

## Forschungsportal Schola Cantorum Basiliensis

URL: [www.forschung.schola-cantorum-basiliensis.ch/de/forschung/guitare-en-france-1800/expression.html](http://www.forschung.schola-cantorum-basiliensis.ch/de/forschung/guitare-en-france-1800/expression.html)

Veröffentlicht: 1. Mai 2014

Forschungsprojekt: «La guitare en France vers 1800»

# La guitare en France vers 1800

## 5. L'expression

### Pascal Valois

#### A) L'articulation

Comme l'explique Clive Brown, il existait au milieu du XVIIIe siècle un type d'exécution normale supposant une articulation plus marquée que celle qui était la norme au milieu du XIXe siècle.<sup>1</sup> C'est, entre autres, le type d'articulation qu'implique la description de Türk : « For tones which are to be played in customary fashion (that is, neither detached nor slurred) the finger lifted a little earlier from the key than is required by the duration of the note. »<sup>2</sup> Un seul commentaire pourrait laisser clairement supposer qu'un tel type d'articulation ait pu être admis chez les guitaristes en France de la fin du XVIIIe siècle. Lorsqu'il décrit la technique de production du son de la main droite dans sa méthode, Trille LaBarre affirme, en effet, que le « pincé doit être sec afin que les sons en soient mieux détachés ».<sup>3</sup> Sa description du staccato est différente : « Le détaché tout à fait bref et sec, se marque par des points sur les notes. »<sup>4</sup> Doisy est beaucoup moins clair dans son commentaire sur le détaché : « Le détaché est une suite de notes qui doivent être absolument déliées. C'est ordinairement le pouce et le premier doigt de la main droite dont on se sert alternativement pour cela. Comme il est

---

<sup>1</sup> Clive Brown, *Classical and Romantic Performing Practice : 1750-1900* (Oxford et New York : Oxford University Press, 1999), 169.

<sup>2</sup> Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen* (Leipzig et Halle : 1789), traduit de l'allemand par Raymond H. Hagg sous le titre *School of Clavier Playing* (Lincoln, Nebraska : University of Nebraska Press, 1982), 345.


<sup>3</sup> Trille LaBarre, *Nouvelle méthode pour la guitare* (Paris : Leduc, v. 1797-1801), 51.

<sup>4</sup> Ibid, 82.

fort difficile à exécuter, il ne s'emploie guère que dans les mouvements modérés. »<sup>5</sup> Pour les guitaristes du début du XIXe siècle, comme Doisy et LaBarre, le terme « détaché » semble être souvent employé comme terme opposé à « lié » ou « coulé » plutôt que comme synonyme de « staccato ». Par exemple, lorsqu'il explique le détaché, Lintant semble seulement faire référence à l'exécution d'une gamme où les notes ne sont pas liées (ex. 1). En 1825, Carpentras utilise la même formule que Lintant.<sup>6</sup>

Manière de détacher les notes .

L'on détache les notes en se servant alternativement du 1<sup>r</sup> et du 2<sup>d</sup> doigt .

Ex: 

**Exemple 1** — Charles Lintant, *Nouvelle méthode de lyre et guitare à six cordes* (p. 10).

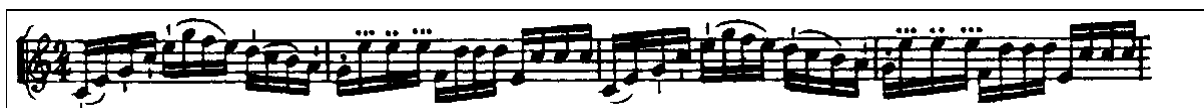
Dans ce contexte de rapprochement sémantique entre le terme « détaché » et le terme « pincer », le commentaire de Doisy pourrait avoir la même implication que celui de LaBarre, c'est-à-dire que l'exécution non liée comprend une certaine quantité d'articulations possibles. À cause de la nature très articulée de la production du son de la guitare, les auteurs ont très bien pu ne pas juger nécessaire d'apporter plus de précision à ce sujet. Le simple fait de ne pas inviter l'élève à bien respecter les durées pourrait sous-entendre l'admission d'un certain type d'exécution articulée. D'ailleurs, les guitaristes qui suivent la génération de LaBarre ont eu tendance à faire cette précision. Par exemple, Lintant met les élèves en garde à ce sujet: « Lorsqu'on fera la gamme, les doigts doivent toujours alternativement rester posés en forme de marteau sur la corde jusqu'au moment où l'on en change. »<sup>7</sup> La question de l'utilisation du point de staccato et du petit trait au-dessus des notes, chez les guitaristes, demeure problématique. Clive Brown commente le sujet: « In romantic music, [...] it is sometimes uncertain whether there is any intentional difference between notes with staccato marks and notes without marking at all, for staccato marks were often used in mixed passages of slurred and separate notes merely to clarify which notes were not to be slurred. »<sup>8</sup> Bien qu'il soit difficile de porter un jugement définitif dans plusieurs cas, nos recherches démontrent que la grande majorité des points de staccato, dans la musique des guitaristes français, servent à indiquer les notes qui ne doivent pas être liées. De plus, il nous paraît évident que la majorité des guitaristes utilisent indistinctement le point de staccato et le petit trait. Dans l'exemple 2, Antoine Marcel Lemoine utilise le petit trait afin de départager les notes liées et celles qui ne le sont pas; ici, ce signe n'implique pas plus l'accentuation que le staccato. Lemoine choisit le petit trait parce qu'il utilise déjà le point de staccato pour indiquer quels doigts de la main droite doivent pincer les cordes.

<sup>5</sup> Charles Doisy, *Principes généraux de la guitare* (Paris : Doisy, 1801; réimpression, Genève : Minkoff, 1979), 63.

<sup>6</sup> Louis-Ange Carpentras, *L'art de pincer la guitare* (Paris : Dufaut et Dubois, v. 1825-1830), 5.

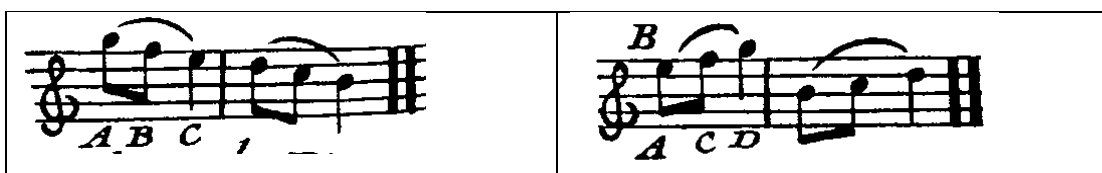
<sup>7</sup> Charles Lintant, *Nouvelle méthode de lyre ou guitare à six cordes* (Paris : Gaveaux, 1813), 2.

<sup>8</sup> Clive Brown, « *Notation and Interpretation* », dans *A Performer's Guide to Music of the Romantic Period*, sous la direction de Anthony Burton (Londres : Associated Board of the Royal Schools of Music, 2002), 17-18.



**Exemple 2** — Antoine Marcel Lemoine, *Nouvelle méthode de guitare à l'usage des commençans* (v. 1803-1804), Tempo di minuetto : 3e variation, mes. 1-4 (p. 29).

Les liés constituent une part déterminante de la technique et de l'esthétique des guitaristes. Au début de la période, les liés semblent appartenir plutôt à la catégorie des agréments. En effet, Corette et Bailleux ne traitent du lié que par l'entremise de la « chute », constituée de trois notes liées ascendantes, et de la « tirade », qui est l'opposé de la chute (ex. 3 et 4).



**Exemple 3 et 4** — Michel Corette, *Les dons d'Apollon, méthode pour apprendre facilement à jouer de la guitare* (p. 12).

Plus tard dans la période, le lié passe du statut d'ornement à celui d'élément essentiel au jeu de la guitare. Il est mentionné dans presque toutes les méthodes sous l'appellation de « coulé » (que nous adopterons pour la suite). Lemoine nous donne une définition du coulé

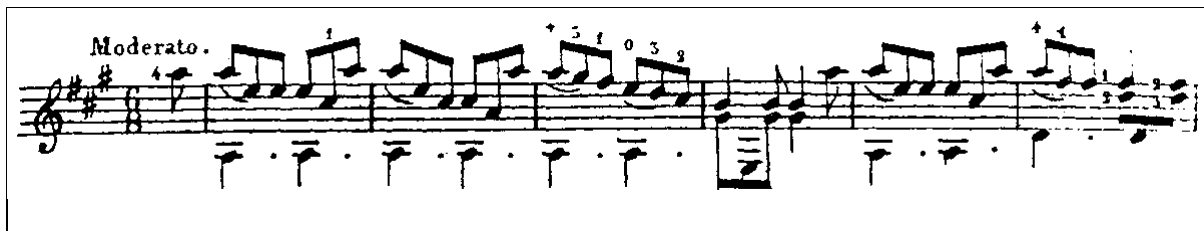
Le coulé en montant se fait en pinçant très fort la première note avec le pouce de la main droite et en appuyant ensuite les doigts de la main gauche l'un après l'autre afin de profiter de la vibration de la corde qui a été excitée en pinçant très fort la première note; il se fait des coulés depuis deux notes jusqu'à deux octaves et plus de suite.<sup>9</sup>

La définition de Lemoine est ensuite reprise de manière plus ou moins intégrale dans les méthodes françaises et étrangères jusqu'à la fin de la période. Le coulé est indiqué dans les partitions à l'aide d'une courbe de liaison (ex. 2). La question la plus délicate, en ce qui concerne le coulé, demeure la distinction entre le coulé impliquant une articulation et le coulé purement technique.

Le premier type de coulé utilisé par les guitaristes français est décrit par Quantz en 1752 : « [...] the initial note under the slur was to be emphasized and the final note shortened. »<sup>10</sup> Bien qu'aucun guitariste ne décrive ce coulé de manière aussi précise, le contexte de son utilisation nous laisse entrevoir sa fonction expressive. Dans l'exemple 5, Marescot utilise le coulé afin d'articuler les phrases musicales et de mettre de l'insistance sur les temps forts des mesures.

<sup>9</sup> Antoine Marcel Lemoine, *Nouvelle méthode de guitare à l'usage des commençans* (Paris : Lemoine, v. 1803-1804; réimpression, Courlay : Fuzeau, 2003), 17.

<sup>10</sup> Roland Jackson, *Performance Practice : A Dictionary-Guide for Musicians* (New York et Londres : Routledge, 2008), 367.



**Exemple 5** — Charles de Marescot, *Méthode de guitare*, Moderato n° 58, mes. 1-6 (p. 35).

À la page 32 de sa méthode de 1810, Carulli fait aussi allusion à ce type d'utilisation lorsqu'il prescrit un coulé où les deux notes sont attaquées « avec une seule vibration de la main, portant les deux doigts ensemble, pour que les deux notes aient l'air d'avoir été liées. » Le deuxième type de coulé est de nature technique et il remplit deux fonctions : il sert à faciliter l'exécution de passages constitués de notes conjointes et il contribue à varier le type d'attaque, allégeant ainsi le résultat sonore. Cette dernière fonction était déjà bien articulée chez Corette : « Ceux qui ne possèdent pas la chûte, et la tirade ne jouent jamais bien des pièces. Car d'entendre toujours pincer de la main droite est un jeu désagréable. »<sup>11</sup> L'exemple 6 contient plusieurs coulés qu'il serait impossible de classer dans la première catégorie. Par exemple, à la mes. 28, un coulé relie la 2<sup>e</sup> partie du 1<sup>er</sup> temps (si) au 2<sup>e</sup> temps (do). La fonction d'accentuation est donc à éliminer. Par contre, les coulés facilitent l'exécution de ce long passage et concourent à éviter la lourdeur qu'impliquerait une exécution entière à l'aide de la seule main droite.



**Exemple 6** — Antoine Marcel Lemoine, *Nouvelle méthode de guitare l'usage des commençans* (v. 1803-1804), *Sonate avec accompagnement de violon*, mes. 27-30 (p. 52).

Notre examen du répertoire des guitaristes français d'après 1800 nous amène à formuler l'hypothèse que l'articulation qu'ils préconisent prend généralement la forme d'un compromis entre le positionnement des coulés sur les temps forts, la minimisation des difficultés techniques, l'allègement du rendu sonore et le respect des limites techniques de la guitare. En effet, les cordes à vide empêchent la réalisation de plusieurs coulés ascendants.

Comme Clive Brown le remarque, les notes inégales typiques du style baroque français peuvent encore être rencontrées entre 1770 et 1830 : « Yet, while there is no suggestion that any form of inequality was employed as a matter of rule in the late eighteenth century or the nineteenth century, there are indications that some performers were in the habit of spontaneously converting patterns of equal notes into dotted patterns. »<sup>12</sup> Les notes inégales constituent cependant un domaine où il est difficile de poser un jugement définitif. En effet, il est fort possible que cette pratique

<sup>11</sup> 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), 12.

<sup>12</sup> Brown, *Classical and Romantic Performing Practice*, 52.

ait pu survivre en dehors des manuels de solfège et des méthodes instrumentales. L'exemple de l'interprétation de *la Marseillaise* est instructif à cet égard. En effet, bien que cet hymne révolutionnaire ait toujours été écrit avec des rythmes égaux, l'exécution en notes inégales subsiste encore aujourd'hui. En 1915, Arnold Dolmetsch expliquait ce principe dans sa réponse à Thomas S. Wotton dans le *Musical Times*:

In his text, Gossec was only following the custom of the time; he knew that the correct interpretation was understood by everybody. In actual performance, the second of these apparently even quavers became a demisemiquaver, whilst the first carried an implied double dot or a dot followed by a demisemiquaver of rest.<sup>13</sup>

Nos recherches n'ont mis à jour qu'un seul exemple probant de ce type de pratique. Il s'agit d'un thème varié sur l'air *Das klinget so herrlich* de Mozart, arrangé par Prosper Bigot en 1822. Même si la version originale de Mozart ne possède pas de rythme pointé, les nombreux thèmes variés du XIXe siècle qui utilisent cet air (comme l'opus 9 de Fernando Sor) traitent le thème en rythmes pointés. Or, dans l'exemple 7, Bigot n'indique le rythme pointé que sur la première anacrouse et à la mes. 7, sachant bien que les interprètes de son époque comprendraient comment exécuter le reste de l'œuvre.



**Exemple 7** — Prosper Bigot, *Fantaisie sur l'air Soyez sensible* (1822), Thème, mes. 1-16 (p. 3).

## B) Le phrasé

À partir des années 1800 les guitaristes français semblent avoir éprouvé un désir grandissant de transmettre aux élèves les fondements de l'exécution correcte du phrasé musical. Cette préoccupation inscrit les guitaristes dans la mouvance générale des auteurs de méthodes instrumentales à Paris au début du XIXe siècle. Cette tendance culminera chez Manuel Garcia, dont le *Traité complet de l'art du chant* (1840) contient un essai de 22 pages sur l'art de phraser.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Arnold Dolmetsch, « *Versions of the "Marseillaise"* », *The Musical Times* 56, no872 (1er octobre 1915) : 605.

<sup>14</sup> Manuel Patricio Rodriguez Garcia, *Traité complet de l'art du chant* (Paris : Garcia, 1840; réimpression, Courlay : Fuzeau, 2005), 14-36.

En 1801, Doisy s'inquiète du manque de connaissance des guitaristes débutants en ce qui concerne le phrasé : « Peu de maîtres démontrent cela à leurs élèves; c'est pourquoi la majeure partie de ceux-ci ne phrasent jamais. »<sup>15</sup> Pour pallier à la situation, Doisy inclut dans sa méthode un exemple musical où les repos importants sont indiqués par les lettres D et M alors que les repos secondaires sont situés sur la partition à l'aide des lettres A, B, C, E, F, G, H, J, K et L (ex. 8).

The image shows a musical score for guitar, Example 8, from Charles Doisy's *Principes généraux de la guitare* (1801), page 56. It consists of three staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a rhythmic pattern with various fret positions indicated by numbers (1, 2, 3, 4) and letters (A, B, C, D, E, F, G, H, J, K, L, M). The second staff includes a 'Barrée' (bar) section. The third staff continues the piece, ending with a double bar line and the letter 'M'. The score is annotated with '7<sup>e</sup> pos.' and '2<sup>e</sup> pos.' to indicate specific fret positions.

Exemple 8 — Charles Doisy, *Principes généraux de la guitare* (1801) (p. 56).

Doisy accompagne cet exemple d'un commentaire qui laisse clairement entrevoir le lien entre l'art de la rhétorique et l'exécution musicale au début du XIXe siècle:

Il y a une très grande analogie entre le chant et le discours; puisque l'un et l'autre sont partagés en phrases, et en parties de phrases. L'esprit sent un repos considérable à la fin de chaque phrase d'un discours, et un moindre à la fin de chaque partie de phrase. L'oreille en goûte un semblable à la fin de chaque phrase musicale parfaite, et un moindre à la fin de chaque partie de phrase. On doit, en composant et en exécutant la musique, avoir égard à cette analogie, et bien faire sentir les repos.<sup>16</sup>

Doisy fait ici écho à la tradition qui associe la musique à la rhétorique depuis le XVIe siècle. Clive Brown rappelle que le lien entre la rhétorique et la musique a été traité en profondeur par Johann Mattheson en 1739 dans son *Vollkommene Kapellmeister* et en 1770 par Johann Georg Sulzer dans l'ouvrage *Allgemeine Theorie der schönen Künste*.<sup>17</sup> Plus tard dans notre période, en 1820, D. Joly aura plutôt recours à une collection de techniques expressives pour exprimer le phrasé d'une pièce tout aussi symétrique que celle de Doisy (ex. 9).

<sup>15</sup> Doisy, *Principes généraux de la guitare*, 56.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Brown, *Classical and Romantic Performing Practice*, 139.

**Andantino**  
Molto  
Espressione

**Romance.**

Pinces sur la Rosette

loco

cres

cres

p

cres

cres

p

ritard

etouff.

bar. et trainez

trainez

harm.

pp

**Exemple 9 — D. Joly, *L'art de jouer de la guitare* (1820) (p. 68).**

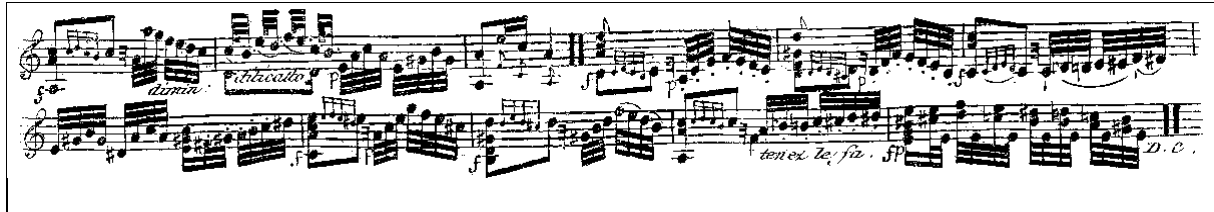
Joly marque le changement de phrase de la mes. 4 à la mes. 5 en passant de la 1re à la 7e position et en utilisant le vibrato (traits ondulés) à la mes. 5. Il signale ensuite la fin de la 2e phrase par un piano à la mes. 11, avant de préparer le retour du thème grâce à un ritardando à la mes. 16 et un forte à la mes. 17. Il souligne enfin la terminaison finale par une nuance de pianissimo. L'approche du phrasé de Joly constitue un changement de mentalité important. Les conventions de la rhétorique de Doisy se transforment chez Joly en un découpage du phrasé par des moyens purement expressifs.

### C) Les dynamiques et le vibrato

Les changements qu'a subis le domaine des nuances dynamiques en passant du XVIIIe siècle au XIXe siècle demeurent l'un des aspects les plus remarquables des pratiques d'exécution des guitaristes en France. Au début de notre période, les pratiques de notation des dynamiques s'apparentent à celles de l'époque baroque. En effet, loin d'indiquer des modifications de nuances dans leurs œuvres, Antoine Baillieux et Pierre Joseph Baillon ne donnent pas la moindre information à l'interprète à propos du volume sonore le plus approprié à l'exécution de leurs œuvres. Mais comme le remarque Clive Brown, cette situation n'a rien d'exceptionnel car l'accentuation dynamique dépend à cet époque en grande partie de la capacité de l'interprète à reconnaître lui-même les phrases musicales et le caractère de l'oeuvre.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Brown, *Classical and Romantic Performing Practice*, 59.

Cependant, le tournant du XVIIIe au XIXe siècle amène des changements majeurs, et le champ de possibilités des nuances s'étend considérablement. À cette époque, les guitaristes commencent à employer les nuances principalement à des fins d'accentuation. Ce qui devait être déduit trente années plus tôt devient maintenant explicite. Dans l'exemple 10, Pierre Jean Porro utilise les nuances forte et piano à partir de la mes. 9 pour souligner les degrés de force que doivent recevoir le premier et le deuxième temps de la mesure à 2/4 et pour mettre en retrait certaines notes ou certains passages.

The image shows a musical score for guitar, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in 2/4 time. The score includes various dynamics such as *diminu.*, *ritardando*, *tenet. le. fia. sf*, and *D. C.*. The notation includes chords, single notes, and rests, with some notes marked with accents or slurs.

**Exemple 10** — Pierre Jean Porro, *Ah! vous dirais-je maman varié et modulé pour l'étude de la guitare* (s.d.), 41e variation, mes. 6-16 (p. 7).

À l'approche des années 1830, les nuances jouent un rôle expressif toujours grandissant. Les commentaires sur la sonorité de l'instrument que Varlet greffe à sa méthode sont symptomatiques de l'importance croissante des dynamiques:

Le pincé ne doit être ni dur ni mou, l'un et l'autre produiraient également un effet désagréable. On le règle selon la capacité de l'instrument. En indiquant comme inconvenient grave ces deux manières de pincer, il ne faut pas cependant éviter les F, FF, et les P, PP, sans lesquels la musique perdrait tout son charme.<sup>19</sup>

Les guitaristes de la fin de la période ne se contentent pas de juxtaposer des nuances allant du ppp jusqu'au fff, ils utilisent aussi les crescendo et les decrescendo à des fins expressives. Dans l'exemple 11, Magnien joue avec les attentes des auditeurs en plaçant un long decrescendo sur une gamme ascendante qui aurait pu recevoir la nuance inverse. Les mesures qui suivent reçoivent aussi des dynamiques contrastantes et expressives.

<sup>19</sup> A.H. Varlet, *Méthode complète* (Paris : Schlesinger, 1826), 3.



Exemple 11 — Victor Magnien, *Andante no1, op. 17 (1827), mes. 39-43 (p. 3)*.

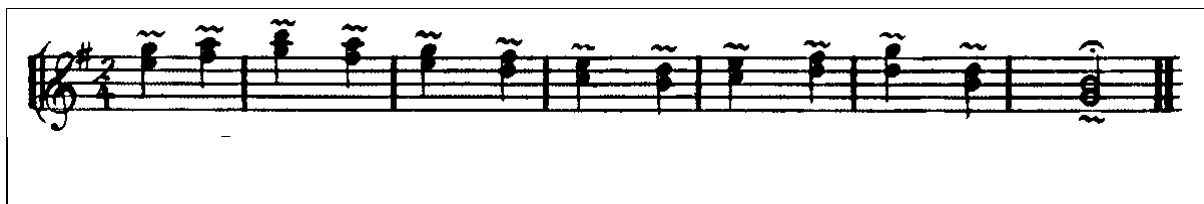
Bien que son utilisation se généralise entre 1770 et 1830, le vibrato semble avoir été une technique ornementale prisée des guitaristes français. En effet, l'italien Francesco Molino déclare en 1822 : « Les Français en font usage assez fréquent pour prolonger le son, et chercher à corriger en quelque sorte l'imperfection d'un instrument dont le son ne saurait être soutenu. »<sup>20</sup> De même, il est intéressant de noter que les italiens Carcassi et Carulli n'abordent pas le vibrato dans leurs méthodes. Cette tradition française trouve ses sources dans les pratiques d'exécution des guitaristes de l'époque baroque. Robert de Visée place déjà le « miaulement » dans ces tables d'agrément, au cours des années 1680. Le type de technique pratiquée par de Visée, aussi nommé « plainte », survivra de façon pratiquement intégrale jusqu'en 1762, année où Michel Corette en fait la description dans sa méthode de guitare.<sup>21</sup>

Par la suite, le vibrato sera décrit dans sept autres méthodes françaises sous les appellations « sons soutenus », « sons prolongés », « sons flattés », « sons balancés » et surtout « sons tremblés ». En 1810, Antoine Marcel Lemoine en donne une description détaillée : « Le balancé ou sons flattés ne sert absolument que dans les morceaux lents il se fait en pinçant la corde avec force, et balançant ensuite le doigt de la main gauche sur cette même corde, l'on ne forme bien ces sons, que depuis la cinquième touche, jusqu'à la douzième. »<sup>22</sup> L'étude du répertoire démontre en effet que les mouvements lents et les sections au mode mineur constituent le cadre dans lequel les guitaristes semblent appliquer le vibrato avec le plus de constance. De plus, les guitaristes paraissent considérer que les tierces jouées à partir de la cinquième position sont idéales pour être vibrées. L'exercice de Lemoine ne laisse planer aucune équivoque sur cette question (ex. 12).

<sup>20</sup> Francesco Molino, *Nouvelle méthode complète pour guitare ou lyre* (Paris : Gambaro, 1822), 21-22.

<sup>21</sup> Corette, *Les dons d'Apollon, méthode pour apprendre facilement à jouer de la guitare*, 13.

<sup>22</sup> Antoine Marcel Lemoine, *Nouvelle méthode de lyre ou guitare à six cordes* (Paris : Lemoine v. 1807-1812), 14.



**Exemple 12** — Antoine Marcel Lemoine, *Nouvelle Méthode à l'usage des commençans* (v. 1803-1804) (p. 19).

Un commentaire de Francesco Geminiani écrit en 1751 dans son *Art of Playing on the Violin* a conduit plusieurs spécialistes en performance practice, dont Robert Donington,<sup>23</sup> à considérer qu'un vibrato continu a pu être pratiqué chez les cordistes du XVIIIe siècle. Robin Stowell précise cependant l'unicité de la position de Geminiani : « [Vibrato] was normally employed somewhat sparingly as an expressive ornament during the period, despite Geminiani's exceptional recommendation of what is essentially a continuous vibrato in the approved modern fashion. »<sup>24</sup> Cette utilisation ornementale du vibrato correspond exactement à la manière dont son utilisation est suggérée dans le répertoire des guitaristes français. Cette dernière particularité, ainsi que les autres caractéristiques associées à l'usage du vibrato chez nos auteurs, se retrouvent dans la section en mode mineur du *Grazioso* de Jean-Baptiste Phillis. Nous notons que Phillis utilise plusieurs fois le vibrato afin d'accentuer le deuxième temps des mesures à 3/4, ce qui rappelle le rythme de la sarabande (ex. 13).

**Exemple 13** — Jean-Baptiste Phillis, *Nouvelle méthode pour la lyre ou guitare* (1799), *Grazioso* (p. 48).

<sup>23</sup> Robert Donington, *The Interpretation of Early Music*, nouvelle éd. révisée (New York : W.W.Norton, 1992), 235.

<sup>24</sup> 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), 203. Il faut cependant rester prudent, car, en allant vers le milieu du XIXe siècle, les musiciens ont eu tendance à utiliser l'ornementation de manière très généreuse.

## D) Le tempo

Pour les guitaristes, comme pour les autres musiciens actifs entre 1770 et 1830, le tempo constituait un paramètre musical beaucoup plus flexible que plusieurs musiciens pourraient le croire aujourd'hui. Comme c'était le cas pour les dynamiques, la période débutant autour de 1800 semble avoir été propice aux nouveautés sur le plan des changements de tempo, ce qui ne veut pas dire que la conception du tempo chez les premiers auteurs de notre période ait été complètement rigide. Comme le rappelle Cliff Eisen, les changements de tempo suscitaient une adhésion mitigée et la capacité de l'interprète à conserver un tempo régulier était perçue comme étant une qualité.<sup>25</sup> Nous allons analyser ici dans quels contextes les guitaristes français ayant publié après 1800 pensaient que des modifications de tempo seraient souhaitables. Encore une fois, nous croyons que les indications laissées dans les partitions et les méthodes ne représentent qu'une partie de la réalité et que, souvent, elles laissent entrevoir des aspects de la pratique qui auraient peut-être été généralisés chez les interprètes de l'époque.

Un des cas les plus communs où des changements de tempo constituent la norme plutôt que l'exception concerne l'approche du point d'orgue, notamment dans les rondos, et le retour au thème principal. Par exemple, Jean Baptiste Phillis ajoute l'indication de caractère *Adagio* expressément pour la mesure qui précède le retour du thème dans un *rondo* tiré de sa *Nouvelle méthode pour la lyre ou guitare*.<sup>26</sup> Cette manière de faire se retrouve également dans un rondo de la méthode de guitare de Marescot (ex. 33). De son côté, Antoine Marcel Lemoine note l'indication « un peu plus lent » avant l'arrivée au point d'orgue, dans son *Divertissement, op. 4*.<sup>27</sup> Clive Brown ajoute que Türk et Czerny préconisent aussi des variations de tempo dans de pareilles circonstances.<sup>28</sup> Plus tard dans notre période, ces modifications s'appliquent aussi aux passages cadentiels, qui apparaissent de plus en plus fréquemment dans les répertoires des guitaristes. L'exemple 11 (ci-dessus) extrait de *l'Andante, op. 17* de Victor Magnien illustre bien ce type de situation. Dans ce genre de passage une application du rubato était clairement souhaitée.

Le deuxième type de cas où le tempo se prêtait à la modification concerne les changements de section à l'intérieur des fantaisies et des pots-pourris. Charles Doisy nous en donne un exemple explicite dans le premier de ses Six Pot-pourris (ex. 14), alors qu'il augmente le tempo en passant de *l'air Charmante Gabrielle* à la chanson *Ah! vous dirais-je maman*.

---

<sup>25</sup> Cliff Eisen, « *Notation and Interpretation* », dans *A Performer's Guide to Music of the Classical Period* sous la direction de Anthony Burton (Londres : Associated Board of the Royal Schools of Music, 2002), 19.

<sup>26</sup> Jean-Baptiste Phillis, *Nouvelle méthode pour la lyre ou guitare* (Paris : Pleyel, 1799), 2.

<sup>27</sup> Antoine Marcel Lemoine, *Divertissement, op. 4* (Paris : Boieldieu, s.d.), 5.

<sup>28</sup> Brown, *Classical and Romantic Performing Practice*, 379 et 386.

The image shows a musical score for guitar, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with lyrics: "je maman." and "Ah! vous dirai-je Maman." The bottom staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment. There are dynamic markings like 'p' and 'f' and some performance instructions like 'Moins lent' and '8'.

**Exemple 14** — Charles Doisy, *Six pot-pourris entremêlés d'airs variés et faciles* (v. 1800), 1er Pot-pourri, mes. 17-27 (p. 1).

Le même procédé pourrait s'appliquer aux différentes variations à l'intérieur d'un thème varié et non seulement à celles qui sont contrastantes, comme celles qui passent du majeur au mineur et celles signalées comme étant des variations plus lentes (lento, adagio, etc.). En effet, dans *Ah! vous dirai-je maman varié et modulé pour l'étude de la guitare*, Pierre Jean Porro indique un nouveau type de caractère pour pratiquement chacune des variations. Ce cas extrême ne doit pas nous amener à conclure à l'universalité de ce principe, mais il est probablement révélateur d'une pratique courante. Comme nous l'avons vu au deuxième chapitre, Porro était un éditeur soigneux jouissant d'une excellente renommée à Paris.

## E) Les effets spéciaux

L'effet spécial de loin le plus populaire chez les guitaristes français et étrangers est la production des harmoniques. Lemoine nous donne une bonne description de l'exécution de ces sons : « Les sons harmoniques ou sons fluttés [sic], se font en pinçant fortement la corde auprès du chevalet, (avec le pouce de la main droite) et posant légèrement le doigt de la main gauche sur la corde, sans la faire fléchir. »<sup>29</sup> Les descriptions comme celle de Lemoine se retrouvent pratiquement dans toutes les méthodes de guitare d'une certaine envergure. De même, notre analyse des méthodes de violon et de harpe publiées à Paris pendant notre période démontre que les harmoniques faisaient aussi partie des préoccupations des auteurs de méthodes pour ces instruments. Par exemple, Jean-Baptiste Cartier propose deux pages d'exercices en harmoniques dans son *Art du violon* (1799),<sup>30</sup> alors que Pierre Baillot consacre six pages de sa méthode<sup>31</sup> à cette technique. Ce dernier auteur considère néanmoins que sa démonstration des sons harmoniques se limite au strict minimum : « C'est pourquoi nous nous bornons ici à donner l'exemple le plus simple des sons harmoniques. »<sup>32</sup> Cette incohérence entre les dires de Baillot et le nombre de pages que les sons harmoniques occupent dans sa méthode se rencontre aussi chez Doisy. Ce dernier débute la section consacrée aux harmoniques, la plus longue de notre corpus (5

<sup>29</sup> Lemoine, *Nouvelle méthode de lyre ou guitare à six cordes*, 18.

<sup>30</sup> Jean-Baptiste Cartier, *L'art du violon* (Paris : Decombe, 1798; réimpression, Courlay : Fuzeau, 2003), 26-27.

<sup>31</sup> Pierre Baillot, *L'Art du violon : Nouvelle méthode*, (Paris : Dépôt central de la musique et de la librairie, v. 1834; réimpression, Courlay : Fuzeau, 2001)215-220.

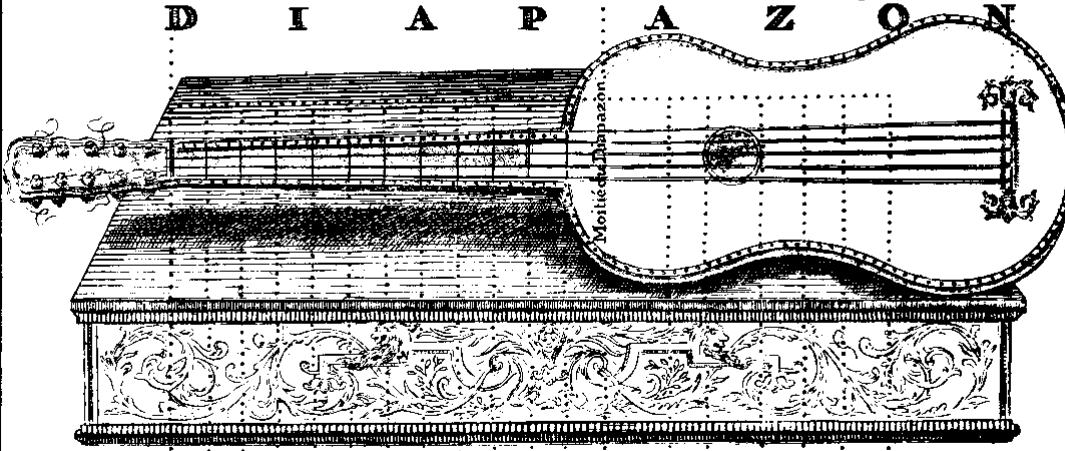
<sup>32</sup> *Ibid*, 220.

pages), par ces mots : « Je ne traiterai point amplement la théorie des sons harmoniques. »<sup>33</sup> De plus, Doisy présente la localisation des sons harmoniques sur le manche par une illustration dont l'ornement et le détail ne trouvent que peu d'égal dans d'autres méthodes, tous instruments confondus (fig. 1).

65

*Tableau des Notes harmoniques, Sensibles et appréciables, et leur rapport avec les Notes ordinaires ou Sons-générateurs*

A Diapason. Première partie. Diapason. Seconde partie. A  
D I A P A Z O N



Corde LA	<p>Notes ordinaires. La la# Si ut ut# Re Re# mi fa fa# Sol Sol# la.</p> <p>Notes harmoniques. la mi ut# la mi ut# la Ut# mi la ut# mi la.</p>
Corde RE	<p>Notes ordinaires. Re Re# mi fa fa# Sol Sol# la la# Si ut ut# Re.</p> <p>Notes harmoniques. Re la la# Re lo fa# Re Fa# la Re fa# la Re.</p>
Corde SOL	<p>Notes ordinaires. Sol Sol# la la# Si ut ut# Re Re# mi fa fa# Sol.</p> <p>Notes harmoniques. Sol Re Si Sol Re Si Sol Si re Sol Si re Sol.</p>
Corde SI.	<p>Notes ordinaires. Si ut ut# Re Re# mi fa fa# Sol Sol# la la# Si.</p> <p>Notes harmoniques. Si fa# re# Si fa# Re# Si Re# Fa# Si Re# Fa# Si.</p>
Corde MI	<p>Notes ordinaires. Mi fa fa# Sol Sol# la la# Si ut ut# Re Re# mi.</p> <p>Notes harmoniques. Mi Si Sol# mi Si Sol# mi Sol# Si mi.</p>

D'Agou. inv.

Figure 1 — Charles Doisy, *Principes généraux de la guitare* (1801) (p. 65).

<sup>33</sup> Doisy, *Principes généraux de la guitare*, 63.

La plupart des auteurs d'aujourd'hui qui ont écrit sur la guitare n'ont fait état que brièvement de la présence de cette technique dans leurs méthodes. En effet, la minutie avec laquelle la plupart des auteurs de méthode de guitare, de violon et de harpe ont traité la question des harmoniques ne pose pas de problème tant qu'on ne met pas en relation la quantité de pages consacrées à cette technique et son utilisation dans le répertoire. À part quelques variations où les sons harmoniques sont utilisés, la musique pour guitare ne tient à peu près pas compte de ce procédé, qu'il s'agisse des répertoires français, italien ou encore espagnol. Il pourrait sembler que les sons harmoniques soient uniquement bons pour les méthodes.

D'après les résultats de nos recherches, les sons harmoniques sembleraient avoir été en fait plus utilisés que le répertoire ne le laisse a priori entrevoir. Nous croyons en effet que les sons harmoniques faisaient partie des ornements non écrits que les guitaristes pouvaient ajouter aux œuvres du répertoire comme aux accompagnements. Trille LaBarre sous-entend cette utilisation des harmoniques en tant qu'agrément dans sa méthode :

[...] quand à l'exécution, et à leur emploi, nous renvoyons à la seconde partie de cet ouvrage où l'on verra combien ces sons surprenants répandent d'agrément dans les pièces, et même dans l'accompagnement des airs qui en sont susceptibles. Ces sons, en quelque sorte, artificiels[,] ont la faculté d'émouvoir si doucement la sensibilité de l'auditeur, qu'il est nécessaire aux accompagnateurs de n'en faire qu'un usage modéré.<sup>34</sup>

Plus loin, LaBarre parle des harmoniques « dont la qualité a quelque chose de magique et dont on n'a pas encore démontré clairement et physiquement les moyens dans aucune méthode ».<sup>35</sup> Dans son *Grand Concerto pour guitare et cordes*, Charles Doisy donne un exemple de la façon dont les harmoniques peuvent être utilisés de manière ornementale (ex. 15). Comme dans le répertoire pour violon, les harmoniques sont indiqués par des « 0 » au-dessus des notes fa (mes. 10 et 18) et mi (mes. 11 et 19, dans un accord arpégé).

The image shows a musical score for guitar and strings, Example 15, from Charles Doisy's *Grand concerto pour guitare et cordes*. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves. The first staff has a 'solo' marking and a '5<sup>e</sup> pos.' marking. The second staff has a '7<sup>e</sup> pos.' marking. The third staff has a '7<sup>e</sup> pos.' marking. Harmonic markings (0) are placed above notes on the first and third staves. The notes are: F#4 (mes. 10 and 18), E4 (mes. 11 and 19), and F#4 (mes. 19, in an arpeggiated chord). The text 'son h.' is written below the notes with the harmonic markings.

**Exemple 15** — Charles Doisy, *Grand concerto pour guitare et cordes* (s.d.), 2<sup>e</sup> mouvement, mes. 5-19 (p. 8).

<sup>34</sup> LaBarre, *Nouvelle méthode*, 52

<sup>35</sup> *Ibid*, 2-3.

En 1820, Joly donne, dans sa méthode, des exemples de l'ornementation qui peut être ajoutée à une œuvre. Or parmi les techniques ornementales qu'il met de l'avant se retrouve l'ajout d'harmoniques (ex. 32 de la section sur les agréments). Nous croyons aussi que la mode entourant la production de sons harmoniques par les grands virtuoses comme Paganini a incité les auteurs de méthodes à traiter ce sujet. Il faut cependant noter que les méthodes de guitare contenaient des explications sur cette technique bien avant la venue de Paganini à Paris en 1810.

Quant aux sons étouffés, bien que cette technique ait été bien moins populaire, elle a, à notre avis, joué un rôle d'ornementation similaire aux sons harmoniques. Cette technique repose sur l'action de la main droite, qui assourdit le son en se couchant le long du chevalet. Joly en fait la démonstration à la mes. 19 de l'exemple 9 (ci-dessus). Cette technique est décrite par Bédard (s.d.), Doisy (1801) Cacassi (1825) et Ledhuy (v. 1827-1830).

**How to cite this article:** Pascal Valois, "La guitare en France vers 1800. 5. L'EXPRESSION". Forschungsportal Schola Cantorum Basiliensis, 2014. URL: [www.forschung.schola-cantorum-basiliensis.ch/de/forschung/guitare-en-france-1800/expression.html](http://www.forschung.schola-cantorum-basiliensis.ch/de/forschung/guitare-en-france-1800/expression.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.