

## LE GESTE ORNEMENTAL SELON MERSENNE

### La nouveauté des ornements selon Mersenne

La naissance de la musique baroque à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle n'affecte pas seulement l'Italie (Voir dans *Semplice* les textes de Giustiniani et de F. Rognoni). On voit le goût se transformer faire aussi en France à travers les « académies », mais peut-être que ces dernières ne sont là que pour entériner et donner un fondement à un changement de culture qui est en cours. À la fin de la Renaissance, la volonté de changer la musique fut une caractéristique tant en France qu'en Italie, même si cette dernière passe, à juste titre, pour le pays de la naissance de l'art baroque. Il ne faut pas oublier les parallèles que nous pourrions faire entre l'académie du comte Bardi à Florence et les rencontres et académies de musiciens et poètes en France à la même époque, le retour de la musique mesurée à l'antique autour de la personnalité de Jean-Antoine de Baïf et du cercle de la Pléiade. Mersenne, de son côté, n'échappe pas à la règle qui consiste à voir le passé toujours sublimé par le présent, voir dans l'avenir.

#### « IV. Des tremblemens.

Encore que les siecles passez ayent produit des hommes tres-excellens en toutes sortes d'arts et de sciences, et particulierement en celuy dont nous traitons, l'on peut neantmoins dire qu'elles se perfectionnent d'autant plus qu'elles vont plus en auant : comme il est aysé de prouuer par l'vsage des tremblemens, qui n'auoit iamais esté si frequent qu'il est maintenant. De là vient que le ieu de nos deuanciers n'auoit pas les mignardises, et les gentillesses qui embellissent le nostre par tant de diuersitez. Mais puis que les tremblemens sont differens tant en leurs effets qu'en leurs noms, i'essayray à les faire cognoistre, et à les distinguer par des caracteres que i'ay expressement inuentez pour ce sujet, car chacun les nomme et les figure selon qu'il luy plaist. Or celuy qui est formé en cette façon, s'appelle vulgairement tremblement, et la plus part ne se seruent point d'autre caractere pour en exprimer toutes les differentes especes; c'est pourquoy ie ne l'ay pas voulu changer, puis qu'il est si familier à tout le monde, afin de n'vser d'aucune nouueauté si elle n'est vtile. Mais il y a encore d'autres tremblemens qu'ils appellent accens plaintifs, martelemens, verres cassez, et battemens, comme nous verrons à la suite de ce traicté. Quant au premier, marqué de cette virgule, et qui se fait à l'ouuert, il faut considerer deux choses pour le bien executer, à sçavoir que la pointe du doigt de la main gauche, qui doit faire ce tremblement, soit bien appuyée sur la chorde sur laquelle il se doit faire, et que l'on ne leue point le doigt de dessus ladite chorde, que l'on ne sente qu'elle ayt esté touchée de la main droite. Il faut encore remarquer que l'on peut estre en doute si l'on doit poser le doigt à la touche du [b], ou du [c] quand ce tremblement se doit faire à l'ouuert, c'est pourquoy ie mets un petit traict au dessus du caractere comme s'ensuit, lors qu'il le faut faire à la touche du [b], et si c'est à la touche du [c], ie n'y en mets point ». *Harmonie Universelle, Livre Second, des instrumens a chordes*, proposition IX, p. 79.

### Le mode de jeu des diminutions : articulation et liaison selon le cas.

« Quant aux differens tremblemens que l'on peut faire de la main gauche, ie les explique dans le traicté du Luth : il faut seulement remarquer que l'on doit vser d'autant de coups d'archet, que de battemens du doigt qui martele, si l'on veut que le martèlement soit agreable: mais il faut seulement le faire couler aux tremblemens qui se font sans marteler. » *Harmonie universelle, Livre quatriesme des instrumens a chordes*. Du violon, proposition II, p. 182.

Dans les descriptions du jeu instrumental, depuis Finck et Virdung<sup>1</sup>, en passant par Ganassi, Dalla Casa, F. Rognoni, la norme consiste à articuler toutes les notes. Par ailleurs, il faut faire remarquer qu'il n'y a, à notre connaissance aucune description d'articulation qui concerne le niveau des « 32 notes », soit les triples-croches. Ceci pour expliquer que l'articulation des valeurs très rapides se traite autrement. Un début d'explication concernant l'articulation des valeurs rapides est donné par Dalla Casa :

« Comme le coup de langue renversé (*lingua riversa*) est le principal des trois coups de langue, nous le mettrons en premier lieu, car il a, plus que les autres, la ressemblance avec la vocalise (*gorgia*). On le nomme donc « langue de vocalise » (*lingua di gorgia*). Ce coup de langue est très rapide et difficile à refréner. Son articulation est au palais (*lo batter suo è al palato*) et on le prononce de trois façons : *Ler, ler, ler, ler* ; *der, ler* ; *Ter, ler, ter, ler*. La première est douce, la seconde intermédiaire, et la troisième, est plus dure (*cruda*) que les autres ; son articulation étant la plus pointue (*per essere piu pontata lingua*) ». In *Semplice*, opus cit.

Il ne faut pas oublier que Dalla Casa parle de la « vraie diminution » quand elle comporte 24 ou 32 notes<sup>2</sup>. De son côté, sans donner aucun exemple ou description du mode de jeu des «32» notes, Francesco Rognoni propose, en 1620, de lier des figures comportant des croches et des doubles-croches pour les instruments à archet (voir exemple ci-dessous). La question de la netteté doit se traiter dans un contexte : la diminution doit avoir, selon diverses sources, de la précision, mais doit être suave. Ainsi, nous trouvons les indications suivantes chez Bovicelli :

« Les doubles-croches enfin, outre la disposition de la voix [nécessaire] doivent être bien articulées (*spiccate*) ...Il faut remarquer que toutes les notes ne se prononcent pas de la même manière. En effet, quelquefois elles doivent être si articulées une à une, qu'on entende la séparation (*differenza*) de l'une à l'autre même dans la voix ; ceci sert dans les tirades. Au contraire, quand elles servent à faciliter un saut de tierce, ce qui est leur seule utilité au milieu d'une tirade, où on trouvera deux seules notes de valeur plus courte, elles ne devront pas se faire entendre avec autant de force, car ainsi elles procurent plus de grâce ». Giovanni Battista Bovicelli, *Regole, passaggi di musica, madrigali et motetti passeggiati*, Venise 1594, in *Semplice*, opus cit.

Remarque importante : pour l'instrumentiste, la question de l'articulation ne s'envisage pas de la même manière si on imite la voix humaine « récitant » un texte, donc, une section syllabique, ou un *passaggio* ou une *tirata* que Mersenne donne comme exemple à de nombreuses reprises.

Voilà un autre usage habituel du « tremblement » considéré comme lié à la production du son et non « ajouté » comme « ornement » et qui recoupe la question du mode d'articulation.

« En second lieu, il faut adoucir les cordes par des tremblemens, que l'on doit faire du doigt qui est le plus proche de celui qui tient ferme sur la touche du Violon, afin que la corde soit nourrie. Mais il faut appuyer les bouts des doigts le plus fort que l'on peut sur la touche, afin que les cordes fassent plus d'harmonie, et les leuer fort peu de dessus le manche, afin d'avoir assez de temps pour les porter d'une corde à l'autre. ». *Harmonie universelle, Traité des instruments à cordes* IV, p. 183.

---

1 Voir la bibliographie dans le dernier pdf

2 Voir l'intégralité du texte de Dalla Casa dans *Semplice*, cité aussi dans le pdf « LA HAUTE VIRTUOSITÉ CHEZ MERSENNE ».

Il semble donc que les « tremblemens » aient aussi une fonction d'adoucissement du son. Il ne faut pas oublier que Mersenne décrit aussi le violon comme « roi des instruments » grâce à la puissance de sa sonorité et qu'il est encore à cette époque, en France, encore essentiellement un instrument de plein air et de grandes salles pour exécuter les danses et les ballets. Mersenne vante le son du violon :

« ... car le Violon a trop de rudesse, d'autant que l'on est contraint de le monter de trop grosses cordes pour esclater dans les suiets, ausquels il est naturellement propre. » *Harmonie universelle, Livre quatriesme des instruments*, proposition VIII, p. 195.

On retrouve cette idée d'instrument puissant chez F. Rognoni<sup>3</sup> :

« Les *viola da brazzo*, particulièrement le violon, sont des instruments en eux-mêmes crus et durs, s'ils ne sont pas tempérés et adoucis par un coup d'archet doux. [Il faut qu'] ils apprennent cela, ceux qui ont un jeu cru, qui n'allongent pas l'archet sur la viole, mais le lèvent avec une impétuosité telle qu'ils font plus de bruit avec l'archet qu'avec le son [véritable de l'instrument], [ceux qui] de plus ne savent pas aligner (*tirar*) quatre croches ou doubles-croches toutes égales (*l'una eguale à l'altra*), mais font sauter l'archet sur la viole, semblant dévorer les notes sans les faire entendre toutes avec un archet égal, bien appliqué (*serrato*) à la viole, ainsi que le font les bons instrumentistes ». Francesco Rognoni, *Selva de varii passaggi*, Milan 1620, in *Semplice*, opus cit.

Il est probable que, de nos jours, le goût pour le son du violon et le réglage par les luthiers des violons dits « baroques », seraient différents si on concevait le son de cet instrument comme devant « porter » en plein air ou dans des églises : le violon s'introduit à l'église à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle en Italie où il jouera un rôle prépondérant dans la musique religieuse. Le simple fait, pour les exécutants, de répéter en permanence dans des lieux de concerts (grandes salles souvent, églises), mais aussi de redonner des concerts en plein air, notamment les ballets français du XVII<sup>e</sup> siècle, pourrait considérablement, à la longue, changer la conception du son idéal du violon chez les instrumentistes. Inutile de dire qu'il en est de même pour tous les instruments. Il faut remettre ces derniers le plus souvent possible dans le « biotope » qui fut le leur lors de l'exécution des différents répertoires, non seulement lors de nos concerts mais naturellement, autant que possible, lors des répétitions.

Nous trouvons chez Mersenne, comme chez F. Rognoni, la mention du jeu lié sur le violon.

« Je laisse une infinité d'autres remarques qui appartiennent à cet instrument, par exemple, que l'on peut sonner une Courante, et plusieurs autres pieces de Musique avec un seul coup d'archet: que l'on peut flatter les cordes de 8, de 16, ou de 32 coups de doigt dans l'espace d'une mesure: qu'il faut mettre les trois doigts de la main gauche, c'est à dire l'index, celui du milieu, et l'annulaire si pres de la chorde que l'on veut toucher, qu'il ne s'en faille qu'une demie ligne qu'ils n'y touchent, afin que ce petit esloignement n'empesche point la vistesse du toucher et des tremblemens. » *Harmonie universelle, Livre quatriesme des instruments à cordes*, p. 183/184.

---

<sup>3</sup> En Italie, le violon a déjà fait son apparition à l'église depuis quelques décennies, et G. B. Fontana, violoniste et auteur d'un recueil de sonates, est loué pour son jeu « suave ».

Les coups d'archet proposés par Francesco Rognoni (1620)

Modo di lireggiar ogni stromento di Archo.

Francesco ROGNONI  
Selva de Varii Pasaggi - Parte Seconda. Milano, 1620.

5

9

14

17

18

T

T

T

T

affeti

P

T

T affeti

T

T

T

T

©Fredéric Martin