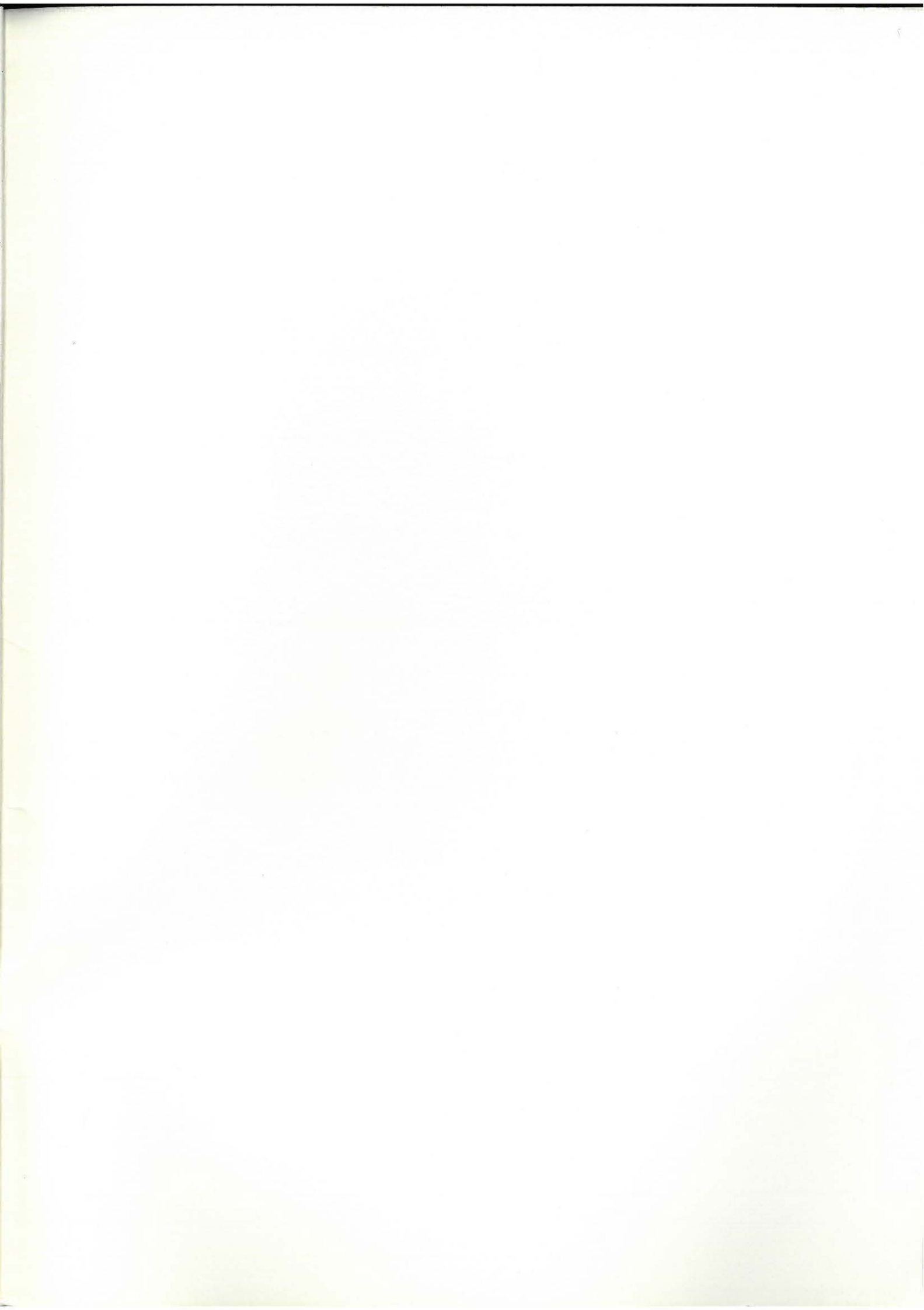




luth et musique ancienne

Novembre 1977

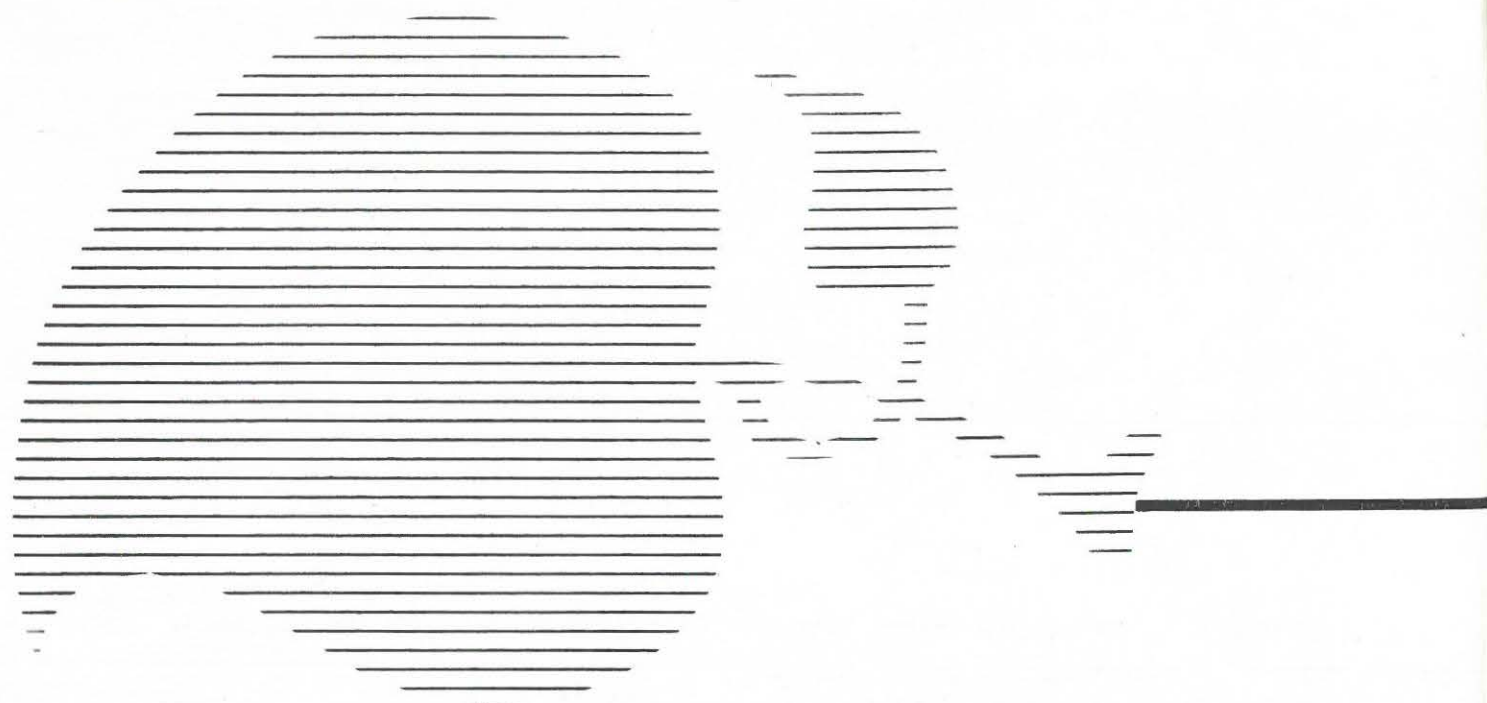




Couverture : Gravure du XVIème Siècle - Cliché ROGER-VIOLET (RV 431.861).

Référence musiciens : viole et harpe

Gravure sur bois : Hans Weiditz - Augsburg 1531



SOMMAIRE

Présentation du C.A.E.L. _____ P.78

Signes et agréments chez les luthistes Français _____ P.9
(de 1670 à 1700) - Joël DUGOT.

L'Influence du goût Italien sur l'Art des Forqueray. _____ P.25
Marie Françoise BLOCH - Paris, Sept. 77.

MUSIQUE INEDITE _____ P.35 à 64

Pièces pour Basse de Viole de Forqueray (transcription M.F. BLOCH)
Suite pour le Luth de Jacques Gallot (transcription J. DUGOT)
Presto pour le Luth de Sylvius L. Weiss (transcription E. MILLEMAN)

Annexe au numéro Zéro :

Pièces de Kapsberger (transcription D. FOURNIER)

Pour une synthèse des Techniques Anciennes du Luth _____ P.65
(Suite) - Terence WATERHOUSE.

CONCERTS _____ P.72

Traité de Luth de Miss Mary Burwell. _____ P.73
Traduction de Joël DUGOT.

ANNONCES _____ P.82

STAGES _____ P.83





rédaction

CENTRE ANIMATION EXPRESSION & LOISIRS
6 Chemin du Tennis
92340 Bourg La Reine Tél.: 350.76.96.

responsable de la publication _____ Joël DUGOT

comité de rédaction _____

J.	AMAND
C.	BESNAINOU
L.	CERDELLI
J.	DUGOT
C.	DUPLAN
M.	GOEDERT
J.F.	MASSON
E.	MILLEMAN
T.	WATERHOUSE

maquette _____ M.C. CARINI

photos _____ R. PICHARD

Le CAEL est une Maison des Jeunes et de la Culture, affiliée à la Fédération des Maisons de Jeunes et de la Culture Ile de France.

Créé en 1967, le C.A.E.L. regroupe actuellement plus de 1800 adhérents au sein de diverses activités allant de l'Artisanat aux cours de langues, aux Arts graphiques et aux Arts martiaux sans oublier Spectacles et Expositions.

A l'heure actuelle, le souci constant de ceux qui animent le CAEL est de garder malgré le nombre important d'adhérents une échelle humaine et un climat qui favorisent la communication et la créativité.

Des activités d'Après-midi Débats, Ciné-Club, visites guidées sont offertes afin de répondre à la demande de personnes ne travaillant pas à ces heures (particulièrement les retraités) sans séparation, voire ségrégation, dues à l'âge ou au sexe. (Adolescents, Adultes, 3ème Age, Femmes et Hommes).

C'est ainsi qu'un atelier de facture instrumentale a vu le jour et peu à peu s'est ouvert à la construction de différents instruments de musique ancienne, puis a élargi ses activités par la création d'un Service de Documentation Musicale et d'une revue devant servir de lien entre tous ceux qui ont souci de l'authenticité et du devenir de la Musique Ancienne.

Il est difficile de parler des activités et actions menées par le CAEL sans sélection et redites car elles se veulent toutes animées par un même état d'esprit d'ouverture et de communication : ne pas être "un but" en soi, mais "un moyen" pour chacun de maîtriser son cadre de vie.

Pour le CAEL

C. DUPLAN



Le Centre Animation Expression et Loisirs de BOURG LA REINE vous propose des Ateliers de Création dont un Service spécialisé :

atelier de facture instrumentale

L'atelier s'attache à préserver les méthodes et techniques de construction les plus authentiques dans la fabrication de différents instruments: Luth Renaissance, Luth Baroque, Luth Soprano, Vihuela, Théorbe ou Chitarronne.

revue luth et musique ancienne

Lien entre tous ceux qui ont souci du devenir de la Musique Ancienne et qui poursuivent des recherches. Abonnement annuel : (4 numéros) : 60 Frs C.C.P. CAEL : Paris 9856.00

bibliothèque

Cette Bibliothèque se compose actuellement de plus d'une centaine d'ouvrages stockés sous forme de microfilms. Elle comprend des oeuvres pour Luth(s), Viole de Gambe, Flûte, Voix, des traités de Basse Continue, etc...

cours d'instruments

Création cette année de trois nouveaux ateliers :

- Cours de Luth : ce cours s'adresse aux débutants comme aux luthistes confirmés. Cours semi-collectif d'une heure par groupe de 3 personnes assuré par Terence WATERHOUSE.
- Cours de Viole de Gambe : initiation au jeu de la Viole par cours semi-collectif. Ce cours sera dirigé par M.F. BLOCH.
- Cours de Basse Continue : spécialement destinés aux luthistes et théorbistes. Ce cours sera assuré dans la mesure de ses possibilités par Daniel FOURNIER.



Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser au C.A.E.L.



Signes et Agréments chez les luthistes français de 1670 à 1700

JOEL DUGOT

"Il y a des sortes de tremblements qui se sentent mieux qu'ils ne s'expliquent et qu'il n'y a que la pratique qui les puisse faire comprendre." B. de Bacilly.



Dans ce travail, je me suis efforcé de donner une représentation aussi claire que possible des instructions et tables d'ornements des luthistes français de 1670 à la fin du XVIIème siècle. En ce qui concerne les ornements, c'est uniquement le sens des signes employés qui a retenu mon attention et non leur interprétation musicale, qui, comme chacun sait, reste affaire de goût et surtout de connaissance du style. Les transcriptions que je cite en exemple ne sont donc que des schémas.

Les sources consultées sont les suivantes :

- Marin Mersenne, "Harmonie Universelle", Livre II, p.79 à 82, Paris, 1636 ; réédition C.N.R.S. Paris, 1963.
- Pierre Gautier, "Les oeuvres de Pierre Gautier Orléanois..." Rome, 1638.
- Jacques Gallot, "Pièces de luth composées sur différens modes" Paris, c.1670.
- Denis Gautier, "Livre de tablature de M. Gaultier Sr de la Nève et de M. Gaultier son cousin". Paris, c.1680.
- Denis Gautier, "Pièces de luth sur trois différens modes nouveaux", Paris, c.1670.
- Perrine, "Pièces de lut en musique avec des règles pour les toucher parfaitement sur le lut et sur le clavessin" Paris, 1679.
- P.F. Lesage de Richée, "Cabinet der lauten", Breslau, 1695.
- Charles Mouton, "Pièces de luth sur différens modes", Livre I, Paris, 1699.
- "Miss Mary Burwell Lute Tutor", méthode de luth manuscrite rédigée entre 1680 et 1685.

Bien que ne faisant pas partie du répertoire français, le livre de Lesage de Richée et celui de Mary Burwell restent deux sources non négligeables, puisque pour le premier, son auteur fut l'élève de Charles Mouton, et que le rédacteur du second (maître de luth de Mary Burwell), s'il n'était pas français, a vraisemblablement suivi l'enseignement du Vieux Gautier.



Les agréments

I/l.



La plupart des auteurs emploient la virgule pour désigner le "tremblement" ou "cadence". Denis Gautier en donne la définition suivante :

"Lorsqu'on met une virgule après une lettre cela signifie qu'il faut tirer la corde de quelque doigt de la main gauche, c'est à sçavoir une fois seulement lorsqu'il y a une croche sur la lettre, et deux fois lorsqu'il y a une noire et plusieurs fois quand il y a une noire et un point, et en faisant le tremblement jusques à la conclusion de la cadence que l'on trouvera marquée, mais il faut observer que chacun peut ménager ces espèces d'agréments selon la nature du chant, de la pièce et du mouvement."

Il faut noter que les luthistes, à l'inverse des clavecinistes, ne donnent jamais la "traduction" des signes d'agrément en notes. Néanmoins, on imagine aisément que chaque auteur devait avoir sa façon propre d'exécuter tel ou tel agrément (1), ou tout au moins de modeler son interprétation

sur les usages de son temps. Le contexte de la tablature est d'ailleurs suffisamment éloquent pour nous permettre de distinguer un tremblement simple d'un tremblement ouvert (ou "double cadence") ou d'un tremblement fermé (2).

Exemples :

a- Tremblement simple : "Canaries", E. Gautier, mes.1. (Denis Gautier-c.1680 p.18).

Handwritten musical notation for a simple tremble. The notation is arranged in two systems. The top system consists of two staves: the upper staff has notes 'a', 'r', 'a', 'r' with a slur over the second and third notes, and the lower staff has a note 'a'. The bottom system consists of three staves: the top staff is in treble clef with a 3-measure rest, followed by a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) with a sharp sign, and a quarter note (G4); the middle staff is in bass clef with a 3-measure rest, followed by a dotted half note (G3); the bottom staff is in bass clef with a 3-measure rest, followed by a dotted half note (G3).

b- Tremblement ouvert ou double cadence : Sarabande, E. Gautier. (Saizenay II p.94, mes.2).

Handwritten musical notation for an open tremble. The notation is arranged in two systems. The top system consists of two staves: the upper staff has notes 'e', 'a', 'e', 'a' with a slur over the second and third notes, and the lower staff has a note 'a'. The bottom system consists of three staves: the top staff is in treble clef with a 3-measure rest, followed by a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) with a sharp sign, and a quarter note (G4); the middle staff is in bass clef with a 3-measure rest, followed by a dotted half note (G3); the bottom staff is in bass clef with a 3-measure rest, followed by a dotted half note (G3).

c- Tremblement fermé : Courante "L'emportée", C. Mouton.
 (Livre II, p.57, mes.19).

The image shows a handwritten musical score for a lute piece. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef and contain notes with fingerings: 'D', 'l.', 'B', and '!'. Below these are two staves in bass clef. The first bass staff has notes with a triplet of eighth notes. The second bass staff has notes with a long horizontal line underneath. There are various annotations including 'g.', 'a', and 'a' with accents.

Quand aux raffinements que l'on peut apporter à l'interprétation des différents tremblements, ils concernent surtout le goût de l'interprète. Lesage de Richée écrit par exemple :

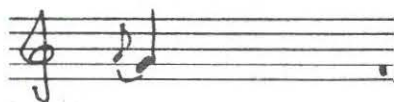
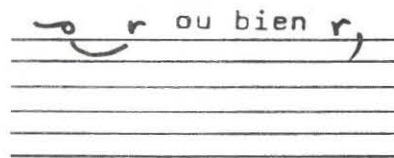
"Il faut observer que le tremblement ne doit pas être tiré violemment, mais au contraire, il faut le commencer lentement puis accélérer toujours plus".

Une chose est certaine, la manière d'interpréter a évolué au courant du XVII^{ème} siècle comme en témoigne cette remarque du maître de luth de Mary Burwell :

"De nos jours, le tremblement (shake) donne lieu à divers excès ; certains le font très longtemps et aussi serré que possible, d'autres en font deux en même temps, d'autres enfin le font des deux mains en même temps sur la même corde. Ces abus ont été condamnés par l'enseignement des Gautier, et surtout Gautier de Paris qui n'aurait pratiqué, dit-on, aucun tremblement (?). Un tremblement doit se faire sur le luth avec modération, douceur et justesse, il est alors très agréable. Beaucoup prétendent que pour bien faire les tremblements, les cordes du luth ne doivent pas être trop tendues. Les ongles doivent être courts, car le tremblement fait avec les ongles serait laid : la beauté est dans la pulpe et dans le toucher qu'elle procure."

Chez Charles Mouton (3), la virgule signifie "tirade" comme il l'explique dans les règles de son premier livre.

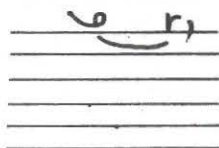
" Règle V : pour tirer la corde de la main gauche après l'avoir touchée de la droite une fois, quoiqu'il y ait deux lettres, se marque avec un petit cercle au-dessous et qui tient ces deux lettres ainsi et quelquefois par un petit crochet en forme de virgule qui doit faire le même effet".



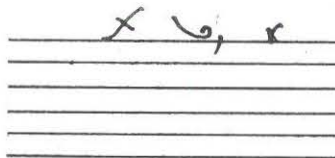
Dans les deux cas, la durée de la petite note est prise sur la valeur de la seconde et sa valeur dépend de celle de cette dernière. Notons également l'emploi que fait Denis Gautier de la virgule dans les "tirades" :

" Lorsqu'il se trouve une ligne courbe qui environne deux cordes et qu'il y a une virgule après la première lettre, il faudra toucher la première lettre de quelque doigt de la main droite et tirer l'autre lettre où est la virgule de l'un des doigts de la main gauche".

Exemple :

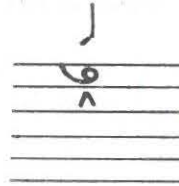


" Quand la ligne circulaire enfermera trois lettres, il faudra toucher la première lettre de quelque doigt de la main droite et tirer les deux autres lettres de quelque doigt de la main gauche comme :"



On peut se demander si l'emploi de cette virgule est bien utile dans ce cas puisque la ligne courbe reliant les lettres est généralement comprise comme signe de tirade.

I/2.

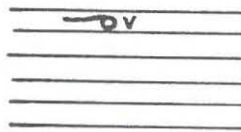


Ce signe désigne le plus souvent le martellement, ou pincé, ou accent . Charles Mouton le définit ainsi :

" Le martellement se fait quand vous avez le doigt sur une corde et qu'après l'avoir touchée vous levez le doigt très peu et le remettez aussitôt, et cela ne se fait que d'un semy-ton et rarement d'un ton."

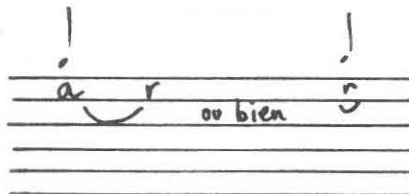
Jacques Gallot utilise le même signe pour désigner "la chute" ou "tombé" (voir I/4). On peut retenir que ce signe n'est pas toujours placé sous la lettre, mais aussi à côté (ce qui est d'ailleurs le cas pour les autres signes).

I/3.



A notre connaissance, ce signe n'est utilisé que chez Gallot où il désigne le "martellement" (voir I/2).

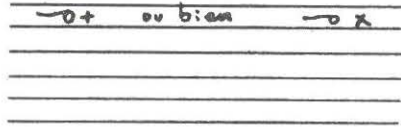
I/4.



Le plus souvent, ce signe désigne " la chute " ou " tombé ".

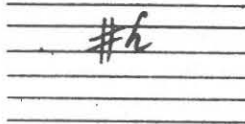
" La cheutte qui est de toucher la première lettre qui est marquée et laisser tomber le doigt sur l'autre se marque aussi par un petit cercle toutes les deux lettres et quelquefois sous une seule, qui doit faire le même effet". (C. Mouton, op.cit.)

I/5.



Chez Charles Mouton, Perrine, De Visée (3) et d'autres auteurs tardifs, la croix est le signe du tremblement (voir I/1). Denis Gautier l'utilise comme signe d'étouffement, mais curieusement nous n'avons trouvé aucune occurrence de ce signe dans les deux livres imprimés de Gautier. Cela n'empêche pas de penser que l'étouffement était pratiqué de façon courante, d'une part pour arrêter les cordes graves et d'autre part, pour satisfaire à l'usage des silences d'articulation dont on a trop souvent méconnu la nécessité (4) dans la musique de cette époque.

I/6



Cette double croix, signe du vibrato, n'est décrite que par Robert de Visée dans ses livres de guitare ; il la nomme "miolement". On la rencontre pourtant dans les tablatures manuscrites de la fin du XVII^{ème} siècle. En fait aucun luthiste n'en donne de description précise (même de Visée) et il faut lire les violistes français pour en apprendre plus. Marin Marais écrit :

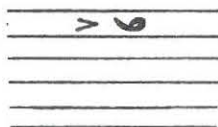
"Le verre cassé ou plainte se fait ordinairement du petit doigt en balançant la main."

Miolement, verre cassé, plainte, autant de vocables différents qui pourraient nous indiquer qu'il existait plusieurs manières d'exécuter le vibrato. Gageons que si son emploi avait été fréquent chez les luthistes, on en trouverait témoignage dans les tables d'agrément qui nous sont parvenues. A notre sens, il convient donc d'en limiter l'emploi à des circonstances particulières, à savoir la présence de la double croix et certaines notes aiguës de la mélodie, en valeurs longues. Citons enfin, pour expliquer ces réserves, un passage du manuscrit de Mary Burwell :

" Le vibrato (sting) n'est plus utilisé ; il se fait en arrêtant le petit doigt sur une corde et en balançant la main."

Dans certains manuscrits (comme Paris B.N. Vm7 6214 par exemple) la double croix pourrait être interprétée comme martellement (voir I/2-cf note 5).

I/7



Ce signe se rencontre dans plusieurs manuscrits de la fin du XVII^{ème}


siècle (probablement rédigés par des luthistes germaniques). Il peut s'interpréter aussi comme martellement (voir I/2). Il ne semble pas avoir été en usage en France (6).



les arpègements ou "séparés."

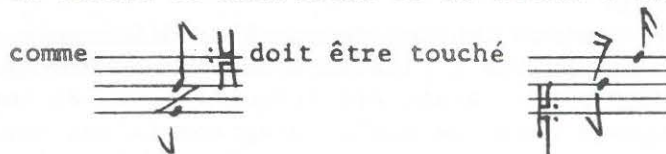
Ici encore, les luthistes français sont très avares de détails sur les façons d'arpéger ou de séparer les notes d'un accord. Il faut attendre le livre de Perrine publié en 1679 pour avoir une description relativement précise de l'arpègement. Voici le texte :

"La manière particulière de jouer toutes sortes de pièces de lut ne consiste que dans l'arpègement ou séparation des parties que j'ai exprimé dans la plupart des pièces de lut mises ci-après par musique soit par des notes liées ou par des pauses telles que la mesure, la nature des accords et le propre de l'instrument m'y ont obligé, et afin de rendre la tablature de musique (sic) plus intelligible à ceux qui connaissent celle de l'a-b-c, je me suis servi dans les autres pièces des mêmes marques dont on se sert ordinairement pour signifier les accords qui doivent être séparés ; mais afin de ne rien faire par habitude, voici comment ils doivent être entendus : la ligne obliquement tirée

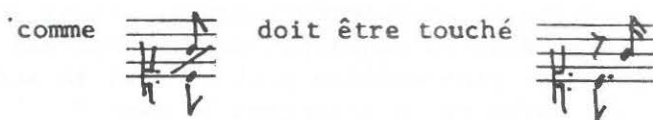
entre les notes comme  signifie qu'il les faut toucher l'une après l'autre.

Sçavoir :

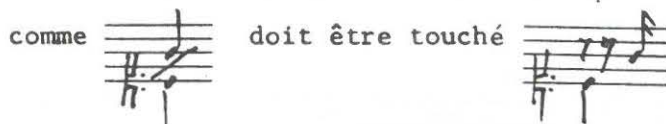
a- Un accord de deux notes de la valeur d'une croche



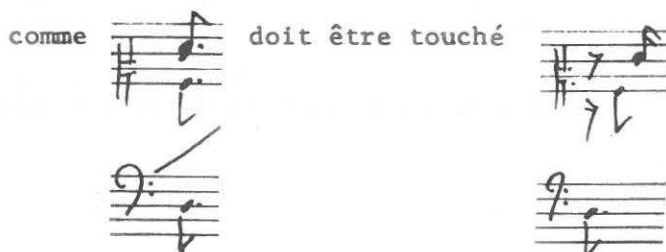
b- Un accord de deux notes de la valeur d'une croche pointée




c- Celui de deux notes de la valeur d'une noire



d- Celui de trois notes de la valeur d'une croche pointée


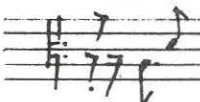


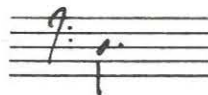
e- Celuy de trois notes de la valeur d'une noire

comme  doit être touché comme 





f- Celuy de trois notes de la valeur d'une noire pointée

comme  doit être touché comme 



Voilà en général toutes les différentes natures d'accords qui se peuvent trouver en toutes sortes de pièces de lut et qui doivent être séparés à la réserve de quelques accords de quatre notes de la valeur d'une noire qui se trouvent seulement aux pièces du signe majeur de la mesure binaire qui doivent être séparés et qu'il faut entendre, selon les différents mouvements de ces sortes de pièces, ou comme quatre doubles croches ou toucher une croche pointée sur la note de basse et séparer les trois autres du reste du temps. Il faut enfin observer, pour trouver le véritable mouvement de toutes sortes de pièces de lut que les premières parties, ou premières parties de partie de temps de la mesure soient plus longues que les autres."

Ce texte de Perrine clarifie donc l'emploi du signe de séparation  que l'on rencontre chez de nombreux auteurs.

Seules des pièces de Jacques Gallot recopiées par Etienne Vaudry de Saizenay (Besançon 279-153) contiennent un autre signe de séparation 

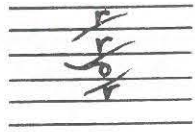
qui est l'inverse du signe expliqué par Perrine et que nous n'avons rencontré nulle part ailleurs : fait troublant, ces séparations n'existent pas dans le livre de Gallot imprimé en 1670.

Exemple : Allemande "Le bout de l'an de M. Gaultier" du Vieux Gallot (Saizenay II, p.124, mes 1 et 2)

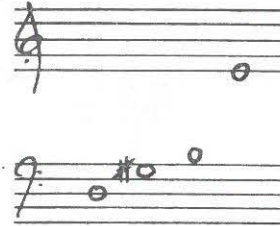
(On trouvera une transcription de cette pièce dans les pages de musique au centre de la revue). Dans cet exemple, on voit que le mi grave, au premier temps de la mesure 2, doit être retardé tandis qu'au deuxième temps, c'est le mi de la mélodie qui sera retardé à son tour.

II/2. Ce dont Perrine ne parle pas est qu'il existe en réalité trois façons d'arpéger qui sont :

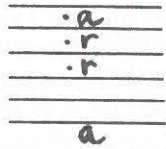
a- l'arpège allant de la basse à l'aigü



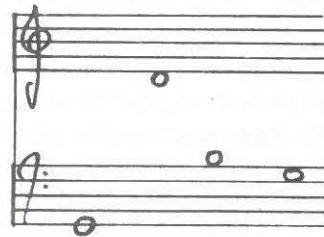
soit



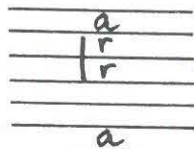
b- l'arpège rabattu



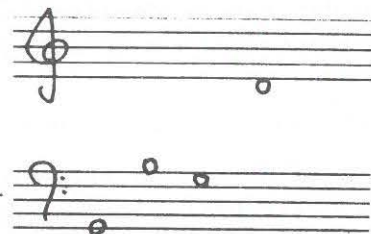
soit



c- l'arpège mixte (7)



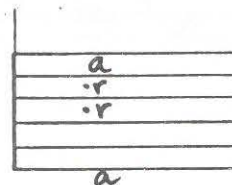
soit



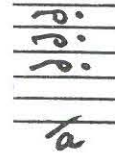
A partir de ces données générales, voyons maintenant les signes utilisés par chaque auteur.

II/3. Jacques Gallot (1670).

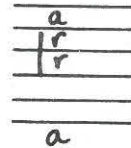
"Les points devant les lettres ce frappent du revers du premier doigt (index ; c'est l'accord décrit en II/2.b)."



"Les points à costé et après chaque lettre ce doivent pincer du premier doigt (accord II/2.a)."



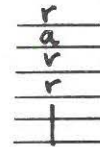
"La barre avant les deux cés veut dire qu'il les faut pincer en tresnan du premier doigt (accord II/2.c)."



II/4. Denis Gautier (c.1670 et c.1680).

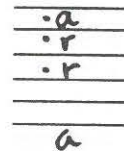
c.1670

"Quand il y a quatre ou cinq lettres ensemble par degré conjointes, il les faut toucher toutes du pouce excepté la dernière d'en bas du second doigt (accord II/2.a)."



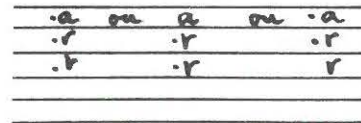
c.1680

"Les points qui sont à coté des lettres signifie qu'il faut toucher les cordes du premier doigt (accord II/2.a)."



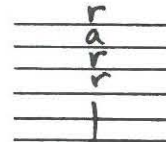
c.1680

"et le second (accord) qui suit le rabattre du premier doigt (accord II/2.b)."

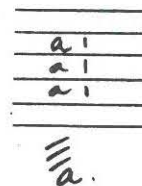


II/5. Manuscrit de Mary Burwell (1680/85).

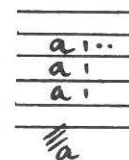
"Vous devez jouer vers le bas toutes les notes avec le pouce sauf la dernière qui doit être jouée avec le second doigt. (accord II/2.a)."



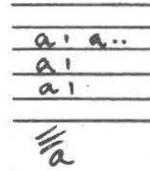
"A propos du glissement de l'index : quand vous avez un accord sur trois cordes avec une basse vous glissez le premier doigt en commençant par la chanterelle et en remontant (accord II/2.b)."



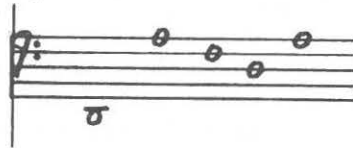
"Si, dans des accords de ce genre vous répétez le dessus (treble) cela doit être fait avec le medius, comme suit :"



"jouez comme si vous aviez"

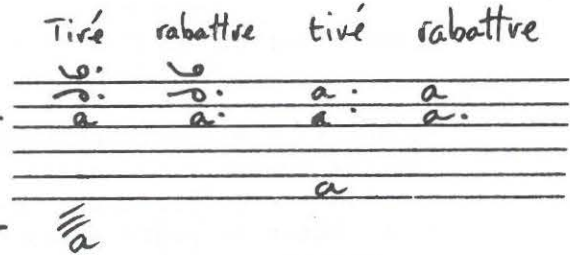


soit



II/6. Charles Mouton (1699)

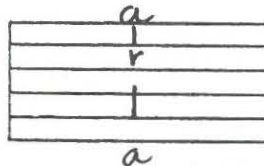
"Pour tirer un accord du pouce et du premier doigt ensemble je mets un ou deux points après les lettres suivant la quantité dont l'accord est composé et quand il faut rabattre l'accord, je mets les points en bas du coté des basses ainsi (accord II/2.a et b)."



"Il faut quelquefois prendre un accord en trainant le premier doigt comme si c'était une cadence et toucher la première lettre du dessus avec le deuxième doigt. Je fait cognoistre ces accords avec une petite barre en travers qui comprend les deux lettres qu'il faut toucher immédiatement après la basse (accord II/2.c)."

II/7 Enfin, Lesage de Richée précise que lorsque deux accords identiques se suivent, le premier doit être fait avec un rabattu de l'index et le suivant arpégé avec le pouce (8).

Terminons en précisant que tous les auteurs sont d'accords sur le signe de non-arpègement :



Denis Gautier précise même :

"Quand il y a deux lettres qui sont placées l'une en regard de l'autre avec une ligne droite entre les deux, ou sans aucune ligne, cela signifie qu'il faudra toucher les deux lettres ensemble."



les signes de doigté dans les tablatures

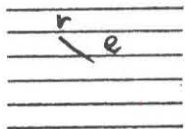
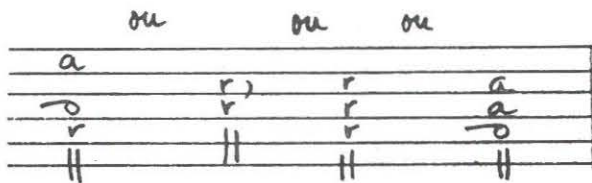
Les conventions de doigté semblent s'être établies assez tôt (dès le XVIème siècle) et ont été assez largement respectées.

On peut les récapituler de la façon suivante :

III/1. Doigtés de main droite :

- a : un point sous la lettre désigne l'index.
- ..a : deux points ou pas de point désigne le majeur.
- a : un trait vertical sous la note la plus grave désigne le pouce (à ne pas confondre avec "non-arpégé").
- a : un double trait vertical sous la basse : ce signe ne se rencontre que sous des accords ; dans le contexte de la tablature, il semblerait indiquer qu'il faut jouer les deux notes les plus graves, ou même tout l'accord, avec le pouce :

Exemple : (voir note 9)



Ceci indique qu'il faut jouer les deux lettres en glissant l'index sur les cordes. Ce signe s'emploie surtout dans les fins de cadence.

III/2. Doigté de main gauche :

Les doigtés de main gauche, le plus souvent absents, sont indiqués soit par des chiffres :

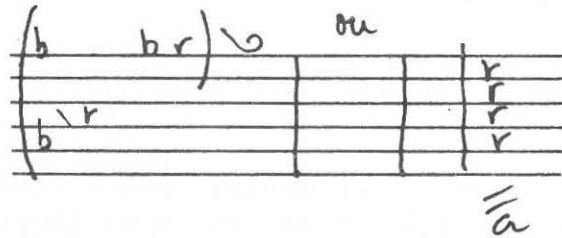
- 1 = index
- 2 = majeur
- 3 = annulaire
- 4 = petit doigt

ou par des points (plus rares) à gauche ou au-dessus des lettres :

- . = index
- .. = majeur
- ... = annulaire
- = petit doigt

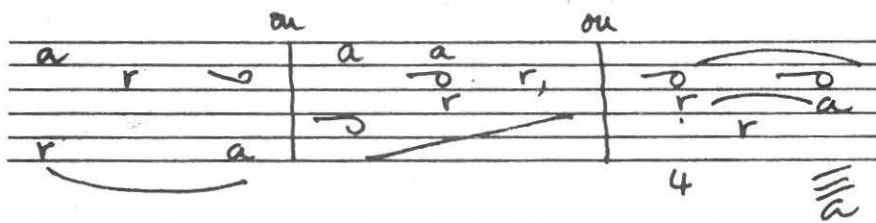
Les barrés sont indiqués soit par des parenthèses, soit par un trait vertical :

Exemple :



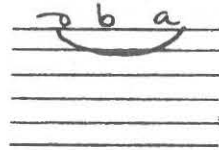
Les tenues sont toujours indiquées par des traits reliant les lettres entre elles :

Exemple :

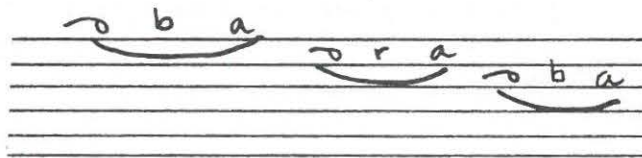


Les liaisons sont également indiquées par des barres courbes reliant deux ou plusieurs lettres :

Exemple :



Mersenne précise que si la liaison se poursuit sur des cordes différentes le son doit être ré-attaqué sur chaque changement de corde :

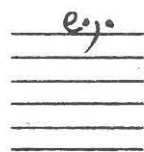


notes

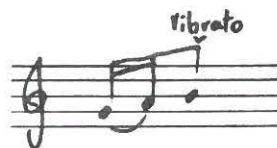
- 1- Ainsi, il est difficile d'imaginer qu'on ait pas pratiqué le "point d'arrêt" dans les tremblements du temps de de Visée alors qu'il était courant chez les clavecinistes. Couperin écrit : "Il faut aussi arrêter un tremblement un peu avant la note qui suit afin d'observer le point d'arrêt". (L'art de bien toucher le clavecin).



- 2- Le tremblement ouvert se résout sur la note supérieure à celle qui le porte ; c'est l'inverse pour le tremblement fermé.
- 3- De même que Perrine et de Visée dans ses "Pièces de Luth et de Théorbe mises en partition", Paris 1716, Mersenne et après lui de nombreux manuscrits, attestent l'usage de la croix comme "pincé" (comparez par exemple les "Sylvains" de F. Couperin (Livre I, premier ordre) avec sa mise en tablature de de Visée -Saizenay I, p.99), les pincés signalés par Couperin sont des croix dans la tablature.
- 4- Voir le chapitre "Phrasé" dans le livre de Jean-Claude Veilhan : "Les règles de l'interprétation à l'époque baroque", Leduc, 1977.
- 5- A propos du "verre cassé", Mersenne écrit : " Quand au verre cassé, encore qu'il ne soit pas 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 usaient presque partout. Mais puisqu'il est aussi vitieux de n'en point faire du tout, comme d'en faire trop souvent, il faut user de médiocrité ; sa figure est la virgule précédente suivie d'un point."
Plus loin, Mersenne cite un autre agrément composé de l'accent et du verre cassé :

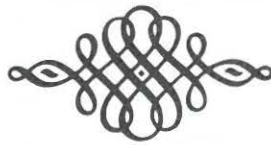


soit



Pierre Gautier signale également le vibrato, sans lui donner de nom : "Cette étoile est mettre le doigt sur la lettre et bransler la main." On retrouve d'ailleurs le même signe dans les tablatures de théorbe de la fin du XVIIème siècle (Saizenay, Bes. 279 152, Paris, B.N.Rés. 6265, Paris, B.N.Rés. 1106).

- 6- Citons par exemple le "Stamm und lautenbuch des Johann David Keller von Schleithheim (1663) et Brux.II 276 (Fin XVIIème).
- 7- Voici une survivance d'une façon d'arpéger qui existait déjà au XVIème siècle. Elle était préconisée par A. Le Roy. (voir Luth et Musique Ancienne numéro Zéro, p.61, règle 14).
- 8- "Cabinet der lauten", Introduction, règle n°10.
- 9- Tous les exemples de double traits sont tirés des pièces du Vieux Gallot recopiées dans Saizenay II. Nous n'avons trouvé ce signe dans aucune autre tablature de cette période.



Je remercie vivement M. Pascal Monteilhet qui a bien voulu traduire les instructions de Lesage de Richée, ainsi que M. Daniel Fournier qui a attiré mon attention sur la table d'ornement de Pierre Gautier.





L'influence du goût italien sur l'art des Forqueray

MARIE-FRANÇOISE BLOCH

Antoine Forqueray (1671-1745), et Jean Baptiste, son fils, (1699-1782), violistes tous deux, sont parmi les grandes personnalités du monde artistique du XVIII^e siècle. Musiciens de génie et de grand talent, ils sont les témoins, mais aussi les acteurs de l'importante évolution stylistique qui caractérise l'écriture musicale de ce grand siècle.

Leur renommée est solidement établie dès leur vivant. Appréciés à la Cour, ils sont aimés et admirés par leurs contemporains, tant en France qu'à l'étranger. Selon un article nécrologique anonyme, Antoine Forqueray jouait si bien que

"Louis XIV l'écoutait tous les jours avec un nouveau plaisir, qu'il faisait souvent partager à sa Cour, et même aux ambassadeurs étrangers qu'il invitait à venir entendre le jeune Forqueray dans son appartement."

Les musiciens les louent à leur façon. Pour ne citer qu'un exemple parmi de trop nombreux, François Couperin le Grand, dans son 17^e ordre de pièces pour le clavecin, en intitule une "La Superbe ou La Forqueray". C'est nous faire deviner le beau caractère du musicien.

Cette renommée s'étend au-delà des frontières. Le Hollandais Néméitz note dans son Séjour de Paris (1727) à propos d'Antoine Forqueray :

"La basse de viole est son fort. S'il ne surpasse pas Marais, il lui est égal pour le moins".

Le Prince Frédéric Guillaume II de Prusse fut, on le sait, l'élève par correspondance (!) de Jean Baptiste Forqueray.

Les pièces de viole d'Antoine Forqueray sont publiées par son fils en 1747, deux ans après sa mort. Elles figurent parmi les dernières publications pour la viole. Mais si elles annoncent le déclin de l'instrument, elles sont aussi à l'apogée de sa littérature. L'article nécrologique déjà cité attribue à Antoine Forqueray quelques trois cents pièces. Nous ne connaissons que ce premier livre publié par son fils, soit trente deux pièces, groupées en cinq suites, plus les quelques pièces données à la fin de cet article. Nous ne possédons donc qu'une infime partie de cette oeuvre.

Cependant, il n'est personne parmi les contemporains des Forqueray pour ne pas remarquer une très grande différence dans le goût musical et l'art de jouer des Forqueray d'avec les violistes de la génération précédente, tel Marin Marais. Avidés de nouveauté, ils ne repoussent pas ce que peuvent leur apporter les musiciens venus d'ailleurs, notamment d'Italie. Ainsi, à leur tour, ils donnent le ton, créent un nouveau style de jeu, fondent une nouvelle école. Plus jeune que Marin Marais, Antoine Forqueray peut profiter de l'apport des musiciens italiens, si important à son époque, "gouter le bon de la musique italienne" pour reprendre les termes d'un article du Mercure de Juin 1738, dont l'auteur remarque avec beaucoup de clairvoyance :

"Peut-être Marais aurait-il été plus loin lui-même (que son maître Sainte Colombe) s'il avait pu goûter le bon de la musique italienne ; il était trop tard pour lui quand ce goût est venu en France et il en a laissé l'honneur à Forcroy ... il (Forqueray) était né avec un génie heureux, et il entra dans le monde au moment que cet essaim d'Italiens, qui nous est venu d'Italie, excita une émulation étonnante en France en 1698. Il voulut faire sur la viole tout ce qu'ils faisaient sur le violon; il y est parvenu..."

Imiter les Italiens, pousser la technique de la viole aussi loin qu'ils surent mener celle du violon, donner à la littérature ce même chatolement de couleurs et d'harmonie, voilà ce que proposent les Forqueray, tout en préservant l'élégance, la finesse du jeu français, qui ont fait la gloire d'un Marais.

"Forcroy le père...fonda une autre école d'un jeu de sonates le plus correct, où l'on tire un son pétillant d'un goût persillé, conciliant l'Harmonie française de résonance à la Mélodie italienne de la voix..." (H. Le Blanc)

Tel est posé en quelques mots le grand sujet de réflexions de tout ce début de siècle, celui qui doit servir de prétexte à la publication de tant de "discours", "pamphlets" et "réponses" : la comparaison de la musique italienne et de la musique française.

Une importante cabale oppose en effet les fervents de la musique française aux "italianisants". Le goût italien est loin de faire l'unanimité. Le poète Perrin dénonce dès 1659, dans une lettre adressée à l'archevêque de Turin.

"les disparatés de leur musique, ses prétendues belles saillies qui tournent souvent aux extravagances, ses détonations affectées, et trop souvent répétées, et les licences dont elle est chargée qui font une musique de goutières" !

Le génie des Forqueray est précisément de n'avoir jamais fait

l'objet de pareille critique. Ils ont su, tout en goutant "le bon de la musique italienne" préserver les qualités spécifiques de leur nation. L'union des deux goûts donne naissance à une nouvelle musique française, une grande école qui trouve son accomplissement avec J.Ph. Rameau, et dont les Forqueray sont des messagers convainquants.

De l'école française de la viole, Forqueray a gardé la belle technique d'archet telle que Marais l'a portée à son apogée : des coups d'archet aérés, résonnants. Marais et Forqueray

"ne donnaient qu'une note, mais s'attachaient à la rendre sonore comme la grosse cloche de St Germain, jouant en l'air ainsi qu'ils le recommandaient, c'est à dire ayant donné le coup d'archet ils laissaient lieu à la vibration de la corde.... (H. Le Blanc)

On retrouve également une parenté de thèmes entre un Marais, un Forqueray, un Couperin, un Jean Ferry Rebel... Celui, par exemple, du "Moulinet" (Marais) ou de la "Girouette" (Forqueray), celui très fréquent de la "Guitare" (Marais), ou de la "Mandoline" (Forqueray), du "Carillon" (Couperin, Forqueray...), et bien d'autres encore...

Leurs agréments sont les mêmes. Comme Marais, Forqueray parseme son oeuvre de tremblements, de battements...

cf. l'exemple 1.

Semblable aussi, le souci de grâce et d'élégance de la mélodie. cf. l'exemple 2.

Mais plus encore que Marais, Forqueray possédait au dire de ses contemporains, une technique peu commune, qui, jointe à une imagination fertile et à de solides connaissances des principes de l'harmonie, lui permettait d'improviser sur le champ des pièces de grande beauté, de préluder en faisant entendre distinctement plusieurs parties difficiles simultanément.

Le jeu de l'improvisation est alors peu en usage en France, alors que les musiciens italiens le pratiquent beaucoup.

Contrairement à Marin Marais qui jouait par coeur et surtout ses propres pièces, Forqueray, comme les Italiens, fait la guerre au par coeur pour habituer l'esprit et la main à trouver sur le champ mille traits pleins de finesse.

"Forcroi le père, jaloux de tirer la viole hors de page, comme elle y avait été jusqu'à lui, et hors de pair des instruments bornés aux pièces, fit la guerre au "Par-Coeur" comme à l'ânerie la plus signalée, quand on en faisait le fondement du savoir, laquelle rendait l'esprit émoussé, non entreprenant, et tenait la main dans l'engourdissement. Il regarda toujours le temps comme perdu qu'on emploie à apprendre par mémoire, de même que les sermons dès qu'on a disposition à la grande exécution ou à la composition." (H. Le Blanc)

De plus, l'improvisation, comme d'ailleurs le jeu d'accompagnement, sont aussi pour lui les meilleurs moyens, peut-être les seuls....!, de préserver la viole de l'oubli qui la menace.

"Il considéra très sérieusement que tous les Galbavons, avec leur entêtement de faire jouer des pièces, avaient grand tort de ne pas prendre exemple sur le luth, la harpe, la guitare et le timpanon, qui étaient hors d'usage. C'en était assez pour conclure que tous instruments restreints aux pièces, ont le tort d'aller au grenier en temps de paix, ou sur les ciels de lit : là ils sont recouverts, comme les gros in-folio des bibliothèques, d'une poussière..." (H. Le Blanc)

Cette imagination débordante, soutenue par une sérieuse connaissance et une grande habitude de la musique italienne, permet à For-

queray d'enrichir ses oeuvres, à l'instar des Italiens, d'ornements chatoyants, de brillants passages.

"Les cordes singulières et les traits les plus frappants des bons auteurs d'Italie lui étaient tellement familiers que dans toutes ses pièces on trouve un certain sel, qui n'assaisonne point celles de Marais, même les plus travaillées. Celui-ci s'en tenait aux grâces naturelles, Forqueray en avait de plus recherchées mais son art ne gâtait jamais la belle matière."

(Daquin de Châteaulyon)

cf. exemple 3

(En 1723, Jean-Marie Leclair quitte Turin pour Paris où il établit des relations de travail et d'amitié avec Forqueray. Celui-ci donne aussi de nombreux concerts en compagnie du violoniste Guignon à qui il dédie la deuxième pièce de la cinquième suite. Venu également de Turin, Guignon fait connaître en France les concertos pour violon de Vivaldi.)

Mais poursuivons la lecture de Daquin de Châteaulyon :

"Nous possédons le fils de ce grand homme, il a tous les talents de son père... Forqueray a, si j'ose parler ainsi, des phrases musicales d'un nouveau tour, et dont il sait toute la valeur. Entre ses mains elles ont l'art de plaire, parcequ'il en fait usage avec goût et sans affectation. Sa façon d'employer et de placer les accords, le fait paraître singulièrement nouveau."

Certes, ce qui frappe le plus les théoriciens de cette époque est l'opposition entre l'harmonie et la mélodie des deux écoles.

"Les Italiens recherchent par dessus tout l'une, et les Français sacrifient tout à l'autre." (H. Le Blanc)

L'harmonie chatoyante des Italiens étonne, frappe l'imagination. Ils se permettent des licences que n'osent se permettre les Français.

"C'est sans doute dans ces sorties agréables, où consiste tout le secret de l'art."

suggère Maugars. Alors que les Musiciens Français sont plus habiles à traiter un sujet, à "composer" des pièces.

Forqueray, lui, affectionne particulièrement les harmonies mystérieuses, les accords altérés. Suivant l'exemple de Corelli, il pimente son oeuvre de nombreux accords de 7°. Les accords de 9° n'y sont pas rares.

cf. exemple 4.

De telles pièces demandent une grande technique, une exécution brillante, "à la Geminiani".

D'Italie nous vient enfin le goût croissant pour les concerts de chambre, et partant pour le jeu d'accompagnement.

"... Autrefois les gens de qualité laissaient aux musiciens de naissance et de profession le métier d'accompagnement. Aujourd'hui ils s'en font un honneur suprême. Jouer des pièces pour s'amuser soi-même agréablement, ou pour divertir sa maîtresse ou son ami, est au dessous d'eux. Mais se clouer trois ou quatre ans sur un clavecin pour parvenir enfin à la gloire d'être membre d'un concert, d'être assis entre deux violons et une basse de violon de l'opéra, et de brocher, bien ou mal, quelques accords qui ne seront entendus de personne, voilà leur noble ambition ... !"

relate Le Cerf de la Vieville, qui poursuit :

"Cette fantaisie d'accompagner est une suite du goût italien."

Selon Jean Rousseau, deux règles s'imposent dans l'art de la réalisation d'un accompagnement : ne pas trop orner les basses, et s'il

y a lieu d'orner, le faire en imitation du dessus.

cf. exemple 5.

(La transcription des pièces de viole d'Antoine Forqueray par son fils nous donne une idée de la façon dont on réalise alors les basses.)

Mais cette sobriété n'est pas toujours le fait des Italiens, qui, selon certains écrits, ornent les basses avec autant de démesure que les dessus.

"L'on n'entend, en général, dans la musique qu'une basse continue toujours doublée, qui souvent est une espèce de batteries, d'accords, et un hapègement, qui jette de la poudre aux yeux de ceux qui ne s'y connaissent pas, et, qui, réduites au simples, reviendraient aux notes." (Jean Bonnet)

Comme les ornements de la partie de dessus, les diminutions de la basse sont improvisées. Or la basse-continue est réalisée par un clavecin soutenu d'une basse de violon ou de viole, auxquels se joint souvent le théorbe. Trois instrumentistes improvisent donc en même temps une même partie.

"Il est difficile qu'un clavecin, une viole et un théorbe se puissent rencontrer juste dans la même manière de doubler ... l'un prend un tour et l'autre un autre, ce qui cause une cacophonie extraordinaire, de sorte qu'un compositeur ne reconnaît plus son ouvrage qui paraît tout défiguré ; il faut au milieu de tout cela qu'il se contente d'admirer la vitesse de la main de ceux qui l'exécutent." (Jean Bonnet)

Dans ce domaine aussi Forqueray a subi l'influence des Italiens. Sa technique infailible, son imagination débordante et une science poussée de l'harmonie lui font faire de ses basses-continues de véritables parties concertantes, si ce n'est des concertos pour la basse de viole ! Mais là, il se fait davantage critiquer : on lui reproche de rivaliser de virtuosité avec le dessus. De telle sorte qu'il mécontente à la fois l'auteur et le soliste ! C'est manquer de respect envers le texte et l'esprit de l'oeuvre ... !

cf. exemple 6.

Les transcriptions sont à cette époque un fait très habituel. Cependant, plus que n'importe quelle autre, celles de Forqueray nous donnent de précieux renseignements sur sa conception bien personnelle, qui est aussi sans aucun doute celle de son père, de "l'accompagnement". Il transforme la partie de soutien tenue par la seconde viole en une véritable partie concertante, d'égale importance à celle du dessus. Un pas est franchi par la musique française vers la sonate.

Tout en s'inspirant des Italiens, les Forqueray ont donc su préserver l'élégance, les grâces, les délicatesses du style français, s'abstenir, pour reprendre les mots de Le Cerf de la Vieville "de ces chutes effrayantes et monstrueuses, qui font les délices des Italiens", de leurs "agrèments outrés", de leurs "fausses gentillesses". Le Mercure de France de Juin 1738 note :

"Forqueray s'est distingué par une plus grande exécution et par la singularité de son beau génie, sans cependant donner dans l'extravagant et dans le néologisme musical, ... extravagance qui, pour le dire en passant, ne devient que trop commune."

Les musiciens eux-mêmes, tel le flûtiste Blavet, reconnaissent lui être en partie redevables

"de ce goût correct, franc, et ennemi des miaulements et fignolements de faux-aloï."

Par leur génie exceptionnel, les Forqueray ont su faire à leur

époque l'unanimité, ce qui est chose peu commune...! Reconnus comme maîtres par les fervents défenseurs de la musique française, ils le sont aussi par les partisans du style italien.

"On convint donc que si une des plus belles choses à entendre était un adagio de Corelly joué à la Geminiani, rendant justice à qui elle était due, on était forcé de tomber d'accord que jamais homme au monde n'avait joué d'un aussi grand goût, aussi pur, aussi correct, les sonates de M. Michel que Forcroi le père, et d'une nature de son le plus dégagé de bois ..." (H. Le Blanc).



Parmi les pièces de viole publiées à la fin de cet article, celles contenues dans le manuscrit Vm7 6292 l'ont déjà été par L. de la Laurencie dans son étude : Deux violistes célèbres, les Forqueray, in S.I.M., déc. 1908 - janv. 1909.

La musette du manuscrit Vm7 4866 est la même que celle du manuscrit Vm7 6292, transcrite pour la flûte, mais sa basse est différente.



EXEMPLES -

Ex. 1.

La Du Vaucel. 6/8 très tendrement

Ex. 2.

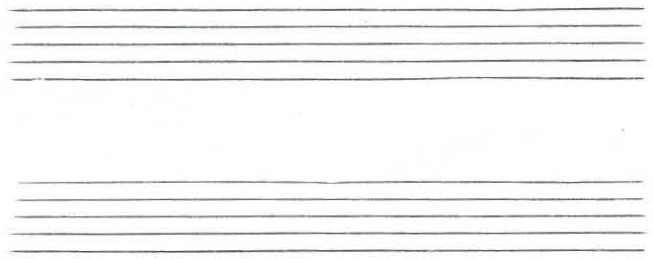
Chaconne La Buisson. C Gracieusement

Ex. 3.

La Leclair. 12/8 $\text{très Vivement et détaché}$

Ex. 4.

La Rameau. C Majestueusement



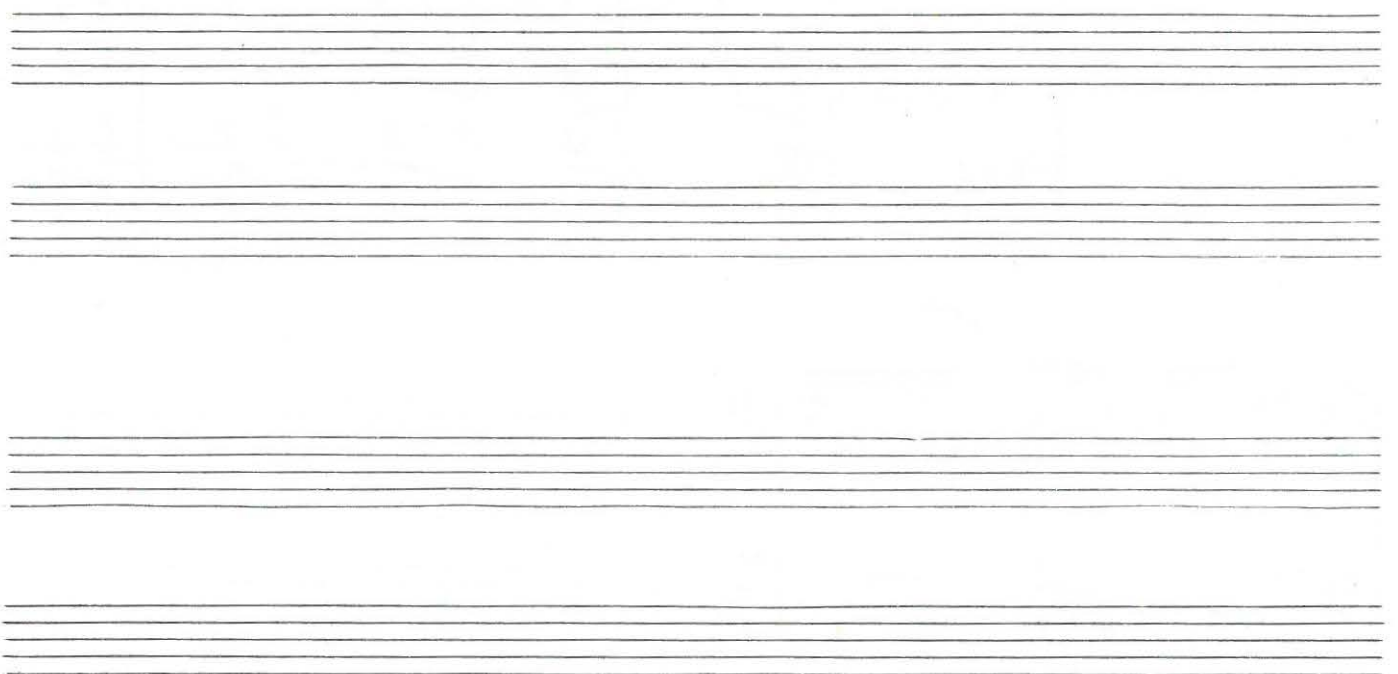
Ex. 5

La Cottin (1^{re} suite)

Pièce de viole et b.c.
S' Antoine Forqueray.

La Cottin

Pièce de clavecin
transcription de
J.-B. Forqueray.



Ex. 6

La Mandoline.

Pièce de viole et b.c.
d'Antoine Forqueray.

point trop vite et d'aplomb.

7 6

This block contains the first system of musical notation. It features two staves: a mandoline staff in the upper position (treble clef, one sharp) and a violin or double bass staff in the lower position (bass clef, one sharp). The mandoline part is written in a rhythmic style with many sixteenth notes. The violin/bass part consists of a few simple notes. A tempo instruction 'point trop vite et d'aplomb.' is written between the staves. Fingering numbers '7' and '6' are indicated above the notes in the second measure of the violin/bass staff.

This block contains the second system of musical notation, continuing the piece. It features two staves: a mandoline staff and a violin/bass staff. The mandoline part continues with rhythmic patterns. The violin/bass staff has some notes with fingering numbers '8', '4', and '7' written below them.

Pièce de claracin:

Transcription de J.B.
Forqueray.

point trop vite et d'aplomb.

This block contains the first system of musical notation for the clarinet. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff, both with one sharp. The music is written in a rhythmic style with many sixteenth notes. A tempo instruction 'point trop vite et d'aplomb.' is written between the staves.

This block contains the second system of musical notation for the clarinet, continuing the piece with two staves (treble and bass clef) and rhythmic patterns.

This block contains the third system of musical notation for the clarinet, continuing the piece with two staves (treble and bass clef) and rhythmic patterns.

BIBLIOGRAPHIE

- M. Benoit et N. Dufourcq : A propos des Forqueray
in "Recherches" 1968
- H. Bol _____ : La basse de viole au temps de Marin Marais
et d'Antoine Forqueray.
Creyghton/Bilthoven, Hollande, 1973.
- J. Bonnet _____ : Histoire de la musique et de ses effets,
depuis son origine jusqu'à présent.
Paris, 1715.
- Danoville _____ : L'art de toucher le dessus et la basse de
viole
Paris, 1687.
- Daquin de Châteaulyon __ : Siècle littéraire de Louis XV ou lettres sur
les hommes célèbres.
Amsterdam, 1752.
- J.B. Forqueray _____ : Correspondance au Prince Frédéric-Guillaume
de Prusse, publiée par Yves Gérard dans
"Notes sur la fabrication de la viole de
gambe et la manière d'en jouer, in "Recher-
ches" 1961-1962.
- L. de la Laurencie _____ : Deux violistes célèbres, les Forqueray.
in S.I.M. 1908-1909.
- H. Le Blanc . _____ : Défense de la basse de viole contre les
entreprises du violon et les prétentions
du violoncelle.
Amsterdam, 1740.
- Le Cerf de la Vieville _ : Comparaison de la musique italienne et de la
musique française.....
Bruxelles, 1704-1706.
- P.M. Masson _____ : Musique italienne et musique française.
La première querelle.
in R.M.I. 1912.
- J.C. Nemeitz _____ : Séjour à Paris.
Leide, 1727
- J. Rousseau _____ : Traité de la viole
Paris, 1687.
- E. Thoinan _____ : Maugars, célèbre joueur de viole ... sa
biographie, suivie de sa "Response faite
à un curieux sur le sentiment de la musi-
que d'Italie, écrite à Rome le 1er octo-
bre 1639.
Paris, 1685.

Pièces pour Basse de Viole de Forqueray

transcription de M.F BLOCH



1870

1871

1872

1873

1874

1875

1876

1877

1878

1879

1880

1881

1882

1883

1884

1885

1886

1887

1888

1889

1890

54 : La Girouette - Forcroi

This is a handwritten musical score for a piece titled "La Girouette - Forcroi". The score is written on seven staves, each containing a pair of treble and bass clefs. The music is in 6/8 time, as indicated by the time signature at the beginning of the first staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. There are numerous slurs and phrasing marks throughout the piece. The key signature is one flat (B-flat), and the piece concludes with a double bar line. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

Recueil de Pièces de Violle/avec la basse,/tiré des meilleurs auteurs/Marais le Père/
Roland Marais/Forceroy/de Caix/et autres. - Paris, Bibl.Nat. Vm7 6296.

p. 52 Allemande.



Pièces Choieses / Tirées des meilleurs / auteurs / Pour la flute traversière.
Paris, Bibl. Nat. Vm7 4866.

p.40 : Musette de M. Forcroy.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 6/8. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music is written in a simple, rhythmic style characteristic of a minuet.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff has two measures marked '1^e fois' and '2^e fois' above it. The lower staff has an '8.' marking under the first measure of the second system, indicating an eighth note. The notation includes various note values and rests.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with various note values and rests. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff has two measures marked '1^e fois' and '2^e fois' above it. The lower staff has '8.' markings under the first and second measures of the second system, indicating eighth notes. The notation includes various note values and rests.

First system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff contains a bass line with quarter and eighth notes, some beamed together. The key signature has one sharp (F#).

Second system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a melodic line with a repeat sign and two first endings labeled "1^o fois" and "2^o fois". The bass staff contains a bass line with quarter and eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Third system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff contains a bass line with quarter and eighth notes, some beamed together. The key signature has one sharp (F#).

Fourth system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a melodic line with a repeat sign and two first endings labeled "1^o fois" and "2^o fois". The bass staff contains a bass line with quarter and eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Two empty musical staves at the bottom of the page, one for the treble clef and one for the bass clef.

p.74 : Musette - Forcroy.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a simple bass line of dotted half notes. A 'C' time signature is written below the first measure of the upper staff.

The second system continues the piece with two staves. The upper staff features a more complex melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The lower staff continues with a bass line of dotted half notes. A 'C' time signature is written below the first measure of the upper staff.

The third system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The lower staff has a bass line of dotted half notes. A 'p' dynamic marking is present in the first measure of the upper staff.

The fourth system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The lower staff has a bass line of dotted half notes. A 'p' dynamic marking is present in the first measure of the upper staff.

Handwritten musical notation system 1. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The bottom staff is in bass clef with the same key signature, containing a simple bass line of quarter notes.

Handwritten musical notation system 2. The top staff continues the melodic line from system 1, featuring some triplets and slurs. The bottom staff continues the bass line with quarter notes.

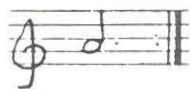
Handwritten musical notation system 3. The top staff features a more complex melodic line with slurs and some grace notes. The bottom staff continues the bass line with quarter notes.

Handwritten musical notation system 4. The top staff has a melodic line with some sixteenth-note runs and slurs. The bottom staff continues the bass line with quarter notes.

Handwritten musical notation system 5. The top staff continues the melodic line, ending with a double bar line and some final notes. The bottom staff continues the bass line with quarter notes.

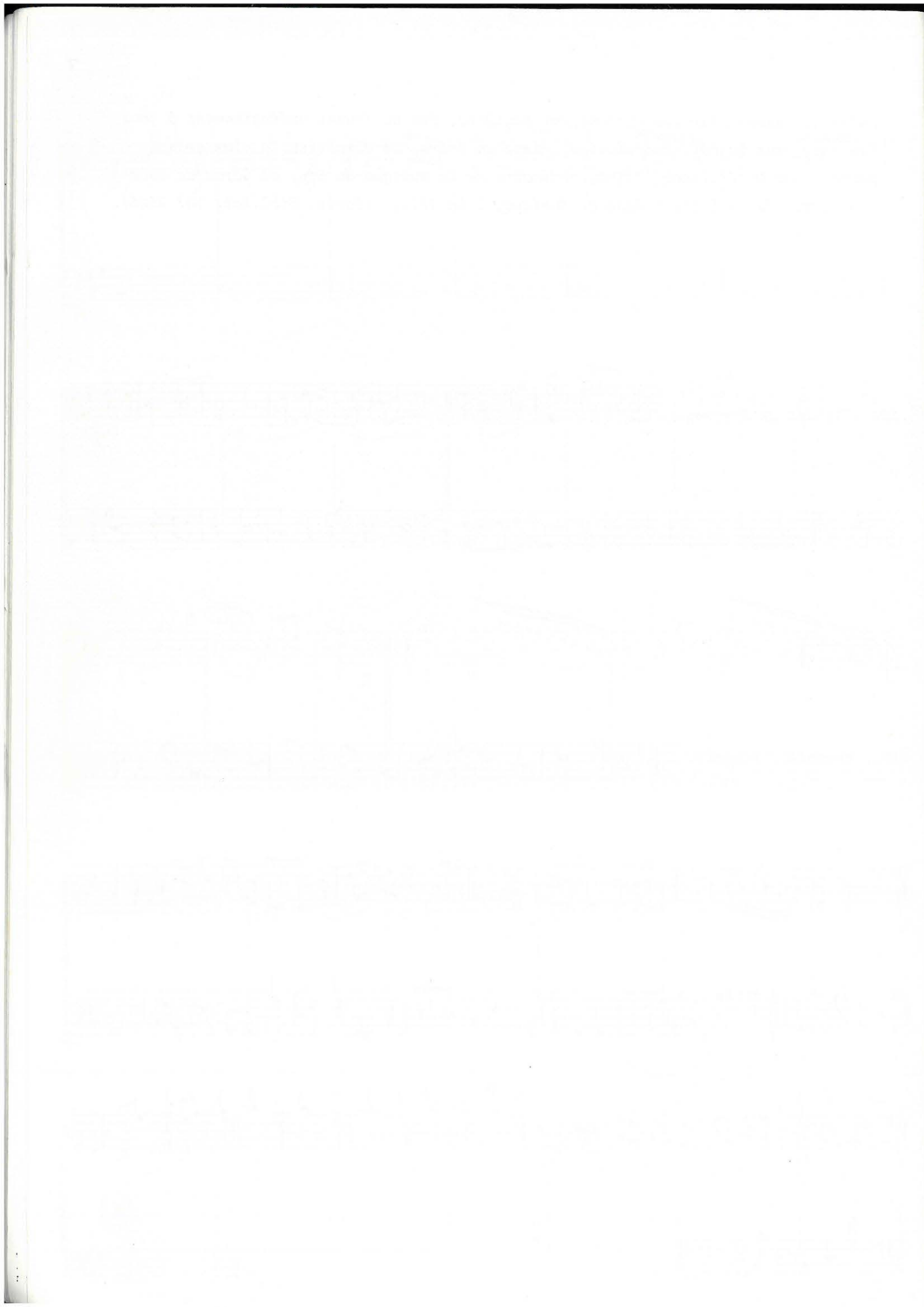
Suite de danses/pour les Violons,/et Hautbois, qui se jouent ordinairement à tous les bals chez le Roy. Recueillies, mises en ordre, et composées la plus grande partie, par M. Philidor/l'aîné, ordinaire de la Musique du Roy, et Garde de tous les livres/de sa Bibliothèque de Musique, l'An 1712. (Paris, Bibl.Nat. Vn7 3555).

p.104 : Menuet de Forcroy.



p.110 : Bransle : Forcroi.





Suite pour le luth de Jacques Gallot

Transcription de J.DUGOT



Suite pour Luth de Jacques Gallot.

Si l'on voulait citer les principaux maîtres de l'école française de Luth du XVIIème siècle, Jacques Gallot viendrait à coup sûr parmi les premiers. Son langage musical se fait l'héritier d'une tradition et d'un style d'écriture dont le Vieux Gautier et Dufaut avaient été les initiateurs, mais que Gallot marque d'une empreinte originale.

Ses pièces figurent d'une part dans le livre gravé par Bonneuil "Pièces de luth composées sur différens modes", publié vers 1673, ainsi que dans de nombreux manuscrits de la fin du XVIIème siècle.

La Suite que nous publions provient du manuscrit rédigé par Etienne Vaudry de Saizenay (Bibliothèque de Besançon), elle comprend une allemande "Le bout de l'an de Monsieur Gaultier" (il s'agit très probablement de Denis Gaultier mort en 1672), une courante "La Bordelaise" et son double, une Sarabande "La pièce de huit heures", une Gavotte "La Jalousée" et une Gigue "Le Dogue d'Angleterre".



ALLEMANDE "Le bout de l'an de Monsieur Gaultier"

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with various note values and rests, including slurs and accents. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with similar rhythmic patterns. The bottom staff is a lute tablature, with letters 'a', 'r', 'g', and 'h' placed on a six-line staff to indicate fret positions for the strings.

The second system of musical notation continues the piece with three staves. It features the same notation as the first system, including a treble staff with a melodic line, a bass staff with a bass line, and a lute tablature staff with letters 'a', 'r', 'g', and 'h'. The piece concludes this system with a double bar line and a repeat sign.

The third system of musical notation continues the piece with three staves. It features the same notation as the first system, including a treble staff with a melodic line, a bass staff with a bass line, and a lute tablature staff with letters 'a', 'r', 'g', and 'h'. The piece concludes this system with a double bar line and a repeat sign.

The fourth system of musical notation continues the piece with three staves. It features the same notation as the first system, including a treble staff with a melodic line, a bass staff with a bass line, and a lute tablature staff with letters 'a', 'r', 'g', and 'h'. The piece concludes this system with a double bar line and a repeat sign.

COURANTE "La Bordelaise"

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with various note values and rests, including slurs and accents. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests. The bottom staff is a lute tablature, with a '3' written at the beginning, indicating the first fret. It uses letters 'a', 'b', and 'r' to denote fret positions on the strings.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melodic line from the first system. The middle staff continues the bass line. The bottom staff is a lute tablature with letters 'a', 'g', 'h', 'm', and 'r' indicating fret positions.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle staff continues the bass line. The bottom staff is a lute tablature with letters 'a', 'g', 'h', 'm', and 'r' indicating fret positions. There are some numerical markings '4' and '4' below the staff.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle staff continues the bass line. The bottom staff is a lute tablature with letters 'a', 'b', 'r', and 's' indicating fret positions.

"Double de la Bordelaise"

Handwritten musical notation for the first system. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The middle staff is in bass clef. The bottom staff contains rhythmic notation with letters 'a', 'r', and 'b' indicating fingerings or accents. There are several 'w' markings above the top staff, likely indicating slurs or breath marks. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical notation for the second system. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The middle staff is in bass clef. The bottom staff contains rhythmic notation with letters 'a', 'r', and 'b' indicating fingerings or accents. There are several 'w' markings above the top staff. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical notation for the third system. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The middle staff is in bass clef. The bottom staff contains rhythmic notation with letters 'a', 'r', and 'b' indicating fingerings or accents. There are several 'w' markings above the top staff. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical notation for the fourth system. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The middle staff is in bass clef. The bottom staff contains rhythmic notation with letters 'a', 'r', and 'b' indicating fingerings or accents. There are several 'w' markings above the top staff. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical notation for the fifth system. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The middle staff is in bass clef. The bottom staff contains rhythmic notation with letters 'a', 'r', and 'b' indicating fingerings or accents. There are several 'w' markings above the top staff. The system ends with a double bar line.

Sarabande "La Pièce de Huit Heures"

Handwritten musical score for the first system of the Sarabande "La Pièce de Huit Heures". It consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, a bass clef staff, and a lute tablature staff. The tablature uses letters 'a' and 'r' to denote fret positions. The music is marked with a 'W' (ritardando) and includes various rhythmic values and accidentals.

Handwritten musical score for the second system of the Sarabande "La Pièce de Huit Heures". It continues the three-staff format (treble, bass, and lute tablature). The piece is marked with a 'W' and includes a measure with a '4' below it, possibly indicating a measure rest or a specific rhythmic value. The notation includes slurs, ties, and various accidentals.

Handwritten musical score for the third system of the Sarabande "La Pièce de Huit Heures". It continues the three-staff format. The piece is marked with a 'W' and includes a measure with a '4' below it. The notation includes slurs, ties, and various accidentals.

Gavotte "La Jalousée"

Handwritten musical score for the first system of the Gavotte "La Jalousée". It consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, a bass clef staff, and a lute tablature staff. The music is marked with a 'W' and includes various rhythmic values and accidentals.

Handwritten musical score for the second system of the Gavotte "La Jalousée". It continues the three-staff format. The piece is marked with a 'W' and includes a measure with a '4' below it. The notation includes slurs, ties, and various accidentals.

Gigue "Le Dogue d'Angleterre"

6

Notes sur la transcription .

Gigue "Le Dogue d'Angleterre".

Lorsque nous avons pensé trouver des erreurs dans la copie de Saizenay , nous avons comparé avec l'édition de Gallot. Dans les trois cas suivants les deux sources donnent la même version :

a/ mesure 14 - 1er temps : La tablature indique un "b" sur le 6ème choeur soit la # qui doit être corrigé en sol # . Ici l'erreur est indubitable.

b/ mesure 41 - 2ème et 3ème temps : La tablature indique "c" et "e" sur le 4ème choeur soit sol et la . Ici nous proposons de lire sur le 5ème choeur mi, fa # .

c/ mesure 44 - dernière croche du 3ème temps : La tablature indique "e" sur le 4ème choeur, soit "la", nous proposons de lire "e" sur le 3ème choeur soit do # .

Presto pour le luth de Sylvius II. Weiss

transcription de E. MILLEMAN



Sylvius Léopold Weiss (1686-1750)

Né à Breslau. Son père Johann Jacob, luthiste allemand, lui enseigne la musique.

S.L. Weiss devient rapidement célèbre pour ses qualités de virtuose et d'improvisateur.

En 1708, il vit en Italie et séjourne longtemps à Rome au service du prince Alexandre Sobieski. En 1714, il revient à Breslau au service du roi de Pologne et en 1718, il est nommé membre de la Chapelle de la Cour de Dresde.

1739 il se rend à Leipzig avec Friedmann Bach où il fera la connaissance de Jean-Sébastien Bach.

Le presto fut publié dans le journal "Der Getreue Music-Meister" de l'année 1728 à Hambourg ; journal musical fondé et édité par G.P. TELEMANN, où figuraient des pièces pour tous les instruments (clavecin, luth, voix, musique de chambre et une sonate de Baron).

En ce qui concerne l'indication métronomique, le luth demandant un tempo plus lent que par exemple le clavecin ou la flûte, à cause de la résonance des cordes et de la grande complexité à étouffer celles-ci pour rendre le jeu plus clair, il faut user du mouvement "Presto" avec beaucoup de prudence.

D'une façon générale, on sait avec précision que les mouvements métronomiques étaient moins rapides que de nos jours (environ 80 à la noire).



(35)

Musical score for system (35). It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The middle staff is a bass clef. The bottom staff contains rhythmic notation with letters 'a' and 'r' indicating fingerings. The music features a complex melodic line in the treble and a more rhythmic accompaniment in the bass.

(40)

Musical score for system (40). It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The middle staff is a bass clef. The bottom staff contains rhythmic notation with letters 'a' and 'r' indicating fingerings. The music continues with similar melodic and rhythmic patterns.

(45)

Musical score for system (45). It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The middle staff is a bass clef. The bottom staff contains rhythmic notation with letters 'a' and 'r' indicating fingerings. The music continues with similar melodic and rhythmic patterns.

Musical score for system (45) continuation. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The middle staff is a bass clef. The bottom staff contains rhythmic notation with letters 'a' and 'r' indicating fingerings. The music continues with similar melodic and rhythmic patterns.

(50)

Musical score for system (50). It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The middle staff is a bass clef. The bottom staff contains rhythmic notation with letters 'a' and 'r' indicating fingerings. The music continues with similar melodic and rhythmic patterns.

Handwritten musical score system 1, measures 1-3. It consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a bass clef staff with a bass line, and a piano accompaniment staff with chords and arpeggios. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piano part includes a dynamic marking 'f' at the beginning.

(55)

Handwritten musical score system 2, measures 4-6. It continues the three-staff format from system 1. The piano accompaniment staff shows a sequence of chords and arpeggios, with a dynamic marking 'f' at the start of measure 4.

Handwritten musical score system 3, measures 7-9. It continues the three-staff format. The piano accompaniment staff includes dynamic markings 'f' and 'f' with accents. Measure 9 is marked with '(60)' in the treble staff.

Handwritten musical score system 4, measures 10-12. It continues the three-staff format. The piano accompaniment staff includes dynamic markings 'f' and 'f' with accents. The piano part features a sequence of chords and arpeggios.

(65)

Handwritten musical score system 5, measures 13-15. It continues the three-staff format. The piano accompaniment staff includes dynamic markings 'f' and 'p'. The piano part features a sequence of chords and arpeggios.

Pièces de Kapsberger

transcription de D. FOURNIER





TOCCATA 1 (Premier Livre 1611).

This image shows a handwritten musical score for a piece titled "TOCCATA 1 (Premier Livre 1611)". The score is written on six systems of grand staff notation, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, ties, and repeat signs (marked with a double slash and a cross). The piece begins with a treble clef staff containing a whole note chord and a bass clef staff with a whole note. The first system concludes with a repeat sign. The second system features a treble staff with a whole note chord and a bass staff with a sixteenth-note arpeggiated figure. The third system is dominated by a continuous sixteenth-note arpeggiated pattern in the treble staff. The fourth system continues this pattern with some melodic variation in the treble and a more active bass line. The fifth system shows a treble staff with a whole note chord and a bass staff with a simple rhythmic accompaniment. The sixth system concludes with a treble staff containing a whole note chord and a bass staff with a sixteenth-note arpeggiated figure. The score is written in a clear, legible hand, typical of early manuscript notation.

Handwritten musical notation system 1, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 3/4 time and features a series of eighth-note chords in the right hand, with some notes beamed together. The bass line has a few notes, including a triplet of eighth notes.

Handwritten musical notation system 2. The right hand has a melodic line with eighth notes and a final sixteenth-note flourish. The bass line features a triplet of eighth notes and some chords.

Handwritten musical notation system 3. The right hand contains a complex passage with many beamed eighth notes and a final quarter note. The bass line has a few notes, including a quarter note with a '9' below it. There are 'x' marks above the first and last notes of the right-hand staff.

Handwritten musical notation system 4. The right hand has a melodic line with eighth notes and a final quarter note. The bass line has a few notes, including a quarter note with a '9' below it. There are 'x' marks above the last three notes of the right-hand staff.

Handwritten musical notation system 5. The right hand has a melodic line with eighth notes and a final quarter note. The bass line has a few notes, including a quarter note with a '9' below it. There is an 'x' mark above the first note of the right-hand staff.

Handwritten musical notation system 6. The right hand has a melodic line with eighth notes and a final quarter note. The bass line has a few notes, including a quarter note with a '9' below it. There is an 'x' mark above the last note of the right-hand staff.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef, and a brace on the left. Treble clef has a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The system contains four measures of music with various notes, rests, and accidentals. A double bar line is present after the second measure. A 'x' symbol is above the third measure.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef, and a brace on the left. Treble clef has a key signature of one flat. The system contains four measures of music. The first measure has a 'x' symbol above it. The bass clef has a long, sweeping line across the last two measures.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef, and a brace on the left. Treble clef has a key signature of one flat. The system contains four measures of music. The bass clef has a long, sweeping line across the first two measures. A '7' is written above the treble clef in the third measure.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef, and a brace on the left. Treble clef has a key signature of one flat. The system contains four measures of music. A 'x' symbol is above the second measure. The bass clef has a long, sweeping line across the last two measures.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef, and a brace on the left. Treble clef has a key signature of one flat. The system contains four measures of music. The bass clef has a long, sweeping line across the first measure.

Sixth system of musical notation. Treble clef, bass clef, and a brace on the left. Treble clef has a key signature of one flat. The system contains four measures of music. A 'x' symbol is above the second measure. The system ends with a double bar line.

4 GAILLARDE 11

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/8 time signature. It begins with a treble clef, a 3/8 time signature, and a '3' indicating a triplet. The melody features eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat, starting with a bass clef and a 3/8 time signature. It contains a simple bass line with quarter and eighth notes. There are two 'X' marks above the first and second measures of the upper staff.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/8 time signature. It features a melody with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 3/8 time signature, containing a bass line with quarter and eighth notes. There is one 'X' mark above the first measure of the upper staff.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/8 time signature. It features a melody with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 3/8 time signature, containing a bass line with quarter and eighth notes. There are three 'X' marks above the second, third, and fourth measures of the upper staff.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/8 time signature. It features a melody with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 3/8 time signature, containing a bass line with eighth and sixteenth notes. There are no 'X' marks in this system.

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/8 time signature. It features a melody with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 3/8 time signature, containing a bass line with eighth and sixteenth notes. There is one 'X' mark above the first measure of the upper staff.

The sixth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/8 time signature. It features a melody with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 3/8 time signature, containing a bass line with quarter and eighth notes. There is one 'X' mark above the first measure of the upper staff.



Pour une synthèse des techniques anciennes

(suite)

T. WATERHOUSE

technique du luth renaissance

Aujourd'hui, la technique de base la plus difficile à acquérir est la technique du luth renaissance. Elle est plus difficile car elle est bien plus éloignée de la technique de guitare que ne l'est celle du luth baroque à l'époque de Weiss, par exemple. En traitant du luth renaissance, je porterai mon attention surtout sur la main droite, vu que la technique de main gauche reste assez semblable à celle de la guitare, malgré certaines légères différences de doigté occasionnées par la tenue de l'instrument.

En lisant les traités d'époque, on découvre maintes divergences au sujet de la tenue de l'instrument. Il n'est point mon but de démêler ici ces différences d'un point de vue musicologique mais de donner un aperçu de base d'une technique pratique et efficace pour les instruments concernés.

En ce qui concerne la tenue de l'instrument, on trouve au moins un point de convergence dans tous les traités - le petit doigt de la main droite doit être posé sur la table d'harmonie de l'instrument.

Lisons Thomas Robinson :

"First sitting upright with your bodie, leane the edge of the lute against the table, and your bodie against the lute, not too hard for hurting your lute, neither too softlie for letting of it fall, for the table, your bodie, and your right arme, must so poyse the lute, that you may have your left hand at libertie to carie to, and fro, at your leasure, letting the middle part of the neck of the lute, slide up and downe the brawne of the thumb (sic) which is against the nayle of the said thumb houlding out the wrest of the hand, and alwaies carrying your thumb against your forefinger in any stop whatsoever, for so shall your hand be the more comelie, the more readie, and with more ease, stop any stop the cleaner, now for your right hand, called the striking hand leane upon the bellie of the lute with your little finger onelie, and that, neither too far from the Treble strings, neither too neere, and although you ought to leane lightlie, yet carie your hand steddilie, not sliding our of his place, also remembering, to leane lightlie upon your arme, upon your lute for otherwise it will paine the sinewes and hinder your play." (1)

Bien que Robinson ne nous dise pas où il faut poser le petit doigt, on peut présumer qu'il repose sur la table d'harmonie entre la rosace et le chevalet, puisqu'il nous indique de le poser "ni trop loin, ni trop près des chanterelles". (Il me semble par contre qu'il est possible de se passer d'une table pour tenir son instrument, malgré le fait que celle-ci augmente la résonance de l'instrument).

Plus tard, Mace nous dira de poser le petit doigt derrière le chevalet à la hauteur de la chanterelle ou du 2ème chœur (2), mais à l'époque de Mace on est en pleine période baroque - néanmoins le petit doigt reste toujours posé. La raison de ceci semblerait être que le petit doigt tenu dans une position fixe sur l'instrument fait fonction d'un point de repère spatial pour les autres doigts, notamment pour le pouce, et en tant que tel, aide énormément à trouver les basses, le pouce prenant repère par rapport aux écarts entre lui-même et le petit doigt. Je ne saurais recommander assez aux débutants de l'instrument de poser le petit doigt.

En ce qui concerne la tenue même de l'instrument, je renvoie à l'exemple n°1, qui représente un joueur d'instrument à cordes pincées dans un ensemble d'instruments divers. Il est à noter que l'instrumentiste tient son luth presque horizontalement et qu'ainsi la main et le bras droit se trouvent dans l'axe des cordes ne faisant qu'un très petit angle avec celles-ci. Nous retrouvons cette tenue encore plus exagérée, bien plus tard voir l'illustration à "l'Intabolatura di Liuto de Diversi... di Francesco da Milano" (3) (voir exemple n°2). En tenant le luth renaissance de cette façon, nous abordons une technique fondamentale de l'instrument - "le figeta". Nous savons qu'au Moyen-Age le luth était joué avec une plume faisant fonction de plectre, et ne peut faire donc qu'une musique monodique. Je soutiens, que lorsqu'on a abandonné la plume pour pouvoir jouer les musiques polyphoniques au luth, on a conservé la position de jeu, et on a adopté pour les gammes et les traits monodiques le figeta qui consiste à pincer les cordes avec pouce et index alternativement. On constatera cependant, que si le bras est dans l'axe des cordes, et que l'on garde la position de jeu avec une plume, le pouce de la main droite attaquera vers l'intérieur de la main, et non vers l'extérieur comme on fera



Exemple n°1 - MEMLING "Les Anges Musiciens".



Exemple n°2 - Intabolatura di Liuto de diversi...di M. Francesco da Milano
Marcolini - Venise 1536.

dans la période baroque. Ceci fait que le pouce et l'index se trouvent alignés sur le même axe, qui est celui des cordes. J'irai même plus loin - pour soutenir la grande vitesse nécessaire dans beaucoup de pièces (Ricercars de da Milano par exemple), il faut non seulement adopter cette position de jeu, mais aussi adopter la technique de jeu du plectre (la plume), c'est-à-dire utiliser non pas les doigts, mais le poignet comme élément moteur de la main droite dans les traits extrêmement rapides. Il est évident que cette technique doit se travailler beaucoup et ne se maîtrise pas tout de suite, mais l'agilité accrue de la main droite en vaut la peine. Dans les notes on trouvera deux exercices simples pour le travail de cette technique. (4)

Si on utilise le "figeta" dans les traits monodiques, il est manifeste que souvent le pouce se trouvera en train de jouer sur la chanterelle, mais ce n'est pas pour autant qu'un autre doigt (avec certaines exceptions) jouera la basse. Le pouce doit donc avoir une mobilité et une précision extrême pour sauter de corde en corde, et ceci est d'une difficulté considérable dans les passages rapides, surtout quand il y a plus d'une corde d'écart et que le trait est accompagné par une ligne de basse. Le doigté de la main droite sera dans ce cas :

m.i.p.i.
p.

Cette technique de pouce et index est une technique profondément renaissance et qui a subsisté longtemps, même lorsque d'autres luthistes avaient commencé à utiliser index/majeur dans les traits à l'aube de la technique baroque. Cependant, il est impossible d'atteindre la même rapidité avec index/majeur parce que le petit doigt posé sur la table d'harmonie bloque une grande partie du mouvement des doigts. En revanche, il laisse libre le poignet et ainsi, l'emploi du "figeta" est aisé.

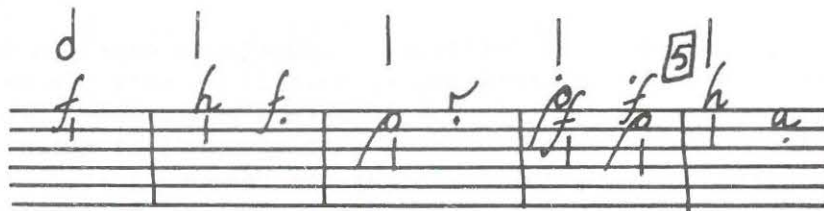
En prenant le "figeta" comme technique de base du luth renaissance, il devient évident que l'on utilise rarement l'annulaire de la main droite, et ceci pour deux raisons :

1°/ lui aussi, étroitement lié à l'auriculaire, se trouve bloqué par la pose du petit doigt sur la table,

2°/ parce qu'on en a très peu besoin, sauf pour les accords plaqués de quatre sons, qui ne se trouvent qu'assez rarement. Pour travailler ce doigt, on peut avoir recours aux arpèges classiques de 4 doigts et également à des séries d'accords plaqués de quatre sons, où l'on doit rechercher la plus grande homogénéité sonore possible, voire un équilibre quasi parfait de chaque doigt. Mais nous abordons là le jeu dans les accords.

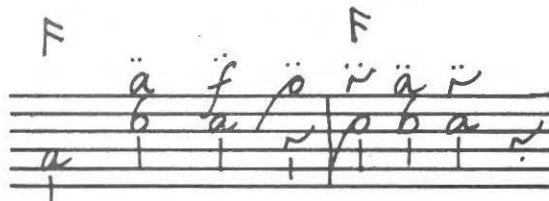
Nous avons vu que dans la technique du "figeta", le pouce attaque vers l'intérieur de la main, et il attaquera de la même façon dans les accords plaqués de 2,3 ou 4 sons. Effectivement, là où c'est possible dans la musique de la Renaissance, il est préférable de jouer une tierce, par exemple, avec pouce et index plutôt qu'avec index/majeur, bien que ce dernier s'utilise. Dans le premier cas le pouce attaquera vers l'intérieur de la main (c'est-à-dire vers le bas) et l'index vers le haut, effectuant ainsi une sorte de croisement de doigts dont l'homogénéité sonore est supérieure à celle de l'index/majeur.

Exemple 3.
 Ricercar 28. - Francesco da Milano.



On remarquera aussi à la mesure 5 de cet exemple que le pouce joue ré sur la chanterelle et que le ré du 2ème choeur est joué avec l'index. C'est un problème technique assez redoutable (et cela arrive souvent) surtout quand il y a plus d'une corde d'écart entre les notes à jouer. Mais le pouce, faisant fonction d'accent, ne doit pas être déplacé du temps fort, ou bien on risque de déplacer également l'accentuation et de fausser le pirasé. Il se trouve d'ailleurs que les accords de deux sons ne sont pas forcément joués sur des cordes voisines et dans ce cas on préférera "pouce/majeur" - répété si nécessaire - à "pouce/index".

Exemple 4.
 Ricercar 34. - "La Compagna" - Francesco da Milano.



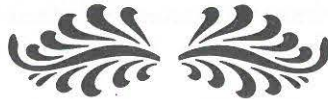
Les accords de trois sons se feront avec pouce/index/majeur et ne présentent de la difficulté que quand les sons se trouvent disposés sur des cordes voisines. Dans ce cas le pouce attaquera vers l'intérieur de la main toujours, et les deux autres doigts attaqueront simultanément pour terminer leur trajet dans l'axe des cordes - la position de départ du "figeta".

Bien sûr les accords ne sont pas toujours plaqués et à l'époque baroque on utilisera à fond les ressources de l'accord brisé - l'arpège. Dans la Renaissance aussi, on utilise diverses façons d'arpèger un accord, sans pour autant exploiter cette technique à fond. On arpègera rarement un accord en utilisant tous les doigts de la main droite - on préférera utiliser le pouce sur toutes les cordes sauf la chanterelle qui sera jouée avec l'index. Cet arpège de base se trouvera souvent. Néanmoins, un arpège préféré, surtout aux fins de mouvements, est l'inverse de ce premier : - pouce sur la basse et index sur les autres notes. Cet arpège peut aussi être modifié. Par exemple, dans un accord à six sons, le pouce peut jouer trois sons, et l'index les trois autres.

Enfin citons un exemple d'un accord à cinq sons où l'on utilisera tous les doigts - pouce sur la basse, index sur les deux sons suivants, et majeur et annulaire dans l'ordre. (6)

Dans tout ce qui précède, on retiendra l'importance capitale du "figeta" dans la technique du luth renaissance, mais il ne sera pas de même pour le luth baroque, à cause du fait que la main s'ouvre peu à peu, au fur et à mesure que l'on rajoute des cordes à l'instrument, et qu'en conséquence le pouce reste très souvent au-dessus des choeurs graves. En effet le "figeta" n'est praticable que sur un instrument, ou dans une musique qui n'utilise qu'un nombre relativement restreint de cordes, de façon à ce que la main puisse couvrir toutes les cordes sans trop se déplacer.

Nous verrons par la suite les conséquences du plus grand nombre de choeurs en ce qui concerne le développement de la technique du luth baroque.



notes

- 1- Thomas Robinson - "The Schoole of Musicke".
Este/Waterson London 1603. CNRA 1976.

Le texte de Robinson se résumera ainsi :

"On doit se tenir sur sa chaise avec le luth appuyé sur une table et en le maintenant par le bras droit. Ceci parce que la main gauche doit être libre de se déplacer sur toute la longueur du manche. Le pouce de la main gauche glissera le long du manche (derrière) et au milieu. Le poignet gauche sera bien arrondi, et quand il faut appuyer une note, le pouce appuiera immédiatement en dessous du doigt qui fait la note. (de façon à avoir un maximum d'appui). Le petit doigt de la main droite - avec laquelle on pince les cordes - doit s'appuyer légèrement sur la table d'harmonie ni trop près, ni trop loin des chanterelles. Cette main doit être maintenue pourtant ferme, ne pas glisser, et le bras doit reposer légèrement sur le luth pour ne pas provoquer des fatigues musculaires qui gênerait le jeu".

Notons en passant que Robinson fait référence aux "Trebles", indiquant que son luth était un instrument avec la chanterelle double.

CONCERTS

Eglise Saint Julien Le Pauvre
1 rue Saint Julien Le Pauvre
75005 Paris



MUSIQUE ENSEMBLE.

13, 20 et 27 Décembre 77.
à 21 heures.

Au programme des oeuvres de :
- W. Lawes
- H. Purcell
- A. Corelli
- M.A. Charpentier
- N. Bernier

Avec : - V. Dietchy, Soprano - J.L. Charbonnier, Viole de Gambe
- G. Bezzina, Violon Baroque - O. Bayeux, Orgue
- M. Henri, Hautbois - D. Fournier, Théorbe.

Réduction sur présentation de la carte C.A.E.L.

RADIO FRANCE AUDITORIUM 105

Mardi 20 Décembre 1977
20 Heures



LA MUSIQUE ANCIENNE ?

Antoine GEOFFROY - DECHAUME

Clavecin

Entrée libre dans la limite des places disponibles.

Jean Claude de Veilhan (flûtes à bec et traversière baroques), Guy ROBERT (luth et théorbe) et Marie-Françoise Bloch (viole de gambe) ont cherché par le choix des oeuvres inscrites à leur programme, par l'esprit avec lequel ils les abordent et l'authenticité des instruments employés, à retrouver le jeu vivant et inventif caractéristique des XVIIème et XVIIIème siècles :

Informations et correspondance :

LE CONCERT EN TRIO
14 rue des Epinettes
75017 PARIS
Tel 229 52-13



le traité de luth de Miss MARY BURWELL

traduction J. DUGOT

Le traité figure dans un épais manuscrit anglais dont la rédaction se situe vers 1680/85, actuellement en la possession de M. Robert Spencer. Il est composé de deux parties : d'abord le traité de luth divisé en seize chapitres (68 pages), ensuite un recueil de remèdes médicaux (328 pages).

Il semble avoir été rédigé par Elysabeth Burwell (née en 1613) d'après un texte dont l'auteur était sans doute son propre maître de luth. Bien qu'aucun renseignement précis ne nous soit parvenu sur ce musicien, on peut déduire de certains passages du traité qu'il avait été en contact avec des luthistes français et en particulier le Vieux Gautier dont il aurait pu être l'élève.

Il s'agit d'un document unique qui nous renseigne de façon précise sur l'interprétation au luth à la fin du XVII^{ème} siècle et constitue un précieux témoignage sur les façons de penser, l'esthétique et la sensibilité des milieux musicaux de cette époque.

Nous entreprenons donc de le présenter dans son intégralité en traduction française (à l'exception de la partie médicale) ; vu son importance, sa publication s'étalera sur plusieurs parutions.

Rappelons que ce document a été signalé et publié pour la première fois par M. Thurston Dart dans Galpin Society Journal en mai 1958. On trouvera dans "Le Luth et sa musique" (Paris, C.N.R.S., 1958) une étude du traité par le même auteur. L'actuel propriétaire du manuscrit en a publié un fac-simile sous le titre "The Bruwell lute tutor", (Boethius Press, Leeds, 1974).

Plan du traité :

- Chapitre I : L'origine du luth.
" II : De l'évolution et de la construction du luth.
" III : Les grands luthistes.
" IV : A propos des cordes, des frettes et de l'accord.
" V : Des modes et des accords.
" VI : De la position des mains, de la posture et de l'attaque
" VII : Analyse des pièces de luth et des signes de la tablature
" VIII : Comment pincer les pièces de luth. Des doigtés de main droite et de main gauche.
" IX : Des agréments.
" X : Comment bien jouer du luth.
" XI : Comment atteindre la perfection.
" XII : De la mesure.
" XIII : Des avantages du luth.
" XIV : Des joies procurées par le luth.
" XV : De la composition des pièces de luth.
" XVI : Des abus et des erreurs concernant le luth.



CHAPITRE I : De l'origine du luth

Si l'on considère la perfection du luth, ce dont nous traiterons un peu plus loin, ou si l'on croit en Dieu avec piété, il est alors facile de voir que le luth nous vient du Paradis ; en effet, il eut le bonheur d'assister à la naissance du Dieu incarné (Jesus) et de se faire entendre dans l'admirable consort de musique que jouaient les anges pour manifester leur joie et l'intérêt que prenait le Paradis au bonheur de l'humanité et de ceux qui, par faveur spéciale, avaient entendu les mélodies célestes c'est-à-dire les âmes bienheureuses qui, par une communication permanente avec leurs homologues célestes (1), avaient appris dans leurs ultimes détails les adorables mystères, et ils nous les ont communiqués en écrivant cette admirable musique, qui réchauffe le coeur des bergers au plus profond de l'hiver, et illumine leur ignorance première dans les nuages épais du judaïsme, cette musique, dis-je, était composée pour les luths et les voix ; elle transforma leur ignorance en une connaissance si parfaite, et enflamma leurs âmes d'une si fervente et pieuse ardeur, qu'ils s'en furent sans délais vers la crèche, comme si elle avait été un palais royal, et là, adorèrent l'enfant né dans la pauvreté et la misère la plus complète. Ils lui donnèrent toute l'aide dont ils étaient capables, et mirent à ses pieds les dons que l'amour et la présente nécessité leur avaient fournis, pour témoigner leur foi et leur soumission à leur Dieu et Créateur.

Section 2.

L'empire céleste lui-même s'ouvrit pour participer à cette naissance, si

grande et si noble dans son humilité, et il éclipsa les étoiles en faisant lever le jour au beau milieu de la nuit ; grâce à cette lumière, les hommes purent entrevoir la beauté des musiciens célestes et distinguer la forme et la tournure de l'instrument qu'ils associaient si agréablement à la douceur de leurs voix. C'était la mélodie des cordes (du luth) d'une sonorité angélique, qui inspirait la foi en leurs coeurs, et leur faisait penser que cette musique du Paradis descendue sur terre sinon pour célébrer la naissance de Dieu et illuminer la connaissance des hommes ; par conséquent "Fides" signifie (en latin) en même temps "la foi" et "les cordes du luth", à la seule différence que fides est au pluriel quand il signifie "les cordes du luth" et au singulier lorsqu'il signifie "la foi" ; cela pour nous apprendre qu'il n'est qu'une vraie foi mais que beaucoup de cordes composent l'harmonie céleste (et cela inspire la foi à condition que les oreilles ne soient pas bouchées aux nobles accords et aux délicats mouvements de ces précieuses cordes).

^ Section 3.

L'église, suivant l'exemple divin, fait usage de la musique pour célébrer les louanges à Dieu ; et en Italie où la musique est dans la perfection, on n'utilise rien autre que les luths et les voix pour répondre et se mettre en accord avec la musique des anges. Le judaïsme, qui était la manifestation de la loi et de la vraie religion, chantait des hymnes accompagnés d'instruments de musique, mais comme leurs connaissances étaient grossières et rudes, aussi ces instruments étaient dans l'enfance et dans l'imperfection. Nous pensons que le mot "cythara" qui était l'instrument recommandé par David pour accompagner les prières à Dieu, était une sorte de luth, qui n'a atteint la perfection qu'au fur et à mesure que les lumières divines se répandaient sur la terre. L'antiquité payenne, qui à travers les nuages de l'ignorance a malgré tout jeté quelques faibles rayons sur la connaissance du vrai Dieu et du soleil de justice qui allait régner sur terre, a fait des divinités de ceux qui avaient été les inventeurs du luth ; ils nous racontent qu'Orphée délivra sa femme Euridice de sa captivité et des tourments de l'enfer, grâce aux charmes de son luth. Mais ce fut lentement et dans l'obscurité que Dieu nous fit connaître les contours de l'harmonie future, comme l'atteste et le manifeste le mot latin "Testudo" qui signifie à la fois "luth" et "tortue", animal qui rampe lentement ; si le luth ressemble à la carapace d'une tortue, c'est parce qu'il est dans sa perfection : le cou de la carapace représente le manche du luth et le corps représente la caisse du luth. Nous pouvons lire également que les anciens attribuaient des effets merveilleux à la douceur du luth. Orphée arrêta le cours d'une rivière par son jeu, fit danser les arbres, apprivoisa les bêtes sauvages et les fit devenir domestiques et douces les unes après les autres. Il n'y a rien qui puisse transformer la nature sauvage des indiens en une attitude plus civilisée que la musique et tout spécialement celle du luth : rien ne les rend plus disponible à la félicité éternelle. Ainsi pouvons-nous ressentir comment la musique à l'église élève nos âmes, adoucit nos coeurs et nous tire des larmes de joie qui sont très propres à dissiper notre contrition. Et comment en pourrait-il en être autrement, tel Amphion qui par ses harmonies, déplaça des rochers qu'il assembla en bon ordre autour de la cité et bâtit ainsi les murs de Thèbe, de même n'est-il pas invraisemblable de dire que la musique contribue beaucoup à mouvoir nos coeurs de pierre, à les mettre en bon ordre et à construire les murs d'une Jerusalem temporelle contre qui les forces de l'Enfer ne pourront prévaloir.

Arion, alors qu'il était sur un bateau, fut jeté à la mer par des gens qui n'aimaient pas la musique ; à ce moment, il mit tous ses espoirs en son luth qu'il tenait fermement entre ses bras. Les divinités, mêlées à

cette querelle, l'aidèrent en lui envoyant un dauphin qui glissant entre ses jambes, l'emporta jusqu'au rivage tandis qu'il jouait de son luth.

CHAPITRE II : De l'évolution du luth et de sa construction.

On peut imaginer qu'à l'origine, la caisse du luth était d'une seule pièce, mais depuis, et afin de lui donner une forme de poire, on l'a construit à l'aide de plusieurs parties qu'on appelle les côtes (éclisses), tel un melon. Néanmoins il existe à l'heure actuelle une grande querelle parmi les luthiers au sujet de la construction du luth. Certains luths auront leur caisse quelque peu ventrue, le sommet se situant au milieu du dos, la caisse se rétrécissant de chaque côté, comme on peut le voir sur les luths de Monsieur Desmoulin (2) de Paris, qui sont très bons et qui valaient neufs, la somme de vingt livres et coûtent maintenant encore dix ou douze livres. La raison en est qu'un luth ainsi construit donne davantage de son, grâce à sa forme concave ; le son n'étant pas retenu par la largeur et la profondeur du fond, mais au contraire propulsé vers la rose, grâce à l'étroitesse des bords de la caisse en son milieu, ainsi il ressort plus fort et avec plus d'impétuosité. Les autres instruments ont, pour leur défense, l'élégance et la grâce de la forme "en poire" car ils sont plus plats et donc se tiennent mieux sur le ventre, ne risquant pas de rendre les gens voutés. En outre, tous les luths de Bologne ont une forme de poire, et ce sont là les meilleurs instruments ; mais leur qualité ne vient pas de leur forme, mais bien plutôt de leur ancienneté, de l'habileté des luthiers, de la qualité du bois et de son séchage, ainsi que du vernis. Les luths de Bologne sont renommés pour leur forme et pour leur vernis qui est d'un rouge sombre. Laux Mauller (Maler) et Hunts Frith (Hans Frei?) ont été les deux principaux luthiers qui ont vécu à Bologne ; leurs oeuvres sont immortalisées par le son mélodieux de leurs fameux instruments, qui continueront de résonner partout sur terre aussi longtemps qu'il plaira à Dieu d'entretenir l'harmonie de l'univers.

Section 2.

Les luths de Padoue sont un peu ventrus, comme ceux de Monsieur Demoulin ; aussi leur son est-il plus puissant que ceux de Bologne, qui sont très doux. Ceux de Florence et de Venise ont une forme intermédiaire, mais plus proche de ceux de Bologne. Pour les luths modernes, à savoir ceux que l'on fait de nos jours, on les fabrique exclusivement en France, et très peu d'entre eux valent quelque chose.

A l'origine, le manche du luth n'était guère plus large que celui d'une mandore, et n'avait pas plus de sept double cordes, mais petit à petit il est devenu plus large et le cheviller a atteint de telles proportions que les bons luthiers furent obligés de disposer quelques cordes en dehors du manche pour le ramener à une taille plus modérée, ce dont on parlera plus loin.

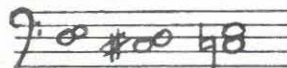
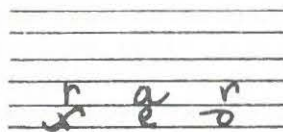
Les luths de Bologne et les autres bons luths doivent avoir sept côtes, et au plus huit ou neuf, néanmoins des néerlandais, en dépit des exemples, ont fait des luths avec trente six et trente huit côtes. La raison pour laquelle un nombre limité de côtes fait un bon luth est que beaucoup de côtes nécessite une grande quantité de colle, ce qui rend le luth pesant. Il y a des luths qu'on appelle "luths coupés" (cut lutes) ce qui arrive lorsqu'on fait un petit luth en partant d'un grand, pour

cela on diminue un peu la largeur et la longueur de chaque cote et on les assemble sur un moule plus petit. Un luth de vingt livres, ainsi rapetissé, n'en coûte plus que cinq. Les luths d'or, d'argent, d'ébène, d'ivoire ou ornés de nacre ou de matières semblables, ne valent rien, car un luth doit être fait de bois qui est une matière poreuse. Et le meilleur des bois est le pommier sauvage ; il doit être scié en fines côtes et séché pendant de nombreuses années avant d'être utilisé pour faire un luth. Les chevilles sont habituellement faites d'ébène, mais ce n'est pas ce qu'il y a de mieux ; pas plus que l'ivoire, car il est trop dur ; De telles chevilles ne sont jamais ajustées correctement et spécialement quand il fait sec ou qu'il gèle, alors elles sautent sans même que l'on y touche. Les chevilles de prunier sont les meilleures car elles sont assez dures pour résister à la torsion et s'ajustent si bien aux trous du cheviller qu'elles ne sautent jamais.

La partie plate du manche et le chevallet doivent être faits d'ébène ; mais pour ce qui est de plaquer le cheviller et le dessous du manche avec de l'ébène, c'est une erreur parce que cela alourdit le luth du côté de la main gauche, cela rend le dessous du manche froid et glissant pour le pouce et les frettes ne tiennent pas en place. Le manche doit être fait de bois léger, et couvert d'un vernis dont la couleur se rapproche du reste de l'instrument, de plus il faut garder le manche propre.

Le sillet doit être en ivoire, et très bien ajusté ; il ne doit pas être collé, de façon à pouvoir le hausser si besoin est en glissant un morceau de papier en dessous. Si la distance entre le cinquième et le sixième choeur est un peu plus grande que les autres, ce n'en est que mieux car en pinçant un "d" ou un "e" ou une autre lettre sur le sixième avec le petit doigt, on ne risque pas d'étouffer le cinquième choeur.

(Exemple)



CHAPITRE III : (Les grands luthistes)

Les premiers et les plus excellents maîtres de luth, nous en convenons, furent les Italiens, qui ont d'ailleurs été aussi les premiers à composer pour le luth, ce que tout le monde doit savoir, et que les Français ont été les plus fameux dans cet art. Et, bien que les Français aient quelque peine à reconnaître leur conquête par les Romains, ils ne devraient plus en prendre ombrage puisqu'ils doivent leur ingéniosité à cette domination. Les Romains ont raffiné leur langage par l'influence du latin et les ont enseigné dans les arts (3). Les Français étant d'un esprit vif et empreint à recevoir de nobles influences, furent conquis derechef, mais volontairement cette fois, par l'amour des sciences, et furent charmés par les subtils attraits de leur conquérant, Jules César, et principalement par sa culture et son éloquence. Plus tard, mus par un désir de revanche sur le sénat romain qui les avait réduit en esclavage,

ils persuadèrent Jules César d'être sacré empereur par eux. Ainsi auraient-ils pu dominer à leur tour ceux qui les avaient conquis, aussi les plus vaillants d'entre eux retournèrent-ils avec César en Italie, pour rendre son triomphe plus formidable, et se couvrirent de gloire au cours de la fameuse bataille de Pharsale, où le grand Pompée fut vaincu; César devint le maître de l'empire romain grâce à l'appui des plus vaillants Français et Anglais qu'il avait emmenés avec lui. Les ingénieurs Français, se reposant à l'ombre de leurs lauriers, se mirent à craindre de sombrer dans une oisiveté néfaste et, pour exercer la vivacité de leur esprit, qualité naturelle de cette nation, ils s'intéressèrent aux nobles arts qui fleurissaient à Rome : les mathématiques et autres connaissances qui contribuent à faire un honnête homme (comme l'art des fortifications, la musique, le dessin, la sculpture, les arts équestres, l'escrime et la danse). Alors les Français reconquirent leur liberté et profitèrent de toutes ces connaissances, en lesquelles ils ont tant raffiné, qu'ils y excellent à présent par dessus les Italiens eux-mêmes (excepté en dessin, en sculpture et en musique, dont les Italiens se réservent la maîtrise, ces arts convenant mieux à la nature spéculative de leur esprit).

Section 2.

De tous les instruments de musique c'est le luth qui plaît le plus aux Français ; mais il n'a pas toujours été joué ni construit comme on le fait de nos jours ; le temps ayant contribué à la perfection de cet instrument fameux, on le pourra voir dans la forme des luths anciens et dans notre répertoire (4). Pendant une longue période le luth n'a eu que treize cordes (7 choeurs), ensuite quinze (8 choeurs) et dix sept (9 choeurs) puis dix neuf (10 choeurs) qu'il a conservées assez longtemps et qui se répartissent en neuf double cordes et un dessus (5) ; plus tard on a pris l'habitude de monter le second choeur d'une corde simple (6). Durant cette évolution le luth a conservé un seul cheviller.

Section 3.

Vomigny (7), Perrichon et Polack (8) sont les noms des plus anciens luthistes qui viennent à la mémoire et qui méritent d'être cités (9) et d'avoir leurs statues sur le mont Parnasse pour nous avoir donné les rudiments de la pratique du luth et rendues claires les difficultés qui nous embarrassaient dans l'interprétation de leurs chefs-d'oeuvre. Apparaît ensuite Monsieur Mézangeot sur la scène du monde musical, son luth avait dix neuf cordes, il soignait tant ses oeuvres et son jeu que, sans conteste, nous devons lui réserver un éloge pour avoir porté le luth en sa première perfection. Les nuages de l'ignorance ayant été dissipés par ce digne fils d'Apollon, depuis, beaucoup de gloires musicales ont brillé sur la France, mais parmi elles, une seule, telle le Soleil à côté des étoiles, a rallié l'admiration et les louanges du monde entier; c'est le premier Gaultier (que l'on nomme, eu égard à son âge et à son mérite, "Vieux" Gaultier) que la bonne fortune, ni sourde, ni aveugle (envers lui) écouta et, au travers des libéralités des rois, reines et autres princes, couronna d'honneurs et couvrit de richesses.

Mais comme si les choses célestes étaient inséparables du luth, Marie de Médicis, épouse de Henry le Grand (10), grand-père du roi d'Angleterre (11), ne trouva d'autre récompense à la mesure des mérites du grand luthiste qu'une résidence religieuse, et, bien qu'il fut illétré, elle lui fit présent d'un prieuré et d'autres revenus qui n'exigeaient pas d'être prêtre. Mais son tempérament indépendant et loyal lui fit abandonner ces biens. Ainsi est-il vrai que le coeur d'un homme qui se satisfait de l'harmonie céleste du luth, ne peut endurer ni la discorde des passions

ni les compromissions de l'esprit qui brisent l'harmonie suave et sacrée qui accompagne la volonté divine et ses lois sacrées. Le Vieux Gaultier fut envoyé en Angleterre par sa bonne maîtresse la dite reine, pour prouver au roi et à la reine la joie qu'elle prenait de la naissance du prince de Galles, Charles II, maintenant roi d'Angleterre (12). Il joua du luth devant le roi et la reine et leurs majestés lui firent des présents dignes aussi bien des rois que du roi du luth, et feu le duc de Buckingham (devant qui il avait joué aussi) pour le tenter, glissa dans sa poche cinq cents livres d'or, pour l'inciter à rester (Ainsi fit Atalante à son amoureux avec les pommes d'or) quelques jours de plus à la Cour d'Angleterre avec ce précieux fardeau. De cet illustre Gaultier sont issus trois autres Gaultier : ses fils et imitateurs. Gaultier d'Angleterre, pour l'agilité de ses mains, son jeu était le plus rapide, le plus clair et le plus égal qui fut jamais. Gaultier de Paris excellait dans la composition et son jeu était extrêmement soigné et son toucher très délicat. Gaultier de Rome fut très estimé pour son enseignement et pour la gravité de son style. Puis vint Pinel (14) dont le jeu était très gai et très aéré ; il composait ses pièces avec beaucoup de facilité. Ensuite, Dufaut (15), dont le jeu est très grave et savant ; et Mercure (16) qui vécut longtemps en Angleterre ; il avait une excellente main et les pièces qu'il composait contenaient de fort jolies mélodies pourtant il y avait chez lui quelque chose de négligé.

Nous avons Blanrocher, Landas (17) dont le toucher et les agréments furent admirés de tous, et encore quelques autres, tous issus de ce précieux noyau, mais qu'il serait trop long et inutile d'énumérer.

Avec tout ceci, il est aisé de voir combien sont vastes les possibilités du luth, de quelle abondance de musique il dispose, quelles variétés de manières, de modes, de jeux et de compositions ; le luth est un océan qu'il est impossible d'emplir mais il regorge de tant de richesses que, plus nous en puisons, plus il en reste à prendre, et de telle manière que toutes ces beautés sont différentes selon le génie du maître qui compose ce que nous jouons, et nous plonge dans le printemps de la science et des charmes. Il est simple de voir au travers de ce qui a été dit, que les Français sont en pleine possession du luth, qui est leur instrument, comme la viole est l'instrument de l'Angleterre, la guitare celui de l'Espagne, le théorbe celui de l'Italie, le virginal ou clavecin celui de l'Allemagne, la harpe celui de l'Irlande et ainsi selon le génie de chaque nation.

C'est un don de Dieu et de la nature que d'être excellent luthiste, comme d'être poète ou dessinateur ou de tout autre domaine artistique qui dépend de l'imagination. Car si un homme n'a pas de don, quelles que soient la volonté et la peine qu'il y consacre, il ne fera jamais un parfait luthiste, ce que nous pouvons vérifier de différentes façons ; un maître jouant et adaptant ses pièces au gré de son humeur et de sa fantaisie, avec des ardeurs rapides ou légères. De même, le climat est très propre à produire des maîtres et des joueurs de luth, mais chacun avec une particularité dépendant de la diversité des caractères et du degré de chaleur qui sied en chaque individu.

(à suivre)

notes

- 1 - Référence toute platonicienne à l'idée selon laquelle chaque être ou objet terrestre possède un modèle situé dans un monde supérieur et idéal. Notons que les idées platoniciennes avaient fortement imprégné la culture britannique dès le début du XVIème siècle.
- 2 - "Jean Desmoulins : fut entre 1628 et 1638 "maître faiseur d'instruments de la maison du Roy". Etabli rue des Arcis, il mourut avant 1674"... "Comme de La Barre l'a écrit à Huygens le 15 octobre 1638, on pouvait alors juger supérieurs à "un excellent luth de Bologne" les "luths neufs" de Desmoulins". Extraits de "Recherches sur les luthistes parisiens à l'époque de Louis XIII", par François Lesure, in Le luth et sa musique, Paris, C.N.R.S., 1958.
- 3 - Entendre : les arts libéraux.
- 4 - Les pièces de luth anglaises.
- 5 - "Trebble" = chanterelle. Ajoutons que du temps de Mary Bruwell, le luth était monté de 11 choeurs, soit 20 cordes.
- 6 - Pratique qui peut donc s'appliquer sur un luth à 10 choeurs.
- 7 - Il s'agit de Guillaume Le Boulanger, seigneur de Vaumesnil et non pas Lorenzini comme le proposait T. Dart dans son édition de ce manuscrit. On trouvera une biographie de Vaumesnil et de Perrichon par M. Rollin dans l'édition des oeuvres de ces luthistes, Paris, C.N.R.S. 1974.
- 8 - Jacob Polack ou Jacob Reys. Voir l'article de F. Lesure cité en note 2.
- 9 - Il est frappant de constater le peu de recul historique dont on jouissait à l'époque, au point d'avoir oublié Dowland et tous les maîtres contemporains qui avaient pourtant publié leurs oeuvres et avaient souvent une renommée européenne.
- 10 - Henri IV
- 11 - Charles II
- 12 - T. Dart a fait remarquer que Gaultier s'était rendu en Angleterre en 1617, bien avant la naissance dont il est question dans le texte.
- 13 - En fait, rien ne prouve que Gaultier d'Angleterre et Gaultier de Rome soient les fils du Vieux Gaultier, ni même qu'ils aient un quelconque lien de parenté. Quant à Denis Gaultier (de Paris), il signale lui-même être cousin du vieux Gaultier.
- 14 - Il s'agit de Germain Pinel qui fut au service de Louis XIV dès 1640 puis maître de luth du roi en 1647 et enfin joueur de luth et de théorbe du roi en 1656 ; il meurt en 1661.
- 15 - Voir la biographie qui accompagne l'édition de ses oeuvres, Paris, C.N.R.S. , 1977;

- 16 - Voir la biographie qui accompagne l'édition de ses pièces, Paris, C.N.R.S., 1977.
- 17 - T. Dart a proposé de lire l'Enclos qui se faisait appeler aussi de la Douardière (né vers 1593, mort en 1649). Ce gentilhomme luthiste fut le père de la célèbre Ninon et vécut une existence suffisamment aventureuse pour se voir condamner à l'exil à la suite d'un duel. Il est reconnu de son temps pour être un excellent luthiste.



luth et musique ancienne

Recherche personne susceptible de se charger de la documentation iconographique de la Revue. Connaissances en Histoire de la Musique indispensables. Pour tous contacts s'adresser au C.A.E.L. - 6 Chemin du Tennis 92340 BOURG LA REINE - Tél. : 350.76.96.



Pour toutes annonces publicitaires
s'adresser au C.A.E.L. - 6 Chemin du Tennis
92340 BOURG LA REINE



A VENDRE

2 KIT-HARWOOD - moutés - 2000 Frs chaque -
S'adresser au C.A.E.L.



abonnement annuel

4 numéros : 60Frs

je m'abonne à **luth et musique ancienne**

nom ----- prénom -----

adresse : rue ----- n° -----

code postal ----- commune -----

pays -----

je paye par

C.C.P. : 9856 00 PARIS

chèque bancaire

espèces

stage "musique instrumentale baroque"

du 8 au 16 Avril 1978 à NANTES

Equipe d'Animation : Raphaël ANDIA : guitare baroque
Marie Françoise BLOCH : viole de gambe
Lelia DUBOSQ : flûte à bec baroque
Joël DUGOT : luth
Ellen MASERATI : clavecin et épinette.

Le stage débutera par un concert public. Chaque journée fera place au travail d'ensemble, au travail individuel et à l'écoute.

Renseignements et inscriptions :

François Cordelier (Equipe F.N.A.M.U.)
84 rue de la Gilarderie
44200 - Nantes
Tél. : (40) 34 - 38 - 95.



Maison de la Musique Ancienne
88 rue Saint Martin
75004 PARIS
Tél. : 272.62.10.

stage de facture de clavecin

envisagé pendant les vacances de Pâques et d'été.

Pour tous renseignements s'adresser ou écrire à :

Maison de la Musique Ancienne
88 rue Saint Martin
75004 PARIS Tél. : 272.62.10

stage de danse et musique ancienne, XVI^{ème} et XVII^{ème} siècle.

En collaboration avec l'Institut de Musique et Danse Ancienne de l'Ile de France et Luth et Musique Ancienne du C.A.E.L. - BOURG LA REINE.

Les 3 et 4 décembre 1977

au

CAEL - 6 Chemin du Tennis
92340 BOURG LA REINE
Tél. : 350.76.96.

Stage qui s'adresse aux adultes et adolescents débutants ou confirmés avec la participation d'instrumentistes de l'Institut de Versailles et du CAEL Atelier Luth et Musique Ancienne.

Inscriptions et renseignements : 80 Frs - Auditeurs : 20 Frs.

Mme LHERMITTE

I.M.D.A.

8ter Avenue F. de Pavant

78000 VERSAILLES

CAEL

6 Chemin du Tennis

92340 BOURG LA REINE

Tél. : 350.76.96.

stage interprétation de la musique française pour luth au XVII^{ème} siècle

Les 10, 11 et 12 Février 1978

au

C.A.E.L. - 6 Chemin du Tennis
92340 BOURG LA REINE
Tél. / 350.76.96.

Cours d'interprétation et conférences organisés par :

- Daniel FOURNIER
- Joël DUGOT
- Charles BESNAINOU

Etude d'oeuvres pour Luth au XVII^{ème} Siècle - Programme disponible au CAEL.

Prix du stage : prière de s'inscrire avant le 1er Février 78.
participants : 120 Frs - auditeurs : 30 Frs.



CONSEIL D'ADMINISTRATION DU CAEL

Membre d'Honneur : Etienne THIEULIN

Membres de droit : Alfred NOMBLOT, Maire, Conseiller Général
André LEGRAND - Délégué F.R.M.J.C.
Claudette DUPLAN - Directrice -
Sylvain TURLAN - Directeur Adjoint

Membres élus : Jacques AMAND - Président -
Philippe FRALEU - Secrétaire -
Robert PICHARD - Trésorier
Marcel BRIAND
Isabelle CHARLES
François COMBES
Patrick DAVID
Madeleine FOUCHER
Maryse GOEDERT
Nicole SCHMIEDER
Thomas SCHREIBER
Jacques YVARS

Membre associé : Michel DIGNE

Responsable Secteur Luth et Musique Ancienne : Joël DUGOT



