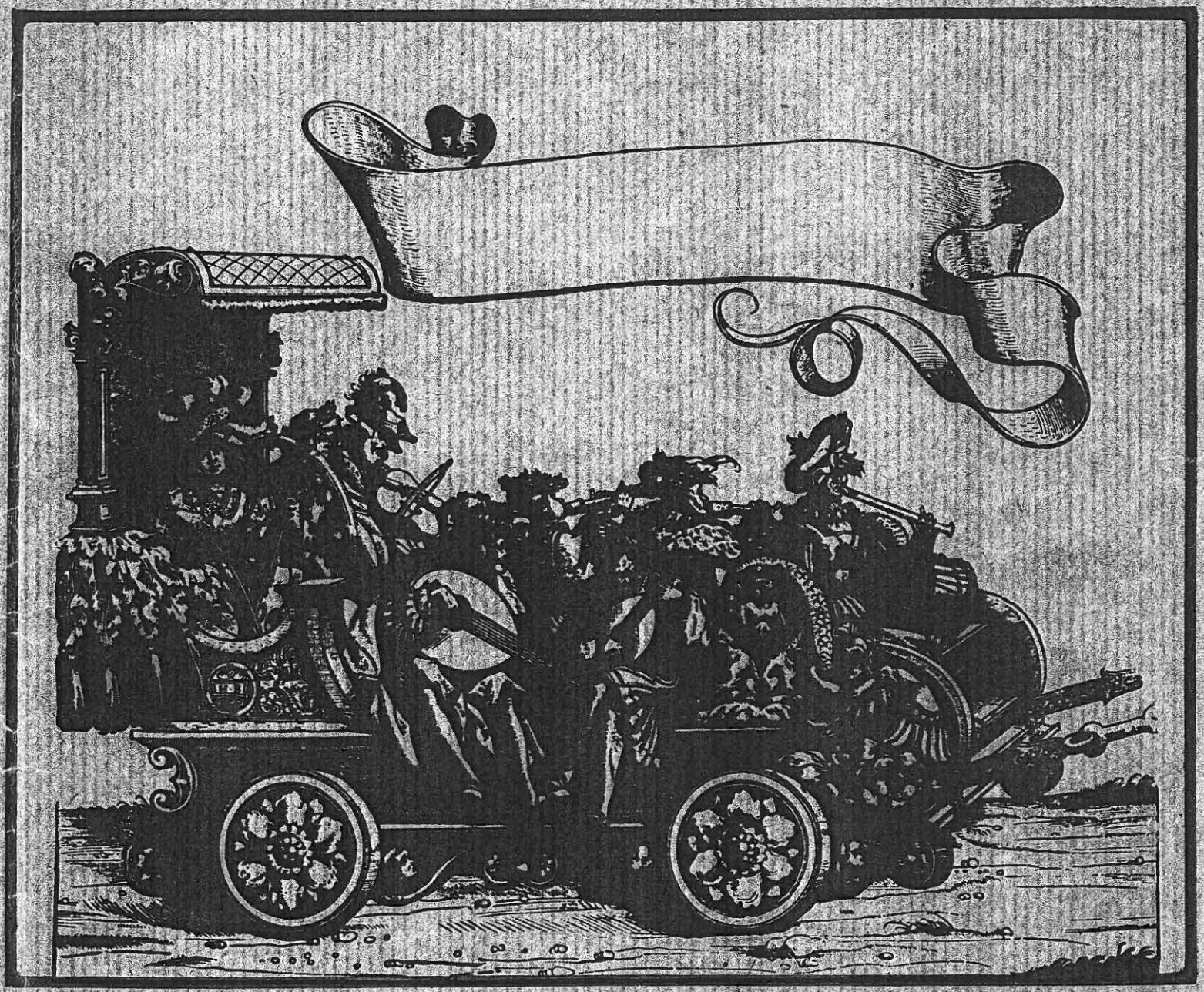
ISSN 0180-3077



# luth et musique ancienne

Avril 1978

n° 2

Gravure de H. BURGKMAIR 1473-1530 - Le Triomphe de Maximilien -
Char avec musiciens -(Photo ROGER VIOLET)

# sommaire

EDITORIAL ____ P. 5

Les Familles d'instruments à vent à la Renaissance
par Jacques LEGUY - Paris 1974. (à suivre) ____ P. 8

Traité de Luth de Miss M. BURWELL.
Traduction de Joël DUGOT ____ P. 16

ANNONCES ____ P. 20

CONCERT ____ P. 21

NOUVELLES PARUTIONS ____ P. 21

MUSIQUE INEDITE ____ P. 22
- Suite pour flûte ou violon et basse continue
  Etienne ROGER (1703)
- Pièce pour Basse de Viole de FORQUERAY.
  (mise au luth par R. de VISEE) ____ P. 28

Pour une Synthèse des Techniques Anciennes du Luth
Suite et Fin - par Terence WATERHOUSE. ____ P. 32

La Théorie Harmonique au XVII et XVIIIème siècle.
"Traité d'Accompagnement et de Composition selon
la règle des octaves de musique" de F. CAMPION -
Essais d'application par Gérard GEAY. ____ P. 42

STAGES ____ P. 58

# à propos des instruments oubliés...

On sait combien l'examen précis d'instruments anciens peut apporter aux recherches menées actuellement dans le domaine de la musique ancienne, tant sur le plan de l'organologie que sur celui de la pratique musicale. Beaucoup d'instruments conservés dans les musées du monde entier ont été étudiés et certains nous sont maintenant mieux connus ; il existe d'ailleurs des catalogues (plus ou moins à jour) qui fournissent nombre de renseignements utiles (1). Néanmoins de nombreux instruments ont échappé aux différentes tentatives de recensement et notamment ceux qui figurent dans de collections particulières ou tout simplement dans les réserves de mu-

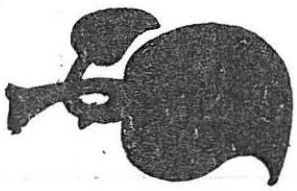
sées. C'est par exemple le cas d'une collection acquise au courant du XIXe siècle et conservée actuellement dans les réserves du Musée de Cluny, à Paris. On peut y voir une épinette du facteur italien Baffo ainsi qu'un clavecin à un clavier, un chitarrone vénitien, une mandore de Matteo Sellas, une guitare d'Alexandre Voboam, etc.... Cette collection fera d'ailleurs l'objet d'un article dans un des prochains numéros de cette revue.

Le problème se pose donc en ces termes : comment savoir s'il existe des instruments anciens à découvrir ?
C'est pourquoi avons nous pensé à faire appel aux lecteurs de luth et musique ancienne : Si vous connaissez des particuliers en possession d'instruments anciens quels qu'ils soient, ou si vous avez pu en voir dans des lieux peu accessibles à la recherche, nous vous demandons de nous en informer (2) en nous précisant les noms et adresses de leurs propriétaires. Merci.

JOEL DUGOT

(1) Citons, entre autres, le catalogue "Laute, Theorbe und chitarrone" E. POHLMANN - Ed. Eres 1975 - et le catalogue général publié par Jean Jenkins, conservatrice du Musée Horniman de Londres, ed. CIM-UNESCO - 1978 -

(2) Luth et Musique Ancienne - CAEL - 6 Chemin du Tennis - 92340 BOURG-la-REINE -



**abonnement annuel** **4 numéros : 60 Frs**

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

à partir du n°

nom _____ prénom _____

adresse : rue _____ n° : ___ tél : ___

code postal _____ commune _____

pays _____

je paye par

☐ C.C.P. : 9856 00 PARIS

☐ chèque bancaire

☐ espèces

# 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
L. CERDELLI
J. DUGOT
C. DUPLAN
D. FONTAINE
M. GOEDERT
T. WATERHOUSE

**maquette** M.C. CARINI

**photos** R. PICHARD et C. BESNAINOU

**réalisation** B. DUVAL

# LES FAMILLES D'INSTRUMENTS A VENT A LA RENAISSANCE

JACQUES LEGUY

## 1. introduction et généralités

Les instruments légués par le Moyen-Age ne sont plus de nature, vers 1480, à satisfaire le goût des amateurs de musique, dont les affinités artistiques de tous ordres désirent un renouveau et d'autres critères de beauté.

La recherche de timbres originaux est à la base de l'invention d'instruments d'un goût nouveau, complétant certains groupes existants, ou absolument différents des sonorités connues à cette époque.

Nous assistons, au début du XVIème siècle, à une véritable invasion de sonorités les plus variées où tous les systèmes de production des sons à l'aide du souffle humain seront exploités et où les recherches de formes d'instruments seront les plus poussées, parfois jusqu'à l'extravagance.

Les systèmes de production du son des instruments à vent peuvent être classés selon trois grands principes :

- Embouchure de flûte (flûtes à bec, traversière etc..)
- Embouchure à anche (Hautbois, basson ....)
- Embouchure de cor (Trombone, cornet ....)

Cette classification habituelle est cependant insuffisante pour discerner à l'intérieur de chaque groupe, chaque principe d'émission sonore propre à chaque famille d'instruments.
En effet le principe d'embouchure de flûte donne naissance à trois familles d'instruments :

- Flûte à bec, dont le son est produit par une lame d'air frappant un biseau et guidée par un canal (analogue aux tuyaux d'orgue)
- Flûte traversière, dont le son est produit par une lame d'air fabriquée par les lèvres et venant frapper un biseau constitué par l'arête d'un trou latéral de l'instrument (elle est donc jouée " de travers" d'où son nom),
- Flûte droite, dont le son est produit par une lame d'air fabriquée par les lèvres et venant frapper un biseau constitué par l'arête du tube de l'instrument, travaillé ou non pour cet usage.

Nous observons de même une subdivision de trois sous-familles parmi les instruments à embouchure à anche :

- Anche vibrant entre les lèvres sous leur contrôle (Bassons, douçaines,etc ...) même principe que les hautbois, cor anglais et bassons modernes).
- Anche vibrant entre les lèvres mais non contrôlée par les lèvres qui viennent buter contre une pièce de bois dans laquelle l'anche est mise en place ("pirouette") (famille des hautbois et bombardes)
- Anche vibrant dans une boîte à vent, dans laquelle on souffle par un ergot ou une fente(-type cromorne)et assimilés, hautbois du Poictou.etc ...)

C'est encore une semblable subdivision que nous pouvons rencontrer chez les instruments à embouchure de cor; mais si le principe d'émission est inchangé, la production des échelles diatoniques et chromatique est différente en son principe même pour chaque famille :

- Instruments de longueur fixe et non modifiable, seuls les partiels peuvent être obtenus. Ce sont des instruments type cor naturel, trompette etc ... à usage de signalisation pour la plupart,
- Instruments de longueur variables continûment au moyen d'une coulisse (type sacqueboute ou trombone etc ...)
- Instruments de longueur variable par ouverture de trous latéraux famille des cornets à bouquin etc ...

Nous examinerons successivement chaque groupe d'instruments en nous étendant peu sur les instruments à embouchure de flûte, plus connus et qui ont déjà fait l'objet de nombreuses études, mais au contraire en nous arrêtant plus longuement sur les instruments à anche et à embouchure de cor, en nous efforçant de clarifier la nomenclature souvent variable selon les pays et les auteurs et en posant les problèmes soulevés par tel ou tel instrument, dont la connaissance se limite parfois à quelques gravures imprécises ou à quelques citations sibyllines.

Nous ne pouvons évidemment examiner en détail tous les types d'instruments dans le cadre de ce court exposé car beaucoup d'entre eux nécessiteraient des développements importants qui ne peuvent trouver leur place ici, mais notre propos est surtout de rassembler les nombreux genres d'instruments construits à la Renaissance pour tenter de donner une idée aussi large que possible de la diversité des sonorités en présence ainsi que des multiples possibilités d'instrumentation offertes aux compositeurs interprètes et amateurs de musique de cette période riche en oeuvres d'art de toute sorte.

# II. les instruments à embouchure de cor.

La variété des recherches de timbre au XVIème siècle n'a que modérément affecté ce type d'instruments.
En effet les instruments de longueur fixe, généralement métalliques, n'utilisant que les partiels naturels du tuyau, ne connurent pas un développement décisif à cette époque.
L'iconographie et la littérature (voir bibliographie) montrent et décrivent des instruments peu modifiés par rapport aux instruments médiévaux et que l'on peut ainsi énumérer.
La trompette, de forme recourbée en trois segments parallèles de l'ancienne "buisine" ou "bousine") médiévale a le même usage que son ancêtre. Sonnée lors de grandes festivités telles que tournois, réceptions de nobles et pendant les combats, elle doit surtout son usage à la majesté et à la noblesse de sa sonorité ainsi qu'à sa puissance qui lui permet d'être entendue à de grandes distances sur les champs de bataille. Ses performances restent limitées et son jeu n'atteint guère que le partiel 6. Il faut attendre le début du XVIIème Siècle pour entendre les trompettes monter jusqu'aux partiels 16 ou 20, possibilités accrues par une modification de la perce de ces instruments.

- le cor de Poste, sorte de petit cor naturel enroulé sur lui-même, n'était qu'un instrument de signalisation.
- le Cor des Alpes, instrument en bois taillé dans un cônifère puis protégé par des brins d'écorce enroulés à l'extérieur, atteignait plusieurs mètres de longueur et produisait des sons très graves que l'on percevait à plusieurs lieues de distance. Son usage de signalisation dans les montagnes de Suisse et d'Autriche s'est maintenu de nos jours et il est maintenant utilisé comme instrument folklorique. On peut encore noter l'existence d'instruments comparables, fabriqués en plusieurs tailles, en Finlande ("Tuohi-torvi") dont le pavillon est formé d'une corne ligaturée par l'écorce de bouleau, et dans les régions balte et ukrainienne ("Rojok" russe) dont le pavillon, de bois, ressemble à un pavillon de trompette.
- Le cor de chasse ou cor de Forêt (Waldhorn) dont la forme et l'usage sont identiques à l'actuelle trompe de chasse.

D'autres instruments de cette sorte sont mentionnés par Virdung et Agricola (Bib. n° 1 et 2) mais leur usage et leur popularité ne semblent pas avoir dépassé le cadre des écrits dans lesquels il en est fait mention.

Par contre la famille des cuivres à longueur variable à l'aide de la coulisse : les "sacqueboutes" (de l'ancien français "sacquer" : tirer, et "bouter" : pousser) ou trombones à coulisse de l'époque, connut un succès décisif dans l'histoire de l'instrument.

Le principe d'un tube coulissant sur un autre est connu depuis la plus haute antiquité, mais ce n'est apparemment que vers le XVème siècle que la sacqueboute semble trouver sa forme définitive. En effet la date de la mise au point de la sacqueboute est actuellement très controversée. Quelques uns la situent au début du XIVème , d'autres à la fin de ce même siècle. L'imprécision de l'iconographie médiévale ne permet pas de trancher, mais il est probable (d'après les tessitures d'oeuvres des XIV et XVèmes siècles) qu'un instrument très proche fut utilisé dès la fin du XIIIème siècle. Il s'agit certainement d'une trompette de grande taille à coulisse simple. Repliée en trois sur elle-même, l'ensemble de l'instrument pouvait coulisser sur un tube qui portait l'embouchure. En fait,

cette trompette (qui sera dès le début du XIVème siècle appelée :"trompette de ménestrels" et quelque temps après "trompette sacqueboute") était certainement prévue pour le soutien des voix des teneurs ou tout simplement pour l'exécution de ce type de partie instrumentale.A la fin du XVème siècle, sa tessiture est celle d'un instrument ténor et son principal usage consiste à soutenir les voix des chantres dans les églises et à assurer des "teneurs" grégoriennes ou profanes dans la musique polyphonique.

L'idée de fabriquer des sacqueboutes plus aigües et plus graves était naturelle et progressivement les sacqueboutes alto et basse firent leur apparition.

Cet ensemble de trois instruments avait cependant besoin d'un instrument de dessus (Soprano) pour compléter le quatuor, et des tentatives de fabrication de tels instruments sont connues à l'époque. Mais les positions de la coulisse étaient si rapprochées que le jeu de cette petite sacqueboute était fort périlleux et l'on préféra utiliser le dessus de Cornet à Bouquin pour cet usage (voir plus bas).

Par contre des sacqueboutes plus graves furent construites et l'on voit notamment chez Praetorius la sacqueboute basse, ou "Quart-Posaune", une quarte plus bas que la sacqueboute ténor, et même une sacqueboute contrebasse, ou "Octav-Posaune", une octave plus bas que la sacqueboute ténor.

Ces ensembles de sacqueboutes jouissaient d'une grande réputation et il n'est guère rare d'en trouver un grand nombre dans les inventaires des collections de l'époque ainsi que dans l'iconographie. L'un des meilleurs exemples se trouve dans le "Triomphe de Maximilien" (1512), sur une gravure duquel sont représentés six cavaliers jouant de la sacqueboute.

Cette famille complétée par un ou deux cornets à bouquin, constitue l'ensemble de "cuivres" traditionnel de l'époque pour lequel écrivent les compositeurs vénitiens et les maîtres du style (Gabrieli, Maschera, etc....) dès 1580, tant dans le style profane que religieux, et qui survivra jusqu'au XIXème siècle en Allemagne sous la dénomination de "Turm-Bläser". La recherche de cette formation et le prestige qui y était attaché sont autant de preuves de l'intérêt et du goût de l'époque porté vers des sonorités brillantes mais peu amples en comparaison des cuivres modernes.

Il faut en effet remarquer que la sacqueboute diffère notablement de l'actuel trombone par une perce intérieure plus étroite et par un pavillon plus fin dont l'évasement est plus progressif que sur le trombone. Ces propriétés de forme atténuent la puissance sonore ; l'usage de ces instruments, réputés éclatants, avec des instruments plus discrets tels flûtes, violes et luth était très répandu comme on peut le constater dans les textes et sur de nombreuses gravures.

Praetorius donne à titre d'exemple, les instrumentations suivantes qu'il a observées lui-même (Bib. n°4)

- le 2ème choeur du Motet "in convertendo" à 8 parties de Roland de Lassus est instrumenté de la façon suivante : 4 Violes de Gambe ou flûte à bec avec une sacqueboute à la partie de ténor ;
- le 2ème choeur du Motet "Quo properas" à 8 parties de Roland de Lassus peut être instrumenté ainsi :
  - flûte traversière
  - violon
  - 2 sacqueboutes

L'usage des saqueboutes pour la musique religieuse était fort répandu et les orchestrations des auteurs leur réservent des parties concertantes d'une virtuosité de plus en plus intéressante, au début du XVIIème siècle. H. Schütz les emploie notamment dans plusieurs "Symphoniae sacrae", et en particulier dans la symphonia "O fili Absalom" prévue pour voix de basse, 4 sacqueboutes (Alto, 2 Ténors et Basse) et basse continue à l'orgue.

Ces cuivres étaient souvent alliés aux Cornets à bouquin, instruments à embouchure de cor mais construits en bois ou en ivoire et dotés de trous latéraux.

Avant de détailler la famille des cornets, il convient de préciser la description de cet instrument encore peu connu de nos jours et dont la renaissance n'en est qu'à ses débuts.
Le cornet à bouquin de forme légèrement courbée (d'après son origine : la corne de buffle ou de taureau), est fabriqué en deux moitiés longitudinales gougées puis collées ensemble. L'embouchure (le bouquin) de corne, d'ivoire ou de bois dur, qui est séparable, est adaptée sur l'instrument ensuite pourvu de trous latéraux. Enfin on le couvre de cuir noir pour en affermir la solidité et la conservation afin de la protéger des intempéries et des chocs. Il est parfois richement décoré de bagues d'argent et sa section droite octogonale est souvent le prétexte d'une ornementation recherchée.
Sous cette forme, le "Dessus de cornet", dont on peut dater la mise au point vers 1400, entre de plein pied dans l'instrumentarium de la Renaissance qui va l'adapter aux diverses tessitures habituellement rencontrées dans la musique.

C'est ainsi qu'au début du XVIème siècle, le "Cornettino" ou petit dessus de cornet, apparaît (le cornettino le plus ancien actuellement conservé date de 1518 (1) une quinte ou une quarte plus aigu que le dessus, habituellement en La (tessiture La 2-La 4). Parallèlement on construit un instrument ténor, appelé "cornone" ou "Cornetto torto", une quinte plus grave que le dessus, soit en Ré et affectant la forme d'un S pour faciliter la prise en main de l'instrument et la fermeture des trous. Bientôt ce ténor verra son ambitus étendu d'un ton vers le bas au moyen d'une clef actionnée par le petit doigt de la main inférieure (droite ou gauche selon l'instrumentiste).
Une basse manquait à la famille. L'exécution de cette partie était assurée par un basson ou une sacqueboute, mais l'imagination fit naître la vraie basse des cornets, sorte de long instrument replié sur lui-même, ce qui lui a valu son nom : Le Serpent.

Le manque d'information ne permet pas de connaître précisément la date de fabrication du premier serpent mais certains recoupements permettent d'avancer que le serpent fut tout d'abord fabriqué en Italie vers 1550 puis exporté avant la fin du XVIème siècle. Selon la chronique, un ecclésiastique d'Auxerre l'introduisit en France vers 1590. Par contre, en 1620, Praetorius ne parle pas du serpent dans son livre " Syntagma Musicum" et ne parle d'ailleurs du cornet ténor qu'en terme peu élogieux, puisqu'il compare sa sonorité à un meuglement de vache et le juge désagréable ("unlieblich und hornhafftig"), ce qui est fort surprenant.

En effet, pourquoi cet instrument dont l'usage était très répandu en Italie, en France et en Espagne, est-il jugé désagréable en Allemagne ? Après plusieurs expériences sur des cornones du début du XVIIème Siècle.

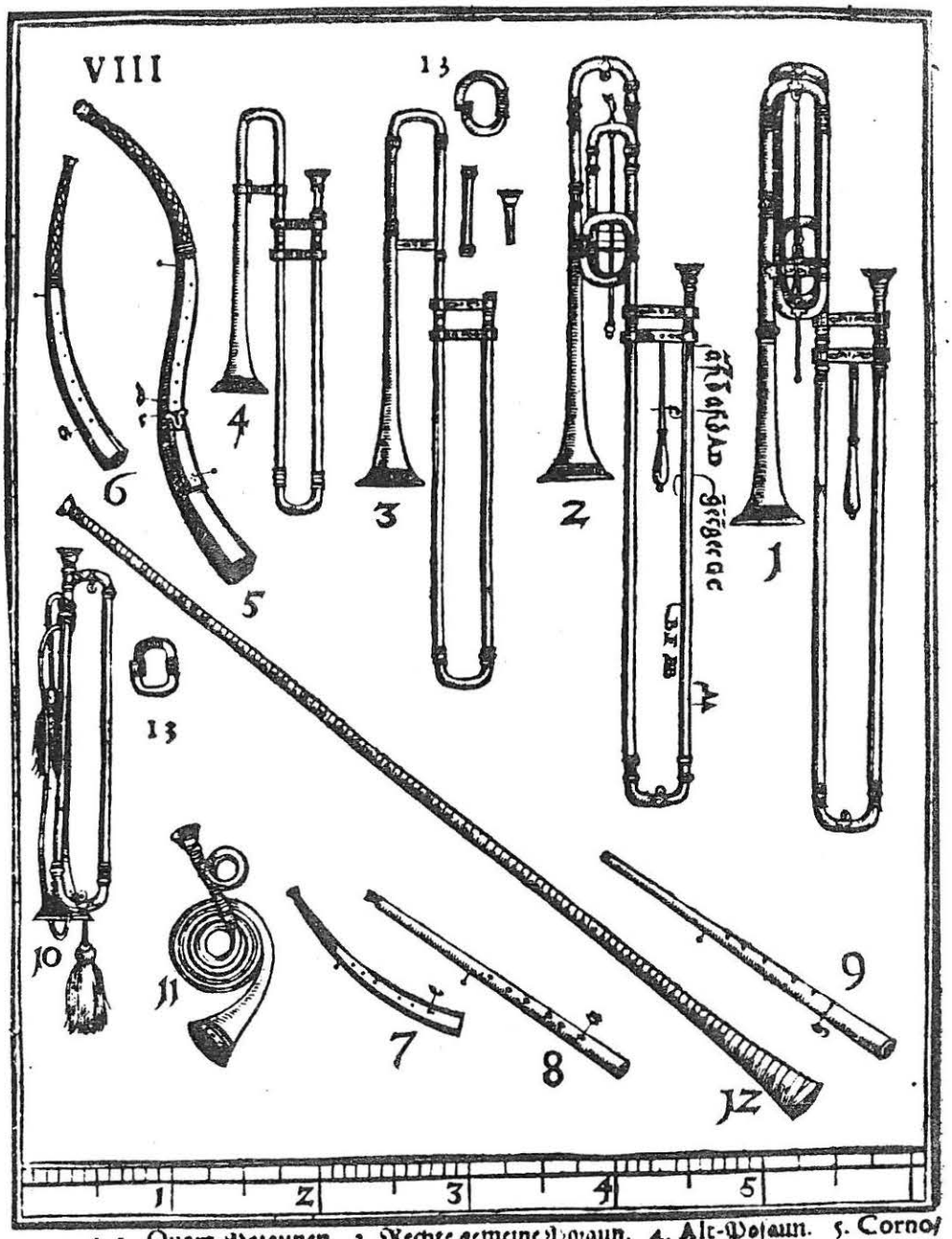
(aimablement prêtés par Madame de Chambure) nous avons pu éclaircir ce point.

Nous avons, dans une étude acoustique de ce type d'instrument (voir Bib. N° 10) mis clairement en évidence le rôle primordial des dimensions du bouquin (et surtout de son diamètre) dans le timbre de l'instrument. Sans entrer dans les détails théoriques acoustiques qui ne sont pas ici notre propos, la cuvette du bouquin, par ses dimensions, conditionne la formation de zones fréquentielles dont la situation dans le spectre des fréquences dépend directement du diamètre intérieur. C'est ainsi que nous avons pu constater que le cornet ténor muni d'une embouchure large du type trombone, émet des sons jugés assez vulgaires et entérine l'opinion de Praetorius. Par contre, muni d'une embouchure plus fine, sa sonorité devient plus moelleuse et chaude et ne manque pas d'intérêt. Il en est de même pour toute la famille. Le dessus de Cornet doit en effet être équipé d'une embouchure minuscule (de diamètre maximal 5 lignes selon Mersenne (voir Bib. n° 5) pour émettre un son agréable et clair. C'est ce qui explique que la plupart des tentatives actuelles de jeu du cornet produisent des effets discutables lorsqu'un instrumentiste désire jouer le cornet avec une embouchure de trompette; toutes proportions gardées, on obtiendrait le même effet en voulant jouer de la trompette avec une embouchure de trombone ... C'est encore à cause des petites dimensions du bouquin que le cornet s'embouchait sur le côté de la bouche, là où les lèvres sont les plus fines, afin d'accorder les dimensions du système vibrant à celles de l'embouchure.

La famille des cornets se complète enfin par une "haute-Contre", c'est à dire alto, dont seul Mersenne mentionne l'existence dans la fantaisie écrite pour les cornets par Henri Lejeune. Cette haute-contre est accordée en Sol 2, un ton plus bas que le dessus et semble avoir été peu utilisée car aucun texte du XVIème siècle ne la cite. Encore qu'il faille être très prudent à cet égard, vu la variété de l'échelle du diapason à cette époque. En effet, en Allemagne au XVIème siècle, trois diapasons sont utilisés :

- le ton de Chapelle, à peu près un ton plus bas que notre diapason
- le ton de chambre sensiblement au diapason actuel,
- le ton des cornets, environ un ton plus haut que notre diapason

Il était donc courant que chaque instrumentiste possède trois instruments, un dans chaque diapason. Aussi le jeu d'une partie descendant au Sol grave en musique de chambre pouvait être jouée sur un cornet au ton de Chapelle (un ton plus bas) ce qui ne nécessitait pas d'appellation spéciale pour cet instrument. C'est probablement pour cette raison que les textes du XVIème siècle ne mentionnent pas ce cornet alto, trop ressemblant au dessus pour en être distingué.
L'usage du cornet à bouquin était extrêmement varié car il était l'un des rares instruments à vent capables de nuances "piano" et "forte". On le rencontre aussi bien avec les "bas" instruments (à faible niveau sonore) qu'avec les "hauts" instruments (à fort niveau sonore). La nombreuse iconographie montre une multitude de combinaisons instrumentales contenant des cornets de toute taille. Seul le serpent fut en fait peu utilisé ailleurs que dans les ensembles complets de cornets et trouve surtout place dans la musique militaire des siècles suivants pour terminer sa carrière au début du XXème siècle dans les églises pauvres de France.




1. 2. Quart-Posaunen. 3. Rechte gemeine Posaun. 4. Alt-Posaun. 5. Cornon (Groß Tenor-Cornet. 6. Recht Chor Zinck. 7. Klein Discant Zinck / so ein Quint höher. 8. Gerader Zinck mit eim Mundstück. 9. Still Zinck. 10. Trommet. 11. Jäger Trommet. 12. Hölzern Trommet. 13. Krumbbügel auff ein ganz Thon.

M. PRAETORIUS. SYNTAGMA MUSICUM. Vol. 2. Planche VIII
1 et 2 Sacqueboutes basses 3. Sacqueboute ténor 4. Sacqueboute Alto. 5. Cornone ou cornet ténor. 6. Dessus de cornet 7.Petit dessus de cornet, une quinte plus aigüe. 8. Cornet droit avec une embouchure. 9. cornet muet. 10. Trompette. 11. Trompette de chasseur. 12. Trompette en bois. 13. Ton d'accord (pour trompette et sacquevoutes).

Les cornets étaient utilisés à l'église pour renforcer les voix des garçons des choeurs et pour exécuter des ritournelles instrumentales entre les versets des psaumes. Dans la musique profane, ils trouvaient une place de choix comme instruments de virtuoses, dont les ornementations étaient d'une hardiesse peu commune. C'est ainsi que les princes se disputaient les bons cornettistes qui étaient fort rares et très bien payés, car la difficulté du jeu du cornet était bien connue à l'époque et les traités de musique pratique constituaient de rudes écoles pour former des instrumentistes rompus à tout genre d'exercice et d'ornementation. Les écrits de l'époque et notamment de Girolammo Dalla Casa (2) en Italie, cornettiste virtuose réputé, sont abondamment pourvus d'exemples type d'ornementation surtout réservés aux cornets.

A la fin du XVIème siècle les Vénitiens écrivent des canzones et des danses pour ensembles de cornets et sacqueboutes et c'est exactement cet ensemble que Monterverdi utilise dans l'Orféo et les Vêpres de la Vierge où les cornets montrent toute leur virtuosité ("Sonata sopra Sancta Maria", Magnificat à 6 voix et 7 instruments).

Cependant au début du XVIIème siècle, le dessus de cornet et le cornettino sont déjà considérés comme instruments solistes et les premières "sonates" sont souvent composées pour cornet solo et basse continue à l'orgue doublée par une sacqueboute ou un basson. Cet usage se poursuivra d'ailleurs jusqu'à la fin du siècle en Italie et en Allemagne.

Pour terminer ce rapide panorama des instruments à embouchure de cor de la Renaissance, il nous reste à considérer le cornet droit, genre de cornet à bouquin, mais tourné et percé longitudinalement. On en connait deux sortes :

le cornet droit avec bouquin séparable ("cornetto diritto")
le cornet droit avec le bouquin directement : tourné dans l'instrument et connu sous le nom de cornet "muet" ("cornetto muto" ou mieux "Stiller Zink" en Allemand).

Si le cornetto diritto, seulement cité par Praetorius, semble avoir eu peu d'adeptes, le "cornetto muto" par sa sonorité plus douce connut un vif succès. On en connaît trois tailles :

- le petit dessus ou "cornettino muto" en Ré
- le dessus en La
- l'alto, muni d'une clef, accordé en Fa selon Praetorius.

On ne connaît ni ténor ni basse de cet instrument; ces parties étaient, dans un ensemble, tenues par des instruments à anche doux, ou, d'après certaines gravures, par des cordes tels que violes et luths.

La douceur de sa sonorité provient de ce que le grain (diamètre du fond de la cuvette de l'embouchure) est large (environ 6mm alors que le grain d'un bouquin de cornet n'est que d'une "ligne" d'après Mersenne (2,25 mm) et confère une sonorité plus forte naturellement.

Ces cornets muets furent souvent utilisés avec les flûtes à bec ou traversières et au XVIIème siècle dans l'éxécution de sonates avec le clavecin et la viole de gambe, car on le jugeait quelquefois plus propre à cet usage que le cornet à bouquin traditionnel. L'exécution de musique par des familles d'instruments était fréquent , mais les combinaisons regroupant divers types d'instruments étaient prisées, notamment mélanges de cornets et sacqueboutes avec des instruments à anche.

## NOTES

(A SUIVRE)

1. Selon Baines (voir Bib. n° 8). La date portée sur l'instrument parait cependant antérieure à la facture de celui-ci.....

2. Voir transcription et réédition par S. Leguy, Paris 1976 Ed : Le Droict Chemin de Musique.

# le traité de luth de Miss MARY BURWELL

(SUITE)

traduction J. DUGOT

Chapitre IV

## A propos des cordes du luth, de leur montage, des frettes et de l'accord du luth.

Avant de jouer le luth, il convient de s'assurer que l'instrument est correctement garni de cordes et bien accordé, de même que l'on doit avoir de la bonne encre, du bon papier et une bonne plume avant d'entreprendre de bien écrire ; pour procéder en bon ordre, nous commencerons par dire qu'il est impossible de bien jouer tant que le luth n'est pas bien accordé et mis au ton. Les bonnes cordes sont faites à Rome, ou à côté de Rome, et aucune de celles faites ailleurs ne le sont, à l'exception des grandes cordes et des octaves qui sont fabriqués à Lyon, en France et dans les environs. On attribue (leur qualité) au climat et aux eaux. Les cordes sont faites de boyau de mouton et de chat, et elles sont vrillées avec beaucoup de savoir faire. Pour être bonnes, elles doivent être claires et transparentes, lisses et bien vrillées, dures et solides ; les cordes neuves sont protégées par un papier imbibé d'huile d'amandes ou emballées dans une vessie de porc;

Elles ne supportent ni l'humidité, ni une chaleur excessive, pas plus que le luth d'ailleurs. Elles devront donc être rangées dans un endroit tempéré : mais des deux inconvénients, l'humidité est le pire. Lorsqu'on vient de les avoir, on peut vérifier leur qualité comme ceci : en tenant les deux extrémités dans chaque main et en pinçant la corde avec l'annulaire, elle doit se diviser en deux (1), ou encore, si on l'installe sur le luth, elle ne produit pas un son discordant. Si deux cordes peuvent être tirées d'une même botte, elles seront bien égales (2) ; mais il est difficile de trouver deux bonnes cordes de la longueur nécessaire.

Vous devrez alors choisir aussi précisément que possible des cordes de la même grosseur. La corde ne devra pas être pleine de noeuds ou irrégulière ou rugueuse, ni plus grosse à un endroit qu'à un autre.

Vous devrez toujours conserver le manche de votre luth et le cheviller très propres. Les frettes devront être bonnes et neuves et nouées très fermement. Lorsque vous les installez (comme le manche est plus mince vers le haut que vers le bas), nouez les (frettes) plus bas qu'à la place prévue et remontez les en forçant.
La frette qui vient après le sillet délimite l'espace le plus grand et doit être la plus épaisse ; la suivante devant délimiter un espace plus petit doit être moins grosse, et suivant ce principe pour les neufs frettes, garnissez le manche du luth jusqu'en bas.
Si l'une des cordes est un peu fausse à un endroit du manche, vous devrez déplacer la frette vers le haut ou vers le bas de façon à ce que la corde donne un son juste. C'est le cas lorsqu'on veut garder une corde, ou qu'on a pas le temps d'en mettre une autre.

Pour accorder le luth, il faut être très précis ; car il n'y a pas de parfaite harmonie dans une famille, une ville ou une communauté, s'il n'y a pas d'union, de sympathie et d'accord ; de même, un luth imparfaitement accordé est impossible à bien jouer ; et bien que la musique soit douce à entendre, nous n'entendrions rien d'autre qu'une cacophonie vulgaire et désagréable (c'est-à-dire un bruit déplaisant) qui discréditerait les meilleures mains (3) et changerait la plus belle pièce en une composition corrompue et pleine de fautes, opposée à tous les principes et règles de la musique.
Vous devrez donc toujours disposer d'une bonne provision de cordes de qualité et prendre grand soin de leur conservation. Vous devrez les disposer sur le luth avec perspicacité, observer leurs grosseurs et n'en point mettre de fausse ; elles deviennent fausses de plusieurs façons : si elles sont vieilles, si elles sont exposées à l'air, si elles jaunissent et (en un mot) si elles ne viennent pas de Rome. En fonction de leurs différentes hauteurs, elles devront être plus ou moins grosses ; sur l'accord par dièze ou sur l'accord de la trompette, les cordes qui montent d'une note ou deux devront être plus petites. Et de même pour les autres accords, en sorte que lorsque vous jouerez toutes les cordes avec votre pouce, vous devrez sentir une même tension partout, ce qui découle des différentes grosseurs des cordes.

Pour les frettes, elles doivent être au nombre de neuf et ainsi faire le Gamut, chaque frette faisant un demi-ton. Par exemple, jouez une corde à vide et chantez "Ut", ensuite sautez d'une case et mettez votre doigt sur la case "c" et chantez "Ré". Sautez encore une case et pressez sur la case "e", cela donnera "Mi". La frette suivante donnera "Fa" sur la frette "f".

Sautez ensuite deux cases et arrêtez vous sur "h", cela donnera "Sol" ; encore deux frettes et sur "k" vous aurez "La". Certains utilisent à cette occasion une règle que l'on peut se procurer chez un luthier pour disposer les frettes dans de justes proportions ; mais la meilleure manière consiste à les disposer d'oreille, en chantant la gamme comme nous l'avons dit ci-devant, et vous devrez quelques fois bouger une frette si la corde donne un son trop aigu ou trop bas. Certains utilisent un pipeau pour mettre le luth à la bonne hauteur,car chacun ne peut faire cela avec la même habileté comme nous le préconisons ici (4) de même qu'un esprit plein de finesse accablé de misère et de chagrin pourra sembler parfois abruti et lourd, tandis que s'il est en bonne possession de ses moyens alors nous ne remarquerons rien d'autre que la gaieté et la vivacité. De même lorsqu'un luth n'est pas au bon diapason, c'est-à-dire quand il est accordé trop bas ou trop haut, il parait mauvais, même si c'est un excellent luth lorsqu'il est au bon diapason. Les petits luths doivent être accordés haut et les grands luths moins haut, car il est impossible de bien jouer, j'entends, utiliser tous les agréments, si les cordes sont trop raides. La main est alors rapidement fatiguée et le jeu ne peut être comme nous le disons, empli de perles : qui sont les tremblements, chutes , tirades, aspirations, diminutions, vibratos (5).

Un arc trop tendu se brise, donc, la modération doit-être de rigueur dans la mise au diapason du luth. Pour disposer la seconde corde ( the small mean), je préconiserai une seule encoche dans le sillet et un trou dans le chevalet à mi-distance de la chanterelle et du troisième choeur. Car si nous ne mettons qu'un seule corde pour le second choeur, nous devons la disposer avec autant de symétrie que possible. La raison pour laquelle nous n'utilisons qu'une seule corde au deuxième rang est que s'il y en avait deux, elles seraient rarement à l'unisson, et le son de deux cordes aigües masquerait les autres cordes. En outre, la cadence que l'on fait sur la chanterelle et la seconde corde n'est pas aussi homogène (clear), si il y a deux secondes cordes. En ce qui concerne le onzième choeur, qui est la dernière basse, les bons maîtres n'utilisent que l'octave, c'est-à- dire la corde la plus fine, car la onzième basse est une corde superflue qui a été ajoutée au luth dernièrement pour faciliter la tâche des mains ; car la case "ﻫ" du sixième choeur donne le même son que la onzième, et si l'ondoit presser sur la case "ﻫ" de ce sixième choeur : il arrive que cela soit difficile, voire impossible.
Aussi utilisons-nous le onzième choeur à la place de la case "ﻫ" du sixième. Aussi devient-il nécessaire de soulager le luth de cette tension (6) Cela rend l'espace des cordes au chevalet et au sillet, moins large ; et en supprimant les chevilles superflues, le luth sonnera mieux et les mains seront plus à l'aise. La onzième corde étant unique, elle devra être un peu plus grosse que si c'était une octave ; sa grosseur devra se situer entre celles du cinquième choeur et de la basse du sixième choeur. Les maîtres de luth ont supprimé cette grosse corde parce que sa sonorité était trop importante et éclipsait le son des autres.

Pour accorder le luth, vous devez commencer par le cinquième choeur. Le monter à un diapason proportionné au luth (7) ; puis, à partir de ce choeur, vous monterez les autres par tierces ou quartes selon l'accord requis, c'est-à-dire en utilisant votre oreille ; ou autrement vous devrez accorder votre luth par unissons, en pressant sur les cases selon la progression de l'accord. C'est une bonne solution, en particulier, pour vérifier si vos cordes sont bien justes, et aussi pour disposer correctement vos frettes. Vous devrez utiliser ces divers moyens pour accomplir cette

chose si importante qu'est l'accord. Si vos cordes sont toute neuves, ou la plupart d'entre elles, vous ne pourrez espérer jouer votre luth tout de suite : au contraire, vous devrez accorder votre luth puis laisser les cordes s'allonger à loisir. Quand les cordes seront stabilisées, et que votre luth sera bien accordé, vous pourrez l'essayer en jouant quelques accords.

A SUIVRE

## notes

(1) Adrien Le Roy (1574) et Matthaeus Waissel (1592) préconisaient déjà cette méthode pour vérifier la qualité des cordes.

(2) Les cordes étaient en effet livrées en botte, c'est-à-dire une pièce assez longue pour en faire plusieurs cordes. Les deux cordes d'un même choeur prises sur la même pièce avaient donc plus de chance de faire un bon unisson.

(3) c'est-à-dire les musiciens les plus habiles.

(4) " Car chacun ne peut ... comme nous le préconisons ici" : le texte du manuscrit étant à cet endroit, mal lisible, la traduction est évidemment peu sûre. Le texte édité par T. Dart (Galpin Society Journal, XI, May 58) est lui aussi très douteux.

(5) Les termes employés sont respectivement : shakes, falls, pulls, sighs, roulades, stings. Bien entendu, la traduction de certains d'entre eux comme "sighs" prête à confusion. Nous aborderons ce problème avec la traduction du chapitre sur les agréments.

(6) La tension superflue de la basse du llème choeur.

(7) Tout comme Pierre Phalèse qui écrivait en 1545 ("des chansons réduictz en tablature de lut") "il faut estendre la première corde si fort comme elle le peult bonnement porter" : le maître de M. Burwell n'a toujours pas de diapason (1680) bien établi ; on verra dans la suite du texte, que l'emploi de la gamme sur le luth se fait également d'une manière très relative.

# ANNONCES

A VENDRE

1 THEORBE (Copie de M. Sellas)
par Mathias DURVIE
Prix : 6.500 Frs avec étui.

S'adresser à la revue.

VENDS LUTH RENAISSANCE

Prix à débattre
Pascal Bergerault
3 rue Descartes
37270 - MONTLOUIS
Tél.:(47).50.80.32.

Compositeur et chargé de Cours à la Faculté d'Aix-en-Provence (Ecriture Musicale) organise des Cours Collectifs (effectif réduit)
Harmonie, Contrepoint, Analyse
par l'étude de textes d'époque
1ère année : XVIème siècle
2ème année : XVII-XVIIIème s.

Pour tous renseignements écrire à Gérard GEAY - 7ter rue du Colonel Oudot - PARIS 75012 -

GUITARE BAROQUE A VENDRE

Faite par Bedikian
- Copie d'instrument ancien -
Prix : 3.700 Frs
Tél. François MARTIN 340.03.50.
(entre 21h. et 22h.)

A VENDRE - LUTH Mathias DURVIE
(avec étui) Prix : 5.000 Frs
Tél : 589.95.34.M.DESPRAZ

A VENDRE LUTH 10 Choeurs (diap. 65cm) de Mathias DURVIE Prix : 5.500 Frs

Tél : 337.97.08. M.DINTRICH
68 BD St Marcel 75005 PARIS

ANNONCES ET INSERTIONS PUBLICITAIRES

S'adresser au C.A.E.L.
6 Chemin du Tennis BOURG LA REINE
92340 - Tél : 350.76.96.

A VENDRE LUTH 7 Choeurs (diap. 59 cm)
Copie méticuleuse par P. ABONDANCE
(1977) de Giovanni Hiebert (XVIème)
Prix : 6.500 Frs
Tél : 337.97.08. - M. DINTRICH

# Nouvelles parutions et partitions

Une heureuse initiative .....

Les Editions Boethius Press (1) ont entrepris la publication en fac-simile d'un certain nombre de textes musicaux et théoriques des XVIème et XVIIème siècles peu connus des musiciens mais d'une grande importance, autant pour la recherche que pour l'interprétation .
Les ouvrages publiés sont les suivants :

| | |
|---|---|
| - The Turpyn Book of Lute Songs, c. 1610-15, 48 pages. | £9.80 |
| - The Burwell Lute Tutor, c.1660-72, 130 pages. | £13.60 |
| - The Sampson Lute Book, c.1606, 27 pages. | £6.20 |
| - The Mynshall Lute Book, c.1597-99, 34 pages. | £7.60 |
| - The Board Lute Book, c.1620-30, 92 pages. | £17.80 |
| - John Dowland, Lachrimae 1604, 49 pages. | £7.80 |
| - The Maske of Flowers, 1614, 31 pages. | £3.70 |
| - Thomas Tallis et William Byrd, Cantiones Sacrae, 1575, 345 pages | £17.50 |

A paraître :

- The Robarts Lute Book, c.1650, manuscrit de luth découvert en 1973, contenant des pièces jusqu'ici inédites d'Ennemond Gautier.
- The Ballet Lute Book, c.1590-1610.
- The Marsh Lute Book, c. 1580-1600.
- Mozart - Concerto pour Piano en Ut mineur, K.491.

(1) BOETHIUS PRESS LIMITED
Clarabricken via Kilderry.
CO. KILKENNY
IRELAND.

# CONCERT

LE 2 JUIN 1978 à 21 heures

EGLISE SAINT GILLES
Bd Carnot 92340 BOURG LA REINE

(métro R.E.R.)

avec
Marie Françoise BLOCH Viole de Gambe
Ellen MASERATI Clavecin
Rachid SAFIR Contre Ténor
Térence WATERHOUSE Luth

au Programme :
Musique Française, Anglaise et Italienne des XVIème et XVIIème Siècles.
Prix des Places : 20 - 22 et 25 Frs - Location Ouverte -

# Suite pour flûte ou violon et basse continue

Transcription de J.DUGOT ——— **éditée par Etienne Roger (1703)**

En 1703 l'éditeur Etienne Roger publiait à Amsterdam un livre intitulé "Suittes Faciles pour une flute ou un violon et une basse continue de la composition de Messieurs du Fau, L'Enclos, Pinel, Lully, Le Fevre, Bruyninghs et autres habiles maistres avec les agréements marquez en faveur de ceux qui commencent à apprendre".

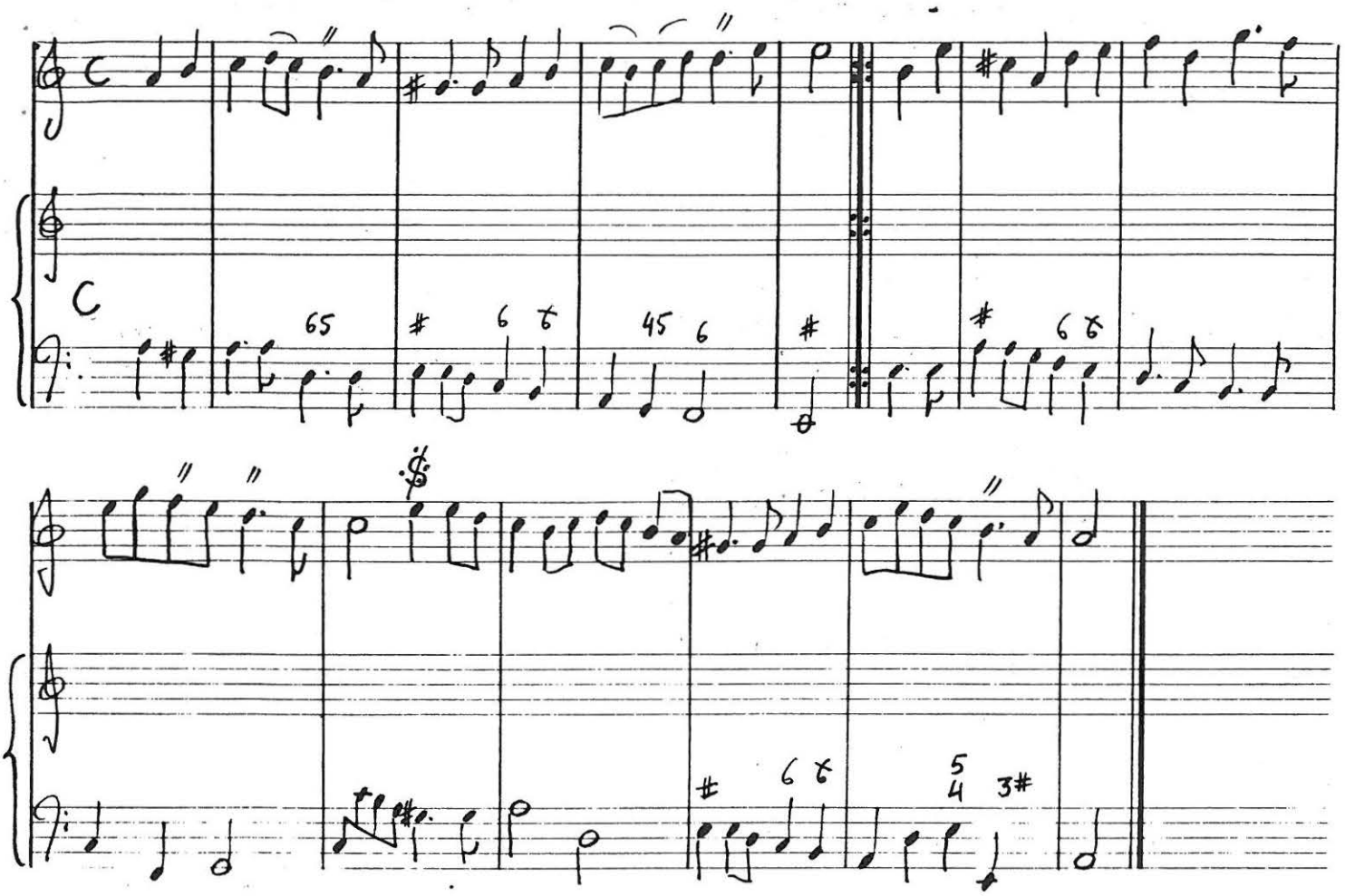
De toute évidence, ce recueil était destiné aux amateurs. Mais son intérêt n'en est pas moins grand puisqu'il montre que, à une époque où en France, on ne jouait pratiquement plus de luth, le répertoire des luthistes était loin d'être oublié et des pièces comme "La Belle Homicide" du Vieux Gautier étaient toujours appréciées.

Nous avons extrait de ce livre les pièces suivantes :

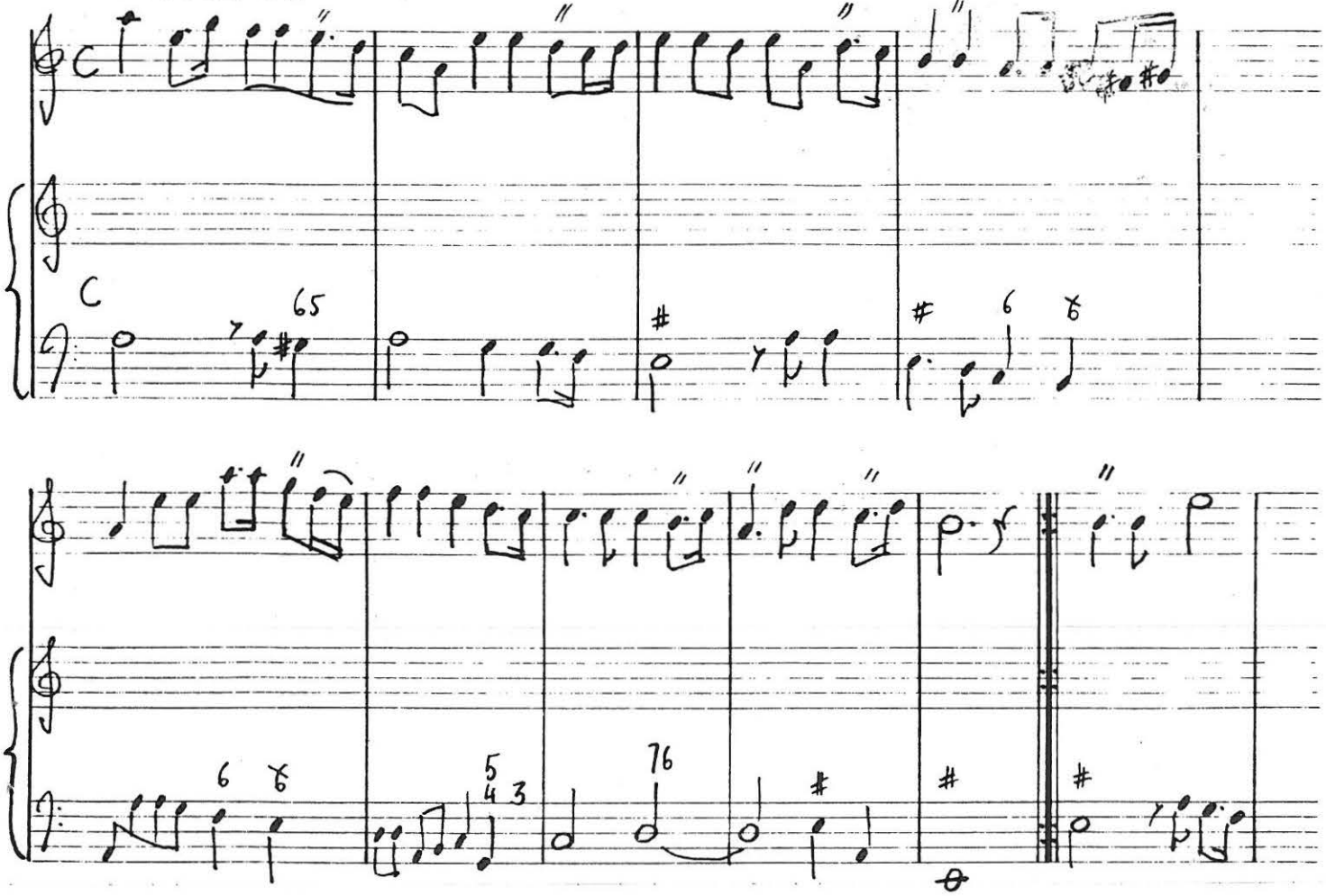
- Gavotte (auteur inconnu de l'éditeur).
- Tombeau de M. L. Il s'agit du tombeau de M. Lenclos d'Ennemont Gautier (1)
- Courante "La Belle Homicide" - E. Gautier (1)
- Sarabande - E. Gautier (1)
- Allemande de M. de Lully
- Gigue (auteur inconnu de l'éditeur).

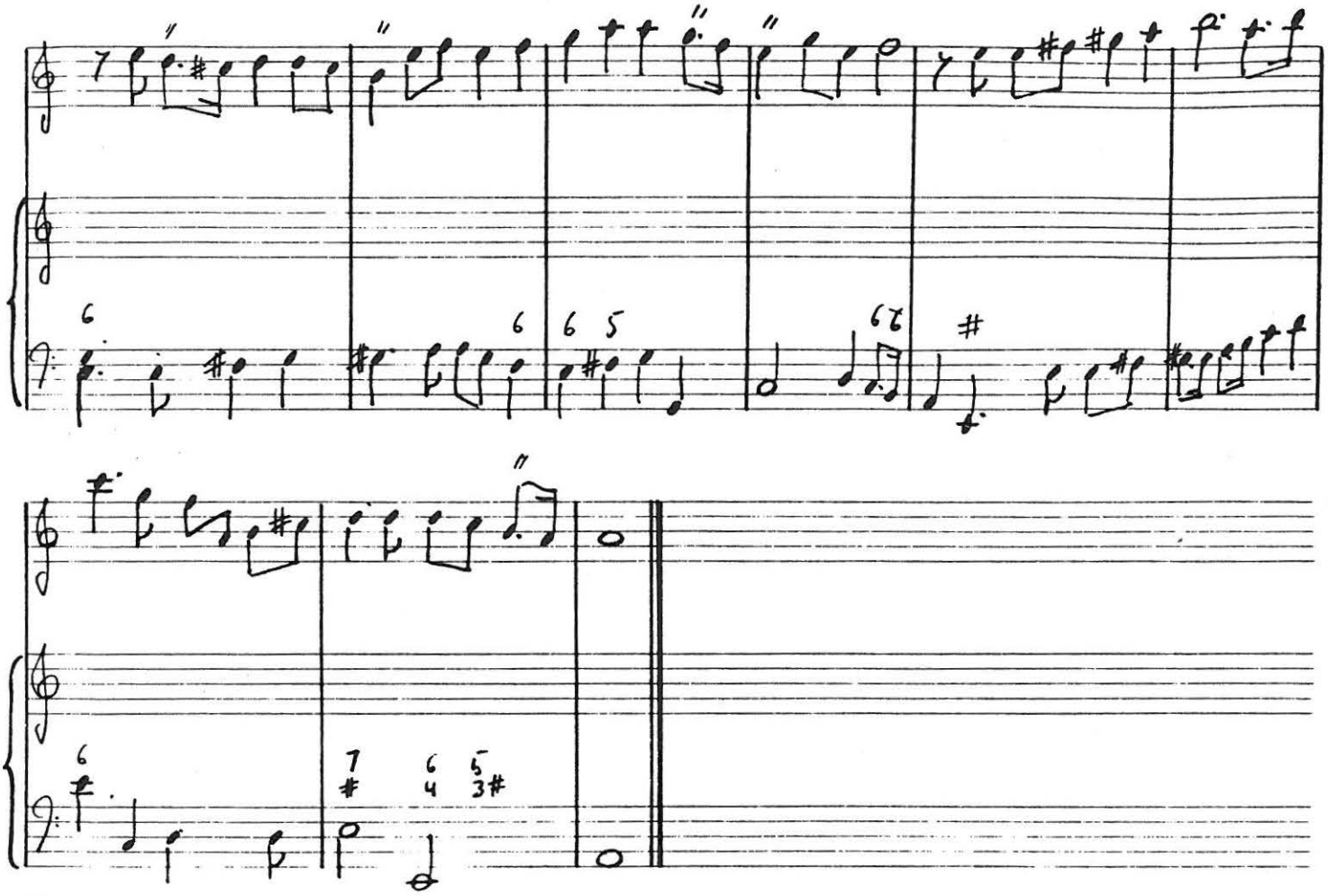
(1) Ces pièces figurent dans l'édition des "Oeuvres du Vieux Gautier" pour le luth, CNRS 1966 et portent les numéros respectifs suivants : 11,19, 43.

Gavotte - 1

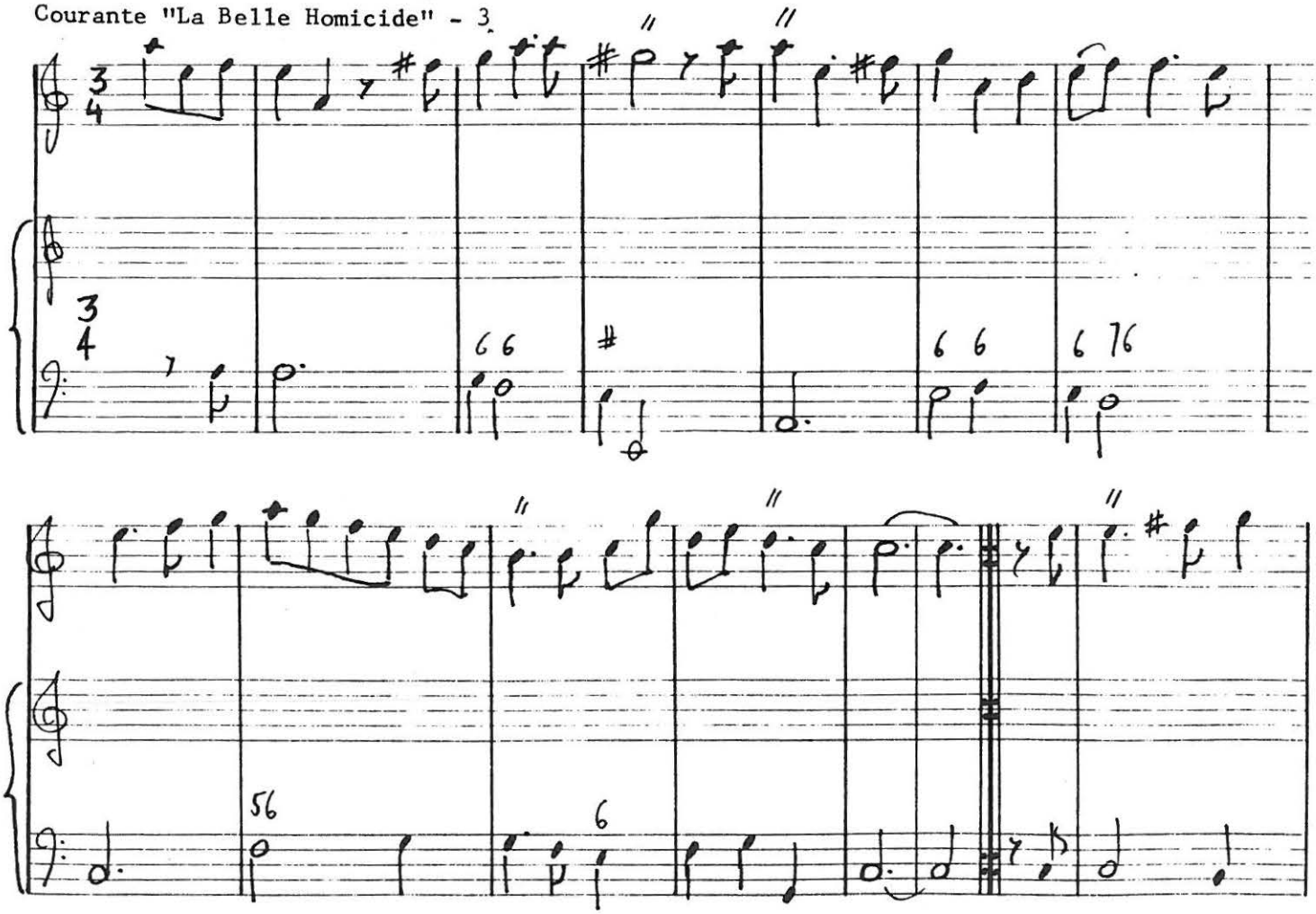


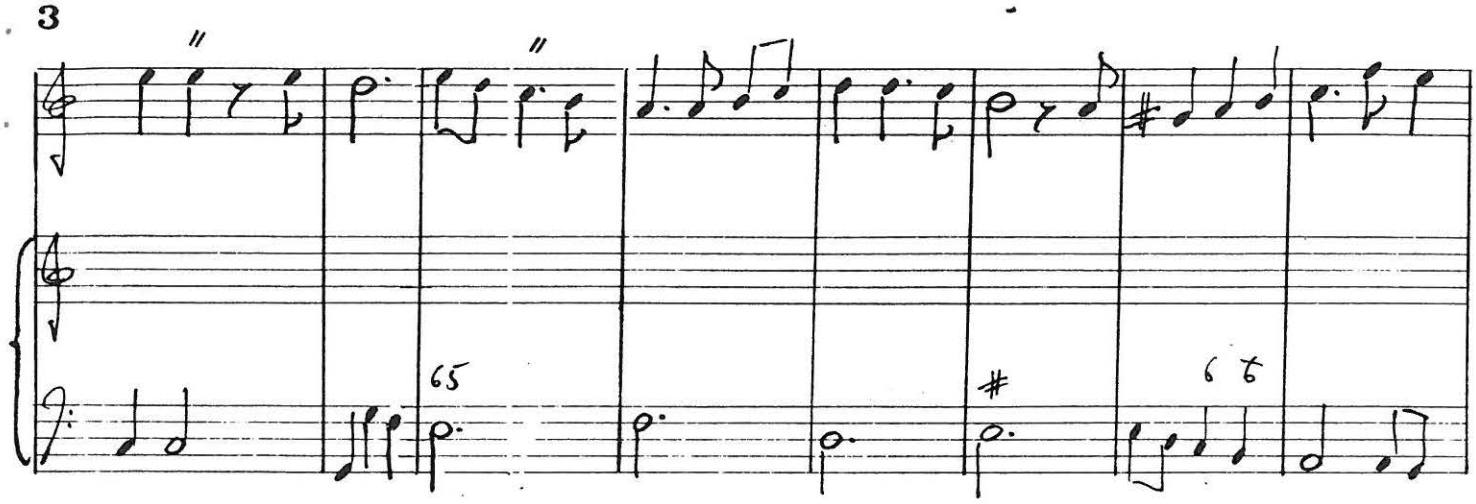
Tombeau de M.L. - 2

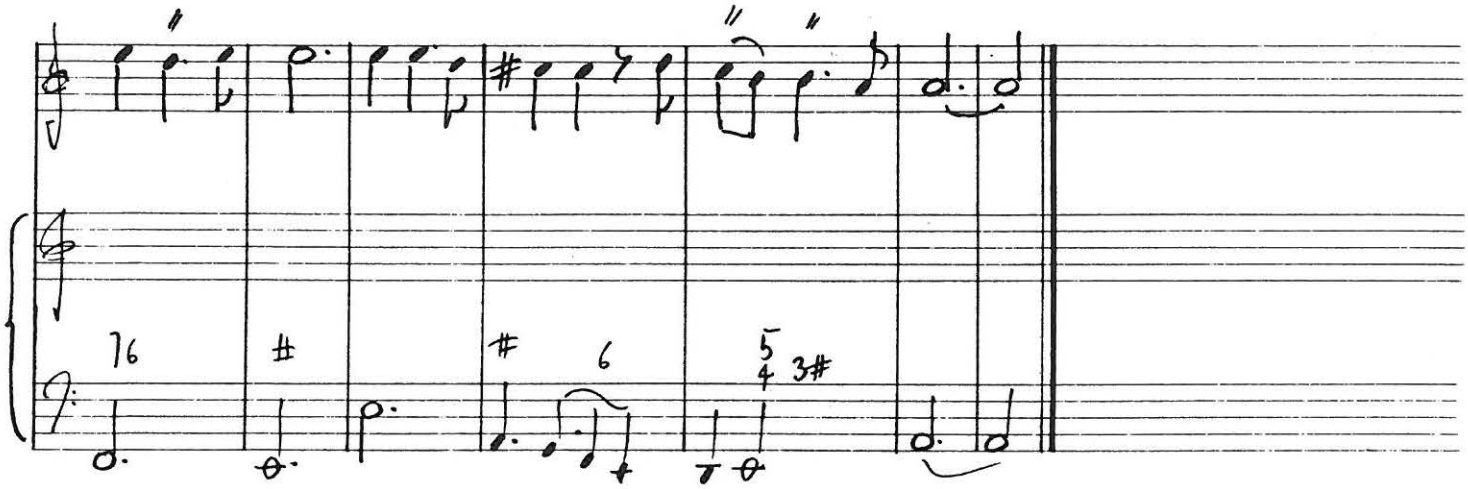




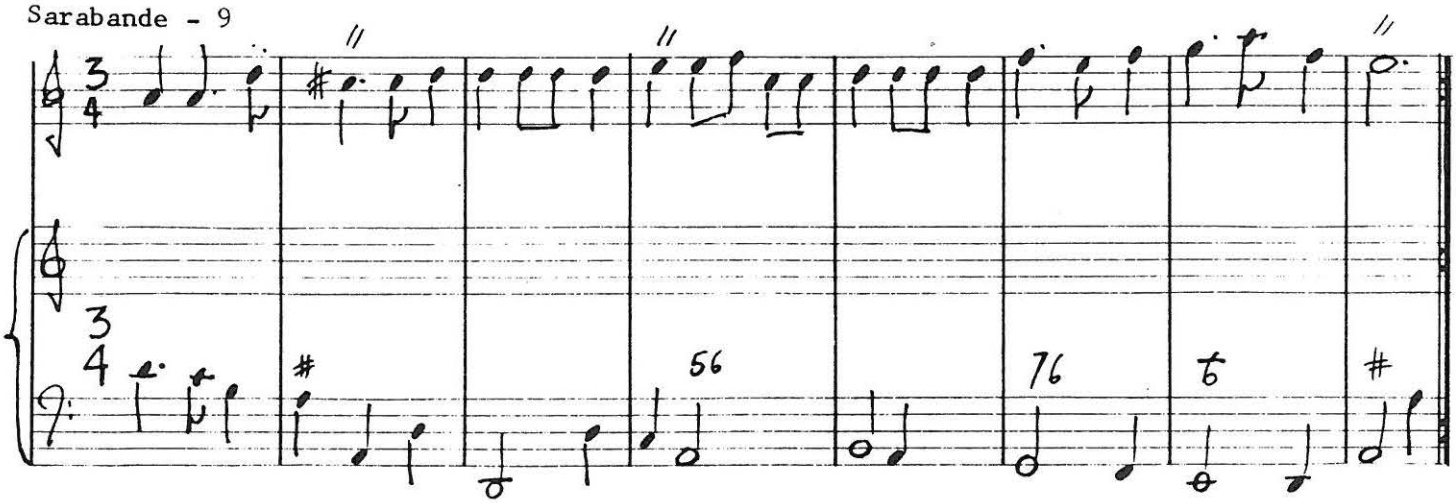


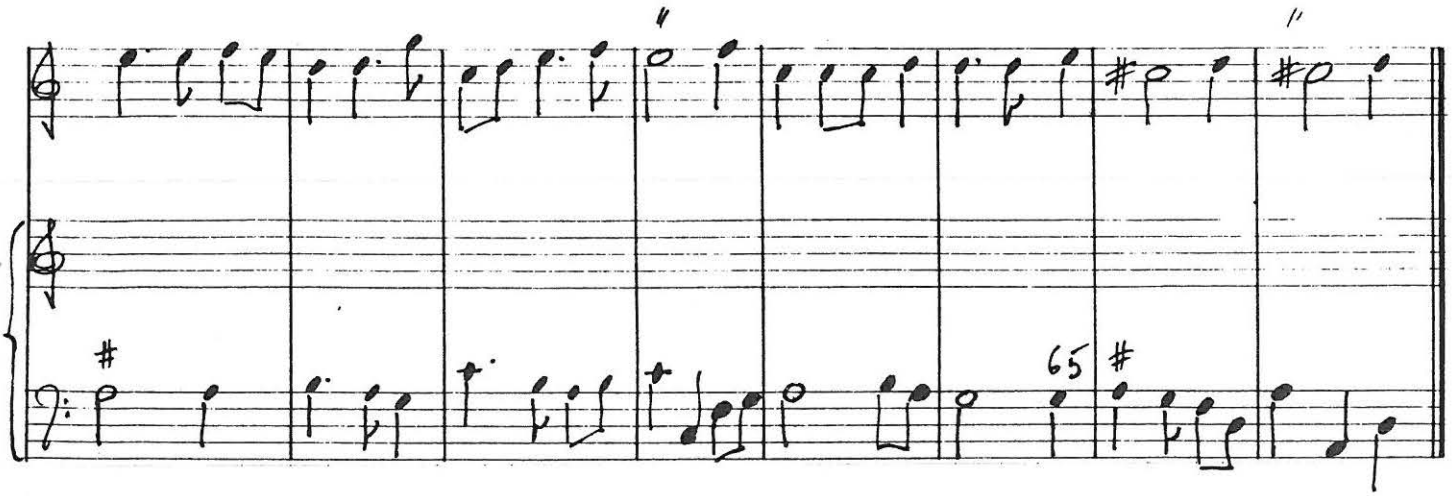




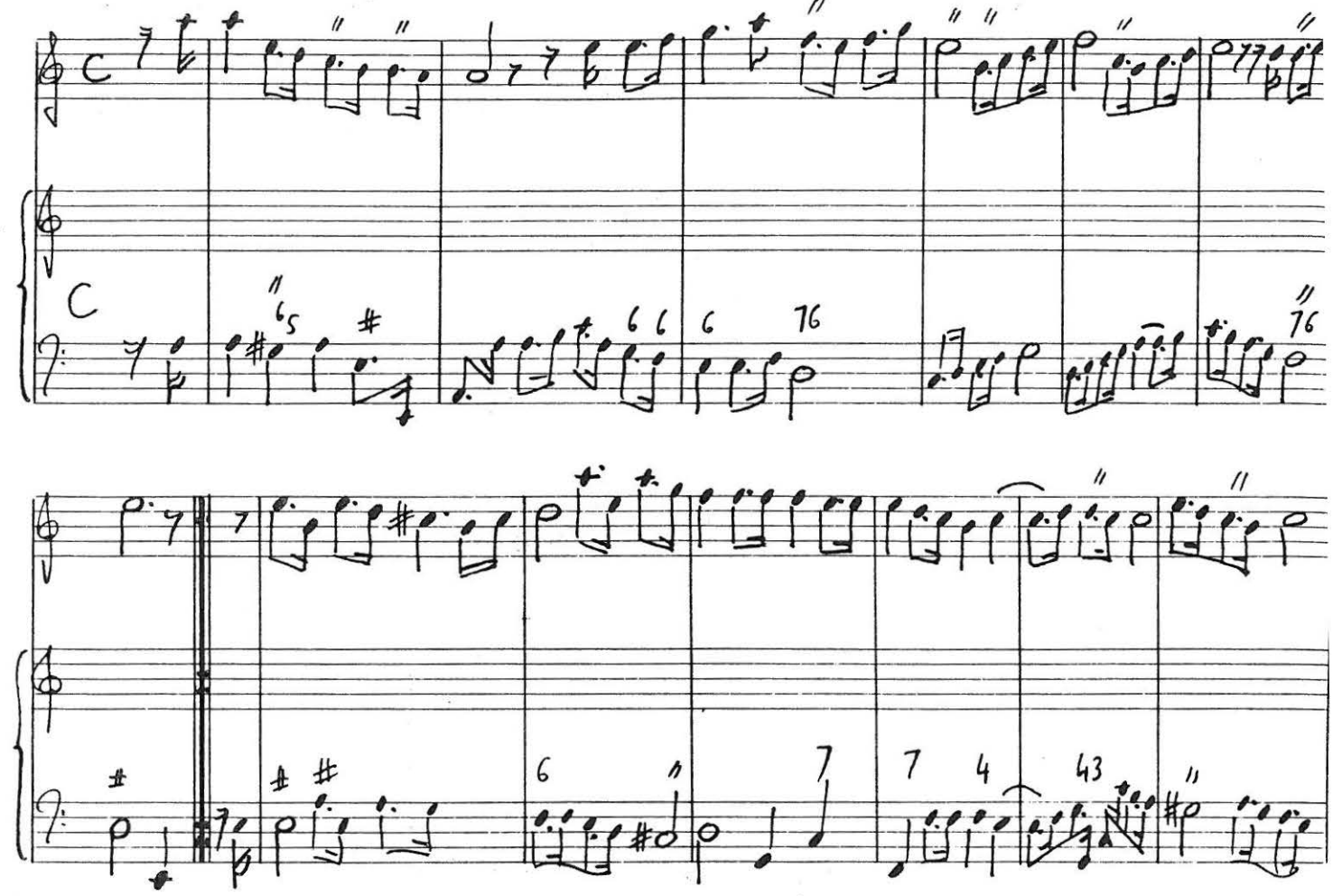


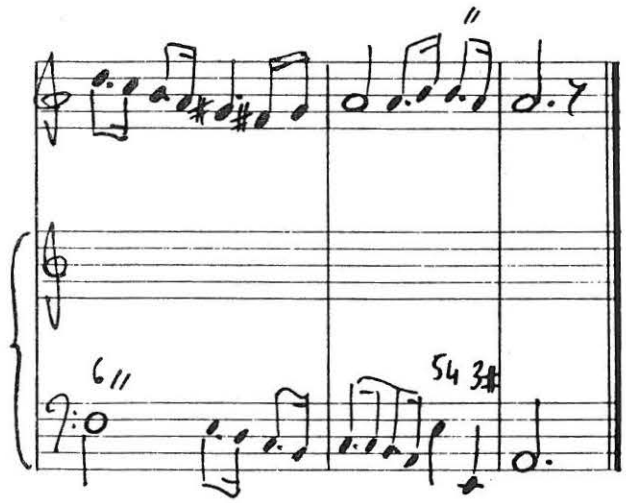
Sarabande - 9



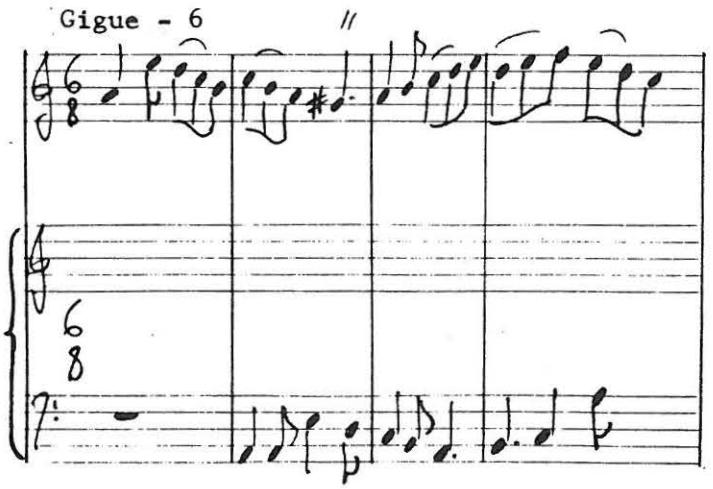


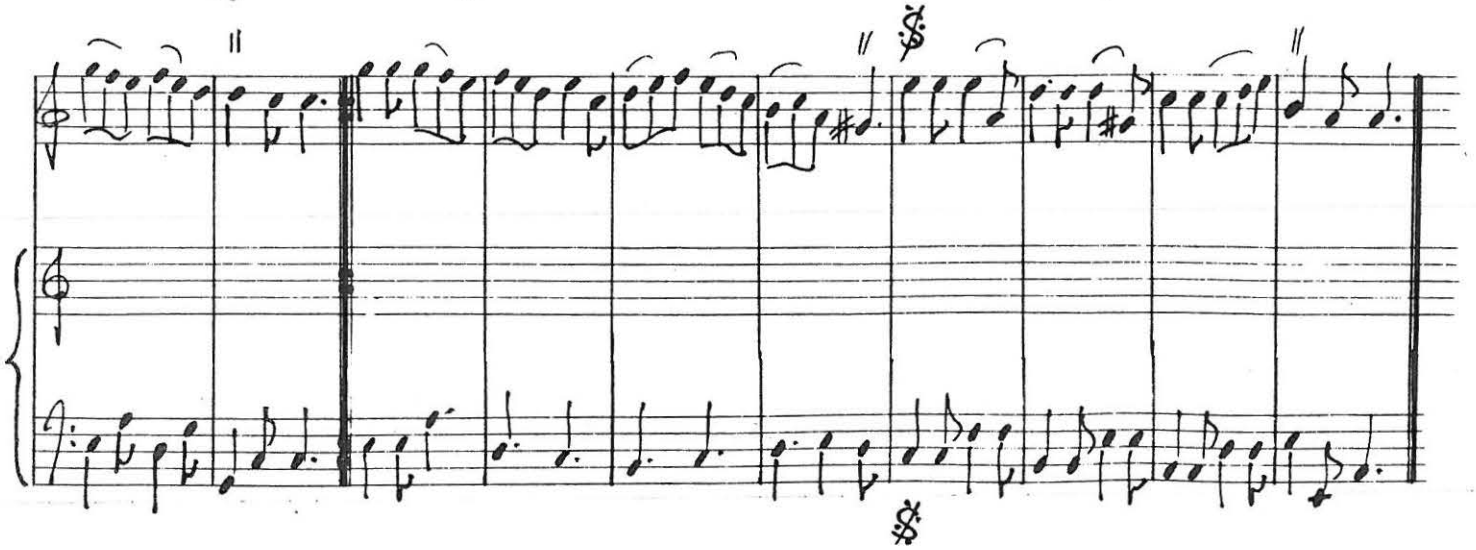
Allemande de M. de Lully - 5





Gigue - 6





# Pièce pour Basse de Viole de Forqueray

*mise au Luth par R. de Visée*

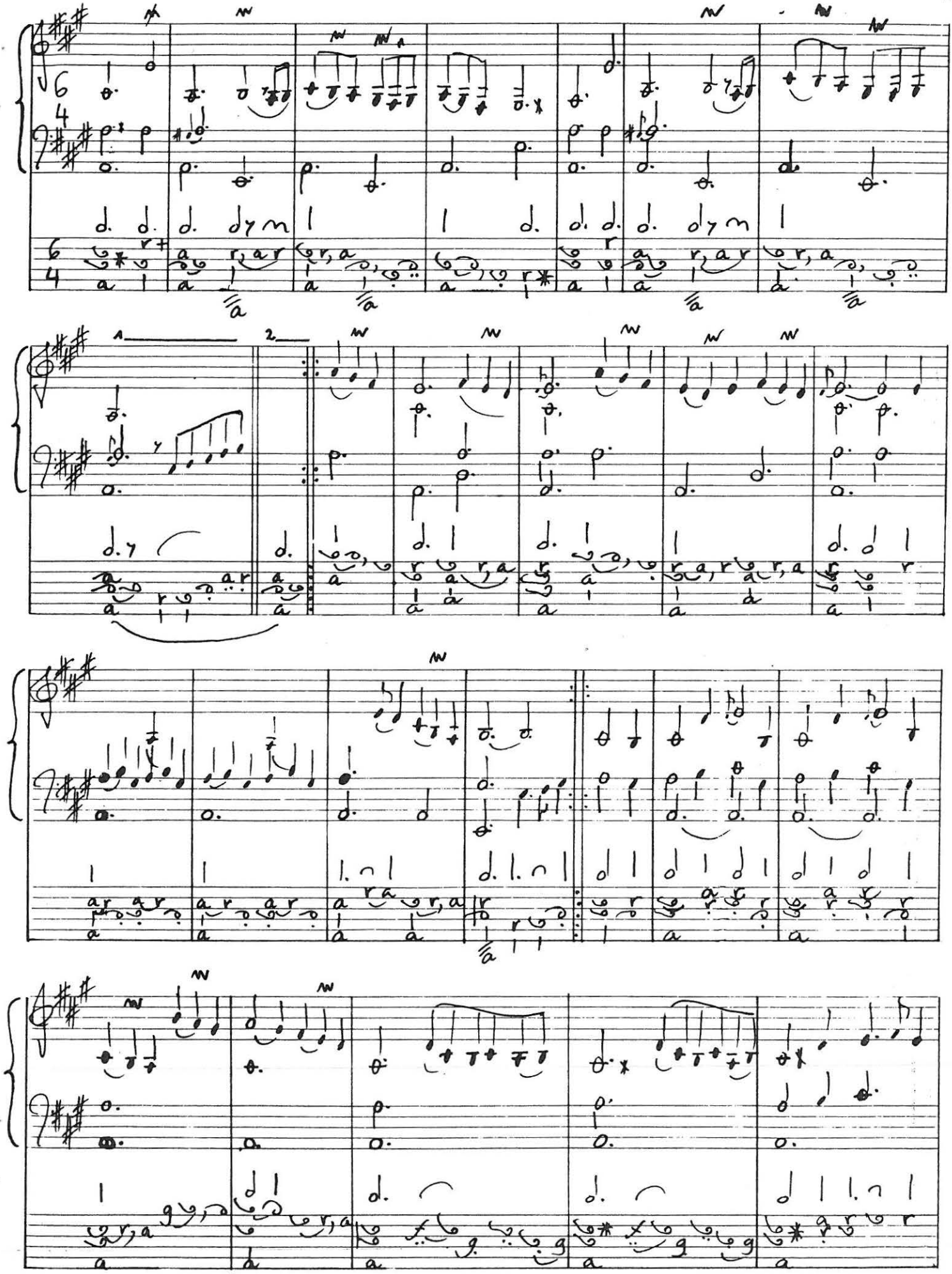
Transcription de J.DUGOT

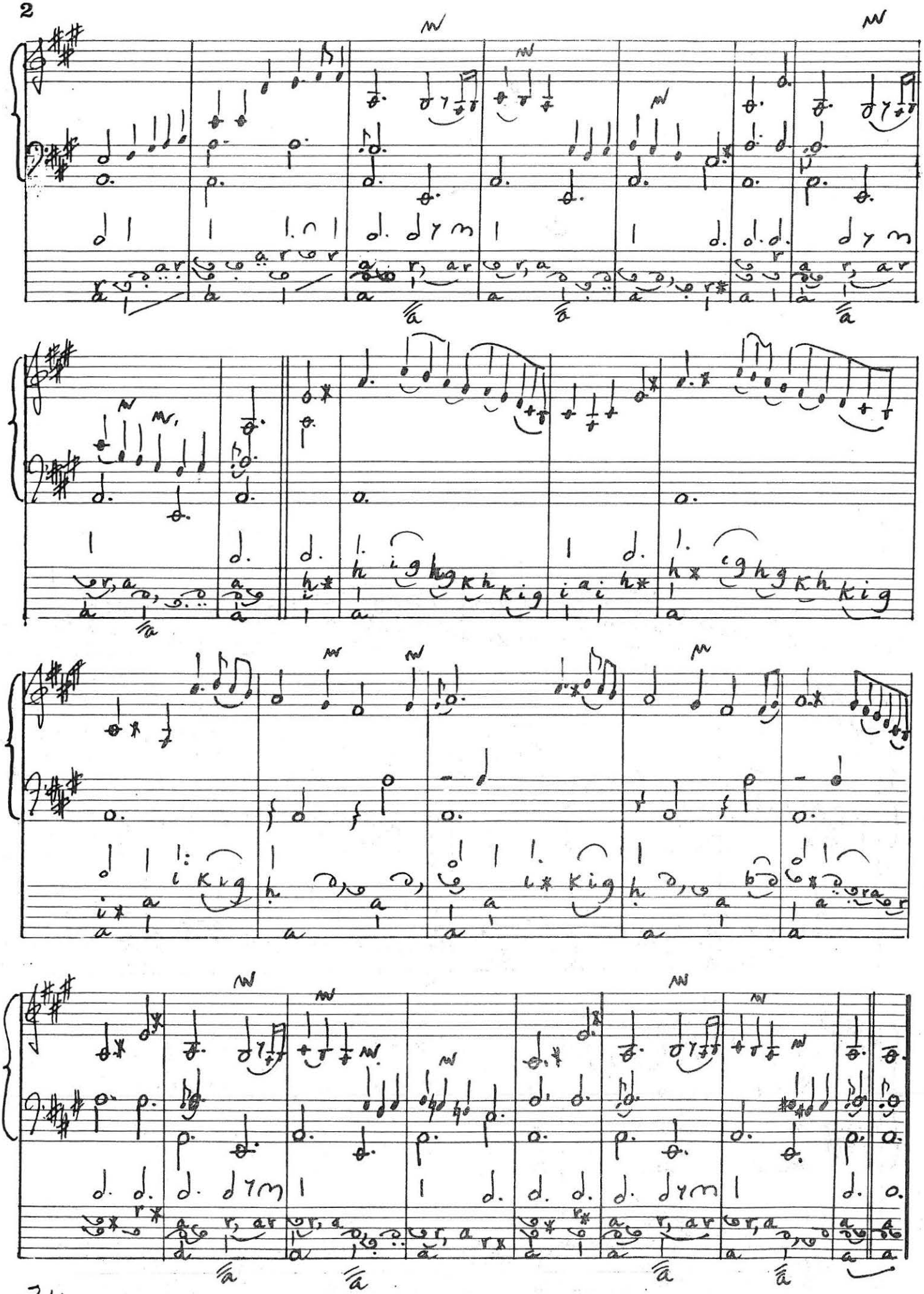
En annexe à l'article de M. Françoise BLOCH paru dans le précédent numéro de cette revue, nous publions "La Muzette de Forqueray" mise au luth par Robert de Visée. On remarquera que de Visée a pris le soin de noter sur certaines cadences, les points d'arrêt par un demi-soupir, ce qui vient confirmer ce que nous avançions à ce propos (cf. Signes et agréments chez les luthistes français - Luth et Musique Ancienne N°1 p. 23 note 1).

Cette pièce figure dans le manuscrit d'Etienne Vaudry de Saizenay (p. 156 Besançon 279152 ).

La Muzette de M. Fourcroy mise par M. de Visée.







# Pour une synthèse des techniques anciennes

Suite et Fin

T. WATERHOUSE

C'est au début du XVIIème, et ceci particulièrement en France, que le luth entre dans sa période dite"baroque". Nous avons vu qu'à cette époque le luth a subi de grandes modifications, et qu'il a maintenant 10 choeurs (bientôt 11 et 12) au lieu de 6, et que son diapason s'est considérablement allongé jusqu'à 65cm. Ces modifications, nous le savons, ont une grande influence sur la technique de l'instrument. Chronologiquement, les premièrs signes de changement ostensibles pour nous sont peut -être les textes de Besard de 1603 dans le "Thesaurus Harmonicus" et de 1610 dans le "Varieties of Lute Lessons" édité par Robert Dowland. Dans ce dernier on trouve le passage suivant :

"First set your little finger on the Belly of the Lute, not towards the rose, but a little lower, stretch out your thombe with all the force you can, especially if thy thombe be short, so that the others fingers may be carryed in a manner of a fist, and let the thombe be held higher then them, this, in the beginning, will be hard. Yet they, which have a

short thombe, may imitate those which strike the strings with the thombe under the other fingers, which though it be nothing so elegant, yet to them it will be more easie.

Now, choosing one of these kindes..... " (1)

Il est intéressant de noter qu'en 1960, Besard cite les deux façons de jouer dans le même texte, sans pour autant manifester une préférence très marquée pour l'une ou l'autre façon. Ceci ne sera point le cas 5 ans plus tard dans le "petit discours" qui sert comme introduction au "Secret des Muses" de Nicolas Valet. Valet est catégorique :

"Il se faut aussi garder de se servir à tous coups du poulce touchant les freddons, et principallement le recourbant au dedans de la main, comme plusieurs inexperts font encore pour le jourdhuy, qui est une lourde et ridicule fautte, car le poulce doit toujours renverser en dehors et non pas courber au dedans de la main, voilà ce qui cause le mouvement de tout le corps, et souvent force grimaces". (2)

Voici donc que la façon d'utiliser la main droite des luthistes de la Renaissance est remplacée définitivement par une nouvelle façon de tenir la main droite. Au début du siècle Besard et Valet se contentent de dire qu'il faut garder le pouce à l'extérieur de la main, mais en 1676, Thomas Mace est plus explicite :

"The 2nd thing to be gain'd is, setting down your little finger upon the belly, as foresaid, close under the bridge, about the 1st 2nd 3rd or 4th strings : for thereabout is its constant station.

It steadies the hand, and gives a certainly to ghe grasp.

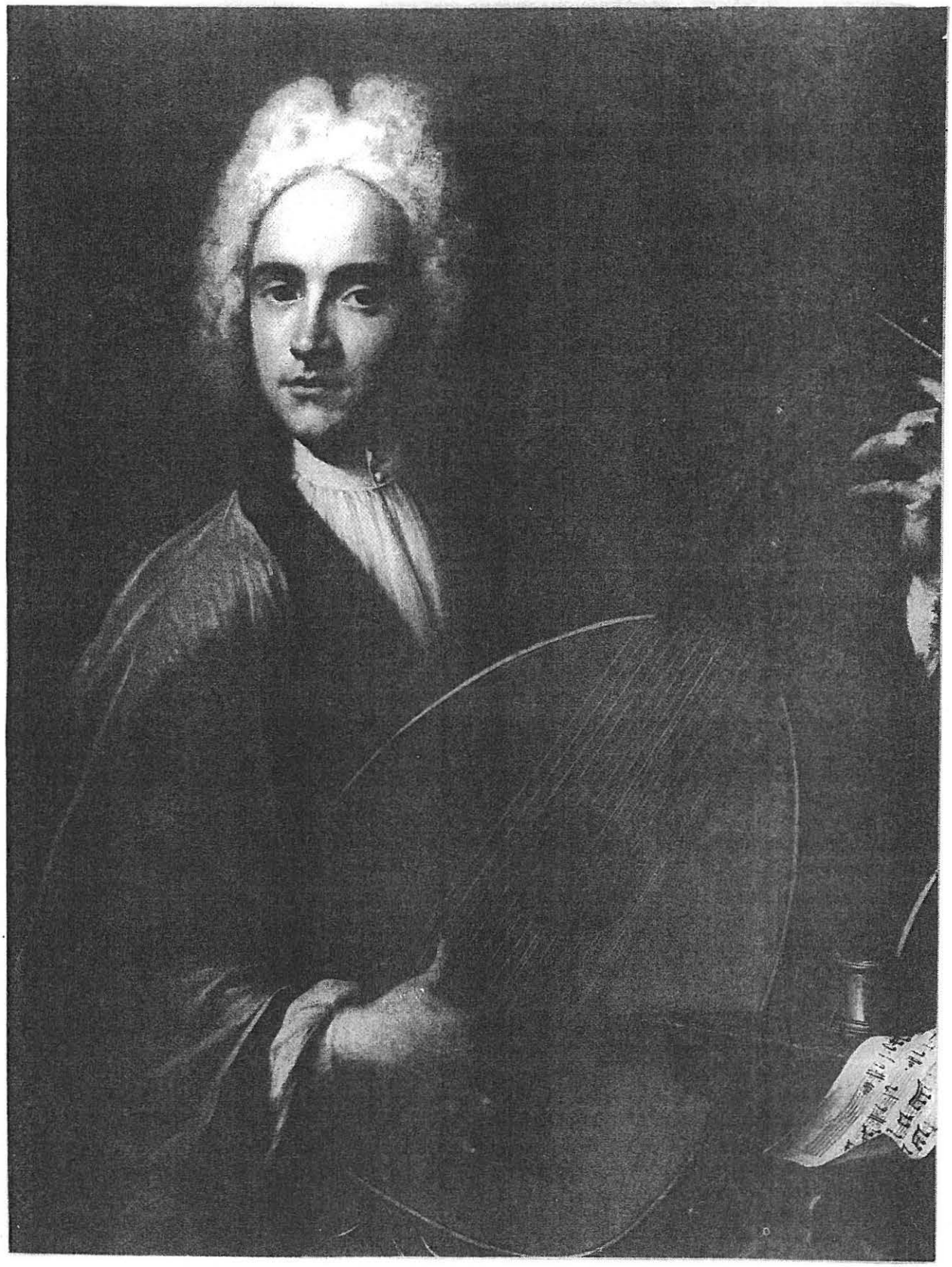
The 3rd thing is (keeping an hitterto in this positive) span out your thumb, amongst the basses, and lay the end of it down, upon which you please, but rather upon the last, twelfth, or greatest bass ; and when you have thus made your span or grasp, view your posture in all respects.

.... Lasthy, that in this positive of your right hand, your right hand wrist , rise up, to a convenient roundress ; yet, not, too much , but only to an indifferency, and to keep it from flamess, or hying a long etc.... " (3)

Les nombreuses peintures et gravures de l'époque où l'on voit cette façon de se tenir témoignent de la popularité d'une position généralement admise. La figure n° 1 en est un exemple particulièrement beau. (4) Nous prenons le texte de Thomas Mace comme référence de base, mais les préfaces de Valet, Besard, et plus tard Charles Mouton (5), indiquent que cette façon de jouer était de rigueur pendant presque la totalité du XVIIème.

Nous voilà bien loin de la position des luthistes de la Renaissance, et il est évident que le jeu de la main droite a changé en fonction de la nouvelle position. Essentiellement, à la Renaissance, le pouce droit prenait l'accent, tandis que cette fonction sera désormais remplie par le majeur, l'index jouant toujours la partie faible ou non-accentuée du temps. Le figeta est définitivement remplacé par l'alternance pouce/index dans les basses jusque très tard (6). Vu la position de la main droite cependant, on ne saurait guère qualifier cette alternance du nom de figeta.

Pour un luthiste de nos jours la position est claire et compliquée en même temps. On constate, malgré la diversité et la variété des sources, deux pôles de stabilité techniques entre lesquelles il y a une période de transition où les deux technique co-existent (7). Ces deux pôles techniques correspondent également à des périodes et styles musicaux bien définis dans des formes précises ; ceci est clair. Ce qui est moins clair,



Joueur d'Archiluth - Maître Anonyme Italie du Nord - c. 1720.

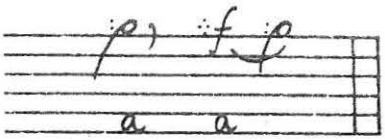
c'est comment jouer des musiques de toutes périodes sur le luth. Il me semble indispensable d'utiliser pour la musique de la Renaissance la technique du luth Renaissance non-mitigée, car c'est une musique compliquée qui nécessite une technique parfaitement appropriée si l'on veut à l'interpréter pleinement. Ceci est également valable pour la musique Baroque, seulement tandis qu'il est possible en partant de la technique renaissance, d'arriver avec une légère modification de la main droite, à une tenue qui permet de respecter toutes les indications de jeu et de doigtés que l'on trouve dans les traités après 1620, la démarche inverse n'est guére envisageable.

L'influence de la musique même vient aussi à changer certains éléments de la technique. Avec le développement de l'ornementation proprement dite, - en opposition à la technique de variation de la Renaissance - l'appogiature a de plus en plus d'importance, et son interprétation en decrescendo voit la naissance de la liaison de main gauche, qui réalise automatiquement un decrescendo. Cet élément important qu'est la liaison et dont on ne trouve aucune trace dans les écrits de la Renaissance (8) se trouve d'abord décrit en tant qu'ornement (la virgule) et non pas en tant qu'élément technique. Valet en parle déjà en 1615 :

> "Venons au signe figuré ainsi c'est celui qui donne toutte la grace et l'harmonye, et enrichit tout le ieu, en usant comme s'ensuit : (9)"

Il donne ensuite plusieurs exemples en utilisant même le signe moderne de la liaison, par exemple :

Fig. 2



Il continue :

> "Finalement le sixièsme signe on marque souz cette figurè,(sic) , est semblable à la précédente, sauf , qu'il faut redoubler à tirer la corde de la main gauche soit deux ou trois fois, spécialement quand la marque susdite est posée souz une notte noire suivije d'un poinct et d'une crochue, ou bien aussi d'une blanche." (10)

Denis Gaultier nous donne sensiblement la même description de la virgule, sauf que comme dans tous les traités baroques le tremblement aux cadences est traité séparément. (Valet le groupe encore avec la virgule) (11). Manifestement, il n'y a qu'un pas à franchir pour faire de cet artifice un procédé technique, sans pour autant négliger l'expression musicale inhérente dans la liaison.

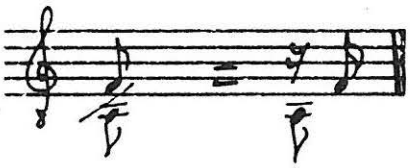
Avec le développement du Luth, nous avons vu le majeur droit prendre le role du pouce, comme doigt qui prend l'accent, et l'apparition de la liaison. Ensuite faudrait-il parler du traitement des accords dans la musique baroque pour luth. L'arpège sous toutes ses formes est de rigueur, influencé très souvent par les doigtés luthistiques. Tous les luthistes décrivent les façons simples de faire un arpegement, mais le texte de base pour les "séparations" se trouve dans "Pièces de Luth en Musique" de Perrine. (12)

Perrine enseigne que les accords doivent être séparés suivant le nombre de notes qu'ils emportent, et leurs valeurs. Il donne les indications suivantes :

a) une barre à travers un accord signifie qu'il faut séparer les notes de l'accord.

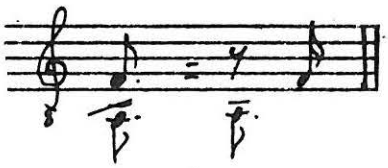
b) un accord de 2 notes en croche se joue ainsi :

Fig. 3



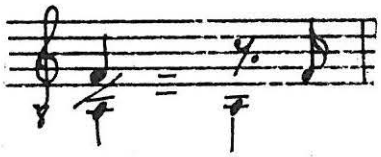
c) 2 notes en croche pointée :

Fig. 4



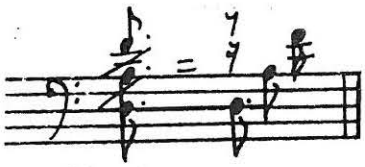
d) 2 notes en noire :

Fig. 5



e) 3 notes en croche pointée :

Fig. 6

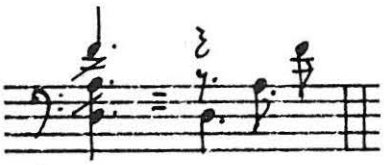


f) 3 notes en noire :

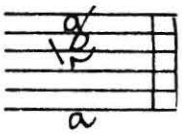
Fig. 7

g) 3 notes en noire pointée

Fig. 8



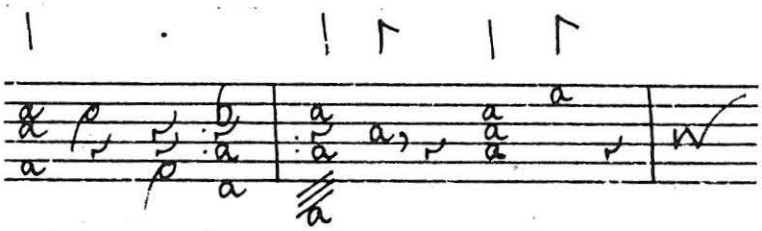
Ces indications en combinaison avec les doigtés de la main droite donnent parfois des résultats surprenants. Il y a par exemple un doigté de main droite cher aux luthistes qui est :



et qui signifie que le pouce droit jouera la basse, l'index jouera les 3ème et 4ème choeurs, en commençant par le 4ème et le majeur jouera le 3ème choeur. Denis Gaultier utilise souvent ce doigté.

Pour illustrer ce que je veux dire, je prendrai un exemple dans les "Fantaisies" de Gaultier. Nous trouvons le passage suivant :

Fig. 9



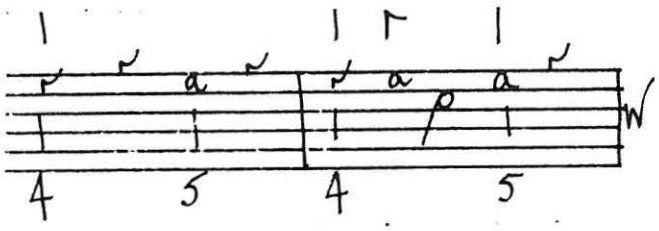
Si l'on suit ses propres indications à la lettre d'abord et qu'ensuite on applique les indications de Perrine, le texte pourrait se transformer ainsi :

Fig. 10

L'importance de l'arpège ou séparation en tant qu'ornement est donc indispensable. (13)

La façon de jouer avec la main droite a donc considérablement changé et avec le plus grand nombre de choeurs, le pouce droit a un champ d'action différent, devant se déplacer avec agilité dans une rangée de basses diatoniques (14). Plus tard, chez Weiss et les luthistes autrichiens, le problème est bien difficile, par exemple :

Fig. 11




Des passages semblables sont courants chez Weiss et chez les autrichiens très virtuoses : l'utilisation des choeurs graves est exploitée au maximum. Dans ces cas le petit doigt se détachera sans doute de la table si nécessaire, pour y revenir une fois la difficulté passée. (15)
La pose du petit doigt est aussi importante au luth baroque qu'au luth renaissance, mais peut-être moins en tant que stabilisateur qu'en tant que repère spatial. On comprend aisément qu'en jouant sur 6ème et 5ème choeurs avec majeur/index le repère qu'il fournit est appréciable.

Il est certain donc, que la technique baroque, ayant été développée à partir de la technique remaissance, il serait difficile de partir de la technique baroque pour jouer du luth renaissance, tandis que l'inverse est parfaitement faisable. Le facteur décisif d'une technique actuelle homogène est ainsi la technique du luth renaissance, à moins de décider de ne jouer que de la musique baroque - choix bien limitatif dans un premier temps.

Ceci dit, viendra peut-être le moment où tout un chacun devant le répertoire énorme au luth se sentira obligé de choisir la musique et la technique d'une époque donnée pour en approfondir sa compréhension. Sans cela, celui qui veut choisir sa musique dans la totalité du répertoire de l'instrument se trouvera tôt ou tard obligé d'opérer la synthése personnelle des techniques disponibles.

# notes

- (1) Les textes de Besard sont sensiblement pareils dans les deux sources. Je donne ici le texte de ses "Necessarie Observations belonging to the Lute and Lute-playing" dans "Varietie of Lute-lessons" édition R. Dowland. London 1610 Facsimile Schott & Co. 1958 P.10. Voici un résumé de ce que dit Besard dans le texte anglais :

> "Posez votre petit doigt (main droite) sur la table du luth, non pas vers la rose, mais un peu plus bas, étendez le pouce avec toute la force possible, pour que les autres doigts forment un poing

mais vu la simplicité et la nature du procédé de la liaison aux instruments à cordes pincées, nous sommes en droit de nous demander s'il s'agit ici d'une divergence uniquement stylistique et si la liaison était réellement inconnue. A notre connaissance seul le manuscrit de V. Caprola (Réédition S.M.A.) comporte des liaisons de main gauche.

- (9) Op. Cit.

- (10) Op. Cit.

- (11) A cet effet je cite ici Denis Gaultier et Jacques de Gallot.
Gaultier dit :

> " Lors qu'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 lors qu'ily a une crochue sur la lettre, et deux fois lors qu'il y a une noire et plusieur 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."

Et Gallot :

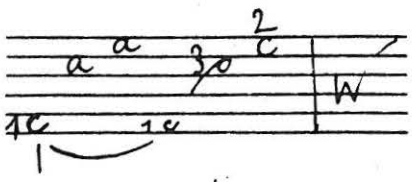
> " Joindre les cadences aux tremblements autant qu'il est possible de le faire et également."

Tous deux sont catégoriques pour joindre le tremblement à la cadence.

- (12) "Pièces de luth en Musique, avec des règles pour les toucher parfaitement sur le luth et sur le clavessin. Dédiées à Monsieur de Bartillat. Par le sieur Perrine." Paris 1680.
Ce livre étant actuellement inédit, j'espère donner une description plus précise de son contenu dans un numéro futur de "Luth et Musique Ancienne".

- (13) Une façon particulière d'arpéger est décrite par Mouton et est utilisée à ma connaissance uniquement par lui. Il dit :

> "Quand on trouvera sur une basse une mesme lettres en petit caracterre avec une ligne qui joint la gross lettre avec la petitte cela marque qu'il ne faut toucher que la grosse basse seule et arester la poulce sur la petitte qui suit que vous ne toucherés que quand vous trouverez la petitte lettre ainsi :



- (14) Le problème du pouce au luth baroque est en partie une simple question d'habitude, nous n'irons pourtant pas aussi loin que Thomas Mace qui qu'il ne faut pas plus d'un quart d'heure de travail pour y arriver parfaitement ! Pour travailler le pouce, il est plus efficace de le travail-

et tenez le pouce plus haut qu'eux. Ceux qui ont le pouce court pourront imiter les gens qui jouent avec le pouce en dessous des autres doigts. Ceci n'est point si élégant mais pour eux ce sera plus facile.
Maintenant, ayant choisie une de ses façons..."

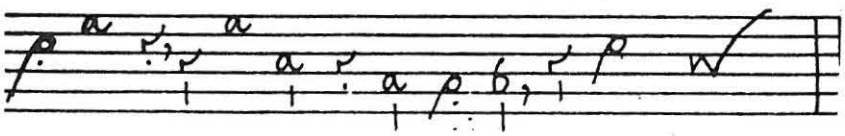
- (2) Nicolas Valet-Le Secret des Muses- Amsterdam 1615 Ed. C.N.R.S. 1970

- (3) Thomas Mace - Musickes Monument - London 1676 Facsimile C.N.R.S.1966 P. 72. - Résumé du texte :
a) posez le petit doigt sur la table de l'instrument sous le chevalet au niveau de ler, 2ème, 3ème ou 4ème choeur. C'est son emplacement permanent.
b) étendre le pouce et le poser sur le dernier choeur (12)
c) le poignet droit doit s'arrondir dans cette position. Pas trop juste suffisamment pour que la main ne soit pas plate ou allongée.

- (4) Sur l'origine de cette peinture qui est actuellement dans la possession de Robert Spencer, il est très curieux de constater qu'à l'emplacement de la main droite, il y a une tache qui apparait et qui semblerait être la main droite qu joueur qui aurait été peinte en premier lieu dans l'ancienne position et ensuite corrigée pour se trouver exactement dans la position décrite par Mace

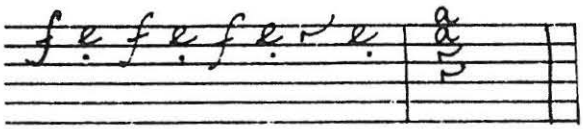
- (5) Mouton dans le Premier livre de "Pièces de Luth sur différents modes composées par M. Mouton ..." écrit ceci :
"Il faut tenir le petit doigt de la main droitte sur la table proche le chevalet où les cordes sont attachées et les autres doigts en demy cercle pour être prest à toucher et le poulce avancé en sorte qu'il se trouve tousiours au dessus des doigts".

- (6) Ibid. Prendre en Do mineur pp. 30/31 :-

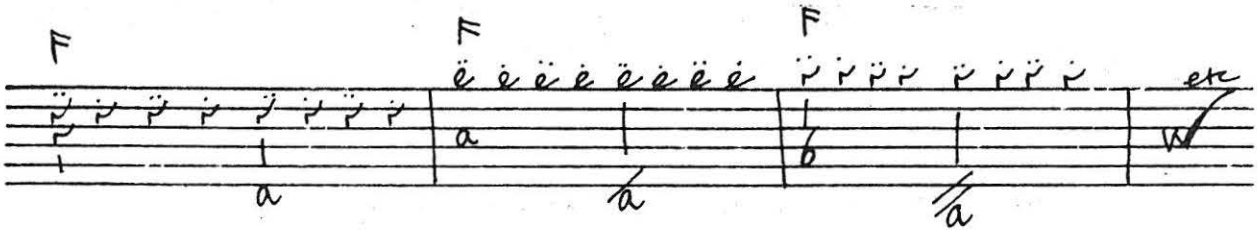


- (7) Cette affirmation sciemment simpliste dans un but de clarté est basée sur des textes techniques explicites.

- (8) Da Milano et même Dowland écrivent tous les deux leurs cadences en entier, doigtés des deux mains : par exemple,

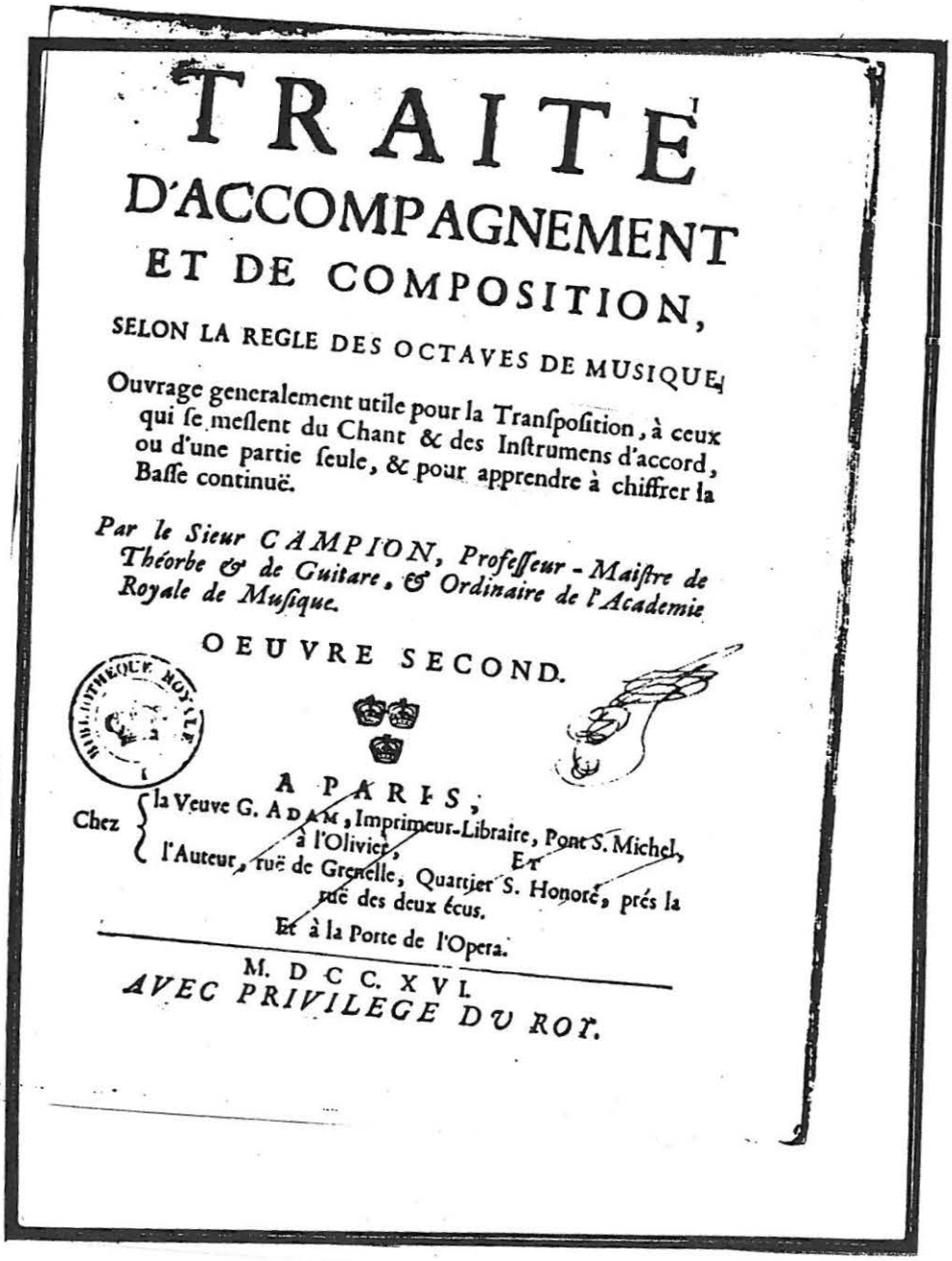


ler non seulement par rapport au petit doigt, mais aussi par rapport aux autres doigts également, le rapport spatial entre le pouce et le petit doigt ne suffit pas en lui-même : par exemple :




- (15) Suivre notre traduction du livre de Mary Burwell dans "Luth et Musique Ancienne". Burwell (ou plutôt l'auteur du livre) parle de ce problème en disant précisément qu'il faut enlever le petit doigt si nécessaire.

# LA THEORIE HARMONIQUE AU XVII^ème ET XVIII^ème SIECLE



TRAITÉ
D'ACCOMPAGNEMENT
ET DE COMPOSITION,
SELON LA REGLE DES OCTAVES DE MUSIQUE,

Ouvrage generalement utile pour la Transposition, à ceux qui se meslent du Chant & des Instrumens d'accord, ou d'une partie seule, & pour apprendre à chiffrer la Basse continuë.

*Par le Sieur CAMPION, Professeur - Maistre de Théorbe & de Guitare, & Ordinaire de l'Academie Royale de Musique.*

OEUVRE SECOND.

A PARIS,
Chez la Veuve G. ADAM, Imprimeur-Libraire, Pont S. Michel, à l'Olivier, Et l'Auteur, ruë de Grenelle, Quartier S. Honoré, prés la ruë des deux écus.
Et à la Porte de l'Opera.

M. DCC. XVI.
*AVEC PRIVILEGE DU ROY.*

# essais d'application

PAR GERARD GEAY

L'accompagnement sur basse continue est certainement l'un des problèmes les plus épineux que nous pose l'interprétation actuelle de la musique baroque française. Ce problème n'est pourtant pas si nouveau puisque les musiciens du temps éprouvèrent le besoin de publier de nombreux ouvrages consacrés à cette question (voir la bibliographie en fin d'article).

L'on peut penser d'ailleurs que le niveau musical et technique de certains accompagnateurs n'était pas toujours très satisfaisant puisque beaucoup d'auteurs prétendent pallier ces défaillances en publiant leur ouvrage : "Il y a cependant quantité de personnes qui n'apprennent que superficiellement l'accompagnement, parce qu'elles ne se donnent pas la peine d'en étudier suffisamment les principes, ce qui est le seul moyen de parvenir à la perfection". (Avertissement de la Méthode pour l'accompagnement du clavecin de Gervais, Arnaldo Forni editore, Fac-Simile de l'édition de 1733).

On se rend compte à la lecture des ouvrages anciens que le niveau de connaissance théorique de l'harmonie était, très probablement , assez bas parmi les musiciens disons "amateurs" et même parmi certains professionnels (mot impropre mais comment qualifier ceux qui gagnaient leur vie avec la musique ?). Par contre, la pratique devait être d'un assez bon niveau, surtout chez les grands virtuoses souvent compositeurs eux-mêmes, bien que l'on puisse soupçonner une certaine tendance à la sclérose par l'utilisation de recettes stéréotypées. La fameuse règle d'octave en est un bon exemple et l'on imagine mal comment un musicien digne de ce nom aurait pu se contenter de cette suite d'accords systématique et de ce fait inapplicable dans toute oeuvre faisant preuve, peu ou prou d'une quelconque qualité d'invention ! Nous verrons d'ailleurs plus loin que cette règle d'octave ne faisait pas l'unanimité parmi les contemporains.

Il faut remarquer aussi, que la "mise en théorie" de l'harmonie en était à ses débuts et ce n'est pas la chose la moins étrange pour nous que de voir un grand musicien, créateur, pédagogue et théoricien tel que Jean-Philippe Rameau, polémiquer à propos de la définition d'un accord (dans ce cas, l'accord de $\frac{6}{5}$, premier renversement de la septième mineure du IInd degré dans notre terminologie, c'est à dire : Fa, La, Do, Ré en do majeur.) problème simple qui se situe actuellement au niveau d'un élève de deuxième année d'harmonie !

C'est dire que l'intérêt profond des objectifs pédagogiques des ouvrages considérés peut parfois nous échapper alors qu'ils répondaient très probablement à des besoins tout à fait réels à l'époque.

Avec cet article à propos du traité d'accompagnement et de composition de Campion,nous inaugurons la publication d'une série d'articles consacrés au problème de l'harmonie et de l'accompagnement en France entre 1650 et 1770.

Dans ce type de travail, on se heurte au départ à des problèmes de terminologie puisque certains termes du temps ont disparu et que d'autres, ce qui est plus troublant encore pour le lecteur moderne, ont changé de sens. De plus, les définitions et les chiffrages étaient loin d'être fixés à cette époque, ce dont se plaignaient déjà les contemporains eux-mêmes : "c'est à mon avis, un ouvrage que l'on donne à la mémoire au préjudice du bon sens". (Campion, Addition au traité ..., p.32, Paris 1729) "Il y a grande erreur encore dans l'accord dissonnant chiffré $\frac{4}{3}$ et qu'on

ne chiffre que d'un simple 6, en le confondant ainsi avec l'accord consonant de 6te sur les médiantes ce qui est facile à réformer en ajoutant $\frac{4}{3}$ au dessus ou au dessous du 6, comme je l'ai fait en quelques endroits de mes opéras. Il est étonnant qu'on ait adopté $\frac{6}{5}$ et négligé $\frac{4}{3}$..." (Rameau, Code de Musique Pratique, XXXIIème leçon, Broude Brothers, Fac-Similé de l'édition de 1760). (1)

Il s'agit donc de réunir ici un ensemble d'informations, rédigées dans une langue lisible pour le lecteur moderne, puisées dans les ouvrages parmi les plus importants de l'époque, de Campion à Roussier en passant par Corrette et Rameau. Ainsi, nous espérons offir aux instrumentistes, qu'ils soient théorbistes, luthistes, guitaristes ou clavecinistes, une documentation simple et facile à consulter.

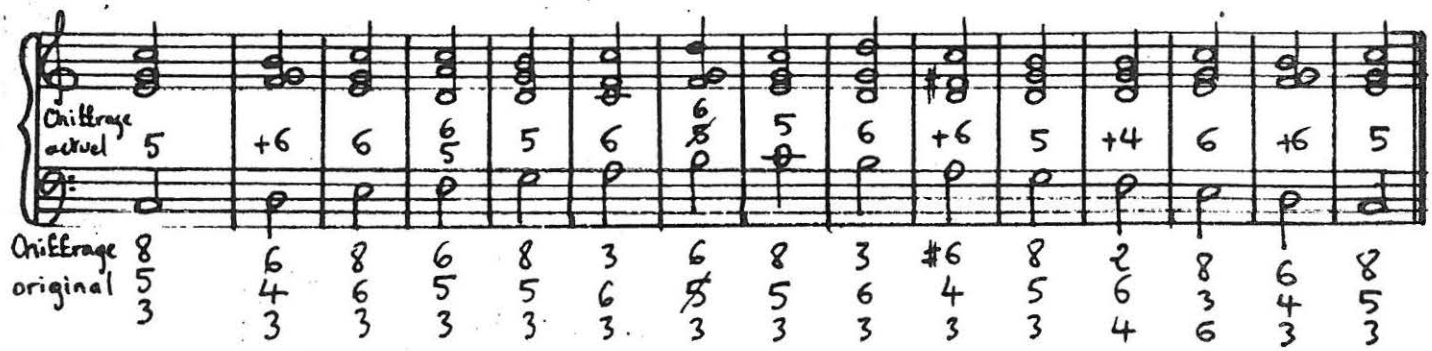
Mais, sans anticiper sur les conclusions que nous devrons tirer à la suite de ce travail de recherche, d'analyse et de compilation, nous pouvons déjà imaginer que l'étude de ces documents originaux ne suffira pas à répondre aux questions que nous pose l'accompagnement sur basse continue, tant il semble évident que les auteurs du temps, loin de présenter dans leurs ouvrages les secrets de leur art de façon exhaustive, se limitèrent à des considération générales, probablement situées bien en deçà du niveau réel de complexité et surtout de raffinement de leur pratique quotidienne. On peut se demander d'une part, si les ouvrages ayant trait à l'accompagnement et à la basse continue ne s'adressaient pas en fait aux débutants et aux amateurs et, d'autre part, si les grands virtuoses, malgré leur désir apparent de didactisme et de vulgarisation, ne préféraient pas plutôt garder pour eux les "secrets" les plus précieux de leur art.

L'ouvrage de Campion, dont le titre complet est : "TRAITE D'ACCOMPAGNEMENT ET DE COMPOSITION SELON LA REGLE DES OCTAVES DE MUSIQUE", s'ouvre sur deux planches de basse chiffrée, l'une dans les tons majeurs l'autre dans les tons mineurs, et présentant cette fameuse règle d'octave. L'auteur ne prétend pas être l'inventeur de cette règle mais affirme la tenir de "feu M. de Maltot mon prédécesseur en l'Académie Royale de Musique". (2)

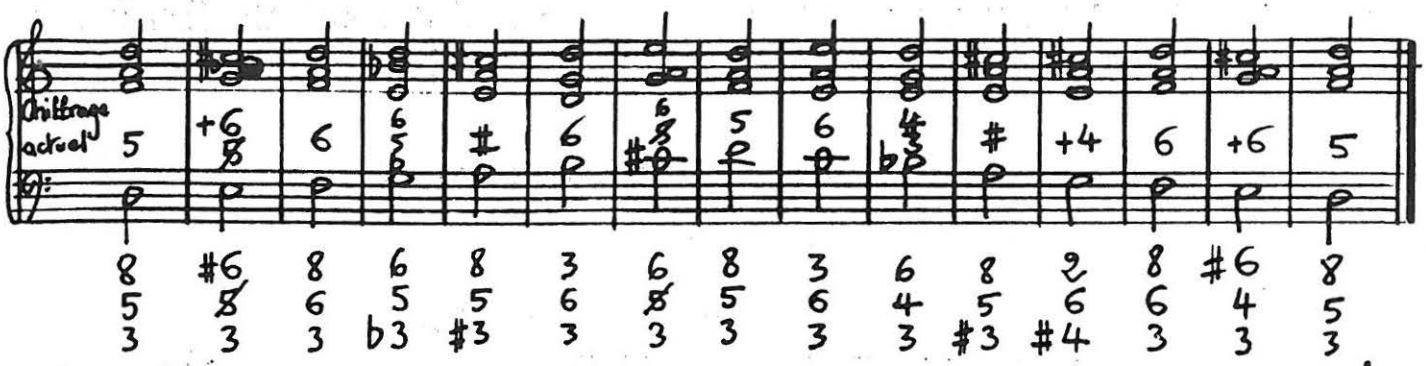
Ces planches ne nous apprennent pas grand chose, d'autant que Campion omet (volontairement ?) d'indiquer au lecteur comment réaliser sur le théorbe ou le luth les accords chiffrés sur la basse. Nous verrons dans un prochain article que, de ce point de vue, Michel Corrette, dans son Traité Le Maître de clavecin, se montre plus précis.

Nous nous contenterons ici de proposer une réalisation sur portée, nous réservant pour plus tard l'étude des possibilités du théorbe et du luth.

## en majeur



## en mineur




Ces deux réalisations appellent quelques commentaires :

1) On doublait la basse des accords de sixte, premier renversement de tonique : accords n° 3 et 13 des deux exemples.
2) On doublait la tierce ou la sixte des accords de sixte, renversement du IVème degré : accord n° 6 des deux exemples.
3) On pouvait parfois enchaîner deux quintes entre deux parties autres que les deux extrêmes pour préserver, par exemple, l'immobilisme des voix (3) : Fa, Do et Sol, Ré, accords n° 6 et 7 de l'exemple 1, Sol, Ré et La, Mi, accords n° 6 et 7 de l'exemple 2. Par contre, les octaves successives sont très rares. (4)
4) La septième, Ré, de l'accord de tierce et quarte n° 10, dans l'exemple 2, n'est pas préparée, mais elle est comprise dans un mouvement conjoint et se résoud normalement.

Après ces deux planches présentant la Règle de l'octave, Campion propose ensuite deux basses chiffrées, l'une en mineur, l'autre en majeur, avec deux types de chiffrage. Le premier indique la position des accords, le second est le chiffrage usuel employé dans la Basse Continue à l'époque. Ces indications ne présentent que peu d'intérêt pour nous puisqu'elles se limitent à la réalisation théorique courante de ces accords et ne nous apportent aucune information en ce qui concerne une éventuelle réalisation pratique sur un instrument comme le théorbe ou le luth.

Le texte, après quelques considérations générales sur les douze demi-tons qui ne peuvent que nous faire douter du niveau de connaissances musicales des lecteurs auxquels s'adressent l'auteur, expose les principes de la Règle d'octave : "Sur chacun de ces semi-tons on établit un mode mineur et un mode majeur ; par conséquent il y a dans la Musique vingt-quatre modes, ou octaves." (p. 6 du Traité) On comprend, en lisant cet extrait, que ces fameuses "octaves" ne sont rien d'autre que les tonalités.

Mais hélas, à part les quelques planches du début et leur présentation détaillée à partir de la page 10, Campion va conserver ce ton imprécis dans tout son ouvrage : "Je dirai ici en passant qu'il y a des octaves sur le Clavecin qui sont fort injustes d'armonie; c'est l'ingratitude de cet instrument que les autres n'ont pas tant : mais cela n'en doit pas empêcher la connaissance.

"Il y a une manière toute particulière de faire ces octaves sur le Théorbe & sur la Guitare, qui est l'invention de feu M. de Maltot mon prédécesseur en l'Académie Royale de Musique. Je l'ai reçu de lui comme le plus grand témoignage de son amitié. Il a rendu cet instrument très pratiquable en peu de temps, qui n'estoit avant accessible, que par le grand nombre d'années, et je ne sache pas qu'il ait fait part de ce secret à d'autres qu'à moi, en état de l'enseigner".

Mais sur ces "octaves injustes" sur le clavecin, sur cette "manière toute particulière de faire ces octaves sur le Théorbe", pas un mot de plus !

pour n'avoir point de doute : Il faut donc qu'un Ecolier sçache.

## *Ton majeur en montant.*

La premiere du ton, a 3ce majeure, 5te, & 8ve.

La seconde, a 3ce, mineure, 4te, & 6te majeure.

La troisiéme, a 3ce mineure, 6te mineure, & 8ve.

La quatriéme, a 3ce majeure, 5te, & 6te majeure.

La cinquiéme, a 3ce majeure, 5te & 8ve.

La sixiéme, a 3ce minre, 6te minre, on double l'une des 2.

La septiéme, a 3ce mineure, fausse quinte, & 6te mineure.

La huitiéme est repetition de la premiere.

## *En descendant.*

La septiéme du ton, a 3ce minre, 6te minre, on double l'une des deux.

La sixiéme, a 3ce mineure, 4te, & 6te majeure.

La cinquiéme, a comme en montant.

La quatriéme, a le triton, 6te majeure, & 2de.

La troisiéme, a comme en montant.

La seconde, a comme en montant.

La premiere, a comme en montant.

Ton

## Ton mineur en montant.

La premiere du ton, a tierce mineure, quinte, & octave.

La seconde, a 3ce minre, fausse quinte, 6te, majeure.

La troisiéme, a 3ce, majeure, 6te majeure, & 8ve.

La quatriéme, a 3ce minre, 5te, & 6te majeure.

La cinquiéme, a 3ce majeure, 5te, & 8ve.

La sixiéme, a 3ce minre, & 6te minre, on double l'une des 2.

la septiéme, a 3ce minre, 6te minre, & fausse quinte.

La huitiéme repetition de la premiere.

## En descendant.

La septiéme du ton, a 3ce majre, & 6te majre, on double l'une des 2.

La sixiéme, a 3ce majeure, 4te majeure, & 6te majeure.

La cinquiéme, a comme en montant.

Le quatriéme, a le triton, 6te majeure, & 2de.

La troisiéme, a comme en montant.

La seconde, a 3ce minre, 4te, & 6te majeure.

La premiere, a comme en montant.

Les enseignements les plus précis de l'ouvrage se trouvent p. 10 au chapitre : "Explication des accords, ton mineur" et p. 13 au chapitre : "Remarque sur la sixième du ton mineur, en descendant." où il nous est expliqué que : "La sixième du ton mineur en descendant est le bémol," c'est à dire que la sixte est mineure en descendant dans le mode mineur (mélodique descendant) - "... C'est sans doute cette considération, qui fait mettre à beaucoup d'Italiens un bémol à la clef dans l'octave du ré, ce qui ne me paraît pas juste, en ce que, de la dominante ou de la cinquième du ton, on monte à la huitième par degrés majeurs," c'est-à-dire que le sixième degré est majeur en montant (mélodique ascendant). La sus dominante du mode mineur était encore, comme à la Renaissance, un degré mobile : "par conséquent le bémol ne doit point estre (à) la clef, puisqu'il est accidentel, comme le diéze." (diéze indique ici la sensible).

Puis, p. 15, nous trouvons, inséré dans les explications des accords du mode majeur, un chapitre consacré à la "Manière de découvrir la notte sensible en ton majeur." Suit un long plaidoyer en faveur de l'octave (p. 17, 18 et 19) : "Je n'ay rien trouvé dans la composition et dans l'accompagnement de sûr, jusqu'au temps que j'ay eû ces règles, que j'ay mis d'ordre, comme on le voit. Je les ay pratiquées sur le Théorbe, et sur la Guitare." (p. 19)

Nous trouvons ensuite, toujours p. 19, un texte intéressant en faveur de la guitare : "Qu'on ne (me) prévienne point sans raison contre la Guitare. J'avouerai avec tout le monde qu'elle n'est pas aussi forte d'harmonie que le clavecin, ny le théorbe. Cependant je la croy suffisante pour accompagner une voix : au moins est-ce la justice qu'on luy a rendu, quand on me l'a entendu toucher ; pour ce qui est des accords je ne luy en connois point d'impossibles, elle a par-dessus les autres la facilité du transport & du toucher, & par-dessus le Théorbe, les Parties d'accompagnement non renversées, (c'est nous qui soulignons) par conséquent plus chantantes".

Pour terminer l'ouvrage, Campion ré-expose sous forme de tableaux, P. 20 et 21, (voir illustration) la règle d'octave présentée au début en basses chiffrées. Ces tableaux sont suivis d'un texte que nous citerons pour conclure en rappelant toutefois qu'à l'époque de la publication de cet ouvrage, le luth et le théorbe étaient en voie de disparition en France.

"Je diray icy que l'usage de la Tablature d'a, b, c, est pernicieuse pour ceux qui veulent faire quelque progrès sur le Théorbe & sur la Guitare, & c'est en partie ce qui a perdu le Lut ; car nous voyons des gens qui, avec de la main, du goût, & de l'oreille, ne peuvent atteindre à la supériorité de ces instrumens. Quand je commence un Ecolier, je luy enseigne une Tablature musicale; c'est à dire, que j'écris sur la ligne de la corde , le nom de la notte, ne pouvant faire autrement pour l'usage des pièces; & pour l'accompagnement je me sers de la Musique ordinaire, à la manière de Monsieur de Maltot : c'est la mer à boire, que de vouloir l'apprendre par a, b, c, comme l'ont enseigné les Anciens. Cependant je me suis conformé à l'usage de cette Tablature, dans un Livre de pièces de Guitare que j'ay mis au jour, où il y a huit manières différentes d'accorder : la Tablature en ce cas étant utile; mais ceux qui s'en veulent servir, doivent bien connoistre leur manche par Musique auparavant."

"Il m'auroit esté facille d'amplifier ce petit Traité; mais je me persuade qu'il suffit, aidé d'un Maistre versé dans la Régle des octaves; car c'est une erreur de croire parvenir seul avec un Livre, quand on n'est pas à certaine portée, où il faut beaucoup de patience et d'application : et quand on est médiocrement avancé, un Livre ne sçaurait répondre aux objections bonnes ou mauvaises qu'un Ecolier peut faire."

# notes

1- Vous trouverez en annexe, à la fin de cet article, une brève présentation de quelques termes employés au XVIIIème siècle, ainsi qu'un tableau des principaux accords avec leurs noms et chiffrages anciens.

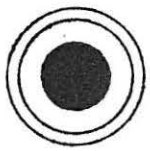
2- Michel Corrette, dans la préface de son ouvrage Le Maître de Clavecin de 1753, fait référence à Campion comme à celui ayant révélé la règle de l'octave :"Je développe dans cette méthode tous les principes les uns après les autres avec des leçons démonstratives qui enseignent en très peu de temps l'accompagnement selon les Règles de l'octave qui nous a été donné par Mr Campion en 17... et selon la Basse Fondamentale trouvée par M. Rameau imprimée en 1722."Dans cette préface, Michel Corrette semble donc considérer ces règles, qu'il place sur le même plan que la théorie de Rameau, comme une garantie du sérieux de son ouvrage. Pourtant, un autre auteur, Roussier, se réclamant également de la théorie de Rameau, dans son "Traité des accords et de leur succession, selon le système de la Basse-Fondamentale", publié à Paris en 1764 s'attaque à ces règles en ces termes :"Je ne parle point ici des accompagnateurs : il ne faut pas exiger d'eux qu'ils saisissent le vrai des principes de l'Harmonie, tant qu'ils auront dans l' esprit qu'une telle note, un tel degré, dans la Basse, doit porter tel accord" et plus loin :"on a même donné sur cette partie, dans quelques-uns de ces ouvrages, surtout dans ceux qui traitent de l'Accompagnement, des notions peu exactes et souvent même très fausses ; d'ailleurs, ce qui regarde les Successions, n'y embrasse presque jamais que les cas les plus usités dans la Pratique ; enfin il semble qu'on y ait voulu circonscrire dans les bornes étroites de certaines successions, l'harmonie possible." (Préface, p.ix et xij) et enfin, à la note 9 du Chapitre premier, p. 35 :"... Ces sortes de Règles ont d'abord un défaut essentiel : celui d'appauvrir l'Harmonie, en la restreignant à un petit nombre d'Accords, comme on peut s'en convaincre en jetant les yeux sur les phrases monotones et les tournures ressemblantes qu'on trouve dans presque tous les Ouvrages composés d'après la Règle de l'Octave". (Roussier, Traité...., Fac-simile de l'édition de 1764, Minkoff Reprint, 1972).

3- "Il ne faut point faire de passages ny de manières de chants recherchez, sur la basse continüe, mais lier et tenir les parties sans les beaucoup remuer." Rameau, cité par Borrel, l'Interprétation de la musique française ..., p. 128.

4- Les octaves successives sont absolument prohibées entre la basse et le dessus ; quant aux quintes, les anciens étaient très tolérants à leur égard : ce n'est qu'une "légère licence" de faire deux quintes justes de suite. Saint-Lambert indique la méthode à suivre : "quoique deux quintes ou deux octaves soient défendues, on n'en fait pas scrupule quant on accompagne dans un grand choeur de musique où le bruit des autres instrumens couvre tellement le clavecin qu'on ne peut juger s'il fait des fautes ou s'il n'en fait pas. Mais quand on accompagne une voix seule, on ne peut s'attacher trop religieusement à la correction, surtout si on est seul à l'accompagnement, car tout paraît alors" Borrel, op. Cit., p. 116.

Dans notre prochain numéro "l'addition au Traité de composition et d'accompagnement" avec les transcriptions en notation musicale et en tablature des canevas harmoniques proposés par Campion au théorbe, au luth et à la guitare.

Nous publierons une bibliographie détaillée à la fin de cette série d'articles.



## Ouvrages d'époque

-Traité d'accompagnement et de composition François Campion - Paris 1716.
- Code de musique théorique )
- Code de musique pratique ) Rameau - 1760 - réédition fac-simile - Broude Brothers New York -

- Le maître de clavecin Michel Corrette - 1758 - réédition fac-simile - Forni Editore Milan -
- Traité des accords et de leur succession - Roussier Paris 1764 - Réédition Minkoff - Reprint - Genève.

## Ouvrages modernes

" L'interprétation de la musique française de Lully à la Révolution "
E. BORREL - Fac-simile, coll. les introuvables Editions d'aujourd'hui.

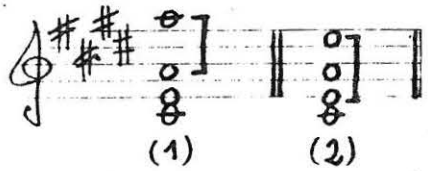
# annexe

Qualification des intervalles

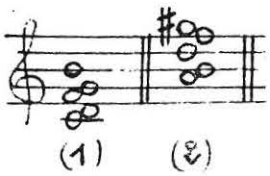
- SUPERFLÜE = AUGMENTEE N.B. La septième-superflüe peut signifier parfois septième majeure, comme chez Rameau qui considérait la septième mineure comme "naturelle" puisque faisant partie de la suite des harmoniques du fondamental.
- FAUSSE QUINTE = QUINTE DIMINUEE

Noms des Accords

- (SIXTE SIMPLE (SIXTE ORDINAIRE : l'accord de sixte, premier renversement de l'accord parfait du 1er degré. En principe on double la basse.
- (SIXTE DOUBLEE (TIERCE DOUBLEE (très rare) : Le même accord, mais avec la 6te (1) ou la 3ce (2) doublées, lorsqu'il est renversement du IVème degré.



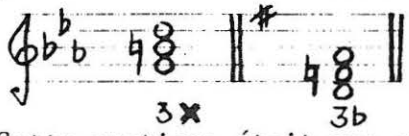

- PETITE SIXTE (chez Roussier p. 55) : Tierce et quarte, 2d renversement des accords de septième d'espèce. Corrette nomme Petite Sixte mineure le 2d renversement de l'accord du IId degré en Majeur (p. 24).
- (PETITE SIXTE (qualifiée de Majeure chez Roussier pour la différencier) (SIXTE SENSIBLE : 2d renversement de l'accord de septième de dominante.
- (GRANDE SIXTE (SIXTE DISSONNANTE : 5te et 6te sur le IVe degré des deux modes, considérée à l'époque comme accord fondamental, 2d renversement des 7es du IId degré. Les différents renversements sont nommés : Tierce-quarte dissonnante et seconde dissonnante (Roussier, p. 64 et 66).
- SEPTIEME SENSIBLE : Septième de dominante (Ve degré)
- SEPTIEME SUPERFLÜE : Septième de dominante sur tonique (1) souvent employée avec la 6te en mineur (2) Voir ci-dessus le N.B. à l'article superflüe.



# accords de 3 sons

| Etats fondamentaux | | lers renversements | 2ds renversements |
|---|---|---|---|
| 𝄞 8 8 | 8 8 | 8 8 | 8 8 |
| Rien sur les premier et cinquième degrés | Rien sur les premier et cinquième degrés | 6 | 4 |
| 3 | 3 | 6 3 | 6 4 |
| * 𝄪 ou # | * b | SIXTE SIMPLE<br>SIXTE DOUBLEE<br>SIXTE ORDINAIRE<br>Parfois<br>Tierce doublée | SIXTE ET QUARTE |
| * ♮ rarement | * ♮ rarement | | |
| * 5 éventuellement: 𝄪5/#5, ou b5, ou ♮5 | * 5 éventuellement 𝄪5/#5, ou b5, ou ♮5 | | |
| 8 | 8 | | |
| ACCORD PARFAIT MAJEUR | ACCORD PARFAIT MINEUR | | |

N.B. En principe, le 𝄪 (ou #) indiquait l'intervalle majeur, le b l'intervalle mineur et ceci, quelque soit l'altération portée par la note concernée.




De ce fait, le ♮ n'était presque pas usité

Cette pratique était une survivance de l'époque ou le ♮ n'existait pas.

Très souvent, les altérations étaient placées après le chiffre. Mais ce n'était pas une règle absolue. Il suffit pour s'en convaincre de consulter Campion, Gervais, Corrette et Roussier. Nous ne comprenons pas pourquoi Eugène Borrel, qui connaissait ces auteurs et les cite par ailleurs, affirme :"les accidents sont toujours placés après les chiffres". (L'interprétation de la musique française, Paris 1934, édition fac-simile, 1975, éditions d'aujourd'hui, coll. les introuvables).

* Les altérations ne s'utilisent que dans le cas d'altérations accidentelles.

# accords de 4 sons (1) septième de dominante V degré en majeur et mineur

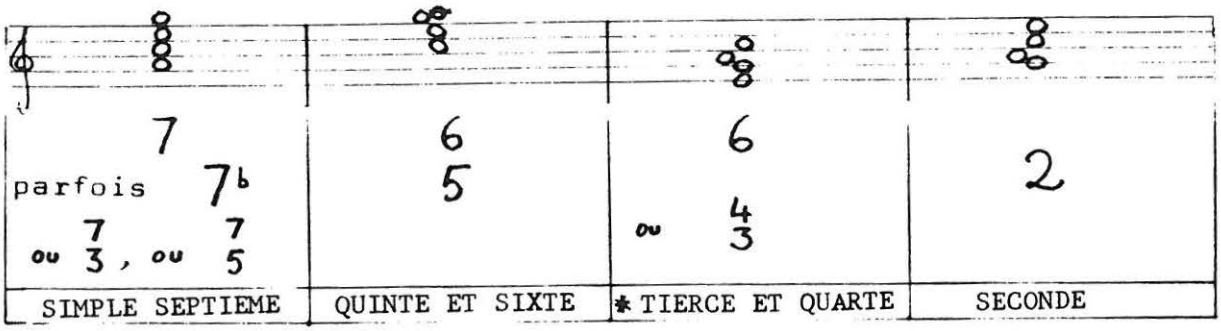
| Etat fondamental | 1er renversement | 2e renversement | 3e renversement |
|---|---|---|---|
| 7<br>b7 ou 47<br>Quand l'altération de la 7e est étrangère au ton | 5 / 5b<br>ou 6 6<br>5 / 5b | 6 | 4+<br>ou 4 |
| 7<br>4 3<br>Surtout après le retard de la tierce 4 | 5<br>Lorsque la quinte diminuée est diatonique | ✱6 ou +6 | ✱4/+4, ou 4+ |
| 7 / 7<br>4 ✱<br>Surtout en mineur pour indiquer la sensible chromatique. | FAUSSE QUINTE<br>QUINTE DIMINUEE | PETITE SIXTE,<br>PETITE SIXTE MAJEURE,<br>SIXTE SENSIBLE | TRITON |
| 7<br>Proposé par Rameau ✱ | Sans fondamentale<br>Il semble que les anciens ne fassent pas de différence dans leurs chiffrages entre les renversements avec ou sans fondamentale. | | |
| LA SEPTIEME<br>LE SENSIBLE<br>ACCORD - SENSIBLE<br>SEPTIEME-SENSIBLE | N.B. La + indiquant actuellement la sensible vient très probablement du ✱ ancien. En effet on considérait à l'époque la sensible comme une note diésée : "Le si est naturellement 7e de l'octave de l'Ut ; car dans le ton majeur le dièze est naturellement à la clef, et quoique dans l'octave d'Ut il n'y ait point de dièze à la clef, le si y tient lieu de dièze & est notte sensible, régnante et naturelle." Traité d'accompagnement de Campion, Paris 1716, P.15). Toutefois il est curieux de constater combien le 4 barré 4+ fait penser au chiffrage 4+ qui deviendra notre +4 actuel. | | |

✱ Cité par Roussier, "Traité des accords", Paris 1764; R.: Minkoff-reprint, Genève 1972, P.40-41, note (14).

Rameau lui-même se plaignait de la confusion qui régnait entre barre et croix : "Si la note sensible se désigne ordinairement par un ♯ ou un ♮ et le plus souvent par un chiffre barré, d'où l'accord sensible doit être reconnu, il serait beaucoup mieux de la désigner par une simple croix, ainsi + , seule quand elle est tierce, ou au bout de la barre qui traverse le chiffre ....." ".... Un 5 et un 7 barrés pour désigner une fausse quinte et une septième diminuée, se distingueroient encore de ceux qui auraient la petite croix de plus et qui marqueroient la quinte et la septième superflues...."
(Jean Philippe Rameau, Code de musique pratique, Broude Brothers, fac-simile de l'édition de 1760).

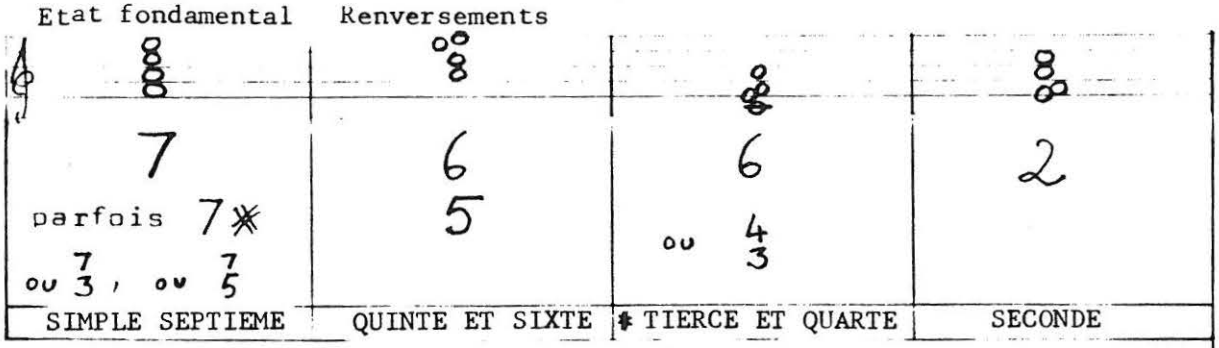
## accords de 4 sons (2 a) septième mineure III et VI degré en majeur
IVe degré en mineur

Etat fondamental — Renversements




b) Septième majeure I - IV en majeur, VI en mineur

Etat fondamental — Renversements

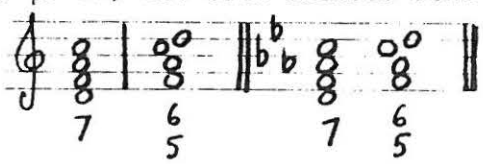



* ou petite-sixte

Définition :"Tout autre accord de Septième, dont la tierce n'est pas majeure, ou dont la septième n'est pas mineure, est appelé Simple-Septième, ou pour le dire en un mot, la Simple-Septième est celle qui n'est pas l'Accord-sensible." Traité des accords de Roussier, op.cit. p. 40

---

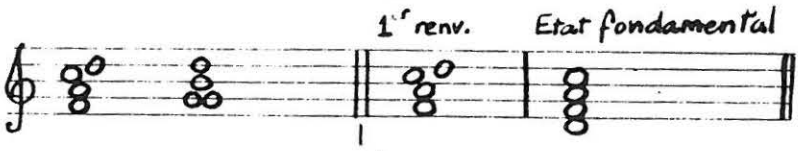
Il faut remarquer l'absence de l'accord de 7ᵉ du IIᵉ degré en majeur et de l'accord de 5 et 7ᵉ du II degré en mineur. Ces deux accords sont considérés comme dérivés des accords de quinte et sixte du IV degré des deux modes appelés sixte-dissonnante ou grande-sixte (1) (voir Roussier, op. cit. p. 67) Ces deux accords sont nommés par Roussier:
Septième consonnante.




(1) N.B. L'accord de $^{4}_{3}$ est nommé tierce-quarte-dissonante par Roussier p. 64, et (en majeur) Petite-Sixte-dissonante par Corrette p. 24. L'accord de 2ᵉ est nommé seconde-dissonante par Roussier p. 66

Cette définition est conforme à la théorie exposée par Rameau. Dans la grande sixte, la sixte est ajoutée à l'accord parfait du IVème degré. C'est elle qui est la dissonnance et non pas la quinte comme dans un accord $6_5$ ordinaire d'où le nom de 6ème dissonnante. Cette dissonnance est qualifiée de majeure par opposition aux septièmes qui, elles, sont des dissonnances mineures. Contrairement aux septièmes, la sixte doit se résoudre (se sauver) en montant.

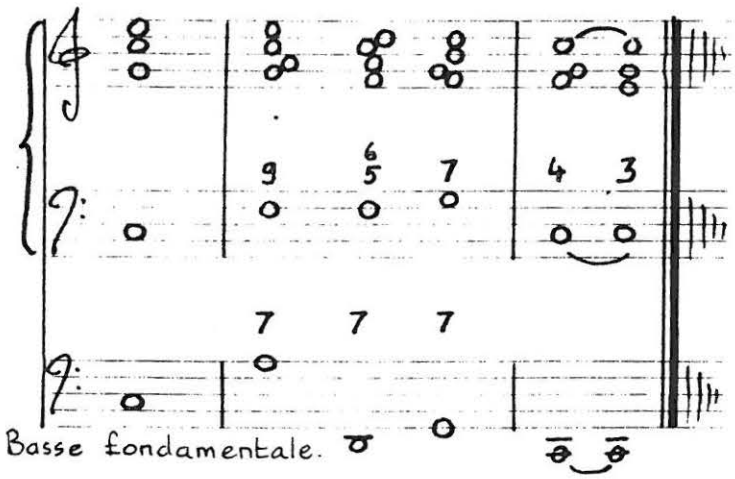
Il est dit dans le chapitre XIIIe à la page 61 du Nouveau Code de Musique théorique de Rameau, que la dissonnance que peut porter la sous-dominante, la sixte ajoutée, comble le vide "qui se trouve entre la quinte et l'octave dans un accord parfait". Pour Rameau donc, la basse fondamentale de ces accords est le IVe degré du ton :



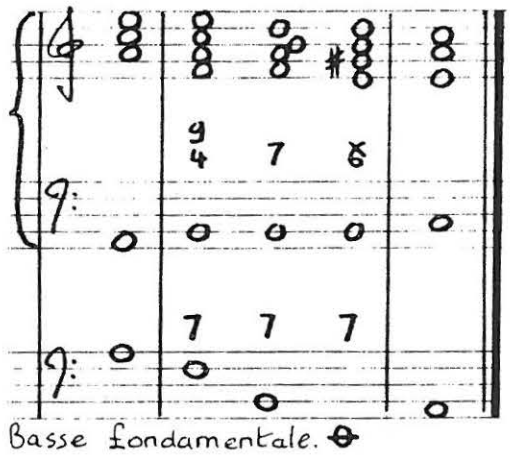

Basse fond. le - Fa $\frac{6}{5}$ premier renversement de la 7e du II (Ré,fa,la,do) pour Rameau

Dans l'analyse harmonique moderne c'est le ré qui est note fondamentale.

Mais Rameau lui-même fait preuve de certaines contradictions dans ses analyses. Plusieurs fois il présente comme Basse fondamentale la basse de l'accord du 7e du IId degré comme de nos jours et non pas conformément à ses propres théories.




(Code de musique pratique)
(XXIème leçon - p.56)




(Idem p. 56 - 57)

Et plus loin, p. 96 à l'article XVII : ".... la sixte majeure ajoutée exige au contraire que la quinte qui l'accompagne soit toujours préparée ; mais cela vient d'une cause première savoir, du double emploi, comme on doit le savoir à présent. L'accord de la sous-dominante, qui reçoit cette note ajoutée, est le même que celui de septième sur sa tierce au-dessous, apostillée sus-tonique, ..."

Nous nous abstiendrons d'exposer dans cette annexe toutes les agrégations produites par les retards, particulièrement les 9èmes, et qui étaient souvent considérées à l'époque comme des accords à part entière. Nous renvoyons le lecteur à un prochain article où il sera traité en détail de ces problèmes grâce aux textes de Rameau et Roussier. Pour l'instant, nous nous contenterons de citer quelques accords dont certains qualifiés "d'extraordinaires" mais d'un usage courant à l'époque.

| | | | |
|---|---|---|---|
| 7, ou 7b<br>* (1)<br>SEPTIEME DIMINUEE | 6/5, ou +6/5<br>* (2)<br>SIXTE SENSIBLE AVEC FAUSSE QUINTE | 4+ ou 4+ (b, b)<br>+4/b3, ou 4/b ou +4/3<br>Suivant les altérations à la clé ?<br>TRITON ET TIERCE MINEURE | 2, ou 2, ou x2<br>SECONDE SENSIBLE SECONDE SUPERFLUE |

(1)
"Cet accord n'est fondamental que secondairement : on l'emploie, dans l'Harmonie, à la place de l'Accord-sensible, que toujours il représente." (Roussier, op. cit. - p. 41)

(2)
"J'appelle Accords extraordinaires ceux dont on change une des parties qui les composent..." (Michel Corrette, le maître de clavecin, Fac-simile de l'édition de 1753, Forni editore Bologna. P. 44) C'est-à-dire la 5 de l'accord +6 ou la 3ème mineure de l'accord de triton.

| En mineur seulement | | En majeur et en mineur | En mineur seulement | |
|---|---|---|---|---|
| 5+ | 5+ | | | x6, ou #6 |
| QUINTE SUPERFLUE | | SEPTIEME | SUPERFLUE (avex 6te mineure) | SIXTE SUPERFLUE |

A propos de la sixte superflue, accord rare dans la musique du temps, les avis semblent assez partagés. Campion affirme p. 12 de son Traité :"Cet accord n'est pas gousté des Anciens qui ne l'ont point pratiqué, c'est à mon avis un accord excellent,"... Quant à Corrette p. 40 de son ouvrage : "... cet accord n'est pas des meilleurs n'étant tout au plus suportable que sur les instruments où l'on peut enfler ou diminuer les sons." et plus loin, p. 49 : "Cet accord n'est pas trop bon cependant les Auteurs Italiens l'emploient quelquefois"....