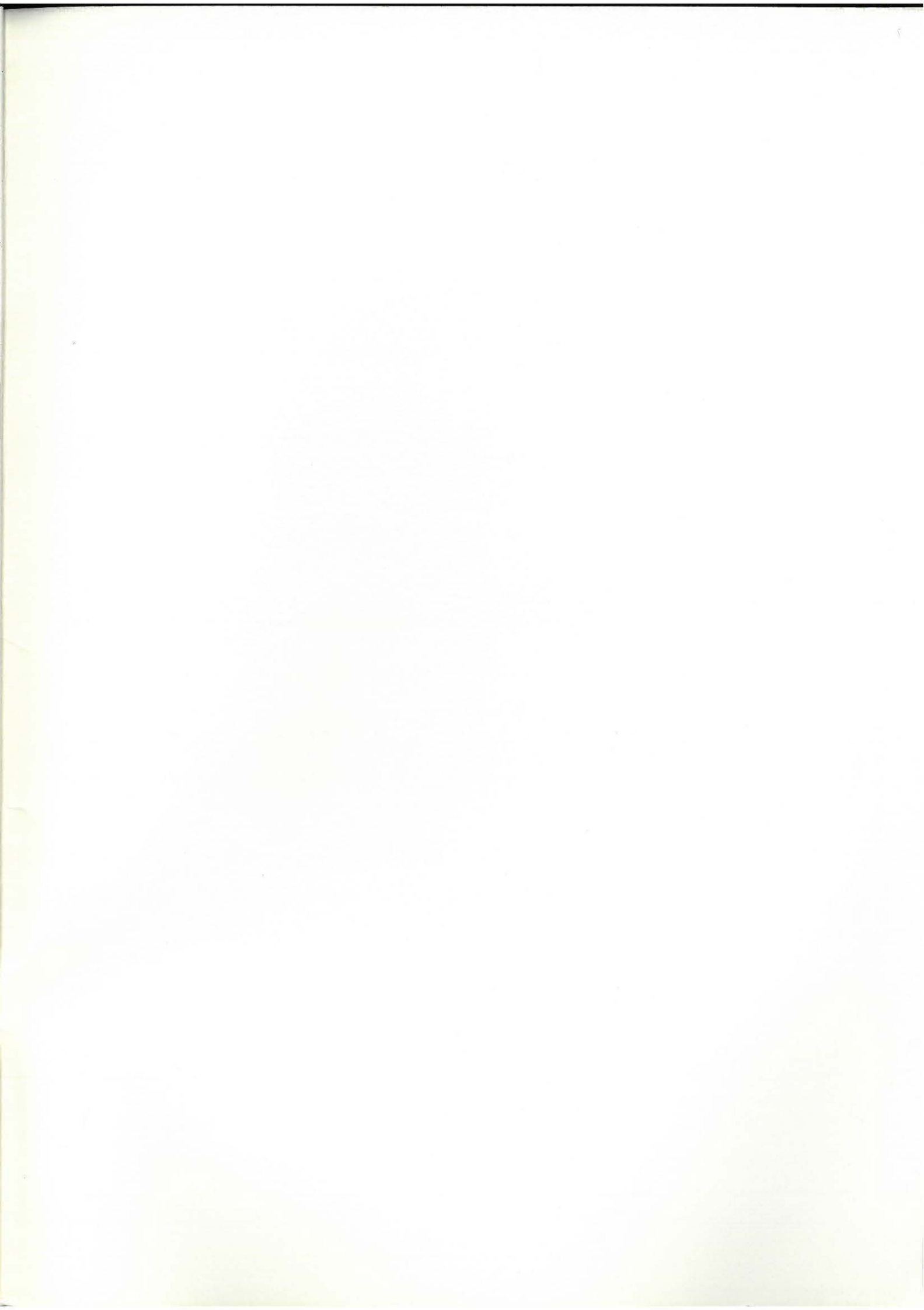


Musique Ancienne

N°4 Revue trimestrielle

Clouette





Musique Ancienne

N° 4 décembre 1978. ISSN 0180.3077.

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

VENTE : Au CAEL, 1 numéro 18 F.

U.S.A., CANADA :
AARON SKITRI
280 Wellsley Str East
App : 2 505 TORONTO
M4X167 ONTARIO CANADA.

ABONNEMENT : 1 an (4 numéros),
France : 60 F
Etranger : 80 F

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

Bureau de rédaction :
Centre Animation Expression Loisir, 6, chemin du Tennis, 92340, Bourg-la-Reine. Tél. : 663.76.96.

Responsable de la publication :
Joël Dugot.

Comité de rédaction :
Jean Amand
Claudette Duplan
Charles Besnainou
Gérard Geay
Terence Waterhouse

Documentation :
Alain Pougetoux

Service photo :
Robert Pichard

Maquette :
Mathias Durvie

Composition :
Atelier I.D., 9, rue d'Alembert, 75014 Paris

Impression :
Bernard Duval, Mairie de Bourg-la-Reine.

page

4 MICHAEL SCHAFFER

5 "METHODE pour apprendre à jouer de la viole"
d'Etienne LOULIE
par Françoise Bloch

14 LA THEORIE HARMONIQUE AUX XVII^e ET XVIII^e
SIECLE : L'addition au traité d'accompagnement
et de composition de François Campion (1730).
Par Gérard Geay.

29 LA METHODE DE LUTH DE MARY BURWELL
traduction de Terence Waterhouse

60 NOTES ORGANOLOGIQUES :
La société des Amis du Musée Instrumental.

62 Annonces

63 Stages

Courrier

Revue

2 CAEL information

MUSIQUE INEDITE :

Deux courantes et leurs contreparties
pour deux luth de DUBUT.

Notre couverture : Jeune femme jouant du luth.
Gaspar NETSCHER
Musée Condé.
Cl. Giraudon.

“MÉTHODE pour apprendre à jouer de la viole” d'ÉTIENNE LOULIÉ

*Un texte mal connu présenté et édité
par Françoise Bloch.*

ÉTIENNE LOULIÉ

ÉTIENNE Loulié ne nous est connu que par ses œuvres. Nous ne possédons aucun élément biographique qui nous permettrait de retracer, au moins dans ses grandes lignes, la vie du théoricien. Nous ignorons jusqu'à la date de sa naissance, ainsi d'ailleurs que celle de sa mort. Nous savons seulement qu'il a été maître de musique, d'abord à la Sainte Chapelle du Palais, puis au service de Mlle de Guise.

Son œuvre se résume à quatre traités didactiques dont trois furent publiés de son vivant :

Les éléments ou principes de musique, mis dans un nouvel ordre, très clair, très facile et très court, et divisés en trois parties..., avec l'estampe, la description et l'usage du chronomètre ou instrument de nouvelle invention, par le moyen duquel, les compositeurs de musique peuvent désormais marquer le véritable mouvement de leurs compositions, et leurs ouvrages marqués par rapport à cet instrument, se pourront exécuter en leur absence comme s'ils en battaient eux-mêmes la mesure. (Paris, 1696).

Par cet ouvrage, Loulié se révèle être un des premiers à avoir imaginé un système permettant de mesurer les temps de la musique. Son instrument est analogue aux métronomes de poche en usage de nos jours. Il se

compose d'une échelle divisée en soixante-douze degrés, et d'un fil à plomb mobile, pouvant se placer au niveau de chacun des soixante-douze degrés.

— **Abrégé des principes de musique...** (Paris, 1696).

— **Nouveau système de musique**, ou nouvelle division du monocorde, dans laquelle on donne les raisons de tous les intervalles de musique par rapport à l'accord du clavecin ordinaire. Avec la description et l'usage du sonomètre, instrument à corde d'une nouvelle invention, avec lequel toute personne, pour peu qu'elle ait d'oreille, pourra très bien et très facilement accorder le clavecin. (Paris, 1698).

Inventeur du “chronomètre” du “sonomètre”, d'une plume à cinq becs, permettant de régler le papier à musique, Etienne Loulié nous apparaît donc plein d'imagination, à l'esprit chercheur et curieux, caractéristique de son époque. Sans doute était-ce un savant “bricoleur”, préoccupé de normaliser par des appareils ce que ses contemporains accomplissaient empiriquement.

Les traités dans lesquels il décrit ces appareils, sont clairs, précis ; ils ne nous font grâce d'aucun détail de poids ni de mesure, etc. Ils ont la rigueur, le fini, mais aussi la lenteur et l'ennui des ouvrages didactiques de savants !

Bien différent est le quatrième ouvrage, inédit lui, et qui fait l'objet de notre propos. Il s'agit d'un traité de musique qui a pour titre : **Méthode pour apprendre à jouer de la viole**.

La méthode pour apprendre à jouer de la viole d'E. Loulié est restée à l'état de manuscrit. Et il semble bien, de plus, qu'il s'agisse là d'un premier état, d'un premier jet, d'une sorte de bouillon.

En effet le texte présente de nombreuses ratures, des phrases entièrement barrées, réécrites par dessus, des rajouts dans la marge, voir même des phrases inachevées, des chapitres commencés et non poursuivis.

Nous avons respecté dans l'établissement du texte les rajouts dans la marge. Ainsi en est-il de la page 2 par exemple.

Quant aux passages commencés mais non achevés, ils sont relativement nombreux, étant donnée la petite importance de l'œuvre. Ainsi, page 11, au chapitre du martellement, la dernière phrase est-elle inachevée : “le fa flatté se fait en commençant par...” ; faut-il rajouter “la note supérieure” ? C'est ce que nous pensons.

De même, page 14, au chapitre du coup d'archet, une phrase encore reste en l'air : “Ce n'est pas à dire, écrit l'auteur, que tous les coups d'archets aient ces trois parties ; on conviendra qu'il y en a qui n'ont que la première, d'autres qui...” ; la fin de la phrase est barrée et non corrigée ; ce qui fait que le lecteur reste sur sa fin quoi qu'il soit aisé de compléter la phrase par soi-même. En effet, Loulié veut dire que si certains coups d'archets ne possèdent que la première partie décrite, il en est d'autres qui ne possèdent que la deuxième ou que la troisième.

Enfin tout le chapitre sur les agrés-

ments reste inachevé.

De la même façon, le traité d'E. Loulié ne comprend aucune ligne directrice, aucun plan. Ainsi l'auteur commence-t-il un chapitre au beau milieu duquel, il revient à quelque chose dont il a déjà parlé plus haut, comme pour bien en convaincre son lecteur, comme pour bien nous persuader du bien fondé de son idée. Ainsi au beau milieu du paragraphe sur le tremblement, en revient-il aux différentes positions du poignet : "Je remarque cinq différentes sutations principales du poignet" (page 10). Loulié met lui-même l'accent sur ce beau désordre, lorsqu'il écrit : "je remarque", et non pas "je marque".

La lecture de son œuvre nous donne donc vraiment l'impression qu'il a écrit au fil de sa plume et de ses idées, sans rien remanier, sans non plus classer ni ordonner les différents points traités dans sa méthode.

Nous pouvons nous demander à ce sujet si Etienne Loulié n'a pas eu le temps de remanier son traité. Avait-il l'intention d'en faire une méthode construite, destinée à l'impression et au grand public, ou a-t-il seulement voulu jeter quelques idées sur le papier, à la demande peut-être de Mademoiselle de Guise, son illustre élève, et conformément aux coutumes de son époque qui se complaisait dans la lecture de traités et méthodes de tous genres et de tous styles ?

De toute manière, nous avons là l'œuvre d'un premier jet, une œuvre dans son état primitif. La rédaction n'en est pas soignée, et bien souvent Loulié emploie-t-il un mot impropre ou trop peu précis.

Ce mauvais état du texte, le fait, de plus, qu'il soit manuscrit, fait que certains mots sont tout à fait illisibles. Nous avons donc été contraint de corriger ces manques ou d'y suppléer.

— Ainsi, page 1, ligne 27, lisons-nous : "le pouce allongé et appuyé dessus et au-dessus de l'arête du premier doigt." Qu'est-ce que l'arête d'un doigt ? Nous comprenons qu'il s'agit de la partie du doigt qui longe la baguette, tournée vers le haut.

— Page 4, ligne 28, "l'indice" est sans aucun doute l'index.

— Page 7, ligne 4, Loulié a écrit : "Je vais pour les mettre ici..." ; nous avons supprimé le "pour" dans l'établissement du texte.

— Page 10, ligne 1, nous lisons : "Je remarque cinq différentes sutations principales du poignet".

Sans doute faut-il entendre par "sutations" le mot "position". Loulié énumère en effet, cinq "positions" différentes du poignet.

— Page 12, ligne 20, Loulié, après avoir raturé plusieurs fois sa phrase, a encore omis un mot qu'il nous a fallu rétablir ; c'est le mot "phalange" : "... le pouce étant appuyé sur le bois au-dessus de la deuxième phalange". Nous avons placé ce mot entre crochets dans le texte pour signaler son rajout.

— Page 13, ligne 7-8, de la même façon, nous avons rajouté ce qui se trouve entre les parenthèses. Cela ne figure pas dans le texte de Loulié, mais est très facile à suppléer, par analogie avec la phrase précédente :

"— Trois quart sont ceux qui ont les trois quart de l'archet.

— Moitié (sont ceux qui ont la moitié de l'archet).

— Dans la même page, ligne 19, Loulié a également omis un mot, qu'il a rajouté après coup et qui, de cette sorte, en est illisible. Nous supposons qu'il s'agit de l'expression "au repos" : "c'est l'instant que l'archet se trouve au repos ou demeure sur la corde..."

Un autre fait est étonnant et traduit le manque de plan dans l'œuvre d'Etienne Loulié. C'est le suivant : après avoir en effet tenté de faire une œuvre personnelle, l'auteur termine sa méthode par un rappel d'une méthode antérieure à la sienne, celle de Jean Rousseau, qu'il cite et se garde bien de commenter, et encore moins de discuter. Loulié s'en remet aveuglément à son maître et prédécesseur. C'est assez dire que son œuvre à lui n'a rien de révolutionnaire, mais qu'au contraire il suit fidèlement les grands noms de son époque. C'est ce que nous nous appliquerons à montrer un peu plus loin, dans l'analyse du texte de Loulié.

— Pour établir le texte de la méthode d'Etienne Loulié nous avons choisi d'adopter une orthographe moderne et non pas de respecter l'orthographe du XVII^e s., pour permettre une lecture plus aisée de l'œuvre.

— De la même façon, nous avons respecté les paragraphes établis par l'auteur, mais non sa mise en page, tout à fait fantaisiste.

— Enfin, nous avons cru bon de rajouter la ponctuation quand le besoin s'en faisait sentir ; tout cela afin de faciliter la lecture et la compréhension de l'œuvre.

LA METHODE DE VIOLE D'ETIENNE LOULIÉ :

Comme nous le disions plus haut, l'œuvre de Loulié n'a rien de révolutionnaire ni même d'original. Elle ne décrit pas une technique de l'instrument plus évoluée que celle décrite par ses prédécesseurs comme Jean-Rousseau. Au contraire, elle leur reprend ce qui paraissait bon à l'auteur.

— Par sa description du port de main, Loulié se révèle être un disciple de Rousseau, et non être de la même école que Demachy, en plaçant le pouce de la main gauche sous le doigt du milieu.

— Sa description de la tenue de l'archet est rigoureusement semblable à celle qu'en donne Jean Rousseau. Comme dans toute sa méthode, Loulié suit fidèlement cet illustre prédécesseur.

Le sens pédagogique d'Etienne Loulié est, cependant, bien moins grand que celui dont fait preuve celui qu'il admire tant et dont il veut se relever : Jean Rousseau. En effet, dans son paragraphe intitulé *Petites règles qu'il faut observer dans le commencement*, Loulié jette pêle-mêle aux pauvres élèves de nombreuses règles que Jean Rousseau, lui, prend la peine de soigneusement décrire et expliquer. La méthode de Loulié se présente donc plus comme un aide-mémoire que comme une méthode. Il se montre même parfois très expéditif ; il n'hésite pas à se défaire promptement de ceux qu'il considère comme n'étant pas des musiciens. Il ne saurait perdre son temps à trouver des règles pour eux. Ainsi dans ce même chapitre lit-on :

"Quelques règles que l'on puisse donner pour accorder la viole, elles sont inutiles aux personnes qui n'ont point d'oreille parce qu'elles ne sauraient s'en servir."

Un peu plus loin on peut relever une phrase tout aussi expéditive : "On ne saurait donner des règles pour placer les agréments car les personnes qui ont du goût n'ont que faire de règles, et celles qui n'en ont point ne sauraient presque jamais s'en servir."

Le "bon goût" auquel se réfèrent si volontiers les musiciens français est certes bien difficile à définir. Aussi est-il très délicat pour un musicien du XX^e siècle de savoir ce qu'était le bon goût pour une sensibilité du XVII^e ou du XVIII^e s. Cependant, c'est là la meilleure façon de faire taire toutes les que-

Ecole française.
ARCH. PHOT. PARIS. ►



reilles d'école : il faut, pour bien jouer, jouer conformément au "bon goût".

Loulié nous donne cependant une ligne directrice : "Je ne donne point ici, écrit-il, les définitions des agréments, ceux qui voudront les savoir peuvent lire les *éléments de musique* où ils sont les mêmes pour toutes sortes d'instruments." Il faut donc s'en référer à l'art du chant pour bien jouer d'un instrument. Cela encore est une constante chez tous les théoriciens de cette époque. Jusqu'au moment où le violon s'appropriera la première place à l'orchestre et dans la musique de chambre, c'est la voix qui établira les normes du "bon goût" ; c'est elle qu'il conviendra d'imiter, et un musicien sera jugé bon dans la mesure où il se rapprochera le plus de l'expression vocale.

— "L'illustre Monsieur Marin" que cite Loulié à la fin de son paragraphe sur le *tremblement* est sans aucun doute Marin Marais que nous connaissons, en effet, pour être remarquablement précis dans la

notation de ses pièces et de leurs ornements.

— Il est cependant un point très important où Loulié, s'il ne diffère pas de Jean Rousseau, est pourtant beaucoup plus précis que lui. C'est dans sa description de la manière dont il faut tirer ou pousser l'archet. Voici ce qu'écrit Jean Rousseau à ce sujet : "Pour conduire l'archet, il faut que le poignet soit avancé en dedans, et commençant à pousser l'archet par le bout, le poignet doit accompagner le bras en obéissant ; c'est-à-dire que la main doit avancer en dedans, et quand on tire il faut porter la main en dehors, toujours en accompagnant le bras sans tirer le coude, ni le porter en arrière quand on tire."

Tout cela, Loulié le décrit également soigneusement. Mais il ne se contente pas de parler du jeu du poignet ; il décrit aussi ce que font les doigts de la main droite. Voici ce qu'il écrit : "Quant on veut commencer par pousser il faut que le poignet soit à demi ouvert, presser la corde qui aura le crin du bout de

l'archet en appuyant un peu fort le doigt du milieu sur le crin, comme si on voulait écorcher ou gratter la corde..., et sitôt que la corde a commencé de parler, il faut soulager le crin, c'est-à-dire ne pas appuyer si fort..." Et il décrit ensuite de la même manière le jeu du troisième doigt sur les crins de l'archet, pour tirer l'archet. Sur ce point, Etienne Loulié annonce les lettres qu'enverra Jean-Baptiste Forqueray au prince de Prusse. Voici ce qu'écrit, en effet, Forqueray à son illustre élève : "... Je puis encore à mes trois principes en ajouter un quatrième, c'est le jeu du troisième doigt sur les crins de l'archet, qui est le grand mobile de l'expression, et qui caractérise toute la musique. Il faut pour cela que le crin de l'archet soit posé en croix sur la première jointure du troisième doigt, et qu'il ne quitte jamais cette position. Ce doigt appuie les crins sur les cordes pour tirer plus ou moins de son, en l'appuyant ou le relâchant imperceptiblement, ce qui fait l'expression le doux et le fort..."

Il n'est pas douteux que c'était là la technique adoptée par tous les violistes, même si elle n'est pas toujours décrite aussi précisément dans tous les traités. En effet, c'est certainement ce que signifient les petits "e" d'expression dont parsème son œuvre Marin Marais à partir du troisième livre. "e- par exemple, écrit Marin Marais dans l'avertissement de son troisième livre, signifie qu'il faut exprimer ou enfler le coup d'archet en appuyant plus ou moins sur la corde selon que la pièce le demande et cela quelquefois sur le commencement du temps ou sur la valeur du point comme la marque le désigne ; de cette manière l'on donne de l'âme aux pièces qui sans cela seraient trop uniformes."

Les extraits de M. Rousseau sont des citations exactes de courts passages de la méthode de Jean Rousseau, ainsi qu'un plan de l'ensemble de celle-ci.

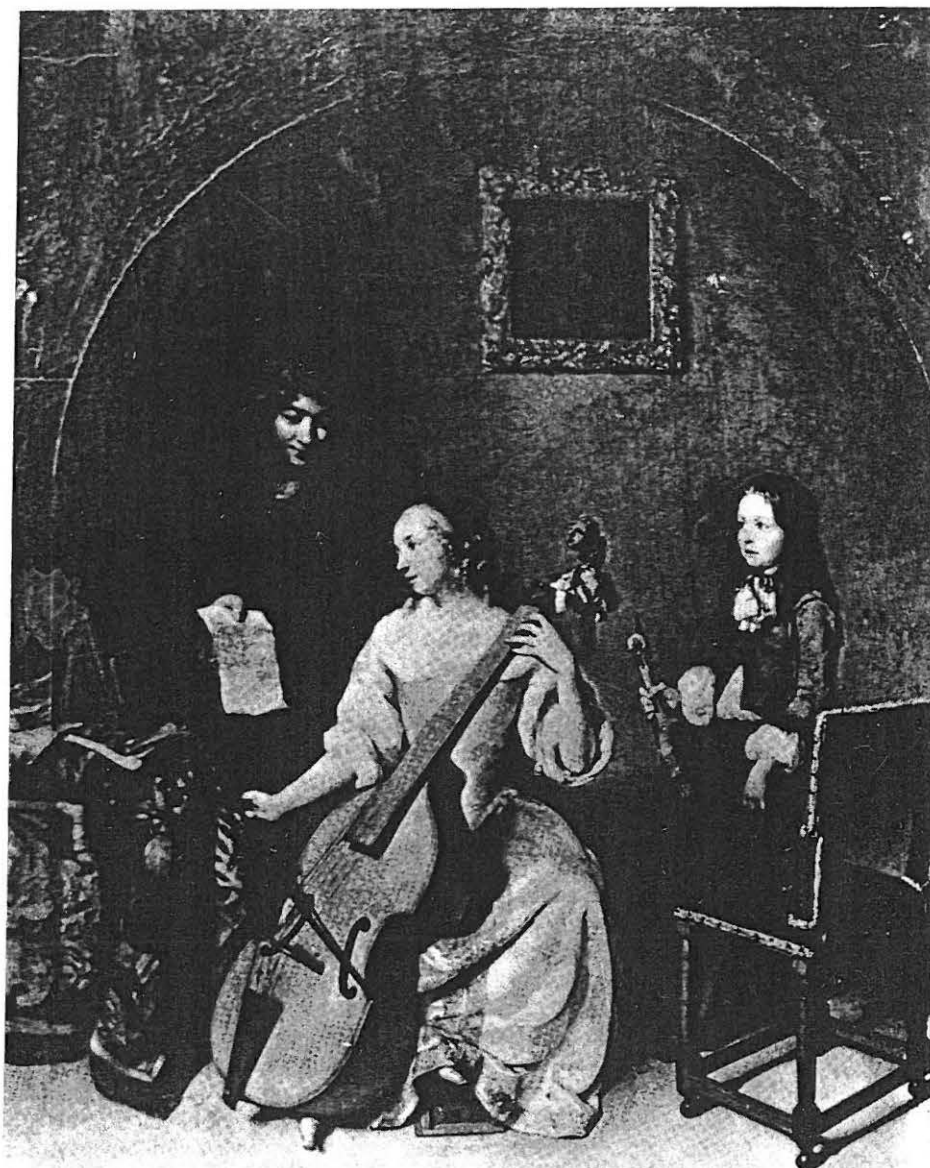
Cette méthode date de 1687. Elle est, selon nous, de quelques années antérieure à la méthode de Loulié, qui doit probablement dater des toutes dernières années du XVII^e siècle ou du tout début du XVIII^e.

Enfin, Loulié termine son œuvre en reprenant encore une fois certaines propositions déjà énoncées. On dirait une seconde rédaction, encore plus rapide que la première.

Cette méthode qui a donc tout d'une œuvre inachevée, nous donne cependant une idée claire et assez détaillée de la technique des violistes français du XVII^e siècle et du début du XVIII^e. Si Loulié n'a pas fait une œuvre originale, il a cependant contribué par ses écrits à nous conserver cet art, que, sans les théoriciens, nous aurions eu trop de mal à redécouvrir.

Nous ne pouvons que regretter que l'auteur n'ait pas noté dans sa méthode les exemples musicaux dont il parle : "Il faut ensuite, écrit-il en effet, qu'il s'exerce à jouer des basses choisies, telles que sont les suivantes. *Suivons Amour...*" Ces exemples sont pour nous perdus, et c'est grand dommage ! □

MÉTHODE pour



Gaspar NETSCHER.
"La leçon de viole"
ARCH. PHOT. PARIS. ►

apprendre à jouer de la viole

POUR se servir de cette méthode, il faut savoir les principes de musique, ou du moins, connaître les notes et leur valeur par rapport à la clef de f ut fa posée sur la 4^e ligne, et à la clef de c sol ut, posée sur la ligne du milieu.

Prendre un siège commode et jamais de fauteuil, et s'asseoir sur le bord du siège.

Il faut tenir la viole entre ses jambes de manière que le bout de l'archet ne puisse point donner contre le genou gauche, et que la main droite ne s'embarrasse point contre le genou droit ; les pieds tournés en dehors particulièrement le gauche, tous deux sur le plat et jamais sur le côté, le tout de la meilleure grâce qu'il est possible.

Le pouce de la main gauche doit être sous le manche, directement sous le doigt milieu ; il faut monter toute la main depuis le poignet jusqu'à la jointure du milieu des doigts, lequel poignet doit être le plus que se peut de niveau avec cette jointure, sans creuser le dessus de la main, ni trop monter les jointures par lesquelles les doigts tiennent au corps de la main, ce qu'on appelle faire le dos d'âne.

On tient l'archet de la main droite, le premier doigt couché, soutenant le bois, le pouce allongé et appuyé dessus et au-dessus de l'arête du premier doigt qui tient au corps de la main, à un doigt de la hausse, le doigt du milieu sur le crin en dedans.

Petites règles qu'il faut observer dans le commencement

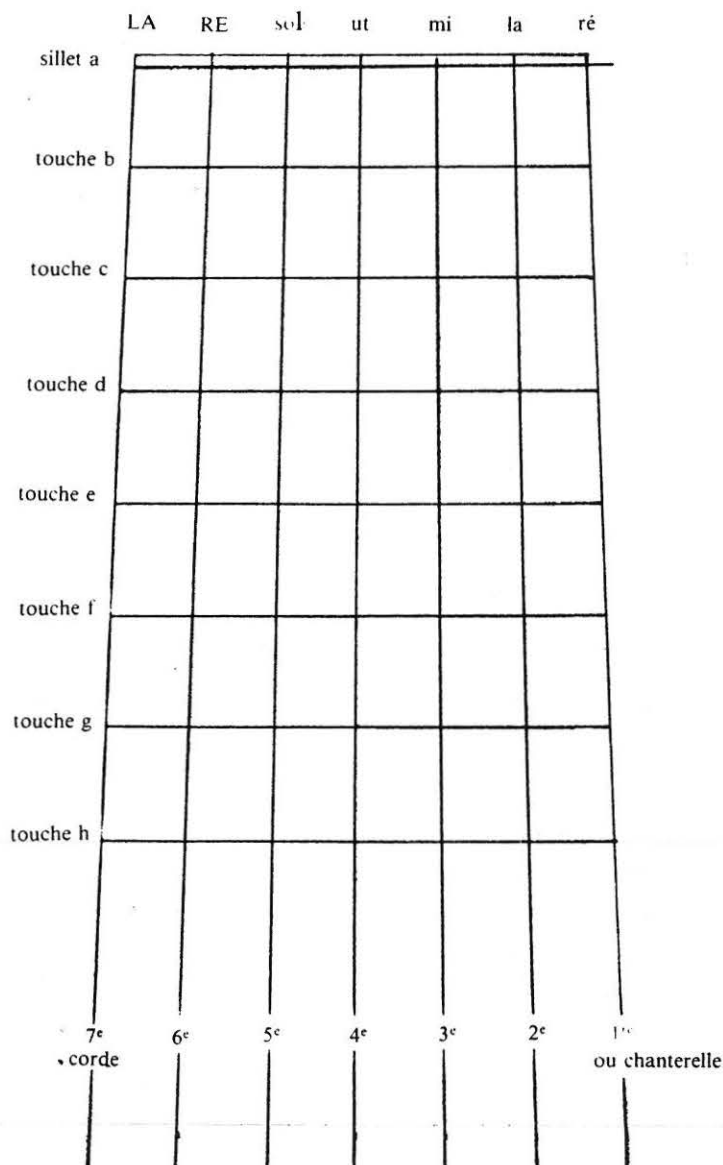
*Ne point toucher les cordes avec le bois de l'archet.
Ne lever jamais aucun doigt sans nécessité.*

- Les pieds sur le plat
- Le pouce vis-à-vis le doigt du milieu
- Montrer le poignet
- Ne creuser point la main
- Ne point faire le dos d'âne
- Fermer le poignet en poussant et là présenter le dedans
- Ouvrir le poignet en tirant
- Commencer le poussé par le bout de l'archet
- Commencer le tiré tout proche le poignet

- Soutenir la pointe de l'archet
- Tirer et pousser à angle droit
- Ne point tordre le coude
- Ne point faire la grimace
- Ne point souffler
- Il faut toucher les cordes avec l'archet à trois ou quatre doigts du chevalet
- Mettre le doigt tout proche la touche et non dessus
- Presser la corde avec le bout du doigt et non avec le plat.
- Quelques règles qu'on puisse donner pour accorder la viole, elles sont inutiles aux personnes qui n'ont point d'oreille parce qu'elles ne sauraient s'en servir. Pour les personnes qui ont l'oreille bonne, il suffit présentement de leur marquer l'intervalle d'une corde à l'autre.

La viole a sept cordes qui sont tendues sur le manche depuis le sillet jusqu'au chevalet ; le manche est partagé ou divisé en plusieurs espaces ou demi-tons par le moyen des touches. C'est la coutume et qui est bonne de donner aux écoliers une figure qu'on appelle "manche de viole" parce qu'elle le représente, avec les cordes et les touches. Le voici :

MANCHE DE VIOLE



L'on voit aisément par les noms la, ré, sol, ut, mi, qui sont chacun en haut de chaque corde qu'elles doivent être accordées toutes de quarte en quarte excepté la 4^e et la 3^e, entre lesquelles il y a seulement une tierce majeure ce qui doit suffire présentement à ceux qui ont l'oreille bonne pour l'accorder, jusqu'à ce que j'en dise davantage.

Chaque corde se marque par le signe qui la désigne :

La chanterelle par le chiffre	1
La seconde	2
La troisième	3
La quatrième	4
La cinquième	5
La sixième	6
La septième	7

Le chiffre qui désigne la corde se place dans le grand espace qui est entre la portée et dessous la note de musique de la manière qui sera déclarée ci-après.

Le sillet qu'on doit regarder comme la première touche se marque par la lettre a.

La touche qui suit par la lettre b.

Les autres par les autres lettres, chacune selon son rang et cette lettre se place à côté du chiffre qui désigne la corde.

Les doigts de la main gauche se désignent savoir :

L'indice par le chiffre	1
Le milieu par le chiffre	2
L'annulaire	3
Le petit	4

Le chiffre qui désigne le doigt se place à côté de la note.

Le poussé se marque par la lettre p.

Le tiré se marque par la lettre t.

L'on place l'une ou l'autre de ces lettres entre le chiffre qui désigne la corde et la note de musique, le tout de la manière suivante :

1 ^{er} exemple	Exemple	2 ^e exemple

*Le chiffre 2 qui est à côté de la note marque qu'il faut toucher la corde du deuxième doigt.

Explication du premier exemple.

Le chiffre 4 qui est au-dessous de la note ré ci-dessus, marque qu'il faut toucher de l'archet la 4^e corde.

La lettre c qui désigne la 2^e touche marque qu'il faut* y mettre le doigt.

La lettre p qui est au-dessous de la note marque qu'il faut pousser.

Explication du 2^e exemple.

Le chiffre 4 qui est au-dessous de la note ut, marque qu'il faut toucher avec l'archet la 4^e corde.

La lettre a qui désigne le sillet marque qu'il faut toucher la corde à vide.

Ainsi la main gauche ne touche point.

La lettre t marque qu'il faut tirer.

Les deux explications ci-dessous serviront pour entendre tout ce que je vais marquer ci-après.

Il faut que l'écolier apprenne à former les sons ci-dessous tant en montant qu'en descendant, et c'est la première leçon.

Première leçon

Il faut ensuite que l'écolier apprenne à former les sons qui sont en dessous de la quatrième corde, et ce sera la deuxième leçon.

Deuxième leçon

Il faut ensuite apprendre à former les sons qui sont au-dessus de l'ut de la deuxième corde.

Troisième leçon

Il faut que l'écolier prenne facilement l'idée des dièses et des bémols ; il suffira qu'il les apprenne à faire aisément à mesure qu'ils se trouveront dans les pièces qu'on leur donnera exprès. Je vais les mettre ici afin qu'ils puissent y avoir recours dans le besoin.

J'ai mis les sons naturels que j'ai donnés ci-devant afin qu'on en connaisse mieux l'ordre et le rapport.

On peut pousser ou tirer indifféremment. Fig. p.11

Je ne marquerai plus dans la suite ni les cordes, ni les touches, mais seulement les doigts.

Il faudra marquer ici plusieurs pièces.

Il faut que l'écolier s'exerce à trouver tous les sons ci-dessus tant en montant qu'en descendant jusqu'à ce qu'il les forme avec facilité, et ce sera la quatrième leçon.

Il faut ensuite qu'il s'exerce à jouer des basses choisies telles que sont les suivantes.

Suivons l'Amour.

Quand l'écolier sait connaître les notes naturelles, les dièses et les bémols, et qu'il les trouve aisément, il faut qu'il apprenne à connaître et à faire les agréments, et la manière dont chacun se marque.

Les agréments sur la viole sont :

Le tremblement, le martellement, le flatté, la langueur, la plainte, le coulé, la chute, le port de voix, l'accent, etc.

Chaque agrément se marque par un caractère particulier, ou par une ou plusieurs notes d'un plus petit caractère que les notes principales.

On appelle ces notes, notes perdues parce que dans la mesure on n'y a point d'égard.

Je ne donne point ici les définitions des agréments. Ceux qui voudront les savoir peuvent lire les **éléments de musique**, page où ils sont expliqués assez au long, car les agréments pour la voix sont les mêmes pour toutes sortes d'instruments.

On ne saurait donner de règles pour placer les agréments car les personnes qui ont du goût n'ont que faire de règles, et celles qui n'en ont point ne sauraient presque jamais s'en servir, mais on peut donner la manière de les faire.

Tremblement

Le tremblement pour la viole se marque dans les pièces par une virgule qu'on met immédiatement après la note de musique, et dans la basse continue par une petite croix qu'on met au-dessus ou à côté de la note.

tremblement pour les pièces

tremblement pour la basse continue

Ce que je vais dire de la virgule pour les pièces se doit entendre de la petite croix dans la basse continue.

La petite virgule qui est immédiatement après la note si, marque qu'il faut commencer par former un son un degré plus haut que si, c'est-à-dire ut, lever ensuite le doigt pour former si, le remettre, le lever, et cela plusieurs fois de suite, également vite, et d'un seul coup d'archet pendant tout le temps que dure le si.

Le son ut par lequel commence le tremblement du si, s'appelle appui, et il faut y demeurer plus ou moins selon la durée de la note tremblée.

Les compositeurs qui sont exacts ont soin de marquer les appuis quand ils sont douteux, et l'on doit cette manière de les marquer à l'illustre Monsieur Marais.

Je remarque cinq différentes sutations principales du poignet.

La 1^{re} que j'appelle naturelle, est celle où le poignet n'est point penché ni à droite ni à gauche.

La 2^e est celle où le poignet est penché à droite autant qu'il le peut être.

La 3^e est celle où le poignet est penché à gauche autant qu'il le peut être.

La 4^e est celle où le poignet est entre la 1^{re} et la 2^e.

La 5^e est celle où le poignet est entre la 2^e et la 3^e.

Je marque la première sutation du poignet par la lettre N naturelle.

Je marque la 2^e par la lettre D droite.

Je marque la 3^e par la lettre G gauche.

Je marque la 4^e par les lettres ND.

Je marque la 5^e par les lettres GN.

Martellement

Le martellement pour la viole se marque dans les pièces par une petite croix que l'on met au-dessus de la note de musique, et il ne se marque point dans la basse continue ordinaire.

Les autres agréments n'ont point de signe particulier, et ils se marquent chacun par une petite note perdue.

Je vais mettre un exemple de chaque agrément par lesquels on les comprendra mieux que par aucune explication que j'en pourrais donner.

port de voix

martellement

port de voix suivi du martellement

accent ou aspiration

chute

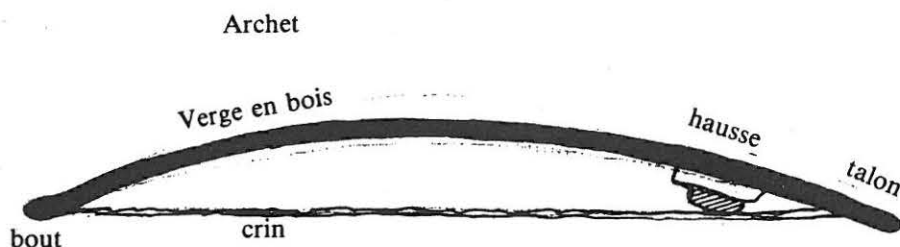
coulé

Le flatté pour la viole se marque dans les pièces par un petit caractère fait ainsi :

Le fa flatté se fait en commençant par

Archet

L'archet est un petit arc, c'est-à-dire une verge de bois aux deux bouts de laquelle sont attachés cinquante ou soixante crins de queue de cheval avec lesquels crins bien tendus on fait plier la verge par le moyen d'un coin qu'on appelle hausse ou talon, qui se met à l'un des bouts entre le crin et la verge, ce qui le tend en arc.



L'on frotte le crin de l'archet avec de la colophane, qui est une espèce de poix-résine préparée qui, s'attachant aux crins les rend raboteux et dentés à peu près comme une scie, et c'est en passant le crin de l'archet par dessus les cordes de la viole qu'on la fait sonner.

Manière de tenir l'archet

On tient l'archet de la main droite en mettant le doigt du milieu sur le cri en dedans, le premier doigt ou index couché soutenant le bois et le pouce étant appuyé sur le bois au-dessus de la 2^e (phalange) en sorte que le pouce serve comme de contre-poids à la pesanteur de l'archet.

Différents coups d'archet

Grands coups sont ceux qui se font depuis le bout de l'archet jusqu'au poignet ou depuis le poignet jusqu'au bout.

Trois quart sont ceux qui ont les trois quart de l'archet.

Moitié (sont ceux qui ont la moitié de l'archet)

Petits coups ceux qui se font de la pointe.

Coups d'archet exprimés.

Secs	de double expression
Nourris	exprimés jetés
Jetés	exprimés jetés suivis d'un jeté
Enflés	coupés
Soutenus ou nourris.	

Préparation du coup d'archet

C'est l'instant que l'archet se trouve au repos ou demeure sur la corde avant que le poignet fasse aucun mouvement, soit en poussant, soit en tirant.

Il ne doit point y avoir de vide entre la fin d'un coup d'archet et le commencement du coup qui suit. Mais comme l'esprit d'un écolier ne saurait voir qu'une chose à la fois, il faut qu'il conçoive ce que le poignet fait dans ce moment, c'est-à-dire à la fin d'un coup d'archet et au commencement d'un autre.

Coup d'archet exprimé ou enflé

Dans le coup d'archet qu'on veut exprimer, après la préparation, c'est-à-dire après ce repos que nous avons dit qui précède le coup de poignet qui commence le coup d'archet, il ne faut point gratter la corde, il faut commencer par la faire sonner le moins qu'il est possible et augmenter la force du son à mesure qu'on continue à pousser ou à tirer l'archet.

Coup d'archet nourri ou soutenu

C'est soutenir la force du son au milieu et à la fin, comme au commencement.

Coup d'archet

J'ai dit que c'est en passant le crin sur les cordes qu'on les fait sonner. Cela ne saurait se faire qu'en

poussant ou en tirant l'archet. Car il faut toujours que l'archet passe par dessus les cordes en les traversant à angle droit autant que faire se peut, et c'est un défaut lorsque l'archet passe par dessus la corde obliquement.

Si l'archet est posé sur la corde et qu'il ne soit ni tiré ni poussé, la corde ne sonne pas.

La première impression qu'on donne à la corde avec l'archet s'appelle commencement du coup d'archet. Ce qui suit cette première impression s'appelle suite du coup d'archet, et ce que fait l'archet en quittant une corde s'appelle fin du coup d'archet.

Ainsi un coup d'archet, particulièrement les grands et longs, peut être considéré comme composé de trois parties ; du commencement, du milieu et de la fin. Ce n'est pas à dire que tous les coups d'archets aient ces trois parties ; on conviendra qu'il y en a qui n'ont que la première, d'autres qui

— Le coup d'archet commence toujours par un mouvement du poignet.

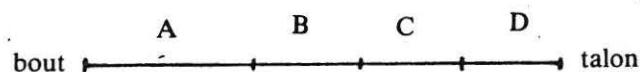
— Quand on pousse il faut toujours commencer à pousser par le bout de l'archet.

— Quand on tire il faut toujours tirer jusqu'au bout de l'archet.

— On peut commencer à pousser tout près de la main ou au milieu de l'archet, ou presque au bout.

Les différents coups d'archet sont fort difficiles à expliquer et cependant c'est de ces différents coups que dépend toute la beauté de la viole. Pour me faire entendre, je conçois quatre parties dans la longueur de l'archet, ou que la longueur de l'archet depuis le bout jusqu'à la main se divise en quatre parties.

J'appelle la 1^e A la 3^e C
la 2^e B la 4^e D



1^{re} manière de coup d'archet

Coup de poignet

Pousser

Quand on veut commencer par pousser, il faut que le poignet soit à demi ouvert, presser la corde qui aura le crin du bout de l'archet en appuyant un peu fort le doigt du milieu sur le crin comme si l'on voulait écorcher ou gratter la corde, fermer le poignet en le renversant tant soit peu à droite et tout cela presque dans le même point de temps, et sitôt que la corde a commencé de parler, il faut soulager le crin, c'est-à-dire ne pas appuyer si fort ; continuer à pousser en laissant le poignet dans la situation où il se trouve ; il faut que tout le reste du bras, depuis le poignet jusqu'au coude, suive, et depuis le coude jusqu'à l'épaule c'est-à-dire que le bras se développe d'un même mouvement.

Tiré

Quand on veut commencer par tirer, il faut que le poignet soit à demi fermé et tant soit peu renversé sur la droite, presser la corde avec le crin de l'archet tout proche de la main, en appuyant un peu fort le doigt du milieu sur le crin comme si on voulait gratter la corde avec le crin, ouvrir le poignet en le redressant et même le pencher tant soit peu à gauche ; et tout cela dans un même point de temps ; et sitôt que la corde a commencé à parler, il faut soulager le crin de l'archet, c'est-à-dire ne pas appuyer si fort, continuer à tirer en laissant le poignet dans la situation où il se trouve, il faut que le reste du bras depuis le poignet jusqu'à l'épaule suive comme s'il était tout d'une pièce sans pourtant la raidir.

Extrait de M. Rousseau

Prendre un siège commode ni trop haut ni trop bas. S'asseoir sur le bord du siège.

Prendre la viole par le talon et non par le milieu du manche.

Placer la viole entre les deux gras des jambes un peu plus haut ou un peu plus bas selon la taille des personnes, la hauteur du siège et la grandeur de l'instrument. La tourner un peu en dedans.

Éloigner un peu le manche de la tête de côté et l'avancer un peu sur le devant.

La pointe des pieds en dehors ; particulièrement la pointe du pied gauche.

Les deux pieds à plat, et jamais sur le côté, ni lever le talon.

Port de main

Porter la main vers le haut du manche ou sur les touches en arrondissant le poignet et les doigts.

Le pouce derrière le manche directement sous le doigt du milieu.

La viole ferme entre les jambes et que la main ne soit pas occupée à la soutenir.

Avancer la viole en devant lorsqu'on joue sur la grosse corde.

Mettre les doigts proche les touches et non dessus.

Presser la corde avec la pointe du doigt et non du plat sinon dans quelques accords.

Manière de tenir l'archet

Prendre l'archet avec la main droite.

Mettre le doigt du milieu sur le crin en dedans.

Le 1^{er} doigt doit être couché et soutenir le bois.

Le pouce doit être droit et appuyé dessus le bois vis-à-vis le premier doigt.

La main doit être éloignée de la hausse environ de deux ou trois doigts.

Conduite de l'archet

Il faut que le poignet soit avancé en dedans.

Commencer à pousser l'archet par le bout.

Le poignet doit accompagner le bras en obéissant ; c'est-à-dire que la main doit avancer en dedans.

Quand on tire il faut porter la main en dedans toujours en accompagnant le bras sans tirer le coude.

On ne doit point avancer le coude quand on pousse ni le porter en arrière quand on le tire.

On peut commencer à pousser que par le bout.

Il faut que le bois de l'archet penche un peu en bas.

Il faut toucher les cordes à trois ou quatre doigts environ du chevalet.

Accorder la viole

Commencer par C sol ut.

Il ne parle pas que la tierce de ut à mi doit être forte.

Tenues

Tenues de bienséances

Tenue d'harmonie

Agréments

Cadence ou tremblement

Le port de voix

L'aspiration ou

La plainte

La chute

La double cadence

Le martellement

Le battement ou flatté

La languueur ou coulé sur la viole

Cadence

Unisson

Tenues

Liaison

Règles pour le coup d'archet

C'est-à-dire pour tirer et pour pousser.

Transposition

Il y a trente deux pages de modèles de transposition.

Sec

Coup d'archet sec c'est celui qui n'a que cette première impression du poignet et qu'on ne soutient pas.

Jetté

C'est lorsque le coup de poignet est donné, on passe vite à la préparation du second.

Exprimé jetté

C'est lorsqu'on a exprimé un coup d'archet, on passe vite à la préparation du coup suivant.

La double expression

C'est lorsqu'on a exprimé la moitié ou les trois quart de l'archet, on exprime encore avec plus de force ce qui reste d'archet et cela vite ; ce reste d'archet est ordinairement un jetté.

Coupé et sec est le même

Méthode qu'il faut tenir pour conduire un écolier qui veut apprendre à jouer de la viole.

La viole étant d'accord.

Il faut commencer par lui mettre la viole entre les jambes le moins mal que se peut, car il ne faut pas prétendre qu'il la puisse bien tenir du premier coup.

Placer la main en faisant remarquer ce qu'il y a à observer à cet égard.

Montrer à tenir l'archet.

Cela fait, il faut montrer à l'écolier à jouer les notes ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut, en commençant par la quatrième corde ; lui montrer ensuite à descendre ut si la sol fa mi ré ut.

Quand l'écolier est sûr de ces huit notes, on peut lui montrer à connaître les notes au-dessous de la 4^e jusqu'à la 7^e et les notes au-dessus jusqu'à la chanterelle.

Supposé que l'écolier sache à peu près ces notes, il faut lui apprendre à conduire l'archet soit en poussant soit en tirant. ■

LA THÉORIE HARMONIQUE

“Traité et addition au traité d’accompagnement et de composition
de FRANÇOIS CAMPION (1716)

Par Gérard Geay.

L’étude du traité et de l’addition du traité de François Campion pose probablement autant de questions qu’elle pourrait en résoudre ; et, tout d’abord, celle qui nous paraît fondamentale de la valeur des informations contenues dans les deux ouvrages.

Nous avons vu dans notre précédent article, qui introduisait cette série de publication (cf. Luth et Musique ancienne, N° 2, combien l’importance réelle de la règle d’octave semblait limitée.

Dans son Addition, Campion nous présente un schéma harmonique muni de renseignements pratiques qui faisaient totalement défaut dans le Traité d’accompagnement. Ce schéma est constitué des douze premiers accords de l’une des deux basses chiffrées exposées dans le Traité. Or, ces deux basses (l’une en majeur et l’autre, d’où sont issus les douze accords du schéma, en mineur) sont d’un intérêt très médiocre aussi bien au plan technique que musical. On trouvera même, entre les accords 12 et 13 de la basse en majeur, une faute de résolution de l’accord de triton (+ 4) qui laisse à penser combien les connaissances harmoniques du Sieur Campion pouvaient être, peut-être, relativement limitées.

Quant aux renseignements pratiques sur le jeu instrumental dans l’accompagnement, les instrumentistes constateront rapidement les nombreuses lacunes de cet ouvrage. Quelquefois, les positions indiquées par Campion ne sont pas des plus évidentes ni des plus aisées à utiliser. A l’heure actuelle il est encore bien difficile d’en découvrir la raison et nous nous refusons, pour l’instant, à en conclure que Campion était un médiocre instrumentiste. N’oublions pas, toutefois, que l’ouvrage date de 1716, une époque tardive par rapport à l’histoire du théorbe et surtout du luth en France.

ADDITION AU TRAITE D'ACCOMPAGNEMENT ET DE COMPOSITION PAR LA REGLE DE L'OCTAVE; Où est compris particulièrement le Secret de l'accompagnement du Théorbe, de la Guitare & du Luth.

A V E C

La manière de transposer instrumentalement, & de solfier
facilement la Musique vocale sans l'usage
de la Gâme.

Par le Sieur CAMPION, Professeur - Maître de Théorbe, & de
Guitare, de l'Académie Royale de Musique.

Oeuvre IV.

A P A R I S,

Chés { La Veuve RIBOU, devant la Comédie Française.
Le Sieur BOIVIN, à la Règle d'Or, rue Saint Honoré.
Le Sieur LE CLERC, à la Croix d'Or, rue du Roule.
L'Auteur rue des Fossés Montmartre.
Et à la Porte de l'Opéra.

7m. 111

M D C C X X X.

AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROY.

AUX XVII ET XVIII^e SIÈCLES

selon la règle des octaves de musique''

D'ailleurs, l'auteur fait lui-même allusion à ce problème : "Je dirai ici que l'usage de la tabature d'a, b, c, est pernicieuse pour ceux qui veulent faire quelque progrès sur le théorbe et sur la guitare, et c'est en partie ce qui a perdu le luth". (Traité d'accompagnement p. 22. C'est nous qui soulignons).

Mais surtout, c'est l'absence de toute indication concernant : l'ornementation, les retards, certains accords tels que les accords de 6te, de 7e d'espèce, la 6te dissonnante, si fréquents dans la musique du temps, la réalisation des cadences, et enfin les mécanismes d'enchaînement des accords et le mouvement des parties, qui enlève presque toute utilité pratique aux explications de Campion.

Fac simile des pages de titres et 3 et 4 de l'Addition au Traité.

La première question est de savoir si l'on doit considérer le schéma harmonique de Campion comme une suite d'accords enchaînés ou bien un catalogue d'accords indépendants les uns des autres. La liaison entre la basse et l'accord 1 et celle de l'accord 2 :

aurait pu faire pencher pour cette première hypothèse. Mais cette suite d'accords n'a guère de cohérence musicale. Comment expliquer la conclusion sur un accord de triton (chiffrement ancien #4, actuel + 4) non résolu et étranger au ton initial ?

Certes, le texte de Campion, lui-même, nous plonge dans la confusion. Par exemple, dans son "explication des accords ton mineur", p. 10 et suivantes du Traité d'accompagnement, il présente bien tout d'abord chaque accord d'après ses fonctions théoriques et en faisant abstraction de la place qu'il occupe dans le schéma, confirmant ainsi notre seconde hypothèse : "5. La 4te, la 6te mineure, et l'8ve se mettent sur la finale ou la dominante". Mais ensuite il précise à propos de l'accord N° 8 : "8. Répétition du 5^e article pour la liaison d'harmonie."

Pourtant, nous trancherons en faveur de la seconde hypothèse et ce pour deux raisons.

La première réside en la mauvaise qualité de certains enchaînements qui laissent penser que les deux accords voisins n'étaient vraiment pas prévus pour s'enchaîner, du moins espérons-le ! (voyez par exemple les accords 7 et 8 du thème du SOL où l'on trouve une 7^e qui monte, ou encore les accords 8, 9, 10 et 11 du thème du LA où la sensible descend de façon inélégante après le mineur mélodique ascendant, lui-même amené par un mouvement chromatique médiocre (fa-fa #).

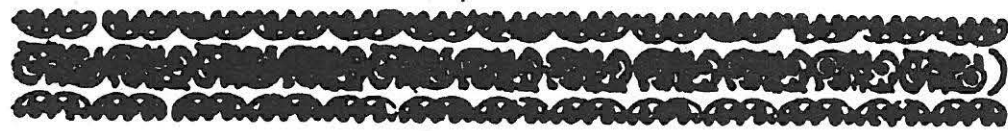
La deuxième raison, c'est Campion lui-même qui nous la fournit p. 6 de son Addition : "Voilà une quantité d'harmonie qui est un assemblage de matériaux à travailler pour bâtir ensuite. C'est la manière de composer un accord. La règle de l'octave vous apprendra à en faire choix, & à le placer" (C'est nous qui soulignons).

Dans l'esprit de Campion, il s'agit donc, plus vraisemblablement, d'une série d'accords que l'élève devra apprendre puis replacer au bon endroit dans le contexte de la règle de l'octave. Nous tenterons cette expérience à la fin du présent article et le lecteur verra combien elle est décevante.

Pourquoi Campion a-t-il choisi cette présentation pour révéler "le secret de l'accompagnement du théorbe, de la guitare, et du luth", secret dont il prétendait être le seul possesseur (voir fac-simile p. 3 ci-dessus) ? Est-ce par incompetence ? Par souci de préserver, en fait, la plus grande part du secret ? Ou bien, tout simplement, par une maladresse due à l'absence de méthode pédagogique ? Il est bien difficile de répondre à toutes ces questions.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

2 # b b6/4 # 7/# b6/4 #6 #7 b #4



ADDITION

AU TRAITÉ

D'ACCOMPAGNEMENT

ET DE COMPOSITION

Par la Règle de l'Octave.

LA règle de l'Octave a été si bien reçue du Public, que je me sçai bon gré de l'avoir mise au jour. Effectivement, il y a peu de Maîtres qui n'ayent adopté cette manière sensible, & abrégée d'enseigner l'accompagnement, étant le moyen le plus prochain de parvenir. Eh quoi! (disoit M. Clerambault, au moment qu'il conçut cette règle) je disois de la prose, sans sçavoir que ce fût de la prose.

Je me flatte que cette addition sera aussi agréable au Public que sa première partie.

ONUS ARTE LEVATUR.

Je prétens donner aujourd'hui au Public, le secret de l'accompagnement du Théorbe, de la Guitare, & du Luth; & aussi des instrumens qui ont des touches sur le manche. Tout le monde convient du charme de la corde à boyau, & les Clavecinistes rendent justice aux beaux

* Cordes ont embassent le manche.

A ij

sons qu'elle produit sur ces instrumens ; mais chacun est rebuté de leur difficulté ; & c'est avec raison : puisque les anciens ont prétendu enseigner l'accompagnement par a, b, c, ou par quelque méthode aussi obscure. Je vais aujourd'huy rendre ces instrumens si faciles, que je ne doute point que le Public ne revienne de sa prévention. Je parle aux Studieux ; car tous les autres sont exclus des sciences.

Dans ma règle tout est nombre & raison ; c'est par le chiffre que l'on opère, & non par la nomination de la note qui en est une dérivation. Pour faire une 3^{ce} ou 6^{te} sur le clavecin, il faut sçavoir le nom de la note, c'est une opération double : & par le secret que je vais vous donner sur nos instrumens, vous irez droit au chiffre. C'est en quoy consiste notre abrégé.

J'ay fait mystère de ce secret dans mon Traité d'accompagnement ; mais étant seul qui le possède, je me fais un scrupule d'en priver la Postérité. C'est le secret que m'a donné l'illustre M. de Maltot mon prédécesseur en l'Académie Royale de Musique. Il l'a inventé, & m'en a fait depositaire. *Cum denegatur nobis diu vivere, relinquamus aliquid quo nos vixisse testemur.*

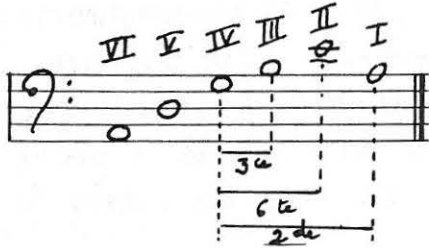
Je commencerai par le Théorbe, en quoy est comprise la Guitare ; car, qui sçait selon mes principes accompagner du Théorbe, doit accompagner de la Guitare, avec quelques observations du fort au foible.

T H É O R B E.

Quoique le Théorbe ait quatorze cordes, nous n'en connoissons que trois, sur lesquelles nous raisonnons trois points seulement, tout le reste y est relatif.

Système

La deuxième question, et non des moindres, est celle concernant l'accord utilisé par Campion sur le théorbe : "Quand on fait accord sur la quatrième corde, on dit 3^e majeure, 6^e majeure & 2^e majeure." Cette règle, exposée p. 5, signifie que les intervalles compris entre le quatrième chœur d'une part et le troisième, le second et le premier chœur d'autre part sont successivement :



On est tout de suite frappé par la présence d'un intervalle de 6^e majeure entre le quatrième et le second chœur. Alors que dans l'accord traditionnel du théorbe (l'accord avalé) le mi sonnerait une 8^{ve} plus bas :



et ainsi, l'intervalle compris entre les deux chœur serait une 3^e mineure descendante.

Doit-on en déduire que Campion accordait son

théorbe comme dans notre premier exemple ? Nous avons délibérément choisi d'adopter cette hypothèse extrêmement intéressante. En effet, lorsque le second chœur est accordé à l'8^{ve} réelle, il ne se produit jamais de croisements entre les parties intérieures et la basse, croisements tout à fait préjudiciables à la clarté de l'harmonie. On peut donc concevoir que les théorbistes, conscients de ce problème, aient pu le résoudre en accordant différemment leur instrument pour l'accompagnement.

Malheureusement, la confusion qui règne chez Campion dans l'emploi du nom des intervalles nous empêche, pour l'instant, de trancher avec certitude. Bien que l'on trouve, p. 8 du Traité, une liste de la qualification des intervalles où l'auteur différencie parfaitement l'8^{ve} et l'unisson, l'expression "8^{ve}" est toujours employée au détriment de l'expression "unisson" dans le courant de ces deux ouvrages. De même, les intervalles redoublés tels la 9^e, la 10^e, sont toujours ramenés à leur qualification simple de 2^e (1), de 3^e. Ceci rend parfois impossible de déterminer avec une certitude absolue, la tessiture réelle d'un son donné.

Il n'est donc pas complètement impossible que Campion, souhaitant ramener tous les intervalles dans l'espace de l'8^{ve} par esprit simplificateur, ait passé sous silence l'intervalle renversé SOL-MI, présentant ainsi les accords comme si le théorbe donnait les sons de ceux-ci dans l'ordre logique.

(1) Ceci pose d'ailleurs un problème à propos du 1^{er} chœur. Si 2^e et 9^e équivalent, ne pourrait-il pas être accordé lui aussi à l'octave réelle ? Cette hypothèse reste peu probable car l'on peut s'estimer que cet accord se serait heurté à des problèmes technologiques insolubles.



"Réunion avec un joueur de luth"
J.-G. Van BRONCHORST.
Paris, Galerie Heim.

◀ Cl. GIRAUDON.

SYSTÈME DE LA QUATRIÈME CORDE

Thème du SOL, sur la quatrième corde.

Détail des accords :

Tableau n° 1

Remarques générales : "Le dessus de la note est chiffré en détail, & le dessous est comme on les trouve ordinairement dans toutes les musiques." Il est à noter que dans ce premier chiffrage "en détail" les chiffres sont disposés dans l'ordre ascendant des chœurs.

Ex :

- 3 = 3^e mineure au premier chœur,
- 8 = 8^e au deuxième chœur,
- 5 = 5^e au 3^e chœur,

Pour le chiffrage du dessous, nous renvoyons à l'annexe de notre premier article (Luth et Musique Ancienne N° 2). Nous indiquons, sous la basse de la réalisation, le chiffrage actuel.

En ce qui concerne les doigtés, le "A" indique un barré, un chiffre entre parenthèses indique un doigté non indiqué par Champion, "2/3" indique deux possibilités. Nous avons modernisé la forme des dièses.

Voici maintenant les commentaires les plus importants de Champion (P. 7 de l'Addition) : "Règles générales pour le choix des doigts de la main gauche, pour le théorbe, luth & guitare.

Le premier doigt règne à la première touche ; le second lui est auxiliaire. Le second doigt règne à la seconde touche ; le premier et le troisième lui sont auxiliaires. Le poulce doit être derrière le manche opposé à ce second doigt. Le troisième et le petit doigt, règnent à la troisième & quatrième touche, selon leur plus grande proximité, & que le bon sens le demande. Quand la main se transporte plus bas, elle garde toujours le même ménagement, ainsi qu'on le connaît par l'expérience et la raison."

• **Accord 1 :** On ne chiffrerait pas toujours les accords parfaits. Le "b" des accords 1,4 et 11 peut sembler superflu puisque figurant à l'armure. Premier chœur "donnera... tierce mineure à la première touche du premier doigt, que vous poserez du corps du doigt, & non de la pointe : et vous annoterez

cette position très utile pour les bémols, & dièses de la première touche, & autres. C'est ce doigt qui est sillet ambulant."

• **Accord 2 :** Premier chœur "donnera... 4^e à la troisième (touche) du premier doigt, à demi couché ; c'est-à-dire du corps du doigt, tout prêt à barrer, ou coucher pour l'accord suivant."

• **Accord 3 :** Nous rappelons que les b indiquent les intervalles mineurs et les # les intervalles majeurs. "Je suspends ordinairement aux commençants le raisonnement de cet accord, parce qu'il appartient au système de la cinquième corde, sur laquelle le Fa # se trouve ; & que c'est exposer un écolier au dégoût, & à la confusion en cette matière qui ne laisse pas d'être abstraite. Nous en parlerons au thème du Fa dièse, article 3." Il nous a cependant paru plus clair pour le lecteur d'en présenter la réalisation dès maintenant.

• **Accord 4 :** Manque dans l'édition consultée. Indication rajoutée à la main : "Article 4 comme le premier".

• **Accord 5 :** Porte le n° 4, corrigé à la main en "5". "Accord appelé ordinairement, 4^e & 6^e, on y ajoute l'8^e."

Troisième chœur "donne... 6^e mineure à la quatrième touche, du troisième doigt, ou du petit. Le troisième est préférable, parce qu'il ne doit point sortir de la corde pour l'accord suivant."

• **Accord 6 :** "Cet accord est appelé accord parfait."

• **Accord 7 :** "Avec l'accord parfait, on trouve souvent la 7^e mineure qui détermine ordinairement à descendre de 5^e ou à monter de 4^e comme dominante." "Si nous pouvions faire la 5^e nous l'y mettrions ; mais dans cet instrument, comme dans les autres, nous supprimons souvent une partie en faveur de la main posée, pour éviter le fréquent déplacement de la main

qui coupe la liaison de l'harmonie ; car la beauté de l'accompagnement, sur nos instruments, consiste à ne point gambader la main du haut en bas du manche le moins qu'on peut."

• **Accord 10** : "Cet accord s'appelle 7me majeure. Il y en a qui l'appellent 7me superflue." Il s'agit en fait d'une 7me de dominante sur tonique à ne pas confondre avec la 7me majeure, accord de 7me d'espèce.

"Nous supprimons dans cet accord la 6te mineure par impuissance de la mettre."

• **Accord 12** : "Appelé triton".
"Voilà notre manière de raisonner l'accompagnement. Ne quittez pas ce point d'orgue sans le savoir parfaitement : c'est la même raciocination pour tous les autres. Si vous ne pouvez pas en venir à bout, je vous conseille de renoncer aux autres."

"POINT D'ORGUE DU LA, OU MESME HARMONIE SUR LE LA.

Soyez icy attentif & l'instrument à la main. La, seconde touche de la quatrième corde du second doigt. Rappelez ici la règle du système de quatrième corde, & dites, (ayant le second doigt sur le La, & mettant le troisième doigt sur la seconde touche de la troisième corde) 3ce

majeure : puis mettant le même troisième doigt sur la seconde corde, dite 6te majeure : & mettant enfin le même troisième doigt sur la seconde touche de la première corde, dites 2de majeure ce qui collige notre système : 3ce majeure, 6te majeure & 2de majeure."

Thème du La sur la quatrième corde

Tableau n° 2

The diagram shows 12 positions on a guitar fretboard. The top staff is a treble clef with notes, the middle staff is a bass clef with notes, and the bottom staff is a tablature with numbers 1-12. Fingerings are indicated by letters a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k, l, m, n, o, p, q, r, s, t, u, v, w, x, y, z, and numbers 1-5.

"Nous avons ici la puissance de rétrograder nos chiffres, ce que nous ne pouvions pas faire sur le Sol, parce qu'il est au sillet ; mais, quand la note est au milieu du manche, nous décomptons d'un côté, & d'autre du manche pour trouver nos chiffres, ainsi que vous allez voir."

décompte des intervalles entre les chœurs doit se faire à partir de la première case du quatrième chœur (3ce majeure, 6te majeure, 2de majeure).

• **Accord 2** : "Cet accord s'appelle 4te & 2de."

Campion ne précise pas le doigté du La. Cela ne peut-être que le troisième doigt, le second étant ici au premier chœur.

• **Accord 3** : Campion omet de préciser le doigté du Sol #. Il s'agit probablement du premier doigt (voir règle de la p. 7 de l'Addition citée ci-dessus).

"C'est la manière ordinaire de toucher le Sol # avec fausse quinte ; cependant nous la mettons autrement après l'accord de 4te & 2de. Nous laissons les doigts qui ont fait le Sol # du premier doigt ; & sans autre mouvement, la 4te de l'accord précédent, devient fausse quinte & la 2de 3ce mineure ; parce que la règle est à la première touche. Nous supprimons ici la 6te mineure." "La règle est à la première touche" signifie que le

(2)

The diagram shows a treble clef staff with a note, a bass clef staff with a note, and a tablature staff with numbers 2, 4, 1.

• **Accord 6** : "Cet accord ne diffère du premier que par la 3ce majeure au lieu de la mineure la règle la donne à la seconde touche du troisième doigt. Quand le premier doigt fait le La : c'est le second qui fait la 3ce majeure."

• **Accord 7** : "Nous supprimons la 5^{te} impossible."

• **Accord 9a** : Nous supprimons souvent la 4^{te} dans cet accord pour la commodité de la main. Nous y mettons l'8^{ve} qui ne gêne rien, & que la commodité nous donne. Quand on ne veut rien supprimer, il faut mettre le La du premier doigt."

• **Accord 9b** : Le doigté proposé par Campion — troisième doigt au troisième chœur, second au second

chœur - est impossible. Nous avons rectifié en invertissant. "L'autre accord" — c'est-à-dire sans la 4^{te} — "est préférable dans l'exécution".

• **Accord 10** : Pour faire cet accord il faut coucher ou barrer le premier doigt tout son long sur la touche du La où est la règle" (c'est-à-dire la deuxième case).

• **Accord 12** : "Il faut coucher le doigt de même que l'article 10."

Thème du Si

"Prenez pour le si, les mêmes chiffres que ceux du La. Si, est à la quatrième touche de la quatrième corde. C'est donc dans cette quatrième touche que se dira, 3^{ce} majeure, 6^{te} majeure & 2^{de} majeure, ainsi que vous l'avez dit sur le La. Il faut toujours avoir en vuë l'endroit où est la note essentielle. C'est là, pour ainsi dire, qu'est la première pointe du compas."

"Ce thème est le même travail que vous avez fait sur le La ; ce sont les mêmes images ; mais il est pénible pour la main. C'est un chef-d'œuvre. Celui qui l'exécute facilement peut se vanter d'avoir toute disposition pour les autres, n'y en ayant pas de plus difficile. Avec un peu de temps & de travail, la main s'y habituë."

Tableau n° 3

"Si du troisième doigt"

• **Accord 1** : "Considérez que cette position est la même image du La ; et que votre doigt barré est ambulante."

• **Accord 2** : "Même image, & mêmes doigts que ceux du La, article 2."

• **Accord 3** : "Même raisonnement & mêmes doigts que ceux du La, article 3." Seulement l'accord Sol #, Si, Mi, de l'article 3 du thème du La comprend deux cordes à vide. Ainsi Campion omet de nous préciser le doigté.

• **Accord 5** : "Pénible pour la main, le premier doigt toujours couché sur la seconde touche".

• **Accord 6b** : "Mais quand cet accord est suivi du même avec 7^{me} on se sert du second doigt pour le Si, du troisième pour la 3^{ce} majeure, afin de réserver le petit doigt pour..."

• **Accord 7** : "... la 7^{me} en supprimant la 5^{te} comme

nous avons fait au La, article 7."

• **Accord 9** : "Nous supprimons la 4^{te}, comme en l'article 9 du La." Il n'y a aucune raison pour ne pas

faire ici, comme dans l'accord 9b du thème du La, l'accord complet.

• **Accord 10** : "C'est la même image que l'article 10 du La. Vous ôterez votre troisième doigt de dessus le Si, & vous observerez que l'article 10 du La est posé ; & que, pour le même accord sur le Si, vous n'avez qu'à

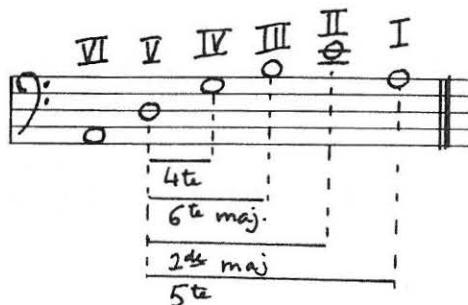
couler votre main dans la même attitude deux touches plus bas."

• **Accord 12** : "De même qu'à l'article du La. Mettez le triton du La, & couler votre main dans la même attitude deux touches plus bas."

"Je n'ai rien à vous dire sur cette quatrième corde : elle est épuisée. Vous devez comprendre que les accords qui se trouvent plus bas dans le manche sont les images du Si ; & je ne pourrais que vous répéter ce que je viens de vous dire, vû qu'il est indifférent, pour l'ouvrage de la main gauche, que le doigt barré soit haut ou bas."

SYSTÈME DE LA CINQUIÈME CORDE

"Quand on fait accord sur la cinquième corde on dit 4te, 6te majeure, 2de majeure & 5te."



Thème du RÉ sur la cinquième corde

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
5	b6 2	6 3	5	b6 4	#	7 +	b6 4	+6	+7 b6	5	+4
1 4 2 a	1 b a	a	1 4 2 a	1 b a	1 4 2 a	1 4 2 a	1 b a	3 e a	1 b a	1 4 2 a	(3) c a a
b3 5	b6 2 4	b6 b3 2	b3 5	b6 8 4	#3 5	b7 #3 5	b6 8 4	b3 #6 4	b6 2 #7 4	b3 5	#6 #4

• **Accord 2** : "Choisissez vos quatre cordes sans toucher la 6te majeure (le troisième chœur), & pincez de quatre doigts de la main droite."

• **Accord 3** : "Cet accord étant du système de la sixième corde, nous en suspendons le raisonnement aux commençants. Il se fait par le système de la sixième corde. La règle est à la quatrième touche où est le dièze." Cette dernière phrase signifie qu'il faut compter les intervalles entre les chœurs en partant de la quatrième case du sixième chœur.

Le quatrième chœur "ne nous servira point".

Le deuxième chœur "ne nous servira point."

"Choisissez quatre cordes de quatre doigts."

• **Accord 5** : "La duplicité des chiffres ne nuit point." Ce qui signifie très probablement que les doublures, telles que celle du Sol dans cet accord, sont acceptables. Ce que confirment les exemples suivants (n° 6, 9 et 12). Au premier chœur "6te mineure, que vous mettrez du premier doigt à demi barré ; c'est-à-dire du corps du doigt, ainsi que vous le mettez à l'article premier du Sol, auquel cet accord est relatif."

• **Accord 6** : "Le premier doigt à demi barré dans l'accord précédent, tombe de la pointe sur la 5te de celui-ci." Ce qui signifie que l'on doit presser du bout du premier doigt sur la seconde touche du quatrième chœur pour obtenir le La, 5te de cet accord. Le premier

chœur, à vide, double cette quinte, ce qui confirme le sens de la remarque à l'article précédent.

• **Accord 7** : "Tenez l'accord précédent ; & la 5^{te} doublée de la première corde vous donnera la 7^e mineure." à la troisième touche du petit doigt.

• **Accord 8** : "Même qu'article 6". Il faut lire article 5.

• **Accord 9** : "Vous pouvez doubler la 6^{te} si vous le souhaitez."

"Mais commencez à construire vos accords simples si

vous m'en croyez. L'expérience et l'usage vous enseigneront assez à doubler vos chiffres, selon le tems qu'exigera la mesure ; & parce que ces accords doivent être modelés de ceux que vous ferez ensuite sur la même corde, où il vous sera impossible de doubler."

• **Accord 10** : "Nous avons supprimé cette 6^{te} mineure sur la quatrième corde, par impossibilité, & nous la supprimerons souvent pour ne pas contraindre la main."

• **Accord 12** : "Même réflexion qu'à la 5^{te} article 9. (Le premier chœur de l'accord n° 9). Doublez la 6^{te} si vous voulez."

Thème du MI sur la cinquième corde

Tableau 5

"Mi, note essentielle, à la seconde touche de la cinquième corde, du second doigt. C'est à cette seconde touche que va être notre règle. Barrez, ou couchez-y le premier doigt, & dites le système. 4^{te}, 6^{te} majeure, & 5^{te}."

• **Accord 1** : "Si l'air que l'on jouë est lent, on double la quinte... Si l'air est de mouvement on la supprime." C'est à dire qu'on supprime la quinte du premier chœur.

• **Accord 2** : A propos du quatrième chœur : "Nous n'en faisons rien dans cet accord, la 4^{te} se trouve plus facilement."

• **Accord 3** : "Ré dièze du premier doigt ; étant à la première touche de la cinquième corde, la règle s'y dit."

• **Accord 6** : "Cet accord ne diffère du premier, que de la 3^{ce} majeure qu'il faut dans celui-cy." Comme pour l'accord n° 1, on peut doubler la 5^{te}.

• **Accord 7** : "En tenant l'accord précédent, au lieu de la 5^{te} que vous supprimerez, vous mettrez la 7^e mineure du petit doigt ; la 6^{te} majeure (le troisième chœur) vous la donnera à la troisième touche."

• **Accord 9** : Le second chœur "donne... 8^{ve} à ouvert, qui n'y nuit point." Le chiffrage, si Champion respectait l'ordre des chœurs comme précédemment, devrait être :

Car la plupart du tems, Champion n'indique pas les doublures.

• **Accord 10** : "Barrez le premier doigt dans la touche du Mi" (deuxième case). "Nous supprimons la 6^{te} mineure qui contraindrait la main." On peut se demander toutefois pourquoi Champion ne pense pas à utiliser l'accord complet rendu possible par le barré. Il n'est pas impossible qu'il ne connaisse pas cette position dont il ne parle jamais. Il ne cite uniquement que

l'accord avec 9^e mineure (ici la 6^{te} mineure supprimée) qui est une 9^e de dominante sans fondamentale (7^e dim.) sur tonique.

• **Accord 12** : "Barrez comme à l'article 10". Le premier chœur "ne nous sert point dans cet accord."

Thème du Fa Dièze

"Il nous est indifférent de prendre ici le Fa, comme le Fa Dièze : comme nous aurions pu pren-

dre le Si bémol sur la quatrième corde, au lieu du Si que nous avons pris."

Tableau 6

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
5	2	6 5	5	6 4	#	7 +	6 4	+6	+7	5	+4
4 e	1 c 2 d	1 c 2 e 3 d	1 c 2 e 3 e	1 c 2 d 3 e	1 c 2 d 3 e	1 c 2 d 3 e	1 c 2 d 3 e	1 c 2 e 3 e	1 c 2 e 3 e	1 c 2 e 3 e	1 c 2 e 3 e
8 5 b3	4 2 b6	b3 b6 5	8 5 b3	8 b6 4	8 5 #3	8 b7 #3	8 b6 4	b3 #6 4	2 #7 4	b3 8 5	2 #6 #4

• **Accord 1** : "Fa dièze, image du Mi, prenez-en les chiffres, couchez votre premier doigt à la seconde touche, quand vous aurez mis Fa # sur la quatrième touche de la cinquième corde du troisième doigt, & raisonnez l'accord comme à l'article 1 du thème du Mi."

• **Accord 2** : "Image du Mi, article 2. Votre premier doigt, étant barré, les trois autres font le reste par le même raisonnement."

• **Accord 3** : Le quatrième chœur "donne 5 à la quatrième touche du second doigt." Il s'agit évidemment d'une erreur puisque le second doigt est déjà sur la troisième case du cinquième chœur. Il faut donc lire "du troisième doigt". "Cet accord est modèle de l'article 3 du thème du Sol que nous avons différé."

• **Accord 5** : La quarte est "donnée par la règle, sur la quatrième corde, du troisième doigt." Il s'agit également d'une erreur, il faut lire "du quatrième doigt."

• **Accord 6** : "Cet accord ne diffère du premier que par la 3^e majeure ainsi même raisonnement." C'est-à-dire que l'on peut doubler la quinte dans les mouvements lents. (Voir accord 1, thème du Mi).

• **Accord 9** : "La 2^e majeure (le second chœur) donne... 8^{ve} au doigt barré. La dite 8^{ve} ne nuit point."

• **Accord 10** : "Mettez l'accord de l'article 10 du thème du Mi, & descendez votre main dans la même attitude deux touches plus bas."

• **Accord 11** : "Comme le premier si l'on veut ; mais je préfère ici son synonyme qui est un (sic) image de l'article 1 du thème du Ré."

Le texte contient ici deux erreurs :

Le quatrième chœur "donne... 5^{te} à la sixième touche du second doigt." Or le second doigt est déjà utilisé au second chœur. Il faut donc mettre le troisième doigt. Le second chœur "donne 3^e mineure à la troisième touche du second doigt" ce qui donnerait un Sol. La 3^e, La, ne peut se trouver qu'à la cinquième case, f.

• **Accord 12** : "Mettez l'accord de l'article 12 du thème du Mi, & descendez ainsi la main deux touches plus bas."
 "Voilà la cinquième corde épuisée ; puisque le bas du

manche configure ses accords comme le Fa dièse ; il n'est point d'accord que vous ne puissiez y composer dans le besoin."

Thème du LA sur la sixième corde

Tableau 7

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	2	6 7	5	6 4	#	7 +	6 4	+6	+7 6	5	+4
a b b a a	a	a 4 d	a b b a	1 4 b a	a	2 2 a a	1 4 b a	3 1 b a	2 b a a	a b b a	4 4 c c
b 3	b 6	1 b	b 3	b 6	# 3	b 7	b 6	b 3	b 6	b 3	# 6
5	4	5	5	4	5	5	4	4	4	5	2

"Quand on fait accord sur la sixième corde, on dit ; 4te, 7me mineure, 2de majeure, 5te & 8ve."

• **Accord 1 et 2** : Parfois les doigtés ne sont plus indiqués par Campion. "Il y a de l'art pour toucher les cordes. Le pouce, ayant touché la note essentielle (la basse), les autres doigts doivent faire une batterie en remontant & multipliant alternativement l'accord, à moins que les cordes ne soient séparées comme dans cet article (l'accord 2). C'est pour celà que je donne toujours une douzaine de leçons de Guitare à ceux qui se destinent à l'accompagnement du théorbe."

• **Accord 3** : "Observez la nécessité d'avoir la septième et la huitième corde sur le sillet du petit jeu pour l'accompagnement (qu'on appelle communément Théorbe à la Maltot). Cela est d'un grand secours, tout au long du manche, pour les dièses et les bémols. Ainsi vous poserez le premier doigt sur le Sol dièse de la septième corde."

Les exemples précédents et ceux qui suivent, montent bien qu'au théorbe il convient de rechercher le

maximum de plénitude harmonique. Rien n'empêche ici d'utiliser une position plus conforme à cette esthétique.

• **Accord 5** : "Mettez l'accord du thème du Ré, article 1^{er} & touchez vos six cordes."

• **Accord 7** : "Tenez l'accord précédent ; &, au lieu de la seconde 5^{te} faites-en 7^{me} mineure du petit doigt."

• **Accord 9** : "Comme l'article 9 du thème du La sur la quatrième corde ; décomptez, tout est bon."

Bien que Campion ne l'exprime pas explicitement, il nous paraît naturel de joindre le cinquième chœur à vide qui donne le Ré (voir règle sur l'art de toucher les accords, ci-dessus). C'est d'ailleurs très probablement ce que veut signifier l'expression "tout est bon".

• **Accord 12** : "Mettez l'article 6 du thème du Si, sur la quatrième corde. Touchez cinq cordes, sçavoir, le La, à la seconde touche de la septième corde, où est votre doigt barré, & relevez les quatre premières cor-

des. Décomptez le tout. Nottez qu'il faut que le théorbe soit à la Maltot, c'est-à-dire que les septième et huitième cordes soient dans le petit jeu comme nous avons dit."

"Vous devez être à présent consommé dans la manière de composer un accord. Je ne pourrois que faire des redites ennuyeuses & fatigantes. Toutes les autres cordes sont relatives à celle-là. Qui sçait faire les points d'orgues mineurs, pourra bien faire les majeurs, y ayant moins de variété en majeur qu'en mineur." (p. 27 de l'Addition).

Ensuite, Campion propose à l'élève de construire ses octaves : "Sur le théorbe vous commencerez par l'octave du La mineure." C'est une expérience que nous n'allons pas manquer de tenter.

Application des indications de Campion à la règle d'octave

Tableau 8 Ton mineur.

Tableau 8 Ton mineur. The diagram shows 15 chords on a lute with six strings. The notation includes chord symbols, fingerings, and original tablature numbers.

Basse et chiffrages originaux (p. annexe et p. 21 du Traité).

Tableau 9 Ton majeur.

Tableau 9 Ton majeur. The diagram shows 15 chords on a lute with six strings. The notation includes chord symbols, fingerings, and original tablature numbers.

Basse et chiffrages originaux (p. annexe et p. 20 du Traité).

1° Ton mineur

Voici l'origine des accords que nous avons utilisés :

- **Accord 1** : Thème du La, sixième corde, n° 1.
- **Accord 2** : Thème du Si, quatrième corde, n° 9.

Le barré, dans la seconde case, nous permet d'avoir le Si grave. Il nous manque la 5^{te} diminuée.

- **Accord 5** : Thème du Mi, cinquième corde, n° 6.
- **Accord 7** : Thème du La, quatrième corde, n° 3.
- **Accord 8** : Thème du La, quatrième corde, n° 1.
- **Accord 12** : Comme les accords 5 et 11 avec le Ré, corde à vide au cinquième chœur.

2° Ton majeur

- **Accord 1** : Déduit de l'accord 6 du thème du Si, quatrième corde. Le barré dans la troisième case, nous permet d'avoir le Do grave.

- **Accord 2** : Thème du Ré, cinquième corde, n° 9.
- **Accord 5** : Thème du Sol, quatrième corde, n° 6.
- **Accord 6** : Déduit de l'accord suivant, n° 7.
- **Accord 7** : Déduit de l'accord 3 du thème du Si, quatrième corde.
- **Accord 8** : Déduit de l'accord 6 du thème du Si, quatrième corde.
- **Accord 12** : Déduit de l'accord 12 du thème du Mi, cinquième corde.

En conclusion, les indications de Campion sont insuffisantes pour nous permettre de réaliser correctement les basses qu'il nous propose :

1/ Il nous manque les accords de 6^{te} et l'accord de 6^{te} et 5^{te} (sixte dissonnante).

2/ Beaucoup d'accords tels que le n° 2 du ton mineur, les n° 1, 6, 7 et 12 du ton majeur ne sont pas explicitement donnés par Campion mais doivent être déduits de ses indications.

3/ La plupart du temps on ne peut obtenir l'accord complet ou conformément au chiffre. Ex. : le n° 2 du ton mineur où il manque la 5^{te} diminuée. Les n° 6 et 9 du ton majeur où l'on a une 6^{te} au lieu d'une 3^{ce} et 4^{te}.

4/ Il manque les indications nécessaires au bon enchaînement des accords.

Dans notre prochain article, nous terminerons l'étude de cet ouvrage en abordant les chapitres consacrés à la théorie de l'harmonie et à l'accompagnement à la guitare et au luth.

(à suivre)

Nous tenons à remercier ici notre ami Charles Besnainou qui a bien voulu se charger de la tâche ingrate de relire ce travail à la lumière de ses compétences.

(2) Erratum:

p.20, accord n°3, lire : "Nous laissons les doigts qui ont fait 4^{te} & 2^{de} & nous mettons le sol # du premier doigt;"

The Modele of a Covante
 of M^r Die But, as it is
 diffected in this 7th Chapter

Handwritten musical notation consisting of several staves. The notation includes rhythmic markings (vertical lines) and notes (represented by letters 'a', 'r', 'u', 'm') placed above and below the staves. Some notes are grouped with slurs or other markings. The notation is arranged in a series of measures across multiple staves.

Turn ^{two} then leave for the
 diffection of this Modele
 of all sort of measures

This Covant is upon the ordinary
 tuning called B flatt

The tuning

Handwritten musical notation for the tuning section, showing notes on a staff with rhythmic markings below.

Traité de luth de Miss Mary Burwell

Traduit par Terence Waterhouse

CHAPITRE VII

Comment aborder une leçon.

Ceci est quelque chose que les maîtres n'ont jamais enseigné, ni écrit et dont ils n'ont jamais voulu fournir les règles. Ce chapitre est la clé d'or qui ouvre le cabinet d'Appollon, l'ignorance duquel oblige l'élève à suivre son maître sans profit ni plaisir, le maître n'écrivant jamais la leçon avec toutes les indications d'exécution, pour qu'il puisse communiquer de bouche à oreille un jour un détail, le lendemain un autre, que l'élève écrira sur son livre pour pouvoir parfaire des règles et des préceptes sûrs ; car, si le maître livrait ce secret, ou marquait tout sur les livres, l'élève pourrait apprendre n'importe quelle leçon par lui-même, et le maître serait utile seulement dans la mesure où il communiquerait des nouvelles leçons, et qu'on le remercierait de les avoir données. Ainsi, il n'y aurait qu'un élève sur vingt qui apprendrait d'un maître, et les maîtres perdraient tous leurs élèves sauf un.

Aborder une leçon comporte plusieurs parties.

A savoir, la mesure, la façon d'attaquer les cordes avec la main droite, les divers doigts de la main gauche qu'il faut utiliser, et pour cette main gauche, quel doigt il faut utiliser pour faire les notes sur chaque corde, ce qui est la chose la plus difficile ; ensuite comment faire les tenues, les roulades, les chutes, les tirés et les tremblements. Nous traiterons de tous ces points séparément, et ensuite, nous en donnerons des exemples.










D'abord, la mesure d'une leçon est triple ou quadruple, c'est-à-dire que la mesure contient trois noires ou bien quatre noires, ou leurs équivalents :

- une noire vaut deux croches
- une croche vaut deux doubles croches
- une blanche vaut deux noires

quelques fois on trouve des croches tellement doubles, qu'on peut en mettre quatre dans le temps d'une croche normale.

Si l'on met un point après une note, le point vaut la moitié de cette note.

Figurations et valeurs des notes

-  une blanche vaut deux noires
-  un autre genre de blanche qui vaut également deux noires
-  une noire qui vaut deux croches
-  une croche qui vaut deux doubles croches
-  une double-croche qui vaut deux triples croches
-  une triple-croche qui est le quart d'une croche
-  une blanche pointée qui vaut trois noires, c'est-à-dire une blanche et demi.
-  une croche pointée qui vaut trois doubles croches
-  un autre genre de blanche pointée qui vaut trois noires et qui diffère de l'autre uniquement dans le fait que la queue est en bas, et que l'autre a la queue en haut.

Une courante est une mesure ternaire qui a trois noires, ou leurs équivalents en d'autres notes, dans chaque mesure. Ces mesures sont délimitées par une barre qui traverse les six lignes de la tablature, comme on peut très aisément voir dans cet exemple.

Fig. 1 Modèle d'une courante par M. du But comme elle sera analysée dans ce chapitre.

The musical score consists of two systems. The first system has a treble staff with a 3/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The melody starts with a quarter note G4, followed by a dotted quarter note A4, and then a series of eighth notes. The bass staff provides accompaniment with chords and single notes. The second system continues the melody and accompaniment, ending with a double bar line.

Cette courante est sur l'accord ordinaire par bémol

Accord :

The diagram shows a six-line guitar fretboard with a G major chord (one flat). The notes are G2, B2, D3, G3, B3, and D4. Fingering numbers are indicated: 5 for G2, 4 for B2, 3 for D3, 2 for G3, 1 for B3, and 2 for D4. The diagram is oriented vertically with the headstock at the top.

Il faut noter que jusqu'à ce que la valeur d'une note change, la valeur qui précédait est valable pour toutes les notes suivantes, qui auront toutes la même valeur, (comme par exemple :)

Fig. 1

Courante p. 19 dans le texte est transcrit dans la deuxième partie du chapitre 7.

Modèle et analyse de la courante qui est mise en tête de ce chapitre et qui s'appelle 'Mr Dubut's Corant'.

Chacune de ces barres qui traverse les six lignes de tablature comprend une mesure, et chacune de ces mesures est composée de trois noires ou leur équivalent en d'autres notes. (Par exemple : examiner la première mesure de la première ligne de tablature).

Le 'a' qui commence la courante fait une mesure entière avec les dernières lettres de la première partie de la courante. Ces lettres sont 'e' sur la quatrième corde et 'a' sur la troisième corde, qui ne font également qu'un bout de mesure.

1. Nous supposons que l'auteur veut dire ici que la courante Fig. 1 est la suite de la Mr. Début's courante. Il y a aussi à côté de cet exemple l'observation suivante que nous n'avons pas réussi à comprendre.

"La mesure entière d'une 'allem' (allemande ?) et qui est comprise dans le début et la fin de la première partie d'une leçon."

Fig. 2.

Fig. 2 shows a six-line staff with a treble clef. The first measure contains a whole note 'a' on the fourth line. The second measure contains a whole note 'e' on the third line. Below the staff, there is a bass staff with a 3/4 time signature and a key signature of one flat. Arrows point to the beginning and end of the lesson section.

Fig. 3. Cet air appartient au (1)

Fig. 3 shows a six-line staff with a treble clef. The first measure contains a whole note 'a' on the fourth line. The second measure contains a whole note 'e' on the third line. Below the staff, there is a bass staff with a 3/4 time signature and a key signature of one flat. The notation includes various musical symbols like accents and slurs.

Fig. 4 (2)



dans cette courante :

Le 'a' de la 3^e corde qui commence la leçon est une croche. Ajoutez ce 'a' troisième ligne au 'e' quatrième ligne et 'a' troisième ligne (3) qui finissent la leçon et la mesure est complète, car le [e] qui la termine est une blanche avec une croche. Ni le 'a' ni aucune lettre toute seule ne fait une mesure. La première et dernière croche font une noire et la blanche deux noires ce qui fait trois noires.

La première lettre 'a' qui commence la leçon et les deux dernières, e, sont à rassembler pour fermer la mesure entière d'une courante. Ainsi,

2. Burwell place cet exemple plus loin, avec une note, "Ceci aurait du être placé en haut de la feuille."

3. L'erreur signalée dans le recopiage fait que l'auteur renverse Nous corrigeons.

Fig. 5 : Le début et la fin de la courante analysée ici.



Fig. 6 : (Cet exemple n'appartient à aucune leçon dans le texte). (4)



Le début et la fin d'une leçon qui fait une mesure entière.

4. Bien que cette analyse rythmique soit assez lourde, nous avons préféré la transcrire entièrement.

Fig. 7



La deuxième mesure.

Elle est composée d'une noire pointée et de trois croches, mais avant d'aller plus loin, il faut remarquer que toutes les lettres qui n'ont pas de signe rythmique au-dessus d'elles ont la même valeur rythmique que le dernier signe rythmique qui les précède, comme l'on voit dans cette mesure.

Deux croches valent une noire.

Les trois 'a' qui doivent être pincés avec le dixième chœur font en tout une noire pointée qui est une noire et demi.

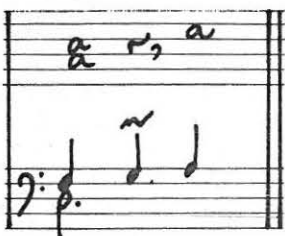
Le 'b' du troisième chœur est une croche.

Le 'a' du troisième chœur est une autre croche, et

le du quatrième chœur en est une autre, ainsi trois croches font une noire et demi et, avec la noire et demi qui les précède, trois noires, c'est-à-dire la mesure entière. La longue barre qui traverse les six lignes de tablature clot la mesure.

La première basse doit sonner pendant que l'on joue toutes les notes suivantes sur le petit jeu, même pendant plusieurs mesures, et si la basse n'est pas répétée, c'est parce que le son continue suffisamment longtemps (autrement, la basse serait répétée), car la symphonie est l'accord des sons.

Fig. 8 (6)



La troisième mesure (5)

Les deux e sur les quatrième et cinquième chœurs se jouent ensemble et font une noire. Le 'p' du quatrième chœur qui suit est une noire pointée, c'est-à-dire une noire et demi. Le 'a' du troisième chœur qui est la dernière lettre de la troisième mesure est une croche ; or cette croche et le point de la noire pointée font une noire. Cette noire et les deux noires précédentes font trois noires, qui forment la mesure entière.

5. D'ici jusqu'à la fin de cette analyse rythmique, l'auteur a décalé les numéros des mesures. Nous corrigeons sans le signaler à chaque fois.

6. Notez que la mesure écrite donne trois noires. Il semblerait que bien qu'ayant déjà écrit la mesure deux fois, l'auteur l'interprète en noire, noire pointée, croche, sans juger nécessaire d'expliquer.

Fig. 9

La quatrième mesure

Ce temps est composé du 'a' sur le troisième chœur, du 'e' sur le quatrième, du 'r' sur le cinquième, et du 'a' sur le sixième.

Ces quatre notes qui doivent se jouer ensemble font une blanche pointée ; or une blanche vaut deux noires et le point vaut une demi blanche donc une noire, ainsi voici vos trois noires qui forment la mesure entière.

Fig. 10 La cinquième mesure

Le premier temps de cette cinquième mesure est composé du 'a' sur le troisième chœur et de la huitième basse ; c'est une noire. Sur le deuxième temps, on trouve un 'r' sur le quatrième chœur avec la onzième basse qui est une noire pointée, c'est-à-dire une noire et demi. Le 'a' sur le quatrième, et le 'r' sur le cinquième qui suivent sont deux doubles croches, et les deux ensemble font une croche, c'est-à-dire une demi noire. Le point du deuxième temps vaut également une demi noire, c'est-à-dire une noire en tout. Avec les deux noires qui précèdent, nous avons trois noires, donc une mesure entière.

Fig. 11 La sixième mesure

Le 'e' sur le quatrième chœur, le 'r' sur le quatrième sont des doubles croches ; le 'a' sur le cinquième est également une double croche et ces quatre lettres font la première noire de cette mesure, car quatre doubles croches font deux croches et deux croches font une noire. Les deux lettres de cette mesure qui restent, c'est-à-dire 'a' sur le quatrième chœur et 'a' sur le cinquième sont toutes les deux des noires. avec la noire composée de quatre doubles croches composent les trois noires de la mesure entière.

Fig. 12

La septième mesure

Le premier temps de cette mesure est composé de 'a' sur le troisième chœur (7) et de 'a' sur le cinquième qui sont notés avec une noire pointée. La prochaine lettre est 'b' sur le troisième chœur et est notée avec une double croche.

Elle est suivie de 'a' sur le troisième chœur qui est notée avec une croche pointée. La dernière lettre est 'r' sur le quatrième chœur (8) et c'est une croche. La double croche et le point de la croche pointée font une croche. Cette croche avec les

deux autres croches qui restent font trois croches, c'est-à-dire une noire et demi. Ajoutez cette noire et demi à la noire et demi du premier "temps" et nous avons les trois noires qui forment la mesure entière. (9)

Fig. 13

Cette mesure est reconstituée d'après le texte.

La huitième mesure

Dans cette mesure, nous avons d'abord deux 'a', un sur le troisième chœur, l'autre sur le cinquième chœur, qui représentent une noire. Les quatre lettres qui suivent sont 'b' sur le troisième chœur, 'a' sur le troisième, 'r' sur le quatrième et encore une fois 'a' sur le troisième et elles sont quatre triples croches, donc deux doubles croches et deux doubles croches

font une croche. Ensuite, nous avons 'a' sur le quatrième chœur et 'b' sur le cinquième qui sont tous les deux des doubles croches, font une croche ainsi les six lettres du 'b' sur le troisième chœur jusqu'au 'b' sur le cin-

7. L'auteur dit 'a' sur le deuxième chœur.

8. L'auteur dit 'r' sur le troisième chœur.

9. Cet exemple est très intéressant car il semblerait être une façon relativement précise d'écrire et de confirmer l'usage de l'appoggiature courte qui anticipe le temps. En fait la seule façon vraisemblable de jouer cette mesure rythmiquement est comme ceci :

quième font une noire, ce qui fait maintenant deux noires. Pour remplir la mesure nous avons besoin d'une noire et nous la trouvons dans les deux lettres qui restent, 'a' sur le quatrième chœur et 'a' sur le cinquième ; chacune représentant une croche, nous avons une noire. (10)

Fig. 14

La neuvième mesure

Cette mesure n'a que trois éléments, et étant donné que le premier est noté avec une noire et que les deux autres n'ont rien, ils doivent, suivant notre règle, être tous les deux des noires.

Ainsi, les deux noires qu'on ne voit pas et la noire qui est au-dessus de la première note font trois noires, c'est-à-dire la mesure entière.

Quand il n'y a aucun signe rythmique au-dessus d'une lettre, cette lettre a la même valeur que le dernier signe rythmique qui la précède.



Fig. 15

La dixième mesure

Le premier élément de cette mesure est composé de quatre 'a' placés sur les deuxième, troisième, quatrième, cinquième chœurs, et notés avec une noire pointée. La lettre suivante est 'o' sur le troisième chœur et est notée avec une croche. Le dernier élément est 'r' sur le troisième chœur avec la neuvième basse ; (11) or le point et la croche font une noire et ceci, avec la noire de chaque côté, forment trois noires et donc la mesure entière.



Fig. 16

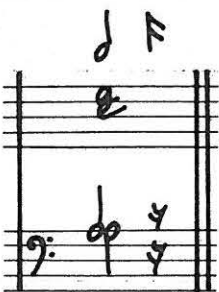
La onzième mesure

La mesure commence avec 'o' sur le quatrième chœur et 'a' sur le troisième, toutes les deux étant des croches. Ces deux croches font une noire. Les deux lettres suivantes, 'a' sur le sixième chœur et 'r' sur le cinquième sont toutes les deux des noires ; ainsi nous avons trois noires dans notre mesure.



Fig. 17

La fin et le début d'une leçon font une mesure. Cet accord qui termine la leçon ajouté à la première note qui la commence font une mesure entière. Une leçon étant, en quelque sorte un cercle, la conclusion est jointe au commencement, car dès que l'on a fini, on recommence. La croche qui commence la leçon ajoutée à la croche qui la termine, font une noire ; la blanche faisant deux noires, nous avons trois noires en tout, c'est-à-dire la mesure entière.



10. Ni l'exemple en tête de chapitre, ni la Fig. 13 du texte ne correspondent à cette description. Nous avons en fait trois mesures différentes.

En tête de chapitre :



Fig. 13



La mesure décrite par l'auteur se lit :



11. L'auteur omet de préciser que le dernier temps est composé d'une noire.

Corant is a Triple measure that is three times (proportion) in every measure or the value of them in other notes

These measures are divided by a line that crosses the sign
 hits on the sign, Rules of the late Book ch. you may plainly
 see in this demonstration

This lesson
 is twice
 printed and
 once corrected

Handwritten musical notation for a Corant piece, consisting of four staves. The notation includes various note values (minims, crotchets) and rests, with some notes marked with 'a' or 'u'. The piece is written in a 3/8 time signature.

Handwritten musical notation for a Corante piece, consisting of three staves. The notation includes various note values and rests, with some notes marked with 'a' or 'u'. The piece is written in a 3/8 time signature.

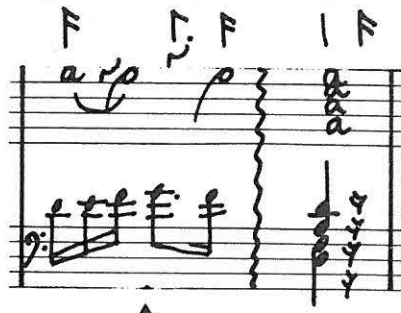
The mode and direction of the
 Corante that is set in the beginning
 of this Chapter. Called M. du Buts
 Corant

Analyse d'une leçon avec d'autres sortes de notes et de rythmes.

Cette courante est sur l'accord ordinaire par Bémoll, et est analysée sur la page suivante.

L'accord :

Fig. 18



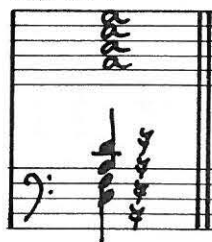
Première mesure composée des notes qui commencent la leçon, et des notes qui la terminent.

◀ La conclusion de la leçon.

▲ Début de la leçon.

Dans la première mesure de cette leçon qui commence comme vous voyez par 'a' sur le deuxième chœur, 'a' sur le deuxième est noté par une double croche, et par conséquent 'r' et 'a' sur le deuxième doivent également être des doubles croches, car le signe rythmique ne change que quand on arrive au 'r' sur le premier chœur. Ce 'r' est une croche pointée et le 'a' sur le deuxième chœur qui suit est une double croche. Ainsi, nous avons dans cette partie de mesure quatre doubles croches et une croche et demi. Les quatre doubles croches font deux croches et demi en tout. Or, comme le début et la fin d'une leçon doivent être mis ensemble pour former une mesure, voyez si vous avez avec ces deux parties de mesure, une mesure entière.

Fig. 19



La conclusion de la leçon que vous voyez ici est composée de quatre 'a' qui valent une noire et une double croche. Voyons si nous avons trois noires, c'est à dire la mesure entière. Dans la première partie de la leçon, nous avons trois croches et demi et dans l'autre partie, nous trouvons l'autre demi croche, ce qui fait quatre croches, et quatre croches font deux noires. Ajoutez à ces deux noires la noire de la dernière partie de la leçon et nous avons bien trois noires - la mesure entière.

Fig. 20



La deuxième mesure

Cette mesure commence par 'r' sur le deuxième chœur qui vaut une noire. La deuxième lettre est 'a' sur le troisième chœur et est notée avec une noire pointée et la dernière lettre est un 'e' (12) sur le premier chœur, notée avec une croche. Cette croche et le point de la noire pointée font une noire et avec les deux autres noires qui précèdent, nous avons trois noires - une mesure entière.

12. Ici et dans la plupart de ce chapitre les noms des lettres manquent dans le M.s. Nous les donnons sans les signaler à chaque fois.

Fig. 21



La troisième mesure

Le premier élément de cette mesure est noté par une croche et par conséquent, le 'r' sur la premier chœur qui la suit est également une croche. Ces deux croches font une noire. Le troisième élément 'a' sur le premier chœur et 'a' sur le deuxième est une noire pointée, ce qui nous donne maintenant deux noires et demi. Les deux dernières lettres, le 'r' sur le deuxième et le 'a' sur le premier chœur sont deux doubles croches qui valent une croche. Vu qu'une croche vaut une demi noire, ajoutez cette demi noire aux autres deux noires et demi et vous avez la mesure entière.

Fig. 22

La quatrième mesure

Cette mesure commence avec un 'r' sur le deuxième chœur qui est une noire. La prochaine lettre est un 'a' sur le sixième chœur qui est une noire pointée, ce qui fait deux noires et demi, et la dernière lettre est un 'a' sur le troisième chœur notée avec une croche qui vaut une demi noire. Cette demi noire avec les deux noires et demi qui la précèdent font trois noires - la mesure entière.

Fig. 23

La cinquième mesure

Cette mesure est facile à exposer. Elle est faite de six lettres qui sont toutes des croches. Comme une croche vaut une demi noire, six croches font trois noires - La mesure entière.

Fig. 24

Fig. 24

La sixième mesure

Cette mesure est également facile et doit être analysée comme la quatrième. Les deux premiers éléments font deux noires et demi, et le dernier, qui est un 'r' sur le troisième chœur est une double croche, (13) c'est à dire une demi noire. Deux noires et demi et une demi noire font trois noires - la mesure entière.

13. Manifestement ceci est une erreur. On doit lire 'croche'.

Fig. 25

La septième mesure

Cette mesure commence avec un 'r' sur le troisième chœur qui est une croche pointée. La prochaine lettre est 'a' sur le troisième chœur notée avec une double croche. Cela fait déjà deux croches c'est à dire une noire. Ensuite vient 'r' sur le cinquième chœur qui est une croche. Les deux lettres qui suivent sont 'e' sur le quatrième chœur et 'r' sur le troisième - deux doubles croches qui font une croche. Cette croche et la croche qui la précède font une

noire, c'est à dire deux noires en tout. L'avant dernière lettre est 'r' sur le quatrième chœur, une croche pointée, et la dernière lettre, 'a' sur le sixième, (14) une double croche. Cette double croche avec la croche qui la précède font une noire, c'est à dire une mesure entière.

14. Lire 'a' sur 5ème chœur.

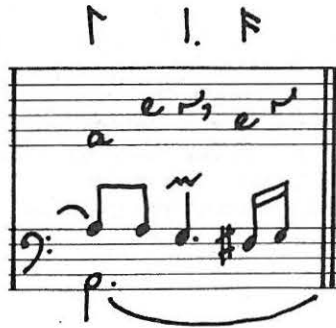
Fig. 26

Fig. 26

La huitième mesure

Cette mesure est très simple ; une noire et une blanche font trois noires - la mesure entière.

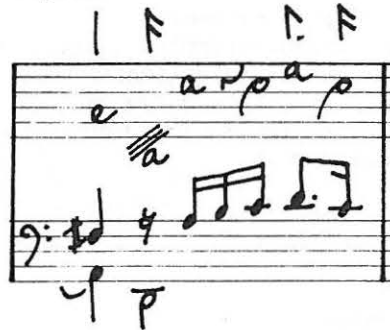
Fig. 27



La neuvième mesure

Cette mesure commence avec 'a' sur le sixième chœur et 'e' sur le quatrième - deux croches qui valent une noire. La prochaine lettre est 'r' sur le quatrième chœur et vaut une noire pointée. Le point (une demi noire) avec les deux dernières lettres 'e' sur le cinquième chœur et 'r' sur le quatrième, qui sont toutes les deux des doubles croches (une croche) forment une noire entière ; ainsi nous avons trois noires - une mesure entière.

Fig. 28



La dixième mesure

Cette mesure commence avec 'e' sur le cinquième chœur noté avec une noire et les quatre notes suivantes : la dixième basse et 'a p a p' sur le troisième chœur sont quatre doubles croches, qui valent une noire. Les deux dernières sont 'a' sur le deuxième chœur et 'p' sur le troisième. Le 'a' est une croche et demi et le 'p' une double croche. Ces deux notes ensemble font une noire, et le tout trois noires, c'est à dire la mesure entière.

Fig. 29



La onzième mesure

Les deux premiers éléments font une noire. Le troisième élément 'a' sur le quatrième chœur est noté avec une noire pointée qui fait avec la première noire deux noires et demi. Les deux dernières lettres, 'r' sur le cinquième chœur et 'a' sur le quatrième sont deux doubles croches, donc une croche, c'est à dire une demi noire ; cette demi noire avec les deux noires et demi qui la précèdent font trois noires - la mesure entière.

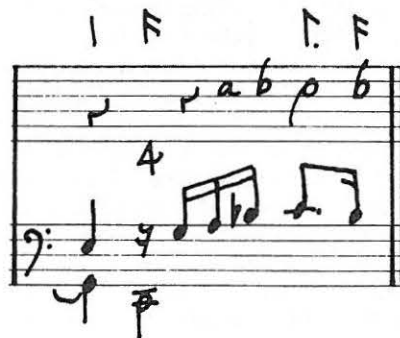


Fig. 30

La douzième mesure

Cette mesure est composée de sept lettres ; la première est une noire, les quatre suivantes quatre doubles croches, c'est à dire une autre noire, et les deux dernières une croche pointée et une double croche, (une autre noire). Nous avons la mesure entière.



Fig. 31

La treizième mesure

Cette mesure est composée de deux noires, et de deux croches qui valent une noire. Ces trois noires forment la mesure entière.



Fig. 32

La quatorzième mesure

Cette mesure est faite avec une noire, deux croches et une autre noire. Elle est donc identique à la mesure précédente.

Fig. 33



La quinzième mesure

Les deux premières lettres de cette mesure sont 'r' sur le cinquième chœur et 'a' sur le troisième et sont toutes les deux des croches, donc l'équivalent d'une noire. Le prochain élément, trois 'a' avec un 'b' est une noire. Ensuite, le 'r' sur le quatrième est une croche et les deux dernières lettres 'a' et 'r' sur le quatrième sont deux doubles croches, qui valent une croche. Ces deux croches font une noire et cette noire avec les deux autres forment une mesure entière.

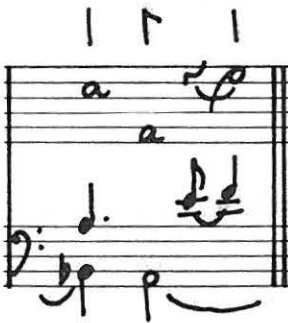


Fig. 34

La seizième mesure

Cette mesure est composée de quatre lettres ; la première est notée avec une noire, les deux suivantes avec des croches, et la dernière avec une noire. Les deux croches et les deux noires font trois noires, c'est à dire la mesure entière.



Fig. 35

La dix septième mesure

Cette mesure s'analyse comme la précédente.



Fig. 36

La dix huitième mesure

Cette mesure est composée de six croches qui valent trois noires - la mesure entière.

15. L'auteur écrit 'a' sur le 3ème chœur.

Fig. 37



doubles croches qui valent une croche. Cette croche avec les deux noires et demi font trois noires - la mesure entière.

La dix neuvième mesure

Les deux premières lettres de cette mesure, 'a' sur le premier chœur et 'a' sur le cinquième, sont respectivement une croche pointée et une double croche qui, ensemble valent une noire. L'accord suivant, composé de trois lettres 'r' sur le deuxième chœur, 'e' sur le troisième (15) et 'a' sur le sixième, est une noire pointée qui, avec ce qui précède, font deux noires et demi. Les deux dernières lettres, 'a' sur le deuxième chœur et 'e' sur le troisième sont deux

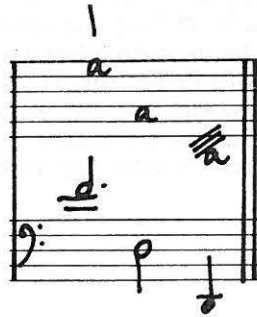


Fig. 38

La vingtième mesure

Ces trois lettres sont trois noires et composent donc la mesure entière.



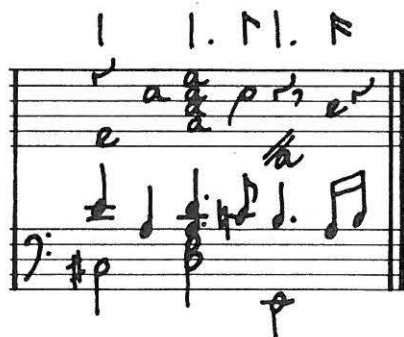
Fig. 39

La conclusion de la leçon

Cet accord avec le début de la leçon — une autre mesure incomplète — font une mesure entière, comme nous l'avons démontré au début de cette leçon.

Il faut remarquer que quelquefois nous faisons de deux mesures une seule. Ainsi, entre les barres de mesure, il faut avoir six noires, comme dans l'exemple suivant.

Fig. 40



Ici vous voyez que si l'on ne considère pas les deux mesures comme une seule, on ne peut en faire deux mesures distinctes. Si l'on place la barre de mesure après le 'd' sur le troisième chœur, il manquera à la deuxième mesure une croche qu'on trouve avec la note précédente, c'est à dire le point. Quand on bat cette mesure à six noires, il faut battre une noire en bas et une noire en haut.(16)

16. Cette description de la hémiole est sans ambiguïté.

CHAPITRE VIII

Comment mettre en tablature vos leçons de luth

Il y a six lignes par portée dans un livre de luth. Ces six lignes représentent les six premiers chœurs de luth :

- La ligne du dessus est pour la chanterelle
- La 2ème ligne est pour le "small meane" ou ténor
- La 3ème ligne est pour le 3ème chœur qui est le "meane" ou contre ténor
- La 4ème ligne est pour le 4ème chœur qui est un ténor
- La 5ème ligne est pour le 5ème chœur qui est un ténor également
- La 6ème et dernière ligne est pour le 6ème chœur et est la première basse (17)
- Le 7ème chœur est noté par une lettre 'a', 'b', 'r', 'd', 'e', 'f', 'g', 'h', 'i', 'j', 'k', etc... placée sous la sixième ligne.
- La 8ème basse est notée sous la sixième ligne par une lettre avec un trait au-dessus
- La 9ème basse de la même façon avec deux traits
- La 10ème basse de la même façon avec un ' ' et trois traits
- La 11ème basse est toujours marquée avec un ' ' et quatre traits
- La 12ème basse est toujours marquée avec un ' ' et cinq traits

Comme on peut voir dans l'exemple suivant :

Fig. 1

Les basses qui sont parfois doigtées de la main gauche :

Fig. 2

La 10ème, 11ème, et la 12ème basse sont toujours jouées à vide parcequ'elles sont trop loin pour la main gauche. Certaines personnes notent les basses avec des chiffres comme par exemple la 10ème basse avec un trois, la 11ème avec un quatre et la douzième avec un cinq.

Un 'a' est toujours joué à vide sauf quand il est accompagné par un tremblement. (18) Le premier espace entre le sillet et la première frette est la touche 'b'. Le deuxième espace est pour le 'r', le troisième pour le 'o', le quatrième pour le 'e', et ainsi de suite en ordre alphabétique. Toutes les frettes sont à jouer de la main gauche jusqu'à 'l'. Par exemple pour jouer le 'b' dans l'exemple précédent, il faut placer l'index gauche sur le deuxième chœur dans le premier espace, aussi près de la frette que possible, et ainsi de suite pour toutes les autres lettres. Le 'r' doit être appuyé près de la deuxième frette, 'o' près de la troisième frette, 'e' près de la quatrième, 'f' près de la cinquième, 'g' près de la sixième, 'h' près de la septième, 'i' près de la huitième et 'k' près de la neuvième. Quelquefois, on trouve un 'l' qu'on appuie au delà des frettes.

17. Le fait que l'auteur appelle le sixième chœur 'Première basse' n'est pas clair. Il serait plus logique, d'après sa façon de nommer les autres basses, de le nommer 'Sixième basse'. Notez en passant qu'il s'agit dans ce chapitre d'un luth à 12 chœurs, bien que tous les exemples musicaux du traité ne demandent que 11 chœurs.

18. Le tremblement qui débute avec la note auxiliaire est donc de rigueur.

Leçons pour expliquer ce huitième chapitre.

Une Sarabande où l'on utilise la main gauche sur la septième basse.

Sarabande de Gauthier d'Angleterre (19)

Sur l'accord ordinaire, appelé 'bémol à la Française'
Cette sarabande est dans le mode de la huitième basse à vide

19. Jacques Gaultier, dit Gaultier
 d'Angleterre, habitait Londres en 1647
 "depuis trente ans passés", mais nous
 n'avons que trop peu de renseignements
 à son sujet.

Fig. 3

Accord :

Example
of the
upon the
eight.

A handwritten musical score on ten staves. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo). The score is divided into sections by double bar lines. The final section of the score includes the text: 'Corant of M. Del upon the trumpet tuning'.

Allemande de Monsieur Gauthier où l'on trouve un exemple de ' ' sur la neuvième basse. (L'exemple manque dans le texte.)



Deuxième partie du chapitre VIII concernant les doigtés des deux mains.

On utilise les quatre doigts de la main gauche mais non pas le pouce. On utilise le pouce et les deux premiers doigts seulement de la main droite. Le petit doigt de la main droite doit toujours être fixé sur la table du luth entre la rose et le chevalet, mais plus près du chevalet. Si l'on lève le petit doigt, cela doit être fait uniquement dans le but de mieux atteindre une basse, et l'on doit le replacer tout de suite. On peut également lever le petit doigt pour jouer un grand accord avec le pouce, jouant ainsi à la façon de la guitare.

Quand on pince un, deux ou trois chœurs avec une basse, c'est bien de jouer la basse un petit peu avant le petit chœur ou chœurs, et, s'il s'agit de trois chœurs voisins, il ne faut pas les pincer comme on faisait autrefois, c'est à dire avec les doigts de la main droite, mais avec l'index seulement, glissant l'index des aigues vers les graves, en répétant quelquefois la note aigue avec le médus.

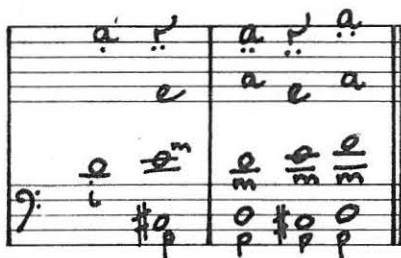
La raison en est que si on joue avec les trois doigts, on manque la moitié des cordes, c'est à dire que l'on arrive à pincer qu'une seule corde par chœur.

On joue en utilisant alternativement index et majeur, sauf quand on pince une basse avec un chœur du petit jeu. Dans ce cas, il faut toujours utiliser pouce/majeur, même quand cela arrive plusieurs fois de suite. Ainsi, la note qui précède un tel passage doit être toujours pincée avec l'index, et inversement, quand on fait glisser l'index sur un grand accord, la note qui le précède doit être pincée avec le médus.

Fig. 5 Le glissement



Fig. 6 Le pincement



Si un maître vous donne une leçon à travailler, demandez qu'il vous indique les doigtés. Il n'y a aucun chœur, sauf la chanterelle, qui ne soit pas joué avec le pouce. S'il faut jouer le quatrième et le troisième chœur ensemble, le quatrième sera joué avec le pouce ; s'il faut jouer le troisième et le deuxième ensemble, le troisième sera joué avec le pouce ; s'il faut jouer le deuxième et la chanterelle ensemble, le deuxième sera joué avec le pouce.

Inversement, on joue quelquefois avec l'index, et aussi avec le majeur, sur le quatrième, le cinquième ou le sixième chœur, quand ils sont accompagnés d'une grosse basse. Ex. : Fig. 7

Fig. 7

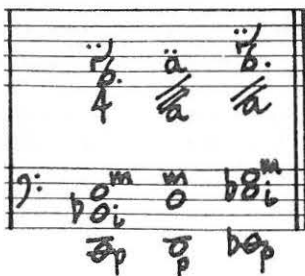
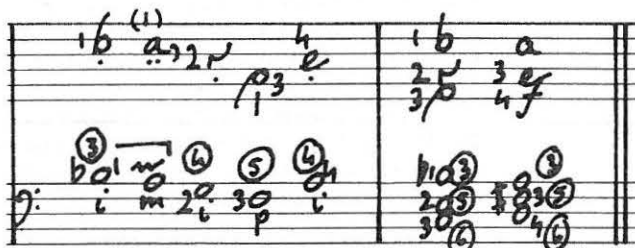


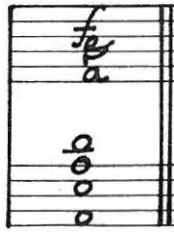
Fig. 8



En ce qui concerne la main gauche, on se sert de l'index pour appuyer sur la touche 'b', du médus pour appuyer sur la touche 'r', de l'annulaire pour appuyer sur la touche 'o', et de l'auriculaire pour la touche 'e', 'f', et toutes les autres touches plus loin.

Cependant, s'il faut appuyer un 'r' avec un 'e' ou un 'f', il faut déplacer la main et appuyer 'r' avec l'index, autrement on ne peut arriver à doigter le 'f'. Ex. Fig. 9

Fig. 9 Fig. 10



◀ (non doigté dans le texte).



Donc, s'il y a des notes encore plus loin que 'f', il faut également déplacer la main, et ainsi l'index appuie quelquefois un 'f', un 'g', ou 'h'. Voir Ex. Fig. 10.

Donc la note la plus haute est appuyée avec l'auriculaire, et la note la plus grave avec l'index. (20)

Quelle que soit la lettre que l'on appuie, il faut penser à ce qui suit, et placer sa main dans une position où l'on puisse atteindre les prochaines frettes, suivant qu'elles soient plus aiguës ou plus graves. De cette façon on peut faire les tenues (*en Français dans le texte*), c'est à dire, garder les doigts sur les frettes, et puis déplacer la main très soudainement d'un bout du manche à l'autre. Il faut placer les doigts aussi près que possible, car dès qu'on lève les doigts, il n'y a plus de son, donc il faut observer les tenues très exactement, car un chœur peut être une basse qui accompagne beaucoup d'autres notes. Ex. Fig. 11.

20. Dans cet exemple les trois premiers 'K' seront joués avec le quatrième doigt de la main gauche, le 'h' et le 'k' qui suivent avec 2 et 4 respectivement, et ensuite il y aura un changement de position, le quatrième doigt glissant de 'k' à 'h' pour permettre de jouer 'h' 'f' 'e' avec 4 2 1 respectivement. L'exemple n'est pas une bonne illustration de ce que l'auteur voudrait démontrer.

Fig. 11

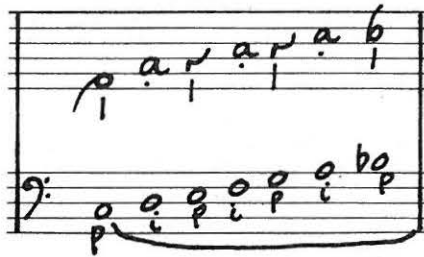
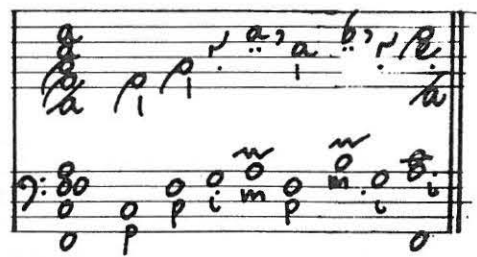


Fig. 12



Dans cet exemple, le 'o' sur le dixième chœur sert de basse pour toutes les autres lettres qui le suivent. Si on lève le doigt de ce 'o', on prive toutes les autres notes de leur basse, et dans ce cas, il vaudrait mieux le répéter, comme dans l'exemple suivant où la basse est répétée trois fois, le 'a' sur le huitième chœur deux fois, et le 'a' sur le quatrième chœur une fois, car ce sont des unissons de la même note.

Il faut toujours garder le pouce sur les basses, c'est à dire lever le pouce des basses le plus tard possible ; ceci stabilise la main, et vous aide à trouver les basses plus facilement.

La coordination des deux mains est une chose très nécessaire. La main droite ne doit pas pincer avant que la main gauche ne soit en place. Comme quand on rame, le bateau n'avance point, mais tourne en rond, si on rame avec une main à la fois.

CHAPITRE IX

De la notation des indications et des ornements du luth

Quelques personnes indiquent les doigts de la main gauche par des chiffres, 1 pour l'index, 2 pour le majeur, 3 pour l'annulaire, 4 pour l'auriculaire. Ex. Fig. 1

Fig. 1

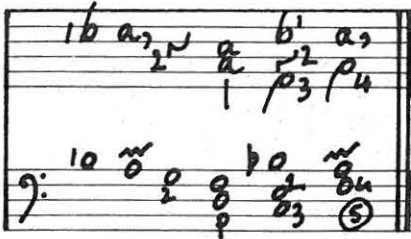
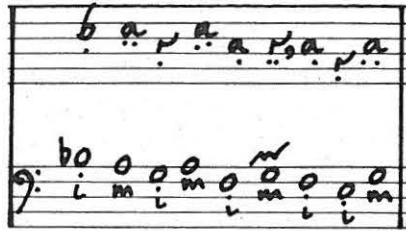


Fig. 2



Les doigts de la main droite sont indiqués comme suite :

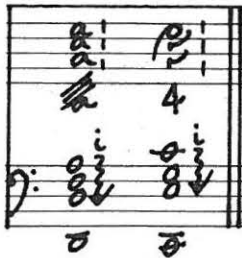
L'index est indiqué par un point .

Le majeur est indiqué par deux point ..

Les deux autres doigts ne sont pas utilisés. Ex. Fig. 2

Le glissement de l'index : Quand on trouve un accord de trois notes plus une basse, il faut glisser l'index droit de l'aigue vers le grave. Ceci | est l'indication du glissement. Ex. Fig. 3

Fig. 3



Si dans de tels cas, on répète l'aigue, il faut le faire avec le majeur, comme dans la Fig. 4

Jouez la Fig. 4 comme si c'était écrit comme dans la Fig. 5

Fig. 4

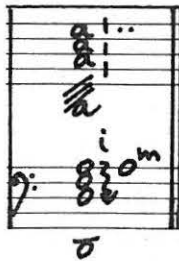
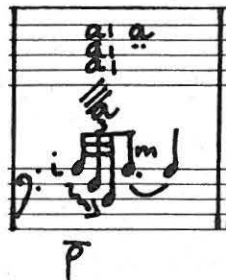


Fig. 5



Pour faire un coup continu, c'est à dire quand toutes les lettres sont sur des cordes voisines, comme ici (Fig. 6) ou là (Fig. 7), il faut jouer vers le bas avec le pouce, jusqu'au dernier chœur qui doit être joué avec le majeur, et ceci est la note qu'on entend en dernier, car c'est une règle que le pouce doit jouer d'abord.

Fig. 6

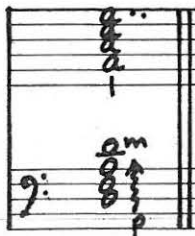
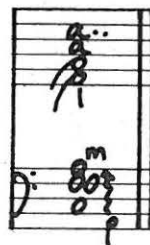


Fig. 7



Si l'on trouve, sur une seule corde, trois notes simples dont certaines ont la nature de basses, il faut frapper la première avec le pouce, la deuxième avec l'index, et la dernière avec le pouce. Ex. Fig. 8

Fig. 8

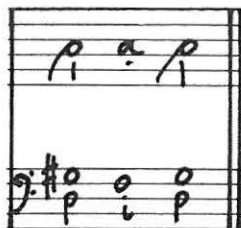
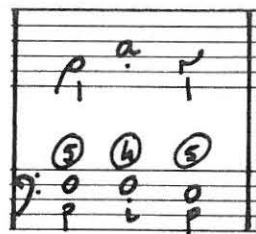


Fig. 9



Ceci est la marque du pouce. |

Bien que les notes dans l'exemple de la Fig. 9 ne se trouvent pas sur la même corde, elles suivent la même règle.

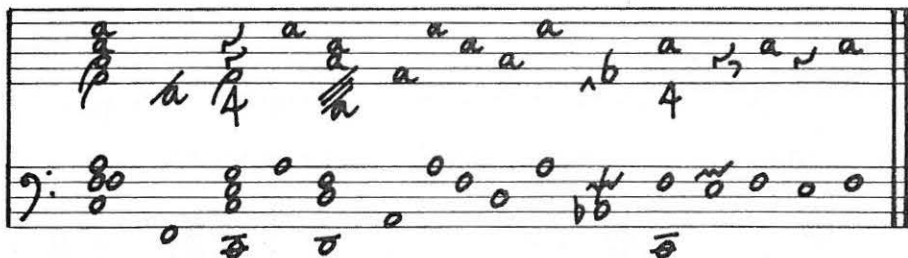
Quelquefois, on joue tout un passage avec le pouce et l'index, commençant sur le sixième chœur et terminant à la chanterelle. De tels passages doivent être exécutés rapidement.

Fig. 10



Quelquefois aussi nous jouons seulement la grosse basse, et d'autres fois seulement l'octave, car toutes les basses sont composées de deux cordes, une grosse et une petite. Ceci se fait seulement dans des mouvements gallants. (21) Ex. Fig. 11 (ex. non mesuré dans le texte.)

Fig. 11



Il faut jouer cette chaconne deux fois, la première fois seulement l'octave, la deuxième fois, seulement la grosse basse.

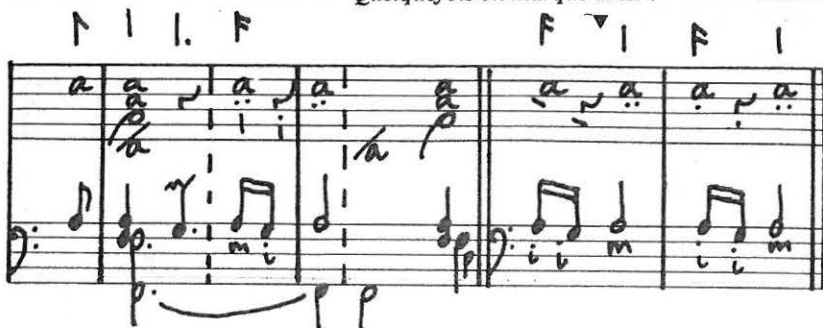
De la cadence ou trillo

Auparavant, les cadences se faisaient uniquement à la fin d'une leçon, mais de nos jours, le Vieux Gaultier a su les placer dans énormément d'endroits, et ceci avec beaucoup de grâce.

Un ex. du premier type de cadence, Fig. 12

Ou avec deux points, ainsi :

Quelquefois on marque ainsi :



La cadence composée du 'a' sur le troisième chœur, de 'r' sur le quatrième, et d'un autre 'a' sur le troisième chœur doit se jouer prestement avec l'index et le majeur de la main droite. Les deux premières lettres de la cadence sont jouées avec l'index en le glissant vers le haut. La troisième lettre est jouée avec le majeur aussi vite que possible, après.

Le Deuxième type de cadence diffère du premier en ce qu'il commence avec la note la plus grave. La première lettre doit se jouer avec l'index, la deuxième avec le majeur et la dernière avec l'index encore une fois, comme dans l'exemple de la Fig. 13.

Fig. 13

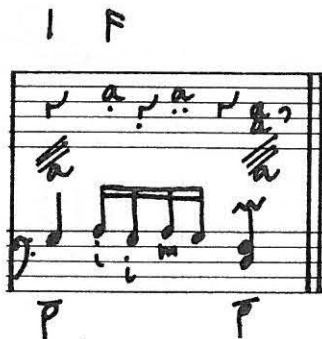


D'habitude on exécute une cadence après un tremblement, mais pas toujours. On ne peut jouer une cadence trop prestement. Si la cadence est nette, preste, et bien équilibrée, c'est une des plus grandes graces et disent certains, la perfection du luth.

Fig. 14 Cadence après un tremblement



Fig. 15 Cadence sans tremblement



Du tremblement

De nos jours, nous trouvons deux extrémités malsaines en ce qui concerne le tremblement. L'un fait un tremblement trop long et aussi souvent que possible, un autre fait deux tremblements en même temps, un autre encore fait un tremblement avec les deux mains en même temps. (22) Le savant Gaultier (*non spécifié dans le texte*) a condamné cet abus du tremblement et Gaultier de Paris aurait voulu n'avoir aucun tremblement. (23)

Comme, dans le chant, le trillo de la langue est ridicule, et celui de la gorge très plaisant, le tremblement sur le luth, fait avec modération, douceur et justesse ne peut que plaire, car tout le monde le place comme un des principaux agréments de l'instrument.

Nombreux sont ceux qui affirment que pour un bon tremblement et les autres agréments (qu'on nomme le "jeu perlé") les cordes du luth ne doivent pas être trop raides ; d'ailleurs, cela fatigue la main, et n'est bon que pour fortifier les mains d'un élève.

Il faut toujours garder les ongles courts, car ce n'est pas bien de faire un tremblement avec l'ongle. L'agrément se fait avec la pulpe et le toucher de la pulpe.

22. Serait-ce une référence à l'ancienne façon d'exécuter un tremblement ?



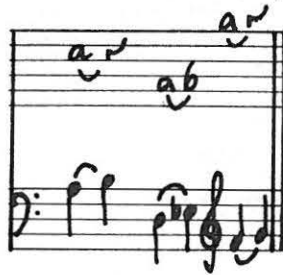
23. Ceci n'est pas vrai. Denis Gaultier décrit fort bien le tremblement dans les "Pièces de Luth..." et "Livre de Tablature..."

Des chutes

Il existe deux types de chutes : la chute simple, et la chute double. La chute simple se fait de deux façons. La première façon est de jouer une corde à vide et d'y laisser tomber un doigt, comme dans l'ex. Fig. 16.

Ceci est la marque de la chute

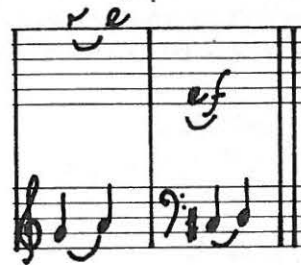
Fig. 16



L'autre façon de faire une chute simple est la suivante. Quand on a un doigt déjà appuyé sur une lettre, on laisse tomber un autre doigt sur la première lettre qui suit ou bien sur la deuxième. C'est à dire que la chute simple se fait à un ton ou un demi-ton d'intervalle, comme dans l'ex. Fig. 17.

Fig. 17

une chute d'un ton

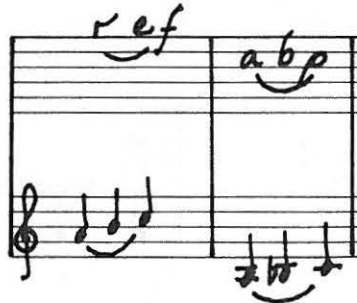


une chute d'un demi-ton

La chute double

La chute double est composée de trois lettres, un 'a' et deux autres lettres ou bien trois lettres appuyées, comme dans l'ex. Fig. 18

Fig. 18



Les roulades

Les roulades diffèrent des chutes en ce que les chutes commencent avec la note grave et finissent avec la note aigue, tandis que les roulades commencent avec la note aigue et finissent avec la note grave.

La roulade est simple ou double

La roulade simple est composée de deux notes

La roulade double est composée de trois notes

Fig. 19 Exemple de roulade simple

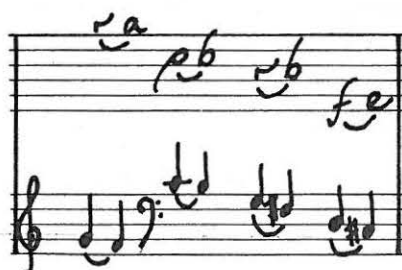
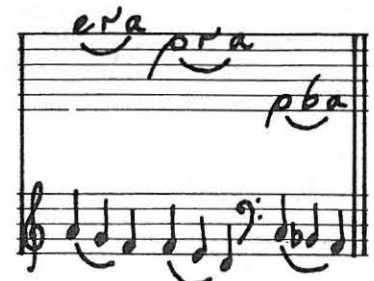


Fig. 20 exemple de roulade double



Du tiré

Le tiré, se fait en tirant le doigt de la corde, et en le remettant immédiatement sur la corde. Il existe deux types de tirés l'un à vide et l'autre appuyé. Le tiré à vide se fait en appuyant sur une note, et en l'enlevant immédiatement, vers une corde à vide, comme dans l'exemple Fig. 21.

Fig. 21

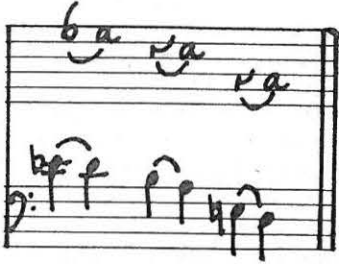
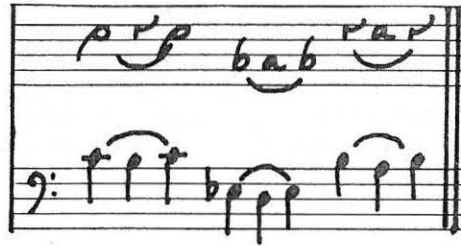


Fig. 22



Le tiré appuyé se fait en appuyant sur une lettre et en enlevant le doigt immédiatement pour le remplacer tout de suite sur la même lettre, comme dans l'ex. Fig. 22 (24)

Le miaulement se fait en appuyant le petit doigt sur une corde en faisant balancer la main.

Du martellement des cordes du luth

Marteller vient du mot marteau ; on le fait en battant la corde plusieurs fois sans beaucoup lever le doigt. (25)

Cependant, on doit faire toutes ces choses sans perdre la mesure, et avec modération et pas trop souvent pour ne pas choquer l'oreille.

24. Ces ornements, bien que le texte ne soit pas très clair, semblerait être :

- i. L'appogiature courte.
- ii. Le mordant.

25. Nous pensons qu'il s'agit ici d'un trille où l'on bats la corde de la main gauche sans la tirer du tout, ce qui donne un ornement très délicat et expressif.

CHAPITRE X

La façon de bien enseigner et d'apprendre à bien jouer du luth

Cicéron dit que nous avons en dedans de nous-mêmes les graines de toutes les vertus et de tous les vices : si on prenait ces graines pour les planter dans notre âme, comme on plante les fleurs dans la terre, ce serait couteux et pénible. Dieux nous a donné librement ces graines, mais pour que nous excercions notre foi et obéissance, il a logé dans nos cœurs la vertu et le vice sans les distinguer l'un de l'autre. Ceci est l'avis d'un païen qui n'a d'autre lumière que celle de la nature, mais nous qui avons la lumière de la loi écrite, et des lois de grâce, nous voyons que tout Bien vient de Dieu, et que tout Mal vient de la corruption de la nature.

Par ailleurs le Sauveur du monde nous a donné maints exemples de toutes les vertus, mais aucun du mal. Surtout, il nous a enseigné l'obéissance quand il s'est soumis à la volonté de son Père - jusqu'à subir la mort ; la mort infâme sur la croix. L'obéissance à la volonté de nos parents constitue le premier pas qu'un enfant doit faire pour atteindre une science ou une vertu quelconque. Cependant il appartient aux parents de chercher et de trouver les inclinations de leurs enfants, et quelle science leur convient. Si l'enfant est attiré par une science donnée, c'est un grand signe que cette science lui conviendra, et que ses dispositions et ses facultés d'âme et de corps donneront leur consentement.

Deuxième section

Mis à part l'obéissance aux parents, l'élève doit être bien disposé envers le maître, c'est à dire avoir le désir d'être dirigé par lui, sans quoi, il est impossible que l'élève apprenne quoi que ce soit. Ensuite, les parents doivent renforcer l'autorité du maître en lui témoignant du respect, en faisant grand cas de lui, et en le récompensant libéralement. Dans ce but, il est bon de choisir un maître qui soit bien élevé et célèbre. Si le maître fait son devoir, on le respectera. La gravité sied bien au maître. Il doit être doux dans ses paroles et sévère dans l'exécution de son devoir.

Si le maître respecte l'élève, l'élève respectera le maître.

Un maître ne doit être ni trop vieux ni trop jeune ; celui qui est jeune est peu expérimenté et bête, tandis que celui qui est trop âgé est geignard, anti-pathique, ne connaît pas les nouvelles façons de jouer, les nouvelles leçons, a une mauvaise main, et n'a ni une bonne voix ni un bon jeu, ce qui est très dangereux pour de jeunes élèves. Les élèves sont des singes, et en imitant leurs maîtres sont comme l'empreinte d'un cachet dans la cire. Il est très nécessaire que le maître ait une belle voix pour bien enseigner le luth, car il est bon qu'il chante la leçon pendant que l'élève la joue, pour mieux donner le rythme et le style. Cette méthode est meilleure que celle qui consiste à jouer en même temps que l'élève sur un autre luth, car on confond les deux instruments. Cela gêne le maître d'entendre les fautes de l'élève, et cela rend l'élève négligent car le bon jeu du maître cache ses erreurs. Cependant, il est nécessaire que le maître sache bien jouer, car il doit certaines fois jouer devant son élève pour lui former l'oreille et lui donner le style d'une leçon.

L'art de la musique est plutôt inspiré et communiqué qu'enseigné, comme on le voit chez les oiseaux, où les jeunes apprennent des parents à chanter. D'ailleurs mettez un canari près d'un rossignol et il apprendra le chant du rossignol. Comme le canari chante toute l'année, et le rossignol seulement l'été, si vous apprenez au canari à chanter ainsi, vous aurez dans votre chambre toute l'année le chant du rossignol. Ainsi l'élève doit toujours répéter, et le maître a ces trois choses à faire : noter des leçons, enseigner et jouer.

Troisième section

Un élève doit commencer à sept ou huit ans, et il faut vérifier si sa main convient au luth. Elle ne doit être ni trop courte, ni trop longue, mais pleine et surtout belle. Il est préférable de ne jamais jouer du luth plutôt que de jouer avec une main laide ou encore de jouer avec des mains belles au départ mais mal soignées.

Fig. 1

The musical score for Fig. 1 is presented in two systems, each with three staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'a e a' and 'a e a' repeated. The middle staff is a guitar melody with notes 'm m m', 'm i m i m', and 'm i m'. The bottom staff is a bass line with notes 'p #p p' and 'p p'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' and 'pp'.

Il faut garder les ongles courts et sans les avoir en deuil, comme on dit. Il ne faut pas les tailler avec les dents, ce qui est très mauvais et qui leur donne par ailleurs une certaine forme tout en les incitant à devenir plus épais. Certains disent que les ciseaux font la même chose, car ils pincet l'ongle. Un canif est préférable si vous savez l'utiliser, mais le mieux de tout est une petite lime.

Quatrième section

La bonne tenue des mains est primordiale, comme nous l'avons déjà enseigné. Il ne faut pas enseigner trop à la fois à un élève, mais lui donner d'abord une leçon facile. Commencer d'abord avec une leçon où on ne trouve que des pincements, (*pouce, majeur ensemble*). Ensuite, donnez à l'élève une leçon où il n'y a que des grands accords, suivie d'une leçon où il y a mélange des deux. Ensuite, enseignez une leçon pour apprendre l'usage des divers doigts comprenant un passage rapide avec pouce et indes ; une cadence facile ou un trille, et ensuite une cadence plus difficile.

Dans la leçon suivante, par exemple, il n'y a que des pincements.

Vous voyez que tous les accords sont composés de deux notes qui doivent se pincer avec le pouce sur la basse, et le superius ou petite corde avec le majeur. Les cordes qui portent un seul point se jouent avec l'index et celles qui portent deux points se jouent avec le majeur.

En ce qui concerne la dernière mesure, où il faut jouer plusieurs cordes, jouez la comme ceci : Fig. 2

Fig. 2

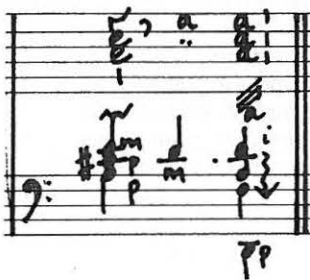
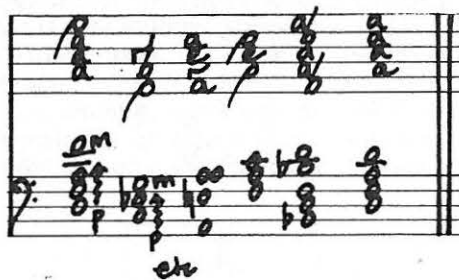
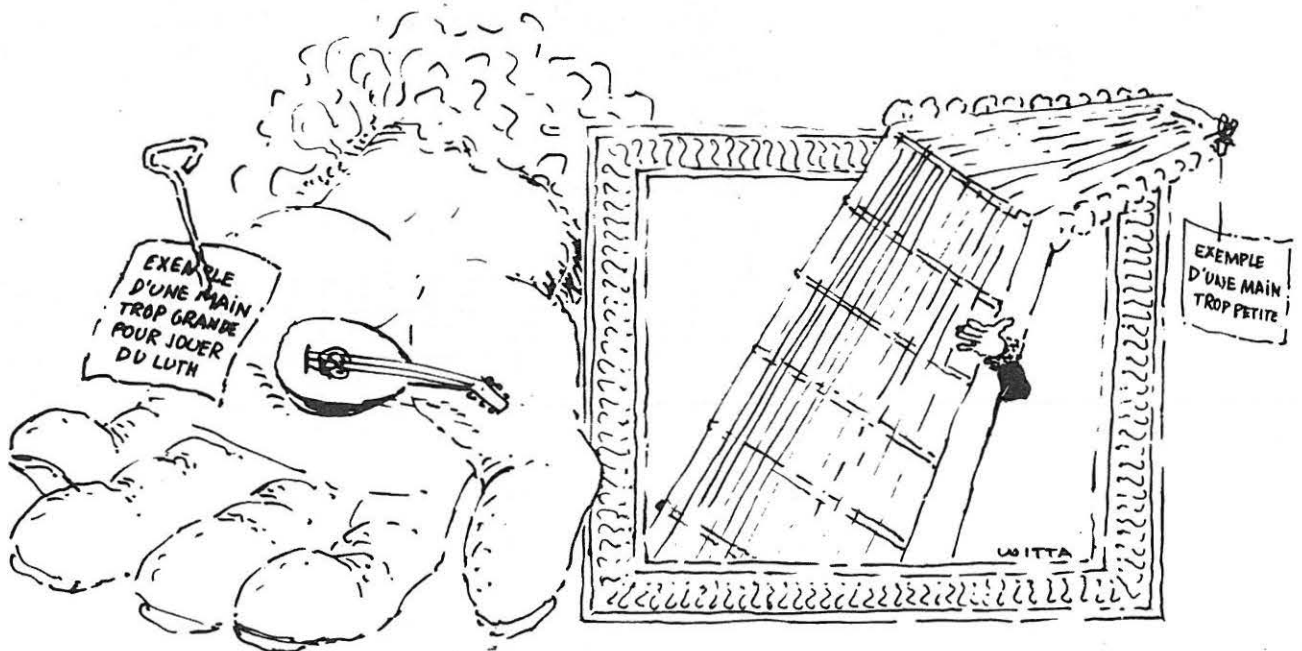


Fig. 3



Le premier accord (26) 'r' sur le deuxième chœur, 'e' sur le troisième, et 'e' sur le quatrième doit se jouer ainsi : les deux 'e' avec le pouce vers le bas et le 'r' avec le majeur. Ainsi doivent se jouer tous les accords qui n'ont pas de grosses basses, et dont les notes se trouvent sur des cordes jointes, comme dans l'exemple Fig. 3

26. Ici l'auteur a rayé 'première' et substitué 'dernière', ce qui ne semble point logique. Nous avons choisi 'première'.



Première Sarabande

La sarabande est une exception. Elle se joue librement à la manière de la guitare, les accords non pas ensemble, mais quelques fois seulement avec le pouce, quelquefois seulement avec l'index, comme dans l'ex. Fig. 5

Analyse de la première sarabande

La deuxième sarabande et toute autre sarabande se jouera de la même façon.

Le premier accord de cette leçon, composé de trois 'a' et de la sixième basse, se joue ainsi : le pouce joue la basse et l'index glisse sur les trois autres notes vers le haut. Les quatre cordes doivent être jouées ensemble et en même temps. Les autres accords qui se composent de trois ou quatre notes sur des cordes voisines se joueront avec le pouce et quand un accord est écrit deux fois, on le jouera la première fois avec le pouce vers le bas et la deuxième fois avec l'index vers le haut.

Fig. 4 Une sarabande

Fig. 6

Ces traits signifient le glissement avec l'index

Le trait qui se trouve sous une lettre indique le pouce. Le trait qui se trouve à côté d'une lettre signifie l'index. Les notes simples de cette leçon doivent se jouer les basses avec le pouce et les petites cordes avec l'index et le majeur en alternance, car il y a autant d'inconvénient à jouer avec un seul doigt qu'à marcher sur un seul pied.

Fig. 5 Deuxième sarabande

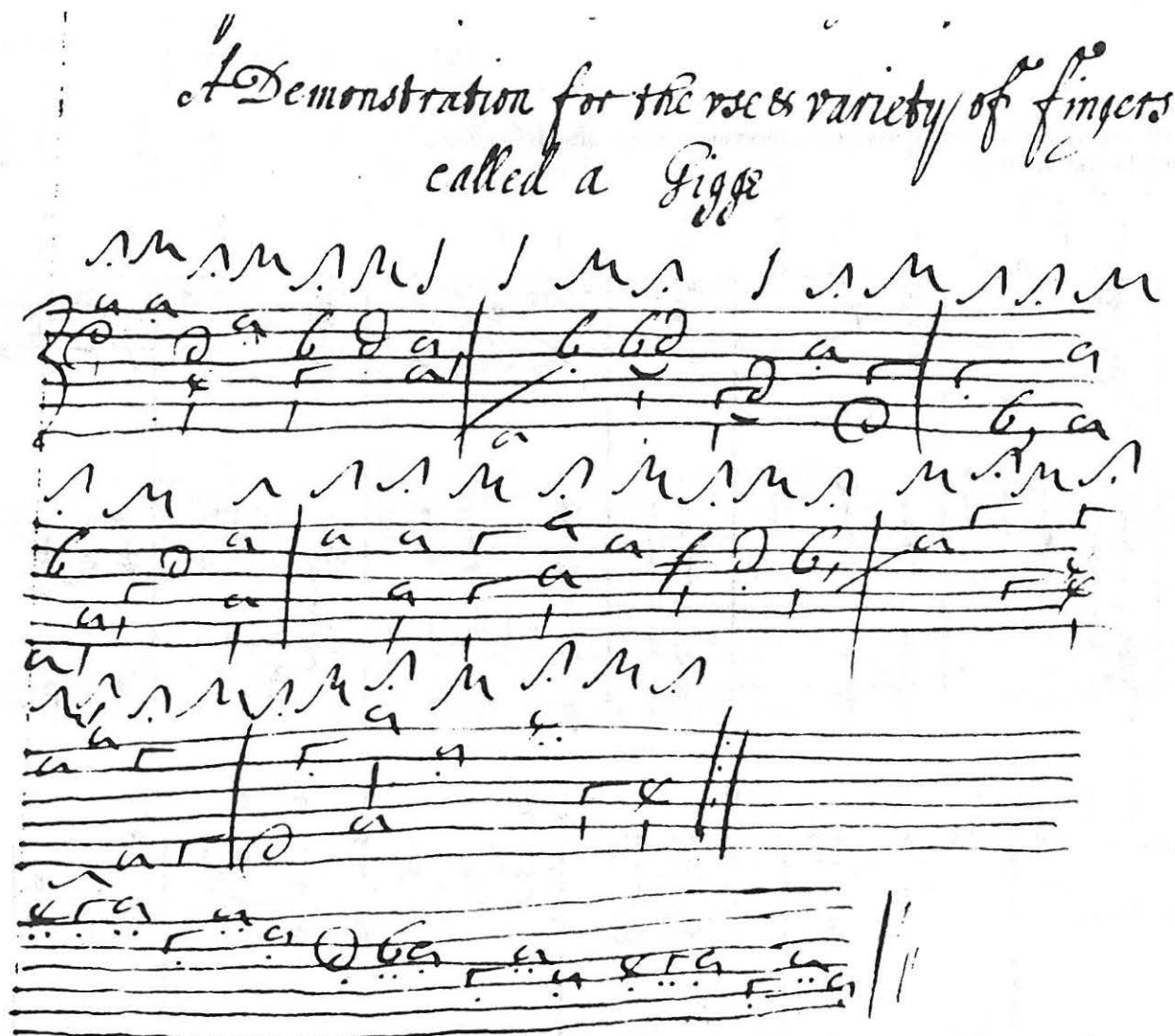
Fig. 7 Un exemple d'une leçon avec des pincements et des grands accords, qui s'appelle une courante.

The musical score is divided into two systems. Each system consists of three staves. The top staff shows chord diagrams with letters (a, b, c, d, e, f, g) and symbols (p, p, p, p, p, p, p, p, p, p, p, p) indicating fingerings and dynamics. The middle staff contains a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The bottom staff contains a bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The music consists of a sequence of chords and melodic lines in both hands.

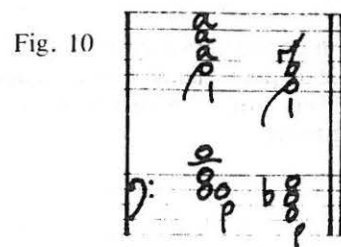
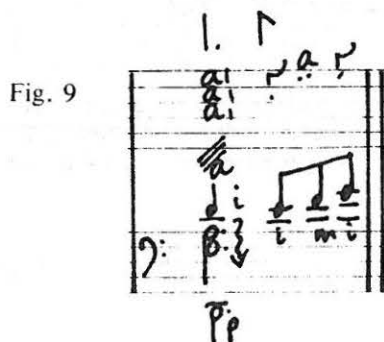
Comme vous voyez, cette leçon se compose en partie de grands accords, et en partie de pincements. Si vous suivez les règles que nous avons données précédemment pour chacune de ces techniques, vous n'aurez aucun mal à jouer cette pièce.

Fig. 8 Un exemple de l'utilisation des divers doigts qui s'appelle une gigue.

(N.D.T. Cette gigue ayant un chiffre 3 placé au début, a des mesures très irrégulières. Nous avons choisi de la reproduire en facsimilé.)



Vous avez dans ces leçons toutes les différentes sortes de doigtés, mais il faut respecter les marques pour le pouce et pour les deux doigts. Le trait long sous une lettre indique le pouce, le trait long à côté d'une lettre indique le glissement ; les points indiquent les deux doigts : un point pour l'index, deux pour le majeur. Fig. 9



Le premier accord se fait en glissant l'index, les trois notes simples utilisant les divers doigts. Cette marque indique le pouce. Fig. 10

Fig. 11 : Un exemple de l'utilisation du pouce et de l'index
Ce passage doit se jouer exactement comme il est écrit, avec pouce et index.

Fig. 11

(Cette partie est non-mesurée dans le texte)

Un exemple d'une cadence facile à la main droite. Cette cadence se joue ainsi : la première lettre avec l'index, la deuxième avec le majeur et la troisième avec l'index.

Fig. 12

Un exemple de la nouvelle cadence, plus difficile que celle qui précède.

Fig. 13

On frappe les deux premières lettres de cette cadence avec l'index et la dernière avec le majeur. (27) Il n'y a que trois lettres dans une cadence, donc ici il y a trois exemples de cadence.

Cinquième section (28)

Il ne faut pas apprendre bêtement sans comprendre, et il faut toujours regarder la partition quand on joue pour bien observer les doigtés, les tenues, garder les doigts sur les cordes, respecter la mesure et ne jamais se tromper de lettre ni d'accord.

Quand vous savez jouer une leçon parfaitement, vous pouvez vous permettre de jouer sans partition, surtout si vous jouez en public, pour pouvoir garder un aspect plus beau et plus plaisant. Vous pouvez aussi jouer en marchant et regarder quand l'occasion se présente.

La mélodie, le style et la mesure d'une leçon ne s'apprennent guère dans les livres. Il est donc bon d'entendre quelqu'un bien jouer votre leçon, et de la chanter en y réfléchissant pour la garder présente à votre esprit.

Je tiens à ce qu'un débutant ne joue qu'en présence de son maître. Le maître

27. Dans le texte les trois lettres de la cadence sont doigtés m.i.m. Nous pensons qu'il faut rétablir d'après la description de l'auteur.

28. 'Quatrième Section' dans le texte.



doit donc venir voir son élève aussi souvent que possible, au moins une fois par jour. Ceci pour accorder le luth et vérifier si les cordes sont bien montées, car il est mauvais de jouer sur un luth mal réglé ; cela gache l'oreille de l'élève.

Il ne faut ni jouer quand la main est fatiguée, ni négliger le luth, et le maître et l'élève ne doivent point s'emporter. Le maître doit traiter l'élève selon sa capacité. Il sera bon d'apprendre beaucoup de leçons, pour se faire la main, comme nous disons, car c'est une erreur de faire jouer à l'élève quelques bagatelles pour plaire aux parents. Il est mieux de se rendre capable de jouer dans l'avenir que de satisfaire une curiosité actuelle.

Le matin est le meilleur moment de la journée pour travailler, car la main est reposée, et les tendons plus souples. Ainsi, il est plus facile de se faire la main et de lui donner de bonnes habitudes.

Le matin donc, il convient de travailler des préludes, des traits rapides et des leçons avec beaucoup d'accords difficiles, de même qu'on laboure et qu'on sème en espérant avoir une bonne moisson.

L'élève doit faire attention à n'apprendre qu'avec son propre maître, et à ne pas choisir ses leçons lui-même, même quand elles sont bonnes, car il n'arrivera pas à bien les jouer et il contractera de mauvaises habitudes. Car il y a tellement de façons différentes de jouer que, si l'on passe de maître en maître, il est difficile de trouver la bonne façon de jouer ; et rien ne déplaît plus à un maître.

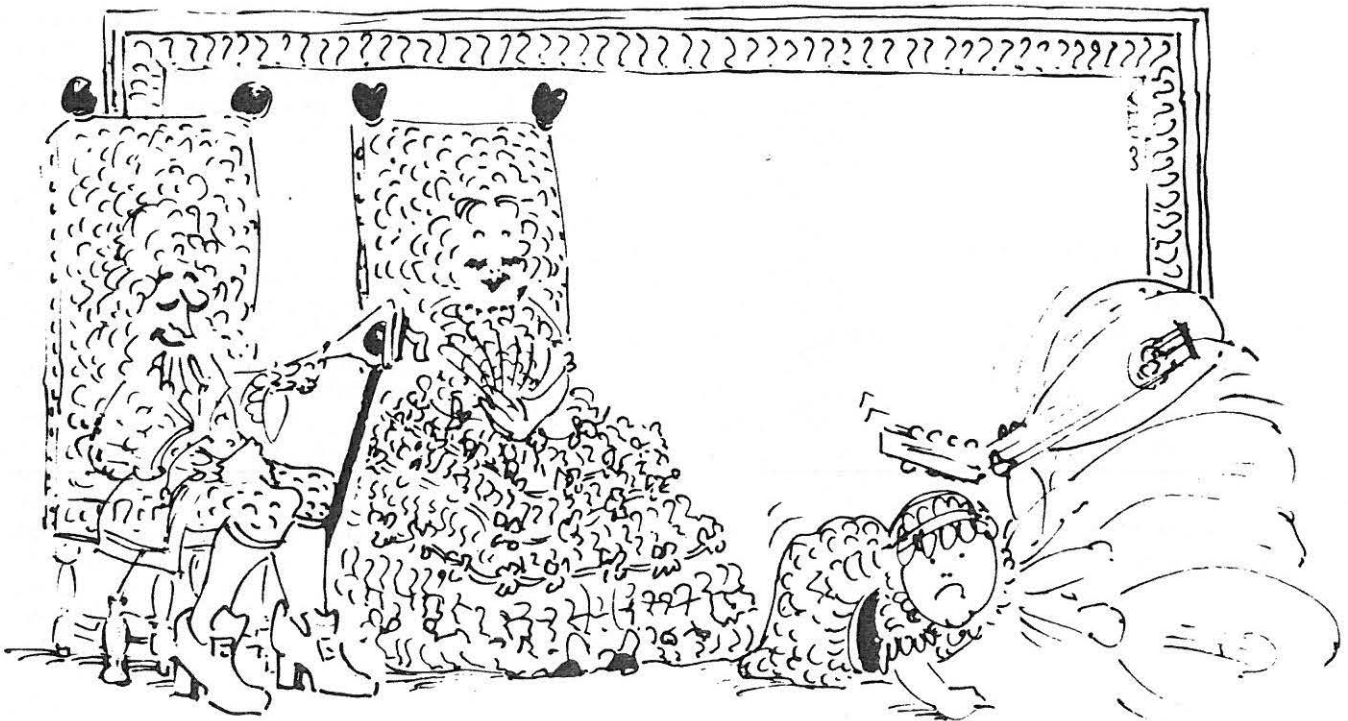
Il est aussi très bon que l'élève apprenne la musique, la danse et le chant. La musique l'aidera à bien jouer en mesure et à découvrir les erreurs dans une leçon ; la danse l'aidera à trouver le style d'une courante ou d'une sarabande ; et le chant l'aidera à faire tous les agréments du luth, car les instruments doivent imiter la voix, et plus ils se rapprochent de la voix, plus ils sont parfaits - comme le luth à qui nous attribuons la faculté de parler, car nous disons des autres instruments qu'ils sonnent bien, mais d'un luth nous disons "ce luth parle bien." □

Gaspar NETSCHER.

"Un concert"

Musée des Beaux Arts ; Rouen.

CL. GIRAUDON.



NOTES ORGANOLOGIQUES

Les recherches organologiques menées en France depuis de nombreuses années ne sont malheureusement connues que d'un public de spécialistes extrêmement restreint.

Tenter de faire mieux connaître ces initiatives est un des objectifs de cette revue et c'est bien volontiers que nous ouvrons nos colonnes à l'association "Les amis du Musée instrumental du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris" dont les efforts en ce domaine méritent l'intérêt de tous.



société des amis du musée instrumental

du conservatoire national supérieur de musique

14, rue de madrid - 75008 paris - france - tél. 292.15.20

Le Musée Instrumental du Conservatoire, unique en France par l'ampleur de ses collections d'instruments de musique et l'un des plus riches du monde dans cette discipline, souffre, quasiment depuis sa fondation en 1864, de l'exiguïté de ses locaux. Dès 1962, son conservateur, Geneviève Thibault, comtesse de Chambure, considérait de première nécessité de doter cette institution d'un nouveau local.

En 1966, avec l'appui de plusieurs amis et du Conservatoire, elle fonde la Société des Amis du Musée Instrumental du Conservatoire National Supérieur de Musique, pour soutenir le projet de transfert

du musée à l'Hôtel de Beauvais, dans le quartier du Marais à Paris. En vertu des statuts qu'elle s'était donnés, l'association entendait participer "au développement, à l'entretien et à l'aménagement du musée". De nombreuses démarches furent ainsi entreprises auprès des autorités compétentes : Affaires culturelles, Préfecture de la Seine, Conseil de Paris, Caisse Nationale des Monuments Historiques. Au moment de la disparition de Madame de Chambure, en 1975, ce projet de transfert, qui connut de nombreuses vicissitudes (changements ministériels, affectation des crédits de restauration de la façade de l'Hôtel de Beauvais à un autre hôtel du Marais, attribution momentanée de ce local à un organisme culturel privé, etc.), n'avait pas abouti.

Aujourd'hui, tandis que le musée, à la demande de son autorité de tutelle, la Direction de la Musique, de l'Art lyrique et de la Danse au ministère chargé de la culture, travaille activement au programme d'un futur musée de la musique, notre société place toujours au premier rang de ses préoccupations la

recherche d'un nouveau local et de moyens de fonctionnement de ce futur musée. Très récemment à la suite des interventions faites par la Société auprès des pouvoirs publics, la décision a été prise, au plus haut niveau, de réaliser le futur Musée de la Musique dans le cadre grand Auditorium, qui sera installé à La Villette, avec un futur grand Musée des Sciences et des Techniques. Notre nouveau conseil d'administration est animé depuis 1976 par Jacques Narbonne, Conseiller d'Etat, Président, Georges-Henri Rivière, créateur du Musée des Arts et Traditions Populaires, et Raymond Gallois Montbrun, directeur du Conservatoire, Vices-Présidents.

Avec cette équipe renouvelée, notre société souhaite également contribuer à étendre l'audience du musée dans tous les milieux, auprès de tous les publics, accroître son rayonnement et lui faire jouer le rôle d'un centre culturel vivant. Notre société devient ainsi le soutien et le complément indispensables du musée pour les activités qu'il ne peut pas toujours assumer lui-même, faute de moyens juridi-

ques et financiers adaptés.

Pour participer à l'enrichissement et à l'animation des collections :

- elle concourt à l'achat d'objets de collection, suscite dons et legs,
- elle aide au développement de la documentation du musée,
- elle organise des concerts avec les instruments du musée, des conférences, des visites commentées, des expositions,
- elle diffuse des documents en rapport avec les collections du musée,
- elle favorise ainsi des échanges de toute nature et, dans ce but, elle adhère à la Fédération française des Sociétés d'Amis de Musée,
- enfin, elle promouvoit tout projet susceptible d'aider au développement et à la promotion du Musée Instrumental.

Malgré la fermeture provisoire du musée pour des travaux d'amélioration, nous avons aujourd'hui à notre actif trois concerts publics (voir : Annexe 1), la diffusion de plans d'instruments, de cartes postales, de disques, de livres (voir : Annexe 2) ; et à plus long terme, la parution d'un bulletin de liaison, l'installation d'un équipement audiovisuel au musée.

Si nous voulons réaliser ce programme, nous avons besoin de vous. Amateur de musique, visiteur du musée, musicien, facteur d'instruments, musicologue, etc., vous tous qui connaissez le musée ou qui désirez le découvrir, vous manifesterez votre intérêt en adhérant à la Société des Amis du Musée Instrumental. Cette adhésion est d'abord un soutien financier, modeste mais indispensable, car il est le fondement de nos ressources propres. Elle est aussi une collaboration morale, en faisant connaître le Musée Instrumental et la Société des Amis autour de vous, et une participation effective aux activités que nous vous présentons.

Florence Abondance Trésorier

Michel Yvon Secrétaire

ANNEXE 1 : Liste des concerts organisés par la Société des Amis du Musée Instrumental en 1977-78.

5.XII.1977 : "Inauguration publique du clavecin Jean-Henri Hemsch, Paris, 1761" ; avec Ken-

neth Gilbert, clavecin, et Penelope Evison, flûte (Paris, CNSM, salle Berlioz).

19.V.1978 : "Présentation de quatre violons du Musée Instrumental" : Amati, Crémone, 1639 ; Stainer, Absam, 1669 ; Stradivarius de Davidoff, Crémone, 1708 ; Guarnerius del Gesu de Delphin Alard, Crémone, 1742 ; avec Pierre Amoyal, violon, Anne Quefelec, piano et Etienne Vatelot, luthier (Paris, CNSM, salle Berlioz).

16.VI.1978 : "Instruments à grenouillères du Musée Instrumental" : clavecins de Dumont-Taskin, Paris, 1697-1789, de Goujon, Paris, 1749, et pianoforte de Taskin, Paris 1788 ; avec David Fuller et William Christie, clavecins et pianoforte, et Judith Nelson, soprano (Paris, XV^e Festival du Marais, église Notre-Dame des Blancs manteaux).

ANNEXE 2 : Documents diffusés par la Société des Amis du Musée Instrumental (1) :

I. Plans d'instruments

Ils sont élaborés par les membres de l'atelier de restauration du Musée Instrumental. Ils concernent d'abord le musée, mais pourront s'étendre à d'autres collections. Ils donnent le maximum possible de renseignements sur la morphologie externe et interne des instruments. Ils sont exécutés à grandeur réelle et diffusés sous forme de tirages papier.

Édités tout d'abord pour répondre à la forte demande des facteurs, ils cherchent à être le plus fidèles à la réalité de manière à satisfaire également d'autres catégories de demandeurs. Ils répondent à deux objectifs du musée : diffuser une connaissance rigoureuse des instruments, préserver les collections en évitant les risques dus aux fréquentes manipulations des instruments.

Série actuellement disponible :

1. Luth à onze chœurs, anonyme, France (?), XVII^e siècle, E. 540 C.156. Diapason : 680 mm.
2. Guitare à cinq chœurs, anonyme, France (?), XVII^e siècle, E. 30 C.263. Diapason : 725 mm.
3. Mandore à dix cordes, anonyme, Italie (?), XVII^e siècle, Diapason : 335 mm.
4. Vièle de gambe (Basse), six cordes, Henri Jaye, Londres, 1624, E. 73. C.171. Diapason : 670 mm.

Série sous presse :

1. Pardessus de viole, six cordes, Nicolas Bertrand, Paris, 1714.
2. Ensemble de diverses épinettes des Vosges des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles.
3. Petit pianoforte de voyage d'Anton Walter, Vienne, fin XVIII^e siècle.
4. Pianoforte carré, anonyme, école viennoise, fin XVIII^e siècle.
5. Jeu de pédales de piano carré, Erard, Paris, 1808.

Série en cours de réalisation :

1. Clavicorde, anonyme, "viennois", fin XVIII^e siècle.
2. Epinette, dite d'Irena, Rome, 1564.
3. Guitare, Jean Voboam, Paris, 1690.

II. Cartes postales

1. Harpe, passant pour avoir appartenu à la reine Marie-Antoinette, faite par Naderman père, fin XVIII^e siècle.
2. Clavecin fait par Nicolas Dumont, Paris, 1697, "refait" par Pascal Taskin, Paris, 1789.
3. Clavecin fait par Henri Hemsch, Paris, 1761.
4. Basson russe fait par Tabard, Lyon, début du XIV^e siècle.
5. Orgue positif, allemand (?), XVI^e siècle.
6. Violon, ayant appartenu à Pablo Sarasate, fait par Antonio Stradivari dit Stradivarius, Crémone, 1724.

III. Disques

1. Rameau (Jean-Philippe). Intégrale des œuvres pour clavecin, par Kenneth Gilbert, enregistré sur trois clavecins français du Musée Instrumental : un coffret de trois disques stéréo, DG 2710 020.

IV. Livres

1. A.P. de Mirimonde, l'Iconographie musicale sous les rois Bourbons. 2 vol. Paris, A. & J. Picard, 1975-76.

Cotisation annuelles :

- Membre actif : 50 F
 - Membre bienfaiteur : à partir de 100 F
- Chèque bancaire ou postal à l'ordre de : "Société des Amis du Musée Instrumental", CCP : La Source n° 33 693 69 Y.

(1) Listes, tarifs et bons de commande disponibles auprès de Florence Abondance, Trésorier, par téléphone ou par correspondance.

MUSIQUE INÉDITE

DEUX COURANTES DE DUBUT

avec leurs contreparties pour luths

Bien que ces deux pièces soient signées du nom de DUBUT, leur attribution n'en reste pas moins problématique, car ce patronyme concerne une dynastie de musiciens français, violistes et/ou luthistes, qui s'étend de la fin du XVI^e siècle à la fin du XVII^e siècle.

Bien entendu, le style des deux pièces que nous proposons nous permet de les situer dans la seconde partie du XVII^e siècle. Mais leur auteur ne nous en demeure pas moins énigmatique. Dans le manuscrit MILLERAN (Paris, B.N. rés. 823) rédigé vers 1690, il est question de "MM. Du But, le père et les deux fils" ; selon La Laurencie, Pierre Dubut, contemporain des Gautier, serait le père. Nicolas Dubut serait un des fils et pourrait s'identifier avec le Du But cité par Du Pradel (Livres commodes des adresses de Paris, 1692).

En revanche, le manuscrit Vaudry de Saizenay (Besançon 279 152, d'où sont extraites nos deux courantes et contreparties) et la "Lettre de Le Gallois à Melle Regnault de Solier" (1680), ne mentionnent que "Du But, le jeune et le vieux". L'existence d'un second fils restant douteuse, nous serions tenté d'attribuer ces pièces à Dubut le jeune (Le manuscrit indiquant Dubut J.).

En ce qui concerne les pièces elles-mêmes, signalons qu'il ne s'agit vraisemblablement pas de duos de luths à proprement parler, les contreparties ayant été sans doute rédigées ultérieurement pour des pièces particulièrement appréciées à l'époque.

Transcription et édition : Joël Dugot.

courante 1

Handwritten musical notation for measures 1-6. The top staff contains notes with slurs and accents, and the bottom staff contains a rhythmic accompaniment with notes and rests. Measure numbers 3 and 5 are indicated above the staves.

Handwritten musical notation for measures 7-10. The top staff continues the melodic line, and the bottom staff continues the accompaniment. Measure numbers 10 and 11 are indicated above the staves. A 'BIS' marking is present in the bottom staff.

Handwritten musical notation for measures 11-15. The top staff shows the melodic progression, and the bottom staff shows the accompaniment. Measure numbers 15 and 16 are indicated above the staves.

Handwritten musical notation for measures 16-20. The top staff continues the melody, and the bottom staff continues the accompaniment. Measure numbers 20 and 21 are indicated above the staves.

Handwritten musical notation for measures 21-30. The top staff shows the melodic line, and the bottom staff shows the accompaniment. Measure numbers 25 and 30 are indicated above the staves.

Handwritten musical notation for measures 31-35. The top staff continues the melody, and the bottom staff continues the accompaniment. Measure numbers 35 and 36 are indicated above the staves.

courante 2

Handwritten musical notation for the first system of 'courante 2'. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a '3' time signature. The bottom staff has a bass clef and a '3' time signature. The music features various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some handwritten annotations like 'g h' and 'g, h' above notes in the top staff.

Handwritten musical notation for the second system of 'courante 2'. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a '3' time signature. The bottom staff has a bass clef and a '3' time signature. The music features various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some handwritten annotations like '4' and '4' below notes in the bottom staff.

Handwritten musical notation for the third system of 'courante 2'. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a '3' time signature. The bottom staff has a bass clef and a '3' time signature. The music features various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some handwritten annotations like '4' and '4' below notes in the bottom staff.

Handwritten musical notation for the fourth system of 'courante 2'. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a '3' time signature. The bottom staff has a bass clef and a '3' time signature. The music features various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some handwritten annotations like '4' and '4' below notes in the bottom staff.

Handwritten musical notation for the fifth system of 'courante 2'. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a '3' time signature. The bottom staff has a bass clef and a '3' time signature. The music features various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some handwritten annotations like '4' and '4' below notes in the bottom staff.

Two empty musical staves at the bottom of the page.

courante 1

4

Handwritten musical score for Courante 1, measures 1-5. The score is written on two systems of staves. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a 3/4 time signature. The second system also consists of a grand staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. Dynamic markings include *mf* and *W*. Measure numbers 3, 5, and 4 are indicated above the staves.

Handwritten musical score for Courante 1, measures 6-10. The score continues on two systems of staves. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. Dynamic markings include *W* and *p*. Measure numbers 10 and 5 are indicated above the staves.

Handwritten musical score for Courante 1, measures 11-15. The score continues on two systems of staves. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. Dynamic markings include *W* and *p*. Measure numbers 15 and 10 are indicated above the staves.

Handwritten musical score for Courante 1, measures 16-20. The score continues on two systems of staves. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. Dynamic markings include *W* and *p*. Measure numbers 20 and 15 are indicated above the staves.

25

Handwritten musical score for measures 25-29. The first system (measures 25-26) features a treble staff with eighth and sixteenth notes and a bass staff with chords and single notes. The second system (measures 27-29) continues with similar notation, including dynamic markings such as *w* and *p*.

30

Handwritten musical score for measures 30-34. The first system (measures 30-31) shows a treble staff with eighth notes and a bass staff with chords. The second system (measures 32-34) continues with similar notation, including dynamic markings such as *w* and *p*.

A series of seven empty musical staves, each consisting of a treble and bass staff, arranged vertically.

courante 2

The first system of musical notation consists of two grand staves. The upper grand staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The lower grand staff has a bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and dynamic markings like *f* and *p*. A fermata is placed over a note in the upper staff.

The second system continues the piece. It features a melodic line in the upper staff with slurs and a fermata. The lower staff provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamic markings include *f* and *p*.

The third system shows further development of the musical themes. The upper staff has a melodic line with slurs and a fermata. The lower staff continues with harmonic accompaniment. Dynamic markings include *f* and *p*.

The fourth system concludes the piece. It features a melodic line in the upper staff with slurs and a fermata. The lower staff provides harmonic support. Dynamic markings include *f* and *p*.

Handwritten musical notation on a grand staff. The top system consists of a treble clef and a bass clef. The treble clef part begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody features a series of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The bass clef part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The notation includes various accidentals (sharps, naturals, flats) and rests. The piece concludes with a double bar line.

Ten sets of empty musical staves, each consisting of a treble clef and a bass clef, arranged vertically for writing.

Other Modell of notes and measures
of a lesson is the dissection of it

This Corant is upon the
ordinary tuning called B flatt.
and is dissected in the next
leave

It is to be noted that untill the note changes the note
that went before serveth for all the letters that have none
and are every one reputed to have the same note (as for
example)