Fachhochschule Nordwestschweiz
Schola Cantorum Basiliensis | Hochschule für Musik

Musik Akademie Basel

Forschungsportal Schola Cantorum Basiliensis

URL : www.forschung.schola-cantorum-basiliensis.ch/de/forschung/improvisation-trompeten-ensemble/dongois-improvisation-diminution-ornementation.html
Published : 5 May 2021
Research project : « "… und machens nur aus dem Synn" : Improvisationspraxis von Trompetenensembles des 16. und 17. Jahrhunderts »

Improvisation, diminution et ornementation. Pour une autre esthétique de la pratique des musiques anciennes

William Dongois

Abstract
Que sommes-nous capables d'imaginer, grâce aux sources, de la musique historique ? L'apparent grand écart qui existe entre les pratiques actuelles de la musique ancienne en matière de diminution, d'ornementation et ce que décrivent de nombreuses sources de 1500 à 1800 environ est la porte à un questionnement esthétique général, dans lequel les « problèmes » posés par le maniement de la trompette naturelle trouvent très naturellement leur place. Le survol des sources que je propose suggère un « son historique » mobile et flexible qui invite à une autre esthétique générale de la pratique de la musique ancienne.

Introduction

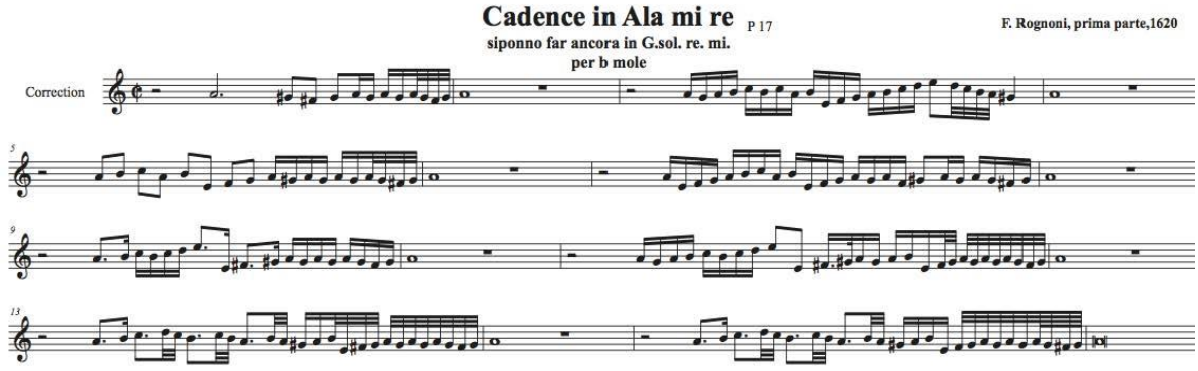
« Le monde newtonien attribue aux objets une réalité :
il parvient ainsi à une certaine simplicité théorique qui exclut le contexte ».[1]

« Quand je taille une roue et que j'attaque trop doucement, mon coup ne mord pas. Quand j'attaque trop fort, il s'arrête [dans le bois]. Entre force et douceur, la main trouve, l'esprit répond ».[2]

Mon intérêt pour l'improvisation est venu de la frustration non seulement de ne pas pouvoir improviser mais également de ne pas pouvoir diminuer autant que la plupart des sources le suggèrent à travers des exemples dont j'ai toujours pensé qu'ils représentaient une réalité musicale et n'étaient pas, contrairement à une opinion répandue, une hyperbole de la réalité. La nécessité de trouver une méthode

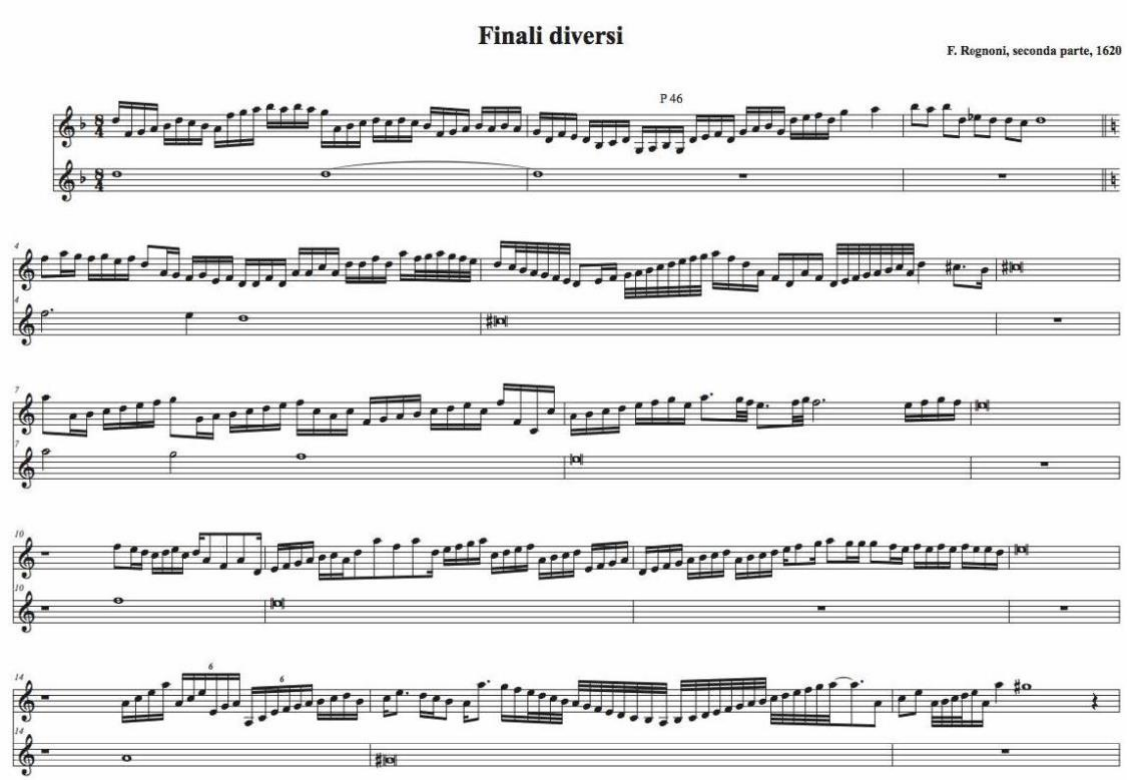
[1] Bateson 1980, 72.
[2] Billeter 2002, 21.

d'apprentissage de la diminution et un intérêt plus large pour l'improvisation m'ont amené à réfléchir sur l'incidence de la pratique de l'improvisation, de la diminution, de l'ornementation et de leurs modes d'apprentissage sur le choix du matériel mais aussi sur l'esthétique musicale en général. Vint ensuite le constat que la simple pratique de ces disciplines modifie peu à peu les conceptions esthétiques de l'exécutant : le 'savoir', et plus encore 'l'idée' sont en relation avec la 'capacité de faire', avec ce que le corps offre comme possibilités et donc comme limites : la main trouve, l'esprit répond.

Dans les sciences humaines, et la musicologie en est une, la « preuve » en tant que telle n'existe pas. Par contre, des faisceaux d'indices, d'une part, et la nécessité de donner du sens aux sources, d'autre part, amènent l'exécutant-chercheur à prendre, *in fine*, une option esthétique. Par exemple, quelle esthétique se cache derrière les cadences transcrites dans les deux exemples ci-dessous ? L'exemple 1, tiré de la première partie de la *Selva de varii passaggi* de Francesco Rognoni, est plus spécialement destinée aux chanteurs.[3]

Ex. 1 : F. Rognoni, Selva de varii passaggi, 1620, prima parte,17

Les 'cadences finales' reproduites dans l'Exemple 2 sont issues de la deuxième partie de la *Selva*, plus spécifiquement destinée aux instruments. La différence entre la cadence-modèle (portée du bas) et la diminution proposée (portée du haut) est flagrante. L'allongement de l'avant-dernière note est noté ci-dessous par des silences. Dans une cadence finale, si l'on suit Rognoni, il semble que l'usage soit de prolonger l'avant-dernière note :

[3] Rognoni 1620. Sauf indication contraire, les transcriptions modernes présentées dans les exemples ont été réalisées par l'auteur de l'article.



Ex. 2 : F. Rognoni, Selva de varii passaggi, 1620, seconda parte, Finali diversi 46

Les cadences ornées, diminutions, notes ajoutées sont, d'un certain point de vue, un changement quantitatif. Mais un tel changement est aussi, dans une certaine mesure, qualitatif. Comme l'écrit le psychologue de Palo Alto Paul Watzlavick : « un peu plus de quelque chose n'est pas la même chose ».[4] Autrement dit, courir n'est pas marcher. Il faut noter par ailleurs que la relation entre l'outil et l'idée est également déterminante. Dans le contexte de la musique ancienne, la question de l'importance du matériel, de l'instrument peut se poser de plusieurs manières : soit en termes de résultat sonore, soit en termes de mode de jeu. Le mode de jeu est en partie la conséquence implicite de l'usage de tel ou tel instrument, ce dernier étant « incitatif ». L'exécutant peut ou non tenir compte de cette incitation et dans ce cas, rester sur une idée préconçue du résultat en 'forçant' l'instrument à sonner comme il le désire. L'instrument idéal pour improviser n'est pas nécessairement le même que celui qui permet de jouer de la musique imaginée à partir de la partition. Il se peut que le cheminement vers l'improvisation et la diminution amène l'exécutant à imaginer la musique autrement grâce à un autre outil.

Dans les pages qui suivent, je propose un panorama du contenu des différentes sources concernant les pratiques de diminution et les modalités d'exécution de la musique entre 1500 et 1600. Cela invite à remettre en cause la manière dont on joue cette musique aujourd'hui tout en se réclamant d'une interprétation 'historiquement informée'. Il s'agit de montrer comment le glissement esthétique envisagé grâce aux sources pourrait, par exemple, faciliter le jeu des trompettistes jouant sur des instruments naturels, c'est-à-dire sans trous. Considérant qu'un défaut est l'envers d'une qualité, les soi-disant limites de cet instrument pourraient probablement s'intégrer à une autre esthétique : celle d'un son et d'une phrase musicale plus souvent

[4] Watzlawick, Weakland et Fisch 1975, 49 et 97.

'habillés' et décorés, plus flexibles. Il s'agit donc de découvrir comment les traités de diminutions nous amènent à revisiter, les uns après les autres, les paramètres de l'exécution musicale.

État des lieux

De nombreux exemples de diminutions figurent dans les deux grands traités que sont la *Fontegara* de Silvestro Ganassi e la *Selva de varii passaggi* de Francesco Rognoni : 2205 figures et 141 cadences dans la *Fontegara*, 2289 figures et 333 cadences dans la *Selva* qui ne trouvent pas leur place dans la pratique ordinaire contemporaine.[5] Parfois, les chefs d'ensembles vont jusqu'à empêcher ceux qui en sont capables de faire des diminutions. Récemment, un chef de chœur a interdit à un cornettiste de diminuer la moindre note sous prétexte que « dans la musique de Palestrina, on n'orne pas ». Le probable manque de connnaissance n'est pas la seule raison de cette injonction. Certains musiciens et musicologues pensent que la diminution a déjà trouvé une place suffisante dans les interprétations d'aujourd'hui, par rapport à ce que les sources suggèrent. L'un des arguments invoqués pour limiter les pratiques ornementales est que nombre de sources invitent à une certaine 'décence' en matière d'ornementation ; cependant, ces incitations à la modération ne sont pas faciles à contextualiser sur le plan historique. Dans un texte célèbre, le compositeur et théoricien Ercole Bottrigari qualifie les diminutions continuelles des musiciens vénitiens de « cacophonie » et leur oppose les belles diminutions des nonnes de San Vito à Ferrare :

> La cause de ce désastre réside dans cette présomption qui les pousse à exécuter tous à la fois des *passaggi*, comme dans un concours, non point de temps à autre ni un par un, mais continûment et tous ensemble. Quelquefois, impatients de mieux montrer leur valeur, ils proposent une interprétation si éloignée du contrepoint des compositions musicales et tellement mêlée de notes dissonantes qu'il en résulte une insupportable cacophonie.[6]

Quelques lignes avant ce passage, Bottrigari écrit cependant à propos des religieuses de San Vito :

> En outre leurs ornementations ne sont ni confuses, ni forcenées, ni incessantes. Ainsi ne gâtent-elles point ni ne détruisent la mélodie principale, fruit de l'ingéniosité d'un illustre compositeur, mise en œuvre sur l'instrument ; mais ces *passaggi* interviennent en temps et lieu convenables avec une vivacité si légère qu'ils apportent aux airs un agrément et un esprit très grand.[7]

Ce que condamne Bottrigari, ce sont donc des diminutions surabondantes, et simultanées. Nous reviendrons plus loin sur la manière dont les différents auteurs commentent la place et la quantité de diminutions.

---

[5] Ganassi 1535 ; Rognoni 1620. Ces deux traités sont souvent pris comme exemples et supports pédagogiques en raison de la facilité avec laquelle on peut les aborder. Ils ont été publiés respectivement au début et à la fin de la période considérée, encadrant chronologiquement des ouvrages plus modestes. Ganassi a laissé en outre 175 cadences manuscrites, écrites exclusivement en *regola prima*, c'est à dire dans la division usuelle en quatre de la semibrève. Son traité propose de diviser la semi-brève également en cinq, six et sept.

[6] Bottrigari 1594. Traduction de Jacques Remi-Dahan dans Dongois 2008, 74-75.

[7] Ibidem.

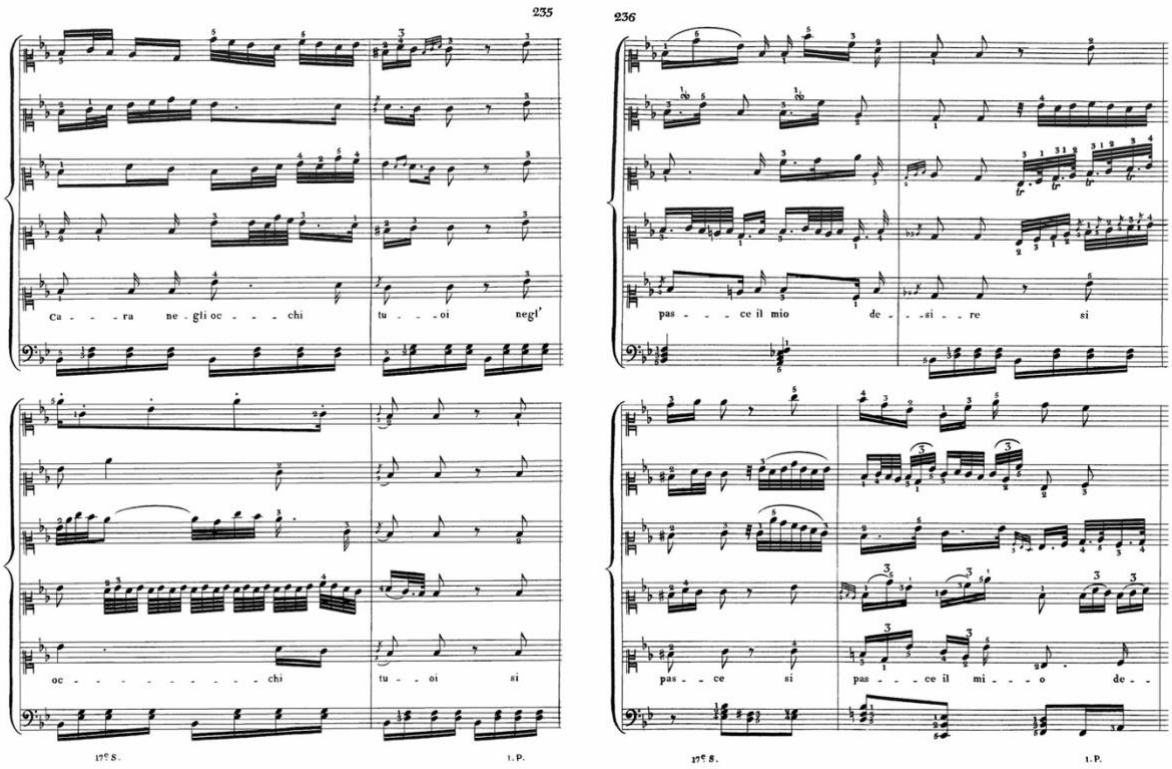
La question se pose donc autrement : à partir de quand et pour quel type d'oreilles y a-t-il trop d'ornements ? Quels sont les critères du 'beau' ? L'être humain aime d'abord ce à quoi il est habitué, mais aussi ce qui le surprend, selon des critères spécifiques. La lisibilité de la polyphonie, de 'l'œuvre originale' (telle qu'elle est notée) dépend de la connaissance qu'a l'auditeur de l'œuvre et du style polyphonique.[8] L'auditeur qui veut entendre ce qu'il lit, sur la partition polyphonique, a peu de chance de goûter une exécution qui semblerait s'éloigner de ce 'pur modèle'. Le goût de cette époque est-il comparable au nôtre aujourd'hui ? Au XIXe siècle, bien après Bottrigari, la pianiste Hélène de Montgeroult dit à ce propos :

> En général, on doit être fort sobre d'ornemens ; leur surabondance dénature la musique ; elle confond trop souvent les genres et accuse l'insuffisance de l'expression, qui doit toujours être simple quelque soit son caractère ; passionné, énergique ou gracieux. Cette surabondance est la ressource des chanteurs froids, ou de ceux qui n'ont plus assez de voix pour soutenir les sons.[9]

Quelques pages plus loin, Montgeroult présente un exemple d'ornementation à travailler au piano :

> Je donne ici un modèle qui sera pour l'élève le sujet d'une importante étude. Marchesi est le chanteur le plus célèbre pour l'étendue et la variété de son goût. Il a lui-même noté les quatre manières différentes dont il chantait une scène qu'on trouve ci-après. Les accompagnements ont été réduits pour la seule main gauche, afin que l'élève pût étudier de la droite les variantes du chant de ce morceau. Il y verra que le talent du chanteur faisait tout le succès de cette scène qui n'est par elle-même qu'un simple canevas ; et il y pourra prendre une idée de la manière de placer les Appogiatures : mais qu'il se garde bien de donner à ces ornements le brillant d'un trait de Concerto ; il dénaturerait entièrement le caractère de chaque morceau, et il en ferait toujours de la musique d'exécution. Il faudra donc que, de la main droite, il anticipe d'une mesure sur l'autre, afin de ne pas presser les traits contenus dans une seule, et c'est ici le lieu de rappeler cette absolue nécessité d'avoir un telle indépendance entre les deux mains, que la gauche maintienne rigoureusement la mesure, tandis que la droite, ainsi que le chanteur, parcourt largement la phrase chantante, sans la précipiter pour la finir avec la mesure, et en imitant le plus possible les accents et les nuances que la voix lui donnerait. C'est ainsi, seulement, qu'il peut espérer d'approcher de la largeur d'expression et de style qui distingue les grands chanteurs.[10]

Voici un extrait de l'air en question, avec ses quatre ornementations superposées :

[8] À l'évidence, il existe dans les années 1600 un répertoire connu « de tous » que l'on retrouve dans les traités de diminutions, les tablatures de luth et de clavier. 170 compositions seulement constituent l'ensemble des exemples de chansons, madrigaux et motets contenus dans les principaux traités de diminutions contenus dans le bibliographie ci-après.
[9] Montgeroult [s.d.], vol. 1, 232.
[10] Ibidem, vol. 1, 234.

Ex. 3 : Aria del signor Zingarelli. Con variazioni del signor Marchesi.
(Montgeroult [s. d.], vol. I, 235–236) ; F-Pn Vm8 S-536 (1) ; public domain.

Pourrions-nous reconnaître cet air si nous le connaissions ?[11] Cette ornementation rentre-t-elle dans le cadre de la 'décence ornementale' ? Quelle impression ferait une telle exécution de nos jours sur le public ? Trois siècles après *La Fontegara*, un bon instrumentiste doit encore prendre la voix humaine comme modèle et ce sont, entre autres, les ornements qui semblent caractériser cette 'vocalité'.

Les traités : témoins de la pratique ou simples 'théories' de la diminution ?

La thèse la plus courante pour se protéger de la remise en cause possible de notre esthétique due aux nombreuses descriptions d'ornements et de diminutions est que ces nombreux exemples bousculent à la fois notre idée de l'œuvre et notre idée du son. Ces exemples de diminutions défient souvent notre propre notion de la virtuosité, d'où l'idée que ces traités seraient une hyperbole de la réalité. Cette hypothèse est plausible dans la mesure où, dès lors qu'on écrit, il est tentant et facile de fabriquer une sorte de 'catalogue' des possibilités, indépendamment de la pratique. En tant que méthode d'apprentissage de la voix ou de l'instrument, ces traités se doivent d'aborder la question de la diminution de la manière la plus large possible. Leurs titres suggèrent d'ailleurs que chanter ou jouer revient à diminuer. De nombreux indices nous invitent à les considérer comme des sommes pratiques qui reflètent directement la réalité

[11] Il faut prendre en considération le geste vocal et instrumental, qui donne ou non tel ou tel poids à chaque note. Il est des ornements qui sont « imperceptibles », « unvermerkt », selon Christoph Bernhard. Voir Müller-Blattau 1963, chapitre 24.

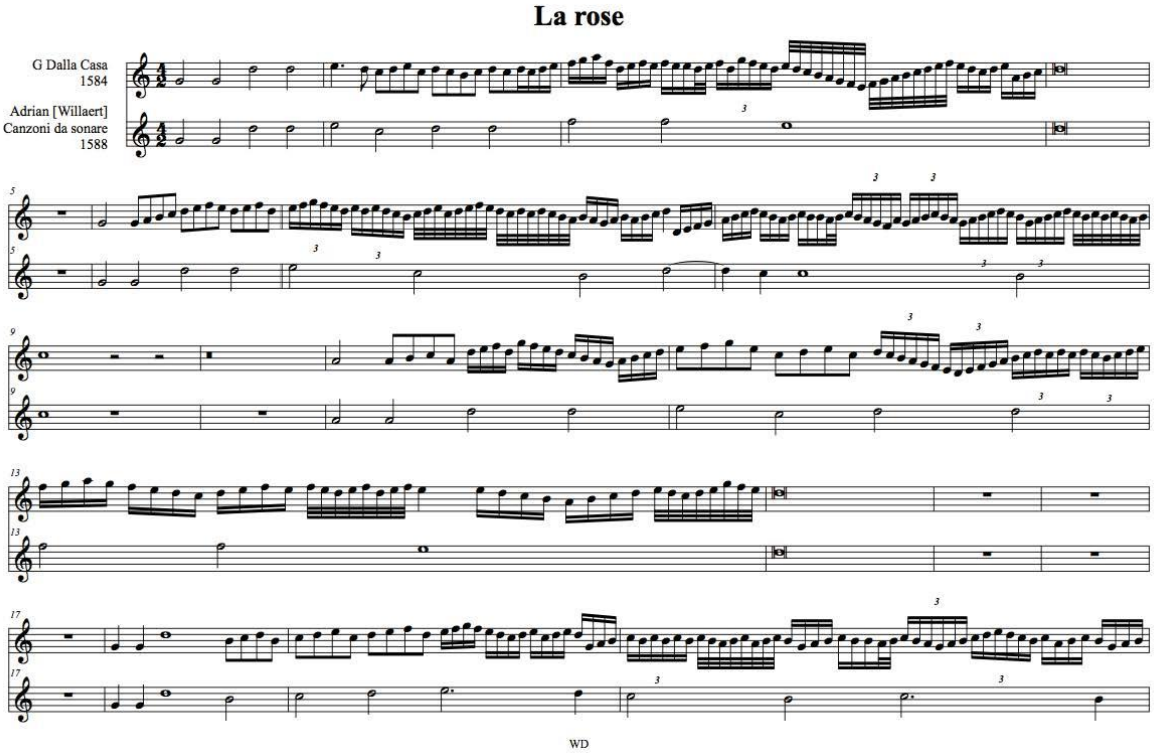
musicale. Ainsi, Marin Mersenne écrit au sujet du cornet :

> Et parce que cet instrument [le cornet] doit sonner la musique presque toute en diminution il est nécessaire que celuy qui veut apprendre à en joüer, sçache composer, et qu'il soit bon musicien, afin qu'il fasse, les fredóns et les diminutions bien à propos.[12]

Mersenne ne donne pourtant que quelques exemples de diminutions très simples pour le cornet. Par contre, quand il donne un exemple de diminution pour violon – auquel il renvoie aussi les chanteurs – celui-ci semble être effectivement faire « sonner la musique presque toute en diminution ».

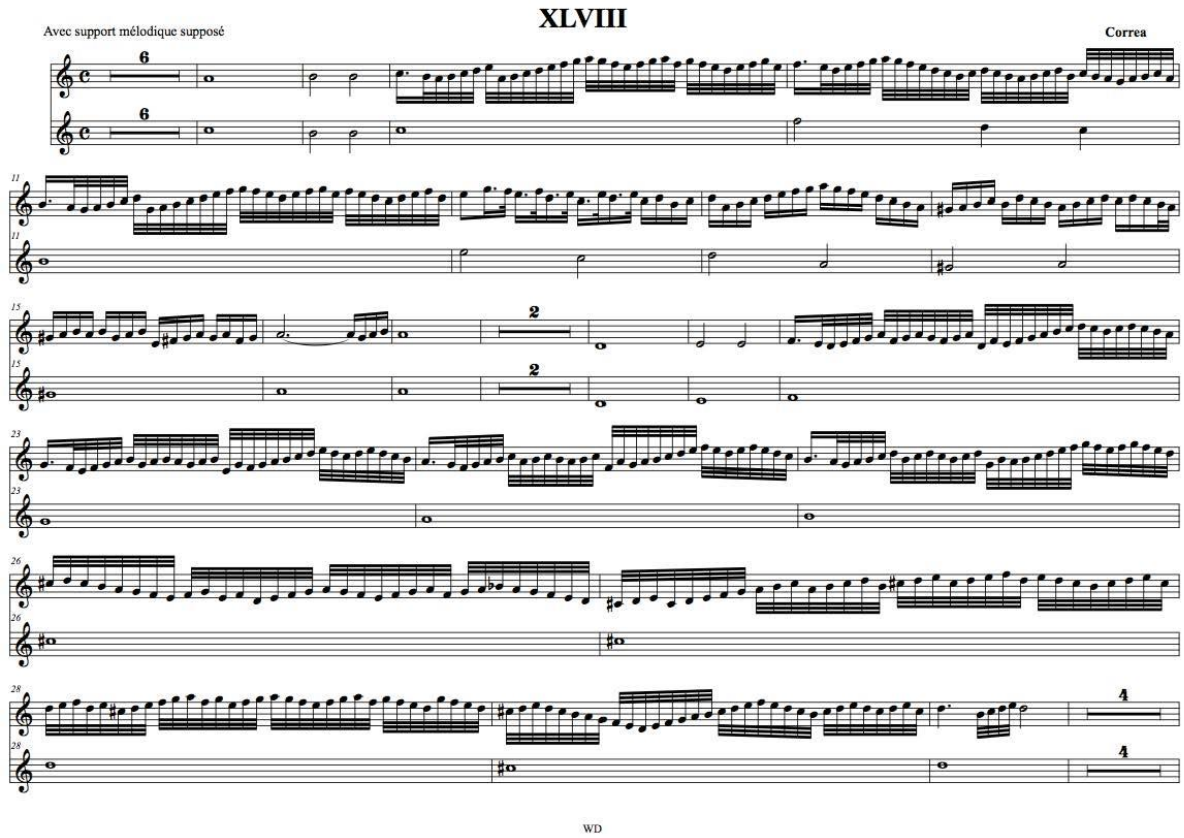
Ex. 4 : Diminution de violon (Mersenne 1637, livre IV).

De son côté, le cornettiste Girolamo Dalla Casa propose des diminutions proches de la description de Mersenne. Il présente ses propositions comme « la vraie manière de diminuer », « il vero modo di diminuir ».[13]

[12] Mersenne 1637, vol. 2, 275.
[13] Dalla Casa 1584.

Ex. 5 : La rose (Dalla Casa 1584, 44).

L'organiste Francisco Correa de Arauxo, quant à lui, n'est pas en reste, particulièrement à la fin de sa collection.[14] Voici un extrait du tiento 59. Je reproduis ici la partie dévolue à la main droite, qui se joue sur le registre de *cornetta*, et le squelette mélodique qui sous-tend l'enchaînement ininterrompu des diminutions.

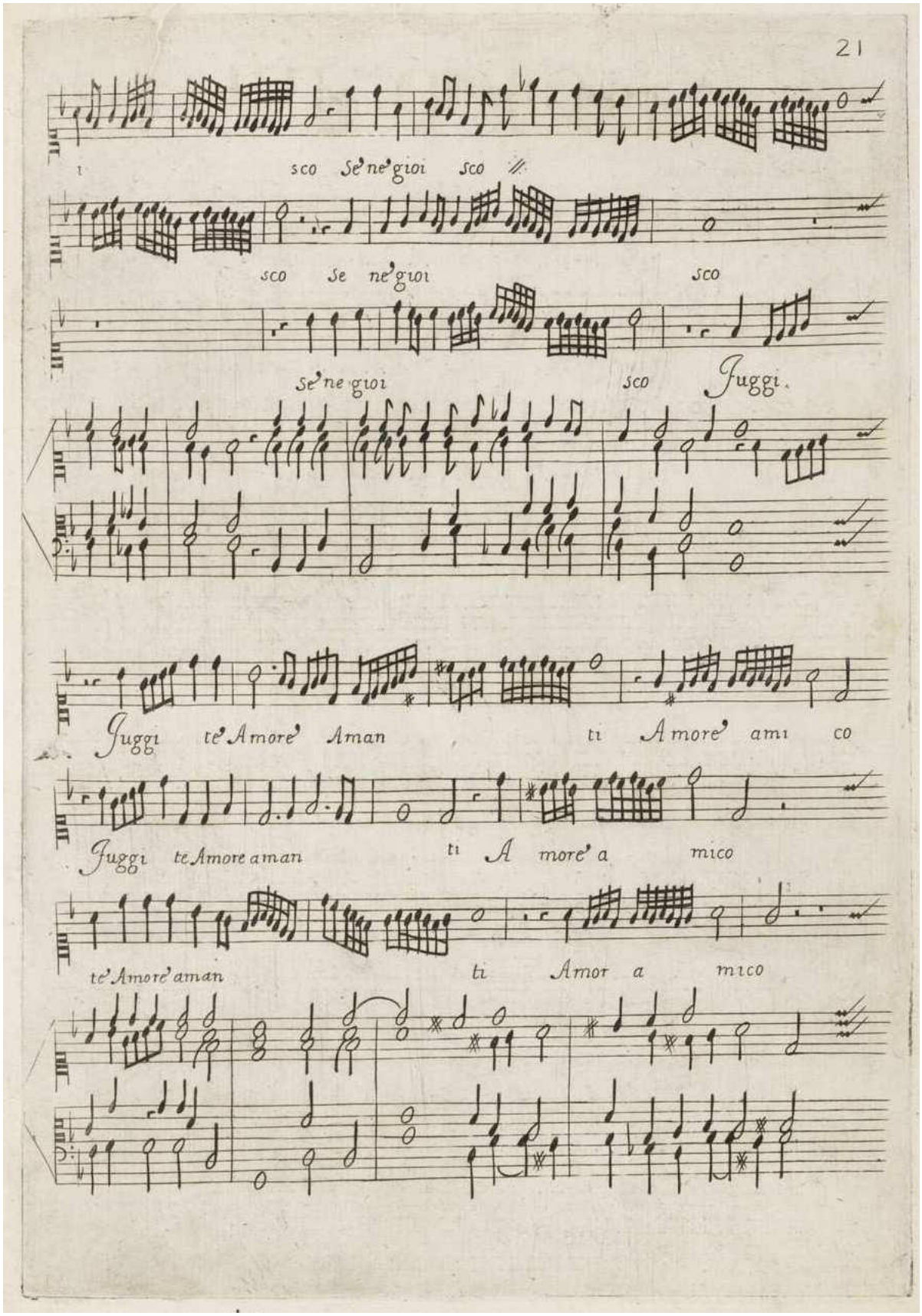
[14] Correa de Arauxo 1626.



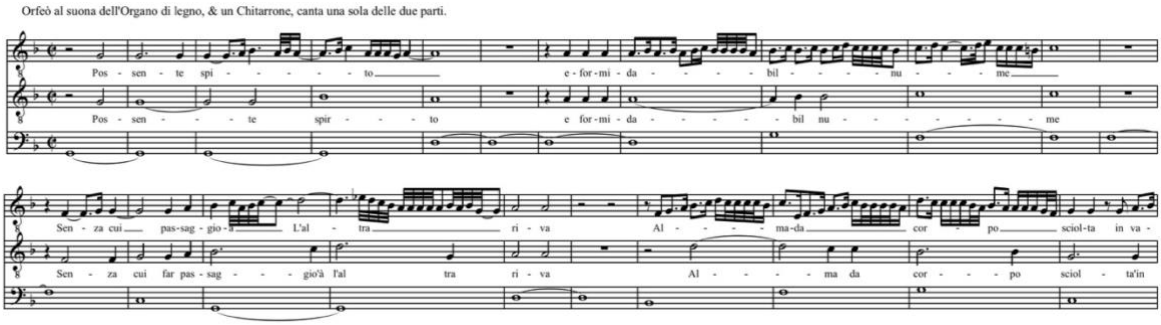
Ex. 6 : Tiento 58 (Correa de Arauxo 1626).

On pourrait multiplier les exemples à l'infini, et ceci sans même parler des sources vocales.[15] Dès lors que la partition se rapproche du mode de restitution, elle se charge de diminutions et d'ornements écrits en toutes notes, dans un premier temps. Ainsi, la « musique secrète » de la cour de Ferrare est éditée par Luzzascho Luzzaschi en 1601, à la mort du duc seulement.[16] Luzzaschi prend soin d'y restituer les diminutions du célèbre *Concerto delle donne*. Il est probable que tout bon chanteur exécutait les madrigaux de cette manière :

[15] Il faut rappeler que la diminution est une technique et une pratique d'abord vocale que l'instrumentiste doit imiter.
[16] Luzzaschi 1601.



Ex. 7 : *O dolcezze amarissime* (Luzzaschi 1601, 21) ; US-Wc M1490.L96 ; public domain.

En 1607 est édité l'*Orfeo* de Monteverdi. Au troisième acte, Orfeo implore Caronte de le laisser pénétrer dans les Enfers et utilise pour cela toute la puissance du chant, c'est à dire l'ornementation et la diminution. Une didascalie indique qu'il ne faut chanter qu'une des deux voix notées : l'une, très ornée, s'éloigne souvent du 'modèle', tandis que l'autre voix ne comporte pas le moindre élément ornemental.

Ex. 8 : Monteverdi, *Possente spirto* (extrait de *l'Orfeo*, acte III).

Il semble qu'aujourd'hui nous n'utilisons, dans le meilleur des cas, qu'un pourcentage très réduit des figures présentes dans les traités et que l'on n'accorde pas à la diminution le même rôle qu'autrefois. Il se peut aussi que nous nous trompions sur le sens à donner au mot embellissement et à ses synonymes, fréquemment employés (notamment grâces et accents). De toute évidence, les exemples ci-dessus plaident pour un goût prononcé des années 1500-1650 pour la vélocité et l'abondance d'ornements.[17] Comment donc considérer la diminution, question de quantité et de rapidité mises à part ? Deux opinions opposées circulent de nos jours. L'une affirme que la diminution est un style musical plutôt réservé aux solistes, de nature virtuose. D'où l'idée qu'implicitement, il y a deux catégories de musiques, l'une diminuée, l'autre non diminuée. L'autre propose qu'à des degrés divers, la diminution soit omniprésente mais différente selon les contextes. Il y aurait alors des modes de diminution adaptés aux circonstances et aux répertoires.

Je suis convaincu que la deuxième hypothèse correspond plus à la réalité historique. J'ajoute qu'on peut créer deux catégories de diminutions suite aux suggestions issues des traités : l'une 'ordinaire' (en groupe, avec peu de virtuosité), l'autre 'extraordinaire', plus soliste, souvent liée à un répertoire très connu. Il ne semble pas exister, en revanche, de mode de jeu dépourvu de diminutions ou d'ornements. Traités et sources ne mentionnent jamais les ornements et la diminution comme étant séparés de la pratique usuelle. Le ton sur lequel les différents auteurs décrivent ces pratiques incite à penser que la diminution est un mode de jeu normal, qu'elle fait partie intégrante de l'exécution. Les explications qu'Hermann Finck fournit à propos d'un exemple de diminution d'un motet polyphonique ne peuvent que convaincre du caractère 'ordinaire' de la diminution :

> L'utilisation des coloratures est personnelle, quant à l'habileté, leur nature ou leur spécificité. Chacun possède sa manière propre. Nombreux sont d'avis qu'il faut diminuer la basse, d'autres le dessus. Selon moi, les coloratures peuvent et

[17] De mon point de vue, cette problématique se retrouve avec des nuances, dans les années qui suivent, et ce quasiment jusqu'au XIXe siècle.

> doivent être disséminées (« aspergi ») dans toutes les voix, mais pas continuellement (« non semper »), [et] en des endroits propices. Toutes les voix ne doivent pas être ornées simultanément, mais, selon la place qui leur convient (« sede convenienti »), intervenir chacune à son tour (« reliquae in suis locis »), de façon que chaque colorature puisse être entendue et perçue clairement et distinctement, et que la composition demeure entière et préservée.[18]

Nicola Vicentino, pour sa part, décrit des pratiques où instrumentistes et chanteurs exécutent la même partie ou, le cas échéant, seuls des chanteurs. La diminution est implicite :

> Ceux-ci [les chanteurs] doivent observer que les diminutions, quand elles sont faites en lieu et temps appropriés, paraissent bonnes. Celles-ci doivent être utilisées à plus de quatre voix, parce que la diminution fait toujours perdre beaucoup les consonances, et ajoute beaucoup de dissonances, même si elle paraît bonne à l'auditeur non connaisseur de musique. Comme elle cause une perte d'harmonie, et dans cette crainte, afin que le chanteur puisse démontrer sa belle disposition à diminuer dans les compositions, une telle diminution sera très bonne si elle est accompagnée d'instruments, lesquels joueront la pièce juste, sans diminuer et comme elle sera notée. Ainsi on ne perdra pas l'harmonie à cause de la diminution, puisque l'instrument tiendra les consonances dans les règles. En revanche, quand l'instrumentiste diminuera la composition et que le chanteur voudra la diminuer simultanément, le résultat, si tous deux diminuent en ne faisant pas un même passage ensemble, cela ne donnera pas un bon accord ; mais, s'ils [se] sont bien concertés, cela sera agréable à écouter. Dans les compositions chantées sans instruments, les diminutions seront bonnes, si elles sont à plus que quatre voix, parce que, aux endroits où il manquera une consonance, une autre partie la rétablira, soit à l'octave, soit à l'unisson, et, l'harmonie ne sera pas appauvrie. En effet, le chanteur voyage à travers les parties, avec des unissons, secondes, tierces, quartes, quintes, sixtes ou octaves, touchant tantôt une partie, tantôt une autre, avec des consonances et des dissonances variées, qui, en raison de la vitesse du chant semblent bonnes, même si elles ne le sont pas.[19]

Et pour finir, voici ce que dit Lodovico Zacconi :

> Les ornements (« vaghezze ») et les agréments (« accenti ») se font en brisant et rompant les notes, chaque fois que, dans une mesure (« tatto »), ou une demi[-mesure], on ajoute une quantité de notes qui ont nature d'être plus rapidement exécutées. Ils donnent tant de plaisir et de délectation, qu'on dirait entendre un grand nombre d'oiseaux dressés, qui, de leur chant, nous ravissent le cœur et nous font demeurer tout émus. Ceux qui ont une telle promptitude et faculté d'exécuter en mesure une grande quantité de notes articulées avec cette vélocité, ont rendu et rendent les mélodies si charmantes, que celui qui, à présent, ne les chante pas comme eux donne peu de satisfaction aux auditeurs et est peu estimé des chanteurs.[20]

[18] Finck 1556. Traduction Christian Pointet dans Dongois 2014, 154.
[19] Vicentino 1555. Traduction Christian Pointet dans Dongois 2014, 150.
[20] Zacconi 1596. Traduction dans Dongois 2014, 185.

La place de la diminution

Les traités donnent pour la plupart des exemples de compositions entièrement diminuées en fin d'ouvrage : au lecteur de comprendre à travers ces exemples comment la diminution s'applique au répertoire. Les traités comportent souvent des textes explicatifs très courts.[21] Ce sont des méthodes d'apprentissage et de présentation d'un vocabulaire et non des ouvrages théoriques. Pour compléter ces textes souvent trop courts, il faut lire par exemple les descriptions de Luigi Zenobi dans une longue lettre détaillant la question de la place et de la fonction de la diminution.

> Il [le bon chanteur] doit reconnaître très bien les endroits qui nécessitent des diminutions. Il doit démarrer avec jugement et terminer en même temps que celui qui chante ou joue avec lui. Il doit chanter différemment à l'Église, à la chambre, à l'extérieur, de jour comme de nuit ; différemment un motet, une villanelle, une lamentation, un chant joyeux, une messe, un faux-bourdon ou un air, et avoir, pour chacune des compositions dites, un tour (*motivo*), des diminutions et un style, de façon que l'on reconnaisse l'art et le savoir du chanteur.[22]

Quant au statut des compositions données en général en fin d'ouvrage, Rognoni suggère que ce sont des exemples, des manières de faire. C'est ainsi qu'il faut comprendre, si ce n'est traduire, le mot « modo », « mode » ou « manière ». Tous les exemples de compositions entièrement diminuées sont ainsi nommés : « modo di passeggiar con arte e maestria » , ou encore « Modo di passeggiar con regolato naturale al canto ». Rognoni conseille de garder les figures et exemples du traité en mémoire pour les réutiliser lors d'une exécution :

> Si tu veux diminuer n'importe quel passage, tu le retrouveras dans mon ouvrage. Si, par exemple, tu veux diminuer deux, trois, quatre ou cinq temps, ou [même] la pièce (« cantilena ») entière, avec facilité, tu pourras t'en servir, comme je l'ai fait dans les présents exemples diminués de madrigaux, de chansons et d'un motet, que j'ai réalisés entièrement avec les diminutions de cet ouvrage. Cependant n'oublie pas de [te] les mettre en mémoire ![23]

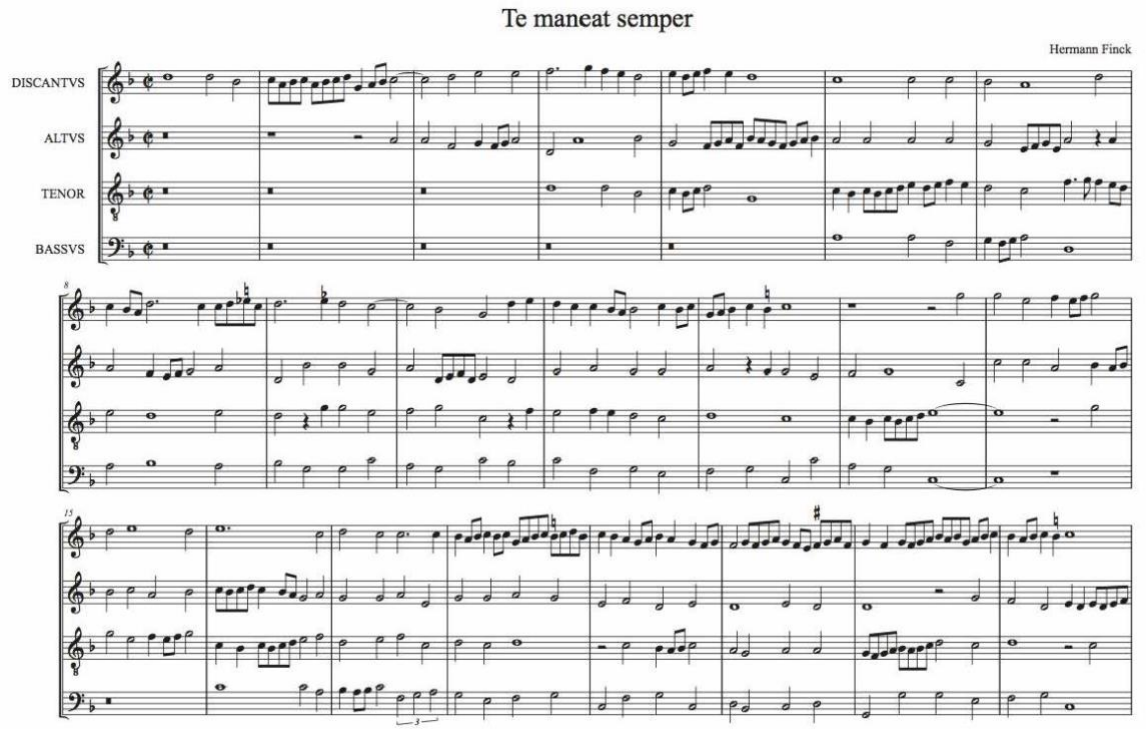
Si ces types de diminution et d'ornements devaient retrouver, aujourd'hui, plus souvent leur place et fonction selon les circonstances, quelle serait leur incidence sur les concerts donnés de nos jours ?

La diminution collective

J'appelle ici 'diminution collective' – faute de mieux et en l'absence d'autre expression en usage dans les sources – un mode d'exécution rarement rencontré dans les partitions mais mentionné à diverses reprises par quelques auteurs comme on va en voir des exemples ci-dessous, qui consiste à voir la technique de la diminution appliquée à toutes les parties de la polyphonie.

J'ai déjà dit plus haut le fait que la diminution n'était pas réservée à la pratique soliste,

[21] Exception faite pour la Fontegara.
[22] Zenobi [s.d.], chap. 14, 199r–204v. Voir l'édition bilingue italien-anglais de Blackburn et Holford-Strevens 1995.
[23] Rognoni 1620.

comme le souligne Finck dans un passage déjà cité.[24] Voici le court exemple musical associé à ces propos, un motet, peut-être de sa composition, qu'il habille de diminutions distribuées dans les différentes voix :

Ex. 9 : Motet *Te meneat semper* (Finck 1556). Transcription Christian Pointet.

On trouve le même genre de proposition chez Giovanni Camillo Maffei, avec un madrigal de Francesco Layolle dont les quatre parties sont sobrement diminuées.[25] Un exemple de diminution collective plus élaborée se trouve dans *Il vero modo di diminuir* de Dalla Casa. De leur côté, Mersenne et Zenobi mentionnent les rôles de chacun dans l'exécution de la polyphonie. Zenobi parle ainsi du rôle majeur du dessus : « Le soprano a le champ libre et l'obligation de diminuer ».[26]

Ce que disent les titres des traités

La plupart des traités de diminution sont des méthodes d'apprentissage du chant ou d'un instrument. Ils expliquent comment on exécute, preuve ou indice que la pratique ornementale est intégrée à toute production sonore. On le constate en lisant simplement les titres des ouvrages. En voici une liste non exhaustive, dans l'ordre chronologique.[27]

Silvestro Ganassi 1535 :

> Œuvre intitulée *Fontegara*, laquelle enseigne à jouer de la flûte avec tout l'art opportun à cet instrument, surtout la diminution, qui sera utile à chaque instrument à vent et à cordes : et également à celui qui se plaît à chanter […]

[24] Finck 1556.
[25] Maffei 1562, 42.
[26] Dongois 2014, 253-254.
[27] Sauf indication contraire, toutes les traductions françaises ci-après viennent de Dongois 2014.

Adrien Petit Coclico 1552 :

> Abrégé de musique rédigé par Adrien Petit Coclico, disciple de Josquin Desprez, dans lequel parmi d'autres matières on traite de la manière ornée de chanter, de la règle du contrepoint, de la composition.
> Au lecteur : quiconque désire apprendre les accents sonores, rien n'étant plus doux au monde, animé par l'amour de l'art, qu'il vienne à moi, que la muse chantante d'Adrien [Willaert] lui montre la voie.

Hermann Finck 1556 :

> Musique pratique d'Hermann Finck, contenant des exemples des divers signes de proportions et de canons, un jugement sur les tons, et certains [exemples] sur l'art de chanter élégamment et ingénieusement.

Giovanni Camillo Maffei 1562 :

> Deux livres où parmi d'autres très belles pensées sur la philosophie et la médecine, on a un discours sur la voix et la manière d'apprendre à chanter de [la] gorge, sans maître […]

Francesco Rognoni 1620 :

> Forêt de diminutions variées selon l'usage moderne, pour chanter, et jouer avec toutes sortes d'instruments, divisée en deux parties, dans la première desquelles est démontrée la façon de chanter proprement et avec grâce et la manière de porter la voix avec ornements (« portar la voce accentata »), avec des *tremoli*, *groppi*, *trilli*, *esclamationi*, de même que de diminuer de degré en degré, [par] sauts de tierce, quarte, quinte, sixte et octave, et des cadences finales pour toutes les parties, avec divers autres exemples et des motets diminués. Chose également utile aux instrumentistes pour imiter la voix humaine. Dans la seconde, on traite ensuite des diminutions difficiles pour les instrumentistes, du coup d'archet [simple] (« arcata ») ou lié (« lireggiare »), des coups de langue, de la diminution de degré en degré, des cadences finales, exemples avec pièces (« canti ») diminuées, avec la manière de jouer à la *bastarda* […]

Jean Millet 1666 :

> La Belle méthode ou l'art de bien chanter [...]

Johann Herbst 1653 :

> Petite introduction pour faire chanter sans fatigue et enseigner la manière actuelle de chanter des Italiens aux enfants et à toutes les personnes qui ont le goût et l'amour du chant. Le tout tiré avec soin des principaux auteurs italiens et accompagné d'un grand nombre de cadences et de variations pouvant servir aux instrumentistes, aux violons et aux cornets.[28]

[28] Traduction d'Elisabeth Champollion.

Bénigne de Bacilly 1679

> L'art de bien chanter : augmenté d'un discours qui sert de réponse à la critique de ce traité.

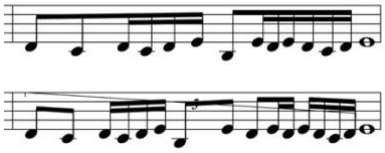
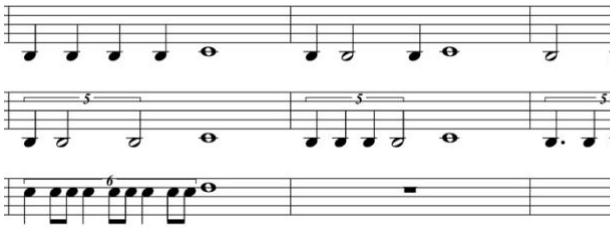
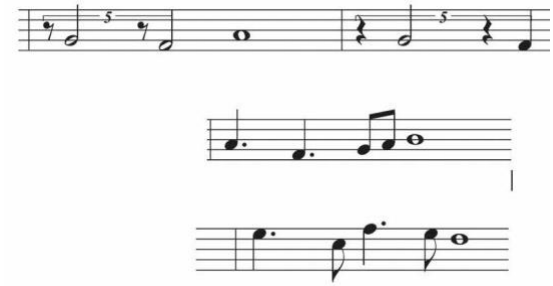
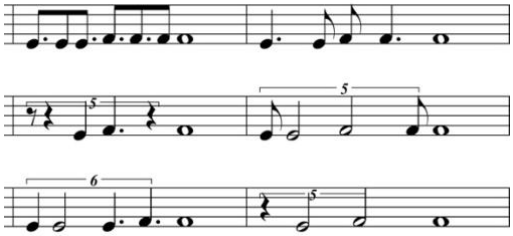
Les ornements

N'oublions pas en chemin les ornements, les 'grâces'. Si la diminution est « l'ornement du contrepoint », les grâces et 'galenterie' sont l'embellissement des notes.[29] Les signes qui permettent de les indiquer dans les partitions apparaissent tardivement (après 1600), bien qu'elles soient mentionnées très tôt comme geste vocal ou instrumental. Au début des années 1500, Baldassarre Castiglione parle d'un chanteur qui « nel cantar pronunzia una sola voce terminata con suave accento in un groppetto duplicato, con tal facilità che paia che così gli venga fatto a caso, con quel punto solo fa conoscere che sa molto di più di quello che fa ».[30] Voici une traduction française du passage publiée par Jacques Colin en 1537 :

> […] ung musicien si en chantant il entonne une seule notte finissant par ung doulx accent en un passaige decouppé en telle facilite qu'il semble qu'il le face ainsi davanture. Par ce seul poinct il fait congnaistre qu'il scait beaucoup plus qu'il ne montre.[31]

Ces ornements appliqués aux notes (quand la diminution s'applique aux enchaînement de notes) sont mentionnés dans la plupart des sources, brièvement, sous le nom de grâces, et ce, dans presque toutes les langues. Ils peuvent être imperceptibles, « unvermerkt », selon Christoph Bernhard.[32] Ganassi fournit des tables de trilles « suaves » (qui font moins d'un demi-ton) ; Zenobi dit que le parfait musicien doit savoir chanter simplement, sans aucune diminution, mais seulement avec grâce : « solo con gratia, trillo, tremolo, ondeggiamento et esclamatione ».[33]

L'absence de diminutions, présentée ici comme exceptionnelle, est compensée par les ornements, qui prennent alors la fonction de ces dernières : il est vrai qu'il est difficile d'orner et de diminuer en même temps. Ces deux modes d'exécution (avec et sans diminutions) ne se trouvent pas explicitement dans les autres sources. Il est difficile de séparer la diminution de l'ornement 'noté' avant que celui-ci ne se dote de signes spécifiques. Ainsi le « tr » en Italie (*tremolo* ou *trillo* ?). Dans la *Fontegara*, nombre de figures de diminution sont plutôt des ornements écrits.

[29] Ganassi 1535, chap. XIII.
[30] Cité d'après l'édition de Giulio Preti (Preti 1965, 26).
[31] Colin 1537.
[32] Müller-Blattau 1963.
[33] Zenobi c. 1600, 199r-204v.

Ex. 10a : Les *groppi*

Ex. 10b : *Les tremoli*

Ex. 10c : Les exclamations

Ex. 10d : Les ports de voix

La fréquence des ornements

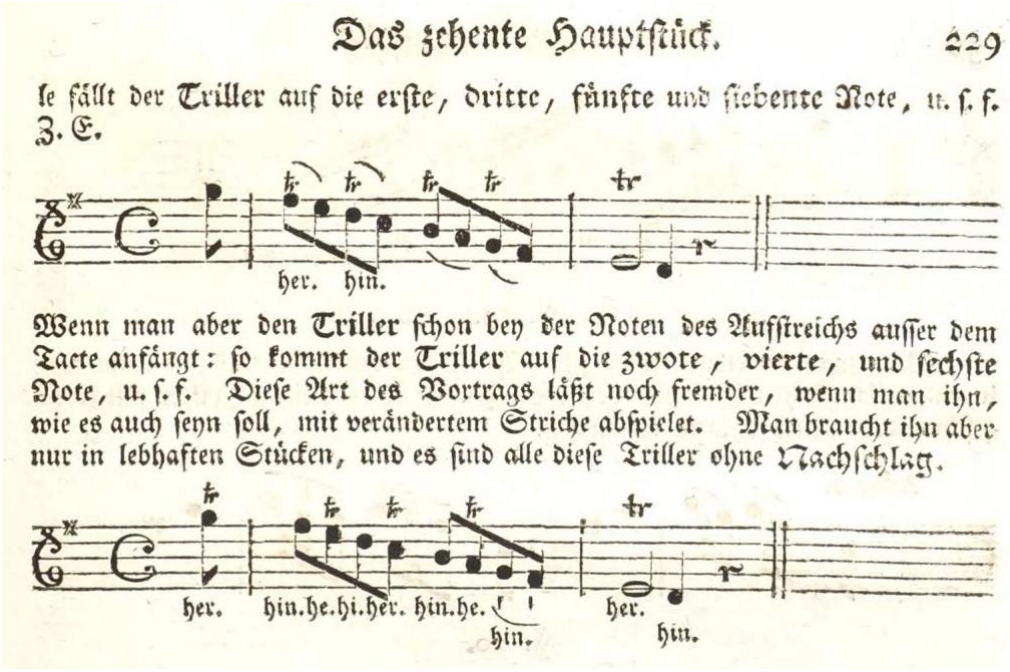
S'il est difficile de se faire une idée de la fréquence des ornements, la proportion de pages consacrées à l'ornementation dans des ouvrages généraux peut rendre compte de son importance. Dans la *Violinschule* de Léopold Mozart (1770), on constate que l'ornementation occupe trois chapitres sur douze, c'est-à-dire presque un quart de l'ouvrage.[34]

- Au chapitre IX, les ports de voix occupent vingt six pages (194 à 219).
- Au chapitre X, les trilles occupent vingt trois pages (220 à 242).
- Au chapitre XI, les « trémolos » et les « mordants » sont développés sur quatorze pages (243 à 256).

Léopold Mozart explique par exemple que faire « trop de trilles », c'est faire un trille par note, ce qui, pour nous, serait presque choquant. Il en donne quelques exemples qui correspondent sans doute à des « exercices de trilles » :

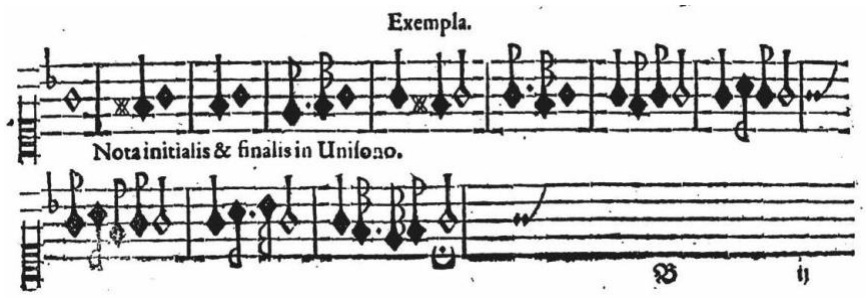
> De manière générale, on ne doit pas surcharger les notes de trilles. Dans des suites de croches ou de doubles-croches conjointes, qu'elles soient liées ou détachées, on peut toujours placer un trille [sans terminaison] sur la première de chaque groupe de deux. Dans ce cas le trille tombe sur la première, la troisième, la cinquième, la septième, etc.[35]

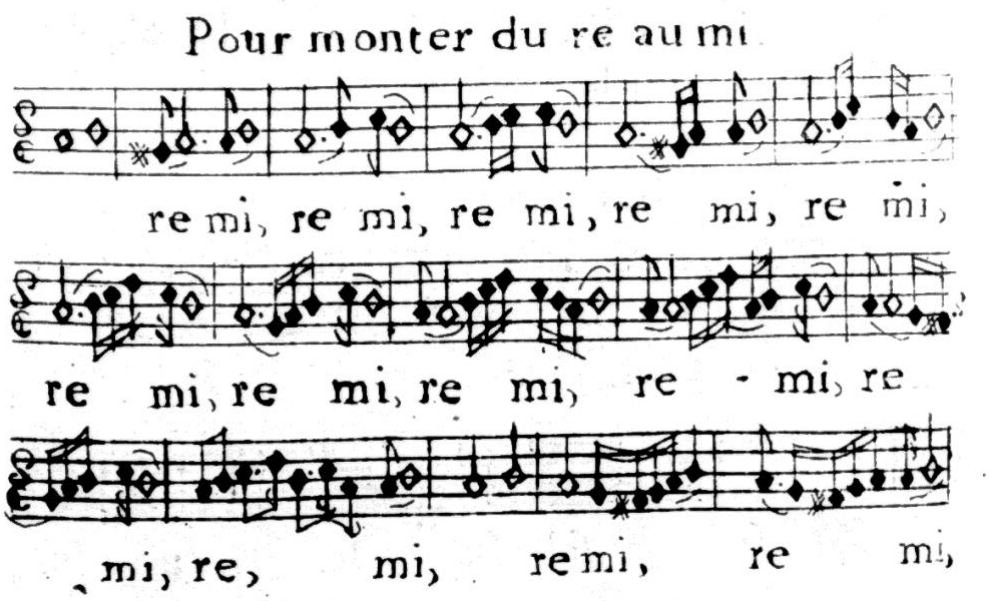
Evidemment, il écrit « on peut » et non « on doit ». Leopold Mozart parle d'un cas limite : c'est déjà le signe d'une tendance générale à exécuter de nombreux trilles. Il donne ensuite l'exemple des trilles placés sur les notes « paires » :

[34] Mozart 1770. On retrouve chez L. Mozart un vocabulaire ancien : ainsi il parle encore de la « ribatuta di gola », mais aussi des trilles de tierces…qu'il condamne. On doit se poser la question pourquoi la musique occidentale aurait été, avant cette période baroque moins ornée, quand les musiques traditionnelles, savantes ou non, sont extrêmement ornées. Autre question: Wolfgang a appris la musique avec son père : comment jouait il du violon? Comment jouait il sa propre musique?
[35] Mozart 1770, 228-229. Traduction de Fabien Roussel.

Ex. 11 : Exemple de trilles (Mozart 1770, 229) ; D-As Tonk 310 ; public domain.

Mais si l'on commence le trille sur les levées à contretemps, alors il faut le placer sur la deuxième, la quatrième, la sixième note, etc. Cette manière d'exécuter paraît encore plus singulière, si l'on joue avec des coups d'archets inverses, comme cela doit d'ailleurs être fait. Mais on ne l'utilise que dans des pièces vives, et tous ces trilles sont faits sans terminaison.

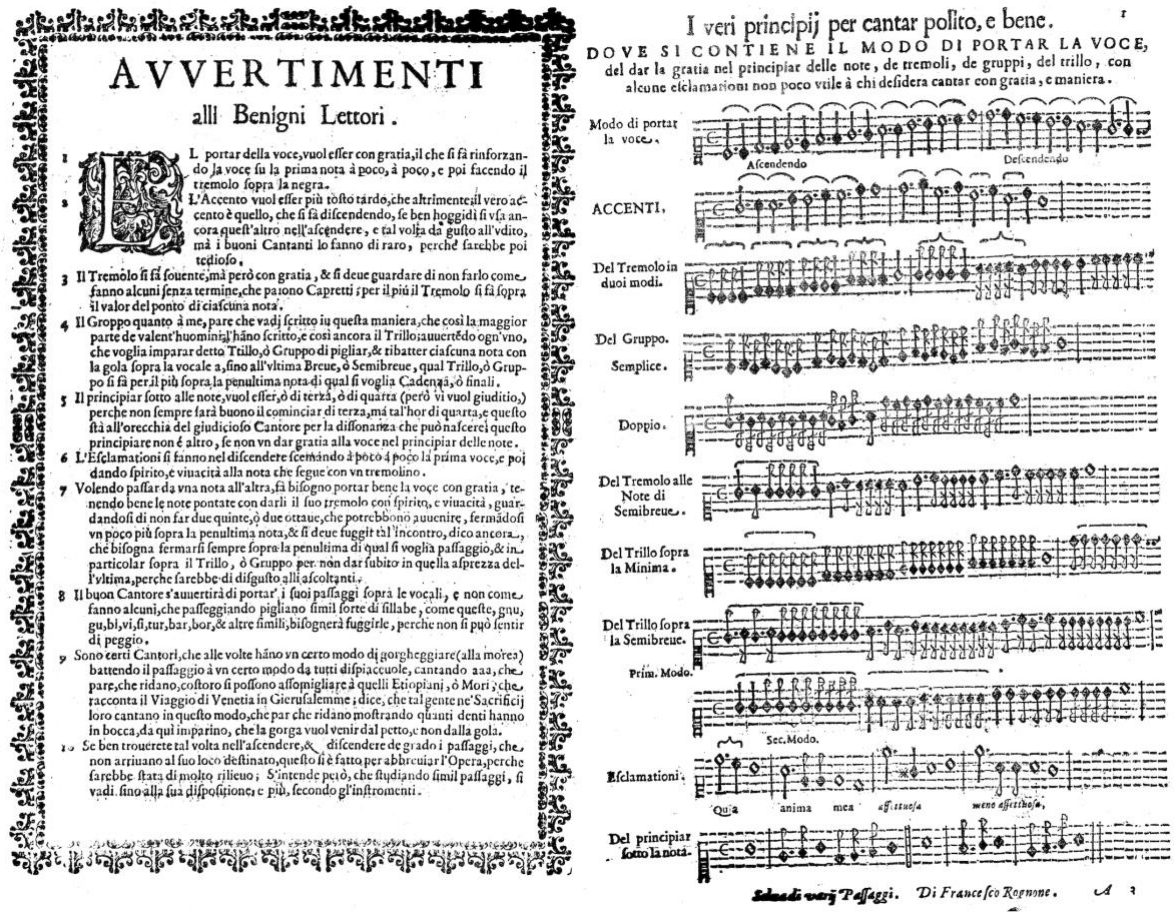
Les divers enregistrements d'orgues mécaniques qui subsistent, tout comme les nombreuses « serinettes », ces petits orgues jouant des mélodies connues pour apprendre aux oiseaux à chanter, nous font entendre une musique constamment enrichie de trilles. En ce qui concerne la musique polyphonique, diverses contraintes vont intervenir, notamment celle de la clarté : s'il y a trop de diminutions ou d'ornements, ceux-ci peuvent masquer la polyphonie, encore que cette question reste une affaire subjective.

Il est une catégorie particulière d'ornements, c'est celle qui touche aux premières notes, voire au dernières. Que ce soit Luigi Zacconi, Francesco Rognoni, Michael Praetorius, Giovanni Battista Bovicelli, Christoph Bernhard, Johann Herbst, tous décrivent des ornements s'appliquant à la première note d'une phrase. Par exemple, chez Herbst :

Ex. 12 : Herbst 1653, 3 ; D-Mbs Mus. Th. 642 ; public domain.

Concernant les ornements et les petits passages, appliqués ou non aux premières et dernières notes, on comprend clairement avec Millet dans son traité de chant, que l'ornement est un élément du son et non un élément rajouté : pour preuve, l'ornement ne change pas le nom de la note ce qu'on voit ci-dessous sur les syllabes de solmisation. Il n'y a donc pas d'ajout de notes :

Ex. 13 : Millet 1666, 13 ; I-Bc FC.D.115 ; public domain

La pédagogie : hiérarchie des apprentissages

L'ornement est donc considéré comme lié à la production sonore. Dans nombre d'enseignements traditionnels de culture orale, faire un son est inséparable de divers modes de jeu, intégrés à l'apprentissage. Nous ne sommes pas si loin de cette idée si on regarde l'organisation des traités anciens : n'est-ce pas ce que Rognoni montre dans l'introduction de son traité ? Ainsi, la première page est consacrée aux façons de 'porter la voix' d'une note à l'autre, avant les exercices de diminution à proprement parler. Il est intéressant de faire un parallèle entre cette page de Rognoni et la description des *gamakas* de la musique indienne. Comment passer d'une note à l'autre selon le mode, le *raga :* on trouve quelques exemples dans cette vidéo : https://www.youtube.com/watch?v=AIPraIlSmIk



Ex. 14 : Rognoni 1620, avertissement, page 1 ; I-Mc Ris.Mus.e.84 ; public domain.

Quatre-vingts ans plus tard, chez Hotteterre, l'ornement fait explicitement partie du processus d'apprentissage, comme en témoignent les titres des différents chapitres de ses *Principes de la flûte traversière* :

> Chapitre I : de la situation du corps, & de la position de la main
> Chapitre II : de l'embouchure
> Chapitre III : première explication de la première planche sur les tons naturels
> Chapitre IV : première explication de la deuxième planche sur les tons naturels.[36]

À la fin du chapitre IV, on lit :

> Lorsqu'on aura apris toutes les cadences naturelles, on pourra essayer à joüer quelques petits Airs faciles.[37]

Viennent ensuite les cadences avec les dièses et les bémols.

Suivre une telle pédagogie peut nous amener à une autre conception sonore. Diminutions, ornements seraient alors intégrés à une esthétique du mouvement et non ajoutés aux notes.

[36] Hotteterre 1701.
[37] Ibidem,11.

Diminuer : la question du tempo

Si, d'après ce qui précède, la musique est naturellement ornée et plus ou moins diminuée, il faut que ces 'mouvements du son' aient un espace-temps pour se développer, surtout dans le cas de la diminution 'extraordinaire'. Dans le cas de cette dernière il n'est pas dit (à une exception près, nous y revenons plus loin) que le tempo d'exécution de la pièce doive changer en fonction du nombre de notes jouées ou chantées. Je pars de l'idée que la diminution a pu se développer parce qu'elle avait un espace pour le faire, même si au fil des temps, elle a pu prendre une autonomie et « conquérir un espace plus grand ». Dans les chapitres 12 et 21, Ganassi parle du mélange des règles dans une diminution, c'est-à-dire des figures comportant de 4 à 28 notes par semi-brève. On ne change donc pas le tempo malgré la différence importante de nombre de notes. 40% des figures de Ganassi comportent une seule valeur rythmique. En ce qui concerne les fuses et les semi-fuses, c'est 15%, quelle que soit la règle : en mélangeant ces figures homogènes de semi-fuses, on passe donc de 16 à 28 notes dans le même tempo. Dalla Casa, une quarantaine d'années plus tard, indique que la diminution doit intégrer 24 et 32 notes. La triple-croche (32 notes par semi-brève) est omniprésente dans les sources à partir de cette période, et elle côtoie la division de 16. Quant à Bovicelli, il est le seul à mentionner une éventuelle différence de tempo selon les modes d'exécution qu'il nomme « da capella et da concerto », expressions difficiles à traduire :

> Quant aux croches, elles ne doivent pas être nombreuses dans une *tirata*, à moins qu'elles cheminent par degrés [conjoints]. En effet, lorsqu'on chante, non dans une chapelle (« da cappella ») mais en un concert (« da concerto »), où la battue doit être posée (« grave »), le fait de vouloir exécuter des croches non conjointes donne l'impression d'étudier une leçon.[38]

À l'inverse, Correa de Arauxo mentionne clairement la relative homogénéité des tempi malgré un nombre de notes par semi-brève extrêmement variable dans ses *tientos* :

> Tiento 58. Suivent 4 œuvres de trente deux notes à la mesure, à quatre voix…Toutes lesquelles œuvres dites je note avec le tempo (communément appelé) *perfecto*, pour donner à comprendre la morosité de l'allure, à cause de la quantité de diminution : quelle vitesse ce doit être se déduira de la plus grande vélocité, ou de la plus petite, que chacun possède naturellement entre ses mains : de sorte que celui qui l'aura plus grande, causera moins de lenteur, et celui qui (l'aura) moins, plus de lenteur dans l'allure, laquelle doit être la même dans la musique non ornée que dans le *glossado* de 8, 12, 16, 24 et 32.[39]

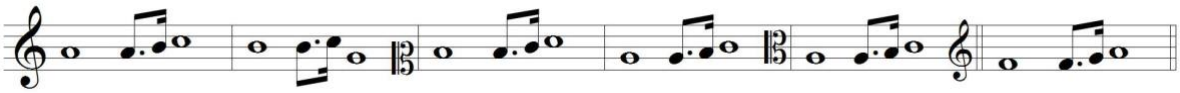
Mathématique et notation : la place des notes

Le temps se mesure grâce à l'espace et au nombre, donc, par des formes géométriques et l'évocation de quantités. La musique est un art du temps et du mouvement. Pour la noter, on fait appel à un système de conventions graphiques. La notation, par nature, est « plate » comme la feuille sur laquelle elle est inscrite. La

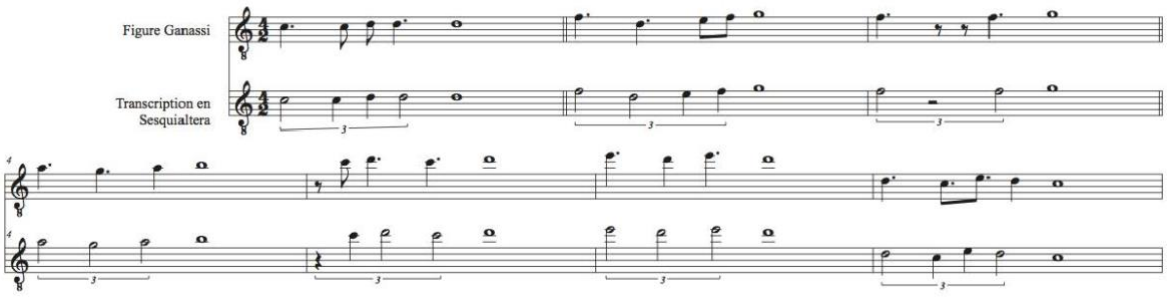
[38] « Grave » peut se traduire aussi comme « lent » et ce, toute proportion gardée. Bovicelli 1594, traduction Dongois 2014, 245.
[39] Correa de Arauxo 1626. Traduction de Guy Bovet.

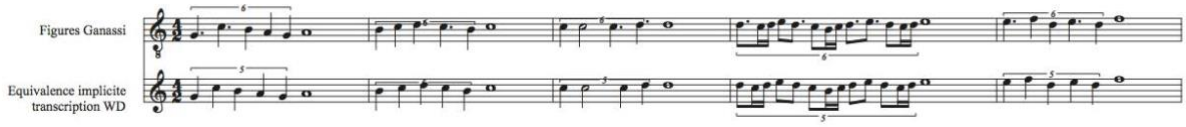
notation musicale n'est pas plus la musique qu'une carte est un pays. Sans connaissance de la réalité sonore, la notation ne signifie que ce qu'on veut y mettre. Quand la musique change et que les traditions se perdent, la nécessité d'expliquer apparaît. Devant les insuffisances de la notation, en matière de rythme par exemple, le musicologue Hugo Riemann introduit la notion d'« Agogik »[40]. L'agogique ou agogie désigne les différences de placement des notes entre la notation et sa restitution. En effet, quelle que soit la musique, personne ne joue exactement les notes à la place arithmétique indiquée par la notation musicale.

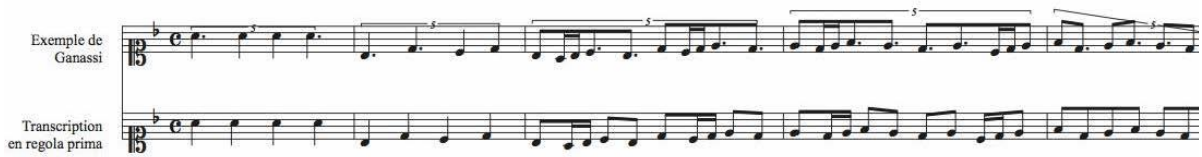
Des auteurs comme Zacconi et Praetorius expliquent que l'on « prend à une note ce qu'on donne à l'autre » :

> Pour commencer à faire comprendre de quelle manière les rendre charmantes (*se invaghiscono*), je dis que, quand on a émis une note et que la suivante est distante d'une tierce, on doit s'attarder quelque peu sur la première (ce retard ne devant pas excéder une semi-minime). On doit alors non seulement enlever cette semi-minime de la seconde note et l'attribuer à l'autre [= la première note], mais encore, en traînant et en montant à la suivante, on doit faire sentir discrètement (*fuggendo*) au milieu comme une double-croche, [cela] en prenant garde à ne pas faire un agrément (*vaghezza*) semblable ailleurs que sur *ré-fa, mi-sol, fa-la, sol-fa,* surtout sur les tierces, comme on le voit.[41]

Ex. 15 : Zacconi 1592. Transcription Christian Pointet.

La question de la place des notes et de la notation du rythme a dû avoir son apogée avec le traité de Silvestro Ganassi. Son traité ne doit pas non plus être réduit à un traité d'agogique car de trop nombreux exemples de figures, probablement 80%, ne rentrent pas dans un tel cadre d'explication : en effet, le nombre de notes utilisées et leurs rapports de longueurs théoriques exclut la possibilité d'écrire ces figures dans la notation usuelle dans laquelle la ronde est divisée par quatre. Néanmoins, pour certains exemples, on voit que la notation permet des analogies entre les rythmes : par exemple, un effet de *sesquialtera* écrit grâce à des ajouts de points dans la *regola prima* (division en quatre de la semi-brève) :

[40] Musiklexikon, 1884.
[41] Zacconi 1596.

Ex. 16 : Ganassi 1535

Dans l'exemple suivant, des figures écrites en *regola terza* (c'est-à-dire selon la division en six de la ronde) ressemblent à des figures écrites a priori en *regola seconda* (la division en cinq) :

Ex. 17 : Ganassi 1535

Dans le dernier exemple, c'est l'équivalence de la *regola seconda* avec la *regola prima* :

Ex. 18 : Ganassi 1535.

On constate ici que le souci de Ganassi est de fixer la musique en tant que mouvement.

Traitement de la dissonance à l'intérieur des figures

Il faut examiner un autre paramètre de la musique, à savoir le traitement de la dissonance, matière importante de l'enseignement du contrepoint. Dans le cadre de l'exécution de la musique polyphonique, nous sommes avertis par Zenobi que le bon chanteur doit recourir à la dissonance dans ses diminutions :

> Il doit savoir faire naître les dissonances (*le durezze, o le farse* – sic), où le compositeur ne les a ni touchées ni faites, mais laissées au jugement du chanteur.[42]

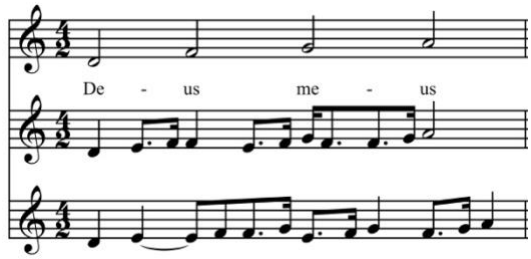
[42] Zenobi c. 1600, 199r–204v.

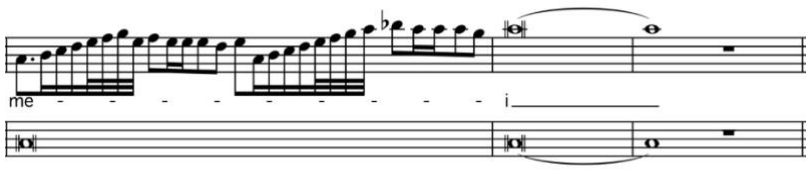
Les traités de diminution intègrent les dissonances entre les points d'appui. Pour simplifier, on peut dire que statistiquement, Diego Ortiz intègre peu de dissonances (sauf sur les structures de cadences) et seuls, Aurelio Virgiliano et Bartolomeo Bismantova[43] déconseillent fermement cette pratique.

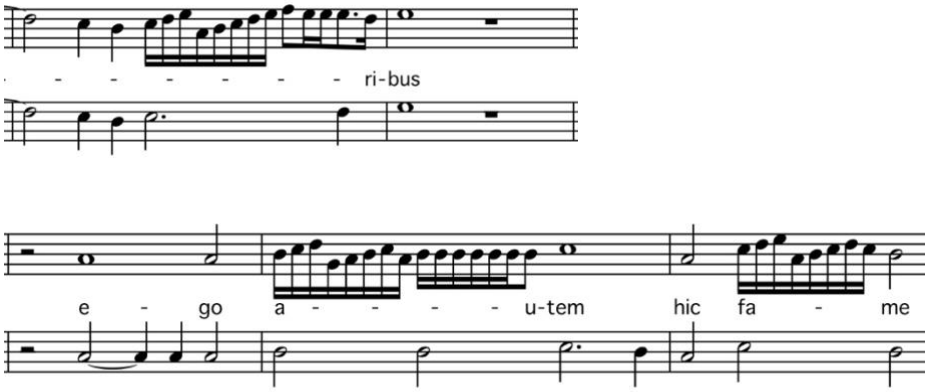
À l'inverse des conseils donnés ultérieurement par Bismantova, pour lequel la diminution (dans sa règle 4) doit en son milieu toucher de nouveau la note de base, Ganassi écrit au chapitre XVIII de la Fontegara :

> J'avertis en outre que certaines diminutions te sembleront et seront éloignées de l'intervalle de base, mais sache qu'il ne faut les considérer qu'à partir de la note qui tombe sur chaque battue et non de ce qui se passe entre.

De son côté, Rognoni donne de nombreuses figures dont les points d'appuis intermédiaires sont clairement des dissonances. Il m'est apparu à la longue, que mes propres diminutions pouvaient être ennuyeuses parce que dénuées de ces « épices » que sont les dissonances sur les parties faibles des mesures ou des temps. Voici quelques exemples tirés du traité dans lesquelles, le milieu de la minime ou de la semi-brève diminuée est toujours dissonant :

> Modo di pasar da una nota al altra con gratia & affetti hora con avantegiar la parola hora fleurar le notte comesogliano iscielti cantori.[44]

Ex. 19 : Rognoni 1620

Voici 3 exemples tirés de la diminution instrumentale sur *Quanti mercenarij* (une contrefacture de *Io son ferito*) pour dessus donnés par Rognoni :

[43] Voir la traduction partielle de Christian Pointet, Dongois 2014.
[44] Rognoni 1620, 35.



Ex. 20–22 : Rognoni 1620

Voici pour finir quelques statistiques tirées de la *Fontegara* de Ganassi. Il s'agit dans les tableaux suivants de l'intervalle que les notes de la figure font avec la note de base.

Question statistique : intervalle au milieu de figure	Secondes	Tierces	Quartes	Quintes	Quinte
	30%	26%	10,5%	5%	4,5%

On constate que le milieu mathématique des figures recèle 30% de secondes, intervalle qui n'a aucune chance d'être consonant. Et de nombreuses figures ont pour points d'appui intermédiaire, disons, sur les semi-minimes plusieurs consonances incompatibles. On voit dans le tableau suivant l'égalité de traitement des intervalles en terme de proportion d'usage. Les 5^{e} et 6^{e} semi-minimes ne concernent que les règles deux et trois, naturellement.

Intervalles de seconde par rapport à la note de départ

Question statistique : place des secondes	Sur la 2^{e} semi-minime	Sur la 3^{e} semi-minime	Sur la 4^{e} semi-minime	Sur la 5^{e} semi-minime	Sur la 6^{e} semi-minime
	30%	29%	28%	26%	27%

Intervalles de tierce par rapport à la note de départ

Question statistique : place des tierces Toutes les règles concernées	Sur la 2^{e} semi-minime	Sur la 3^{e} semi-minime	Sur la 4^{e} semi-minime	Sur la 5^{e} semi-minime	Sur la 6^{e} semi-minime
	28%	27%	24%	23%	25%

Intervalles de quarte par rapport à la note de départ

Toutes les règles concernées	Sur la 2e semi-minime 3,4%	Sur la 3e semi-minime 7%	Sur la 4e semi-minime 12,5%	Sur la 5e semi-minime 8,7%	Sur la 6e semi-minime 6,4%

Intervalles de quinte par rapport à la note de départ

Question statistique : place des quintes Toutes les règles concernées	Sur la 2e semi-minime 6%	Sur la 3e semi-minime 6,50%	Sur la 4e semi-minime 5%	Sur la 5e semi-minime 6%	Sur la 6e semi-minime 6%

Il ne faut pas négliger l'impact de ce phénomène de l'usage de la dissonance dans des notes assez rapides : cela détermine un son assez particulier et une certaine esthétique sonore.

Conclusion

Arrivés au terme de ce panorama, nous pouvons constater que la notation et les différentes sources nous donnent de multiples indications pour élargir nos conceptions esthétiques. Le point commun de ces sources est de nous montrer que la partition écrite, particulièrement celle de la musique polyphonique, est incomplète d'une part et d'autre part à quel point il est difficile de noter et transmettre la musique en tant que mouvement sonore. Selon les sources du XVIe siècle, diminutions et ornements impliquent différents rythmes et mises en place des notes, une souplesse de son ayant une incidence sur la justesse. L'ajout ou la simple présence de dissonances alternant avec les consonances nous amènent à imaginer un son d'ensemble probablement moins « transparent », moins cernable par des notions arithmétiques, contrairement à ce que le système de notation implique. La musique ne se laisse pas réduire à l'exactitude mathématique de la partition. Cette dernière est restée longtemps très simple et somme toute, assez éloignée du « son vivant ». Grâce à toutes ces sources et exemples, on ne sent à aucun moment une nette rupture avec les nombreuses descriptions ultérieures, celles des XVIIIe et XIXe siècles, bien plus précises et développées. L'hypothèse d'une musique de plus en plus ornée de la Renaissance à l'ère baroque, voire au début du romantisme, est difficile à tenir. Un signe de ce conflit entre les anciennes habitudes et les nécessités créées par l'orchestre, qui vont peu à peu générer une nouvelle esthétique, se trouve relaté par Ludwig Spohr :

> L'orchestre, qui rassemblait quelques-uns des meilleurs musiciens de Rome (hommes qui regardent avec mépris les instrumentistes des théâtres), était néanmoins le pire de tous ceux qui m'ont accompagné jusqu'ici en Italie. L'ignorance, le manque de goût et l'arrogance stupide de ces gens est au-delà de toute description. Les nuances de *piano* et de *forte* leur sont inconnues, ce qui

> pourrait encore aller, mais chacun orne sa partie comme il lui plaît, avec des diminutions sur presque chaque note, au point qu'ils sonnent plus comme un orchestre se chauffant et s'accordant que comme un orchestre faisant de la musique. Bien sûr, je leur ai à maintes reprises interdit de jouer aucune note qui ne soit écrite dans les parties, mais l'ornementation est à tel point devenue une seconde nature pour eux qu'ils ne peuvent s'arrêter.[45]

En revenant dans le temps, les premières notations en neumes (Laon et Saint-Gall), et quelques descriptions dans les traités médiévaux donnent une image très ornée du plainchant et des premières polyphonies. Les musiques de tradition orale sont toujours très ornées et ce, souvent, d'autant plus qu'elles sont savantes. On peut toujours se poser la question : à quel moment un 'mouvement sonore' prend le nom et correspond au concept d''ornement' ? Dans tous les cas, l'ornement est signe de raffinement et ce raffinement est en général partagé par toutes les grandes cultures.

Dans un contexte, entre 1500 et 1750 au moins où, comme je le suggère à travers ces sources, le son est flexible, souple, tant en terme de place de note que de hauteur, avec des phrases en mouvement grâce aux diminutions, le « problème » de la trompette sans trous, grâce aux solutions que trouvent aujourd'hui les praticiens avec cet instrument, se dissout en partie car le contraste avec les voix et les autres instruments est alors moins marqué. Cet autre contexte esthétique que je suggère peut alors offrir aux trompettistes un espace de jeu où ce que certains appellent les « faiblesses » de la trompette sont intégrables à une autre esthétique. C'est une question de « marge », de « tolérance ». Je suis persuadé que la pratique intensive de l'ornementation, de la diminution, de l'improvisation, l'acquisition d'une grande aisance, d'un son très souple, jamais forcé peut amener chaque exécutant à concevoir la musique autrement, peu à peu, par glissement. Les sources consultées prennent alors une autre saveur :

> La mise au point et la maitrise grandissante du geste s'accompagnent d'un progrès dans la connaissance.[46]

Pour finir et inviter le lecteur à commencer cette quête esthétique liée au geste, je dirais : il faut trouver la justesse de l'inexactitude.

[45] Cité dans Campos 2014.
[46] Billeter 2012, 16.

Bibliographie

Sources

Bénigne de Bacilly, *L'art de bien chanter augmenté d'un discours qui sert de réponse à la critique de ce traité*, Paris : chez l'auteur 1679.

Ercole Bottrigari, *Il desiderio overo de' concerti di varii strumenti musicali*, Venise : Amadino 1594.

Giovanni Battista Bovicelli, *Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati*, Venise : Vicenti 1594.

[Jacques Colin], *Les quatre livres du Courtisan du Conte Baltazar de Castillon. Reduyct de langue Ytalicque en Francoys*, s. l. n. d. [Lyon : Denis de Harsy c. 1537].

Francisco Correa de Arauxo, *Libro de tientos y discursos de música practica y theorica de organo intitulado faculdad organica*, Alcalá de Henares : Antonio Arnao 1626.

Girolamo Dalla Casa, *Il vero modo di diminuir, con tutte le sorti di stromenti di fiato, & corda, & di voce humana*. Venise : Angelo Gardano 1584.

Hermann Finck, *Practica musica*, Wittenberg : Georg Rhau, 1556.

Silvestro Ganassi, *Opera intitulata Fontegara*, Venise 1535.

Johann Herbst, *Musica moderna prattica ovvero maniera del buon canto*, Frankfurt : Anton Humm et Georg Müller 1653 [2e éd.]

Jacques-Martin Hotteterre dit le Romain, *Principes de la flûte traversière ou flûte d'Allemagne*, Amsterdam : Étienne Roger 1701.

Luzzascho Luzzaschi, *Madrigali di Luzzasco Luzzaschi per cantare & sonare, a uno e doi e tre soprani*, Rome : Simone Verovio 1601.

Giovanni Camillo Maffei, *Delle lettere libri due*, Naples : Raymundo Amato 1562.

Marin Mersenne, *Seconde partie de l'harmonie Universelle*, Paris : Pierre Ballard 1637.

Jean Millet, *La belle méthode ou l'art de bien chanter*, Lyon : Jean Grégoire 1666.

Hélène de Montgeroult, *Cours complet pour l'enseignement du forté-piano conduisant progressivement des premiers éléments aux plus grandes difficultés, divisé en 3 parties*, Paris : Pelicier [s.d., 1820].

Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg : Lotter 1770.

Joseph Müller-Blattau (éd.), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel : Bärenreiter 1963.

Adrien Petit Coclico, *Compendium musices*, Nuremberg : Berg et Neuber, 1552.

Francesco Rognoni Taeggio, *Selva de' varii passaggi secondo l'uso moderno*, Milan : Lomazzo 1620.

Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rome : Antonio Barre 1555.

Lodovico Zacconi, *Prattica di musica utile et necessaria si al compositore per comporre i canti suoi regolatamente, si anco al cantore*, Venise : Girolamo Polo 1592, 2e éd. Venise : Bartolomeo Carampello 1596.

Luigi Zenobi, Raccolta di lettere varie, manuscrit non daté, c. 1600 (I-Rv ms R. 45, f. 199r-204v).

Ouvrages modernes

Gregory Bateson, *Vers une écologie de l'esprit*, Paris : Seuil 1980.

Jean-François Billeter, *Trois leçons sur Tchouang T'seu*, Paris : Allia 2002.

Jean-François Billeter, *Un paradigme*, Paris : Allia 2012.

Bonnie J. Blackburn et Leofranc Holford-Strevens (éd.), *The Perfect Musician, a Letter to N. N.*, Cracovie : Musica Jagellonica 1995.

Rémy Campos, « De l'exécution de la musique à son interprétation (1780-1950) », in : *La Revue du Conservatoire* 3 (2014) : https://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=1082 (16 mars 2021).

William Dongois, *Apprendre à improviser avec la musique de la Renaissance : méthodologie d'improvisation*, Gennevilliers : Color & Talea 2008.

William Dongois, *Semplice ou passeggiato*, Genève : Droz 2014.

Giulio Preti (éd.), Baldesar Castiglione : *Il libro del cortegiano*, Torino : Einaudi 1965.

Paul Watzlawick, John Weakland et Robert Fisch, *Changements : paradoxes et psychothérapie*, Paris : Le Seuil 1975.

William Dongois

Après des études de trompette et d'écriture, William Dongois s'initie au cornet à bouquin auprès de Jean-Pierre Canihac puis de Bruce Dickey, à la Schola Cantorum Basiliensis. Il dirige l'ensemble le Concert Brisé (www.concert-brise.eu) dont trois des derniers CD ont reçu un diapason d'or : Bertali (ACC 24260), Scheidemann

(ACC 24302), et *Fontegara* (RIC 395) – ce dernier étant issu d'un projet de recherche de la HEM de Genève. Passionné par la diminution et l'improvisation, il enseigne ces disciplines lors de cours de maître dans les institutions d'enseignement supérieur de la musique. Chargé de cours à la HEM de Genève (cornet et ornementation), il y dirige régulièrement des projets de recherche.

How to cite this article : William Dongois, « Improvisation, diminution et ornamentation. Pour une autre esthétique de la pratique de la musique ancienne ». Forschungsportal Schola Cantorum Basiliensis, 2021. URL : www.forschung.schola-cantorum-basiliensis.ch/de/forschung/improvisation-trompeten-ensemble/dongois-improvisation-diminution-ornementation.html (accessed DD.MM.YYYY)

Published : 5 May 2021

Copyright : © 2021 The Author

License : This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY-NC-ND-4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.