Martial Morand

Basse-chiffrée

Volume 2 :

Aperçus sur différents styles (1ère partie)

Révision 2012

téléchargé sur http://jacques.duphly.free.fr
Imprimer en recto-verso (livre ouvert, les pages impaires seront à droite)

Site de l'auteur : www.martial-morand-clavecin.fr

Ce cahier aborde le répertoire du XVII^{ème} siècle de façon générale, puis plus particulièrement en Italie et en Angleterre. Le troisième volume sera consacré à la musique Française du XVII^{ème} puis aux styles Italien et Allemand du XVIII^{ème}.

Au XVII^{ème} siècle la basse-chiffrée reste fortement marquée par l'esprit contrapuntique. En conséquence, le choix des accords dépend beaucoup de la conduite des voix. Quand les compositeurs ne renoncent pas à chiffrer leur basse, ils ne peuvent réellement le faire que de façon incomplète.
Cela pose un sérieux problème pédagogique et les auteurs de traités peinent devant la même difficulté : comment expliquer des enchainements d'accords quand on ne dispose pas encore d'une théorie de l'harmonie ?

Le premier objectif de ce cahier est de poser des points de repères pour le chiffrage. La pensée harmonique restera sommaire (on n'envisagera « verticalement » que des accords de quinte ou de sixte) mais la réalisation trouvera de beaux développements par le biais de retards ou de notes de passage, c'est-à-dire d'effets pensés « horizontalement ».
Cette combinaison du vertical et de l'horizontal est en effet la clé du style musical du XVII^{ème} siècle, période de transition entre le contrepoint de la Renaissance et l'harmonie du XVIII^{ème} (la priorité donnée à l'harmonie devient manifeste en France à partir de la « Règle de l'Octave » publiée en 1716 : voir premier volume).

Le second objectif est d'apprendre à « colorer » différemment sa réalisation selon le style envisagé. Les accords étant bien choisis, il reste la manière de les égrener et d'agrémenter la réalisation.
Entre l'accompagnement d'une canzon italienne du XVII^{ème} siècle et celui d'une suite française du XVIII^{ème}, on devrait retrouver toute la distance qui dans la musique pour clavier, sépare une toccata de Frescobaldi d'une allemande de Rameau. Plusieurs pages sont ainsi destinées à établir la connexion avec le répertoire de clavecin.

Martial Morand

Plan général	pages
17ème siècle (généralités)	1 à 37
17ème en Italie	38 à 55
17ème en Angleterre	56 à 67

Thèmes de travail	pages
Naissance de la basse-chiffrée	1
Choix des accords au 17ème siècle (selon le mouvement mélodique de la basse)	2 à 21
½ ton à la basse	2 à 5
4te ascendante ou 5te descendante à la basse	6, 7, 11
La basse descend d'un ton	8 à 11
Récapitulation sur les mouvements mélodiques de la basse	13
Accords de 6te	14, 15
Altérations	16, 17
Mouvements contraires et notes de passage	18
Retard de basse	19
Réalisation du ténor	22 à 25
Réalisation à trois voix	26 à 29, 34, 48, 62, 64
Diminutions	30 à 35
Remplissage à la main gauche	36, 37
Ajouter une contrepartie	40 à 43
Accompagnement d'un solo de basse	51
Réalisation à la viole	25, 56, 61

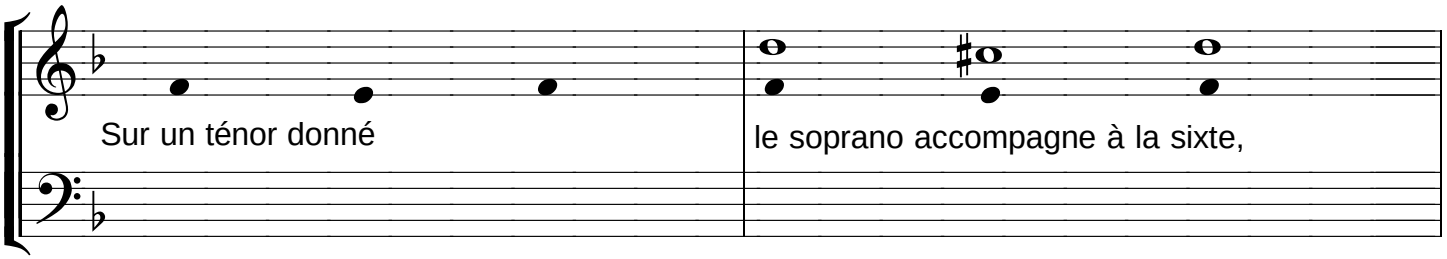
Textes à réaliser	page	exemples d'époque	page
Schein : allemande	2		
Aria di Firenze	3		
Charivari	4		
Allemande Prynce	5	Version pour clavecin	5
Pachelbel :Gavotte	7		
L. Couperin : Sinfonie (extrait)	7		
Monteverdi : Fugge il verno dei dolori	7		
Corrente d'après Frescobaldi	8	Version pour clavecin de Frescobaldi	9
Courante d'après De La Barre	10	Version pour clavecin de De La Barre	11

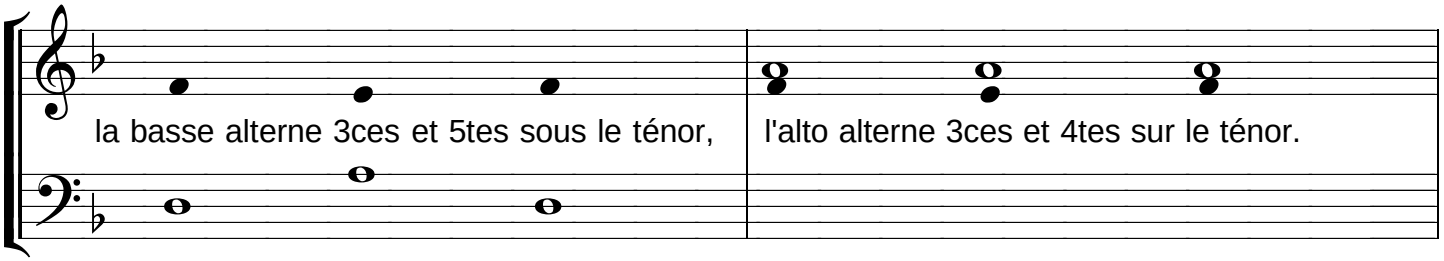
Exercice de Bianciardi	12	réalisation de Bianciardi	12
Louis XIII : « tu crois ô beau soleil »	14	Version pour clavecin de De la Barre	15
Schop : allemande Mortiel (extrait)	17		
Gastoldi : « La Bellezza »	18		
Berardi : canzone prima (extrait)	19		
Frescobaldi : « Se l'aura spira »	20		
Exercices de Sabbatini	22		
Purcell : menuet	23	Menuet pour clavecin de Purcell	23
Ganassi : Madrigal	24	réalisation de Ganassi pour la viole	25
		exemples de Locke	26
		exemples de Muffat	26, 30, 31
Exercice de Muffat	27	réalisation de Muffat	27
Exercice sur une basse de Chambonnières	28	Courante de Chambonnières	29
Passamezzo moderno	32	“for two virginals” de Farnaby	32
Selma : Balletto	34	Diminutions de Selma sur la partie de basse	35
Air traditionnel	36	« Callino casturane » de Byrd	36
Corelli : thème de la Follia	37		
Exercices d'Aggazari	38, 39	réalisation d'Agazzari	39
Caccini : “Amarilli”	40		
I.H. : “Amarilli mia bella”	42	Ajout d’une contrepartie par I.H.	42
Monteverdi : extrait d'Orfeo	44	Accompagnement de Monteverdi pour les violes	45
A. Scarlatti : « da sventura » (extrait)	46	Partie de clavier de A. Scarlatti	47
Riccio : Canzona	48		
		Canzon de Gabrieli (extrait)	52
Exercice sur une basse de Frescobaldi	53	Toccata de Frescobaldi (extrait)	53
		Langage du clavecin chez Frescobaldi	54
Simpson : Ground	56	Partie de viole soliste	56
Dowland : Lacrime	57	Tablature de luth	57
Hume : “Fain would I change”	60	Réalisation de Hume pour la viole	61
		Exemples de Locke	62
Damascent : “Ah tempt me no more”	63		
Purcell : ritournelle	64	Parties d’ orchestre	65
		Language du clavecin chez Purcell	66
Exercice sur une basse de Purcell	67	Prélude de Purcell (extrait)	67

Traités mentionnés	**page**
F. BIANCIARDI : *Breve Regola per imparare a sonare sopra il Basso* (Sienne, 1607)	12
G. SABBATINI : *Regola facile, e breve per sonare sopra il basso continuo* (Venise, 1628)	22
M. LOCKE : *Melothesia or certain general rules for playing upon a continued bass* (Londres, 1673)	26, 62
G. MUFFAT : *Regulae Concentuum Partiturae* (1699)	26, 27, 30, 31
A. AGAZZARI : *Del sonare sopra il basso* (Sienne, 1607)	38, 39

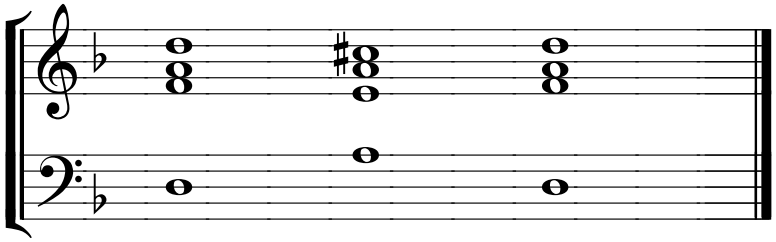
Aperçu schématique sur la naissance de la basse-chiffrée

Au 16ème siècle l'écriture est contrapuntique.

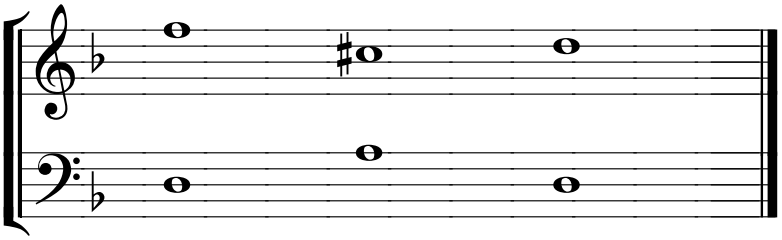




Résultat global :



Au début du 17ème siècle les compositeurs préfèrent ne retenir que deux voix.
La basse reste, mais la partie aigüe se promène dans les différentes voix du contrepoint initial. Elle trouve des intervalles expressifs en passant par exemple d'une note initialement donnée au ténor, à une autre empruntée au soprano :



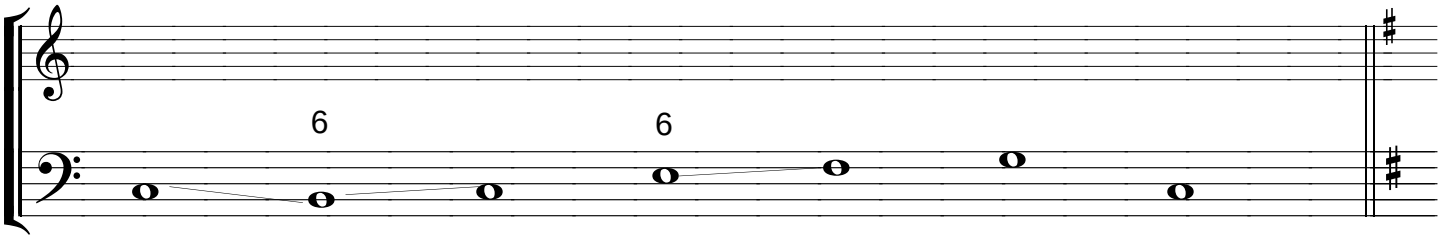
L'accompagnement est fondé sur la basse et restitue le contrepoint initial. Pour le claveciniste qui joue quatre parties à lui seul, il devient trop compliqué de raisonner voix par voix et une vision plus synthétique s'impose : il pensera le "résultat global" vu ci-dessus, en termes d'accords parfaits enchainés.

Tout au long du 17ème siècle, les règles de basse-chiffrée restent fortement marquées par l'esprit contrapuntique. L'harmonie en elle-même est très simple (accords de 5te et de 6te) mais s'enrichit de retards, notes de passages ou broderies, c'est à dire d'effets pensés "horizontalement". Pour trouver les accords on se fie au mouvement mélodique de la basse.

Choix des accords au 17è siècle

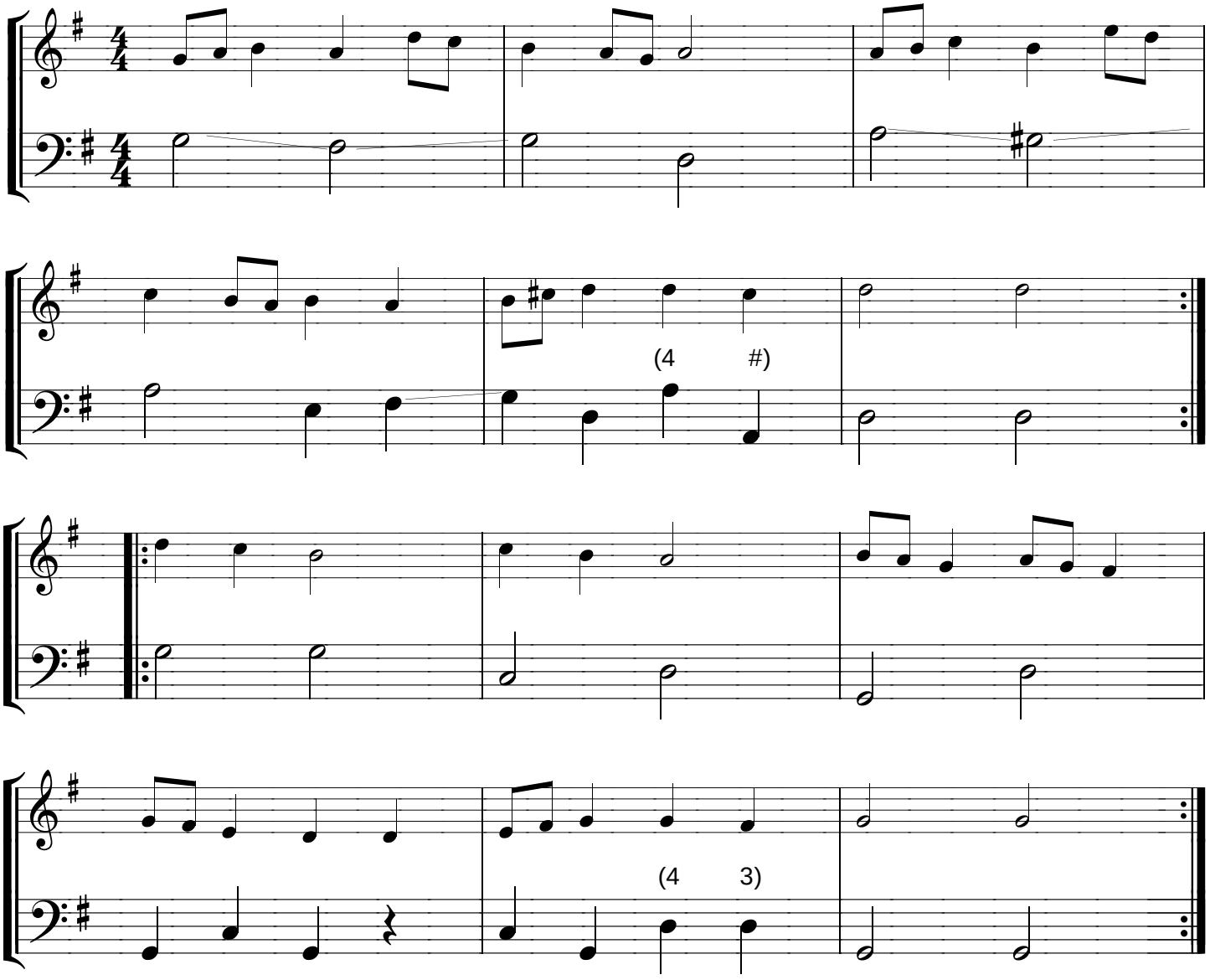
Les partitions, si elles sont chiffrées, le sont souvent de façon incomplète.

Le principe général est de choisir :
- 5 la plupart du temps
- 6 lorsque la basse bouge d'un demi-ton. Cette 6te est à réaliser sans doubler la basse.



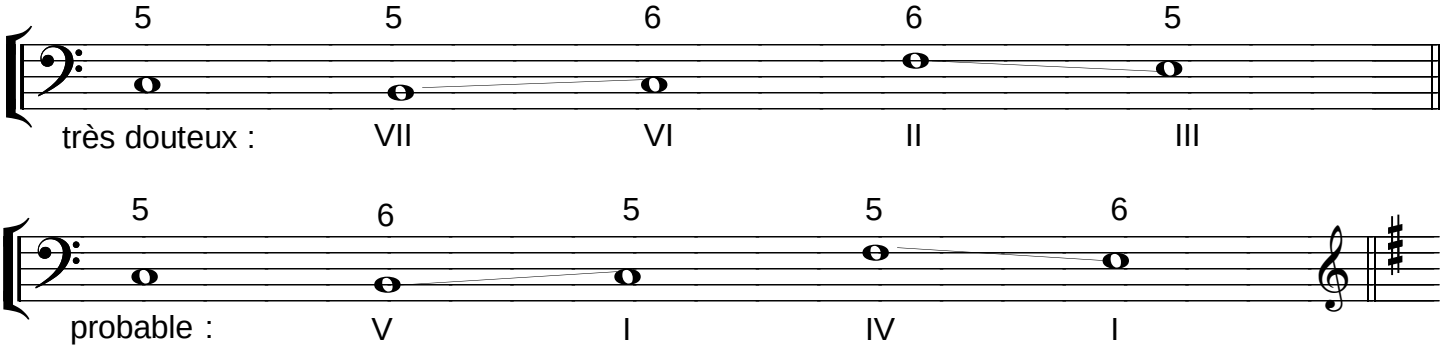
J.H. Shein : Allemande

placer les 6tes en fonction du mouvement mélodique de la basse

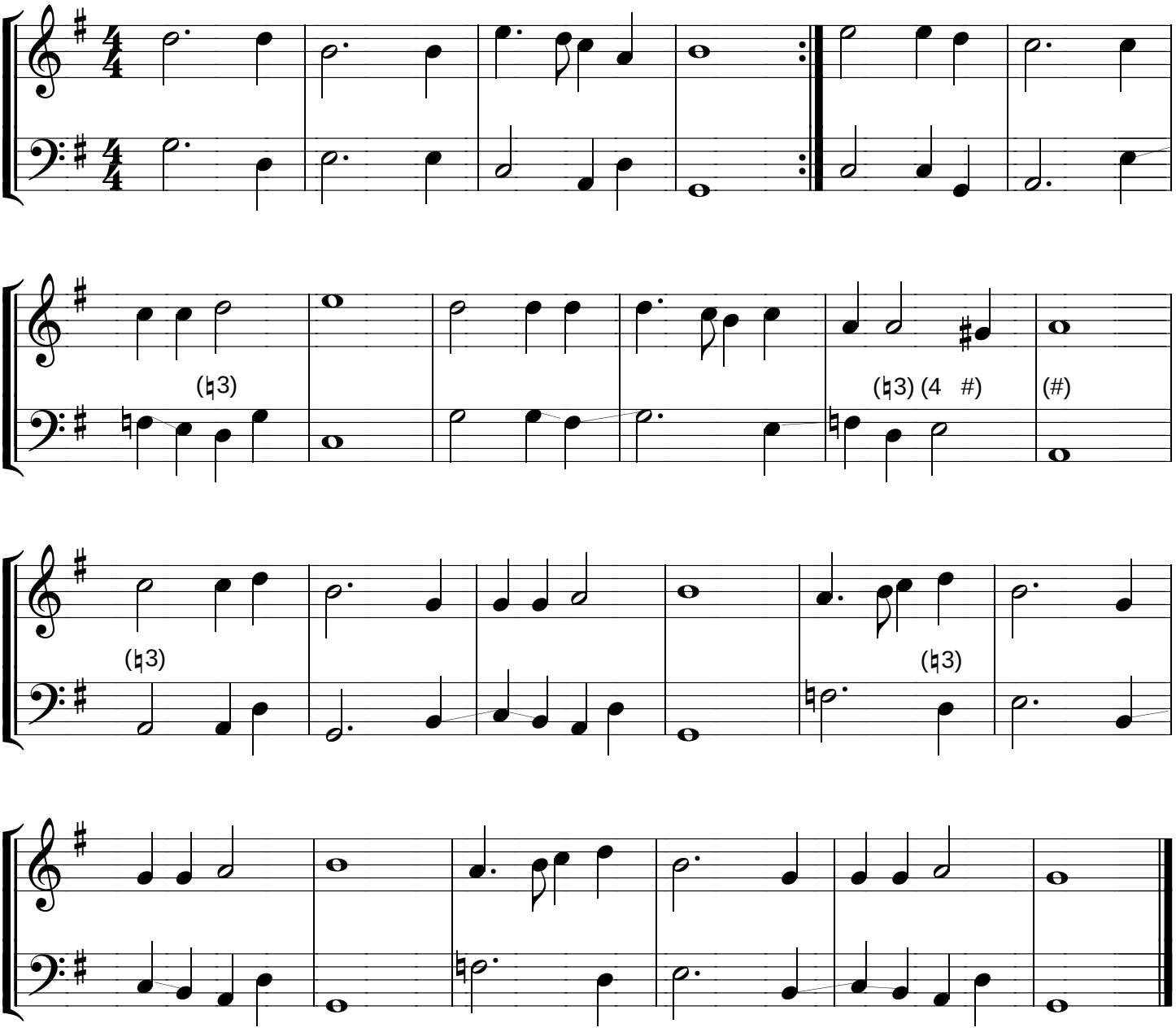


Quelle note chiffrer 6 quand la basse bouge d'un demi-ton ?

- La partie de dessus donne souvent la réponse...
- Les degré forts (IV, V et I) sont les plus fréquemment renversés :

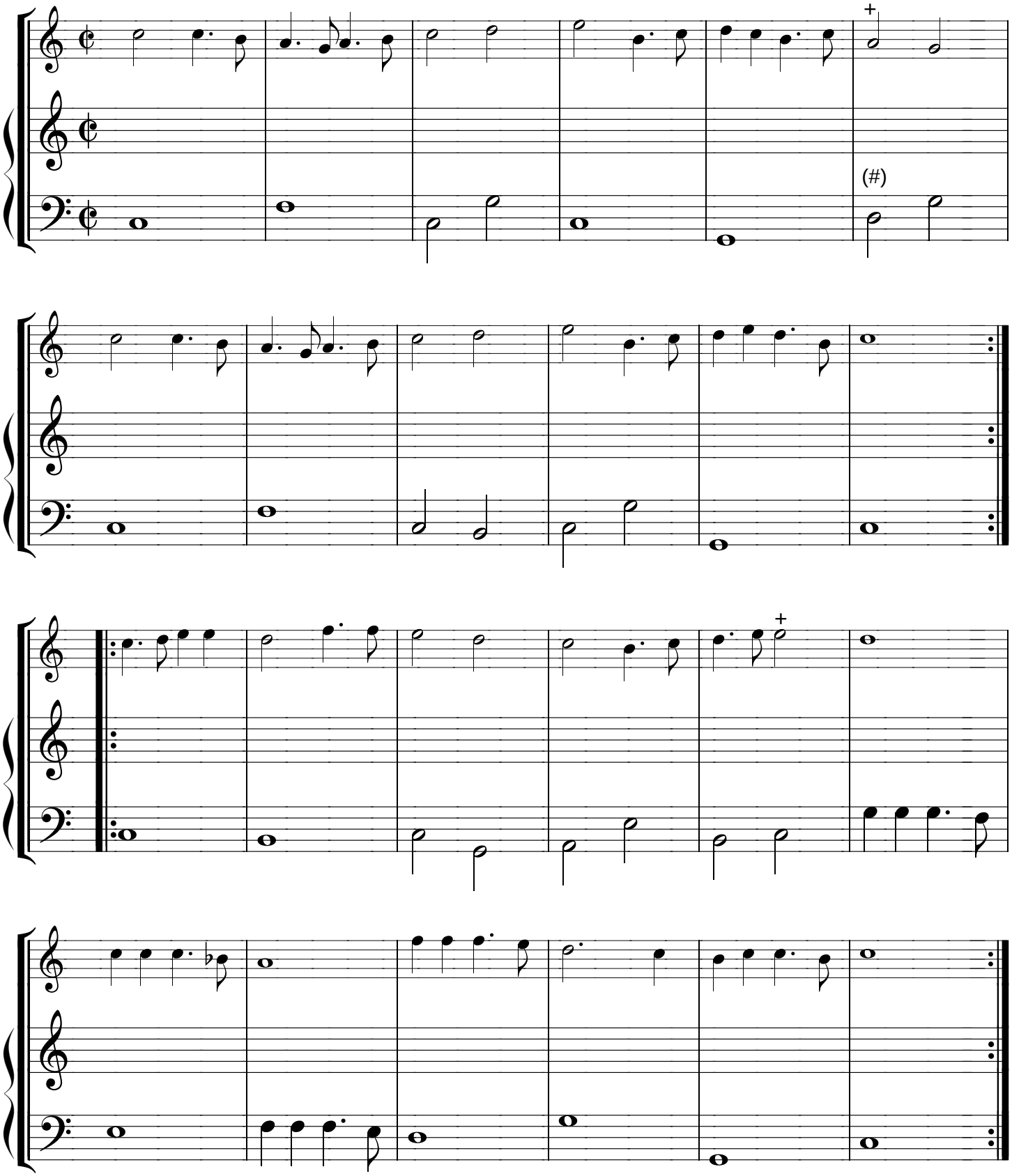


Aria di Firenze

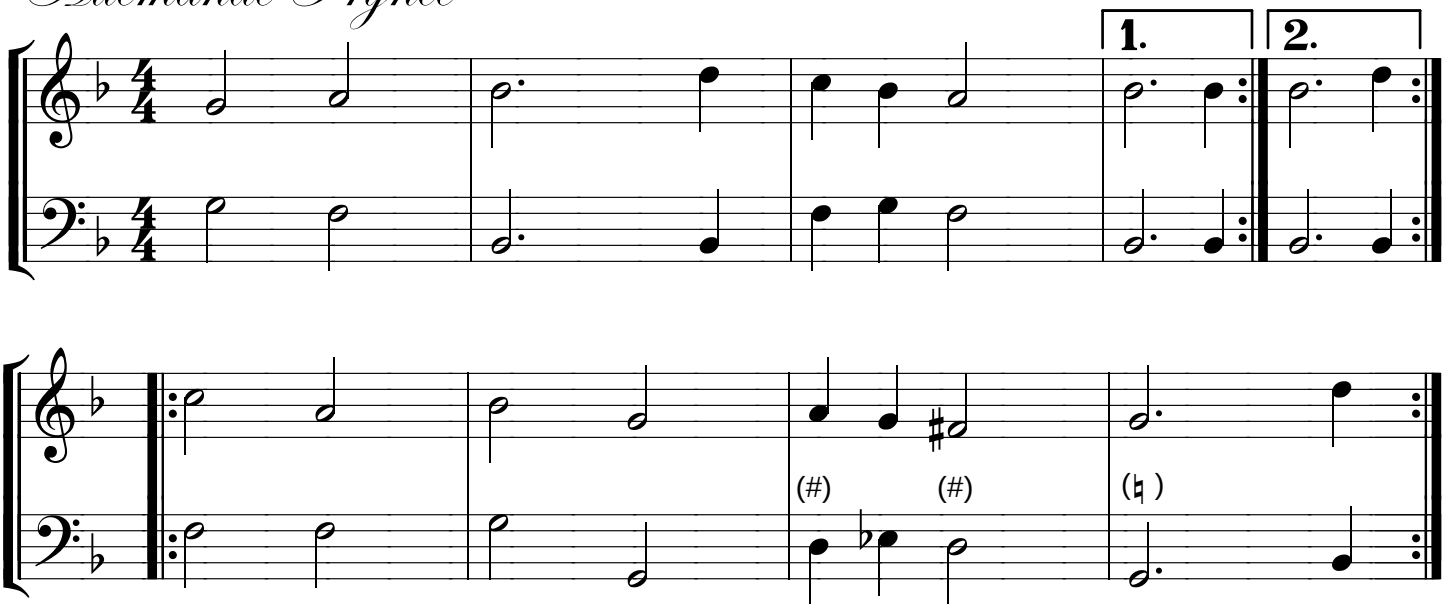


Charivari de la Saint Julien (concert donné au roi en 1627)

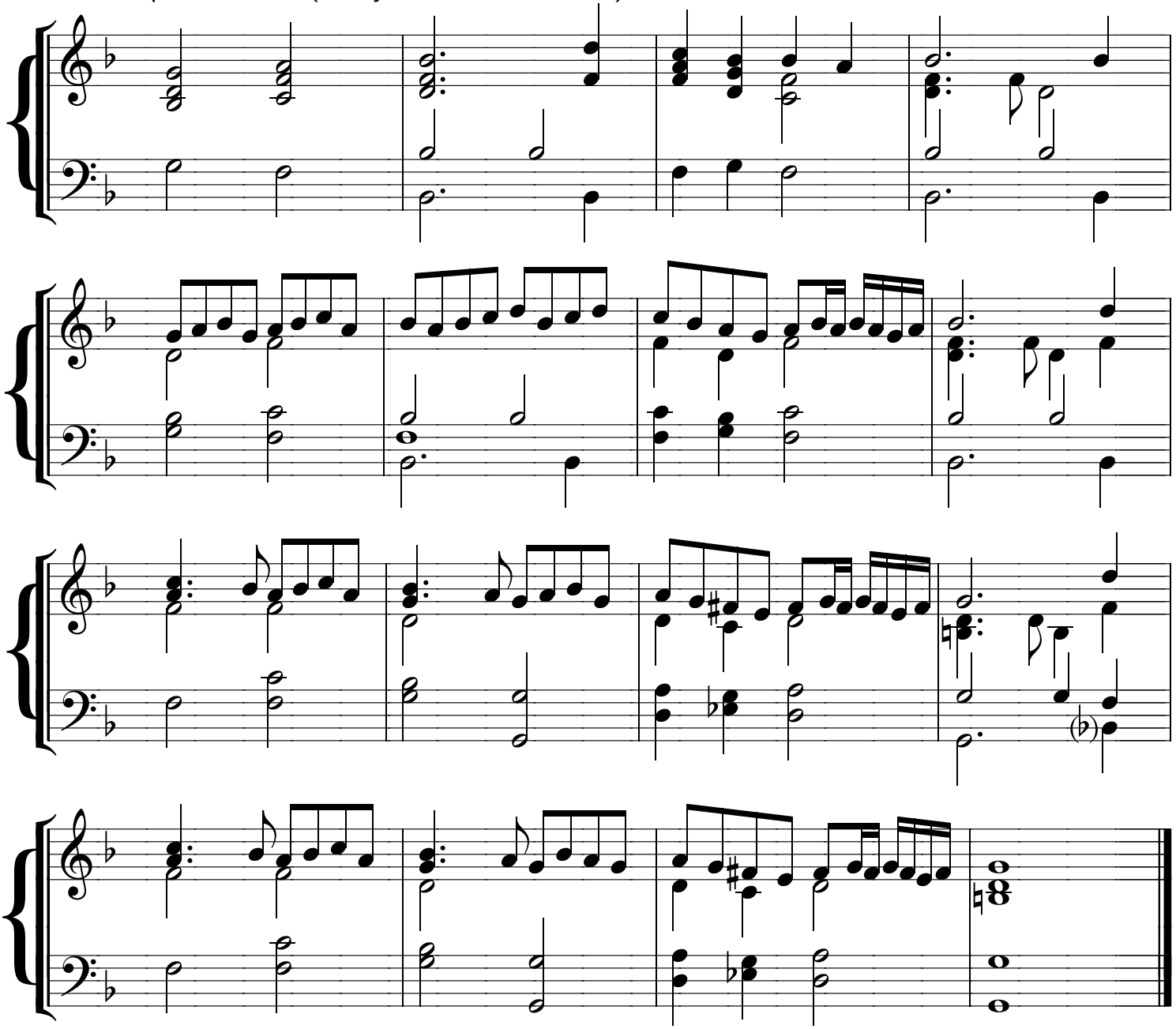
le terme "renversement" n'apparait pas dans les traités du 17è siècle, ce qu'il évoque existe néanmoins : comparer les mesures 3 et 9



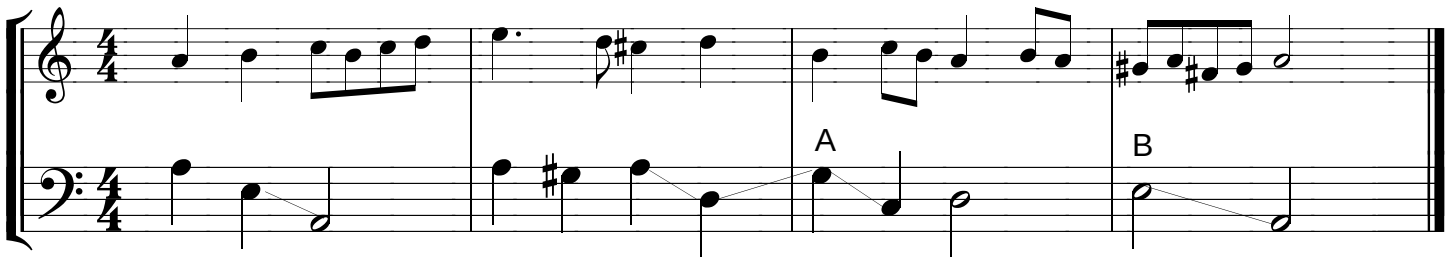
Allemande Prynce



Version pour clavecin (anonyme du 16ème siècle)

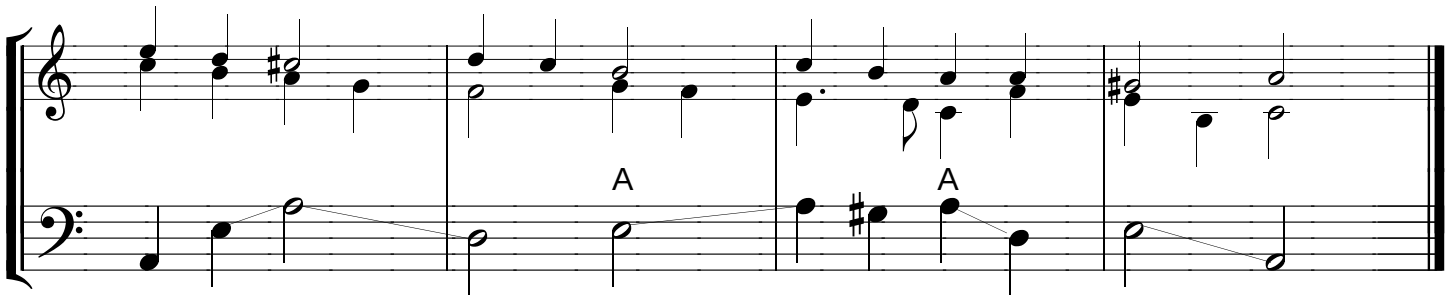


La basse va monter d'une 4te ou descendre d'une 5te :
il faut peut-être choisir un accord Majeur...

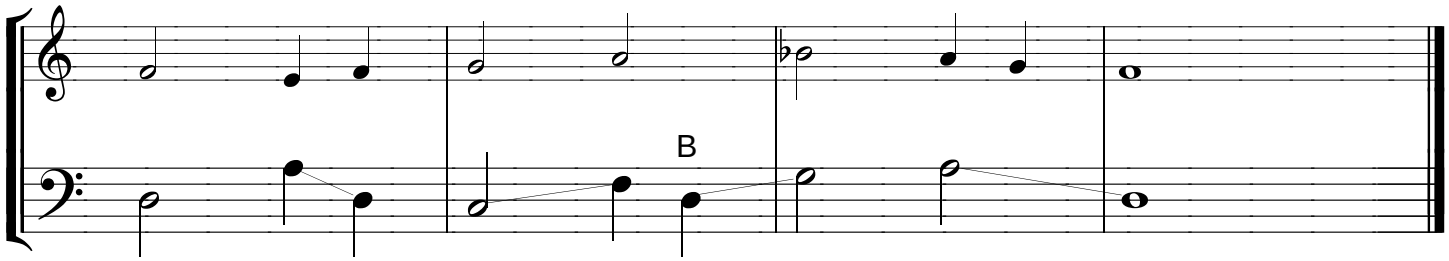


A : l'accord Majeur s'impose souvent par lui-même
B : le cas le plus évident est celui d'une cadence en fin de phrase

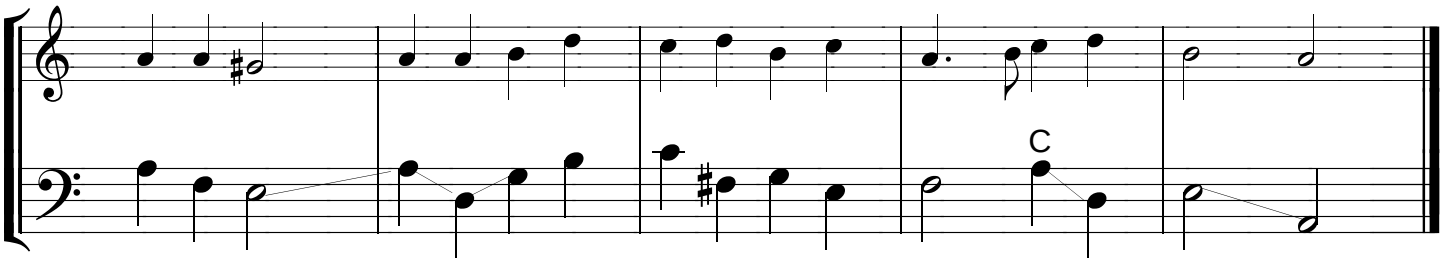
Trois raisons de préférer un accord mineur :



A : la 3ce mineure est dans une partie de dessus

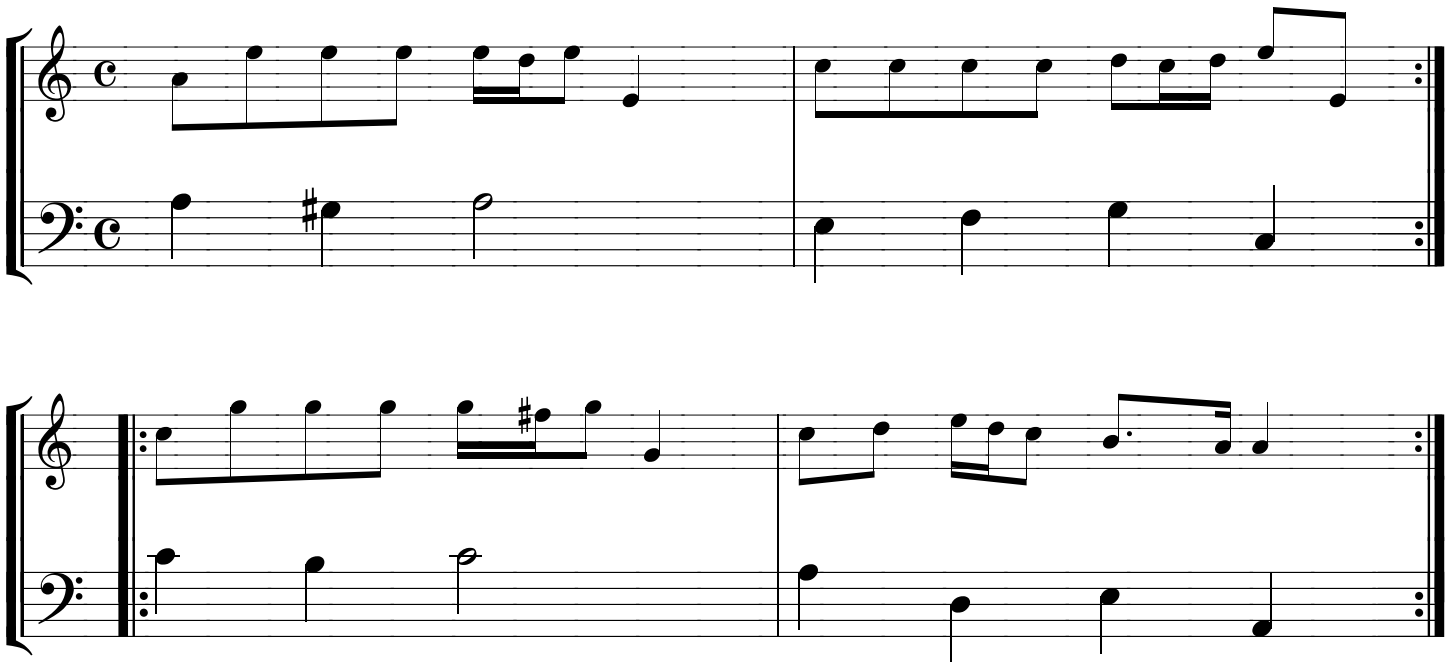


B : la basse vient de descendre d'une 3ce : éviter une fausse relation

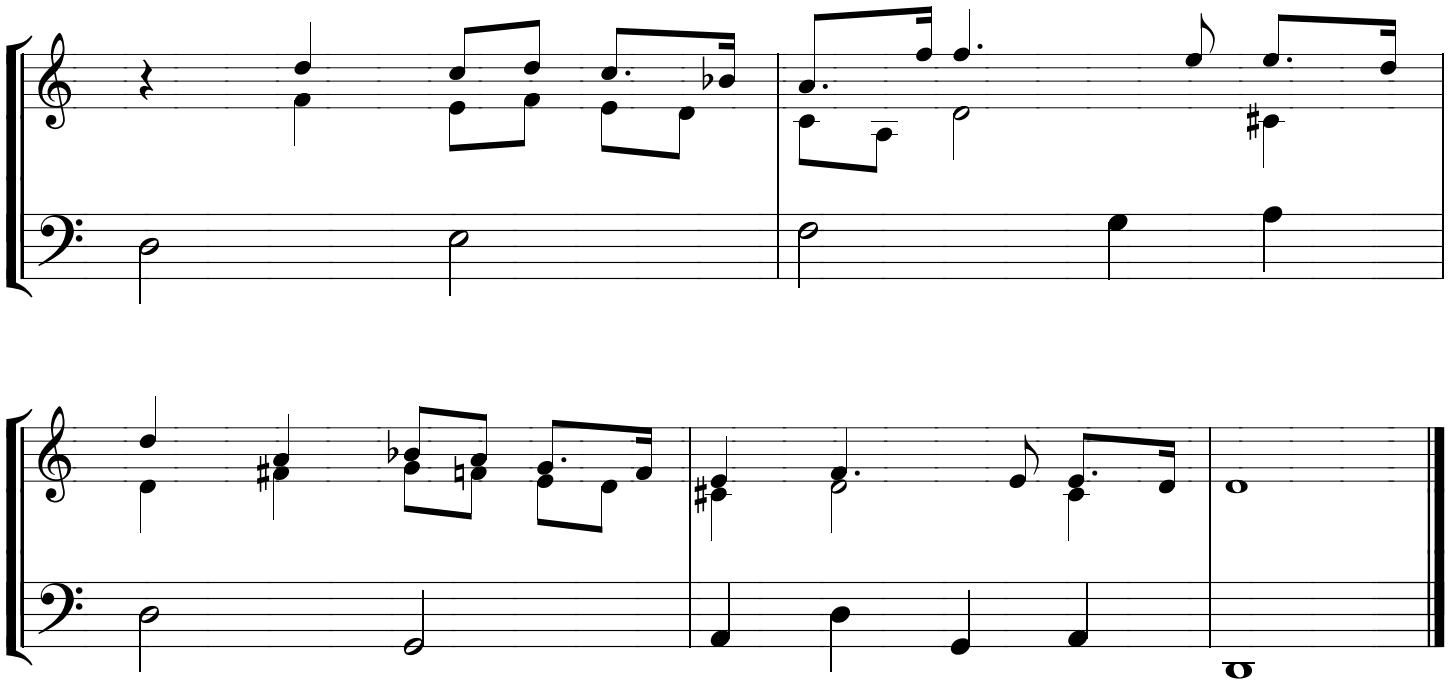


C : cadence finale : ce n'est plus le moment de moduler.

J. Pachelbel : Gavotte

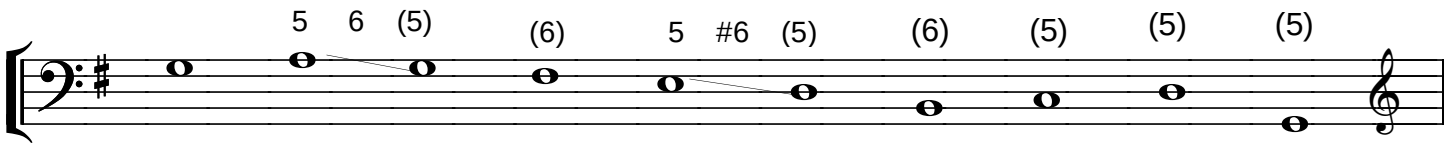


Sinfonie pour les violes, d'après L. Couperin (extrait)

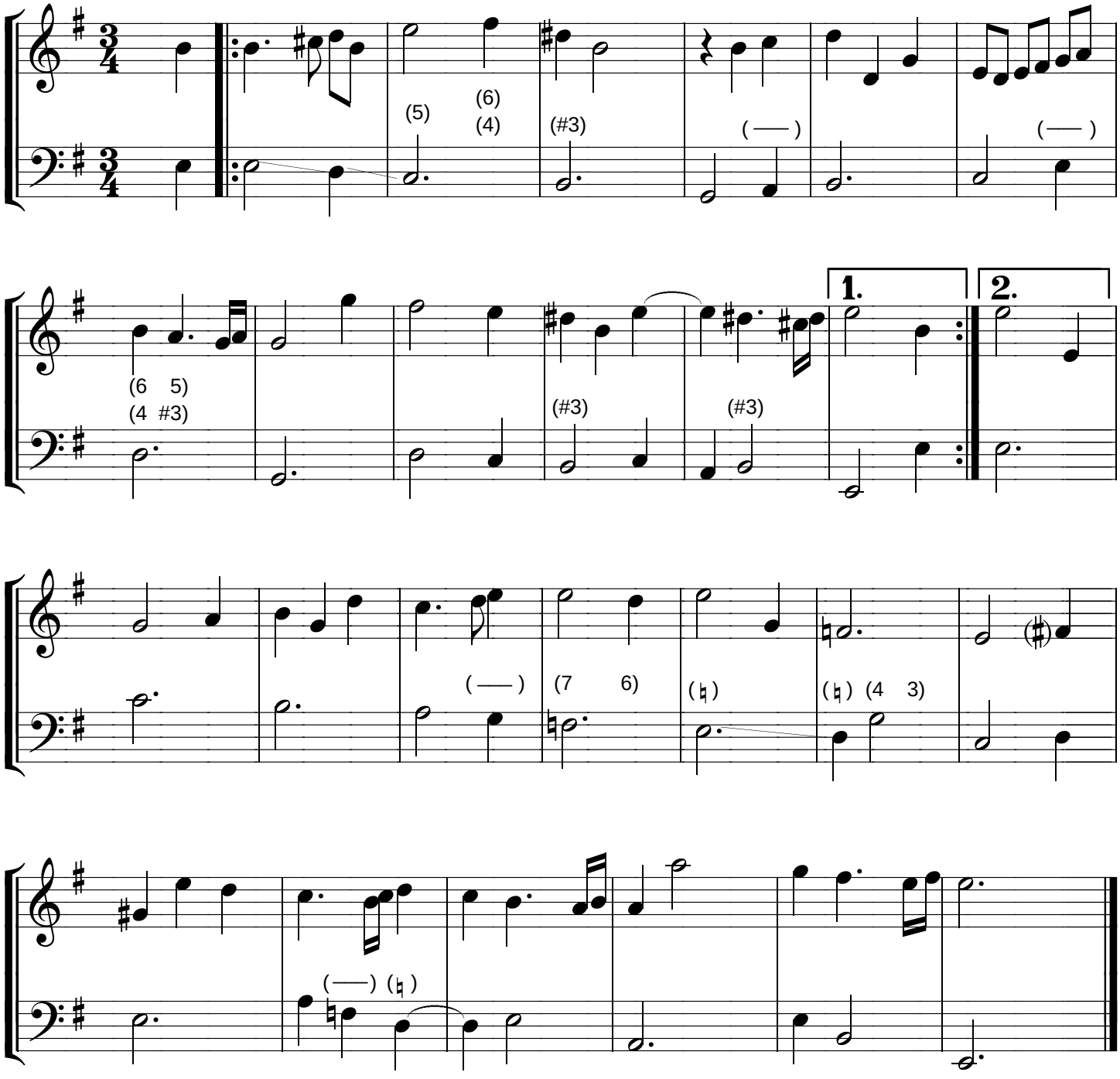


La basse va descendre d'un ton : 5 puis 6te de passage

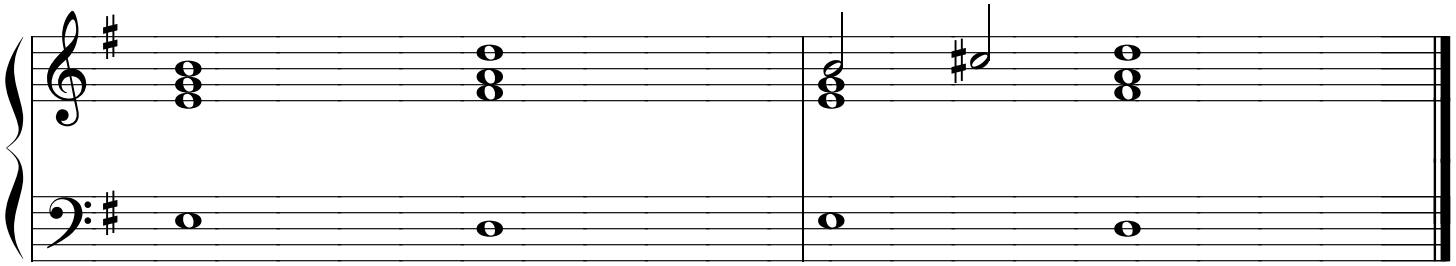
- cela fonctionne si l'accord d'arrivée est un accord de 5te
- cette 6te de passage est souvent la sensible de l'accord suivant



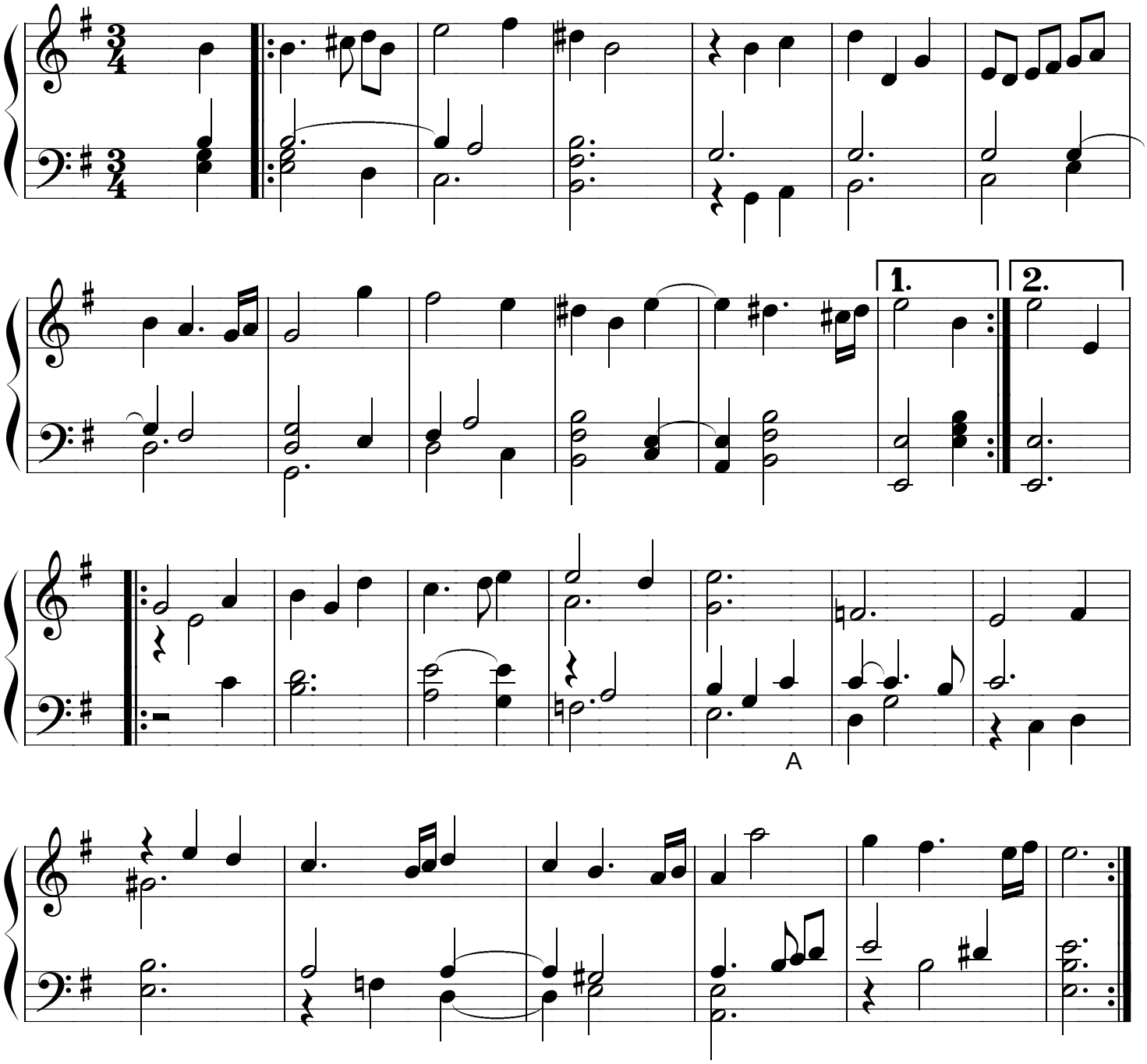
Corrente (d'après Frescobaldi)



Remarque : l'enchainement 5-6 est une conséquence du mouvement contraire

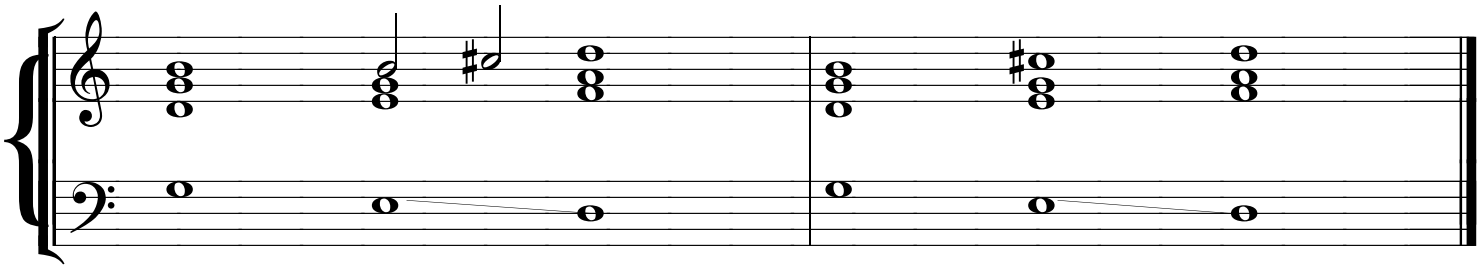


G. Frescobaldi : Corrente del Balletto (clavecin, Ms. Chigi)

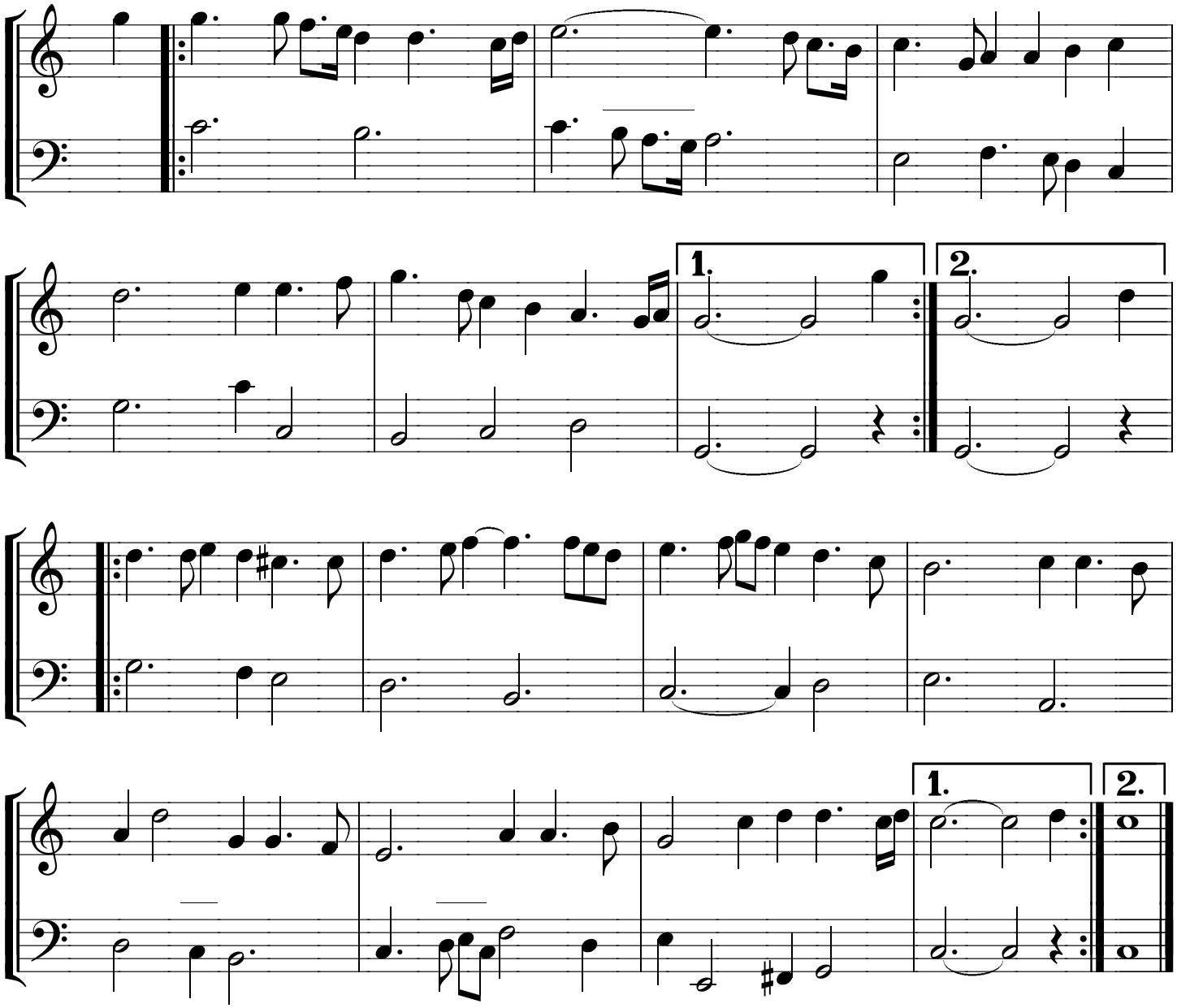


A : ici Frescobaldi choisi do bécarre (plutôt que l'enchainement 5-#6 conventionnel) pour préparer une 7ième.

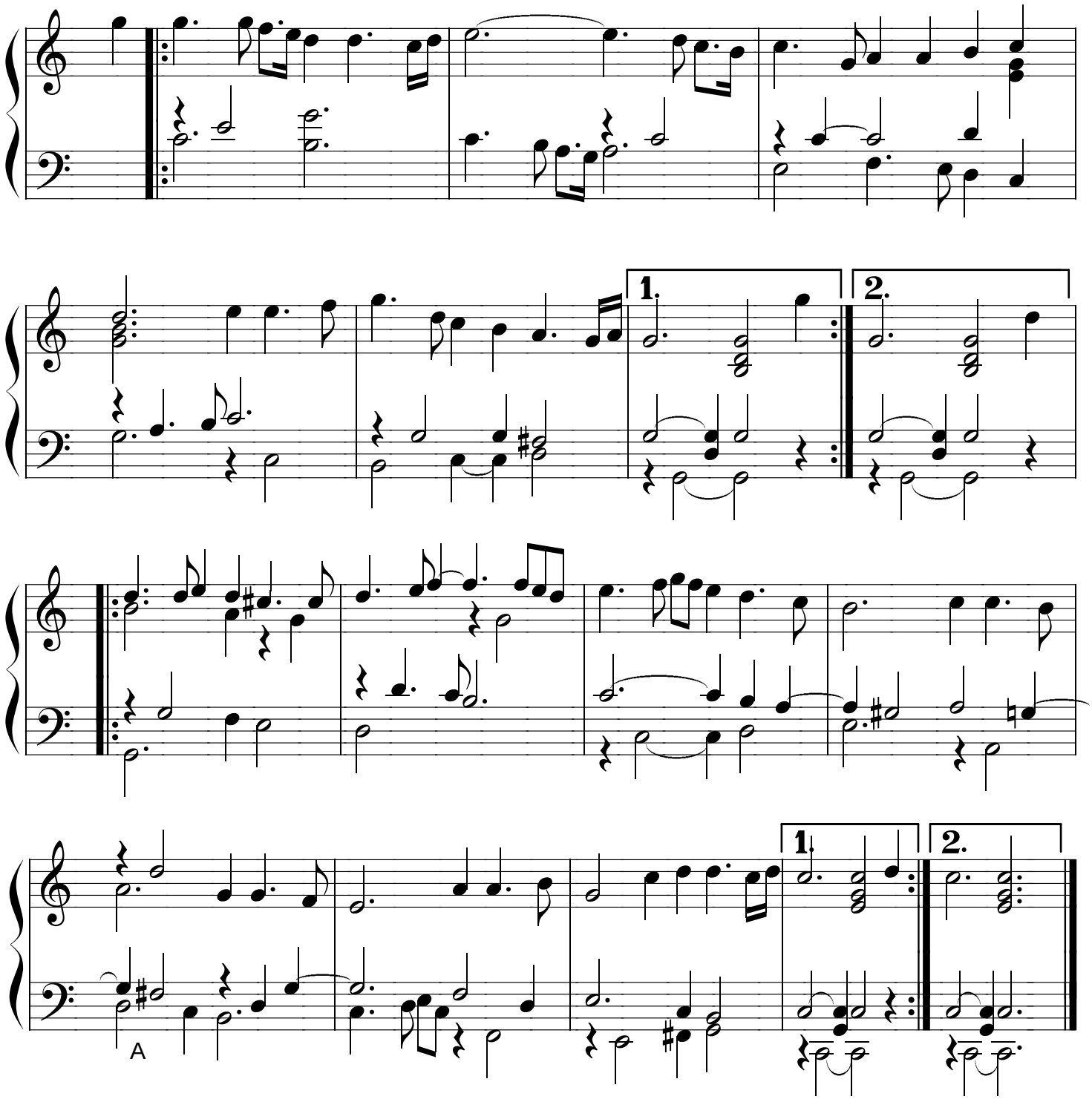
La sixte de passage peut parfois être attaquée directement :



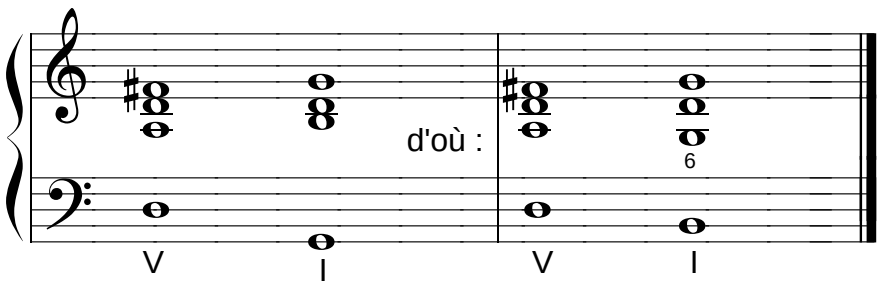
Courante (d'après De La Barre)



De La Barre : Courante (clavecin)



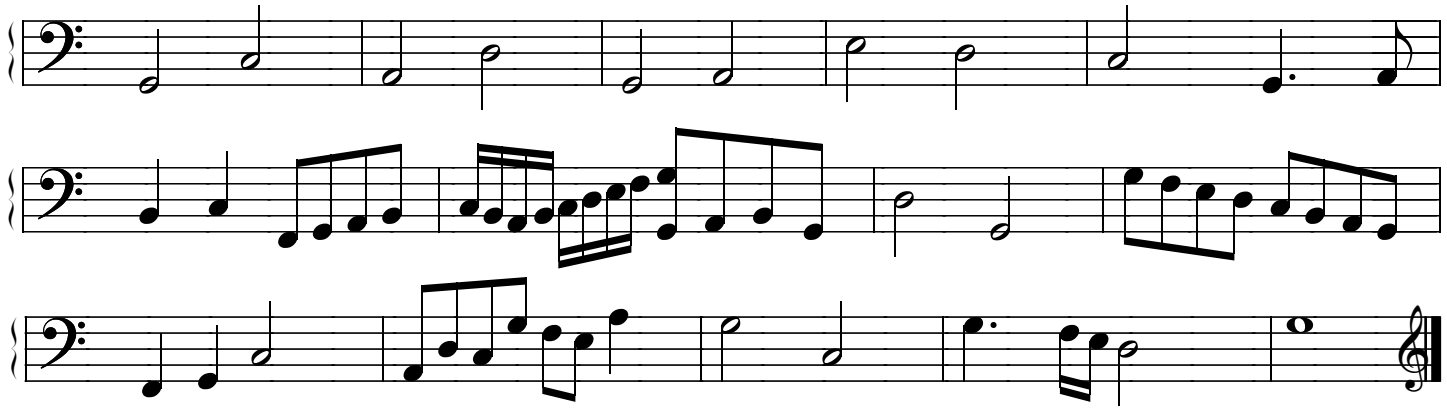
A : accord Majeur quand la basse va descendre d'une 5te (voir page 6)



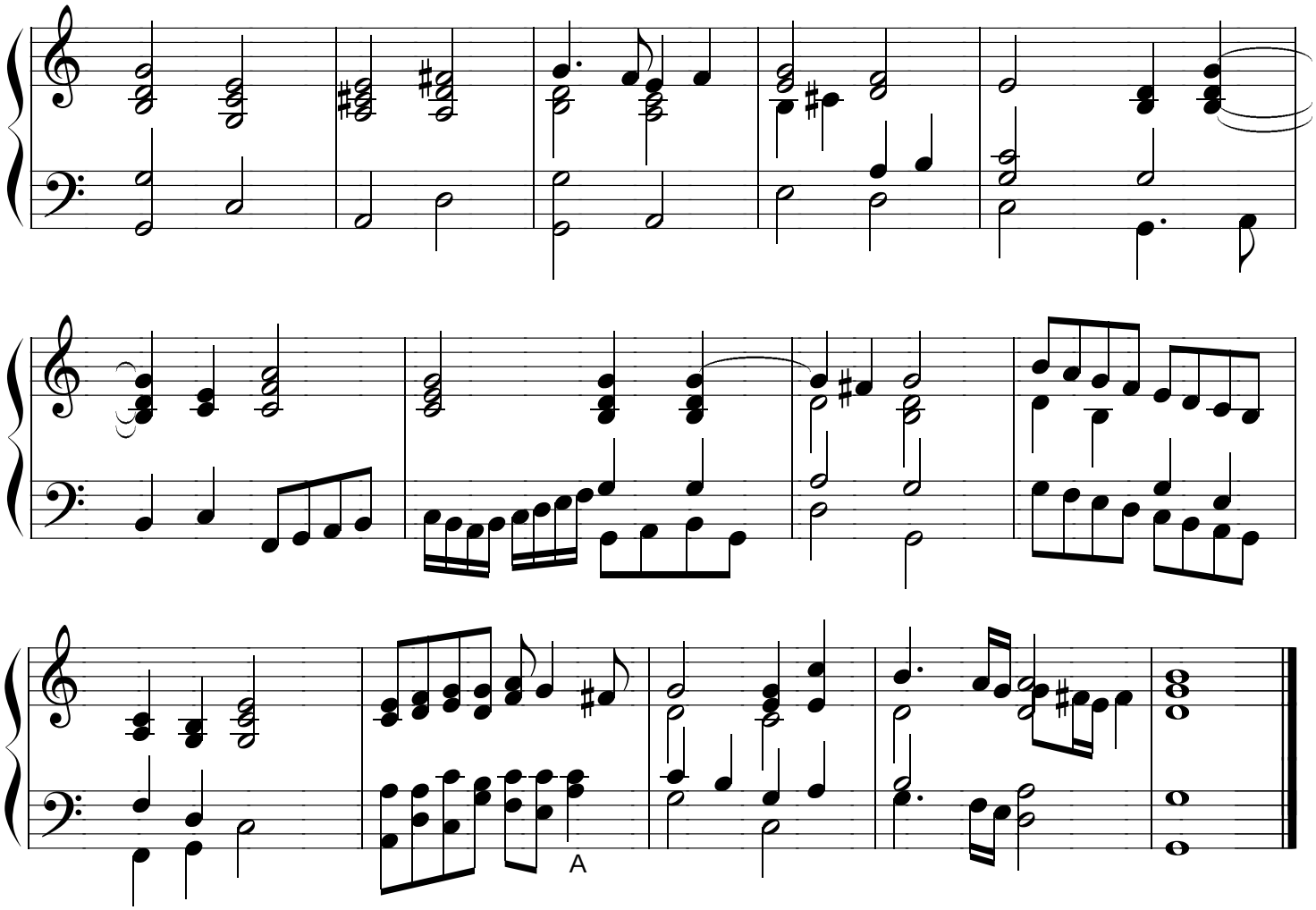
BIANCIARDI (1607)

Exercice à réaliser en fonction du mouvement mélodique de la basse.

- elle va monter d'un demi-ton : chiffrer 6 (sensible à la basse)
- elle va descendre d'un ton : chiffrer 5-#6 (#6 désigne la sixte majeure, qui n'est pas forcément altérée)
- elle va monter d'une quarte ou descendre d'une quinte : chiffrer #3 (dominante de l'accord suivant)



Réalisation de Bianciardi :



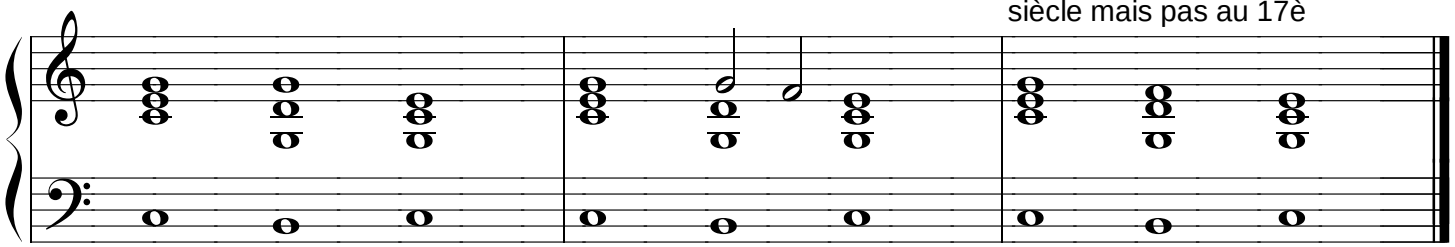
A : retenir l'idée de remplacer 5-#6 par 7-#6 (si la 7ème est préparée)

Récapitulation sur les mouvements mélodiques de la basse

La basse bouge d'un demi-ton : accord de sixte

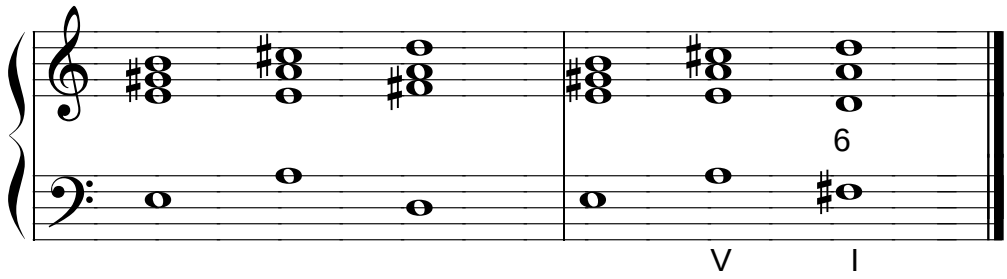
d'où cette possibilité...

... où celle-ci, systématique au 18è siècle mais pas au 17è



La basse monte d'une 4te ou descend d'une 5te : accord Majeur

d'où, parfois :



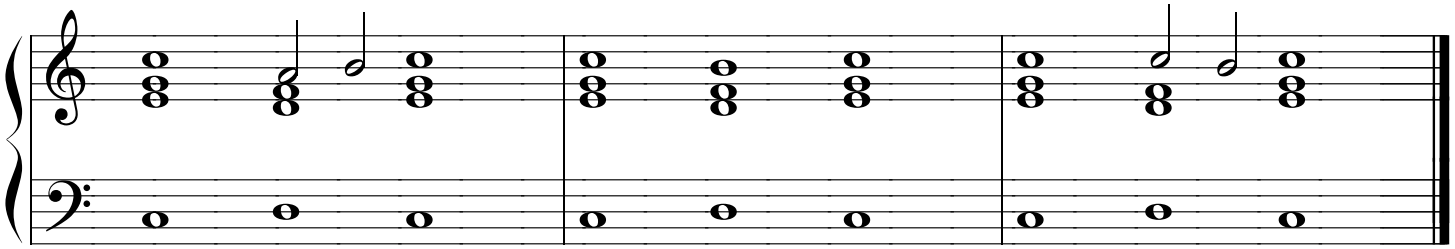
Condition :

il faut que l'accord Majeur puisse être entendu comme Dominante ou Dominante intermédiaire.

La basse descend d'un ton : 5 puis 6te de passage

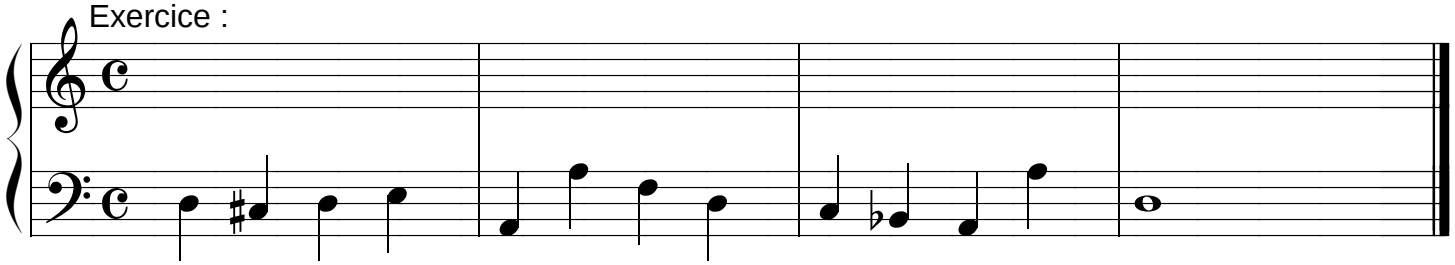
variantes : 6 directement...

...ou retard 7-6

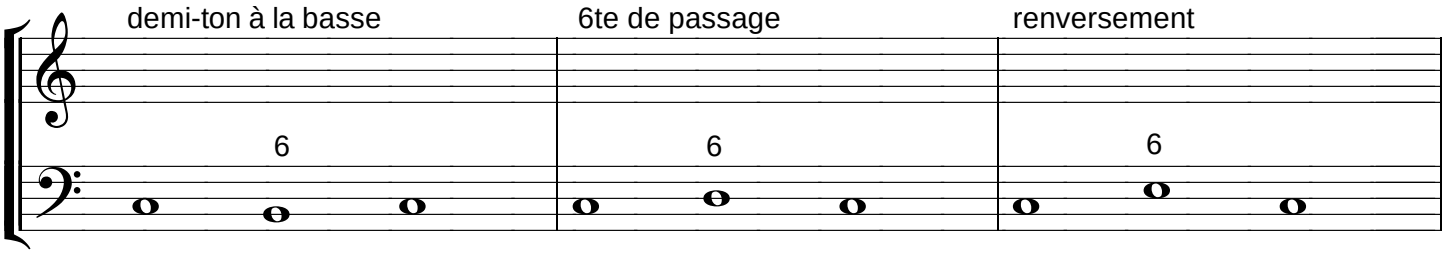


Attention : ces enchainements conventionnels ne sont pas toujours adoptés par le compositeur ! Il faut systématiquement vérifier avec la ou les partie(s) de dessus.

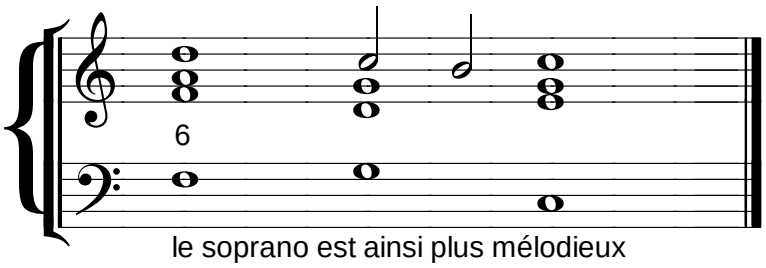
Exercice :



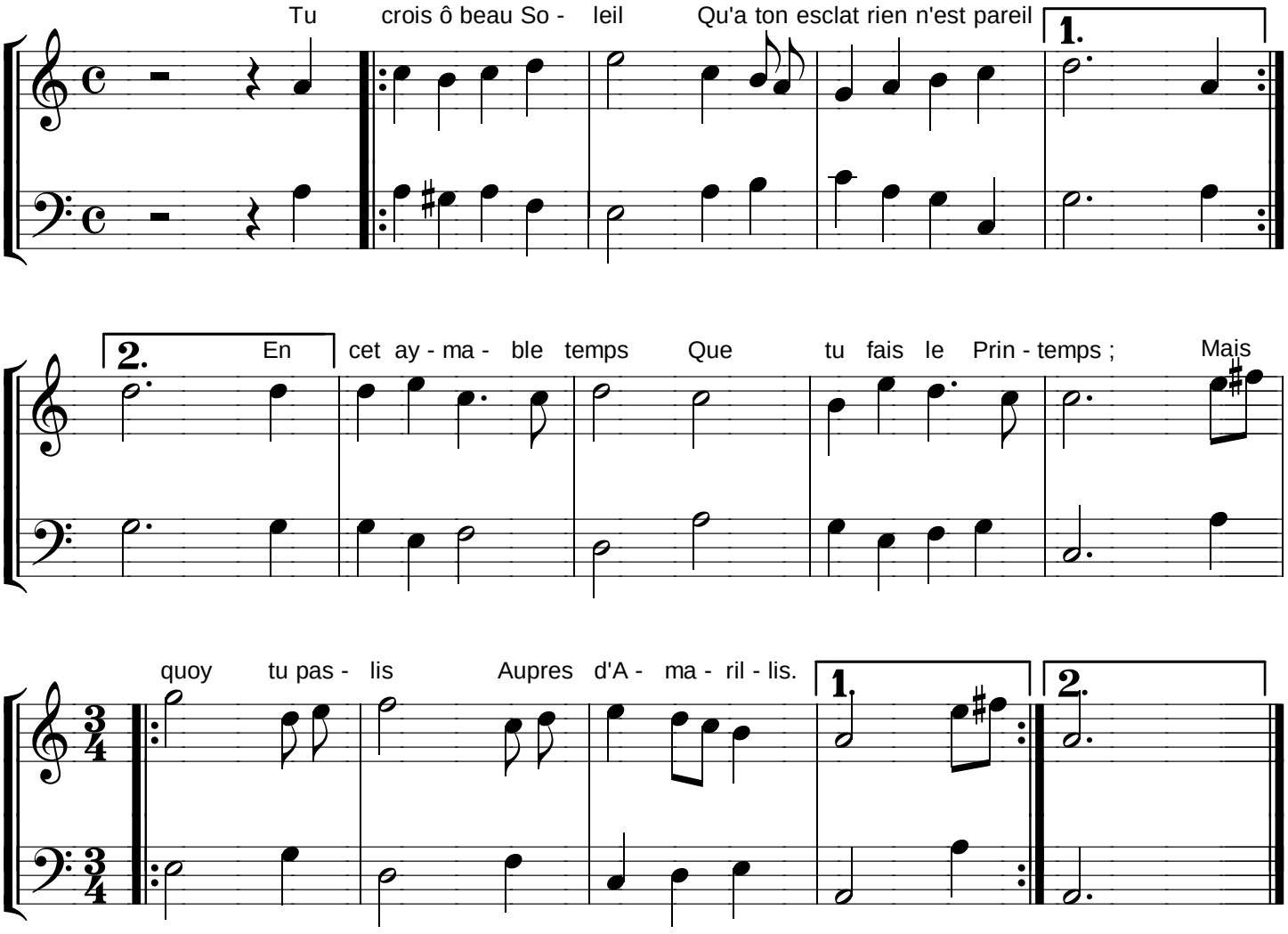
Récapitulation sur l'accord de 6te : plusieurs causes possibles



Il arrive aussi que le IVème degré soit chiffré 6 dans une cadence :

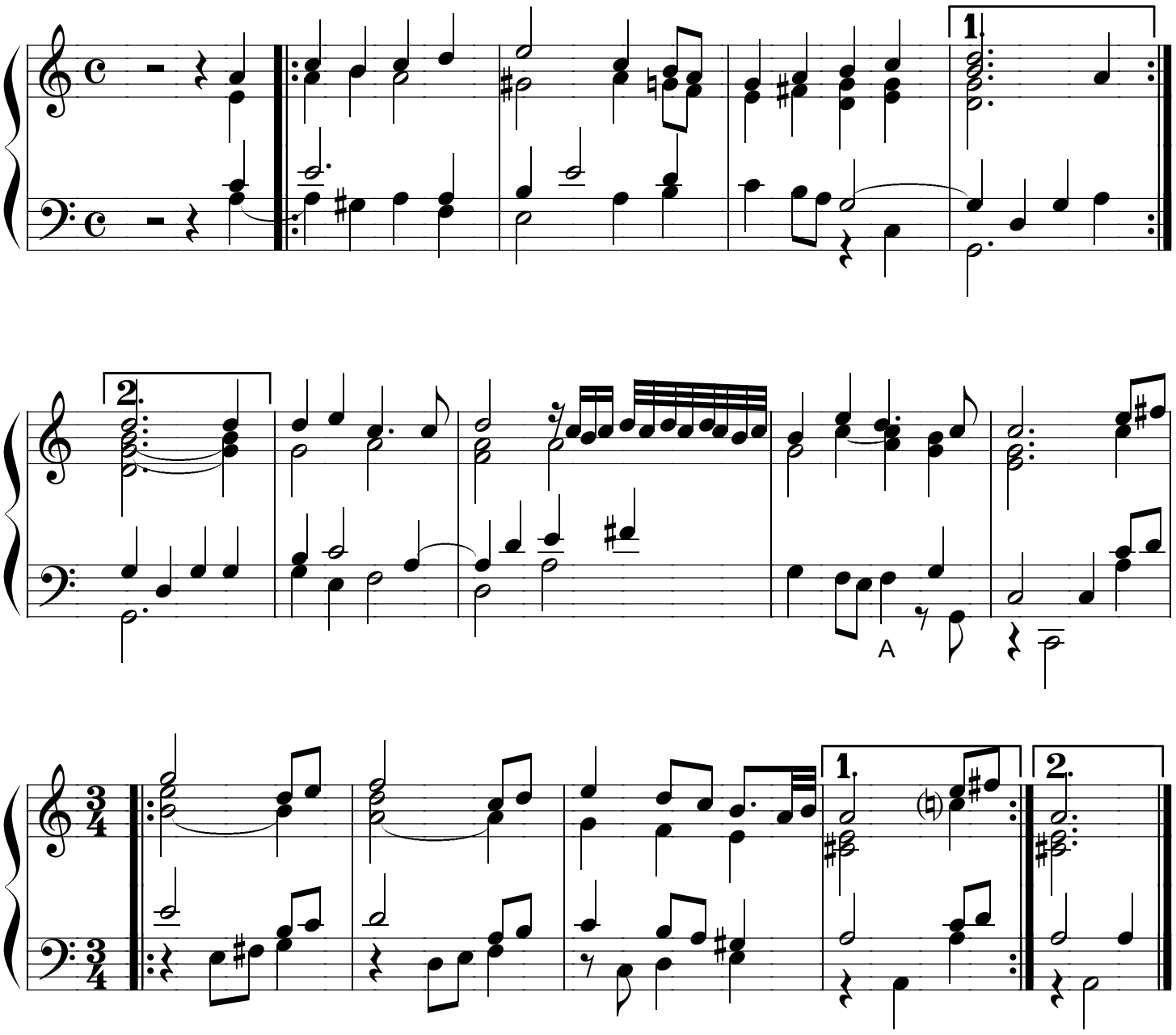


Louis XIII roi de France : Tu crois ô beau Soleil



P. de la Barre : Tu crois ô beau Soleil

Musique du Roi mise en tablature d'épinette (1636)

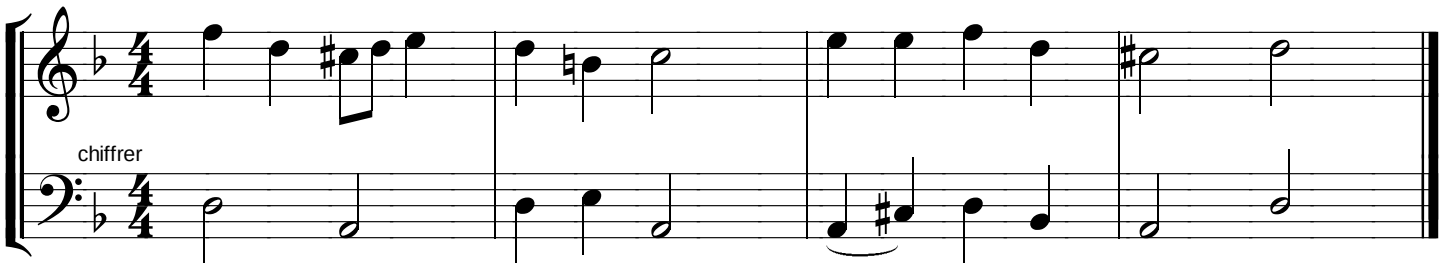


A : le dessus joue une 6te, cela n'empêche pas de choisir une 5te pour l'accompagnement.
Il en résulte ici un accord de sixte et quinte qui ne deviendra systématique qu'au 18ème siècle.

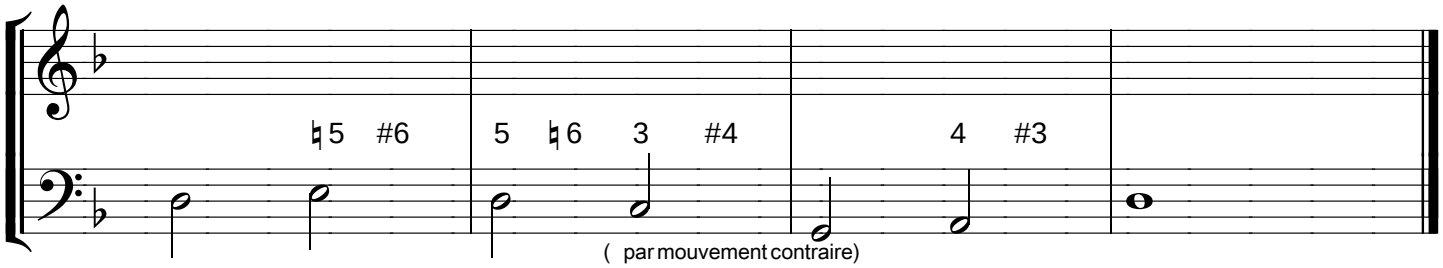
On peut dire qu'au 17ème aucun accord n'est à exclure, sous condition que l'accord inhabituel soit la résultante d'une conduite de voix bien pensée.

Altérations

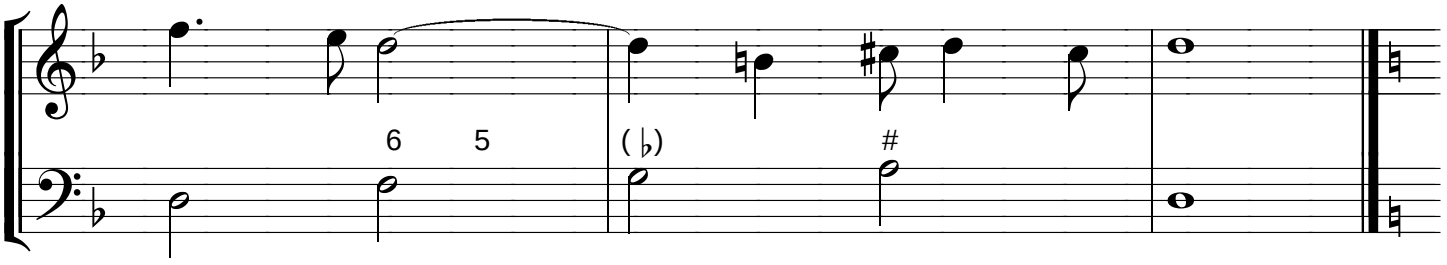
Rappels :
- La basse va monter d'une 4te ou descendre d'une 5te : accord Majeur s'il peut s'agir d'une Dominante ou d'une "dominante intermédiaire"
- Mouvement de tierce (ou sixte) à la basse : éviter une fausse relation



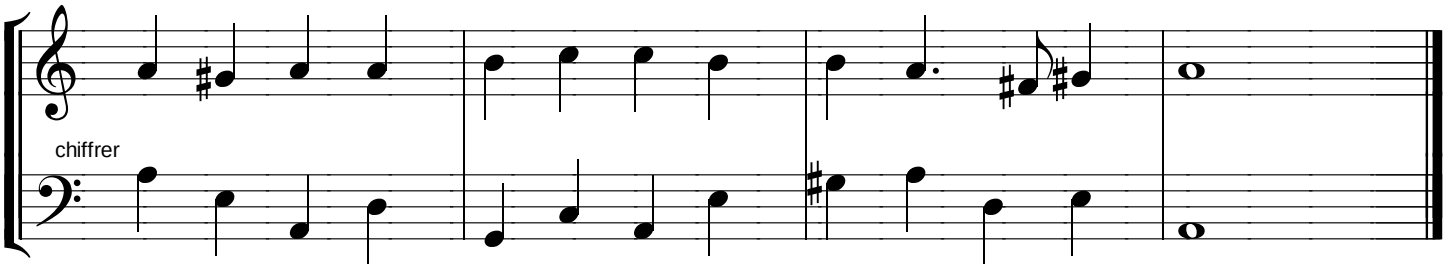
Pour les notes de passage on peut souvent penser en termes de "sensible intermédiaire" :



Respecter en général le mineur mélodique,
le chevauchement d'altérations contradictoires peut donner un bel effet :

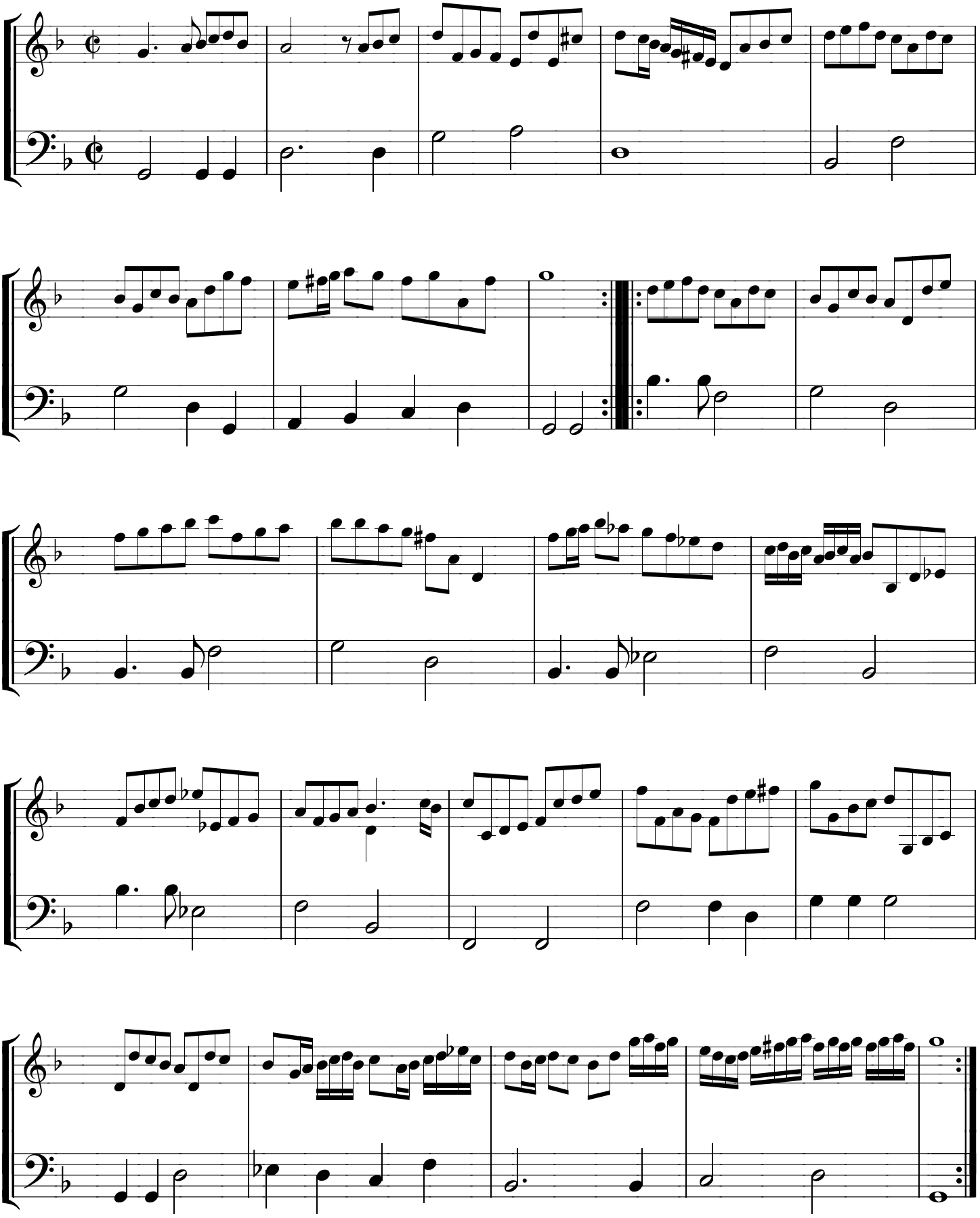


Tonalité mineure : terminer la cadence en Majeur (tierce picarde)

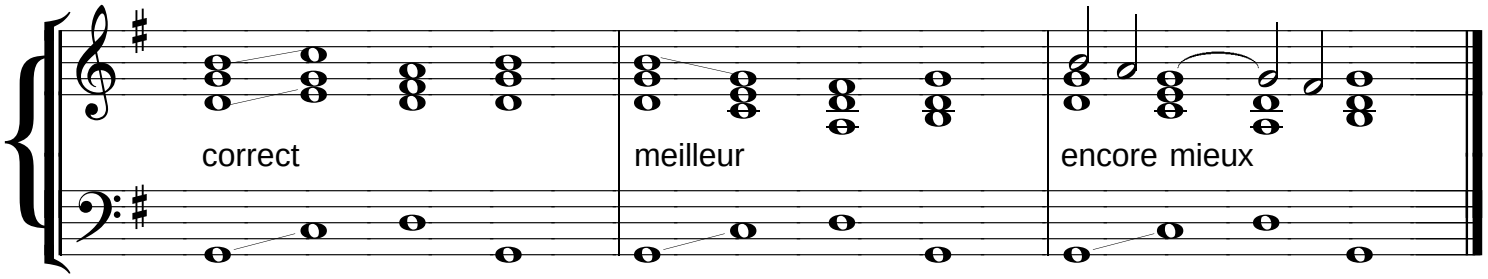


Tonalité mineure : repérer les demi-cadences (arrêt sur la Dominante, donc accord Majeur)

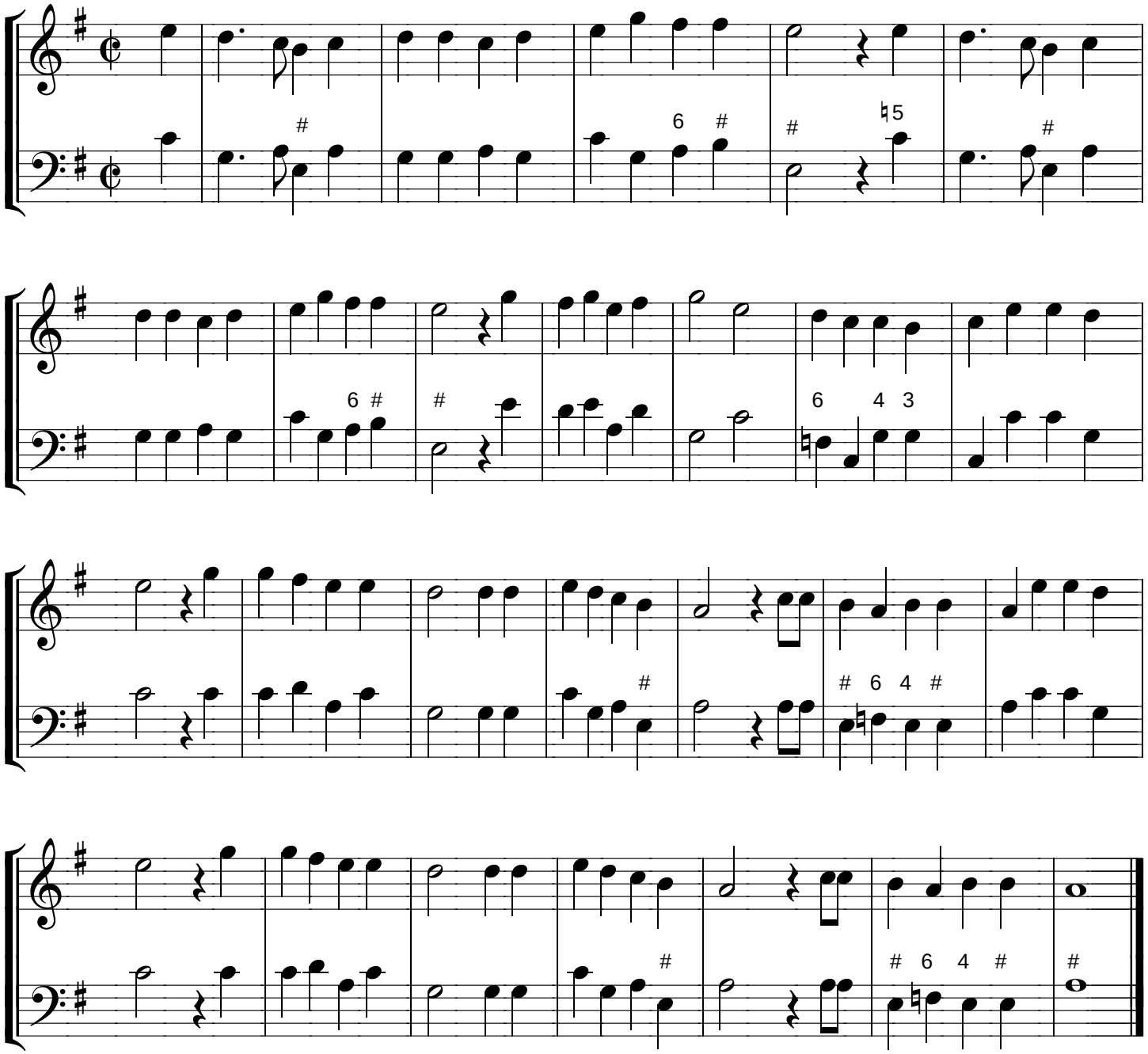
J. Schop : Almande Mortiel (extrait)



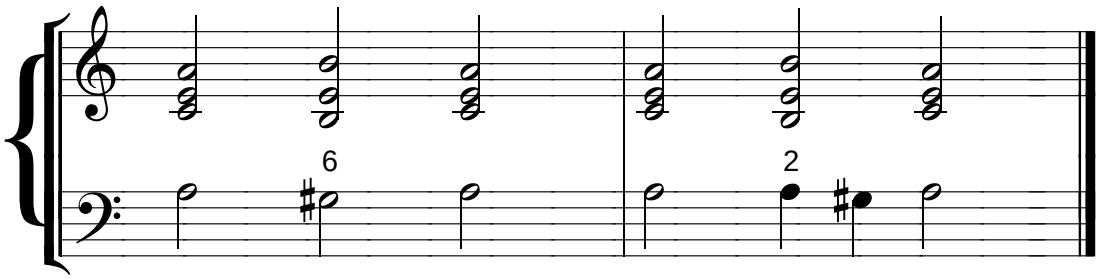
Privilégier les mouvements contraires et les notes de passage



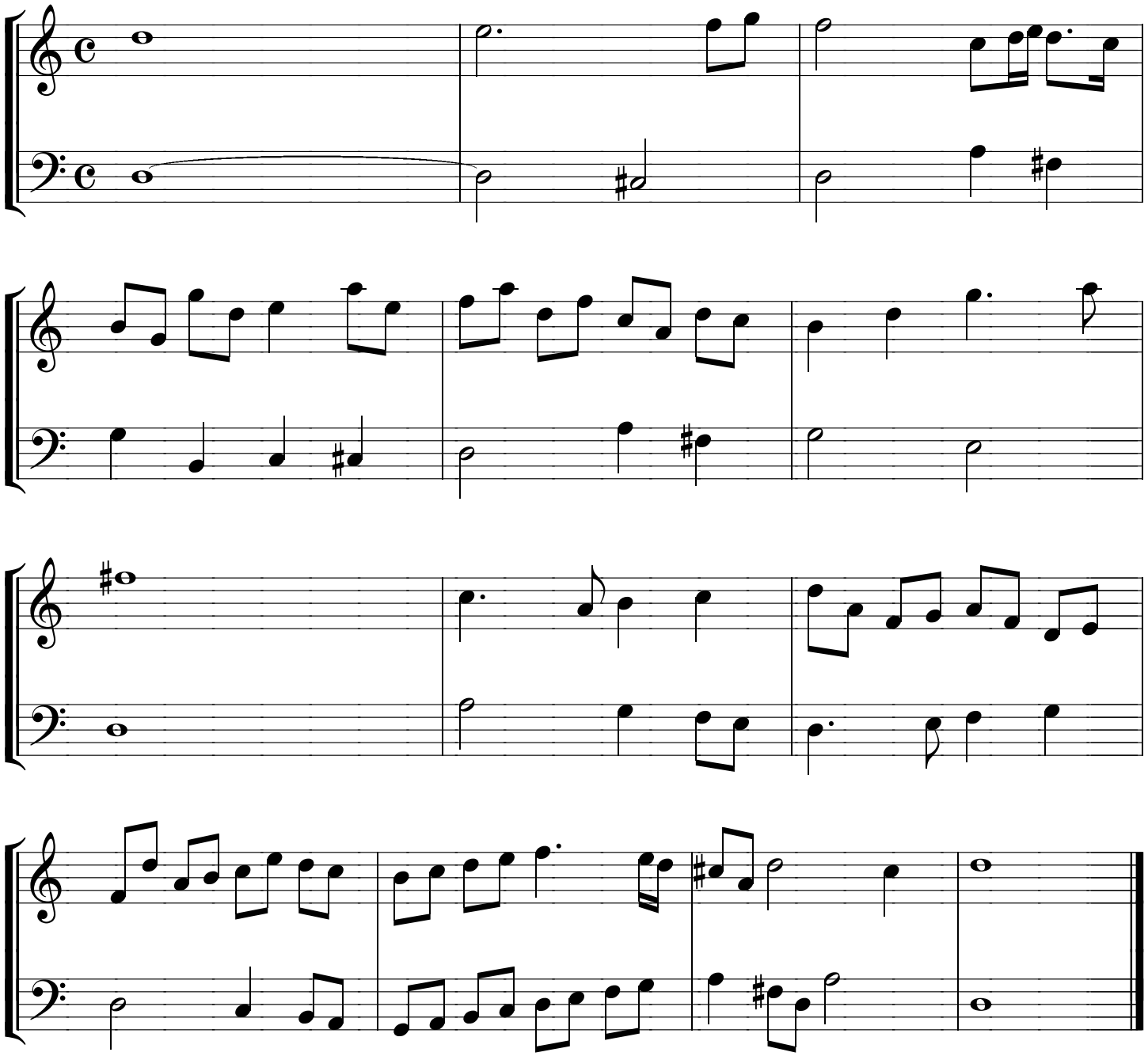
G. Gastoldi : La Bellezza



Retard de basse

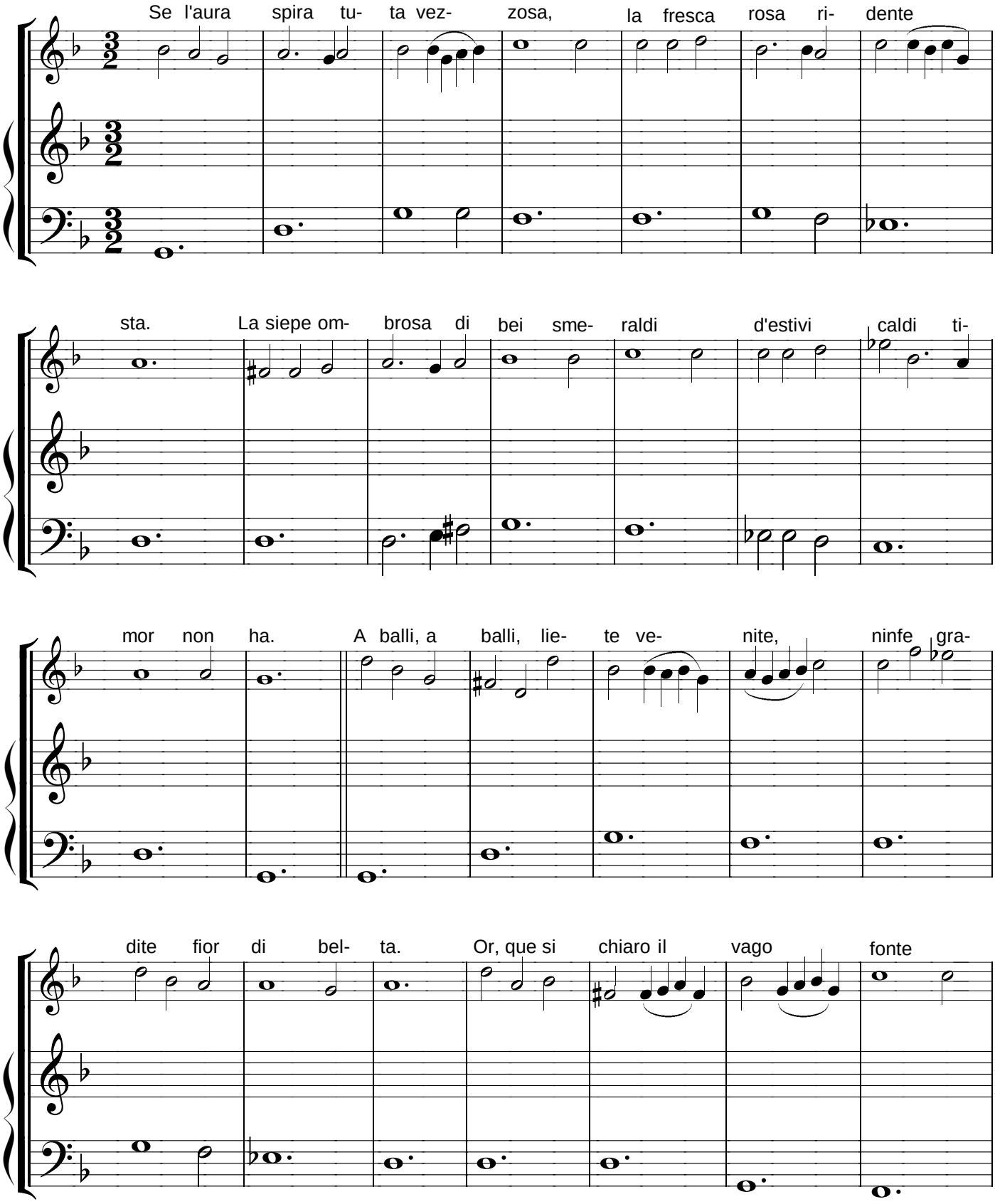


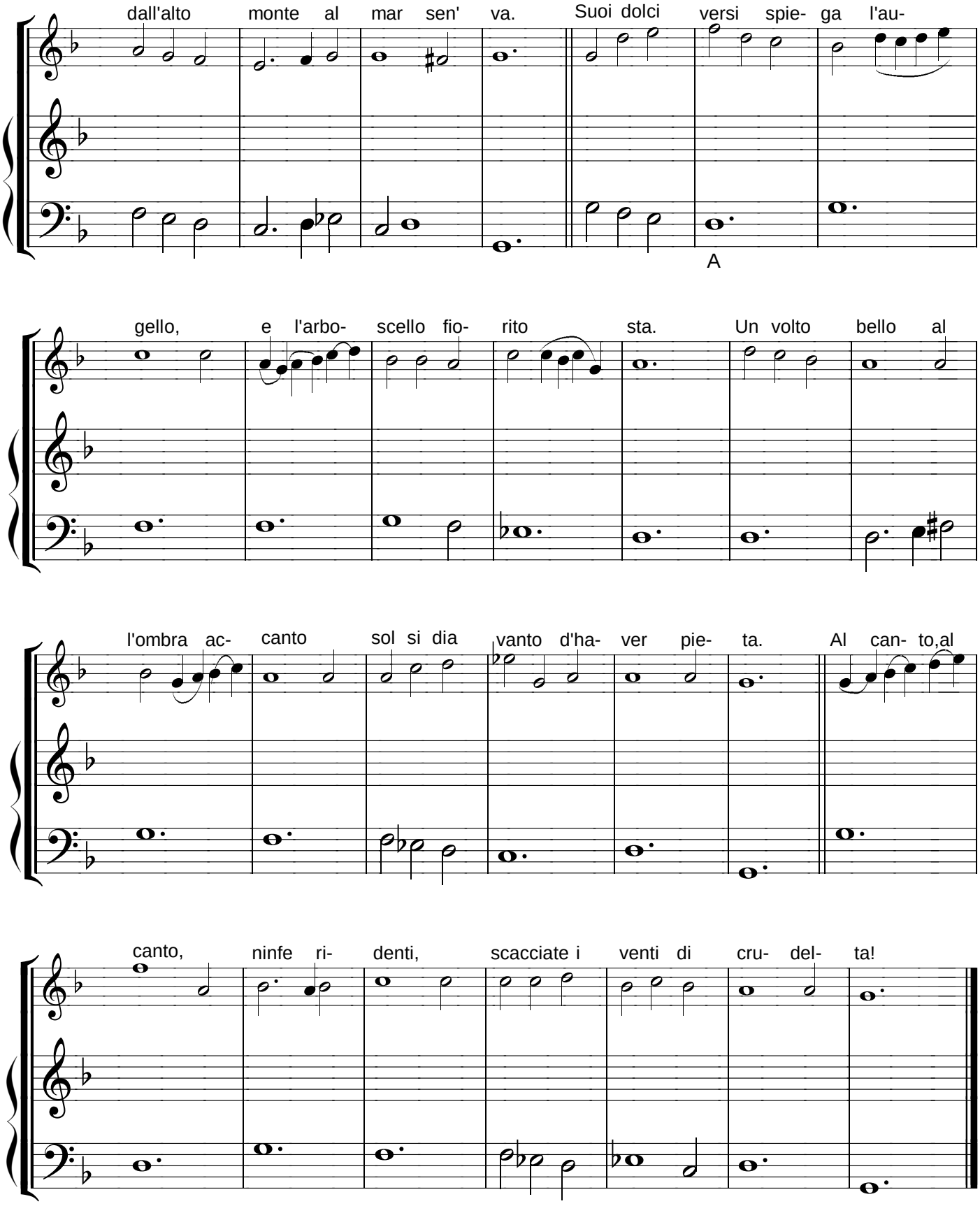
A. Berardi : Canzone Prima (extrait)



G. Frescobaldi : Se l'aura spira

Chiffrer la basse en appliquant les principes habituels, puis confronter avec la partie de chant...





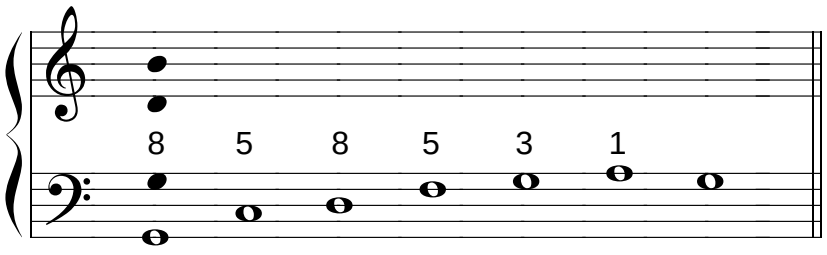
A : #3 en principe mais fa bécarre dans la partie de chant. On peut choisir un accord sans 3ce ou pour une fois avec 3ce mineure, mais le meilleur compromis serait un retard 4 - #3

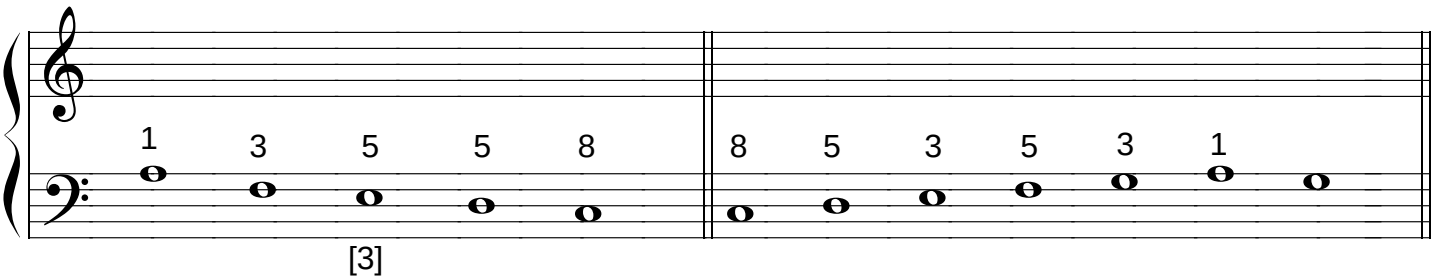
Réalisation du ténor

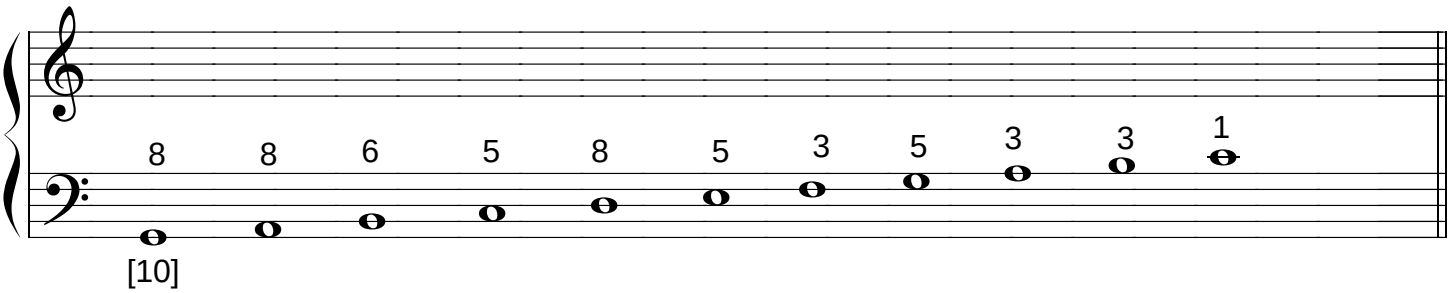
Commencer par trouver un ténor en contrepoint avec la basse (et joué lui aussi avec la main gauche) puis ajouter la main droite : cette manière de travailler développe l'écoute "horizontale".

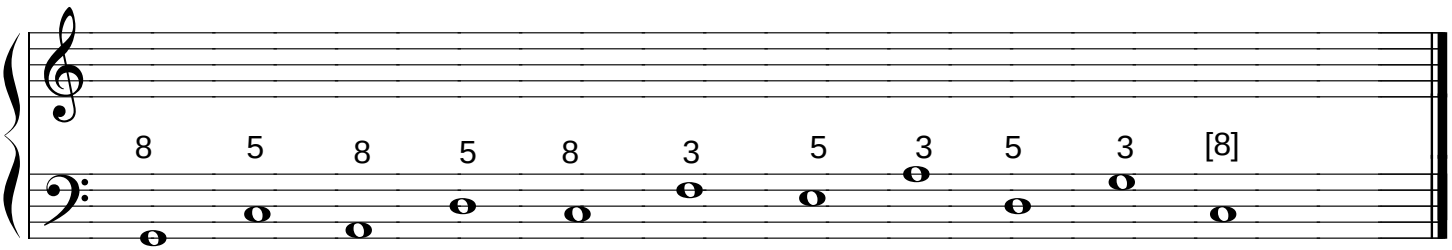
SABBATINI (1628)

Exercices pour la main gauche
(le chiffre indique la note du ténor)







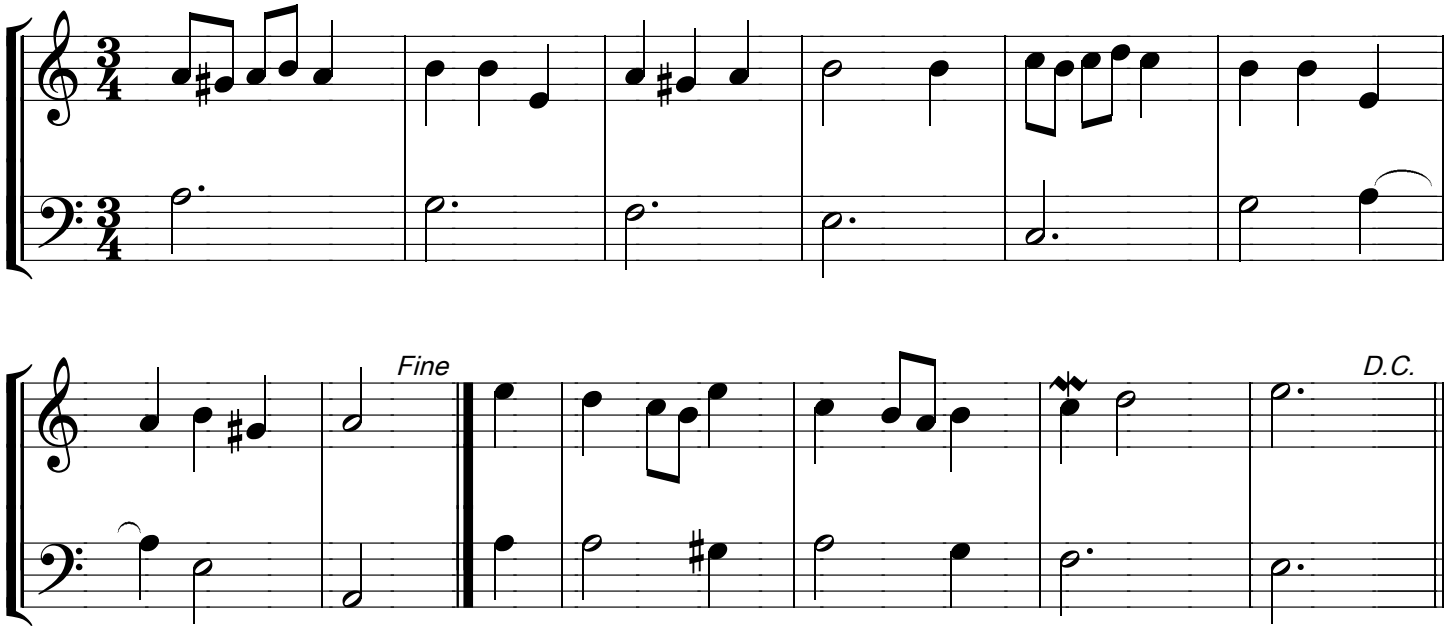


Principe général : alterner 8ves et 5tes quand la basse est dans le grave, 5tes et 3ces quand elle est dans le médium, 3ces et unissons quand elle est dans l'aigu.

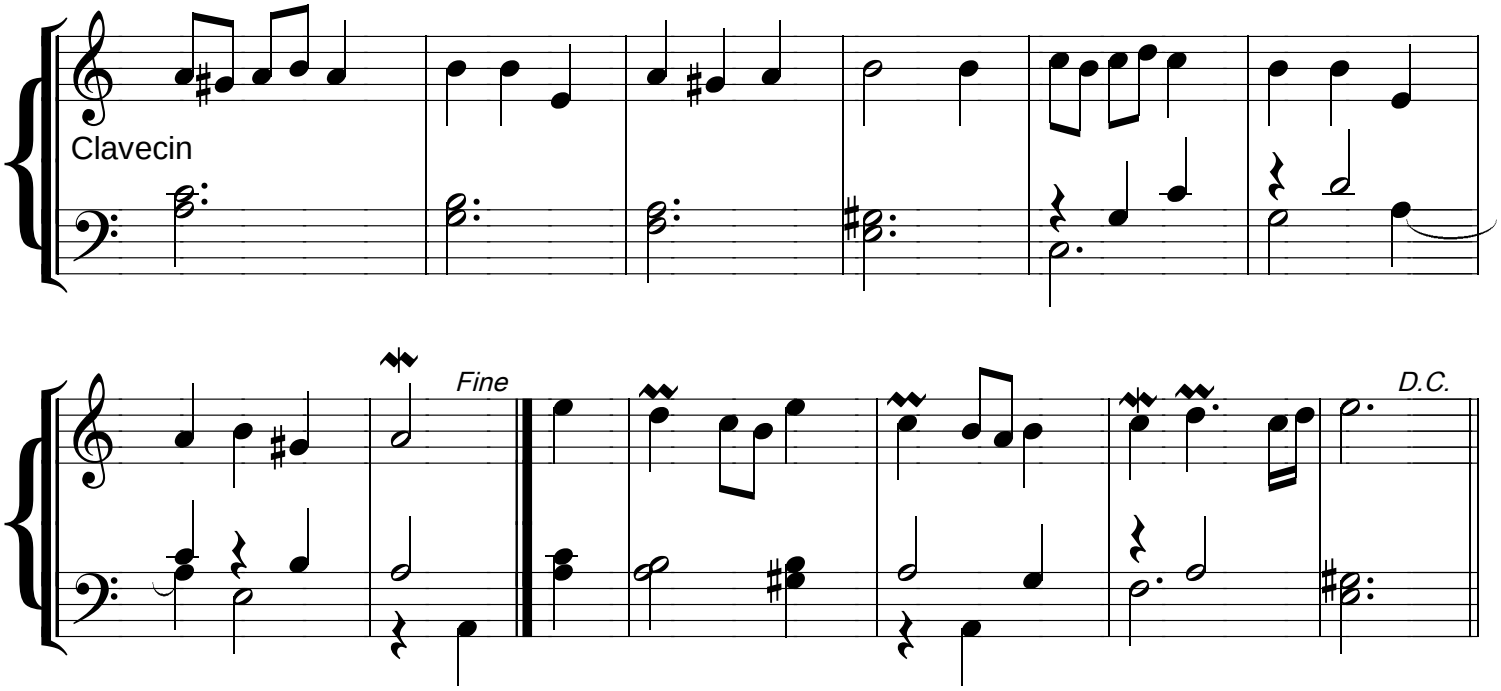
Sabbatini tolère les quintes ou octaves parallèles quand le ténor risque de s'éloigner de sa tessiture normale. (On pourrait néanmoins faire d'autres choix, que je propose entre crochets)

Menuet d'après Purcell :

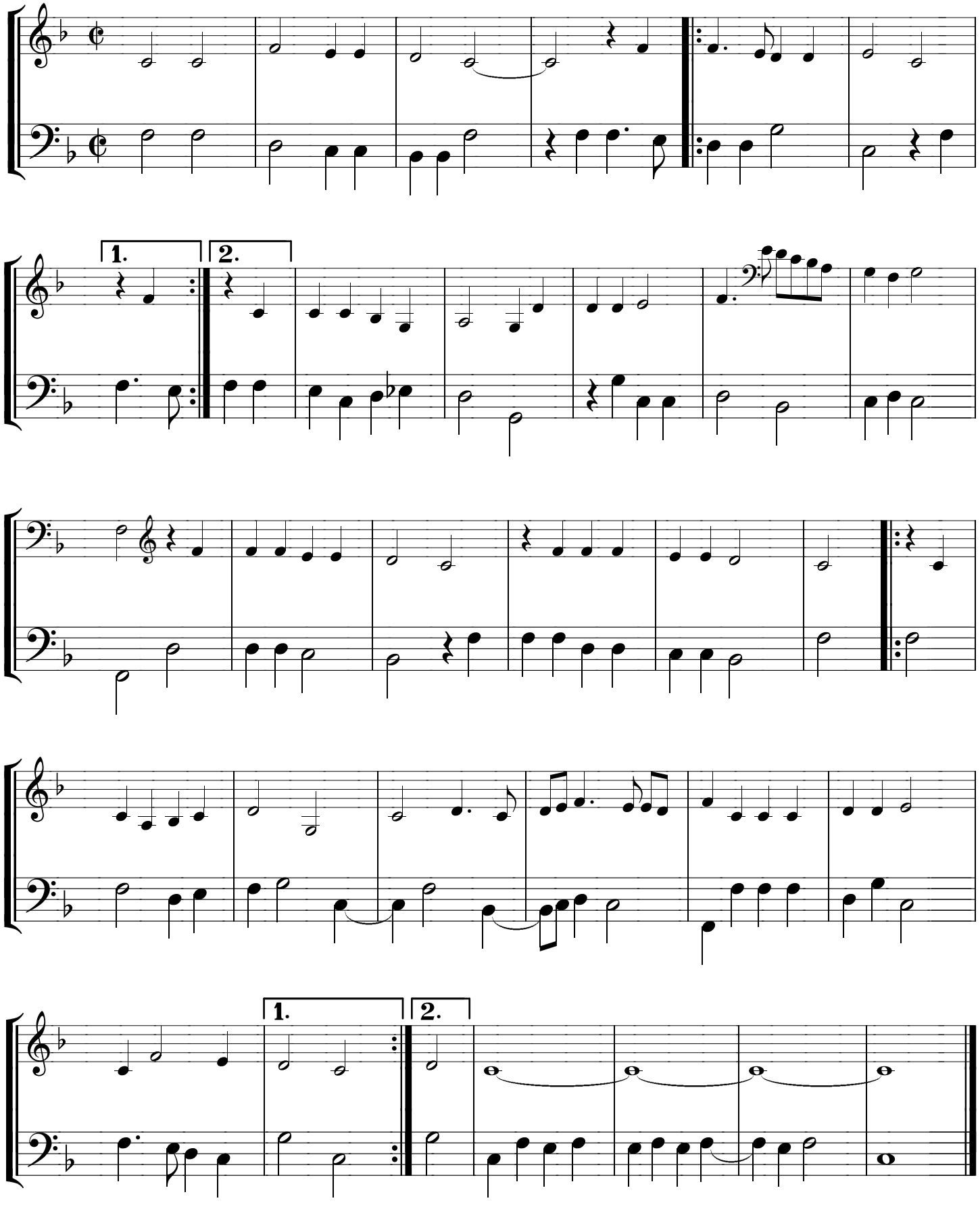
Ajouter une partie de ténor (jouée avec la basse par la main gauche).
La main droite complètera... ou remplacera l'instrument de dessus.



H. Purcell : Minuet (1689)

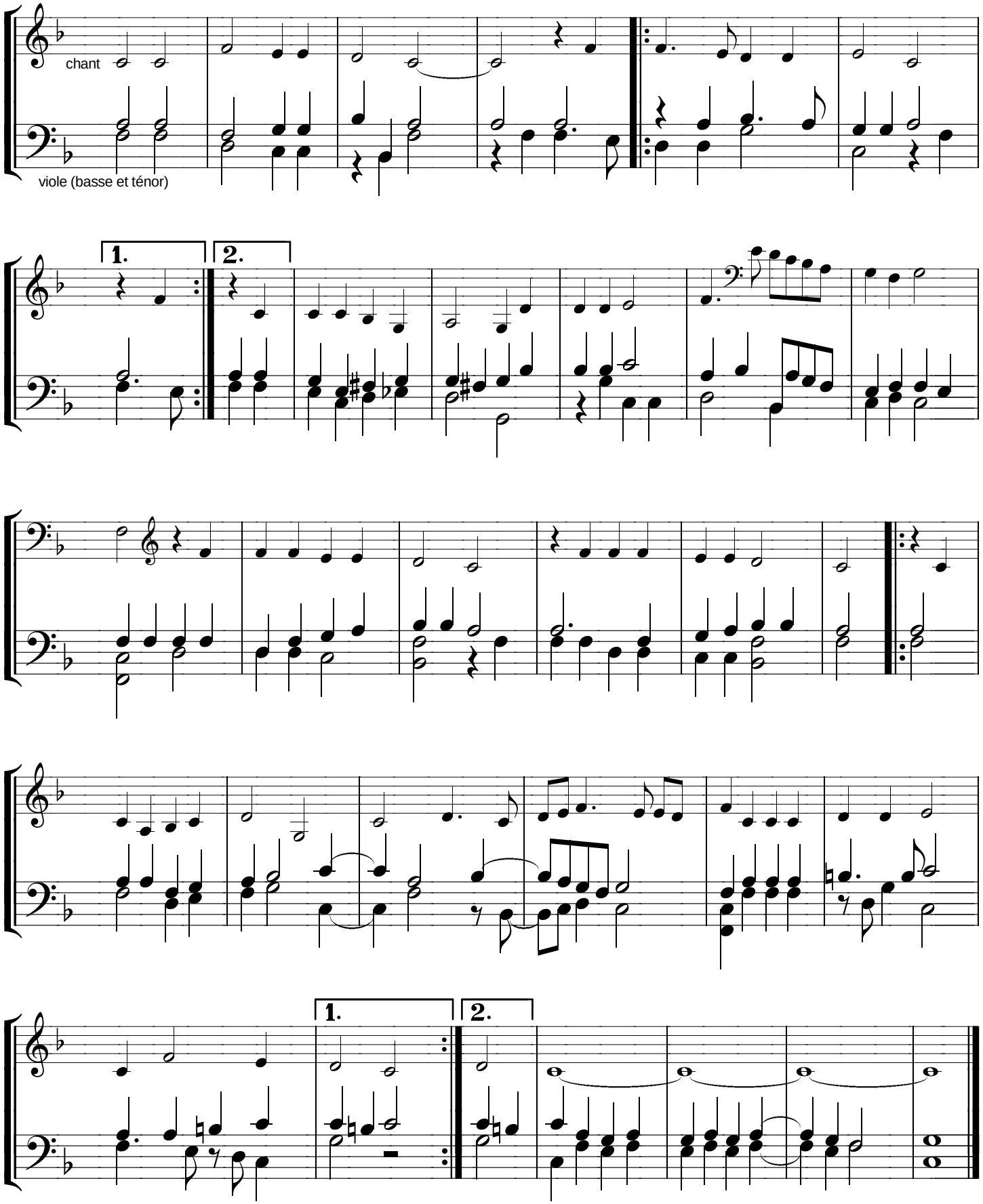


Madrigal pour voix et basse de Ganassi (milieu du 16è siècle) :
ajouter un ténor et jouer le dessus à la main droite.



S. Ganassi : Io vorei Dio d'amore (1542/1543)

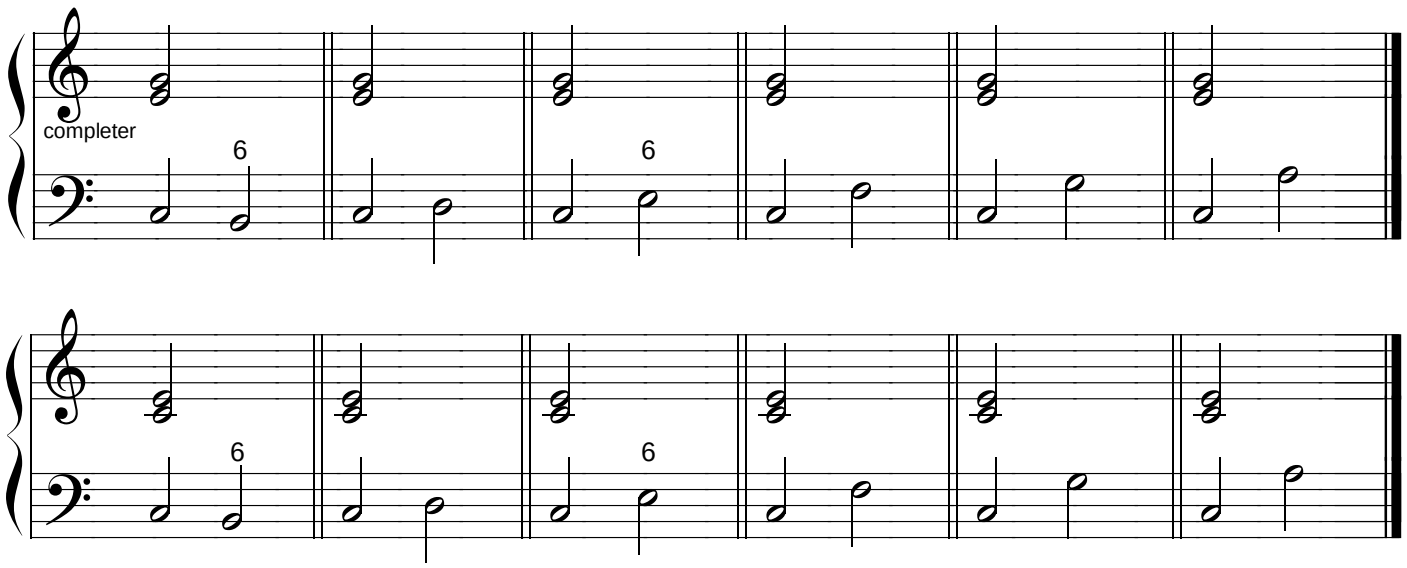
Accompagnement à la viole seule : pour Ganassi, tenter de réaliser à plusieurs voix (comme au luth) donnerait un résultat artificiel. Il préfère une solution adaptée à son instrument en n'ajoutant qu'une partie de ténor à la basse.



Réalisation à trois voix

Lorsqu'on opte pour une réalisation contrapuntique (pensée "horizontalement") elle s'avère commode et naturelle.

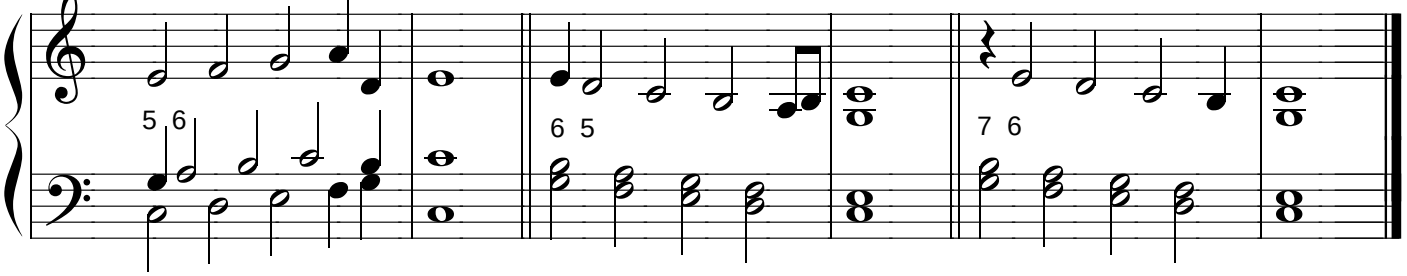
On peut procéder ainsi :
1°) la voix qui en est le plus proche joue la tierce
2°) la troisième voix complète en bougeant le moins possible (5 ou 6... ou 8 ou encore 3...)
Privilégier le mouvement contraire (sinon, opposer un mouvement conjoint à la basse disjointe)



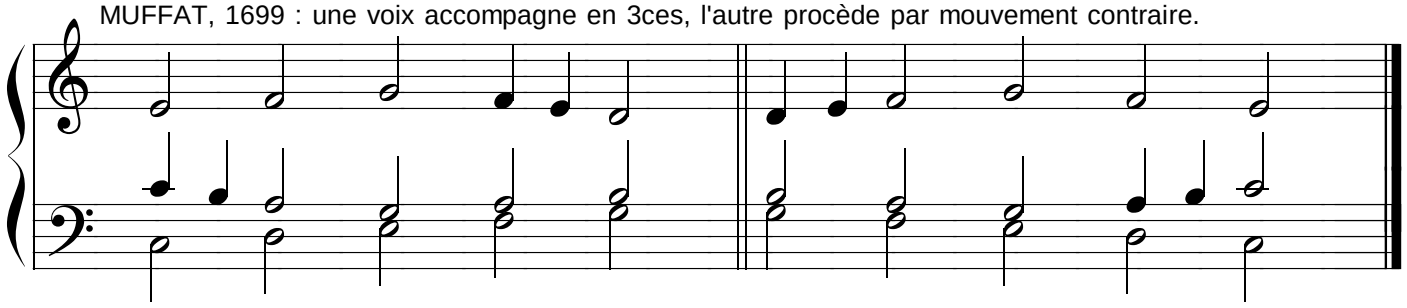
S'éloigner le moins possible de la basse, souvent la main gauche pourra jouer deux notes et la main droite une seule.

Succession de notes conjointes à la basse : tout réaliser en 6tes parallèles,
ou adopter une des propositions suivantes

LOCKE, 1673 : 6tes parallèles plus ou moins "déguisées"

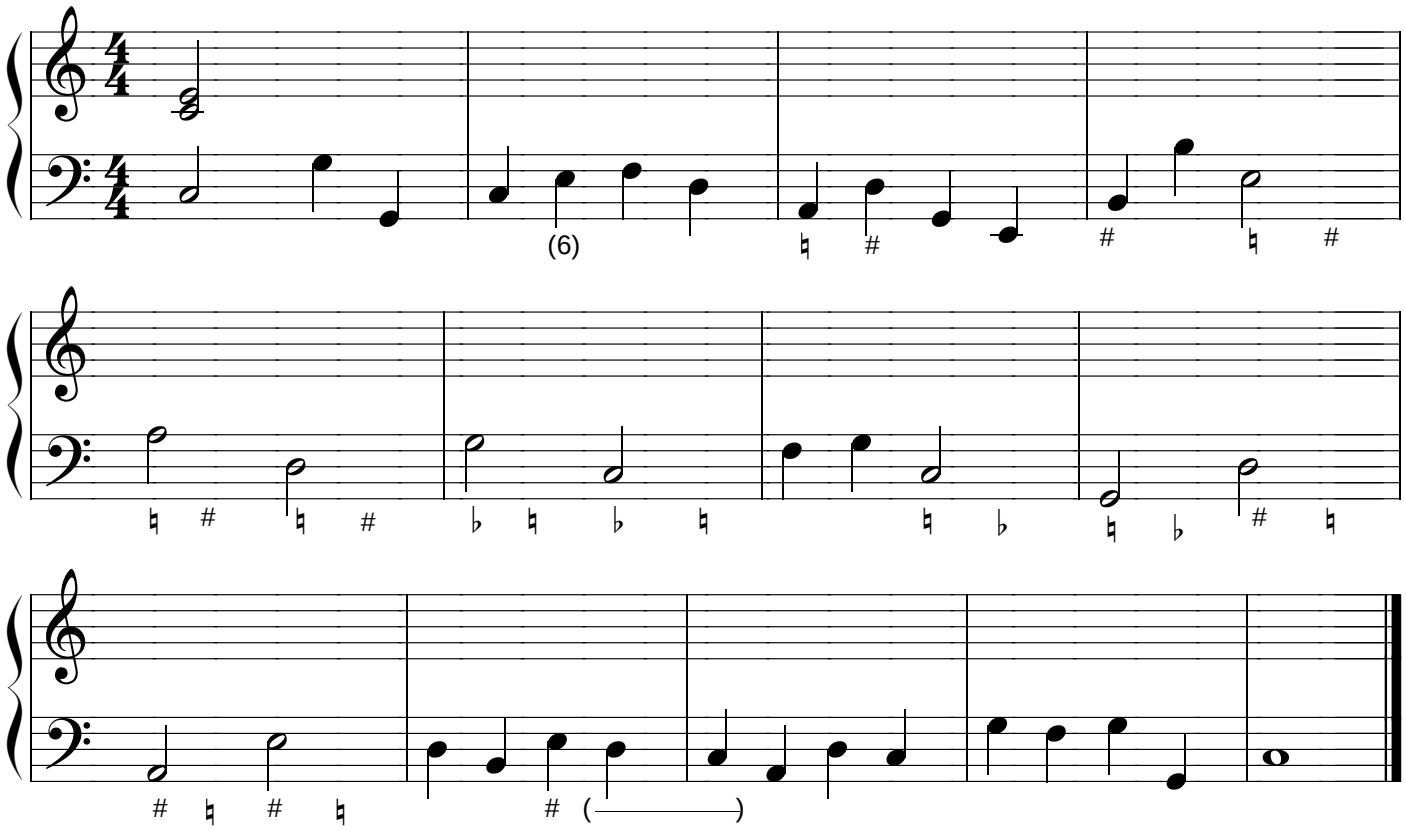


MUFFAT, 1699 : une voix accompagne en 3ces, l'autre procède par mouvement contraire.

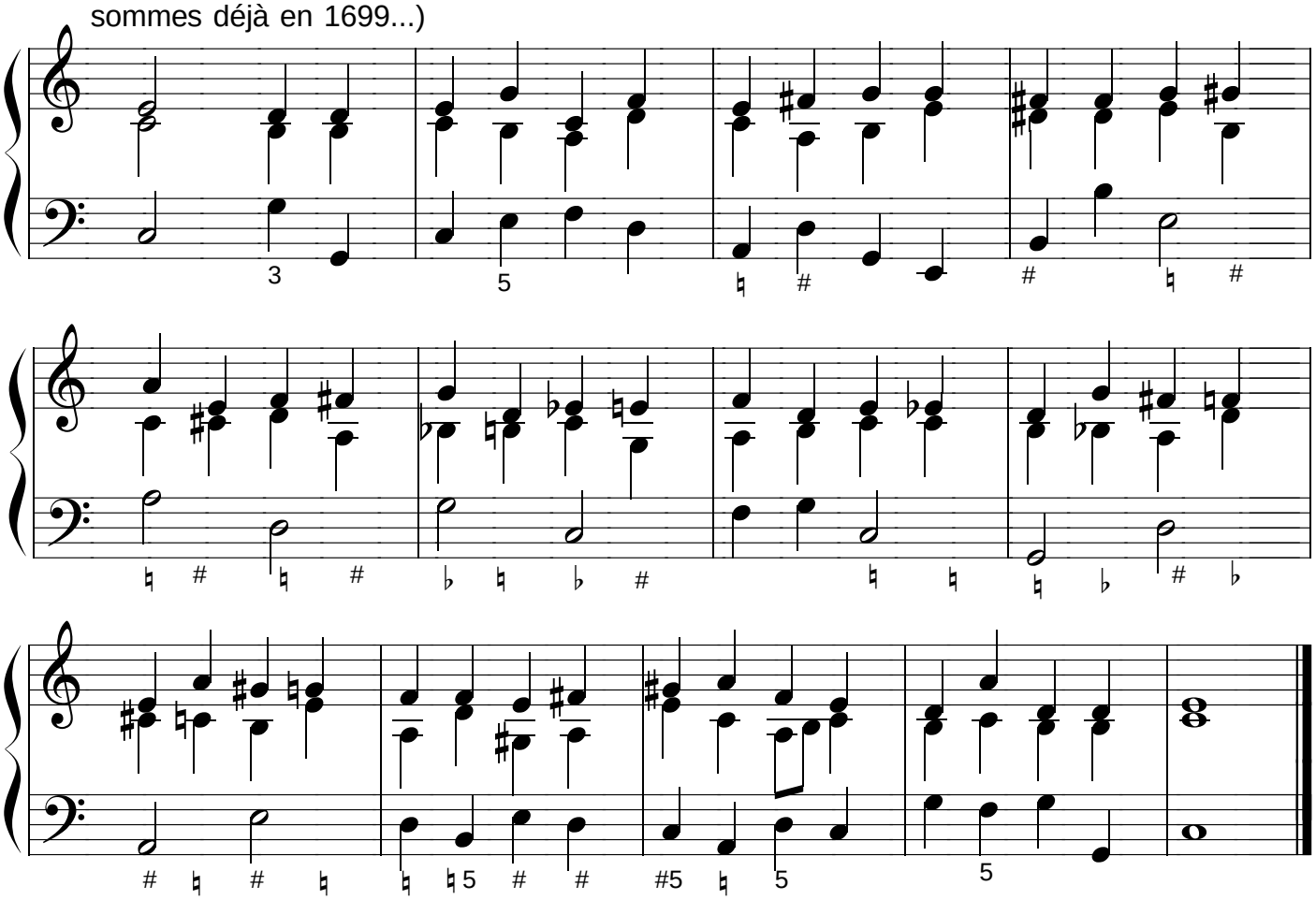


MUFFAT (1699)

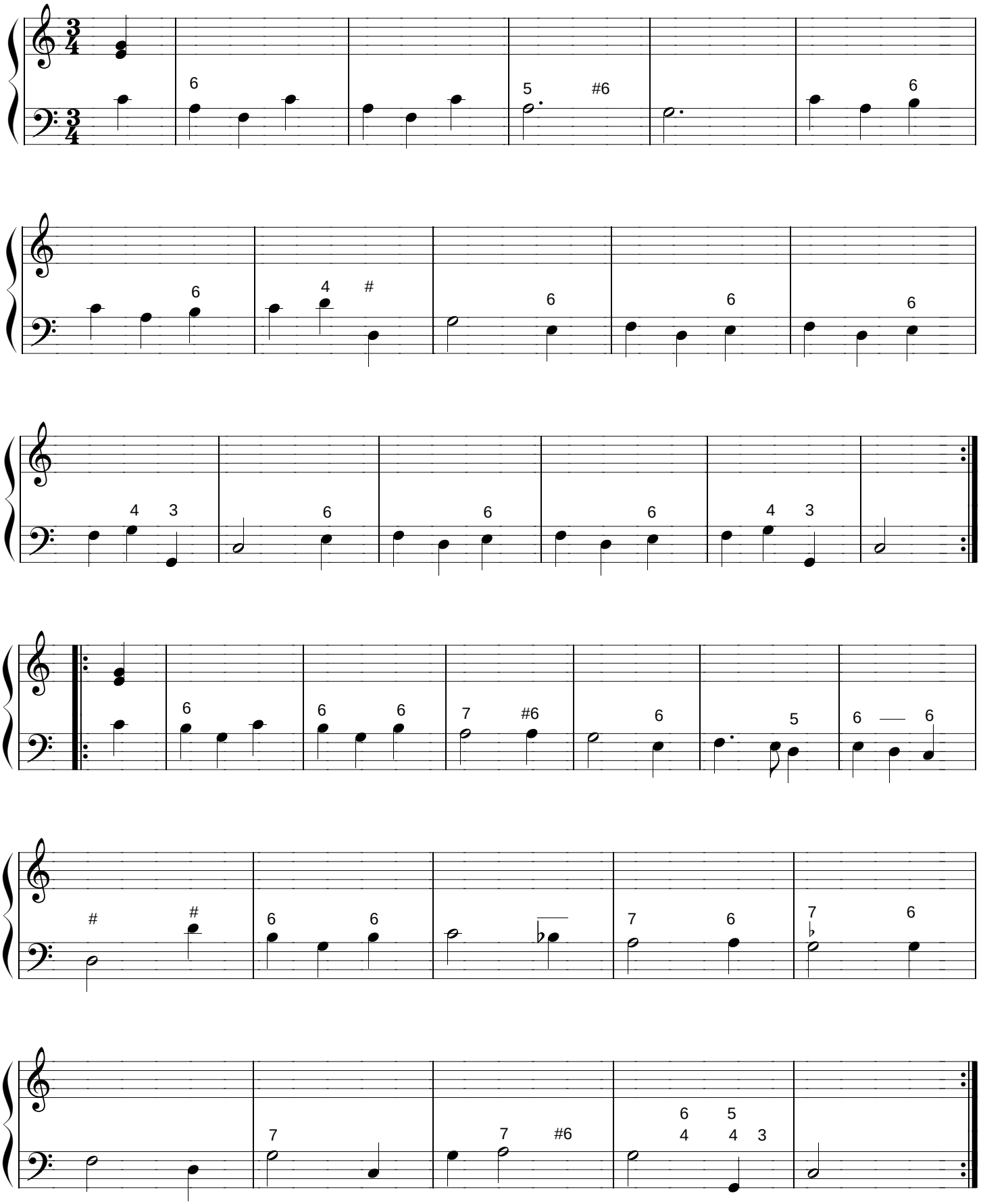
écrire une réalisation à trois voix, puis confronter à celle de Muffat



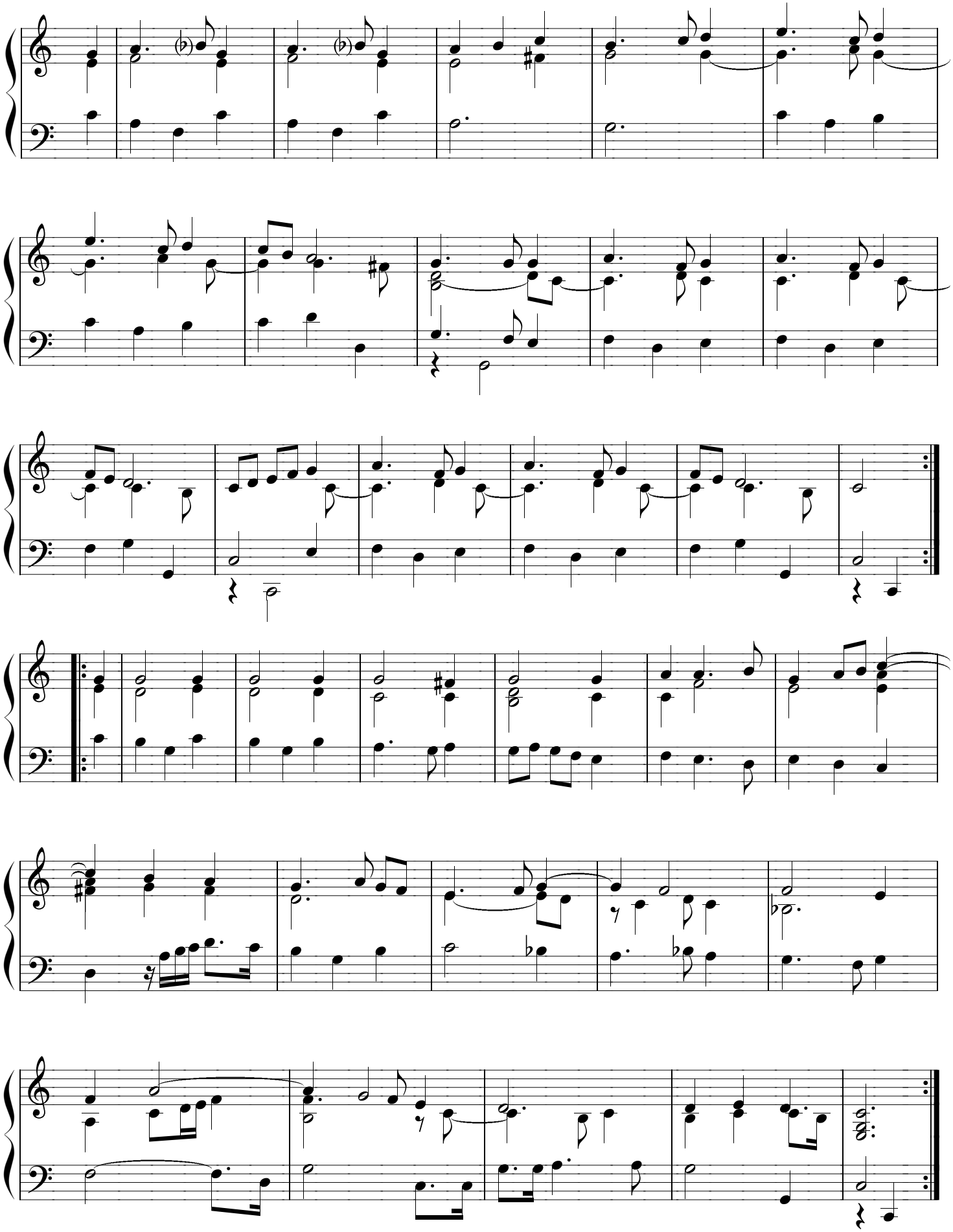
réalisation de Muffat : il multiplie les mouvements disjoints, plus chantants (mais nous sommes déjà en 1699...)



Exercice sur une basse d'après Chambonnières : réaliser à trois voix



J. C de Chambonnières : Courante pour clavecin



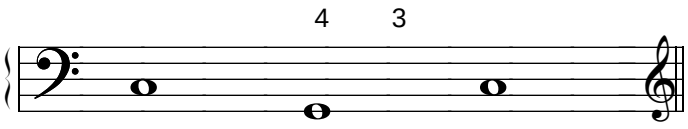
Diminutions

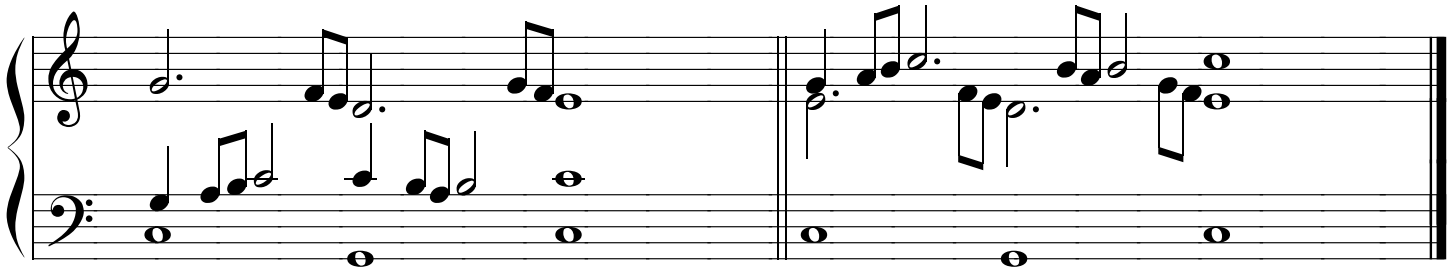
La réalisation à trois voix libère les doigts et comme le montre Muffat (page 27) on peut en profiter pour chercher la conduite de voix la plus "cantabile".

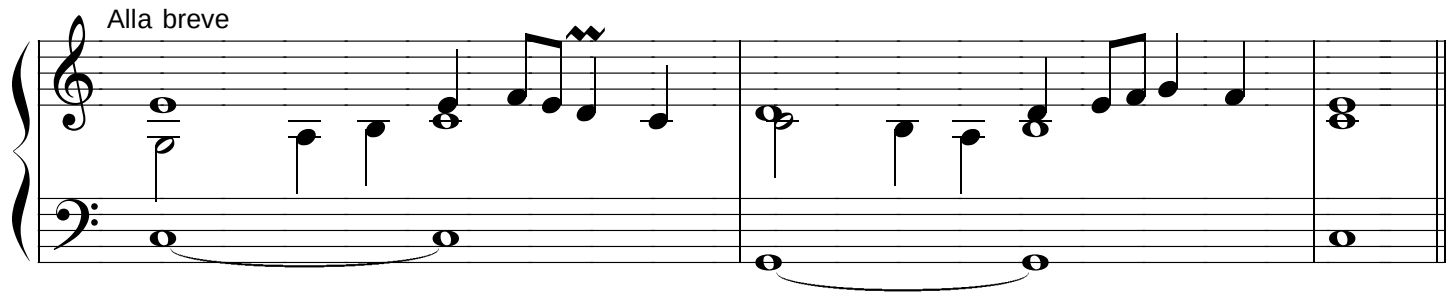
L'autre avantage est la facilité avec laquelle on ajoutera des diminutions.

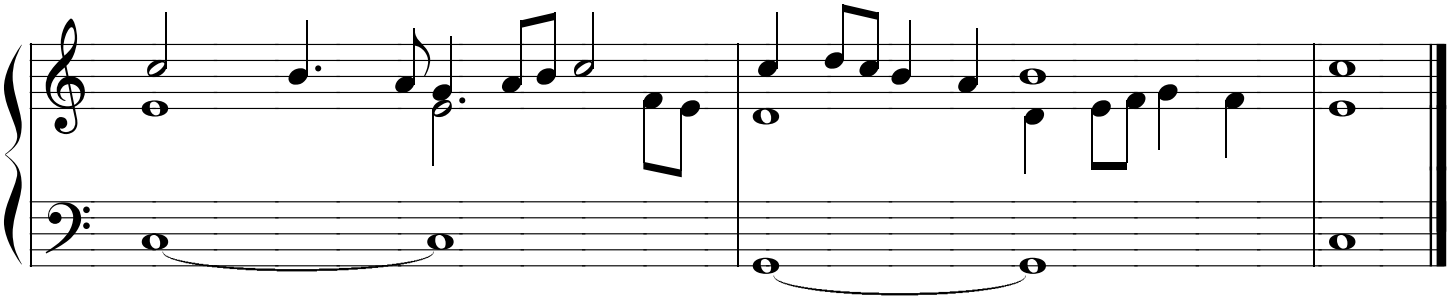
Diminutions de Muffat :

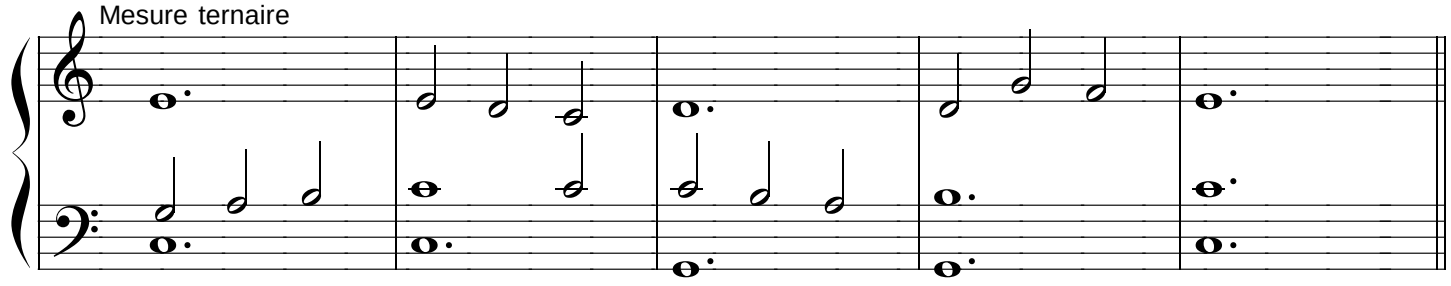
Les deux voix supérieures se répondent

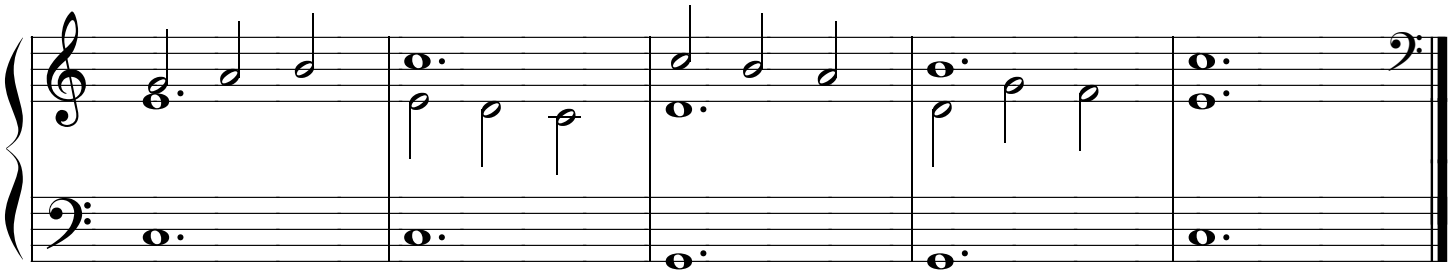


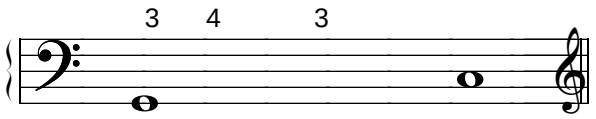


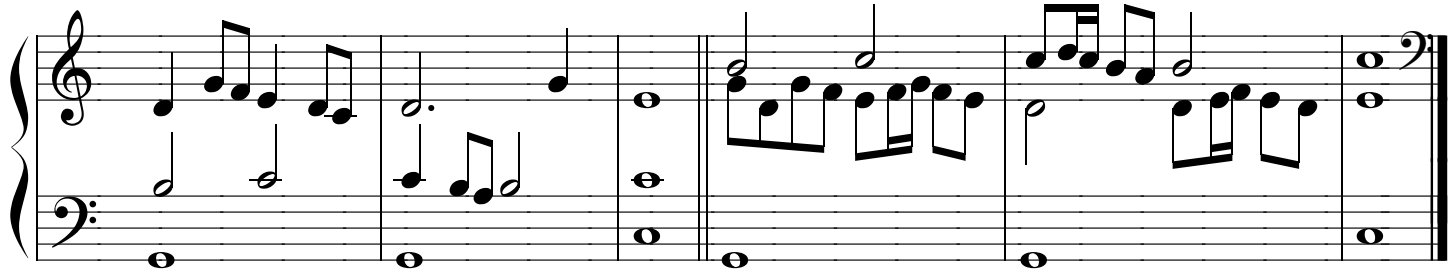


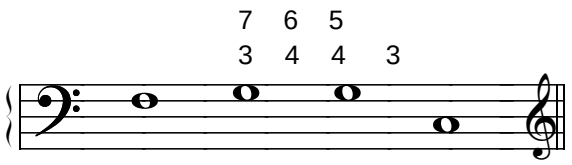


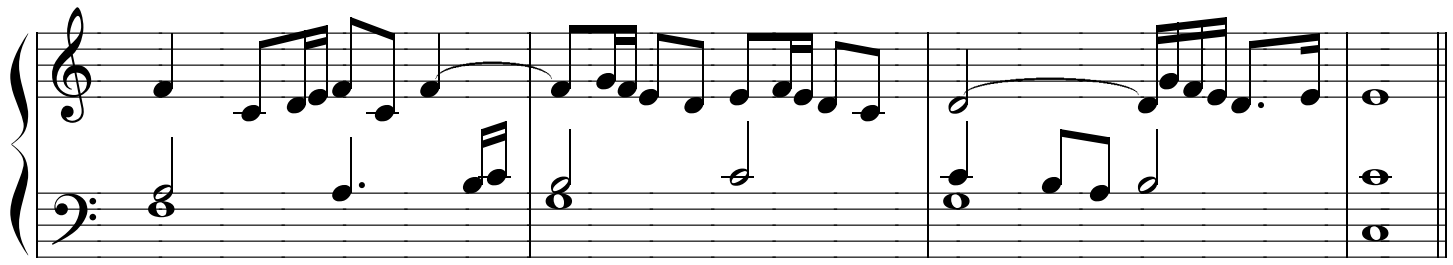


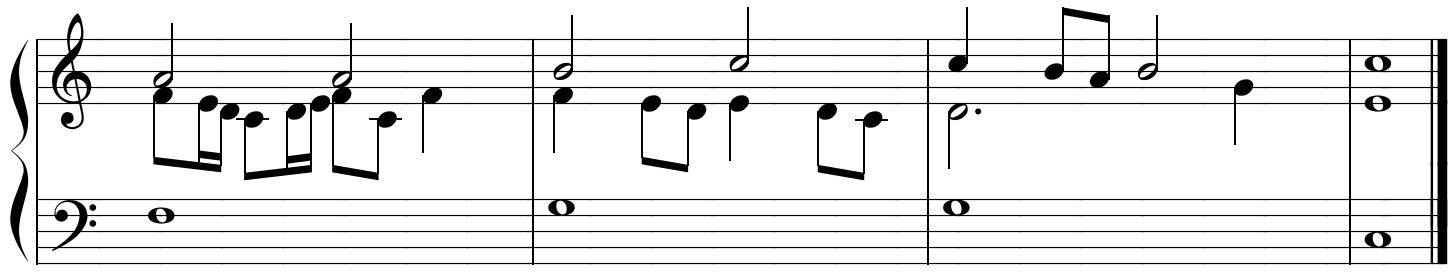



3 4 3

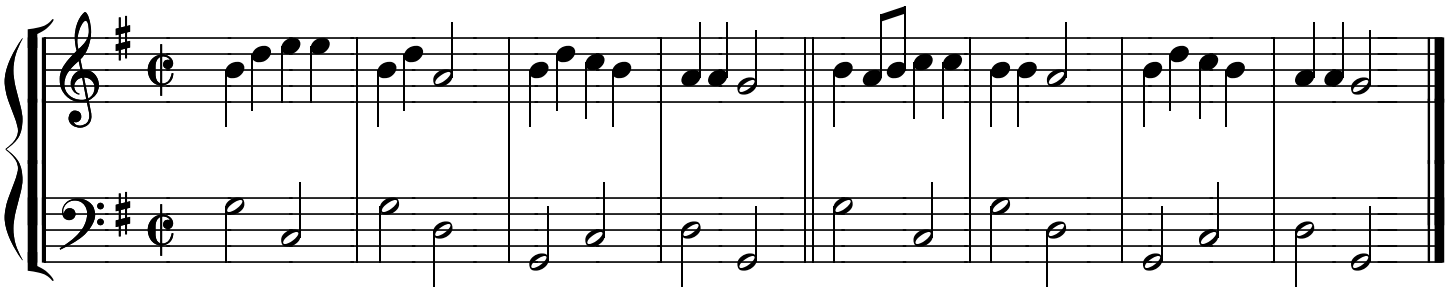



7 6 5
3 4 4 3



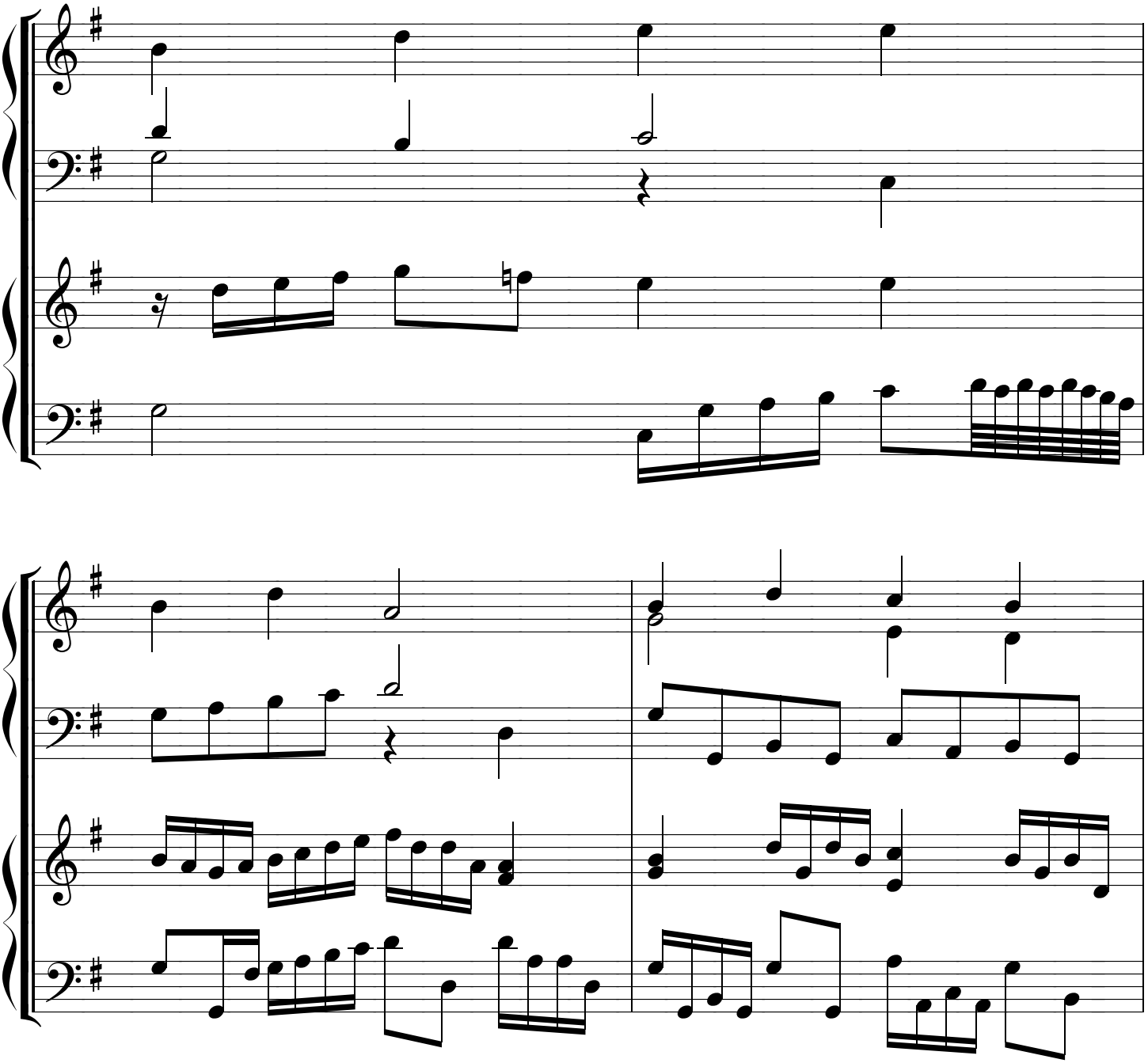


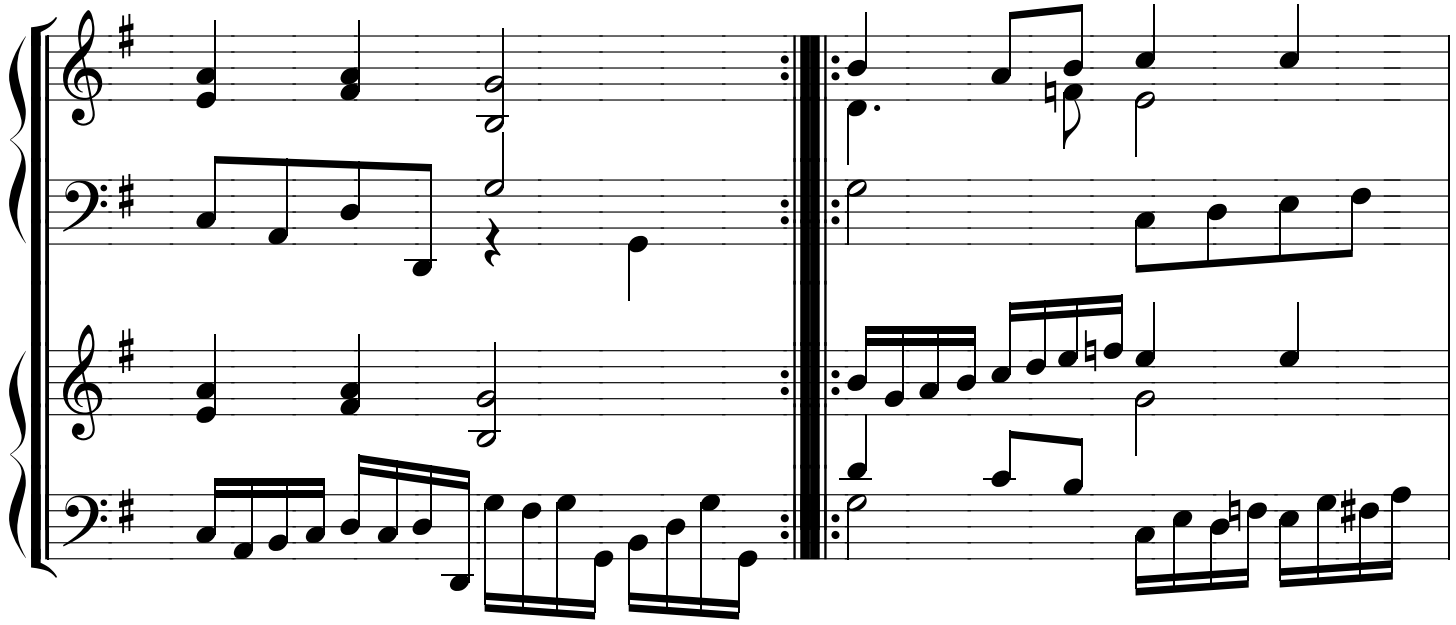
Structure de la pièce suivante : Passamezzo Moderno

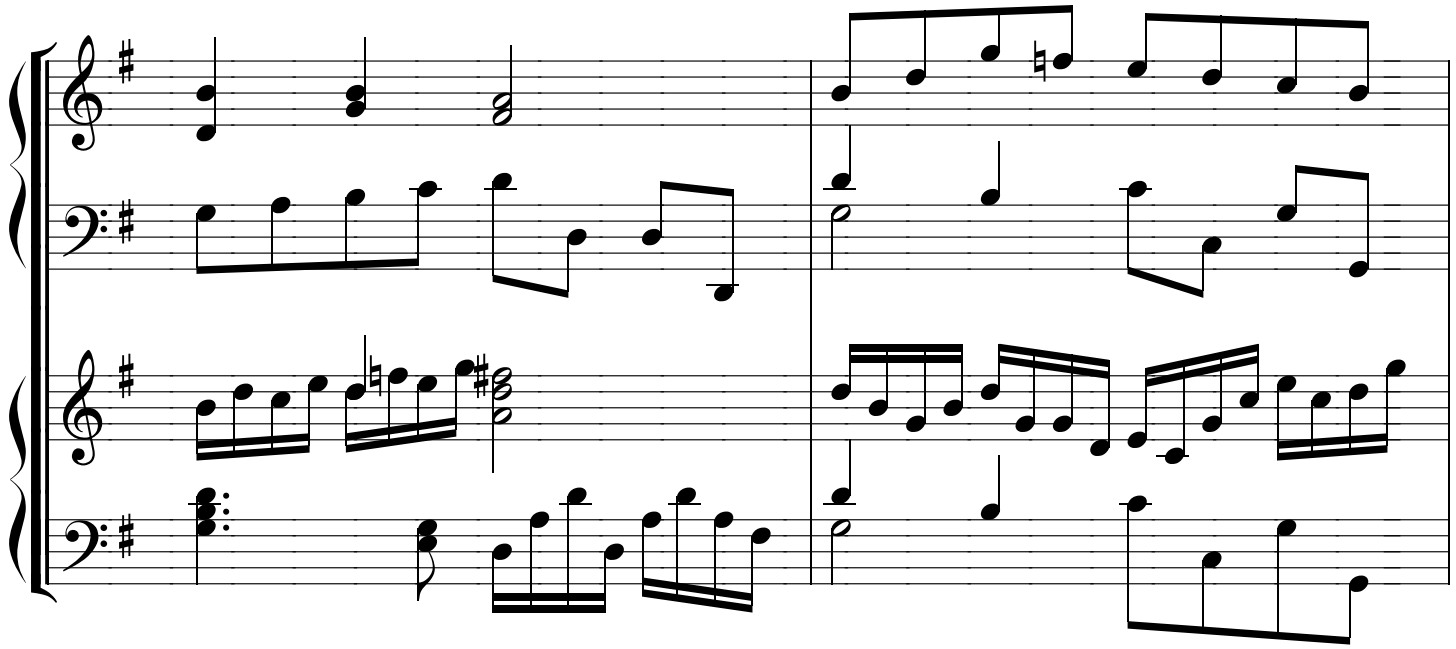


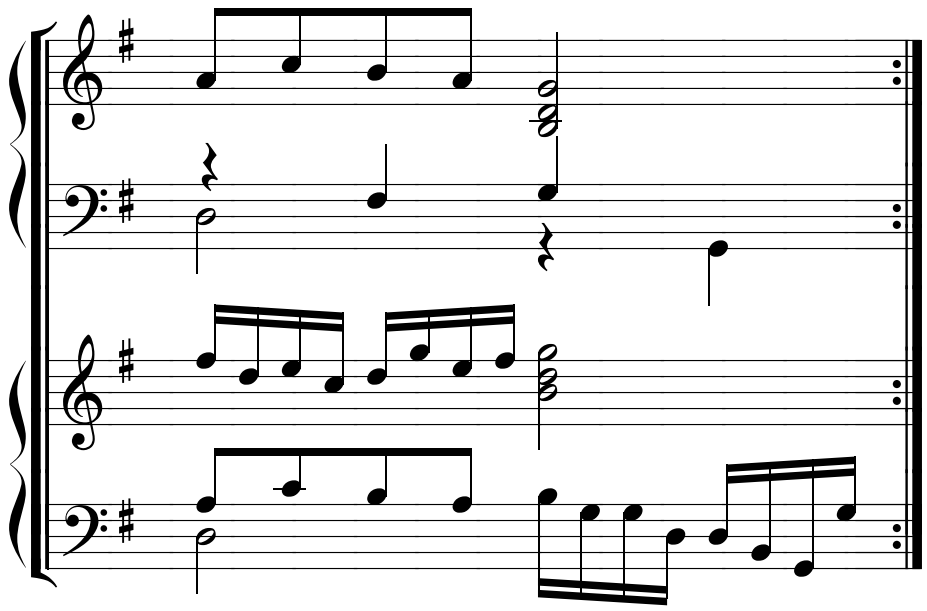
G. Farnaby : For Two Virginals

Le deuxième clavecin ne fait que diminuer sur la partie du premier, soit par mouvement conjoint vers une note choisie (mesure 1) soit en arpégeant l'accord (mesure 3)



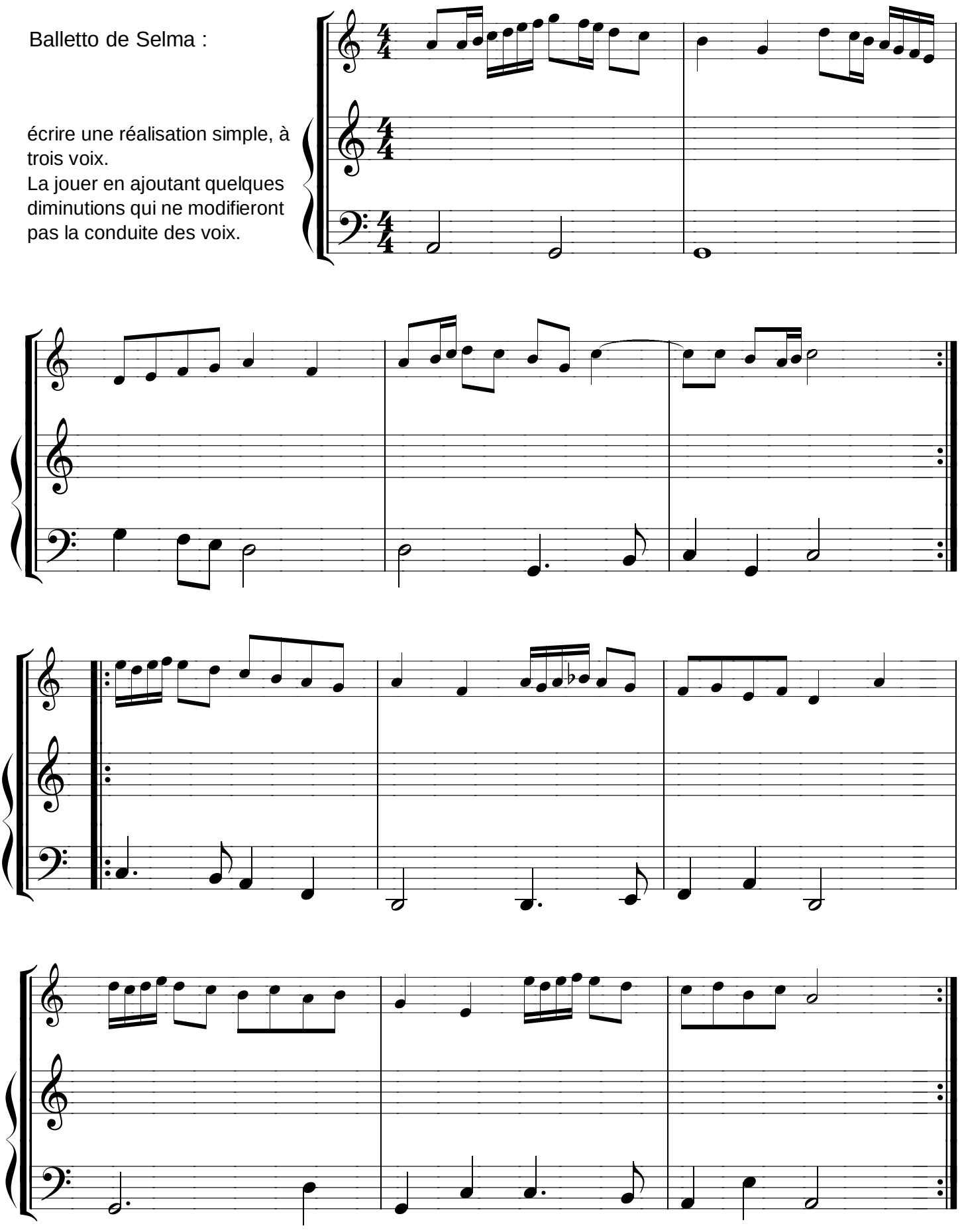




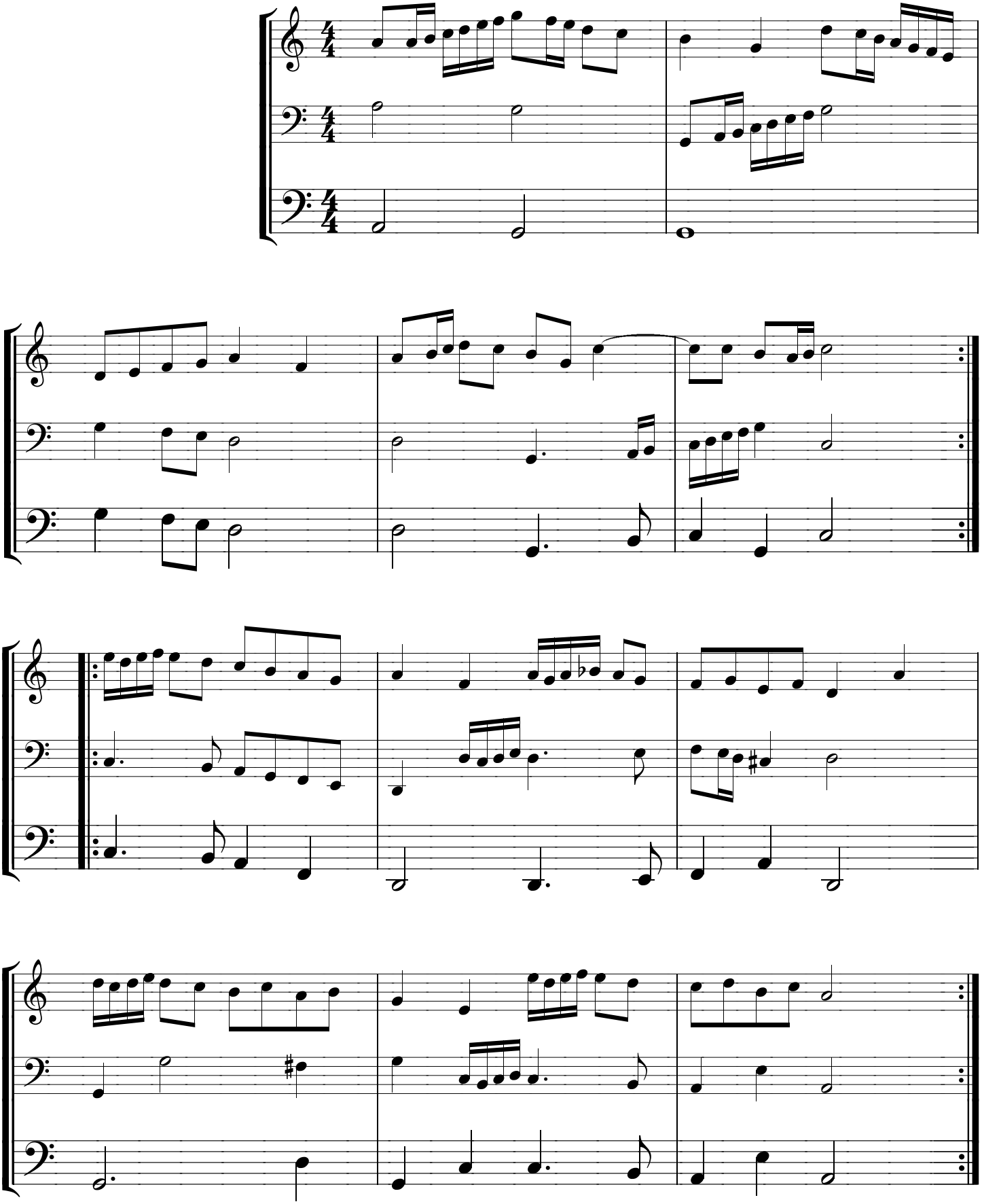


Balletto de Selma :

écrire une réalisation simple, à trois voix.
La jouer en ajoutant quelques diminutions qui ne modifieront pas la conduite des voix.

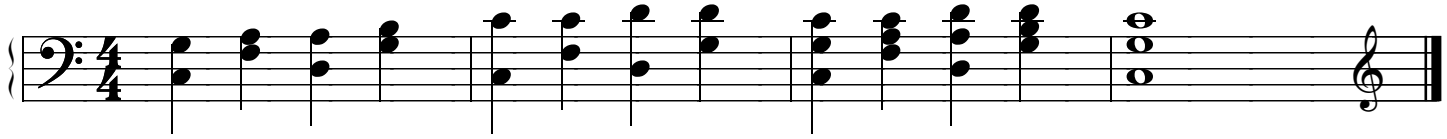


B. de Selma : Balletto

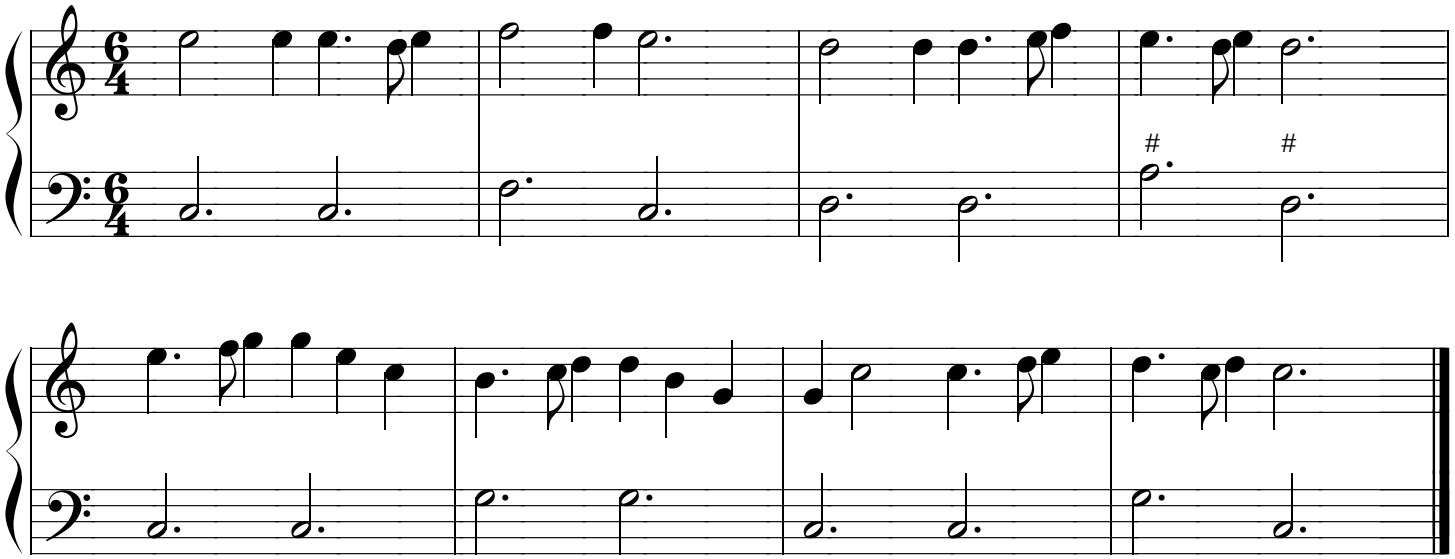


Remplissage à la main gauche

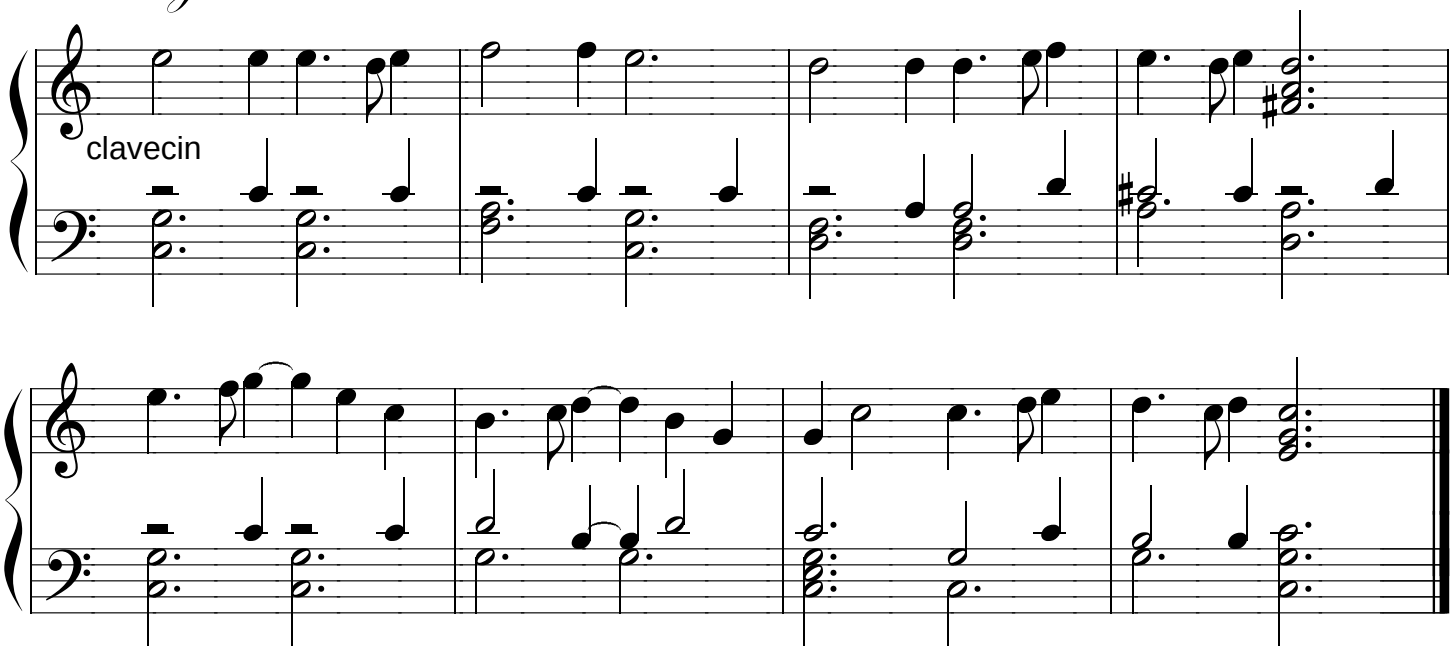
Principe général :
alterner quintes et tierces, ou octaves et quintes, ou quinte+octave et tierce+quinte



Air Traditionnel Irlandais : jouer la mélodie à la main droite et remplir la main gauche

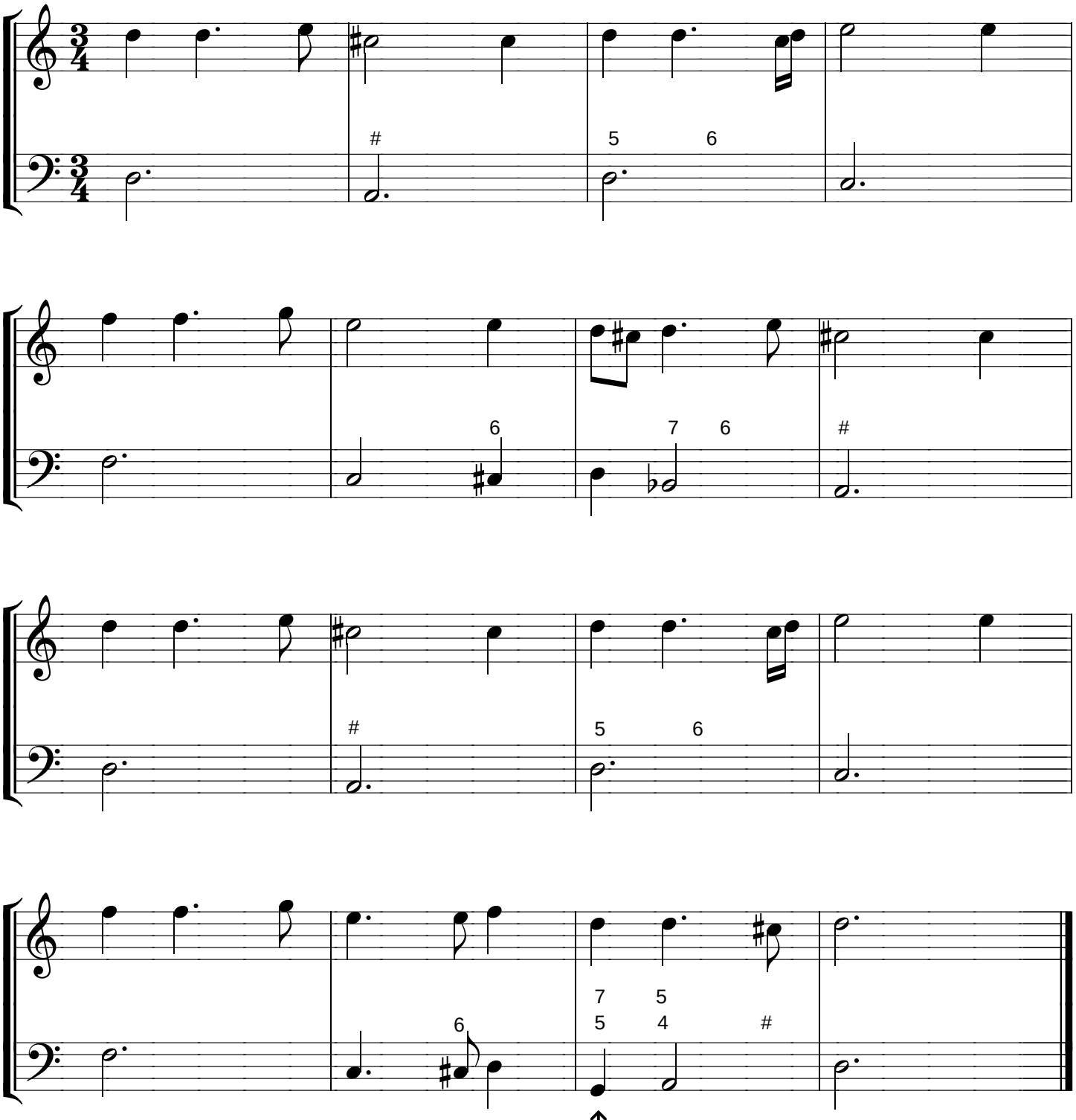


W. Byrd : Callino Casturane



A. Corelli : Follia (thème)

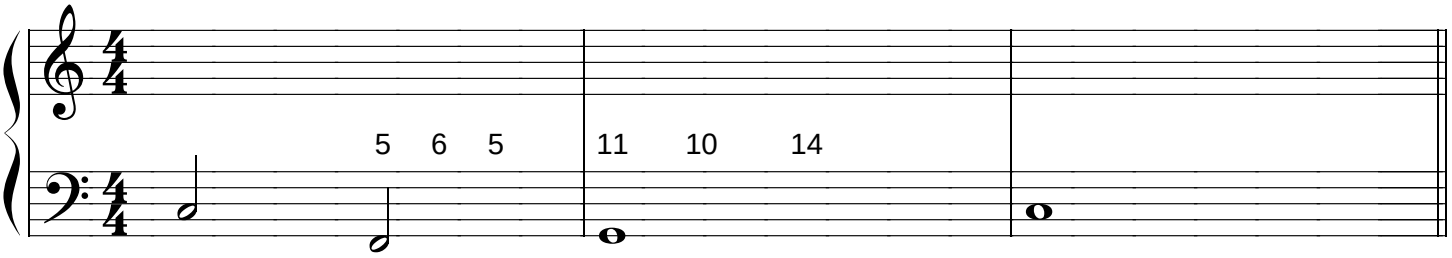
Remplir à la main gauche...



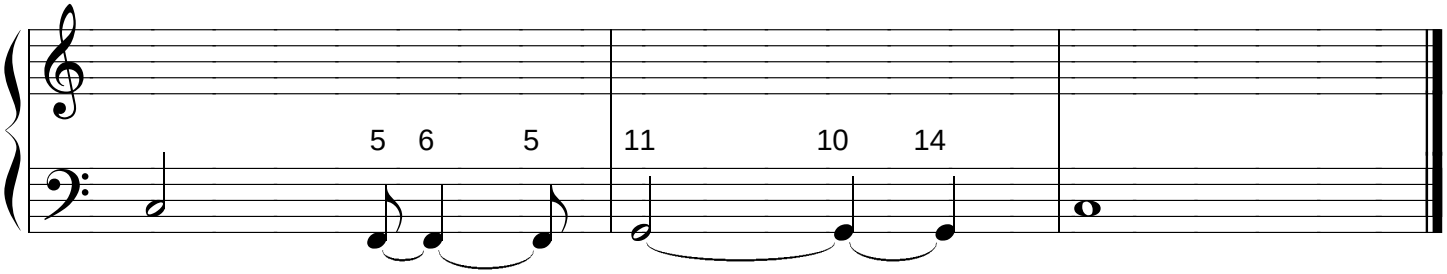
remarquer cette manière de chiffrer le quatrième degré dans la cadence, fréquente chez Corelli...

17è siècle en Italie

Chiffrage : 11 = 4
10 = 3
14 = 7



Une manière d'indiquer le rythme souhaité pour la réalisation :



AGAZZARI, 1607

- chiffrage : il faut surtout se fier aux parties écrites
- éviter de doubler le dessus ou de faire une diminution en même temps
- réalisation assez serrée et grave, plus ou moins fournie selon le nombre de musiciens
- priorité au mouvement contraire, surtout quand la basse est conjointe

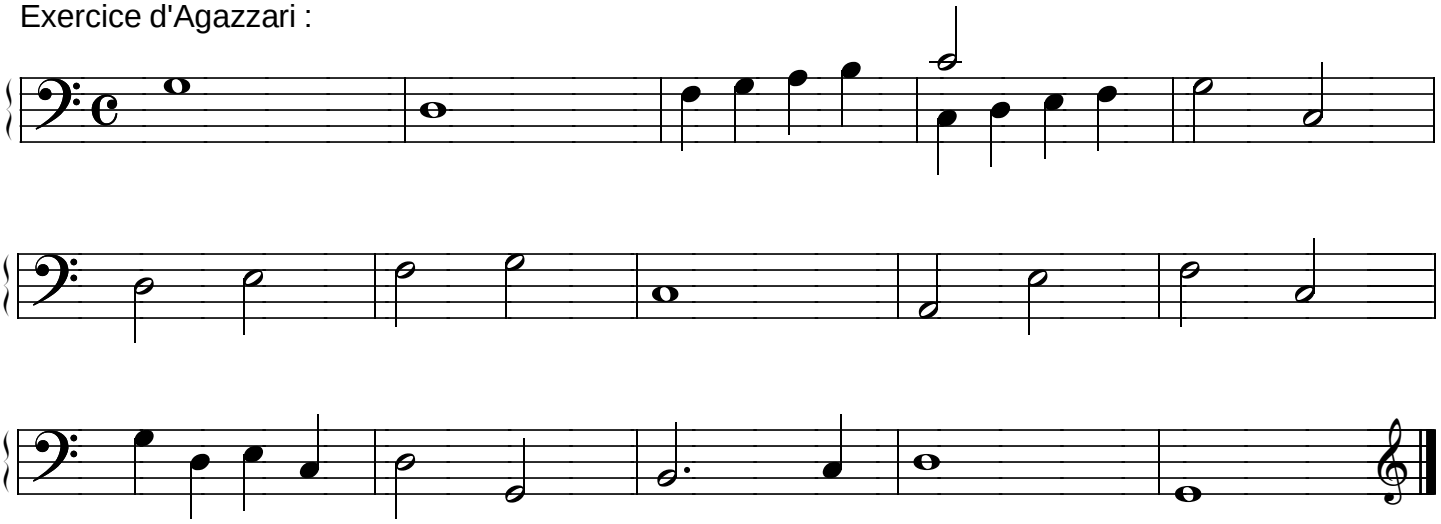
Agazzari distingue deux manières d'accompagner :

- les instruments "de fondement" réalisent la basse continue
- les instruments "d'ornement" ajoutent une partie en contrepoint

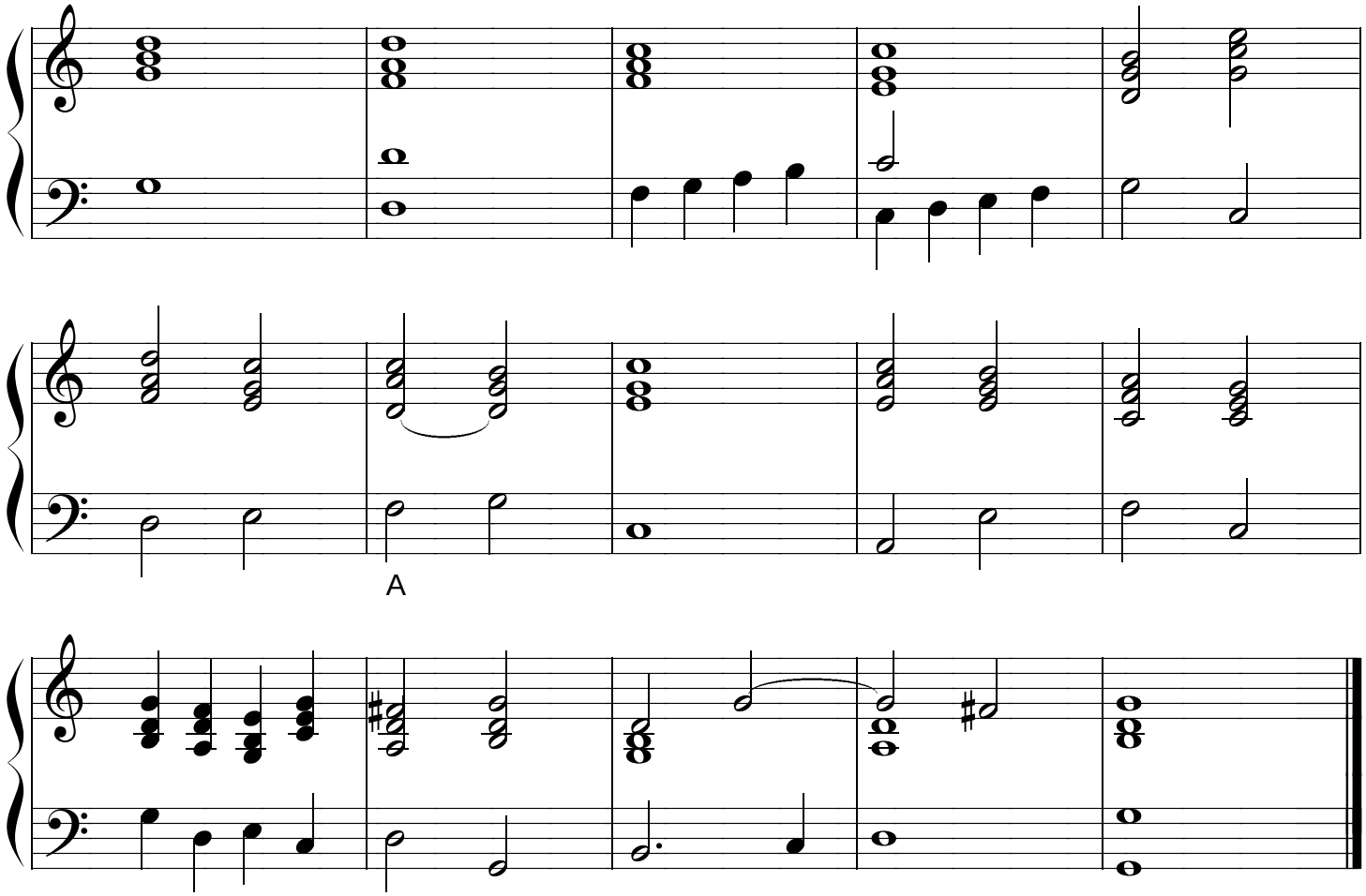
Selon la combinaison choisie (orgue/clavecin, clavecin/luth, luth/violon...) les cordes pincées (clavecin, luth, théorbe, harpe) remplissent l'une ou l'autre fonction.

Lorsqu'un seul musicien assure le continuo, sa réalisation doit remplir les deux fonctions

Exercice d'Agazzari :



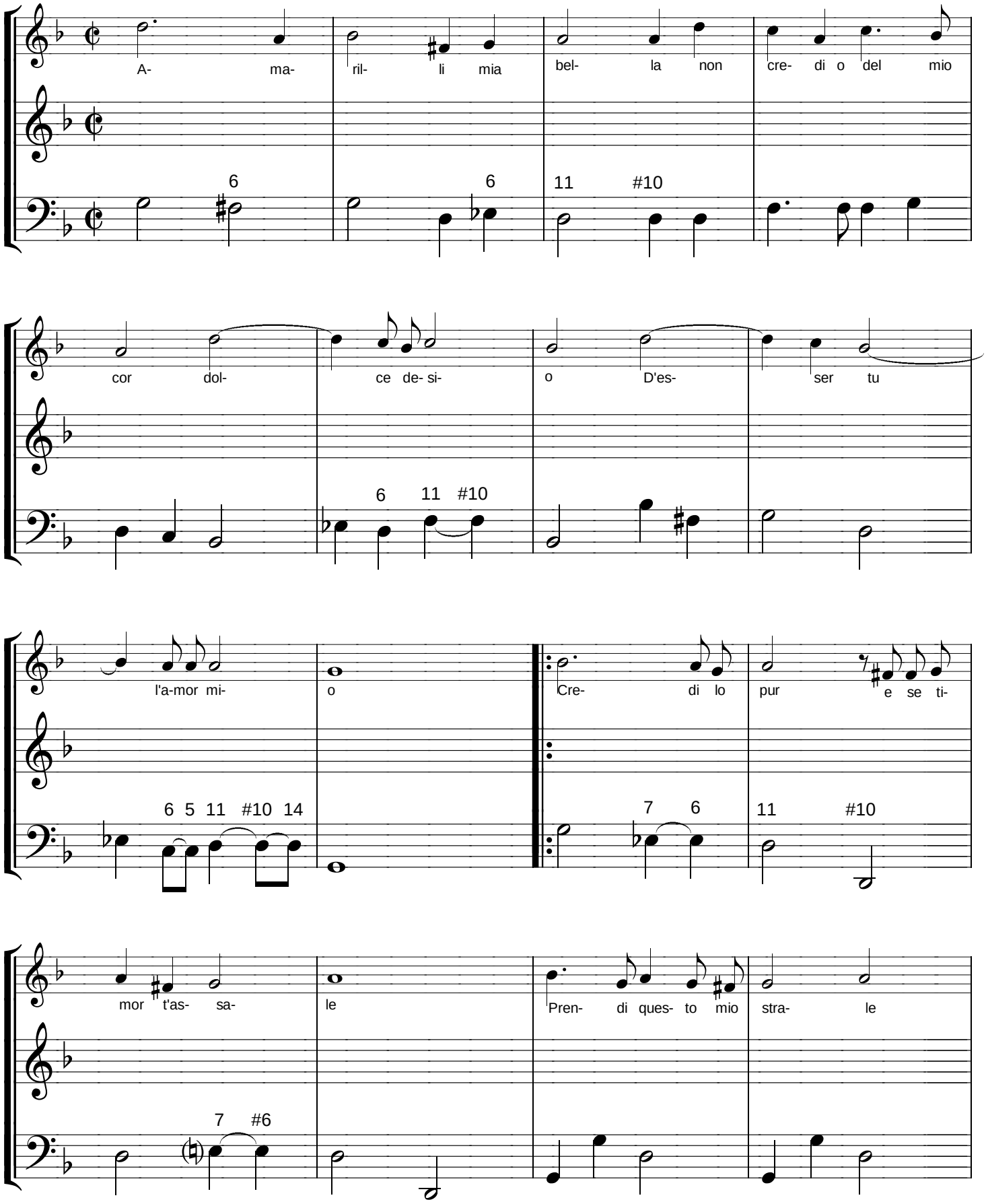
Réalisation d'Agazzari :

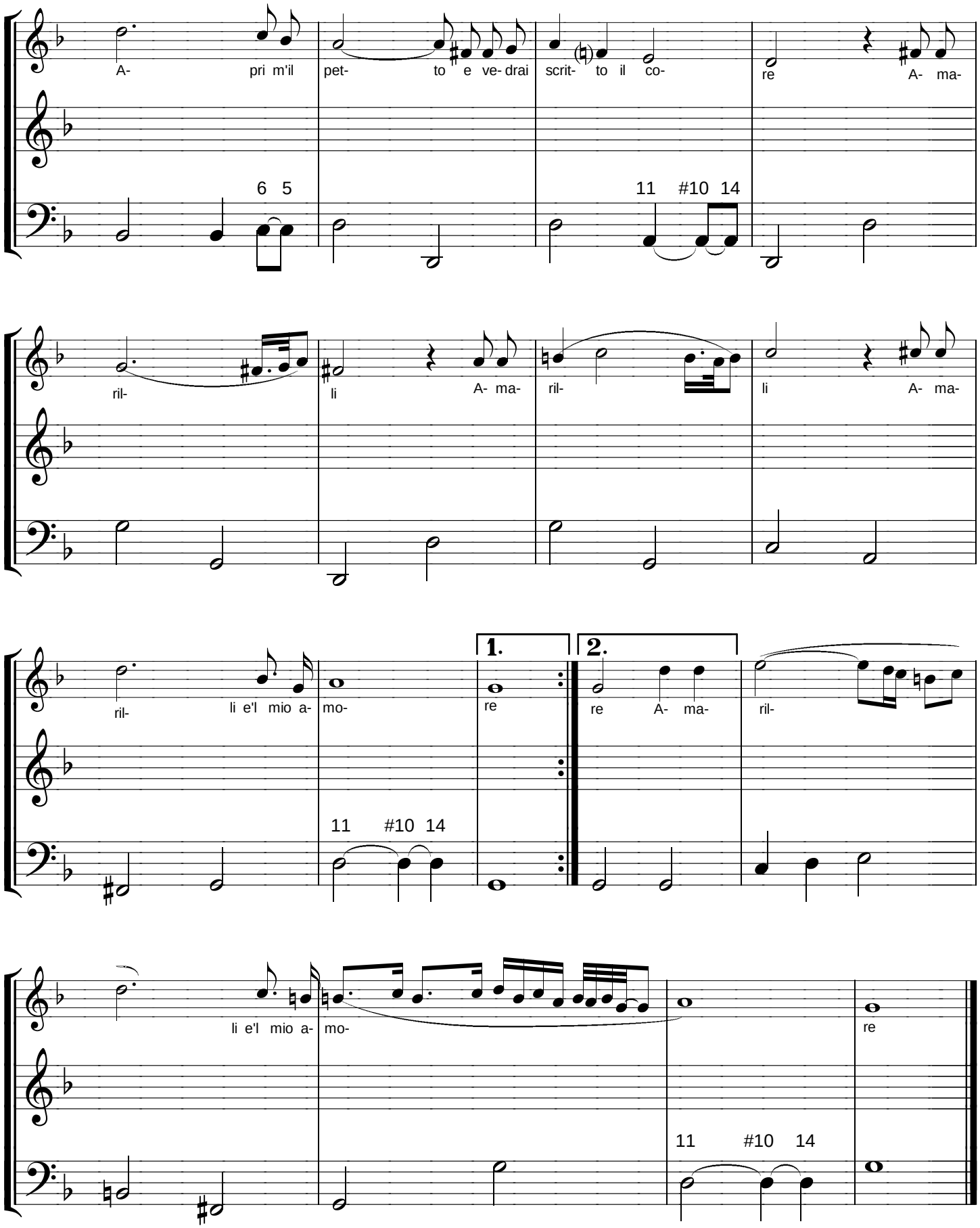


A : accord de sixte et quinte résultant de la conduite des voix (voir page 15)

G. Caccini : Amarilli (1601)

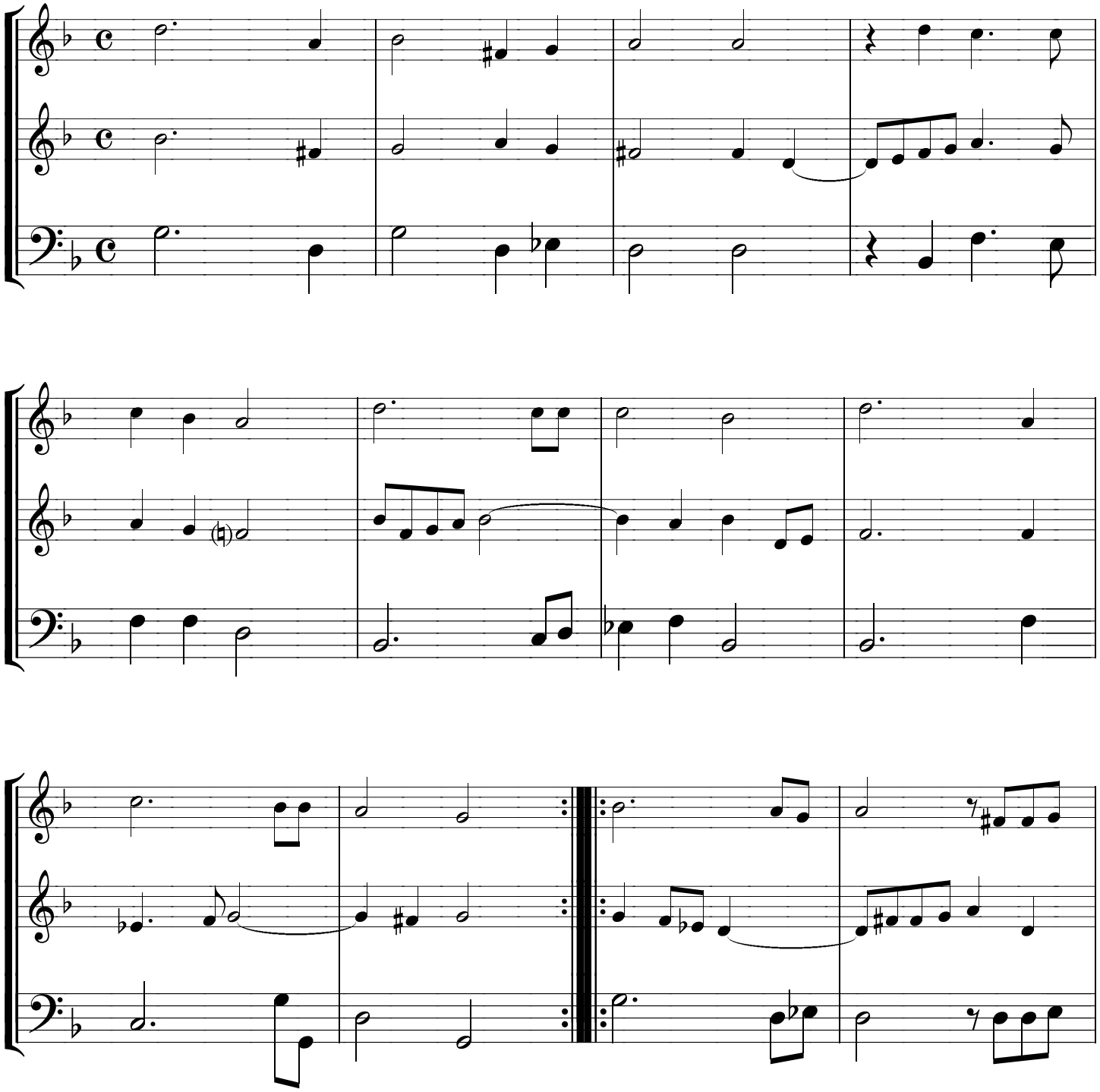
Suivant les conseils d'Agazzari (voir page 38) ajouter une partie de violon. Cette partie supplémentaire pourra aussi servir de soprano dans une réalisation au clavecin seul.

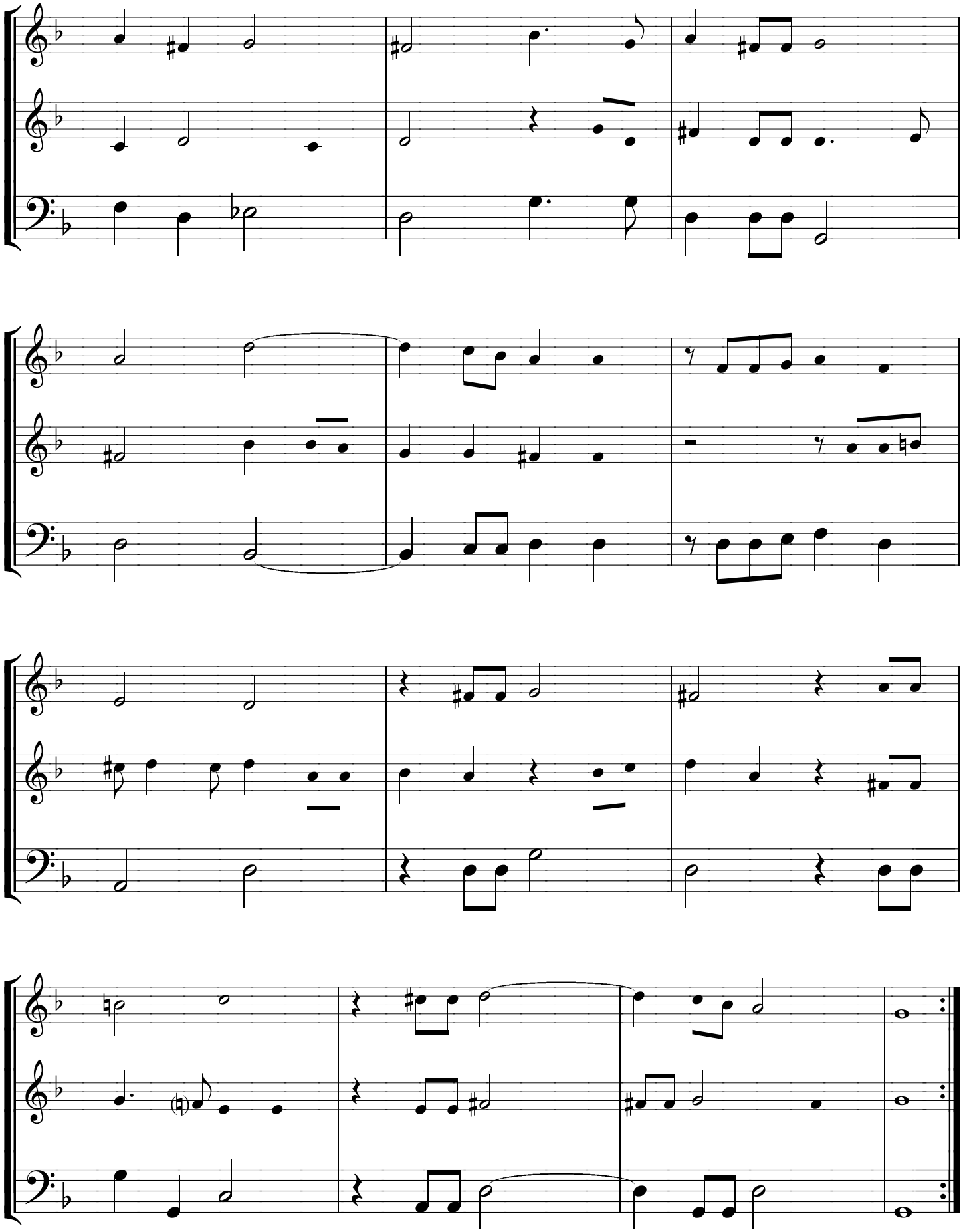




Amarilli, ma belle, tu ne crois pas, doux désir de mon coeur, être mon amour. Crois le, pourtant, et si la crainte t'assaille, prend moi ce poignard, ouvre ma poitrine, et tu verras inscrit dans mon coeur : Amarilli est mon amour.

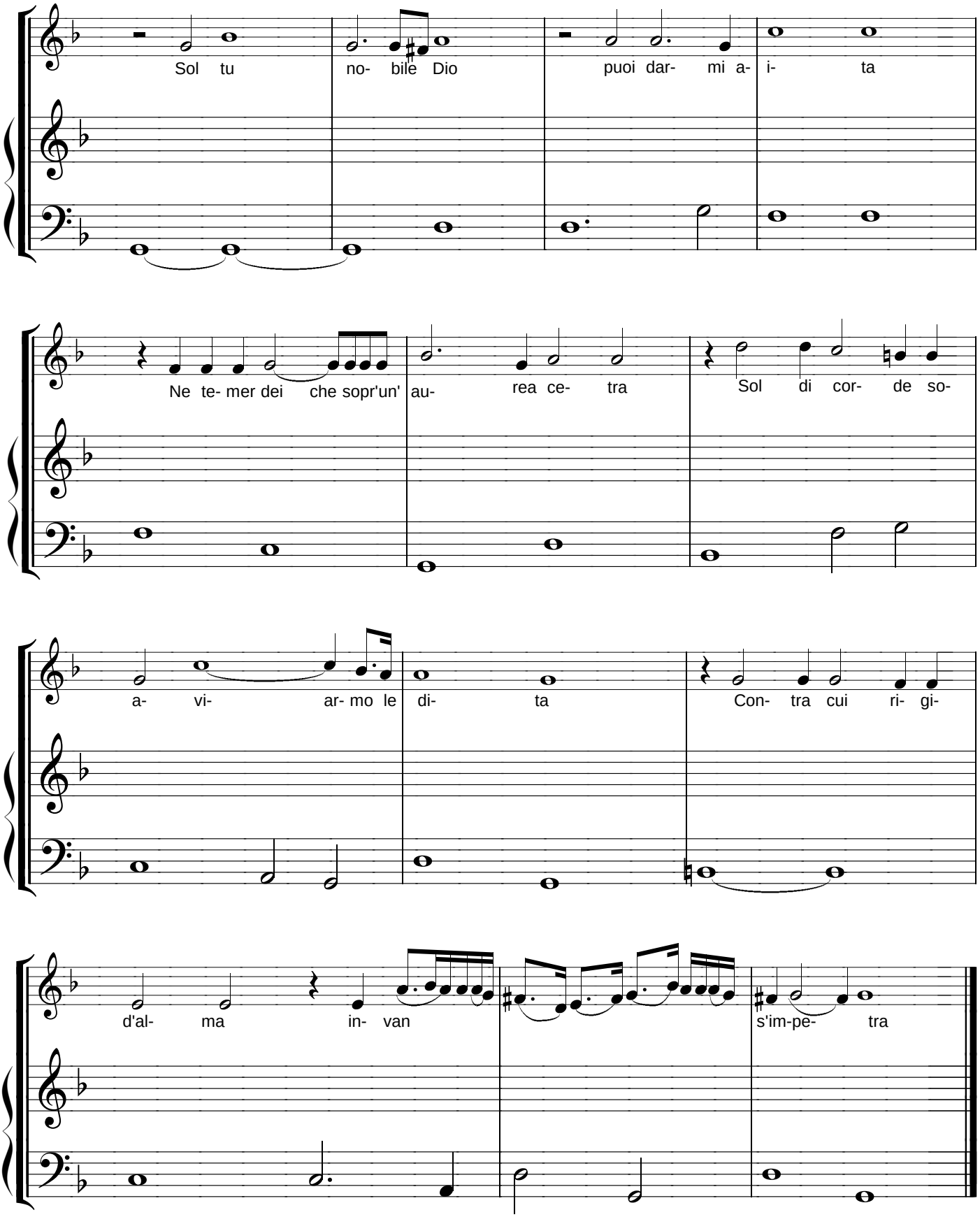
J.H. : Amarilli mia Bella





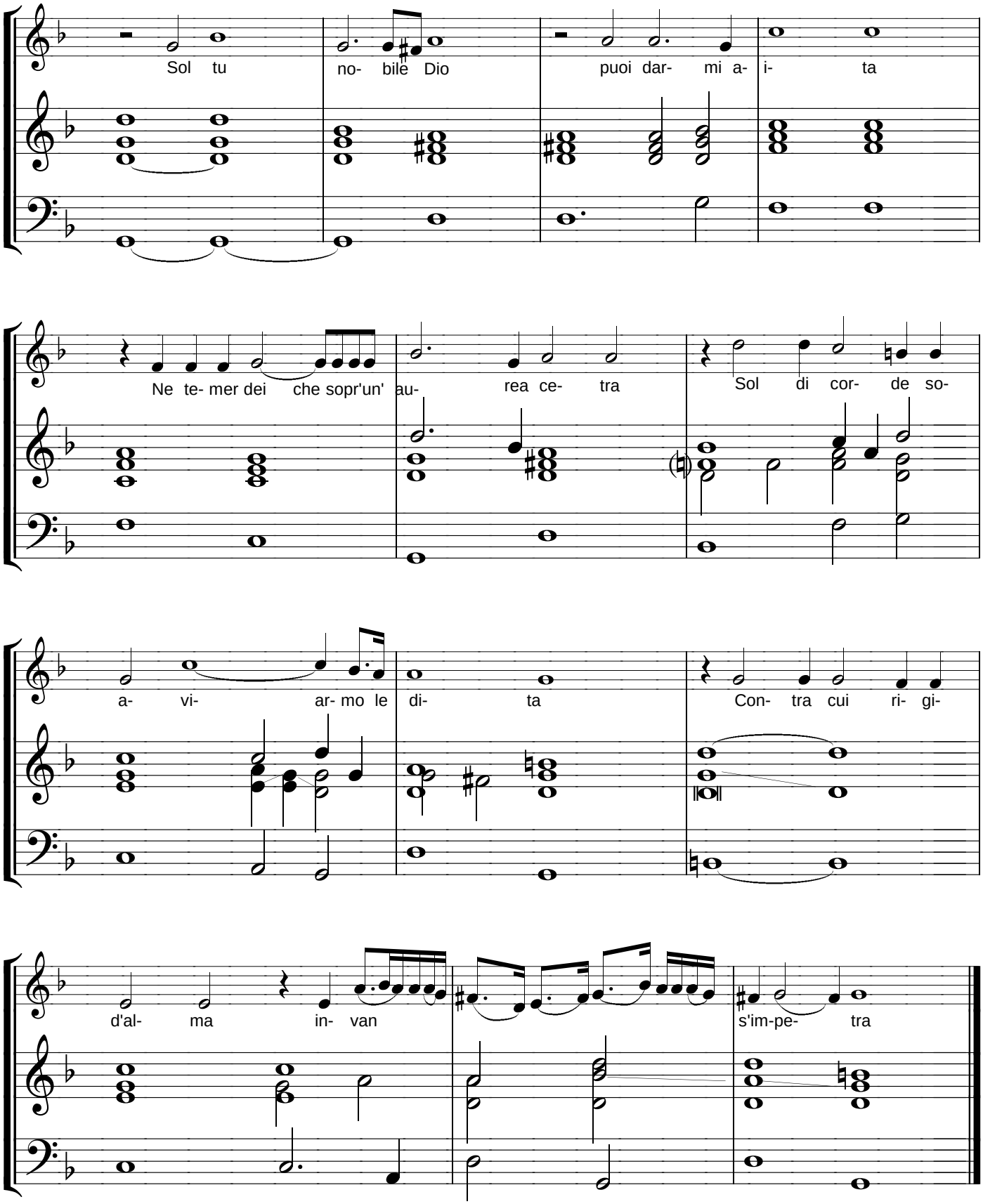
Remarque : quand la 3ce de l'accord n'est pas dans la partie de chant, elle est systématiquement choisie dans la contrepartie.

C. Monteverdi : Sol tu, nobile Dio (Orfeo, 1607)



Toi seul noble dieu, tu peux me prêter secours. Il ne faut rien craindre car sur ma lyre dorée je n'arme mes doigts que de cordes suaves, contre lesquelles les âmes sévères s'endurcissent en vain.

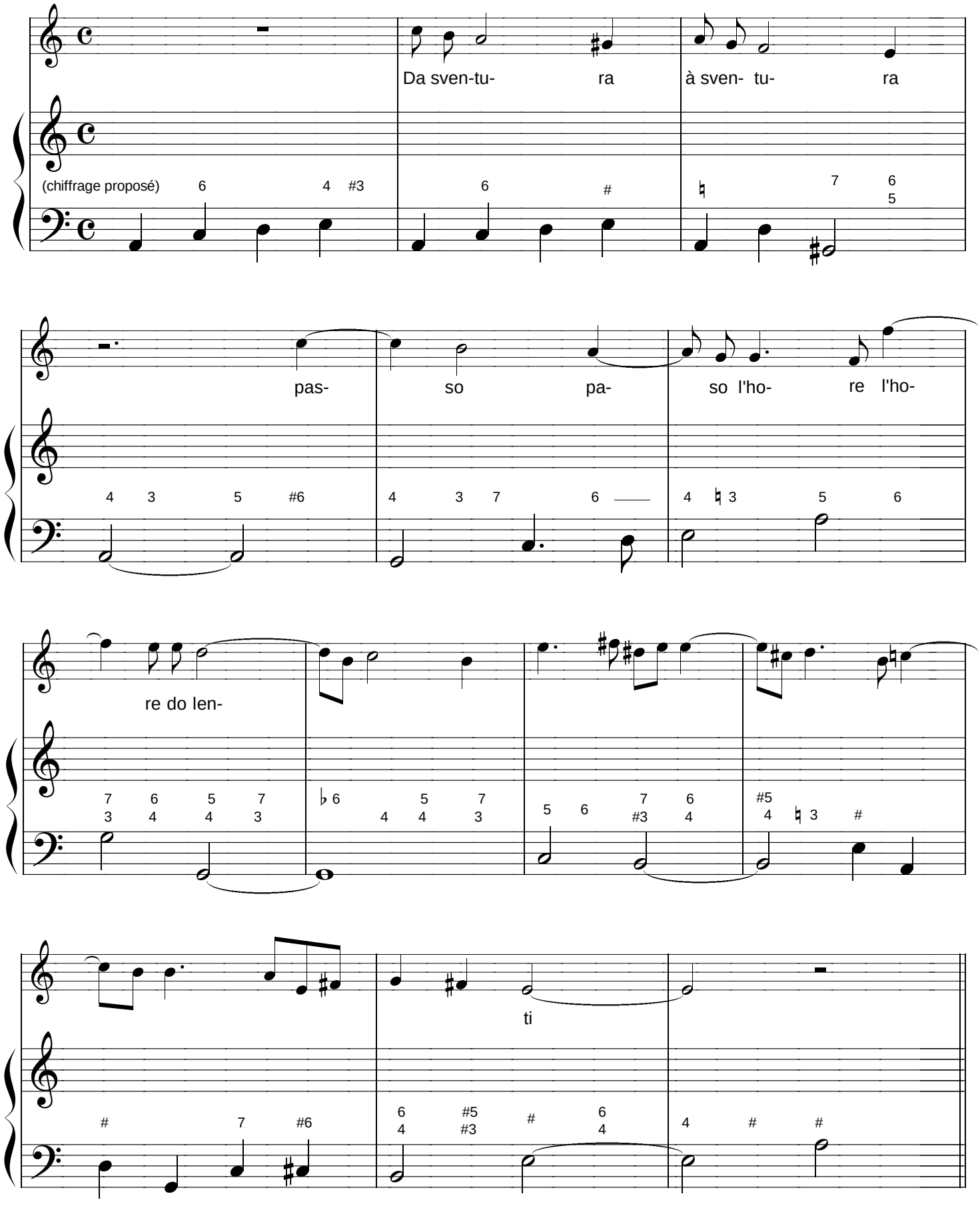
Accompagnement de Monteverdi pour les violes:



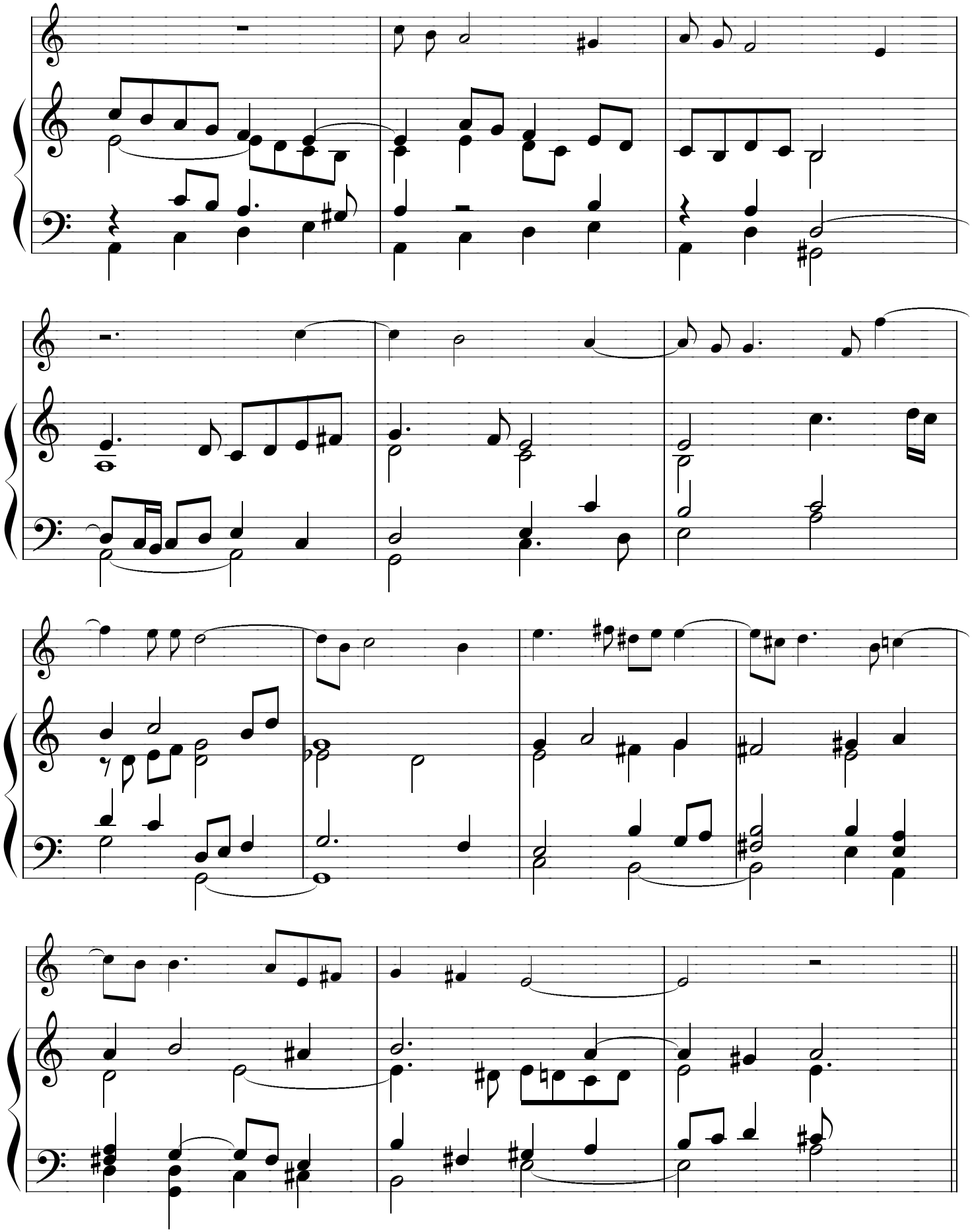
Cet accompagnement ne double jamais la voix lorsque celle-ci chante une 3ce mineure, une 5te diminuée, une sensible ou un retard.
Cela laisse le champ libre au soliste pour ses notes les plus expressives.

Alessandro Scarlatti: Da sventura a sventura (1690)

(extrait)

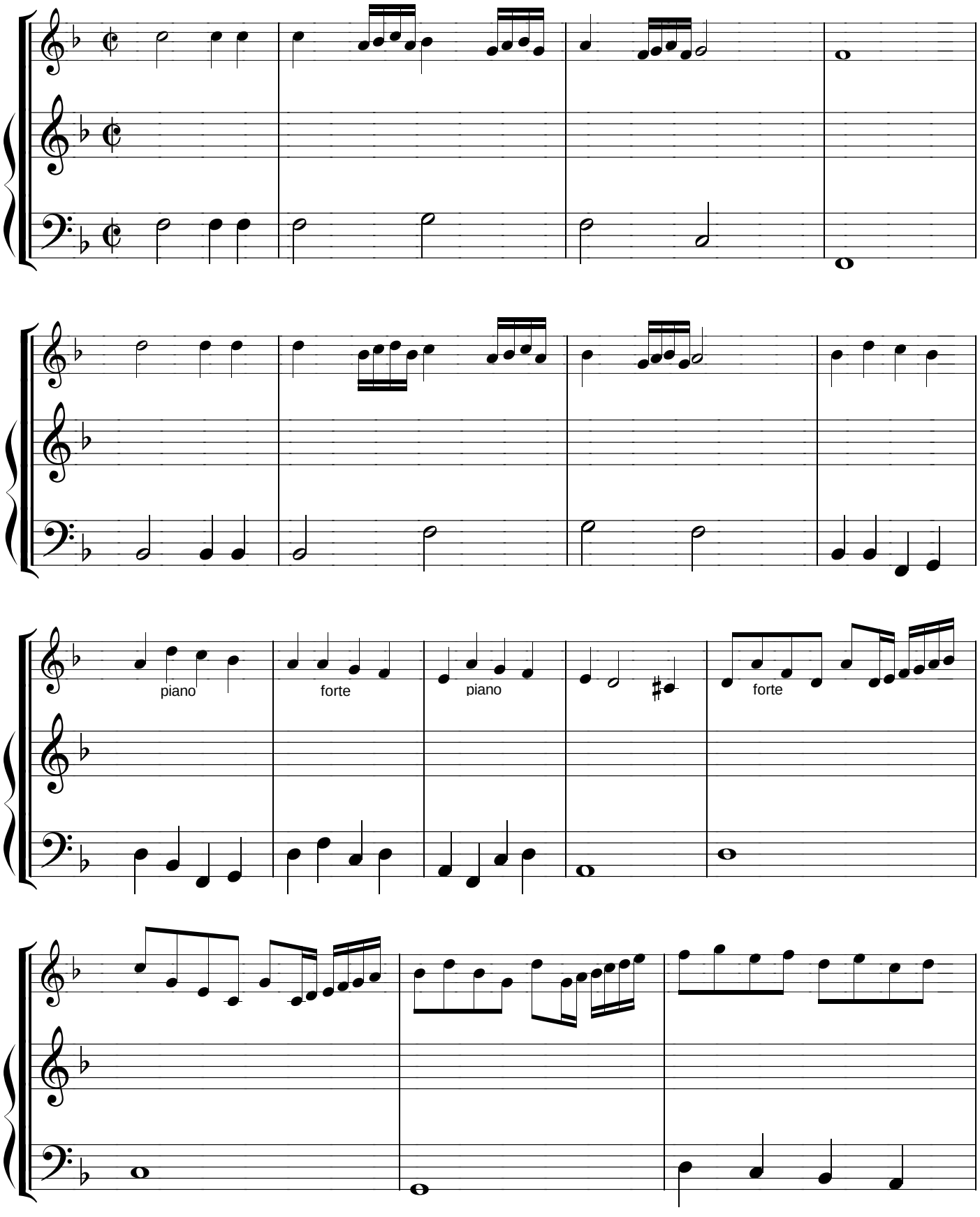


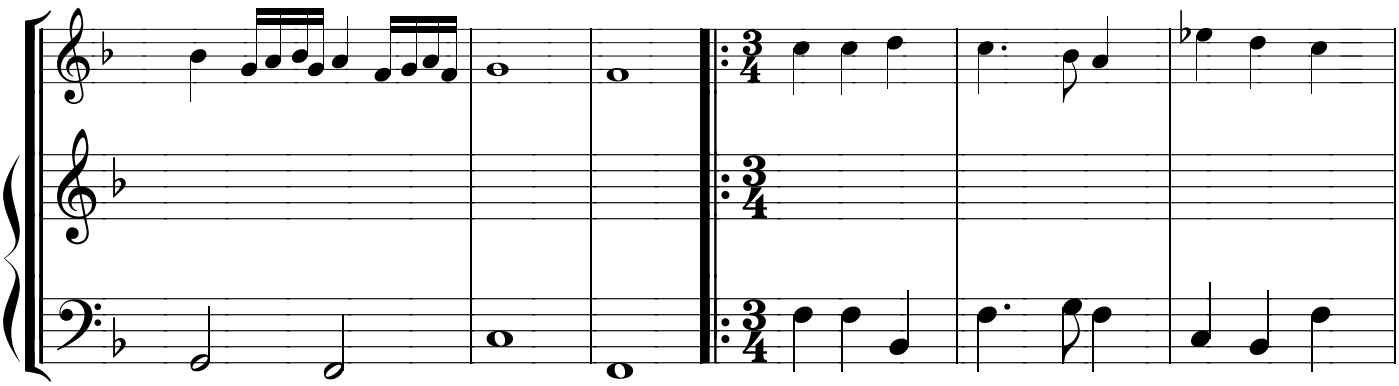
A. Scarlatti a entièrement écrit la partie de clavier : est-ce une "réalisation" ou une partie "obligée" ? Un précieux modèle en tout cas.
On remarque qu'il évite de doubler au clavier les notes sensibles, les 3ces mineures et les retards qui sont dans la partie de chant...

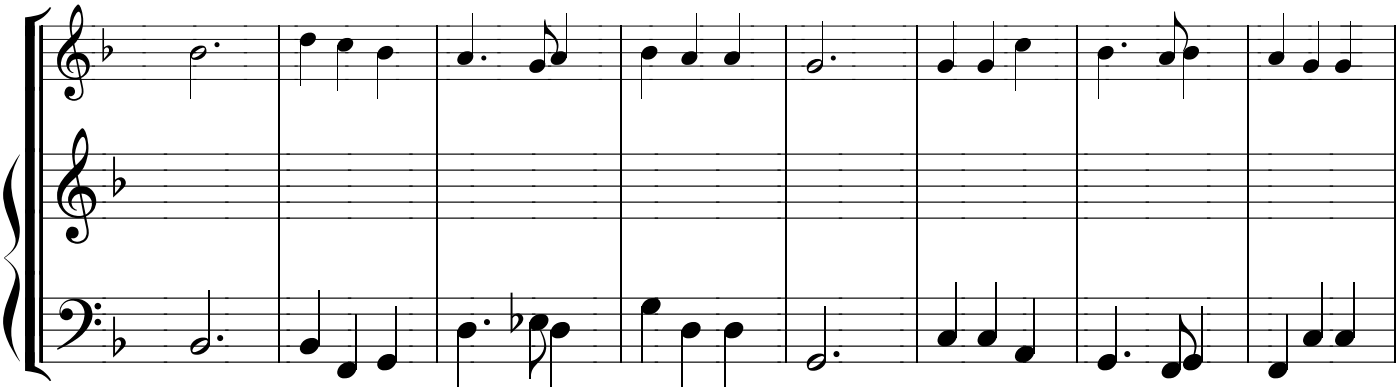


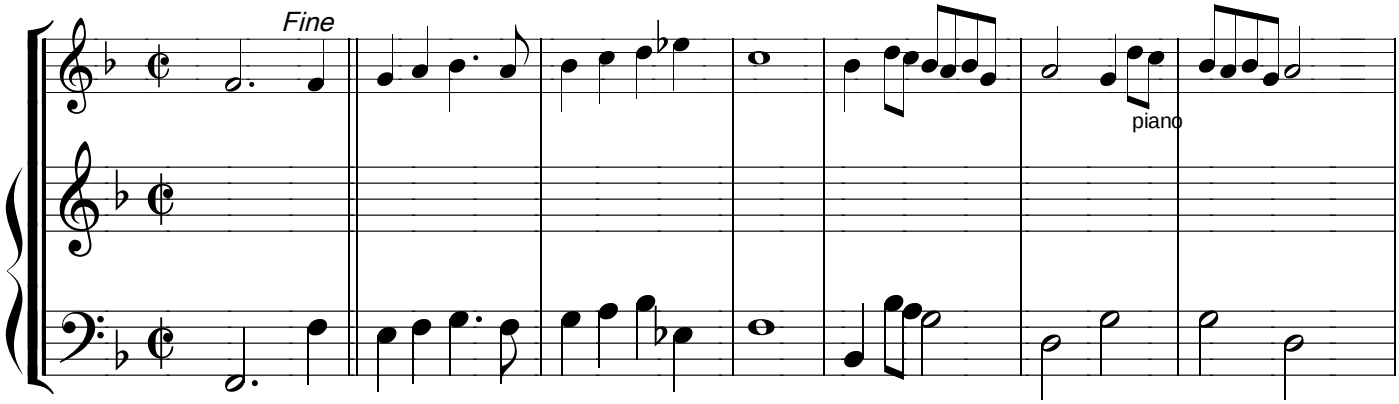
G.B. Riccio : Canzona (1620)

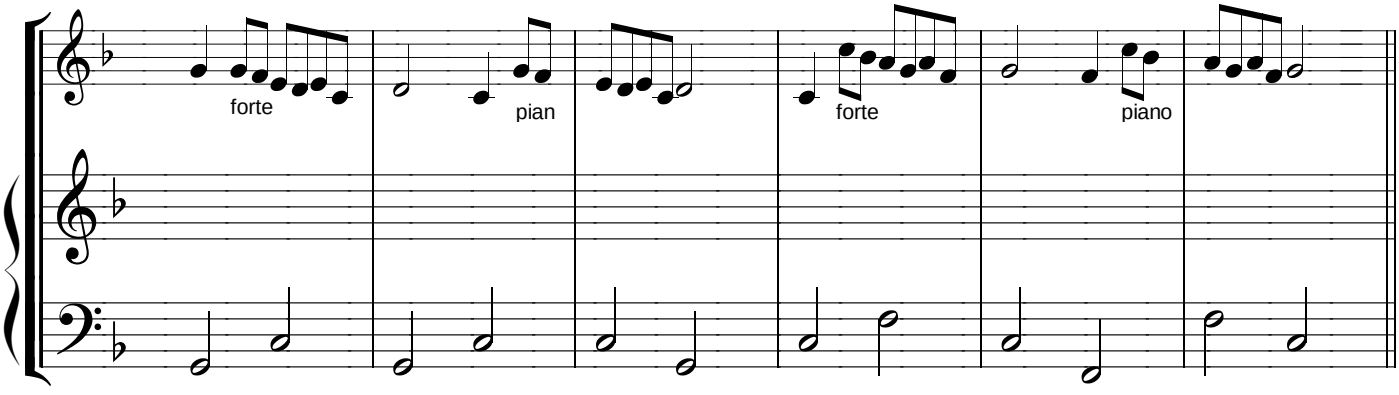
On peut choisir une réalisation à trois voix pour les passages indiqués "piano".
Quand la basse joue des noires conjointes on peut réaliser à la blanche, ou bien accompagner chaque noire mais à trois voix (voir page 26)



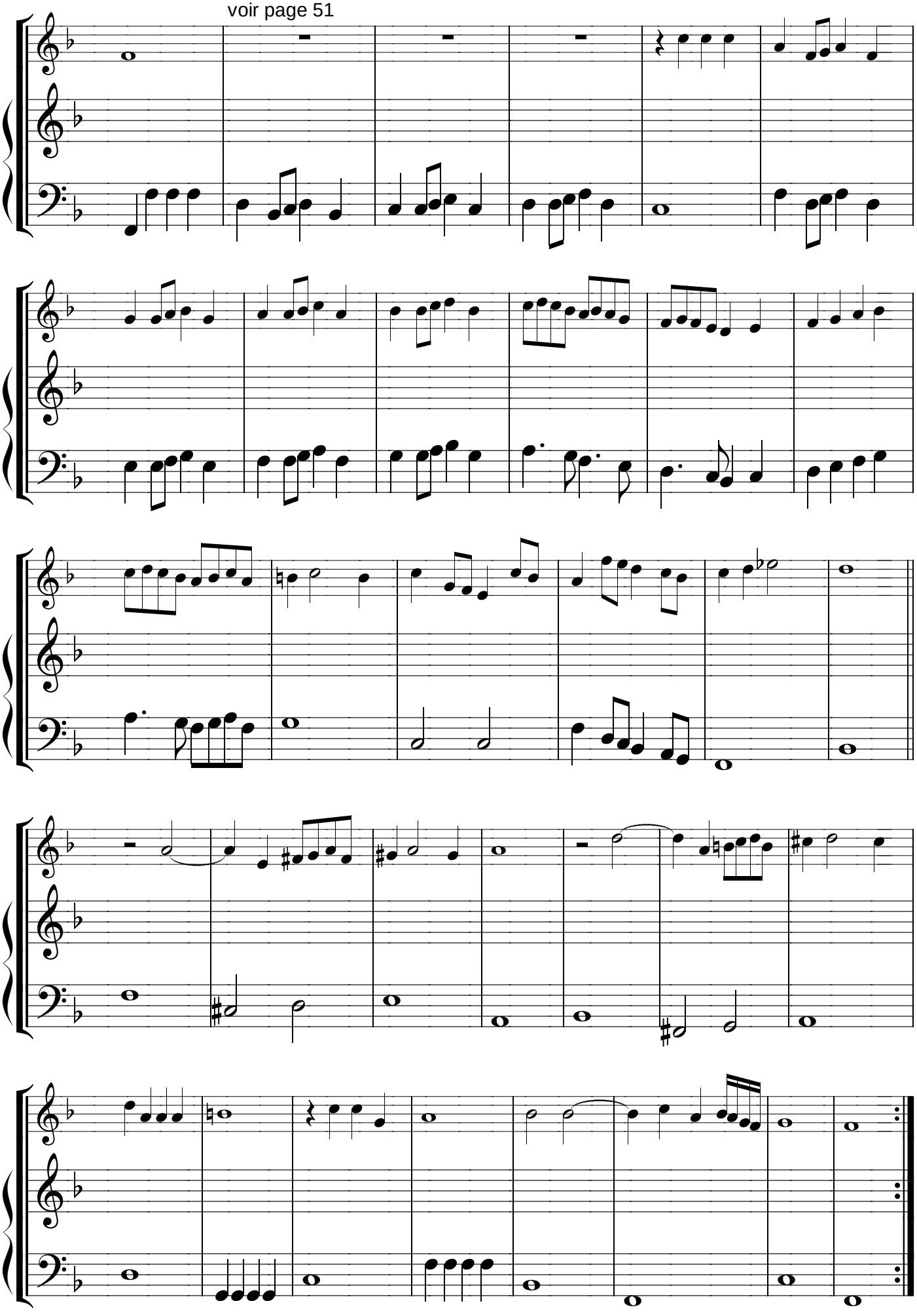





Fine
piano


forte
pian
forte
piano

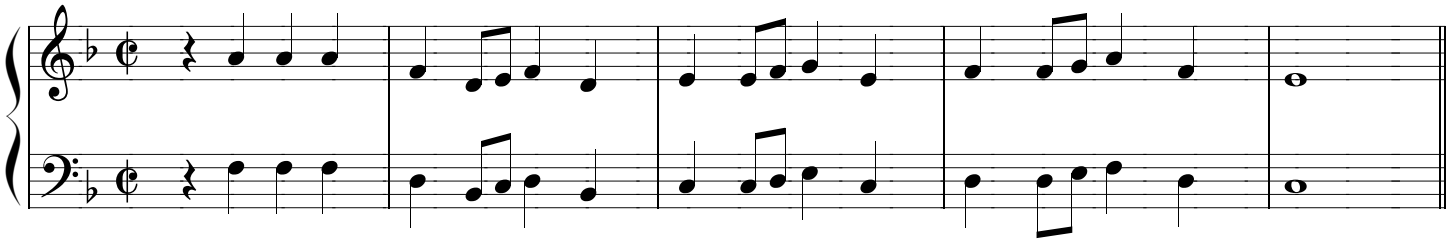
voir page 51



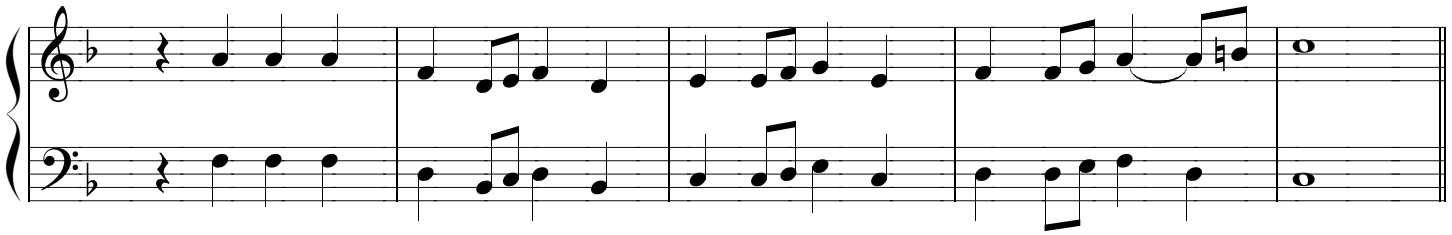
Accompagnement d'un solo de basse

Pour l'élaborer on peut suivre ce petit protocole :

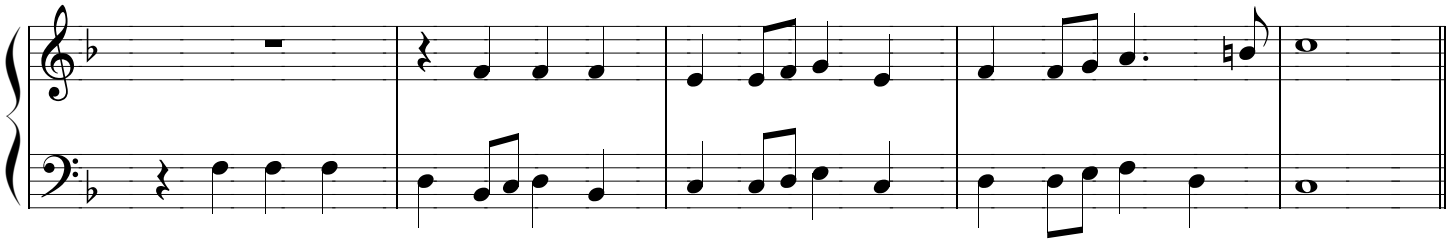
1°) ne pas craindre d'accompagner à la 3ce (Riccio ne fera pas autre chose à l'entrée du dessus)



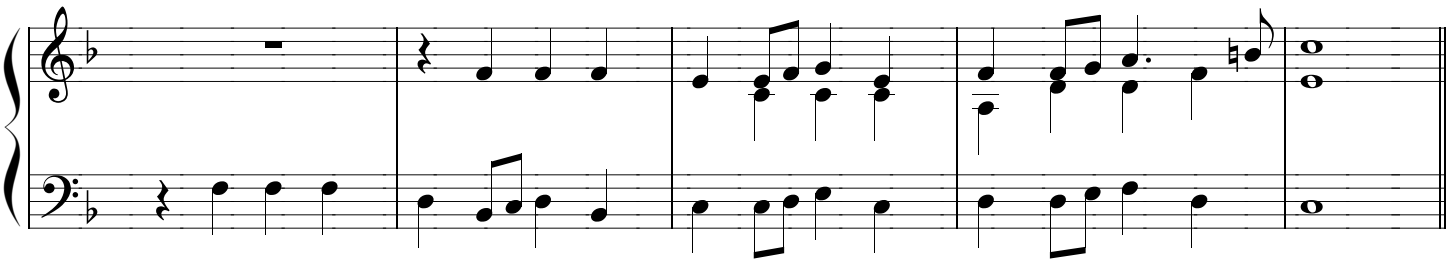
2°) repérer des éléments intéressants dans le chiffrage (ici, 5-6 quand la basse descend d'un ton)



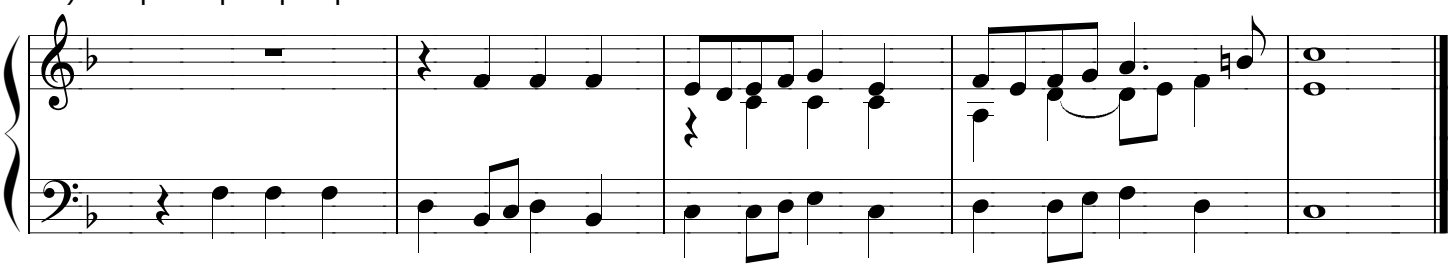
3°) entrer en imitation



4°) faire entrer progressivement une ou deux voix supplémentaires

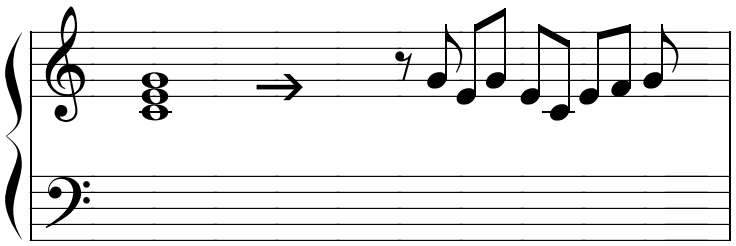


5°) compléter par quelques diminutions

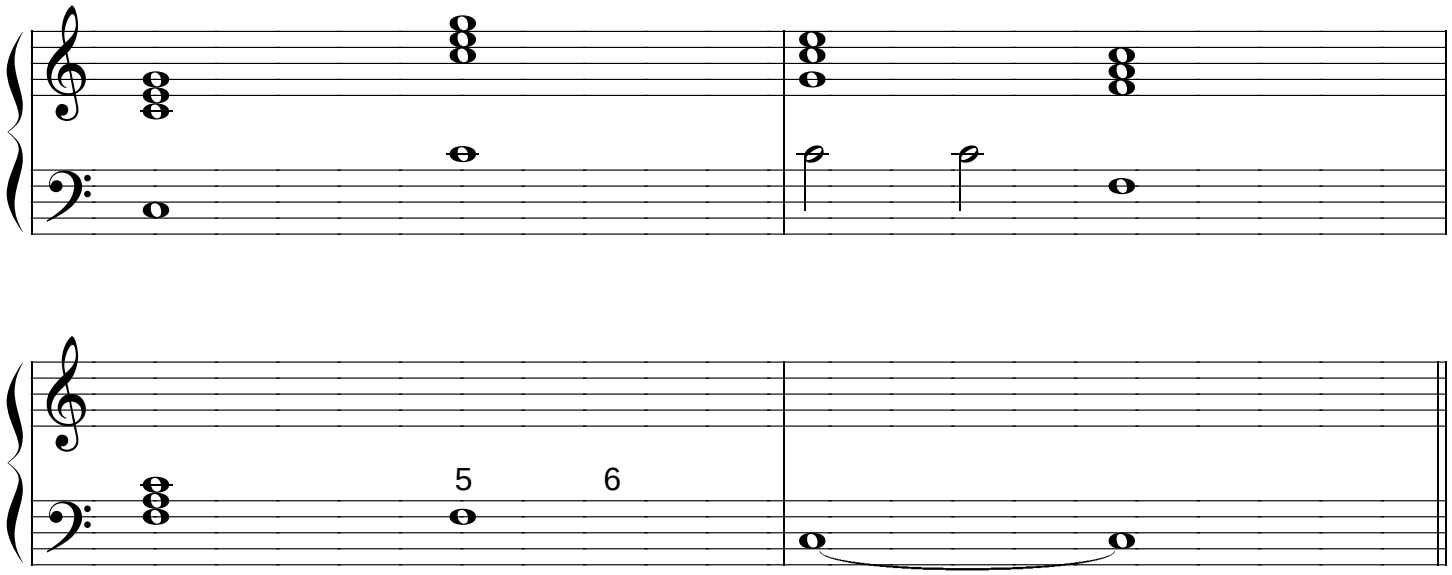


Quelques idées à puiser dans le répertoire de clavecin

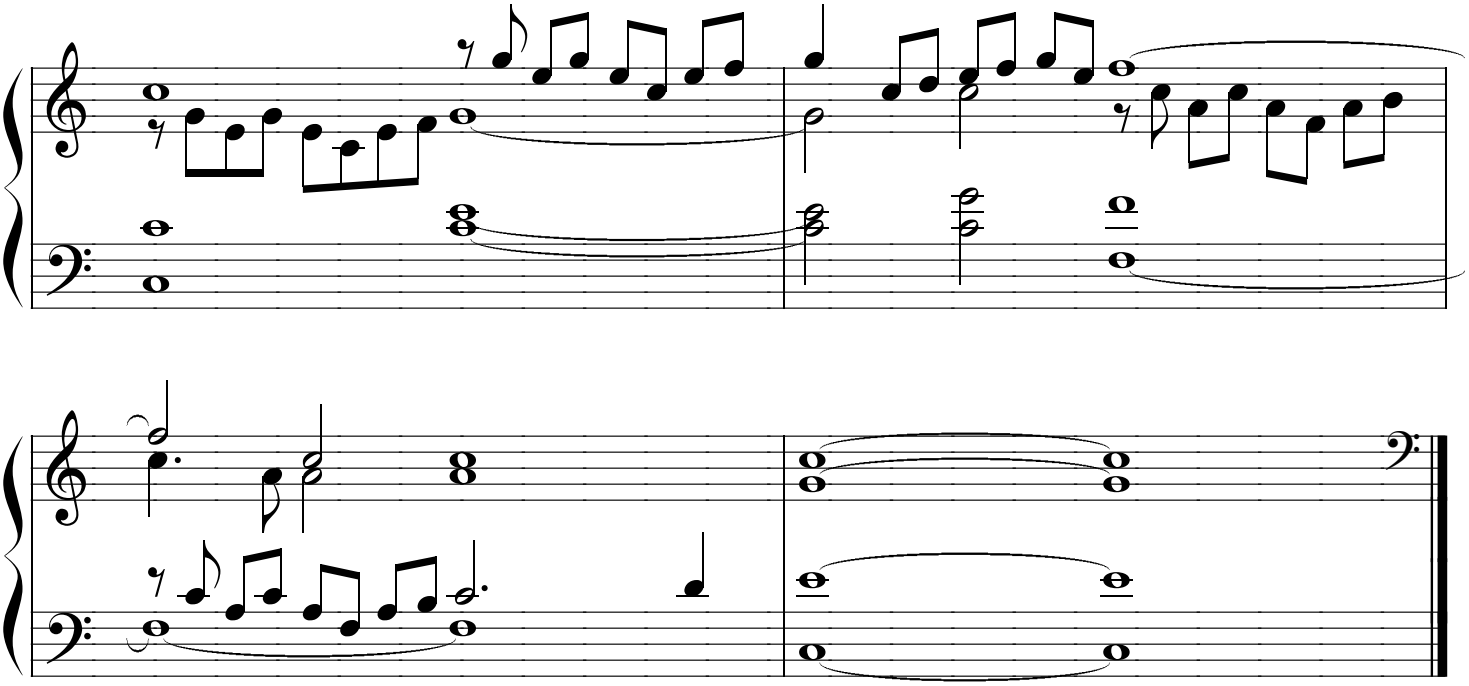
Motif tiré d'un accord :
arpège avec note de passage



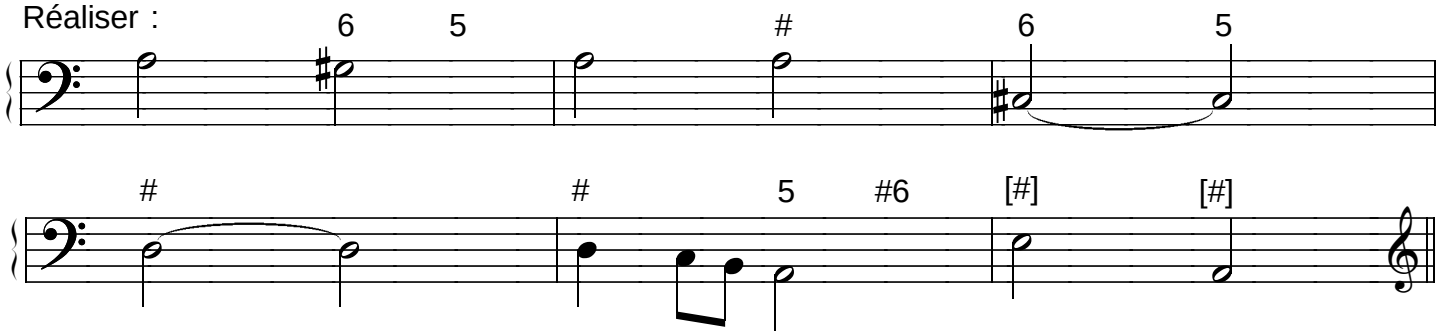
Improviser en déclinant le motif proposé ci-dessus :



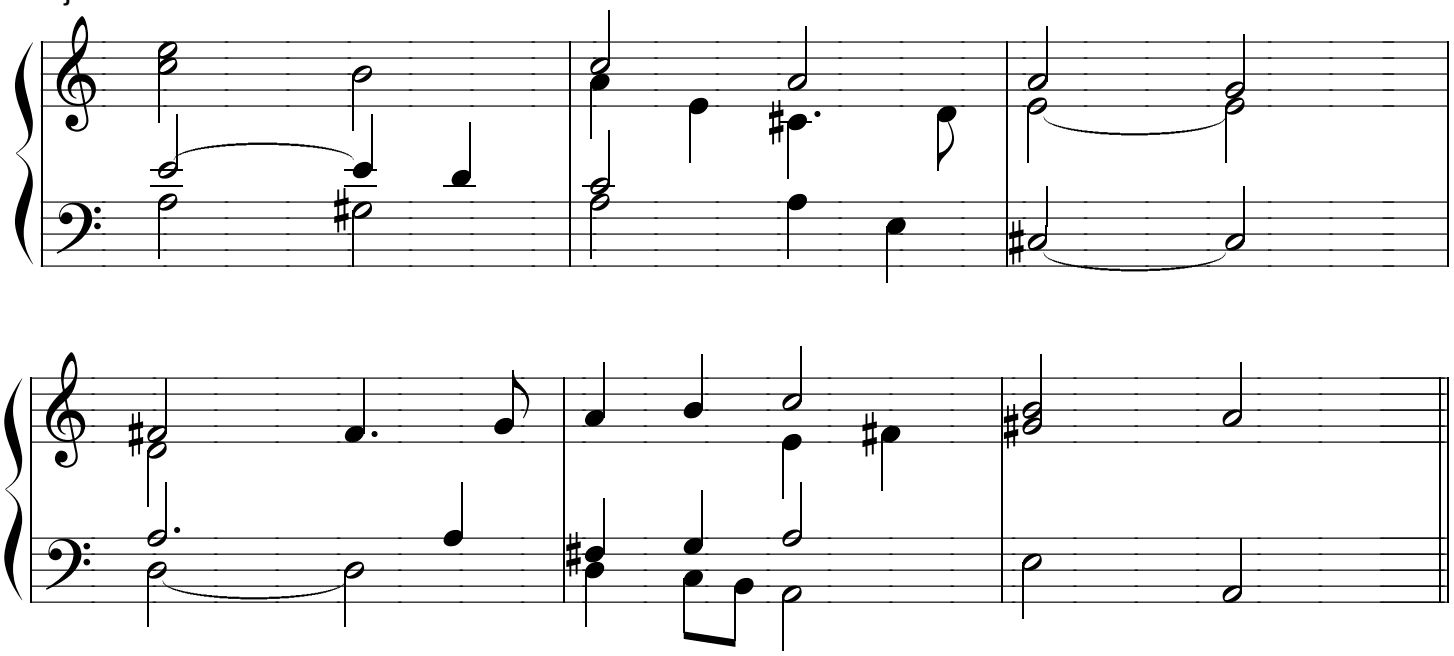
G. Gabrieli : fin de la Canzon IV (1608)



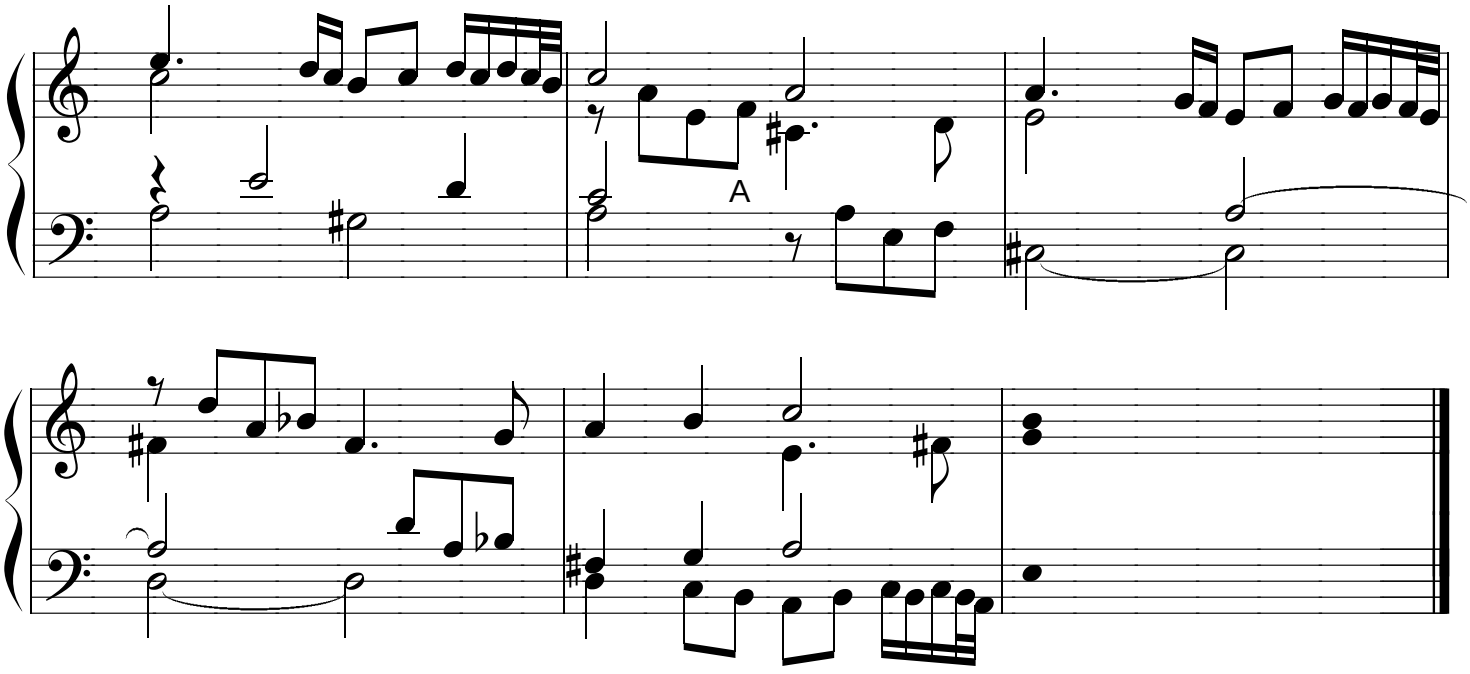
Réaliser :



Ajouter des diminutions :



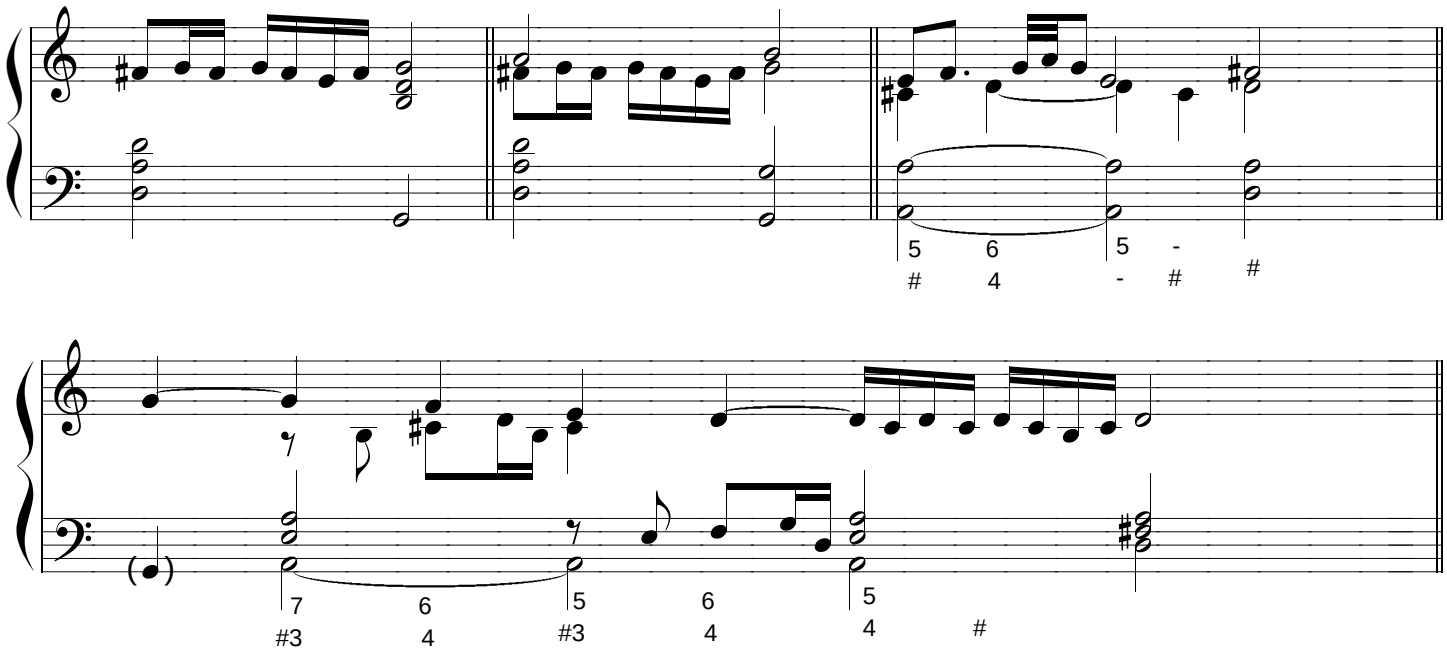
Frescobaldi : début de la Toccata IX (1616)



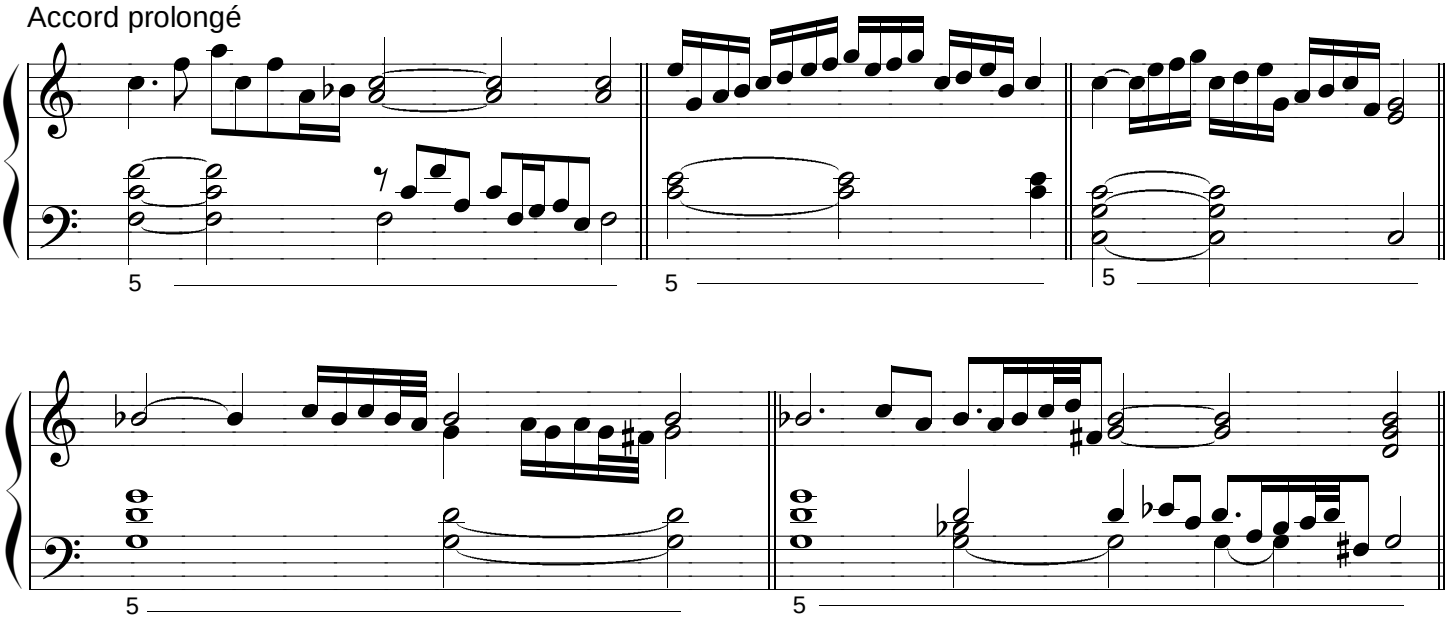
A : remarquer le remplacement d'une note de passage (ré, pour aller de mi à do) par une échappée (fa)

Quelques aspects du langage de clavecin de Frescobaldi (Toccatas, 1637)

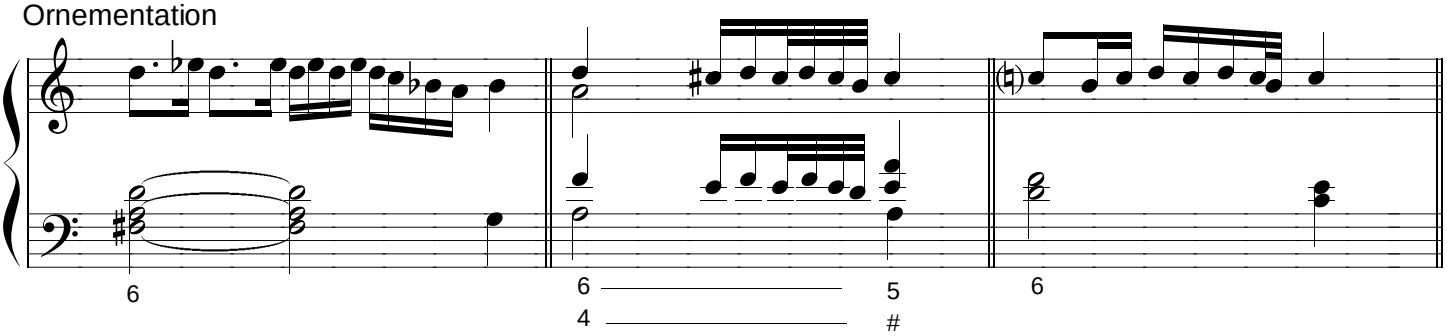
Cadence



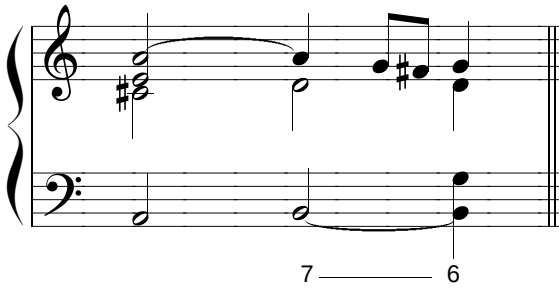
Accord prolongé



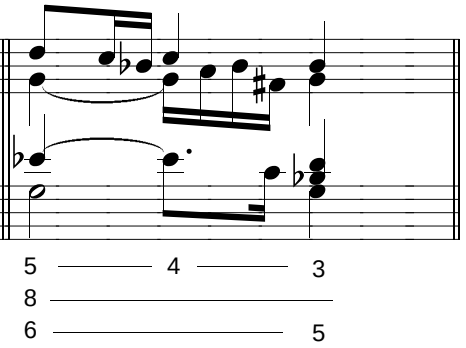
Ornementation



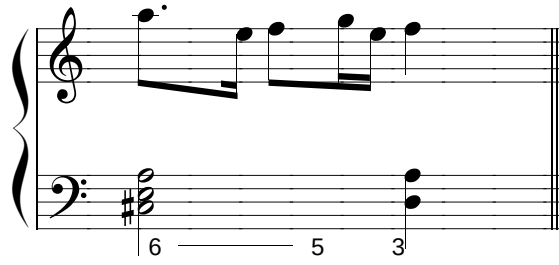
Résolution



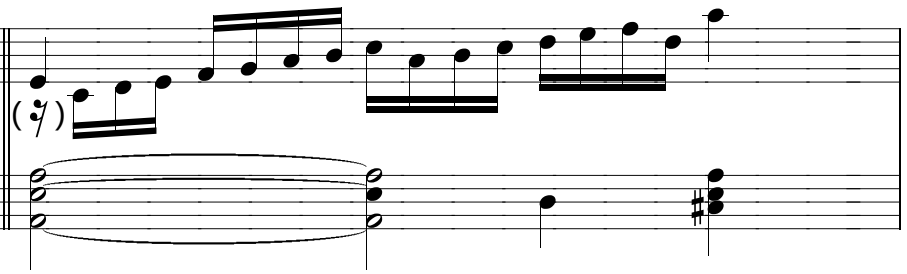
Trois voix, troix motifs



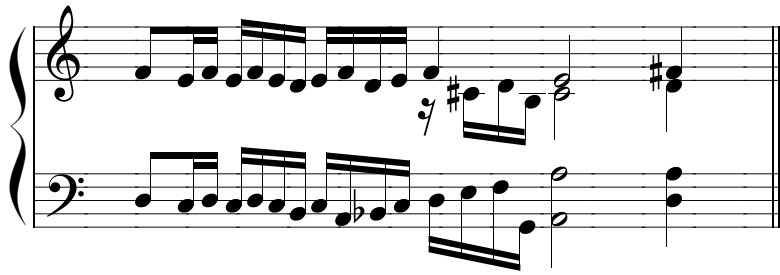
Note de passage



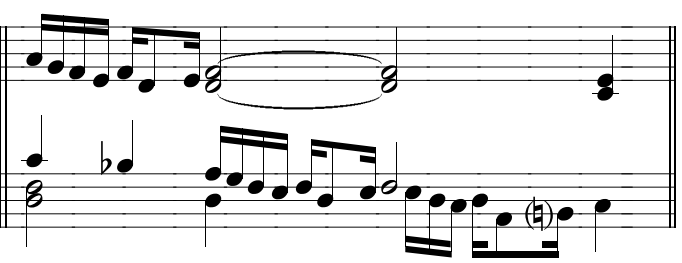
Déplacement



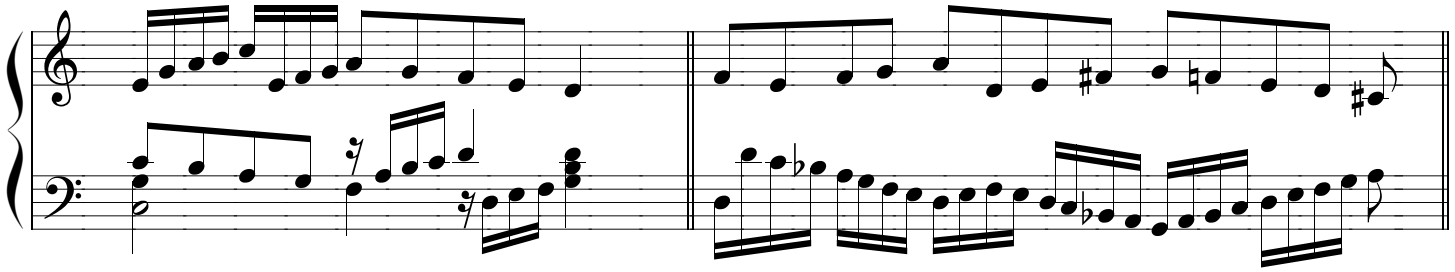
Passer de deux à quatre voix



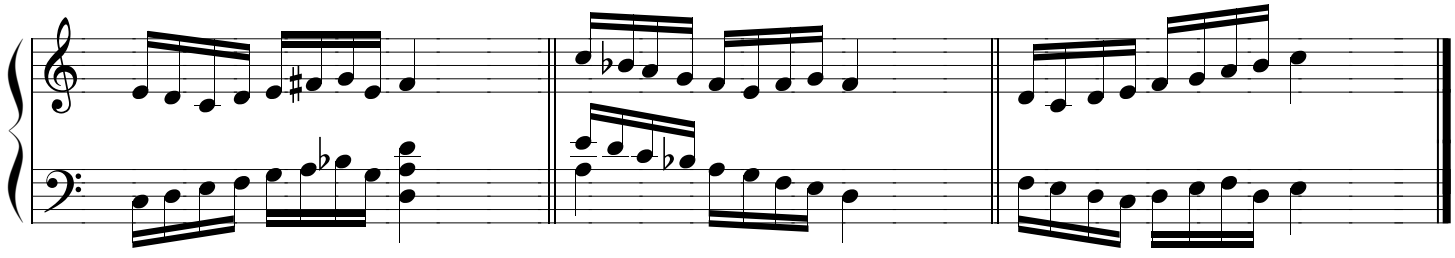
Motif décliné sur plusieurs voix



Combinaisons de croches et de doubles-croches, en mouvements contraires

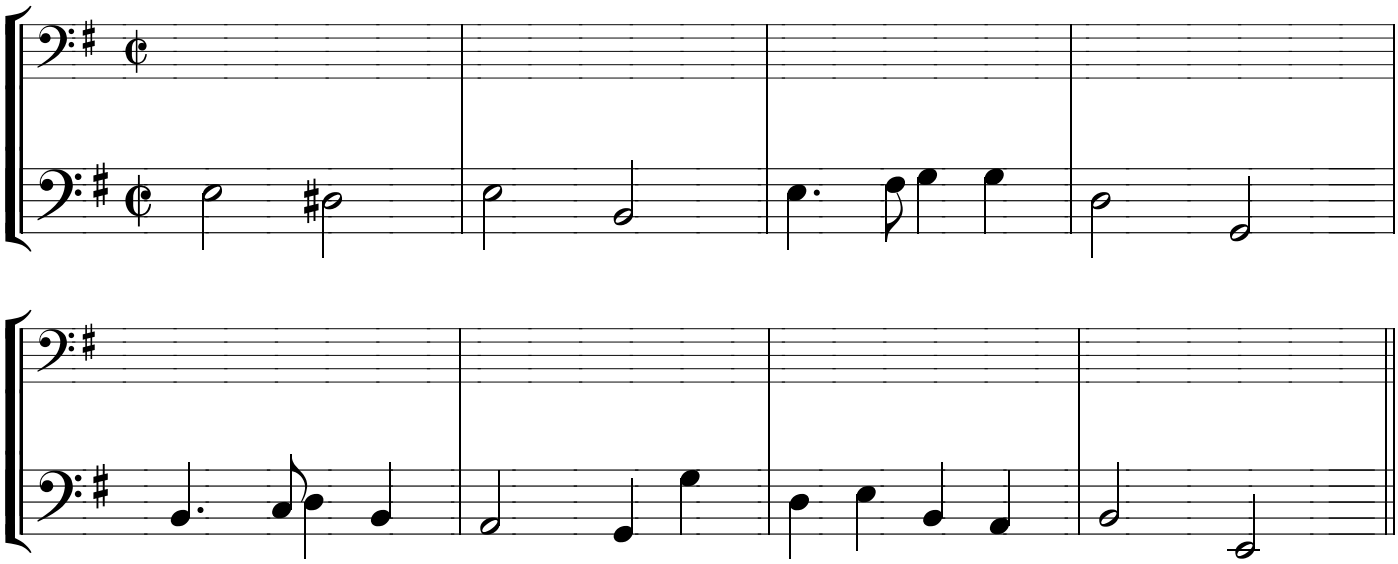


Combinaisons de mouvements parallèles et contraires



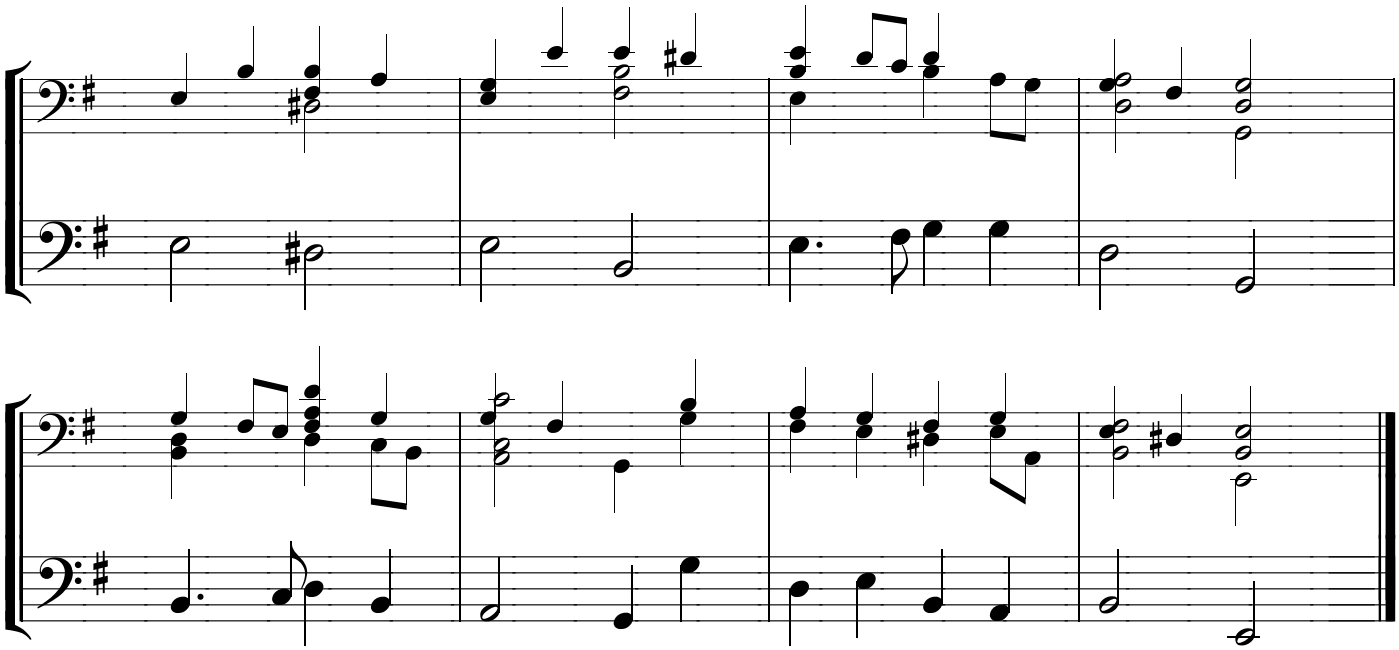
17è siècle en Angleterre

Basse de Simpson à réaliser au clavecin... ou à la viole :

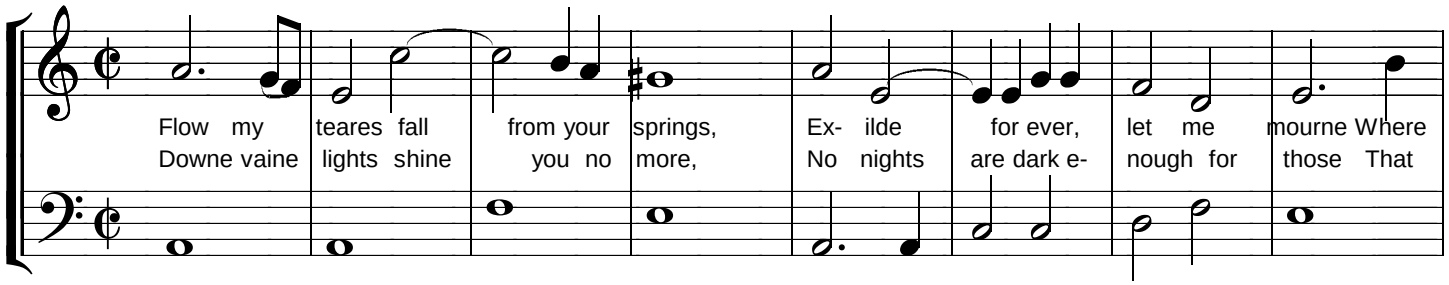


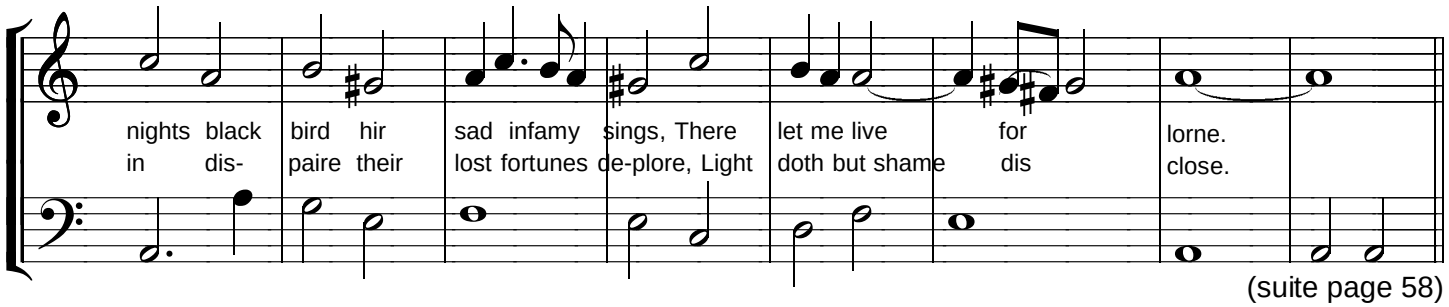
C. Simpson : Ground (1667)

A l'exposion du thème (sur lequel Simpson écrit ensuite des diminutions) on peut considérer que la viole soliste réalise la basse continue.



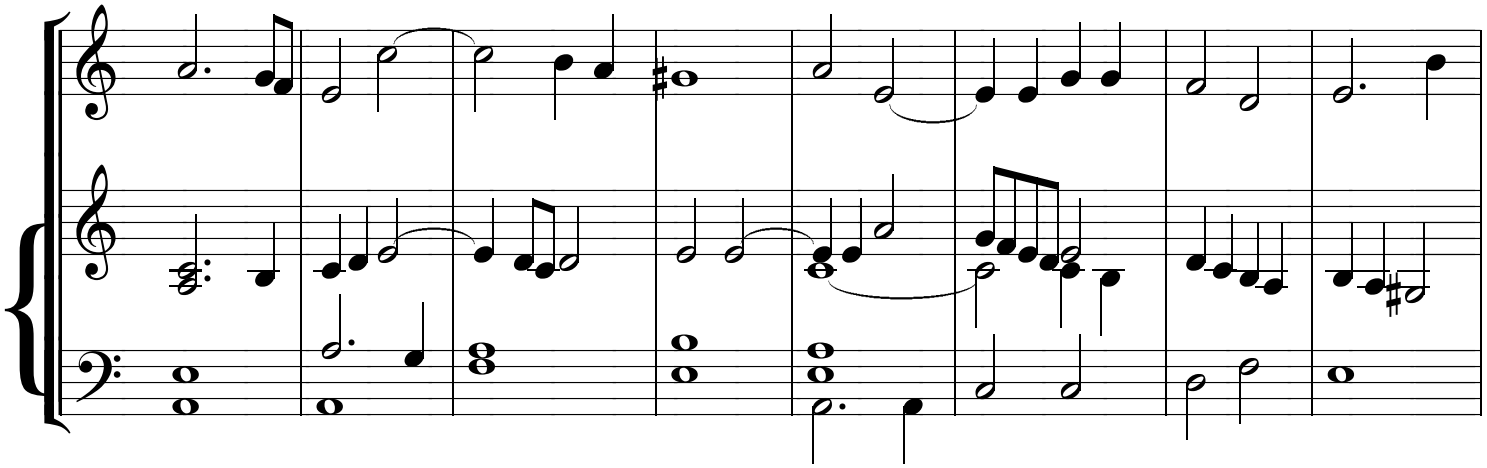
J. Dowland : Lacrime (1600)

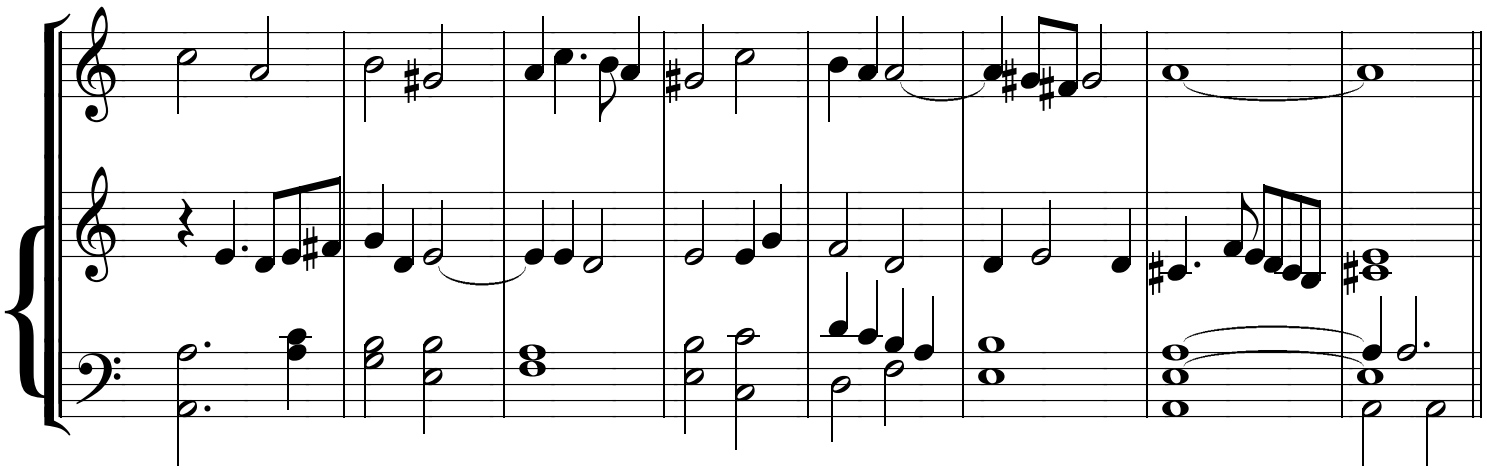




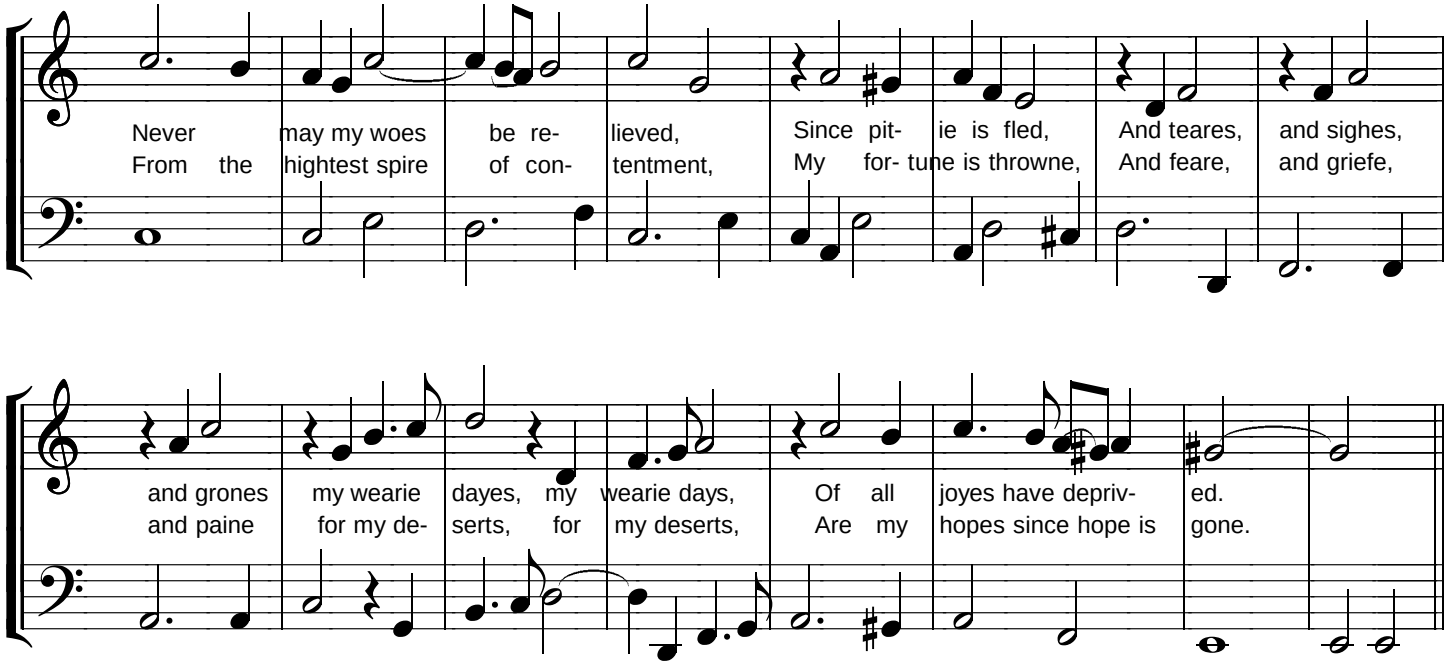
(suite page 58)

Tablature de luth:



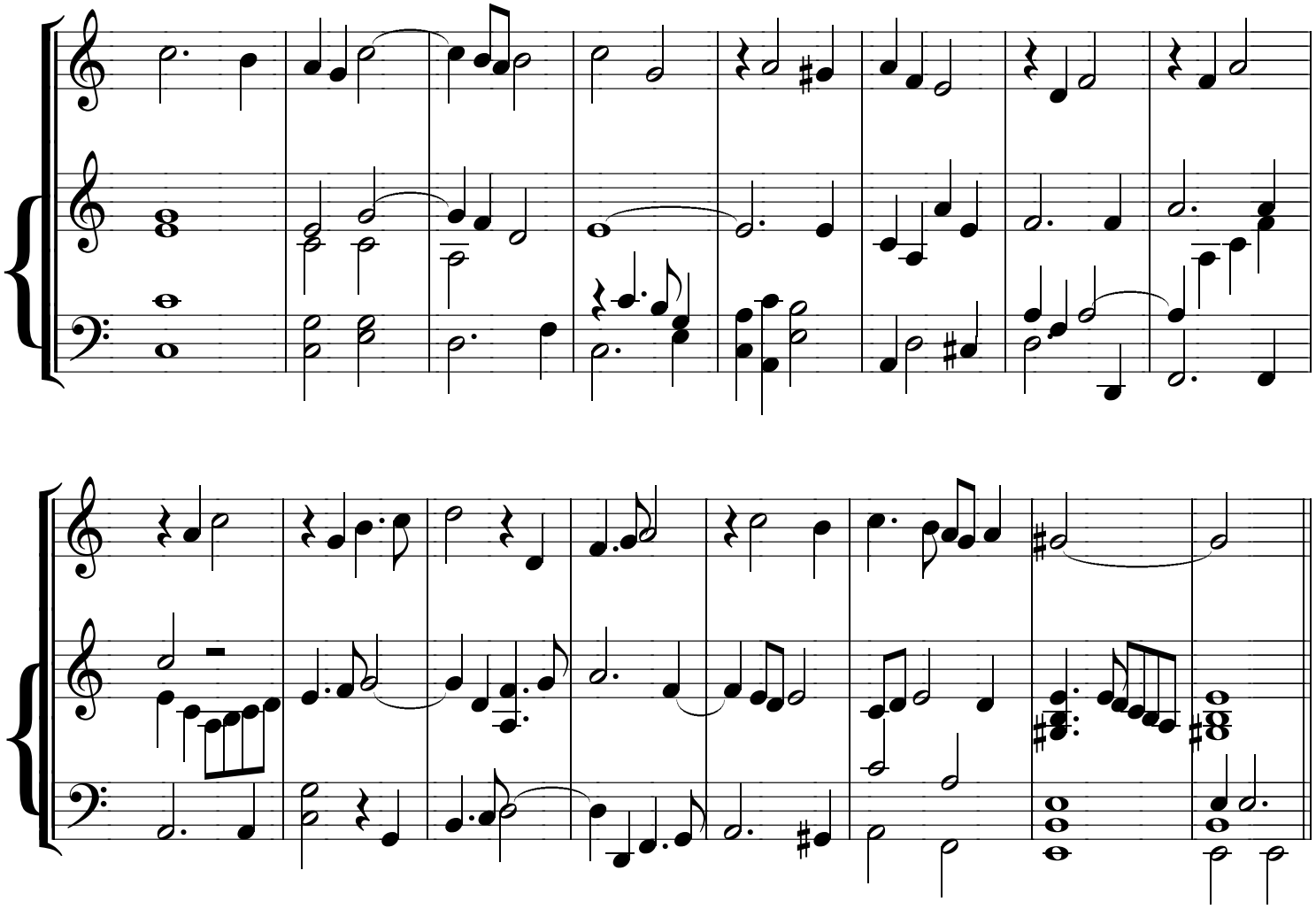


suite :

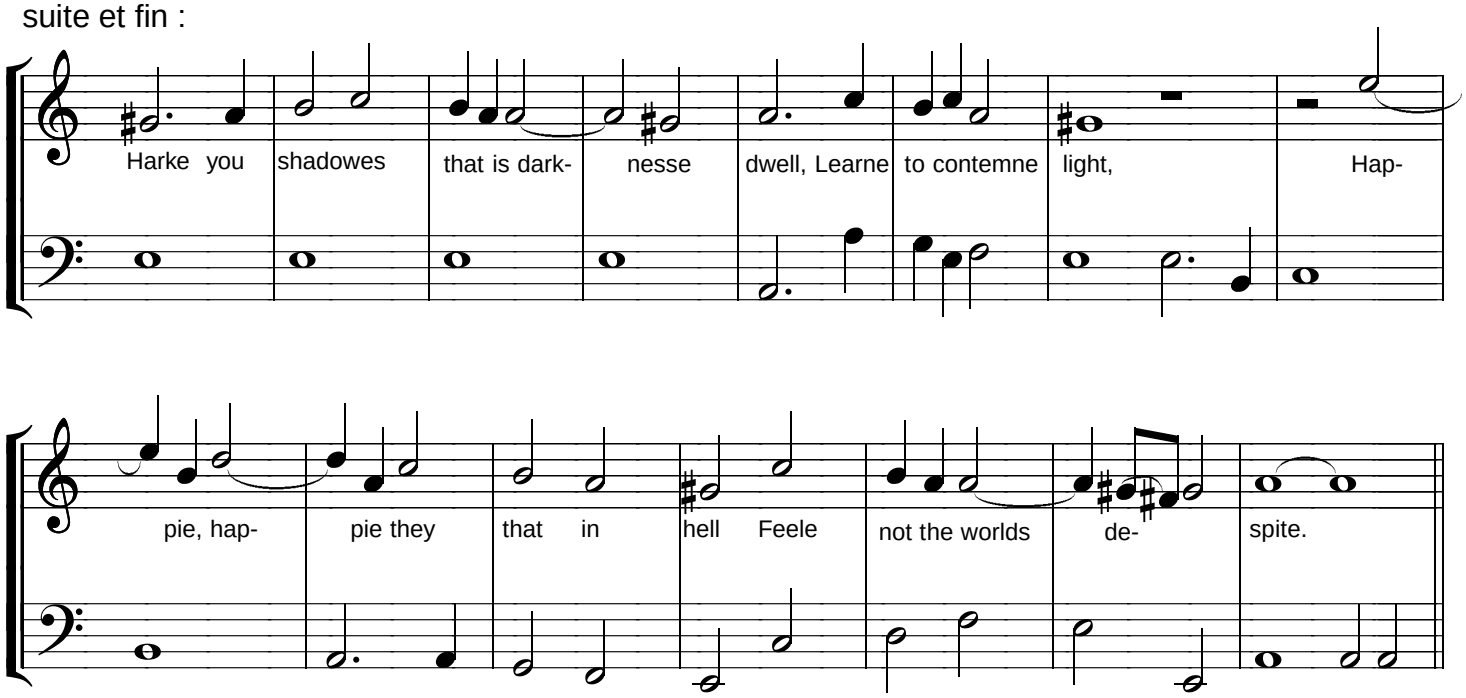


(suite page 59)

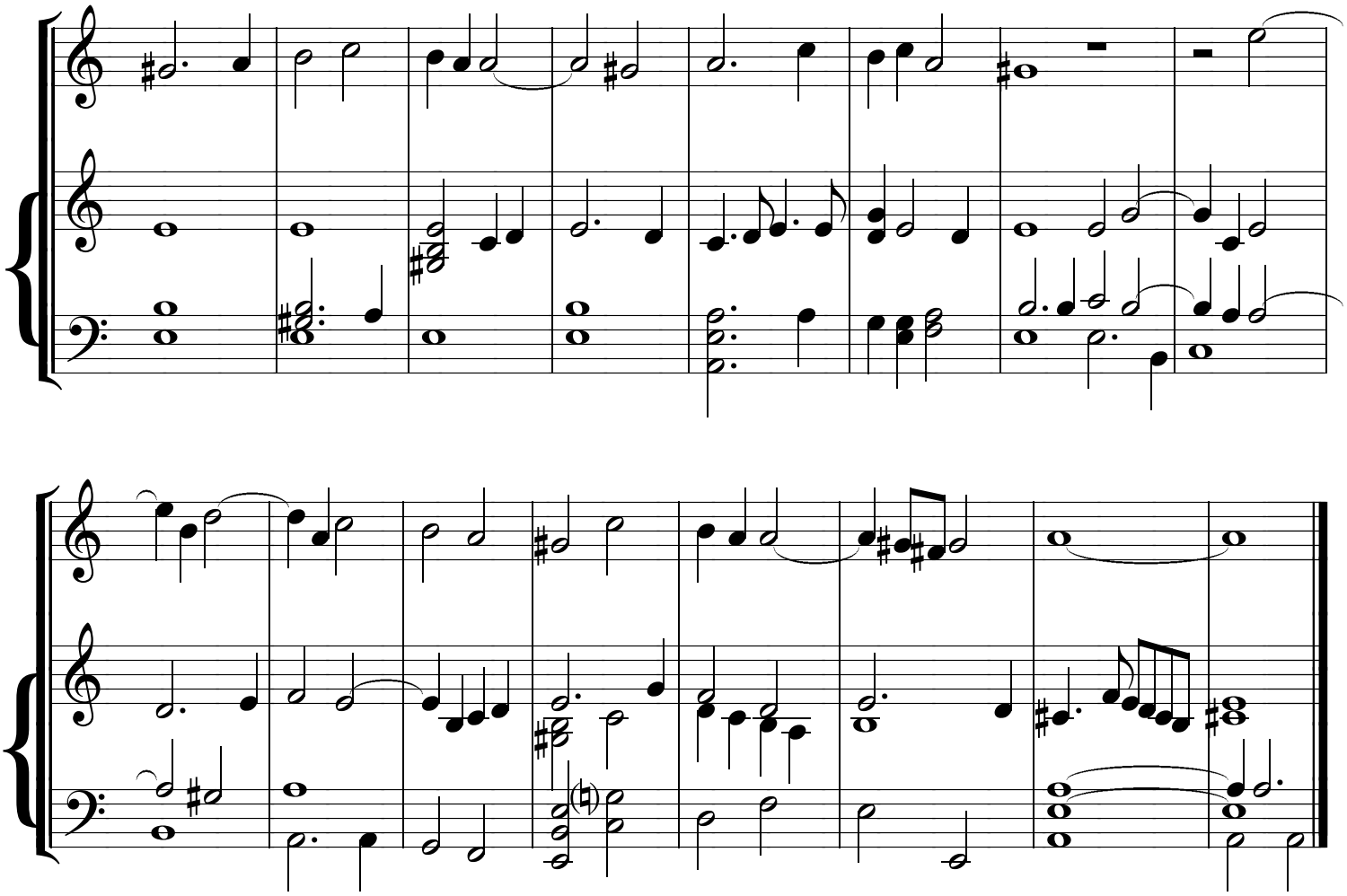
Luth:



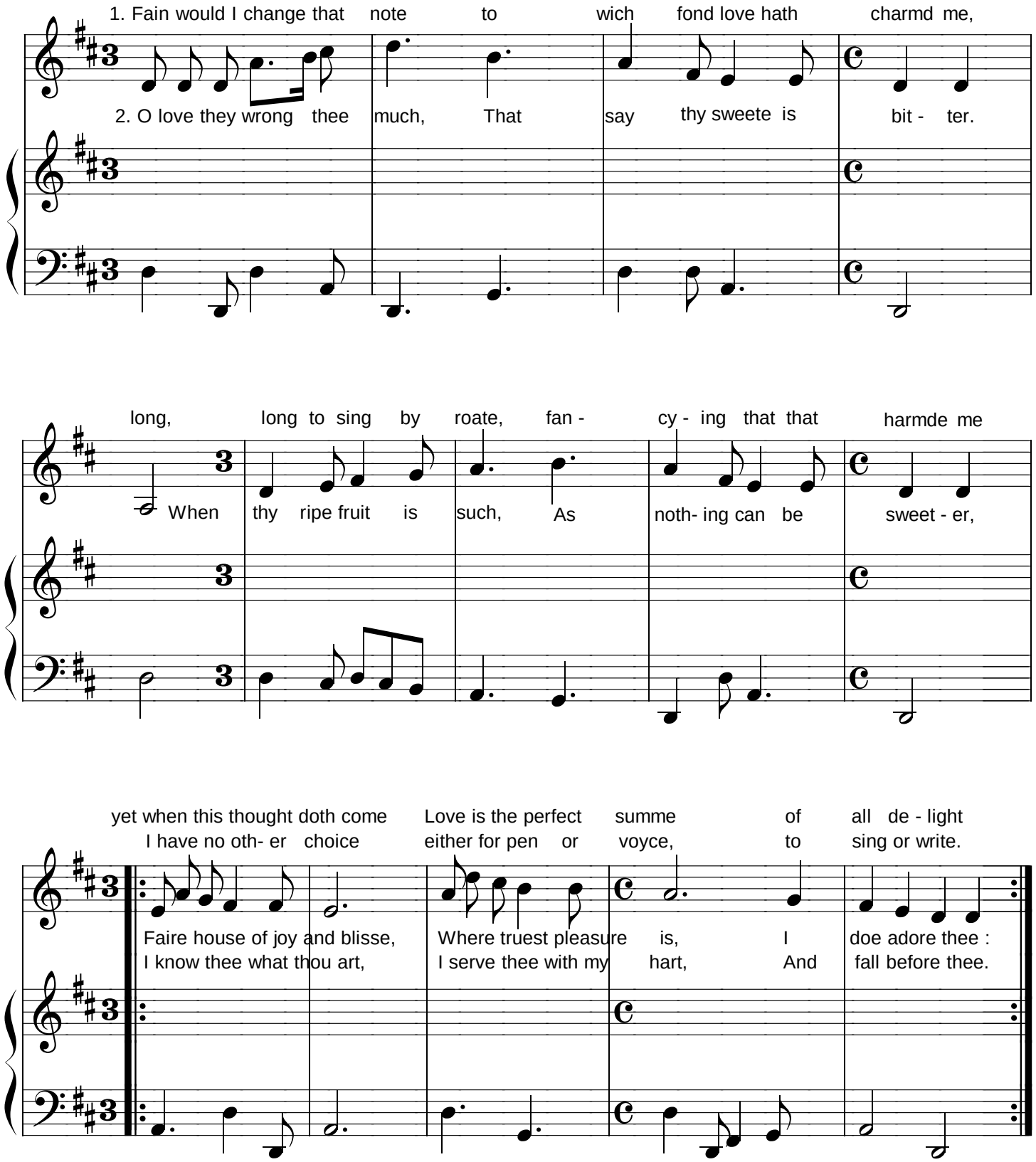
suite et fin :



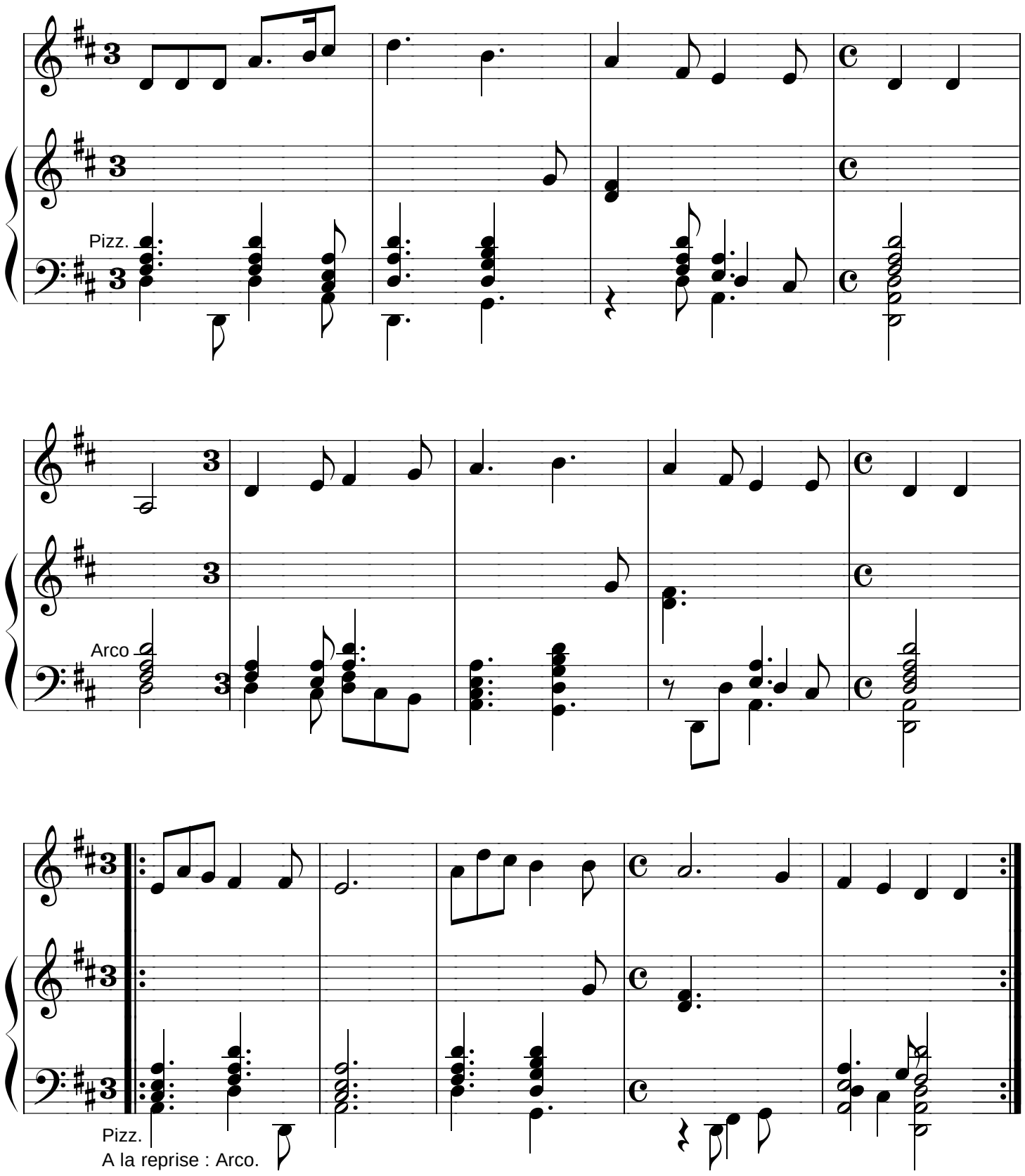
Luth:



T. Hume : Fain would I change that note (1605)

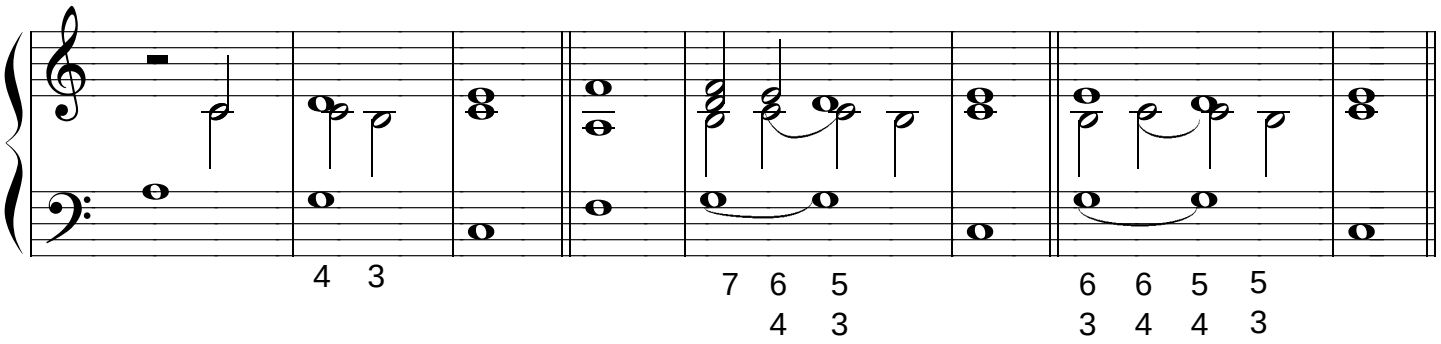


Réalisation pour la viole, de T. Hume :

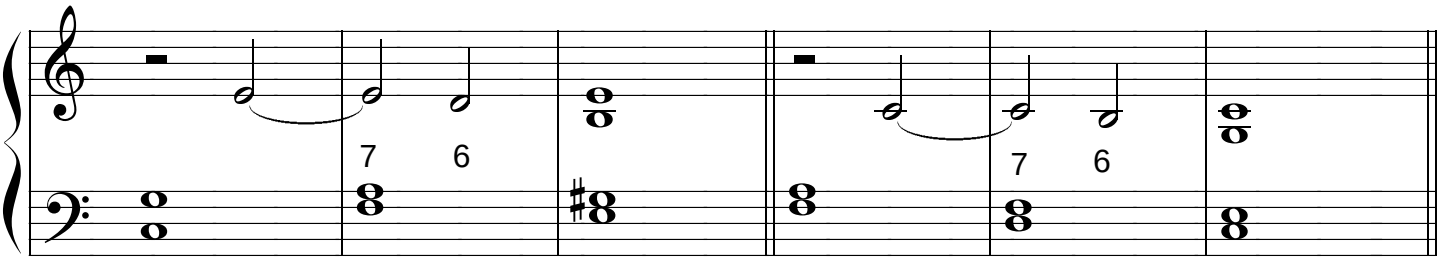


LOCKE, 1673.

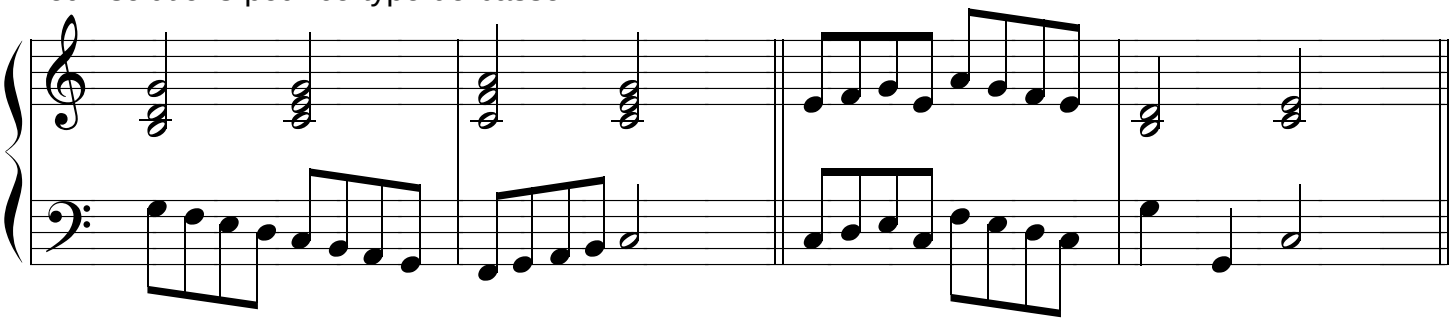
Cadence :



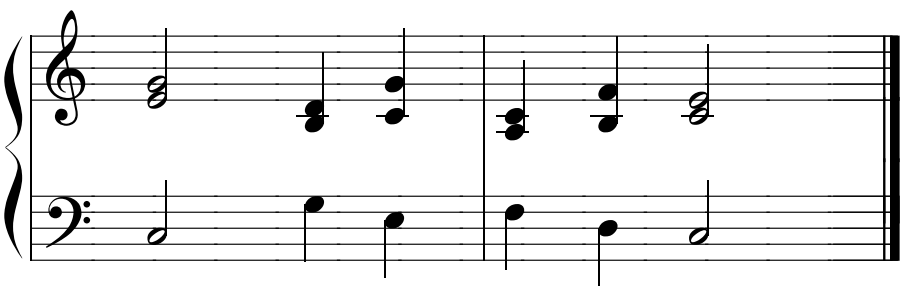
Emploi de 7 6 :



Deux solutions pour ce type de basse :

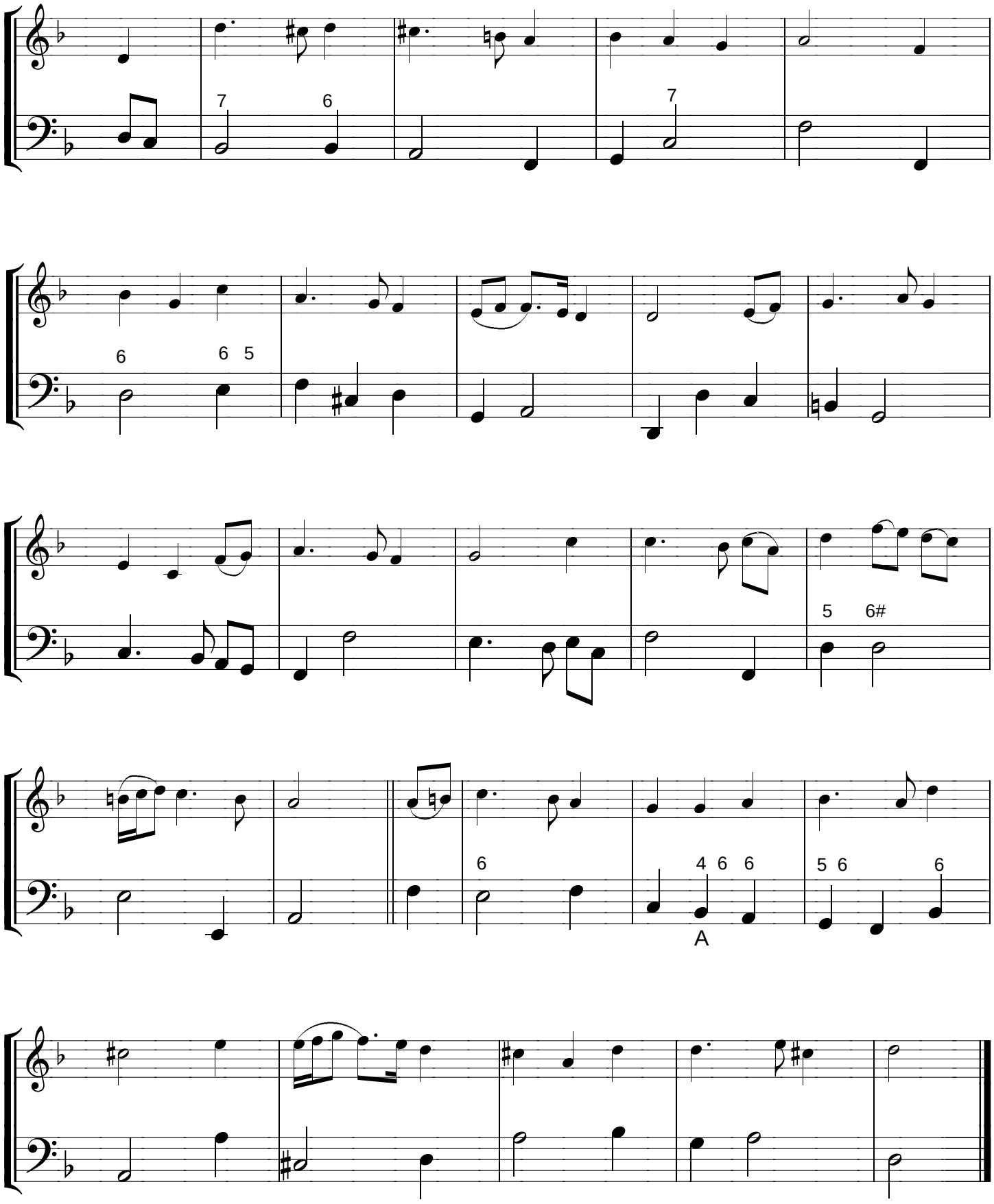


Mouvement contraire (éviter les 5tes et 8ves parallèles)



Les exemples de Locke sont essentiellement à trois voix, la réalisation est proche de la basse.
(Voir aussi page 26)

Damascent : Ah! tempt me no more (1685)

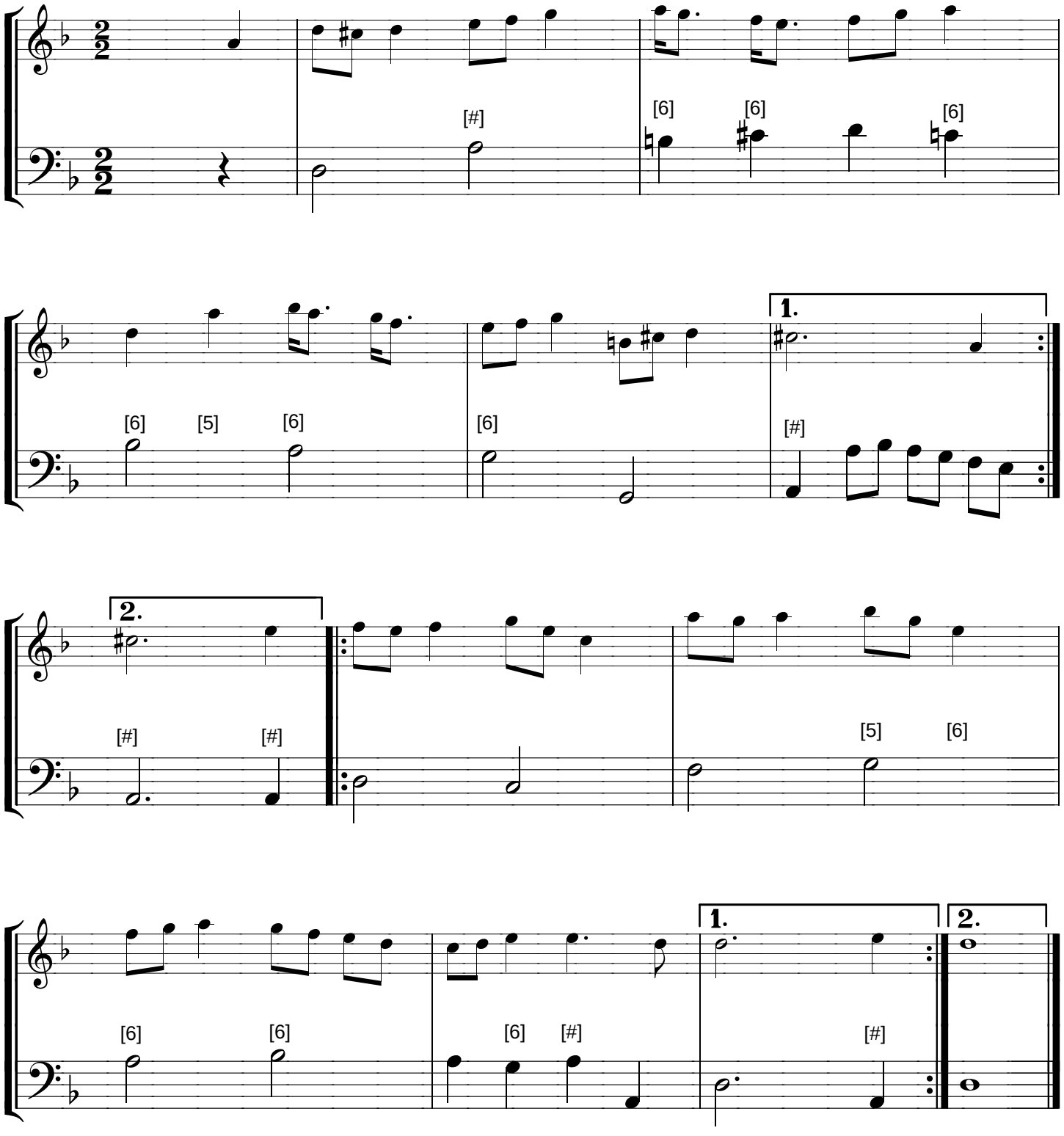


A : il arrive que faute de place, des chiffres qui devraient se superposer soient écrits côte à côte.

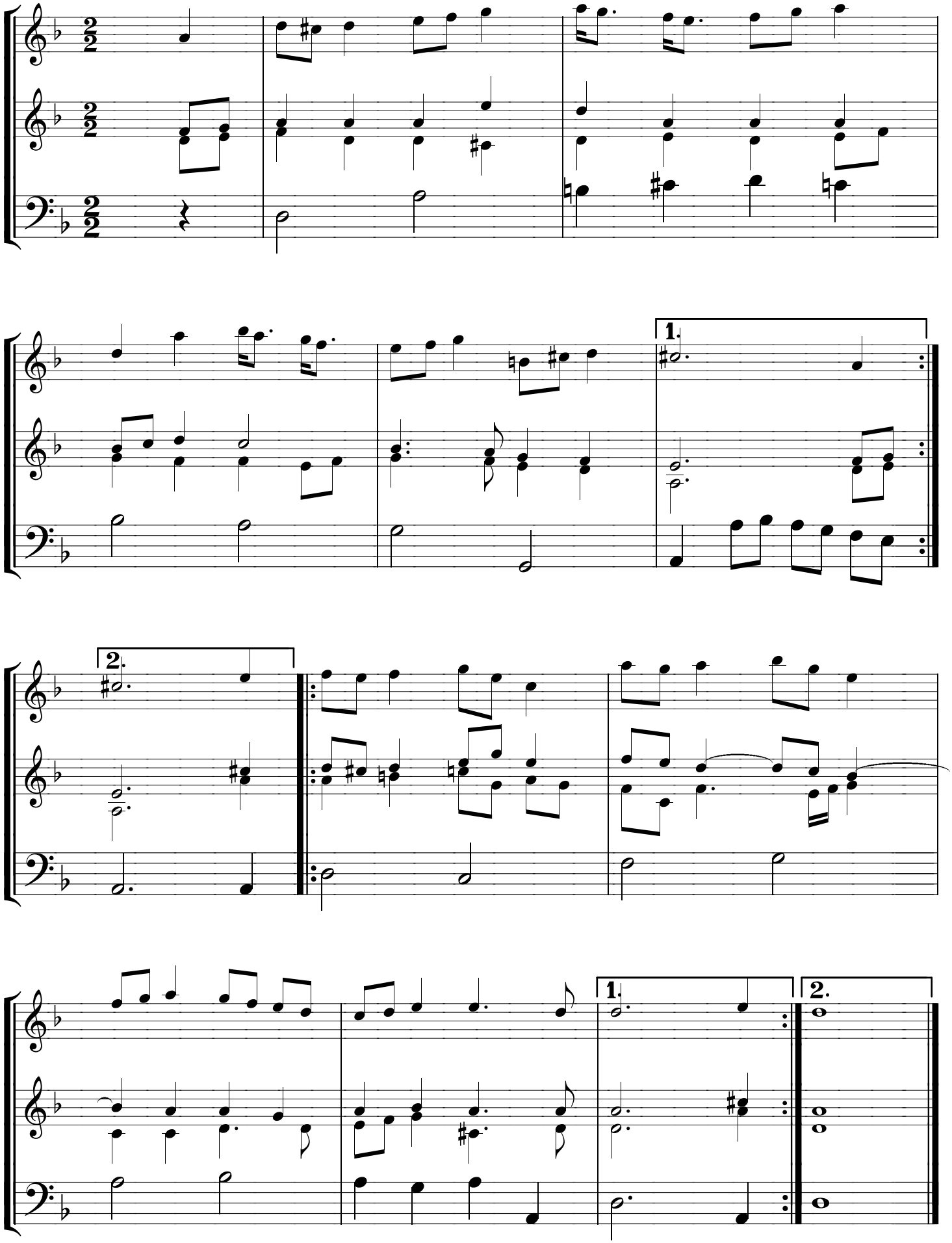
Purcell : Ritournelle (Didon et Enée)

proposée ici dans une version pour dessus et basse-continue.

Essayer une réalisation à trois voix, y glisser des notes de passage...

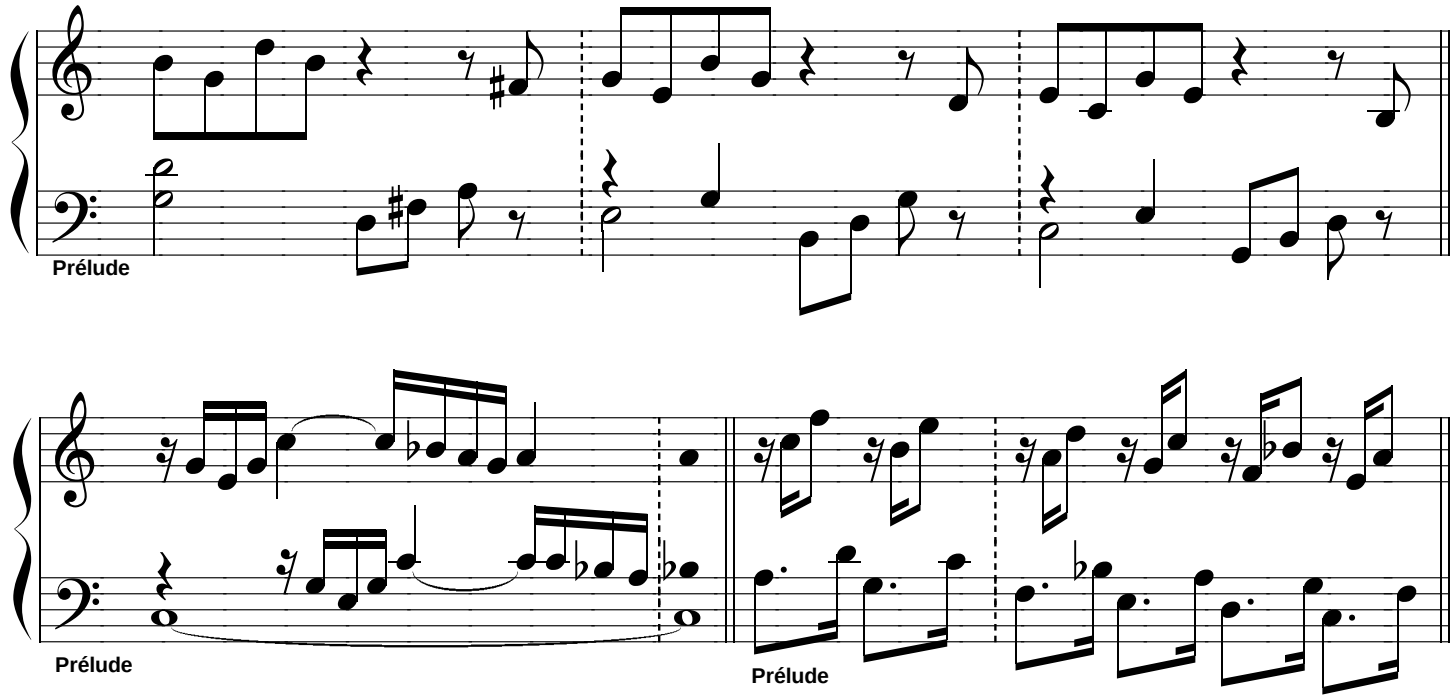


partition complète :

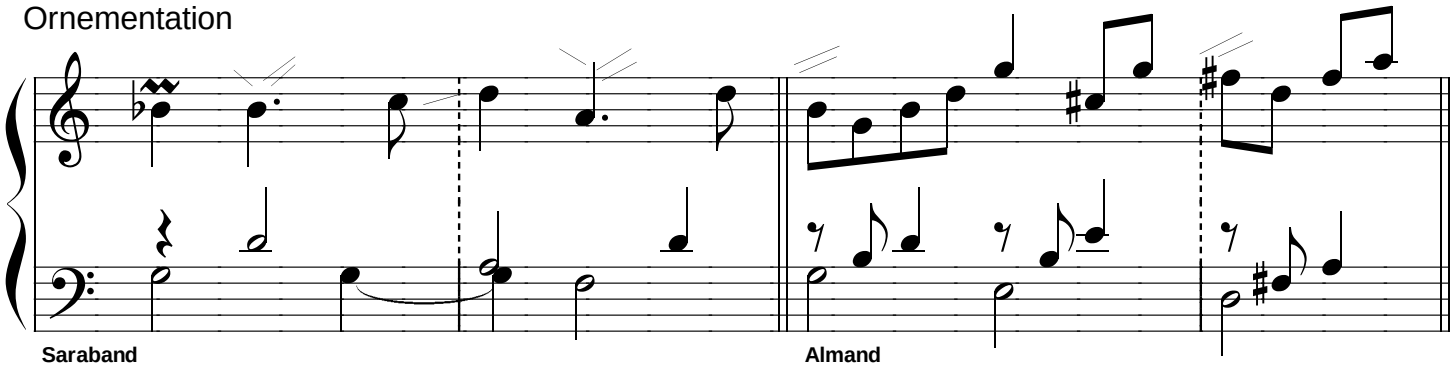


Quelques aspects du langage de clavecin de Purcell (1696)

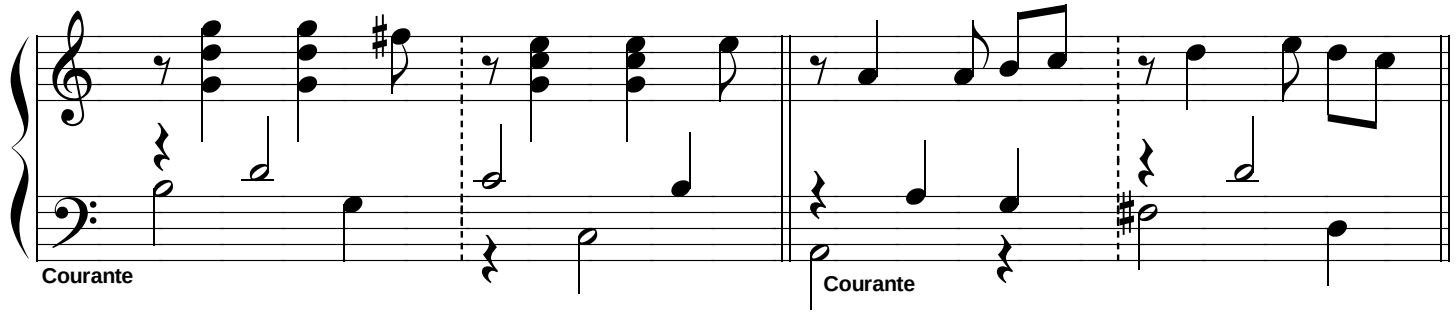
Arpègements



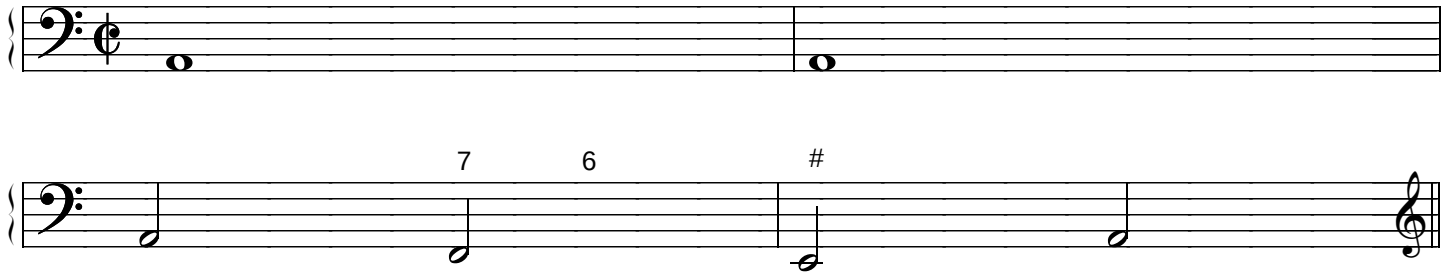
Ornementation



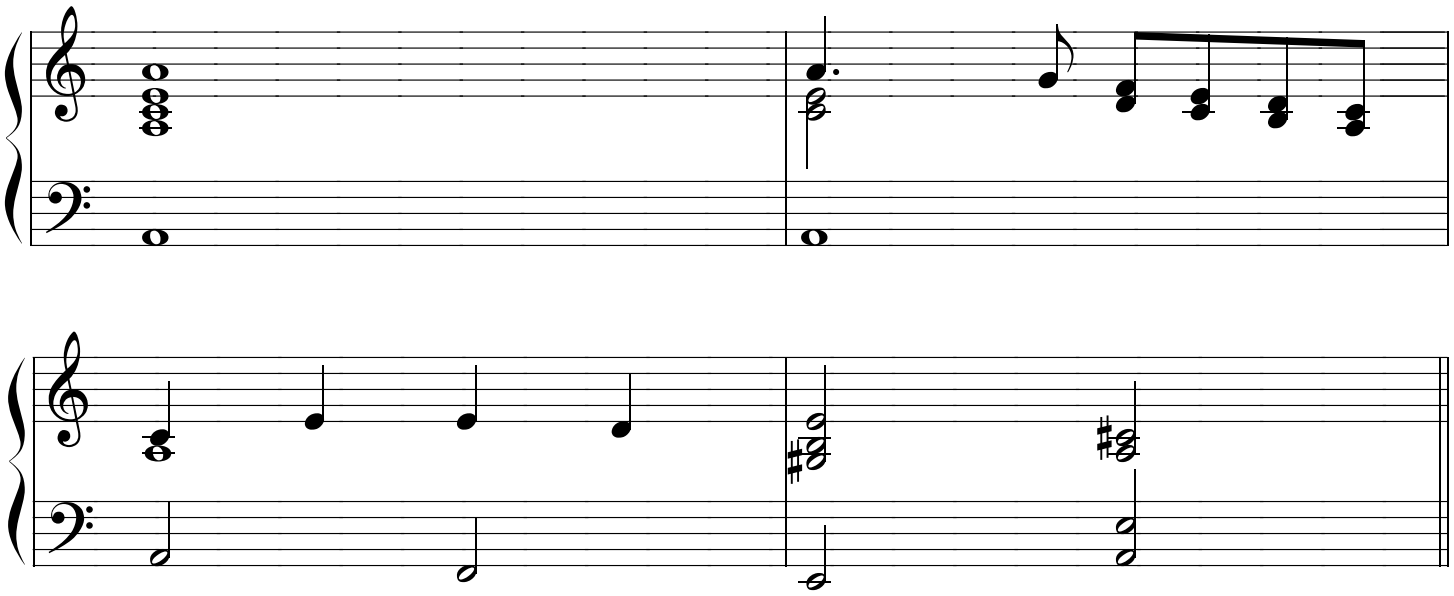
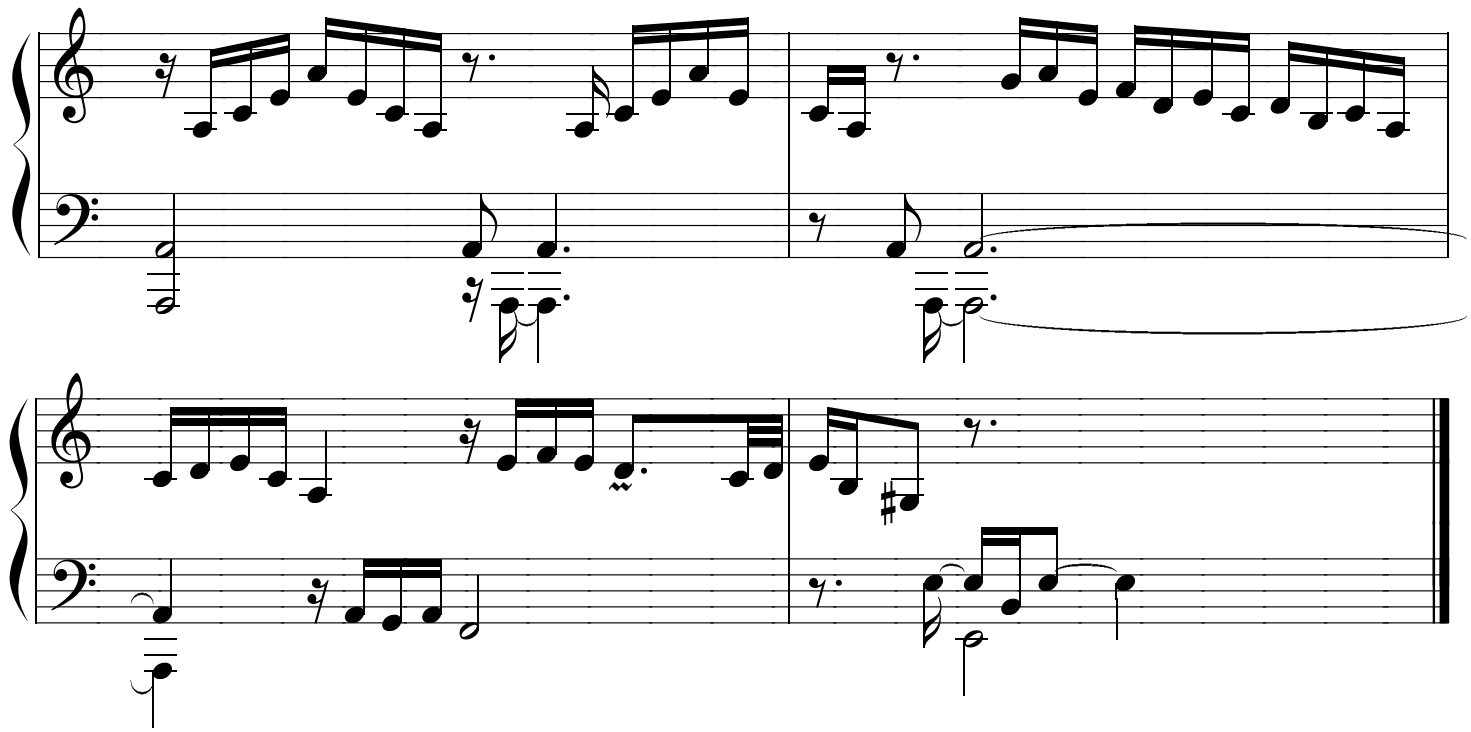
Un goût particulier pour les syncopes (héritage du luth...)



Improviser sur cet enchaînement :



Développer :



H. Purcell : début d'un Prélude (1696)