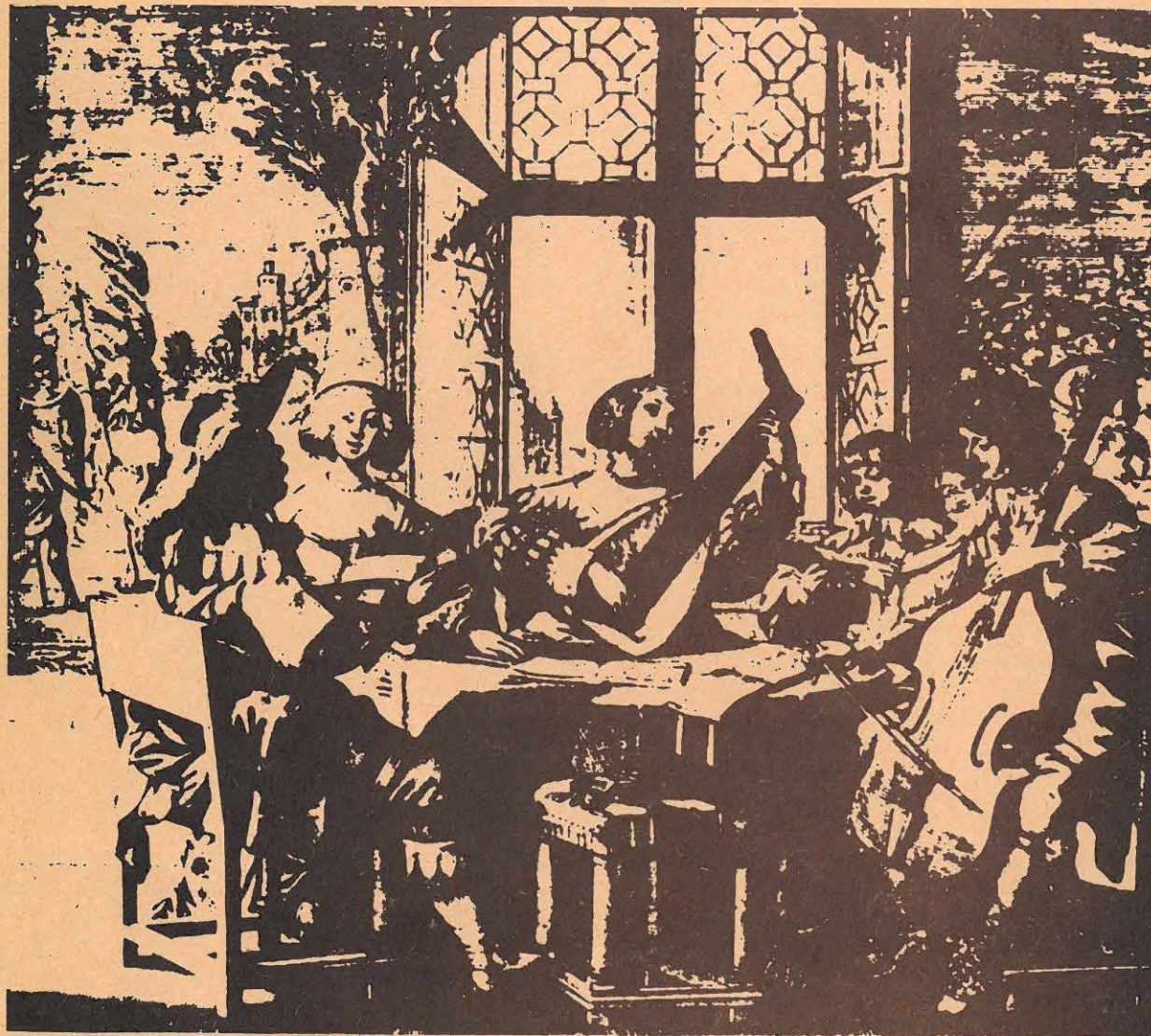


n° 0, 1877



LUZÉ



ET MUSIQUE Ancienne



"LUTH ET MUSIQUE ANCIENNE"

Numéro "zéro"

Tiré à 300 exemplaires

Juin 1977

LUTH

et musique Ancienne

REDACTION

CAEL 6 chemin du tennis

92340 BOURG LA REINE

tel: 350 76 96

PRESIDENT: J. AMAND

REDACTEUR: J. DUGOT

C. BESNAINOU, R. COUSTE

C. DUPLAN, J.F. MASSON

T. WATERHOUSE

MAQUETTE: E. MUNIER

ABONNEMENT

4 numéros par an

France et étranger 60 frs

SOMMAIRE

Introduction de monsieur Amand Président du CAEL	6
Le Corpus des luthistes Français Monique ROLLIN	7
Kapsberger et l'évolution du Chitarrone en Italie Daniel FOURNIER	11
Trois pièces de R. de VISEE Joël DUGOT	33
Suite en RE m. de HUREL Charles BESNAINOU	37
L'atelier Luth & Musique Ancienne du CAEL	43
Gammes et tempérament Henri LEGROS	45
Pour une synthèse des techniques anciennes du Luth T. WATERHOUSE	53
Des instructions pour le Luth J. DUGOT	57
Calendrier de stages	73

EDITORIAL

"LUTH ET MUSIQUE ANCIENNE" est né au CAEL ou depuis deux ans fonctionne un atelier de fabrication de Luths destiné aux amateurs. Très vite cet atelier dont j'assume la responsabilité a regroupé non seulement des amoureux du Luth mais aussi des autres instruments anciens (auxquels l'atelier va s'ouvrir peu à peu).

Le besoin s'est alors fait sentir d'adjoindre à la lutherie un département de documentation musicale qui s'est ouvert cette année.

Nouveau prolongement de nos activités cette revue sera désormais un lien entre tous ceux qui pratiquent ou veulent pratiquer les instruments anciens avec un souci de l'authenticité.

Nous souhaitons en outre ouvrir nos colonnes à tous ceux qui poursuivent des recherches dans le domaine de la musique ancienne et bien entendu pas aux seuls luthistes.

Nous attendons de nos lecteurs toutes les suggestions, critiques ou questions qu'ils auraient à faire.

Joël DUGOT
Rédacteur en chef

Lorsqu'en notre Centre d'Animation Culturelle, nous avons décidé de donner le feu vert à la création d'un atelier de luth, j'ignorais tout, ou presque de cet instrument. Bien que conscient de l'enthousiasme et de la compétence de l'animateur choisi, je me demandais quel serait l'impact de l'expérience ainsi tentée.

Or, petit à petit, non seulement j'ai été conquis par cette activité, mais j'ai rapidement compris toute son utilité car le nombre de ses participants n'a cessé de croître, ceux-ci venant souvent de fort loin.

Je me souviendrai longtemps de l'émotion qui nous a nous étreints lorsqu'un certain samedi matin, nos amis luthiers au grand complet sont venus nous présenter le "premier né" de leur atelier.

Et puis, ce fut le concert où cet instrument fabriqué au C.A.E.L. réussit brillamment son examen de passage.

Enfin, l'amour avec lequel chacun manie son luth et interprète le répertoire ancien, vous amène aisément à devenir un fervent supporter.

Georges Duhamel a écrit un jour : "Quand je songe au bienfait de la musique, à la richesse qu'elle apporte, à la noblesse qu'elle confère, à l'accent qu'elle met sur toutes nos pensées, sur nos sentiments et nos émotions, je m'étonne que son enseignement ne soit pas absolument obligatoire et poussé fort loin, partout, sans défaillance".

Or, chez nous il n'y a pas de contrainte, pas d'obligation, et ceci ajoute encore à l'intérêt de l'atelier et à son émanation, le présent journal qui vient pour la première fois vers vous.

Je souhaite sincèrement à cette publication de porter fort loin et pendant bien longtemps, auprès de nombreux sympathisants, tous les bienfaits que le luth ainsi que ses cousins les autres instruments anciens et le répertoire de nos lointains ancêtres peuvent apporter à chacun de nous dans l'époque si difficile qu'est la nôtre.

J. Amand Président du C.A.E.L.

LE "CORPUS DES LUTHISTES FRANÇAIS"

EDITIONS DU C.N.R.S.

Monique ROLLIN

L'une des tâches les plus importantes de la musicologie est de nous aider à pénétrer dans le domaine de la création musicale des civilisations lointaines et des siècles révolus.

C'est ainsi qu'en 1956, une équipe musicologique spécialement orientée sur la musique de luth, a été rattachée au C.N.R.S., sous la direction de Jean Jacquot. Depuis cette date, je suis chargée d'une grande partie des recherches qui font l'objet du CORPUS DES LUTHISTES FRANÇAIS.

L'intérêt de ces éditions n'est plus à démontrer. Pendant plus de deux cents ans, de la Renaissance au début du XVIII^e siècle, en France et dans la plupart des pays d'Europe, la musique de luth est une manifestation importante de la civilisation. L'étude intégrale de son répertoire est capitale pour la connaissance et l'évolution de la musique instrumentale et de ses rapports avec la musique vocale.

Mais, d'un abord difficile en raison de son mode de notation, la tablature, le luth était tombé en désuétude depuis

le début du XVIII^e siècle. Il s'agit donc aujourd'hui pour les musicologues, de remettre en lumière ce répertoire enfoui dans les bibliothèques et de rendre ces œuvres accessibles et vivantes, non seulement aux professionnels, mais aux amateurs.

Car nous assistons depuis une vingtaine d'années, à une véritable renaissance du luth dans la vie musicale contemporaine, renaissance attestée par le nombre croissant de concerts et d'enregistrements de solistes et d'ensembles où le luth joue un rôle important, la création d'enseignements réguliers dans certains conservatoires et universités, enfin la réapparition d'une facture instrumentale de qualité.

Les éditions du "Corpus" apportent donc à un public curieux de tout enrichissement de l'univers sonore, tant dans le domaine de la musique contemporaine que dans celui de la musique ancienne, la mise à jour, appuyée sur une analyse scientifique, de ce répertoire prodigieusement riche.

L'intérêt et l'importance du problème musical posé par la restitution de la musique de luth avait justifié l'organisation par le C.N.R.S. ; en 1957, d'un colloque international au cours duquel les principes d'édition furent mis au point, grâce en particulier, à la contribution d'A. Souris. Ce musicien exceptionnel a assuré alors pendant douze ans, la responsabilité musicale de l'édition des douze premiers volumes de la collection. Depuis sa disparition en 1970 nous poursuivons et développons le travail avec J.M Vaccaro, spécialiste de la musique vocale et des tablatures de luth. du XVI e siècle..

Nos éditions s'adressent non-seulement aux interprètes, mais aussi aux musiciens et musicologues non initiés à la lecture des tablatures. Aussi publions-nous côte à côte la tablature originale et sa transcription, ces deux rédactions du texte musical n'étant pas équivalentes, mais complémentaires.

En effet, la tablature, créée pour la lecture instrumentale, ne donne que des indications concernant la technique du jeu (positions, doigtés). Elle ne peut renseigner précisément sur les durées lorsque plusieurs sons sont émis simultanément et, par conséquent, elle n'indique pas la conduite des voix ni les diverses articulations de la phrase. Sa transcription littérale ne révèle donc ni la forme, ni les structures dont la reconstitution nécessite une analyse

fonctionnelle de l'oeuvre. D'où les problèmes d'interprétation qui se posent aux instrumentistes tentés de lire directement sur la tablature.

Il est donc indispensable de leur offrir en regard l'une de l'autre, la tablature, partition de "moyens techniques", élément de base auquel il est indispensable de se référer, et la transcription syntactique en notation moderne, partition d'"effets", nécessaire à l'analyse et à l'interprétation du texte.

L'édition critique de la tablature dont je suis particulièrement chargée, nécessite tout d'abord la recherche et l'étude des sources. Or, leur multiplicité et leur complexité posent de nombreux problèmes. Si, pour les luthistes du XVI^e siècle, on a affaire le plus souvent à des livres imprimés contenant les oeuvres d'un seul luthiste, au XVII^e siècle, à part quelques livres d'auteurs gravés, il s'agit le plus souvent d'anthologies, parfois imprimées jusqu'en 1638, mais, après cette date, uniquement manuscrites. Or, le nombre des sources que nous possédions au départ a considérablement augmenté : certaines dont nous n'avions pu obtenir la communication, d'autres ayant changé de lieu de conservation ou ayant été détruites et dont on retrouve des copies, et parfois, des sources nouvellement découvertes.

Les mêmes pièces s'y retrouvent souvent dans des versions plus ou moins différentes, plus ou moins correctes, plus ou moins élaborées. L'édition de l'oeuvre d'un auteur, dans ces conditions, demande un grand nombre de comparaisons, de choix, de corrections ou de rectifications.

Pour cette tâche particulièrement délicate, on peut trouver une aide précieuse dans des recherches historiques et biographiques puisées dans des documents d'archives. Nous y trouvons des renseignements précieux sur la vie sociale et la civilisation de l'époque auxquelles la musique de luth est si intimement liée.

C'est pourquoi chacune de nos éditions est accompagnée d'un appareil critique qui comporte, en dehors de l'étude des sources et des tableaux des concordances, des accords, des doigtés et des ornements, une biographie de l'auteur.

Depuis 1961, une vingtaine de volumes ont déjà paru dans la collection sans qu'il ait été possible d'établir un ordre chronologique rigoureux pour leur publication. Nous avons publié ainsi la plus grande partie de la musique française de luth jusqu'au milieu du XVII^e siècle (du moins ce qui nous en

est parvenu). Les auteurs de la deuxième moitié du XVII^e siècle sont en préparation et feront l'objet des prochaines éditions.

Notons que le parti que nous avons pris de publier le répertoire auteur par auteur, nous permet d'éviter d'innombrables redites, de faire ressortir les personnalités et les styles, et nous aide avec le temps, à rassembler tous les éléments d'un tableau du luth en France.

L'utilité de ce "Corpus" apparaît donc de plus en plus évidente. Sur le plan scientifique, on peut désormais raisonner sur des ensembles et non sur des pièces isolées, considérer dans sa totalité ce répertoire en constante évolution, définir le style de chaque période et, par rapport à celui-ci, les caractères particuliers de chaque auteur, enfin, prendre conscience de l'évolution du langage musical à une époque où le luth en est le principal témoin.

Monique ROLLIN

CORPUS DES LUTHISTES FRANCAIS

Oeuvres pour luth seul de :

A. Le Roy (3 vol.)

Robert Ballard (2 vol.)

Dufaut

Vieux Gautier

Chancy, Bouvier, Belleville, Dubuisson, Chevalier

J.B. Besard

N. Vallet

R. Mesangeau

A. de Rippe (3 vol.)

Les Bocquet

Vaumesnil, Edinthon, Perrichon, Raël, Montbuysson, La Grotte, Saman,
La Barre

J. Belin

Les Mercure

En préparation :

Suite des oeuvres de Le Roy

Oeuvres des Dubut, des Pinel, des Gallot, de Mouton, etc ...



...ET L'ESSOR DU
CHITARRONE
EN ITALIE

par Daniel FOURNIER

C'est en 1604 ⁽¹⁾ que paraît à Venise le premier recueil d'oeuvres du compositeur d'origine allemande ⁽²⁾ Giovanni Girolamo Kapsperger, réunies par Giacomo Antonio Pfender : "LIBRO PRIMO D'INTAVOLATURA, DI CHITARONE / DEL M. TO ILL. RE SIG. R GIO : GIROLAMO KAPSPERGER / NOBILE ALEMANO". Il s'agit là de la première publication destinée au chitarrone, instrument d'invention alors récente, et dont Alessandro Piccinini rappelle les origines :

- 1 - "en outre, on fabriquait de très grands luths qui, à Bologne, étaient très appréciés pour jouer en concert avec d'autres Luths plus petits des passiamezzi, Arie ou autres pièces semblables. La qualité de ces grands Luths était d'ôte principalement à leur accord qui était aigu, si bien que la première corde, ne pouvant arriver suffisamment haut, était remplacée par une autre corde plus grosse et accordée une octave plus bas ; cette modification était d'un si bon effet qu'aujourd'hui encore on la pratique. Quelques temps après, le bel cantare commençant à fleurir, ces Virtuoses [du chant] s'aperçurent que ces grands luths, qui étaient tellement doux,

seraient tout à fait adaptés à l'accompagnement de celui qui chante; mais les trouvant beaucoup plus graves que ce dont ils avaient besoin, il fut nécessaire de leur fournir des cordes plus fines afin de les tendre à un ton convenant à la voix. Et parce que la seconde [corde] ne pouvait arriver [suffisamment haut], à l'exemple de l'autre corde, on l'accorda une octave plus bas; on obtint ainsi le résultat attendu et ceci fut le principe même du Théorbe ou Chitarrone; " (3)

Cette modification de l'accord des deux premières cordes (une octave plus bas que sur le luth) qui est caractéristique du chitarrone, a lieu avant 1597 (4), Piccinini quittant alors Ferrare après la mort de son protecteur, le Duc Alphonse II, et probablement vers 1594 - 1595, date à laquelle il prétend avoir inventé l'archiluth qui a "donné vie au Chitarrone" : (5)

- 2 - "Je dis également que le Chitarrone monté avec des cordes de cistre [cetra], comme on le pratique à Bologne, produit "une harmonie très suave, et apporte une délicate nouveauté à l'oreille. Maintenant que je lui ai ôté quelques imperfections et que j'ai trouvé une autre façon de fabriquer cet instrument, ce qui améliore considérablement sa sonorité, en ayant également remplacé la cinquième [corde] la sixième et les basses par du fil d'argent, pourvu chaque basse d'un diapason long ou court suivant le besoin, j'ai enrichi ainsi cette harmonie extraordinaire, et j'ai nommé l'instrument monté de cette façon Pandore [Pandora] et tout en ayant pris soin qu'il ne soit pas de forme trop grande, pour plus de commodité, il tient néanmoins l'harmonie très longtemps, très profonde, ce qui est chose rare, et pour accompagner une voix chantée, il est accordé au mieux." (6)

Vincenzo Giustiniani nous donne un écho de cette invention :

- 3 - "Je dirai par exemple, qu'Alessandro Piccinini de Bologne, est l'inventeur de la Pandore, c'est-à-dire un luth théorbé augmenté de nombreuses cordes dans le grave et dans l'aigu dont certaines sont en laiton et en argent, disposées de telle façon que, grâce à l'étendue de la tessiture et au nombre de cordes, il lui est possible de jouer n'importe quelle oeuvre avec une perfection exquise et avec un avantage sur les autres instruments dans le trillo et le jeu piano et forte" (7)

Il semble que les différents auteurs ne fassent pas de distinction entre le chitarrone et le théorbe, alors qu'ils marquent la différence avec l'archiluth ⁽⁸⁾ ainsi que le rapporte André Maugars en 1639 :

- 4 - "Ils sont bien dix ou douze qui font merveille du Violon, et cinq ou six autres pour l'Archiluth, n'y ayant autre différence de l'Archiluth d'avec la Thuorbe, sinon qu'ils font monter la seconde et la chanterelle en haut, se servant de la Thuorbe pour chanter, et de l'Archiluth pour toucher avec l'Orgue, avec mille belles variétés, et avec une vitesse de main incroyable." ⁽⁹⁾

Un autre instrument proche du chitarrone est également mis au point par Piccinini, mais son succès semble avoir été assez restreint :

- 5 - "Alessandro Piccinini, mentionné plus haut, a inventé dernièrement un instrument semblable au Plettro d'Apollon, qui tient à la fois du Théorbe, du Luth, du Cistre, de la Harpe et de la guitare [Chitarra] et qui fait merveille ; mais il ne sera pas beaucoup pratiqué à cause de la difficulté que l'on aura d'en jouer avec l'habileté dont il fait preuve quand il le fait sonner." ⁽¹⁰⁾

Ces divers instruments s'imposent très vite en remplacement du Luth, d'autant plus vite que le chitarrone devient l'instrument de prédilection pour l'accompagnement de la monodie :

- 6 - " On pratiquait beaucoup le luth autrefois, mais cet instrument est presque tombé à l'abandon depuis que l'on a introduit l'usage du Théorbe qui est mieux adapté au chant, même avec une voix médiocre ou mauvaise, et qui est généralement délibérément choisi pour éviter la grande difficulté d'arriver à jouer du luth convenablement." ⁽¹¹⁾

Sa supériorité pour le soutien de la voix, avec ses notes graves qui, grâce à l'extrême longueur des cordes atteignant couramment 150 cm, résonnent parfaitement est très vite évidente :

- 7 - Quant aux liaisons dans la partie de basse, elles avertissent l'exécutant de ne pas refrapper l'accord mais de faire entendre seulement l'intervalle désigné par le chiffre, celui-ci étant le plus essentiel.

Cette manière - si je ne me trompe - est celle qui convient le mieux au Chitarrone, instrument par excellence pour l'accompagnement de la voix, surtout celle de ténor." (12)

L'exemple de Caccini joue beaucoup dans la mode que connaît le chitarrone et Piccinini lui-même souligne le rôle qu'il a eu dans la mise au point de l'instrument :

- 8 - " et peu de temps avant que j'eusse modifié la longueur des basses, le Signor giulio Caccini dit le Romain, homme Très Excellent dans le bel cantare, était arrivé à Ferrare, appelé par son Altesse Sérénissime, lequel [Caccini] possédait un Chitarrone d'Ivoire arrangé de la manière même que j'ai décrite ci-dessus, et dont il se servait pour l'accompagnement de la voix." (13)

Le chitarrone devient donc un des principaux instruments, avec le clavecin, dans la réalisation de la basse-continue. En 1607, Agostino Agazzari considère encore le luth comme "instrument principal" (14), mais le chitarrone l'éclipse totalement dès que les publications d'airs à une ou plusieurs voix et basse continue se répandent en Italie (15). Il définit ainsi le rôle du luth (et plus loin de façon semblable celui du théorbe) (16) :

- 9 - " D'où, celui qui joue du luth, le plus noble de tous les instruments, doit le jouer noblement, avec beaucoup d'invention et de diversité ; non pas comme font certains qui, ayant une bonne disposition de main, ne font rien d'autre que tirades et diminutions du début jusqu'à la fin spécialement en compagnie d'autres instruments qui font la même chose, car celà ne produit que mélange et confusion, résultat déplaisant et désagréable pour celui qui écoute. Il doit donc avec, tantôt des accords répétés avec douceur, tantôt un trait [passagio] lent ou rapide et redoublé, tantôt quelque motif, imité en introduisant des notes étrangères [perfidie], en répétant et amplifiant ces imitations sur différentes cordes et positions, en somme avec de longs gruppi [cadences] trilli [tremblements] et accenti [accents] placés au bon moment, il doit entrelacer les voix, ce qui donne de l'élégance au concert, du goût et du plaisir à l'auditeur ; en se gardant judicieusement de n'offenser ni l'un ni l'autre ; " (17)

Le chitarrone ou l'archiluth trouvent également leur place dans la musique instrumentale (18) :

-10 - " Quant à la Musique Instrumentale, elle estoit composée d'un Orgue, d'un grand Clavessin, d'une Lyre, de deux ou trois violons et de deux ou trois Archiluths" (19)

Une des combinaisons préférées de cette époque est le duo chitarrone et orgue (20) :

- 11 - " Parmi les compositions suivantes on en trouvera plusieurs, pour jouer avec le Luth, et l'Orgue, avec la Basse continue, et encore le Chitarrone, et l'Orgue..." (21)

Cette combinaison, déjà mentionnée en 1600 par Emilio de Cavalieri⁽²²⁾, est impliquée dans le "Libro Quarto" de Kapsperger qui ajoute à la tablature de presque toutes les pièces de ce recueil, y compris les toccate, une partie de basse chiffrée, alors que le livre de Piccinini n'en comporte pas mais suppose peut-être que l'une ou l'autre des parties destinées aux différents luths (23) est jouable à l'orgue (24) .

Très vite cependant, les ressources de l'instrument utilisé seul se révèlent très intéressantes :

-12 - " en dehors de l'occasion de chanter, personne ne jouait du Chitar- rone [seul], mais quand j'eu modifié la longueur des basses, beaucoup de Virtuoses, enchantés par une telle harmonie et tant de commodité dans la variété des cordes, commencèrent à chercher une façon (sans s'opposer à l'imperfection que leur imposait la première et la seconde corde, accordées une octave plus bas) de goûter également sa sonorité en solo ; en s'exerçant, certains, en peu de temps réussirent d'excellente manière ; à partir de ce moment là, le chitarrone étendit sa renommée. " (25)

Quant à Kapsperger, quand il publie son "Libro Primo", une dizaine d'années après l'apparition du nouvel instrument, il a déjà acquis une renommée de virtuose qui ira grandissante :

- 13 - " Pour le Théorbe Gio. Gironimo todesco, mentionné plus haut, [est] également compositeur et sert au Palais [Barberini] dans la musique privée et aux concerts. Cet instrument est une invention de notre temps et de Gio. Geronimo a considérablement amélioré sa technique." (26)

Quittant Venise dans les années qui suivent cette publication, il s'installe à Rome où les grandes familles des Borghèse, des Pamphili ou des Barberini prennent la place au sein de la papauté, des Colonna ou des Orsini. Les nouveaux princes attirent vers eux de nombreux artistes. Kapsperger y publie alors de nombreux ouvrages : trois autres livres pour le chitarrone (1616, 1626, 1640), un livre pour le luth (1611), un livre de Sinfonie a quattro, col il basso continuo (1615), un livre de Balli, gagliarde et correnti a quattro voci (1615), quatre livres de Villanelle a una, due e tre voci con la Intavolatura del Chitarrone (1610, 1619, 1619, 1623), deux livres d'Arie Passegiate a una voce con l'Intavolatura del Chitarrone (1612, 1623), un livre de Madrigali a cinque voci col basso continuo (1609), un livre de Motteti a una voce (1612). Le reste de son oeuvre est entièrement orienté vers la musique religieuse à partir du moment où il entre au service des Barberini, l'ainé des trois frères, Maffeo Vincenzo, devenant pape en 1623 sous le nom d'Urbain VIII. Il publie notamment les Poematia et Carmina composita a Maffeo Barberino (1624), le Coro Musicale (1627) à l'occasion des Noces de Don Taddeo Barberini, la Missa Urbanae (1631).

Ces nombreuses publications destinées aux voix montre bien l'importance de Kapsperger dans le développement du nouvel art de chanter qui est soulignée par plusieurs auteurs (27) :

- 14 - " Et l'on chante à une ou tout au plus 3 voix en concert avec les instruments appropriés : Théorbe, Guitarre, Clavecin ou Orgue suivant le cas ; et de plus dans ce style, on a introduit le chant alla spagnolo ou alla italiana, ce qui est la même chose mais avec plus d'artifice et d'ornementation , tant à Rome qu'à Naples ou à Gènes, et on a inventé de nouveaux airs et de nouveaux ornements ; où se distinguent les compositeurs tels qu'à Rome le Todesco della Tiorba appelé Gio. Geronimo [Kapsperger]..." (28)

Dans son "Libro Primo" de 1604, Kapsperger n'emploie encore qu'un instrument à onze rangs de cordes, alors que dans le "Libro Quarto" de 1640 il en utilisera quinze, répartis dans la tablature en dix-neuf "ordres" (29). Le contenu de son premier recueil est déjà tout-à-fait représentatif de l'école instrumentale italienne du début du XVII^{ème} siècle dont le développement conduit à l'apogée que représente l'art de Frescobaldi (30) à l'époque où Maugars effectue son voyage à Rome (31).

Le "Libro Primo" s'ouvre sur six toccate, suivies d'un groupe de partite sur les basses obstinées que l'on utilise alors de plus en plus : l'aria di Ruggiero (9 partite), l'aria di Fiorenza (9), la Folia (19), l'aria di Romanescha (5), le Pass'emezzo (3). Il se conclue par un groupe de danses : Balli Francese (4), Balli Tedesco (4) et Gagliarde (12). La dernière pièce du recueil est un Tenore del Kapsperger, destiné probablement à l'improvisation instrumentale, et que l'on peut rattacher au groupe des variations (32).

La Toccata I (32) est très représentative du style très orné de Kapsperger longues suites d'ornements, écrits in extenso, sur différentes cordes, marquées de cadences harmoniques. On y trouve ainsi une grande diversité de gruppi, trilli, ou accenti (34) qui sont particulièrement intéressants à étudier et à rapprocher du texte d'Agazzari cité plus haut (-9-) ou de celui de Pietro della Valle :

- 15 - " Cependant, plusieurs des plus excellents [compositeurs] modernes, en plus de toutes les finesses du contrepoint, ont su ajouter à leur musique mille graces : trilles [trilli], tirades [strascini], syncopes, tremblements [tremoli], feintes [finte], piano et forte ou autres semblables galanteries [galanterie] peu pratiquées à l'époque passée, comme J'ont fait à la nôtre Kapsperger au Théorbe, Orazio Michi à la harpe, Michel l'Angelo [Rossi] au violon... " (35)

ou de celui de Maugars :

- 16 - " Tantôt un Archiluth faisoit mille variétés sur dix ou douze notes, chaque note de cinq ou six mesures ; puis l'autre touchoit la même chose, quoique différemment . " (36)

La seconde Toccata (37) est intitulée "Arpeggiata" et utilise entièrement le principe de l'arpège des accords de quatre sons qui constitue un des procédés caractéristiques du jeu sur le chitarrone (38).

Les dix-neuf partite sur la Folia forment l'ensemble de variations le plus remarquable du recueil. Il s'agit là du premier exemple publié sur ce thème dont l'origine remonte au XV^{ème} siècle (39) et que la publication de l'ouvrage de l'organiste Francisco Salinas (40) avait contribué à répandre. L'art de la variation où s'étaient illustrés les vihuelistes et organistes espagnols (41) s'introduit ainsi en Italie où il va devenir un des principes dominants de la musique instrumentale et vocale (42). Dans ses partite, Kapsperger développe une remarquable diversité de motifs mélodiques et rythmiques propres à l'école italienne et qui constituent un des attraits principaux de la variation (43).

Le groupe de danses qui forme la dernière partie du "Libro Primo" est entièrement écrit dans le ton de sol, ton privilégié de la musique pour chitarrone (et également de toute la musique vocale et instrumentale de cette époque). A côté de motifs directement issus de la Villanelle et de la canzonette (mises à la mode par les diverses publications de Vecchi, Vérovio ou Vincenti (44) que Kapsperger développera dans ses quatre livres déjà cités) comme dans le Ballo Todesco 1^o, on retrouve la même diversité rythmique que dans les partite (45).

Ces pièces portent la marque d'une technique qui, bien qu'encore assez neuve, est déjà très élaborée. Chaque livre présente des instructions précises qui sont résumées dans le "Libro Quarto" :


- 17 - " Avertissements extraits des p.^r, 2^è, et 3^è Livres et augmentés dans ces 4^è, propre Invention de l'Auteur.

Accord du Chitarrone ou Théorbe à 19 Ordres (ex.3)

§ 2 Le Signe de l'Arpègement $\frac{\dot{\cdot}}{\cdot}$ (de direction contraire au pincé (47) qui s'exécute de plusieurs manières, en attaquant les cordes séparément selon l'exemple ci-dessous, et en réitérant l'attaque tant que dure le temps inscrit au-dessous, de lui. On utilisera trois doigts pour l'Arpègement, qui sont le pouce, l'index, et le majeur, lesquels seront représentés pour meilleure intelligence par un, deux, ou trois points [sous les chiffres], ., .., ..., dans les exemples ci-dessous (ex. 4)

§ 3 Le pincé, quand on dépasse le nombre de trois cordes est très trivial, excepté dans les ribattute.



Là où il y a plus de trois cordes sans le signe de l'Arpègement, on touche les premières avec le pouce pour jouer les trois dernières ensemble (Ex. 5)

§ 4 Le signe de la Tirade  [strascino], qui dure jusqu'à la fin de la ligne, s'exécute en entraînant [strascinando] les cordes indiquées avec la main gauche et en touchant, avec la droite, la première - à vide - des notes jouées sur les différentes cordes.

§ 5 Le jeu sans trilles [trilli] ou accents [accenti], en dehors des endroits où l'agilité est telle que cela devient impossible, est une chose insipide ; on exécutera trille ou accent partout où cela est possible : en excluant les arpègements à tel ou tel endroit, de sorte que d'eux-mêmes ils puissent sonner avec délicatesse ; mais ceux de trois, de deux ainsi qu'une corde seule [joués] sans trille paraissent morts.

§ 6 L'accent et la feinte [finta] sont chose semblables et s'exécutent en posant un doigt sur une touche et en allant jusqu'à une autre, et ceci de deux manières : voulant aller à la troisième touche, en exécutant une feinte, on posera un doigt sur la seconde et en frappant la corde, on arrêtera son doigt sur la troisième. Ou on mettra un doigt sur la quatrième [touche] et on viendra sur la troisième. Voulant aller à la première ou la seconde touche, on partira de la corde à vide pour aller sur la touche requise, exemple (ex.6)

§ 7 Le trille se fait de plusieurs manières : avec la corde à vide, partant de la première ou de la seconde touche, en entraînant [la corde] avec une extrême rapidité sur la touche ; en arrêtant le doigt sur la touche, et en l'entraînant de nouveau comme précédemment (ex.7) . Ou en mettant le doigt sur la touche immédiatement en-dessous, en le tremblant [trillarlo] et enfin en le reposant sur la touche requise (ex. 8).

§ 8 Le Tremolo se fait en pressant la corde et en la tirant avec un doigt de la main gauche, après l'avoir pincée avec la main droite. Le signe de la double-croche de sextolet [sesquicroma] de 24 par battue [], invention de l'Auteur est 

§ 9 On doit tenir le quatrième doigt de la main droite appuyé sur la table, vers le chevalet, et non pas le cinquième pour les raisons que l'Auteur déclarera dans son livre intitulé Kapsperger de la Musique. Dialogue ⁽⁴⁸⁾„(46)

Les caractéristiques du style de Kapsperger, construit à partir du nouvel art monodique, correspondent au goût général de plus en plus accentué pour l'ornementation mélodique et rythmique que l'on retrouve près d'une vingtaine d'années plus tard dans les recueils de Piccinini ⁽⁴⁹⁾ et Castaldi ⁽⁵⁰⁾ qui sont avec Kapsperger les compositeurs les plus marquants de l'école italienne du chitarrone.

Daniel FOURNIER

NOTES.

Pour les sources antérieures à 1800, voir la bibliographie.

- 1 - La dédicace, P.3, "Al Molto III.^{re} Sig.^r Gio : Girolamo Kapsperger de l'éditeur du recueil, A. Pfender, porte la date du 20 juin 1604.
- 2 - Dans les sources de l'époque, il est fréquemment nommé Gironimo Tedesco, Giovanni della Tiorba, etc.
- 3 - Piccinini 1623, P.5, Cap. XXVIII : "Dell' Origine del Chitarrone & della Pandora".
- 4 - Voir plus loin, texte n°8
- 5 - Piccinini 1623, P.8 Cap. XXXIII : "Dell' Arciliuto e dell' Inventore d'esso". Cependant, dès 1589 Jacopo Peri utilisait un chitarrone pour s'accompagner ; cf. Malv I. Voir aussi : G. KINSKI, Alessandro Piccinini und sein Arciliuto, in *Acta Musicologica* X (1938) pp. 103-118, et surtout R. SPENCER, Chitarrone, theorbo and archlute, in : *Early Music* 4 (1976) P.408.
- 6 - Piccinini 1623, P.5, Cap. XXVIII.
- 7 - Gius D, P. 125
- 8 - Sur les différences entre ces divers instruments, voir R. SPENCER, op. cit.
- 9 - Maug R, P. 32
- 10- Gius D, P.126
- 11- Gius D, P. 125
- 12- Cac NM, f° C2^V ; trad. dans F. GEVAERT, L'Art du chant au XVII^e siècle, in : *Le Menestrel* XL (1874) pp 53, 54, 59, 60, 66, 67.
- 13- Piccinini 1623, P.5, Cap. XXVIII
- 14- Agaz S, P.8
- 15- voir la liste des recueils de musique profane dans N. FORTUNE, A Handlist of printed Italian secular Monody books, 1602-1635, in *Royal Musical Association Research Chronicle* III (1963) pp 27-51
- 16- Agaz S, P.9
- 17- Agaz S, P.8
- 18- Voir par exemple Ros SG.
- 19- Maug R, P.30

- 20 - Voir aussi le texte de Maugars cité plus haut, n° 4
- 21 - Piccinini 1623, P.7, Cap XXXIII : "Delle Compositioni in concerto à dua, e tre Liuti".
- 22 - cf. Cav R.
- 23 - Piccinini 1623, P.10 donne les différents accords : le Liuto picciolo, un ton au dessus et le Liuto grande une quarte au dessous du Liuto mezano.
- 24 - Cette association sera très durable comme en témoignent les oeuvres publiées dans la seconde moitié du XVIIème siècle, par exemple Pit I ou les recueils de Corelli Op. 1 et 3.
- 25 - Piccinini 1623, P.5, Cap. XXVIII.
- 26 - Gius D, P. 125
- 27 - Voir aussi Kir MU, t. I, Lib. VII, P. 586.
- 28 - Gius D, PP. 121-122.
- 29 - Voir ex. 3.
- 30 - Le premier livre de toccate de Frescobaldi, paraît onze ans après le "Libro Primo".
- 31 - Maug R, P.31.
- 32 - Le terme de tenore désigne le basso ostinato qui est utilisé pour construire une série de variations ; cf. par exemple Ort T, P.50 : "Tenores italianos" ou Val I, P. 62 : "Tenore del passo e mezzo con sei mutanze". Voir O. GOMBOSI, Italia, Patria del Basso Ostinato, in : La Rassegna Musicale VII (1934) P. 14.
- 33 - cf. Appendice I.
- 34 - cf. ex. 1.
- 35 - Valle M, P.159.
- 36 - Maug R, P.30.
- 37 - cf. Appendice I.
- 38 - Voir plus loin, Kapsperger 1640 : "Avertissements" / 2 /
- 39 - Voir l'excellente bibliographie dans R. HUDSON, The Folia Melodies, in : Acta Musicologica XLV (1973) pp. 98-119 et du même, Cordial Aspects of the Italian Dance Style, 1500-1650, in / : Journal of the lute Society of America III (1970) pp. 35-52.
- 40 - Sal M, P. 308.

- 41 - Voir par exemple les remarquables variations (quarante-six et soixante-douze) de Valderràbano sur le thème Conde Claros dans Val L, f° 97^v-102^v, ou Cabezon dans Cab O, f° 185-199.
- 42 - Voir par exemple les variations pour une et deux voix et b.c. de Sigismondo d'India sur la Romanesca et Ruggiero dans Sig M, pp. 97-99 et 142-149.
- 43 - Voir ex. 2
- 44 - Voir par exemple Vec C, Ver C ou Vin C.
- 45 - Voir appendice II.
- 46 - Kapsperger 1640. P.2
- 47 - Le pincé [pizzicare] donne le résultat suivant :
- et l'arpègement [Arpeggiare] celui-ci :
- ce dernier rétablissant l'ordre du grave vers l'aigu des notes de l'accord.
- 48 - On ne connaît actuellement aucun exemplaire de ce livre qui ne fut probablement pas publié.
- 49 - cf. Piccinini 1623.
- 50 - cf. Castaldi 1622.



B I B L I O G R A P H I E

- Agaz S AGAZZARI, Agostino : "Del Sonare Sopra'l Basso Con Tutti li Stromenti",
Sienna (1607)
- Cab O CABEZON, Antonio de : "Obras de Musica para Tecla Arpa y vihuela",
Madrid (1578)
- Cac NM CACCINI, Giulio : "Le Nuove Musiche di Giulio Caccini Detto Romano"
Florence (1601 - 1602)
- Castaldi 1622 : CAPRICI / A DVE STROMENTI / CIOE / TIORBA E TIORBINO / E /
PER SONAR SOLO / VARIE SORTI DI BALLI / E fantasticarie /
SETNOFORELLEB / TABEDUL. {Bellerofonte Castaldi}, Moderne (1622)
- Cav R CAVALIERI, Emilio de : "Rappresentazione di Anima e di Corpo"
Rome (1600) ; préface in : A. SOLERTI : Le
Origini del Melodramma, Turin (1903) pp. 5-12.
- Gius D GIUSTINIANI, Vincenzo : "Discorso sopra la musica de' suoi tempi"
MS c. 1628, Lucca, Archivio dello Stato, O 49
Réédition in : A. SOLERTI, op.cit. pp. 103-128
- Kir MU KIRCHER, Athanasius : "Musurgia Universalis sive ars magna consoni et
dissoni in X libros digesta ..."
Rome (1650)
- Mal I MALVEZZI, Christofano : "Intermedii Et Concerti Fatti per la Comédia
rappresentata in Firenze Nelle Nozze del
Serenissimo Don Ferdinando Medici E Madama
Christiana di Loreno, Gran Duchi di Toscana"
Venise (1591) ; réédition in : D.P. WALKER,
Les Fêtes de Florence, 1589 : T.I. La Musique
des Intermèdes de la Pellegrina, Paris (1963)
- Maug R MAUGARS, André : "Responce faite a un curieus sur le sentiment de la
Musique d'Italie, Escrite a Rome le premier Octobre
1639" S.L.N.D. ; réédition in : E THOINAN,
Maugars Célèbre Joueur de Viole, Musicien du Cardi-
nal de Richelieu ..." Paris (1865)
- Ort T ORTIZ, Diego : "Tratado de glosas..."
Rome (1553)
- Piccinini 1623 : "DI/ALESSANDRO/ PICCININI/ BOLOGNESE/ INTAVOLATVRA/
DI LIVTO, ET DI CHITARRONE/ LIBRO PRIMO..."
Bologne (1623)
- Pit I PITONI, Giovanni : "Intabolatura di Tiorba, nella quale si contengono
dodici Sonate da Chiesa per Tiorba sola col Basso per
l'Organo"
Bologne (1669)

- Ros SG ROSSI, Salomone : "Il Primo Libro delle Sinfonie et Gagliarde... per sonar due Viole o Cornetti e un Chitarrone..."
Venise (1607) ; deux autres livres (1608) , (1623).
- Sal N SALINAS, Francisco : " De Musica libri septem..."
Salamanque (1577)
- Sig M SIGISMONDO D'INDIA : "Le Musiche di Sigismondo d'India... da Cantar Solo nel Clavicordo Chitarrone..."
Milan (1609) ; réédition in : F. MOMPELLIO, le Musiche... Crémone (1970).
- Val I Valente, Antonio : "Intavolatura de Cimbalo..."
Naples (1576)
- Val L VALDERRABANO, Enriquez de : "Libro de Musica de Vihuela..."
Madrid (1547)
- Valle M VALLE, Pietro della : " Della Musica dell'età nostra che non é punto inferiore, anzi é migliore di quelle dell'età passata" (c. 1640) ; édité in : G.B. DONI, trattati di musica di G.B. Doni. T. II Florence (1763) ; réédition in : A. SOLERTI ; op. cit. P.P. 148 - 179.
- Vec C VECCHI, Orazio : " Canzonette A Tre Voci..."
Venise (1597)
- Ver C VEROVIO, Simone : " Canzonette A Quatro Voci... con l'intavolatura del Cimbalo et del liuto"
Rome (1591)
- Vin C VINCENTI Giacono : "Canzonette Per Cantar et Sonar di Liuto A Tre Voci" ... Libro Primo [Terzo] "
Venise (1591), trois livres.
-

EXEMPLES

- ex. 1 - Ornaments écrits, extraits de la Toccata I du "Libro Primo"
- ex. 2 - Transcription de la Partita 14 sur la Folia
- ex. 3 - Accord du chitarrone à 19 Ordres
- ex. 4 - a : "Arpègement commun de 4 cordes "
b : " Avec plus de cordes "
c : "A trois cordes "
- ex. 5 - Ribattuta
- ex. 6 - Accente
- ex. 7 - 8 : Trilles

N.B. : Dans les avertissements du "Libro Quarto", il n'y a pas de transcription en notation ordinaire. Nous ajoutons la numérotation de ces exemples, les deux derniers, 7 et 8 n'étant pas écrits .

EX 1

The image displays four staves of musical notation for Example 1. The notation is in a single system, with each staff containing several measures of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features various ornaments, including trills and mordents, which are indicated by numbers (3, 5, 9) above the notes. The second staff continues the piece with similar ornamental figures. The third staff includes a measure with a '7' and '9' above it, and another with a '19' below it, likely referring to the 19 orders of the chitarrone. The fourth staff concludes the example with more trills and ornaments. The notation is clear and detailed, showing the specific intervals and rhythms of the ornaments.

EX 5

Musical notation for Exercise 5. The first system consists of two staves. The upper staff has two measures: the first measure contains notes on the 2nd and 3rd lines with fingerings 2 and 3; the second measure contains notes on the 2nd and 3rd lines with fingerings 2 and 3. The lower staff has two measures: the first measure contains notes on the 1st and 2nd lines; the second measure contains notes on the 1st and 2nd lines. The second system also consists of two staves. The upper staff has two measures: the first measure contains notes on the 2nd and 3rd lines with fingerings 2 and 3; the second measure contains notes on the 2nd and 3rd lines with fingerings 2 and 3. The lower staff has two measures: the first measure contains notes on the 1st and 2nd lines; the second measure contains notes on the 1st and 2nd lines.

EX 6

Musical notation for Exercise 6. The upper staff shows a sequence of six notes with fingerings: 2 3, 4 3, 0 1, 0 2, 1 0, 2 0. The lower staff shows a bass line with notes and a treble clef with an 8 below it.

EX 7

Musical notation for Exercise 7. The upper staff shows a single note with a slur underneath it. The lower staff shows a bass line with notes and a treble clef with an 8 below it.

EX 8

Musical notation for Exercise 8. The upper staff shows a sequence of three notes with fingerings 2 3 2. The lower staff shows a bass line with notes and a treble clef with an 8 below it.

APPENDICES

I - "Libro Primo": pp. 5, 6, 7 : Toccata I et II
II - p. 58 : Gagliarda 11^a

HK
TOCCATA I.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "TOCCATA I." The score is written on ten staves. The notation includes various rhythmic values, rests, and fingerings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by frequent use of slurs and ties, indicating melodic lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score concludes with a double bar line and a small box containing the number 13.

This image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation is written in a style characteristic of 19th-century manuscript notation, with many notes beamed together and some slurs. Dynamic markings like *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte) are used throughout. There are also some markings that look like 'x' or '9' which might be specific performance instructions or corrections. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of the tenth staff.



Note : les transcriptions en notation moderne des pièces de Kapsberger reproduites dans cet article paraîtront dans le prochain numéro de luth et musique ancienne.

This image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols and numbers. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The notation consists of notes, rests, and numbers (0, 1, 2, 3, 4, 5, 8) written above and below the staves. There are several large, curved lines that appear to be slurs or ties. The notation is somewhat irregular and appears to be a working draft or a specific style of shorthand notation. The page is framed by a thick black border.

TROIS PIÈCES DE ROBERT DE VISEE (1716)

éditées par JOEL DUGOT

Maître de guitare du dauphin, luthiste et théorbiste, Robert de Visée est un des dernier représentant de l'école française de luth. On sait que Louis XIV l'appelait souvent pour venir jouer de la guitare, le soir à son chevet. Il a certainement participé, aux côtés de François Couperin et d'Antoine Forqueray, aux concerts que le roi organisait dans ses appartements. Dans l'avertissement de ses "Pièces de théorbe et de luth mises en partition", publiées en 1716, il écrit d'ailleurs : "Le succès que ces pièces ont eu à la cour, pendant plusieurs années, dans les concerts particuliers du feu Roy et sur tous les augustes suffrages de ce grand prince, m'ont enfin déterminé à en donner une impression au public". Ajoutons que si les pièces du livre de 1716 ont pour origine des compositions pour théorbe ou pour luth, la version qu'il en donne n'est pas destinée à ces instruments mais, comme de Visée l'écrit lui-même : "Le but de cette impression est le clavecin, la viole et le violon sur lesquels instrumens elles ont toujours été concerté".

Nous publions trois pièces extraites de ce même livre :

Prélude (p. 31 de l'édition de 1716)

Courante (p. 37)

Le Montfermeil, rondeau. (p. 44)

Le dessus de la partition originale est en clef de sol première (courante à l'époque) nous l'avons réécrit en sol seconde. Nous avons respecté l'orthographe rythmique qui souvent est une indication de phrasé ; enfin il ne nous a pas paru opportun de réaliser la basse, laissant ainsi toute liberté aux musiciens d'accompagner selon leur goût et dans l'esprit de cette musique.

PRELUDE

The image shows a handwritten musical score for a prelude. It consists of several systems of staves. The top system has a treble clef staff with a melody and a grand staff (treble and bass clefs) with a bass line. The second system has a treble clef staff with a melody and a grand staff with a bass line. The third system has a treble clef staff with a melody and a grand staff with a bass line. The fourth system has a treble clef staff with a melody and a grand staff with a bass line. The fifth system has a treble clef staff with a melody and a grand staff with a bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. There are also some handwritten annotations like '+' and '6'.

COURANTE

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "COURANTE". The score is organized into three systems, each consisting of three staves. The top staff of each system contains the melodic line, while the middle and bottom staves provide harmonic accompaniment. The notation includes various note values, rests, and fingerings. The first system begins with a treble clef and a 2/3 time signature. The second system includes first and second endings, indicated by brackets and numbers 1 and 2. The third system concludes with a final cadence. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and 6, and some notes are marked with a plus sign (+). The handwriting is clear and legible.

Handwritten musical score for the first system of "LA MONTFERMEIL, rondeau." The system consists of three staves. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with accents and slurs. The middle staff is empty. The bottom staff contains a bass line with notes and rests, including some accidentals like sharps and flats.

LA MONTFERMEIL, rondeau.

Handwritten musical score for the second system of "LA MONTFERMEIL, rondeau." The system consists of three staves. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with accents and slurs. The middle staff is empty. The bottom staff contains a bass line with notes and rests, including some accidentals like sharps and flats.

SUITE EN RÉ mineur DE HUREL pour le Théorbe

transcription Charles BESNAINOU

La présente suite est extraite du manuscrit de la Pierpont Morgan Library (PML 17524) aux Etats-Unis. On sait peu de choses sur son auteur HUREL sinon qu'il vécut une période de sa vie aux Antilles.

Son manuscrit comporte une cinquantaine de pièces qui sont classées par tonalité. L'écriture de ces pièces révèle une grande originalité qui les distinguent nettement de celle d'autres théorbistes de la même époque tels Robert de Visée ou Lemoine.

L'instrument est accordé en La

7 6 5 4 || a || a | a a a a a a

Dans la transcription en notation moderne, nous avons pris le parti d'écrire les mêmes signes d'ornementation que ceux de la tablature laissant libre le choix de leur réalisation, en tenant compte des indications suivantes.

Vibrato

6x 7 6 6*

Prélude

Handwritten musical notation for the first system. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music consists of a sequence of notes, including a double bar line. The bottom staff includes the marking "||| a" and "a b b a b a a".

Handwritten musical notation for the second system. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music continues with notes and rests. The bottom staff includes the marking "a" and "6".

Handwritten musical notation for the third system. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music continues with notes and rests. The bottom staff includes the marking "a" and "4".

Handwritten musical notation for the fourth system. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music continues with notes and rests. The bottom staff includes the marking "||| a" and "a la ||| a".

Handwritten musical notation for the fifth system. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music continues with notes and rests. The bottom staff includes the marking "a" and "||| a".

Courante I

Musical score for Courante I, first system. It consists of a treble clef staff with a 3/4 time signature, a bass clef staff, and a figured bass line. The treble staff contains a melodic line with various ornaments and accidentals. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes. The figured bass line includes figures such as //a, //a, a, 4, //a, a, b, a.

Musical score for Courante I, second system. It continues the piece with similar notation to the first system. The treble staff shows more complex rhythmic patterns and ornaments. The bass staff and figured bass line continue the harmonic and figured accompaniment.

Musical score for Courante I, third system. This system concludes the piece. The treble staff features a final melodic phrase with a repeat sign. The bass staff and figured bass line provide the final accompaniment.

Courante II

Musical score for Courante II, first system. It begins with a treble clef staff in 3/4 time, a bass clef staff, and a figured bass line. The treble staff has a more active melodic line than Courante I. The bass staff and figured bass line are more complex, with figures like //a, a, b, 6, 6, a, 4, //a, //a, //a, a, c.

Musical score for Courante II, second system. It continues the piece with similar notation to the first system. The treble staff shows more complex rhythmic patterns and ornaments. The bass staff and figured bass line continue the harmonic and figured accompaniment.

Gigue

Handwritten musical score for the first system of 'Gigue'. It consists of a treble clef staff with a 3/8 time signature, a bass clef staff, and a lute tablature staff. The treble staff contains a melody with various note values and rests. The bass staff contains a bass line with notes and rests. The lute tablature staff contains letters (a, b, c, d, e, f, g) and numbers (1, 2, 3, 4) representing fret positions. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score for the second system of 'Gigue'. It consists of a treble clef staff, a bass clef staff, and a lute tablature staff. The treble staff contains a melody with various note values and rests. The bass staff contains a bass line with notes and rests. The lute tablature staff contains letters and numbers. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score for the third system of 'Gigue'. It consists of a treble clef staff, a bass clef staff, and a lute tablature staff. The treble staff contains a melody with various note values and rests. The bass staff contains a bass line with notes and rests. The lute tablature staff contains letters and numbers. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score for the fourth system of 'Gigue'. It consists of a treble clef staff, a bass clef staff, and a lute tablature staff. The treble staff contains a melody with various note values and rests. The bass staff contains a bass line with notes and rests. The lute tablature staff contains letters and numbers. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score for the fifth system of 'Gigue'. It consists of a treble clef staff, a bass clef staff, and a lute tablature staff. The treble staff contains a melody with various note values and rests. The bass staff contains a bass line with notes and rests. The lute tablature staff contains letters and numbers. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

- ATELIER LUTH & MUSIQUE ANCIENNE -

C.A.E.L. 6 Chemin du Tennis
92 340 Bourg-La-Reine -

- Atelier de construction de luths, guitare baroque et vihuela

Reprise des activités Novembre 1977 - Renseignements sur demande.

Animateurs : J. Dugot - C. Besson

- Bibliothèque

Cette bibliothèque se compose actuellement de plus d'une centaine d'ouvrages (manuscrits et éditions originaux) comprenant des oeuvres pour luth (s) , pour violon, pour flûte, pour voix, des traités de basse continue, etc

Nous donnons à nos adhérents la possibilité d'obtenir une reproduction photocopiée de ces ouvrages.

Vous pouvez vous procurer le catalogue de cette bibliothèque ainsi que le tarif des reproductions sur simple demande, en joignant 3 Frs en timbres.

- Ouverture d'une classe de luth en Novembre 1977

Par le luthiste Terence Waterhouse

Renseignements et inscriptions à partir du 19 Septembre 1977.

Abonnement à "Luth & Musique Ancienne"

Abonnement annuel (4 numéros) : 60 Frs

Je m'abonne à "Luth et Musique Ancienne"

Nom :

Prénoms :

Adresse :

Paiement : C.C.P.
Compte Bancaire
Espèces

Au sommaire du prochain Numéro

Parution OCTOBRE 77

- Le Gambiste ANTOINE FORQUERAY
Par Marie-Françoise Bloch
- Pour une synthèse des Techniques Anciennes du luth (suite)
Par Térance WATERHOUSE
- LUTHERIE - Description d'un archi-cistre du XVIIIè siècle
- Les instructions pour Luth de Charles MOUTON par Joël Dugot
- Musique : - suite du vieux GALLO
 - pièces pour violon et basse continue extraite des "suites faciles"
publiées par Etienne Roger Amsterdam 1703.

ANNONCES PUBLICITAIRES

Renseignements et Tarifs des annonces suivant le
format (de 1/8 de page à 1 page entière)
sur demande :

C.A.E.L. 6 Chemin du Tennis - 92 340 Bourg-la-Reine

GAMMES ET TEMPERAMENTS

HENRI LEGROS

L'accord des instruments à sons fixes utilisés dans la musique occidentale pose toujours un problème, car il est impossible d'y donner à tous les intervalles la justesse désirable. De plus la conception de la justesse peut n'être pas la même suivant qu'on considère la mélodie ou l'harmonie.

La justesse harmonique est la seule qui puisse se définir et se contrôler avec précision : c'est celle des intervalles entre harmoniques d'un même son fondamental, c'est-à-dire l'octave avec un rapport de fréquences 2/1, la quinte avec 3/2, la tierce majeure avec 5/4 ; lorsqu'elle est atteinte, les battements des deux sons joués simultanément s'arrêtent.

Déjà une simple gamme diatonique de DO majeur pose un problème. Si les 7 notes sont reliées entre elles par une suite de quintes (ou quartes) justes FA-DO-SOL-RE-LA-MI-SI, les tierces majeures, résultant de 4 quintes, par exemple DO-SOL-RE-LA-MI, ont pour rapport de fréquences, à 2 octaves près, $(3/2)^4 = 81/16$, alors qu'il faudrait $80/16 = 5$ pour qu'elles soient harmoniquement justes. Cette gamme s'appelle Pythagoricienne : ses tierces majeures plus grandes d'un comma majeur (81/80) que les tierces harmoniques justes (5/4) sonnent très dur dans les accords ; ses tierces mineures ont un comma majeur de moins que la valeur harmonique juste (6/5). Mais elle est jugée mélodiquement très bonne parce que les tons y sont relativement larges et les demi-tons étroits.

On peut rendre justes les tierces majeures en baissant d'un comma les 3 notes LA-MI et SI de la gamme précédente. On obtient ainsi la gamme dite naturelle, ou de Zarlino, ou des physiciens dans laquelle les accords parfaits de FA, DO et SOL majeur, ainsi que ceux de LA et MI mineur sont rigoureusement justes ; mais la quinte RE-LA y est fautive, trop courte d'un comma majeur, ce qui rend cette gamme inutilisable sur les instruments à sons fixes. De plus, elle est en général considérée comme mélodiquement mauvaise, à cause de l'inégalité des tons, qui sont majeurs ou mineurs, avec une différence d'un comma, et de la valeur relativement grande des demi-tons.

La Fig. 1 donne en Cents, c'est-à-dire en centièmes de demi-ton de la gamme tempérée égale, les valeurs des tons et demi-tons des deux gammes diatoniques précédentes. On peut voir aussi sur cette figure que la quinte juste vaut 702 cents, la tierce majeure juste 386, la tierce mineure juste 316 et le comma majeur 22 cents.

Lorsqu'on passe à une échelle de 12 sons, le problème se complique encore du fait que 12 quintes superposées ne recouvrent pas exactement 7 octaves. On peut vérifier que $(3/2)^{12}$ est plus grand que

2^7 , mais il est plus simple de considérer les valeurs logarithmiques en Cents : 12 quintes de 702 cents font 8424 cents ; 7 octaves de 1200 cents font 8400 cents ; la différence, 24 cents est le comma pythagoricien.

Si l'on ne considère que les quintes, la solution qui semble théoriquement s'imposer est le tempérament égal ; il suffit de réduire chacune des 12 quintes de 2 cents, soit $1/12$ de comma pythagoricien (ou 0,09 comma majeur), ce qui est très peu, pour adapter la quinte à l'octave juste. Mais toutes les tierces majeures ont alors 400 cents, soit 14 cents (ou 0,63 comma majeur) de plus que la valeur juste de 386 cents, ce qui est beaucoup, et elles sonnent presque aussi dur que les tierces pythagoriciennes de 408 cents. Quant aux tierces mineures, elles ont 16 cents (ou 0,72 comma majeur) de moins que la valeur juste de 316 cents.

Au Moyen-Âge, on accordait les instruments à clavier par quintes justes, sans se soucier de la valeur des tierces, qui étaient considérées et traitées comme dissonances. On est arrivé ainsi à une échelle de 12 notes reliées par 11 quintes justes, avec une 12^e quinte fautive, trop courte d'un comma pythagoricien. Cette quinte a dû être d'abord reléguée

dans une tonalité lointaine non employée, mais au milieu du 15^e siècle Henri Arnaut de Zwolle la place entre SI et FA \sharp (SOL b), de sorte que sa gamme contient à peu de choses près la gamme diatonique naturelle de LA majeur, avec des tierces majeures presque justes sur RE, LA et MI.

En effet, le comma pythagoricien (24 cents) diffère peu du comma majeur (22 cents) qui manque à la quinte RE-LA dans la gamme naturelle de DO.

La Fig. 2 indique pour les quintes et tierces basées sur chaque note de la gamme d'Henri Arnaut la fraction de comma majeur dont elles diffèrent de la valeur juste. Elle donne aussi les valeurs en Cents des demi-tons, qui sont de deux sortes : 7 diatoniques étroits et 5 chromatiques larges (limma et apotome de Pythagore).

Certaines musiques d'orgue du 15^e siècle semblent écrites pour cette gamme, évitant la quinte SI-FA \sharp et insistant particulièrement sur les tierces justes RE-FA \sharp , LA-DO \sharp , MI-SOL \sharp , alors que les autres passent rapidement.

Au 16^e siècle, la tierce harmonique est devenue une consonnance dont l'effet est recherché, et l'on accorde les instruments à clavier avec le plus grand nombre possible de tierces majeures justes, c'est-à-dire 8 sur 12. En effet 3 tierces majeures justes superposées font moins que l'octave :

$(5/4)^3 = 125/64$ est plus petit que $128/64 = 2$. En d'autres termes, si l'on voulait que les 3 tierces DO-MI- MI-SOL \sharp et LA \flat -DO aient la valeur juste de 386 cents il faudrait pour compléter l'octave de 1200 cents intercaler entre SOL \sharp et LA \flat , qui seraient distincts, un comma inharmonique de 42 cents. Si SOL \sharp et LA \flat sont confondus, deux tierces majeures seulement sur trois peuvent être justes.

Le tempérament mésotonique en usage à cette époque, et qui le restera, au moins partiellement, jusqu'à la fin du 18^e siècle, et même plus tard pour certaines orgues, consiste à accorder 11 quintes avec $1/4$ de comma majeur de moins que la valeur juste, de sorte que 4 de ces quintes superposées donnent une tierce majeure juste ; on a ainsi en tout 8 tierces majeures justes, et 9 tierces mineures n'ayant qu'un quart de comma de moins que la valeur juste. Ce tempérament a été décrit par plusieurs théoriciens italiens du 16^e siècle, par Praetorius et Mersenne au début du 17^e et encore par Dom Bédos au 18^e.

La Fig. 3 donne pour les quintes et tierces basées sur chaque note la fraction de comma majeur dont elles diffèrent avec la valeur juste. Elle donne aussi les valeurs en Cents des demi-tons : 7 diatoniques larges et 5 chromatiques étroits, contrairement à la gamme d'Henri Arnaut.

La quinte sur SOL# (quinte du loup) et les tierces majeures sur SI, FA#, DO# et SOL# sont inutilisables, de même que les tierces mineures sur MIb, SIb et FA, ce qui limite le nombre de tonalités possibles. Cette limitation ne gênait guère les musiciens du 16^e et de la première moitié du 17^e siècle ; on a cependant cherché à élargir le champ des tonalités possibles, d'abord en ajoutant des touches aux claviers : RE# doublant MIb, LA b doublant SOL#, et quelquefois plus, jusqu'au clavecins "chromatiques" de 19 et même 31 touches par octave .

Assez vite on est revenu aux 12 touches habituelles, mais en cherchant alors pour la plupart des feintes un compromis entre le dièse et le bémol. Rameau a décrit en 1726 une modification du tempérament mésotonique consistant à réduire d'un quart de comma 7 quintes au lieu de 11, ce qui donne seulement 4 tierces majeures justes, mais supprime la quinte du loup et rend utilisables un plus grand nombre de tierces, dont les valeurs diverses prêtent une couleur particulière à chaque tonalité.

La Fig. 4 donne les valeurs des quintes et tierces dans le tempérament recommandé par Rameau, qui convient admirablement à sa musique pour clavecin, bien que plus tard il soit devenu partisan du tempérament égal.

Une variante du tempérament de Rameau décrite aussi plus tard (1776) par Mercadier, consiste à placer les 4 tierces majeures justes sur DO, SOL, RE et LA au lieu de les placer sur SIb, FA, DO et SOL, ce qui favorise les tonalités comportant des dièses.

Peut-être dans la pratique a-t-on accordé au 18^e siècle l'orgue et le clavecin en limitant à 3 ou même 2 le nombre des tierces majeures justes. On a ainsi un tempérament permettant l'exécution de toute la musique française de clavier de cette époque.

En Allemagne Werchmeister à la fin du 17^e siècle et Kirnberger, élève de J.S. Bach, peu après la mort de celui-ci, ont proposé des gammes "bien tempérées" permettant de jouer dans tous les tons, mais comportant des tierces justes ou presque justes dans les tonalités les plus usuelles, et ailleurs des quintes justes. Neidhardt a calculé une foule de tempéraments inégaux, mais très proches du tempérament égal.

Les Fig. 5 et 6 donnent deux formules de tempérament dues à Werchmeider et Kirnberger. Vraisemblablement le "clavier bien tempéré" de J.S. Bach a été destiné à un instrument accordé à un tempérament de ce genre, qui permet l'emploi de toutes les tonalités en leur donnant un

caractère différent, favorisant l'harmonie dans certaines tonalités, la mélodie dans d'autres.

Les premiers pianoporte ont dû aussi être accordés à un tempérament un peu inégal, puisque la méthode de Pleyel et Dussek, publiée dans les dernières années du 18^e siècle, donne comme meilleur tempérament un de ceux de Kimberger.

La période de transition du tempérament méso-tonique au tempérament égal a donc duré plus d'un siècle. La plupart des musiciens ne voulaient pas du tempérament égal pour les instruments à clavier, lui reprochant de donner la même dureté à toutes les tierces majeures, et aussi de rendre semblables toutes les tonalités.

Par contre, Praëtorius et Mersenne affirment que le tempérament égal était déjà utilisé de leur temps sur les instruments à manche avec frettes, luths, guitares et violes. Le problème de l'accord de ces instruments n'est pas le même que pour les instruments à clavier ; sur ceux-ci on accorde des quintes, pour ceux-là, quand on place des frettes, on règle des demi-tons, et la succession de ces demi-tons est forcément la même sur toutes les cordes. On n'a donc exactement la même gamme chromatique de 12 sons sur toutes celles-ci, que si les demi-tons sont égaux, et si chaque corde à vide est accordée à l'unisson d'une note

touchée sur la corde inférieure, comme l'indique Mersenne.

En 1581, Vincenzo Galilée, suivi ensuite par beaucoup d'autres auteurs, a donné le rapport 18/17 comme correspondant au demi-ton de la gamme tempérée égale. En fait, si l'on place chaque frette à 1/18 de la longueur déterminée par la précédente, on a théoriquement des demi-tons légèrement trop étroits, mais cette règle devait suffire dans la pratique. Mersenne donne des chiffres beaucoup plus précis, mais leur intérêt est surtout théorique.

D'ailleurs, il devait y avoir d'autres méthodes. Par exemple John Dowland décrit en 1610 un accord du luth dans lequel un certain nombre de frettes sont placées à intervalles de quinte ou quarte juste, et les demi-tons sont inégaux.

Mais rien ne permet d'affirmer que des luths aient été accordés suivant la gamme méso-tonique. La chose aurait été possible à condition bien entendu de tempérer les intervalles entre cordes à vides, et aussi d'accepter d'avoir, à cause de l'alternance irrégulière des deux sortes de demi-tons inégaux, une gamme chromatique différente sur chaque corde, comportant par exemple DO # sur la corde LA, et REb beaucoup plus haut que DO# sur la corde SOL.

Il se peut qu'on n'ait jamais cherché à avoir sur ces instruments beaucoup de tierces harmoniques justes, la courte durée du son rendant peu sensible la dureté des tierces majeures larges de la gamme pythagoricienne ou du tempérament égal. Quant aux violes, ce sont des instruments mélodiques auxquels convient mieux une gamme proche de la gamme pythagoricienne.

Ces quelques considérations sur les instruments à manche avec frettes n'ont pas d'autre prétention que de poser le

problème historique et pratique de leur accord; L'auteur de cet article est seulement spécialiste des instruments à clavier et peut en parler en connaissance de cause, ayant entendu ou joué un grand nombre d'orgues accordés à divers tempéraments inégaux, et ayant expérimenté lui-même toutes sortes de méthodes d'accord au clavecin et sur le "Cantor", orgue électronique du Laboratoire d'Acoustique de l'Université Paris 6.

La parole est maintenant aux spécialistes des autres instruments.

Henri LEGROS

Bibliographie

H. LEGROS - "Le tempérament" avec une introduction de E. LEIPP - GAM, Bulletin du Groupe d'Acoustique Musicale, Mai 1972, n° 61.

H. LEGROS " Le tempérament dans la musique d'orgue française classique". La tribune de l'Orgue, 27^e année, n° 3, Septembre 1975.

"Accordage et audition" - Bulletin du GAM, Décembre 1974, n° 76.

	DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO
Gamme Pythagoricienne	204	204	90	204	204	204	90	
Gamme naturelle	204	182	112	204	182	204	112	
Temperament égal	200	200	100	200	200	200	100	

Fig 1 : Valeurs en cents des intervalles des gammes diatoniques

commas majeurs en plus ou en moins de la valeur juste												
Quinte	0	0	0	0	0	0	0	0	-1,1	0	0	0
Tierce majeure	+1	+1	+1	+1	+1	-0,1	-0,1	-0,1	-0,1	+1	+1	+1
Tierce mineure	-1	-1	-1	-1	-1	-1	-1	-1	-1	+0,1	+0,1	+0,1
sur	Mib	Sib	FA	DO	SOL	RE	LA	MI	SI	FA# (SOLb)	DO# (REb)	SOL# (LAB)

	(DO#)					(FA#)	(SOL#)					
DO	REb	RE	Mib	MI	FA	SOLb	SOL	LAB	LA	Sib	SI	DO
90	114	90	114	90	90	114	90	114	90	114	90	
cents												

Fig 2 : Gamme d'henri Arnaud

commas majeurs en plus ou en moins de la valeur juste												
Quinte	+0,25	-0,25	-0,25	-0,25	-0,25	-0,25	-0,25	-0,25	-0,25	-0,25	-0,25	+1,65
Tierce majeure	0	0	0	0	0	0	0	0	+1,9	+1,9	+1,9	+1,9
Tierce mineure	-2,15	-5	-2,15	-0,25	-0,25	-0,25	-0,25	-0,25	-0,25	-0,25	-0,25	-0,25
sur	Mib	Sib	FA	DO	SOL	RE	LA	MI	SI	FA#	DO#	SOL#

DO	DO#	RE	Mib	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	Sib	SI	DO
76	117	117	76	117	76	117	76	117	117	76	116	
cents												

Fig 3 : Temperament mésotonique

commas majeurs en plus ou en moins de la valeur juste													
Quinte	+0,35	-0,25	-0,25	-0,25	-0,25	-0,25	-0,25	-0,25	0	0	0	+0,30	
Tierce majeure	+0,60	0	0	0	0	+0,25	+0,5	+0,75	+1,3	+1,65	+1,4	+1,15	
Tierce mineure	-1,3	-1,65	-1,4	-0,85	-0,25	-0,25	-0,25	-0,25	-0,25	-0,50	-0,75	-1	
sur	Mib	Sib	FA	DO	SOL	RE	LA	MI	SI	FA#	DO#	SOL#	

DO DO# RE Mib MI FA FA# SOL SOL# LA Sib SI DO

87	106	104	89	117	81	112	92	101	117	76	117		
----	-----	-----	----	-----	----	-----	----	-----	-----	----	-----	--	--

cents

Fig 4 : Tempérament de Rameau (1726)

commas majeurs en plus ou en moins de la valeur juste													
Quinte	0	0	0	-0,27	-0,27	-0,27	0	0	-0,27	0	0	0	
Tierce majeure	+0,72	+0,45	+0,18	+0,18	+0,45	+0,45	+0,72	+0,72	+0,72	+1	+1	+1	
Tierce mineure	-1	-1	-1	-1	-0,72	-0,45	-0,18	-0,45	-0,72	-0,72	-0,72	-0,72	
sur	Mib	Sib	FA	DO	SOL	RE	LA	MI	SI	FA#	DO#	SOL#	

DO DO# RE Mib MI FA FA# SOL SOL# LA Sib SI DO

90	102	102	96	108	90	108	96	96	108	96	108		
----	-----	-----	----	-----	----	-----	----	----	-----	----	-----	--	--

cents

Fig 5 : Tempérament de Werckmeister (1691)

commas majeurs en plus ou en moins de la valeur juste													
Quinte	0	0	0	-0,25	-0,25	-0,25	-0,25	0	0	-0,1	0	0	
Tierce majeure	+0,75	+0,50	+0,25	0	+0,25	+0,50	+0,65	+0,9	+0,9	+0,9	+1	+1	
Tierce mineure	-0,9	-1	-1	-1	-0,75	-0,50	-0,25	-0,25	-0,50	-0,75	-0,9	-0,9	
sur	Mib	Sib	FA	DO	SOL	RE	LA	MI	SI	FA#	DO#	SOL#	

DO DO# RE Mib MI FA FA# SOL SOL# LA Sib SI DO

90	103	101	92	112	92	106	95	98	106	92	112		
----	-----	-----	----	-----	----	-----	----	----	-----	----	-----	--	--

cents

Fig 6 : Tempérament de Kirnberger (1779)

POUR UNE SYNTHÈSE DES TECHNIQUES ANCIENNES DU LUTH Terence Waterhouse

Dans cette série d'articles sur la technique du luth, j'espère pouvoir donner un aperçu critique des problèmes de fond qui ont comme base la technique de jeu de l'instrument - technique toujours instable et assez mal définie. Ce premier article se bornera à définir les problèmes et à donner certaines indications des directions à suivre.

Nous devons d'abord tourner notre attention vers l'instrument lui-même si nous voulons comprendre les problèmes de base. Depuis le Moyen-Âge jusqu'à la fin de la période dite "baroque" le luth a subi de très nombreuses modifications, non seulement dans sa forme, le nombre des cordes, la longueur du diapason, ses caractéristiques physiques, mais aussi dans la façon dont il était joué. Pour nous, au 20ème siècle ces modifications constituent le fond d'un problème immense et

je vais passer en revue les principales modifications afin d'avoir un aperçu total de notre point de départ dans la recherche d'une synthèse des techniques de l'instrument.

Le phénomène de la musique ancienne en tant que reconstitution d'une époque donnée est une chose relativement récente et jusqu'au développement de ce phénomène la musique qu'écoutaient les gens et que les musiciens exécutaient, étaient de façon générale, la musique de leurs contemporains.

Dans le cadre d'une telle situation le problème de la pluralité des techniques existe donc absolument pas. Il ne peut cependant être de même pour un exécutant du 20ème siècle qui, ayant une littérature instrumentale à sa disposition se donne comme but la reconstitution auditive de cette littérature. Ceci veut dire que du moment où l'on acquiert la conscience historique

de la musique au point de vouloir jouer et faire revivre des oeuvres d'il y a trois cents ans et plus, on se doit - pour soi-même et pour la musique - d'aborder la question de la reconstitution de ces oeuvres d'un point de vue qui n'est pas, de prime abord, le nôtre, mais qui correspondrait le plus exactement possible au point de vue de l'époque en question. Ceci implique, évidemment, des recherches dans le domaine de l'interprétation, mais aussi et obligatoirement dans le domaine de la technique.

Je passe maintenant à notre deuxième problème : nous avons à notre disposition un legs d'un très grand nombre de traités, d'introductions, de recueils où les pièces sont soigneusement doigtées etc ; qui nous offrent de précieuses indications sur les façons d'interpréter et de jouer du luth. Mais ce corps de littérature devient très difficile à assimiler en ce qui concerne la technique. La raison pour ceci est très simple : - on rencontre dans chaque source des façons différentes de jouer, qui correspondent non seulement aux époques différentes où un traité particulier a été écrit, mais aussi à des luthistes d'une même époque qui souvent diffèrent sensiblement dans leurs indications techniques. Le problème ici est de savoir, à travers les indications que nous avons, comment jouer du luth. Il me semble que nous sommes donc mis devant un choix entre trois possibilités : - nous pouvons soit adopter pour chaque époque (et parfois pour chaque auteur) la technique qui y correspond, soit faire ce

que bon nous semble, ou bien nous pouvons rechercher, dans les nombreuses indications à notre disposition une synthèse des diverses techniques possibles. La première solution, bien que ce soit la solution idéale est me semble-t-il dans la quasi totalité des cas impraticable à cause du travail d'assimilation immense qui est hors de portée de l'être humain moyen. Je considère que la deuxième solution d'un point de vue strictement éthique pour les raisons citées ci-dessus, est tout à fait inacceptable. Il nous reste donc la troisième possibilité - la synthèse des techniques disponibles - et c'est la solution que j'adopte. Cette synthèse demandera deux choses : d'abord une certaine souplesse pour permettre des légers changements de technique le cas échéant, et une recherche relativement approfondie. A propos de cette recherche nous publierons dans chaque numéro de "Luth et Musique Ancienne" une série d'indications techniques différentes dans ce numéro " Des instructions pour le luth " d'Adrian Le Roy 1574.

Nous avons donc dit que du moment où l'on acquiert la conscience historique de la musique, il faut aborder l'exécution des oeuvres du point de vue de l'époque concernée dans les limites du possible. Dans le domaine de la technique on se sent donc obligé de donner la plus grande autonomie possible à la technique propre de l'instrument et d'éviter de confondre l'interprétation et le jeu du luth avec d'autres instruments, (notamment le clavecin et la guitare) car, on verra par la

suite, l'interprétation est parfois si liée à la technique qu'il est impossible d'interpréter un passage correctement à moins qu'on ne possède la technique instrumentale correspondante..

Dans l'analyse des techniques qui va suivre je prendrai comme point de référence les solutions aux problèmes de synthèse que nous enseigne l'étude de la technique du luthiste allemand Michael Schäffer, un des premiers luthistes de notre époque à avoir abordé et résolu les problèmes techniques posés par le luth. Avant de rentrer dans le détail cependant, il serait bon d'étudier les grandes lignes de l'évolution du luth durant les périodes Renaissance et Baroque - de Pierre Attaignant à Sylvius Leopold Weiss - période où le luth a connu sa plus grande popularité.

Pendant la période de la Renaissance le luth a subi énormément de changements physiques, beaucoup plus, proportionnellement, que dans la période Baroque. Au début de la Renaissance l'instrument en usage est un instrument de petit diapason (c 58 cm) à 6 choeurs seulement qui atteint son apogée vers le milieu du 16^{ème} siècle dans les oeuvres de Francesco Canova da Milano. Les premières modifications portées à cet instrument concernent le nombre de choeurs. Y son rajouté des choeurs graves - en premier lieu un 7^{ème} choeur -ré- à la dominante. Cet instrument reste en usage assez longtemps, au point où, en Angleterre au

début du 17^{ème} siècle John Dowland continue à écrire presque exclusivement pour lui, tandis qu'en France à la même époque le luth a déjà subi maintes modifications supplémentaires. Au cours du 16^{ème} siècle un 8^{ème} choeur est ajouté entre le ré dominante et le sol tonique faisant office de mi (b) ou fa au besoin, mais l'usage de ce luth reste relativement restreint. On peut citer, cependant parmi les compositeurs qui l'utilisaient couramment Anthony Holborne et Simone Molinaro. Bien que Balard ait écrit pour cet instrument à 8 choeurs. Ce qu'il apporte à la transformation du luth se situe à un niveau plus important. Cette situation nous amène donc au tournant du 16^{ème} et du 17^{ème} siècle qui s'avérera très important pour le développement du luth, et c'est en France que les recherches sont les plus importantes, surtout chez Dufaut. On voit paraître un 9^{ème} choeur, toujours entre ré et sol, et très vite un 10^{ème} - Do. Ce luth à 10 choeurs que l'on peut appeler "pré-baroque", présente maintenant toutes les caractéristiques du luth baroque proprement dit sauf -l'accord. Il retient le vieil ton (sol- ré - la - fa- do- sol) dans les six premiers choeurs et procède à partir du 6^{ème} choeur diatoniquement vers les basses - aspect de l'accord particulièrement important puisqu'il facilite le jeu des basses et de par cette facilité annonce le changement principal du jeu de la main droite qui sera désormais plus ouvert et plus souvent au dessus des choeurs graves. En même temps la présence de ces

basses diatoniques pousse à la recherche d'un accord nouveau qui correspondrait mieux avec la facilité du jeu des basses vu que le diapason de l'instrument a sensiblement augmenté : Cette augmentation est nécessaire à cause du nombre de choeurs graves de plus en plus élevé qui exigent une longueur de vibration bien supérieure à 58 cm pour pouvoir sonner correctement. Le diapason augmente donc jusqu'à approximativement 65 cm. Ce qui rend certaines choses, faisables au luth de 58 cm de diapason, extrêmement difficile voire parfois impossible à réaliser sur un instruments de 65 cm de diapason. Principalement Balard, mais d'autres luthistes aussi, expérimentent donc avec l'accord du vieil, ton produisant des "accords nouveaux" qui aboutiront finalement à l'accord du luth baroque proprement dit : -fa - ré - la - fa- ré - la. Avec Dufaut donc, le luth baroque est né. Les caractéristiques de l'instrument vont se stabiliser et les tendances à rajouter des choeurs

graves et allonger le diapason vont continuer jusqu'au luth de Sylvius Léopold Weiss. Ce luth comportera 13 choeurs tendus sur un diapason de 70 cm approximativement. Weiss était le dernier grand luthiste, et à sa mort le luth tombe assez brusquement dans l'oubli.

A partir donc du luth à 6 choeurs de la Renaissance jusqu'au luth baroque à 13 choeurs, l'instrument subi un changement radical. Le nombre de choeurs est plus que doublé, le diapason s'allonge de quelques 12 cm - longueur considérable par rapport à la main - et l'accord change complètement du vieil ton à l'accord dit "baroque". Tout ceci se passe dans une période de temps relativement courte d'approximativement 100 ans, et il est donc normal que pendant cette période la technique de jeu elle aussi, change en conséquence. A nous de résoudre les problèmes que pose ce changement.

A suivre.

T. Waterhouse

" DES INSTRUCTIONS POUR LE LUTH "

TRADUCTION DE LA SECONDE PARTIE DU TRAITE D'ADRIEN LE ROY

" A BRIEFE AND PLAINE INSTRUCTION " imprimé à LONDRES en 1574,

par JOEL DUGOT

REGLE 1

D'abord, vous devez savoir que le luth est habituellement monté de six cordes, je dis six cordes, quoiqu'il en ait onze parce que les cinq premières en partant des basses sont doublées ce qui fait dix, et que le dessus (la chanterelle) est simple, ce qui fait onze, ce que vous pouvez voir dans l'exemple ci-dessous.

Dessus (Treble)

Alto (Small meane)

Contralto (Greate meane)

Contre tenor

Tenor

Basse

REGLE 2

Ces six cordes sont représentées par cinq lignes, parmi lesquelles la plus haute indique la corde la plus aigue, dite "dessus", la seconde ligne représente la seconde corde, et ainsi de suite jusqu'à la dernière. La dernière n'est pas représentée parce qu'on juge facilement qu'elle vient en dernier.

REGLE 3

Et parce que ces six cordes ne seraient suffisantes en elles-mêmes, pour exprimer tous les sons, il est nécessaire de trouver un moyen par lequel chaque corde pourra donner plusieurs sons, et ce moyen consiste dans l'invention des frettes, que vous pouvez voir sur le manche du luth dessiné ici.

(Suit une gravure représentant un luth sur le manche duquel figurent les frettes affectées des lettres qui les désignent dans la tablature.)

En ce qui concerne les frettes, je ne parlerai pas des proportions qui doivent être observées, c'est à dire l'espace qui sépare les frettes entre elles, qui s'appelle une case, ni la grosseur du fil employé pour les frettes, qui a aussi son importance, je traiterai de ces questions une autre fois, vous devrez vous contenter de ce que je vais dire maintenant à leur propos.

REGLE 4

Nous appelons "frette", les cordes qui sont disposées en travers du manche du luth, et qui sont habituellement au nombre de huit. Elles sont figurées : (dans la tablature) par les lettres b, c, d, e, f, g, h, i, et sont appelées "cases" parce que ces lettres, selon le principe de la tablature, figurent les espaces entre les frettes où l'on doit presser la corde avec la main gauche. Dans la tablature française ce sont les lettres de l'alphabet, dans la tablature italienne ainsi que celles d'autres pays on trouve des chiffres ou d'autres signes.

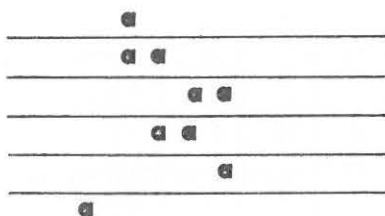
REGLE 5

La première case est chiffrée par la lettre "b", la seconde par la lettre "c" et ainsi de suite sur les huit autres case, avec en dernier la lettre "i", comme vous pouvez le voir sur le dessin que j'ai disposé ci-dessus.

REGLE 6

En ce qui concerne la lettre "a", qui n'est pas citée dans ce qui précède, lorsqu'on la rencontre on doit jouer la corde correspondante à vide, avec la main droite sans utiliser la main gauche.

Exemple :



REGLE 7

En ce qui concerne les lettres qui viennent après "i", qui est en principe la dernière lettre, il n'y a pas de frette et néanmoins on peut les trouver écrites (dans la tablature). Il faut alors presser les cordes là où c'est indiqué, c'est-à-dire suivant la lettre, même si elle dépasse la huitième frette, et on procède comme s'il y avait des frettes.

exemple :

	n	m	k	m
k	k	k	k	
			l	
m	k	m	l	
			n	
k				

Après avoir parlé des cordes, des lettres, des frettes et des cases, nous allons maintenant apprendre comment, et avec quels doigts on presse les cordes du luth.

REGLE 8

En disant que les lettres représentent les cases, lesquelles ne concernent que la main gauche, si vous ne pincez pas les cordes au dessus de la table, le luth ne donnera aucun son. Vous devez pincer ou frapper autant de cordes que vous en trouverez indiquées dans la tablature avec le pouce et les doigts de la main droite. Je veux dire qu'il peut y avoir des lettres l'une au dessous de l'autre sur la même case ; s'il n'y a qu'une seule lettre, vous ne devez presser qu'une corde, s'il y en a deux, vous en pressez deux et ainsi de suite jusqu'à six, ce qui fait six parties par case étant donné que chaque lettre représente une partie et qu'il doit y avoir au moins deux lettres l'une en dessous de l'autre pour faire un accord.

exemple :

			a	c	f	e		
		c	a	c	e	f	.	
		d	c	d	d	f	.	
	c			e	e	c	.	
						c	.	
						c	.	
						c	.	
						c	.	
						c	.	
						c	.	

REGLE 9

Puisque vous devez trouver au moins une lettre à presser, vous devez la jouer en la pinçant vers le bas avec le pouce, sur la corde indiquée par la tablature, ceci dans le cas où il n'y a pas de point sous la lettre et s'il y en a un, la corde doit être pincée vers le haut avec les autres doigts en choisissant celui qui convient le mieux.

Exemple :

				a	c	e	f	h	k	l
				a	c	d				
				a	c	d				
				a	c					
				a	c	e				
				a	c	e				

REGLE 10

Si vous trouvez une, deux ou trois lettres qui n'ont pas de point vous devez pincer vers le haut autant de cordes qu'il y a de lettres sur la tablature, désignant les dites cordes, avec autant de doigts qu'il y a de cordes, et vous devez également retenir que chaque fois qu'il y a un seul point sous une ou deux lettres, elles doivent être pincées avec les doigts, sans le pouce, comme si chaque lettre avait un point.

Exemple :

	a	a	a	a	a
c		a	c	a	a
	d	c	d	c	b
				c	

REGLE 11

Si, sous deux, trois ou plus de lettres comprises dans une case vous ne trouvez pas de point, alors vous devez pincer autant de cordes qu'il y a de lettres, "pincer ou tirer" devant être compris quand le pouce et les doigts de la main droite jouent ensemble. Or dans la huitième règle, nous avons parlé de six parties, lesquelles ne seraient effectives que si l'on avait six doigts, mais on en a que cinq à chaque main, en comptant le pouce pour un et en sachant que le petit doigt sert à maintenir la main sur la table du luth ; aussi, certains penseront qu'il est difficile voire impossible de jouer cinq ou six parties sur le luth, mais quand ils auront compris de quelle manière cela doit se faire, ils ne trouveront plus ce la aussi extraordinaire.

REGLE 12

Parce qu'il est nécessaire pour la compréhension de la tablature de connaître les divisions de la main et des doigts, et avec quels noms je les nommerai, je dis qu'après le pouce le doigt suivant sera le premier, ensuite ce sera le second, troisième, et le dernier s'appellera le petit doigt.

REGLE 13

Enfin, vous ne devez pas vous laisser rebuter par ces termes : "pincer vers le bas, pincer vers le haut". Vous apprendrez que "pincer vers le bas" signifie que le pouce joue seul et attaque la corde vers le bas ; "pincer vers le haut" signifie que les doigts attaquent les cordes vers le haut ; lorsque les lettres sont marquées d'un point, c'est que le pouce et les doigts jouent ensemble, ce qui ne veut pas dire qu'ils perdent leur fonction d'attaquer par en haut ou par en bas, par en bas avec le pouce et par en haut avec les doigts.

REGLE 14

Quand vous jouerez six parties sur le luth, vous devrez attaquer vers le bas la sixième et la cinquième corde avec le pouce seul en le faisant glisser sur deux cordes, ou deux parties, comme si vous vouliez fermer votre main, et attaquer en montant les troisième et quatrième cordes ou parties avec votre premier doigt,

comme si vous vouliez le fermer ou le joindre au pouce, ensuite attaquer la deuxième corde ou partie avec le deuxième doigt, et le dessus avec le troisième ~~doigt~~ doigt, ce qui fait six parties.

Exemple :

					Interprétation	
a	f	e	c	h	1 ↓	} annulaire + majeur
a	c	f	c	f		
c	d	f	d	f	3 ↓	} index
c	e	c	e			
c	e	c	e	h	5 ↑	} pouce
a	c	a	c	a		

REGLE 15

S'il vous arrive d'avoir cinq parties à jouer, vous procéderez comme il est dit dans la règle précédente en attaquant vers le bas avec le pouce, les sixième et cinquième cordes, ou les cinquième et quatrième, et vers le haut les trois autres cordes avec les autres doigts. De cette manière, la basse et les parties suivantes seront proches les unes des autres. D'une autre manière, si cela était nécessaire, le premier doigt devrait attaquer vers le haut les troisième et quatrième cordes ou parties, pour faire les quatrième et cinquième parties, comme dans l'exemple suivant :

a c f e h f e c a										
a	c	c	c	f	f	f	f	e	a	
c	d	d	d	f	f	h	f	f	c	
c	c	e	e	c	q	h	c	e	c	
c	a				h	a		c		
a		c	c	a		a		a		

REGLE 16

Pour jouer les parties basses, c'est facile à comprendre, le pouce et les trois autres doigts ensemble servent facilement pour attaquer les parties basses ou cordes, chacun jouant sa partie, attaquant par le haut et par le bas.

exemple :

	↑		↑		↑				↑					↑					↑	
a	a	c	e	e	f	f	e	c	e	f	e	c	a	a	e	a	c	f	c	a
a	c	d	f	f	f	f	f	e	f	f	c		a	e	a	c	f	c	a	
c	d	d	f	f	h	h	f	f	f	h		d	c	f	c	e				
c		a	c	c			c		c		d	e	c	e			g	e	c	
	a			a	a		c		a	e	f		c				h			

a e c a

Les dix commandements

		↑				↑		↑			⤴				
c	a					e	f	e	c	a	e c a				
c	e	a	e	c	a	a	c	a	c	a	a	a	a	.	
e	f	c	f	e	a			d	c					.	
	e		e	e	b	c	c	c		c	b	c		.	
c	c	c	c	c		a				c				.	
c	a	c				a	a	c	e	a	a				

REGLE 17

Pour jouer trois parties, le pouce pourra servir, comme nous vous l'apprenons ici, à attaquer la basse vers le bas, et les premier et deuxième doigts à attaquer vers le haut les deux autres (cordes), ce qui fait trois parties.

Exemple : (voir en appendice)

REGLE 18

Pour jouer deux parties, le pouce, comme d'habitude, attaque vers le bas la corde basse, et le premier doigt ou un autre doigt, attaque l'autre corde.

Exemple : (voir en appendice)

Maintenant que nous avons parlé de la position de la main droite et avec quels doigts on doit attaquer les cordes, par en dessus ou par en dessous, nous en venons à la main gauche, et disons maintenant comment on doit la tenir, en conservant pour les doigts les mêmes noms que ceux employés pour la main droite.

REGLE 19

Dans la règle précédente nous avons répondu à l'objection selon laquelle il serait impossible de jouer six parties. De même, nous pouvons répondre à ceux qui demanderaient comment il est possible de presser cinq ou six cordes avec les doigts de la main gauche en sachant que le pouce est occupé à maintenir le luth et à guider la main : le premier doigt tout seul, j'entends le suivant après le pouce, peut facilement presser toutes les cordes, en couchant le dit doigt sur la touche, ce qui est quelque chose de tout à fait ordinaire et courant, et réaliser ainsi trois parties en pressant par un seul mouvement trois "b", trois "c" (dans la tablature) et ainsi de suite.

exemple :

c	d	f	
c	d	f	
c	d	f	

REGLE 20

S'il advient que le premier doigt presse deux ou trois cordes, suivant les indications de la tablature, les doigts suivants, deuxième, troisième et quatrième pourront presser chacune des autres (cordes) de son rang, en accord avec l'ordre naturel, comme je le démontre ci-dessous. Et pour cela, en quelques mots divers et courants, vous devez comprendre comment disposer les doigts de la main gauche. J'ai choisi pour cela quelques accords, les uns communs, les autres difficiles, pour lesquels je vous apprendrai quels doigts employer, ce qui, bien pratiqué, vous fera facilement entendre tous autres (accords) qui viendront à votre main ou sous vos doigts. Parlons maintenant des accords courants, dans quel ordre ils doivent être joués et avec quels doigts vous devez les faire : pour plus de clarté, sachez que si vous voyez deux ou trois lettres de même sorte, comme deux "b" ou deux "c" (superposés) nous parlerons en premier de la lettre la plus élevée (dans la tablature). En ce qui concerne le "a", rappelez-vous ce que j'ai dit auparavant : il n'est pas doigté mais joué à vide.

a d c a a														a d c a c c e													
a	b	d	b	a	d	a	b	e	a	a	a		a	a	a	c			d								
c	d	b	b	b	d	b	d	f	c	b		b				d	d	b	b								
c	c	a			a	c	a	e	c	c	b	c	c	b	c	c	a	a	a								
	a		d					c	c		c	d	c	c		a	a	c	c								
a	d	d						a								a	c	d									

d	c	d	
d	d	d	
c	c	e	
a	a	f	

Le premier "c" du premier accord que vous pouvez voir dans l'exemple, doit être fait avec le 2ème doigt et le second "c" avec le premier doigt. Le "b" du second accord avec le 1er doigt, le "d" avec le 3ème et le "c" avec le 2ème. Le "d" du 3ème accord, avec le petit doigt, le "b" avec le premier, le 2ème "d" avec le 3ème. Les deux "b" du 4ème accord, avec le premier doigt couché en travers de la case, le "d" avec le 3ème. Le premier "d" du 5ème accord, avec le petit doigt, le "b" avec le 1er, l'autre "d" avec le 3ème. Le "c" du sixième accord avec le 2ème doigt, le premier "d" avec le petit doigt, l'autre ("d") avec le 3ème. Le "b" du 7ème accord, avec le premier doigt, le "c" avec le 2ème. Le "b" du 8ème accord avec le 1er doigt, le "d" avec le 3ème. Le 1er "e" du 9ème accord avec le 3ème doigt, le "f" avec le petit doigt, l'autre "e" avec le 2ème et le "c" avec le premier. Le premier "c" du 10ème accord avec le 2ème doigt et les deux autres "c" en couchant le premier doigt en travers de la case. Le "d" du 11ème accord avec le petit doigt le "b" avec le 1er doigt, le "c" avec le 2ème. Le premier "c" du 12ème accord avec le 3ème doigt, le "b" avec le 1er, l'autre "c" avec le 2ème doigt. Le "b" du 13ème accord avec le 1er doigt, le "c" avec 2ème, le "d" avec le 3ème. Le premier "c" du 14ème accord avec le troisième doigt, les deux autres avec le 2ème doigt (barrant les deux "c"). Le 15ème accord comme le 12ème. Le "e" du 16ème accord avec le petit doigt et le "c" avec le 1er doigt. Le 1er "c" du 17ème accord avec le 2ème doigt, le "d" avec le 3ème, l'autre "c" avec le 1er. Le "d" du 18ème accord avec le petit doigt et le "c" avec le 2ème. Le "b" du 19ème accord avec le premier doigt, le "c" avec le 2ème et le "d" avec le 3ème. Le "d" du 20ème accord avec le petit doigt, le "b" avec le 1er et le "c" avec le 2ème. Le 1er "d" du 21ème accord avec le petit doigt, le 2ème "d" avec le 3ème, le "c" avec le 1er doigt. L'accord 22 se fait comme le 17ème. Les 2 "d" du dernier accord avec le 1er couché en travers de la case, le "e" avec le 2ème et le "f" avec le 3ème.

Tous les accords se font habituellement comme je viens de l'indiquer ci-dessus, sauf dans certains passages où l'on est obligé de changer (le doigté).

REGLE 21

Les autres accords, qui pour la plupart se font avec le barré, nécessitent une remarque : quand je parle de "barré" le premier doigt doit être allongé sur la touche où les six parties, où les cordes du luth, où tout au moins sur la lettre que vous devrez presser. C'est ce qui arrive lorsqu'il y a plusieurs lettres de même sorte, comme "bb", "cc", ou d'autres. Respectez toujours l'ordre que j'ai préconisé dans la règle précédente pour la 1ère et la 2ème lettre et lorsque je parle d'un accord courant (natural stopped), vous noterez qu'il ne peut pas être joué d'une autre manière, sinon avec l'ordre préconisé ici.

Exemple :

			c	e	f	e	c	c	c	b	c			c	e	f	h	k	h	f	e
d	c	c	f	f	f	c	c	d	c		d	c		f	f	f	f	f	f	f	f
f	d	d	f	h	f	d	d	f	c	d	f	d	d	f	h	f		f	h	f	
e	e		c		c	e	e			e	e	e	e	c		g	h	g	h	c	
c				a				c	e	f	c	e	f		a	h		h	a		
			c	c	a								c							f	

	c	c	b	c	
c	c	c	c	.	
d	c	c	e	.	
e	d		e	.	
	e	e	e	.	
			c		

Le "d" du 1er accord doit être fait avec le 2ème doigt, le "f" avec le petit doigt, le "e" avec le 3ème et le "c" avec le 1er. Le 1er "c" du 2ème accord et le 2ème doivent être fait avec le 1er doigt couché en travers, le "d" avec le 2ème et le "e" avec le 3ème. Les trois "c" du 3ème accord avec le 1er doigt couché en travers le "d" avec le 2ème. Le "e" du 4ème accord avec le 2ème doigt, le 1er "f" avec le petit doigt, le 2ème avec le 3ème doigt et le "c" avec le 1er doigt. Les deux "f" du 5ème accord avec le premier doigt, le "h" avec le petit doigt. Le "e" du 6ème accord avec le 2ème, le 1er "f" avec le petit doigt, le 2ème avec le 3ème doigt et le "c" avec le 1er. Les deux "c" du

7ème accord avec le 1er doigt, le "d" avec le 2ème et le "e" avec le 3ème. Les deux "c" du 8ème accord avec le 1er doigt couché en travers, le "d" avec le 2ème et le "f" avec le petit doigt. Le "b" du 9ème accord avec le 1er doigt, les deux "c" avec le 2ème doigt (couché) et le "e" avec le petit doigt. Le 10ème se fait normalement. Le 11ème comme le 1er. Les deux "c" du 12ème accord avec le (1er) doigt couché en le "d" avec le 2ème doigt le 1er "e" avec le petit doigt, le 2ème avec le troisième doigt. Le 13ème accord se fait normalement. Le 14ème comme le 1er. Le 15ème comme le 6ème. Le 1er "h" du 16ème accord avec le petit doigt, les deux "f" avec le 1er doigt, le "g" avec le 2ème doigt et le "h" avec le 3ème doigt. Le "k" du 17ème accord avec le petit doigt, les deux "f" avec le 1er doigt couché en travers, le "h" avec le 2ème doigt. Le 18ème accord se fait comme le 16ème (?). Les deux "f" du 19ème accord avec le 1er doigt le 1er "h" avec le petit doigt et le 2ème avec le 3ème. Le 20ème accord se fait comme le 6ème et le 14ème (??). L'accord 21 comme le 15ème. Les trois "c" du 22ème accord avec le 2ème doigt, le "d" avec le 3ème et le "e" avec le petit doigt. Le 23ème accord comme le 9ème (?). Les trois "c" du dernier accord avec le (1er) couché en travers, le 1er "e" avec le petit doigt, le 2ème avec le 3ème doigt et le 3ème avec le 2ème doigt.

Tous les accords cités ci-dessus se font ainsi que je viens de vous l'enseigner sauf si vous êtes contraints de les faire différemment dans certains passages.

REGLE 22

Il est également nécessaire de donner ici, pour la compréhension (une explication) des barres tirées (horizontalement) sous certaines lettres ou passages ; j'en donne un exemple très clair ci-dessous, dans lequel vous pourrez voir qu'il ne faut retirer aucun des doigts (de la main gauche) dans la mesure concernée. L'explication de ces barres est indispensable : quand vous les trouverez, vous ne devrez pas retirer vos doigts avant d'y être contraint, c'est ce que nous appelons "le jeu lié" (close or covert plaie). Quant aux autres barres qui sont en travers des lignes qui représentent les cordes, elles n'ont d'autre usage que de clarifier (to make a distinction), et de former les mesures qui peuvent être quelquefois d'une semi brève, d'autres fois de deux (semi-brèves), suivant les nécessités de la musique mise en tablature pour le luth.

Exemple (voir en appendice)

REGLE 23

Tous les autres signes ou figures que l'on trouve dans ou sur la tablature se rencontrent dans la musique (dans l'écriture en notes) à savoir la barre de reprise qui s'écrit : $\|$; , et qui signifie que vous devez jouer deux fois une partie ; le signe de "petite reprise" signifie que lorsque vous êtes au milieu ou vers la fin vous devez revenir au dit signe qui s'écrit \curvearrowright . Quand au point d'orgue qui s'écrit : \frown , on le rencontre quelquefois au milieu ou à la fin et il signifie que vous devez vous arrêter à discrétion . Vous devez également savoir que deux barres notées ainsi : $\|$ sont utilisées quelquefois pour s'épargner la peine d'écrire deux fois la même chose . Elles ont également le rôle d'indiquer qu'une partie se termine ou d'indiquer qu'il faut revenir au signe de petite reprise , ou encore à la fin ; mais quand vous les trouverez avant un signe de petite reprise répétée une seconde fois, vous devrez ne pas rejouer ce qui compris entre les dites barres et le signe de petite reprise . A l'inverse, lorsqu'on les trouve à la fin, la première fois vous devrez jouer jusqu'à la double barre, laisser ce qui est compris entre les dites barres et la fin, jouer ce qui précède et ensuite revenir au signe de petite reprise .

Exemple : (voir en appendice).

REGLE 24

Enfin vous devez apprendre les divers signes qui sont au dessus des lettres de la tablature et qui ne sont autres que les signes de durée des notes de musique, sans lesquels toute musique est impossible ; lorsque vous trouverez la première lettre d'une mesure surmontée d'un de ces signes vous devez en déduire que les autres lettres de la mesure sont affectés du même signe de durée . Lorsque vous rencontrerez l'un de ces signes : $\dot{\cdot}$, $\dot{\cdot}$, $\dot{\cdot}$, marqué d'un point, cela signifie qu'il est augmenté de la moitié de sa valeur . En ce qui concerne ce signe : \backslash qui n'a ni point, ni crochet, c'est la semi brève, qui est la note la plus longue pratiquée sur le luth, en sorte si l'on en rencontre de plus longues, il faut les diminuer (c'est-à-dire les fractionner en valeurs plus courtes).

REGLE 25

Pour bien accorder le luth, la difficulté réside dans la fragilité des cordes ou de leur solidité, ainsi que de la grandeur ou la petitesse de l'instrument. Une bonne oreille est ici d'un grand secours. Il faut commencer par accorder la basse qui servira ensuite de guide pour la seconde corde.

(Nous résumerons l'accord donné par Adrian Le Roy comme suit :)

Basse + doublure à l'octave.

Ténor : une quarte au dessus + doublure à l'octave.

Contreténor : une quarte au dessus + doublure à l'octave.

Contralto : une tierce mineure au dessus + unisson.

Alto : une quarte au dessus + unisson

Dessus : une quarte au dessus (corde simple).

L'accord du luth

Ensuite viennent les divers accords du luth qui seront notés par B carre et par B mol (voir en appendice).

JOEL DUGOT

APPENDICE

Exemple de la règle 17

"je ne veux plus à moi consentir"

Exemple de la règle 18

exemple de la règle 22

Handwritten musical score consisting of four staves. The first staff has a circled measure with an asterisk below it. The second staff has a circled measure. The third and fourth staves contain various musical notations and symbols.

* - erreur de rythme ou lettre manquante dans cette mesure.

Exemple de la règle 23

"Ce n'est bien ne plaisir"

Handwritten musical score for the title "Ce n'est bien ne plaisir". The score consists of four staves. The first staff has a circled measure with an asterisk below it. The second staff has a circled measure. The third and fourth staves contain various musical notations and symbols.

- STAGES de MUSIQUE -

SAINTES : du 3 au 16 Juillet - Organisé par le "Festival de Saintes"

Niveau du Stage : Initiation et interprétation. Tous Niveaux

Initiation et pratique de la musique ancienne, rencontres internationales ds jeunes musiciens, festival de musique ancienne, conférences.

Animateurs : "Ensemble Baroque Néerlandais", Ensemble Baroque "Hespérion XX", "Les Sacqueboutiers de Toulouse", William Christie (Continuo), Judith Nelson, René Jacobs, Martin Hill, David Thomas, chanteurs, Marijke Verberne (violoncelle), musicologie : Dene Barnett, organologie : François Raynaud, paléographie musicale : Jean François Detrée, Hopkinson Smith (Luth).

Renseignements : Festival de musique ancienne - Boite Postale 214 - 17104 SAINTES CEDX
Tél. (46) 9339-64/93-41-35.

TOURS : du 6 au 17 Juillet - Organisé par la Fédération Nationale des Activités Musicales. Le Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance et l'Ensemble Jacques Moderne de Tours.

Niveau du Stage : Chanteurs, Solistes ou choristes éprouvés et instrumentistes non débutants.

Activités : Technique vocale, quatuor vocal, technique instrumentale, musique d'ensemble en formations variables, lectures de répertoires, bibliothèque, conférences débats, concerts.

Thème du stage : "La chanson française au 16è siècle"

Animateurs : Anthony Bailes, luth (Bâle), Grayston Burgess, chant (Londres), Philippe Caillat, chant (Paris), Jean-Yves Hameline (Paris), Michael Morrow (Londres) et l'ensemble "Musica Reservata", Michel Piguet, flûtes à bec et anches (Zürich).

Renseignements : J.P. Ouvrard, 33, rue du Docteur Lebled - ROCHECORBON
37210 VOUVRAY - Tél : (47) 52-55-26.

ROCHEFORT S/MER : du 10 au 17 Juillet

Luth : Xavier CAUHEPE

Flûte à bec : Jacqueline RITCHIE

Guitare: Pierre URBAN

Initiation Chant Chorale : Jacqueline de TRUCHIS

TOURNON (Ardèche) : du 28 Juillet au 13 Août

Organisé par la F NAMU.

Activités : musique baroque. Chant et chant choral.

Formation d'un ensemble baroque. Bibliothèque.

Animateurs : P. Suzanne (flûte traversière baroque), S. King et N. Ferber (Hautbois baroque), G. Bezzina (violon baroque), J.L. Charbonnier (Viola de Gambe), C. Giardelli (violoncelle baroque), J. Whitelaw (clavecin).

Luth et Théorbe : Daniel Fournier

Programme musique Française, Italienne, Anglaise et Allemande des XVII et XVIIIème siècles.

Solo musique d'ensemble, basse continue, airs pour voix et luth.

Renseignements : J.F. HERON ADDIM 38 - 18, rue Joseph Chamrion F 38000 GRENOBLE

ILE D'OLERON : du 22 au 29 Août

Musique Ancienne Française : Luth : CAUHEPE

Flûte à bec : Jacqueline RITCHIE

Guitare : Pierre URBAN

Renseignement ADEDAM - Rue de la Paix - La Michelière - 17650 SAINT-DENIS
D'OLERON

Tél. (46) 47.85.98.
