

Tempo-rythme, que nous apprend la musique des 17^e et 18^e siècles ?

Conférence donnée le 26 novembre 2020 organisée par MusEA
Notes prises par John Ward.

Pour citer ce document :

Frisch, Jean-Christophe, Notes à partir de la conférence faite le 12. 2 2021 pour MusEA : « Tempo-rythme, que nous apprend la musique des 17-18^e siècles ? », En ligne : <http://musea-idf.fr/> le 2 mars 2021.

Introduction

Beaucoup des informations présentées ici sont contenues dans le livre *Das Tempo* de Klaus Miehling (Éditions F. Noetzel, "Heinrichshofen Bücher," première édition, 1993). Je présente ici ce que j'ai retenu de cet ouvrage, mais aussi de la lecture de sources primaires que je ne vais pas citer dans le détail. J'essaie de ne pas m'écarter des données documentées, mais il y a sûrement une part de subjectivité dans ce que je vous présente ici. Comme toujours, ne prenez pas ça comme parole d'Évangile, allez lire les sources primaires vous-même. En s'intéressant à ces pratiques musicales anciennes, nous pouvons beaucoup apprendre sur les bases de la musique de chambre et réaliser des interprétations « historiquement informées ».

Quelles sont les questions que vous vous posez ? :

Comment savoir quel est le tempo requis par le compositeur ? Aujourd'hui, la réponse est donnée par le métronome. Si le compositeur donne une indication métronomique, on devrait pouvoir lui faire confiance, non ? Il sait mieux que nous ! (mais pas l'éditeur !). A noter que les enregistrements de Poulenc, par exemple, montrent que le compositeur n'utilise pas toujours le tempo indiqué sur sa partition. On va parler ici du temps d'avant le métronome.

1. Quelques notions clés

• La Pulsation.

Cela correspond au battement personnel ressenti par le musicien, dont la forme la plus élémentaire est la pulsation donnée par le cœur. Elle n'existe pas dans toute la musique, mais très souvent. En musique ancienne, elle peut-être uniforme (la même pulsation durant tout le morceau ou variable (avec des changements).

• Le Tactus

Le tactus veut dire « le toucher » car dans le chant médiéval, chaque chantre mettait sa main sur l'épaule de celui à sa droite et battait le temps. Celui qui était à la fin de chaque chaîne indiquait la pulsation. Ainsi le « tactus » veut dire le temps en commun. Selon un site de musicologie suisse, « La conception fondamentale du tempo aux 15 et 16^e siècle s'appuie sur la notion de Tactus qui consiste en la réunion des deux gestes effectués par une main qui bat la mesure : la battue (positio) et la levée (elevatio). Pour un Tactus binaire, les deux

mouvements de la main sont de durée égale. Pour un Tactus ternaire, la battue est deux fois plus longue que la levée ».¹

Le tactus peut être :

→ fixe ou variable.²

→ Battue à deux temps égaux ou inégaux. Dans ce dernier cas, la battue se fait toujours par levé et frappé, avec une levée plus longue 1... 2, et non 1 2 3 comme ce serait le cas aujourd'hui, dans la valse, par exemple. En outre, à l'époque tout ce qui est ternaire est arfait (majeur) et tout ce qui est binaire est imparfait ou mineur.

Selon une source du 17^e siècle, l'antiphonaire du diocèse d'Auxerre ³l'on mesure le tempo en nombre de battements par minute, la référence étant 60 battements par minute. Contrairement à une idée reçue, ce tempo n'était pas uniforme pour toutes les sortes de musique. Toujours selon cette source, le tempo varie de 40 à 120 battements minute selon une classification complexe des éléments de la liturgie. Ainsi, le plein chant n'a pas du tout un tempo homogène même à l'intérieur d'un même office (contrairement ce qu'on a pensé) — par exemple 40 seulement pour ce qui est chanté par les enfants. 90 pour les messes des dimanches.

Voici les indications complètes en la matière :

« 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-solennelles & 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 »

2. Le rythme et le tempo sont indissociables au début de la période.

Pendant très longtemps la **notation mensurale** définit le rythme et les proportions entre les tempi. Il s'agit du « système de notation musicale utilisé pour la musique vocale polyphonique européenne de la fin du XIII^e siècle jusqu'à 1600 environ »⁴ L'unité de temps est divisée en deux ou trois et chacune des divisions est subdivisé de nouveau en deux ou trois. Par conséquent, on peut avoir une division en trois temps ternaire, que nous on appellerait 9/2 ; 9/3 9/4

1 citation ajoutée par JW de <http://www.unige.ch/lettres/armus/music/devrech/notation/tactus.html>, consulté le 12.2.21

2 Source : Antiphonaire du diocèse d'Auxerre

3 Antiphonaire du diocèse d'Auxerre, cité par BISARO, Xavier, *Guide historique et pratique du plain-chant et du faux-bourdon : France, XVII^e-XVIII^e siècles.*

4 https://en.wikipedia.org/wiki/Mensural_notation

ce que vous voyez ici dans le tableau ci-dessous : le tempus perfectum subdivision majeur : 3 unités divisées en trois, etc.

Tempus	Prolatio	Sign	Semibreves	Minims	Modern		
					1:4	1:2	1:1
perfectum	maior	⊙	○○○	↓↓↓ ↓↓↓ ↓↓↓	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{4}$	$\frac{9}{2}$
perfectum	minor	○	○○○	↓↓ ↓↓ ↓↓	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{1}$
imperfectum	maior	⊕	○○	↓↓ ↓↓	$\frac{6}{8}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{6}{2}$
imperfectum	minor	⊖	○○	↓↓ ↓↓	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{2}$	$\frac{2}{1}$

Nous ne savons pas jusqu'à quand ces proportions exactes entre les différents types de mesure ont survécu. Pendant très longtemps le chiffre de mesure sous-entendait une indication de tempo. Ainsi 12/16 ça veut probablement dire qu'on doit la jouer plus vite que si on écrivait 12/8. Il y avait aussi des indications écrites locales pas universelles qui sont difficiles à interpréter. La notation mesurale a perduré probablement jusqu'au 17e siècle. Plus tard, pour les variations Goldberg par exemple, on n'applique plus des proportions automatiques. À partir de 1600 — on commence à avoir des indications de tempos dites *agogiques* : *allegro* *adagio*, etc. Au départ, ces termes étaient utilisés comme des indications d'humeur mais elles sont rapidement devenues des indications de tempo. Du coup les conventions sur les proportions ont disparu

Le traité de Hotteterre *Art de préluder* 1719 donne des explications intéressantes concernant la notation mesurale. Quand on écrit une mesure à 3/2 c'est destiné à tel type de musique. Pour noter un rigaudon, on prend tel type de mesure. Le chiffre de mesure en lui-même est donc une indication de tempo. Mais cette idée de tempo n'est pas suffisamment simple pour qu'on puisse avoir des règles absolues. Hotteterre explique aussi comment faire un prélude avant de commencer. Le prélude est devenu progressivement un objet en soi. La notion de prélude introduit plus de liberté dans la détermination du tempo.

3. Les évolutions au cours de la période de la musique baroque

Depuis les débuts de la notation musicale, l'on observe plusieurs évolutions. Mais il faut deviner à travers cette notation le sens du rythme et du tempo en croisant plusieurs indices.

L'introduction des barres de mesure

Introduites initialement pour faciliter de lecture, elles servent progressivement pour signifier la hiérarchie des temps. La barre de mesure crée une notion importante : un temps qui en haut et en bas. Le temps d'en bas s'appelle le frappé. Le temps d'en haut s'appelle une levée. Cette hiérarchie des temps est liée à la nécessité de mettre des barres dans la musique. Battre la mesure se fait désormais par lever/frappé et par temps forts/faibles. Le rythme est donc fortement lié à la notion d'accentuation. Pendant longtemps, les temps forts sont joués fort — et inversement pour les temps faibles. La technique instrumentale,

coup de lunge, coup d'archet, etc. sont élaborés à partir de cette notion de temps fort/faible. Ça ne dit rien sur le tempo, mais le tempo est indiqué par les temps.

Le Rubato

La notation du rythme est par nature approximative, conventionnelle, destinée à ceux qui savent comme cela fonctionne (par exemple dans une valse, les trois temps ne sont pas égaux, le deuxième est toujours un peu en avance, ou le swing). On peut aussi avoir une guirlande de double croche sans se préoccuper de savoir comment ils s'inscrivent dans le tempo.

Il est probable que pour toutes les danses, il y avait des particularités qui étaient connues de tous ceux qui les pratiquaient. Un danseur de sarabande saurait que tel temps arrive un peu plus tard ou un peu plus tôt mais on ne songerait pas à lui demander. Penser aux rythmes chaloupés de tango. Ce sont des musiques qui n'ont pas d'instrument à percussion. Il n'y a pas forcément la notion que la danse n'est pas forcément quelque chose de régulier et inéluctable. C'est aussi le cas des danses africaines. Les gestes du danseur ne sont pas en mesure strictement.

• L'inégalité

Il est clair que dans la musique française autour de 17^{ème}, la plus petite valeur se joue de façon inégale se joue de façon inégale. On joue les noirs de manière régulière, mais pour les croches la première est plus longue et la deuxième plus court. Cependant nous ne savons pas quand cette habitude a commencé : dès le 16^e siècle, sans doute (on n'est pas sûr). Elle a duré sans doute jusqu'au temps de Beethoven la preuve étant apportée par ses annotations sur les études de Czerny : il écrit « commencer par jouer les bites de cette étude de façon pointée — puis quand vous saurez la faire les notes pointées tomberont naturellement. Ce qui laisse penser qu'il fallait jouer de façon irrégulière.

Quand on écrit une blanche est-ce qu'on écrit la durée du son — ou est-ce qu'on note à quel moment la note suivante apparaît ? Plus tard dans la période, on met une croche et un soupir pour des notes courtes. Mais pendant longtemps la notation ne permet pas de savoir s'il faut écourter les notes ou pas. On sait que la plus petite valeur indiquée — (par ex 4/4/en noir avec des croches) la plus petite valeur se joue longue et inégale, et les autres courtes et séparées et du coup égales.

Une autre indication est fournie par la musique vocale. La valeur la plus courte est concomitante avec les vocalises, on chantera une syllabe par note. La deuxième valeur est syllabique, une syllabe par note, les instrumentistes les jouent courtes. Alors que dans une vocalise pas de syllabe et on les joue long.

La notion de jouer *au fond du temps* :

Pour des instruments qui n'ont pas de dynamique, pour mettre une note en valeur on la joue un peu plus tard. On perçoit un accent. Cette pratique s'est beaucoup généralisée dans

la musique ancienne. On attend un tout petit peu pour la première note de la mesure. A ma connaissance, il n'y a pas de source qui prescrit de faire de cette façon là. Mais on a de nombreuses indications ambiguës suggèrent de « retarder » légèrement une note, pour la rendre plus désirable, et donc plus accentuée.

Soulignons donc qu'il y a un lien fort entre le tempo, l'accentuation et l'articulation. Les temps forts sont forts donc articulés, donc séparés de la note précédente. Les temps faibles sont joués plus courts de façon à préserver l'accentuation pour la note suivante.

Les indications agogiques

Ces indications apparaissent à partir du 17^e : lentement, allegro, vivace s'agissant d'abord d'indications de caractère puis progressivement de tempo. Il n'existe pas une totale équivalence entre les indications français et italiens. Assez vite on voit apparaître deux styles les mouvements rapides et lents.

Les guides d'interprétation vont être très diversifiés. Ça veut pas dire qu'il n'y a pas que deux tempi possibles, mais qu'il y a deux styles. Dans les tempi lents, on a beaucoup de possibilités d'ornementation (cela semble évident, mais ce ne l'était pas forcément pour les musiciens de l'époque) on va utiliser par exemple des coups de langue plus marqués dans un mouvement plus rapide.

Chez Quantz, notamment, il existe clairement deux façons de jouer différentes : Adagio/Allegro. Lisez son *Essai d'une méthode pour la flûte traversière*. Une bonne moitié concerne tous les musiciens. Je recommande vraiment ce traité. Que les altistes ne se vexent pas du chapitre sur les musiciens qui jouent de la « violette » (l'alto) des musiciens « pas très doués mais il faut qu'ils jouent juste ». C'est un traité plein de recommandations parfois amusantes : Si vous transpirez – mettez vos mains dans votre perruque poudrée et vous pourriez mieux jouer mieux.

Voici les termes agogiques les plus souvent rencontrés : (l'italien et le français)

Adagio (molto)/lentement – littéralement « À l'aise » - plus lent que l'indication Largo alors que sur nos métronomes modernes c'est l'inverse

Largo/gravement - lentement mais qui avance

Andante/modéré — un peu plus vite, mais pas forcément très différent

Vivace/vivement — clairement moins vite que l'Allegro (alors qu'aujourd'hui c'est l'inverse)

Allegro/gay, gaiement

Presto/vite : En vitesse

Dans le baroque, vous pouvez retenir cet ordre. On peut avoir aussi des indications d'affect : par exemple « tendrement » « affetuoso » — plutôt du côté d'un tempo modéré. Mais on ne peut pas l'inscrire dans la liste ci-dessus.

Rameau utilise « rondement » — cela paraît curieux. Probablement cela veut dire qu'il ne faut pas s'arrêter mais cela reste mystérieux.

4. Quelles sources peut-on utiliser pour trouver le bon tempo avant l'invention du métronome ?

Plusieurs indications peuvent nous guider :

1. La musique elle-même et le bon sens : Est-ce que le tempo est faisable ou pas ? Attention cependant à la différence d'expérience entre nous et les musiciens de l'époque. Il ne faut pas oublier qu'ils étaient d'un très bon niveau. Quelle était leur niveau technique ? -> très bon. Le trompettiste de Bach à Leipzig était très fort admiré de tout le monde. Le deuxième Brandebourgeois n'était jouable que par cette seule personne. Quand un enfant apprenait à jouer, par exemple, une gamme. La deuxième chose qu'on apprenait c'était les tremblements – les trilles – C'est dire à quel point les ornements faisaient partir des notes. Ils avaient donc potentiellement une vélocité et une dextérité extrêmement grandes. Quand ils sont notés, il y a souvent beaucoup de battements, au point qu'aujourd'hui on a beaucoup de mal à les réaliser.

2. Le pas de danse. Cela est surtout pertinent pour la musique française ou d'influence française. Même si elle n'est pas faite pour être dansé, une Allemande doit rester dans quelque chose qui peut être dansé. Un danseur ne peut pas rester en l'air — par conséquent, le tempo doit rester très lisible. Cette est une indication importante, la logique corporelle. L'omniprésence de la danse est l'indication qui est logique et qui ne s'arrête pas ou recommence.

3. La durée indiquée pour le morceau.

Nous disposons d'indications de minutage. Dans la musique italienne, on a surtout des sources à Londres, capitale de la musique italienne. Händel nous aide, car dans 2 de ses oratorios, Judas Maccabeus et Solomon, son autographe comporte des minutages, malheureusement par actes entiers. Pour s'y retrouver, il faut supposer que les indications agogiques sont cohérentes, ce qui semble être le cas chez Händel. L'on a tenté de créer une liste de caractère/affetti/tempo cohérent et compréhensible. Ce que je retiens : les mouvements lents peuvent être très très lent (exemple 40 à la croche) . Les mouvements rapides peuvent être d'une très grande virtuosité.

Une autre source intéressante provient des calculs d'une interprétation par Pasquali d'un concerto grosso de Corelli à Londres. Ici quart de seconde, demi-seconde, seconde, chacune longue, normale ou courte, ce qui donne une assez bonne précision. Johann Joachim Bode, 1782, un voyageur répond à Burney, qui trouvait dans ses récits de voyage, que les concertos de CPE Bach sont trop longs. : « sur la longueur des pièces de (CPE) Bach, on peut faire l'expérience suivante. Prenez son plus long concerto, parmi ceux édités à Berlin cet hiver [...]. Que l'on prenne les tempos aussi lentement que possible, que l'on joue les cadences chacune de 4 à 5 mesures. Il durera environ 20 minutes. »Enfin, il existe deux ou trois enregistrements d'interprétation d'orgue mécanique de Haendel. Cela admet une fourchette d'erreur.

Tout cela nous permet de savoir que les compositeurs attachaient une très grande importance au tempo sans pour autant que nous puissions avoir des certitudes sur la façon de jouer.

4 Quantz mesure le temps par rapport au pouls.

Quantz écrit

« Le moyen que je trouve le plus propre pour mesurer bien le mouvement est d'autant plus commode, qu'il coûte moins de peine à l'avoir ; chacun l'ayant toujours avec lui. *C'est le battement du pouls à la main d'un homme qui se porte bien.* [...] Je ne sçaurais pas me vanter d'être le premier qui se soit servi de ce moyen [...] Je ne prétends pas qu'on mesure toute une pièce selon le battement du pouls ; cela serait absurde et impossible. Mon intention n'est que de montrer comment on peut se faire une idée de chaque mouvement dont il s'agit, par le moyen de deux ou quatre ou six ou huit battemens du pouls [...] »

Allegro assai, correspond à 80 par une pulsation par blanche — cela veut dire très vite. Mais ensuite ça se complique un peu : « L'allegretto va une fois plus lentement que l'allegro assai ». Cela reste obscur — pas très facile à appliquer. Mais heureusement : « Il y a dans la mesure pleine une espèce d'allegro modéré, qui tient presque le milieu entre l'allegro assai et l'allegretto, [...] On doit compter dans cette sorte de mouvement un battement de pouls sur trois croches. » Enfin, « Dans un adagio cantabile, chaque croche un battement de pouls. » Cela correspond à la noir à 40, ce qui est très lent.

Ces différents éléments confortent l'idée que les mouvements rapides peuvent être très vite et les mouvements lents très lents.

5. La Pendule

Première réponse fiable avec le pendule = chronomètre. Loulié 1696, L'Affilard 1705, Onzembray 1735. Ces auteurs donnent des valeurs exactes des tempos. Un fil long théorique dont le poids n'a pas d'importance, léger, et au bout un poids. Ce pendule une fois lancé va avoir une oscillation régulière. S'il y n'y a pas de ressort l'oscillation va diminuer en déplacement, mais le balancement reste régulier. Le temps que la pendule se calcul comme suite : Le Temps d'oscillation = $\pi \cdot \sqrt{L/g}$. L est la longueur du fil, g étant la gravité (dépend altitude et latitude, $g = 9,81 \text{ m/s}^2$)

La seule variable qui n'est pas constante est la longueur du fil pendule d'1 m, battement = 1,002 seconde, une des premières définitions du mètre.

Je vous engage à faire l'expérience.

Prenez vous-même un fil – accrochez quelque chose de lourd – fait le balancer. Vous allez ressentir une sensation — (même principe que le balançoire).

Le pendule est un outil extrêmement efficace pour les enfants qui ont des difficultés avec le rythme. Cela est plus efficace que de les faire marcher en rythme car l'enfant n'a que peut de rythme dans lequel il peut marcher en se sentant à l'aise.

Le pendule utilisé en musique est plus complexe. Il est installé sur une potence, installé avec une petite cheville installée dans un trou qui va fixer la longueur du fil. Un système de notation en longueur de pendule, précision au 1/60 de seconde près, ce qui correspond pour nous à 1 unité de métronome. Quelques auteurs adoptent ce système d'indication, mais pas beaucoup. Cela constitue un moyen d'indiquer le tempo à un musicien éloigné, ou qui ne connaît pas le style.

Voici une synthèse des tempos établis à partir d'une pendule dans les sources françaises par Manfred Wastl (1992) ci-dessous.

Zusammenfassung:

	Takt	MM (Takt)	Quelle	
Allemande	2	60	La Chapelle	1737
Bourrée	2	60	L'Affilard	1705
Bourrée	2	60	D'Onzembray	1732
Bourrée	2	56	D'Onzembray	1732
Bourrée	2	60	La Chapelle	1737
Branle	2	53	L'Affilard	1705
Branle	2	76	La Chapelle	1737
Canarie	6/8	53	L'Affilard	1705
Canarie	6/4	63	La Chapelle	1737
Chaconne	3	52	L'Affilard	1705
Chaconne	3	40	La Chapelle	1737
Chaconne	3	53	D'Onzembray	1732
Contre-danse	2	63	Choquel	1762
Courante	3/2	30	L'Affilard	1705
Courante	3	27	D'Onzembray	1732
Entrée	2	34½	La Chapelle	1737
Gaillarde	2	36	La Chapelle	1737
Gavotte	2	60	L'Affilard	1705
Gavotte	2	49	D'Onzembray	1732
Gavotte	2	76	La Chapelle	1737
Gavotte	2	63	Choquel	1762
Gigue	3/8	116	L'Affilard	1705
Gigue	6/8	50	L'Affilard	1705
Gigue	6/4	56	D'Onzembray	1732
Gigue	6/4	60	La Chapelle	1737
Loure	6/4	56	D'Onzembray	1732
Loure	6/4	20	La Chapelle	1737
Marche	♩	24	L'Affilard	1705
Marche	♩	30	L'Affilard	1705
Marche	6/4	25	L'Affilard	1705
Marche	2	40	La Chapelle	1737

Menuet	6/8	75	L'Affilard	1705
Menuet	3	71	L'Affilard	1705
Menuet	3	71	D'Onzembray	1732
Menuet	3	71	D'Onzembray	1732
Menuet	3	42	La Chapelle	1737
Menuet	3/4	80	Choquel	1762
Ouverture C.	2	32	D'Onzembray	1732
Ouverture R.	6/4	40	D'Onzembray	1732
Passacaille	3	35	L'Affilard	1705
Passacaille	3	32	D'Onzembray	1732
Passacaille	3	21	La Chapelle	1737
Passepied	3/8	86	L'Affilard	1705
Passepied	3/8	100	D'Onzembray	1732
Passepied	3	51	La Chapelle	1737
Passepied	3/8	96	Choquel	1762
Pavane	2	45	L'Affilard	1705
Pavane	2	36	La Chapelle	1737
Rigaudon	2	60	L'Affilard	1705
Rigaudon	2	58	D'Onzembray	1732
Rigaudon	2	76	La Chapelle	1737
Rigaudon	2	63	Choquel	1762
Sarabande	3/2	24	L'Affilard	1705
Sarabande	6/4	22	L'Affilard	1705
Sarabande	3	29	L'Affilard	1705
Sarabande	3/2	24	D'Onzembray	1732
Sarabande	3	21	La Chapelle	1737
Tambourin	2	88	La Chapelle	1737

Remarquez que les valeurs données sont souvent celles par mesure ou demi-mesure, et non pas par temps. On s'intéressait à la régularité d'une grande unité, ce qui laisse plus de liberté

à l'intérieur. Le menuet est donné à 40 — c'est par mesure ou des passacailles à 30 ou même 20 (la mesure). Nous sommes toujours dans la notion de levée et frappée.

Attention, il s'agit ici de danses françaises, le tableau n'est pas applicable, à des giges italiennes. Pour ces dernières, on retiendra que les Italiens jouaient les mouvements rapides beaucoup plus vite que les français.

6. L'articulation

Dans la plupart des traités, les chapitres sur l'articulation sont toujours les plus longs. C'est la question centrale — les nuances c'est une question périphérique alors qu'au 19e siècle elle donne une place centrale.

Pour apprendre à diriger. Lancer un pendule et apprendre à le suivre sans le toucher — apprendre à avoir un mouvement régulier comme le pendule.

Les philosophes les musiciens les artistes avaient l'idée que l'intégralité du monde est le reflet de la pensée divine et qu'on peut analyser avec les mêmes outils, l'harmonie des sphères, la partition — l'idée des proportions

La Sicilienne

Enfin, évoquons le terme de 'Sicilienne' qui constitue la dernière figure issue de l'époque baroque alors qu'il n'y avait plus de s dansé il a été sur ce rythme t t d t a été appelé Sicilienne et on apprend dans les conservatoires pour une musique qui n'a rien avoir r avec la musique baroque. Donc on a utilisé ce rythme dans des contextes qui n'ont rien avoir avec la dans dont il est issu. Un tempo qui n'a plu avoir. En plus las est une des dans pour lesquelles on a des indications disparates. On al'habitude de considérer que ces des mvts lents, notamment dans la musique italienne. Mais à d'autres époques, on trouve même des giges siciliennes. Malheureusement, on n'a pas d'indication précise du tout.

Il faut faire attention quand on joue des musiques qui sont des références à un ancien régime — ex-pavane pour un enfant défunt. Il est à trois temps et cela ne peut donc pas être un pavane.

Consulter à ce sujet le *Compendium de la musique baroque* ou on apprend des bases sur l'interprétation historiquement informées et les règles de performance.

Bibliographie

Jean Joachim Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière Avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique : le tout éclairci par des exemples et par XXIV tailles douces*, Editions Robert Martin. Disponible aussi en version originale sur lmlsp.

Jacques Hotteterre le Romain, *l'Art de préluder, avec « en outre une dissertation instructive sur toutes les différentes espèces de mesures, »* page 57

[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))

VEILHAN Jean-Claude, *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque (XVIIe-XVIIIe s.) : selon Bach, Brossard, Couperin, Hotteterre, Montéclair, Quantz, Rameau-d'Alembert, Rousseau, etc.* Editions Leduc, Paris, 1977.