

Note 2020: Cette série de six articles (les Notes Inégales, la Danse, la Gavotte, la Bourrée, le Menuet, les Ornaments) reproduit la publication originale: mise en page discutable, notes en fin d'article, exemples musicaux saisis à la main, iconographie décorative rarement appropriée. Une nouvelle saisie serait la bienvenue mais, en attendant, le contenu reste d'actualité.

COMMENT JOUER AUJOURD'HUI CES MUSIQUES DU PASSÉ?

2de partie: LES NOTES INÉGALES

PAR GÉRARD REBOURS. LES CAHIERS DE LA GUITARE, n°26, 04/1988

Pour être en mesure de résoudre les problèmes que pose l'interprétation de l'écriture ancienne de la musique, nous disposons de plusieurs ressources : l'examen méthodique et minutieux des oeuvres elles-mêmes, la lecture assidue des textes théoriques de ces époques, ou bien l'utilisation de ces très pratiques compilations d'exemples et de citations qui furent rédigées au cours des cinquante dernières années et qui permettent de cerner rapidement une question. Quiconque s'intéresse un tant soit peu à ces musiques dites "renaissance" ou "baroque" se doit de posséder un ou plusieurs de ces ouvrages, et de s'y référer fréquemment. Comme ils furent très souvent consultés pour rédiger cette série d'articles, citons-les avec précision et saluons leurs talentueux auteurs :

- Eugène BORREL : *L'interprétation de la Musique Française*, Editions d'Aujourd'hui
- Robert DONINGTON : *Interpretation of Early Music, A Performer's Guide to Baroque Music*, etc..., Editions Faber and Faber
- Jean-Claude VEILHAN : *Les règles de l'interprétation Musicale à l'Epoque Baroque*, Editions Alphonse Leduc
et enfin mais non le moindre :
- Mr. Antoine GEOFFROY-DECHAUME : *Les Secrets de la Musique Ancienne*, Editions Fasquelle, *De l'Interprétation de la Musique Ancienne*, édition spéciale de la Revue "Musique de tous les temps"; *Le Langage du Clavecin*, Editions Van de Velde. (1)

"Ils essayaient d'écrire ce qu'ils jouaient", me dit un jour ce dernier, alors que j'étais aux prises avec l'écriture rythmique quasi insondable d'un Adagio orné. "Et nous", pensai-je, "nous essayons de jouer ce qu'ils écrivaient !" Vous voyez la situation ?

Les Notes Inégales.

Le principe consistant à donner des durées inégales à deux figures de notes identiques (par exemple : ) jouées ainsi : )

est maintenant assez connu. Pourtant, chez les guitaristes, les pianistes, les violonistes dits "classiques", il semble être généralement considéré comme une option, un choix très rarement adopté, et peut-être aussi, ceci expliquant peut-être cela, mal compris.

Afin de cerner au mieux cet aspect très important de l'interprétation de la musique ancienne, il nous semble utile de préciser : 1°) à quelle époque 2°) pourquoi 3°) dans quelles circonstances, et enfin 4°) de quelle façon, l'on transformait en valeurs inégales des valeurs égales dans l'écriture.

A quelle époque ?

En ce qui concerne la musique dite "savante", le texte le plus ancien que l'on ait trouvé annonçant ce principe date de l'année 1550. Il s'agit du *Drotct*

chemin de Musique de Loys Bourgeois. N'en déduisons pas hâtivement que les "notes inégales" furent "inventées" à cette date. Reconnaissons simplement qu'elles étaient alors déjà en usage. Et, en 1810, elles y étaient encore puisque A. F. Emy de l'Illette en parle dans sa *Théorie Musicale*.

Entre ces deux dates extrêmes, de nombreux écrits répèteront d'une façon ou d'une autre les règles s'y rapportant, dans des ouvrages théoriques ou dans des recueils destinés au chant, à la flûte, la viole, au clavecin, au luth, à la guitare, et ceci dans tous les pays d'Europe : France, Italie, Espagne, Angleterre, Belgique, Pays-Bas, Allemagne, Autriche.

Citons quelques-uns de ces auteurs, avec la date de leurs publications : Sancta Maria (1565), Diruta (1595), Caccini (1602), Frescobaldi (1614), Playford (1669), Bacilly (1679), Muffat (1695), Hotteterre (1712), Lecoq (1729), Quantz (1752), C.P.E. Bach (1759), Rellstab (1790)... Alors que ces habitudes rythmiques étaient en plein usage, de nombreuses oeuvres, que l'on joue encore actuellement sur nos guitares modernes, virent le jour, sous la plume inspirée de Mudarra (c. 1508-1580), Le Roy (1520-1598), Dowland (1562-1626), Visée (c. 1650- c. 1725), J.S. Bach (1685-1750), Weiss (1686-1750), Sor (1778-1839), Giuliani (1781-1828).

Et puis l'on n'en trouvera plus aucun écho dans les écrits du XIXe siècle, comme, par exemple, la célèbre et très complète *Théorie de la Musique* de A. Danhauser, publiée en 1872. Le "rubato", par contre, reste en usage. Mais il ne faut pas le confondre avec l'inégalisation des notes prises deux par deux, même si la définition que l'on en trouve parfois peut sembler rapprocher ces deux procédés : Rubato "désigne une façon spéciale de rendre les valeurs inégales dans l'exécution, notamment en allongeant les premières et en pressant les dernières". (2) Il s'agit là de ralentir le tempo d'une phrase musicale au début, et de l'accélérer sur la fin, comme on a l'habitude de l'entendre dans cet extrait du "Capricho Arabe" de F. Tarrega :



Si nous portons maintenant notre attention ailleurs que sur la musique enseignée dans les conservatoires, dite "classique" ou "savante", nous verrons que l'usage de l'inégalisation des notes, tel qu'il était préconisé depuis le XVIe siècle, au moins, est loin d'avoir disparu :

 est mentionné au début du "Blues for Mez",

de Ray Gomez, (3) et  est conseillé pour l'interprétation d'un solo de Jimi Hendrix. (4)

Mais, comme c'était le cas dans les siècles passés, cela pouvait être tout simplement implicite. Ainsi, les "Bancs Publics" de G. Brassens sont notés ainsi (et ceci dans plusieurs éditions) :



Sans avoir besoin de la moindre indication

supplémentaire, l'auteur, ou ses interprètes, chantent quelque chose se rapprochant de :



Ou encore, Jo Privat, accordéoniste et compositeur, écrira ainsi "Sa Préférée" :



Et sous ses doigts, nous entendrons à peu près :



Pourquoi ?

Consultons donc quelques auteurs, tels Saint-Lambert : (à propos des "Croches, quand il y en a plusieurs de suite") : "On a coutume d'en faire une longue et une brève successivement parce que cette inégalité leur donne *plus de grâce*" (5). Quantz : "Si par exemple on voulait jouer les doubles croches lentement dans la même valeur, cette expression ne serait point si *agréable* qu'elle l'est si on appuie [entendez par là : on rallonge] un peu sur la première et la troisième des quatre notes..." (6), ou encore Emy de l'ilette : "Cette différence de lenteur ou de vitesse, quoique très légère, n'en est pas moins sensible ; et comme elle concourt à donner de l'*élégance* à l'exécution de la musique..." (7)

Grâce, élégance, agrément, voilà donc ce que cet important principe rythmique est censé apporter à la musique. S'il vous est encore difficile de concevoir une fugue ou une allemande de Bach avec ses croches ou ses doubles croches inégales, essayez les "Bancs Publics" en respectant rigoureusement la partition :

Ces croches bien (trop) égales manquent d'élégance, d'expression. En jazz ou en musette, on dira qu'elles manquent de swing, qu'elles ne "balancent" pas.

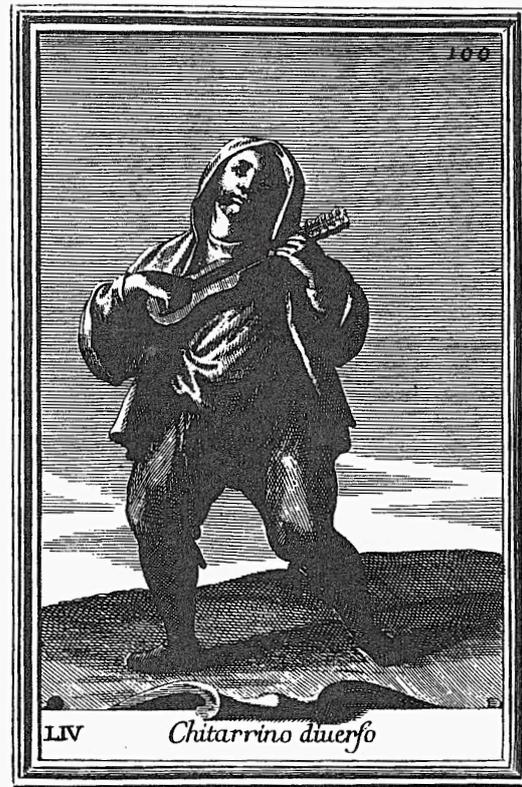
En fait, cette inégalité n'a rien d'une option facultative. C'est un élément fondamental du style. J'ai demandé à un compositeur actuel, qui avait mentionné qu'il fallait inégaliser, "faire swinguer" les croches dans une de ses compositions ce qu'il penserait du résultat obtenu si l'on ne suivait pas ce principe. "Ce serait vraiment "gnan-gnan" répondit-il mot pour mot, sans la moindre hésitation". Le Roy, Visée ou Bach n'auraient pas fait une réponse similaire ?

Dans quelles circonstances ?

C'est encore Saint-Lambert qui va nous fournir la réponse. Après avoir réfuté le fait que l'on désigne les croches égales ainsi : , et les croches inégales de cette façon : , il ajoute : "Car ce n'est pas la figure

(1) Nous n'oublions pas le pionnier d'entre eux, Arnold DOLMETSCH (1858-1940), mais son ouvrage n'a pas été utilisé ici.
 (2) in CHAILLEY J. et CHALLAN H., *Théorie Complète de la Musique*, Paris, Leduc, p 83.
 (3) in *Guitare et Claviers* n° 78, p76. Citons encore un exemple où cette mention apparaît : in *Stepping out* de J. BRACKEN, dans le recueil de Tom "T. Bone" Wolk intitulé *Original Eric Clapton*, Amsco/Wise Publications.
 (4) in *Strings* de P. HAUBTMANN, Paris, éd. Oscar Music.
 (5) in *Les Principes du clavecin*, 1697, p 25-26.
 (6) in *Essai...*, 1752.
 (7) in *Théorie Musicale*, 1810.
 (8) *op. cit.*, p 61.

des Croches qui décide de la manière dont on les fait passer. C'est le signe qui est au commencement de la pièce ; c'est le nom et le caractère de la pièce, et plus que tout cela, le bon goût de celui qui joue" (8). Il nous énonce des circonstances allant du plus tangible : le signe qui est au commencement de la pièce, c'est-à-dire le signe indicateur de mesure, au plus impalpable et incodifiable : le bon goût de celui qui joue.



in Gabetto Armonico (publié en 1716) de Filippo Bonanni

Quantz nous donne plus de précision sur les valeurs à inégaliser dans les différents types de mesures. Je les reproduis ci-après en les accompagnant d'exemples correspondants, extraits de l'oeuvre de son contemporain Jean Sébastien Bach :

... les noires dans le 3/2,



(Sarabande de la 6e suite pour violoncelle)

- les croches dans le 3/4 et le C,



(Sarabande de la suite BWV 995)



(Gavotte I de la suite BWV 995)

- les doubles croches dans le 3/8,



Presto de la suite BWV 995

- les doubles ou les triples croches dans la mesure à 4/8 ou dans celle à 4/4.



(1ère invention à 2 voix)

Mais il ajoute : "On ne doit cependant plus tenir compte de ces indications dès que ces notes se trouvent mêlées à d'autres plus brèves encore... ce sont alors ces dernières qu'il faut jouer de la manière que nous venons d'enseigner".

Dans la courante suivante, en 3/2 (BWV 995), ce seront donc les croches, et non les noires, qui seront inégales :



Et dans ce prélude en C (BWV 995) l'inégalité s'appliquera aux doubles croches, et non aux croches :



C'est pourquoi le rythme y est noté quand Bach veut des croches inégales.



Si ce prélude en C n'avait pas comporté de doubles croches, le même passage aurait pu s'écrire en croches égales, car c'est à elles que l'inégalité se serait appliquée :



Dans le numéro précédent de notre revue, je citais le cas de la transcription d'un prélude de Robert de Visée (9) dont la première ligne comportait déjà 19 divergences par rapport à l'original. La première d'entre elles était la mutation du C en C . Dans les deux cas, bien sûr, les mesures contiennent 8 croches. Mais vous êtes maintenant à même de réaliser la différence que cela implique au niveau de la façon de jouer ces croches : inégales dans la version d'origine, en C , elles se retrouvent égales dans la transcription, en C . Diverses éditions actuelles des suites de Bach transforment le C des allemandes, bourrées, gavottes ou préludes, en C et en 4/4, induisant ainsi dans l'erreur celui qui se fierait au signe indicateur de mesure pour appliquer à bon escient le principe de l'inégalité rythmique.

A l'époque où cette musique était "contemporaine", un tel détail n'eut pas suffi pour tromper un bon musicien.

Car, toujours selon Saint-Lambert, "le nom et le caractère de la pièce" suffisent aussi pour décider de la

(9) in *Les Cahiers de la Guitare*, n° 24, p 17.

(10) *op. cit.*, p 25-26.

(11) in *L'art du Facteur d'Orgues*, 1766-1778.

(12) in *La Tonotechnie...*, 1775.

(13) Copyright Derry Music 1960 et 1961, et Editions Musicales Fantasia, 1962.

(14) Il en est de même de son articulation : entre le legato et le détaché, il utilise différentes façons de passer d'une note à l'autre.

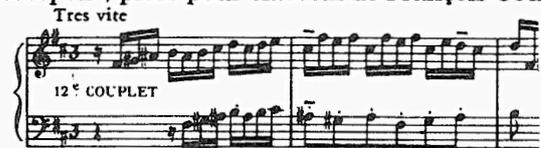
(15) et dans beaucoup d'autres, issus de la musique "non savante" du XVIIIe siècle.

façon de jouer les croches (ou autres valeurs susceptibles d'être inégalisées). Jouait-on une gavotte, avec ou sans partition, que l'on ne se posait pas la question : l'on savait comment exprimer le rythme de ses croches. Voici un étonnant exemple vécu : j'ai un jour entendu un flûtiste de jazz, Mr. Jean-Jacques Chatelain, jouer un menuet du XVIIIe, accompagné par un guitariste classique. Il jouait les croches avec inégalité, rallongeant un peu la première de chaque groupe de deux, et raccourcissant la deuxième en conséquence. Intrigué, j'ai regardé la partition : les croches y étaient notées normalement, toutes égales. Il fut étonné que je lui en fasse la remarque : habitué comme il l'était à jouer de la musique de danse, il avait modifié le rythme écrit tout naturellement, d'instinct, sans y penser le moins du monde. Le caractère de la pièce l'avait guidé, exactement comme le prévoyait Saint-Lambert.

Et finalement, ce dernier invoque : "plus que tout cela, le bon goût de celui qui joue". En comparaison, les règles apparaissent comme une chose rudimentaire. Bien que nécessaires pour approcher la compréhension des choses, le juge suprême en ce qui concerne l'inégalisation des notes - mais aussi le choix précis d'un tempo, l'ornementation, le caractère ou les nuances - c'est le goût de l'interprète. Il doit pouvoir juger objectivement, en toute intégrité, de la nécessité ou du degré de ces éléments. Est-ce mieux ainsi ? Est-ce plus touchant, plus équilibré, plus dansant, telles sont les questions qu'il doit se poser, qu'il doit résoudre, armé de son unique "bon goût". Et là, les querelles, les polémiques sont inutiles.

Encore un détail...

Quantz nous précise aussi que l'inégalisation des notes se pratique "dans les pièces d'un mouvement lent ou modéré". "... on excepte de cette règle, premièrement, les passages vites dans un mouvement très vite où le temps ne permet pas de les jouer inégalement, et où l'on ne peut appuyer et employer de la force que sur la première note des quatre [doubles croches]..." Ceci s'appliquera, par exemple, dans "La Frénésie, ou le Désespoir", pièce pour clavecin de François Couperin :



De quelle façon ?

Une chose est claire pour nous maintenant, je pense : inégaliser des notes de deux en deux ne signifie pas rubato, ni flou rythmique. Au contraire, le fait "d'appuyer et de prolonger" (selon l'expression de Quantz), la première d'un groupe de deux croches, ou les premières et troisièmes d'un groupe de quatre doubles croches aura tendance à affirmer les pulsations rythmiques, qui restent bien en place.

Mais y a-t-il une façon unique de réaliser ceci, transforme-t-on en toutes circonstances les



Ouvrons encore une fois le livre de Saint-Lambert (10) : "Quand on doit inégaliser les Croches ou les Noires, c'est au goût de décider si elles doivent être un peu ou beaucoup inégales. Il y a des pièces où il sied bien de les faire fort inégales et d'autres où elles veulent l'être moins. Le goût [encore lui] juge de cela comme du mouvement".

Voici la même idée exprimée avec un peu plus de précisions par Dom Bedos de Celles : "Cette inégalité

doit varier suivant le genre d'expression de l'air ; dans les airs gais, elle doit être plus marquée que dans les airs gracieux et d'une expression tendre, dans les marches que dans les menuets" (11). Ainsi ces deux croches :



ne seront pas exprimées de la même façon si elles se trouvent dans la "Marche" de Proserpine de Lully :



ou dans le menuet de "Roland", autre tragédie lyrique du même auteur :



Maintenant, lorsque l'on a déterminé à l'aide de son bon goût, et de ses connaissances, si une inégalité plus ou moins marquée convient à la pièce que l'on joue, doit-on l'employer invariablement du début à la fin ? "Il est bien des endroits où les inégalités des notes varient dans le même air ; c'est au bon goût seul [comme toujours] à apprécier cette variété dans ces inégalités ; quelques petits essais feront rencontrer le bon et le meilleur ou pour l'égalité ou pour l'inégalité ; l'on verra qu'un peu plus ou un peu moins d'inégalité dans les notes change considérablement le genre d'expression d'un air." dit Engramelle (12).

En fait, aucun auteur ne nous dit qu'il fallait maintenir le même degré d'inégalité tout au long d'une pièce.

"Il faut donner à la note principale un peu plus de temps qu'à l'autre" était le genre de déclaration généralement faite, qui implique de façon très subtile et extrêmement sous-entendue les précisions que nous venons d'exposer ci-avant. Vouloir noter absolument toutes ces subtilités rythmiques de la musique ancienne (entre autres) obligerait à employer des divisions du temps qui sembleraient sortir d'une composition sérielle :



sans toutefois parvenir à une notation absolument exacte, et assasinant du même coup toute la spontanéité d'une exécution inspirée. On comprend alors que l'on ait utilisé une notation rythmique simplifiée, complétée par quelques règles, avec foi dans le bon goût du musicien ou du chanteur.

Un bel exemple.

Il n'est pas question d'assimiler la musique ancienne au jazz, aux variétés, à la valse musette ou à toute musique "swing". Elles diffèrent en bien des points, mais il est frappant de constater qu'elle suivent une démarche similaire, voire identique, en ce qui concerne la relation à l'interprétation rythmique. Prenons un exemple aussi beau que célèbre, "Take Five" de Paul Desmond. J'en ai consulté deux versions écrites (13). Dans l'une les croches qui y dominent, sont notées égales :



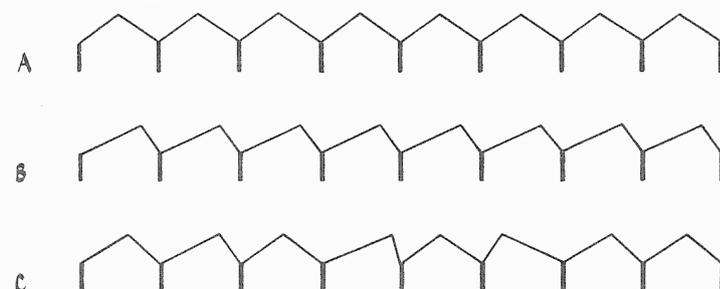
Pourtant, le compositeur saxophoniste ne les joue pas ainsi, alors que l'autre version nous propose cette écriture :



Mais ce n'est pas non plus comme cela que Paul Desmond joue "Take Five" ! Il fait toujours la première croche de chaque groupe de deux, plus longue que la deuxième, mais il le fait de façon variable. Parfois, les deux croches seront quasiment égales, mais ailleurs elles seront fort inégales, et parfois aussi un peu moins, etc... (14). Et tout cela reste expressif, très naturel, uniquement guidé par le phrasé, l'expression, le feeling, et absolument pas calculé.

Tous les propos de nos musiciens des XVI, XVII et XVIII siècles concernant la manière de "bien chanter", ou de jouer "con buen ayre" (d'une belle manière) se trouvent parfaitement illustrés par cet enregistrement de Paul Desmond (15).

L'on pourrait transposer graphiquement, pour résumer, ces différentes façons d'exprimer les croches de ce morceau :



Les croquis A (divisions égales d'une distance) et B (divisions inégales, mais répétitives) sont empreints d'une régularité quasi monotone, mais le croquis C -35.

réserve de l'inattendu. L'oeil s'y attarde, surpris, intrigué ou flatté (16).

C'est un peu le même genre de sensations que réservent des exécutions a) en notes égales, b) en notes inégales de façon répétitive, c) en notes inégalement inégales, comme sait si bien le faire Paul Desmond.

Liaisons, demi-soupirs...

L'apparition de liaisons ou de silences n'altère pas les principes d'inégalité rythmique : les premières croches sont plus longues que les deuxièmes, même si elles sont liées à une note précédente, ou si un demi-soupir les remplace. Voici quelques exemples donnés par Emy de l'Ilette pour illustrer ces différents cas. Les lettres L et B indiquent les divisions longues et brèves de la noire :



Nous pouvons déduire de cela qu'une anacrouse, étant précédée d'un silence, écrit ou sous-entendu, sera brève. "Une croche seule est toujours brève..." nous dit d'ailleurs Saint-Lambert.



(Courante de la suite de J.S. Bach, BWV 995)

La croche qui suit une noire pointée sera brève, elle aussi, car elle se trouve être dans la deuxième partie de la noire :



Nous rencontrons ce rythme fréquemment dans la courante ci-dessus, ou, par exemple, dans la Chaconne en Ré mineur :



L'on pourrait avancer, à ce propos, que les croches ne doivent pas y être inégales puisqu'il y a ensuite des doubles croches. D'après ce que Quantz nous a appris, (au paragraphe précédent "Dans quelles circonstances") l'inégalité portera sur ces dernières, et non sur les croches. C'est tout à fait vrai, dans l'extrait suivant :



Lorsque Bach voulait des croches inégales, dans cette Chaconne, il devait le noter explicitement :



Mais pour mieux cerner le problème de ces croches qui suivent une noire pointée, il faut connaître...

Un dernier détail "La note qui suit le point est



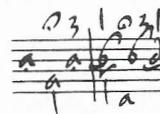
Israel Van Meckenem (avant 1450-1503)

toujours fort courte" (Quantz).

"Les notes qui succèdent à des notes pointées sont toujours plus brèves à l'exécution que leur valeur ne l'indique ; aussi est-il superflu d'ajouter points ou crochets" (C.P.E Bach (17)

C'est-à-dire que l'on utilisera  pour exprimer  , ou  pour exprimer 

Le double point est donc, en quelque sorte, mis hors d'usage dans l'écriture, mais pratiqué dans l'exécution. Nous en avons de nombreuses preuves avec les oeuvres de Robert de Visée, qui furent écrites dans différentes versions : tablatures de guitare, luth, théorbe, ou sur deux portées. Voici un exemple extrait d'une courante, en tablatures de luth et de guitare, avec leur transcription :



Les basses supplémentaires de la version pour luth permettent d'introduire la double croche dans la tablature sans avoir recours au double point. Par contre, il aurait fallu l'introduire dans la tablature de guitare pour obtenir la même écriture rythmique, et Visée ne l'utilisait jamais. Cependant les règles énoncées ci-dessus à propos des notes brèves qui suivent des notes pointées permettent les deux écritures différentes, pour une interprétation identique (car le fait de passer de la guitare au luth ne pouvait changer radicalement le sens rythmique d'une pièce).

Ce sujet est fondamentalement assez simple, mais on le voit notamment avec ce dernier chapitre, il faut parfois un ensemble de références plus important pour mettre les choses au clair. Je ne prétends pas en avoir donné ici autre chose que les bases, illustrées par des exemples connus de notre répertoire. Mais il y a encore des cas à examiner, des données supplémentaires, que l'on pourra approfondir grâce aux ouvrages mentionnés au début de cet article.

Maintenant, afin de ne pas rester uniquement dans le domaine de la théorie, prenons une pièce complète et appliquons-y ces règles et conseils.

Prélude en Si mineur, de Robert de Visée.

Robert de Visée semble avoir eu quelques difficultés à coucher ce prélude sur le papier : on le trouve dans le "Livre de pièces pour la Guittarre", de 1686, en tablature p. 33, en C , avec des valeurs de croches en nombre dominant, et dans la tonalité de Si mineur. A la p. 60, nous le retrouvons écrit sur deux portées, en C , avec les barres de mesure déplacées, de la valeur d'une blanche, le rythme croche pointée suivie d'une double croche pour chaque paire de notes (excepté après chacun des trois demi-soupirs), et dans le ton de La mineur. Enfin en 1716, toujours sur deux portées, le C y est de nouveau utilisé, ainsi que les croches, mais les barres de mesure sont restées à leur place, et la tonalité est toujours La mineur.

J'ai réalisé la version suivante pour guitare moderne à partir de la tablature de guitare et de la publication de 1716. A part le barré du début, indiqué par l'auteur

(permettant des ornements que l'on ne pourrait pas faire avec les cordes à vide), les doigtés à utiliser seront aussi simples que possible, comme nous l'avons vu dans le précédent numéro de notre revue, quitte à introduire parfois quelques petits silences dans cette notation qui est, en fait, principalement théorique en ce qui concerne les durées (par exemple, à la mesure 7, les blanches deviendront plutôt des noires pointées suivies d'un demi-soupir).

Le signe + indique que l'on doit exécuter un "tremblement" sur la note au dessus de laquelle il est placé. Sur les notes courtes, il ne faudra pas insister trop sur cet ornement, aussi appelé trille, et qui commence par la note supérieure à celle à laquelle il s'applique (l'exécution des ornements fera aussi l'objet de l'un des volets de cette série d'articles).

Quant au rythme, notre préoccupation actuelle, nous ne pourrons pas le traiter avec les habitudes du solfège "moderne". Les croches y seront donc jouées avec inégalité, puisque nous sommes en C , de façon à donner plus d'élégance à cette courte page. Les notes pointées et les demi-soupirs, dont nous avons parlé plus haut, ne devraient pas poser de problème.

Et si tout cela est fait avec le bon goût si souvent invoqué par nos prédécesseurs, le résultat devrait s'approcher de l'interprétation de Visée lui-même... Cela vaut la peine de changer quelques unes de nos habitudes.

(16) Remarquez l'intrusion de l'inégalité inversée, c'est-à-dire courte suivie de longue, qui se pratique aussi, mais plus rarement, dans la musique ancienne.

(17) in *Essai...*, 1757.

Prélude [R 0.09] Robert de Visée
Trancription G. Rebours



Comment jouer aujourd'hui ces musiques du passé ? 3ème partie : Les Notes Inégales (suite) et autres conventions

par Gérard REBOURS

Avec l'aide de l'article précédent, concernant les notes inégales, peut-être avez-vous entrepris de rectifier l'approche rythmique des pièces anciennes de votre répertoire. Bonne idée ! Regardons ensemble quelques morceaux parus dans le n° 24 des *Cahiers de la Guitare* : *Cantabile et Allegro* de Diesel (p 28-29) ainsi que dans le n° 6 : *Préludes* de Bartolotti, Visée et Diesel (p 22 à 29).

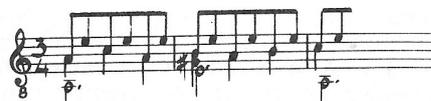
D'après ce que nous savons, les croches du *Cantabile* à 3/4 seront jouées avec inégalité, sans toutefois trop insister sur celle-ci puisque cette pièce s'apparente aux "airs gracieux et d'une expression tendre" (1). On pourrait pourtant objecter que ces croches ne doivent pas être inégales puisqu'elles "se trouvent mêlées à d'autres plus brèves encore" (des doubles croches) et que "ce sont alors ces dernières qu'il faut jouer de la manière que nous venons d'enseigner" (c'est-à-dire inégales) (2). Ceci est incontestable dans le Prélude de Bartolotti (n° 6, p 24) (3) et celui de Diesel (n° 6, p 29), dans lesquels dominent les doubles croches. Mais l'apparition discrète de celles-ci, pour une fin de trille et quelques notes de passage, ne va pas annuler le balancement des croches, qui sont la matière première rythmique de notre *Cantabile*.

Il en est de même pour l'unique double croche du *Prélude* de Robert de Visée (n° 6, p 26) qui n'est d'ailleurs qu'une note d'ornement, une appoggiature inférieure, qui aurait pu être remplacée par un symbole. Ce sont donc bien les croches, là aussi, qui seront jouées avec inégalité.

Elles le seront aussi dans l'*Allegro* de Diesel (n° 24, p 29), mais nous parlons des croches réelles, au sein d'une même voix :



et non de l'effet de croches obtenu par la réunion de deux voix décalées :



qu'il aurait été plus correct, mais plus inhabituel, d'écrire ainsi :

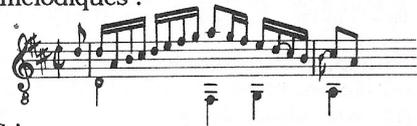


ce qui fait disparaître toute ambiguïté quant à la présence de croches.

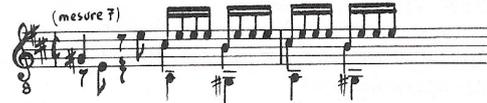
Approfondissement.

Comme nous venons de le voir, l'inégalité portera sur les doubles croches, dans le *Prélude* en Ré majeur de Diesel (n° 6, p 29). Nous pourrions toutefois en raffiner l'exécution si nous remarquons que celles-ci se présentent sous trois formes :

- mouvements mélodiques :



- notes répétées :



- arpèges :



Or, selon Quantz, on n'inégalise pas les notes répétées, "qui se suivent sur un même ton" (4).

Et selon Hotteterre (5) les mouvements d'arpèges seraient à jouer en notes égales :



(8ème couplet de la *Passacaille d'Armide*, de Lully (1686))

"Ce qui fait que les croches sont égales dans cette occasion, c'est premièrement de ce qu'elles sautent par intervalles, et par dessus cela de ce qu'elles sont mêlées avec des doubles croches", nous dit l'auteur (6).

Sans en déduire hâtivement que l'on ne peut inégaliser que les successions d'intervalles de secondes (ce qui serait compliqué à réaliser, peu agréable à entendre, et qui est de toutes façons démenti par de nombreux exemples), nous avons maintenant quelques éléments supplémentaires pour diversifier notre approche rythmique de ce *Prélude*, et des pièces présentant des cas similaires.

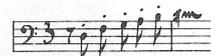
En cas de doute...

L'utilisation de certains signes (points ou courbes placés au-dessus des notes), ou d'une mention explicite visant à annuler, pour une pièce, une variation, un passage, l'utilisation de l'inégalité, confirme, si besoin était, l'usage courant qui en était fait.

(Gavotte du Premier Concert Royal de François Couperin, 1714)



(12ème couplet des *Folies d'Espagne* de Marin Marais, 1714)



"Les points au-dessus des notes non liées signifient qu'il faut faire chaque note égale, au lieu qu'on les pointe ordinairement de la première à la seconde".

Cohérence ? pas tout à fait.

Si certains auteurs nous ont légué leurs oeuvres à l'aide d'une écriture musicale totalement fiable et cohérente, d'autres, bien que sachant sans nul doute exprimer leur musique avec précision, sont plus hésitants

quant à la façon de la coucher sur le papier. C'est ce que nous avons vu dans le numéro précédent de notre revue, avec le *Prélude en Si mineur* de Robert de Visée.

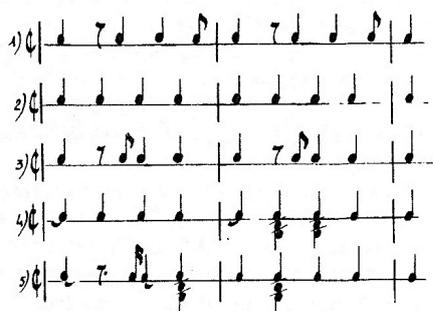
Nous le verrons encore ailleurs hésiter entre la notation en croches égales et inégales, dans la même pièce, avec le même signe de mesure :

Gavotte (1682, p 14 : guitare et p 69 : dessus)



N'en déduisons surtout pas que l'on inégalisait les croches au violon, et pas à la guitare. D'ailleurs, nous trouverons sans effort des exemples présentant la situation inverse dans d'autres pièces de sa composition. Et en 1716, Visée republie cette gavotte (p 43) pour instrument de dessus, avec la basse chiffrée. Dans la première phrase ci-dessus, ce sont à nouveau les croches égales qui apparaissent !

Cet auteur a écrit pour la guitare et le luth baroques, le théorbe et les ensembles du genre clavecin/viole/violon. Il arrive souvent que les mêmes pièces se présentent sous des versions adaptées aux diverses instrumentations pré-citées, nous offrant parfois des réalisations aux notations rythmiques sensiblement différentes, pour un même passage :



(Allemande "La Conversation" mesures 10 et 11. Rythme de la mélodie des versions pour : 1° guitare (1682) 2° dessus (1682) 3° dessus (1716) 4° Luth et 5° théorbe (non datés) (7)

Parfois aussi un auteur écrira des notes inégales au début pour les abandonner très vite, bien que le style musical de la pièce, et parfois aussi les mêmes motifs, se retrouvent par la suite.

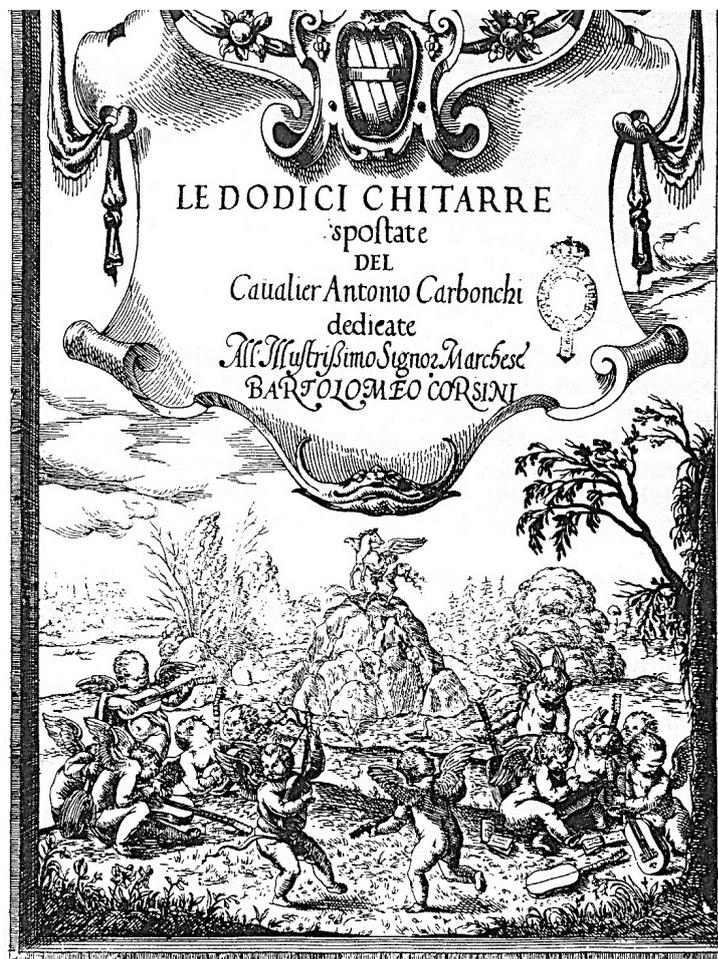
Cela ne veut pas dire : "arrêtez l'inégalité", mais plutôt : "continuez ainsi maintenant que je vous ai montré l'exemple" (8)

Aux pages 46 et 47 des *Secrets de la Musique Ancienne*, Antoine Geoffroy-Dechaume nous en donne de très convaincants exemples (9).

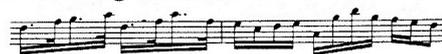
Dans notre répertoire courant nous trouvons un cas similaire :

le Largo du Concerto en Ré majeur de Antonio Vivaldi.

Le début de chacune des deux parties est écrit en notes inégales (par précaution, probablement, puisque les doubles croches le sont obligatoirement dans cette musique à C :



Puis elles sont rapidement abandonnées, tout du moins dans l'écriture car aucune raison d'ordre musical ne vient justifier cela. La mention sous-entendue "continuez ainsi" devient flagrante à la reprise de la phrase initiale (mesure 12) : il abandonne l'écriture inégale au bout de huit notes, avant la fin de la réexposition du fragment écrit précédemment intégralement en notes inégales (10).



Jouer ce *Largo* exactement dans le rythme écrit produit un effet curieux, donne l'impression d'un élan (créé par le rythme inégal) qui se perd mystérieusement et réapparaît de façon fugitive. Cette sensation s'estompe lorsque l'on inégalise - comme il se doit dans un C - les doubles croches du début jusqu'à la fin, et avec toute la souplesse et la variété possibles (11).

Mais on peut encore concevoir une autre approche du rythme de cette pièce, d'après une règle donnée par la Chapelle (12) : "A la mesure du quatre temps, les doubles et triples croches se gouvernent à peu près de cette façon : on reste sur la première et l'on passe vite la seconde, mais lorsqu'elles sont pointées, on y reste un peu plus ; voilà pourquoi je dis à peu près, et la raison de les pointer pour faire connaître où l'on doit le plus rester".

Si l'on applique ces propos à notre Largo, nous accentuerons l'inégalité des groupes ♩ par rapport à celle des ♩ , sans toutefois égaliser tout à fait ces dernières.

Finalement, quelle solution choisir ? Celle que dicte "le bon goût de celui qui joue", si souvent invoqué par les auteurs de ces époques. Essayez, écoutez, recommencez, modifiez et demandez-vous, objectivement : "est-ce mieux ainsi ? est-ce plus inspiré, plus naturel, plus expressif, plus éloquent, plus conforme au caractère de la pièce ?

Ainsi, vous aurez des chances de vous rapprocher de la meilleure interprétation possible : celle que les bons musiciens d'alors en donnaient.

Avec ces quelques précisions sur les subtilités de l'exécution du rythme "à l'ancienne" s'ajoutant aux règles exposées dans le précédent article, vous êtes à même de réaliser l'importance, et l'intérêt, de ce sujet. En essayant d'appliquer ces principes, vous vous sentirez peut-être un peu maladroits ; persévérez, ceci est normal. Peut-être aussi vous heurterez-vous à des incertitudes (13) : relisez ces chapitres, consultez des ouvrages plus complets ou des personnes compétentes, de vive-voix. Et ainsi les choses s'amélioreront car, vous l'avez bien sûr déjà compris, l'interprétation des oeuvres anciennes selon les principes du solfège actuel est totalement erronée, et ce qui est le plus important, profondément appauvrie.

A Tempo !

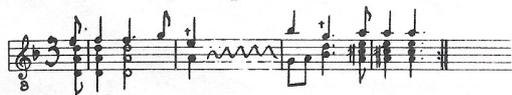
Les précisions nécessaires concernant les mouvements appropriés aux différentes danses de nos suites de Bach, Visée ou Weiss feront l'objet de chapitres ultérieurs. Mais, concernant notre présent *Largo* de Vivaldi, je voudrais faire remarquer ce qui est pourtant évident : la mesure est à C : il y aura donc quatre pulsations par mesure, dans un mouvement "largo" (plus ou moins 48 au métronome). Cependant de nombreuses versions en ont été enregistrées avec huit pulsations lentes par mesures (plus ou moins 58), ralentissant ainsi presque de moitié le tempo indiqué. Cette lenteur extrême, en plus de l'ennui qu'elle suscite, rend le phrasé difficile à exprimer et oblige le soliste à faire maints efforts pour tenir le son de son instrument.

Une occasion d'improviser.

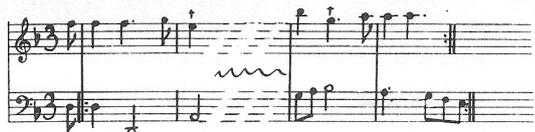
La grande majorité des pièces anciennes de notre répertoire sont construites selon le schéma de la "forme suite" : en deux parties jouées deux fois chacune : A.A.B.B. Très souvent, à la fin de chaque partie, nous trouvons une valeur longue (noire pointée, blanche, blanche pointée ou ronde). L'impression de repos qu'elle doit donner se transforme parfois, spécialement dans les mouvements lents, en vide brutal ou en intolérable attente.

Pour pallier à cet inconvénient il était courant d'ajouter un petit lien musical réamorçant la reprise, ou bien faisant la transition vers la partie suivante. Mais le compositeur ne l'écrivait pas toujours.

Ainsi, Visée n'en écrit pas à la fin du "A" de sa *Sarabande* en Ré mineur pour guitare :



mais il en confiera un à l'instrument d'accompagnement, quelques pages plus loin, dans une autre version de la même pièce :



Nous voyons ainsi le côté "ad libitum" de la chose (14).



Dans les pièces composant ce que l'on appelle couramment les "suites pour luth" de Jean Sébastien Bach, nous trouverons ce procédé très souvent utilisé dans les mouvements calmes, remplissant la mesure après la résolution de la cadence :



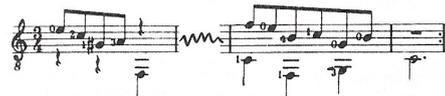
Allemande en Mi mineur, BWV 996.

ou bien nous ramenant à la tonalité de départ.

Sarabande en La mineur, BWV 997.



La seule fois où il nous en laisse (peut-être) l'initiative se trouve dans la *Sarabande* en La mineur BWV 995,



Si nous trouvons le temps long en arrivant sur les blanches qui terminent chaque partie du *Largo* de Vivaldi :



nous pouvons, à l'instar de Bach, Visée et les autres, ajouter quelques notes qui le feront passer agréablement :



(parmi de nombreuses autres possibilités)

De même, pour ne pas être tenté d'écourter les interminables rondes de l'*Arta et Variation* (n° 20 du recueil Panorama de la Guitare) (15).



nous pourrions préparer, ou improviser, une formule du genre :



pour amener la reprise, et pour passer à la partie suivante :



Les nuances

Il me semble qu'un bruit courait, disant "pas de nuances en musique ancienne".

Fuerte, Suave, Eco, Quedo (fort, suave, en écho, doucement) sont pourtant des indications qui apparaissent parfois dans les tablatures de Gaspar Sanz et Santiago de Murcia.

En 1623, Piccinini écrit : "Parmi les nombreuses singularités du luth, l'une des principales est d'avoir la possibilité de jouer doux et fort, ce qui donne beaucoup d'expression quand c'est fait à propos". (16)

Il préconise une position de la main droite "à mi-chemin entre la rose et le chevalet", mais il ajoute un peu plus loin : "Il m'est arrivé d'arpéger près du chevalet avec le bout de l'ongle, tandis que le pouce jouait le cantus firmus ; le son est alors argentin, et très délectable".

Et si l'on considère les divers jeux de l'orgue et du clavecin, ainsi que les riches combinaisons orchestrales

d'alors, on ne peut plus avoir le moindre doute sur l'utilisation des nuances de timbre et d'intensité dans les musiques du passé.

Les coulés

Les coulés de main gauche, ascendants, descendants et combinés furent grandement utilisés depuis le début du XVIIe siècle (et sous des noms divers : cheutes, tirades, roulements, strascii,...). Les harmoniques furent utilisées par Campion, au début du XVIIIe siècle, et le "pizzicato alla Bartok" par Pierre Gaultier en 1638 ! (17)



**Le trésor d'Orphée , Livre de Tablature de luth ...
par Antoine Francisque . Paris, 1600.**

NOTES :

(1) Voir *Cahiers de la Guitare* , n° 26, p35.

(2) *idem*, p 34.

(3) Les triples croches qui apparaissent sont ma proposition de réalisation des accords arpégés indiqués par le signe % dans la tablature.

(4) règle toute relative, comme le montre A. Geoffroy-Dechaume dans *Les Secrets de la Musique Ancienne*, Fasquelle, p 31.

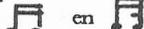
(5) in *L'art de Préluder sur la Flûte traversière* , 1712.

(6) La première partie de cette règle est, elle aussi, toute relative. Voir note (9).

(7) "Dessus" signifie "instrument mélodique jouant la voix supérieure appelée Dessus". La virgule couchée est un symbole d'ornement. Les barres entre les notes veulent dire : séparez-les (un peu comme un triolet).

(8) Leo Brouwer utilise le même procédé avec le grand trait courbe indiquant les limites des trois premières phrases, puis disparaissant, dans son *Etude Simple* , n° 1.

(9) On y notera la présence d'arpèges notés en notes inégales, ce qui nuance la règle énoncée ci-avant par Hotteterre.

(10) Mais des éditions modernes transforment ces  ;
Aussi, prenez l'édition *Suvini Zerbont* pour suivre mon exposé.

(11) Voir *Cahiers de la Guitare* , n° 26, p 35.

(12) in *Suite des vrais principes de la Musique* , Paris, 1739.

(13) et au conservatisme musical de votre entourage !

(14) D'ailleurs, dans la version de guitare, l'accord tenu sur *la* sera arpé-

gé par un mouvement en remontant des deux doigts i et m, si l'on suit les consignes de la préface du livre, ce qui remplit la noire pointée en grande partie.

(15) *Transatlantiques* , Paris.

(16) Traduction de Joël Dugot et Marco Horvat, in *Musique Ancienne* , n° 19.

(17) En une occasion, au moins, chacun.