

Fête de la flûte à Lausanne

Autor(en): **[s.n.]**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Animato**

Band (Jahr): **20 (1996)**

Heft 5

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-958704>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

De l'inégalité en musique: petit survol d'une théorie baroque de l'interprétation des durées

Le président Valéry Giscard-d'Estaing se targuait d'être musicien – il jouait de l'accordéon. Il était probablement en fonction lorsqu'il eut pour la première fois l'occasion de lire la partition de La Marseillaise, l'hymne national français. Et il fut tout à fait surpris de constater que celle-ci était écrite non pas avec le rythme croche pointée – double croche, comme on a coutume de la jouer, mais en croches régulières (cf. exemple 1). En musicologie amateur, l'élève qui l'hymne national soit joué selon les indications de la partition afin, pensait-il, de redécouvrir la version originale. En fait, il se trompait: à l'époque où la Marseillaise a été composée régnait la théorie des notes inégales, qui veut que certaines notes de même valeur dans la partition soient interprétées avec des durées différentes. Cette façon de faire était tout à fait courante, en France du moins, entre le milieu du seizième et la fin du dix-huitième siècle. Je vous propose un voyage, à travers les traités de l'époque, à la découverte de cette pratique instrumentale et vocale.



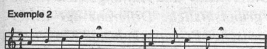
La naissance du concept

Nous allons remonter au seizième siècle, à l'époque où l'aspect rythmique de la musique commence à prendre suffisamment d'importance pour qu'il soit codifié de manière rigoureuse dans la partition. En 1550, pour la première fois à notre connaissance, le genevois Loys Bourgeois fait explicitement mention d'une inégalité dans l'interprétation des durées. Selon lui, seules les deminimes (croches) sont inégales. Elles sont chantées

«de deux en deux, demourant quelque peu de temps davantage sur la première, que sur la seconde, comme si la première avoit un point, et que la seconde fust une fuse [double croche]».¹

On peut raisonnablement prétendre que ces concepts étaient appliqués bien avant leur mise par écrit. David Fuller, notamment, suppose que l'histoire des notes inégales remonte aux rythmes modaux du moyen-âge². Nous n'en avons, évidemment, aucune preuve.

En 1553, Diego Ortiz³ décrit le phénomène des notes inégales comme étant l'une des techniques les plus simples d'ornementation et donne, cette fois, deux exemples notés:

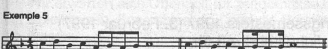


Couler et louer

La théorie évolue durant le dix-septième siècle. Peu à peu, les auteurs de traités distinguent deux schémas d'inégalité auxquels ils donnent des noms: louer consiste à prolonger quelque peu les notes impaires, l'inverse s'appelle couler. Giulio Caccini⁴ donne pour ces deux termes les exemples ci-dessous:



louer:



A cette époque, l'inégalité connaît un essor particulier en France. A la fin du siècle, en 1696 exactement, paraît un ouvrage qui fera référence jusqu'à la disparition de cette théorie, à la fin du dix-huitième. Il s'agit des *Éléments ou principes de musique* d'Etienne Loulié. Dans ce traité, l'inégalité est mentionnée dans les chapitres consacrés aux différents mètres. Ainsi, dans la mesure à deux temps:

«le 1. et le 3. quart de chaque temps sont plus longs que le 2. et que le 4. quoy qu'ils soient marquez égaux, dans quelque mesure que ce soit [2, 4, 2/4]».⁵

Viennent ensuite les différentes mesures à trois temps:

«Dans quelque mesure que ce soit particulièrement dans la mesure à trois temps, les demi-temps s'exécutent de deux manières différentes, quoy que marquez de la même manière.

1° On les fait quelquefois égaux.
2° On fait quelquefois les premiers demi-temps un peu plus longs.

Il y a encore une troisième manière, où l'on fait le premier demi-temps beaucoup plus long que le deuxième, mais le premier demi-temps doit avoir un point».⁶

Plus loin, Loulié complète sa description: «On avoit oublié de dire dans la 2. partie en parlant des signes de mesures de trois temps, que les premiers demy-temps s'exécutent en-

core d'une quatrième manière, sçavoir en faisant le 1. plus [court] que le 2.»⁷

Enfin, concernant les mesures à quatre temps: «Remarquez que le 4/8 se bat en deux temps, deux croches pour chaque temps pour une plus grande commodité, mais toutes les croches en sont égales, à l'exception de 2/4 où la 1. et la 3. croches, sont plus longues que la 2. et la 4.»⁸

Ce qui est nouveau chez Loulié, c'est l'apparition de différents degrés d'inégalité: les notes peuvent être égales, un peu inégales ou franchement inégales. Et pour indiquer ce dernier cas, on ajoute un point aux notes. Il est intéressant de constater que le point est présenté ici comme une sorte d'ornement, comme une indication de jeu qui demande à l'interprète d'appliquer l'inégalité et non pas comme un procédé d'écriture qui allonge la note de la moitié de sa durée. Concernant les cas où l'on applique l'inégalité, Loulié reste confus: selon le chapitre consacré aux mètres à deux temps, l'inégalité serait valable «dans quelque mesure que ce soit». Plus bas, on lit: «dans quelque mesure que ce soit [...] les demy-temps s'exécutent de deux manières différentes». Ailleurs, il prétend que dans les mesures à 4/8 «toutes les croches sont égales». Il s'embrouille également dans les divisions de la mesure: dans les mesures à deux temps, il parle de quarts de temps inégaux, soit, apparemment, de croches pour les mesures à 2 et 4 et de double-croches pour la mesure à 2/4. Plus loin, il rappelle l'inégalité des mesures à 2/4, mais parle cette fois-ci de croches. Dans le chapitre des mesures à trois temps, il mentionne les demi-temps inégaux, dans quelque mesure que ce soit. Or, les demi-temps d'un 3 sont des noires. On sent la difficulté du musicien de codifier une pratique appliquée instinctivement, qui plus est, une pratique constamment en mouvement.

L'inégalité selon le mètre et le style

Si Loulié est souvent confus, il n'annonce pas moins la direction que va prendre la théorie des notes inégales au début du dix-huitième siècle: on va se diriger peu à peu vers un seul schéma, le louer, en distinguant différentes façons de l'appliquer en fonction du mètre. C'est de cette manière que les traités de Montéclair, Quantz, Dom Bedos de Celles abordent les notes inégales. Parallèlement à cette distinction relative à la structure métrique, les théoriciens du dix-huitième siècle mettent petit à petit en relation les notes inégales et les styles musicaux. Le plus exhaustif à ce propos est probablement Michel Corrette, dont voici un extrait:

«Le 2 marque la mesure à deux tems. Cette mesure sert pour les rigodons, gavottes, bourees, et cotillons dans la musique française. Les Italiens ne s'en servent guère. Il faut pointer les croches de deux en deux, c'est à dire faire la première longue et la seconde brève. Le 3 marque la mesure à trois tems. Cette mesure sert pour les menuets, sarabandes, courantes et chaconnes etc. [...] Le 2/4 ou 2/8 est le 2 tems des Italiens. Cette mesure sert souvent dans les allegro et presto des sonates et concerto. Il faut jouer les croches égales, et pointer les doubles croches: on les joue aussi quelque fois également dans les sonates.

Le 6/8 sert pour les giges françaises et italiennes. Les croches se jouent également [...]. Le 3/8 sert dans la musique française pour les passepieds. Cette mesure à trois tems se trouve très souvent dans les affetuoso, minuetto et allegro de sonates.

Il faut jouer les croches égales et pointer les double-croches.

Le 9/8 se trouve rarement dans la musique française: mais assez souvent dans la musique italienne; comme giges, allegro et presto.

Les croches se passent également excepté les doubles qu'il faut pointer.

Le 6/4 est une mesure à deux temps inégaux; elle sert pour la loure dans la musique française. Les anglais composent beaucoup de Vaudevilles, et contredances sur cette mesure [...].

Ces airs doivent se jouer d'une manière noble en marquant bien les noires; et pointant les croches de deux en deux.»⁹

Il sort de cette longue énumération que seule la gigue à 6/8 est toujours jouée en notes égales. Pour tous les autres mètres, et partant les autres styles, l'inégalité est pratiquée, soit au niveau de la croche, soit au niveau de la double croche. Dans certains cas, on peut se passer de l'inégalité «selon le caractère de la pièce». Ce genre de remarque est très fréquent. Il montre une fois encore qu'il n'existe pas de règle immuable et unanimement reconnue qui définirait les cas où doivent s'appliquer les principes des notes inégales. L'inégalité est une pratique, une technique de musiciens et non pas un concept dogmatique. Surtout, il semble que l'inégalité ne dépend qu'indirectement du mètre. Elle est avant tout tributaire du caractère émotionnel de l'œuvre exécutée ou du moins difficile à formaliser. Couperin fait une remarque qui va dans ce sens:

«Par exemple, nous pointons plusieurs croches de suites par, degrés-conjoints; et cependant nous les marquons égales; notre usage nous a asservi; et nous continuons. [...] Tous nos airs de violons, nos pièces de clavecin, de violes etc. désignent, et semblent vouloir exprimer quelque sentiment. Ainsi, n'ayant point imaginés de signes; ou caractères pour communiquer nos idées particulières, nous tâchons d'y remédier en marquant au commencement de nos pièces par quelques mots, comme tendrement, vivement, etc. à-peu-près ce que nous voudrions faire entendre.»¹⁰

Si les musiciens expérimentés pouvaient se contenter de présentations purement qualitatives et imagées de la théorie des notes inégales, il est une catégorie de personnes qui se devaient d'aborder le problème sous un aspect beaucoup plus quantifié: il s'agit des tonotechniciens, les facteurs d'instruments mécaniques, qui notaient la musique sur des cylindres. L'un d'eux, le frère Engramelle, a publié en 1775 un ouvrage tout à fait fondamental sur le sujet et qui donne de précieuses indications sur la façon purement mathématique d'appliquer l'inégalité:

«J'ai observé en notant des cylindres, qu'il est nombre de marches, entr'autres celle du Roi de Prusse, où la différence des premières aux secondes croches est de la moitié, comme 3 est à 1, c'est-à-dire, que les premières croches valent des croches pointées, et les secondes croches des doubles croches. Dans certains menuets, entr'autres le Petit menuet Trompette, la différence est du tiers, comme 2 est à 1; ensuite que les premières croches valent 2 tiers de noire, et les secondes l'autre tiers; et enfin «la différence la moins marquée, comme dans beaucoup de menuets, est comme de 3 à 2, de 7 à 5, etc.»¹¹

Cependant, malgré la précision que requiert la tonotechnie et malgré sa bonne volonté, Engramelle ne peut s'extraire totalement du flou qui règne sur la théorie et il ne peut pas tout quantifier:

«Quelque chose que je dise, je ne pourrais l'inspirer à ceux qui ne sont pas doués de ce don de la nature [le goût], qu'on ressent mieux qu'on ne pourrait exprimer. Un sujet privé de goût, quelques sûrs que soient mes principes pour la précision, n'en tirera jamais qu'un parti machinal proportionné à son défaut de talents.»¹²

Les notes inégales à l'étranger et leur déclin

Si la théorie des notes inégales a connu son épanouissement en France, son importance à l'étranger reste difficile à évaluer. Plusieurs auteurs français en attribuent l'exclusivité à leur pays. Ainsi Couperin:

«Nous écrivons différemment de ce que nous exécutons: ce qui fait que les étrangers jouent notre musique moins bien que nous ne faisons la leur. Au contraire les Italiens écrivent leur musique dans les vraies valeurs qu'ils l'ont pensée.»¹³

Mather et Karns émettent l'hypothèse que la théorie se soit répandue par des musiciens français qui firent carrière hors de France, notamment dans le célèbre orchestre de Dresde.¹⁴ C'est vraisemblable, mais probablement pas la seule raison. Nous l'avons vu, Ortiz, Quantz et bien d'autres mentionnent l'inégalité, et sans la citer comme une spécialité française; Corrette cite des danses anglaises et italiennes pour lesquelles il conseille de jouer les croches inégales.

A partir de la deuxième moitié du dix-huitième siècle, les références à l'inégalité commencent à

se faire plus rares, du moins plus succinctes. Daniel Gottlob Türk ne mentionne les notes inégales que comme une des nombreuses techniques d'ornementation – un retour, deux siècles en arrière, à l'affirmation de Ortiz. Un ouvrage anonyme de 1781, le *Nouveau manual musical contenant les éléments de la musique, des agréments, du chant*, ne mentionne même pas le principe. En 1782, Pierre Marcou laisse aux interprètes le soin de décider s'ils veulent pratiquer ou non l'inégalité. Le principe tombe en désuétude, peut-être pour faire place à une autre manière de faire, le tempo rubato, qui, bien qu'étant décrit depuis longtemps, prend son essor à cette époque.

Ceux qui désiraient plus de précision au sujet des notes inégales, et plus généralement sur la manière d'interpréter la musique de cette époque, peuvent se référer aux ouvrages de Arnold Dolmetsch¹⁵, Robert Donington¹⁶, Betty Mather & Dean Karns¹⁷.

Jean-Damien Humair

¹ Loys Bourgeois: *Le droit chemin de musique*. Genève, 1550.

² Cf. David Fuller: *Notes inégales. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Macmillan, 1980, p. 423.

³ Diego Ortiz: *Trattado de musica sobre clausulas y otros generos de puntos en la glosa de violones nuevemente puestos en luz*, de Diego Ortiz tolledano. Rome, 1553.

⁴ Giulio Caccini: *Le nuove musiche*. Florence, 1602, Préface.

⁵ Etienne Loulié: *Éléments ou principes de musique, mis dans un nouvel ordre*. Paris, Ballard, 1696, p. 32.

⁶ Id. pp. 34-35.

⁷ Id. p. 94.

⁸ Id. p. 35.

⁹ Michel Corrette: *Méthode pour apprendre aisément à jouer de la flûte traversière*. Paris, Lyon, 1735, pp. 4, 5.

¹⁰ François Couperin: *L'art de toucher le clavecin*. Paris 1717, pp. 39-41.

¹¹ F. Marie-Dominique-Joseph Engramelle: *La tonotechnie, ou l'art de noter les cylindres, et tout ce qui est susceptible de notation dans les instruments de concerts mécaniques*. Paris, Delaguette, 1775, pp 33-34.

¹² Op. cit. Avant-propos, XXII.

¹³ F. Couperin, op. cit. p. 39.

¹⁴ Betty Bang Mather, Dean M. Karns: *Dance Rhythms of the French Baroque. A Handbook for Performance*. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1987, p. 88.

¹⁵ Arnold Dolmetsch: *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries Revealed by Contemporary Evidence*. Londres, 1915.

¹⁶ Robert Donington: *The Interpretation of Early Music*. Londres, Boston, Faber and Faber, éd. revue 1989.

¹⁷ Op. cit.

Fête de la flûte à Lausanne

Une manifestation de La Société Suisse de Flûte intitulée «Fête de la Flûte» se déroulera le 19 octobre 1996 au Conservatoire de Lausanne (dès 10 heures). Un atelier animé par Pierre Wavre et Günter Rumpel traitera de «La formation professionnelle du flûtiste des deux côtés de la barrière de röstli» et sera suivi d'une discussion. Au cours d'une table ronde sur «La situation des professeurs de musique en Suisse aujourd'hui et demain», Jean-Jacques Rapin, Aurèle Nicolet, Brigitte Buxtorf, Hans Ruppacher, Afra Fraefel, Gerhard Hildenbrand et Roland Vuataz discuteront de la formation musicale dispensée par les institutions privées, semi-privées ou étatiques et des liens ou relations entre ces diverses écoles, ainsi que de la situation actuelle vécue par les professeurs de musique de par les restrictions budgétaires imposées par la politique financière. Peter-Lukas Graf parlera de sa dernière publication dans un exposé intitulé «Interprétation», et Martin Wenner présentera un aperçu de la facture de flûtes. Ce programme sera complété par deux concerts de l'«Intercity Flute Players» et des «Joueurs de flûte» ainsi que par une exposition d'instruments. Renseignements: Conservatoire, rue de la Grotte 2, 1002 Lausanne, tél. 021/312 34 13.

STEINWAY & SONS

Bösendorfer

Boston

AGENCE OFFICIELLE

Kneifel SA Pianos
Rue du Marche 20
(Passage du Terraillet)
1204 Geneva
Tel. 022 310 17 60

KNEIFEL