



Tablature et basses continues : l'accompagnement des airs de cour.

Marie Demeilliez

► To cite this version:

Marie Demeilliez. Tablature et basses continues : l'accompagnement des airs de cour.. Musicologies nouvelles, 2016, pp.74-84. hal-01769574

HAL Id: hal-01769574

<https://hal.science/hal-01769574>

Submitted on 4 Sep 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Tablatures et basses continues : l'accompagnement des airs de cour¹

Il ne faut pas douter que la beauté du Chant ne paroisse bien davantage,
lors qu'il est accompagné d'un Instrument au defaut des Voix,
qui pour rendre l'harmonie parfaite, pourroient se joindre à celle qui chante le sujet [...] ²

Les *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* (1668) de Bertrand de Bacilly³ rappellent l'importance de l'accompagnement instrumental dans l'interprétation des airs au XVII^e siècle. Si le célèbre maître de chant préfère le théorbe, alors en vogue pour jouer les basses continues, le luth fut longtemps l'instrument privilégié pour soutenir la voix, comme en témoignent les nombreux recueils d'airs imprimés « avec la tablature de luth » dans la première moitié du siècle⁴. L'habitude d'éditer la musique vocale soliste avec une partie de basse continue apparut en effet plus tardivement en France que dans d'autres pays voisins comme l'Italie ou l'Allemagne : la première impression de ce type date de 1647, chez Robert Ballard, avec la *Pathodia sacra et profana* de Constantin Huygens, rassemblant psaumes, airs français et italiens. Suivirent rapidement de nombreuses publications, dans le répertoire profane et religieux. Pourtant, la pratique de l'accompagnement du chant sur une ligne de basse continue n'était pas inconnue en France dans la première moitié du siècle. Les échanges avec l'Italie notamment avaient fait découvrir aux Français la monodie accompagnée à l'italienne dès le début du siècle. Caccini avait été invité à la cour de France en 1604 et avait impressionné certains amateurs de musique : Mersenne dans son *Harmonie Universelle* se souvient trente ans plus tard que

« ledit Jules [Giulio Caccini] joignait son citharron à sa voix, afin de faire une basse perpétuelle, comme ils font encore maintenant en Italie, où ils ont quasi toujours un petit orgue, ou un theorbe dans les recits qu'ils font⁵ »

Des chanteurs italiens venaient régulièrement à Paris⁶. Dans la correspondance préalable à l'édition de la *Pathodia sacra et profana*, Gobert, le représentant de la maison Ballard, justifiait d'ailleurs le souhait de l'éditeur que « toutes les basses fussent continues et qu'aucune ne fust en tablature »⁷ par la préférence du public musicien pour la basse continue :

« tout ce que le sieur Ballard a imprimé cy devant de tablature lui estant demeuré sur les bras et aussi que ceux qui les auront seront stylés à la dite basse continue ou sy styleront pour en avoir contentement joint qu'ils pourront aussy le voir pour le clavessin⁸ ».

Cette lettre témoigne d'une pratique installée de la basse continue en 1647, non seulement au luth, mais aussi au clavecin, pour accompagner le chant soliste. Elle révèle aussi que le changement d'écriture de l'accompagnement dans les publications des Ballard, depuis la tablature, où l'accompagnement est entièrement noté, jusqu'à la basse continue, releva probablement davantage d'un choix éditorial que d'évolutions stylistiques.

I. PREMIÈRES PRATIQUES FRANÇAISES DE LA BASSE CONTINUE

En France, les premiers témoignages de la pratique de la basse continue concernent le répertoire d'airs de cour : la plus ancienne référence connue se rencontre précisément dans le septième livre d'*Airs à quatre et cinq parties* d'Antoine Boësset (1630), dans la partie de basse-contre de trois dialogues : *Ayme moi Cloris*, *Donc vos rigueurs*, *Mourons Tirsis*, où, sous quelques lignes sans paroles, il est indiqué « basse continue pour les instruments ». Le même type de mention se retrouve dans le *Troisième livre d'airs de cour à quatre parties* d'Étienne Moulinié (1635) et le *IX. Livre d'airs de cour à quatre & cinq parties* de Boësset (1642)⁹.

Quelques années plus tôt, dès le troisième livre d'*Airs de Cour à quatre et cinq parties* de Pierre Guédron en 1617, des moments sans texte de la partie de basse-contre portaient l'indication « Luth » ou « Pour les luths », qui avaient probablement le même usage. Dans cet air extrait du *Troisième livre d'airs de cour* de Moulinié, « Enfin l'amour », les mentions « Luth » et « Basse

continue » semblent utilisées indifféremment, en fonction de la place disponible entre les paroles chantées (Exemple 1).

Il est aussi vraisemblable que les passages sans texte à la basse-contre dans les airs polyphoniques et sans autre indication – à partir du *Second livre d'Airs de cour à quatre & cinq parties* de Guédron (1612) – étaient destinés à un (ou plusieurs) instrument(s), notamment le luth.



Exemple 1. Étienne Moulinié, « Enfin l'Amour », extrait du *Troisième livre d'airs de cour à quatre parties* (Paris, Ballard, 1635), partie de basse-contre, f. 3v :
« BASSE CONTINUE » puis deux fois « LUTH ».

Comme il est difficile de croire que les luths ne jouaient que les seules notes sans paroles de ces parties de basse-contre, il est désormais convenu d'analyser toutes ces mentions isolées comme les témoignages d'une pratique de la basse continue, sur les lignes de basse vocale des airs de cour, par un ou plusieurs instruments polyphoniques, et en particulier le luth, souvent expressément mentionné, avant que l'on ne commence à imprimer des parties spécifiques. Publier un volume destiné à la basse continue en plus de ceux des quatre ou cinq voix de la polyphonie était probablement considéré comme redondant par les éditeurs Ballard, qui, pour chaque air, imprimaient déjà, outre ceux de la version polyphonique, un volume à voix seule et un volume avec la tablature de luth. Les instruments de la basse continue pouvaient utiliser la partie de basse-contre. Les traités de basse continue bientôt publiés dans la seconde moitié du XVII^e siècle enseigneraient d'ailleurs généralement à réaliser un accompagnement sur une basse non chiffrée.

Outre ces indices dans les partitions, un manuscrit conservé à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, daté des années 1620-1630, contient, avec des transcriptions pour le clavier d'airs de Guédron, Boësset et d'extraits de ballet, une *Metode pour les accords*, qui représente la première ébauche connue d'un enseignement de la basse continue à destination d'amateurs en France¹⁰.

Si la date relativement tardive des premières impressions de basse continue (1647) et des premières méthodes dédiées (1660) a parfois été analysée comme la preuve du « conservatisme » des musiciens français (par comparaison à l'Italie ou l'Allemagne)¹¹, il semble que ce conservatisme soit plutôt à attribuer à la maison Ballard, qui détenait le privilège de l'imprimerie musicale, et choisit de ne pas publier de partie de basse continue avant le milieu du XVII^e siècle. Dans sa thèse consacrée aux *Livres d'airs de différents auteurs*, qui succèdent aux recueils d'airs de cour dans la seconde moitié du siècle, Clémence Monnier souligne les difficultés des Ballard à imprimer les parties de basse chiffrée dans le petit format in-8° de ces volumes d'airs et ce, jusqu'au début du XVIII^e siècle : alors que la basse continue était désormais généralisée, les fautes restaient nombreuses dans les éditions Ballard – oublis de caractères, décalages, erreurs de chiffrages¹². Il n'est pas anodin que Sébastien de Brossard choisisse alors de reprocher aux Ballard cette tardive apparition de parties de basse continue. Voici ce qu'il écrit à propos d'une édition Ballard des *Octonaires de la Vanité* de Claude Le Jeune en 1641 :

« Mais il est surprenant qu'en 1641 dans lequel Robert Ballard fit imprimer cette 2^e ou 3^e édition, il n'y ait pas fait ajouter une Basse continue, qui certainement n'aurait pas gâté cet ouvrage [...]. Mais c'est assez là la manière des imprimeurs, la paresse et souvent la crainte de faire quelque dépense les empêche de perfectionner leurs ouvrages, autant qu'il le faudrait, même pour leur honneur. »¹³

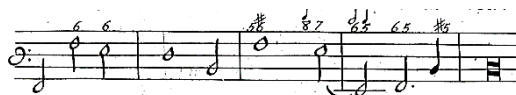
Parallèlement, Pierre puis Robert Ballard expérimentèrent puis développèrent un système de notation pour leurs tablatures de luth particulièrement efficace pour ceux qui voulaient s'accompagner en chantant¹⁴.

II. DE L'ACCOMPAGNEMENT EN TABLATURE À LA RÉALISATION D'UNE BASSE CONTINUE

Plus tardive que dans la pratique musicale, l'introduction de parties de basse continue dans les recueils d'airs fit évoluer l'édition de l'accompagnement instrumental vers une notation plus universelle que la tablature de luth, s'adressant à un plus grand nombre d'instrumentistes – clavecin, théorbe, viole, etc. La basse continue permettait aussi de transposer plus facilement les airs et leur accompagnement pour les adapter aux possibilités vocales des interprètes, comme le rappelle Michel Lambert dans l'avant-propos de son recueil d'airs de 1660 :

*« il m'auroit esté facile d'ajouter la tablature du theorbe telle que je l'ay composée, mais je n'ay mis a dessein que les basses continues pour la facilité des voix que l'on pourra plus aisement accompagner en transposant quand il faudra a la manière accoutumée »*¹⁵.

Aux tablatures, les basses continues des airs de Lambert empruntent d'ailleurs une particularité de notation : les indications rythmiques placées au-dessus de certains chiffres, pour en préciser l'interprétation rythmique, comme sur les accompagnements en tablatures, où le rythme est indiqué au-dessus de la représentation du manche (exemple 2).



Exemple 2. *Les Airs du Sieur Lambert*, 1660, p. 10

Pour Michel Lambert, la basse continue est un système de notation plus souple pour l'interprétation des airs, sans que ne soit suggérée une réelle différence sonore entre le déchiffrement d'une tablature et la réalisation d'une basse continue. En effet, à bien des égards, les accompagnements notés en tablature dans la première moitié du XVII^e siècle ressemblent à des réalisations de basse continue, telles qu'on peut les reconstituer à partir des premières sources théoriques et musicales documentant cette pratique en France. C'est ce que révèle la comparaison de ces accompagnements avec les versions polyphoniques des airs, que nous avons réalisée de façon systématique pour les airs du cinquième livre d'*Airs de cour avec la tablature de luth* d'Étienne Moulinié, publiés en polyphonie dans le troisième livre d'*Airs de cour à 4 parties* (1635)¹⁶.

Une première constatation tout d'abord : la tablature de luth n'est pas une transcription de la polyphonie vocale. Les différences sont trop nombreuses entre les deux versions. Il semble plus probable que les deux recueils aient été composés à partir d'une ossature dessus-basse commune. En effet, à quelques minimes détails près, la ligne de chant est identique dans les deux versions. Quant à la voix la plus grave de l'accompagnement de luth, elle reprend, en l'adaptant aux possibilités sonores de l'instrument, la partie de basse-contre de la polyphonie (plus rarement celle de taille lorsque la basse-contre se tait, ce qui suppose dans ce cas que celui qui compose la tablature de luth a connaissance de la polyphonie) : suppression des notes répétées, des anticipations de la note finale aux cadences, de certaines tournures rythmiques ou de motifs ornementaux adaptés au débit des paroles chantées et qui seraient difficiles à rendre au luth. Dans la tablature de luth de l'air *Amis enivrons-nous*, l'allongement des valeurs de la ligne de basse et l'ajout d'un premier temps au début de la pièce transforment la partie de basse-contre qui imitait la voix de dessus dans la polyphonie, en soutien d'une monodie accompagnée (exemple 3). Comme souvent chez Moulinié et chez d'autres compositeurs¹⁷, le duo dessus-basse qui ouvre l'air polyphonique est d'ailleurs complété dans la version pour luth par des accords.

Exemple 3. Étienne Moulinié, *Amis enivrons-nous* (début)¹⁸

Reste le profil mélodique de la basse vocale, en valeurs plus longues, auquel peuvent s'ajouter quelques notes de passage qui tombent sous les doigts du luthiste (exemple 4), une manière d'embellir la basse que l'on retrouve d'ailleurs dans l'enseignement de la basse continue quelques décennies plus tard¹⁹.

Exemple 4. Étienne Moulinié, *Cessez amants de servir*.
Ajout d'un *si b* à la basse sous « qui tient ma vie ».

La basse de l'accompagnement de luth ainsi élaborée correspond à ce que jouerait un instrumentiste qui réaliserait un continuo à partir de la basse vocale, ce dont témoigne *a posteriori* une version manuscrite pour voix et basse continue de l'air *Je puis dire sans vanité*, copiée dans les années 1660²⁰ : la ligne de basse y est presque similaire à celle de la tablature de luth publiée en 1635, à quelques octavations près.

Sur cette basse, le luth déploie un accompagnement en accords, plutôt consonant, souvent plus simple harmoniquement et contrapuntiquement que la polyphonie vocale. Les dissonances et les retards, nombreux dans les airs à quatre voix, sont exceptionnels dans les tablatures de luth, sauf aux cadences. À la fin de l'air *Enfin le Ciel touché* (exemple 5), les paroles, assez fortes, « que feux, que fers, et que prison » sont mises en valeur par d'expressifs retards de neuvième vers l'octave dans la polyphonie vocale ; aucun de ces retards n'apparaît dans l'accompagnement de luth beaucoup plus neutre du même air, surtout composé d'accords de quintes et de sixtes. De même, l'écriture en imitations, qui peut structurer la polyphonie vocale, est bien moins présente dans l'accompagnement de luth. Cette simplicité de l'écriture qui va de pair avec une grande facilité d'exécution de ces partitions de luth est peut-être un indice du public visé par ces éditions : des amateurs désireux de se faire plaisir en exécutant des airs composés pour la cour, pour lesquels certaines subtilités musicales auraient été inaccessibles au luth.

Que feux, que fers, & que pri - son.

Que feux, que fers, & que pri - son.

Que feux, que fers, & que pri - son.

Que feux, que fers, & que pri - son.

Exemple 5. *Enfin le Ciel touché*, version polyphonique et version voix-luth

Contrairement à la polyphonie vocale, toutes les notes de basse ou de dessus ne reçoivent pas d'accords dans ces accompagnements pour luth. Une hiérarchie se révèle, qui privilégie les notes de basse jouées sur le *tactus*, ou sur les temps impairs des mesures à deux temps, comme l'enseignera la première méthode de basse continue publiée en France, par Nicolas Fleury en 1660 : « *toutes les croches qui se rencontreront au nombre impair se doivent joüer avec accord, & celles qui seront au nombre pair se doivent joüer par la corde seule qu'elles demanderont* » (chap. V). Quant aux diverses notes de passage chantées par les taille et haute-contre, elles ont souvent disparu de la version chant-luth (exemple 6).

rer je dois mou - rir pour el - le. mou - rir

je dois mou - rir pour el - le, mou - rir

je dois mou - rir pour el - le, mou - rir

rer je dois mou - rir pour el - le. mou - rir

Exemple 6. *Je veux pour contenter* (Moulinié), version polyphonique et version chant-luth.

La croche *ré* de la basse est une note de passage non harmonisée dans la tablature de luth, alors que dans la version vocale, ce *ré* est accompagné d'un *si b* et d'un *ré* chantés par la taille et la haute-contre.

Un cas particulier se dégage cependant : les cadences, plus riches dans l'accompagnement pour luth, avec des retards de la tierce par la quarte ou de la quinte par la sixte, qui n'apparaissent pas forcément dans la version polyphonique. Le luth joue aussi souvent sur le cinquième degré une septième en note de passage, moins courante dans la version vocale. Enfin, les accords concluant les cadences sont généralement plus complets dans les accompagnements de luth que dans les versions polyphoniques des airs, dans lesquelles il manque régulièrement soit la tierce, soit la quinte (exemple 4). Cette attention portée aux cadences se retrouve dans les premières basses continues françaises, telles celles de Huyghens : dans le répertoire de chant soliste, les rares chiffrages concernent essentiellement les cadences : il s'agit le plus souvent du retard de la tierce ou de sa broderie par la quarte et du retard de la quinte. Dans les premiers traités enseignant la basse continue, les cadences font aussi l'objet d'un soin particulier. Nicolas Fleury y consacre un chapitre entier de sa méthode : ton par ton, dans chaque type de mesure, des cadences élaborées, c'est-à-dire avec des retards de

tierce et de quinte et la septième en note de passage y sont enseignées, des formules que l'on retrouve dans les traités de Perrine, Bartolotti, Carré ou Grenerin ²¹ (exemple 7).



Exemple 7. Perrine, « Table pour apprendre à toucher le Lut sur la basse continuë pour accompagner la Voix », *Livre de Musique pour le Lut*, Paris, l'auteur, 1682, p. 40.

Outre ces cadences, quelques choix d'accords au luth différents de la version vocale témoignent d'une réalisation de l'accompagnement en fonction des mouvements de la ligne de basse, suivant des réflexes d'instrumentiste, indépendamment de la version à quatre voix : ainsi dans l'air *Cesseez amants de servir* (exemple 8), le luth joue, sur le *do* de la ligne de basse, un *mi b* absent du contrepoint vocal. Cette harmonisation est celle que recommandera Fleury quelques années plus tard : l'avant-dernière note d'une série descendante et conjointe doit être accompagnée d'un accord de sixte majeure et tierce mineure lorsqu'elle descend ensuite d'un ton ²².

Cet exemple, ainsi que quelques autres similaires, sont cependant suffisamment circonscrits pour qu'il reste possible aux amateurs d'utiliser la tablature de luth avec la polyphonie vocale s'ils ne savent pas réaliser directement sur une basse continue – l'accompagnement de luth ne coïncide pas avec la polyphonie vocale, mais il n'en contredit généralement pas les harmonies, il en présente plutôt une version simplifiée. Réciproquement, malgré la publication des recueils d'airs de cour pour voix et luth, certains musiciens, plus avancés, pouvaient réaliser l'accompagnement sur la partie de basse-contre, dont les tablatures de luth donnent une version possible.

Exemple 8. *Cesseez amants de servir* de Moulinié (extrait)

Selon Jonathan Le Cocq, il est même probable que dès la fin du XVI^e siècle, les airs de cour aient été composés sous la forme d'un dessus et d'une basse et aient circulé sous cette forme de manière manuscrite ²³. Pour la publication, compositeurs ou éditeurs élaboraient ensuite une version polyphonique et une version pour voix et tablature de luth à partir de cette ossature basse-dessus. C'est ce que révèle l'analyse comparée des airs de Pierre Guéron publiés à quatre et cinq parties en 1608 et transcrits par Gabriel Bataille dans le recueil d'*Airs de différents auteurs, mis en tablature de luth* la même année ²⁴. C'est ce que confirme la comparaison des airs de Guéron publiés en France et les versions disponibles dans des sources étrangères, manuscrites ou imprimées, telles le *Thesaurus harmonicus* de Besard (Cologne, 1603) ou le manuscrit compilé par Charles Tessier, désormais conservé à la Bodleian Library d'Oxford (MS Mus. Sch. D.237), dont les

accompagnements de luth correspondent à une réalisation de basse continue élaborée sans tenir compte (peut-être même sans avoir eu connaissance) du contrepoint de la version polyphonique.

III. QUELLE BASSE CONTINUE POUR LES AIRS DE COUR ?

« De tous les Instrumens, ceux qui sont à present le plus en usage, pour soutenir la Voix, c'est le Clavessin, la Viole, & le Theorbe, car pour la Lire on ne s'en sert plus : La Viole mesme & le Clavessin, n'ont point la grace, ny la commodité qui se rencontre dans le Theorbe, qui est propre pour accompagner toutes sortes de Voix, quand ce ne seroit que par la seule raison de sa douceur, qui s'accommode aux Voix foibles & delicates; au lieu que les autres Instrumens les offusquent. »

(B. de Bacilly)²⁵

Si les accompagnements des airs de cour notés en tablature sont destinés au luth et ponctuellement à la guitare – par exemple le troisième livre d'airs de cour d'Étienne Moulinié en 1629²⁶ –, la réalisation d'une basse continue sur une partie de basse-contre, ou sur une partie dédiée, peut solliciter un *instrumentarium* plus large. Les premières mentions connues, dans les airs d'Antoine Boësset (1630), « basse continue pour les instruments », sans autre précision, laissent de larges possibilités aux interprètes. Quelques années plus tard, Bertrand de Bacilly se fait l'écho de ces multiples pratiques : affichant sa préférence pour le théorbe (avec lequel, comme le luth, le chanteur peut lui-même s'accompagner), il mentionne aussi la viole de gambe, le clavecin et même la lyre, désormais démodée. Les premiers recueils de musique publiés avec la basse continue font des propositions similaires, ainsi Henry Du Mont dans l'épître de ses *Meslanges a II, III, IV et V parties, avec la basse continue* en 1657, qui fait même imprimer deux volumes pour les instruments de la basse continue :

« comme il est difficile que le livre de la Basse continüe puisse servir à plusieurs qui se pourroient rencontrer pour toucher le clavecin, le théorbe et la Basse de Viole, j'ay fait une autre Basse Continüe pour la Basse de Viole seule »²⁷.

Un demi-siècle plus tard, Sébastien de Brossard dans son *Dictionnaire de musique* propose une liste d'instruments plus longue encore pour la basse continue :

« On la jouë avec les chiffres marquez au dessus des Nottes, sur l'Orgue, le Clavecin, l'Espinette, le Théorbe, la Harpe, &c. d'où les Italiens l'intitulent aussi souvent, Leuto, Arcileuto, Partitura, Organo, Tiorba, Spinetto, Clavicemballo, &c. On la jouë aussi souvent simplement, & sans chiffres sur la Basse de Viole, ou de Violon, avec le Basson, le Serpent, &c. »²⁸.

Son propos envisage un répertoire plus large que celui de l'air profane et il semble que pour ce dernier, les musiciens privilégient alors la viole et le théorbe : aux dires de Brossard, cet instrument

« depuis environ 50 ou 60 ans a succédé au luth pour joüer les Basses-Continües [...]. Il a 8. Basses ou grosses Chordes plus longues deux fois que celles du Luth, & cette longueur en rend le Son si moëlleux, & fait qu'il s'entretient si long-temps, qu'il ne faut pas s'ettonner si plusieurs le preferent au Clavessin. Du moins il a cela de plus commode qu'il se peut transporter facilement où l'on veut »²⁹.

Les premières méthodes de basse continue publiées en France sont le reflet de ces choix instrumentaux (voir annexe) : elles sont d'abord destinées au théorbe (Fleury 1660, Bartolotti 1669, Grenerin 1670, Delair 1690). D'autres concernent la guitare (Carré 1671, Corbetta 1671, Grenerin 1680, Derozier 1699), qui pouvait se substituer ou s'ajouter au théorbe. Un seul auteur seulement (Perrine 1679, 1682) s'adresse spécifiquement aux joueurs de luth, dont la vogue décroît dans la seconde moitié du XVII^e siècle, même si les pédagogues continuent de mentionner cet instrument si longtemps associé au répertoire de l'air. Denis Delair dans la préface de son *Traité d'accompagnement* (1690) prend soin de préciser :

« Toutes les regles qui sont dans ce traité, à quelques observations pres qui regardent le Theorbe ou le Clavessin en particulier, se doivent observer sur tous les Instruments, dont on voudra se servir pour acompagner, soit Luth, Guitare, double Luth, ou autres »³⁰

Enfin, plus tardivement, plusieurs ouvrages traitent de la basse continue au clavecin, dont la facture se développe considérablement en France au XVII^e siècle, et à l'orgue (D'Anglebert 1689, Nivers 1689, Delair 1690, Boyvin 1700 et de nombreux textes au XVIII^e siècle).

Alors que les lignes de basse étaient au départ non chiffrées et qu'elles le restèrent longtemps partiellement, une grande partie de l'enseignement de la basse continue résidait dans le

choix des accords en fonction des mouvements mélodiques de la ligne de basse (et plus rarement du dessus). Les textes les plus anciens (manuscrits de la bibliothèque Sainte-Geneviève, méthode de Fleury) n'envisageaient d'ailleurs la réalisation que sur des basses non chiffrées. La pédagogie la plus répandue était celle de la *tabula naturalis*³¹ qui indiquait, pour tous les mouvements possibles de la basse, les accords à choisir (exemple 9), auxquelles s'ajoutaient diverses « règles des sixtes », qui décrivaient les circonstances où un accord de sixte devait être préféré à l'accord parfait³².

CHAPITRE TROISIEME.
*De tous les endroits qui se jouent par degré conjoint & dis-joint dans
l'estendue de l'Octave en haut.*
E X E M P L E.

LE premier Accord qui se jouë sur la premiere Notte d'une Piece doit estre parfait, faisant dans l'Accord parfait la Tierce que la Reigle vous montrera: Voyez cy-deuant la premiere Notte de l'A.

La 2. Notte de l'A, se doit jouer par la Sixte majeure avec la Tierce majeure, lors que la Notte qui suiura sur le mesme degré montera d'un Semy-ton.

La 4. Notte de l'A, se doit jouer par un Accord parfait, lors que la Notte qui suiura montera d'un Ton, ou de plusieurs degrez, faisant dans vostre Accord parfait la Tierce que la Reigle vous montrera: Laquelle Reigle se doit pratiquer aussi sur les Nottes qui seront renuoyée au present article, comme aussi aux autres articles generaux: Excepté aux endroits specifiez dans quelques articles suiivants.

La premiere Notte du B, se doit jouer par la Sixte mineure avec la Tierce mineure, lors que la Notte qui suiura montera d'un Semy-ton.

Pour la premiere Notte du C, voyez l'article de la 4. Notte de l'A.

Pour la premiere Notte du D, voyez l'article de la 4. Notte de l'A. Je vous avertis que sur la premiere Notte du D, il faut que la Tierce qui se jouera dans l'Accord parfait soit majeure, lors que la premiere ou 2. Notte qui suiura en montant fera l'estendue d'une Tierce majeure, étant accompagnée d'un Dieze ♯, en ce rencontre la Reigle ne doit point estre considerée, non plus qu'en d'autres endroits semblables à celui de l'Exemple de la premiere Notte du D.

Exemple 9. Fleury, *Méthode pour apprendre facilement le théorbe sur la basse continue*, 1660, p. 10-11.

Si les méthodes de basse continue enseignaient surtout à enchaîner les accords, divers témoignages évoquent (et dénoncent souvent) la tendance de certains accompagnateurs à une virtuosité démonstrative. Bacilly met en garde :

*« Mais il faut demeurer d'accord, que si l'on ne touche le Theorbe avec moderation, & que l'on y mesle trop de confusion, comme font la plupart de ceux qui accompagnent plutost pour faire valoir la souplesse de leurs doigts, que pour faire paroistre la Voix à laquelle ils sont obligés de s'accommoder; c'est pour lors accompagner le Theorbe de la Voix, & non la Voix du Theorbe »*³³

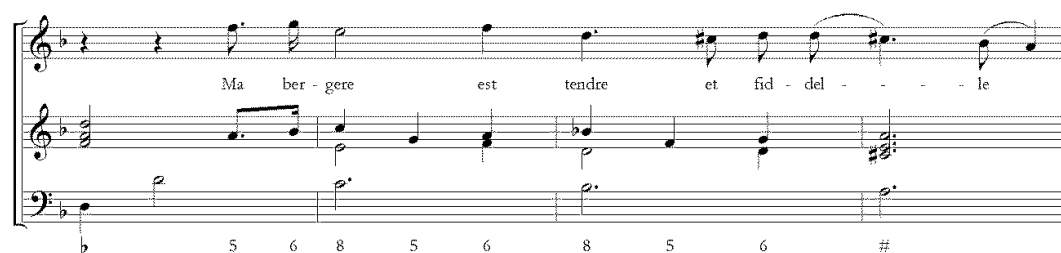
Il est donc un « bon goût » de la réalisation, dans la manière de déployer les accords et de les adapter au contexte musical. Si « *ce discernement delicat d'un Accompagnateur habile* » (Saint-Lambert 1707) n'est souvent qu'évoqué brièvement dans les méthodes, les chiffres présents dans les premiers airs publiés avec basse continue révèlent que les tablatures de luth peuvent constituer un modèle de réalisation pour les amateurs.

Dans les premières basses continues publiées dans les livres d'airs (partiellement chiffrées), les chiffres sont utilisés, soit pour signaler une altération ou un retard, notamment aux cadences, soit, plus généralement, pour suggérer des mouvements mélodiques, souvent similaires à ceux que l'on trouve dans les tablatures de luth publiées quelques années plus tôt. La fréquence avec laquelle certaines formules reviennent semble témoigner d'un « répertoire » de procédés caractéristiques de l'accompagnement sur un instrument à cordes pincées : notes de passage parallèles à la voix, tournures mélodiques habituelles sur certaines basses et dont un instrumentiste à cordes pincées pourrait dire qu'elles « tombent sous les doigts ». Ainsi, sur un mouvement de basse descendante, la réalisation suggérée par les chiffres de l'air *Ma bergère est tendre et fidèle*, dans le deuxième recueil de Michel Lambert (1689) est très proche de l'accompagnement en tablature de l'air de Moulinié *Que je meure si de vos yeux* (exemple 10). Ces accompagnements idiomatiques sonneront

différemment selon qu'ils sont joués au luth, plus aigu, ou au théorbe, à la tessiture plus grave. Ils témoignent cependant d'une parenté musicale entre les deux partitions, en dépit de systèmes de notation souvent opposés dans l'histoire de la musicologie.



Exemple 10a. *Que je meure si de vos yeux* d'Étienne Moulinié (1635) [début]



Exemple 10b. *Ma bergère est tendre et fidèle* de Michel Lambert (1689)
[avec une proposition de réalisation de la basse chiffrée *a minima*]

* * *

S'intéresser à l'accompagnement des airs conduit donc à des questionnements divers : l'apparition progressive de la basse continue touche à l'histoire de la notation musicale et, dans le cas spécifique de la France, à celle de l'édition et de l'imprimerie musicales, puisque son développement tardif s'avère lié aux choix éditoriaux de la maison Ballard. Mais aborder le répertoire des airs de cour par le biais de l'accompagnement engage aussi à interroger le mode de composition des airs : l'analyse des tablatures pour luth révèle une pensée en accords à partir d'une ossature dessus-basse, que Jonathan Le Cocq théorise sous le terme de « *continuo principle* », ensuite déclinée dans les différents formats éditoriaux en usage (versions polyphoniques, chant-luth et chant soliste), ce qui remet en question l'habituelle historiographie considérant la version chant-luth comme une version dérivée des polyphonies vocales. La question de l'accompagnement, de son écriture et de sa notation, invite aussi à considérer l'interprétation des airs de cour : le choix des instruments qui soutenaient les voix, en polyphonie ou soliste, du luth au théorbe, dont la vogue croissante a probablement accéléré l'adoption de la basse continue par les Ballard, mais aussi les violes, guitares, clavecins ou épinettes ; l'effectif pour interpréter les airs, musicien qui chante en s'accompagnant lui-même (ce que permettent les tablatures éditées par les Ballard) ou que soutiennent les divers instruments de la basse continue ; la source d'inspiration que constituent enfin les tablatures de luth pour les continuistes modernes désireux d'accompagner le répertoire vocal français du XVII^e siècle³⁴.

ANNEXE. Liste des méthodes de basse continue publiées en France au XVII^e siècle

- Fleury, Nicolas, *Méthode pour apprendre facilement le théorbe sur la basse continuë*, Paris, Robert Ballard, 1660.
- Bartolotti, Angelo-Michele, *Table pour apprendre facilement à toucher le théorbe sur la basse-continuë*, Paris, Robert Ballard, 1669.
- Corbetta, Francisque, « La basse continue pour jouer sur la partie », *La Guitarre Royale*, Paris, Hierosme Bonneüil, 1671.
- Carré, Antoine, « Maniere de toucher sur la partie ou basse continuë », *Livre de Guitarre*, Paris, 1671.
- Grenerin, Henry, « Instruction pour jouer la basse continuë », *Livre de guitarre*, Paris, Hierosme Bonneüil, 1680.
- Grenerin, Henry, « Nouvelle methode tres facile pour apprendre a Joüer sur la partie les basses Continues et toutes sortes d'Airs a Livre Ouvert », *Livre de Theorbe*, Paris, Hierosme Bonneüil, ca.1682.
- Perrine, « Table pour apprendre à toucher le Lut sur la basse continuë pour accompagner la Voix », *Livre de Musique pour le Lut*, Paris, l'auteur, 1679.
- Perrine, *Table pour apprendre à toucher le luth sur les Notes chiffrées des Basses continües*, Paris, l'auteur, 1682, 1698.
- Rousseau, Jean, « Du jeu de s'accompagner », « Du jeu de l'accompagnement », *Traité de viole*, Paris, l'Auteur, 1687.
- D'Anglebert, Jean Henry, « Principes de l'accompagnement », *Pieces de clavecin (...) Livre premier*, Paris, l'auteur, 1689.
- Nivers, Guillaume-Gabriel, « L'Art d'accompagner sur la basse continue, pour l'orgue et le clavecin », *Motets à voix seule...*, Paris, l'auteur, 1689.
- Delair, Denis, *Traité d'Accompagnement pour le Théorbe, et le Clavessin*, Paris, l'auteur, 1690.
- Derozier, Nicolas, « Table universelle de tous les accords qui se trouvent dans la Basse-Continuë », *Nouveaux principes pour la guittare*, Paris, Christophe Ballard, 1699.
- Boyvin, Jacques, « Traité abrégé de l'accompagnement pour l'orgue et pour le clavessin », *Second livre d'orgue*, Paris, Christophe Ballard, 1700.
- Saint-Lambert, *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instruments*, Paris, Christophe Ballard, 1707.

¹ Ce texte reprend certains éléments développés plus amplement dans mon article : « De la tablature à la basse continue : les accompagnements des airs de cour », *Poésie, musique et société. L'air de cour en France au XVII^e siècle*, éd. Georgie Durosoir, Liège, Mardaga, 2006, p. 227-241. Il s'appuie aussi largement sur le texte de Jonathan Le Cocq : « The Early Air de Cour, the Theorbo, and the Continuo Principle in France », *From Renaissance to Baroque. Change in Instruments and Instrumental Music in the Seventeenth Century*, éd. Jonathan Wainwright et Peter Holman, Farnham, Ashgate, 2005, p. 191-210.

² Bertrand de Bacilly, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, chap. IV : « s'il est nécessaire d'accompagner le chant d'un instrument de musique », Paris, 1668.

³ B. de Bacilly, longtemps nommé Bénigne dans l'historiographie musicale, a retrouvé son prénom Bertrand grâce aux découvertes archivistiques de Frédéric Michel et Laurent Guillo. Voir : « Nouveaux documents sur le maître de chant Bertrand de Bacilly (1621-1690) », *Revue de musicologie* 97/2 (2011) p. 269-327.

⁴ Voir Thomas Leconte, *Catalogue de l'air de cour en France (1602-ca1660)*, [En ligne], mis en ligne en décembre 2005, <http://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/rvpuxaxf0asmzsrfdbyw>.

⁵ Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1636, « Des Chants », p. 357.

⁶ Voir sur ce point Henry Prunières, *L'opéra italien en France avant Lully*, Paris, Honoré Champion, 1913, p. XXXIII.

⁷ Lettre de Gobert à Huygens du 25 novembre 1646, éditée par W. J. A. Jonckbloët et J. P. N. Land, *Correspondance et œuvres musicales de Constantin Huygens*, Leyde, E. J. Brill, 1882, p. CCXVIII.

⁸ Lettre de Gobert à Huygens, 1647, *ibid.*, p. CCXIX.

⁹ Voir Georgie Durosoir, *L'Air de cour en France (1571-1655)*, Liège, Mardaga, 1991, p. 196-197, qui recense ces mentions dans les airs polyphoniques.

¹⁰ F-Psg, ms. 2357. La *Métode pour les accords* (fol. 8v-9) consiste en deux fois deux lignes de basse chiffrée sans réalisation – l'une naturelle, l'autre « par bemol ». Elle fait partie d'un recueil de pièces pour clavier actuellement partagé entre deux cotes différentes : les folios 5-9 du ms. 2357 faisaient initialement partie du ms. 2350, un recueil de 21 folios dont les derniers feuillets ont été reliés par erreur au XIX^e siècle avec les pièces de clavecin du ms. 2357. Pour la datation de ce manuscrit, voir M. Demeilliez, *op. cit.*, note 6.

¹¹ « Le conservatisme musical des Français durant la première moitié du XVII^e siècle transparait de façon frappante dans la répugnance des compositeurs à faire usage de la basse continue », note ainsi James R.

Anthony dans *La Musique en France à l'époque baroque* (Portland, Amadeus Press, 3^e éd., 1997 ; trad. fr. Paris, Flammarion, 2010), p. 218. Plus récemment, Robert Zappulla, *Figured Bass Accompaniment in France*, Turnhout, Brepols, 2000, p. xviii : « *Clearly, the conservative French were slow in adopting the thoroughbass technique* ».

¹² Clémence Monnier, *Histoire et analyse d'une collection musicale du XVII^e siècle : les Livres d'airs de différents auteurs publiés chez Ballard (1658-1694)*, Thèse de doctorat, Univ. Paris-Sorbonne, 2011, p. 137 sq, 150-166.

¹³ Sébastien de Brossard, *Catalogue des livres de musique théorique et pratique... qui sont dans le cabinet du sieur Séb. de Brossard*, Ms, F-Pn, Rés. Vm⁸ 21. Cité par Anthony, *op. cit.*, p. 219.

¹⁴ Les traits et courbes qui parsèment les tablatures de luth dans les recueils d'airs de cour servent à coordonner la voix et l'accompagnement. Voir Jonathan Le Cocq, « Experimental Notation and Entrepreneurship in the Seventeenth Century: The Air de Cour for Voice and Lute, 1608-1643 », *Revue de Musicologie*, 85/2 (1999), p. 265-275.

¹⁵ Michel Lambert, *Les Airs du Sieur Lambert. Gravez par Richer*, Paris, G. de Luine, 1660, p. 2.

¹⁶ Pour le détail de cette analyse, voir M. Demeilliez, *Tablatures de luth et basse continue en France. L'exemple du cinquième livre d'airs de cour avec la tablature de luth d'Étienne Moulinié (1635)* », maîtrise de musicologie, Univ. Paris-Sorbonne, 2002.

¹⁷ J. Le Cocq (« *Early Air de Cour* », *op. cit.*, p. 192) cite des exemples similaires dans les livres de Guédron, vingt ans plus tôt.

¹⁸ Toutes les transcriptions des musiques notées en tablatures de luth citées dans cet article sont de l'auteur.

¹⁹ D. Delair conclut son *Traité d'accompagnement* par des « Règles pour les Suppositions », p. 60-61 : il transforme un « chant naturel » donné en un « chant supposé », après avoir ajouté entre les noires et les blanches du premier des croches « supposées ».

²⁰ F-Pn, Rés. Vma 854. Ce manuscrit contient près de trois cents airs de cour de Moulinié, de Boesset, de Chancy, etc., copiés avec une basse continue.

²¹ Ces cadences élaborées sont un trait constant des traités de basse continue français du XVII^e siècle : outre Fleury, les exemples donnés dans les ouvrages de Perrine (p. 39-45), de Bartolotti (p. 18-45), de Carré (p. 13-14), de Grenerin pour guitare (p. 4-6) en témoignent.

²² La basse de Moulinié à cet endroit se retrouve textuellement dans la *Méthode* de Fleury, au quatrième chapitre, exemple L.

²³ J. Le Cocq, *op. cit.*, p. 194-204.

²⁴ Ces airs sont désormais disponibles dans l'édition critique établie par Georgie Durosoir : *Pierre Guédron : Les airs de cour*, Versailles, Éditions du CMBV, 2009.

²⁵ B. de Bacilly, *Remarques curieuses*, *op. cit.*, chap. IV.

²⁶ É. Moulinié, *Airs de cour avec la tablature de luth et de guitare (...) Troisième livre*, Paris, Pierre Ballard, 1629.

²⁷ Henry Du Mont, *Meslanges a II, III, IV et V parties, avec la basse continue. Contenant plusieurs chansons, motets, Magnificats, préludes, & allemandes pour l'orgue et pour les violes. Et les Litanies de la Vierge*, Paris, Ballard, 1657, épître au lecteur.

²⁸ Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de musique*, Paris, Ballard, 1703, « Basso continuo ».

²⁹ *Ibidem*, « Theorba ».

³⁰ Denis Delair, *Traité d'Accompagnement pour le Théorbe, et le Clavessin*, Paris, l'auteur, 1690, préface.

³¹ Cette expression, employée par plusieurs théoriciens allemands, a été généralisée par Carl Dahlhaus (*Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, 1967, trad. franç. *La tonalité harmonique : Étude des origines*, Liège, Mardaga, 1993) pour désigner les descriptions systématiques des mouvements de basse.

³² Voir Nicolas Meeùs, « Les règles des sixtes : un moment du développement de la théorie tonale du XVII^e siècle », *Musurgia*, III/2 (1996), p. 67-79.

³³ B. de Bacilly, *Remarques curieuses*, *op. cit.*, chap. IV.

³⁴ Renvoyons par exemple à ce texte de Therese de Goede, professeur de basse continue et d'interprétation historique au Conservatorium van Amsterdam : « The accompaniment of Bacilly's Air 'Vous ne pouvez Iris', Or How to Enhance the Continuo Accompaniment of an Air by Our Choice of Harmony and Ornament », *Paper presented at the 16th Biennial International Conference on Baroque Music at University Mozarteum Salzburg, 9-13 July, 2014*, disponible en ligne.