

# L' a b c de la basse continue au luth

Arto Wikla <Arto.Wikla@cs.Helsinki.FI>

Novembre 1994

## Initiation à la basse continue au luth

1. Apprenez à lire la partie de basse et à la jouer musicalement. Jouez toutes les parties de basse qui vous tombent sous la main. (Cette seule aptitude fait déjà de vous un partenaire appréciable pour un instrument mélodique et plus encore pour un ensemble! À ce stade-ci, les portes vous sont déjà ouvertes!)
2. Étudiez les bases de l'harmonie : vous devez trouver sans réfléchir les « empilements de tierces » sur une basse; vous devez savoir ce qu'est un *retard*; vous devez savoir ce qu'est le *renversement* d'un accord, ... (Ne vous inquiétez pas, vous ne devez pas, au début du moins, connaître toutes les finesses de l'écriture d'une harmonie à quatre voix sur une basse donnée. C'est le chemin utilisé dans les écoles de musique pour préparer les étudiants à l'écriture voix par voix, etc. En réalité, dans la basse continue au luth, vous changerez le nombre de voix, parfois vous jouerez même des progressions interdites, ... Eux aussi faisaient cela!)
3. Apprenez à jouer les enchaînements I-IV-V-I dans plusieurs tons – disons  $C^1$ ,  $c$ ,  $d$ ,  $F$ ,  $g$  et  $B$  (les autres tons peuvent attendre) – et essayez de trouver toutes les réalisations possibles. Vous trouverez rapidement celles qui sonnent bien. Vous allez retrouver des choses que vous avez déjà rencontrées dans les pièces du répertoire que vous avez jouées! Et comme c'est agréable de nommer les choses que vous connaissez déjà! (Par exemple en  $C$  :  $C - F - G - C$ ; en  $g$  :  $g - c - D - g$ , etc.)
4. Apprenez à faire des retards 4-3 dans vos enchaînements I-IV-V-I. (Dans un instant vous entendrez davantage au sujet des chiffres.) Par exemple en  $C$  majeur :

$a$	$c$	$a$	$a$	$a$
$c$	$d$	$a$	$a$	$c$
$d$	$d$	$d$	$c$	$d$
	$a$			
$a$				$a$
		$a$	$a$	

Trouvez plusieurs réalisations, laissez vos oreilles décider! C'est tout un travail qui, au fond, n'est pas du tout rebutant quand on aime son luth!

5. L'intervalle entre deux notes peut être exprimé par un nombre entier; par exemple l'intervalle de  $c$  à  $a$  est appelé une sixte, notée 6. On compte ces nombres en montant les degrés successifs de la gamme utilisée (apprenez les armures!):

$c$	$d$	$e$	$f$	$g$	$a$	$b$	$c$	$d$
1	2	3	4	5	6	7	8	9

On voit ainsi clairement que  $a$  est la 6<sup>e</sup> de  $c$ . De même  $f$  est la 4<sup>e</sup> de  $c$ , etc.

6. Les chiffres en dessous ou au-dessus d'une note de basse indiquent les intervalles qu'il faut jouer au-dessus de cette note. En l'absence de toute indication, on joue par défaut<sup>2</sup> des intervalles  $\frac{5}{3}$ , ce qui veut dire que l'on ajoute une 3<sup>e</sup> et une 5<sup>e</sup> à la basse. Ceci produit l'accord normal à 3 sons. La qualité de l'accord dépend du degré de la fondamentale. Par exemple, si la gamme est majeure l'accord par défaut est un accord majeur quand la fondamentale est le 1<sup>er</sup>, le 4<sup>e</sup> et le 5<sup>e</sup> degré; c'est un accord mineur sur le 2<sup>e</sup>, le 3<sup>e</sup> et le 6<sup>e</sup> degré; sur le 7<sup>e</sup> degré, c'est un accord diminué (fausse quinte). Ne vous inquiétez pas, il n'est pas nécessaire de retenir tous ces chiffres : vous entendrez

<sup>1</sup>Dans ce texte, les notes sont représentées par les lettres :  $a$  = la,  $b$  = si,  $c$  ... En ce qui concerne les tons, la majuscule indique le ton majeur et la minuscule le ton mineur.

les cas d'exception! Vous pouvez prendre les accords dans une autre position et intervertir 3<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> (sur deux octaves différentes)! Mais la basse doit toujours rester la note la plus grave! Il arrive fréquemment que quand la basse est le 3<sup>e</sup> degré de la gamme on joue l'accord  $\overset{6}{3}$ , même si aucun chiffre n'est indiqué. Ceci est présenté au point 9 ci-dessous. Donc j'indique un 5 sous le 3<sup>e</sup> degré d'une gamme majeure quand je VEUX RÉELLEMENT jouer une quinte dans un contexte précis.

- Le dièse (#) et le bémol (b) sont aussi des « chiffres ». Quand ils sont indiqués isolément, ils signifient que la 3<sup>e</sup> de l'accord doit être altérée de manière adéquate. Ainsi un # signifie : faites un accord à 3 notes mais changez la tierce mineure en une tierce majeure. On devrait écrire plus précisément #3. Par exemple, sous un c, quand l'accord naturel est c-mineur, il faut jouer e (#3) au lieu de e bémol (3) et il faut bien entendu ajouter la 5<sup>e</sup> par défaut, g.
- L'indication 4-3, et parfois aussi 4-#3, veut dire qu'il faut jouer d'abord une 4<sup>e</sup> au-dessus de la basse puis la faire glisser vers une 3<sup>e</sup>. Et ajouter dans les deux cas la 5<sup>e</sup> de l'accord par défaut. C'est ce qu'on appelle un « retard » de la tierce, figure chérie dans la musique depuis, disons, 1300-1880, et toujours abondamment utilisée aujourd'hui dans la musique « non sérieuse »! Un exemple : soit la tonalité de c mineur (quelle est l'armure?), la voix de basse chiffrée comme suit (rappelez-vous : « pas de chiffres » →  $\overset{5}{3}$ ) et une réalisation que vous pouvez jouer :

c	f	g	c
		4 - #3	#
a	b	a	a
b	b	a	r
b	a	a	a
a		a	a

- Le chiffre 6 placé en dessous ou au-dessus d'une basse indique que le 5 par défaut est REMPLACÉ par une 6<sup>e</sup>. On joue aussi la 3<sup>e</sup>. Ainsi 6 est une abréviation de  $\overset{6}{3}$ . Par exemple, si vous avez une basse e avec un chiffre 6, vous devez jouer g (3) et c (6) au-dessus de la basse. Ce que vous obtenez en réalité est un accord de C majeur renversé sur sa tierce. (Assez souvent on utilise ces chiffres pour désigner les renversements eux-mêmes; chaque note d'un accord peut en être la plus grave et on obtient ainsi plusieurs effets sonores différents tout en utilisant les mêmes notes. On appelle *position fondamentale* le renversement pour lequel la note la plus grave est celle qui donne son nom à l'accord. Pour jouer la basse continue il est plus commode que le chiffrage de la basse indique les intervalles à jouer sur la basse; cette notation correspond d'ailleurs à la manière dont les chiffres ont été introduits dans la notation musicale. Dans les écoles de musique on utilise plutôt une approche « structurée », où les nombres indiquent le degré des accords; c'est plus pratique pour l'analyse harmonique que pour le jeu à l'instrument.)

10. Deux exemples :

F majeur :	g mineur :
f e f	g f# g
6	
r	a r a
b	a a a
b	b a b
a	r b r
e	

Quel est le nom des accords? Jouez cet enchaînement dans toutes les tonalités que vous connaissez! (Donc, pour chaque tonalité vous jouez la fondamentale, suivie du degré conjoint inférieur – un

<sup>2</sup>David Tayler fait remarquer que cet accord par défaut n'est pas de stricte application. En fin du présent paragraphe on introduit l'usage du 6 au lieu du 5. On se reportera également à la note en annexe.



g      c      d      d      g  
6—5  
4—3

Laissez sonner les notes sous les liaisons : elles font partie de l'accord. On peut aussi les rejouer.

(L'accord  $\frac{6}{4}$  sur le *d* ci-dessus est un renversement de l'accord de *G* majeur (Vérifiez!). À l'origine il était considéré pour sa valeur mélodique et non en tant qu'accord.)

16. On ne doit pas jouer toutes les notes de tous les accords sur chaque basse. La plupart du temps, non seulement ce n'est pas nécessaire, et il vaut même mieux l'éviter. Plus de notes on joue, plus la basse correspondante reçoit d'importance. Et si toutes les basses sont également importantes, alors aucune n'est importante! Le sens artistique et la compréhension doivent présider aux choix qui sont faits.

Un cas est très clair : dans le mouvement 4-3 (4-#3) l'emphase est sur le 4 et le relâchement sur le 3. Ainsi par exemple :

G majeur : dans chaque cas,  $\frac{c}{4} - 3$   $\frac{g}{4} - 3$   $\frac{c}{4}$

« remplissage »	« bon »	« mauvais »
a a a a	a a	a a a

En général : quand une dissonance se résoud sur une consonance, c'est la dissonance que l'on souligne et la consonance est relâchée.

17. Dans les passages rapides – même s'il y a beaucoup de chiffres – on peut se contenter de ne jouer que la ligne de basse ou lui ajouter simplement soit la 3<sup>e</sup>, soit la 6<sup>e</sup>.

(Certaines réalisations de basse continue, en particulier pour guitare, sont plutôt horribles : elles ne cachent pas l'effort que le transpositeur a fait pour démontrer que la guitare peut jouer autant de notes qu'un clavier. Le pauvre guitariste est alors tellement occupé à faire des notes qu'il / elle n'a pas le temps d'écouter la chose principale, la voix que la basse accompagne, et *a fortiori* d'y réagir!)

Par exemple, en *C* majeur :

version lente	version rapide
c    d    e    f    g    c	c    d    e    f    g    c
6    6    6-5 4-3	6    6    6-5 4-3

18. Analysons un exemple bien réel tiré d'un accompagnement de Dowland : le début de *Sorrow stay* du 2<sup>nd</sup> Book. D'une certaine manière Dowland écrivait la partie de luth dans le style Renaissance, mais l'esprit baroque n'est pas loin. C'est une très bonne idée d'analyser les « réalisations de basse continue » des maîtres : on peut y apprendre beaucoup sur la technique et le style!

*g* mineur

basse : *g f# g d d b c a g*

chiffre : 6 - 5 9 - 8 4 - #3 # 6 7 - #6

La 9<sup>e</sup> est une sorte de 2<sup>e</sup>. Pouvez-vous voir d'où elle vient, en jouant le passage avec beaucoup d'attention ? Pouvez-vous voir d'où vient la 7<sup>e</sup> ? Appréciez comme le passage 4-#3 est décoré !

19. À la fin de cet « a b c » regardons quelques manières différentes de réaliser une belle ligne de basse. Pourquoi arrêter ici cet a b c ? C'est que, pour continuer, il faudrait sélectionner les exemples en fonction de ce qu'on veut accompagner : un chanteur solo (quel texte ?), un ensemble vocal, un chœur, un ensemble instrumental, un orchestre, ... S'agit-il de musique de Venise 1600, Londres 1650, Paris 1690, Hambourg 1700, ...

Mais, quoi qu'il en soit, notre dernier exemple sera en *g* mineur. Commençons par une réalisation tout à fait « normale » :

*g a bb c d g*  
 #6 6 6 - 5 8 — 7 #  
 4 - #3

Si le passage est très rapide, vous pouvez jouer

ceci :

ou en 3<sup>es</sup> :

ou en 6<sup>es</sup> :

Ainsi, il n'est pas nécessaire de jouer toujours toutes les notes. En particulier dans cet exemple, si la mélodie chante ou joue en tierces sur la basse, choisissez les sixtes et inversement.

Si la pièce est lente, et que vous devez souligner ce passage avec emphase, par exemple à cause du texte, vous pouvez jouer :

Et, bien sûr, on peut *arpéger* les accords si c'est nécessaire.

Parfois il est recommandé de jouer en séparant les notes :

« style *country* »

« style *brisé* »

ceci :

ou cela:

a	b	r	a	a	r	b	r	a	b	r	a	a	a	a	r	b	r	r	a	a	a
a	e	a	b	a	e	a	a	a	e	a	a	a	e	a	a	b	b	r	a	e	a
a	r	b	a	r	a	a	r	b	a	r	a	a	r	a	a	r	b	a	r	a	a

ou, ou, ...

Continuez le continuo par vous-même. Seul le ciel est la limite!

*Fin de l'initiation à la basse continue au luth*

### Note

David Tayler a fait le commentaire suivant :

L'affirmation que l'accord par défaut est 5-3 n'est pas confirmée par les sources. Au 17e siècle et au début du 18e la note B dans le ton de G (soit la médiate ou la tierce) est harmonisée comme un accord de sixte. On rencontre ceci dans beaucoup d'alphabets pour les tablatures de guitare ou de luth. Nicolo Matteis en fait mention explicite dans son traité sur le continuo.

En effet. Ils ont formulé cette règle de la 6<sup>e</sup> par défaut, parce que c'est très fréquent d'avoir un accord de 6<sup>e</sup> quand la basse est un 3<sup>e</sup> ou un 7<sup>e</sup> degré. Pour le 7<sup>e</sup> il n'y a pas de danger car la plupart du temps aussi bien  $\frac{5}{3}$  que  $\frac{6}{3}$  donnent une harmonie convenable. Mais sans doute aurais-je dû mettre en garde pour le 3<sup>e</sup> degré dès le début de mon article.

D'ailleurs, avez-vous regardé des accompagnements anciens notés en lettres? Il arrive de temps en temps qu'on trouve  $\frac{5}{3}$  sur un 3<sup>e</sup> degré alors que nous mettrions  $\frac{6}{3}$  sans hésiter! Certains ont expliqué la chose en prétendant que le travail d'impression était lourd; et comme les éditeurs avaient grande hâte de rentrer dans leurs frais, ils n'avaient pas le temps de vérifier les copies avant impression.

Saura-t-on jamais? Quoi qu'il en soit, l'harmonie dans les années 1600 n'était pas encore l'« harmonie fonctionnelle » d'aujourd'hui : les procédés de la musique modale étaient encore d'usage fréquent.

Arto Wikla

Typographie réalisée  
avec L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X, MusiX<sub>T</sub>E<sub>X</sub>  
et une police spécifique pour le luth  
conçue par Wayne Cripps.