

Paraît quatre fois par an : les 1<sup>er</sup> janvier, 1<sup>er</sup> avril, 1<sup>er</sup> juillet, 1<sup>er</sup> octobre.

Publication du CAEL, 6, chemin du tennis, 92340 Bourg-la-Reine.

**VENTE : Au CAEL. 1 numéro 18 F.**

**U.S.A., CANADA :**

AARON SKITRI  
280 Wellesley Str East  
App : 2 505 TORONTO  
M4X1G7 ONTARIO CANADA.

**ABONNEMENT : 1 an (4 numéros),**

France : **80 F**

Autres pays d'Europe : **100 F**

**BUREAU DE REDACTION :**

**Centre Animation Expression Loisir, 6,  
Chemin du Tennis, 92340 Bourg-la-  
Reine. Tél. : 663.76.96.**

**Responsables de la publication :**

Joël Dugot. Frank Langlois

**Comité de rédaction :**

Jean Amand  
Claudette Duplan  
Nadège Vigne  
Jean-Pierre Vigne  
Charles Raguin  
Terence Waterhouse

**Documentation :**

Alain Pougetoux

**Service photo :**

Robert Pichard

**Maquette et couverture :**

Daniel Cabanis

**Composition :**

Atelier ID, 6, rue Rémy-Dumoncel,  
75014 Paris.

**Impression :**

Bernard Duval, Mairie de Bourg-la-Reine.

**PUBLICITE :** Pour toute insertion publicitaire, s'adresser au CAEL (Service publicité) 6, chemin du Tennis, 92340 Bourg-la-Reine. Tél. : 663.76.96.

**Conseil d'administration du C.A.E.L.**

Monsieur A. Nombrot, maire de Bourg-la-Reine.

Monsieur E. Thieulin

Monsieur A. Legrand, délégué régional de la F.R.M.J.C. Ile de France

Madame C. Duplan, directrice C.A.E.L.

Monsieur J. Amand, président

Monsieur M. Briand

Monsieur M. Foucher

Monsieur P. Fraleu

Monsieur J.-P. Roussy

Monsieur J.-C. Nickels

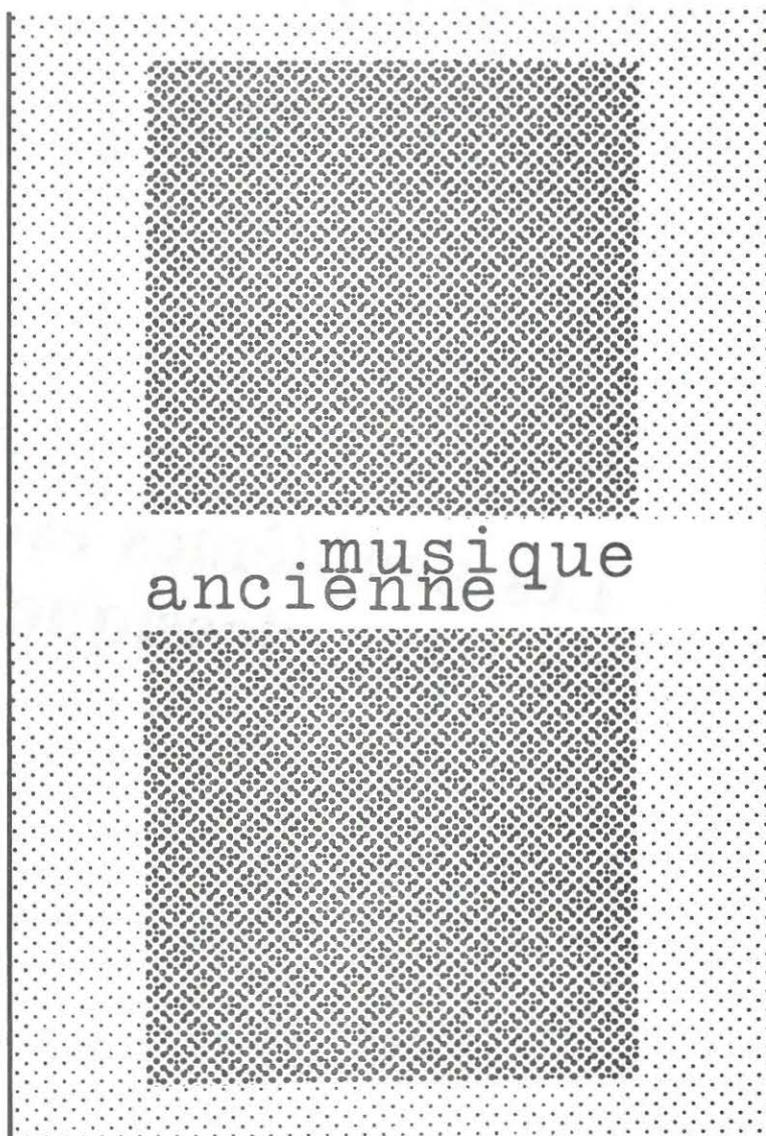
Monsieur R. Pichard

Madame N. Schmieder

Monsieur T. Schreiber

Monsieur J. Yvars

Monsieur M. Digne



**Sommaire**

N° 10 janvier 1981.

- Rameau et l'héritage Lulliste  
4 Les problèmes esthétiques de l'âge classique  
9 Les accents pathétiques dans la déclaration du récitatif à l'âge classique  
*Catherine Renoult*  
18 La musique dans la peinture : Vermeer de Delft  
*Jean-Pierre Vignes*  
25 La Musique Ancienne à Strasbourg  
*Alain Sobzach*  
26 Supplément Musical  
29 Une méthode de luth inédite vers 1600  
*Jean Wirth*

Communiqués

Petites annonces.



# RAMEAU

# ET L'HERITAGE LULLISTE

Catherine Renoult

## Les problèmes esthétiques de l'âge classique

DANS la préface des *Indes galantes*, lorsque Rameau prétend être

*"Ioujours occupé de la belle déclamation et du beau tour de chant qui règnent dans le récitatif du grand Lully"* (1),

il ne prévient pas seulement les assauts des lullistes, il s'annonce en successeur, mieux, en héritier spirituel du Florentin.

*"tâche de limiter, non en copiste servile, mais en prenant comme lui la belle et simple nature pour modèle"* (2).

Glissés à la fin de la préface, faisant suite à un développement sur la suppression des récitatifs — peu appréciés des *Indes galantes*, ces propos pourraient passer inaperçus ; leur situation dans le texte en effet n'attire pas immédiatement l'attention. Or, aussi riches de significations implicites qu'ils semblent clairs et simples de prime abord, ces propos répercutent la problématique esthétique de l'époque, et la cristallisent. Je fonde sur eux mon exposé.

Ecrivant ces quelques lignes en apparence anodines, Rameau se montre parfaitement conscient de sa position d'artiste. Succédant à Lully, musicien encensé et vénéré, il dut toute sa vie s'accommoder des incessantes comparaisons avec celui-ci et transiger avec ses volontés de musicien et sa pratique d'artiste. Victime du culte de Lully,

Rameau se sait héritier d'une tradition d'autant plus lourde, qu'elle correspond à l'âge classique, à l'esprit et au goût national français. Pas d'autre ressource pour lui, donc, que de continuer l'œuvre de son prédécesseur : ne pas y souscrire l'eut exposé à un rejet immédiat, peut-être même à un oubli sans rémission.

Rappelons-nous que Lully nous avait donné un récitatif, mais surtout un style, et que les Français y étaient particulièrement attachés. C'est sans aucun doute, ce fervent soutien de la tradition par les Français eux-mêmes, leur attachement presque aveugle qui pérennisa l'œuvre de Lully et lui fit encore tenir l'affiche, une bonne partie du XVIII<sup>e</sup> siècle. Même mort, il concurrençait Rameau ! Il revivait par les suffrages acquis de ses "partisans". C'est dans ce contexte contraignant que ce dernier dut exercer son génie ; malheureusement il devait souffrir de l'incompréhension que suscite une originalité trop audacieuse, de la méfiance et de la malveillance que rencontre quiconque veut modifier, faire évoluer, enrichir une tradition. Chabanon témoigne de l'hostilité de ses contemporains à l'égard de la musique vocale de Rameau :

*"il a porté le genre établi de son temps aussi loin que le génie pouvait l'étendre ; voilà ce que nous lui devons ; il n'a fait que perfection-*

(1) Jean-Philippe Rameau, "Préface" des *Indes galantes*, Paris, Boivin, 1735.

(2) *Ibidem*.

ner ce genre au lieu de l'anéantir pour y en substituer un meilleur ; voilà ce qu'il nous laisse à regretter. Mais créateur de la symphonie, pouvait-il embrasser, et donner à tout une existence nouvelle ? L'inhabileté des chanteurs de son temps, lui permettoit-elle cette innovation dangereuse ? que dis-je ? notre obstination, nos antiques préjugés lui eussent-ils permis de l'essayer ? Il a fait cent prodiges, il en pouvoit faire un de plus, mais nous nous opposons à ce qu'il opérât : — Pour l'avoir omis, et courroit-il notre censure — ? (1)

Chabanon a l'honnêteté de rendre justice à Rameau, en reconnaissant que la critique et le public se sont souvent montrés hostiles à ses innovations, et ont peut-être ainsi retardé la maturation du récitatif, voire stoppé son évolution. Ces premiers éléments d'analyse confirment l'idée que Rameau, en rédigeant les dernières lignes de sa préface, ne se contentait pas de parer les flèches décochées par les lullistes, ou pour reprendre une expression de La Laurencie de "s'abriter sous la bannière de Lully".

Ainsi, en avouant être préoccupé, lui aussi, de la déclamation et du tour de chant dans le récitatif, il sacrifie — de plein gré — aux préoccupations esthétiques de son époque et renforce du même coup la parenté que l'on se plaisait à voir entre deux genres autonomes, le théâtre et la musique. Ce goût pour le rapprochement et l'influence réciproque de ces arts apparaît comme une survivance du rêve ancestral d'unir poésie et musique. Bien plus, il met en lumière la double origine de notre récitatif. Destiné à faire avancer l'action, à narrer une histoire, il emprunte au théâtre sa déclamation efficace, tout en conservant un caractère éminemment musical. Mais cette double provenance, bénéfique pour certains, caduque pour d'autres, expose aux difficultés que soulèvent la coexistence d'éléments appartenant à des systèmes de fonctionnement autonomes et différents. La contradiction vient de ce que le récitatif ne peut pas être totalement déclamé à la manière d'une scène de tragédie sans fatalement relever de ce genre. Aussi pour revendiquer son appartenance au genre musical, fallait-il qu'il en soit une forme élaborée, immédiatement perceptible comme telle ; c'est alors qu'on lui reproche d'être trop chanté ; la plupart des

débats de l'âge classique seront axés sur cette contradiction. Chabanon quant à lui, trouvera que :

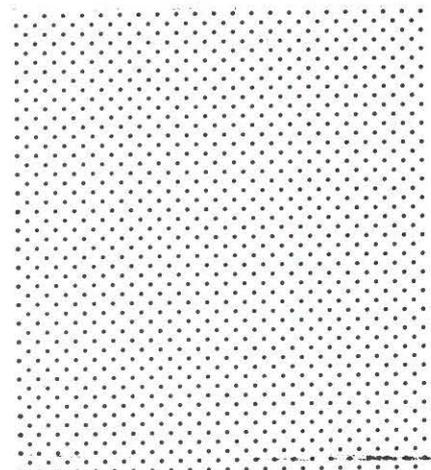
"Le vice du vocal français, et de notre opéra en général est le récitatif tel que nous l'avons espèce de monstre amphibie, moitié chant, moitié déclamation ; mais qui n'est ni l'un ni l'autre, les représente tous deux et empêche qu'ils ne soient ce qu'ils devraient être" (2)

Conscient de sa situation, Rameau l'était ; partagé entre le désir d'épanouir sa verve musicale, et le devoir de poursuivre les voies tracées par Lully, bridé dans son génie par un public conservateur, et en même temps, animé d'une force inaltérable, doté d'un goût très sûr, il n'hésite pas "à jeter du lest" et avoue qu'il essaie d'imiter Lully. Mais sa conscience est telle que pas un seul instant il ne se pensera dans le rôle avilissant du "copiste servile" ; il joue sur une nuance subtile et sauve ainsi l'honneur, et du nom qu'il porte, et du métier qu'il exerce.

Rameau n'imité pas Lully dans sa production musicale, mais dans sa démarche ! C'est cette distinction en apparence anodine mais profondément importante en réalité, et malicieuse, qui fera taire les "crédules" et en même temps évitera au musicien le discrédit qui le guettait, il revendique implicitement son originalité et sa part de création à l'intérieur d'une tradition qu'il est contraint de respecter.

Quels étaient donc la ligne de force soutenant le travail de Lully, le principe garantissant sa musique comme vraie et fondant la valeur de sa démarche, au point que Rameau accepte de la reprendre à son compte et de l'approfondir ? Ce principe est simple et enjoint de prendre "la belle et simple nature pour modèle" cette attitude, d'ailleurs, n'est pas unique à Lully, ni même à Rameau, car elle détermine nombre de recherches artistiques aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

Si la Renaissance avait cherché ses modèles dans l'antiquité gréco-latine, l'âge classique quant à lui, les trouvait dans la "nature". Source d'inspiration de tous les arts, elle est une donnée de l'esthétique, un critère en vertu duquel une œuvre est appréciée ou condamnée, un artiste loué ou vilipendé. Catherine Kintzler affirme que : "le terme le plus fréquemment uti-



(1) Chabanon - *Eloge de M. Rameau*, Paris, Lambert, 1764 - p. 30-31.

(2) Chabanon - *Eloge de M. Rameau*, Paris, Lambert, 1764 - p. 32.

lisé est celui de nature, aussi bien par Rameau que par Rousseau. C'est d'ailleurs la justification fondamentale. La référence à la "nature" tient lieu de légitimation absolue. Avoir raison, c'est se fonder sur la nature." (1)

Force nécessaire et toute-puissante, cause universelle, elle explique tout et authentifie la production artistique. Son imitation devenant un principe de création, la tâche première de l'artiste consiste à l'étudier ; à l'examiner et à s'inspirer d'elle. Dans sa lettre à Houdar de La Motte, Rameau considère qu'"il seroit (...) à souhaiter qu'il se trouvât pour le théâtre un musicien qui étudiait la nature avant que de la peindre, et qui par sa science sçut faire le choix des couleurs et des nuances dont son esprit et son goût lui auroient fait sentir le rapport avec les expressions nécessaires" (2)

Nous avons là le véritable credo de l'artiste ; d'abord étudier la nature et ensuite la peindre ; mais surtout, il faut retenir l'idée que l'art ne se manifeste pas par une plate copie subordonnée à son modèle, mais qu'il résulte de l'union, de l'assemblage d'éléments judicieusement choisis parmi ceux que la nature offre en modèle. Où serait le mérite de l'artiste, si son activité se réduisait à une pâle imitation ? A vrai dire son talent se traduit par une aptitude à discerner, à choisir ce qui est susceptible d'être peint : par conséquent, imiter n'est pas copier, mais choisir. De cette faculté de discernement dépend l'œuvre de l'artiste. S'il doit être savant dans sa matière, il doit aussi faire preuve de "science" et de "goût", de "bon sens" et de "sentiment", enfin "avoir de l'esprit" et raisonner. Tel est son profil au XVII<sup>e</sup> siècle mais surtout au XVIII<sup>e</sup> siècle. Tel est le portrait que Rameau trace implicitement de lui-même tout ces termes sont empruntés à sa lettre à Houdar de la Motte).

La valeur de l'artiste se mesure au degré de ressemblance qu'il aura su établir entre son œuvre et la nature, entre la représentation et son modèle. Le donné fonde la vraisemblance du rendu, mais celle-ci ne se réalise pas sans le secours de l'imagination :

"Sans l'imagination, il n'y aurait pas de ressemblance entre les choses" (3).

Elle est autant nécessaire au musicien qui doit constituer sa musique comme langage, qu'au spectateur

qui doit entendre et comprendre celui-ci. Georges Snyders démontre que :

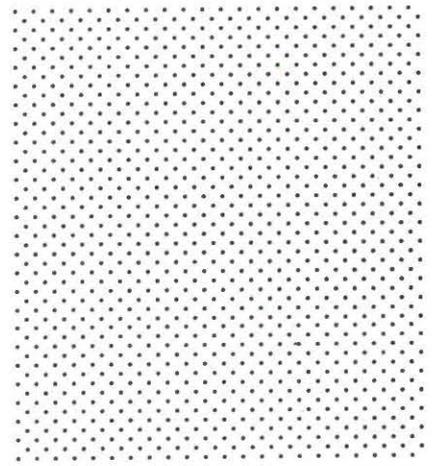
"La grande ligne de convergence des esthétiques musicales du XVII<sup>e</sup> siècle et qui subsistera encore très souvent au XVIII<sup>e</sup> siècle, (...) c'est l'affirmation que la musique est un langage ; (...) elle a un modèle dont elle dépend, qu'elle doit suivre avec fidélité, pour le restituer dans toute son exactitude, avec toute sa vérité ; (...) la musique représente le donné, (...) est une imitation (...) admet les mêmes principes que les autres arts : reproduire un objet avec assez d'exactitude pour que le public puisse apercevoir immédiatement le représenté avec la représentation."

(4). Pour Michel Foucault, "Ce que la pensée classique, elle, fait surgir, c'est le pouvoir du discours, c'est-à-dire du langage en tant qu'il représente" (5).

La musique est ce langage qui a pouvoir de représenter les choses et d'éveiller leur image dans l'esprit du public. Car "il n'y a pas un son de l'art qui n'ait son modèle dans la nature et qui ne doive être au moins, un commencement d'expression" (6).

Pour que le spectateur pénètre le sens, il faut assurer une adéquation, subjective puisque relevant de l'imagination, entre le langage imitatif et son modèle, et pour cela il faut "avoir longtemps étudié la nature pour la peindre le plus vrai qu'il est possible", (7) et "ne plus se laisser conduire que par elle", puisqu'elle est "mère des sciences et des arts" (8)

A la fois source d'inspiration et objet d'étude, s'imposant comme modèle et comme vérité universelle, la nature — entité personnifiée — est la légitimation absolue de toute tentative artistique. Il est délicat de la définir et de cerner d'un trait la pensée ou le système conceptuel auquel elle renvoie. Dans l'idée de nature s'amalgament des processus scientifiques et empiriques, des incarnations mythologiques et des principes éthiques établissant proprement une morale de la création. Autant la mesurer à l'aune de l'influence qu'elle exerça sur les mentalités, sur les arts (et celle-ci fut considérable, profonde, partout sensible), et noter que la dialectique nature/nature humaine permet, grâce à un échange permanent, un enrichissement culturel sans cesse multiplié. Pour L. de La Laurencie, il s'agit "de la nature tel que le XVII<sup>e</sup> siècle la concevait, c'est-à-dire



(1) Catherine Kintzler : "Préface" des *Ecrits sur la musique de Jean-Jacques Rousseau* - Paris, Stock/musique, 1979, p. XIII.

(2) Jean-Philippe Rameau, lettre à Houdar de la Motte, 25 octobre 1727 reproduite par J.-G. Prod'homme, *Ecrits de Musiciens*, p. 323 à 326.

(3) Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 83.

(4) Georges Snyders, *Le Goût musical en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris - Librairie Philosophique J. Vrin, 1968, p. 17.

(5) Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 32.

(6) Bateux : *Les Beaux-Arts Réduits à un même Principe*, p. 282, cité par Georges Snyders, *ibidem* (1) p. 24

(7) Rameau, *Lettre à Mangeot*, Paris, 3 octobre 1741, reproduite par J.-G. Prod'homme, *Ecrits de Musiciens*, p. 331.

(8) Jean-Philippe Rameau. "Préface", *Observations sur notre Instinct pour la musique et sur son principe*, Paris, Prault fils, 1754, page XIV.

ordonné, stylisée, géométrique, (...) une nature où apparaît partout la marque de l'homme" (1). Nature raisonnée, travaillée, domptée, cartésienne, "elle ne retire quelque beauté que du travail humain qui s'y trouve accumulé" (2). Cependant, travail humain ne veut pas dire effort. Si la nature, les arts doivent porter l'empreinte d'une volonté humaine, ce n'est que dans la mesure où l'on sait habilement le cacher, car tout doit "y couler de source" : "Je tâche de cacher l'art par l'art même" nous dit Rameau ; voilà le sommet de la pratique artistique (3).

L'esthétique classique exigeait des artistes qu'il parlent le "langage de la nature". Mais l'imprécision ou la confusion de ce concept est telle, et on le pense\* de façon si étroite si limitée qu'il a parfois conduit des attitudes stériles. Maret attire notre attention sur un état de fait :

"Lully avoit charmé, avoit séduit ; Rameau étonnoit, subjuguoit, transportoit. Etait-il facile de reconnaître dans la musique de celui-ci le véritable langage de la nature, tandis qu'on étoit prévenu que l'autre avoit su le rendre ?" (4).

La comparaison des deux musiciens, est cause de bien des embarras : elle fait apparaître entre autres, que le XVIII<sup>e</sup> siècle avant 1760 ne concevait\* qu'une seule manière de parler "le langage de la nature". Ce préjugé confinait le public dans une attitude conservatrice, voir rétrograde. Il n'arrivait pas à penser que Lully puisse être le maître incontesté en cette matière, tout en étant égalé ou même surpassé par son successeur.

Il était victime d'une vision étriquée, d'un système de pensée univoque que l'imprécision des concepts esthétiques manipulés avait favorisés. Car ce fut surtout l'absence de définition claire et partant, l'extension de la confusion qui empêchèrent d'appliquer le concept de nature de façon moins restrictive. Ainsi faute de définition précise du "langage de la nature", on décréta qu'il était l'apanage exclusif de Lully, puisque celui-ci avait eu le bonheur de répondre le premier aux aspirations d'une époque.

A la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le concept de nature, si imprécis, devient l'objet d'un malentendu que Catherine Kintzler définit comme suit : "Pour Rameau comme pour Rousseau, la musique tire son origine de la nature ; pourtant de cette origine

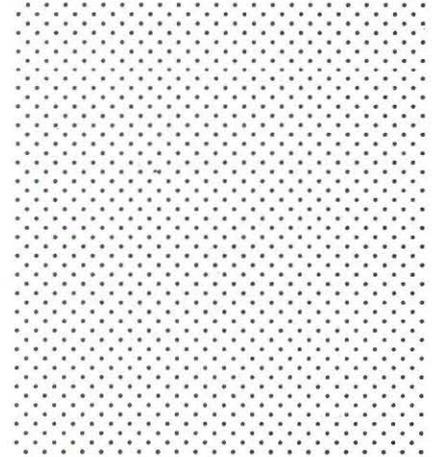
commune, chacun déduit des conséquences tout à fait opposées. Sous un terme identique on trouve deux concepts absolument différents. Alors que Rameau parle de nature des choses, Rousseau parle de nature de l'homme" (5).

L'apparition d'une esthétique nouvelle donne jour à une autre idée de nature, qui par opposition, élucide l'ancien et lui confère avec le recul historique, une définition plus précise : à une nature placée sous l'empire de la raison succède une nature dominée par le double "diktat" de l'émotion et du sentiment. On voit comme les concepts historiques, et ici la notion de nature, sont essentiellement culturels et historiques.

L'idée de nature est indissociable de l'esprit qui la pense et se veut "philosophique". L'homme de l'âge classique est avant tout un penseur qui n'hésite pas à se baptiser "philosophe". Ayant hérité d'un mode de raisonnement cartésien, il cherche les fondements de chaque chose, réduit tout en principes. Son objet est la recherche des vérités premières, des principes fondamentaux sur lesquels repose sa science ou son art. Ainsi, au XVIII<sup>e</sup> siècle voit-on pulluler de nombreux ouvrages et traités divers, dont la plupart incluront dans leur titre l'épithète "philosophique". Blanchet, intitulant son opuscule "L'art, ou les principes philosophiques du chant" ne faisait en cela que sacrifier à une mode. En dehors de ces détails anecdotiques, il est intéressant de considérer ce portrait, (grossier certes), de l'homme classique ; gardons présent à l'esprit que le XVIII<sup>e</sup> siècle se baptisa lui-même "siècle des lumières" ; pour imagée que soit cette affirmation, elle n'en est pas moins parlante, car écrit M. Foucault :

"Pour la pensée classique (...), si la nature humaine s'enchevêtre à la nature, c'est par les mécanismes du savoir et par leur fonctionnement" (6)

Homme de son siècle, humaniste et classique, Rameau l'était par la pensée et la pratique ; ses réflexions, ses ouvrages théoriques sont là pour en donner témoignage. Il avait à cœur de penser la musique comme une science physique et mathématique. Pour lui, "la musique est une science qui doit avoir des règles certaines ; ces règles



(1) I. de La Laurencie, Lully, Paris, Alcan 1911, p. 206.

(2) Ibidem, p. 206.

(3) Jean-Philippe Rameau, lettre à Houdar de la Motte, 2 octobre 1727.

\* (dans certains cas du moins.)

(4) Maret, Eloge de M. Rameau, Dijon, 1765.

\* (ou croyait ne concevoir.)

(5) Catherine Kintzler, "Préface" des Ecrits sur la musique, de Jean-Jacques Rousseau, Stock/Musique.

(6) Michel Foucault, Les Mots et les Choses, Paris, Gallimard 1966, p. 321.

doivent être tirées d'un principe évident, et ce principe ne peut guère nous être connu sans le secours mathématiques. Ainsi dois-je avouer (dit-il) que nonobstant toute l'expérience que je pouvais m'être acquise dans la musique, pour l'avoir pratiquée pendant une assez longue suite de temps, ce n'est cependant que par le secours de mathématiques que mes idées se sont débrouillées et que la lumière y a succédé à une certaine obscurité, dont je ne m'apercevais pas auparavant" (1).

Rameau se préoccupait de mettre en lumière les principes qui régissent la musique, passant de la théorie à la pratique, de l'observation à l'exécution, de l'analyse à la synthèse.

"Les progrès de mon art, dit-il, ont été pour moi le premier objet de mes veilles. La récompense la plus flatteuse que je me sois proposée, c'est le suffrage et l'estime des savants" (2).

Rameau savait faire œuvre de scientifique. Mais aussi, il a développé cet esprit cartésien qui nourrit les mentalités au XVIII<sup>e</sup> siècle ; d'ailleurs, il avouera raisonner la musique à la manière de Descartes : "eclairer par la méthode de Descartes que j'avais heureusement lue et dont j'avais été frappé, je commençai par descendre en moi-même" (3).

Il ne saurait y avoir d'affirmation plus soutenue que celle-là. Rameau ne nie pas l'influence de l'auteur du *Discours de la Méthode*, au contraire, il la revendique car elle lui permet par l'introspection de pousser plus loin ses investigations. Les principes cartésiens orientent son expérience et sa recherche ; l'examen, la réflexion, l'analyse, la division des difficultés qu'il pratique et professe, le cheminement de la pensée allant du plus simple au plus complexe relèvent bien du cartésianisme, et constituent pour Rameau, une méthode efficace à la direction de son esprit.

Je rappellerai pour mémoire, que Descartes avait abordé l'esthétique musicale dans son *Compendium Musicae* en 1618, et que celle-ci avait un fondement rationaliste comme son système philosophique. Son étude était une approche purement empirique de la musique, se voulait objective et rationnelle. Descartes se défend absolument de toute théorie spéculative et en cela se démarque de ses contemporains. Son *Compendium*, d'après Krantz,

eut une influence considérable sur le développement de l'esthétique des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (4). Retenons surtout que :

"L'influence de la philosophie sur l'évolution artistique et esthétique de la France a été fondamentale, surtout dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle" (5).

Jean Racek atteste que Descartes a fortement influencé Dubos, dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), et Rameau dans sa *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750).

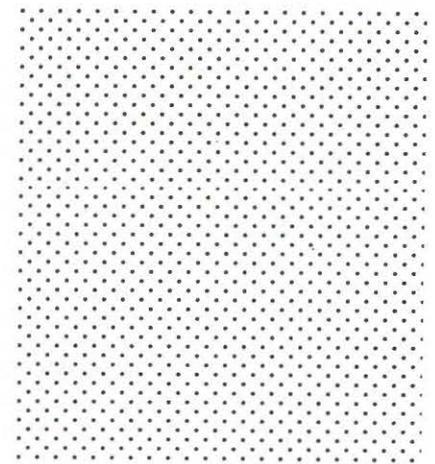
Sa philosophie rationaliste et objective marque par conséquent une étape dans l'histoire et l'évolution de l'esthétique classique.

Fidèle représentant de l'esthétique classique et son défenseur le plus acharné, Rameau se heurte aux conceptions pré-romantiques dont Rousseau est le violent porte-parole. Les *Ecrits sur la musique* de ce dernier sont "un symptôme de ce qui bouleverse sa musique (...), il dit (Rousseau) à sa manière la mort de l'esthétique classique et l'apparition d'une esthétique nouvelle" (6).

Rameau, Rousseau : deux figures importantes du "siècle des lumières", mais aussi deux esthétiques opposées. Le premier s'inscrit dans la lignée du cartésianisme ; se voulant théoricien des principes fondamentaux qui régissent la musique, son analyse est objective et scientifique et porte sur la "nature des choses". Mais celle-ci "n'est pas accessible directement ; on ne peut l'atteindre que par l'analyse. L'évidence des principes naturels, on le sait depuis GALILEE et DESCARTES, n'est pas de celles qui sautent aux yeux ou aux oreilles (...) il faut donc un outillage conceptuel susceptible d'aller au-delà des apparences pour atteindre la réalité ou nature profonde des choses, ici des phénomènes sonores" (7).

Cet outillage conceptuel, Rameau l'a trouvé dans le rationalisme cartésien. Sa démarche vise la théorie objective, raisonnée et fait dire à Rousseau que sa musique est trop intellectuelle, et compliquée de surcroît.

Le second, Rousseau, milite pour la réhabilitation en musique, de la sensibilité, du sentiment, de l'émotivité ; il veut une musique qui "parle au cœur" et remue l'âme, et qui soit en quelque sorte spontanée.



(1) J.-P. Rameau, *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels*, préface, 5<sup>e</sup> page, cité par Louis Laloy, Rameau, Paris, Félix Alcan, 1909, p. 103.

(2) J.-P. Rameau, lettre insérée dans le  *Mercure de Mai 1752*, citée par Louis Laloy *ibidem*, p. 66.

(3) Rameau : "Mémoire où l'on expose les fondements du système de musique théorique et pratique de M. Rameau", B.N. (Micr.558).

(4) Krantz, *Essai sur l'esthétique de Descartes*, citée par Jan Racek ; "L'esthétique musicale de Descartes" in : *Revue Musicale* N° 109, novembre 1930.

(5) Jan Racek, *ibidem*.

(6) C. Kintzler, "Préface" des *Ecrits sur la musique de J.-J. Rousseau*, Ed. Stock/musique, p. XI.

(7) *Ibidem*, p. XVI.

"(...) je me mis à écouter cette musique enchanteresse (l'Italienne), et je sentis bientôt aux émotions qu'elle me causait, que cet art avait un pouvoir supérieur à celui que j'avais imaginé. Je ne sais quelle sensation voluptueuse me gagnait insensiblement. (...) A chaque phrase, quelque image entrait dans mon cerveau ou quelque sentiment dans mon cœur. Le plaisir ne s'arrêtait point à l'oreille, il pénétrait jusqu'à l'âme" (1).

"ah ! que le cœur prêtera d'énergie à l'art si jamais nous chantons ensemble un de ces duos charmants qui font couler des larmes si délicieuses" (2).

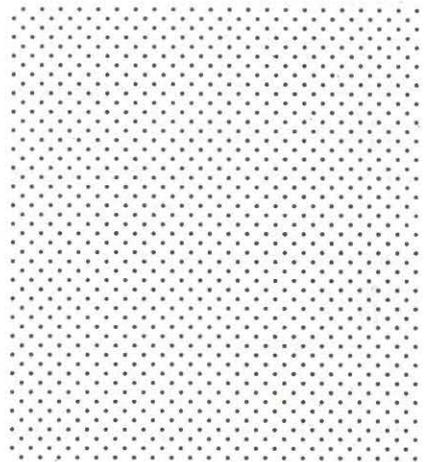
Si Rousseau est le représentant fougueux de tendances nouvelles, il est paradoxalement le chantre d'une conception esthétique, archaïsante ; ne combat-il pas en effet, et avec violence, la prééminence de l'harmonie sur la mélodie ? C'est précisément sur ce point qu'il s'oppose à Rameau, père de l'harmonie, et s'inscrit à contre courant du romantisme. Car, l'unité de mélodie qu'il revendique à hauts cris, n'apparaît que comme les rémanences de formes musicales anciennes, où l'accompagnement reste particuliè-

rement sobre. Or, avec Rameau qu'il prend injustement comme cible, la mélodie se voit soutenue par une harmonie plus riche en ressources musicales expressives et pittoresques. Cette innovation inaugure une nouvelle conception de la musique, où les formes orchestrales plus massives vont avoir une place de choix, et serviront d'assise à la musique du futur.

Par ailleurs, Rousseau, qui a tant décrié la musique française et son plus génial représentant, a lui-même soumis ses compositions aux usages du récitatif classique, contredisant ainsi par sa pratique les théories qu'il affichait.

Après Rameau et avec Rousseau, s'amorce une esthétique nouvelle, qui témoigne à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle d'un bouleversement des mentalités. D'une esthétique fondée sur l'objectivité rationnelle, le savoir, l'intelligence et le goût, nous allons vers celle, plus sentimentale et plus subjective, d'un XIX<sup>e</sup> siècle romantique.

"l'esthétique n'est plus affaire de concepts, mais de sentiments ; ce n'est pas la nature des choses qu'elle reflète mais la nature de l'homme" (3).



(1) Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, première partie, lettre XLVIII, p. 108.

(2) *Ibidem*, p. 109.

(3) Catherine Kintzler, "Préface" des *Ecrits sur la musique de J.-J. Rousseau*, édition Stock/musique, p. XI.

## Les accents pathétiques dans la déclamation du récitatif à l'âge classique

Quoi de plus éphémère aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, que la déclamation des acteurs, leur voix, leur interprétation ou même l'expression musicale qu'ils déploient dans leur art ? Hélas, il n'y avait pas de techniques de prise de son telles que celles dont on dispose aujourd'hui pour nous les restituer ! Aussi, faut-il nous contenter des témoignages recueillis à l'époque, de quelques textes allusifs, pour tenter de reconstituer la manière de proférer les paroles en

musique, d'exprimer les passions et les sentiments.

A l'âge classique, les arts obéissent à un principe fondamental qui prescrit, nous l'avons vu, l'imitation des modèles de la nature par la peinture et la représentation. Par ailleurs, ils remplissent une fonction essentielle de divertissement ; il faut plaire en suscitant l'émotion. Ce principe et cette fonction déterminent l'interprétation de la musique dramatique et l'orientent vers un mode particulier d'expression. Car

l'observation des sentiments et des passions réellement vécues lui a fourni les vrais modèles sonores.

Or, si ces "artifices", destinés à émouvoir, appartiennent à un code d'expression, même subjectif, il n'existe pas de système permettant de les coder rigoureusement et par conséquent de les noter musicalement ; c'est, pourrait-on dire, un "para-langage" musical auquel seuls les artistes inspirés par leur sentiment et leur goût peuvent recourir.

Cependant, l'absence de notation universelle de ces artifices d'expression ne nous autorise pas pour autant à négliger leur existence.

Les difficultés se multiplient à l'abord de cette question. Comment, en effet, prouver leur existence puisqu'aucun document sonore n'existe pour en attester la réalité de manière presque scientifique ? Seules, quelques allusions discrètes glanées dans les ouvrages et traités de l'époque m'ont amenée à soulever ce problème et à essayer d'y répondre. La première réflexion qui suscite mon intérêt est de Blainville :

*"On sait qu'il y a un genre d'agrément particulier pour la scène" (1). Il faut comprendre ici, "pour le "récitatif" ; on a vu que celui-ci se modèle sur la déclamation tragique, qu'il en suit les mouvements, les inflexions, et que sa fonction était de narrer ; il ne doit, en conséquence, porter aucune des vocalises et agréments qui sont plus propres aux airs. Or, quels sont les agréments particuliers dont parle Blainville ? Consultons l'Encyclopédie à l'article "récitatif" :*

*"Le récitatif étant proprement fait, non pour être chanté, mais pour être déclamé musicalement, il ne doit s'y trouver aucun des agréments du chant. Ce n'est pas qu'un bon chanteur ne pratique quelquefois des coulés, des liaisons, et des accents (rarement ou jamais des trilles) dans les endroits d'un récitatif qui en sont susceptibles, sans altérer l'expression ; car ces agréments seraient ridicules notés et ceux qui ne sont pas musiciens de naissance et de profession ne les chanteront jamais bien" (2).*

D'une part, cette citation corrobore ce qui est dit plus haut, et d'autre part confirme l'existence d'un certain type d'agrément propre au récitatif ; de plus, elle nie l'existence de notation spécifique à ces agréments, en infèrent que seuls le

sentiment et le goût les dictent au chanteur. Ils relèvent de la spontanéité\* de l'interprète et du sentiment d'opportunité que lui inspire l'originalité d'une situation ou la qualité d'un moment.

Nous retiendrons surtout que les agréments propres au récitatif sont, d'après l'Encyclopédie, les coulés, les liaisons, les accents. Eugène Borrel, qui s'est intéressé à "l'interprétation de l'ancien récitatif français" dit que :

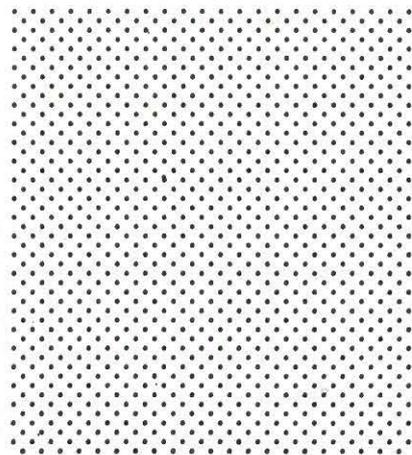
*"Tous les agréments étaient exclus du récitatif ; étaient permis les tremblements, les ports de voix, les coulés, les pincés avec réserve" (3). Quoi qu'il en soit, ces ornements relèvent d'un registre tout à fait répertorié d'agréments, officiellement pratiqués et connus. Ils étaient tous enseignés par les maîtres du chant et figurent dans les traités de Bacilly, Bérard et Blanchet. Je voudrais m'attacher maintenant à cette catégorie non répertoriée, ne possédant pas non plus de notation musicale et qui appartient au domaine exclusif de l'expression.*

Certaines circonstances de la vie, pénibles ou joyeuses, provoquent des manifestations physiques et sonores, audibles dans le parlé ordinaire. Ainsi, la tristesse et la joie, en dehors du langage articulé, ont des "signifiés" sonores, se signalant par les modifications très sensibles de la voix. Celle-ci, par les affects qui s'impriment en elle, révèle des états, des sentiments et se superpose au message premier véhiculé, lui, par la parole. Le sens donné par le mot est donc soutenu et complété par un langage originel qui n'est autre que la manifestation sonore d'un état.

*"Il y a un rapport entre la douleur et la voix de la douceur, aussi peu arbitraire que celui-ci se trouve entre la menace et le geste menaçant, entre la supplication et la posture suppliante" (4).*

Morellet affirme ici la correspondance étroite entre un état (la douleur) et sa représentation sonore (la voix de la douleur). Cette observation est capitale pour comprendre ce qu'était l'expression à l'âge classique. La musique dont l'objectif est la peinture des états, des sentiments, des passions, reprend à son compte :

*"Ces sons antérieurs à tout langage, et que la nature avait donnés elle-même aux hommes pour être les*



(1) Blainville, *Esprit de l'Art musical*, 1754 page 55.

(2) *Encyclopédie*, "Récitatif", cité par Eugène Borrel, *Revue de Musicologie* 37, février 1931, p. 15.

(3) Eugène Borrel, *Revue de Musicologie* N° 37, fév. 1931 p. 19.

\* (mais aussi de la culture et de l'expérience).

(4) Morellet, de l'expression en musique p. 386, cité par G. Snyders, *Le goût musical* p. 18.



Portrait de Jelyotte dans le rôle de platee - Ch. A. Coypel (Louvres Paris).

signes de leur tristesse et de leur joie" (1).

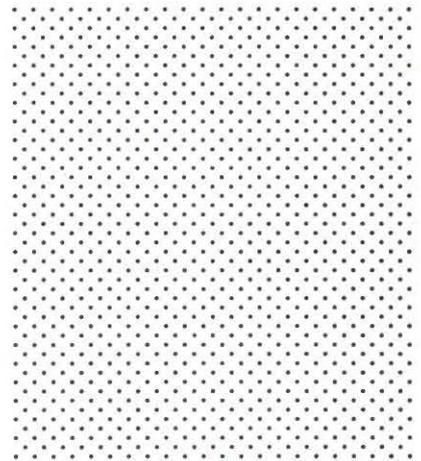
Il est clair que les signes de la tristesse et de la joie, dont la particularité est d'être avant tout sonore, devront être présents dans la musique, au titre de l'expression, et plus encore dans la déclamation musicale, reflet de la déclamation tragique, elle-même discours adapté à la scène. Concrètement, cela signifie que la musique, la déclamation lyrique de l'âge classique inclut dans sa ligne de chant les accents du parlé ordinaire qui se présentent comme signes d'émotion. Nous sommes loin de la ligne de chant épurée du *Bel Canto* et d'une interprétation très lyrique de la musique, où les sanglots, la colère, les soupirs, le souffle coupé, le halètement, la voix étouffée, en un mot où ces manifestations sonores et bruyantes n'apparaissent pour ainsi dire pas du tout. Aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, la musique comme le théâtre intègre ces "procédés émouvants", parce qu'il sont des signes d'émotion et

qu'en cela ils peignent les états, les passions, les sentiments contenus dans des paroles.

A cette époque toute forme d'art obéit à deux postulats qui ont l'un sur l'autre un effet réciproque, peindre et émouvoir. Pour émouvoir, il faut peindre les passions et on les peint dans le but de susciter l'émotion. Ces postulats sont particulièrement vrais pour la musique et le théâtre. L'évolution parallèle de ces deux genres peut expliquer bien des choses ; Jean de la Taille disait en 1572 que :

*"La vraie et seule intention d'une tragédie est d'émouvoir et de peindre merveilleusement les affections d'un chacun"* (2).

La musique assurément a le même objectif : elle émeut par la vérité de sa peinture, et par la nature de ses sujets. Méaventures de victimes malheureuses, histoires d'amours contrariées ou défendues, ce sont toujours dans la tragédie en musique, des thèmes qui travaillent à exciter la compassion du parterre.



(1) Mably : *Lettres à Mme la Marquise de P...* sur l'opéra, 2<sup>e</sup> lettre p. 74, cité par G. Snyders, *Le goût Musical...* p. 19.

(2) Jean de la Taille : *"De l'art de la tragédie"*, (extrait) in *textes d'esthétique théâtrale* p. 47.

De même dans la tragédie :

*“Ce n'est point une nécessité, qu'il y ait du sang et des morts (...); il suffit que l'action soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie”* (1).

Le public de cette époque, que ce soit au théâtre ou à l'opéra, se plaît au spectacle de la douleur et de la tristesse : son plaisir vient de l'émotion qu'il ressent à la vue d'actions tristes et à l'écoute de monologues ou dialogues fougueux, passionnés et douloureux.

Cependant les tragédies, comme les tragédies en musique, sont davantage des discours que des actions ; elles appartiennent à l'art du langage :

*“Aussi est-il vrai que les discours qui s'y font doivent être comme des actions de ceux qu'on y fait paraître : car là, parler c'est agir”* (2).

Cette faculté de puissamment suggérer ce qui est dit se révèle si efficace qu'elle amène le discours à se substituer totalement à l'action qu'il relate et à valoir pour elle. La déclamation du théâtre tragique, et celle des tragédies en musique, deviennent des substituts d'action par la représentation et la narration ; on fait revivre sur la scène l'événement, et sa vraisemblance vient des manifestations sonores diversement expressives dont les personnages engagés dans le feu de l'action, sont affectés. L'acteur ou le chanteur ne se borne pas à débiter son texte ou exécuter sa partie vocale, il investit la scène de ses propres affects ; il introduit dans sa déclamation des procédés émouvants laissant croire qu'il est lui-même dans l'action, puisqu'il la revit devant nous et que ce “revécu” s'accompagne d'affects sonores et d'accents pathétiques, qui créent l'illusion. On croit qu'il agit, alors qu'il ne fait que parler. Dubos admet que :

*“L'appareil de la scène et de la déclamation des acteurs nous en imposent assez pour nous faire croire qu'au lieu d'assister à la représentation de l'événement, nous assistons à l'événement même, et que nous voyons réellement l'action et non pas une imitation”* (3).

Ce disant, il reconnaît implicitement le pouvoir de la déclamation, l'efficacité des procédés destinés à émouvoir, que l'observation de la nature et la sensibilité au vécu ont permis d'élaborer.

Les accents pathétiques semblent être les manifestations sonores d'émotions, les signes perceptibles d'un état ou d'un sentiment. Ils sont le fait d'un artiste acceptant de revivre devant son public une scène de douleur, de tristesse, de joie... Ils résultent d'un investissement émotionnel et affectif, et pour cette raison l'**Encyclopédie** note que ces sortes d'agrèments, ces accents pathétiques “*seroient ridicules notés*” tant l'apport expressif de chaque interprète est personnel et inné. On ne peut, certes, prescrire musicalement à un chanteur de vivre la souffrance ou la joie. Il doit le faire de lui-même en se laissant guider par son propre sentiment\*. Bien plus qu'un interprète, le chanteur devient une intensité communicative des sentiments et des passions :

*“Chaque mouvement du cœur a un ton pour s'exprimer au-dehors : les accents de l'amour sont doux et languissants, ceux de la colère ont de la force, la joie éclate par des saillies”* (4).

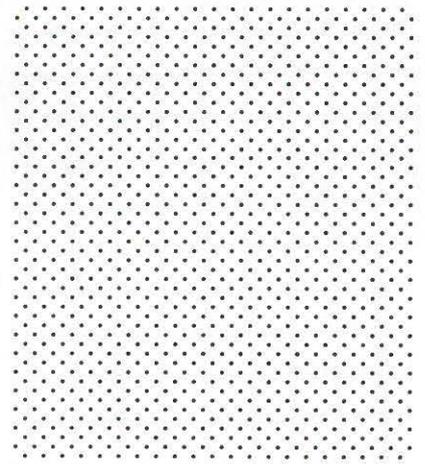
Les accents qui sont les expressions de la voix, ses intonations, doivent s'adjoindre une couleur, une image sonore pour bien peindre les passions portées par les paroles. La durée, l'intensité, la force, le timbre, les mécanismes du souffle et de la respiration permettront de bien nuancer les différentes expressions. Mais aussi, la démarche qui consiste à retrouver la tonalité originelle du langage des passions, donne plus d'acuité, davantage de vraisemblance au sentiment que l'on veut peindre :

*“Il est donc une vérité dans les récits d'opéra et cette vérité consiste dans l'imitation des tons, des accents, des soupirs et des sons qui sont propres naturellement aux sentiments contenus dans les paroles”* (5). Il ne suffit pas de chanter et de déclamer, il faut exprimer et peindre par sa voix, imprimer en elle les traces du sanglot, de la joie, des pleurs, du soupir, décrire par elle le sentiment ressenti. La voix assure cette médiation entre l'idée et sa représentation sonore, entre le sentiment et son rendu musical.

Lorsque dans **Castor et Pollux**, Mademoiselle Arnould chanta l'air de Télétaire, “Tristes apprêts”, Rameau dit :

*“Cette fille fait mieux que le chanter, elle le pleure”* (6).

il ne pouvait mieux signifier l'aptitude de la voix à dépeindre un sentiment et la capacité de sa chanteuse à mettre de l'expression par cette



(1) Racine : “préface” de *Bérénice* 1671, in *Textes d'esthétique théâtrale* p. 37.

(2) Hédelin d'Aubignac : “La Pratique du théâtre”, 1671 in *Textes d'esthétique théâtrale* p. 10.

(3) Dubos : *Réflexions critiques sur la poésie...* extrait donné in *Textes d'esthétique théâtrale* p. 116.

(4) Cartaud de la Villate : *Essai historique et philosophique sur le goût*, p. 294 — Cité par G. Snyders, *Le Goût Musical*, p. 13

\* (et par les habitudes culturelles de son temps)

(5) Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie...* p. 637, 1719, *Le goût musical* p. 27.

(6) Rameau, cité par M. Bourges, *Revue et Gazette musicale de Paris*. 1839, Tome VI, page 213, colonne A.

même voix. Il existe donc un registre expressif, laissé à l'initiative de l'exécutant, impossible à noter musicalement, mais tout à fait capable de peindre et d'émouvoir. Puisque la voix humaine s'altère selon les émotions ou les sensations qu'éprouve l'être humain dans son existence, la musique s'empare de ces transformations sensibles de la voix et les superpose au discours, comme images sonores illustrant et dépeignant la parole déclamée. La voix, dès lors, détient le même pouvoir que la musique ; elle peut peindre et imiter. Elle se constitue comme langage premier des passions.

Les paroles d'un livret sont avant tout pour le chanteur des indications précieuses, qui suggèrent la nature de la passion à exprimer. Rameau l'entend bien ainsi : *"Lorsque le chanteur reconnaît, par les paroles, qu'il doit marquer du trouble, à "je frémis" (dans Armide de Lully), sa voix l'exprime comme d'elle-même"* (1).

En d'autres termes, la voix du chanteur porte les traces du trouble qu'elle est censée exprimer ; il ne suffit pas de dire "Je frémis", il faut encore le montrer par une image sonore exécutée vocalement. Le père André assure que *"Dans certaines émotions de l'âme, la voix humaine détonne tout à coup, s'élève ou s'abaisse non par degrés, mais comme par sauts et par bonds"* (2).

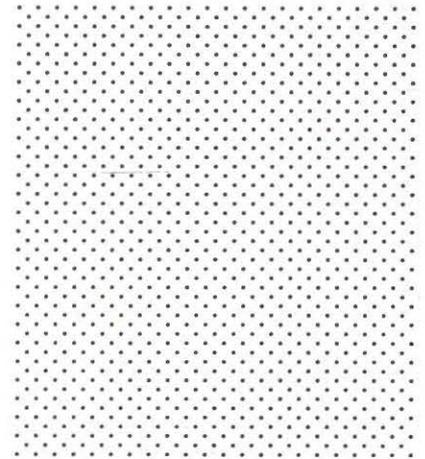
Cette façon de "redoubler" l'expression appartient à la musique de l'âge classique. La voix pour exprimer des émotions plus ou moins violentes, recourt à une exagération, une enflure de son régime normal : la parole est à l'expression (!). Pas question de pudeur ou de réserve comme on peut en observer dans l'interprétation de cette musique par nos contemporains. Il faut, quand on aborde ce répertoire, exagérer l'expression, exacerber les sentiments et les passions, recourir à de "grands traits outrés", tels qu'ils étaient prescrits dans le théâtre racinien. Les sanglots, les cris, les soupirs, les respirations suffocantes, les tremblements, dans le seul but de susciter l'émotion, sont utilisés abondamment et dans leur registre paroxysmique. Une appréciation de Voltaire, rapportée par Chabanon, donne une idée de l'usage que l'on pouvait faire de la voix au XVIII<sup>e</sup> siècle, et de l'esprit dans lequel on concevait son utilisation :

*"Il pensait qu'un grand volume de voix et des inflexions fortes sont nécessaires pour émouvoir la multitude, pour ébranler cette masse inactive du public. Il n'a point exercé d'acteur tragique à qui il n'ait dit en plus d'un endroit : "Criez ! Criez !" (...) point de grands effets sans cela, me disait-il quelquefois. Je ne m'éloigne pas de ce principe, mais j'en crois l'application difficile et la promulgation dangereuse. Il n'appartient qu'aux gens fortement émus de crier avec succès. Or, de tels acteurs se passent de conseils et n'en peuvent recevoir que du sentiment qui les domine"* (3).

Objet de nombreuses controverses, — on sait que Rousseau dénigra la musique française pour les "cris" dont elle fait usage —, cette appréciation reflète une partie de l'opinion en matière de goût musical et d'esthétique. Car de même que le théâtre de l'âge classique exige "un grand volume de voix", "des inflexions fortes" et "de grands traits outrés", de même la musique, qui s'inspire de la déclamation tragique et qui fait du récitatif son pendant musical, a besoin de traits exagérés et de sentiments exacerbés. Il faut concevoir dans cet esprit la musique des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Une expressivité poussée à son paroxysme est indispensable pour l'interpréter et lui redonner vie. Toute réserve, toute retenue dans l'expression, toute interprétation édulcorée n'est pas dans le génie de cette musique, la trahit, enfin la condamne, pourrait-on dire par image, pour crime contre la nature !

Il arrive parfois qu'un chanteur ne soit pas habile à mettre de l'expression dans son chant. Lecuyer dit *"qu'il est impossible de la donner à quelqu'un qui n'a pas une âme sensible, délicate et prompte à s'échauffer. On peut cependant donner quelques règles générales pour y suppléer ces règles tiennent à la prononciation et à la prosodie"* (4).

Le terme "s'échauffer" nous renseigne sur les conditions d'extrême sensibilité, de totale disponibilité que le chanteur doit réunir pour incarner un personnage troublé en proie aux sentiments et aux passions les plus violentes. Du même coup, l'idée qu'il faut, pour interpréter ce



(1) Rameau, *Observation sur notre instinct pour la musique et sur son principe* — 1734 — p. 12 & 103.

(2) P. André, *Essai sur le beau*, p. 273, cité par G. Snyders, *le Goût musical*, p. 25.

(3) Chabanon, cité par Pierre Peyronnet, *La mise en scène au XVIII<sup>e</sup> siècle* — 1974 — page 93.

(4) Lecuyer, *Principes de l'Art du Chant*, Paris — 1769 — p. 19 (reprint Minkoff — Genève — 1972).

répertoire, s'exciter et animer vivement son chant, est confirmée. Enfin, si la nature n'a pas doté l'interprète d'une "âme sensible", nous apprenons qu'il peut pallier cette disgrâce en recourant à des artifices d'expression conventionnels, que l'on trouvera aisément dans les règles de la prononciation. Pour Jean-Antoine Bérard, qui a, paraît-il, littéralement plagié le sieur Blanchet (1), la prononciation est considéré

*"comme principe d'imitation et d'harmonie dans le chant : j'ai fait vo r (dit-il) qu'elle était très propre à peindre aux oreilles et à l'âme tous les bruits et divers sentiments (2).*

La prononciation, elle aussi, sacrifie aux principes esthétiques de l'époque. Comme la musique, et dans une tout autre mesure la peinture, elle imite et reproduit ce que la nature lui suggère de bruits et de sons, symboles sonores de sentiments et de passions. On lui assigne comme fonction de suppléer aux carences de l'expression. Le chanteur défaillant a toujours la ressource de l'employer sous des formes différentes. Ces jeux de prononciation étaient prisés du public qui prenait plaisir à repérer à quelle émotion renvoyait telle ou telle nuance de prononciation et à juger de la qualité et de l'évidence de l'imitation :

*"Les diverses prononciations sont très propres à exprimer vivement certains bruits, ou certaines passions qu'elles se proposent d'imiter : (...) elles sont la source d'une infinité de plaisirs qui ont leurs racines dans l'imitation de la nature" (3).*

Le plaisir du public s'intensifie selon le degré de coïncidence que l'art aura su établir entre la nature qu'il s'est proposé d'imiter et les passions qu'il doit peindre et rendre dans toute leur vérité matérielle et sonore. Plus l'analogie et les coïncidences sont convaincantes, plus le plaisir est grand. La musique et le théâtre, ne l'oublions pas, sont affaires de gens de lettres et de "penseurs" ! Le plaisir purement sensuel n'est goûté que s'il s'accompagne d'une pensée rationnelle.

Pour savoir quel type de prononciation utiliser, il faut : *"examiner le caractère des paroles (...) ce caractère est déterminé par la nature des objets que les paroles représentent ; elles peuvent être les signes d'objets sérieux, tristes, terribles, frivoles, aimables, gais, indifférents, tendres, etc." (4).*

La parole se trouve investie d'une valeur symbolique, indépendamment de sa valeur sémantique. Au delà de l'objet qu'elle désigne, elle se constitue comme signe appartenant à un champ plus restreint de notions : le sérieux, le triste, le terrible, etc... Ces notions plus générales correspondent ensuite à des types de prononciation qui combinent une couleur, une intensité et une articulation, superposant ainsi à une idée générale ou abstraite son symbole sonore. Raparlier, visiblement inspiré de Bérard et de Blanchet puisqu'il reprend les mêmes termes et les mêmes idées, tout en les synthétisant, préconise une prononciation "dure et obscure" pour les situations terribles, une prononciation "obscure et étouffée" pour le "pathétique larmoyant", enfin une prononciation "douce et claire" pour les passions tranquilles, tendres et aimables.

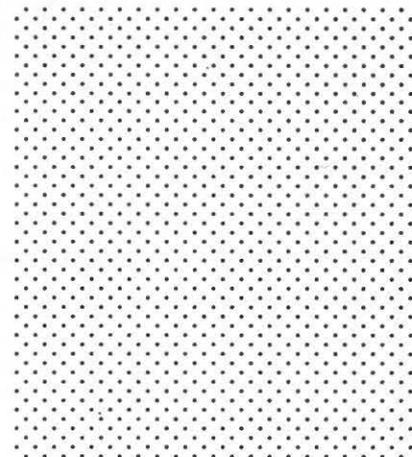
Pour suppléer aux carences de l'expression, Lecuyer prescrit quelques recettes techniques tenant également à la prononciation. De façon générale, il faut :

*"doubler et préparer certaines syllabes, et aspirer certaines voyelles" (5).*

Ce principe énoncé, Lecuyer met en lumière son application. La prononciation peut se réduire à trois opérations : doubler, préparer, aspirer. On double les premières syllabes de toute interrogation (quoi ? pourquoi ?) et de toute épithète injurieuse (Perfice, Cruelle, Lâche...) ainsi que les négations et prépositions (Non,...). Toutefois, dans cette prescription, une règle est à observer : ne pas doubler deux syllabes de suite, sous peine de voir les effets s'annuler. La seconde opération veut que l'on prépare les premières syllabes de toute substantif ou adjectif qui donne une qualité agréable ou une marque honorifique (Jeune, Charmant, Beauté, Grandeur...). Désiré Greffier dans son **Traité Pratique de Déclamation** explique comment souligner un mot et le mettre en valeur de sorte qu'il soit attendu de l'auditoire. On y parvient :

*"en traînant un peu la dernière syllabe du mot qui précède le mot de valeur, et en faisant attendre celui-ci, comme si on le cherchait"*

(6) Par exemple : "je le trouve... jeune... et charmant". La troisième opération prescrit d'aspirer la première voyelle des mots marquant une apostrophe ou un ordre (Allons ! Arrête !) (7).



(1) Voir la préface de l'Art ou les principes philosophiques du Chant, de Blanchet.

(2) J.A. Bérard : L'Art du chant, 1755, préface p. 7.

(3) Ibid. : L'Art du chant, pages 76 & 77.

(4) Raparlier, Principes de Musique. Lille. Lulau. 1772. p. 32 (Il dit la même chose que Bérard dans l'Art du Chant, p. 68).

(5) Lecuyer, Principes de l'Art du Chant p. 74.

(6) Désiré Greffier, Traité Pratique de Déclamation, p. 81 & 82.

(7) Pour toutes ces règles voir Lecuyer, Principes de l'Art du Chant, pages 19 à 21.

Pour envisager la déclamation lyrique aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, il faut se rappeler les règles essentielles du doublement des consonnes, énoncées par Bacilly et Berard. Il est certain que les quelques traités rédigés à cette époque tenaient compte des réalités linguistiques environnantes, de la déclamation des chanteurs, et du goût que l'on avait, alors, pour tout ce qui touche à la diction musicale. Ces ouvrages ne faisaient que ratifier sur le papier des règles qui étaient le plus souvent en usage. Il est également certain que les maîtres du chant, les chanteurs eux-mêmes et ceux qui se passionnaient pour cet art trouvaient dans ces traités des observations appuyées par la réalité qui leur était très profitables. Il y avait donc une influence réciproque, un va-et-vient fécond entre le traité et l'usage. Si la théorie se fondait sur les faits, la pratique tenait compte de la théorie ! Philippe Beaussant, qui a travaillé sur un exemplaire d'*Armide* de Lully annoté par les chanteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, décrit comment se pratiquait réellement la déclamation, et comment étaient vécus par l'interprète les rapports de la parole et de la musique. De cette étude est sorti un certain nombre d'observations très édifiantes. Il a tout d'abord remarqué que le redoublement des consonnes, préconisé dans tous les traités de l'époque, s'effectuait sur certaines lettres, en particulier : les "F", les "S", les "C", les "CH", les "J" et les "G". Il s'agit pour lui des sifflantes et des chuintantes,

*"Consonnes non explosives, habituellement prononcées avec une certaine douceur (par rapport à "d", "b", "t", "p", etc), mais qui prennent une force très grande si elles sont accentuées"* (1).

Parallèlement, il constate que ces consonnes redoublées portent principalement sur les mots expressifs de chaque vers, c'est-à-dire sur les mots de valeur, ainsi que les définit Désiré Greffier :

*"Le mot de valeur est celui qui, dans une phrase, attire particulièrement l'attention, résume en quelque sorte la pensée et que les autres mots de la phrase semblent chargés d'amener (...) le sens seul désigne le mot (...) de valeur. Toute espèce de mots (article, adjectif, verbe) peut être mot de valeur suivant le sens"* (2)

Par conséquent, il appartient au chanteur de déterminer, selon le sens, le mot à accentuer. Philippe

Beaussant constate à ce propos que les syllabes accentuées musicalement par le compositeur (c'est-à-dire placées sur le temps fort de la mesure) ne sont pas nécessairement celles sur lesquelles les chanteurs pratiquent les redoublements de consonnes. Dans certains cas, dit-il, il y a correspondance, mais le cas contraire est le plus fréquent. Il faut en déduire qu'à l'âge classique depuis Lully jusqu'à Rameau et peut-être même au-delà, se pratiquaient deux types d'accentuation. L'un était le fait du compositeur qui s'attachait à respecter la prosodie du vers, et s'évertuait à lui conserver son intelligibilité, l'autre appartenant en propre à l'interprète, qui se devait d'ajouter l'expression à la clarté du texte. Le premier pratique une accentuation expressive. Le second une accentuation expressive. Le redoublement de consonnes anime les mots, leur octroie davantage de crédibilité (du moins dans l'esprit de cette esthétique), attire l'attention du public sur les termes essentiels, suscite son intérêt.

De toutes ces observations, Philippe Beaussant déduit que :

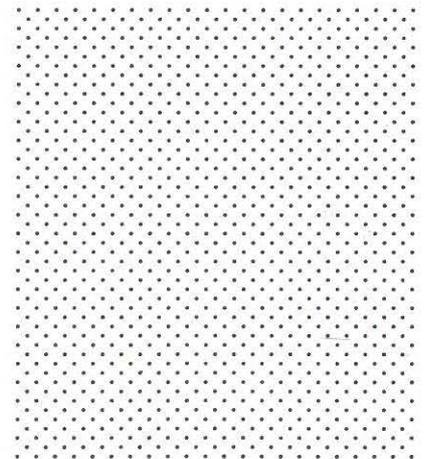
*"les chanteurs accentuaient selon le texte et non selon la barre de mesure"* (3).

Dans le cas où la double consonne ne porte pas sur une syllabe accentuée, elle a lieu le plus souvent, sur la première syllabe d'un mot : les chanteurs accentuaient donc sur l'anacrouse, avec la volonté, semble-t-il, de donner une sorte "d'impulsion initiale" au vers.

Ainsi, à côté des syllabes longues ou toniques, soutenues dans la prosodie par la musique, se trouvaient des syllabes faibles musicalement, mais accentuées dans un but expressif par l'interprète. P. Beaussant voit dans la règle du redoublement des consonnes un moyen permettant d'augmenter l'expression dans le récitatif

*"c'est lui, dit-il, qui en détermine la pulsation et qui lui donne dans l'exécution sa variété rythmique"* (4).

Pour conclure (arbitrairement certes) cette question, nous devons dire, en accord avec P. Beaussant que les prescriptions de Bérard ne font qu'attester une pratique au XVIII<sup>e</sup> siècle ; ajoutons cependant que ces préceptes suivent une tradition théorisée par Bénigne de Bacilly une soixantaine d'années auparavant, lequel l'avait héritée de son maître de chant Pierre de Nyert. Ce gentilhomme l'avait lui-même



(1) P. Beaussant, "Le Récitatif Lulliste", *Les goûts réunis n° 3* p. 17.

(2) Désiré Greffier, *Traité pratique de la Déclamation* p. 79 & 80.

(3) P. Beaussant "Le récitatif Lulliste", *Les goûts réunis N° 3* p. 19.

(4) Pierre Beaussant, "Le Récitatif lulliste", *Les goûts réunis*, p. 21.



Portrait de Jelyotte - L. Tocqué (Coll. Wildenstein)

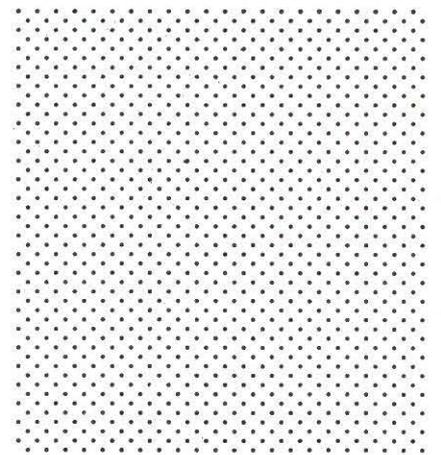
importée d'Italie dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, et l'avait adaptée au goût français. Cette incursion dans le temps nous permet de rétablir la filiation directe d'un art du chant et de la déclamation qui s'est transmis, apparemment inchangé, de théoricien en théoricien. Nous pouvons donc en déduire l'existence réelle d'une tradition de la déclamation dans son rapport à la prosodie française et à l'expression : tradition qui concerne entièrement la période de l'âge classique. Cette idée sera confirmée par les théoriciens succédant à Bérard : Blanchet en 1756, Lecuyer en 1769 et Raparlier en 1772, pour ne citer que les plus connus. Un détail anecdotique éveille ma curiosité : dans la préface de son traité *L'art ou les Principes Philosophiques du Chant*, Blanchet prétend être le véritable auteur de *l'Art du chant*, en tête duquel figure le nom de Bérard. Ce dernier ne se serait pas contenté de plagier ici et là, il aurait contrefait littéralement le traité de Blanchet, mot pour mot, idées pour idées. Mais lequel est de bonne foi ? Quoi qu'il en soit, ces anecdotes montrent qu'une seule méthode de chant avait prévalu, qu'elle était traditionnelle, mais que les auteurs, pour se donner l'air d'innover, s'ingéniaient à la présenter sous un jour différent. Certains d'ailleurs ne prendront pas cette

peine et plagieront leurs confrères avec une parfaite désinvolture : Ainsi trouve-t-on chez Raparlier et Lecuyer, la même méthode et par endroits la même mise en forme des idées. Le plagiat était, semble-t-il, une pratique courante au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Il existe un registre expressif où les agréments sont des accents pathétiques marquant la voix sous le coup d'une émotion forte : curieusement ce type d'accent est tout de même mentionné dans les traités, où l'on essaie tant bien que mal de les définir. Le plus significatif est le **sanglot**. Jane Arger, qui étudia les différentes techniques vocales, le nomme **sanglot chanté** et rappelle que Montclair (1667-1737) le décrit parmi les agréments. Elle en donne la définition suivante :

*"Le mécanisme qui produit le sanglot chanté est le même que celui des sons répétés en liant, mais on expire un peu de souffle avant l'attaque de chaque son sangloté et l'on attaque légèrement chacun de ces sons en-dessous, c'est-à-dire avec un port de voix qui retire toute netteté à la justesse de la note. Sangloter vocalement et musicalement est encore plus subtil que rire en chantant"* (1).

Cette définition souligne l'import-



(1) Jane Arger, les "Techniques vocales", Encyclopédie Lavignac et La Laurencie, tome 2, p. 1407, col. B.

tance du mécanisme de la respiration dans l'expression vocale. Ainsi, le souffle bruyant entre en jeu pour produire des effets vocaux. On apprend par ailleurs qu'on pouvait utiliser le rire comme agrément. Raparlier définit encore plus précisément le **sanglot** qu'il appelle aussi **élans** :

*"Pour le former, il faut qu'il préviene la voix pleine par une aspiration violente qui prend son origine dans le fon de la poitrine, qui ne fait entendre au dehors qu'un souffle lourd et suffoqué, et lorsque la voix s'est étendue sur la note selon la valeur ou selon la passion, elle finit toujours par un accent ou par une chute"* (1)

Les expressions "aspiration violente", "souffle lourd et suffoqué" montrent que les interprètes au XVIII<sup>e</sup> siècle n'hésitaient pas à introduire dans la ligne du chant pur, des agréments relevant du mécanisme de la respiration et appartenant, semble-t-il, exclusivement au registre de l'expression. Raparlier dit encore que le **sanglot** : *"s'emploie dans le chant qui exprime la plus vive douleur, la tristesse, les plaintes, la tendresse, la colère, le contentement et même la joie. (...) il se pratique presque toujours sur la première syllabe du mot "hélas !" et sur les exclamations : ah !, eh !, oh !"* (2).

Il semble que les **sanglots** étaient particulièrement appréciés des musiciens et des chanteurs puisque ces agréments se pratiquaient toujours sur des exclamations telles que ciel, hélas ! ah ! etc... dont les livrets d'opéra regorgeaient. Les accents pathétiques surtout les "hélas !" dont Lully et Quinault avaient "farci" leurs pièces — qui n'en comportent pas moins de deux à trois cents, (...) et d'une variété, d'une force de chant prodigieuse" (3) — étaient très appréciés du public. Chaque expression exclamative donnait au chanteur l'occasion privilégiée de placer un "**sanglot**", au point que Chastellux finit par se plaindre de :

*"Ce récit emphatique et crié, ces hélas !, ces ciels éternels ! qui n'ont fait qu'augmenter depuis Lully jusqu'à nos jours"* (4).

Il est donc indéniable, hors ceux qui les trouvaient trop excessifs, que l'on aimait le **sanglot**, agrément purement expressif, auquel on avait fréquemment recours. D'autres agréments, relevant du registre de l'expression sont l'**accent** qui :

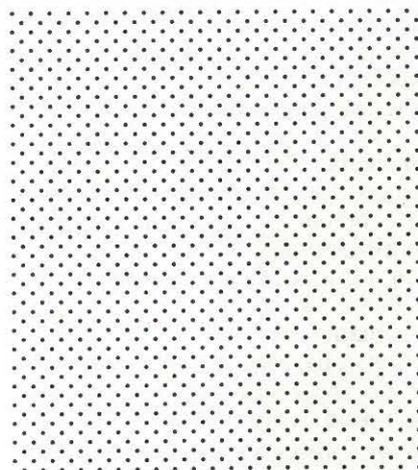
*"est une aspiration ou élévation douloureuse de la voix, qui se pratique dans les airs plaintifs et quelquefois dans les airs tendres", et la chute, une "inflection de la voix, qui après avoir appuyé un son quelques temps tombe doucement et comme en mourant sur un degré plus bas, mais sans s'y arrêter"* (5). Ce dernier agrément convient aux chants pathétiques.

Ce chapitre soulève des questions, amorce des analyses et constitue une première réflexion qui laisse entrevoir la complexité et la richesse de ces problèmes. Il n'entraîne pas dans le cadre de ce travail de développer outre mesure ces investigations à partir desquelles une recherche spécifique plus approfondie pourrait s'organiser.

Il faut retenir avant tout que la musique de l'âge classique ne souffre absolument pas la réserve, ni ne s'embarrasse d'aucune pudeur : tout doit y être exagérément ressenti et exprimé. La déclamation musicale, issue en droite ligne de la déclamation tragique, en a conservé les grands traits outrés et les procédés émouvants. Cette filiation, nullement innocente, explique cette récurrence. S'il n'existe dans le récitatif aucun des agréments de l'air, la déclamation musicale, en revanche, inclut pour accroître la force expressive de son phrasé, des agréments "accidentels", des accents pathétiques et des artifices d'expression qui tiennent à la prononciation :

*"Les gestes du corps (étonnement, crainte, colère, etc) se transposent aussitôt en accents et en sautes de la voix ; les diverses expressions sonores sont assimilables à des gestes vocaux : gémissements, soupirs, sanglots, inflexions entrecoupées ou plaintives ou tendres, la voix se trouve modifiée par les sentiments qu'elle exprime. Chaque passion possède, pour ainsi dire, sa déclamation directe, et naturelle : l'agitation du désespoir fait parcourir à la voix toute l'étendue de la gamme : la plainte, la colère ou la flatterie ont chacune leur intonation"* (6).

Les éléments épars que ce chapitre regroupe donnent de la musique, de sa déclamation et de son interprétation, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, une vision plus globale, plus synthétique qui fait mieux ressortir le dessin cohérent de leur rapport.



(1) Raparlier, *Principes de musique*, article "Sanglot".

(2) Raparlier, *Principes de musique*, article "Sanglot".

(3) *Lecerf de la Vieville*, cité par Romain Rolland - *Musiciens d'aufois*, p. 163.

(4) Chastellux, cité par Eugène Borrel, *Revue de Musicologie* N° 37, Février 31, note p. 19.

(5) Raparlier, *Principes de musique*, articles "accent" et "chute".

(6) G. Snyders, *Le goût musical...* p. 18.

# LA MUSIQUE DANS LA PEINTURE : VERMEER DE DELFT

Jean-Pierre Vignes

L'ŒUVRE de Vermeer de Delft qui nous est parvenue et qu'on tient pour authentique compte trente cinq tableaux. Treize d'entre eux font entrer dans leur composition des instruments de musique ou des scènes d'exécution instrumentale, proportion suffisamment importante pour que l'on se pose des questions. Pourquoi ce goût si prononcé de Vermeer pour la musique ? Pour se conformer conventionnellement à un genre prisé à l'époque où de nombreux peintres ont ainsi exprimé leur talent, ou bien pour répondre à des préoccupations plus personnelles et plus fondamentales ?

Si les exégètes de Vermeer ont longuement analysé sa peinture en termes de lumière, d'espace, voire de symboles, personne n'a pris en considération le rapport de Vermeer à la musique. Cette négligence tient d'abord à une méconnaissance troublante des instruments représentés ; ils sont appelés de noms tout à fait fantaisistes et qui changent d'un tableau à l'autre pour des raisons obscures. Seule concession que l'ont fait à Vermeer : "C'était un bon connaisseur d'instruments de musique". (Descargues). Il faut dire, à la décharge de ces exégètes, que le goût de l'exactitude en matière de musique ancienne est relativement récent ; ils pouvaient donc ignorer le foisonnement de renseignements que ces tableaux recèlent et l'extrême précision de leur représentation. Mais, ne peut-on pas se poser une question préalable : Vermeer ne pratiquait-il pas lui-même, comme sa femme, comme ses filles, assidûment la musique ?

Tous les témoignages provenant de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle montrent à quel point la musi-

que était appréciée et pratiquée en Europe, autant par les aristocrates que dans les milieux bourgeois. L'enseignement de la musique faisait partie de l'éducation de l'honnête homme ; à preuve, la célèbre "leçon de musique" burlesque du "Bourgeois Gentilhomme".

D'une manière générale, il est difficile d'imaginer que Vermeer ait pu échapper à ce déterminisme, appanage de son milieu, sinon conquête dans cette rivalité où la bourgeoisie défie l'aristocratie sur le terrain du raffinement.

Vermeer est issu d'une famille bourgeoise, au sens initial du terme, relativement aisée, adonnée au commerce d'œuvres d'art depuis 1631 ; son enfance est vraisemblablement imprégnée par ce contact avec les œuvres d'art et c'est là peut-être sa première école. Vermeer prend la succession de ce commerce à la mort de son père en 1655. En même temps, et les deux activités étaient alors complémentaires, il est tenancier d'un cabaret donnant sur la place du Marché, au centre de Delft, ville prospère quoique déjà sur le déclin. Ses ressources lui procuraient donc une honnête aisance ; il a pignon sur rue et appartient, à partir de 1653 à la Guilde de Delft, ce qui consacre sa qualité de bourgeois.

Lorsque Vermeer se met en scène dans ses tableaux — Huyghe et Malraux ont repéré les œuvres où ils affirment reconnaître des autoportraits du peintre —, il établit un lien fréquent et plus ou moins insistant avec la musique.

Ainsi, dans "La Courtisane", datée de 1656, le peintre jeune — il n'a que 24 ans — se campe, plein de vitalité et gaillard, dans le personnage de gauche, tenant un cistre sur ses genoux, instrument dont on

n'aperçoit que la tête. Les différents protagonistes font la fête et règlent leurs plaisirs avec du vin, des chansons, et une pièce d'or, dans une atmosphère de clairs-obscurs où l'on sent les influences de Rambrandt et de Franz Hals.

Toute autre ambiance dans le "Gentilhomme et dame buvant du vin", très réservée et plus personnelle ; il s'agit d'une pause au cours d'une leçon de musique ; on reconnaît un cistre sur une chaise au premier plan et des partitions ; et le maître de musique présumé, Vermeer lui-même, debout aux côtés de son "élève", en l'occurrence, sa femme.

Le rapprochement avec la "Leçon de musique" confirme la position et le rôle de Vermeer dans le précédent tableau. Ici, le maître de musique, — un ami ?, un parent ? — semble donner avec sollicitude des conseils à la demoiselle assise, un verre de vin à portée de la main, pour la pause ; sur la partition ouverte sur la table, on distingue nettement des notes écrites sur une portée et sous les notes, des paroles (seul un agrandissement révèle ce détail) ; la demoiselle prend donc une leçon de chant et le maître l'accompagne de son cistre.

Nous voyons encore Vermeer, debout, un coude sur l'épINETTE dans le "Gentilhomme et dame jouant de l'épINETTE".

Il est probable, enfin, que Vermeer se soit représenté de dos, dans "Le Concert", en luthiste, aux côtés de sa femme qui tient la partie de clavecin, comme il se serait représenté dans "L'Atelier" en train de peindre ce modèle (sa fille, cette ravissante "Jeune fille au turban") qui tient en faisant une moue ironique, une trompette dans sa main droite. (On peut observer, au



J. Vermeer de Delft. Jeune femme à la virginal.

passage, que ce peintre porte le même costume que l'homme au cistre de la "Courtisane"). Cette hypothèse s'appuie sur la curieuse définition de l'ensemble : une claveciniste et un luthiste accompagnent une chanteuse qui bat la mesure, tandis qu'une viole de gambe et un cistre se trouvent épars au premier plan ; étrange abandon : celui de la viole de gambe, et curieux double emploi : celui du luth couplé au clavecin, instruments aux tessitures voisines. On peut résoudre cette "anomalie" si l'on admet que Vermeer savait jouer du luth, ou du cistre, à la technique voisine, et pas de la viole de gambe. (Élément de comparaison sur ce thème : "Le Concert" de Jan Olis, 1610-1676 ; tous les personnages sont des instrumentistes : viole de gambe à six cordes,

luth, flûte, violon, chanteurs autour d'une table).

Tout un faisceau de détails, de faits, de concordances, conduit à croire que Vermeer pratiquait quelques instruments à cordes pincées : luth, cistre, guitare. Sa famille n'aurait pas été de reste pour la pratique musicale ; il semble même que sa femme ait eu un talent plus complet et plus varié : on la voit au clavecin dans le "Concert" et au luth dans "La joueuse de luth" ; peut-être a-t-elle bénéficié pour cet instrument des conseils de Vermeer lui-même. Ses filles aussi sont représentées exécutant de la musique. Il n'y a aucune raison de mettre à priori en doute que les gens pratiquaient l'instrument avec lequel ils aimaient à être représentés.

Et si nous dépassons la procé-

ture strictement formelle des "preuves" dont l'échaffaudage ne fournit que des indices de probabilité, pour savoir si oui ou non Vermeer était musicien, en nous appuyant, comme le font les juges, sur la notion d'intime conviction ? Car il se dégage de l'examen de son œuvre que Vermeer appréhende la musique non comme un art extérieur et formel mais comme un art intimement pratiqué.

Le recensement des instruments représentés dans l'œuvre de Vermeer peut révéler où vont les faveurs du peintre. On compte cinq cistres, quatre luths (dont deux suggérés par des représentations indirectes), une guitare, quatre clavecin-épinette-virginales, quatre violes de gambe (dont une en représentation indirecte), une flûte, une



Une jeune femme à une espinette - Vermeer (National Gallery Londres).

trompette.

Les instruments à cordes pincés sont à l'évidence ses instruments de prédilection et plus particulièrement ceux de la famille du luth. La viole de gambe tient une position médiane par le nombre, décorative pour l'effet et "passive" pour l'emploi. Quant aux vents, ils sont dans une situation marginale et anecdotique.

Les observateurs de Vermeer

n'ont pas toujours été vigilants quant à la désignation de ces instruments. A propos de l'instrument représenté dans "La leçon de musique", Isarlo fait état d'une guitare (Vermeer ; exposition de Rotterdam, 1935) ; cette désignation est reprise quelque trente ans plus tard par Pier Bianconi en 1968 ; cette guitare devient un "luth" dans "La lettre d'amour" ; vu de face, cet instrument n'a évidemment pas les

mêmes caractéristiques que celui de "La joueuse de guitare" ; on l'affuble alors du nom de luth ; en fait, cette guitare-luth protéiforme est un cistre : on peut en compter le nombre de chevilles : onze en tout, six à gauche et cinq à droite.

Par contre, Vermeer représente une véritable guitare baroque dans "La joueuse de guitare" et un véritable luth dans "Le Concert" et "La joueuse de luth". Il s'agirait

d'un luth baroque à 11 chœurs. On peut compter 10 chevilles sur la tête du premier (cote gauche de la tête donc) et remarquer que le luth du second a un cavalier. S'agit-il de deux instruments différents ? C'est possible ; bien qu'on puisse, en procédant par analogie, tenir compte qu'il est admis que le cistre représenté en cinq occasions est le même, le luth serait aussi le même.

Autre désignation inadéquate ; est appelé violoncelle une viole de gambe (Isarlo, Descargues, Huyghe, Malraux, etc). Dans **"Le Concert"** on peut compter à ce "violoncelle" au moins cinq cordes ; mais c'est dans **"Femme assise devant sa virginale"** que le doute est ôté ; cet instrument dont on peut compter les six cordes aisément, qui apparaît aussi dans **"Gentilhomme et dame jouant de l'épinette"** est une viole de gambe à six cordes. La confusion entre les deux instruments est curieuse car ce "violoncelle" est bien appelé "viole de gambe" dans le tableau en arrière plan de **"La jeune femme écrivant une lettre"**. Il est vrai qu'on a retrouvé le titre et l'auteur de ce tableau : **"La vanité avec viole de gambe et crâne"** d'Evaristo Bascheni. Il est difficile de contester un titre...

Une étude plus sérieuse semble avoir été conduite à propos des clavicin, épinette, virginale. Ainsi, Descargues avance-t-il que la virginale des deux tableaux : **"Femme debout devant sa virginale"** et **"Femme assise devant sa virginale"** aurait été exécutée par les Ruckers d'Anvers ; l'épinette du **"Gentilhomme et dame jouant de l'épinette"** proviendrait de l'atelier des Ruckers d'Amsterdam.

Souvent, sur le couvercle de la caisse, on inscrivait une maxime en latin. Exemple : Gabriel Metsu, 1630-1647 : **"La leçon de musique"** ; leçon galante ; inscription ironique sur la virginale : "En Toi Seigneur, je mets ma confiance ; fais que je n'en sois pas indigne."

Vermeer n'aurait-il pas profité de l'opportunité pour, dans le **"Gentilhomme et dame jouant de l'épinette"** nous délivrer discrètement son message. Nous pouvons en effet lire **"MUSICA LETITIAE CO(ME)S-MEDICINA DOLOR (UM)"** (ou bien **CONSOR et DOLORIS**) ; les lettres entre parenthèses sont cachées par la clavéciste. Ce qui signifie : "La musique est compagne (ou sœur) de la joie et

médecine des douleurs (ou de la douleur). Nous le verrons, tous les détails de la peinture de Vermeer comptent et prennent une valeur symbolique.

Cette négligence des exégètes de Vermeer pour ce qui se rapporte à la musique procède plus du système d'analyse que de l'ignorance.

Subjugués par la lumière irréaliste de ses tableaux, aveuglés, pourrait-on dire, ils n'ont pas senti que ce rapport était plus fondamental. Les instruments de musique dans l'œuvre de Vermeer sont tenus pour secondaires jusque dans leur désignation imprécise. Ils sont les simples facteurs d'un climat domestique, raffiné, intime et précieux.

On ne peut contrevenir à cette vérité, mais à notre sens, le point de vue des critiques de Vermeer, trop dépendant de leurs recherches picturales, a détourné l'analyse de son œuvre d'une autre perspective et d'une autre dimension.

La peinture de Vermeer est une peinture conventionnelle par son inscription, comme celle de la plupart des peintres de son époque aux Pays-Bas. Il s'agit de portraits, isolés ou en groupes, tels ceux que Rembrandt ou Franz Hals ; quelquefois, les personnages tiennent un luth, ou un violon, ou jouent de la flûte ; sur les 230 tableaux de Franz Hals dont on est certain, trois portraits d'enfant avec luth, un avec une flûte, un adulte jouant du violon ; sur les 114 qu'on lui attribue, huit portraits d'enfant avec soit un violon, un luth, une flûte.

Le thème de la "Leçon de musique" ou du "Concert" est en vogue à cette époque : cf Gabriel Metsu déjà cité, Gérard Terborch (1617-1681), Jean Olis déjà cité, Ter Bruggen (1588-1629), etc.

Autre thème fréquent : celui de "L'Entremetteuse". cf "La diseuse de bonne aventure" du Caravage (1595), les "Entremetteuses" de Dirck von Barburen, 1622 (tableau représenté lui-même deux fois dans l'œuvre de Vermeer, dans **"Le Concert"** et **"Femme assise devant sa virginale"**), de Gerrit von Honthorst, 1625 (elle tient un luth), de Hendrick Terbruggen, 1627.

Enfin, les scènes d'intérieur ou domestiques d'une bourgeoisie relativement aisée, aux goûts pragmatiques : thèmes du "Repas", de la "Lettre", etc.

Sans oublier les scènes religieuses, commandes des Églises diverses pour leurs monuments et leurs temples.

Vermeer se conforme tout à fait au goût de ses contemporains et ne cherche nullement à les étonner par une quelconque hardiesse ou une quelconque nouveauté. Il ne brille ni par l'originalité des sujets, ni par l'imagination.

Son génie s'exprime donc dans un cadre formel. Son univers est un univers d'intérieur, organisé, précis et clos. La lumière qui vient de l'extérieur est graduellement retenue par les visages, les objets, les murs. Au contraire de Rembrandt, maître de l'ombre, c'est la lumière qui prime, jusque dans la technique de peindre, par touches claires "bavant" sur les touches qui l'entourent et rendent ainsi parfaitement le fondu lumineux.

Mais lumière quasi mystique, qui exprime dans le réel cette lumière intérieure, cette foi du catholique pure et sereine (les Pays-Bas sont calvinistes), cette contemplation du moment unique de bien-être qui s'effacera à jamais l'instant suivant (Vermeer est un malade), avec, comme prolongement réfléchissant et signifiant par le contrepoint qu'elle suggère, l'existence d'un reflet, d'un tableau plus ou moins explicite, qui intériorise plus encore le thème dominant.

**"La peseuse de perles"** est exemplaire à cet égard. Un tableau mural du "Jugement dernier" enveloppe comme une auréole rectangulaire le geste de la peseuse de perles et suggère que son âme sera pesée comme elle pèse cette perle. La comparaison avec **"La peseuse de perles"** de Pieter de Hooch révèle le décalage entre sa description réaliste et immédiats et la délicate insistance de Vermeer.

En effet, par tout un jeu de symboles, Vermeer étend l'univers immédiat de ses tableaux, jusqu'à des confins lointains. Il s'ouvre sur le monde extérieur par l'intermédiaire d'une fenêtre ouverte, de tableaux accrochés aux murs, qui représentent des paysages, d'une carte de géographie dépliée sur le mur ; surgissent ainsi d'autres contrées, d'autres continents ; la proximité de la fenêtre et de la carte souligne cette intention d'ouverture sur le monde, cette relation avec l'extérieur. **"L'Astronome"** et **"Le Géographe"** confirment clairement cette intention de l'homme qui englobe le monde par l'esprit. Par

l'intermédiaire, enfin, d'une lettre, où la lettre vient de ces pays lointains ou leur est destinée.

La représentation de l'extérieur se fait presque toujours de manière indirecte, chez Vermeer (exception : **"La Ruelle"** ; **"Vue de Delft"**), avec une gradation dans les intentions. Vermeer recrée donc l'espace par un système d'emboîtements successifs ; à partir des suggestions symboliques intellectuelles (cartes, lettres), il parvient au réel immédiat (fenêtre, tableau de paysage), jusqu'à la scène qu'il décrit effectivement.

Là encore, il n'innove pas ; ces thèmes de la fenêtre, de la lettre, de carte de géographie, etc., apparaissent dans les œuvres de ses contemporains mais ils ne sont pas porteurs d'intentions aussi nettes (ex : dans Pieter de Hooch la carte de géographie est dans l'ombre, on ne fait que la deviner ; elle ne sert qu'à diviser l'ombre en masses inégales).

Mais sa course se poursuit dans ce que nous pourrions appeler un monde intérieur où nous pénétrons par l'intermédiaire de la lumière.

Les fenêtres se ferment ; les acteurs perdent leur gaieté du début et se confinent dans une sérénité parfois teintée d'ironie. Le geste devient immobile ou bien exprime la nonchalance, l'attention ; les regards sont ceux de l'étonnement, de la surprise, du songe. Les objets sont en équilibre dans l'espace du tableau dans un cadre strict de lignes perpendiculaires qui créent les perspectives, de murs unis où se dissoud la lumière, de carreaux noirs et blancs qui s'échappent vers la ligne de fuite.

Les tableaux de fond se chargent de signification et proposent en "mineur" un complément à la scène décrite, effet de miroir. Nous avons fait déjà allusion à la **"Peseuse de perles"** et à ce tableau du **"Jugement dernier"** ; mais, dans la **"Leçon de musique"**, un Cupidon semble surveiller, dans l'ombre, l'intervention du maître auprès de son élève ; ce même Cupidon, clair et triomphant, dans la **"Femme debout devant sa virgine"** qui laisse peu de doutes sur les réalités sentimentales de la dame (on pense qu'elle était fiancée). Dans **"La jeune fille au verre de vin"**, le tableau du fond montre un individu hiératique comme un commandeur qui surveille sévèrement la scène galante qui se déroule devant ses yeux ; l'intention ironique est ici évidente.

L'effet miroir est à la fois plus réel et plus intériorisé dans **"La liseuse"** et **"Gentilhomme et dame jouant de l'épinette"** ; plus réel puisque la tête des jeunes femmes se reflète dans une vitre et dans une glace ; plus intériorisé par cette sorte de dédoublement du corps et de l'âme. Considérons un cas extrême ; celui du **"Concert"**. Le luthiste de l'ensemble voit son image subtilement renvoyée comme un reflet par le luthiste de tableau suspendu au-dessus du clavecin attribué à Dirck von Barburren, 1622, intitulé : **"L'Entremetteuse"**. Par un système de ricochet cette **"Entremetteuse"** nous renvoie à **"La Courtisane"** de Vermeer lui-même, où l'on pense que le joueur de cistre était le peintre.

Le symbolique atteint sa pleine expression dans **"L'Atelier"** et surtout dans **"L'Allégorie de la Foi"** aux suggestions d'un ésotérisme pesant. Pour ce qui est de **"L'Atelier"**, Tolnay "trouve l'interprétation fondée sur les Muses assez ingénieuse pour être adoptée sans hésitation ; toutefois, insiste-t-il, il faudrait considérer aussi la possibilité d'autres symboles relatifs à la musique, en raison tant de la trompette que de la science confirmée de Vermeer touchant les instruments de musique (sans parler des liens bien connus entre musique et peinture sans cesse rappelés par les théoriciens du XVIII<sup>e</sup> siècle)".

Ce détour sommaire à travers l'œuvre de Vermeer révèle l'importance et la fonction des symboles pour créer l'espace et pour exprimer la spiritualité. Les représentations musicales ne peuvent échapper à ce mouvement. Tolnay l'a bien senti. Les scènes, les personnages, les instruments se chargent d'une signification qui dépasse les fonctions strictement conventionnelles du tableau de genre.

Examinons tout d'abord ces fonctions conventionnelles. On peut en distinguer deux : une fonction "esthétique" ; une fonction "d'atmosphère".

Appelons fonction "esthétique" la pure représentation des instruments : ces objets sont beaux en eux-mêmes, par leurs formes, leurs volumes, leurs rapports avec la lumière.

Dans le **"Le Concert"** par exemple, viole de gambe et cistre sont disposés "négligemment" sur et à proximité d'un tapis, ne recouvrant pas moins "négligemment" un meuble au premier plan. Leurs

axes respectifs sont dans une direction antiparallèle ; on voit la caisse de la viole de gambe alors que la tête est cachée par le meuble ; tandis que sur la tapisserie, c'est la tête du cistre qui est mise en évidence. Les couleurs claires du cistre appartiennent à une ligne médiane de lumière ; les masses ocres et brunes de la viole de gambe se fondent avec celles du meuble et empêchent que le carrelage n'impose excessivement sa vibration alternée.

Autre exemple : dans le **"Gentilhomme et dame buvant du vin"**, la tête du cistre, compliquée de motifs sculptés et de chevilles, équilibre les terminaisons alambiquées des montants de la chaise et la forme arrondie de la caisse du cistre brise un univers de lignes perpendiculaires et obliques.

Dans le **"Gentilhomme et dame jouant de l'épinette"** nous retrouvons la viole de gambe dans les mêmes conditions que dans **"Le Concert"**, mais orientée de manière à capter la lumière ; elle sert de pendant à l'épinette ; observons que les lignes du clavier de l'épinette et de l'axe du manche de la viole de gambe, se croisent à hauteur de la cruche posée sur cette tapisserie si caractéristique dans l'œuvre de Vermeer et des Hollandais de cette époque.

La viole de gambe s'impose, cette fois-ci, dans la **"Femme assise devant sa virgine"**, au premier plan, ventrue à souhait, avec son archet inscrit parmi les cordes, à l'habitude du temps. On peut dire qu'elle donne le ton par ses couleurs et son volume, rétablissant l'équilibre avec les masses bleues complémentaires du vêtement de la joueuse de clavecin. L'axe de son manche est perpendiculaire avec la direction du clavier de la virgine.

L'atmosphère, quant à elle, sereine et délicate, qui imprègne les tableaux de Vermeer, cette "ambiance" vient du rôle que les personnages tiennent en fonction des objets qui les entourent. Quelques tableaux ont pour thème : **"La pause"** ; dans **"La Courtisane"**, après avoir chanté et bu en bonne compagnie, un homme paie une courtisane pendant que le joueur de cistre en profite pour se désaltérer, levant son verre à la santé des convives, son instrument posé sur les genoux. Dans **"La leçon de musique"**, le maître donne un conseil — technique et peut-être tendre — à son élève sous les auspices de Cupidon ; son cistre qui sert à accompa-

gner la voix est posé sur la table et recouvert de quelques partitions. Même pause dans une leçon de musique du **"Gentilhomme et dame buvant du vin"**, la dame se désaltère, le maître tient un pichet à la main prêt à resservir, le cistre à proximité, posé sur une chaise.

Le thème de la pause apparaît encore dans **"La joueuse de luth"** où la dame accorde son luth dans un geste très conventionnel ; dans la **"Joueuse de guitare"**, distraite et qui sourit à quelqu'un qui lui parle.

Dans ces tableaux où une exécution musicale est interrompue, on sent un moment de détente après une attention soutenue. La musique, dans la peinture de Vermeer, introduit une intimité qui est à l'intimité de la musique.

Mais, venons-en maintenant à ce qui n'est pas directement visible ou directement sensible. La musique recouvre une réalité symbolique qu'on n'a pas cherché, jusqu'à présent à mesurer, réalité qui s'intègre dans le système symbolique déployé par Vermeer tout au long de son œuvre par certaines représentations caractéristiques et constantes (cartes, lettres, fenêtres ouvertes ou fermées, Cupidon, etc.). L'étude la plus récente effectuée par Hans Köning (1977) reste à l'écart de ce problème et se cantonne dans l'affinement d'analyses antérieures.

Une exception toutefois qui a retenu l'attention des analystes de Vermeer à cause de son sens symbolique trop évident : il s'agit dans **"L'Atelier"** de la représentation symbolique des neuf muses ; la trompette exprimerait Erato (Tolnay). D'autres interprétations expliquent cette œuvre comme une véritable allégorie. La trompette serait celle de la Renommée, la couronne de laurier qui ceint la tête de la jeune femme, la Gloire, etc.

D'une façon plus générale, Vermeer nous propose déjà deux dimensions dans son œuvre, celle de l'esprit, par la lumière, celle de l'espace, par certains symboles. La musique pourrait signifier une troisième dimension : celle du temps. Car la musique est bien le seul art où n'interviennent comme matière que des sons et le temps, le seul qui se situe intégralement dans la durée. Et même, sur cette hypothèse, il faudrait nuancer. Car le rôle de la viole de gambe est tout à fait singulier ; la tête est toujours tronquée, sa présence est toujours indépendante, délaissée, pourrait-on dire, par rapport aux autres instruments.

Une explication par des raisons esthétiques ou des raisons de composition nous paraît un peu courte. Elle signifie quelque chose d'autre et traduit une volonté précise du peintre. Ne représenterait-il pas le temps continu, le temps stable, en association avec son rôle ordinaire de basse-continue dans les exécutions instrumentales. Ce temps permanent serait délaissé au profit du temps immédiat, "égrené" comme les sons cristallins du clavecin, du luth, du cistre ; au profit de l'instant.

Les symboles traditionnels du temps dans la peinture de la fin du Moyen-Age et de la Renaissance sont le sablier, ou l'horloge, objet qui exprime une durée déterminée ou qui divisent régulièrement cette durée. Observons que dans le **"Le Concert"** la chanteuse bat la mesure, qu'elle divise, à sa manière, aussi, la durée.

Une autre explication du rôle symbolique de la musique dans l'œuvre de Vermeer peut trouver ses sources dans la symbolique des peintures des siècles antérieurs, qui serait parvenue, atténuée, jusqu'à Vermeer, comme un code secret.

La musique avait un pouvoir maléfique à la fin du Moyen-Age et sous la Renaissance, pouvoir utilisé par le Diable pour envoûter les âmes et les perdre (Idées à mettre en rapport avec le mythe d'Orphée). C'est ce qu'expriment les différentes crucifixions de damnés suppliciés sur les instruments de leurs perversions : luth, harpe, flûte, vielle dans **"L'Enfer"** de Jérôme Bosch. Ces damnés de leur vivant préféreraient encourager les vices de leurs contemporains par la musique plutôt que de la consacrer à la Gloire céleste. **"Le Jardin des délices"** poursuit cette intention, en l'atténuant ; la musique signifie vanité, luxure, débauche. Elle s'identifie au péché.

Or, l'idée de débauche apparaît singulièrement en trois occasions très directement dans l'œuvre de Vermeer : dans **"La Courtisane"** et dans cette **"Entremetteuse"** de Dirck van Barburren qui surveille les plaisirs bourgeois et païens des musiciens dans **"Le Concert"** et la **"Femme assise devant sa virgine"** ; païen parce qu'il est peu probable que l'on y chante des cantiques.

Enfin, ce tableau **"Jeune femme écrivant une lettre"** propose une énigme. Le tableau en arrière plan de la jeune femme et qui sem-

ble jaillir de sa tête serait, d'après Isarlo, d'Evaristo Baschenis ; tableau intitulé : **"Vanité avec viole et gambe et crâne"**, symbolique par excellence. Le crâne symbolise la mort, cela n'est pas un mystère ; mais la viole de gambe est associée à la vanité ; au demeurant, c'est l'instrument seul qu'on devine sur le tableau. Est-ce pour insister sur la vanité des choses de ce monde ? Ou celle de la personne qui écrit la lettre ?

La présence de la viole de gambe dans les œuvres de Vermeer, dans la même position que celle peinte par Baschenis s'inscrirait ainsi dans une grammaire ésotérique précise dont le sens nous échappe encore.

Cette **"Jeune femme écrivant une lettre"** semble synthétiser, d'une manière très dépouillée et très discrète les différentes composantes symboliques éparses dans l'œuvre de Vermeer. La lumière si caractéristique et si parfaite, avec cette perle à l'oreille (symbole de la richesse ?) pour la capter, la lettre, symbole de l'espace, la viole de gambe en "mineur", symbole du temps, symbole de la vanité ou du péché.

Vermeer était amoureux de la musique et cette passion transparaît, à la mesure de son caractère et de son génie, dans son œuvre. Il n'est pas un "photographe" de ce qu'il voit ; il y participe pleinement. C'est pourquoi il imprègne sa peinture d'intentions difficiles à déchiffrer. Il délivre ainsi ses convictions religieuses, philosophiques, esthétiques.

Différentes interprétations ont été proposées pour traduire un ensemble de symboles signifiant l'esprit, la foi, ou l'espace. Pour ce qui se rapporte à la musique, qu'on ne peut isoler de cet ensemble, nous avons tenté de dégager deux explications possibles ; l'une où la musique symboliserait le temps, comme une dimension déjà perceptible pour les esprits modernes à l'aube de la conscience scientifique où l'espace et le temps prennent une réalité mathématique ; "Notre âme est jetée dans le corps, où elle trouve nombre temps, dimension. Elle raisonne dessus..." (Pascal). L'autre, le péché ou la vanité comme héritage d'un passé récent qui se prolonge encore dans ce milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. Nous n'en sommes qu'au stade des conjectures et des propositions. Cependant, le problème est posé.



Pilier des Anges - vers 1230 - Cathédrale de Strasbourg.

# LA MUSIQUE ANCIENNE A STRASBOURG

Alain Sobzach

**S**TRASBOURG, de par son histoire et sa situation géographique, est un carrefour des cultures germanique et française. Sans cesse ballotée politiquement au cours de ces derniers siècles, la ville a su se forger une identité originale, synthèse de ces différentes influences. Les Alsaciens sont très mélomanes, les concerts, dans tous les domaines, sont bien fréquentés. La pratique musicale est très vivante, le nombre d'écoles de musique est important et le Conservatoire se montre très actif dans beaucoup de domaines (Musique Ancienne, Acoustique, Ondes Martenot pour ne citer que les enseignements les plus originaux). La vie musicale à Strasbourg est étonnamment riche, si l'on en juge par les nombreuses activités qui s'y déroulent : outre l'opéra et l'orchestre, il existe plusieurs orchestres d'amateurs et, fait révélateur, il y a autant de chorales en Alsace que dans tout le reste de la France. Dans cet environnement favorable, il n'est pas étonnant que la Musique Ancienne se soit bien développée à Strasbourg.

La renaissance de la Musique Ancienne à Strasbourg date de l'immédiat après-guerre. Des instruments comme la flûte à bec, le clavecin et la viole de gambe recommencent à intéresser quelques musiciens. C'est à cette époque que Paul Blumenroeder fonde la classe de clavecin du Conservatoire, qui restera longtemps la seule de France. Elisabeth Schoch joue un rôle important dans la renaissance de la Musique Ancienne à Strasbourg : dans les années 60, elle crée la première classe de flûte à bec, qui fut également l'une des premières de France. Professeur passionné et infatigable, elle initie toute une génération de flûtistes. Durant ces années, le nombre de personnes pratiquant la flûte à bec ne cesse de croître. Notons en passant le rôle déterminant de la flûte à bec dans l'approche de la Musique

Ancienne : beaucoup de personnes ayant commencé la flûte à bec à cette époque ont par la suite entrepris l'étude d'autres instruments anciens tels que la viole, le hautbois ou la flûte traversière. Beaucoup d'élèves d'Elisabeth Schoch sont maintenant des professionnels, enseignant à Strasbourg, Colmar, Genève, Grenoble, etc...

La proximité de la Schola Cantorum de Bâle a également été un facteur de développement de la musique ancienne à Strasbourg. En effet, la Schola Cantorum est un des tout premiers centres du monde dans le domaine de la musique ancienne ; la plupart des instruments anciens y sont enseignés par des professeurs de très grande réputation. L'influence d'un tel centre est donc très sensible à Strasbourg. Tous les professionnels et beaucoup d'amateurs ont à un moment de leurs études pris le chemin de Bâle, soit pour y suivre des cours instrumentaux, soit pour y passer le diplôme. Fait nouveau très important : le Conservatoire National de Région de Strasbourg vient de se doter d'une section de Musique Ancienne, la première de ce genre en France ; cela répondait à un besoin. Jusqu'à présent, l'étudiant qui voulait se spécialiser en Musique Ancienne devait quitter la France pour suivre des études généralement très coûteuses. Il lui sera désormais possible de suivre des études complètes au C.N.R. de Strasbourg.

La Direction de cette section a été confiée à Monsieur Paul Blumenroeder. Les matières actuellement enseignées sont : clavecin, viole de gambe, flûte à bec, anches de la Renaissance (chalemie, bombarde, cromorne, dulciane...), flûte traversière baroque, ensembles Renaissance et Baroque pour les matières instrumentales ; solfège spécialisé, basse chiffrée, ornementation, improvisation et étude des traités pour les matières théoriques. Les études sont sanctionnées par un diplôme de musique ancienne ;

pour l'obtention de ce diplôme, la pratique d'un deuxième instrument est demandée, ainsi qu'un certain nombre de certificats théoriques. Pour plus de renseignements, s'adresser au secrétariat du C.N.R. de Strasbourg, Place de la République, 67000 Strasbourg. Une extension de cet enseignement est prévue à d'autres instruments tels que le luth, dès la rentrée prochaine, et par la suite, hautbois baroque, basson baroque, violon baroque, etc... La fréquentation de cette section est déjà importante et il semblerait que, dès l'an prochain, le nombre d'étudiants augmente. Souhaitons que la création de cette section remporte tout le succès escompté et renforce le rayonnement culturel de Strasbourg.

Depuis plusieurs années, il existe également une section d'études des instruments anciens à l'Institut de Musicologie de Strasbourg.

En dehors de ces enseignements, il existe à Strasbourg une jeune association, l'A.M.I.A. (Amis de la Musique sur Instruments Anciens), qui s'est fixé pour but de faire connaître les instruments anciens à travers les recherches les plus récentes sur l'interprétation ou la facture instrumentales. En quelques saisons sont déjà venus à Strasbourg des artistes comme G. Leonhardt, M. Pigué, J. Savall, H. Smith, M. Figueras ; cette année les Kuijken sont à l'affiche. Des conférences sur des sujets aussi variés au : le cornet à bouquin, la flûte à bec au XX<sup>e</sup> siècle, les instruments à anches de la Renaissance, sont organisées chaque année par l'AMIA. Une activité originale de cette association consiste à organiser une semaine musicale au cours de laquelle ont lieu chaque soir des concerts à entrée libre, dans des endroits différents de la ville, donnés par des musiciens de la région, tant amateurs que professionnels. En conclusion, on peut dire que Strasbourg est bien armée pour devenir un important centre français de musique ancienne.

# Supplément musical

## Sarab-de-Hardel (Paris B.N Vm7 675, 1-38)

Guitare à 5 chœurs

L' on souffre en aymant pour une inhumaine qu'on souffre  
 en aymant pour un inconstant Je renoue a cette peine. \* - - - - -  
 indifférence - - - - - des éléments sans aucun  
 tourment - - - - - a ma ferveur

\* Les pointillés représentent les parties illisibles du texte.

N.B. Malgré son titre ("Sarab" = Sarabande) nous retrouvons avec cette pièce la célèbre gavotte de Hardel.

## Courante d'Ardelle (Besançon 279-152, 1-24).

Luth, 11 chœurs accord ordinaire.

d. o m i m o ar r i r r r a r o r e r



Gavotte d'Ardelle (Besançon 279-152, 1-61).

Luh, 11 chœurs accord ordinaire.

The first system of the score consists of two staves. The upper staff is a piano accompaniment in G major, 3/4 time, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff is a vocal line with a soprano clef. The lyrics are: *ca r a a r a a r r a r a r a r a r a r*. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some measures marked with a 'w' above the staff.

The second system continues the piece. The piano accompaniment has a treble clef and a key signature of one sharp. The vocal line has a soprano clef. The lyrics are: *r i r i r a a r a r a r a r*. The piano part includes a double bar line with repeat dots, indicating a section to be repeated. There are some markings like 'x' and 'a' below the vocal line.

The third system continues the piece. The piano accompaniment has a treble clef and a key signature of one sharp. The vocal line has a soprano clef. The lyrics are: *a a a a a a a a a a a a a a a a a*. The piano part includes a double bar line with repeat dots and a 'ff' marking above the staff.

The fourth system concludes the piece. The piano accompaniment has a treble clef and a key signature of one sharp. The vocal line has a soprano clef. The lyrics are: *r a r r a a r r a a*. The piano part includes a double bar line with repeat dots and a 'ff' marking above the staff.

# UNE MÉTHODE DE LUTH INÉDITE VERS 1600

Jean Wirth  
(Université d'Urbana U.S.A.)



## Le manuscrit

LE manuscrit Sloane 1021 du British Museum est un curieux pêle-mêle de poèmes, de proverbes, de dessins, de pièces de luth, de musique sacrée et de traités musicaux (1). On le considère habituellement comme le "common-place book" du musicien prussien Johannes Stobaeus qui l'aurait écrit dans les années précédant 1640 et terminé à cette date. Le manuscrit porte en effet sur la dernière page (fol. 115r) la mention suivante :

Johannis Stobaei Sereniss. Electoris Brandenburg : in Prussia Capellae Magistri manus apposita Regio-monti die 8 no[vembris] 1640 (2).

L'écriture est identique à celle du reste du manuscrit. La présence de poèmes tend à confirmer l'attribution, car Stobaeus fréquentait le cercle littéraire de Königsberg (aujourd'hui Kaliningrad) (3). Il nous paraît néanmoins peu probable que le compositeur ait écrit ce manuscrit, car :

1) Le contenu musical n'est pas celui qu'on attendrait d'un musicien achevé au soir de sa vie, Stobaeus étant né en 1580 et mort en 1646. Que les pièces de luth soient assez simples et souvent maladroitement, cela pourrait se comprendre : on peut être bon maître de chapelle sans posséder le luth en virtuose. Mais la présence d'instructions élémentaires, pour le solfège en particulier, n'aurait guère de sens, s'il s'agissait du livre personnel d'un musicien chevronné.

2) Poèmes, proverbes et dessins se réfèrent à la vie d'étudiant sur un ton assez libre : beaucoup de pro-

pos mysogynes et cyniques sur l'art de courir les filles et d'éviter le mariage. Sauf dans la dernière partie, consacrée à la musique spirituelle, le contenu est très profane et tourné vers la bagatelle. Dans les dessins, l'auteur semble s'être représenté lui-même en jeune homme élégant, jouant du luth ou choisissant l'amour d'une belle plutôt qu'un mariage profitable, ou encore en tenue d'Adam, attaché à son Eve par les chaînes de l'amour sous l'arbre du paradis. Tout cela serait quand même étrange de la part d'un barbon de soixante ans.

3) L'inscription à la fin du manuscrit dit que Stobaeus y a "posé la main à Königsberg le 8 novembre 1640", ce qui n'est pas la manière la plus normale de signer un manuscrit. L'inscription suit un canon, et il est d'usage courant de dédier une telle pièce à un ami en l'introduisant dans son livre de raison. C'est ce que fit Stobaeus lui-même en 1646, l'année de sa mort, dans le livre aujourd'hui perdu du fils d'un ami (4). Entre le canon et l'inscription qui nous occupe se trouve une devise : "Exercitium musices est sensus initii vitae aeternae" que Stobaeus a également placé dans sa dédicace de 1646 (5).

Il n'en reste pas moins que l'écriture est selon toutes probabilités la même que celle du reste du manuscrit. La page contient encore une autre entrée qui semble aussi être une dédicace, datée 1635. Je serais tenté de croire que le contenu de la page et peut-être d'autres parties du manuscrit, ont été recopiés d'un

cahier précédent. Dans ce cas, l'auteur du livre serait un étudiant fréquentant Stobaeus et non le compositeur lui-même (6).

Quoi qu'il en soit, l'auteur joue d'un luth théorbé (comme le montrent les dessins), muni de onze chœurs accordés au vieux ton, sauf pour quelques pièces à cordes avalées. Son répertoire est plutôt archaïque (adaptations de Dowland) et souvent populaire (mise en tablature de danses polonaises et de chansons allemandes). Parmi les traités recopiés figurent deux méthodes de luth anonymes :

— *De Methodo studendi in testudine* (fol. 24r-26v)

— *Institiochlus, das ist ein kurzer bericht wie man nach art rechtschafferner Application beider hende finger auf der Lauten zu lernen, sich richten soll, etc.* (fol. 36r-39r).

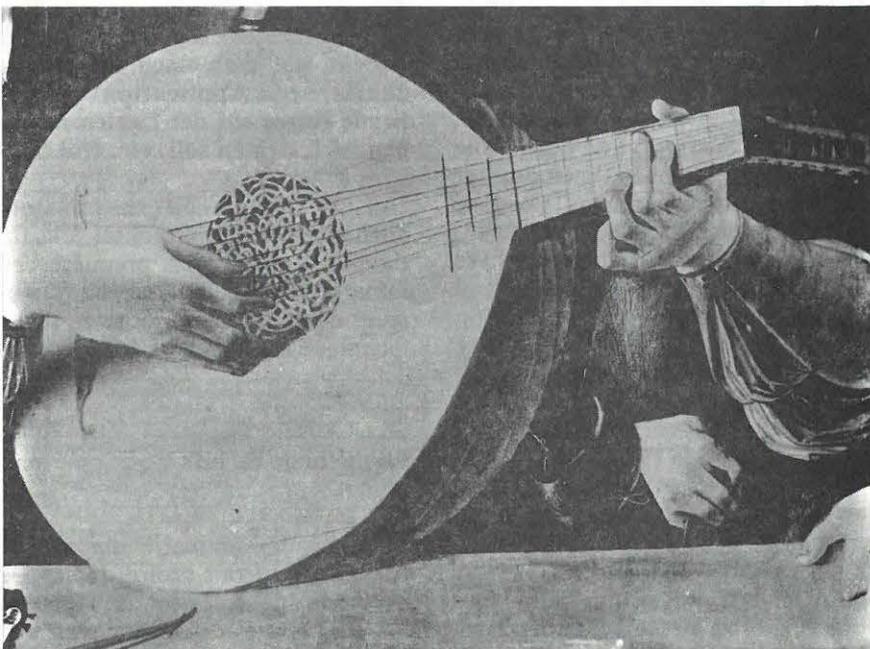
La seconde est en tablature allemande et doit remonter à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. La première, en tablature française, est un document de première importance sur la technique du luth vers 1600.

## La méthode de luth

Sans le sommaire qui suit le titre, on pourrait croire que le *De Methodo* inclut les fol. 26v-28r qui lui font suite et contiennent une adaptation allemande des parties essentielles du traité de Bésard. Les principales indications qu'il donne



Statue albâtre XVI<sup>e</sup> s - église St-Ayoul (Provins).



Le Concert (détail) Losta (National Gallery Londres).

sur l'aptitude à jouer du luth, le genre de luth à se procurer, les moyens d'assouplir la main et la manière de progresser sont présentées en quatre règles, d'après le **Novus Partus** de 1617. Suivent les doigtés de main gauche, tels qu'ils figurent dans le **Thesaurus Harmonicus** de 1603. Par contre, le **De Methodo** ne doit rien à Bésard et s'écarte de son traité par l'organisation comme par le contenu. De quand date-t-il et d'où provient-il ?

Apparemment, le **De Methodo** est décrit pour le luth à dix chœurs, un instrument qui se répand au début du XVII<sup>e</sup> siècle. Le **Thesaurus** de Bésard (1603) est encore conçu pour un luth qui ne dépasse pas neuf chœurs, tandis que le **Premier livre** de Robert Ballard (1611) utilise les dix chœurs. En fait, la méthode ne demande plus de sept chœurs qu'en deux endroits, et de manière fautive ; l'introduction du huitième chœur dans la cadence de l'exemple des diminutions à la basse est un non-sens harmonique et rythmique, tandis que l'exemple de l'accord du luth se prolonge en indications fausses sur l'accord des chœurs huit et neuf, l'accord du dixième étant correct. Dans les deux cas, il doit s'agir d'interpolations, antérieures cependant à notre copie dont l'auteur utilise des chiffres et non des lettres pour marquer les basses. Il a lui-même interpolé un 7 (septième chœur) dans le second exemple relatif aux tenues. Une fois dépouillé de ces adjonctions très limitées, le traité paraît avoir été écrit pour le luth à sept chœurs dont l'usage se développe à partir des années 1580.

Le principal élément de datation est la liste des luthistes utilisant la nouvelle technique de la main droite, dans le premier paragraphe : "En Allemagne, Gregorius Howet, Dowland l'Anglais qui pourtant au début utilisait le pouce en dedans ; en Italie, à Rome Laurencini, à Padoue Hortensius ; en France, Bocquet, Mercure, "Polandus" et beaucoup d'autres". Si l'on considère "Polandus" comme une déformation de **Polonus**, tous ces auteurs figurent dans le **Thesaurus** de Bésard, à l'exception de Howet, lequel apparaît déjà dans le **Florilegium** de Denys en 1594. On remarque par contre l'absence des luthistes qui se sont fait connaître après 1603, comme Mézangeau, Michelangelo Galilei, Melli, La Barre, Saman qui apparaissent dans le **Novus Partus** sinon plus tôt. Bésard



Anges jouant du luth et chantant - Ecole flamande fin XVI<sup>e</sup> s (Louvre Paris).

lui-même n'est pas mentionné, alors qu'il recommande expressément la nouvelle manière de jouer en 1603. Surtout, Dowland est dit séjournier en Allemagne, ce qu'il fit de 1594 à 1597 (7). Il fut encore invité en Hesse l'année suivante, mais on ne sait s'il s'y est rendu. Sa présence à Nuremberg en 1603 ne fut qu'un voyage momentané durant le séjour danois. Selon toutes probabilités, le traité a donc été écrit entre 1594 et 1597, ou très peu de temps plus tard. Il a donc de fortes chances de précéder ceux de Robinson et Bésard, tous deux de 1603, de faire suite à celui de Waissel (1592) qui utilise encore l'ancienne technique et d'être contemporain de la publication de Barley qui en reste aux **Instructions de Le Roy**.

Un certain nombre d'indications font supposer que le **De Methodo** fut écrit originellement en allemand. Tel que nous le possédons, le texte fait souvent appel au latin ; ce sabir, habituel chez les Allemands cultivés de l'époque, serait un peu paradoxal dans une traduction. L'Allemand est assez idiomatique et le barbarisme "Polandus" nous paraît germanique. L'énumération des luthistes

utilisant la nouvelle technique commence par l'Allemagne. Enfin, les chœurs du luth sont numérotés dans un ordre très particulier, le DO d'un luth en sol étant considéré comme première corde, la chantrelle comme la cinquième. Cet usage se réfère à la tablature allemande qui numérote les cordes à vide dans cet ordre.

La référence très précise au style de Dowland prouve que l'auteur le connaissait, au moins par personne interposée. On serait donc tenté de situer ce dernier dans la mouvance de Wolfenbüttel ou de Cassel, les cours où le luthiste anglais avait séjourné, en compagnie, précisément, de Howet. Peut-être même, a-t-il reçu l'enseignement de ce dernier qui était apprécié comme pédagogue (8) ?

Pour l'essentiel, le **De Methodo** décrit en termes différents à peu près la même technique que Robinson et Bésard, la technique moderne vers 1600. Mais sur deux points, il apporte des renseignements originaux : la technique de la main droite, ou plutôt son histoire, et l'ornementation.

### L'introduction de la nouvelle technique

A en croire l'auteur, la nouvelle technique fut introduite par des luthistes résidant en Italie et en France, à l'exception de Dowland qui se l'est appropriée dans un second temps, probablement à l'occasion de ses voyages, et de Howet, sans doute Anversois, mais lui aussi un virtuose itinérant. En supposant que "Polandus" soit bien Jacob Reys le Polonais, luthiste d'Henri IV, on peut se demander si cet autre voyageur n'a pas diffusé la nouvelle technique en France. La présence de Laurencini dans cette liste n'est pas indifférente, car il fut le maître de Bésard.

L'ancienne technique qui consistait à placer le pouce en dedans n'avait pas été universellement acceptée. Il semble, d'après la gravure qui orne son livre, que le luthiste allemand Ochsenkuhn l'avait abandonnée pour son compte dès 1558 (9). Mais les Allemands de la seconde moitié du siècle sont trop soumis aux influences étrangères, italienne surtout, pour qu'on s'étonnât qu'il n'ait pas fait



Le Duo - Van Oost (Musée des Arts Décoratifs Paris).

école. D'autre part, les vihuelistes espagnols utilisaient assez systématiquement la technique qui s'imposa plus tard (10). Le luthiste napolitain Fabricio Dentice séjourna en Espagne et dut les imiter. Nous apprenons en effet par une lettre de 1564 qu'il avait un excellent doigté et un jeu différent de tout ce qu'on avait entendu. Dix ans plus tard, la traduction anglaise des **Instructions** de Le Roy signale qu'il accordait les basses à l'unisson et non pas à l'octave (11). C'était la pratique courante des vihuelistes et celle que Dowland recommandera dans ses **Observations** de 1610. On peut donc se demander dans quelle mesure Laurencini le Romain n'a pas relayé vers le Nord les techniques ramenées d'Espagne par le Napolitain.

### Les ornements

Alors que Bésard préfère renoncer à décrire les ornements, l'auteur du **De Methodo** fait un effort pour les livrer au public. On peut en distinguer trois dans son bref paragraphe :

- le mordant proprement dit
- l'appoggiature supérieure simple
- le vibrato.

Il faut signaler qu'il ne possède pas de signes pour les indiquer, ce qui montre combien il est absurde de déduire du silence d'une tablature l'absence de pratique ornementale. Les indications sur le mordant et l'appoggiature correspondent à ce qui devait se jouer pendant tout le XVI<sup>e</sup> siècle, depuis Capirola qui les note avec soin. Rien n'indique, par contre, que l'auteur connaissait les ornements répétés que mentionne Vallet en 1615. Ceux-ci pourraient s'être introduits assez rapidement

vers 1600 dans le répertoire français (12).

La description du vibrato est un fait assez rare pour mériter l'attention. Cette technique est présentée comme un ornement qui se fait dans la partie inférieure du manche du luth, par commodité, et remplace alors les mordants et appoggiatures, difficiles à jouer du petit doigt. Environ quarante ans plus tard, le vibrato a cessé d'être à la mode, et Basset suppose que sa rareté est due à un abus antérieur (13). Il refait son apparition comme ornement dans les tablatures de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Il nous paraît ainsi possible de caractériser le style de 1600 par un fréquent usage du vibrato, lié à une esthétique du cantabile qui connaît ensuite une éclipse de presque un siècle dans le répertoire baroque français. Déjà en 1615, Vallet entend qu'on fasse l'appoggiature ou le trille même dans les endroits où ce n'est pas facile.



Retable de la Chapelle des Doni. Imbert Boachon (Avignon).

Les pièces qu'il a doigtées exigent assez souvent des trilles là où notre traité proposait le vibrato.

Le *De Methodo* peut donc être considéré comme un précieux témoignage sur la technique et le style au temps de Dowland et de Howet. Les virtuoses ont définitivement rompu avec la tradition du siècle qui finissait, en reprenant à leur compte les expériences locales ou individuelles de certains de leurs maîtres. Un luth aux sonorités plus homogènes et un doigté permettant une attaque plus vive répondaient à leur goût des polyphonies complexes, avec des diminutions moins systématiques, mais plus expressives que celles de leurs aînés. Juste après 1600, les Français conservèrent leurs innovations, mais mirent au point, en une génération, un style baroque sans diminutions, mais fleuri d'ornements ponctuels, où le style brisé et une forte inégalité rythmique se substituèrent au cantabile.

(1) Voir les notices de : W. Boetticher, *Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jahrhunderts*, Munich, 1978 (Rism, t. BVII), p. 190 et s. ; A. Hughes-Hughes, *Catalog of Manuscript Music in the British Museum*, Londres, 1906, essentiellement t. 1, p. 115, p. 153, t. 2, p. 472, t. 3, p. 318 et 332.

(2) La transcription que donne Boetticher (loc. cit.) est fautive.

(3) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, t. 12, col. 1362 et ss. ; L. Forster, *Four Poems by Opitz in Ms Sloane 1021 in the British Museum*, in : *Neuphilologische Mitteilungen*, t. 38 (1937), p. 82-88.

(4) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, loc. cit.

(5) J. Müller-Blattau, *Geschichte der Musik in Ost- und Westpreussen*, Königsberg, 1931 (reprint, Zürich, 1968), p. 56.

(6) Ceci à titre d'hypothèse. Je n'ai eu sous la main aucune reproduction de l'écriture de Stobaeus à comparer. le livre de raison dédié en 1646 est perdu.

(7) Sur les voyages de Dowland : D. Poulton, *John Dowland. His Life and Works*, Berkeley - Los Angeles, 1972, p. 20 et ss. ; J.M. Ward, *A Dowland Miscellany*, in : *Journal of the Lute Society of America*, t. 10 (1977), surtout p. 6 et ss.

(8) Ward, op. cit., p. 95.

(9) Reproduction et commentaire dans : K. Dorfmueller, *Studien zur Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Tutzing, 1967.

(10) Voir l'article récent de : B. MacEvoy, *The Renaissance Thumb-under Lute Technique*, in : *Divisions*, vol. 1, 3 (1979), p. 4-20.

(11) Ward, op. cit., p. 96-97.

(12) Les voltes et courantes françaises des environs de 1600 présentent très fréquemment une note pointée à la cadence, au lieu d'un ornement en toutes lettres qui serait difficile à exécuter des deux mains à cause du tempo. N'est-ce pas dans l'exécution de ces danses rapides qu'il faudrait chercher les origines du trille effectué de la main gauche ?

(13) M. Mersenne, *Harmonie Universelle*, Paris, 1636 (rééd. Paris, 1963), t. 3, p. 81 ; "Quant au verre cassé [vibrato], je l'adjoute icy, encore qu'il ne soit pas maintenant si usité que par le passé, d'autant qu'il a fort bonne grace, quand on le fait bien à propos : et l'une des raisons pour laquelle les modernes l'ont rejeté, est parce que les anciens en usoient presque partout".

**DE METHODO STUDENDI  
IN TESTUDINE**  
(traduction)

- 1) De la main droite.
- 2) De la main gauche.
- 3) Des accords.
- 4) Des coloratures.
- 5) Des mordants.
- 6) De la mesure.
- 7) De la proportion ou triple.
- 8) De l'accord du luth.

**1) De la main droite.**

La main droite doit être tenue à proximité du chevalet et le petit doigt posé et tenu rigidement. Le pouce doit être fortement étiré, pour dépasser les autres doigts de presque une phalange. Les doigts doivent être bien repliés à l'intérieur sous le pouce, pour que la résonance sonne bien fort. Le pouce doit frapper à l'extérieur, non pas à l'intérieur comme les gens âgés ont coutume de le faire, et communément les Néerlandais et les Allemands âgés. Car il est prouvé qu'il vaut beaucoup mieux frapper du pouce à l'extérieur, que cela sonne plus propre, plus net et plus clair, alors que l'autre manière sonne vraiment mou et étouffé. Le pouce est utilisé à l'extérieur par ces luthistes célèbres : en Allemagne, Gregorius Howet, Dowland l'Anglais qui pourtant au début utilisait le pouce en dedans ; en Italie, à Rome Laurencini, à Padoue Hortensius ; en France, Bocquet, Mercure, "Polandus" (1) et beaucoup d'autres. Pour frapper les accords, on utilise tous les quatre doigts ; pour les coloratures, tantôt le pouce et l'index, tantôt l'index et le majeur, comme on le verra plus loin à propos des coloratures.

**2) De la main gauche.**

La main gauche doit être placée avec élégance ; on en doit pas saisir le manche à pleine main, de sorte que le pouce dépasse de je-ne-sais-quelle longueur et soit visible, mais le pouce doit être placé presque tout en dessous à la deuxième frette, de sorte que le manche repose presque dessus et que la main ne touche pas le manche, mais reste entièrement ouverte et à distance. Quand la main se déplace, le pouce doit l'accompagner avec une totale facilité et suivre l'index. Il ne faut pas non plus que les doigts se dressent vers le haut, mais ils doivent se déplacer en restant bien bas. On doit veiller à ne jamais lever l'index sans nécessité, sinon on

donne l'impression de vouloir menacer quelqu'un du doigt (2), lorsqu'on tient l'index en l'air. Il faut veiller ensuite à poser les doigts dans l'ordre, c'est-à-dire l'index sur la première frette, le majeur sur la seconde, le petit et l'annulaire sur la troisième et aussi sur la quatrième. Selon l'adage : l'index touche B, le majeur C, le troisième E et D à la basse, et aussi D et E au chant. C'est-à-dire que l'index touche :

(Ex. 1)

le majeur :

(Ex. 2)

le troisième E et D à la basse, c'est-à-dire sur toutes les grosses cordes jusqu'à la troisième (3). Ainsi :

(Ex. 3)

au chant, c'est-à-dire sur les quatrième et cinquième cordes, le petit doigt touche D et E. Ainsi :

(Ex. 4)

le petit doigt touche aussi le E sur la troisième. Ainsi :

(Ex. 5)

sur les grosses cordes, l'annulaire touche cependant la quatrième frette. Ainsi :

(Ex. 6)

le pouce en lui-même n'est pas considéré comme un doigt, mais l'index est considéré comme le premier doigt, le majeur comme le second, et les deux suivants, c'est-à-dire l'annulaire et l'auriculaire, comme le troisième et le quatrième.

Quelques accords ou exemples, où chaque doigt se trouve sur sa frette :

(Ex. 7)

**Exceptions :** lorsqu'on trouve sur une frette deux caractères côte-à-côte, ainsi deux B ou C, le doigt ordinaire doit couvrir le doigt le plus proche donnant le plus de facilité. Ainsi :

(Ex. 8)

Item : lorsque le petit [doigt] repose sur la quatrième frette, l'index se place sur la seconde et la seconde est considérée comme la première.

Ainsi :

(Ex. 9)

**Des tenues.** Ceci doit être considéré avec applications, car c'est une règle universelle : on doit faire les tenues dans les basses jusqu'à la basse suivante, tout en touchant les parties intermédiaires. Ainsi :

(Ex. 10)

Quelques exemples :

N.B. Le + signifie une tenue.

(Ex. 11)

On peut de même faire les tenues à la basse dans les fugues, les fantaisies et les pavanés, en somme dans toutes les pièces, jusqu'à la basse

suivante, pendant que l'on continue à toucher les voix intermédiaires. Et c'est ce qu'il y a de plus difficile et de plus distingué à observer sur le luth.

Dans les coloratures, il est facile de tenir complètement la basse jusqu'à la fin de la colorature. Ainsi :

(Ex. 12)

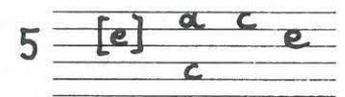
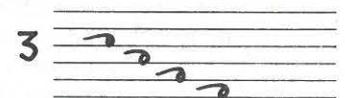
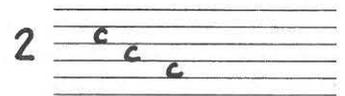
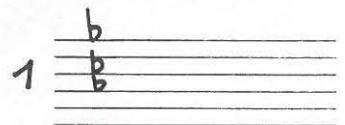
On remarquera aussi qu'on doit faire les tenues à l'aigu, lorsque la basse fait les coloratures, car c'est l'usage et une manière élégante que l'aigu tienne le choral tandis que la basse ne cesse de courir ainsi :

(Ex. 13)

**3) Des accords.**

Il est facile de les trouver si l'on a en tête l'adage : l'index touche B. Ce n'est qu'avec les changements de position que cet adage ne vaut pas ; on doit alors considérer la frette où l'index est placé comme la première, les autres doigts suivant dans l'ordre. Ainsi :

(Ex. 14)





#### 4) Des coloratures.

Il y a deux sortes de coloratures, les simples et les conjointes. Les simples sont celles qui s'écoulent sans basses, ainsi :

(Ex. 15)

Cette sorte doit être touchée avec le pouce et l'index, et le pouce commence toujours la colorature lorsque la note est sur le temps. Ainsi, le pouce commence ici :

(Ex. 16)

Ici, l'index commence, parce que la note n'est pas sur le temps :

(Ex. 17)

Les coloratures conjointes sont celles qu'accompagne la basse, ou sinon une voix intermédiaire, et elles sont jouées par l'index et le majeur. Ainsi :

(Ex. 18)

Il faut aussi remarquer que si le caractère n'est pas sur le temps, on commence de la même manière avec l'index, comme on le voit dans l'exemple précédent. Ici, c'est le majeur qui commence, car la note est sur le temps :

(Ex. 19)

Lorsqu'une note précède et que la note suit le point avec la même valeur que celui-ci, l'index commence de même. Si non, il ne le fait pas. Ainsi :

(Ex. 20)

Mais lorsqu'un point suit une noire et représente une croche, et qu'il est suivi d'une double croche, c'est de nouveau le majeur qui commence. Ainsi :

(Ex. 21)

#### 5) Des mordants.

On peut les faire comme on veut *ad libitum*. Il y a certains mordants ou accents qui consistent à lever et reposer rapidement [le doigt] et qui sont très gracieux, comme ce qui suit :

(Ex. 22)

Certains sont produits par le petit doigt fermement (13) posé et tremblé rapidement, secoué d'avant en arrière, ce qu'on trouve communément *in fine* :

(Ex. 23)

De même en haut sur la frette h, la frette g et la frette f, sur toutes les cordes pour autant qu'il soit possible de le faire.

#### 6) De la mesure.

On doit battre lentement la mesure dans les pavanés, les fantaisies, les fugues, les madrigaux et d'autres morceaux, rapidement dans les voltes, les courantes et les gaillardes.

o ceci est une mesure entière ; on l'appelle semi-brève  
o ceci est une demi, une minime ; il y en a deux dans une mesure  
o ceci est un quart, une demi-minime ; il y en a quatre dans une mesure  
o ceci est un huitième, une croche ; il y en a huit dans une mesure  
o ceci est une seizième, une demi-croche ; il y en a seize dans une mesure.

#### 7) Du triple ou proportion.

Toutes les gaillardes, courantes et voltes ont une proportion triple ; il est donc inutile de placer toujours un 3 en tête, car on le sait sans cela. C'est donc à la liberté de chacun. Il faut aussi remarquer que dans le triple, une mesure entière est exécutée comme ailleurs une demi-heure, une demi-mesure comme une noire, une noire comme une croche.

On les note donc :



Certains font cette mesure comme les organistes :



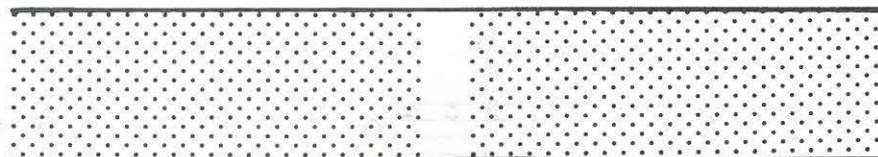
#### 8) De l'accord du luth.

On peut accorder les cordes ainsi, d'abord par unissons, puis par octaves.

(Ex. 24)

Les accords dans lesquels on emploie les mordants.

(Ex. 25)



#### Notes de la traduction

- (1) Il s'agit probablement d'une déformation de Polonus, c'est-à-dire Le Polonais. Ce surnom semble désigner Jacob Reys (v. 1545 - v. 1605).
- (2) Littéralement : piquer un moine à quelqu'un (einem einen Mönch anstechen). Cet idiotisme était encore en vigueur au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Cf. H. Campe, *Wörterbuch der deutschen Sprache*, Brunswick, 1809, article : Mönch.
- (3) L'auteur compte les cordes à partir du DO.
- (4) c dans la tablature.
- (5) c dans la tablature quatre fois.
- (6) Le chiffre 7 a été ajouté pour signifier le septième chœur, à la manière italienne.
- (7) Les deux c se trouvent un ligne plus bas.

- (8) Un a signifiant le huitième chœur a été ajouté.
  - (9) c dans la tablature les deux fois.
  - (10) Nous avons reconstitué les notes qui nous semblent manquer.
  - (11) Nous laissons tel quel cet exemple qui présente des erreurs.
  - (12) c et d inversés dans la tablature.
  - (13) Le texte porte *fast* que nous croyons une erreur pour *fest*.
  - (14) Les trois dernières octaves sont fautives et nous semblent interpolées.
  - (15) c dans la tablature.
  - (16) c dans la tablature.
- N.B. Nous n'avons pas corrigé le rythme des exemples musicaux qui est en général peu nécessaire à leur compréhension.



## Liste des plans de luth disponibles au CAEL.

### Plans relevés par le luthier Stephen Murphy

- **Georg Gerle, Innsbruck.** (vers 1550).  
Kunsthistorisches Museum de Vienne, réf. : A35.
  - 6 chœurs :  $1 \times 1,5 \times 2$ .
  - Longueur de corde vibrante : 59,8 cm.
  - 11 côtes, en ivoire.
  
- **In Padova Vvendelio Venere de Leonardo Tieffenbrucker 1582.**  
Kunsthistorisches Museum de Vienne, réf. : C36.
  - 5 chœurs :  $5 \times 2$ , ?.
  - Longueur de corde vibrante : 66,5 cm.
  - 13 côtes, en if (bois de cœur/aubier).
  
- **Magno Dieffopruchar a Venetia 1609.**  
Museo Bardini de Florence, réf. : 144.
  - 8 chœurs :  $8 \times 2$ .
  - Longueur de corde vibrante : 67,2 cm.
  - 37 côtes en if (bois de cœur/aubier).
  
- **Giovane Hieber in Venetia.** (vers 1550).  
Musée Instrumental du conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, réf. : 1561.
  - 7 chœurs :  $1 \times 1,6 \times 2$ .
  - Longueur de corde vibrante : 59,1 cm.
  - 13 côtes en sycamore ondé.
  
- **In Padova Vvendelio Venere 1592.**  
Academia Filarmonica de Bologne.
  - 7 chœurs :  $7 \times 2$ .
  - Longueur de corde vibrante : 58,3 cm.
  - 25 côtes en if (bois de cœur).
  
- **Pietro Railich alla gioia Venetia 1644.**  
Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, réf. : MI 45.
  - 11 chœurs :  $2 \times 1,9 \times 2$ .
  - Longueur de corde vibrante : 61,4 cm.
  - 15 côtes en palissandre.
  
- **Joachim Tielke, Hamburg 1696.**  
Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, réf. : MI 394.
  - 11 chœurs :  $2 \times 1,9 \times 2$ .
  - Longueur de corde vibrante : 69,1 cm.
  - 9 côtes en sycamore ondé.
  
- **Martin Hoffman/Leipzig 169.**  
Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, réf. : MI 245.
  - 13 chœurs :  $2 \times 1,11 \times 2$ .
  - Longueur de corde vibrante :  
69,5 cm, (8 chœurs).  
97,2 cm, (5 chœurs).
  - 9 côtes en sycamore ondé.
  
- **Weigert Linz 17...**  
Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, réf. : MIR 898.
  - 11 chœurs :  $2 \times 1,9 \times 2$ .
  - Longueur de corde vibrante : 71,7 cm.
  - 9 côtes en if.
  
- **Joh Christian Hoffman Leipzig 1716.**

Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, réf. : 1559.

- 11 chœurs :  $2 \times 1,9 \times 2$ .
- Longueur de corde vibrante : 71,5 cm.
- 9 côtes en érable moucheté.

- **Matteo Sellas Venetia 1630** (Archiliuto).  
Museo Civico de Bologne, réf. : 5.
  - 14 chœurs : petit jeu,  $1 \times 1,5 \times 2$ .  
grand jeu,  $8 \times 1$ .
  - Longueur de corde vibrante :  
64,3 cm/133,3 cm.
  - 35 côtes en if (bois de cœur/aubier).

### Plans ne comprenant que le dessin de tables de luths.

- **Roma Marckus buedemberg 1603.**  
Museo Bardini de Florence, réf. : 155/490.
  - Disposition du barrage.
  
- **Matheus Buechenberg Roma 1608.**  
Museo Bardini de Florence, réf. : 142/470.
  - Disposition du barrage.
  
- **Magno Graill in Roma 1627.**  
Museo Bardini de Florence, réf. : 143/471.
  - Disposition du barrage.
  
- **Giovanni Tesler in Ancona 1621.**  
Museo bardini de Florence, réf. : 154/494.
  - Disposition du barrage.

Les luths situés dans les deux listes ci-dessus sont, le plus souvent, groupés par deux sur un même plan. De ce fait, la liste des plans disponibles est la suivante :

**PLAN N° 1** - Georg Gerle, Innsbruck.  
Prix : 100 fr. - Vvendelin Venere de Leonardo Tieffenbrucker 1582.

**PLAN N° 2** - Magno Dieffopruchar a Venetia 1609.  
Prix : 50 fr.

**PLAN N° 3** - Giovane Hieber In Venetia.  
Prix : 50 fr.

**PLAN N° 4** - Pietro Railich  
Prix : 100 fr. - Joachim Tielke

**PLAN N° 5** - Martin Hoffman  
Prix : 100 fr. - Weigert

**PLAN N° 6** - Joh. Christian Hoffman.  
Prix : 50 fr.

**PLAN N° 7** - In Padova Vvendelio Venere 1592.  
Prix : 100 fr. - Matteo Sellas.

**PLAN N° 8** - table de Marckus Buedemberg  
Prix : 100 fr. - table de Matheus Buechenberg

**PLAN N° 9** - table de Magno Graill  
Prix : 100 fr. - table de Giovanni Tesler.

Les prix s'entendent, port et emballage en plus. Les commandes doivent être adressées au :  
**CAEL. Musique ancienne, 6, Chemin du Tennis, 92340 Bourg-la-Reine.**

## Réouverture du service de reproduction de microfilms du Cael.

Après une année d'interruption, le service de reproduction reprend ses activités avec un **catalogue de 166 titres** (éditions et manuscrits) des XVI, XVII et XVIII<sup>e</sup> siècles pour divers instruments (luth, viole, violon, flûte, clavier, chant, etc.).

Pour nous permettre — d'augmenter notre catalogue  
— d'entretenir le stock de films existant (qui s'use)  
— d'assurer un meilleur service,

nous demanderons un droit annuel d'utilisation de 40 F ; cela recouvre :

- les droits d'adhésion au Cael,
- l'envoi du catalogue et bons de commande,
- droit d'utilisation de la bibliothèque.

Les œuvres photocopiées seront facturées à raison de 2,50 F le mètre de papier ; vous pourrez évaluer le montant de votre commande d'après le métrage de chaque œuvre indiqué sur le catalogue.

Les catalogues seront envoyés sur demande assortie d'un chèque de 40 F à l'ordre du Cael.

## Le Conservatoire de Musique de Genève

a ouvert récemment  
un cours le luth  
confié à **M. Jonathan Rubin.**  
**Renseignements et inscriptions :**  
**Conservatoire de Musique,**  
**Place Neuve CH. 1204 Genève.**

## Annonces

Cause double emploi  
vends luth Renaissance  
7 chœurs + étui : 3 000 F  
Tél. : 887.40.60 ou 828.22.56 -  
Hélène

L'Association Française pour la Flûte à Bec (A.F.F.B.) regroupe tous ceux qui s'intéressent à cet instrument. Elle se veut un organe de Liaison et d'information pour tous les flûtistes, amateurs comme professionnels. Pour tous renseignements, s'adresser à :  
A.F.F.B  
5, rue Fondary  
75015 PARIS  
Tél. : (1) 575.12.14

L'ASSOCIATION CAIX D'HERVELOIS propose :

### STAGES DE VIOLE DE GAMBE

Cours — Conférences — Concerts — Atelier lutherie —  
Exposition...

Jean-Louis CHARBONNIER — François BLOCH —  
Pierre JACQUIER (Luthier) — Muriel ALLIN

#### I — Stage d'Hiver

tous du 26 décembre 1980 au 2 janvier 1981  
niveaux Cours techniques — Cours de Musique d'ensemble

#### II — Stage de Printemps

tous du 7 au 9 avril 1981  
niveaux Cours techniques et musique d'ensemble

degré du 10 au 12 avril 1981  
Supérieur **COURS D'INTERPRÉTATION**  
et par  
Auditeurs **WIELAND KUIJKEN**

Renseignements et inscriptions : Association Caix d'Hervelois -  
58, rue Viollet le Duc - 94210 La Varenne.

## INFORMATION

La suite de "Division Viol" de  
C. Simpson paraîtra dans M.A.  
n° 11.

## COURS PERMANENT DE VIOLON BAROQUE

par  
Sigiswald Kuijken

Périodicité : 1 cours par mois, d'octobre à mai 1981

Curriculum-vitæ à adresser à :

I.M.D.A. - Délégation Régionale de la musique en Ile-de-France, Grand Palais, Porte C,  
Avenue Franklin-Roosevelt, 75008 PARIS. Tél. : 225.11.40

## Communiqué

Du 25 juin au 3 août dernier, le STUDIO DE MUSIQUE ANCIENNE DE MONTREAL effectuait sa première tournée européenne. Ce groupe d'environ quarante musiciens placé sous la direction de Réjean Poirier et Christopher Jackson a remporté un très grand succès lors de son passage en France et en Espagne.

L'orchestre, jouant sur des instruments anciens, participa à la réalisation d'une Comédie-ballet, "Arlequin poli par l'amour" de Marivaux (musique de Mouret), en collaboration avec "Ris et Danceries", troupe de danse baroque de Paris, et le "Théâtre du Nombre d'Or" de Nantes, compagnie spécialisée en théâtre baroque. La mise en scène était de Philippe Lenaël, les chorégraphies de Francine Lancelot et Christine Bayle, et Réjean Poirier assurait la direction musicale.

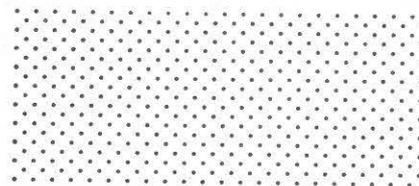
Le spectacle fut donné dix fois dans le cadre féérique des jardins de châteaux et fut diffusé par la télévision française et la radio espagnole.

Entretemps, l'ensemble vocal de Christopher Jackson donnait plusieurs concerts a capella très appréciés et participait au Congrès de musique liturgique de Pont-à-Mousson où il se vit comparé aux meilleures formations du monde par les plus grands spécialistes européens.

L'ensemble vocal et l'orchestre s'unirent en un programme de Musique d'Allemagne du Nord qui fut donné dans plusieurs villes de la Charente-Maritime et du Midi. Au Festival de Musique Ancienne de Saintes, plus de mille personnes ont accordé une ovation sans précédent au Studio. Après des passages tout aussi remarquables aux festivals d'Aubeterre, de Sylvanès, de Bézières et de Collioure, la tournée s'est terminée en apothéose à Ségovie (Espagne) au "Festival Internacional de Musica, Teatro y Danza" où en quatre concerts (dont l'Offrande musicale de J.-S. Bach) le Studio s'est fait entendre devant plus de huit mille personnes dans la magnifique cathédrale et deux des plus beaux châteaux. La critique s'enthousiasma pour "la qualité des voix, la maîtrise des instrumentistes, l'autorité de Réjean Poirier et de Christopher Jackson". La réussite fut telle que des invitations formelles ont été lancées au Studio de Musique Ancienne de Montréal

pour une tournée l'été prochain. Le STUDIO DE MUSIQUE ANCIENNE DE MONTREAL tient à remercier le Ministère des Affaires Extérieures du Canada de l'aide généreuse qu'il lui a accordée ainsi que Monsieur Alain Pacquier, directeur artistique du Festival de Saintes, qui a coordonné toute cette tournée.

Montréal, le 29 août 1980  
Studio de Musique Ancienne  
de Montréal



## Troisième académie de musique baroque d'Orford - 1980

Pour la troisième année consécutive, le Centre d'Arts d'Orford (Magog, Québec) offrait une académie de musique baroque d'une durée de trois semaines en août. Contrairement aux années précédentes, le personnel enseignant était majoritairement composé d'Américains. Quelque trente participants ont pu suivre les cours d'interprétation et de musique d'ensemble que donnaient Emma Kirkby (Londres), Jean Lamon (Boston), David Hart (New York), Laura Jeppeson (Boston), Stephen Hammer (Boston), Christopher Jackson (Montréal) et Réjean Poirier (Montréal). Les Disciplines offertes comprenaient le chant, le violon baroque, la flûte allemande, la flûte à bec, la viole de gambe, le hautbois baroque, l'orgue et le clavecin. Trois moniteurs assistaient les professeurs dans leur travail : la chanteuse Valérie Kinslow, la gambiste Margaret Little, et la claveciniste Jacinte Ouellet. Parmi les activités de l'académie, les causeries offraient un éventail de sujets spécialisés : "l'art de la diminution", "la réalisation du continuo", "le chant baroque", et "les Affekts". Deux ateliers de danse baroque vinrent agrémente le stage. Les professeurs présentèrent trois concerts très appréciés et se joignirent aux stagiaires pour le concert de clôture avec chœur et orchestre qui eut lieu à l'Abbaye St-Benoît-du-Lac.

Centre d'Arts d'Orford  
c.p. 280, Magog, Québec

## Courrier

Monsieur,

Je viens me réabonner pour un an, mais je crains que ce ne soit la dernière année pour les raisons suivantes :

J'ai été intéressé par votre revue après avoir vu, chez un ami, le numéro qui traitait des instruments à vent, par Monsieur Leguy, si mes souvenirs sont exacts.

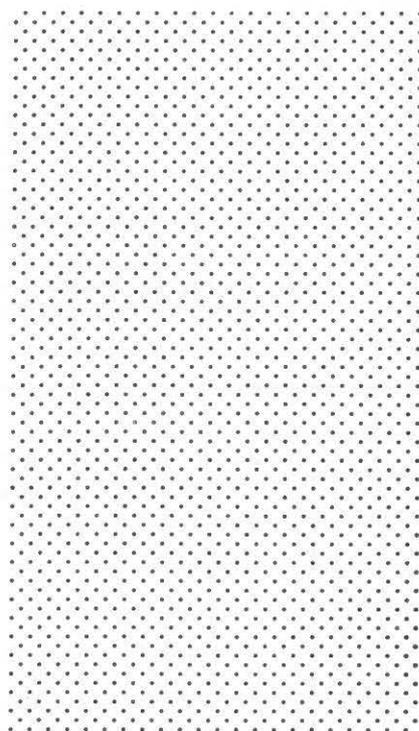
J'accepte de lire une revue qui privilégie les cordes mais, ne jouant que des instruments à vent : cornet, bombarde, cromorne, courtaud, cor de chamois, flûte à bec, vous comprenez que je n'y trouve guère de documentation sur mes instruments préférés.

Ce n'est peut-être pas conforme à votre optique, mais j'aimerais, en attendant ces articles bien rares, pouvoir lire des articles critiques sur les nouveautés disquaires concernant la musique ancienne, avec des notes sur la technique et l'harmonisation.

J'aimerais aussi, avant la date limite d'inscription sur des listes déjà complètes, pouvoir découvrir les stages de musique ancienne, avec une documentation claire sur les ateliers, les niveaux souhaités, les objectifs et peut-être des commentaires d'anciens stagiaires sur des sessions précédentes.

Dans l'attente, veuillez recevoir, Monsieur, mes salutations.

André Richard



---

# LECTEURS DE MUSIQUE ANCIENNE ENCORE ... UN EFFORT !

Nous n'avons reçu actuellement que 50 souscriptions  
pour la réédition : n° 0-1-2-3.

---

## SOUSCRIPTION

Une souscription est ouverte pour la réédition des quatre premiers numéros (épuisés) de "MUSIQUE ANCIENNE"  
brochés ensembles. Prix : 60 F.

Je désire souscrire pour la réédition des 4 premiers numéros de MUSIQUE ANCIENNE.

Noms .....

Adresse .....

(Joindre un règlement de 60 F par chèque ou mandat au nom de CAEL).

CAEL, 6, Chemin du Tennis, 92340 BOURG-LA-REINE, France.

---

### A nos lecteurs

Depuis sa création en juin 1977, notre abonnement est resté au prix de 60 F pour la France, 80 F pour les  
pays étrangers.

L'augmentation générale des coûts de fabrication, qui n'est un mystère pour personne, nous oblige mainte-  
nant à augmenter notre abonnement qui passera désormais à 80 F pour la France et 100 F pour l'étranger.

BULLETIN D'ABONNEMENTS France : 80 F

1 an (4 numéros) : Etranger : 100 F

Je m'abonne à **MUSIQUE ANCIENNE**

Nom : .....

Prénom : .....

Adresse : ..... rue .....

Code postal : ..... Ville .....

Pays : .....

Téléphone : .....

Ci-joint mon règlement par :  Chèque bancaire  
(à l'ordre du CAEL)  CCP  
 Mandat lettre

A retourner au CAEL, service abonnements, 6, Chemin du Tennis, 92340 Bourg-la-Reine.



Par suite d'une erreur cette photo s'est trouvée en négatif dans l'article de J. Wright "le montage du violon"



