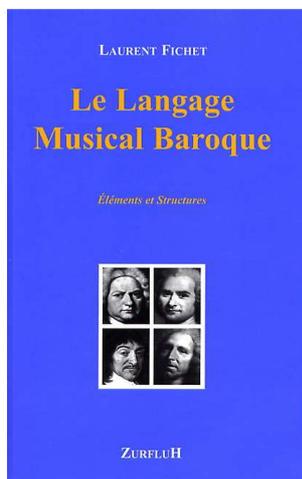


LE LANGAGE MUSICAL BAROQUE Éléments et Structures

par Laurent FICHET



Pari réussi pour ce livre qui traite des "règles principales" de la musique baroque. En effet, à sa lecture, c'est leur sens qui nous apparaît d'un coup avec une sorte d'évidence ! Les compositeurs et théoriciens ont dû répondre à de nombreux problèmes qui nous paraissent aujourd'hui étonnants, abreuvés que nous sommes des théories et règles musicales. L'auteur nous fait ainsi part des préoccupations des musiciens baroques, de leurs interrogations, de leurs modes de représentation du monde et de la musique. Et c'est une redécouverte des notions que nous avons apprises par cœur en cours de solfège... L'approche par leurs conditions d'émergence, par l'étude des questions auxquelles elles répondaient est particulièrement stimulante ! Savez-vous comment et pourquoi on est passé de 8 modes à deux, pourquoi certains accords reviennent plus que d'autres ? Pourquoi le tempérament égal a pris la place du tempérament mésotonique ? Pourquoi un chœur a tendance à baisser, pourquoi les quintes parallèles sont interdites ? Pourquoi la basse continue est apparue, puis a disparue ?...

D'un coup, c'est comme si on nous donnait les clefs que les traités de théorie musicale s'acharnent à passer sous silence. On insiste sur le comment (on explique les phénomènes) et on oublie souvent le pourquoi (comment ils ont été construits, leurs conditions d'émergence)... C'est dire si cet ouvrage est réussi et peut être un outil pédagogique particulièrement intéressant afin de sensibiliser nos élèves à ces questions importantes.

Il s'agit bien d'un ouvrage de théorie musicale. Mais cette approche met en lumière comment les questions ayant suscité les recherches des musiciens et théoriciens sont intimement liées à la pratique musicale. En effet, contrairement à une idée très répandue, théorie et pratique sont en interaction. Par exemple, au XVI^e siècle, Zarlino va chercher une théorie explicative au fait que la tierce est vécue comme consonante, contrairement au Moyen-Age. Ces théories peuvent nous paraître aujourd'hui "périmées", trop axées sur des approches mathématiques, voire totalement fantaisistes !... Mais la plupart du temps, les explications sont inventives... Dans tous les cas, elles ont un effet retro-actif, elles ont une influence sur la manière de composer des compositeurs...

Prenons l'exemple de la relation entre une tonalité majeure et sa relative mineure. Recherchons dans notre mémoire... On a la même armure, il suffit d'ajouter la note sensible en mineur... Notre formation nous a enseigné "comment". Voyons maintenant avec Laurent Fichet le pourquoi...

*« Une fois le nombre de modes réduit à deux (le majeur et "le" mineur), on peut considérer que la tonalité est quasiment établie (...) On pourrait croire qu'il suffit ensuite d'observer que ce sont toujours un peu les mêmes accords, réductibles à des superpositions de tierces majeures et mineures, qui sont utilisés (autre forme d'unité), pour pouvoir dire qu'une pièce est tonale, et de repérer quels en sont le premier et le dernier accord pour pouvoir préciser quelle en est la tonalité. Il est vrai que, ces conditions respectées, il s'agit sûrement d'une oeuvre tonale, mais pas nécessairement d'une oeuvre tonale baroque, car, dès le XVI^e siècle, nombre de compositions ont à la fois un seul mode (clairement défini), des accords parfaits et une même "tonique" en début et en fin, sans pour autant donner l'impression auditive d'appartenir au monde baroque. En fait, la Tonalité suppose au moins une condition de plus que les trois citées ici : celle d'une **hiérarchisation des degrés**.*

Cela signifie, pour simplifier, que dans une tonalité majeure les degrés dont la tierce est majeure seront plus utilisés que ceux dont la tierce est mineure, et inversement dans une tonalité mineure. Situons-nous en Do majeur, et observons les accords parfaits existants "naturellement" sur chacun des degrés ; souvent, pendant la Renaissance, une oeuvre en mode de Do utilise presque autant

les degrés mineurs (II, III et VI) que les degrés majeurs (I, IV, V). Bien que commençant et finissant sur le même accord, en n'employant que les notes spécifiques du mode de Do, elle ne "sonne" pas tout à fait en majeur. Par contre, quand les degrés majeurs et mineurs sont regroupés, on peut commencer à parler de zones en mineur, où les degrés majeurs se font rares, et de zones en majeur ou l'inverse se produit (...)



A partir du moment où il y a un passage suffisamment long composé principalement d'accords mineurs, on aura tendance à ne plus penser ces accords comme les degrés II, III et VI de la Tonalité majeure, mais comme des degrés IV, V et I d'une tonalité mineure, même s'il est difficile de parler déjà de modulation. A la renaissance, ce ne sont encore que rarement de véritables modulations (...) mais la relation particulière entre le mode de Do et le mode de La commence déjà à se dessiner : la notion de **Ton relatif** est acquise. Ainsi la séparation des accords selon la nature de leur tierce conduit directement à deux phénomènes : le regroupement des accords en zones majeures ou mineures qui mettent en évidence la notion de ton relatif, et la limitation du nombre de degrés utilisés, les degrés mineurs pouvant être regroupés autour du ton relatif, ce qui établit mécaniquement la domination des degrés I, IV et V. » (page 59).

Ces savoirs consignés en traités dont peu de personnes ne perçoivent aujourd'hui le sens, reprennent ainsi de leur saveur... et permettent de reconsidérer pas mal de questions pratiques. Comment accorder un instrument harmonique, un violoncelle, avec des quintes justes ? et les deux ensemble ?... L'étude rapide des théories de Pythagore et Zalino nous apporte un éclairage surprenant...

Devant la clarté du propos, son extrême concision, devant le choix des exemples particulièrement signifiants, on ne peut qu'être enthousiaste et recommander ce petit livre revigorant !

Vincent MAGNAN
Pour l'A.M.E. (2006)

EDITIONS ZURFLUH, France, 2000
165 pages, prix éditeur : 18 €
N° ISBN : 2-87750-090-X

Site de l'auteur : <http://perso.wanadoo.fr/fichet/>

DU MÊME AUTEUR :

"Les théories scientifiques de la musique aux XIX^e et XX^e siècles", Vrin, 1996.

CHEZ LE MÊME EDITEUR :

"*La musique et son langage*"

"*Propos sans orthodoxie*" ; Jacques Chailley

"*Le cri du canard : Etre baroqueux aujourd'hui*", Jean-Claude Veilhan

"*60 musiciens de France : Chronolexique de la musique*", M. Bitch – CL. Et Y. Voirpy

"*L'Europe musicale au temps de Louis XIV*", Marcelle Benoit

"*Grimm et la musique*", Joëlle-Elmyre Doussot

"*Les Philidor*", J.-F. et N. Dupont-Darican Philidor

"*Un mécène musicien : Ph. d'Orléans, régent*", Jean-Paul Montragnier

"*Musique langage vivant : vol1 : XVII^e et XVIII^e siècles, Vol2 : XIX^e siècle*", Sabine Bérard – J.-P. Holstein

"*Musique langage vivant : vol3 : XX^e siècle*", Sabine Bérard – J. Castérède – J.-P. Holstein – A. Louvier – M. Zbar

"*Méthode de violon*", Léopold Mozart

"*Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*", Joachim Quantz

"*Nouveau système de musique théorique*", Jean-Philippe Rameau

"*Les trois méthodes de flûte à bec en France à l'époque baroque*", Loulié, Freillon-Poncein, Hotteterre

"*Le traité de chant et mise en scène baroques*", Michael Verschaeve

"*Stadivarius : sa vie, ses instruments*", Henri Pigaillem

"*J.-S. Bach, Le guide*"

"*J.-S. Bach et l'orgue*", Georges Guillard

Quatrième de couverture de ce livre

LE LANGAGE MUSICAL BAROQUE Éléments et Structures

par Laurent FICHET

Cet ouvrage s'adresse aux musiciens (amateurs ou professionnels) qui, connaissant les règles principales de la musique, se demandent quelles sont les origines de ces pratiques. La musique baroque marquant le début de l'ère tonale, c'est en étudiant la formation de son langage que l'on trouvera des réponses à ces questions.

Ainsi, la plupart des musiciens savent que la musique tonale n'utilise que deux modes (le majeur et le mineur), mais se demandent pourquoi justement ces deux modes-là, et non les cinq autres théoriquement possibles, ou encore pourquoi le mode mineur se présente sous trois aspects différents (mineur *harmonique*, *mélodique ascendant* ou *descendant*) alors que le majeur semble plus simple.

On peut aussi se demander pourquoi certains accords reviennent plus souvent que d'autres (par exemple les degrés I, V, IV et II) et la réponse se trouve à la fois dans l'étude des partitions de la période baroque, et dans les théories de certains musiciens comme J.-Ph. Rameau, qui expliquent de même ce qu'est réellement un comma, et pourquoi le tempérament mésotonique a peu à peu été remplacé par d'autres comme le tempérament égal. Ces explications permettront de comprendre, entre autres, pourquoi les quintes parallèles furent pratiquées au Moyen Age, interdites à partir de la période baroque, puis à nouveau utilisées à la fin du XIX^e siècle ; pourquoi les chœurs ont tendance à baisser quand ils chantent a cappella, etc.

Le langage musical baroque présenté ici est issu de traités de l'époque (Rameau, mais aussi Rousseau, d'Alembert, Werkmeister, Kirnberger, Mersenne, Descartes...) ainsi que de théories plus récentes de musicologues (C. Dahlhaus, J. Chailley, S. Gut...), et parfois de l'auteur.

Laurent FICHET est agrégé et Docteur en musicologie de l'Université de Paris-Sorbonne, où il a donné des cours sur la musique baroque et sur la période contemporaine. Son livre précédent détaillait Les théories scientifiques de la musique au XIXe et XXe siècles (Vrin, 1996).

Table des matières de ce livre

LE LANGAGE MUSICAL BAROQUE Éléments et Structures

par Laurent FICHET

Introduction

FORMATION DU LANGAGE BAROQUE

Définition de la Tonalité
La musique modale
Altération des modes ecclésiastiques
Développement de la cadence parfaite
Disparition du mode de Sol
Disparition du mode de Fa

LE CAS DU MODE MINEUR

Le mineur harmonique
Mineur mélodique ascendant
Hésitations entre les différents mineurs
Armature du mineur

JUSTIFICATIONS DE LA TIERCE MINEURE

Rameau
Alembert d'
Serre
Tartini

UNITE DE LA TONALITE

Théorie de la Basse Fondamentale
La notion de degrés
Déparation du majeur et du mineur
Hiérarchie des degrés

ENCHAINEMENTS DES ACCORDS

Les cadences
Les successions de cadences
Les marches de quinte
Les marches de tierce
Les marches composées

EXTENSION DES DEGRES PRINCIPAUX

Transition conjointe à la basse
Combinaisons et agencements
Extension des schémas harmoniques

LE "DOUBLE EMPLOI"

Applications du Double Emploi

Place du second degré
Les marches et le Double Emploi
La septième sur le second degré

LA BASSE CONTINUE

Liens avec la Tonalité
Basse continue et improvisation
Déclin de la Basse Continue

ACCORD DES INSTRUMENTS

Principes mathématiques et physiques
Harmoniques et numérotation des intervalles

Les gammes
 Gamme pythagoricienne
 Gamme zarlinienne
Glissements du diapason
Les tempéraments
 Le mésotonique
 Le Werckmeister III (simplifié)

LE TEMPERAMENT EGAL

Abandon de l'inégalité
Principes baroques du tempérament égal
Critique du tempérament égal

THEORIES BAROQUES

La musique comme science
La musique d'essence divine
Certitudes et intolérance

ANNEXE

BIBLIOGRAPHIE

INDEX

SUMMARY