

Principes d'ornementation

et exemples, ou « *Comment j'orne une Anglaise de Weiss* »

par Michel Cardin ©1994 et 2005

L'ornementation

L'autre question essentielle concernant le luth baroque est celle de l'ornementation. Comme il était dit dans l'Annexe précédente, les partitions pour luth étant volontairement succinctes, celles-ci ne donnent aucune idée de la richesse des oeuvres que l'on ne découvre que dans la réalité sonore de l'instrument. Il en est de même pour l'ornementation : un codage simple et quelques signes réduits au minimum accompagnent la partition, donnant l'impression de peu d'imagination créative, peu de variété possible dans les lignes et dans les reprises.

Voilà donc les deux raisons pour lesquelles les oeuvres de Weiss et de ses contemporains ont paru banales aux musicologues et aux musiciens pendant si longtemps. En sachant maintenant très bien que ces partitions simplifiées étaient voulues comme telles par leurs auteurs, qui avaient en tête l'énorme quantité de combinaisons expressives existantes, ainsi que la liberté d'utilisation de ces manoeuvres ornementales par l'exécutant qui devait affirmer sa musicalité par son inventivité personnelle, nous voyons ces feuilles de musique comme des feuilles de jazz : les éléments de base y sont, mais tout reste à faire chez l'interprète qui doit les habiller, les décorer, bref faire vivre cette musique dans toute sa plénitude, ce qui lui permet du reste une grande part de créativité et ce qui rend chaque exécution unique car jamais tout à fait semblable aux autres.

Il vaut la peine de faire un tour d'horizon et de citer les agréments baroques, en donnant pour chacun une brève définition « moderne ». Cette liste nous est donnée par Michel Pignolet de Montéclair dans sa publication de 1736, *Principes de musique*. Il est plus qu'utile pour l'amateur de musique baroque de consulter les ouvrages de ce genre, ne serait-ce que pour constater les incroyables précisions de leurs auteurs. De nombreux musiciens de ce temps ont laissé de tels traités, et particulièrement Quantz, flûtiste ayant joué souvent avec Weiss (1), chez qui aucun détail n'est oublié et dont chaque explication est lumineuse.

Montéclair a établi quant à lui ces 22 agréments, dont certains portent le nom plus spécifique d'ornement, en faisant référence d'abord à la voix, mais ils s'appliquent également dans leur quasi totalité à tous les instruments. Tous sont utilisables dans toute section d'une pièce, sauf les quatre derniers, plutôt réservés aux reprises de sections.

Résumé des agréments baroques

1. *Son filé*.....note longue sans aucun vibrato
2. *Son enflé*.....crescendo sans vibrato
3. *Son diminué*.....decrescendo sans vibrato
4. *Flatté* ou *flattement*vibrato léger et rapide
5. *Balancement* ou *tremolo* (*verre cassé*).....vibrato lourd et marqué

*

- 6. *Port de voix*appogiature inférieure
- 7. *Coulé*.....appogiature supérieure
- 8. *Pincé*.....mordant inférieur
- 9. *Martellement (battement, schneller, pincé renversé)*...mordant supérieur
- 10. *Tremblement appuyé ou perlé*..... trille complet
- 11. *Tremblement subit*..... trille très court et rapide
- 12. *Tremblement feint*.....trille commencé lent, puis battu très court et rapide
- 13. *Tremblement doublé*.....trille très long avec 2 grupettos
- 14. *Tour de gosier*.....grupetto

*

- 15. *Son glissé*.....anticipation non battue, en son filé, puis liée
- 16. *Accent*.....coupure subite (sous forme d'élévation plaintive)
d'une note longue avant sa répétition
- 17. *Chûte*.....douce tombée d'une note à l'autre (glissando léger)
- 18. *Sanglot*.....soupir marqué sur AH! HO! HÉLAS!

*

- 19. *Trait*.....entre 2 notes principales, jouer conjointement
et rapidement toutes les notes de façon marquée
- 20. *Coulade*.....comme le trait, mais léger, en liant les notes
- 21. *Passage*.....comme le trait ou la coulade, mais en notes
libres (conjointes et disjointes mêlées)
- 22. *Diminutions*..... variations rythmiques de toutes sortes en notes rapides, mais en
suivant les structures harmoniques et les accents rythmiques de base

*

Ajoutons à tout cela le ***rubato*** (aux fonctions bien identifiées à l'époque) et les ***notes inégales*** (voir la gavotte de la suite n°5), dont l'emploi ira du systématique ("style français") à l'occasionnel ("style italien"), et les ***arpègements*** (roulements diversifiés d'accords).

* * *



Tout en constatant une grande liberté d'ornementation - les agréments 19 à 22 permettent pour ainsi dire de faire presque tout ce que l'on veut - n'oublions surtout pas l'élément clé si souvent mentionné par les musiciens baroques, et qui nous empêchera tout de même de faire n'importe quoi, c'est à dire ***le bon goût***, qui doit être présent à chacun de nos choix (2).

&&&

Comment j'orne une Anglaise de Weiss

Cette Anglaise est un petit bijou enfoui dans le Manuscrit de Londres. En effet, comment peut-on croire que cette courte pièce d'allure banale va se révéler avec les répétitions une petite perle ?




Les notes inégales (essentiellement le motif  au lieu de ) vont ici s'imposer d'elles mêmes dans une majorité de mesures, en laissant d'autres aux notes égales, plus jolies ainsi sinon trop lourdes. C'est tout naturellement que le partage se fait. Je me dois de vous référer à l'excellent article de Gérard Rebours sur les notes inégales, paru dans le numéro 26 des *Cahiers de la Guitare* (3). Au surplus, les enchaînements en arpèges *i m a* et *a m i* provoquent ce rythme automatiquement, à moins de prendre un tempo très rapide, ce qui risquerait de paraître étriqué au luth. Mais pour donner un exemple précis de ce partage, il m'a semblé nécessaire de présenter la pièce en distinguant précisément les inégales des égales, tout en ajoutant que d'autres mélanges sont possibles, et mêmes souhaitables d'une prestation à l'autre. Voilà bien une preuve de la similitude avec le jazz déjà évoquée !

Notons aussi, avant de comparer la version ornée (reprise) avec la pièce telle qu'écrite, que celle-ci porte le nom de *Paisana* dans le Manuscrit de Varsovie, et de *Paisane* dans une des deux copies de Vienne, l'autre ayant, comme pour Londres et Buenos Aires, le titre d'*Anglaise*. Les cinq versions se ressemblent, avec de petites différences, comme c'est le cas pour la plupart des oeuvres de Weiss ayant plus d'une source (4).

Enfin, un principe reste pour moi fondamental : toute ornementation doit aider à faire chanter les voix autant sinon davantage que dans leur simple présentation.

PREMIÈRE PARTIE

Mesure 2 : Petite *diminution*, par répétition.



Mesure 4 : L'ornement  de la tablature permet le *coulé* (appoggiature supérieure), le *martellement* (mordant supérieur), ou le *tremblement* (trille). Si un *coulé* long semble le plus pertinent et le plus naturel la première fois, pourquoi la deuxième fois ne pas contourner le cliché de ce genre de demi-cadence par un *tremblement appuyé* (trille long ou complet) terminé par un *tour de gosier* (gruppetto) et *point d'orgue*, ce qui donne à ce thème charmant une grâce supplémentaire. Il est intéressant de constater que cet ornement est apposé, dans l'un des deux exemplaires de Vienne, non pas à la ligne supérieure, mais à la voix intermédiaire, ce qui est tout aussi joli.

Mesure 5 : Juste sur le deuxième temps, un *martellement* fait varier la cellule principale, qui en tout et pour tout sera jouée, avec reprises, ne l'oublions pas, soixante-deux fois ! (en deux minutes trente secondes environ). Ou soixante-dix fois avec mes deux suggestions de petites reprises supplémentaires (cela fait alors à peu près trois minutes cinq secondes).

Mesure 6 : En refaisant un *martellement* comme à la mes 5 mais sur la note précédente, et en l'insérant dans l'arpège ici contracté, on fait oublier la cellule répétitive.


Mesure 8 : Par l'anticipation du *mi* 2^e temps, jouée en double croche, on fait chanter la ligne différemment mais agréablement. Très peu suffit à donner une tout autre ligne.

Mesure 10 : Orçons-la, logiquement, comme la mes 8 dont elle fait la répétition séquentielle, mais avec un triolet pour rafraîchir cette répétition, et ce grâce à une petite *coulade* qui tombe d'elle même sous nos doigts.

Mes 12 à 18 :  et  remplacent les croches, en décalant les notes à partir de la voix supérieure (sauf mes 18, à partir de la basse). Mais il nous faudra, pour conserver ce dynamique triolet aux mes 15, 16 et 17, enrichir leur premier accord d'une note. Ce genre de *diminution* s'apparente à ce qu'on appelle chez les luthistes les *notes séparées*. Soulignons que les mes 16 et 17 sont répétées dans un des Ms de Vienne. Or, en travaillant cette pièce, et n'ayant pas encore pris connaissance de ce manuscrit, j'avais senti un irrésistible besoin de répéter ces deux mesures, du moins l'ors de la reprise. Quelle joie de voir qu'un tel désir a été partagé par Weiss lui-même au moment de la rédaction de cet exemplaire, car, oui ! il est bien de sa main. Il comporte d'ailleurs une autre différence aux mes 12, 13 et 14 :



Par contre, on remarquera que les sauts d'octave des mes 12 à 14 ont été créés en remplaçant sur la tablature un des trois *la* répétés au 6^e chœur par le contre-la du 13^e chœur.

On peut voir facilement le **6** (13^e choeur) en surimpression sur le **a** (à vide) du 6^e choeur, ce qui prouve un changement de décision de l'auteur : , car, tout au long du Ms de Londres, nous pouvons voir de similaires retouches, dont plusieurs de sa main, prouvant qu'il a vérifié celui-ci après rédaction des oeuvres par lui et cinq assistants. Cette distinction a été clairement établie par Douglas Alton Smith.

Sur nos cinq versions, deux contiennent donc ce saut d'octave, mais pas les trois autres, car elles ont de toute évidence été d'abord rédigées pour luth à onze choeurs : la première répète trois fois le même *la* du 6^e choeur, la deuxième porte carrément trois petits **6** sous ces trois mêmes basses, pour suggérer non pas le saut d'octave mais plutôt un choix possible entre deux tessitures, le récipiendaire de cette copie venant sans doute de troquer son vieux onze choeurs pour un treize choeurs tout neuf ! Enfin la troisième évite ce petit imbroglio par la structure différente inscrite ci-haut. Toujours est-il que ces trois versions n'ont aucun contre-si ou contre-la, mis à part les ajouts dans la deuxième. Toutes ces différences éditoriales se reverront aux mes 41 à 43.

En ce qui concerne l'étouffement des basses dans cette première partie, quoique la propension à étouffer varie d'un interprète à l'autre, une seule basse semble vraiment devoir l'être ici : le *mi* de la mes 18, premier temps. Les nombreux sauts d'octave et les arrivées descendantes sur notes longues (et non pas ascendantes, ce qui obligerait le pouce à étouffer les basses précédentes) font qu'il y a peu à faire de ce côté-là (pour une fois !).

DEUXIÈME PARTIE

Mes 19 à 27 : À noter avant tout ici : ce début de deuxième partie a tout de la marche harmonique/mélodique du Rock&Roll ! (ou du Blues), avec même une reprise typique un ton plus haut ! (mes 24). Mais non ! Nous sommes bien en 1719 pourtant... À la reprise, on peut par exemple orner par grappes ces mesures, en reprenant l'ornement de la mes 6 pour les mes 19 et 21, mais suivi cette fois d'une variante au motif rebondissant pour les mes 20 et 22. Tout se répète sans problème aux mes 24 à 27 car nous montons parallèlement d'un ton sur le manche.

Voilà un exemple parmi des milliers qui montre à quel point la configuration des doigts sur le manche favorise spontanément telle ou telle sorte d'ornements. Ces variantes aux mes 20 et 22 (puis 25 et 27) sont en fait quasi obligatoires, car une ornementation comme à la mes 6 y était impossible ! La limite technique a titillé l'imagination et lui a fait trouver autre chose, avec autant de facilité d'ailleurs, car elle a pris tout bonnement ce que la nouvelle configuration lui offrait ! Le tout est de faire tenir correctement notre discours et d'éliminer impitoyablement les "trouvailles médiocres".

Mes 32 à 34 : Pour cette mesure répétée trois fois, la sobriété nous interdira de trop orner au risque de briser la suavité de la ligne. Les mordants sont donc ici appropriés. Je suggère déjà la première fois un *pincé* à la mes 34 qui cassera la monotonie de cette répétitivité, puis deux à la reprise, aux mes 33 et 34. Mais pour éviter une plate redondance, pourquoi ne pas rendre ce deuxième *pincé* plus piquant grâce à un *port de voix* précédé d'un *coulé* pour la note précédente ?

Mes 36 : C'est ici que commencera la *petite reprise* qui se trouve être, je l'avoue, plutôt grande. La pièce étant courte et belle, ce rallongement en est plus que justifié. Je m'en permettrai même

une autre (vraiment petite, celle-là) à la fin ! Sachons que Weiss a indiqué lui-même dans sa musique nombre de *petites reprises* allant du très long au très bref. À la fin de cette mesure, une *coulade* créant triolet apporte une variation dynamique qu'on a le goût de faire en reprise et encore en *petite reprise*.



Mes 39 & 40 : La troisième fois, des *diminutions* en doubles croches égales allègeront agréablement notre cellule principale, apportant un doux flottement.

Mes 41 à 43 : Séquence similaire à celle des mes 12 à 14, sauf que dans la basse l'auteur n'a pas cru bon cette fois d'ajouter les sauts d'octave. Ils s'y trouvent cependant toujours dans la copie de Varsovie. Il est tout indiqué de les jouer dans l'une des deux reprises. Si la troisième fois nous voulons décaler encore nos notes comme aux mes 12 à 18 (*notes séparées* inversées), plaçons donc ces sauts d'octave la deuxième fois, pour équilibrer.

Un intéressant exemple de « crescendo par couleur sonore » peut être considéré dans les mes 41 à 43 grâce au pouce de la main droite : mes 41, la fondamentale du chœur est pincée; mes 42, les deux cordes du chœur sont pincées, ceci changeant l'atmosphère sonore; mes 43, encore les deux cordes mais très fort (*ff*). Personnellement, je dois dire que je ne me gêne pas pour faire souvent ce genre de coloration dans les basses, ce qui est d'ailleurs à la fois utile, expressif et naturel. J'ai même déjà vu une partition dans laquelle le compositeur-luthiste (j'ai oublié lequel) utilisait un signe précis pour différencier ces attaques.

Mes 47 à 49 : La *petite reprise* nous faisant jouer cette section trois fois au lieu de deux, il nous faut penser à accentuer de fois en fois l'ornementation, sachant atteindre une "saturation modérée", si je puis dire, à la troisième, incorporant dans celle-ci non seulement des *coulés* et des *ports de voix* , mais aussi à la mes 49 des *notes séparées* , cette fois plus conventionnelles.

Mes 51 à 54 (fin) : Cette partie pourrait être jouée quatre fois si, comme moi, vous décidez d'y ajouter une deuxième mini *petite reprise*. La nouveauté apportée par celle-ci pourrait consister en un arpège rythmiquement nouveau et encore plus sautillant (mes 51 & 52), grâce à la superposition de *notes séparées* et de *divisions*, ce qui donne un petit épilogue bien dans le ton de la pièce.

Mes 53 : Le premier temps comportant l'ornement  et non  , nous y ferons donc un *port de voix*, et ferons suivre celui-ci la deuxième fois d'un *pincé* double, puis la troisième et la quatrième fois d'un *pincé* simple, l'attention étant accaparée alors par les fioritures des mesures précédentes.

Mes 54 : Pour commencer la première *petite reprise* , un *petit pont* est nécessaire pour ne pas bêtement enchaîner. Je vous avoue que bien souvent, dans ces moments-là, j'ai de ces envies de « lâcher mon fou » comme on dit au Québec, en « te me balançant » un de ces ponts cadentiels délirants !... Bon, restons sobre et contentons-nous d'une élégante gamme ascendante.

Point de vue dynamiques, on peut intervertir les nuances dans notre partie de « blues », avec la première fois : *forte* (mes 19-23) et *piano* (mes 24-28) puis à la reprise l'inverse. Certaines pièces de Weiss et de ses collègues portent les indications *p* et *f* dans des séquences de ce genre.

Il y a un peu plus d'étouffements de basses à faire dans cette deuxième section (mes 38, 48, 50, 53, 54). Les deux derniers demandent spécialement beaucoup de travail, car ils doivent être exécutés très rapidement.

Michel Cardin

NOTES

1. J.Joachim Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique*, édition originale française, éd. C.Friedrich Voss, Berlin 1752.
2. Montéclair déplore notamment dans son ouvrage les excès de la mode qui portent certains musiciens à « défigurer la noblesse des chants simples par des variations souvent ridicules »,
3. « *Comment jouer aujourd'hui ces musiques du passé ?* », article de Gérard Rebours, Les Cahiers de la Guitare, Paris, avril 1988.
4. Pour les références complètes des sources et concordances de Weiss, consulter la liste mise à jour dans le site Internet www.slweiss.com

* * * *

(ci-dessous: trois pages contenant la pièce au complet)

ANGLOISE

(S. L. Weiss, 1719)

Première partie

2 4 5 6 8 10 12 18

REPRISE

2 4 5 6 8 10 12 18

Fin de la 1^{re} section

Deuxième partie

19

(forte) (piano)

27 32

27 32

34 (p) 36 39

34 (p) 36 39

40 41 43

40 41 43

47 49 51 53

47 49 51 53

54 REPRISE 19 (piano)

54 REPRISE 19 (piano)

24 (forte)

24 (forte)

30

30

36 37

First system of musical notation, measures 36-37. Treble and bass staves in G major. Measure 36 features a triplet of eighth notes in the treble. Measure 37 has a quarter rest in the bass, marked with an asterisk.

45

Second system of musical notation, measures 45-46. Measure 45 has a quarter rest in the bass, marked with an asterisk. Measure 46 has a quarter rest in the bass, marked with an asterisk.

53

Third system of musical notation, measures 53-54. Measure 53 has a quarter rest in the bass, marked with an asterisk. Measure 54 has a quarter rest in the bass, marked with an asterisk.

1^{re} PETITE REPRISE

36 39

Fourth system of musical notation, measures 36-39. Measure 36 features a triplet of eighth notes in the treble. Measure 39 has a quarter rest in the bass, marked with an asterisk.

46

Fifth system of musical notation, measures 46-47. Measure 46 has a quarter rest in the bass, marked with an asterisk. Measure 47 has a quarter rest in the bass, marked with an asterisk.

51

Sixth system of musical notation, measures 51-52. Measure 51 has a quarter rest in the bass, marked with an asterisk. Measure 52 has a quarter rest in the bass, marked with an asterisk.

2^e PETITE REPRISE

53 51

Seventh system of musical notation, measures 53-54. Measure 53 has a quarter rest in the bass, marked with an asterisk. Measure 54 has a quarter rest in the bass, marked with an asterisk.