que ses créations seraient bien comprises et correctement traitées, Froberger ne publia jamais aucune de ses œuvres si recherchées.

L'ANGLETERRE ET L'ÉVOLUTION DES SES INSTRUMENTS À CLAVIER

Malgré la présence attestée d'instruments d'origine flamande ou italienne en Angleterre qui nous a longtemps laissé penser qu'elle importait plus de clavecins qu'elle n'en fabriquait, la facture anglaise s'affirme et se développe dès le début du XVII^e siècle. C'est en effet dans ce pays que les instruments ont la plus grande étendue et les possibilités sonores les plus variées en Europe à cette époque. La grande quantité de virginals présents dans les inventaires anglais de XVII^e siècle ne doit pas nous laisser croire que les musiciens insulaires n'avaient à leur disposition que de petits instruments? Le clavecin de 1622, construit par John Haward, possède de larges emprunts à l'école italienne. Une forme effilée, des éclisses fines et un plan de cordage calculé sur un module court sont en effet des principes largement exploités au sud de l'Europe. Sa disposition est de deux 8' sur un clavier. L'usage du 4', contrairement au reste d l'Europe du nord, n'est pas systématique sur les instruments anglais. Mais ce clavecin a la particularité d'être construit en chêne et d'avoir un jeu nasal (appelé lute stop). Ces deux caractéristiques deviendront des spécificités de la facture anglaise.

Dans une collection privée se trouve un autre exemple de clavecin avec une disposition importante. Il s'agit d'un instrument anonyme daté de 1623 très richement décoré? Il possède deux 8', un 4' et un jeu nasal répartis sur deux claviers de 61 notes (F₁ à f³).

Une correspondance entre Balthasar Gerbier et Sir Francis Windebank concernant l'acquisition d'un clavecin de Rückers par ce dernier nous est parvenue. Elle est significative du décalage qui existait entre la Grande Bretagne et le continent. Sir Windebank avait chargé, fin 1637, monsieur Gerbier d'être son intermédiaire auprès de Joannes Rückers pour l'acquisition d'un clavecin. En janvier 1638, monsieur Gerbier écrit à Sir Windebank qu'il a arrêté son choix sur «un instrument remarquable». Il décrit un clavecin à deux claviers et quatre registres (clavecin transpositeur). Début février, Sir Francis Windebank lui répond de lui envoyer l'instrument. Le 20 juillet 1638, il écrit à son correspondant pour lui signaler que l'instrument ne correspond pas à son désir. Il précise : « ... l'artisan qui l'a fait a commis bien des erreurs, et il lui manque notamment 6 ou 7 touches, ... la musique qu'on y joue est méconnaissable... » (il fait allusion au clavier transpositeur). Une dizaine de jours plus tard, Balthasar Gerbier lui répond qu'il a consulté monsieur Rückers et que celui-ci lui a répondu que l'instrument «ne pouvait être modifié et qu'il n'y en avait pas d'autres de fabrication locale en vente». Sir Windebank a retournée son instrument et en a fait commander un autre conforme à son désir.

Le virginal de **GABRIEL TOWNSEND**, conservé au musée instrumental de Bruxelles, est daté de 1641. Alors que dans toute l'Europe, l'ambitus des claviers est de 45 notes avec une octave courte, la tessiture de ce virginal est chromatique sur ses 53 notes, de C à e³. Quoiqu'un peu plus grand que ses homologues continentaux, il est très similaire aux virginals du type spinet que fabriquent les Rückers à la même époque, (on ne connaît pas de muselaar en Grande Bretagne). Une autre particularité de la facture anglaise est le profil des feintes. La partie avant est parallèle aux marches alors que la partie arrière descend en formant une courbe légère, vers la barre d'adresse.

Le virginal jouit en Angleterre, dans les classes moyennes, d'une renommée très importante.

LA FRANCE AU XVII^e SIÈCLE

DE TOULOUSE À PARIS

Les clavecins de **VINCENT TIBAUT**, reçu maître menuisier le 5 janvier 1673 à Toulouse, sont les derniers instruments à présenter, en dehors de l'Espagne, du Portugal et de l'Italie, les principes de légèreté appliqués à la facture de clavecin. Les trois instruments connus sont un précieux témoignage de la facture française du sud au XVII^e siècle. Datés de 1679, 1681 et 1691, ils sont construits avec des éclisses fines, en noyer, collées autour d'une structure légère d'équerres suivant la méthode construction italienne. Autres similitudes, les fines moulures qui ceinturent la caisse et les chevalets de profils nettement italiens. Par contre, les piétements et le somptueux décor de marqueterie appliqué sur deux d'entre eux sont d'inspiration française. Leur forme et leur disposition musicale sont caractéristiques de la facture franco-flamande. La remarquable unité, qui se dégage à l'observation de ces instruments, laisse pressentir la main d'un artisan en pleine possession de son métier.

La facture française du XVII^e, trop méconnue, ne jouissait pas, encore récemment, d'une réputation enviable. Pourtant les quelques instruments conservés n'ont rien à envier à leur homologues des pays voisins. Ils constituent une étape fondamentale et passionnante de l'histoire du clavecin.

Les dynasties des **DENIS, RICHARD, DESPONT** ou encore **JACQUET**, dont il reste les inventaires, témoignent de l'importance de la facture de clavecin en France à cette époque. Quelques instruments sont conservés dans les musées. Le musée instrumental de Paris possède deux épinettes de Richard et de Denis, et un clavecin à deux claviers de **GILBERT DESRUISSEAUX**. Le musée de Chartres a une épinette, peut-être de Richard ; celui d'Issoudun un clavecin de Denis. À Londres se trouve un clavecin de **JEAN ANTOINE VAUDRY**.

De la majorité de ces instruments se dégagent quelques caractéristiques communes. L'usage de noyer pour la construction des caisses, les marches en ébène et les feintes en os en sont des exemples. Les clavecins à deux claviers ont tous deux jeux de 8 pieds et un jeu de 4 pieds. Leur étendue est de G_1/B_1 à c^3 (SOL/SI à DO). La disposition des jeux semblent moins sûrs. Sur certains clavecins, le 4' est au clavier supérieur et le plein jeu s'obtient au moyen du pied de biche des sautereaux du 4', les deux claviers ne pouvant pas s'accoupler. Sur d'autres instruments, la disposition est identique. (2x8' au clavier inférieur et 1x4' au clavier supérieur) mais le clavier inférieur coulisse sous le supérieur est permet ainsi l'accouplement. Enfin, comme sur les instruments de Tibaut, le clavier supérieur est fixe ; il reçoit un jeu de 8' tandis que le clavier inférieur commande 1 jeu de 4' ; un jeu de 8', et coulisse sous le clavier supérieur.

Il faut encore signaler une particularité de certains de ces instruments. Le clavecin de Desruisseaux et l'épinette de Chartres ont une éclisse courbe en «S». Cet usage, inconnu jusqu'alors et abandonné en France par la suite, sera repris par les facteurs allemands.

L'ESTHETIQUE FRANCAISE

LOUIS COUPERIN (1626-1661) est le premier claveciniste, organiste et violiste de cette grande famille de musiciens. Son œuvre n'a pas été éditée de son vivant? Les préludes, allemandes, courantes, sarabandes et chaconnes nous sont donc parvenus pour la plupart sans être organisés sous forme de suite, grâce au manuscrit «Parville» conservé en Californie et au «manuscrit Bauyn» conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris. Le choix des pièces dans l'organisation de la suite dépend donc du goût de l'interprète. Les préludes non mesurés représentent le plus bel exemple d'écriture d'une improvisation contrôlée dans laquelle l'apport de l'interprète est très important? La notation, au premier abord très approximative, le rythme n'étant jamais indiqué est en fait assez claire dans son originalité : l'égrénage des rondes en diagonales indique le style arpégé, les grandes liaisons indiquent les tenues est les longueurs des notes dont elles partent. Certains agréments retranscrits en rondes qu'il faut donc jouer vite, sont facilement reconnaissables pour les clavecinistes qui pratiquent le style des compositeurs français du XVIIe siècle.

C'est en 1689 que paraît le premier livre de «pièces de clavecin» de **JEAN-HENRY d'ANGLEBERT** (1635-1691), organiste et claveciniste, élève de Chambonnières, le fondateur de l'école française de clavecin. Ce recueil réunit 4 suites de danses qui suivent le schéma classique de la suite et trouvent leur unité dans la tonalité : allemande, 1 ou 2 courantes, 1 ou 2 sarabandes, gigue et éventuellement gaillarde, gavotte, menuet, chaconne en rondeau et passacaille. Trois d'entre-elles débutent par un prélude non mesuré. Ce recueil contient également des transcriptions de Lully : «Il faut avouer que les ouvrages de cet homme incomparable sont d'un goût fort supérieur à tout autre. Comme ils réussissent avec avantage sur le clavecin, j'ay cru qu'on me sçauroit gré d'en donner ici plusieurs de différent caractère».

D'Anglebert laisse également une table d'agréments extrêmement complète, et sans doute l'une des plus précises de l'histoire du clavecin français. Certains signes d'agréments sont de son invention, et la plupart seront repris par d'autres musiciens français.

Les «principes de l'accompagnement» réduits à 5 leçons par d'Anglebert sont avec le traité de **DENIS DELAIR** les premières indications pour jouer la basse-continue* en France. On retrouve chez les deux auteurs les particularités du style de clavier du XVIIe siècle français dans l'agrément* comme les tierces coulées, l'arpègement, etc. qu'ils ajoutent dans les enchaînements d'accords de l'accompagnement.

AUTOUR DE 1700

QUELQUES FACTEURS FRANCAIS

Répondant aux besoins des musiciens, l'étendue des clavecins qui devient chromatique sur toute la tessiture est augmentée. Elle couvre quatre octaves et demie, soit G_1 à d^3 voire e^3 (SOL à RÉ voir MI).

La France abandonne ses schémas précédents et se tourne résolument vers la facture flamande qu'elle adapte à son esthétique. Le musée du CNSM à Paris conserve un clavecin à deux claviers de **NICOLAS DUMONT** daté de 1697 qui, malgré ses transformations ultérieures, illustre cette nouvelle tendance. Il est construit en tilleul, avec des éclisses épaisses (15 mm), sur un plan flamand.

Le clavecin réalisé par **PIERRE BELLOT** en 1729 (collection du musée de Chartres) est un autre exemple de ce renouveau.

Sa disposition est de 2 x 8 pieds sur un seul clavier. Son étendue, conforme à la pratique de l'époque, est de G_1 à e^3 . Il repose sur un piétement de style Louis XV et sa caisse est décorée de chinoiseries très en vogue au début du XVIIIe siècle. La table d'harmonie est peinte d'un semis de fleurs d'esprit français.

Cette période est également féconde en inventions relatives à la facture de clavecins.

En 1698, **ESTIENNE LOULIÉ**, maître de musique, dépose à l'académie un brevet pour un «sonomètre pour accorder les clavecins».

En 1700, **JEAN MARIUS**, facteur, présente à l'académie un «clavecin brisé» (instrument de voyage). Trois instruments de ce type sont conservés. Il faut remarquer sur ces trois instruments la présence d'un monocorde destiné à l'accord. Il consiste en une corde tendue sur un sillet mobile dans l'extrême grave du clavecin. Douze repères ont été marqués pour pouvoir positionner le sillet mobile aux différents degrés de la gamme. Le tempérament ainsi défini semble être régulier avec une division des quintes au 1/5 de coma (mésotonique d'après Sauveur, 1701). En 1716, peu de temps après Cristofori en Italie, il présente un «clavecin à maillets» qui est le précurseur du piano forte.

En 1732, **BELLOT** dépose un brevet pour «une nouvelle sorte de chevalet de 8 pieds». Ce chevalet est conçu de façon à pouvoir donner la même longueur aux deux cordes d'unisson de 8 pieds. Ce principe sera mis en application sur les pianos modernes.

Cette liste, limitée aux brevets français et volontairement succincte, donne un aperçu du travail de recherche constant qu'effectuaient les facteurs européens.

L'ART DE TOUCHER LE CLAVECIN

FRANCOIS COUPERIN (1668-1733), dit «le grand», neveu de Louis, cumula les plus hautes charges : organiste de la chapelle du Roy, maître de clavecin des enfants de France, successeur de d'Anglebert à la Chambre du Roy. C'est l'un des compositeurs les plus subtils de la musique française qui cultiva le clavecin dès sa jeunesse. Il rassemble ses pièces sous le terme «Ordre» au lieu de «Suite» et s'affirme dans son écriture par une extrême précision pour les agréments* et l'interprétation en général : «Je déclare que mes pièces doivent être exécutées comme je les ai marquées et qu'elles ne feront jamais une certaine impression sur les personnes qui ont le goût vrai tant qu'on observera pas à la

lettre tout ce que j'y ai marqué, sans augmentation ni diminution» (préface du troisième livre).

Beaucoup de traités viennent nous renseigner sur les éléments d'interprétation à cette époque : les principes du clavecin de Michel de Saint Lambert (1702), l'art de toucher le clavecin de François Couperin (1716), et la mécanique des doigts de Jean-Philippe Rameau (1724). Pour l'art de la basse continue*, citons les quelques règles pour l'accompagnement de François Couperin, le Nouveau traité de l'accompagnement de clavecin, de l'orgue et des autres instruments de Saint Lambert (1707), le Traité d'accompagnement et de composition de François Campion (1716), les Principes de l'accompagnement du clavecin de d'Andrieu (1719) et les Principes d'accompagnement de Rameau extraits de son traité de l'harmonie (1722).

LES GRANDS INSTRUMENTS ITALIENS

L'Italie n'apporte guère de modifications ç son plan originel. Elle reste en général fidèle à son concept de légèreté mais l'abandonne parfois pour construire des clavecins dits à «fausse boîte extérieure».

L'étendue de certains instruments augmente mais ne semble pas se fixer sur un quelconque standard. CARLO GRIMALDI, facteur à Messine au début du XVIIIe siècle, construit des instruments de très grande longueur (+ de 2,60 m). D'autres facteurs suivent cette voie en Espagne et au Portugal. Par contre, il semble que toutes les recherches développées au siècle précédent concernant les claviers à divisions multiples soient délaissées. Le dernier clavecin connu avec des feintes brisées autres que celles de l'octave courte date de 1711. Encore s'agit-il des feintes de g # (sol #) et de d # (ré #) qui sont coupées pour pouvoir obtenir les g # et a b (LA b), et les d # et e b (MI b) de tempérament mésotonique.

DOMENICO SCARLATTI

DOMENICO SCARLATTI est né à Naples en 1685 et mort à Madrid en 1757. Un séjour à Venise lui permet de travailler avec l'un des meilleurs professeurs de son temps, FRANCESCO GASPARENI (1668-1727) et de se lier d'amitié avec Haëndel.

La plus grande partie de ses 555 sonates on «Essercizi» pour clavecin a été composée entre 1720 et 1757 à Madrid pour son élève l'infante Maria-Barbara, devenue l'épouse de l'héritier du trône d'Espagne. Il existe beaucoup de sources manuscrites de ces sonates qui circulaient à l'époque dans toute l'Europe.

La tradition italienne qu'il a assimilée auprès de son père va s'enrichir avec la découverte de la guitare et des rythmes populaires espagnols.

Scarlatti donne au lecteur une préface très précieuse : «Ne t'attends pas, que tu sois dilettante ou professeur à trouver dans ces compositions d'intention profonde, mais plutôt un ingénieux badinage de l'art pour t'exercer au jeu hardi sur le clavecin. Aucune vue d'intérêt, aucun but d'ambition, mais l'obéissance m'a porté à les publier. Peut-être te seront-elles agréables et plus volontiers alors obéirai-je à d'autres ordres de te complaire par un style plus facile et plus varié. Montre-toi plus humain que critique et ainsi tu accroîtras ton propre plaisir. Pour t'enseigner la disposition des mains, je t'avise de le D indique la main droite et le M la main gauche. Vis heureux.»

LE XVIII^e SIECLE ALLEMAND

JEAN SEBASTIEN BACH

*Dans les dernières années de sa vie, **JOHANN SEBASTIAN BACH** (1685-1750) s'est consacré à ses compositions les plus ardues : Les variations Goldberg, l'Offrande musicale et les «variations canoniques». Toute sa vie, il a cherché à pousser jusqu'à leurs dernières limites les découvertes de ses précurseurs. Il a donc abordé dans ces œuvres un procédé de composition largement cultivé au XVIII^e siècle : la variation*.*

***J.N. FORKEL**, le premier biographe de Bach (1802), raconte que Johann Gottlieb Goldberg lui avait commandé ces 30 variations pour tromper l'ennui du comte von Keyserlingk durant ses insomnies, mais beaucoup d'incohérences dans le récit de Forkel nous rendent l'histoire suspecte. C'est de cette anecdote que vient le nom de Variation Goldberg, dont le titre exact donné par Bach est «Aria mit verschieden veränderungen vors clavecimbal mit 2 manualen» (Aria avec quelques variations pour clavecin à 2 claviers).*

LES PARTICULARITÉS DU SAINT EMPIRE GERMANIQUE

Au contraire d'autres pays, il paraît difficile de distinguer, en Allemagne, une unité de facture qui puisse s'apparenter à une «école».

Le goût des musiciens germaniques paraît plus orienté vers l'orgue, et les clavecins sont en général fabriqués par les facteurs d'orgues. Il faut attendre la première décennie du XVIII^e siècle pour voir apparaître les premiers ateliers spécifiques de facture de clavecins. Dans la région de Hambourg, les ateliers de facteurs semblent avoir une certaine homogénéité. Les dynasties des **HASS** et des **FLEISCHER** sont tout à fait représentatives de cette évolution. L'instrument construit par Johann Adolph Hass en 1710 (un désaccord existe sur cette date) illustre, par sa disposition exceptionnelle, le rapprochement esthétique qui existe en Allemagne entre le clavecin et l'orgue.

Ce très grand clavecin, il mesure 2,51 m de long sur 0,99 m de large, possède deux claviers de 61 notes, F1 à f3 (FA à FA), cinq jeux et deux jeux de luth. L'accouplement se fait à partir du clavier inférieur et du pied de biche des sautereaux du 8' du clavier supérieur. Vus la boîte à clavier, les six registres se répartissent de la façon suivante : 1 x 2' (30 notes à partir du grave) et 1 x 8' commandés par le clavier supérieur ; 1 x 4 pieds, 1 x 8 pied, 1 x 16 pieds et 1 x 2 pieds (44 notes à partir du grave) commandés par le clavier inférieur. Les deux registres de 2' pincents le même rang de cordes. Les éclisses, en sapin, sont assez épaisses (16 à 18 mm). La courbe est en «S», le couvercle et la caisse sont entièrement décorés de peintures. Les claviers sont plaqués d'écaille de tortue incrustée de nacre. Enfin, le piétement est constitué de balustres en gaines reliés par une ceinture de traverses entrejambes.

Cette richesse du décor, faisant appel aux matériaux luxueux (ivoire, ébène, écaille, nacre, ou encore les laques), est une caractéristique des instruments réalisés à Hambourg.

Il est significatif que le seul clavecin à trois claviers authentique, antérieur à 1800, qui soit encore conservé ait été construit par **HIERONYMUS ALBRECHT HASS** en 1740.

La présence d'un jeu de 16' sur un clavecin semble être une spécificité germanique, mais ne peut être considérée comme une constante. La majorité des instruments possède une disposition plus classique (2 x 8', 1 x 4').

A l'écart de ces instruments hors du commun, les autres facteurs s'orientent vers une plus grande simplicité. Les **SILBERMAN**, les **HARRAS**, ou les **GRÄBNER** construisent des clavecins proches de la facture française, mais sensiblement moins décorés. Leurs caisses sont en bois naturel, noyer, chêne ou sapin. Les deux types d'instruments à clavier et à cordes pincées, clavecins et épinettes, obéissent à ces règles. Les musiciens saxons ne laissent pas l'impression d'un engouement particulier pour le clavecin. Fidèles à l'orgue, ils se tournent plus volontiers vers le clavicorde pour l'interprétation de la musique dans le salon. C'est le seul pays d'Europe qui réalise des grands clavicordes.

JOHANN LUDWIG HELLEN a réalisé, en 1779, un instrument qui est le reflet de cet état d'esprit. Cet instrument, nommé en allemand Kiel-Hammerflügel, dispose d'un rang de cordes en 8'. Elles peuvent être mises en vibration par deux mécaniques distinctes commandées à partir d'un seul clavier. Un ensemble de sautereaux en fait un clavecin, et un ensemble de marteaux permet les nuances de piano et de forte.

Qu'ils soient ébénistes, luthiers ou facteurs de clavecins, de nombreux artisans germaniques ont choisi d'émigrer en France. Les Hensch, **Stelhin**, **Goermans**, ou encore **Moers** en sont les représentants les plus marquants dans le monde de la facture de clavecin.

L'EMPFINDSAMKEIT

CARL PHILIP EMMANUEL BACH (1714-1788), est le principal représentant de l'*Empfindsamkeit*, mouvement esthétique qui a fleuri dans le nord de l'Allemagne au XVIII^e siècle et qui recherche l'expression directe des sentiments. On ne cherche plus à émerveiller l'auditeur par la complexité de procédés formels et cérébraux. Les œuvres musicales, influencées par ce courant utilisent des artifices tels que : Changement brusque de nuance, de tessiture et d'impulsion rythmique sans aucun ordre apparent, succession inhabituelle d'accords surprenants, silences, points d'orgue. «Un musicien ne pourra jamais émouvoir sans être lui-même ému, il est indispensable qu'il ressente lui-même tous les sentiments qu'il veut susciter chez l'auditeur, il donne à comprendre sa propre sensibilité, pour qu'il soit plus à même de la partager» ; extrait de L'essai sur la vraie manière de jouer des instruments à claviers de Carl Philip Emmanuel Bach. Cet ouvrage nous montre également que les goûts de l'époque annoncent le déclin du clavecin : «Le clavecin et le clavicorde ont rencontré l'approbation de la plupart. Le premier est en général utilisé pour la musique d'ensemble, le second pour jouer seul. Le nouveau pianoforte, quand il est bien construit, et de façon durable, a beaucoup d'avantages, bien que son utilisation demande une étude particulière qui ne va pas sans difficultés. Il est d'un bon effet pour jouer seul ou avec un petit nombre de musicien».

LA FRANCE APRES 1750

L'ESPRIT FRANCAIS AU XVIIIe SIECLE

Longtemps considérée comme l'âge d'or du clavecin, cette période marque en fait le début du déclin de cet instrument. Pendant une cinquantaine d'années, tous les clavecins sont construits sur un schéma identique. Une soixantaine d'ateliers de facteurs sont recensés à Paris et produisent des instruments d'une unité remarquable. Les dynasties de **BLANCHET** ou de **HEMSCH** sont peut-être les plus célèbres.

L'examen du clavecin de **HENRY HEMSCH**, construit en 1761, conservé au musée instrumental de Paris, montre clairement le degré d'aboutissement de cette période. Son étendue est de cinq octaves chromatiques F_1 à f^3 . Il possède trois rangs de cordes et deux claviers avec la disposition suivante : au clavier supérieur le 8' court et un jeu de luth et au clavier inférieur un jeu de 4' et un jeu de 8'. Les registres sont manœuvrés par des manettes qui traversent la barre d'adresse et l'accouplement est à tiroir (le clavier supérieur coulisse sur l'inférieur).

Une particularité des clavecins français de cette époque est l'extrême légèreté de leur mécaniques et le soin apporté à leurs réalisations. Chaque touche des claviers est soigneusement équilibrée en creusant ses flancs, les sautereaux sont affinés vers le bas assurant ainsi un fonctionnement irréprochable et une grande légèreté au toucher. Les deux cordes de 8' sont pointées fort près l'une de l'autre, ce qui indique que l'engagement des becs était faible et confirme l'opinion de François Couperin qui recommandait à ses élèves de ne jouer que sur des instruments faiblement emplumés.

Dans de nombreux ouvrages antérieurs à 1750, le clavecin est loué sans la moindre réserve. Il suffit de citer François Couperin qui, en 1725, écrivait : «... le clavecin a dans son espèce un brillant et une netteté qu'on ne trouve gueres dans les autres instruments...», mais il est clair qu'une vingtaine d'années plus tard, l'état d'esprit change : «... le prix exorbitant que coûte un bon clavessin, la difficulté de son transport, la place qu'il occupe, la dépense de son entretien, le mystère de son accord ou partition, dont le tempérament arbitraire n'est fondé que sur une longue expérience. Cet accord, sujet au changement de tems, que l'on peut s'assurer d'en jouër, si l'on a pas Facteur auprès de soi pour l'accorder à chaque Concert, et pour réparer les accidents fréquens du clavier, froid en hyver, et l'impossibilité d'enfler et de diminuer les sons, rebutent aujourd'huy les dames de bon goût...». Cet extrait d'une lettre adressée à Monsieur de Voltaire, qui était un ardent défenseur du clavecin, par l'Abbé Varbassus montre que, d'instrument roi et encensé, le clavecin devient la cible des esprits critiques et est, petit à petit délaissé.

Pour répondre à ce besoin «d'enfler et de diminuer les sons», Pascal Taskin a l'idée d'emplumer un registre de 8' en peau de buffle. Ce cuir laineux très souple permet, en engageant plus ou moins le registre, d'obtenir un léger crescendo ou decrescendo. Le clavecin de Balbastre en était équipé dès 1770. Un autre avantage de cette nouveauté est de pouvoir utiliser le quatrième registre des clavecins transpositeurs flamands lors du ravalement : opération qui consiste à augmenter l'étendue d'instruments plus anciens devenus obso-lètes.

JACQUES DUPHLY

L'œuvre de **JACQUES DUPHLY**, né à Rouen en 1715 et mort à Paris en 1789, est entièrement vouée au clavecin. Jean-Jacques Rousseau le considérait comme un «excellent maître de clavecin». Il laisse 4 livres publiés entre 1744 et 1768 et décrits comme des œuvres «aussi agréables que propres à former les élèves qui les étudient». Les deux premiers livres reprennent les allemandes, courantes, menuets et giges de la suite de danses françaises classique. Les suivants sont plus marqués par le nouveau style qui triomphera au pianoforte : les thèmes mélodieux et gracieux sont soutenus par une basse d'Alberti* omniprésente. Beaucoup de ces pièces sont accompagnées de noms de personnes, comme le faisait déjà François Couperin.

LE RAVALEMENT DU CLAVECIN D'ANDREA RÜCKERS DE 1646

Est nommé «à grand ravalement» tout instrument, qu'il soit ancien clavecin agrandi ou récemment construit, comprenant cinq octaves pleines (F_1 à f^3).

Le clavecin de 1646 fournit l'exemple d'un instrument ayant subi une telle transformation. Pour augmenter son étendue, il a été une première fois élargi en déplaçant la joue. Les traces de ses dimensions originales sont encore nettement visibles et permettent de définir son état original. C'était un des derniers clavecins transpositeurs («du type français») fabriqués par les Ruckers. Lors de ce premier ravalement, de nouveaux claviers ont été construits, avec un pas de touche légèrement plus faible que le précédent, comportant deux notes supplémentaires dans les graves et un deuxième rang de cordes de 8' a été rajouté. Ces transformations posent un problème important : la longueur des cordes ne correspond plus à la nouvelle position des touches et nécessite de déplacer le chevalet ; ce qui permet d'éloigner la partie grave du chevalet favorisant ainsi la sonorité des basses. À ce stade des transformations, on se trouve en face d'un instrument dit «à petit ravalement». Dans l'aigu, l'étendue a été agrandie en plusieurs étapes. D'abord la caisse fut élargie de 5 cm et l'étendue portée à e^3 (MI), le sommier et les traverses de la caisse refaits. De nouveaux sautereaux, datés de 1756, ont été réalisés à ce moment, sûrement par Blanchet. L'instrument se trouve donc, en 1756 conformément à l'usage, avec deux claviers de 60 notes, deux 8' et un 4'.

En 1780, Pascal Taskin intervient de façon notable sur cet instrument. Il ajoute le fa aigu aux claviers, reconstruit la charpente de la caisse et renforce les éclisses. Il utilise le quatrième registre pour placer un rang de sautereaux garnis de peau de buffle et aménage les genouillères. L'une d'entre elles permet de légers crescendos et diminuendos en contrôlant l'engagement plus ou moins de ce quatrième registre. Le décor et le piétement sont refaits au même moment.

Cet instrument montre à quel point le ravalement modifie le caractère original d'un clavecin et le génie des facteurs qui l'ont pratiqué. Mis à part l'ajout du dernier fa aigu, qui a compromis la sonorité des dessus, ces différentes transformations, voire reconstructions, sont merveilleusement bien pensées et exécutées. L'engouement pour les clavecins de Ruckers était tel, au XVIIIe siècle en France, qu'un clavecin ravalé valait nettement plus cher qu'un clavecin neuf équivalent.

LE BESOIN DE FORTE ET DE PIANO

La symphonie de clavecins, composée par Armand-Louis Couperin (1727-1789) peu après 1770, est un document unique dans l'histoire de la musique pour clavier. Cette partition requiert expressément 2 claviers et le registre de Buffle de Taskin et elle abonde en crescendos, diminuendos, rinforzandos, smorzandos, effets que ne peuvent produire les clavecins ordinaires et pour lesquels on préférera rapidement le piano.

L'ANGLETERRE DE 1730 A 1810

LE RESPECT DE LA TRADITION CHEZ LES ANGLAIS

A partir de 1730, deux personnalités vont marquer la facture de clavecin londonienne. Il s'agit de BURKAT SHUDI, d'origine suisse, qui installe son atelier à Londres en 1730 ; et de JACOB KIRKMAN, d'origine alsacienne, qui s'installe à Londres huit ans plus tard. Ces deux facteurs vont s'assurer un quasi monopole de la production des clavecins en Angleterre, laissant aux autres le soin de fabriquer les instruments de moindre importance comme les épinettes. Leur production, très importante (ils ont construit plus de deux mille instruments durant un peu plus d'un demi-siècle), permet de dégager trois types de clavecins différents.

Les clavecins à un clavier avec deux 8'.

Les clavecins à un clavier avec deux 8' et un 4'.

Les clavecins à deux claviers avec deux 8', un 4' et un jeu nasal.

Un jeu de luth pouvait être installé indifféremment sur l'un ou l'autre de ces instruments.

La disposition la plus courante des clavecins à deux claviers est la suivante : un jeu nasal (8') et un jeu de 8' avec pied de biche au clavier supérieur, un jeu de 8' et un jeu de 4' au clavier inférieur.

Il est remarquable que le principe du pied de biche ne soit jamais utilisé en France alors qu'il était en usage dans le reste de l'Europe du nord. Les Flandres en font un usage quasi systématique au XVIIIe siècle et l'Allemagne l'utilise fréquemment. Les facteurs travaillant en France ne construisent les doubles claviers qu'avec un accouplement à tiroir.

De fabrication assez semblable, les clavecins de ces deux facteurs ne diffèrent que par le décor, ou certains de leurs accessoires. Shudi privilégie les possibilités sonores et les mécaniques de commande de jeux, tandis que Kirkman attache beaucoup d'importance au décor. Une caractéristique commune à tous les instruments construits en Grande Bretagne est l'usage de placage pour la finition des caisses. Au début du XVIIIe siècle, le noyer (bois de fil ou ronce) est le plus employé mais à partir de 1750, l'acajou s'impose de plus en plus. Kirkman réalise sur certains de ses instruments des marqueteries comportant une quinzaine d'essences de bois différentes.

Les facteurs anglais ont eu une nette préférence pour les claviers de couleurs inversées. Les marches sont plaquées d'ivoire et les feintes généralement en ébène. Le fronton est orné d'une moulure. Les tables d'harmonie ne sont plus ornées de peintures à partir du XVIIIe siècle.

L'examen de tous ces instruments laisse apparaître un souci évident de rationalisation qui préfigure l'ère industrielle, l'Angleterre étant un des premiers pays européens à s'engager dans cette voie.

Les facteurs anglo-saxons semblent s'être intéressés les premiers à faciliter les commandes de jeux. Ils ont conçu un système de commande par pédale qui permet de registrer sans que les mains quittent le clavier et autorise un effet de piano ou de forte par la suppression ou l'ajout subit d'un ou plusieurs registres.

Vers le milieu du XVIIIe siècle, Shudi, pour rendre expressifs ses instruments, commence à installer un système qu'il nomme «jalousie vénitienne». C'est une sorte de couvercle, posé sur la table d'harmonie, qui est constitué de lames mobiles dont le mouvement est commandé par une pédale. Lorsque les lames sont ouvertes, le son est plus fort que lorsqu'elles sont fermées. Pour la même raison, Kirkman développe un autre système appelé

«nag's head swell». Il s'agit toujours d'un couvercle posé sur la table d'harmonie, mais celui-ci est monolithique. Une pédale permet de le lever plus ou moins pour obtenir l'effet de crescendo. Cette quête de nuances et d'expressivité, de plus en plus pressante, conduira tout naturellement les facteurs anglais à se tourner vers la facture du pianoforte. En 1774, Joseph Merlin dépose un brevet pour un instrument combinant un clavecin et un piano forte. Ces instruments auront une vie éphémère. Jusqu'aux environs de 1810, Kirkman et Shudi (l'atelier de Shudi est repris par John Broadwood and sons en 1790) fabriqueront des clavecins qui les ont rendus célèbres avant de ne se consacrer qu'à la facture de piano.

DEUX CITATIONS DE CHARLES BURNEY (1771)*

« ... Après le concert M. Balbastre m'invita à aller chez lui voir un beau clavecin de Ruckers, qu'il avait fait peindre en dedans et en dehors avec autant de soin que s'il se fût agi d'un carrosse ou d'une tabatière. L'extérieur représentait la naissance de Vénus ; sur l'intérieur du couvercle, on voyait l'histoire du plus fameux opéra de Rameau, Castor et Pollux ; on y avait peint la Terre, l'Enfer et l'Elysée, et dans l'Elysée le célèbre compositeur, assis sur un banc, sa lyre à la main. Son portrait est très ressemblant, car je me rappelle avoir vu Rameau en 1764. Le son de ce clavecin est plus délicat que puissant ; un des registres de 8 pieds est en peau de buffle, ce qui ne l'empêche pas d'être extrêmement doux et agréable. Le toucher en est très léger, car les sautereaux de plume, sur les clavecins français, sont toujours très souples. »

«... Mais à dire vrai, je n'ai jamais rencontré ni grand exécutant ni compositeur original pour le clavecin dans toute l'Italie, sans doute parce qu'on n'en fait ici usage que pour accompagner la voix. Cet instrument est à présent si négligé, tant par les facteurs que par les musiciens, qu'il est difficile de dire lesquels sont les plus mauvais, des clavecins ou de ceux qui les jouent.

Pour les personnes accoutumées aux clavecins anglais, tous les instruments à clavier du continent présentent de graves inconvénients. Les Italiens ont généralement de petites épinettes à l'octave pour accompagner le chant dans les maisons particulières. Ces épinettes sont parfois de forme triangulaire, mais elles ressemblent parfois plus à nos vieux virginaux ; les touches sont si bruyantes que le bruit du bois dépasse celui des cordes. Les meilleurs clavecins que j'ai joués sont, pour le toucher, celui du Signor Grimani, à Venise, et pour le son, celui de Monseigneur Reggio, à Rome. Mais dans chacune des trois principales villes d'Italie je trouvais un clavecin anglais, instrument que l'on considère ici comme un phénomène. L'un est de Shudi, et se trouve en la possession de Mrs Hamilton à Naples. Les deux autres, construits par Kirkman, appartiennent à Mr Richie à Venise, et à l'Hon. Mrs Earl, qui résidait à Rome lors de mon séjour dans cette ville. »

LE RENOUVEAU

DU MODERNISME AU RETOUR AUX SOURCES

L'Angleterre est le seul pays qui n'ignore pas le clavecin durant le XIXe siècle ; partout ailleurs, le pianoforte est l'instrument symbole du romantisme naissant et le clavecin disparaît de la mémoire collective. Pressentie par ÉRARD dès 1779 avec son «clavecin mécanique», il faut attendre la fin du XIXe siècle, consacré au développement industriel, pour voir naître la «renaissance» du clavecin.

deux voies sont explorées alors : la reconstruction d'instruments inspirés du XVIIIe siècle ; et la construction d'instruments à cordes pincées dont la facture dérive directement du piano et des méthodes industrielles. La première est illustrée par Louis TOMASINI, qui, en 1885, réalise une copie d'un clavecin de HEMSCH assez fidèle. En dehors d'Arnold Dolmetsch qui s'intéresse de façon plus générale aux instruments anciens, il est le seul facteur de cette époque à avoir cette approche. La seconde, développée par la maison PLEYEL suivie de près par GAVEAU en France et par NEUPERT en Allemagne, consiste à installer des sautereaux dans des instruments conçus comme des pianos.

La caisse ouverte très lourde; la table d'harmonie épaisse fortement barrée, la charpente en pièces massives de fortes sections renforcée par des encarts métalliques, le diamètre important des cordes et leurs fortes tensions, sont autant de caractéristiques qui éloignent ces instruments du clavecin originel et les rapprochent de notre piano moderne.

La disposition de ces instruments se caractérise surtout par l'usage systématique du 16' à partir de 1911 sur les grands instruments. Les commandes de registres se font par des pédales groupées dans une lyre. Les sautereaux reçoivent des becs en cuir et sont dotés de deux vis de réglage, une qui contrôle l'engagement du bec sous la corde et l'autre qui règle la hauteur du sautereau. Les claviers sont construits comme ceux des piano, (touches longues), ils confèrent au toucher une grande lourdeur.

Ce n'est qu'à partir de 1950 et grâce aux travaux de recherches sur les instruments anciens de FRANCK HUBBARD que les facteurs se tourneront résolument vers les modèles de leurs prédécesseurs. Les facteurs d'aujourd'hui, artisans pour la plupart, se consacrent exclusivement à la construction d'instruments inspirés de modèles anciens ou d'originaux fidèlement copiés. Leur travail de recherche est facilité par les publications des différents musées, et les relevés d'instruments anciens conservés.

Souhaitons que cette renaissance du «clavecin ancien» ne fasse pas connaître aux instruments du début du XXe siècle l'oubli destructeur que leurs ancêtres ont vécu. Ils sont les témoins d'une époque qui fait partie de notre histoire et ne sont pas remplaçables au nom de quelque progrès que ce soit.

LES COMPOSITEURS CONTEMPORAINS

Depuis quelques dizaines d'années, des compositeurs écrivent à nouveau des œuvres spécifiquement destinées au clavecin. L'une des premières est le concerto pour clavecin et orchestre de chambre (1926) de Manuel de Falla (1876-1946) dédié à Wanda Landowska. Cette pianiste polonaise arrivée à Paris en 1900 a beaucoup contribué à la réhabilitation du clavecin grâce à ses conférences, concerts, cours d'interprétation, enregistrements qui lui permirent «de tirer du néant une technique entière, sans le secours préalable d'aucun modèle vivant».

parmi les quelques 150 compositeurs qui ont contribué à élargir le répertoire moderne, on peut citer les noms de Poulenc (concert champêtre pour clavecin et orchestre), Elliot Carter, R. Bennett, H.W. Henze, Darius Milhaud, Petrassi, Ligeti, Ohana, Kagel, Jolas, Berio, Xenakis...