

*Texte intégral de la conférence donnée par **Emmanuel PERRIN** du Centre de Musique Ancienne de Genève à Megève dans le cadre du 1^{er} festival international de musique ancienne de Megève – Pays du Mont Blanc le 4 Août 2008. Cette conférence est la synthèse d'un travail de recherche d'Emmanuel Perrin présenté dans le cadre d'un cours de l'histoire de l'interprétation à la Haute Ecole de Musique (HEM) de Genève sous la direction du Professeur Rémy Campos.*

De l'utilité des préfaces, dans l'exécution de la musique ancienne,

(Étude de cas les préfaces des œuvres de Georg Muffat)

Mon travail de recherche, a porté, sur l'étude de **l'utilité des préfaces, dans l'exécution de la musique ancienne**. Pour cela, j'ai travaillé sur un cas particulier : Celui des préfaces des **Florilègium** de Georg Muffat, compositeur, qui est à l'origine de l'introduction du « goût français » en Allemagne et en Autriche à la **fin du 17^{ème}** siècle. S'il n'est plus très connu aujourd'hui il a été un personnage important de son époque, élève de Lully, mais aussi de Corelli et de Pasquanini, il a travaillé avec Biber, a occupé le même poste que WA Mozart à Salzbourg et nous savons que ses œuvres étaient connues notamment de Händel, Bach, Haydn et Grigny

Ses œuvres sont intéressantes parce qu'elles sont le fidèle reflet de ses divers apprentissages :

- Ses 12 concerti grossi et ses 5 sonates pour violon reflètent son travail avec le maître italien du genre Corelli (Exquisitoris Harmoniaie Instrumentalis / Armonico Tributo)
- Son livre de 12 toccatas est directement inspiré de son travail avec l'organiste et claveciniste Romain Pasquanini (Apparatus musico organisticus)
- Ses 12 suites de danses sont quand à elles le fruit de ses 6 années passé à Paris auprès de Lully (Florilegium)

Il faut savoir qu'à cette époque, il n'y a pas de problèmes de droits d'auteur. Les musiciens voyagent dans toute l'Europe pour se former, et rapportent à leurs protecteurs la fidèle image de ce qu'ils ont entendu de mieux ailleurs. Ainsi voyage le goût en Europe à la fin du 17^{ème}. Les artistes sont d'abord des diffuseurs (comme nos médias aujourd'hui) qui ont plus ou moins de talent. Le Prince veut chez lui, maintenant pour son prestige, la même musique que celle de la cour de Versailles ou que celle qui se joue chez le Pape à Rome, pour ce faire il envoie son « valet » (c'est le statut du musicien à cette époque) là bas pour le lui rapporter.

Outre un traité d'accompagnement (basse continue), Muffat nous a laissé dans les préfaces de ses œuvres un témoignage exceptionnel sur les pratiques instrumentales de son temps. C'est ce témoignage unique que nous allons découvrir ensemble aujourd'hui.

En 1695, les musiciens du Prince Archevêque de Passau, puis en 98 ceux du comte de Kueffstein vont avoir à jouer pour la première fois des airs de ballet à la française (ceux de Georg Muffat qui est alors le Kappelmeister de la cour de Passau).

Or ce **style de musique n'a pas encore pénétré l'Allemagne et l'Autriche** (à l'exception de quelques ouvertures de Kusser également élève de J.B. Lully qui y ont été jouées dix ans auparavant (1682).

Pour s'assurer que sa musique sera bien jouée, G.Muffat va donc devoir dans ses préfaces fournir un **corpus de recommandations** qui sont pour nous aujourd'hui une source d'information exceptionnelle sur les règles de bonne exécution de la musique française de ballet à cette époque, mais aussi indirectement sur les pratiques en cours en Allemagne. Ces **sources** sont d'autant plus **fiables** et pertinentes qu'elles proviennent d'un professionnel qui a été l'élève de Lully pendant 6 ans et qu'elle s'adresse à des musiciens « étrangers » qui n'ont aucune connaissance en la matière.

Tout en prenant certaines précautions sur ce parallèle anachronique, j'ai envie de dire que face à une œuvre de cette époque nous sommes un peu dans la même situation que ces musiciens autrichiens de la cours de Passau en 1700. Nous avons la **partition mais ce n'est pas suffisant pour la jouer correctement** car nous ne disposons plus de la **tradition vivante** (de toutes ces choses nécessaires à connaître mais qui n'étaient pas écrites car considérées connues). Nous risquons donc si nous n'y prenons garde de faire des contresens en voulant appliquer trop systématiquement à une œuvre des « recettes inadaptées ». Il est important de comprendre qu'à cette époque une tradition spécifique d'exécution est **généralement très limitée dans le temps et dans l'espace**.

Il est donc nécessaire de rechercher d'autres informations pertinentes que celles figurant dans la partition pour essayer de jouer au plus juste. Ces informations peuvent venir de multiples horizons mais il faut toujours s'attacher à pouvoir faire un lien logique entre elles et l'œuvre à jouer. Dans ces multiples sources possibles, les **préfaces**, lorsqu'elles existent doivent retenir une attention particulière car elles **viennent du compositeur** lui-même et **se rattachent directement à l'œuvre** concernée.

Avant d'aller plus loin dans la présentation des recommandations que j'ai relevées dans ces préfaces je voudrais m'arrêter quelques instants pour re-situer ces documents dans leur contexte historique et expliquer pourquoi le terrain musical était alors vierge en la matière.

Si tout au long du Moyen Age et de la Renaissance on a pu voir que les musiciens européens et la musique n'avaient pas ou peu de frontière, l'Allemagne traversera néanmoins au 17^{ème} l'une des périodes les plus troubles de son histoire qui va l'isoler partiellement de ces échanges culturels avec ses voisins :

- Les conflits religieux entre catholiques et protestants
- Les conflits politiques liés aux ambitions de la maison des Habsbourg
- Et la guerre de trente ans (où la région va perdre près de la moitié de sa population)

...en sont les principales causes. La fragmentation territoriale extrême (voir carte politique de l'Allemagne et de l'Autriche au 16^{ème} et 17^{ème} siècle, cf Groove, *Germany I.2 p 716 Map of central Europe, c1648 at the end of the Thirty Years War*) qui en résultera va fortement limiter la perméabilité culturelle de l'Allemagne et de l'Autriche à cette époque. Dans la seconde partie du siècle, la région exsangue cherchera néanmoins à se reconstruire et accueillera dans ses multiples cours princières de très nombreux musiciens étrangers, italiens d'abord, puis français.

Leurs musiques vont peu à peu supplanter la musique nationale dans l'ensemble de la région. Un nouveau goût allemand va naître issu de cet important métissage se substituant à la tradition germanique préexistante. C'est ce que Quantz 50 ans plus tard (en 1752 *dans son essai sur la manière de jouer de la flûte traversière*) appellera le « goût Mêlé ». Il est intéressant de noter que ce goût pour la musique française (ou plutôt pour celle de Lully) perdurera tout au long du 18ème siècle et ce, *bien après que celle-ci soit passé de mode en France (Lully est mort en 1687)*.

Comme nous l'avons vu, lorsque Muffat présente ses Florilegiums personne n'a encore exécuté ce type de musique dans son entourage. Nous allons donc voir maintenant quelles recommandations il donne dans ses préfaces.

Je vais tout d'abord vous donner un aperçu de la richesse et de la diversité de ces informations puis nous verrons comment celles-ci ont pu être exploitées par des interprètes du 20ème siècle. Vous trouverez dans les documents joints des extraits des préfaces portant sur les 8 principaux sujets traités dont je vais vous parler.

Comme ils sont rédigés en français du 17^{ème} ils sont délicats à lire, j'ai donc fait le choix de vous les résumer dans un français moderne, mais je vous invite si cette musique vous intéresse à lire ces extraits qui regroupent des informations utiles pour une bonne exécution de ce type de musique.

Muffat va nous parler successivement :

1. (F1) de la Différences entre les styles français et allemands
2. des signes de reprises et notamment du « dal segno »
3. des signes de mesure C, C barré, 2 dans les différentes traditions Fr, All, Itl
4. (F2) de la justesse et du respect du tempérament
5. de l'unité de jeu au sein de l'orchestre (dans la conduite de l'archet)
6. du respect de la mesure
7. des Bons usages en cours chez les musiciens français du 17ème
8. Et enfin de l'ornementation dans la musique française
9. de la notion de continuité du jeu
10. de la constitution de l'orchestre et de ses proportions

1. (doc 1) porte sur le fait que dans la musique française **tout n'est pas écrit sur la partition**. Pour bien la jouer il faut lui donner son **vrai mouvement** et y **placer ses ornements à bon escient** sinon la mélodie paraît simpliste et nue.

2. (doc 2) donne une première définition de **l'usage des signes de reprises** dans le style français, (et notamment du dal segno) ce qui signifie qu'il ne devait pas y avoir de tels signes en Allemagne à cette époque. Ce qui est également intéressant c'est qu'il suggère de répéter la 2nd partie en entier puis encore une fois le petit reste: toute la pièce sera donc entendue 2 fois et la fin 3 fois.

3. (doc 3) indique que **la battue dépend des signes de mesure ET de la nature de la pièce (qui devient un élément déterminant)** puis il fournit de nombreux exemples des différences nationales. Pour comprendre cette remarque il faut se rappeler que pendant toute la renaissance

la battue (tactus) est stable et que ce sont les proportions qui font varier la vitesse d'exécution en changeant la valeur des notes. Or si Muffat prend le soin de préciser cet élément c'est probablement que cette pratique n'est pas encore courante en Allemagne au début du 18ème !

4. (pas doc) Muffat insiste ensuite sur la notion de **justesse** qui n'est pas une affaire de nationalité mais de travail. Il parle notamment de ceux qui jouent les **mi trop bas** et les **fa trop haut**, ce qui selon lui dénature les modes, l'harmonie et la mélodie. Il s'agit bien évidemment ici de notion de solmisation encore en usage à cette époque, et de tempérament (et pas de notes modernes et d'harmonie au sens où l'entendra prochainement Rameau).

5. (doc 5) présente **l'usage de l'archet**, Muffat présente de façon extrêmement précise et argumenté les principaux apports de la méthode française développée par J.B.Lully avec la bande des violons du Roi et montre ses différences avec les autres pratiques. Sans rentrer dans des détails trop techniques, on peut retenir que pour chaque type de mesure il y a les « **bonnes notes** » qui doivent être tirées en bas et les « **mauvaises** » qui sont poussées en haut. (Voir doc) Les bonnes notes étant principalement la note qui commence chaque mesure, les notes longues, celle de fin de cadence et celle qui marque le mouvement de la danse. Ces remarques **s'appliquent à toutes les cordes** et pas seulement aux dessus.

6. (doc 6) A propos de la **mesure**, il nous dit qu'il faut d'abord bien **connaître la nature** de chaque danse, de telle sorte que le jeu marque précisément les mouvements (temps) de chaque type de danse pour qu'on puisse immédiatement en reconnaître le caractère. Il demande que la mesure soit gardée strictement pendant toute la pièce et ne soit pas adaptée en fonction des difficultés d'exécution. Mais il souhaite que les musiciens intègrent dans la mesure un certain **rubato** pour mettre en valeur les notes importantes : « changer et récompenser la valeur de certaines notes pour plus de beauté ». Hors de ce cadre il insiste néanmoins sur le respect de la **juste valeur des notes** aussi bien pour les longues valeurs (qu'il ne faut pas écourter) que pour les triples croches. Enfin il insiste sur le fait que les **diminuantes** de 1^{er} ordre se jouent **inégalement** quand elles sont conjointes (*DC dans mesure à C, C dans mesure à C barrée*). Il demande également de surpointer les rythmes quand cela s'applique.

7.(doc 7) sous le terme des **bons usages** Muffat regroupe 5 remarques d'ordre général fort intéressantes tant sur les pratiques des musiciens de Lully que sur celles de l'époque en Allemagne, (car s'il parle de ces usages c'est probablement parce qu'ils ne sont pas respectés en Allemagne à cette époque) :

- **s'accorder avant l'arrivée du public** (ou le plus vite possible)
- **ne pas faire de bruit avant de commencer**
- à propos du **diapason**, il précise que la musique française se joue $\frac{1}{2}$ ton plus bas que celle des allemands (ton dit du cornet) et même une tierce mineure plus basse pour les opéras, et que lui préfère « l'ancien ton ou ton du chœur » qui est d'un ton plus grave que le ton en usage à Passau au moment de la publication de son Florilegium
- en matière d'**esthétique** il nous dit qu'il souhaite que l'on puisse **entendre** distinctement **toutes les parties** et pas seulement les dessus (qui ne doivent pas être surpondérés en nombre). Et que les **ornements** doivent être exécutés par toutes les parties et pas seulement par les dessus. De plus le **deuxième dessus doit être joué par une viole** (pour une question de timbre). C'est une **approche clairement harmonique** qui sous-entend que déjà à cette époque on commençait à privilégier la ligne mélodique du dessus.

- pour garder la mesure et **jouer en dehors de la mesure** Muffat recommande aux musiciens
« un **petit mouvement du pied** » (par opposition aux italiens qui jouent sur le temps fort)

8. Enfin (doc 8) sa 2nd préface contient un véritable **traité d'ornementation** à la française en 4 langues. 12 figures sont présentées avec leurs signes et leurs usages respectifs, le tout agrémenté d'exemples. D'un point de vue général, Muffat estime que le musicien commet une erreur :

- lorsqu'il n'orne pas, car il laisse l'harmonie nue
- lorsqu'il orne au mauvais endroit, parce qu'il rend le jeu rude
- lorsqu'il orne trop, parce qu'il rend son jeu confus
- lorsqu'il orne mal, parce qu'il rend son jeu lourd.

9. (doc 9) Sous le terme de **continuité du jeu**, il recommande aux musiciens de ne pas s'interrompre plus que nécessaire entre les différentes parties d'une même pièce (ici ses concerti grossi) car « toute la beauté et la force de ces compositions dépend de la liaison entre les différentes parties contrastantes ». Il précise également qu'il est préférable d'éviter de se réaccorder entre les mouvements car cela fait tomber l'attention du spectateur.

10. enfin, Muffat nous parle de la **constitution de l'ensemble instrumental** pour jouer ses concerti. Ce qui est remarquable c'est son pragmatisme mais également la vision claire qu'il nous donne de l'importance relative des différentes parties :

- *pragmatique* il prend en compte les effectifs disponibles chez celui qui veut jouer son œuvre (il est à son service et pas l'inverse, c'est très différent de ce qui sera recommandé voir exigé par les compositeurs du XIX^{ème}). Il n'y a ici aucune allusion à une notion de respect de l'œuvre. Les parties peuvent même être transposées et adaptée si nécessaire. Ses recommandations sont offertes pour donner le meilleur effet tout en faisant appel au bon gout.

- *clair dans sa vision* de l'importance des parties relatives, pour lui, l'effet de masse du chœur est secondaire, et le l'effet du concertino est maximum à un par voix. Dans un cas extrême le trio peut même jouer les parties de tutti en les jouant « forte ». Au delà ses recommandations vont dans le sens d'un enrichissement de la texture instrumentale (timbre, couleur) plus que de puissance.

Pour illustrer l'ensemble de ces remarques je vous propose que nous écoutions deux versions du début de la première ouverture du 2nd florilège afin de voir si les principes qui ont été énoncés par Muffat dans ses préfaces ont été intégrés par ces interprètes. L'un datant de 1981 (Christopher Hogwood, The Academy of Ancient Music – Georg Muffat, Florilegium secundum fasciculi I-IV, l'oiseau-lyre, 475 9118), l'autre de 1996 (Tamàs Pál, Salieri Chamber Orchestra – Georg Muffat Florilegium I & II, Agorà Musica, AG 081.2)

Rappel : D'après les préfaces, la mesure à 2 dans les ouvertures doit être fort lente et doit être jouée inégale, la mesure à ¾ doit être jouée le plus gaiement possible.

(Ecoute fasciculus I : Nobilis juvenus - Overture)

Voici brièvement quelques remarques

Chez Salieri (il y a 10 ans), le **caractère** de la pièce est trop **peu marqué** (problème d'attaque et de conduite de l'archet), les **tempi** choisis pour 2 et ¾ sont **pertinents** le **rapport des tempi** est **convaincant** par rapport aux recommandations mais le **tempo n'est pas parfaitement stable** et le **ralenti est trop prononcé aux cadences**, le jeu **égal** et est trop lourd et **peu clair au niveau des parties intermédiaires**, **aucun ornement non noté** n'est rajouté à aucune partie, les **reprises ne sont pas faites** pour la seconde partie et le petit reste, et le **second dessus** est joué par un **violon**. S'ils ont

globalement respecté ce qui est écrit sur la partition il me semble qu'ils sont loin des recommandations et de l'esthétique souhaité par Muffat.

Chez Hogwood (il y a 25 ans), on reconnaît aisément le **caractère** d'ouverture à la française, le rapport des **tempi** n'est pas en ligne avec les recommandations (**2 n'est pas fort lent** mais le $\frac{3}{4}$ est bien gai) , le jeu est **inégal**, l'équilibre des voix n'est pas optimum (**trop de dessus**) d'où une intelligibilité des parties intermédiaires limitée, le **second dessus** est joué à la **viole**, la **petite reprise n'est pas faite**. Il semble que cette version ait intégré une partie des recommandations formulées dans les préfaces mais l'on peut regretter le déséquilibre des parties et l'absence d'un travail plus approfondi sur l'usage de la diversité d'ornementation non écrite et d'une plus grande liberté dans le cadre stricte de la mesure (rubato) recommandée par Muffat.

Pour conclure

Nous avons vu au travers de notre exemple la **richesse des informations** que l'interprète peut trouver dans des préfaces d'œuvre.

Nous avons aussi vu combien **tout ce qui n'est pas directement écrit** dans la partition peut avoir comme importance pour la bonne exécution de ce type de musique.

Nous avons enfin vu que ces informations ne sont **pas toujours vraiment prises en compte** par nos contemporains lorsqu'ils jouent cette musique. Lorsque l'on interroge certains d'entre eux sur l'usage de ce type d'information dans leur jeu les réponses ne sont pas très encourageantes : S'ils reconnaissent **connaître l'existence** des préfaces et/ou traités d'interprétation, le manque de temps, la diversité des répertoires auxquels ils sont confrontés et la difficulté de mise en œuvre pour des ensembles sans cesse recomposés d'interprètes aux connaissances non homogènes **rendent difficile une mise en œuvre approfondie** et spécifique de telles recommandations. Les conditions économiques ne permettant pas selon eux, dans la majeure partie des cas, de pouvoir investir autant de temps sur l'esthétique d'un seul compositeur (à l'exception des grands standards) sauf à le faire dans le cadre d'un centre de recherche. Ils doutent en outre que de tels détails puissent être perceptibles par la grande majorité du public et prônent un travail stylistique plus global par période ou région.

Je vous invite néanmoins lorsque vous avez à jouer une œuvre dont vous ne connaissez pas parfaitement l'esthétique à commencer par **vous documenter** pour essayer de mieux cerner les attentes du compositeur. Si cela peut vous paraître fastidieux c'est néanmoins nécessaire lorsque nous avons perdu la tradition attachée à ces œuvres.

Enfin, je ne saurais trop vous inviter à **travailler toute cette ornementation non écrite** qui fait toute la subtilité et la beauté de ce type de musique.

Bibliographie sommaire

Audbourg Popin, M.-D. (1986) 'Bach et le "goût français"'. *Revue de Musicologie*, Vol. 72, pp. 271-7. Paris, Société Française de Musicologie.

Bukofzer, M. F. (1948) 'Concerto grosso and solo concerto'. In J.M.Dent (Ed), *Music in the baroque era : from Monteverdi to Bach*, pp. 222-9. New York, Norton.

Bukofzer, M. F. (1948) 'The state of instrumental music in germany befor Bach'. In J.M.Dent (Ed), *Music in the baroque era : from Monteverdi to Bach*, pp. 261-5. New York, Norton.

Champigneule, B. (1946) 'L'influence de Lully hors de France'. *La revue musicale (Lully 1932-1687 tricentenaire)*, Vol. 398, pp. 65-73. Paris.

Cooper, K. & Zsako, J. (1967) 'Georg Muffat's observations on the Lully style of performance'. In Lang, P. H. (Ed), *Musical Quarterly*, pp. 220-45. New York, Schirmer.

Fetis, F. J. (1867) 'Muffat (Georges)'. *Biographie universelle des musiciens*, Vol. VI, p. 230. Paris, Librairie de Firmin Didot frères, fils et Cie.

Fontijn, C. A. (1995) 'Quantz's unegal: implications for the Performance of 18th Century Music'. *Early Music*, Vol. 23 N°1, pp. 54-62. Oxford, Oxford University Press.

Harris, S. (1973) 'Lully, Corelli, Muffat and the eighteenth-century orchestral string body'. *Music and Letters*, pp. 197-202. London, Oxford University Press.

Muffat, G. (1695) 'Preface au Lecteur, ou Amateur de musique'. *Florilegium primum*, pp. 19-20.

Muffat, G. (1695) *Svavioris harmoniae instrumentalis hyporchematicae florilegium primum, quinquaginta excultis, Augustae Vindelicorum,, Typis Jacobi Koppmayr.*

Muffat, G. (1698) 'Premieres observations de l'auteur sur la manière de jouër les airs de Balets à la Françoisé selon la méthode de feu Monsieur de Lully'. *Florilegium Secundum*, pp. 44-51.

Muffat, G. (1701) 'Preface'. *d'une harmonie Instrumental plus exquise*, pp. 20-2.

Muffat, G. (1895) 'réédition complete des oeuvres'. In Rietsch, H. (Ed), *Denkenmäler der Tonkunst in Österreich*, Vol. II2 (4), p. 19 à 22 et p. 44 à 56. Wien.

Muffat, G. (1997) *Apparatus musico-organisticus. Liber primus*, New York, Performers' Facsimiles.

Muffat, G. & Ars Antiqua Austria (Musical group) (1998) 'Florilegium primum 1695'. [Italy], *Symphonia*,.

Muffat, G., Banchini, C., Christensen, J. B. & Ensemble 415. (2003) 'Armonico tributo'. *Musique d'abord*, Arles, Harmonia Mundi France,.

Muffat, G. & Cavarra, R. (1988) 'Apparatus musico-organisticus'. Ocean, N.J., Musical Heritage Society,.

Muffat, G., Federhofer, H. & American Institute of Musicology. (1961) An essay on thoroughbass, [Rome], American Institute of Musicology.

Muffat, G., Gester, M. & Parlement de musique (Musical group) (1998) 'Toccate Concerti da chiesa'. [France], Tempéraments : Distribution Harmonia Mundi,.

Muffat, G., Pál, T. & Salieri Kamarazenekar. (1996) 'Concerti grossi Florilegium I ; Florilegium II'. Italy, Agorá musica,.

Muffat, G. & Rampe, S. (2004) 'Complete clavier works'. Detmold, MDG Gold,.

Muffat, G. & Wilson, D. (2001) Georg Muffat on performance practice : the texts from Florilegium primum, Florilegium secundum, and Auserlesene Instrumentalmusik : a new translation with commentary, Bloomington, Indiana University Press.

N.P.O. (2004) 'Muffat, Georg'. Lexikon der Violine : Baugeschichte, Spielpraxis, Komponisten und ihre Werke, Interpreten, pp. 454-5. Laaber, Laaber-Verl.

Quantz (1752) 'Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière'. (fac similé 1975), p. 334. Berin.

Rampe, S. (2004) 'Muffat, 1. Georg'. In Blume, F. F., Ludwig (Ed), Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Vol. 12, pp. 770-5. Kassel ; Basel ; Stuttgart ; Weimar, Bärenreiter ; Metzler.

Rampe, S. & Sackmann, D. (2007) Violon, Allemagne-Autriche 1600-1860 : traités, méthodes, ouvrages généraux : quatre volumes, Courlay, Bressuire, France, Éditions Fuzeau Classique.

Ruscon, J. (2003) 'Georg Muffat'. Médiathèque de Megève.

Sadie, J. A. & Dunning, A. (1995) 'Muffat, Georg'. Guide de la musique baroque, p. 352. [Paris], Fayard.

Segerman, E. (1996) 'A Re-Examination of the Evidence on Absolute Tempo before 1700 - I & II'. Early Music, Vol. 24 N°2 & N°4, pp. 231-9 & 681-9. Oxford, Oxford University Press.

Socquet, C., collectif associatif (2004) 'Un illustre enfant de Megève: Georges Muffat (1653 - 1704)'. In Megève, (Ed), pp. 85-90. Sallanches.

Vignal, M. (2001) 'Muffat, Georg'. Dictionnaire de la musique, p. 579. Paris, Larousse.

Wollenberg, S. (2001) 'Muffat, Georg'. In Sadie, S., Tyrrell, J. & Grove, G. (Eds), The new Grove dictionary of music and musicians, Vol. 17, pp. 361-4. London, New York, Macmillan ; Grove.

Annexes

Vous trouverez dans les annexes ci-dessous :

- Les extraits originaux des préfaces de Georg Muffat commentées dans ce travail, tirés de l'édition Denkmäler der tonkunst in Österreich de 1895, Jahrg II.2 band 4, Akademische Druck – U. Verlagsanstalt gratz, Austria.
- L'ouverture du fascicule I – Nobilis Juventus du 2nd Florilegium tirés de l'édition Denkmäler der tonkunst in Österreich de 1895, Jahrg II.2 band 4, Akademische Druck – U. Verlagsanstalt gratz, Austria (pp 57-63) que nous commentons dans ce travail.
- Un tableau synoptique de l'utilisation de l'ornementation dans la musique française chez Muffat réalisé à partir des documents fournis dans ses préfaces.
- Une carte de l'Europe centrale en 1648 tirée, du Groove I.2 Germany, (p 716).

Ffonialegium Primum (1695) George Nuffat
 Préface. • Différences des styles François & Allemands

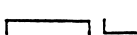
Cependant ces pieces de 10

①

Mr. Baptiste, ou d'un style a peu pres semblable au sien pour en être la melodie naturelle, d'un chant facile, & coulant, port cloigné des artifices superflus, des diminutions extravagantes, & des sauts trop frequens & rudes, eurent le malheur au commencement de ne pas plaire d'abord a beaucoup de nos Musiciens, & sur tout a ceux qui affectoient moins la douceur, que la multitude des artifices, ou des Inventions bizarres. C'est pourquoy les voulant quelque fois faire Jouer par des gens, a qui la maniere Francoise estoit inconnue, 15 ou qui par une haine particuliere de la vertu d'autrui ou d'ailleurs luy estoient Ennemis; Il s'est treuvé qu'elles ne reussissoient guere, se treuvant hors de leur vray mouvement, & privées de leurs agréments ordinaires.

• Signes de reprises

②

Il ne me reste que d'avertir, & prier ceux qui ne sont pas encor accoustumés a certaines manieres de repetitions, dont on se sert en ce style, que de toutes les notes, qui se trouvent encloses en l'endue de quelqu'un de ces traits , apres en avoir Joué la premiere fois, toutes celles, qui precedent la marque de repetition S. ::, la seconde fois ils les omettent, & sautent aussy tost a celles, qui suivent 35 immediatement la dite repetition ::. Outre cela, cette marque de reprise S. estant mise vers le commencement, ou un peu apres le signe de repetition :: signifie la note, d'où seulement il faut repeter, en s'abstenant de toutes les precedentes. Ce qui se peut aussy observer selon le plus commun usage, quand cette même marque de reprise S. se rencontre vers le milieu de la seconde partie, ou non trop loing de la fin. Quoique je sois de l'opinion de quelques uns, qu'ayant premierement repeté encor une fois toute la seconde partie, il ne seroit pas hors 40 de grace de reprendre une troisieme ce dernier petit reste, de puis le dit signe de reprise S.

• Signes de mesures

③

Outre cela la mesure ainsi marquée 2 C se donnant a 2. tems, il est clair qu'ordinairement elle val de la moitié plus vile, que celle-cy C qui se donne en quatre. Cela supposé cette Mesure 2 doit être fort lente aux Ouvertures, Preludes, & Symphonies; un peu plus gaye aux Balets, & au reste a mon avis, presque toujours plus moderée que celle-cy C, qui per les Gavottes se 45 doit moins presser, que per les Bourées. Cependant lorsque cette mesure 2 se donne fort lentement, & (comme a esté dit) a deux tems, les notes sont a peu pres de la même valeur, que chez les Italiens sous cette mesure C a quatre tems donnée avec vitesse sous le mot de prestò. Toute la difference consiste, en ce que sous la dernière, plusieurs crochues continües de suite p p q q &c. ne se peuvent pas pointer alternativement p p q q &c. par elegance dans l'execution, comme dans l'autre; mais se doivent exprimer rigoureusement l'une egale 50 a l'autre: De quoy vous verrez un exemple dans la Symphonie de la Partie quarte dite Impatentia. Pour les autres mesures celles-cy $\frac{3}{2}$ exige un mouvement fort lent; Cette autre $\frac{3}{4}$ le veut moins lent, mais pourtant un peu grave aux Sarabandes, & aux Airs; puis plus gay aux Rondeaux; mais enfin le plus gayement que sans precipitation faire se pourrat aux Courantes, Menuets, & plusieurs autres pieces comme aussy aux fugues des Ouvertures. Finalement pour les Giges, & Canaries, de quelle maniere qu'on en marque la mesure, Il 55 les faut Jouer extremement vile.

• Conduite de l'archet

Ffonialegium Secundum (1698) Georges Nuffat
 Premieres Observations

⑤

De plus quoyque tous les meilleurs maîtres de quelle nation qu'ils soient, tiennent d'un commun consentement, que plus le trait est long, ferme, egal, & doux, plus il est a estimer: neantmoins on a remarqué, 45 que pour ce qui concerne les regles de le tirer en bas, ou de le pousser en haut, ny les Allemands, ny les Italiens ne se sont encore guere accordez ensemble jusqu'icy, & ne se sont rencontres que rarement, & fortuitement par cy par là avec les François. Cependant il est constant, que ceux qui suivent la methode de feu Monsieur Battiste comme sont les François, les Anglois, ceux des Paysbas, & plusieurs autres, observent tous une même maniere de mener l'archet aux principales notes de la mesure; sur tout à l'égard de celles qui 50 commencent la mesure, qui terminent les cadences, & qui marquent le plus le mouvement de la danse. Cette uniformité si propre à bien marquer la cadence ne s'étant pas trouvée entre nos Violons d'Allemagne,

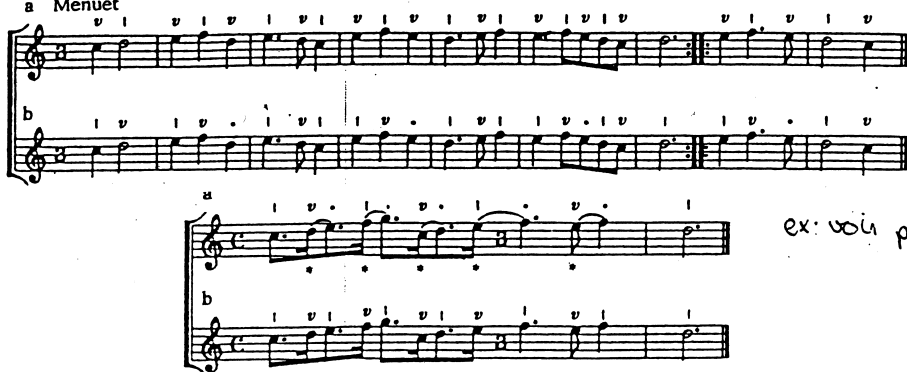
exemple

Ex. 26

a Menuet

méthode AP / 312.

méthode Française



ex voir partition
mesure 25.26

ex voir partition mesure 12

• mesure

(6)

Touchant les divers mouvemens de la mesure, trois choses sont requises. 1. De bien connoître le vray mouvement de chaque pièce. 2. L'ayant connu de le Scavoir garder si longtems que l'on Jouë la même pièce, toujours dans une même égalité, sans alteration de retardement, ny de precipitation. Et 3. de changer, & recompenser la valeur de certaines notes, pour plus de beauté.

140

II. Au reste ayant connu, & commencé la mesure, d'en scavoir garder exactement l'égalité si long tems que la même pièce se Jouë, c'est ce que chacun n'entend pas: car l'on y manque souvent, en tout, ou en partie. En tout, lorsque toute la pièce se Jouë plus lentement, ou plus vite une fois que l'autre: en partie quand on relarde, ou presse quelque mesure, ou quelque note, l'une plus, que l'autre.

150

Pour éviter les fautes qui se peuvent commettre contre les deux Regles precedentes, Il faut premierement rejeter un certain abus receu entre quelques-uns, qui sans distinction aucune Jouënt toutes sortes de pièces la première fois fort doucement; peu à peu toujours plus vite; & la dernière fois tres vite & avec precipitation. 2. Il faut prendre garde de ne pas s'arrêter aux cadences plus ou moins, que la valeur des notes n'exige. 3. Que les dernières mesures, ne se pressent pas plus que les premières; mais au contraire il vaut toujours mieux de pancher à retenir, qu'à precipiter la mesure. 4. De ne pas s'étonner au seul aspect de quelques crochûs, ou doubles crochûs, ny courir avec precipitation en diminuant, au lieu de Jouër avec moderation & justesse. 5. De laisser au dernier tiers des Triples le vray poids de sa valeur au lieu qu'aucuns Jouënt cette dernière note plus courte qu'elle ne demande, & ainsy pressent la mesure sans s'en apercevoir.

155

160

• Notes pointées

(6 bis)

III. Les notes diminuant du premier ordre, telles que sont les doubles crochûs sous la mesure à quatre tems; les crochûs sous celle à Deux, ou alla breve; celles qui vont de la moitié plus vite qu'une partie essentielle de la mesure aux triples un peu gays, & aux proportions, etant mises de suites ne se Jouënt pas les unes égales aux autres, comme elles sont marquées: car cela auroit quelque chose d'endormy, de rude, & de plat; mais se changent à la Française en ajoutant à chacune de celles qui tombent au nombre non pair comme la valeur d'un point, par lequel devenant plus longue, elle rend la suivante d'autant plus courte.

170

• Bons Usages

(7)

I. Il faut tâcher de bien accorder les Instrumens s'il se peut avant l'arrivée des Auditeurs; ou que cela se fasse au moins si vite, & si couventement, qu'il sera possible.

II. On se doit abstenir de tout bruit avant que de commencer, & de toutes ces sortes de preludes confus qui remplissant l'air & les oreilles causent plus de dégoût avant la Symphonie, qu'on n'en scauroit attendre de plaisir en suite.

180

III. Le ton, auquel s'accordent les François est ordinairement d'un ton, & même pour les Operas d'une tierce mineure plus bas, que celui d'Allemagne, dit du Cornet, qu'ils trouvent trop haut, trop piaillant, & trop fort. Pour moy s'il m'étoit libre de choisir, lors qu'aucun autre égard n'y mettroit obstacle, je me servirois du premier, qu'on nomme en Allemagne l'ancien ton du choeur avec des chordes un peu plus épaisses, ne manquant pas de vivacité avec sa douceur.

185

IV. On doit distribuer, & selon le nombre des Musiciens doubler les parties avec tel Jugement, qu'on les entende toutes distinctement, agreablement & avec les ornemens ordinaires. Il ne faut pas mettre tant, & de si bons Violons au dessus seul, que les parties du milieu, & la Basse, entre les quelles un des plus grans ornemens de l'harmonie est caché, se trouvent destitutes de gens suffisans en nombre, & en capacité, ce que nous sommes fâchés de voir souvent arriver, par la sottle ambition de precedence, dont aucuns sont entêtés.

190

VII. Il est fort utile pour l'exactitude de la mesure, de la donner chacun par un petit mouvement du pied; ainsi que font les Lullistes.

195

Première Elite - Harmoniae Instrumentalis (1701) George Nuffat
Préface • continuité du jeu. (doc 9)

11. Toute la force, & beauté de ces compositions dependant d'une liaison inseparable de ce qui precede, à ce qui suit, il faut bien se garder après avoir une fois commencé un Concert, d'interrompre cette liaison par quelque retardement, ou silence considerable; bien moins encor par l'ennuyeux entre accordement des Instrumens, après la symphonie, quelque air ou Grave entremêlé: Mais au contraire pour voir que du commencement jusqu'à la fin, l'attention des Auditeurs soit continuellement entretenue observant seulement la valeur des notes finales des periodes entremêlées, & repetant selon la coutume, ce qui se doit repeter;

100

1. Semitremulus Halber Triller Tremblement coupé Mezzo trillo,
or Zwicker Pincement Mordante or Pizzica

Ex. 32

"a faire presque partout" y compris aux cadences.

• tous sur les bonnes notes en mut conjoint descendant

2. Tremulus versus Tremulus, Tremblement Trillo
or Wahre Triller or
Tremulus integer or Ganzer Triller Fredon
a. simplex a. Simple a. Semplice a. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54.
b. reflexus b. reflechissant b. riflesso b. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54.
c. confluens c. roulant or double cadence c. involgente c. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54.

Ex. 33

Ex. 34

Ex. 35

Ex. 36

Ex. 37

Ex. 38

Ex. 39

Ex. 40

Ex. 41

Ex. 42

Ex. 43

Ex. 44

Ex. 45

Ex. 46

Ex. 47

Ex. 48

Ex. 49

Ex. 50

Ex. 51

Ex. 52

Ex. 53

Ex. 54

sur les chetives en mut conjoint ascendant

sur les sauts ascendant

3. Accentuation Same as Latin Accentuation L'accentuation
a. praeaccentus a. sur-accent a. pre-accento a. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54.
b. subsumptio b. sous-accent b. sotto-accento b. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54.
c. insultura c. sursaut c. saltarello c. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54.
d. superficies or accent d. superficie or accent d. superficie or accent d. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54.
e. remissio e. relâchement e. calamento e. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54.
f. disiectio f. dispersion f. dispersione f. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54.

Ex. 36

Ex. 37

Ex. 38

Ex. 39

Ex. 40

Ex. 41

Ex. 42

Ex. 43

en mut conjoint ascendant sur les notes chetives

- mut conjoint ascendant : associé au pincement (sur les bonnes notes chetives), sauts ascendants

- sur les sauts descendants

sur les sauts ascendants et descendants

4. Adminiculatio " Port de voix Appoggiatura

5. Praeoccupatio " Préoccupation Preoccupazione

6. Confluentia Zusammen Fluss Coulement Confluenza

a. simplex a. simple a. semplice a. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54.
b. figurata b. figuré b. figurata b. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54.
1. recta 1. droit 1. dritta 1. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54.
2. flexuosa 2. Gebogene 2. girellante 2. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54.
or girevole

Ex. 44

Ex. 45

Ex. 46

Ex. 47

Ex. 48

Ex. 49

Ex. 50

Ex. 51

Ex. 52

Ex. 53

Ex. 54

sur les sauts ascendant

7. Exclamatio Exclamatio Exclamazione
a. accessiva a. accessiva a. accessiva a. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54.
b. superlativa b. superlative b. superlativa b. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54.

Ex. 47

Ex. 48

Ex. 49

Ex. 50

Ex. 51

Ex. 52

Ex. 53

Ex. 54

sur les sauts ascendant

8. Involutio Einwicklung Involution or Agrément Involuta

9. Subcrepatio Subcrepatio Petillement Crocchiamente

10. Diminutio Diminutio Diminution Diminutione or Passaggio

11. Incursio Tirada Tirade or Course Tirata or Corsa

12. Disiunctio Disiunctio Detachement Staccamento or Staccato

Ex. 53

Ex. 54

sur les sauts ascendant et descendant

DENKMÄLER DER TONKUNST IN ÖSTERREICH
Jahrg II.2 Band 4
Akademische druck- u. Verlagsanstalt graz
1895

FLORILEGIUM SECUNDUM

FASCICULUS I. - NOBILIS JUVENTUS.

1. Ouverture.

Violino.
(viola) Violetta.
Viola.
Quinta parte.
Violone.
Clavier mit Basso continuo.



59



10



15

1. 2. 5. Allegro.



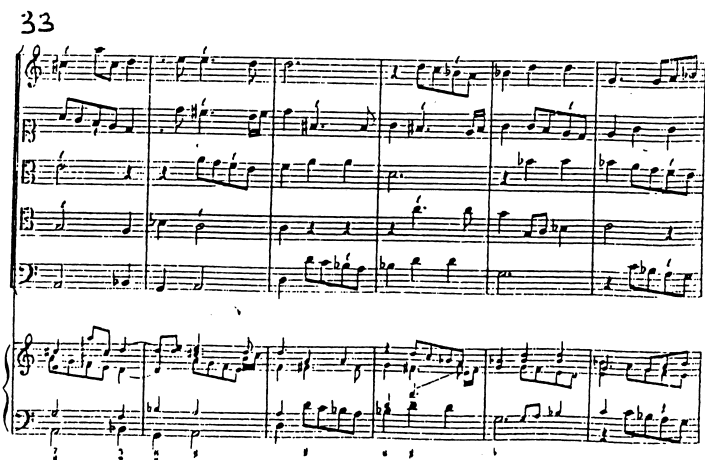
21



60 27



33



39

Musical score for measures 39-44. The score is written for a piano with four staves (treble and bass clef on the left, and two inner staves on the right). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one flat (B-flat). The piece ends with a double bar line and an asterisk.

45

Musical score for measures 45-50. The score continues from the previous system, maintaining the same instrumentation and complex rhythmic patterns. It concludes with a double bar line.

Don. 4. Th. la West. 117

61

Si

Musical score for measures 61-66. The score is written for a piano with four staves. The music continues with the same complex rhythmic patterns. The key signature has one flat. The piece ends with a double bar line.

57

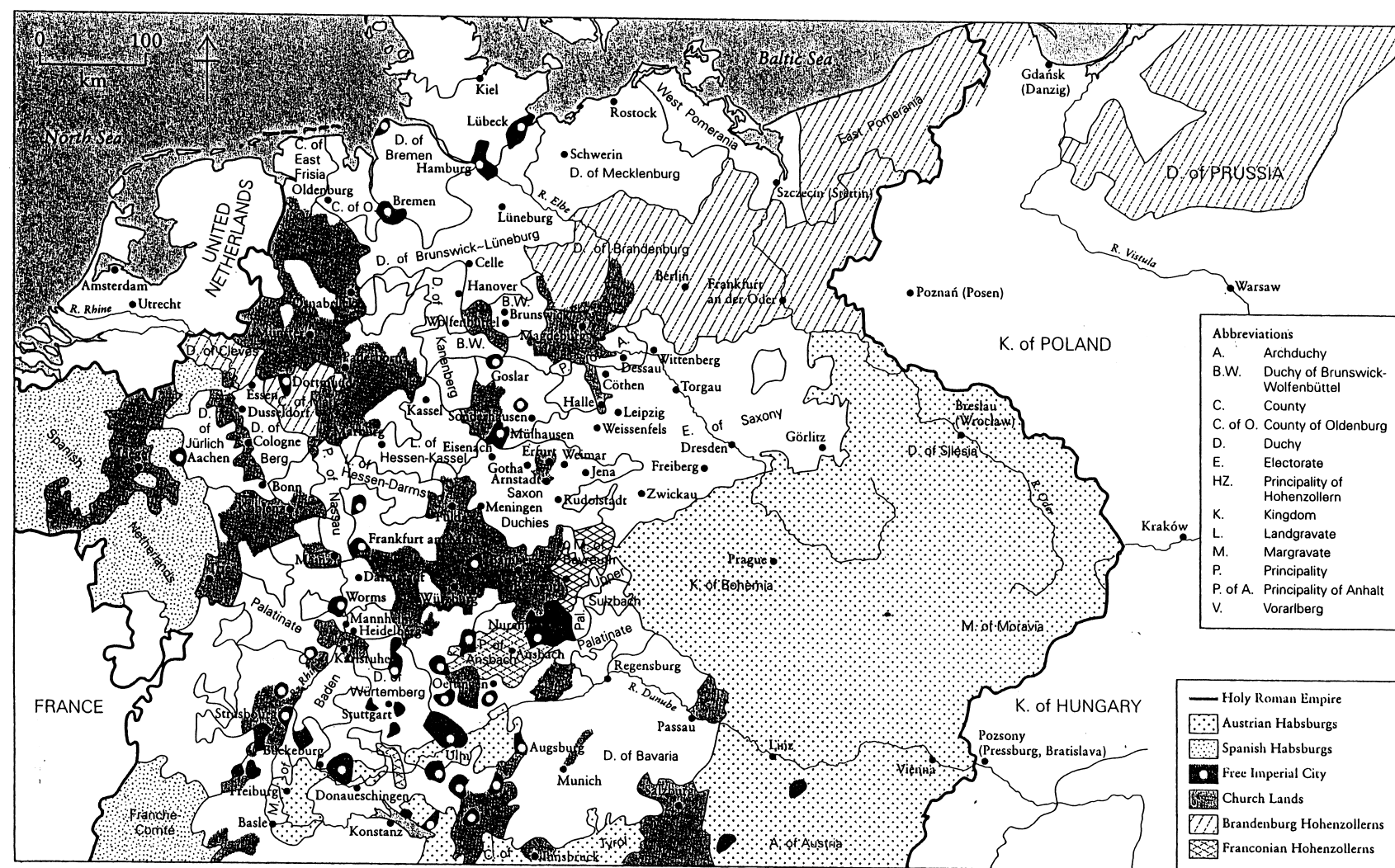
Musical score for measures 57-62. The score is written for a piano with four staves. The music continues with the same complex rhythmic patterns. The key signature has one flat. The piece ends with a double bar line.

Don. 4. Th. la West. 117

63

(63)

Musical score for measures 63-68. The score is written for a piano with four staves. The music continues with the same complex rhythmic patterns. The key signature has one flat. The piece ends with a double bar line.



5. Map of central Europe, c1648, at the end of the Thirty Years War