

Partie I

HISTOIRE DU LUTH BAROQUE

Le « luth français » : l'âge d'or du luth baroque au Grand Siècle

Même si le luth a toujours été un instrument en vogue partout en Europe pendant la Renaissance, on peut néanmoins considérer le luth baroque comme un phénomène français. Thomas Mace, l'un des rares auteurs à avoir beaucoup écrit sur cet instrument, l'appelait « French lute »¹ (le « luth français »). De même, l'auteur anonyme du *Burwell Lute Tutor* écrit :

« ... la viole est l'instrument de l'Angleterre, la guitare celui de l'Espagne, le théorbe celui de l'Italie, le virginal ou clavecin celui de l'Allemagne, la harpe celui de l'Irlande, et de même pour les autres, selon le génie de chaque nation... [cependant,] les Français possèdent le luth à un tel degré, qu'on peut le considérer comme leur instrument. »²

L'auteur du *Burwell* a même écrit une histoire du luth qui explique la domination française de l'instrument par le biais de l'histoire ancienne : sa thèse affirmait que les Français s'étaient vengés sur les Romains de la conquête de la Gaule par leur génie du luth. Les « ingénieux » Français, « mus par un désir de vengeance contre le Sénat romain » et souhaitant « soumettre ceux qui les avaient soumis autrefois », « ... jetèrent les yeux sur les beaux-arts qui florissaient alors à Rome – les arts mathématiques, et notamment ceux qui conviennent le mieux à un gentilhomme (comme la fortification, la musique, le dessin, la sculpture, l'équitation, l'escrime et la danse). Les Français ravirent alors aux Romains, en même temps que leur liberté, ces sciences délicates, dans lesquelles ils se sont tant perfectionnés depuis qu'ils y excellent à présent bien plus que les Italiens. »³

Quelles que fussent les réelles motivations des luthistes français, il est clair que ce nouveau luth dont parle Mace, ce « luth français », fut créé et se perfectionna en France. À part certaines différences organologiques, comme l'addition de plusieurs diapasons pour étendre la tessiture de la basse, la principale caractéristique de ce nouvel instrument était son accord – et non pas la forme de l'instrument lui-même, puisque les meilleurs luths français étaient souvent d'anciens luths bolonais convertis, comme ceux de Maler ou Frei.

La « Révolution Française » : les origines de l'accord de ré mineur

Le début du XVIIe siècle vit l'émergence de deux traditions distinctes d'accord des luths en Europe, l'une italienne et l'autre française. En peu de temps, la tradition française domina le continent, tandis que la tradition italienne se poursuivait en Italie. Même si certains compositeurs Italiens, comme P.P. Melli et Bernardo Gianoncelli, expérimentèrent au début du XVIIe siècle de nouveaux types d'accords, la tradition italienne se définissait par son maintien du *vieil ton* (sol - do - fa - la - ré - sol). La tradition française, quant à elle, subit un changement si radical et une si longue période d'expérimentation que l'on peut parler d'une véritable « révolution française » du luth.

En 1600, Antoine Francisque commença par expérimenter les *cordes avalées* dans *Le trésor d'Orphée*.⁴ Les cordes avalées, qui avaient déjà été utilisées dans le *Thesaurus harmonicus* de Besard,⁵ baissaient les quatrième, cinquième, et sixième chœurs pour faire des bourdons, des quartes et des quintes ; ces accords étaient notamment utilisés pour les branles et d'autres danses rustiques. On peut appeler cette phase la phase « modérée » de la révolution, celle qui dura jusqu'à 1620 environ.

Partie I

ÉTUDE DU RÉPERTOIRE

Les ornements (agréments)

Les ornements, appelés agréments par les anciens maîtres français, sont les petites notes de goût, appoggiatures, trilles, mordants, etc., qui, ajoutés à une composition musicale, peuvent lui donner plus de variété ou en augmenter la grâce et même la vigueur. Un des traits essentiels des œuvres des XVIIe et XVIIIe siècles réside dans la liberté du choix des agréments et la faculté que le musicien avait de les adapter à ses propres besoins d'expression. L'ornement ou l'agrément est seulement indiqué, ou même suggéré, par des signes, conventionnels.

« J'exhorte les gens à talent et les amateurs à se souvenir que c'est surtout au caractère des passions, à leurs degrés et à leurs nuances de décider le choix et la durée, l'énergie ou la douceur, la vivacité ou la lenteur des agréments... »

Jean Blanchet, *L'Art ou les Principes philosophiques du chant*, Paris 1756

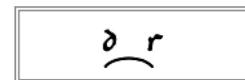
1) Appoggiature supérieure (Coulé ou Roulade)

Qualifié d'appoggiature supérieure quand elle descend vers la note réelle. Elle peut être faite d'un ton ou d'un demi-ton.

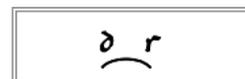
Notation



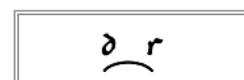
Résolution



Résolution



Résolution



2) Appoggiature inférieure (Port de voix ou Chute)

Qualifié d'appoggiature inférieure quand elle monte à la note réelle. Elle peut être faite d'un ton ou d'un demi-ton.

Partie I

L'INSTRUMENT

Changer une corde

Sur le chevalet¹

1) Passez l'extrémité de la corde dans le chevalet.



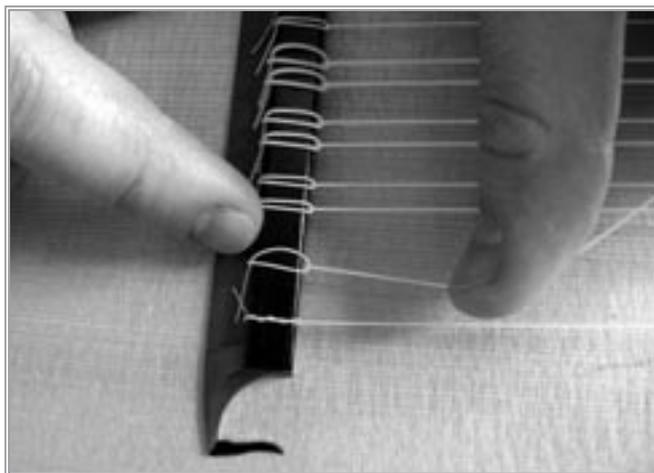
2) Faites une boucle...



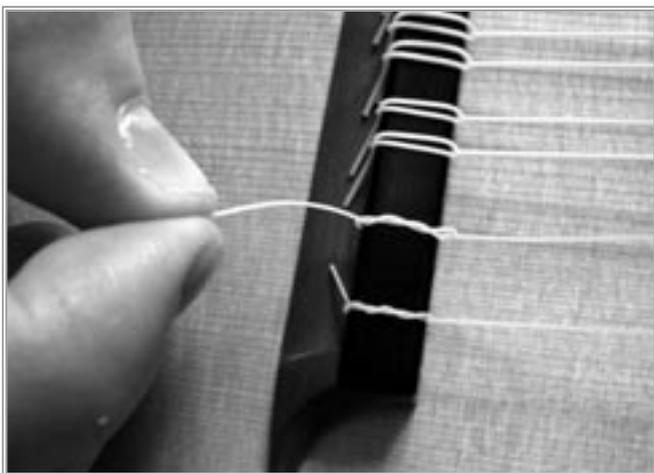
3) ... et encore deux boucles.



N.B. À partir du 3^{ème} chœur, faites une seule boucle.



4) Tirez la corde, des deux côtés, sans trop de force.



Sur la cheville²

5) Enfilez la corde dans le trou de la cheville jusqu'à ce que celle-ci soit presque tendue.



Partie II

LA TECHNIQUE

Mécanisme des doigts

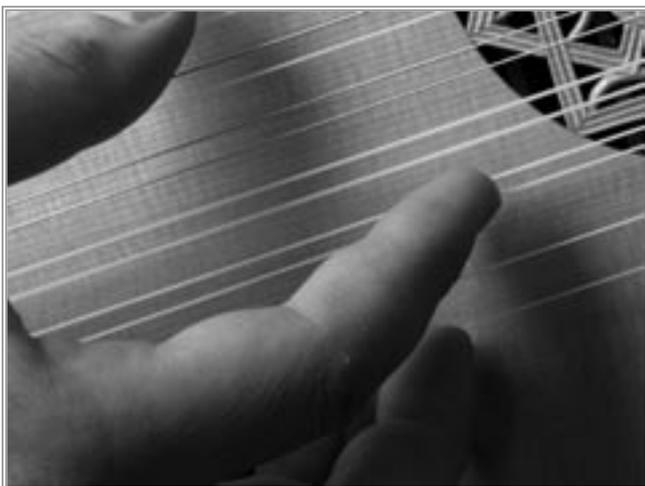
L'articulation de l'index, du majeur et de l'annulaire au contact de la corde

Nous utiliserons toujours l'index comme exemple.

11) Au moment où le doigt touche le choeur comme décrit précédemment...



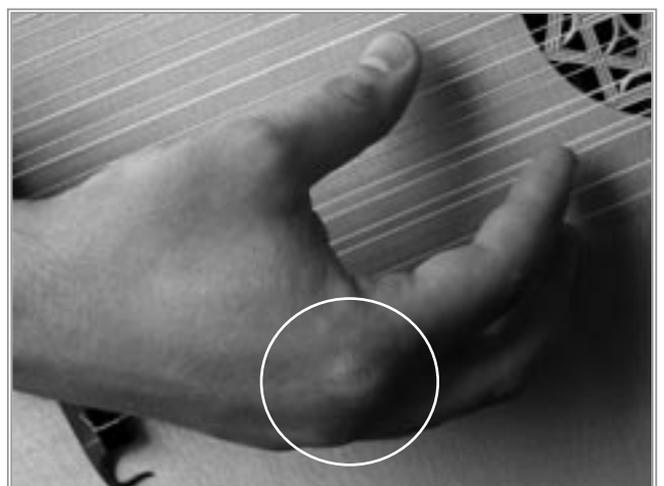
11.1) ... vous pliez très légèrement la première phalange vers la table d'harmonie.



12) Vous devrez ensuite exercer une pression sur le choeur vers la table d'harmonie, afin que la corde devienne un peu élastique. Attention : dans la photo cette élasticité est un peu exagérée afin que vous puissiez vous rendre compte du geste à faire. En réalité, il suffit d'une simple pression causée par le poids même de la main.



13) Vous devez sentir que la force (très modérée) que vous exercez sur le choeur vient, non pas des différentes phalanges du doigt, mais de la 3ème articulation située dans le haut de la main (métacarpo phalangienne).



Pièces groupe 1

Afin de comprendre l'utilité des exercices précédents, nous avons choisi une série de pièces de différents auteurs. Nous n'avons gardé que la ligne mélodique, sans les ornements, afin que vous puissiez vous concentrer uniquement sur l'articulation du majeur et de l'index de la main droite.

- 1) Jouez ces pièces très lentement.
- 2) D'abord, sans jouer, étudiez le rythme et les différents doigtés de la main gauche. Le doigté est un terme employé en musique pour désigner quel(s) doigt(s) est ou sont employé(s) pour jouer une note. Les chiffres vous indiquent avec quel doigt vous devez appuyer sur la corde. Ces indications sont très importantes, nous vous invitons donc à y porter la plus grande attention !
- 3) Jouez, 3 ou 4 fois seulement, les premières mesures d'une pièce, jusqu'au signe de reprise (voir le chapitre « L'écriture musicale »). Lisez ensuite la deuxième partie de la pièce, 3 ou 4 fois.
- 4) Étudiez ensuite chaque pièce par groupes de 2 mesures. Répétez-les plusieurs fois, et ainsi de suite.
- 5) Faites attention de bien soulever les doigts des cordes dès qu'ils ne sont plus sollicités.
- 6) Appuyez toujours bien les cordes avec la main gauche.
- 7) Écoutez avec attention le son produit par votre luth, et faites en sorte qu'il soit rond, clair et précis.

NOTE : Respectez bien le rythme des pièces ainsi que les doigtés de chaque main !

Sarabande (Accord - Fa M)

D-Hs Ms. 17.706 / Anonyme

♩
|
|
♩
|
♩
|
♩
|
♩
|

7

♩
♩
♩

Partie III

PIÈCES POUR LUTH BAROQUE

Niveau 1 - Débutant

Gavotte, La belle Angloise (Accord - Do M) US-R Ms. Vault M 2.1 D 172 / Anonyme

♯

♯

5

a

8

a

12

a

16

4 da Capo

Partie III

PIÈCES POUR LUTH BAROQUE

Niveau 2 - Moyen

Allemande (Accord - Do M)

B-Br Ms. II 4087-10 / E.G. Baron

4 a a a a a a 4 a a a

5

a a a a 4 4 4

9

a a a 4 a a 4 a

13

a a a 4 a a a

17

a b a a a r 4

21

a a a a a a 4 a a 4 a a

25

4

Partie III

PIÈCES POUR LUTH BAROQUE

Niveau 3 - Avancé

Allemande (Accord - La m)

Neue Lauten Früchte, 1676 / E. Reusner

Musical staff 1: A single staff with a treble clef and a common time signature (C). It contains a sequence of notes and rests: e, e, er, r, a, a, r, r, a, a, e, a, a, a, r, a, a, a, a, a. Some notes have stems and flags, and there are some slurs.

5

Musical staff 2: A single staff with a treble clef and a common time signature (C). It contains a sequence of notes and rests: e, r, e, a, a, a, r, a, a, r, a, a, r, e, r, a, h, g, h. Some notes have stems and flags, and there are some slurs.

a a

8

Musical staff 3: A single staff with a treble clef and a common time signature (C). It contains a sequence of notes and rests: g, h, f, g, h, a, a, r, r, r, a, r, a, a, a, r, r. Some notes have stems and flags, and there are some slurs.

a

10

Musical staff 4: A single staff with a treble clef and a common time signature (C). It contains a sequence of notes and rests: e, a, r, a, r, a, a, r, r, r, r, a, a, r, a, a. Some notes have stems and flags, and there are some slurs.

a a a a

13

Musical staff 5: A single staff with a treble clef and a common time signature (C). It contains a sequence of notes and rests: a, r, a, a, e, e, a, a, b, a, a, a, a, a, r, a, a, a, a, a. Some notes have stems and flags, and there are some slurs.

b a a

16

Musical staff 6: A single staff with a treble clef and a common time signature (C). It contains a sequence of notes and rests: r, r, a, e, a, r, a, a, a, r, a, a, a, r, a, r, a. Some notes have stems and flags, and there are some slurs.

a a a a 4

19

Musical staff 7: A single staff with a treble clef and a common time signature (C). It contains a sequence of notes and rests: r, a, r, a, r, a, g, h, h, g, h, h, g, f, h, g, h, g, h, g, h, h, h, e, e, e. Some notes have stems and flags, and there are some slurs.

a a