



Éléments simplifiés pour la pratique de la musique baroque.

Jean-Christophe Frisch

Fondateur de l'ensemble Le Baroque Nomade

Texte en rapport à la conférence donnée pour MuSEA - le 27 novembre 2020 sur
Justesse et Tempérament

Pour jouer un morceau de musique d'après une partition, et en supposant qu'on domine son instrument, ou sa voix, il faut dans un premier temps être capable de lire cette partition. Nous l'apprenons, par exemple au conservatoire. Une fois cet élément acquis, il faut connaître les particularités stylistiques du morceau, pour comprendre la notation dans le cas particulier du morceau, car les signes graphiques qui constituent les partitions ont des significations qui ne sont pas universelles, et ont varié dans le temps comme dans l'espace. Ce sont ces particularités de lecture qui vont nous occuper ici, dans le cas de la musique baroque.

Il ne s'agit donc pas d'interprétation. L'interprétation est essentiellement subjective. Elle est constituée des choix, conscients ou non, faits par un artiste qui joue un texte préexistant, qu'il s'agisse d'une pièce de théâtre ou d'une partition. (Dans les deux cas un auditeur, le public, a besoin de l'interprète pour entendre l'œuvre de l'auteur, et réciproquement.)

Nous ne discuterons pas si l'interprétation historiquement informée est légitime. Ce débat est dépassé. Il s'agit ici uniquement d'apporter des éléments concrets, pratiques. Cela permet, en connaissance de cause de décider d'en tenir compte, ou de passer outre. Savoir que le signe # n'a pas toujours eu le même sens n'est pas une question d'interprétation. C'est une question d'information. Nous nous occupons ici de ces informations.

- De nombreux moyens sont à notre disposition pour nous rapprocher des musiques que les compositeurs imaginaient, avant de les écrire et donc de nous les transmettre. Nous les appelons des **sources**.
- Nous pouvons utiliser les nombreuses informations qu'elles contiennent sur la musique que nous jouons. Ces informations sont **documentées**, donc **réfutables**.
- Elles sont également contradictoires, imprécises, incomplètes. On ne peut en aucun cas se passer d'interprétation.
- Les compositeurs dont nous jouons les œuvres sont de meilleurs musiciens que nous. Nous pouvons leur faire confiance.

Nous ne saurions trop recommander à nos lecteurs de **lire eux-mêmes les traités** sur lesquels nous nous appuyons pour affirmer les règles énoncées ci-dessous. Il vaut toujours mieux consulter une source soi-même que se référer à l'interprétation, toujours

subjective, faite par un tiers. Chacun pourra alors avoir sa propre lecture, éventuellement réfuter et certainement compléter les affirmations qui suivent.

Nous choisissons ici arbitrairement comme référence la musique française autour de 1700, avec quelques extensions ou précisions qui élargissent le champ de pertinence. Il y a un risque à l'extrapolation hors de cette période et de ce lieu. Mais la France de Louis XIV a eu une grande influence dans tout l'Europe. On peut assez bien extrapoler en Allemagne ou en Angleterre. C'est plus hasardeux en Italie ou en Espagne. Cependant, même pour ces deux derniers pays, c'est une meilleure approximation que la lecture des partitions avec le sens qu'on leur trouvait en 1900. L'extrapolation à la période antérieure (17^e siècle) ou postérieure (Classicisme) est d'autant plus incertaine qu'on s'éloigne dans le temps. Mais c'est toujours mieux que rien. Quelques informations qui peuvent aider à cette extrapolation seront apportées ci-dessous.

I – Matériel

Utiliser autant que possible les **instruments d'époque** (copies, car les instruments anciens n'ont pas été faits pour être vieux) et les techniques d'époque sur ces instruments. **Mais ne pas disposer d'un instrument d'époque, ou du temps pour s'y consacrer, n'interdit aucunement de lire ce qui suit et de le mettre en pratique sur n'importe quel instrument.**

Le son (timbre) est un élément constitutif de la musique, utiliser le bon instrument fait sens. C'est le seul moyen par exemple de trouver l'équilibre entre les différents instruments. Les enregistrements sont à cet égard très trompeurs. Un CD n'est pas une source.

La pratique des instruments d'époque **nous enseigne de nombreuses choses**, par exemple que le son n'était pas homogène, mais plutôt coloré, changeant. On souhaitait qu'une corde à vide ait une couleur différente des autres notes. Les doigtés de fourche des instruments à vent donnent un son plus voilé. Les compositeurs tenaient compte de ces éléments.

Les cordes en boyau sont essentielles, car elles réagissent à l'archet ou au doigt tout à fait différemment des cordes de métal ou de matières synthétiques.

Respecter la tenue de l'instrument (pas de mentonnière, pas de pique) est également pertinent, car cela influe sur les possibilités expressives.

Les doigtés utilisés, par exemple au clavier, étaient très différents, surtout au 17^e siècle, avant Couperin et Bach. Ils déterminent un phrasé. On retiendra la rareté du passage du pouce, et l'utilisation de paires de doigts pour les mouvements conjoints (gamme montante à la main droite 12343434). Ces doigtés ne sont pas « moins bons » que les doigtés modernes. Ils sont adaptés à l'effet attendu par le compositeur. Article détaillé ici :

<http://jpb-organiste.e-monsite.com/medias/files/doigtés-anciens-historique-110910.pdf>

Les coups de langue aux instruments à vent privilégiaient l'alternance de deux consonnes, l'une plus nette (ti) l'autre plus douce (ri, c'est à dire r roulé une seule fois avec la pointe de la langue sur le palais).

Les archets ne tentaient pas d'unifier le tiré et le poussé. L'un était plus fort, l'autre plus faible, ce qui produisait une alternance de deux en deux, à rapprocher des coups de langue et des doigtés au clavier mentionnés précédemment. Les notes impaires étaient des « bonnes notes » les notes paires des « mauvaises notes » (note buone, note cattive en italien, Nobilis/Vilis en latin, ce derniers mots sont peut-être l'origine des signes qui indiquent les coups d'archet). C'est beaucoup plus facile à réaliser avec les archets à l'ancienne qu'avec les archets modernes dont la pointe alourdie a pour effet de rendre le poussé et le tiré plus égaux.

Utiliser les **partitions d'époque**, apprendre à les lire. La même graphie peut avoir un sens différent, de même que l'orthographe pour les mots a varié. Au 17^e siècle le psaume 137 se lisait : « Estans assis aux rives aquatiques de Babylon, plorions melancholiques... ». Le gérondif s'accordait, donc la liaison avec le mot suivant était différente de celle induite par l'orthographe moderne : « Étant assis ... ». Il en va de même pour la notation musicale. L'aspect même des partitions, par exemple les barres des croches courbes et non pas droites, influence notre rapport à la pièce que nous jouons.

Il est précieux de lire tout ce qui est possible sur le contexte social de la musique, de la danse, comme d'observer les peintures et l'iconographie en général. Par exemple, on observe souvent que de nombreux musiciens sont réunis autour d'une table ou du pupitre, avec peu de partitions. Cela peut sembler anodin, et dû à la difficulté d'avoir plusieurs copies de la même œuvre, mais lorsqu'on le met en pratique, on se rend compte que cela modifie la perception que les musiciens ont les uns de autres.

II – Paramètres

Accord. L'accord des instruments est évidemment un élément important. Cela concerne le diapason, c'est à dire la hauteur absolue des pièces jouées, et le tempérament, c'est à dire la répartition des intervalles pour résoudre la contradiction de justesse inhérente à la physique des sons. Selon les lieux et les époques, l'un et l'autre ont varié.

En ce qui concerne le diapason, on a pris l'habitude de jouer la musique baroque à 415, donc un demi-ton plus bas que le diapason moderne. Le répertoire français est souvent joué à 392, donc un ton plus bas que le diapason moderne, et le répertoire du 17^e siècle (Italie, Allemagne) à 460, un demi-ton plus haut. Ceci correspond à des approximations commodes de ce qu'on sait des diapasons réellement historiques, qui étaient beaucoup plus variés. Le chercheur et hautboïste Bruce Haynes a consacré un ouvrage essentiel à la question du diapason à cette époque. (History of Performing Pitch, the Story of « A », Oxford 2002)

Les musiciens de la période baroque nous ont laissé de nombreuses indications sur le tempérament qui leur paraissait adéquat. Ces tempéraments ont énormément varié selon les lieux et les époques. Ils témoignent en tout cas de l'attention portée à l'intonation.

On trouvera dans **l'annexe 1** une explication générale et simple de la question du tempérament. En attendant, retenons qu'on joue ou chante les dièses plus bas, et les bémols (ou le Fa naturel) plus haut, pour que les tierces soient plus justes. Les instruments à vent de l'époque sont conçus pour ce type d'accord, et sont peu adaptés au tempérament égal, moderne. En revanche les instruments à frettes (violes, luths, etc.) ont plus de facilité à jouer en tempérament égal.

Les compositeurs utilisaient avec brio les couleurs des différentes tonalités, et les modulations ont une autre saveur avec un tempérament inégal.

Tempo. Nous avons beaucoup d'informations objectives sur le tempo. Certaines viennent de différents outils de mesure, pendule, chronomètre, pouls. Il en ressort que le tempo se considérait sur la durée des mesures, et non pas des temps. On s'intéressait à des grandes valeurs. Le tempo est également lié à la danse, qui est l'autre indicateur de tempo. Les danseurs ne peuvent pas rester en l'air en attendant que le musicien veuille bien jouer la note suivante. Il leur faut aussi un minimum de temps pour exécuter les mouvements requis. Mais les pas et gestes exécutés par les danseurs ne sont pas nécessairement de durée égale.

Le tempo du plain chant pouvait varier énormément, de 40 à 180, selon la solennité des fêtes. Notez que l'indication est le nombre de notes carrées par minute, soit une annonce des futures mesures métronomiques du 19^e siècle.

L'objet utilisé le plus souvent à l'époque pour donner le tempo était le **pendule**, c'est à dire un poids suspendu à un fil (ou deux pour éviter qu'il ne change de plan d'oscillation). Le tempo dépend uniquement de la longueur du fil, et, contrairement au métronome, l'indication est visuelle, et souple. L'image peut rappeler la main d'un chef d'orchestre. Un fil d'un mètre donne approximativement la seconde. C'est une expérience très enrichissante de travailler face à un pendule.

Le traité de Loulié, intéressant car il comporte des parties simplifiées pour les enfants ou les débutants, explique l'utilisation du pendule, qu'il appelle chronomètre.

<http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/ff/IMSLP296503-PMLP480744-loulie.pdf>

Nuances. En général, sauf quelques cas particuliers, elles sont intégralement perçues comme un élément constitutif du son et du phrasé, un peu comme dans le jazz. Elles ne constituent pas un moyen arbitraire d'expression, comme par exemple faire la reprise piano. La nuance varie d'une note à l'autre, dans la phrase, selon les accents, et dans la note elle-même. Souvent les notes se terminent en diminuendo, et elles peuvent également comporter un crescendo avant le diminuendo, par exemple d'une dissonance, avec sa préparation (crescendo) et sa résolution (diminuendo).

Voir Quantz, Adagio, musique planche XVII ici :

http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/50/IMSLP460660-PMLP121922-versucheineranwe0000quan_1780_exempel.pdf

Et nuances ici, page 149:

http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/50/IMSLP460660-PMLP121922-versucheineranwe0000quan_1780_exempel.pdf

Pour le chant, dont la flexibilité est extrême, l'accentuation des syllabes prime sur tout autre critère. Les syllabes faibles sont vraiment chantées plus faiblement, et souvent plus courtes, que les syllabes fortes. Il ne semble pas que l'idée de contrastes d'une phrase à l'autre ait existé, sinon induite par le sens, et l'émotion qui en découle.

Rythme. La notation des valeurs rythmiques n'avait pas le sens objectif qu'on veut lui donner de nos jours. Il comportait une part de flexibilité, que le musicien savait utiliser à bon escient. L'exemple le plus évident est celui des « notes inégales ». La plus petite valeur d'une pièce était jouée, en tout cas en France, inégale, c'est à dire légèrement pointée, un peu comme le swing du jazz. Selon le caractère de la pièce, cette inégalité pouvait être très faible (rapport 5/4) ou très fort (rapport (2/1)). Lorsque les notes sont notées pointées, cela signifie généralement qu'on doit jouer « surpointé » c'est à dire comme s'il y avait un double point. Parfois, lorsque le compositeur souhaite qu'on joue les notes égales, il l'indique clairement dans la partition.

Il existe également des critères qui suggèrent de jouer les notes égales : lorsqu'elles portent des liaisons de plus de deux notes, car dans ce cas la souplesse rythmique s'entend sur l'ensemble de la liaison, ou lorsqu'elles sont très disjointes.

Le traité « La Tonotechnie » du père Engramelle donne des mesures précises de l'inégalité.

[http://imslp.org/wiki/La_Tonotechnie_\(Engramelle%2C_Marie-Dominique-Joseph\)](http://imslp.org/wiki/La_Tonotechnie_(Engramelle%2C_Marie-Dominique-Joseph))

Hotteterre donne une explication des types de mesure et de la façon d'utiliser l'inégalité dans son Art de Préluder, page 57.

https://imslp.nl/imglnks/usimg/4/48/IMSLP279418-PMLP228362-lart_de_preluder2_hotteterre.pdf

Mais au-delà de l'inégalité de deux en deux, le « rubato » baroque va aussi de 4 en 4, ou plus, et chaque danse a son rythme propre, de même qu'une valse viennoise a le premier temps plus court que le deuxième. Certaines sources semblent même parler d'un rubato très important, parfois très décalé avec une basse stable (quoique souple elle-même). Quantz indique que pour pouvoir mettre en pratique le rubato, il faut un accompagnement stable, qui ne tienne pas compte des fantaisies rythmiques du soliste. Ceci semble s'appliquer plutôt au style italien, ou italianisant.

L'inégalité est en lien avec l'articulation, comme on verra ci-dessous. Elle est également en lien avec les techniques instrumentales utilisées : doigtés au clavier par paires de doigts, coups de langue par paires de consonnes aux instruments à vent, poids de l'archet différent selon le sens. On remarque la cohérence et l'interdépendance de ces éléments.

Battre la mesure : Toussaint Bordet

[https://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/56/IMSLP314824-PMLP508545-Bordet_Toussaint_-_Méthode_raisonnée_pour_apprendre_la_musique_\(1755\).pdf](https://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/56/IMSLP314824-PMLP508545-Bordet_Toussaint_-_Méthode_raisonnée_pour_apprendre_la_musique_(1755).pdf)

III – Techniques de jeu

Articulation. On n'ajoute pas de liaisons qui ne soient pas indiquées dans la partition, sauf rares cas particuliers. En revanche, il est fréquent, lorsqu'un motif se répète de nombreuses fois, que le compositeur n'indique les liaisons que les premières fois, car chacun peut comprendre qu'il faut continuer de même.

Dans de nombreux traités, l'articulation, c'est à dire l'utilisation, ou non, de micro-silences entre les notes, constitue le chapitre le plus développé. Chaque instrument utilise une technique particulière pour cet effet. Coups de langue alternés pour les instruments à vent, technique d'archet pour les cordes, etc. Il n'est pas surprenant que ce moyen expressif soit prépondérant, si on pense que certains instruments n'offraient pas de possibilité de nuances : clavecin, orgue.

En général, l'articulation doit être variée, quoique cohérente. Il ne s'agit généralement pas de décider arbitrairement de jouer staccato ici et legato là. L'articulation, comme les nuances, naît essentiellement de la phrase musicale elle-même.

En simplifiant, on peut dire que la **plus petite valeur** rythmique d'une pièce (les croches souvent, s'il n'y a pas ou presque pas de doubles-croches) se joue plutôt **longue**, avec une articulation de deux en deux, en lien avec l'inégalité. La seconde valeur (les noires dans ce cas) se joue plutôt courte, séparée. On peut rapprocher cette opposition du chant : les vocalises, peu articulées par nature (même si les chanteurs doivent s'efforcer de les rendre claires), sont peu détachées. Pour la seconde valeur, syllabique, l'articulation plus nette supplée à l'absence de consonnes aux instruments.

De plus, une autre règle se combine avec la précédente : on joue les notes d'autant plus détachées qu'elles sont plus disjointes. Les notes répétées, se jouent souvent comme les notes disjointes, donc plutôt égales et courtes.

Parfois les deux règles se superposent, parfois non.

Les notes plus longues sont souvent jouées beaucoup plus courtes qu'elles ne sont notées. On peut dire qu'une valeur rythmique (blanche, noire) ne donne pas vraiment d'indication sur la durée de la note, mais indique à quel moment va se produire la note suivante. Le cas le plus simple est celui de la musique vocale, dans laquelle la durée des syllabes, longues ou courtes, est plus significative que le rythme noté. Lorsqu'une syllabe courte apparaît sur une blanche, il sera habituel de chanter une noire suivie d'un soupir. Chaque langue a ses propres longueurs de syllabes, distinctes des accents toniques. Dans le cas de la musique instrumentale on peut tenter d'imaginer ce qu'aurait fait un chanteur s'il y avait des paroles. Rappelons-nous qu'on demandait aux instruments d'imiter la voix, autant que possible.

Un exemple caractéristique est celui du e muet en français, ou de la désinence faible d'un mot en italien. Dans les deux cas, il faut chanter la note courte (sauf si c'est la dernière du morceau), sans réellement tenir compte de la durée notée.

Accents. Un élément essentiel du phrasé baroque est l'organisation des accents. En général, les temps forts sont forts, et les faibles sont faibles. Dans chaque temps la première note est plutôt plus forte que les autres et ainsi de suite. Les dissonances sont également plus fortes que les consonances, en particulier que leur résolution.

Sur les instruments sans dynamique (clavecin, orgue, ...) et même sur les autres, les **accents sont souvent produits en écourtant la note précédente**. On peut même retarder légèrement la note ou l'accord qu'on souhaite accentuer.

Il est important d'apprendre à **reconnaître les danses**, et si possible de les pratiquer au moins un peu, car chacune a une structure rythmique propre, qui est engendrée par ses pas. Une fois qu'on a dansé un menuet, il devient presque ridicule de le jouer à un tempo trop lent, tel le Bourgeois Gentilhomme.

Principaux mouvements de danse. Les quatre premières danses constituent le cœur des suites françaises. Il arrive que le nom de la danse ne soit pas indiqué, en particulier hors de France. Pour cette raison il est important de les reconnaître.

Allemande, 4/4, (croches ou plus souvent) double-croches inégales.

Courante, française 3/2 croches inégales, ou à l'italienne 3/4 doubles-croches inégales

Sarabande, 3/4, phrases généralement de 2x2 mesures. Croches inégales.

Gigue : française 6/8 pointé (rythme dit de sicilienne), à l'italienne 6/8 égal.

Menuet, 3/4 léger, phrases de 2x2 mesures. Croches inégales.

Gavotte, 2/4, anacrouse de 2 noires, phrases de 2x2 mesures. Croches inégales.

Bourrée, 2/4 anacrouse d'une noire. Croches inégales.

Passacaille / chaconne. 3/4, phrases de 4 mesures. Croches inégales.

Il est d'usage qu'en fin de partie, les mesures à trois temps comportent des hémioles, c'est à dire un groupe de deux mesures divisées en 3x2 au lieu de 2x3. Les sources n'expliquent pas vraiment cette habitude, qui semble être une survivance d'un procédé très ancien.

On remarquera que souvent les phrases sont organisées par 8 mesures, structurées 2+2+4. C'est sans doute une autre survivance, venue de la danse (simple-simple-double).

Parallèlement à l'organisation chorégraphique des accents, les phrases se construisent également selon une **structure vocale**, textuelle, même dans la musique instrumentale. Ainsi **l'accent principal d'une phrase est-il souvent le dernier**, de même que l'unité de sens se clôt par un mot accentué. Les musiciens ont l'habitude de nos jours de parler de direction des phrases. Aucune source n'indique cela sous cette forme, mais c'est évident dans la musique vocale et par comparaison dans la musique instrumentale. On dit également parfois que la phrase baroque est comme un pont constitué de plusieurs arches.

Caractère. De nombreuses sources insistent sur ce terme, et précise que le musicien doit trouver **le** caractère de chaque pièce, qui conditionnera son tempo, son phrasé et tout le reste. Il faut rapprocher ce terme de la règle d'unité qui prévalait. Chaque pièce avait un thème, une couleur, un tempo, de même qu'une pièce de théâtre respectait unité de temps, de lieu et d'action. Certains cas particuliers s'écartent de cette unité, comme l'ouverture, constituée du collage de trois parties, ou la chaconne qui à partir de 1700 tend à mettre des sections variées bout à bout. C'est, pour l'époque, une grande innovation.

Les musiciens de l'époque, comme les autres artistes et probablement toutes les personnes éduquées, recherchaient ce qu'on appelait le **naturel**. Ce naturel était

tellement **travaillé** qu'il semblait ne pas demander le moindre effort. On peut rapprocher cette attitude de la question posée quelques décennies plus tard par les philosophes sur l'opposition entre nature et culture. On peut également observer ce naturel dans les dessins des artistes, ou les courbes des sculptures. On doit réaliser les mêmes courbes dans la forme des notes, qui ne sont jamais droites, mais toujours augmentées / diminuées, comme une résonance naturelle. Cette façon de travailler en permanence la sonorité est en contradiction avec le **vibrato** constant, qui est donc à proscrire. Le vibrato (appelé flattement, ou balancement) était connu, et considéré comme un ornement particulier, et en aucun cas systématique.

« Cacher l'art par l'art même », dit Rameau.

<http://jp.rameau.free.fr/lettrehoudar.htm>

Ornements, essentiels, arbitraires. Les ornements, appelés agréments, ou parfois propretés, se divisent en deux catégories. Les uns sont souvent nommés essentiels. Cela signifie **qu'on doit les réaliser**, à l'endroit approprié, **qu'ils soient notés ou non**. Il ne serait pas plus logique de jouer Couperin sans les ornements que Chopin sans les nuances. Il est important de considérer les signes d'ornements comme des abréviations, c'est à dire qu'il est plus simple et plus lisible de les noter de cette façon, mais cela ne signifie nullement qu'on peut les interpréter librement, les ornements sont de vraies notes, attendues par les compositeurs. Les changer ou les omettre revient à modifier la partition.

Principaux ornements : port de voix (appoggiature inférieure) tremblement (trille) pincé (mordant), coulé, ... Il existe de nombreuses listes d'ornements dans les sources. Chaque compositeur utilise ses propres signes. Une liste sommaire figure en annexe 2.

En voici une autre (flûte), dans l'avertissement :

http://hz.imslp.info/files/imglinks/usimg/a/ae/IMSLP61713-PMLP126071-hotteterre_suites.pdf

et une autre (viole) ici :

<https://imslp.nl/imglinks/usimg/3/33/IMSLP39258-PMLP55706-Marais-PiecesDeVioles-Livre-I-Solo.pdf>

Une des fonctions de l'ornement est de créer une petite dissonance, qui sera bientôt résolue. Ainsi les trilles (tremblements en français) commencent **toujours par la note supérieure**, en tout cas autour de 1700. Il semble qu'au début du 17^e siècle, ce n'était pas toujours le cas. Vers 1700, ils commencent sur le temps, et surtout pas avant. Dans le cas de la musique vocale française du 17^e siècle, ils commençaient souvent avant le temps. Si le temps le permet, ils sont progressifs et accélérés. Le port de voix, ou appoggiature inférieure, commence également sur le temps. Dans les deux cas, on doit **entendre distinctement la dissonance** avant la résolution.

Voyez Couperin :

<https://imslp.nl/imglinks/usimg/0/06/IMSLP03779-ArtToucherCouperin.pdf>

Remarque : les ornements étaient à l'époque une chose banale, évidente. Les pièces pour débutants comportent des ornements. On apprenait à jouer les gammes avec des

ornements dès le début de l'apprentissage de l'instrument ou du chant. Cela permet de supposer qu'ils devenaient très naturels, automatiques, et souples.

Les **variations arbitraires**, comme leur nom l'indique, sont au contraire laissées au choix de l'interprète. Il peut être utile de commencer par écrire ses ornements, avant de pouvoir les improviser à vue. Cette capacité d'improvisation est néanmoins un élément indispensable à l'interprète de la musique baroque.

Pour réaliser des variations dans le style, le mieux est de s'imprégner des innombrables exemples qu'on trouve dans le répertoire. Le mouvement lent du concerto pour hautbois de A. Marcello, orné pour le clavecin par Bach est un exemple célèbre. Les airs de cour avec doubles, c'est à dire couplets avec des variations arbitraires sont également très nombreux.

Airs ornés (également à jouer aux instruments) :

[http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/77/IMSLP268690-PMLP435300-Lambert_\(1669\).pdf](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/77/IMSLP268690-PMLP435300-Lambert_(1669).pdf)

Basse continue. Un ensemble de musique baroque comporte généralement un ou plusieurs instruments qui « réalisent la basse continue », clavecin, luths, orgue, etc. C'est à dire qu'ils jouent une partie, largement improvisée, en fonction des notes de la basse écrite et des chiffrages, qui indiquent quels accords doivent être entendus. Cela ne signifie pas qu'il suffit de planter quelques accords. Les exemples historiques de basse continue réalisée montrent plutôt que les musiciens jouaient une partie intéressante, riche, avec un style propre. La réalisation de la basse continue française est différente de l'allemande ou de l'italienne.

De nombreuses sources sur ce sujet sont indiquées ici :

https://fr.wikipedia.org/wiki/Basse_continue

Cependant, pour un musicien qui domine son clavier, il n'est **pas très difficile** de commencer à réaliser une basse continue, de façon simple, en apprenant à lire les accords et à les enchaîner logiquement. La pratique sera la meilleure formation.

Matière sonore. Nous ignorons presque tout du monde sonore qu'on entendait dans la musique baroque, à l'époque. Par exemple quelle était la perception du « jouer ensemble », de l'unisson quand plusieurs instruments jouaient la même partie. Lorsqu'on écoute des enregistrements vieux d'un siècle, on entend que les musiciens jouent de façon souvent beaucoup plus autonome que nous ne le pratiquons de nos jours. Qu'en était-il il y a trois siècles ? Les clavecinistes et les luthistes, guidés par leur instrument, ont pris l'habitude de ne pas jouer exactement ensemble les notes d'un accord, ou de la mélodie et de la basse. Pouvait-il exister une pratique comparable entre plusieurs instruments jouant ensemble ?

IV - Oralité

Avant de prétendre jouer comme Bach ou Couperin, nous pourrions plus modestement penser à essayer de jouer comme le musicien « du rang » auquel ces maîtres destinaient leurs partitions. Ces musiciens étaient de très bons artisans, réunis dans des corporations, détenteurs d'un savoir-faire de haut niveau. Ce savoir-faire était appris

oralement. L'enseignement se faisait essentiellement de maître à élève, dans la famille ou la corporation. Le style s'apprenait par imprégnation. Les musiciens n'en connaissaient qu'un, le leur, et ne jouaient ni la musique démodée, ni la musique exotique, (celle du pays voisin). Il est notable que les partitions anciennes ne comportent généralement aucune annotation manuscrite.

Ces musiciens sont donc très comparables à des musiciens de tradition orale, et il est très enrichissant de chercher si certaines traditions vivantes peuvent nous enseigner quelque chose sur la musique baroque.

L'imitation des « baroqueux » modernes peut être un piège, car beaucoup ne pratiquent en réalité que très peu les règles anciennes, ou les réduisent à peu de chose. (Tempérament presque égal, doigtés modernes...). Certains effets se répandent comme des modes, et souvent ne sont fondées sur aucune source. Par exemple des oppositions de nuance spectaculaires, et arbitraires.

Il pourrait être beaucoup plus enrichissant de chercher si des traditions vivantes nous permettent de mieux comprendre les sources anciennes. Existe-t-il en Transylvanie ou en Iran des rythmes, des ornements similaires à ceux qu'on trouve dans les sources ? Quelles techniques les musiciens utilisent-ils pour les réaliser ? On peut même se demander si des éléments de musique ancienne ont survécu dans certaines traditions.

Il faut se garder de croire que la dialectique oral / écrit, recouvre la même chose que fixé / improvisé. Certaines musiques de tradition orale ne permettent que très peu d'improvisation, en tout cas tant que l'élève n'a pas mémorisé l'ensemble du répertoire. Le cas de la musique baroque semble un peu à l'opposé, puisque l'utilisation d'une partition de semble pas supposer qu'on se contente de jouer les notes écrites, bien au contraire. Ne pas jouer toujours la même chose fait partie du style.

Ne jamais oublier que la liberté est un élément constitutif de la musique baroque.

Annexe 1, Tempérament :

<https://en.wikipedia.org/wiki/Monochord>

Le tempérament repose sur l'idée que les 12 notes de la gamme chromatique sont identiques quelle que soit la situation, mélodique, harmonique, etc, et que toutes les octaves sont justes.

Appelons F la fréquence de vibration d'une note.

Octave supérieure = $F \times 2$ (octave inférieure $F/2$)

Douzième = $F \times 3$

Quinte = $F \times 3/2$ (une octave en dessous de la douzième)

12 quintes $F \times 3^{12} / 2^{18}$ (Il faut redescendre de 18 octaves pour compenser)

Exemple $F = 100$
 $100 \times 3^{12} / 2^{18} = 202,7$ (au lieu de 200) **C'est trop haut.**

Le tempérament égal (moderne) consiste à faire toutes les quintes légèrement plus courtes (donc un peu fausses) pour résoudre ce décalage.

Le tempérament pythagoricien (plutôt médiéval) consiste à faire toutes les quintes justes, sauf une qui est très fausse, et donc inutilisable. Il convient également très bien à la musique modale et monodique.

Tierce majeure = $F \times 5 / 4$ (fréquence multipliée par 5, redescendue de 4 octaves)

3 tierces majeures = $F \times 5 \times 5 \times 5 / 4 \times 4 \times 4 = F \times 125 / 64$

exemple $F = 100$

$100 \times 125 / 64 = 195,3$. (au lieu de 200) **C'est beaucoup trop bas.**

Pas de chance : il y a une contradiction physique entre les quintes et les tierces. Les différents tempéraments inégaux proposent des compromis. Pour que les tierces soient justes, les quintes doivent être encore plus fausses que dans le tempérament égal.

Les tempéraments mésotoniques (Renaissance et 17^e siècle) consistent à privilégier certaines tierces (8 par exemple) et de sacrifier pour cela les quintes. Les tonalités altérées ont des couleurs très particulières. Les compositeurs en usent abondamment.

Les tempéraments de la fin du 17^e siècle et du 18^e sont différents intermédiaires entre le mésotonique et l'égal.

Les tempéraments utilisés de nos jours par les musiciens qui jouent sur instruments d'époque sont souvent moins inégaux que ceux qui étaient recommandés à l'époque.

https://fr.wikipedia.org/wiki/Tempérament_mésotonique

https://fr.wikipedia.org/wiki/Tempérament_inégal

Annexe 2, Agréments essentiels

Agréments essentiels



pincé, sur le temps



*tremblement, sur le temps.
Ne modifie pas la durée de la note*



tremblement ou cadence



tremblement feint



port de voix, parfois sans pincé



coulé, avant le temps, sur des notes faibles



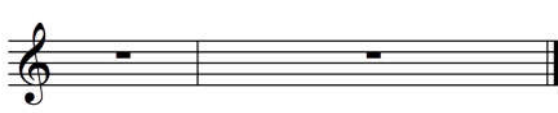
port de voix et pincé, puis coulé.



tour de gosier et cadence



tremblement lié



etc.

Annexe 3, quelques traités en français.

François Couperin :

<https://imslp.nl/imglnks/usimg/0/06/IMSLP03779-ArtToucherCouperin.pdf>

Jacques Hotteterre le Romain :

[https://imslp.org/wiki/L%27art_de_préluder%2C_Op.7_\(Hotteterre%2C_Jacques\)](https://imslp.org/wiki/L%27art_de_préluder%2C_Op.7_(Hotteterre%2C_Jacques))

Loulié :

<http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/ff/IMSLP296503-PMLP480744-loulie.pdf>

Jean-François Dandrieu :

[https://imslp.org/wiki/Principes_de_l%27accompagnement_du_clavecin_\(Dandrieu,_Jean-François\)](https://imslp.org/wiki/Principes_de_l%27accompagnement_du_clavecin_(Dandrieu,_Jean-François))

Nicolas Fleury :

http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/16/IMSLP257136-PMLP416889-fleury_methode_pour_la_theorbe.pdf

Jean Rousseau :

http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/87/IMSLP42311-PMLP91798-rousseau_traite_de_la_viole_1687.pdf

Michel Corrette :

<http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f2/IMSLP113442-PMLP231607-LEcole-dOrphee-Michel-Corrette.pdf>

Titon du Tillet :

<https://books.google.fr/books?id=KjX7hZEPSsgC>

Giuseppe Tartini (en français !)

http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/3/38/IMSLP411852-PMLP667235-tartini_traite_des_agremens.pdf

...

Annexe 4 physique du pendule.

Notes et ajouts :

On y prononce dans une minute 48 notes quarrées aux Messes des grandes Fêtes; 60, aux R[épons] solennels, & aux Matines de Pâque & de la Pentecôte; 72, aux Messes Semi-solemnelles & à l'Offertoire des Dimanches & Doubles-majeurs; 90, aux Messes des Dimanches & Doubles-majeurs, & à l'Offertoire des Doubles-mineurs & Demi-doubles; 100, aux Messes Doubles-mineures & Semi-doubles, à l'Office des Grandes Fêtes, & à l'Offertoire des Simples & Féries; 120, aux Messes des Simples, & Féries, & à l'Office des Dimanches, &c; 180, aux Anniversaires, & à l'Office des Simples & Féries; & 40 seulement à tout ce que chantent les Enfans de chœur, soit dans les grandes Fêtes, soit aux trois jours avant Pâques, soit aux Messes de stations ; au R[épons] *Da mihi intellectum* ; aux Hymnes, *O Redemptor & Inventor rutili*, à la Prose *Ave verum*, au Trait (Antiphonaire du diocèse d'Auxerre, cité par BISARO, Xavier, *Guide historique et pratique du plainchant et du faux-bourdon : France, XVIIe-XVIIIe siècles,*)

