



**HAL**  
open science

# L'enseignement de la basse continue en France au XVIIe siècle : du rôle des exemples musicaux

Marie Demeilliez

► **To cite this version:**

Marie Demeilliez. L'enseignement de la basse continue en France au XVIIe siècle : du rôle des exemples musicaux. éd. Bernard Dompnier, Catherine Massip et Solveig Serre. Musiques en liberté. Entre la cour et les provinces au temps des Bourbons, École nationale des chartes, p.169-188, 2018, 2357230983. halshs-01888820

**HAL Id: halshs-01888820**

**<https://shs.hal.science/halshs-01888820v1>**

Submitted on 1 Jun 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Marie Demeilliez, « L'enseignement de la basse continue en France au XVII<sup>e</sup> siècle : du rôle des exemples musicaux », *Musiques en liberté. Entre la cour et les provinces au temps des Bourbons*, éd. Bernard Dompnier, Catherine Massip et Solveig Serre, Paris, École nationale des chartes, 2018, p. 169-188.**

## L'enseignement de la basse continue en France au XVII<sup>e</sup> siècle : du rôle des exemples musicaux

La multiplication des partitions publiées avec une partie de basse continue dans la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle va de pair avec l'émergence d'un nouveau corpus d'ouvrages pédagogiques qui lui est consacré. Quelques pages manuscrites témoignent de leçons de basse continue dispensées à des amateurs de musique dès les années 1630<sup>1</sup>, mais c'est avec l'ouvrage de Nicolas Fleury en 1660<sup>2</sup> que la méthode d'accompagnement sur la basse continue devient un genre éditorial, dont le succès est attesté par de nouvelles publications jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. Les formats sont variés : ouvrages autonomes, chapitres dédiés au sein de recueils de musique vocale ou instrumentale, voire dans un traité plus vaste, alors que le développement de la pratique musicale amateur suscite la composition de diverses méthodes d'instrument<sup>4</sup>. L'ambition et les dimensions de cet enseignement de la basse continue diffèrent d'un ouvrage à l'autre. Tous partagent cependant le projet d'enseigner à des amateurs un aspect de la pratique musicale étroitement lié à la théorie et à la composition. De Fleury à Saint-Lambert au début du XVIII<sup>e</sup> siècle (premier ouvrage français théorisant la basse continue de manière systématique), des usages pédagogiques se mettent en place, inspirés par d'autres textes didactiques contemporains. En s'intéressant à l'emploi et au statut des exemples musicaux au sein des méthodes de basse continue du XVII<sup>e</sup> siècle, à la manière dont ils s'articulent aux explications littéraires, cet article s'efforcera d'en rendre compte.

*A priori*, il n'y a pas de raison de croire qu'une méthode de basse continue sans exemple soit impossible : il est théoriquement possible de décrire la manière d'accompagner par le seul texte littéraire. À l'inverse, une méthode intégralement constituée d'exemples est aussi possible (certains textes du XVII<sup>e</sup> siècle s'en approchent). La majorité des ouvrages se situent, bien en deçà de ces deux cas limites, sur un axe qui va du « très peu d'exemples » au « beaucoup d'exemples ».

---

<sup>1</sup> Voir par exemple le ms. 2350/7 conservé à la Bibliothèque Sainte-Geneviève (Paris), cahier d'élève rassemblant des transcriptions pour clavier d'airs de cour et d'extraits de ballets, ainsi qu'une *metode pour les accords* (fol. 8v-9) qui dut servir de support à un enseignement oral de la basse continue. Pour une description de ce manuscrit, voir Bruce Gustafson et David Fuller, *A Catalogue of French Harpsichord Music, 1699-1780*, Oxford, Oxford University Press, 1990, p. 398-399. Pour une datation, voir Marie Demeilliez, « De la tablature à la basse continue : les accompagnements des airs de cour », *Poésie, musique et société. L'air de cour en France au xvii<sup>e</sup> siècle*, éd. Georgie Durosoir, Liège, Mardaga, 2006, p. 228, note 6.

<sup>2</sup> Les références complètes de ces ouvrages sont données en annexe. Dès lors, nous les désignerons dans les notes par le nom de l'auteur et leur date de publication.

<sup>3</sup> Voir Robert Zappulla, *Figured Bass Accompaniment in France*, Turnhout, Brepols, 2000. La plupart de ces ouvrages sont rassemblés en fac-similé dans *Méthodes & Traités. Basse continue. France 1600-1800*, Bressuire, Fuzeau, 2006, 6 vol.

<sup>4</sup> Laurent Guillo, dans son catalogue des éditions Ballard, souligne l'essor des méthodes consacrées à un instrument à partir des années 1660, un mouvement qui se renforce à la fin du siècle : Laurent Guillo, *Pierre Ballard et Robert III Ballard, imprimeurs du roy pour la musique (1599-1673)*, Sprimont, Mardaga, 2003, vol. I, p. 127.

## La question du genre

Les textes didactiques visant à enseigner la pratique de la basse continue prennent différentes appellations : Fleury et Grenerin proposent des « méthodes » pour apprendre la basse continue sur le théorbe ; Boyvin, Delair et Saint-Lambert sont les auteurs de « traités » d'accompagnement ; Perrine, Derozier et Bartolotti publient des « tables », Carré une « manière de toucher » la basse continue, Grenerin insère une « instruction pour jouer la basse continue » dans son livre de guitare, d'Anglebert des « principes » de l'accompagnement dans son livre de clavecin. Enfin, deux auteurs ne renvoient à aucun genre éditorial précis : Corbetta dans « La basse continue pour jouer sur la partie »<sup>5</sup> et Nivers avec « L'art d'accompagner sur la basse continue », à chaque fois inclus dans des recueils de pièces. Ces différents titres génériques désignent, d'après les dictionnaires contemporains, des objets distincts : le traité, « raisonnement, discours sur quelque art, ou science » suivant Richelet<sup>6</sup>, manifeste l'ancrage théorique le plus important. De fait, les ouvrages de Delair et de Saint-Lambert s'avèrent les plus complets sur la basse continue et prennent tous deux la forme de discours ponctués d'exemples musicaux qui illustrent les points importants. L'ouvrage de Saint-Lambert commence par une définition de l'art de l'accompagnement<sup>7</sup> et continue avec les éléments qui lui servent de base (la musique, les sons, les notes, les intervalles, etc.), une démarche reflétant les préoccupations de la méthodologie scientifique de cette époque, comme dans d'autres ouvrages didactiques contemporains<sup>8</sup>. Quant au « traité abrégé » de Boyvin, s'il adopte un dispositif typographique différent (avec une séparation claire du texte et des exemples musicaux), il précède les pages sur l'accompagnement d'une « explication facile des principales règles de la composition », présentant les consonances, dissonances et leur maniement.

D'autres titres génériques reflètent une visée plus didactique : les « principes » sont, d'après Richelet, « les premiers commencemens & les premiers élémens de l'art, ou de la science ». Ceux de d'Anglebert y correspondent peu ou prou, exposant de manière progressive quelques éléments de solfège puis les rudiments de la basse chiffrée, avec quelques mises en pratique, dans un ordre croissant de difficulté. Les exemples musicaux y constituent l'essentiel de l'enseignement : chaque leçon décrit brièvement la composition de l'accord étudié, propose quelques exemples de réalisation et une consigne pour les mettre en pratique (par la transposition notamment).

Les instructions, « preceptes qu'on donne pour instruire » dans le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1694, comme les méthodes, « règles pour apprendre quelque chose comme quelque Langue » pour Richelet, affichent tout autant leur projet didactique. L'instruction pour guitare de Grenerin ne propose cependant pas de préceptes rédigés, mais une succession d'exemples musicaux,

<sup>5</sup> Notons cependant que Corbetta avait déjà composé des *Regola* de basse continue pour ses publications antérieures, non parisiennes, dont le contenu est quasiment identique à celles de l'édition de 1671.

<sup>6</sup> Pierre Richelet, *Dictionnaire françois*, Genève, Widerhold, 1680.

<sup>7</sup> « L'Accompagnement est l'Art de jouer la Basse-Continuë sur le Clavecin, ou sur quelqu'autre Instrument (...) » (p. 1).

<sup>8</sup> Comparons le début du texte de Saint-Lambert avec d'autres manuels contemporains. La grammaire latine de Nicolas Le Jeune de Franqueville commence ainsi : « La Grammaire est un Art qui nous enseigne à bien lire, écrire, parler et prononcer. Elle a quatre parties, la Lettre, la Syllabe, la Diction et l'Oraison. » (*La Grammaire abrégée et méthodique*, Paris, 1686, 4<sup>e</sup> éd., p. 1). Le *Éléments de Géométrie* de Joseph Sauveur (BNF, ms. fr. 14737, p. 33) : « La Géométrie est une Science qui a pour objet l'étenduë. L'Étenduë a trois dimensions, la longueur, la largeur et la profondeur. On la peut considérer avec ces trois dimensions, ou avec deux, ou avec une seulement, et même sans aucune dimension. ».

constitués d'une ligne de basse chiffrée surmontée d'une réalisation en tablature. Le texte est restreint aux titres desdits exemples. Ce fonctionnement qui laisse presque toute la place aux exemples se retrouve dans d'autres ouvrages : en premier lieu, le second écrit de Grenerin consacré à la basse continue, à destination du théorbe et intitulé « nouvelle méthode ». Les seules différences entre l'instruction et la méthode de Grenerin résident dans la présence, dans la seconde, d'un texte introductif annonçant le contenu de la méthode et dans une tendance à recourir au vocabulaire de la théorie musicale que l'auteur ne maîtrise pourtant pas complètement<sup>9</sup>. Le fait que Grenerin, dans la suite du recueil, désigne sa méthode comme une « table » témoigne d'ailleurs de l'imprécision de son vocabulaire et du peu d'importance qu'il accorde à la question du genre<sup>10</sup>. L'adjectif « nouvelle » renvoie probablement à la méthode de Fleury, qui circulait à Paris depuis plusieurs années. Le fonctionnement de la méthode de Grenerin n'a cependant pas grand rapport avec celle de Fleury, si ce n'est par la grande quantité d'exemples musicaux. La méthode de Fleury, premier ouvrage didactique sur la basse continue publié en France, consacré à la réalisation de basses non chiffrées, adopte en effet un fonctionnement que nul ne reprendra. Chaque chapitre s'ouvre avec un exemple (une ligne de basse et sa réalisation en tablature), puis se poursuit avec une explication note à note de celui-ci, à l'aide d'un système perfectionné de renvois – de la musique au texte du chapitre ou à celui des chapitres précédents – et d'un système de chiffrages inventé par l'auteur qui différencie les intervalles majeurs des intervalles mineurs.

L'organisation des ouvrages de Grenerin se retrouve dans le recueil de guitare de Corbetta et dans la « manière » d'Antoine Carré – le terme manière, « sorte, façon, guise. (...) Façon de faire » selon Richelet, inscrit d'ailleurs résolument cet ouvrage dans la pratique. Cette large proportion d'exemples musicaux caractérise aussi les quatre ouvrages intitulés « table ». L'usage de ce terme dans le monde des livres (« ordre alphabétique de toutes les matières principales » selon Richelet) permet de saisir l'idée des auteurs, qui proposent une organisation réfléchie des principaux éléments de la basse continue. Ces tables sont de dimensions variées : les deux pages de Derozier, à la fin d'une brève méthode de guitare, se bornent à une série de gammes ascendantes sur l'octave [*do-do*] réalisées, avec un nombre variable d'altérations (le texte indique seulement la quantité d'altérations dans chaque exemple, sans expliquer le choix des accords). À l'inverse, la « table » de Bartolomi est un ouvrage pédagogique très complet. Après une brève introduction, l'auteur développe sur soixante et une pages la manière de réaliser une basse continue chiffrée, puis non chiffrée, en une succession d'exemples précédés de titres. Deux grands moments rythment cette table : une première partie est consacrée aux accords en usage et aux premiers éléments de solfège ; une seconde, plus courte, donne les « règles » à observer dans la réalisation de basses continues, toujours par le biais d'exemples illustrant des préceptes glissés entre les deux portées. Les deux tables de Perrine pour le luth sont elles aussi d'une facture proche des ouvrages sus-cités. La « table » insérée dans son livre

<sup>9</sup> Entre autres, les qualificatifs « majeur » et « mineur » sont souvent employés l'un pour l'autre (les exemples, p. 3, de « septiesme majeur du ré a l'ut et du mi au ré etc. » font en fait jouer à l'élève des septièmes mineures).

<sup>10</sup> Le choix de Grenerin de nommer pompeusement les quelques pages consacrées à la basse continue de son *Livre de theorbe* « nouvelle methode tres facile pour apprendre a Jouer sur la partie les basses Continues et toutes Sortes d'Airs a Livre Ouvert » alors qu'il intitulait sobrement « instruction pour jouer la basse continüe » un document quasi-similaire deux ans plus tôt s'inscrit probablement dans une démarche commerciale. « Je commence par ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut, lequel est mon principe ; sur lesdites notes je represente (...) toutes les Consonances et dissonances tant parfaites qu'Imparfaites par b.mol, et par b.quarre » : l'ouvrage débute par un discours qui accumule un vocabulaire savant peu adéquat – la perfection concerne les consonances, non les dissonances – et qui semble destiné à impressionner un public d'amateurs.

de *Musique pour le Lut* fait suivre sept règles générales de dix-sept pages d'exemples exposant les accords par ordre de difficulté croissante, intégrant quelques préceptes pour l'accompagnement sur des basses non chiffrées<sup>11</sup>. La deuxième « table » de Perrine est plus courte : en une grande page, il s'agit de montrer comment réaliser une basse chiffrée et quelques rudiments de solfège, avec toujours une très large place accordés aux exemples musicaux. La caractéristique principale des « tables » réside ainsi dans l'importance des exemples, tant dans l'aspect graphique, que dans une pédagogie de la basse continue où le texte ne joue qu'un rôle accessoire. En cela, elles ne se distinguent guère de l'« instruction » ou de la « manière ». Si les exemples sont nombreux, le statut du texte apparaît cependant variable. Les écrits de Carré et de Derozier ainsi que l'instruction pour guitare de Grenerin (certes d'ambitions différentes) réduisent le texte à des titres de sections, quand dans la méthode de Grenerin pour théorbe ou les ouvrages de Bartolomi et de Perrine, les exemples sont accompagnés de brèves explications.

## Des abécédaires de l'accompagnement

« Premièrement il faut connoistre toutes les cordes simples des nottes de toute la gamme (...) 2. Il faut sçavoir que tous les grands accords des consonances, sont composées de tierces, de quintes, & d'octaves, & pour le connoistre par pratique (...) il y a trois lignes, dont la premiere sera pour les tierces, accompagnées des cordes propre[s] de la gamme. La seconde ligne sera pour des quintes, accompagnées comme les autres. La troisieme ligne sera des octaves, accompagnées comme les deux autres. »

Ainsi débute l'explication qui précède la soixantaine de pages d'exemples musicaux composant la *Table* de Bartolomi. L'auteur commence par montrer les notes de la gamme sur la tablature, puis les tierces, les quintes, les octaves, en proposant différents doigtés possibles (exemple 1). Suivent les différentes familles d'accords : accords naturels (accords parfaits) avec ou sans *si* bémol à l'armure, accords mineurs, accords majeurs, sur les notes habituelles et sur les « notes extraordinaires » (soient les notes altérées), puis différents accords de sixtes (majeures et mineures avec des tierces majeures ou mineures – exemple 2), la fausse quinte, le triton, puis des formules de « cadences longues & brèves », etc. A chaque fois, l'accord est montré en tablature, dans plusieurs positions et doigtés, sous la ligne de basse chiffrée, sur toutes les notes en usage dans le répertoire et dans la tessiture du théorbe. Pour entendre les intervalles, l'instrumentiste doit donc les jouer. Contrairement aux exemples musicaux intégrés dans les méthodes de chant ou de composition, l'exemple, pour devenir l'« image sonore »<sup>12</sup> d'un précepte ou d'une explication, doit passer par le geste de l'apprenti-accompagnateur qui le fera sonner. En retour, ces exemples façonnent ses réflexes digitaux sur l'instrument : l'élève apprend les accords en même temps que les positions de main gauche sur le manche de son instrument.

<sup>11</sup> Notons que cette *Musique pour le Lut* est en fait un texte théorique plus vaste consacré à l'enseignement du luth et des notes de musique au luth, des conseils relatifs à la réalisation d'une basse continue se retrouvent alors dans d'autres parties de l'ouvrage. Des règles relatives à la basse continue sont glissées par exemple dans les pages consacrées à l'enseignement des différents types de mesure.

<sup>12</sup> La métaphore est de Cristle Collins Judd, dans *Reading Renaissance Music Theory. Hearing with the Eyes*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

6 *Table pour apprendre facilement*

I. 

*Tierces naturelles.*

2. 

*Des Quintes.*

*Des Octaves, & Accords naturels par ♯ quarré.*



Exemple 1 : Bartolotti 1669, p. 6

à toucher le Theorbe. 13

9 

*Accords des Tierces, & Sixtes mineures.*

9 

*Accords des Tierces mineures, & Sixtes majeures.*

Exemple 2 : Bartolotti 1669, p. 13

Cette manière progressive d'apprendre le théorbe et la basse continue directement sur l'instrument, des simples notes aux accords les plus complexes, jusqu'à de petits enchaînements cadentiels, peut être rapprochée de la manière dont les enfants apprenaient à lire à haute voix aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles sur des *alphabets*, généralement conçus suivant le modèle : alphabet, syllabaire puis prières

en latin<sup>13</sup>. Voici une description de l'un de ces ouvrages, dans une édition de 1727<sup>14</sup> : les deux premières pages, ornées d'une croix, présentent l'alphabet, en lettres minuscules et capitales, puis les lettres doubles, les voyelles et les consonnes, en droit, en italiques. Puis viennent les syllabes (quatre pages), associant consonnes et voyelles. La quarantaine de pages restantes contient les principales prières, avec des petits traits pour séparer les mots (une spécificité de cet alphabet). L'écolier chemine de l'élément (la lettre) jusqu'à la totalité (le mot puis le texte), en passant par les syllabes, comme l'apprenti-accompagnateur commence par des notes et des intervalles pour parvenir à des enchaînements d'accords. Cette progressivité des exemples à jouer et à entendre n'est pas propre à Bartolomi : les *Principes de l'accompagnement pour le clavecin de d'Anglebert* s'ouvrent avec des exemples de tous les intervalles, puis se poursuivent avec des « leçons » présentant l'accord « naturel » majeur et mineur, puis l'accord « imparfait » (c'est-à-dire l'accord de sixte et quarte), puis la cadence avec le retard de quarte, puis des enchaînements de plus en plus élaborés (avec cadences, accords de fausse quinte, de triton, etc.). A chaque fois, différentes positions sont proposées pour répartir les accords entre les deux mains du claveciniste. En revanche, contrairement à Bartolomi qui donnait les accords pour chaque note de basse, tous les exemples sont montrés à partir du *do*. Au claveciniste de « pratiquer depuis ut jusqu'à si par tous les degrez » chaque leçon (autrement dit, de la transposer dans tous les tons). De brefs commentaires explicitent quelques règles dont témoignent les exemples (« on ne redouble pas la fausse quinte pour remplir mais la tierce et la sixième » par exemple pour l'accord de fausse quinte), sans tout dire cependant (les septièmes qui passent sur la dominante aux cadences sont réalisées mais ni chiffrées ni commentées). L'élève apprend davantage en jouant les exemples musicaux que par les commentaires qui y sont associés. Comme Bartolomi, d'autres auteurs d'ouvrages destinés aux instruments à plectre organisent une succession d'exemples de taille et de complexité croissante, sans forcément partir des intervalles : les différents types d'accord sont montrés, individuellement, en tablature, du plus simple ou plus « extraordinaire », sur toutes les notes de basse possibles (Perrine, Grenerin, Carré), avant d'essayer quelques courts enchaînements de ces accords, en commençant par des cadences.

## La grammaire de la basse continue

Outre les cadences, les enchaînements développés dans les exemples permettent l'enseignement d'un aspect essentiel de l'accompagnement : le choix des accords. Une fois la morphologie des différents accords apprise, reste à en maîtriser la syntaxe. Alors que les basses continues sont souvent peu chiffrées en France au XVII<sup>e</sup> siècle, savoir quel accord jouer sans autre indication que la note de basse est crucial pour l'accompagnateur<sup>15</sup>. Les auteurs expérimentent alors divers outils

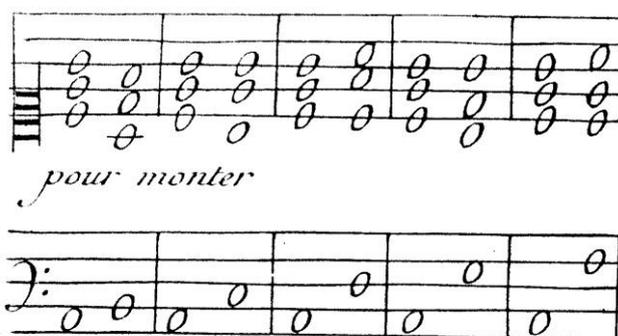
<sup>13</sup> Voir Ségolène Le Men, « Abécédaires anglais et français. XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles », dans *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimédia*, dir. Anne-Marie Christin, Paris, Flammarion, 2001, p. 326-327 ; Dominique Julia, 1997. « Lectures et Contre-Réforme », dans *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, dir. Guglielmo Cavallo et Roger Chartier, Paris, Seuil, 1997, p. 279-314.

<sup>14</sup> Jean Moulinier, *Alphabet ingénieux, ou Méthode très-particulière pour apprendre à lire en peu de jours*, Paris, J.-B. Brocas, 1727.

<sup>15</sup> La méthode de Fleury est exclusivement consacrée aux basses non chiffrées. Les ouvrages de Perrine, de Bartolomi, de Delair, de Nivers et de Saint-Lambert développent, à côté de l'enseignement de la basse chiffrée, plusieurs pages sur l'harmonisation des basses imparfaitement ou non chiffrées. Enfin, quelques passages des

pédagogiques afin de rendre capables des amateurs de musique de placer « sur le chan[p], des accords qui conviennent à ce qu'un compositeur n'aura fait qu'avec beaucoup de temps, de peine, et de travail<sup>16</sup> ». Ces outils d'apprentissage peuvent être regroupés en trois grandes tendances<sup>17</sup> : la *tabula naturalis*<sup>18</sup> qui indique, pour tous les mouvements possibles de la basse, les accords à choisir, les « règles des sixtes », qui décrivent les circonstances où un accord de sixte doit être préféré à l'accord parfait, et la « Règle de l'octave », dont le projet est de fournir une harmonisation pour chaque degré de la gamme, décrite au XVIII<sup>e</sup> siècle par Campion, mais dont l'on trouve des prémisses dès les exemples musicaux du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup>.

Tous les ouvrages qui consacrent quelques pages à l'accompagnement sur une basse non chiffrée ont recours à la *tabula naturalis*. Les exemples musicaux, que l'on retrouve d'un ouvrage à l'autre, y tiennent un rôle primordial. Chez d'Anglebert, cette *tabula naturalis* occupe deux systèmes où sont montrés, à partir de la note *do*, sans aucune explication, les réalisations « pour monter » et « pour descendre » tous les intervalles par ordre croissant (exemple 3).



Exemple 3 : D'Anglebert 1689, p. 128

Dans le *Livre de Musique pour le Lut* de Perrine, chaque enchaînement est associé à une brève description, en même temps que les accords sont donnés à la fois en toutes notes et en tablature, ce qui permet au luthiste de comprendre tant autant que jouer la réalisation (exemple 4). Dans d'autres contextes tonaux, l'apprenti accompagnateur saura ainsi choisir les accords en fonction des mouvements de la basse, attendu qu'il sait jouer, après avoir étudié le début de ce *Livre de Musique pour le Lut*, chacun des accords sur toutes les notes de basse possibles<sup>20</sup>.

---

ouvrages de Grenerin, de Derosier ou de Carré concernent, plus ou moins explicitement, le choix des accords ou des intervalles qui constituent les accords.

<sup>16</sup> Delair 1690, préface, p. [A].

<sup>17</sup> Voir Nicolas Meeùs, « Les règles des sixtes : un moment du développement de la théorie tonale du XVII<sup>e</sup> siècle », *Musurgia*, III/2 (1996), p. 67-79.

<sup>18</sup> Cette expression, employée par plusieurs théoriciens allemands, a été généralisée par Carl Dalhaus (*Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, 1967, trad. franç. *La tonalité harmonique : Étude des origines*, Liège, Mardaga, 1993) pour désigner les descriptions systématiques des mouvements de basse.

<sup>19</sup> Voir Thomas Christensen, « The Règle de l'Octave in Thorough-Bass Theory and Practice », *Acta Musicologica*, LXIV (1992), p. 91-114.

<sup>20</sup> Les pages 30 à 38 de l'ouvrage de Perrine donnent les tablatures de tous les accords sur toutes les notes de basse, naturelles et altérées.

3<sup>e</sup> mi<sup>o</sup> la p<sup>o</sup> ou 2<sup>e</sup> N<sup>o</sup> suiv<sup>o</sup> } 5<sup>e</sup> majeure la N<sup>o</sup> suiv<sup>o</sup> } 6<sup>e</sup> majeure la N<sup>o</sup> suiv<sup>o</sup> } 6<sup>e</sup> majeure et 5<sup>e</sup> la N<sup>o</sup> } 6<sup>e</sup> mineure et 5<sup>e</sup> la Note  
 mont. de 3<sup>e</sup> mi<sup>o</sup> accomp<sup>o</sup> dim<sup>o</sup> h. m. } montant de quarte. } montant de quinte. } suiv<sup>o</sup> mont. de 6<sup>e</sup> maj<sup>o</sup> } suiv<sup>o</sup> mont. de 6<sup>e</sup> mineure.

The image shows three staves of musical notation. The top staff is a single melodic line. The middle staff shows a more complex texture with multiple voices. The bottom staff is a tablature for a lute or similar instrument, with letters 'a', 'b', and 'c' indicating fingerings on the strings.

Exemple 4 : Perrine 1679, p. 46

De même, Bartolomi intègre une brève description ou des chiffrages dans les exemples de mouvements disjoints et conjoints (exemple 5). Tout en intégrant les gestes de la tablature, l'élève assimile une règle qu'il pourra appliquer en toute circonstance. Intitulant la deuxième partie de sa méthode « Reigles qu'il faut observer en touchant la basse-continue, ainsi que les Exemples suivantes vous l'enseignent », Bartolomi insiste néanmoins sur la force des exemples. C'est de leur observation et de leur pratique que l'accompagnateur apprend. Ces exemples sont d'ailleurs parfois plus complets que le texte, nous l'avons vu.

4.

Quand l'on monte de Quarte, où que l'on descende de Quinze, l'on fait Tierce majeure, ainsi que les Accords vous montrent.

The image shows a musical example with a French instruction. Below the instruction is a tablature with letters 'a', 'b', 'c', 'd', 'e', 'f' on the strings, and a melodic line above it.

Exemple 5 : Bartolomi 1669, p. 49

D'autres auteurs dupliquent ces enchaînements sur différents degrés, afin de mettre sous les doigts des apprentis-accompagnateurs tous les enchaînements les plus courants. Dans cette recherche d'exhaustivité, la règle générale en vient à perdre son utilité, comme dans la méthode pour théorbe d'Henry Grenerin, qui multiplie les exemples souvent peu ou pas commentés (exemple 6), pour faire pénétrer dans les doigts de l'apprenti-accompagnateur les enchaînements adéquats.

orce majeure de  
 stervalle de la quinte  
 descendant de  
 au fa

The image shows a sequence of chords labeled C, D, E, F, G, A, B, C. Below the chords is a tablature with letters 'a', 'b', 'c', 'd', 'e', 'f' on the strings. The text above the tablature describes the interval and the starting note.

Exemple 6 : Grenerin 1682, p. 10



plus utilisées dans les collèges, celle de Despautère<sup>23</sup>, qui associe à l'énoncé de chaque règle plusieurs exemples empruntés ou inspirés des classiques.

*Regles pour l'Intervale de 4<sup>e</sup> en montant ou de quinte en descendant<sup>36</sup>*  
 Quand on monte de quarte, on doit faire la tierce majeure sur la premiere note, et passer la septieme mineure sur la fin de la dite note. A. a moins que la note qui precede ledit intervalle de quarte, ne fut une tierce mineure plus haute, car pour lors il faudroit faire la tierce mineure sur la premiere note dudit Intervale de quarte. B. pourvu que ce ne soit pas une cadence, d'autant qu'il faudroit faire la tierce majeure sur la premiere note, C. et si l'on étoit obligé de faire la septieme sur la seconde note, il faudroit faire la tierce naturelle sur la premiere note dudit Intervale DE et lors qu'après avoir monté de quarte, on descend ensuite de quinte, on doit pour lors faire la tierce mineure sur la premiere note dudit Intervale et la septieme sur la seconde note, quoi quelle ni soit pas marquée, F. cela se pratique



souvent devant les cadences. F.

Quand on fait la tierce mineure sur la premiere note, on peut faire la septieme sur la seconde note, pourvu que la basse monte ensuite d'un degré A. ou d'une quarte B.

Exemple 8 : Delair 1690, p. 36

28. dans le passage qu'on appelle *Cadence*, on suppose toujours un 4. sur la premiere des trois notes qui le composent, & un 7. sur la seconde.

E X E M P L E.



29. Si la Cadence n'est composée que de deux notes dont la seconde descende d'une quinte, ou monte d'une quarte, on fait deux accords sur la premiere; pourvu qu'elle soit assez longue pour les porter.

E X E M P L E.



Cadence. Cadence. Autre. Autre.

Exemple 9 : Saint-Lambert 1707, p. 55

<sup>23</sup> Despautère (1460-1520) est un grammairien flamand, régent de plusieurs écoles aux Pays-Bas espagnols, auteur de plusieurs livres publiés entre 1511 et 1519 qui constituent un manuel de grammaire latine. Ces livres sont constamment réédités par la suite. Leur succès tient à leur facilité d'utilisation : les sept livres sont composés de chapitres qui débutent chacun par une règle en vers (ce qui en facilite la mémorisation) mise typographiquement en évidence, suivie d'un commentaire et d'exemples. Voir Jean Hébrard, « L'évolution de l'espace graphique d'un manuel scolaire. Le « Despautère » de 1512 à 1759 », *Langue française*, LIX (1983), p. 68-87.

## Exemples pédagogiques, pratiques d'accompagnement et « bon goût »

Très rares sont les références ou les citations d'œuvres musicales dans les traités de basse continue<sup>24</sup>, même si la plupart des exemples musicaux correspondent à des enchaînements qui se rencontrent dans le répertoire. Presque toujours, les exemples proposent la réalisation d'un accompagnement à partir de la seule voix de basse, sans que ne soit prise en considération un quelconque dessus, vocal ou instrumental, un usage qui trouve peut-être son origine dans l'habitude de publier la musique en « parties séparées » : dans la pratique, l'accompagnateur joue effectivement souvent sur une ligne de basse seule. La confrontation de quelques accompagnements proposés en tablature de guitare par Corbetta et par Grenerin, avec les pages consacrées à l'enseignement de la basse continue par ces mêmes auteurs, révèle néanmoins certains écarts entre les exemples pédagogiques et la pratique de l'accompagnement.

Ces réalisations toutes écrites sont présentées au lecteur par Corbetta comme un prolongement de son enseignement : « vous verrez à la fin du Livre des consonantes plus familières pour jouer sur la partie et pour accompagner, puisque j'y ay mis l'exemple dans les chansons à trois parties avec la basse continue<sup>25</sup> ». Pourtant, des différences apparaissent : dans la *Gavotte aymée du Duc de Monmouth* à deux voix avec basse continue, la sixte désignée par le chiffre 6 sur le *sol* de la première mesure doit être bémol à cause des *mi b* de la voix de dessus (exemple 10). Ni les exemples précédents, ni la basse continue ne l'indiquent : seule la lecture des voix supérieures, possible dans cette pièce imprimée en partition, ou une oreille attentive permet de le prévoir. Cette partition révèle en outre que tous les chiffres rencontrés dans sa musique ne sont pas enseignés dans la courte méthode de Corbetta : les accords de seconde par exemple. Certaines harmonies que les chiffres n'indiquent pas sont aussi ajoutées par Corbetta dans ses réalisations, des septièmes de dominante par exemple (mes. 3 et 5). Ces tablatures dévoilent une vie rythmique de l'accompagnement de guitare que les exemples pédagogiques ne laissent pas prévoir : certains accords sont rebattus dans un rythme dactylique alors que la partie de basse continue indique une valeur longue (mes. 2). Des notes de passages complètent les accords ; la tablature de Corbetta propose même des tremblements, symbolisés par une petite croix « x », notamment sur les notes sensibles ou les résolutions syncopées de dissonances (exemple 11).

<sup>24</sup> La référence de Saint-Lambert à l'opéra *Médée* de Charpentier fait figure d'exception (p. 19).

<sup>25</sup> Corbetta 1671, *Advis au lecteur*, p. 8.

*Gavotte aimée du Duc de Nemours* 96

I ay ber - gere et nuit et jour dans mon ame un de plai = sir  
 I ay ber - gere et nuit et iour dans mon ame un de plai sir et iay  
 et iay peine a le Souf frir ceste peut estre un peu d'amour et iay peine =  
 peine a le souffrir souffrir cest peut estre un peu un peu d'amour et iay =

Guitare

Basse chiffrée

Exemple 10 : *Gavotte* de Corbetta 1671 (p. 96, mes 1 à 6), fac-similé et transcription de la tablature

qui e = tude n'est point doux ny so = ciable il ne trouve d'agre = able  
 qui e = tude n'est point doux ny so ci = able il ne trouve d'agre = able

ce a

Exemple 11 : *Gavotte* de Corbetta 1671, p. 97

Les paramètres de l'accompagnement enseignés dans les méthodes concernent essentiellement le choix des accords, parfois leur répartition dans la mesure<sup>26</sup>, ou encore, chez les organistes, la conduite des voix<sup>27</sup>. Les autres éléments qui influent nécessairement sur une réalisation, du choix de l'instrument à l'adaptation de la réalisation à l'effectif accompagné, en passant par la manière d'interpréter les accords, évoqués dans le texte, ne sont pas montrés dans les exemples musicaux. Un pédagogue s'essaie néanmoins à en élaborer quelques-uns avec une ligne de dessus : il s'agit de Bartolomi. Celle-ci sert dans un premier temps à montrer la manière d'ajuster les cadences au mouvement mélodique de la partie accompagnée, le théorbiste devant, d'après ces deux exemples, évoluer en mouvement contraire (exemple 12). Bartolomi introduit ensuite une voix de dessus dans des exemples de récit : sur une basse en valeurs longues, le théorbiste alterne des accords plus ou moins fournis et des silences (exemple 13). On ne manquera pas de remarquer que cet exemple reste incomplet, car la ligne de dessus n'a pas de paroles alors que l'accompagnement d'un récit se dispose aussi en fonction du texte. Ces deux brefs exemples de Bartolomi témoignent, en creux, de l'importance de deux aspects de la réalisation ignorés par les exemples sans dessus : la convenance de la réalisation à la ligne mélodique accompagnée et l'existence de différentes façons d'énoncer une réalisation en fonction du genre musical.

*Exemple pour terminer la Cadence en descendant.*

18.

Exemple 12 : Bartolomi 1669, p. 59. Transcription de la tablature

<sup>26</sup> Fleury 1660, p. 26 ; Delair 1690, p. 50-52 ; Bartolomi 1669, p. 56-58 ; Grenerin 1682, p. 45-47.

<sup>27</sup> Nivers 1689, p. 150-152 ; Boyvin 1699, chap. 3 : « De l'ordre qu'il faut garder en accompagnant,& de la manière dont il faut que la main soit portée ».

*Exemple pour le Recit.*

Exemple 13 : Bartolomi 1669, p. 60-61. Transcription de la tablature

D'autres théoriciens décrivent ces mêmes aspects de l'accompagnement. Le neuvième chapitre du traité de Saint-Lambert, « du gout de l'accompagnement » évoque ainsi l'adaptation de la texture de la réalisation, de la registration et de la tessiture de l'accompagnement aux dessus accompagnés. L'auteur développe les différentes façons d'ajuster la réalisation, selon que l'on accompagne des « voix extrêmement délicates » ou « des voix fortes, de ces personnes qui chantent toujours à pleine poitrine », une « voix seule » ou des « Chœurs »<sup>28</sup>, un « Recitatif, ou il n'y a proprement point de mesure » ou des « Airs de mouvement », mais aussi selon le texte accompagné, « entrant dans l'esprit des parolles, & n'animant point l'accompagnement quand la Chanson parle de *Foiblesse* & de *Langueur*, & au contraire ne le laissant point traîner quand l'Acteur s'anime & s'emporte, qu'il parle de *Couroux*, de *Vengeance* de *Rage*, de *Fureur* »<sup>29</sup>. On reconnaît l'*Exemple pour le recit* de Bartolomi quand Saint-Lambert décrit la manière d'accompagner un « long Recit » : « il est beau de demeurer quelquefois long temps sur un accord, quand la Basse le peut permettre, & de laisser chanter plusieurs notes à la voix sans accompagnement ; ensuite de refrapper un second accord, & puis de s'arrêter encore dessus ; & de ne donner ainsi les accompagnements que par de longs intervalles, supposé (...) que la Basse ne fasse que de longues notes, ce qui est assez ordinaire dans le Recitatif »<sup>30</sup>. Aucun exemple musical ne vient néanmoins illustrer cette description. Dans ce long développement, deux paramètres seulement sont prétextes à des exemples musicaux : une réalisation adaptée à la mesure à trois temps, consistant en « une espece de battement qui sied tout à fait bien » et « deux especes de Cadences » où est montrée la manière de « faire le tremblement sur la note de Basse »<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> Sur ce sujet, voir aussi Nivers 1689, p. 169-170.

<sup>29</sup> Saint-Lambert 1707, p. 61-64.

<sup>30</sup> Saint-Lambert 1707, p. 62. L'accompagnement du récitatif est aussi décrit par Delair 1690, p. 47.

<sup>31</sup> Saint-Lambert 1707, p. 62-63.

Cette réticence à traduire dans les exemples musicaux des paramètres de l'accompagnement excédant le choix des accords trouve diverses justifications : tout d'abord, une manière de façonner les exemples musicaux qui n'introduisent jamais les parties accompagnées. D'autre part, ces raffinements de l'exécution sont, de l'avis même de Saint-Lambert, difficile à transmettre par le biais de l'écrit : après avoir longuement décrit l'harpégement, « un des agréments le plus convenable à l'Accompagnement du Clavecin », le pédagogue conclut que « cette repetition qui veut être bien menagée, ne peut vous être enseignée dans un Livre, il faut que vous la voyez pratiquer à quelqu'un ».

Il est alors difficile d'imaginer ce que pouvait représenter un phénomène constamment critiqué par ceux qui décrivent la basse continue : le côté démonstratif de nombreux accompagnateurs dont l'ambition est « de faire paraître la vitesse [de leurs] mains » et « qui font tant de fracas, qui lèvent les mains pour assommer leur clavier »<sup>32</sup>, qui « chargent les Basses-Continuës de passages (...) et font cent autres choses qui sont peut-être fort belles en elles-mêmes ; mais qui pour lors nuisent extrêmement au Concert, & ne servent qu'à montrer l'habile vanité du Musicien qui les produit »<sup>33</sup>. Les exemples musicaux insérés dans les traités restent extrêmement sobres. Les limites de l'enseignement écrit apparaissent donc là clairement : certains aspects de l'accompagnement ne peuvent être enfermés dans un exemple pédagogique. Saint-Lambert conseille dès lors à l'élève de s'en remettre à son bon goût : « le discernement délicat d'un Accompagnateur habile pourroit peut-être lui permettre d'autres [licences] dont il n'est pas aisé de parler, puisqu'elles ne dépendroient que du bon goût (...) & ce bon goût si estimable n'est pas trop clairement connu de ceux même qui le possèdent<sup>34</sup> ».

---

<sup>32</sup> Charpentier, *Abrégé des règles de l'accompagnement* (H. 551).

<sup>33</sup> Saint-Lambert 1707, p. 58.

<sup>34</sup> Saint-Lambert 1707, p. 60.

### ANNEXE. Liste des méthodes de basse continue publiées en France au XVII<sup>e</sup> siècle jusque 1707

- Fleury, Nicolas, *Méthode pour apprendre facilement le théorbe sur la basse continuë*, Paris, Robert Ballard, 1660.
- Bartolotti, Angelo-Michele, *Table pour apprendre facilement à toucher le théorbe sur la basse-continuë*, Paris, Robert Ballard, 1669.
- Corbetta, Francisque, « La basse continue pour jouer sur la partie », *La Guitarre Royale*, Paris, Hierosme Bonneüil, 1671.
- Carré, Antoine, « Maniere de toucher sur la partie ou basse continüe », *Livre de Guitarre*, Paris, 1671.
- Grenerin, Henry, « Instruction pour jouer la basse continüe », *Livre de guitarre*, Paris, Hierosme Bonneüil, 1680.
- Grenerin, Henry, « Nouvelle methode tres facile pour apprendre a Joüer sur la partie les basses Continues et toutes sortes d'Airs a Livre Ouvert », *Livre de Theorbe*, Paris, Hierosme Bonneüil, ca.1682.
- Perrine, « Table pour apprendre à toucher le Lut sur la basse continuë pour accompagner la Voix », *Livre de Musique pour le Lut*, Paris, l'auteur, 1679.
- Perrine, *Table pour apprendre à toucher le luth sur les Notes chiffrées des Basses continües*, Paris, l'auteur, 1682, 1698.
- Rousseau, Jean, « Du jeu de s'accompagner », « Du jeu de l'accompagnement », *Traité de viole*, Paris, l'Auteur, 1687.
- D'Anglebert, Jean Henry, « Principes de l'accompagnement », *Pieces de clavecin (...) Livre premier*, Paris, l'auteur, 1689.
- Nivers, Guillaume-Gabriel, « L'Art d'accompagner sur la basse continue, pour l'orgue et le clavecin », *Motets à voix seule...*, Paris, l'auteur, 1689.
- Delair, Denis, *Traité d'Accompagnement pour le Théorbe, et le Clavessin*, Paris, l'auteur, 1690.
- Derozier, Nicolas, « Table universelle de tous les accords qui se trouvent dans la Basse-Continuë », *Nouveaux principes pour la guitare*, Paris, Christophe Ballard, 1699.
- Boyvin, Jacques, « Traité abrégé de l'accompagnement pour l'orgue et pour le clavessin », *Second livre d'orgue*, Paris, Christophe Ballard, 1700.
- Saint-Lambert, *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instruments*, Paris, Christophe Ballard, 1707.