

Forschungsportal Schola Cantorum Basiliensis

URL: www.forschung.schola-cantorum-basiliensis.ch/de/forschung/guitare-en-france-1800/technique-main-gauche.html

Veröffentlicht: 1. Mai 2014

Forschungsprojekt: «La guitare en France vers 1800»

La guitare en France vers 1800

3. La technique de la main gauche

Pascal Valois

Introduction

En ce qui concerne la technique de la main gauche, l'approche des guitaristes français ne semble pas se démarquer des pratiques d'exécution en vogue tant chez les autres guitaristes que chez les interprètes d'autres instruments à cordes. Par exemple, la conception de l'action de la main gauche chez plusieurs guitaristes fait clairement référence à l'univers du violon. Pour notre étude de la technique de la main gauche, les partitions du compositeur et éditeur Charles Doisy ont été de première importance. En tête du catalogue qui accompagne ses partitions, on peut lire : « Dans toute la musique de Doisy, les positions et le doigter [sic] sont presque toujours indiqués. »¹ Bien que ce type de message promotionnel orne les pages de titre de plusieurs éditeurs, la rhétorique commerciale ne trouve pas souvent écho dans les partitions elles-mêmes. Au contraire, Doisy prend un soin méticuleux à noter les doigtés de main gauche. Étant donné l'importance de la méthode de Doisy à son époque, nous croyons que son approche de la technique a exercé une influence sur plusieurs guitaristes. De plus, les prescriptions de Doisy concordent largement avec celles de ses collègues guitaristes.

Il est d'abord nécessaire de faire état d'une prescription que l'on retrouve très souvent dans les méthodes de guitare. Au début de notre période, voici comment Pierre Joseph Baillon formule cette recommandation : « Lorsqu'il y a plusieurs doigts de la main gauche employés dans un accord ou arpègement, il faut les poser tous ensemble et

¹ Charles Doisy, Principes généraux de la guitare (Paris : Doisy, 1801; réimpression, Genève : Minkoff, 1979), [1].

ne pas quitter tant que l'accord continue. »² En 1801, Doisy réitère le conseil : « Il faut placer [les doigts de la main gauche] au milieu des câzes [sic], les maîtriser, et ne les lever qu'à propos. »³ Les doigts de la main gauche ne doivent donc exécuter des mouvements que lorsque cela est nécessaire. Cette façon de concevoir la gestuelle de manière économique correspond à un besoin de stabiliser la posture le mieux possible. Comme nous l'avons vu précédemment, la main gauche est responsable d'une partie substantielle du soutien de l'instrument. Or, il est beaucoup plus facile de garder l'équilibre lorsque les doigts de la main gauche appuient sur les cordes. Cette remarque s'applique également au jeu en arpèges, où il faut garder les doigts sur les cordes même si la notation semble indiquer le contraire.

A) Les positions

Comme c'est le cas en ce qui concerne le violon, les positions de la guitare correspondent aux cases du manche. Quand le premier doigt est dans la première case, on dit que l'on joue en première position. Doisy croit cependant qu'il y a une exception à cette règle: « L'index appelé doigt indicateur, comme indiquant toujours la position où l'on est, ne se dément jamais, à l'exception de ce cas-ci: c'est pour faire l'accord de septième diminuée. »⁴ Néanmoins, dans une grande partie du répertoire, la question du jeu en position ne se pose pas. En effet, plusieurs auteurs se contentent de proposer des œuvres simples composées dans les tonalités favorables à la guitare, c'est-à-dire dans les tonalités majeures et mineures de mi, la et ré. Les tons de do et sol majeurs sont aussi très communs. L'avantage que procurent ces tonalités est double: elles facilitent l'utilisation des cordes ouvertes et elles permettent de rester en première position. Dans l'exemple 1, Baillon ne quitte la première position que pour faire le la (1^e ligne supplémentaire) à la mes. 7. Il accompagne cette note de la basse la, 5^e corde ouverte de la guitare.



Exemple 1 — Pierre Jean Baillon, Nouvelle méthode de guitare selon le système des meilleurs auteurs (1781), Allemande, mes. 1-9 (p. 62).

Pour certains commentateurs contemporains, la simplicité d'une grande partie du répertoire, et son jeu en première position, pourrait expliquer l'attitude qu'adoptent les guitaristes dans l'iconographie des XVIII^e et XIX^e siècles. C'est, par exemple, l'opinion de Richard Savino, qui croit que beaucoup de peintres s'attachaient à représenter des guitaristes semblant jouer des accompagnements simples.⁵ Cependant, comme nous

² Pierre Jean Baillon, Nouvelle méthode de guitare selon le système des meilleurs auteurs (Paris : Baillon, 1781; réimpression, Genève : Minkoff, 1977), 4.

³ Doisy, Principes généraux de la guitare, 11.

⁴ Ibid, 31.

⁵ Richard Savino, « Essential Issues in Performance Practices of the Classical Guitar, 1770-1850 », dans Performance on Lute, Guitar and Vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation, sous la direction de Victor Anand Coelho (Cambridge : Cambridge University Press, 1997), 200-201.

l'avons démontré dans la section sur la posture, la position normale fournissait un support stable aux guitaristes, autant dans l'exécution d'accompagnements simples que dans celle des concertos avec orchestre, où le jeu en position élevée est courant.

À partir du début du XIXe siècle, le jeu en position s'impose de plus en plus universellement. En passant du manche à 10 cases qu'a connu Baillon, à celui possédant 17 cases, à la fin des années 1820, les guitaristes ont gagné beaucoup d'espace pour manœuvrer sur le manche. Selon Robin Stowell, c'est aussi à cette époque que les méthodes de violon normalisent l'usage des positions : « Most advanced treatises incorporate discussion of position-work up to at least seventh position and this conservative limit is invariably extended in various exercises or complete composition included for further study. »⁶ Dans les méthodes de guitare, les positions sont souvent illustrées par un dessin du manche de la guitare, comme celui que présente Gatayes dans sa *Méthode pour la guitare* (fig.1).

⁶ Robin Stowell, *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Cambridge Musical Texts and Monographs (Cambridge : Cambridge University Press, 1985), 86.

MANCHE DE LA GUITARE

Qui indique le nom des Notes que l'on fait sur chaque touche.

Figure des Notes qui'on exécute sur chaque touche.

Me. La. Re. Sol. Si. Mi.
6 Cordes 5 Cordes 4 Cordes 3 Cordes 2 Cordes 1^e Cordes

Notes cordes

1^{re} Position

Noms et Figures des Notes

La Ronde	○	vaut 2 fois
La Blanche	○	vaut 2 fois
La Noire	●	vaut 2 fois
La Croche	◐	vaut 2 fois
La double croche	◑	vaut 2 fois
La triple Croche	◒	vaut 2 fois
La quadruple C ^{te}	◔	vaut 2 fois

Figures et valeurs des Silences

La Pause	⊞	vaut la
La demi Pause	⊟	vaut la
Le Soupir	∩	vaut la
Le demi Soupir	∪	vaut la
Le 1/2 de Soupir	∩	vaut la
Le 1/4 de Soupir	∪	vaut la

Deux touches suffisent pour démontrer la division Chromatique d'une Octave sur chaque corde.

Les touches de plus sont des répétitions.

La 1^{re} Corde augmente seule l'étendue de l'instrument.

Le Pont après la Note surprenante va dans le même.

Le Diapason assure la Note son équilibre.

Le Bémol baisse la Note d'un demi ton.

Le Diapason assure l'usage de l'octave dans son état naturel.

Figure 1 — Guillaume Pierre Antoine Gatayes, *Méthode pour la guitare simple et facile à concevoir* (v. 1824-1837), *Manche de la guitare* (p. [7]).

Ce principe des positions, défini théoriquement dans les méthodes de guitare, trouve une application concrète dans le répertoire destiné aux guitaristes confirmés. Dans ce type d'œuvres, les guitaristes ont su utiliser tout le potentiel qu'offre l'étendue du manche de la guitare. En plus d'assurer la stabilité de l'instrument, en évitant trop de déplacements, le jeu en position permet d'employer l'expressivité du vibrato, qui est impossible à réaliser en position ouverte. En effet, nos recherches tendent à démontrer que, dans une proportion significative, l'exécution de longs passages en positions élevées est préférée au retour rapide à la sécurité qu'offre le jeu en première position. Doisy explique ce concept : « Le son [des cordes à vide est] résonnant et plus plein que lorsqu'on y pose quelque doigt dont la mollesse gêne et intercepte le jeu de la vibration. Quand l'instrument chante cette inégalité de timbre fait un mauvais effet, lorsqu'elle n'est pas dispensée à propos. »⁷ Ce commentaire se reflète d'ailleurs dans

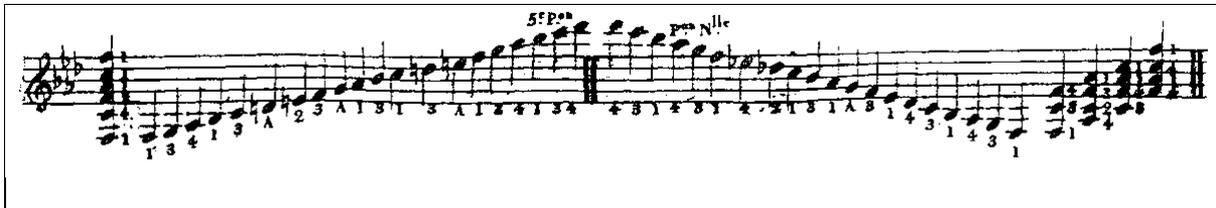
⁷ Doisy, *Principes généraux de la guitare*, 50.

la manière dont il présente les gammes dans sa méthode. Par exemple, il propose d'exécuter la gamme de fa mineur entièrement en 10^e position (ex.3).



Exemple 2 — Charles Doisy, Principes généraux de la guitare (p. 42).

Au contraire, lorsqu'il présente la gamme de fa mineur, Antoine Marcel Lemoine propose à l'élève de rester en première position, afin de profiter des cordes à vide (symbolisées par des « v » renversés), et de monter jusqu'au fa aigu seulement une fois arrivé sur la première corde (ex. 4). Lemoine témoigne d'une approche plus élémentaire et moins expressive de la technique de la guitare.



Exemple 3 — Antoine Marcel Lemoine, Nouvelle méthode de lyre ou guitare à six cordes (v. 1807-1812) (p. 66).

Dans ses œuvres, Doisy demeure en accord avec l'essence de ses principes théoriques. Même lorsqu'il a le choix de revenir à une position moins élevée, il choisit souvent d'exécuter tout le passage dans le haut du manche. Par exemple, dans une section du premier mouvement de son Grand concerto pour guitare (ex. 5), Doisy conserve la septième position pendant quatre mesures (mes. 77-80), alors que l'exécution de plusieurs notes comme le la (mes. 79) et le la# (mes. 80) aurait été facilitée par le passage en cinquième position. Ce changement aurait pu se produire à plusieurs endroits, comme sur le premier temps de la mesure 79, où on retrouve le mi ouvert de la guitare.



Exemple 4 — Charles Doisy, Grand concerto pour guitare et cordes, 1er mouvement, mes. 77-82 (p. 2).

C'est aussi ce principe que semble suivre Marescot, alors que, à l'exemple 6, il joue le si (mes. 8) avec le 3^e doigt, plutôt que de le prendre en position ouverte, technique qui aurait été beaucoup plus simple à réaliser, mais aurait compromis l'égalité du chant.



Exemple 5 — Charles de Marescot, *Méthode de guitare, Allegretto*, no28, mes. 8-9 (p. 25).

B) Les changements de position

Les techniques utilisées par les guitaristes français pour les changements de position sont semblables à celles employées par les violonistes de la même époque. Robin Stowell nous résume les différentes stratégies mises de l'avant par les violonistes pour effectuer des changements de position : sur des notes répétées; au début d'une phrases dans des passages séquentiels; après une corde à vide; après une pause ou une note courte; après une note pointée; quant l'archet quitte la corde.⁸ À part le dernier cas mentionné par Stowell, cette description correspond assez bien aux stratégies de changement de position des guitaristes.

Premièrement, la répétition d'une même note représente une occasion de changer de doigt et, par le fait même, de se retrouver dans une nouvelle position. Entre les mes. 90 et 91 de l'exemple 7, Doisy tire avantage de la répétition du si afin de passer de la 7^e position à la 5^e position. De plus, il effectue le changement de position entre les deux mesures, plaçant ainsi l'appui sonore qu'implique un changement de position sur le temps fort de la mesure suivante.



Exemple 6 — Charles Doisy, *Grand concerto pour guitare et cordes*, 1^{er} mouvement, mes. 88-93 (p. 2).

Le deuxième type de changement de position implique la répétition d'un passage similaire. C'est l'approche privilégiée par les guitaristes dans un contexte d'écriture en arpèges. À la mes.7 de l'exemple 8, Antoine Bailleux profite du changement d'harmonie pour effectuer la transition de la 5^e position à la 7^e position. Dans le cas de Bailleux, ce sont les tablatures, qu'il place sous la portée de la guitare, qui nous renseignent sur la position qu'il juge la meilleure pour bien exécuter le passage. Le « f » correspond à la 5^e case de la guitare et le « h » à la 7^e.

⁸ Stowell, *Violin Technique and Performance Practice*, 89.

C) Le barré

L'action de barrer les cordes est une composante importante de la technique de la main gauche depuis le tout début de notre période d'étude. En 1762, Michel Corette décrit en quoi consiste ce mouvement : « On entend par accords barrés, ceux dont le 1er doigt mis à travers des cinq cordes tient lieu de sillet mobile soit sur la 1re touche ou sur tel autre que l'on voudra. »¹⁰ Onze ans plus tard, Antoine Bailleux reprend littéralement la définition de Corette dans sa méthode de guitare.¹¹ Ses exemples montrent qu'il admettait que l'on puisse barrer jusqu'à la 7e position, alors que Corette préconisait plutôt la 6e position. En 1799, Phillis fait des efforts dans sa Nouvelle méthode pour fournir aux élèves une méthode graphique qui montre où le barré doit être effectué; il utilise un système de petites lignes obliques (ex. 10).

Exemple 9 — Jean-Baptiste Phillis, Nouvelle méthode pour la lyre ou guitare, Exemple des accords barrés (p. 11).

Cette précaution de Phillis permet d'entrevoir l'importance qu'il accorde à la technique. À la même époque, Doisy croit aussi que le barré est un outil technique indispensable:

Un écrivain moderne a fait une méthode dans laquelle il ne parle point du barré. Il l'a sûrement oublié. Peut-être aussi le regarde-t-il comme inutile. Nous ne sommes pas, sous ce rapport, du même avis; car je soutiens, qu'on ne peut pas jouer de la guitare sans se servir du barré. C'est de lui surtout que dépend la facilité de l'exécution, et la netteté des sons dans les arpèges. Lorsque la guitare chante c'est différent; il serait préjudiciable, parce qu'alors, la main devant être, pour ainsi dire, en l'air, il faut que les muscles en soient absolument libres, ce qui ne peut être que très difficilement dans l'action du barrer.¹²

Selon Doisy, le barré entrave donc l'expressivité nécessaire à l'exécution d'une ligne mélodique. Cette remarque prouve que ce type d'exécution expressive occupe une place importante dans les pratiques des guitaristes du début du XIXe siècle.

Comme Danielle Ribouillault le met bien en évidence, la prépondérance du barré entre 1800 et 1830 ne se dément pas. Elle nous rappelle que les guitaristes différencient le grand barré (six cordes) du petit barré (deux ou trois cordes) et, qu'en allant vers la fin de la période, on assiste à l'arrivée de quelques innovations comme le barré

¹⁰ Michel Corette, Les dons d'Apollon, méthode pour apprendre facilement à jouer de la guitare (Paris : Bayard, Lachevardiere et Castagnerie, 1762; réimpression, Courlay : Fuzeau, 2003), 20.

¹¹ Antoine Bailleux, Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon (Paris : Bailleux, 1798 ; réimpression, Courlay : Fuzeau, 2003), 10.

¹² Doisy, Principes généraux de la guitare, 32. Peut-être parle-t-il de la Nouvelle méthode pour la guitare de Trille LaBarre, exact contemporain de la méthode de Doisy. Celle-ci ne contient qu'une seule mention de la technique du barré.

préparatoire et le barré rompu (index en diagonale), tous deux proposé par Adolphe Ledhuy.¹³

How to cite this article: Pascal Valois, "La guitare en France vers 1800. 2. LA TECHNIQUE DE LA MAIN GAUCHE". Forschungsportal Schola Cantorum Basiliensis, 2014. URL: www.forschung.schola-cantorum-basiliensis.ch/de/forschung/guitare-en-france-1800/technique-main-gauche.html (accessed: DD.MM.YYYY)

Published: 1 May 2014

Copyright: © The Author(s)

License: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License ([CC-BY-NC-ND-4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

¹³ Danielle Ribouillault, « La technique de la guitare en France dans la première moitié du 19e siècle » (thèse de doctorat, Université de Paris-Sorbonne, 1981), 211-213. Giuliani utilisait déjà le barré en diagonale quelques années plus tôt.