

Coup de poignet : articulation et son Sali

Paul Fustier.

Un Air peut, selon le goût de l'interprète, être joué lié ou détaché ou successivement lié et détaché. Pour parler comme l'auteur du manuscrit RS 1177, p.7 : « On le fait *coulé* ou *piqué*, *détaché* ou *marqué*, *égal* ou *inégal* [souligné par moi]¹. Le terme « articulation » définit ce choix dans l'interprétation que fait l'interprète quelque soit l'instrument qu'il joue (y compris la vielle), et cela, de sa propre initiative ou en suivant les indications du compositeur².

1. Tenue de la manivelle.

Une question préalable se pose concernant la manière de tenir dans la main la poignée de la manivelle. Il n'y a pas, à ce propos, l'unanimité chez les maîtres de vielle.

L'auteur du manuscrit RS1177 penche pour la fermeté dans la tenue de la manivelle qui donnerait le maximum de possibilités d'articulation : « L'on a prétendu et plusieurs personnes le croient et l'exécutent ainsi, que, pour faire les divisions des coups de roue de la vielle, il faut laisser pour ainsi dire **ballotter** [souligné par moi] la manivelle dans la paume de la main, mais mon avis est qu'il faut la tenir ferme, au moyen de quoi on s'en rend le maître et on le fait coulé ou piqué, détaché ou marqué, égal ou inégal suivant la force ou le caractère que l'on veut lui donner »³.

En 1751, Dupuit⁴ propose un compromis : serrer la roue, mais pas trop, sachant que plus l'apprenti vielleur progresse, moins il ressent le besoin de tenir serrée la roue : « Il faut que la manivelle soit

¹Airs pour la vielle avec les principes généraux, BNF, Dépt de la musique, Cons Rés. 1177.

²Pour une explication technique concernant la manière de rendre le coup de poignet à l'époque baroque, on peut lire FUSTIER Paul, *Pratique de la vielle à roue. Epoque baroque*, (P. Fustier, Vielle Baroque, 9 rue Clemenceau, 69500 Bron, p.19/24).

³ ANONYME, *Airs pour la vielle avec les principes généraux* BNF, Dép. de la musique, Cons.Rés. 1177.

enfermée dans les doigts ; ne la pas trop serrer, un peu dans les commencements, et plus on avancera, plus on lui laissera de jeu, sans jamais ouvrir les doigts ».

En 1761, Bouin ⁵ préfère ne pas tenir fermement la roue, mais la laisser « badiner », ce terme faisant joliment comprendre ce qu'il doit y avoir de fantaisie dans le maniement de la roue. : « Il ne faut pas trop la serrer (la poignée) afin qu'elle puisse **badiner** [souligné par moi] dans les doigts... je ne prétends pas pour cela condamner la manière de ceux qui la tiennent dans la paume de la main, les doigts fermés ; je dirai seulement que la manière de tenir la manivelle entre le pouce et les deux premiers doigts, donne plus de légèreté, plus de force et plus de grâce à la main qui la tient».

Bien sûr, la mise en mouvement (ou le maintien en arrêt) du chevalet mobile dépend alors de la netteté et de la force des à-coups que le joueur transmet au système vibratoire par l'intermédiaire de sa main droite. La roue est tenue de façon plus ou moins ferme, le joueur laisse la poignée de la manivelle « ballotter » avec plus ou moins de souplesse, jusqu'à la laisser presque rebondir dans la paume de la main ; on peut ainsi obtenir plusieurs types de sonorité rendus en détaché, et cela sans mettre explicitement en mouvement le chevalet mobile.

2. Quatre manières d'articuler les sons.

Nous distinguerons quatre techniques permettant d'articuler les sons à la vielle. Il s'agit d'abord de l'articulation *détachée du clavier*(1), ensuite des trois manières de réaliser les *coups de poignet* (ou *détaché du poignet*) qui sont le *coup de poignet discret* d'une part (3a), le *jeu en trompette* d'autre part (3b), et enfin le *jeu en archet discontinu* (3c).

2.1 L'articulation détachée du clavier.

Cette articulation consiste, quand l'on veut détacher les notes, à frapper avec les doigts **de la main gauche** (et par l'intermédiaire des touches du clavier), les cordes chanterelles de façon sèche et brève ; ainsi peut-on produire des notes détachées les unes des autres, entendues comme séparées. Il s'agit d'un détaché peu marqué, pour un instrument à son continu comme la vielle.

Notons que cette articulation « digitale », que Bouin nomme « *coup de doigt* » permet un jeu très en finesse ; des variations du détaché sont rendues possibles non seulement par la frappe plus ou moins sèche avec le doigt, mais aussi par le choix du doigt qui frappe la touche : on n'obtient pas du tout le

⁴DUPUIT Baptiste, *Principes pour toucher de la vielle avec six sonates pour cet instrument*, Paris, 1741, P. I.

⁵BOÛIN, François, *La vielleuse habile ou nouvelle méthode courte, très facile, et très sure pour apprendre à jouer de la vielle*, Paris, 1761, P. 13.

même effet en jouant une série de notes qui se suivent avec le même doigt ou avec des doigts différents. Plus le déplacement des doigts est « naturel », plus le jeu sera normalement lié ; à l'inverse, moins il sera « naturel » plus la durée de la note sera raccourcie, puisqu'il faut prendre le temps de déplacer la main, entre deux notes ; d'où ce jeu détaché, avec, entre les notes de la mélodie, le rappel du Sol à vide produit par les chanterelles.

C'est ainsi que le jeu appelé *louré*⁶, que l'on trouve dans les airs tendres, brunettes et musettes, s'effectue en partie grâce à un travail du clavier, **liant** par deux les notes lourées (croches ou doubles croches jouées inégales) et *détachant* du clavier chacun de ces groupes de deux notes ; il faudra, de surplus enfler certaines notes en variant la vitesse du tour de roue.

2.2 Le coup de poignet ou détaché du poignet.

Le terme de coup de poignet est couramment utilisé pour définir les possibilités d'articulation de la vielle à l'époque baroque. Citons l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert⁷ : « Les instruments à vent ont leurs coups de langue, les instruments à archet leurs coups d'archet, la vielle son coup de poignet ». En 1761, dans sa méthode pour vielle, Bouïn utilise les mêmes termes à propos du jeu *louré*. Le coup de poignet s'obtient en marquant **de la main droite** un « à coup » portant sur chacune des notes qu'il faut détacher.

L'expression « coup de poignet » peut être décomposée en trois manières de faire que nous nommerons *coup de poignet discret (2a)*, *jeu en trompette (2b)* et *jeu en archet discontinu (2c)*.

2.3 Le coup de poignet discret.

Le vielleur peut effectuer des changements dans la vitesse de rotation de la roue, modulant les sonorités en accélérant puis en freinant rapidement la roue avant de la remettre en mouvement en attaquant la note suivante. La roue étant l'archet de la vielle et restant toujours en contact avec la ou les cordes mélodiques (chanterelles) ainsi qu'avec les bourdons, on voit que freiner la roue c'est diminuer la puissance sonore de l'ensemble avant de relancer la roue, c'est-à-dire avant de redonner de la puissance à l'ensemble ; de plus, le chevalet mobile laisse entendre en continu une sorte de grésillement léger⁸, mais très sensible aux variations du tour de roue ; ce grésillement change de qualité sonore selon qu'il est plus ou moins entraîné par le coup de poignet. Ainsi réalise-t-on une

⁶Pour une explication technique concernant le jeu « louré », on peut lire FUSTIER Paul, *Pratique de la vielle à roue. Époque baroque*, (P. Fustier, Vielle Baroque, 9 rue Clemenceau, 69500 Bron, p.15, 34,38).

⁷DIDEROT, Denis, et d'ALEMBERT, Jean, Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Paris,1751/1772, art. « vielle » (non signé).

⁸ Nous verrons plus loin que ce grésillement participe aussi au « son Sali » ou bruité que propose la vielle.

forme particulière de détaché sonnante différemment selon les caractéristiques des impulsions données, à la main droite, par l'interprète. Ce coup de poignet est « discret » puisqu'il ne fait pas appel à l'intervention active du chevalet mobile frappant par à coups la table de résonance, (comme on le ferait, allons-nous voir, dans le « jeu en trompette »).

Répétons que ce type de détaché, qui ne concerne plus le clavier ni les touches de la vielle, fait partie, avec le *jeu en trompette* et le *jeu en archet discontinu* de l'ensemble dénommé *coup de poignet* ou *détaché du poignet* qui concerne le jeu de la main droite et le mouvement de la roue.

2.4 Le jeu en trompette

Résumons-nous : la vielle à roue est dotée d'un bien étrange système vibratoire comportant trois pièces différentes. Il y a d'abord un petit chevalet appelé *chevalet mobile* (ou *chevalet de trompette* dans la méthode de Dupuit), et qui est, de nos jours, souvent dénommé *chien* ou *trompillon*. Ce chevalet mobile est une sorte de trépied qui repose sur la table d'harmonie. Le deuxième élément du système est la *corde-trompette*, une corde bourdon reposant sur le chevalet mobile et susceptible de mettre celui-ci en vibration sonore lorsque l'on fait varier l'appui mobile de ce chevalet, positionné pour effleurer la table d'harmonie. Ce réglage est permis par l'intervention du troisième élément du système qui est constitué par une « corde-guidon » appelée *tirant* ; elle est, à une extrémité, liée à la corde-trompette, et à l'autre extrémité enroulée autour d'une cheville enfoncée dans le cordier. Tourner légèrement cette cheville augmentera la pression sur le chevalet, en soulevant légèrement l'appui mobile, ce qui produira des vibrations dont les effets sonores sont tout à fait caractéristiques de la vielle.

Une fois réglé le chevalet mobile pour l'exécution d'une pièce de musique déterminée, le joueur de vielle pourra alors agir sur le système vibratoire avec la paume de sa main contenant la manivelle, en produisant, à son gré, des accélérations, des ralentissements ou des à-coups dans le tour de roue. J'appellerai *coup de trompette* ou *jeu en trompette* cette technique qui produira un bruitage très particulier, toutes les fois que le joueur donnera, à la roue, une impulsion suffisamment marquée pour que le chevalet mobile entre en activité et réagisse en produisant des vibrations très sonores. Autrement dit, ce que je nommerai jeu en trompette n'est qu'une des manières (même si c'est la plus courante) de souligner les notes, par le poignet. Dupuit⁹ en parle ainsi : « Ce n'est ni le grand mouvement ni la force qui font détacher la Trompette, ce n'est que par la vivacité avec laquelle on baisse la roue, en l'arrêtant au même instant, joint au mouvement que le poignet communique aux quatre premiers doigts qui est appelé coup de poignet, lequel diffère autant que les mouvements, il faut observer qu'il soit net ; plus il est vif et petit plus il est détaché ».

2.5 Le jeu en archet discontinu

Il demande que l'on arrête complètement la roue, de façon sèche, ce qui provoquera un très court silence avant et après l'émission de chaque note que l'on veut détacher. C'est un silence particulièrement marqué, puisqu'il fait aussi taire les bourdons. On peut comparer ce jeu en archet discontinu avec le « coup de poignet discret », quand cette appellation concerne le violon ; elle est alors ainsi défini pour cet instrument comme « un type de coup d'archet dans lequel l'instrumentiste

⁹DUPUIT, Baptiste, *Principes pour toucher de la vielle avec six sonates pour cet instrument*, Paris, 1741, p. IX.

doit détacher chaque son avec une attaque forte et un arrêt brusque de l'archet qui reste en contact avec la corde »¹⁰. De même Le vielleur : dans la mesure où il arrête la rotation de la roue après avoir joué une note, puis la reprend sèchement pour attaquer la note suivante.

° ° °

A côté de ces quatre formes de détaché, existe un « **jeu lié** » ; il suppose d'abord que le joueur ne détache pas du poignet (ni coups discrets, ni jeu en trompette, ni jeu en archet discontinu) ; il suppose aussi que le doigté de la main gauche opère sans silences audibles, sans à-coups, sans retours à la note à vide, grâce à des substitutions rapides d'un doigt sur l'autre, en modulant de façon souple en continu, avec l'aide de la roue qui peut alors donner à entendre des enfléments et des diminutions du son.

Pendant la période baroque, selon les cas et les auteurs, l'emploi du terme « coup de poignet ou détaché du poignet » pourra désigner, sans les différencier, l'ensemble des trois articulations du poignet que j'ai signalées (le coup de poignet discret, le jeu en trompette et le jeu en archet discontinu) ; mais le plus souvent, notamment dans les méthodes, cette même dénomination correspondra au seul jeu en trompette, avec mise en mouvement du chevalet mobile. L'existence d'un jeu en trompette, qu'il porte ce nom ou qu'il soit désigné par le terme plus général de coup de poignet, reste une des grandes originalités de la vielle. On peut penser qu'il constitue pour le vielleur à l'époque baroque, le moyen le plus fréquemment employé pour détacher les sons et pour jouer alors, en alternance, de cette opposition ou confrontation entre lié et détaché qui est tout à fait fondamentale en ce qui concerne l'esthétique baroque. Il faudra donc que l'apprenti vielleur apprenne à donner des à-coups qui divisent la roue en deux, en trois en quatre parties égales ou inégales (en six, en huit et au-delà pour les plus virtuoses).

Je verrai plus loin que font exception à une partie de ce que nous venons d'indiquer, les indications proposées par Charles Bâton, spécialiste de la vielle au XVIIIème siècle, théoricien de l'instrument et joueur virtuose. Nous verrons qu'il étudia les formes d'articulation utilisées par ses contemporains, soumettant aussi à l'analyse critique la fabrication de l'instrument (sa lutherie) comme les sonorités qui lui sont propres.

Indiquons encore que l'expression « coup de poignet » désigne aussi le détaché joué à la vielle paysanne du XIXème et de la première partie du XXème siècle, mais avec une différence d'importance, puisque ce coup de poignet là est, verrons-nous, obligatoire, devant être donné nécessairement sur chaque note émise par l'instrument

3. Le coup de poignet de fantaisie.

¹⁰ARNOLD Denis et al. « *Coup de poignet discret* », *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Oxford University Press, 1983, tr.fr. Paris, Robert Laffont, 1988, p.90.

D'une façon générale, on peut considérer que les coups de poignet sont normalement soumis à une règle selon laquelle ils accompagnent le rythme mesuré à 2, 3, 4, 6 temps, au moins dans le cas des airs de mouvements. Mais le joueur de vielle peut aussi faire appel à ce que Dupuit nomme **Coup de poignet de fantaisie** ; alors le « goût » s'éloigne de la règle, il introduit de la souplesse dans l'expression, donnant l'avantage à la sensibilité de l'interprète, notamment dans un répertoire d'airs tendres. Les coups de poignet de fantaisie cassent l'obligation, ils sont seulement donnés quand le besoin s'en fait sentir, à telle ou telle occasion proposée par le texte musical au goût de l'interprète. On voit que Dupuit s'affiche comme un défenseur de la subjectivité qui distinguera, dans les choix interprétatifs, les joueurs de vielle les uns des autres.

On distinguera six cas de figure, montrant que le **goût** est susceptible de se substituer aux règles, dans la gestion de certaines situations musicales qui demandent à l'interprète de choisir de quelle la manière il va en rendre compte. –

-1 Quand se suivent deux airs (ou deux danses) dont le premier est en majeur et le deuxième en mineur. On peut détacher le premier air en majeur, en lui appliquant les règles du coup de poignet, alors que le deuxième pourrait être joué « selon le goût » et sans coup de poignet. Citons Ballard à propos des menuets : « *Lorsque l'on joue deux menuets, dont l'un est majeur et l'autre mineur, le premier qui est en majeur se joue en détachant toutes les notes du poignet, et l'autre qui est en mineur se joue en Musette, c'est-à-dire doucement et en tournant toujours également [sans à coups]* »¹¹.

-2 Quand dans la même pièce se trouvent juxtaposées plusieurs phrases esthétiquement contrastées. Citons l'exemple de cette Chaconne commentée par l'auteur anonyme dont nous avons déjà parlé : « La chaconne est un mouvement à trois temps qui se tourne comme le $\frac{3}{4}$ et qui est précisément le même, c'est-à-dire qu'il faut un tour de roue pour chaque temps de mesure. Il faut tâcher dans ce mouvement de varier les coups de roue autant qu'il est possible, c'est-à-dire de le **détacher, couler ou piquer** [souligné par moi] suivant les différents caractères des phrases qui la composent. La chaconne est un assemblage de plusieurs phrases, variées quoique du même mouvement, et qui se terminent toutes par la cadence finale du ton dans lequel elle est composée »¹². On voit qu'il est nécessaire de varier au maximum les types d'articulations et de jouer « selon le goût », rendant possible ce que nous avons appelé le respect d'un « principe de non-monotonie »¹³.

-3 Quand une phrase est répétée à l'identique. Selon Dupuit, « Les endroits qui se trouveront répétés se feront une fois sans être marqués et l'autre fois seront détachés »¹⁴, ce qui correspond à l'opposition entre *fort* et *doux* et permet le « *jeu en écho* ».

11BALLARD, Jean Baptiste, *Pièces choisies pour la vielle à l'usage des commençants*, Paris, 1732, p. 12.

12ANONYME, *Airs pour la vielle avec les principes généraux*, BNF, Cons. Rés., 1177,

13FUSTIER Paul, *Pratique de la vielle à roue. Époque baroque*, (P. Fustier, Vielle Baroque, 9 rue Clemenceau, 69500 Bron p.3).

-4 Quand une ou plusieurs notes doivent, dans une phrase, être accentuées. Empruntons encore un exemple à Dupuit : dans une de ses sonates il parle d'un *presto* « qui doit être tout marqué si ce n'est qu'aux reprises, dans les batteries, *on pourra ne marquer que les notes principales* [souligné par moi]¹⁵. Les partitions de compositeurs spécialisés en vielle, comme Dupuit, Bâton, Ravet, comportent souvent des notes sur lesquelles sont inscrits des points ; alors, comme le dit Dupuit¹⁶ : il convient que « toutes les notes sur lesquelles il y a des points soient jouées détachées ».

-5 Quand une note ou un groupe de notes sont placées à un endroit de la phrase musicale qui leur donne une fonction particulière. Il faudrait, nous dit encore Dupuit à propos d'un aria en rondo, « ne pas passer deux mesures sans donner **quelques** [souligné par moi] coups »¹⁷. Ailleurs, notre auteur précise, dans l'avertissement qui accompagne une de ses publications : dans certain cas, il faut « ne détacher les notes que des doigts, et *non pas des coups de poignet perpétuels* [souligné par moi], si ce n'est celles qui semblent l'exiger absolument comme *le début d'une pièce, les commencements et les fins de chaque reprise* »¹⁸.

-6 Quand le compositeur ou l'interprète décide de jouer en imitation. Il s'agit d'imiter par la musique des sonorités généralement bruyantes : l'orage, le vent, le tonnerre, la pluie, les zéphires, la chasse, les coups de canon, la bataille, l'armée...

Mention particulière doit être accordée au tambourin, danse que l'on trouve fréquemment présente dans les *suites françaises*. Revenons à Dupuit : « Pour les tambourins c'est un coup de poignet de fantaisie à savoir de marquer un tour au commencement de chaque mesure et d'aller de même jusqu'à la fin, ou un demi tour à chaque demi-mesure et continuer ; ou quatre quarts égaux dans chaque mesure, ou un demi et deux quarts, ou le marquer comme un autre air. Il n'y a point de règle qui condamne l'une ou l'autre de ces manières. *Il suffit simplement d'imiter la baguette du Tambourin* [souligné par moi],... ce n'est que le goût qui décide des coups de poignet, pouvant faire plusieurs notes en un coup »¹⁹.

Cette citation de Dupuit concernant le tambourin nous en apprend beaucoup. D'abord, l'articulation convenable est donnée par un coup de poignet permettant d'évoquer les baguettes frappant le

14 DUPUIT Baptiste, *Principes pour toucher de la vielle avec six sonates pour cet instrument*, Paris, 1741, p .X.

15*ibid*, p. X.

16*ibid*, p. X

17*ibid* P .X

18DUPUIT Baptiste, *Avertissement*, « Pièces de caractère pour la vielle, Œuvre V », Paris, 1741.

19*ibid*.p. VII.

tambourin (jeu en imitation). Mais, on ne placera pas obligatoirement le coup de poignet (du jeu en trompette) sur chaque note émise, mais, uniquement, si on le désire, sur les seules notes qui marquent l'ossature du système rythmique. Ensuite Dupuit fait état de la possibilité de renoncer aux coups de fantaisie et de marquer les coups comme dans tout autre air, donc selon les règles et non selon le goût. Mais, finalement, Dupuit indique que le goût se doit d'avoir le dernier mot. Tout est possible, pourvu que le joueur parvienne à imiter le tambourin grâce au goût « qui décide des coups de poignet », puisque ce goût a préséance sur les règles, (encore que l'instrumentiste puisse choisir, sans contrainte, de les suivre, quand elles parlent le même langage que lui).

4. Le cache misère

Changeons de point de vue, et mettons-nous à la place d'une aristocrate vivant au XVIIIème siècle. Elle pourrait très bien considérer la vielle à roue comme *un mal nécessaire*. C'est un mal parce que les mélodies sont seulement désagréables à entendre quand elles sont jouées à la vielle, mais ce mal est nécessaire puisque la vielle est à la mode ; notre aristocrate doit donc en jouer et il lui faut de plus absolument avoir l'air d'en aimer la sonorité, on n'a pas le droit de la critiquer, la mode fait que la vielle ne devrait avoir que des adeptes.

Quand il est donné le plus fort possible et de façon prolongée, le coup de poignet, aidé par les bourdons, pourra alors servir de *cache-misère*, camouflant des bruits non voulus, des imperfections de l'instrument, des grincements des cordes chanterelles dans le haut du clavier. On pourra alors, en désespoir de cause, chercher à faire produire à l'instrument des sonorités bruitées qui vont tenter de couvrir ces bruits parasites très involontaires, encore plus désagréables, bruits qui infectent la sonorité de l'instrument. Comme le dit très méchamment Carbasus²⁰ (pseudonyme du compositeur Champion) à propos des chanterelles : « Si l'on dépouille la Vielle de ses bourdons, (mais aussi du jeu en trompette), on entendra un Dessus maigre et déplaisant, quand il sera destitué de la confusion qui cachait ses défauts ».

5. Le jeu en trompette peut-il être assimilé à une percussion ?

On pourrait tout à fait considérer qu'une vielle à roue est un instrument composite dont la sonorité résulte d'un mariage entre deux constituants. Elle est, d'une part, un instrument mélodique avec un clavier comportant des touches que le joueur met en mouvement avec la main gauche pour obtenir une mélodie (qui sera accompagnée par des bourdons que l'on a préalablement posés sur la roue-archet). Mais elle est aussi une percussion ; le joueur de vielle peut donner, avec sa main droite (celle qui manie la roue), des à-coups différemment placés et différemment accentués qui proposent et reproduisent des séquences rythmiques qui vont se succéder de façon identique. Dans cette première option, on pourrait donc dire que **La vielle réunit deux instruments en un, les deux**

20 CARBASUS, Abbé de, (Champion, François) *Lettre de Monsieur Carbasus à Monsieur D^o auteur du temple du Goût sur la mode des instruments de musique*, Paris, 1739,

instruments étant joués chacun par une main : l'un, qui concerne la main gauche du joueur, est un instrument mélodique, il est peu sonore, on le dira à *bas son* selon une formulation médiévale ; l'autre, qui concerne la main droite et se préoccupe du coup de poignet est une percussion surajoutée, très sonore, on pourrait le dire instrument à *haut son* et le considérer comme autonome, son entrée en vibration donnant à entendre une gamme de sonorités particulières et originales.

Dans les pièces contemporaines pour vielle à roue on retrouvera fréquemment l'utilisation conjointe de ces deux registres ; mais qu'en était-il dans le passé ?

Au moyen-âge, concernant la chifonie (une vielle médiévale de forme rectangulaire), les chroniqueurs parlent d'un instrument qui sonne « doucement » et que l'on utilisera dans un répertoire consacré aux airs religieux ou aux mélodies amoureuses. Il est vrai qu'à l'époque de la chifonie, il n'y a pas encore de chevalet mobile sur la vielle, ce qui rend impossible le jeu en percussion.

Plus récemment, au quinzième et seizième siècle, certains documents iconographiques montrent l'existence d'un chevalet mobile ; or, dans les textes de cette époque, il n'est jamais question d'une spécificité « percussive » de notre instrument ; pour autant, cela ne veut pas nécessairement dire que le jeu de la vielle n'intégrait pas une dimension de cette nature ; peut être cela indique-t-il seulement que cette manière de jouer semblait tellement évidente qu'il était inutile d'en faire explicitement état ; en effet, selon la coutume de l'époque, les compositeurs se contentaient souvent d'écrire une partition sans se préoccuper des caractéristiques spécifiques des instruments qui avaient à l'interpréter et qui pouvaient être considérés comme à peu près interchangeable. De même pour la percussion, qui se trouvait peut-être sous-entendue, sans qu'il soit jugé intéressant d'en faire état dans une transcription écrite.

Bien sûr, cette absence d'indications, pour ce qui est du moyen-âge, n'empêchera pas le vielleur d'aujourd'hui de maintenir ensemble les deux expressions sonores, pour interpréter les monodies de cette époque ; il pourra alors proposer un jeu avec percussion surajoutée grâce au chevalet mobile. Les vielles d'aujourd'hui en comportent toutes un, si ce n'est deux. Je l'ai dit plus haut, l'expression musicale d'une vielle moderne jouant des airs du moyen âge ou de la renaissance pourrait être considérée comme résultant du mariage d'un instrument mélodique à « bas son » accompagné d'une percussion à « haut son » beaucoup plus sonore.

Pour ce qui est de la période baroque, nous disposons de nombreux documents concernant la vielle ; mais il n'est, nulle part, fait mention de l'introduction d'un jeu en percussion tel que nous venons de le définir ; le chevalet mobile, dont la place est tout à fait reconnue et longuement commentée dans les traités et méthodes, exercera deux fonctions différentes (proposer une articulation et salir le son). Nous en discuterons longuement plus loin.

6. S'agit-il essentiellement d'un soutien rythmique ?

Les sonorités de la vielle, que l'oreille des plus anciens d'entre nous est plus ou moins habituée à entendre, proviennent d'un répertoire et d'une manière de jouer caractéristiques du milieu rural

(principalement Auvergne, Berry, Bresse...), datant du dix-neuvième siècle et de la première partie du vingtième siècle. La vielle est alors un instrument populaire dont la principale fonction est de faire danser dans les fêtes villageoises. En témoigne l'existence sur le sujet d'un grand nombre de récits et de documents iconographiques (notamment un nombre considérable de cartes postales).

A considérer que la vielle occupe une place d'instrument mélodique, on observerait que, dans les bals, elle est amenée à jouer à l'unisson ou à l'octave avec d'autres instruments, qui seront, selon les lieux et les époques, les cornemuses, les violons, l'accordéon... Certes, mais il ne faut pas oublier qu'une condition nécessaire toujours recherchée lorsqu'il s'agit de faire danser un groupe de personnes suffisamment nombreux est la puissance sonore. C'est justement le cas des trois instruments que je viens de citer, ils interprètent les mélodies avec beaucoup plus de force que ne saurait le faire la vielle. Les facteurs ou luthiers fabriquant notre instrument ont donc, dès le dix-neuvième siècle, tenté de modifier la lutherie de ces vielles dont les caractéristiques de fabrication qui leur ont servi de modèle²¹ provenaient de l'époque baroque ; le but recherché était de mieux entendre la mélodie. Essais peu concluants semble-il, les autres instruments « concurrents » de la vielle faisant, bien plus clairement que celle-ci, entendre l'air joué, dans le brouhaha créé par la danse²².

Une solution à ce problème d'équilibre est trouvée dès le dix-neuvième siècle ou au début du vingtième siècle ; on va faire un choix et s'intéresser essentiellement au jeu en trompette, la puissance sonore provoquée par la mise en mouvement du chevalet mobile devant permettre à la vielle de tenir sa place ou une place, dans l'ensemble des instruments à « faire danser ». On demande alors au vielleur de bien marquer la rythmique et d'accentuer **chacune** des notes dont est constituée la mélodie, et cela grâce aux à-coups donnés avec la manivelle contenue par le poignet. Si on entend mal la mélodie, cela a moins d'importance, puisqu'en revanche on entend clairement le grésillement ou le tapement du coup de poignet qui accompagne l'attaque de chaque note et qui donne à la vielle une place originale dans la musique à danser.

Traditionnellement, on appellera, à l'époque, cette technique le *détaché*, et il est vrai qu'il s'agit d'un jeu qui détache **chaque** note ; mais elle n'est pas une option ou un choix, mais une sorte d'obligation, chaque note devant avoir son attaque du poignet, ce qui interdit le *jeu lié* qui, à cette époque, n'est jamais indiqué comme une alternative possible, en opposition au détaché. « Sur **toutes** les notes, vous faites un coup de poignet, plus vous en faites, plus c'est joli »²³. Dans sa

21 Dans l'ouvrage dirigé par Pierre IMBERT et publié en 1996 « Vielle à roue territoire illimités », François CHASSAING propose un article ; *La relation luthier-musicien*, dans lequel il remarque que, dans le récit des origines, la tradition nous dit qu'un curé nommé Roux aurait « prêté sa vielle à Jean Pajot, premier faiseur de vielles, qui s'en servit de modèle ».

22 Il a fallu attendre l'apparition, dans la deuxième moitié du vingtième siècle de la vielle électro-acoustique pour que ce handicap disparaisse.

23 Phrase d'un vielleur connu (?), Monsieur MONDIÈRE, cité par Jean François CHASSAING, *La vielle et les luthiers de Jenzat*, Componde, Aux amoureux de science, 1987, p.68.

méthode datant de 1950, le « Maître » Gaston Rivière²⁴ indique que « un coup par note devient la règle », et que le « détaché » est « la pierre de touche du joueur de vielle » ce qui suppose une éducation « capitale » de la main droite ; Gaston Rivière consacre ensuite la majeure partie de son ouvrage à l'étude du coup de poignet, comme le font du reste les différents auteurs post-baroques qui s'intéressent au jeu de notre instrument. Ainsi, à la phrase de Gaston Rivière : « il faut « détacher **toutes** les notes de la mélodie »²⁵ fait écho celle de Georges Simon (un autre maître de la vielle) : « il n'y a pas de petites notes qui n'ait son coup de poignet »²⁶ ou celle de André Dubois (dans une méthode sommaire exclusivement consacrée au coup de poignet) : « Chaque note devant être marquée par un coup de poignet »²⁷.

Il n'y aurait donc (théoriquement) aucune liberté du jeu en trompette (que les auteurs cités ici nomment coup de poignet) par rapport à la mélodie et réciproquement. Du reste, c'est bien ce que montrent les méthodes écrites pour la vielle traditionnelle, ainsi que la pédagogie pratiquée dans les stages qui commencent à lui être consacrés au début du XXème siècle, à savoir la prédominance du coup de poignet sur la mélodie. Cela veut dire que la main droite domine la main gauche, comme si cette dernière devait lui être soumise. Dans cette perspective, on demandera à l'apprenti vielleur de s'intéresser d'abord au tour de roue, qu'il apprendra à scander en le divisant en parties égales ou inégales grâce à son action sur la manivelle. Ainsi l'apprenti vielleur pourra-t-il atteindre une véritable sophistication dans le coup de poignet dont le contrôle demande un réglage très fin et un long apprentissage²⁸.

C'est donc seulement dans un deuxième temps, comme secondairement, que pendant son apprentissage, l'apprenti vielleur pourra s'intéresser aux problèmes que posent le doigté, le clavier et l'interprétation de l'air qu'il cherche à jouer. Il me semble qu'alors, au moment où le débutant tâtonne pour placer correctement toutes les notes de la mélodie sur la « découpe » du tour de roue, il opère comme s'il avait à déposer les notes exprimées presque à voix basse avec la main gauche, à l'endroit du tour de roue qui leur convient « de toute éternité », en raison du coup de trompette qui lui est attaché. Il s'agit bien d'une hiérarchisation dans les apprentissages. Au dix-neuvième siècle et dans la première partie du vingtième siècle, ceux qui écrivent pour la vielle font la part belle au jeu

24RIVIERE, Gaston, *Méthode de vielle*.

25RIVIERE, Gaston, *Mémoires et souvenirs*, AMTA Editeur, Riom, cité par HEINTZEN, Jean-François, « Bourbonnais, la plus récente des traditions », *Vielle à roue territoires illimités*, (sous la direction de Pierre Imbert), St Jouin de Milly, FAMDT éditions, 1996, p.54/69.

26SIMON, Georges, « Réglages du coup de poignet », *Le chevalet mobile ou chien*, *Cahiers de Recherche*, n°1, Paris, Conservatoire Georges Simon, 1982.

27DUBOIS, André, *Méthode de vielle*, La Charité sur Loire, Delayance, 1976, p.7.

28Voir, par exemple, dans la méthode de vielle de Gaston RIVIERE (p.10 et suiv.)

en trompette (sous l'appellation coup de poignet), au point que l'on pourrait dire que l'instrument lui est totalement ou presque totalement dévolu. On remarquera toutefois qu'il leur arrive de s'en excuser en faisant état de la difficulté de la tâche, quant il faut, malgré tout, prendre compte la totalité des règles du « doigtage » à la main gauche.

7. Le poids du passé dans le jeu en trompette.

Tenter de retrouver ce que pouvait être le jeu en trompette de la vielle à l'époque baroque passe par un préalable : ne pas rester prisonnier d'une tradition qui vient s'intercaler, en milieu paysan, entre la période du règne de Louis XV et nos jours. Notre démarche pourrait être comprise à la lumière de l'idée selon laquelle un travail essentiel de la pensée consiste à distinguer le « naturel » du « culturel » : La pression sociale produit une « idéologie » qui nous fait considérer comme « naturel » (comme allant de soi sans qu'on ait à l'interroger), ce qui, en vrai, est « culturel », c'est-à-dire une production sociale imposée ou dominante, mais qui n'est pas dans la « nature des choses ».

Je disais plus haut qu'au XIX^{ème} et dans la première partie du XX^{ème} siècle, la vielle à roue est seulement un instrument à faire danser et que, pour y parvenir, il lui faut absolument avoir recours au système *chevalet-mobile/corde-trompette* destiné à accentuer le rythme mis au service du danseur. Ne pas utiliser le jeu en trompette rend la vielle peu sonore donc inutile, c'est lui faire subir une « ablation » qui la condamne à disparaître puisqu'elle ne peut plus remplir, de façon satisfaisante, son objectif qui est de « faire danser ». On voudrait alors croire que, le *chevalet-mobile et la corde trompette* (donc une certaine manière d'utiliser le *coup de poignet*), sont dans le Naturel de la vielle, un élément constitutif de celle-ci, dont elle ne saurait se passer, comme un appareillage à vocation palliative devenu nécessaire à la survie de l'instrument à faire danser, puisqu'il est censé lui donner cette puissance sonore obligée, s'il veut parvenir à occuper sa place.

Je me souviens d'avoir autrefois, je pense à la fin des années soixante, expérimenté la puissance du « modèle folklorique », en discutant avec deux vieilles membres militant d'un groupe folklorique du centre de la France. A un moment donné je leur propose de jouer une danse qu'elles connaissaient parfaitement, mais sans utiliser le jeu en trompette traditionnel accompagnant chaque note ; je leur présentais alors cette manière de faire comme une alternative au jeu « détaché ». Me voilà fort étonné, elles n'y arrivent pas. J'avais plutôt l'habitude de ne pas, quant à moi, parvenir à manier correctement le coup de poignet rythmique et j'étais confronté à deux vieilles qui, à l'inverse, n'arrivaient pas à faire entendre la vielle, comme un instrument seulement mélodique. Elles ne parvenaient pas à « inhiber » le coup de poignet, comme si ce dernier relevait d'une nécessité absolue, comme s'il était la pièce centrale de la vielle. Je me souviens de leur avoir alors demandé de « débrayer » la corde-trompette (c'est-à-dire de ne plus la mettre en contact avec la roue) afin qu'elle n'entre plus en vibration ; nos deux joueuses n'arrivaient alors à jouer la mélodie qu'en « faisant comme si » ; elles ne pouvaient pas s'empêcher d'agir sur la manivelle « comme si » le chevalet mobile allait faire entendre son bruitage caractéristique, alors que, par construction, il ne pouvait plus être mis en mouvement (puisque la corde ne touchait plus la roue). Au mécanisme corde-

trompette/chevalet mobile mécaniquement supprimé s'était, pour ainsi dire, substitué un **mécanisme-fantôme** censé (dans l'imaginaire ?) remplir les mêmes fonctions.

L'histoire que je viens d'évoquer provient d'un passé lointain. En vérité, elle reflète, comme l'a écrit Pierre Imbert, « un modèle "officiel" de la vielle traditionnelle autrefois proposé (imposé devrais-je peut-être dire), comme référence presque exclusive, par la majorité des groupes folkloriques du Centre de la France »²⁹. Autrement dit on est en présence de la rigidité d'un modèle qui considérait comme naturelle une manière particulière de jouer du coup de poignet, alors qu'il s'agissait d'un parti pris « idéologique », mettant l'instrument au service d'une fonction particulière : le « faire danser ». On pourrait dire aussi que la fonction (la danse) avait fabriqué l'organe (le mécanisme corde-trompette/chevalet mobile mis au service du jeu en trompette) dont elle avait besoin.

En revanche, le chercheur, comme le joueur de vielle contemporain, constate, que l'instrument peut être joué différemment, quand il s'agit d'atteindre d'autres objectifs que de faire danser, ces nouveaux objectifs ne nécessitant pas nécessairement la production, considérée comme facultative, seulement surajoutée, d'un **son renforcé** qui devrait à tout prix imposer sa prédominance.

Comme en témoigne le même Pierre Imbert³⁰, c'est dans le début des années soixante dix que s'est manifestée la volonté de « **délivrer** » la vielle d'un ensemble d'obligations que l'on pouvait jusqu'alors considérer comme naturelles (donc normales et non discutables). Autrefois, dans la première partie du vingtième siècle, les joueurs de vielle occupaient une place de choix, voire dominante, dans ces « groupes folkloriques » (souvent Berrichons ou Auvergnats), veillant à préserver la mémoire de la musique traditionnelle. Nous avons dit que ces groupes étaient institutionnalisés et formaient des ensembles parfois importants de musiciens aimant danser et faire danser dans les fêtes et les bals villageois, aimant aussi se déguiser avec les costumes traditionnels de leur région et défiler en jouant sur leurs instruments des airs vifs et enlevés dont le style pouvait avoir des caractéristiques évoquant quelque peu la musique militaire.

Véronique Mortaigne, dans un article du *Monde*³¹, montre bien que, sur un plan politique, « les musiques traditionnelles en France ont souvent suivi un curieux mouvement de balancier droite-gauche ». Ces ensembles de musiciens étaient, au moins dans la première partie du vingtième siècle, souvent porteurs de valeurs traditionnelles touchant la famille, la ruralité, la discipline, le maintien des traditions. On ne s'étonnera pas que certains de ces musiciens aient pu se reconnaître, pendant l'occupation, dans les valeurs du Pétainisme. La vielle s'est trouvée alors liée au courant folkloriste réputé politiquement à droite, et dont elle était peut-être devenue un des emblèmes.

²⁹Voir IMBERT, Pierre « La vielle en France. Eléments d'un style de jeu traditionnel », *Vielle à roue territoires illimités*, (sous la direction de Pierre Imbert), St Jouin de Milly, FAMDT éditions, 1996, p.123.

³⁰*Ibid* p.123.

³¹MORTAIGNE, Véronique, « Les musiques de France résistent à la récupération nationaliste », *Journal Le Monde*, du 20/02/1998.

Bien après, arrivent, en France, les événements de Mai 1968. Parmi les jeunes qui participent à ce mouvement, un certain nombre s'intéresse à la musique traditionnelle, mais d'une toute autre manière que ne le font généralement les groupes folkloriques ayant pignon sur rue. Les recherches qui sont alors menées par les « soixantehuitistes » le sont au nom d'une néo-ruralité, d'une problématique écologique, d'un désir de s'affranchir des contraintes et des tabous, avec, comme conséquence, la volonté de libérer la musique des carcans que lui imposent les « anciens » ensembles folkloriques.

Pour ce faire, de nombreux collectages d'airs et de danses sont réalisés dans les campagnes par des « néo-vieilleux », auprès de « vieux » musiciens populaires encore porteurs de la tradition, mais non inféodés à la façon d'être et de jouer des « folkloristes ». Cette quête d'authenticité, cette recherche des sources, opérait dans « un esprit plutôt libertaire »³², faisant part belle à la vielle, cet instrument pouvant être alors considéré, à l'époque, un peu comme le symbole d'une ruralité idéalisée. Je me souviens, par exemple, que pendant des journées de Saint Chartier³³ datant du début des années soixante dix, Pierre Imbert (me semble-t-il) avait initié une manifestation humoristique consistant à faire défiler les joueurs de vielle, scandant leurs « revendications » par le slogan : « libérez le coup de poignet »! Il y a donc une place bien particulière donnée alors au coup de poignet ; Sur le plan technique, il propose des sonorités non mécaniques, mais spécifiques et originales ; sur le plan symbolique c'est une place d'« insoumis » qui lui est proposée, dans sa manière d'échapper aux façons de faire bruyantes, obligées et stéréotypées qui s'étaient imposées.

Les nouveaux initiateurs du début des années dix neuf cent soixante dix ont donc proposé un jeu en opposition avec celui des groupes folkloriques reconnus et puissants. Certains ont su appuyer leurs recherches musicales sur une étude du jeu virtuose de certains musiciens traditionnels, restés hors groupes folkloriques, musiciens qui savaient varier les coups de poignet en évitant toute production monotone. Peut-être chaque note avait-elle bien son coup de poignet, mais ils n'étaient pas tous identiques, ce qui évitait l'ennui de la répétition. Par exemple, selon les moments, les caractéristiques de la mélodie et les sentiments de l'interprète, les coups étaient-ils plus ou moins *gras* (un grésillement fort persistant de manière continue pendant presque toute la durée de chacune des notes) ou plus ou moins *maigres* (donnant à entendre un claquement sec de brève durée). Ainsi les vielleurs pouvaient-ils se construire une nouvelle utilisation du coup de poignet, tout en s'appuyant sur une distinction, déjà existante et de façon sophistiquée, dans certaines traditions paysannes.

Les joueurs de vielle contemporains ont, pour une part importante, trouvé dans ces tentatives, puis grâce au concours des techniques électro-acoustiques, l'appui qui leur a permis de développer des utilisations très diverses du son et des étranges rythmiques qu'autorise le coup de poignet.

On voit que l'adoption d'une posture critique concernant la ruralité obligée de la vielle et l'utilisation rythmique envahissante du *système chevalier mobile/corde-trompette*, a su libérer la pensée et

32 Voir IMBERT, Pierre, « La vielle en France. Eléments d'un style de jeu traditionnel », *Vielle à roue territoires illimités*, (sous la direction de Pierre Imbert), St Jouin de Milly, FAMDT éditions, 1996, p.122/131

33Les journées de Saint Chartier réunissaient, une fois l'an, les luthiers et joueurs d'instruments traditionnels pouvant, pendant ces rencontres, échanger sur leurs pratiques.

permettre d'envisager autrement la fabrication, le réglage et l'utilisation musicale du coup de poignet ; mais, en lui-même, cet effort de « désidéologisation » ne nous apprend rien sur ce qui s'est passé pour la vielle à l'époque qui nous intéresse, c'est-à-dire au dix huitième siècle . Evidemment, par construction généalogique obligée, les aristocrates, joueurs de vielle de la période du règne de Louis XV, n'ont pas hérité de la manière de faire des vieillards paysans du XIXème siècle ; ils sont nés bien avant, dans un autre milieu social, ils pensaient autrement, ils vivaient autrement, ils n'avaient ni les mêmes goûts, ni les mêmes préoccupations, ni les même aspirations. Il faut donc interroger d'autres sources et s'attendre à rencontrer une autre vielle, en provenance d'un autre monde.

8. L'apparition du chevalet mobile dans l'histoire de la vielle....

Faisons un détour concernant l'origine de notre instrument. Il est relativement aisé de repérer l'existence d'un chevalet mobile en consultant les documents iconographiques disponibles. Faute de montrer clairement l'existence du chevalet, ils peuvent en effet indiquer la présence souvent très visible d'un détail particulier, à savoir une cheville traversant le cordier, cheville dont nous avons vu plus haut quelle n'avait pas d'autre usage que de permettre de modifier la tension de la corde trompette afin d'actionner le chevalet mobile.

Robert Green³⁴ considère que l'origine de la sonorité caractéristique du coup de poignet peut être cherchée dans un traité portant sur la viole, écrit par Loulié³⁵ au dix septième siècle. Ce dernier évoque le « coup de poignet » qui est le « le coup d'archet de base de la basse de viole... » ; Il en parle ainsi : « Dans ce coup, le doigt du milieu de la main gauche frotte fortement sur l'archet, comme pour rayer la corde. Dès que le son commence, la pression est relâchée. L'articulation perçante suivie par le son continu qui en résulte dans un effet d'arrachement {de pincement ?} est analogue au son crée par la vielle ».

Mais que dire à propos de la période d'apparition de l'objet chevalet mobile ? Sa forme est très spéciale puisqu'il s'agit d'une sorte de trépied ; deux demeurent posés sur la table d'harmonie, tandis que le troisième entre en contact avec celle-ci par à-coups successifs. Il semble que c'est au XVème siècle qu'apparaissent, dans l'iconographie, les premières vielles équipées d'un chevalet mobile. Un des exemples les plus connus et un peu plus récent sera la vielle peinte par Jérôme Bosch, vers 1503, dans le Jardin des délices (l'Enfer).

Peut-on parvenir à comprendre de manière plus précise ce qui a pu conduire à l'apparition du chevalet mobile ? En 1741, Antoine Terrasson, auteur d'un ouvrage mi historique mi hagiographique sur la vielle, propose une hypothèse séduisante qui ne sera pas vraiment remise en cause ultérieurement. Citons cet auteur : « Les cordes destinées à faire les accords, devaient nécessairement être attachées chacune sur un petit Chevalet ; et peut-être un de ces petits

34GREEN, Robert A, *The hurdy-gurdy in eighteenth century France*, Indianapolis, Publications of the Early music Institute, 1995, p.64/65.

35LOULIE, Antoine, *Méthode pour apprendre à jouer la viole*, Paris, Bibliothèque Nationale, fol 218v.

Chevalets qui ne tenoit pas bien, et que chaque vibration faisait frapper contre la Table, donna-t-il lieu à l'invention de la Trompette de la Vielle ». Voilà donc l'histoire que nous conte Terrasson³⁶: se produisait sur certaines vielles un décollement malencontreux d'un chevalet sur la table, ce qui entraînait un bruit **parasite** parfaitement **involontaire et insolite**. Ce « tapement » plût à certains qui cherchèrent à l'appivoiser, à l'améliorer, à le sophistiquer, comme s'il s'agissait d'une greffe, donnant à l'instrument cette étrange caractéristique sonore que nous lui connaissons.

Naturellement, il n'y a aucune raison de penser que nous sommes en présence d'une « invention » dont l'apparition à un moment précis aurait fait l'unanimité chez les joueurs de vielle et chez les « musicologues » de l'époque. Certains ont du être séduits et adopter ce nouveau système, fondé pourtant sur un défaut de fabrication ou sur un décollement. D'autres, horrifiés, ont du, sans attendre, recoller le chevalet pour supprimer ce bruitage intempestif. Ainsi, avant que l'instrument ne se stabilise (dans la première partie du XVIIIème siècle), ont du coexister des vielles avec et des vielles sans ce chevalet mobile. Par exemple, Mersenne qui, dans son traité de 1636, consacre pourtant à la vielle deux schémas et un texte de fond, ne montre pas de chevalet mobile et n'y fait nulle part allusion³⁷. Mais depuis, la situation a changé ; les vielles paysannes du XIXème siècle ont toutes leur chevalet mobile et les vielles d'aujourd'hui sont toutes montées avec un ou deux chevalets mobiles ; celui-ci a triomphé de ses adversaires.

Au XVIIIème siècle, la lutherie et le jeu de l'instrument sont déjà stabilisés ; bien que critiqués et parfois violemment par certains (on verra ce qu'en écrit Charles Bâton), le chevalet mobile et le coup de poignet sont alors reconnus, ils font partie du jeu de la vielle et ils ont même pris une place importante (par exemple ils sont longuement étudiés dans les méthodes pour vielle). Nous verrons ultérieurement que dans cette bizarrerie, qui a transformé un bruit parasite en un bruitage volontaire ou en une sonorité intentionnelle que nous appellerons aussi « *son bruité* », il est question d'esthétique, de technique, mais aussi de sociologie.

9. La vielle n'est pas le seul instrument à bruitage intentionnel.

L'utilisation facultative ou obligé d'un bruitage intentionnel existe pour de nombreux instruments à vent (comme le *Serpent*) ou à cordes (comme les *harpes*) mais aussi à clavier. On le retrouve dans d'autres cultures que la notre, en Afrique et en Asie. En Occident, il y a des périodes et des formes de musique dans lesquelles le bruitage n'est pas recherché et d'autres (comme dans la musique contemporaine) dans lesquels il peut tenir une place très importante.

36TERRASSON, Antoine, Dissertation historique sur la vielle. Où l'on examine l'origine et les progrès de cet instrument, Paris, 1741, p. 5/6.

37MERSENNE, Marin, Proposition X du 4^{ème} livre des instruments « Expliquer la figure, l'accord et l'étendue de la symphonie ou de la vielle que quelques uns appellent lyre », *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, 1636, Paris, CNRS, 1986, tome 3, p.211/215.

9.1 La Senza.

La *Senza* est un instrument africain comportant une caisse de résonance et des lamelles métalliques de longueurs différentes, que l'on fait vibrer avec l'ongle. Mais autour de chacune de ces lamelles, le facteur de l'instrument a disposé un manchon, lui aussi métallique, qui vibre quand vibre la lamelle qui lui correspond, produisant alors une forme de grésillement. De plus, des graines séchées ou de petits cailloux, parfois déposés à l'intérieur de la caisse de résonance, peuvent être responsables d'un bruitage supplémentaire.

9.2 Harpe et harpions³⁸.

Les harpions sont de petites chevilles en bois placées à la base de chacune des cordes de certaines harpes « anciennes ». Les vibrations que le joueur fait subir à une de ces cordes mélodiques fait « friser » celle-ci, quand elle est, du fait d'une amplitude suffisante de sa mise en vibration, amenée à toucher le harpion correspondant. On obtient ainsi un bruitage qui, d'une part, augmente la puissance sonore de l'instrument, et donne, d'autre part, une couleur particulière à l'émission sonore ; on parle alors de *grésillement* ou de faire *nasarder* la harpe (P. Trichet, 1640). Notons qu'il ne s'agit évidemment pas d'un défaut structurel de l'instrument, mais d'un ajout particulier, volontaire, qui est délicat à réaliser et difficile à régler. Notons aussi qu'il ne s'agit pas d'une mode passagère : l'iconographie montre, sur les harpes, une forte concentration d'harpions au XV^{ème} et XVI^{ème} siècle, mais la présence de ceux-ci est attestée avant comme après cette période.

Le son est-il sali ou enrichi par ce bruitage qui le transforme ? C'est une affaire de répertoire et de goût. De répertoire car on peut supposer que les harpions étaient mis en activité quand il fallait obtenir une sonorisation bruyante, par exemple quand il s'agissait de faire danser : Comme nous l'avons remarqué précédemment à propos de la vielle, en augmentant la puissance sonore, on marque mieux le pas pour les danseurs. Mais probablement s'agit-il surtout d'une affaire de goût, la sonorité particulière produite par les harpions, étant susceptible de provoquer les mêmes réactions d'attrance-répulsion que celles que nous pouvons noter à propos de la trompette de la vielle. Quel que soit le jugement porté, l'angélisme prêté à la harpe dans les représentations que l'on en a, disparaît quand apparaissent les harpions : le son devient « nasal, comparable au bourdonnement de la crécelle »³⁹, les harpions servent « pour faire nazarder »⁴⁰, « ils donnent [les anciens harpions] un certain frémissement désagréable aux cordes »⁴¹. Il semble bien que la mise en

38On trouvera une étude très approfondie concernant les harpions dans : Musson-Gonneaud, Véronique, et Besnainou Charles, « Les harpions, questions organologiques et musicales : quel réglage pour quel usage sur les harpes anciennes aujourd'hui », in *La musique et ses instruments*, (sous la direction de Castellengo Michèle, et Genevois Hugues), Paris, Delatour-France, 2013, p.37/66. C'est sur cet article que nous nous appuyons pour présenter harpe et harpions.

39Op. cit. p.42.

40Trichet, Pierre, *Traité des instruments de musique*, 1640,

41MERSENNE, Marin, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, 1636.

place des harpions n'était pas obligée, et qu'un musicien qui n'en appréciait pas la couleur sonore pouvait parfaitement les ôter.

Il existe donc un certain parallélisme entre deux caractéristiques organologiques que l'on repère d'une part sur la vielle (il s'agit du système *chevalet mobile/corde-trompette*) et d'autre part sur les harpes (il s'agit alors des *harpions*). Résumons les points que nous avons retenus à propos des harpes et que nous remettons en discussion quand nous reparlerons de la vielle :

-1 Les deux caractéristiques organologiques retenues pour nos deux instruments (le chevalet mobile pour la vielle, les harpions pour la harpe) ne produisent pas du « bruit », si l'on considère que le bruit est un élément non musical et non intentionnel. Mais elles produisent un **son bruité**, résultant de l'adjonction devenue, avec le temps, volontaire et fabriquée d'éléments sonores supplémentaires et extérieurs à la musique⁴².

-2 Les termes utilisés pour rendre compte du bruitage qu'elles introduisent sont identiques ou voisins pour nos deux instruments, la vielle et la harpe : nasardement, grésillement, grincements...Ce sont des termes à connotation « négative » pour notre goût contemporain, mais qui ne le sont pas nécessairement pour une oreille d'une autre époque ; notamment, au XV^{ème} et XVI^{ème} siècle, la sonorité recherchée dans l'emploi de certains instruments (cromorne, vielle à archet, régale...), est très éloignée des normes esthétiques en provenance du XIX^{ème} siècle. Or, c'est principalement vers la fin du moyen-âge que le chevalet mobile fait son apparition sur la vielle, et que l'on fabrique ces « harpes gothiques » qui, semble-t-il, donnent aux harpions une place d'importance.

-3 Selon le « goût » du joueur ou de l'auditeur, et selon l'époque, ces caractéristiques organologiques produiront soit du plaisir (de l'attraction) soit du déplaisir (répulsion). Dans le premier cas on parlera de **son enrichi**, dans le deuxième cas plutôt de **son Sali**⁴³.

-4 Leur mise en action est **facultative**, on peut ne pas les utiliser, notamment si on les considère comme une offense pour le goût. Elles relèvent donc d'une démarche gratuite et, répétons le, d'un choix volontaire.

-4. Toutefois, ces caractéristiques organologiques peuvent être utilisées pour des raisons plus fonctionnelles qu'esthétiques, quand elles sont associées à la danse ; elles permettent alors de marquer les pas et donc d'aider les danseurs.

9.3 La trompette marine.

D'origine médiévale, cet instrument est connu pour être cité par Molière quand il s'agit de moquer les prétentions musicales de Monsieur Jourdain⁴⁴. La trompette marine est à l'origine un monocorde auquel on ajoutera au seizième siècle une ou plusieurs autres cordes. Sa hauteur peut avoisiner deux

42ARNOLD, Denis (Ed), art. « Bruitage », Dictionnaire encyclopédique de la musique, Oxford University Press, 1983, Trad. Paris, Robert Laffont, 1988.

43LE VOT, Gérard, « Les timbres instrumentaux dans la musique médiévale », *Analyse musicale*, 3^{ème} trim. 1986, p.64/70.

44MOLIERE, *Le Bourgeois Gentilhomme*, 1670, Acte II, scène I.

mètres. Une ou des cordes mélodiques vont pouvoir entrer en vibration grâce au maniement d'un archet sommaire.

La trompette marine nous intéresse ici parce qu'elle a, avec la vielle à roue, une caractéristique organologique commune : l'existence d'un chevalet mobile. Dans la trompette marine, ce dernier possède deux « pieds » dont l'un est fixé sur la table quand l'autre est mobile. Quand on frotte la corde mélodique, un frémissement surajouté se produit au niveau du chevalet puisque son pied mobile vibre et crée, avec la table d'harmonie, un bruitage particulier. Voilà ce qu'en dit Marin Mersenne : « Quand au chevalet, il s'ôte aisément de dessus la corde quand on veut, et il n'y a que sa jambe G qui porte fermement sur la table, car l'autre jambe touche légèrement le petit morceau carré de verre que l'on colle sur la table afin que cette jambe fasse de petits frémissements dessus lorsque l'on touche la corde d'un archet »⁴⁵. Cependant, nous dit le même auteur : « il est fort difficile d'accommoder ce chevalet pour qu'il tremble comme il faut, car pour peu que l'on manque, son tremblement devient si fort que l'on est souvent plusieurs heures à trouver le point de perfection qu'il désire ».

Quelques années avant Mersenne, Praetorius⁴⁶ nous donne des informations précieuses concernant l'effet sonore produit par le chevalet mobile⁴⁷. Il est responsable d'un « son nasardant » (*Schnarren*) ; il donne naissance à un « effet de tremblement » (*zittern*) et de « crécelle » (*Schnarren*) que l'on rend plus sonore si l'on y adjoint un « petit clou bien subtil ». Praetorius indique clairement la parenté de l'effet sonore obtenu sur la trompette marine, avec celui que fait entendre la harpe.

Toujours à propos de la trompette marine Jean Baptiste Prin⁴⁸ fait état d'un perfectionnement technique, permettant de mieux ajuster le bruitage sonore produit par le chevalet mobile et d'en varier la couleur selon l'effet recherché. Écoutons-le : « -Du Guidon- J'appelle cette petite corde le guidon parce que c'est elle qui gouverne le chevalet. En la tendant à son juste point elle fait frémir le chevalet et forme les sons de trompette, en la détendant, elle l'assourdit. C'est dans cette situation que j'imite la flûte traversière et que je joue des airs tendres que l'on croirait ne pas convenir à cet instrument et qui y sont cependant très agréables, lorsqu'on est parvenu à un degré d'habitude et de propreté ; j'ai amusé et étonné les personnes de la première condition et autres, connaisseuruses et de

45MERSENNE, Marin, Proposition XII du 4^e livre des instruments, « Expliquer la construction, les parties, la figure de la trompette marine et la manière d'en jouer », *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, 1636, Paris, CNRS, 1986, tome 3, p.217/218.

46PRAETORIUS, Michael, *Syntagma musicum*, t.2,1619.

47Nous utilisons la traduction des termes de Praetorius que proposent Véronique MUSSON-GONNEAUD et Charles BESNAIOU (Op. Cit. p.44).

48PRIN, Jean Baptiste, *Mémoire sur la trompette marine avec l'art de jouer de cet instrument sans maitre*, Lyon, Bibliothèque municipale, ms133670, 1741, non paginé.

goût, non seulement avec des morceaux d'exécution, mais en jouant avec délicatesse, des brunettes comme *Ma Cloris, Assis sur l'herbette* etc. ». On voit que, selon Prin, une manipulation fine du chevalet mobile autoriserait des transformations spectaculaires de la couleur sonore d'une trompette marine ; elle saurait alors énoncer des sons qui semblent produits par d'autres instruments : « j'ai trouvé le moyen de lui donner la force d'une trompette de bouche, la douceur d'une flûte et l'harmonie d'un clavecin » ajoute Jean Baptiste Prin⁴⁹. Il y a donc selon lui, présence d'un son non pas bruité ni enrichi, ni sali mais complètement transformé par ce perfectionnement technique qui pourrait faire entendre, là où s'exprime une vielle, le son d'un autre instrument.

10. La place de la vielle au XVIIIème siècle

Avant le XIXème siècle, plus précisément pendant cette période que l'on peut dater entre 1725 et 1765 et qui correspond à peu près au règne de Louis XV⁵⁰, la vielle, (qui existait déjà comme instrument populaire et qui le redeviendra exclusivement à la fin de cette période), est surtout connue comme un instrument à la mode, ayant conquis l'aristocratie, parisienne d'abord, ensuite provinciale, et plus généralement les « personnes de qualité » qui prennent la Cour comme modèle. La reine de France en jouera avec beaucoup de constance, mais semble-t-il, peu de talent ; elle recevra, pour les entendre, des joueurs de vielle virtuoses (Bâton, Danguy...) que la période fait naître. Par ailleurs plus de deux cents œuvres écrites pour vielle (ou pour vielle et musette) vont alors être publiées à Paris, ce qui témoigne de l'engouement des personnes de qualité qui recrutent alors des maîtres de vielle, auteurs d'assez nombreux manuscrits qui se joignent à six méthodes publiées⁵¹. Les luthiers vont fabriquer des vielles très ornementées avec des décorations d'ivoire et de nacre, chacune ayant sa tête soigneusement sculptée⁵².

Cette vielle aristocratique occupera trois places, dans le monde des aristocrates et autres personnes de qualité.

1- D'abord dans les fêtes champêtres. Mais il s'agit alors d'une mise en représentation : l'iconographie montre⁵³ que ce sont de fausses fêtes paysannes dans lesquelles les aristocrates prennent place, dans un jeu du « comme si » ou du « faire semblant » que j'ai ailleurs nommé

⁴⁹*ibid*

⁵⁰FUSTIER Paul, *La vielle à roue dans la musique baroque française baroque*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.7/9.

⁵¹Pour plus de détails, voir *La vielle à roue dans la musique baroque française baroque*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.7/9.

⁵²*ibid*, p. 189/199.

*identification en clin d'œil*⁵⁴. Ces personnages aristocratiques jouent à être bergers ou villageois, mais il ne faut pas en être dupe ; les vêtements, les accessoires, les oripeaux montrent bien qu'ils sont, sous l'apparence du « faire villageois » une manifestation de l'éthos aristocratique. Il s'agit d'une mise en scène dans laquelle la vielle à roue tiendra une place « ornementale ». Il faudra attendre la méthode pour vielle écrite par Corrette⁵⁵ en 1783, donc très tardive par rapport à ce moment de l'époque baroque qui s'intéresse à la vielle, pour que celle-ci soit signalée comme étant un instrument à faire danser dans la société des personnes de qualité.

2- Ensuite dans des concerts de musique de chambre dans lesquels la vielle est souvent représentée voisinant avec quelques autres instruments peu nombreux, choisis dans une gamme de possibilités comportant clavecin, violoncelle ou viole de gambe, musette, flute ou violon...

3- Enfin dans des portraits réalisés dans un salon, montrant, un vieilleur (surtout une vielleuse), jouant ou faisant semblant de jouer seul ou souvent en *Duo*, fréquemment alors avec un joueur de musette.

11. Coup de poignet : articulation et (ou) son « Sali »

11.1 Autrefois la vielle

Que dire de l'ancienne vielle, celle qui est fabriquée au XVII^e siècle et au tout début du règne de Louis XV, alors qu'elle n'est pas encore un objet à la mode (qui sera adopté dans les années trente par l'aristocratie parisienne) et qu'elle n'a pas encore bénéficié des transformations dont elle disposera un peu plus tard ? On peut considérer qu'elle est assez majoritairement un instrument considéré par les « personnes de qualité » comme « raté », voué à malmenier un répertoire médiocre au profit des classes populaires ; elle est réputée indigne et sans valeur pour celui que la musique intéresse. La vielle est lente, comme fatiguée, trainant une mélodie qu'elle rend pous­sive. Furetière⁵⁶ nous l'indique dans son dictionnaire : « aller lentement en une affaire, ne faire guère de besogne, s'amuser en travaillant. Les gens à journée ne font que vieillir, s'ils n'ont quelqu'un qui les presse...on dit d'un homme lent, il est long comme une vielle ». Ou encore, au XVII^e siècle, avant que l'on ne tente de

⁵³Voir, par exemple, les tableaux de l'école d'Antoine Watteau.

⁵⁴FUSTIER Paul, *La vielle à roue dans la musique baroque française baroque*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.28/33.

⁵⁵CORRETTE, Michel, *La belle vielleuse, Méthode pour apprendre facilement à jouer de la vielle*, 1783.

⁵⁶FURETIERRE, Antoine, « art. vieillir », *Dictionnaire universel*, Rotterdam, 1690.

transformer la vielle, Bacilly⁵⁷ pourra écrire, pour se moquer de certains chanteurs dont « le chant est bien fade et peu animé et ne fait qu'ennuyer à la longue », qu'au lieu de « dire voilà ce qui s'appelle chanter, on pourrait leur dire avec justice : *voilà ce qui s'appelle vieller* ». De l'autre côté d'une frontière, Quantz⁵⁸ nous dit : « [les instrumentistes à cordes doivent] ne pas se laisser corrompre par les mauvais exemples de ceux qui lient tout ensemble sans distinction et d'une manière qui rend leur expression égale à celle d'une vielle ».

11.2 Le brillant et l'articulation

Une des grandes qualités recherchées en musique durant la période baroque est le **brillant**. La vielle, devenue à la mode, devra, dans cette perspective, être transformée pour gagner ses lettres de noblesse. A partir d'environ 1725 elle sera l'objet d'une mutation radicale portant sur la lutherie, sur les réglages, sur la manière de jouer. On avait affaire à un instrument lent et trainard ; maintenant va apparaître et prendre une place reconnue, un instrument que l'on voudrait brillant, entraînant, spectaculaire, peut-être virtuose, qui serait en quelque sorte l'inverse ou le retournement en un instrument brillant de l'instrument morne et fade qui lui avait précédé. Les airs vifs et gais, les danses rapides comme les gigue, bourrées, rigaudons, les *allegro et presto* forment un répertoire pour cet instrument brillant faisant appel à de la virtuosité. D'excellents joueurs vont le pratiquer ; on songe à ce vielleur désigné le plus souvent comme « l'illustre » Danguy et dont on loue volontiers la « prodigieuse volubilité »⁵⁹. En 1783, donc à la fin de la période baroque, Corrette⁶⁰, dans la première phrase de la méthode qu'il consacre à notre instrument, semble considérer que cette mutation a été réussie puisqu'il écrit : « La vielle est un instrument à corde, agréable, *brillant* et bon pour jouer seul et faire danser ».-

il est intéressant de comprendre les significations que prend, au XVIIIème siècle, ce « *jeu en trompette* » qui sera le plus souvent nommé coup de poignet et qui est obtenu, comme je l'ai dit plus haut, par la mise en vibration, sur la table d'harmonie, du chevalet mobile produisant, selon l'opinion des auditeurs, du bruit ou du son, des tapements ou des frémissements qui vont se combiner, s'opposer, s'articuler avec les sons produits par les chanterelles et les bourdons -

C'est le jeu en trompette qui introduit principalement dans la pratique de la vielle cette rythmique créant une articulation marquée entre les notes et donnant cette impression de

57BACILLY, Bénigne de, *L'art de bien chanter*, Paris, 1679. *Fac simile* : Genève, Minkoff, 1974, Avant propos, p.5.

58QUANTZ, Johann Joachim, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, Berlin 1752, cité par MAILLARD, 1996, p.14.en son contraire

59TERRASSON, Antoine, *Dissertation historique sur la vielle. Où l'on examine l'origine et les progrès de cet instrument*, Paris, 1741, p.99.

60CORRETTE, Michel, *La belle vielleuse. Méthode pour apprendre facilement à jouer de la vielle*, Paris, 1783.

brillant qui est alors recherchée. Ainsi le dit Dupuit⁶¹ : « C'est elle [la roue] qui détermine le caractère d'une pièce, qui en distingue les parties, par ses différents tours donnés à propos, **ce qu'on appelle coup de poignet** [souligné par moi] ». C'est donc ce coup de poignet, principalement le jeu en trompette, qui, en « marquant très distinctement les cadences » (Diderot/d'Alembert⁶²), permettra une interprétation brillante des airs vifs, des danses rapides et pimpantes ou excitantes réconciliant l'instrument et son public ; pour le moins, faut-il considérer comme Pierre Louis d'Aquin⁶³ nous l'indique, que « Les plus grands adversaires [de la vielle] ne lui refuseront pas de la gaité et de la vivacité ». Dans une cantatille glorifiant les qualités de la vielle, Le Menu de Saint Philibert⁶⁴ ira jusqu'à écrire pour désigner celle-ci : « Quels sons brillants se font entendre/C'est la lyre du Dieu du jour/Sans doute qu'il vient nous apprendre/A célébrer le tendre Amour ». On peut considérer que le coup de poignet, en tant qu'il permet une *articulation* claire et dynamique entre les notes, participe pour beaucoup à la reconnaissance de la vielle comme instrument de musique à part entière, instrument devenu même fort honorable puisque digne d'être joué par les aristocrates et autres personnes de qualité, ce qui lui donnera, pour des « connaisseurs » une place dans le panthéon des instruments baroques.

11.3 La tendresse et le son Sali.

A côté ou en face du brillant, il sera aussi demandé à la musique pendant la période baroque de faire ressentir de la **tendresse** à l'auditeur ou au joueur. En ce qui concerne la vielle, à côté d'un répertoire brillant pour un instrument brillant, on verra apparaître un deuxième répertoire comme écrit pour une autre palette de sentiments, comme s'il y avait un autre instrument que l'on pourrait alors qualifier de tendre ou de délicat, une « douce » vielle en quelque sorte, qui parle amour, langueur, nostalgie dans les plaisirs champêtres. Ce répertoire est formé d'airs tendres, de brunettes, d'airs lents, de pastourelles. Ce sont ces pièces que Dupuit, un virtuose de la vielle, préfère aux pièces brillantes : « une pièce tendre exécutée avec délicatesse, avec goût, est, suivant moi, plus à préférer qu'une pièce qui n'a pour tout mérite qu'une grande volubilité, et à laquelle il ne reste rien après l'avoir entendu que la surprise⁶⁵ ». Ici la

61DUPUIT, Baptiste, *Principes pour toucher de la vielle avec six sonates pour cet instrument*, Paris, 1741, p.IV.

62DIDEROT Denis et d'ALEMBERT, Jean, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts, et des métiers*, Genève, 1751/1772.

63D'AQUIN, Pierre Louis, *Siècle littéraire de Louis XV ou lettre sur les hommes célèbres*, Amsterdam, Duchesne, 1753, 1754

64LE MENU DE SAINT PHILIBERT, *La Vielle, Cantatille avec symphonie*, Paris, 1742

65DUPUIT, Jean-Baptiste, « Avertissement », *Pièces de caractère pour la vielle*, Œuvre v.

tendresse a priorité sur le brillant ; elle s'obtient par une manière de prolonger ou de jouer en valeurs longues le coup de poignet, mais sans à-coups (ce que nous appelons coup de poignet « discret »), en laissant « trainer » le son comme pour mieux l'enrichir. « Il n'y a point d'autres règles pour tourner que le **goût** [souligné par moi] et l'expression de l'air » (RS 1177).

Écoutons Terrasson⁶⁶ se laissant aller à rêver aux temps anciens : « Que ce fût la Reine Blanche, ou tout autre personne qui excita la **tendresse** de Thibaut, il est certain que tout le fruit que ce prince retira de sa constance fut une **mélancolie** qu'il ne pouvait **calmer** qu'en **jouant de la Vielle** et en mêlant au son de cet instrument les **chansons plaintives** que sa **passion** lui dictait⁶⁷ ». Les termes choisis par l'auteur indiquent bien qu'il y a une vielle tendre, nostalgique, triste, plaintive, nous dirons plus loin « mélancolique » ; elle bénéficie d'une forme particulière d'enrichissement de la couleur sonore, produit par ce que nous appellerons le son *Sali*, ce son fortement bruité que l'on peut obtenir par une utilisation particulière du coup de poignet. Notons que cette vielle rencontrera certains adversaires, par exemple Carbasus⁶⁸ qui déclare à son propos : « il n'y a rien qui soit intéressant ni qui soit **sensible au cœur** [souligné par moi] ».

La vielle à roue n'articule pas les notes comme d'autres instruments (à vent ou à archet), le font, c'est-à-dire de façon pour ainsi dire muette, sans produire aucun son surajouté, en se contentant de modifier la qualité de l'enchaînement existant entre les notes qui se suivent, permettant de passer du *legato* au *staccato* et réciproquement. Quand il s'agit de vielle, à la mélodie produite par les deux cordes chanterelles à l'unisson et qui est accompagnée par deux cordes bourdons, peut se joindre un élément sonore supplémentaire provoqué par les tapements ou frémissements du chevalet mobile qui répercutent les à-coups donnés par le joueur, en frappant la table d'harmonie de façon plus ou moins marquée. Ce mécanisme est là pour permettre une articulation entre les notes, mais il n'est pas muet, on entend le bruitage qui le caractérise.

11.4 La dualité du coup de poignet

Résumons-nous :

-1 Le coup de poignet peut avoir deux fonctions. D'abord, il propose **une articulation** ; il est alors frappé sèchement, avec un coup bref donné en même temps que la note est jouée sur le clavier par la main gauche ; pour permettre une articulation, l'attaque se doit d'être très « propre », courte et précise.

66TERRASSON, Antoine, Dissertation historique sur la vielle. Où l'on examine l'origine et les progrès de cet instrument, Paris, 1741, p. 49.

67 Les termes et expressions soulignés le sont par moi.

68CARBASUS, Abbé de, (Campion, François) *Lettre de Monsieur Carbasus à Monsieur D^o auteur du temple du Goût sur la mode des instruments de musique*, Paris, 1739, p. 20. Carbasus est un nom d'emprunt du musicien Campion.

Mais le coup de poignet présente une deuxième originalité, presque antagonique, quand il est joué autrement : en effet, il produit alors un « son *Sali*⁶⁹ ». D'une manière générale, et aussi en ce qui concerne la vielle, on nommera ainsi un son devenu « impur » par adjonction **intentionnelle** d'un **bruitage** non musical aboutissant à créer avec le son « pur » une nouvelle entité sonore. C'est ce coup de poignet donné par la trompette, qui « traîne en longueur », occupe l'espace musical, produit enfléments et souplesse ; la sonorité de la vielle en est enrichie et complexifiée, elle devient capable de faire entendre un son bruité.

-2 Deux répertoires doivent alors être distingués :

. les pièces de mouvement, qui rassemblent certains airs vifs, les danses rapides (gigues, canaries, menuets), et certains mouvements rapides italiens (*Allegro*, *presto*, *vivace*), doivent s'appuyer sur l'articulation précise et continue des notes que permet le coup de poignet lorsque la roue est tournée rapidement et sans arrêt (sauf silence inscrit sur la partition). La principale qualité recherchée par le compositeur comme par l'interprète est alors le « brillant » ou même la virtuosité. Ce sont les règles du tour de roue, celles qui permettent de diviser la roue en partie égales et inégales, en faisant entendre le coup de poignet, qui s'imposeront au joueur de vielle, mais avec des exceptions possibles « selon le goût » ; « dans les airs gais et vifs, où il faut ordinairement marquer les tours de la roue avec le poignet, cependant on pourra quelquefois ne pas les marquer, si le caractère de la pièce et le goût du joueur le réclament ».

.Les **pièces lentes** constituent une autre catégorie formée d'airs lents, souvent champêtres ou amoureux, comme les brunettes, les lourés, les ariettes, les sarabandes, joués précautionneusement en musette, ou encore les *largo* et même les *adagio* italiens. Une « sensation de tendresse » ou de douceur est obtenue, qui ne s'obtient pas, sauf cas particulier, en détachant les notes avec un coup de poignet d'articulation ; il faut plutôt faire appel à une manière « *pathétique et touchante* »⁷⁰ de tourner cette roue « qui donne l'âme à l'instrument »⁷¹, en l'accompagnant d'un jeu très souple des doigts de la main gauche. On pourra alors jouer sans aucun coup de poignet, en recherchant à produire un son sans articulation marquée ; on pourra aussi utiliser le coup de poignet, mais pour salir le son ou l'enrichir, de façon variable, selon la pièce jouée et la sensibilité de l'interprète. « Dans les airs gracieux, lourés, affectueux ou autres, il n'y a point d'autres règles pour tourner que le goût et l'expression de l'air, en tournant plus ou moins fort [lire plus ou moins vite] selon la quantité ou la qualité de son que vous voulez tirer. La même chose à peu près s'observe dans tous les airs lents »⁷². Notons que des exceptions seront possibles selon le type de morceau ou le plaisir de l'interprète ; on utilise alors le coup de poignet d'articulation. Ballard en convient : « Dans ces sortes d'airs tendres,

69, LE VOT, Gérard, « Les timbres instrumentaux dans la musique médiévale », *Analyse musicale, 3ème trim 1986, p.64/69.*

70BOÛIN, François, *La vielleuse habile ou nouvelle méthode courte, très facile, et très sure pour apprendre à jouer de la vielle*, Paris, 1761, p.3.

71DUPUIT Baptiste, *Principes pour toucher de la vielle avec six sonates pour cet instrument*, Paris, 1741, p. IV.

72ANONYME *Airs pour la vielle avec les principes généraux* BNF, Dép. de la musique, Cons.Rés. 1177.

quoique l'on doive tourner doucement, il est cependant quelque fois à propos de marquer les notes avec le poignet »⁷³.

*J'appelle **coup de poignet d'articulation** l'ensemble **chevalet mobile/ coup de poignet**, s'il prend place dans un **mouvement vif** (un air ou une danse rapide), pour marquer l'**articulation** entre les notes et introduire une ambiance de **brillant** ou de virtuosité).*

*L'ensemble **chevalet mobile/ coup de poignet**, s'il prend place dans un mouvement lent (par exemple un air tendre), va, en premier plan, **salir** le son des chanterelles par un **bruitage** qui propose une ambiance mélancolique, de tendresse, de douceur, de nostalgie, peut-être de mélancolie.*

Le lecteur se rappellera peut-être que j'ai précédemment fait état, pour présenter le coup de poignet dans le jeu de la vielle au XIX^{ème} siècle et dans la première partie du vingtième siècle, d'une opposition fréquemment signalée entre deux formes de coups de poignet ; l'une décrite comme « **coup maigre** » se caractérise par une attaque sèche, courte et puissante donnée sur chaque note (de valeur courte) ou au début de chaque note (de valeur longue) ; l'autre décrite comme « **coup gras** » désigne, à l'inverse, une attaque du poignet tout en longueur, qui prolonge le son, autant qu'il est possible en faisant entendre avec puissance le bruit qui l'accompagne. On remarquera la parenté sémiologique qu'il y aurait entre cette opposition maigre/gras et celle que j'indique ici entre articulation du poignet et son Sali.

12. Les rebelles du coup de poignet ou la guerre des sonorités

Il nous faut donc maintenant changer de perspective, ne plus considérer le jeu en trompette (ou coup de poignet au sens qu'on donne à ce terme à l'époque baroque) comme étant seulement un système articulatoire. Le chevalet mobile est, en effet et par ailleurs, un « fabricant de sons salis » quand il se combine à la musique des chanterelles aidée par les bourdons.

La vielle est à la mode, elle est admirée, honorée, portée aux nues. Mais elle ne fait pas l'unanimité pour autant ; une minorité refuse la sonorité salie en argumentant qu'elle ne serait qu'une manière dommageable d'abimer la pureté des sons que l'on attend naturellement des divers instruments de musique. Ainsi se met en place, certes à bas bruit, une de ces querelles dont l'époque baroque est friande. Comme nous l'annonce d'Aquin de Château-Lyon : « la vielle sera toujours parmi nous un sujet de dispute »⁷⁴.

Faisons préalablement un détour et changeons d'instrument. Supposons un joueur de flûte à bec. Il articule la pièce qu'il joue avec des coups de langue, par exemple en prononçant, avec la langue

⁷³BALLARD, Jean Baptiste, Pièces choisies pour la vielle à l'usage des commençants », Paris, 1732, p.12.

⁷⁴ D'AQUIN de CHATEAU-LYON, Pierre Louis, *Siècle littéraire de Louis XV ou lettre sur les hommes célèbres, 1753, 1754.*

(mais bien sûr sans les murmurer), des syllabes enchaînées comme *dele, dele, dele*. L'effet obtenu sera différent de celui que le même joueur aurait produit en articulant d'autres syllabes comme *teke, teke, teke*. L'auditeur distinguera une différence d'articulation entre le *dele* (assez proche du *lié*) et le *teke* (*très détaché*). Ces syllabes muettes produites avec la langue font comprendre l'articulation entre les notes.

Peut-être, le joueur de flûte produira-t-il aussi un son Sali ou bruité, résultant du jeu de la mélodie enrichi par le souffle qu'émet l'instrumentiste (mais aussi, par exemple, par le bruit de ses doigts frappant, devant micro, le corps de la flûte). L'auditeur peut alors « ignorer » que l'interprète souffle intentionnellement en jouant, qu'il transmet volontairement non seulement des sons mais aussi de l'air et un tapement. Cet air, ce souffle, ce bruit modifient la sonorité de la flûte, et forment avec elle une entité nouvelle qui est de l'ordre du son Sali. Certains trouveront plus riche et plus intéressante ou plus « charnelle », cette nouvelle sonorité. D'autres voudraient bien que le Sale disparaisse du jeu du flûtiste, afin que l'on puisse retrouver une supposée « pureté originelle » du son, et faire advenir au premier plan, l'aspect angélique, souvent lié à la fête de Noël, que l'on associe facilement à la flûte à bec. -

Supposons que notre joueur de flûte soit suffisamment facétieux pour se mette à jouer de son instrument en donnant simultanément à entendre un métronome qui frapperait les temps en mesure. Il faudra un moment à l'auditeur pour ne plus être gêné par le métronome, et pour s'en construire une perception seulement subliminaire. En attendant ce moment, la sonorité de la flûte et celle du métronome n'arriveront pas, pour l'oreille de l'auditeur, à fusionner pour obtenir un son bruité ; les battements du métronome n'enrichiront pas la sonorité de la flûte, ils seront seulement un bruit *installé à l'extérieur* de l'instrument comme pour l'abimer et en détruire la musicalité.

Revenons à la vielle. Les chanterelles (accompagnées ou non des bourdons) jouent donc une mélodie. Mais on remarquera que les auteurs de méthodes et les spécialistes de la période baroque ne proposent jamais un jeu à chanterelles nues. Seul Danguy, chez les interprètes, l'aurait utilisé, mais exceptionnellement ; seul, Bordet, cite, mais sans enthousiasme, dans sa méthode composite pour plusieurs instruments, la possibilité de ne jouer qu'avec les chanterelles ; cependant, conclue-t-il, « ce n'est guère l'usage »⁷⁵.

Donc, à l'époque baroque déjà, ceux des musiciens qui sont hostiles à la vielle vont se livrer à une guerre des sonorités, car ils n'aiment pas ce son qui est Sali par adjonction du jeu en trompette ; et pourtant, il faut bien constater qu'apparemment, pendant le XVIII^{ème} siècle, personne ne prendra la responsabilité de remplacer le chevalet mobile par un chevalet fixe, opération pourtant extrêmement aisée.

On doit donc considérer que la vielle est un instrument composite ou un « **méta-instrument** » ; autrement dit, il y a deux instruments en un : un instrument de dessus interprétant un air qu'un interprète pourra, s'il le veut, jouer Sali, un deuxième instrument tout autre qui introduit une articulation marquée entre les notes de l'air joué. Le chevalet mobile est au centre de cette dualité. Si le chevalet mobile était supprimé ou remplacé par un chevalet fixe, la mélodie perdrait une part de sensibilité ou de tendresse (si l'on a affaire à un air lent ou tendre). Dans le cas des mouvements

⁷⁵BORDET, *Méthode raisonnée pour apprendre la musique d'une façon plus claire et plus précise à laquelle on joint l'étendue de la Flûte traversière, du Violon, du pardessus de Virole, de la Vielle et de la musette, Paris, 1755, P. 14.*

vifs, supprimer et remplacer le chevalet mobile par un chevalet fixe, nuirait fortement aux richesses de l'articulation et au brillant de la sonorité.

13. Le cas « BÂTON ».

Charles Bâton est souvent nommé « Bâton le jeune » pour le distinguer de son père qui est lui aussi concerné par la vielle et ses transformations. Charles Bâton est un personnage multiple ; il est un théoricien de l'instrument, mais aussi un praticien préoccupé par les transformations et améliorations possibles concernant la facture de la vielle et son jeu. Il est en effet, en compagnie de Danguy et de Ravet, un vielleur virtuose qui a même réussi à pénétrer jusque dans les salons de la reine tant pour se faire entendre que pour faire admirer une « nouvelle » vielle mise au point par ses soins.

Certains auteurs, comme Dupuit par exemple, se montrent méfiants envers le coup de poignet et la force envahissante de ses interventions capables de nuire à la clarté de l'exposition des mélodies ; ils ne vont pas, pour autant, proposer de supprimer le chevalet mobile ; ils se contenteront de conseils concernant son réglage, pour « l'apaiser » en rendant moins « agressif » la sonorité qu'il peut produire. En revanche, et en ce qui le concerne, Bâton ne se satisfera pas d'un simple aménagement du coup de poignet.

Ce qui nous intéresse ici c'est la critique sévère dont le jeu en trompette est l'objet de la part de cet expert qu'est Bâton, critique qui met en question les formes que prend ou ne prend pas l'articulation pour ce qui est de la facture et du jeu de l'instrument. Dans ses articles consacrés à la vielle⁷⁶, Bâton parle du coup de poignet comme d'un « cri désagréable » ou comme d'un « cri borné et monotone », qu'il faut, en tout cas, et sans discussion possible, faire disparaître au profit d'une manière plus harmonieuse de marquer les articulations des notes.

L'idée de Bâton est la suivante : Il fallait bien que le vielleur ait la possibilité d'articuler les notes de la mélodie qu'il prétend jouer ; on a alors considéré que, pour y parvenir, il serait possible faire appel au jeu de la trompette pour y « attacher l'articulation »⁷⁷. Mais, selon Bâton, il s'agit seulement d'une erreur et d'une faute de goût : cette « prétendue articulation » qu'on a « tirée » jusqu'à présent de la Trompette demeure « le plus grand défaut de la vielle...défaut essentiel et insoutenable »⁷⁸.

⁷⁶Voir surtout BATON, Charles, « Mémoire pour la vielle en *d/la/ré*, dans lequel on rencontre les raisons qui ont engagé à la faire », *b Mercure de France*, octobre 1752.

⁷⁷*IBID* p.144.

⁷⁸*IBID* p.143/144

-Le premier argument proposé par Bâton dans ses écrits a comme objectif de faire comprendre au lecteur que le jeu en trompette est une fausse articulation, il consiste seulement à considérer que le champ sonore de la mélodie n'est pas confronté à un autre **son**, mais à un **bruit**. On pense nécessaire d'utiliser la trompette pour produire une articulation entre les notes du clavier, mais on obtient, en réalité, un bruit qui vient seulement gêner le son des chanterelles, si ce n'est le rendre inaudible, couvert par ce bruit parasite qui ne laisse aucune place à la musique tout en se répétant tout au long... Ce bruit, Bâton l'assimile à un *cri* borné qui ne ferait aucun cas de l'air joué. Donc, le son des chanterelles ne se combine pas avec le son produit par la trompette et le chevalet mobile pour former ce que nous avons appelé plus haut un *son Sali*. Les deux sources sonores demeurent séparées, l'une joue l'air quand l'autre émet des bruits qui s'y superposent et gênent l'écoute.

-De plus, si le vieilleur considère, malgré tout, que la trompette peut se penser comme un système d'articulation, il s'apercevra rapidement que celui-ci se montre d'une extrême rigidité, dans la mesure où il n'est pas possible de varier l'intensité du « bruit » qu'il fait entendre parce qu'on ne peut « ni serrer ni lâcher à volonté la cheville qui le produit »⁷⁹. Ainsi, soit la trompette « outrera l'articulation » quand le chevalet est réglé au plus près de la roue, soit, dans le cas inverse, elle fera entendre, de façon continue, un « frémissement insupportable » ; dans les deux cas le musicien est contraint de choisir, sans introduire de nuances, puisqu'il ne lui est pas possible de varier le jeu en trompette en cours d'exécution d'un morceau.

Bâton pense qu'il est arrivé à trouver solution au problème ; il indique à son lecteur qu'il préconise une manière différente de produire une articulation qui serait de qualité. Écoutons-le : « Le cri désagréable de la trompette en est totalement supprimé, et l'on y substitue en place, par la façon d'en jouer, une expression aussi vraie que celle du coup de langue de la flûte et du coup d'archet du violon⁸⁰ ». Le rappel, comme d'un idéal à atteindre, des deux techniques utilisées pour « articuler » avec d'autres instruments que la vielle (coup de langue pour les instruments à vent, et coup d'archet pour les instruments à archet) montre bien que la réalisation de l'articulation est un souci premier pour Bâton. Mais celui-ci s'en arrête là ; il ne donne aucune explication supplémentaire ; tout juste pourrait-on et devrait-on même probablement comprendre que « la façon d'en jouer » tient un rôle particulier. Pour le lecteur, la conviction dont notre auteur fait preuve fleure bon la découverte et on pourrait, en conséquence, s'attendre à trouver dans des musées des vieilles signées Bâton qui intégreraient un mécanisme particulier permettant une articulation satisfaisante, ou des travaux de recherche pédagogique signés du même et proposant un style de jeu original prenant en compte l'articulation.

Mais il n'en est rien, et on ne sait ce qu'est ou ce que serait l'invention de Bâton. A titre d'hypothèse, on pourrait cependant proposer l'idée suivante. J'ai indiqué plus haut l'existence d'un *coup de poignet discret*. La corde trompette est alors moins tendue, le chevalet moins réactif et la roue est tournée avec plus de douceur. Le son obtenu par le coup

79IBID p.144

80BATON, Charles, *Mercur de France*, juin 1752, p.161.

de poignet est moins claironnant et ne s'exprime pas par un *staccato* heurté. Dans ce cas de figure (le coup de poignet discret), l'articulation est plus « sensible » et la salissure du son moins marquée (que dans le jeu en trompette). A mon avis, il n'est impossible que cette manière de jouer soit celle que préconise Bâton qui ne supporte pas le caractère « entraînant » ou « excité » du jeu en trompette.

D'autres auteurs se montreront aussi catégoriques que Bâton ; pour eux, le coup de poignet qui « bruite » le son ne fait qu'abîmer la sonorité de la vielle et la condamner sans rémission, puisqu'il transforme l'instrument aristocratique en un instrument « trivial ». Il n'y a rien à y faire. Le coup de poignet rend « le pathétique et l'affectueux ridicules » nous dit Carbasus⁸¹ qui poursuit : « La Musette et la vielle n'ont pour principal objet qu'un dessus ; tous les bruits qui les accompagnent est un Charivari continu, auquel on peut ajouter le croassement des grenouilles pour accompagnement, et pour contre-basse le murmure ou ronflement que fait la roue d'un Coutelier ou d'un Tisserand ; même, si l'on veut, l'équipage d'un Mulet avec le Tambour de Basque ». Poursuivant dans le registre du mépris, Carbasus écrit : « la manivelle de la vielle se tourne de la main droite Comme celle d'une broche, d'un Rouet ou d'un moulin à café ». Dans la même veine, un autre auteur, anonyme⁸² celui-ci, écrit dans le *Mercure de France* : « On pourrait, sans inconvénient pour le bon goût, reléguer la vielle aux guinguettes et l'abandonner aux aveugles ; car n'en déplaît aux Danguis et aux belles qui s'y sont adonnés depuis quelques années, c'est un instrument si borné et son **cornement perpétuel** est si désagréable pour les oreilles délicates, qu'il devrait être proscrit sans miséricorde ». La vielle est « grinçante » nous dit Huysmans⁸³ ; et, plus précisément, pour Mr de Pils⁸⁴ : « la vielle en grinçant flatte un peuple dupé ». Ou de façon plus modérée, introduisant une part de mystère, Jacques Cazotte⁸⁵ écrit : « ...en jouant sur une vielle...un air lent, bizarre qui n'était nullement mesuré »... Peut-être faudrait-il aussi ranger Jean-Jacques Rousseau⁸⁶ parmi ceux qui restent rebelles au coup de poignet : « les sons éclatants sont sujets à l'aigreur comme ceux de la vielle ou du hautbois ».

81CARBASUS, Abbé de, (Campion, François) *Lettre de Monsieur Carbasus à Monsieur D^o auteur du temple du Goût sur la mode des instruments de musique*, Paris, 1739, p. 95.

82 ANON. « Lettre écrite de Paris le 29 juillet 1738 sur les mémoires pour servir l'histoire », *Mercure de France* 1738, p. 1721/1736.

83HUYSMANS, Joris-Karl, *Le drageoir aux épices*, 1763.

84PILS, de, *l'harmonie imitative de la langue française* », 1785.

85CAZOTTE, Jacques, *Les prouesses inimitables d'Ollivier, marquis d'Edesse*, 1763, P.142.

14. Le silence d'articulation

Les travaux de Bâton qui nous occupent ici peuvent être prolongés en utilisant un concept probablement inconnu de cet auteur. Il s'agit du **Silence d'articulation**.

Jean-Claude Veilhan⁸⁷ s'appuyant essentiellement sur Engramelle⁸⁸ considère que des notes qui se suivent doivent laisser entre elles la place pour une « aération⁸⁹ ». Ces notes ne doivent pas paraître être « collées ensemble » (Quantz⁹⁰). Cela veut dire que chaque note est « écourtée » par un silence plus ou moins important selon l'effet recherché (Veilhan, p.11). Il y a donc un raccourcissement de la note émise, qui laisse une petite place pour un silence précédant la note qui va suivre ; ce silence est appelé **silence d'articulation**.

Certes, on comprend tout à fait ce qui se passe quand on a à faire à un instrument de musique « habituel ». Mais la vielle à roue n'est pas un instrument habituel ; par construction, elle est victime d'une impossibilité, elle ne sait pas faire silence et propose en continu, quelque soit l'état de la mélodie, une ou plusieurs notes faisant bourdons. C'est ainsi que la vielle persiste à sonner tant que sa roue-archet est en action. Si la main gauche qui joue le clavier n'est plus en contact avec les touches alors la mélodie s'arrête, mais, pour autant, la vielle et même ses chanterelles (à vide) continuent de jouer ; en effet, la main droite persiste à tourner la roue-archet, produisant un accord en continu du à l'intervention des bourdons (en *Do* et *Sol* si la tonalité est en *Do*, en *Sol* et en *Ré* si la tonalité est en *Sol*) et de la note à vide (un *Sol*3) émise par les deux chanterelles.

86ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Article Timbre », Dictionnaire de musique, Paris, 1768.

87VEILHAN Jean-Claude, *Les règles de l'Interprétation Musicale à l'Epoque Baroque*, Paris, Alphonse Leduc, 1977 ; p.11/13.

88ENGRAMELLE, Joseph, *La tonotechnie ou l'art de noter les cylindres et tout ce qui est susceptible de notage dans les instruments de concert mécanique*, 1775.

89 VEILHAN, p.11. *Essai d'une méthode pour apprendre jouer de la flûte traversière, avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique*, 1752.

90QUANTZ, Johann Joachim, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, Berlin 1752.
ENGRAMELLE, *Ibid.*

Que s'est-il alors passé ? Ce n'est pas une absence qui s'installe, mais, à côté des bourdons et de la chanterelle sonnante à vide et faisant accord avec eux, se fait entendre aussi une note de base émise par la trompette (un *Do* ou un *Ré* selon la tonalité), qui persiste même quand aucune touche n'est tenue appuyée par un doigt de la main gauche. Aucun espace n'est réservé pour le silence d'articulation, qui est, en quelque sorte, remplacé par des notes en continu.

L'effet obtenu, c'est à dire une continuité sonore perpétuelle, n'est pas apprécié de tous. Citons Engramelle⁹¹ : « Ces silences, à la fin de chaque note, en fixent pour ainsi dire l'articulation et sont aussi nécessaires que les tenues mêmes ; sans quoi on ne pourrait les détacher les unes des autres ; et une pièce de musique, quelque belle qu'elle soit, n'aurait sans ces silences d'articulation, pas plus d'agrément que les chansonnettes poitevines exécutées sur d'insipides musettes, qui ne donnent que des sons bruyants et inarticulés [souligné par moi] ». Engramelle pourrait certainement en dire autant concernant la vielle, sauf à considérer cette forme particulière de jeu que j'ai nommée plus haut *jeu en archet discontinu* et qui préserve des espaces vides entre les notes... encore que, cette manière de jouer semble seulement contemporaine, non décrite ni utilisée dans les textes du XVIII^{ème} siècle.

Toutefois, la spécificité de la vielle pourrait amener à penser différemment cette question. Le même *Sol3* émis par les deux chanterelles à l'unisson (par exemple à la fin d'un morceau ou d'une phrase musicale), est susceptible d'occuper une place très particulière. Dans certains cas, il s'agira d'une note que l'auditeur perçoit comme faisant partie de la mélodie et sa présence est à ce titre justifiée. Mais, en d'autres circonstances et c'est là une des étrangetés propre à la vielle ou à la musette, ce *Sol3* de la chanterelle s'est substitué à un silence dit d'articulation qu'il a fait disparaître en prolongeant la tenue de la note précédente et en se joignant alors aux bourdons, renforçant l'accord qu'ils proposent.

Jouer sans coup de pignet une série de notes enchaînées mais non liées, c'est rajouter entre deux notes une sonorité supplémentaire, ce *Sol3* à vide qui vient comme se « noyer » dans l'accord proposé par les bourdons ; une suite de notes jouée *Do4, Ré4, Mi4* sera, par exemple, entendue comme une suite de notes *Do4 sol3, Ré4 sol3, Mi4 sol3*, en raison de la persistance du *Sol* à vide dont on ne saura pas bien quelle place lui donner, entre une « non-place mélodique » et une « non-place rythmique » puisqu'il se perd à l'intérieur de l'accord que les bourdons font sonner.

15. Ce qu'il en advient à la fin de l'ère baroque.

Dès le début du XIX^{ème} siècle, donc après la période baroque, il existe en milieu bourgeois et citadin, des tentatives, mais extrêmement discrètes, pour laisser une certaine place à la vielle à roue. Ainsi Briqueville, en 1911, s'essaye à réhabiliter la vielle de salon en jouant avec elle une musique « savante », mais alors sans utiliser ni le coup de pignet ni la corde trompette : « Inutile de dire que dans les pièces autres que les danses, on supprime les bourdons et la trompette. Exception faite

91

pour les musettes ». Et plus loin, dans le même ouvrage : « c'est la trompette, on peut le dire, qui a ridiculisé la vielle »⁹². Citons aussi Kastner⁹³: « Ce frémissement [du chevalet mobile], comme celui du monocorde à archet était réputé une excellente imitation du son de la trompette et un très bon accompagnement pour les airs de danse. Cependant on l'a supprimé toutes les fois qu'on a voulu imprimer à la vielle un caractère plus sérieux et y faire entendre des morceaux d'une certaine valeur artistique ».

Donc, la vielle est fort peu compatible avec la musique savante et, si l'on veut à tout prix l'utiliser, il faut alors proscrire la corde trompette, afin d'espérer retrouver une sonorité acceptable, suffisamment « pure », sans trop de bruits parasites. Sauf quand il s'agit de mettre en valeur un élément de musique populaire, l'instrument est presque totalement déconsidéré par les musiciens « savants ». Pour brocarder la vielle, Bouillet⁹⁴ compare son « son monotone » au bruit des cigales, de Pontecoulant⁹⁵ parle d'un son parmi les plus discordants, Kastner⁹⁶ d'un « son grêle, zézayant ou niais », Alexandre Vialatte d'un son « aigrelet »...

Donc, dès la fin du XVIIIème siècle et ses bouleversements politiques, la vielle n'est plus à la mode et retourne à ce qu'elle était, avant la période baroque, un instrument presque totalement déconsidéré par les musiciens « savants » (avec quelques exceptions, notamment Gustave Malher). Les critiques proviennent essentiellement d'un milieu bourgeois attaché à la musique « savante ». En milieu populaire rural comme en milieu populaire urbain, la vielle continue à exister et même gagne une place d'importance.

-

En milieu rural, La vielle fait (re)connaissance du milieu villageois, comme étant un possible milieu d'appartenance qui lui offre une place d'instrument à faire danser dans les bals et fêtes campagnardes. Le coup de poignet tient la place la plus importante, il a une fonction rythmique différente de celle que lui offrait la période baroque ; comme nous l'avons vu plus haut, il ne s'agit plus d'articuler entre elles certaines notes, il s'agit, dans la tradition, de tout jouer en détaché, à chaque note correspondant obligatoirement un coup de poignet, celui-ci étant le plus sonore possible, afin d'aider au mieux les danseurs, ce qui rendra, en revanche, la mélodie jouée par la vielle peu audible.

En milieu urbain, au XIXème siècle comme dans la première partie du XXème siècle, on pouvait facilement entendre un vielleux jouer au coin d'une rue ; la sonorité de l'instrument

92BRIQUEVILLE E. de, *Notice sur la vielle*, Paris, 1911. 2^{ème} édition ; Paris, la Flûte de Pan, 1980, p.12/13.

93KASTNER, Georges, *Les danses des morts*, Paris, Brandus, 1852.

94BOUILLET Marie-Nicolas, « article Cigale », *Dictionnaire universel des sciences, des lettres et des arts*, 1857.

95Pontecoulant de Ad., « *Organographie. Essai sur la facture instrumentale* », Paris, Castel, 1861, p.3214/3215.

96KASTNER, Georges, *Les danses des morts*, Paris, Brandus, 1852.

était donc connue, mais ce n'était plus l'instrument baroque, mais l'instrument des gueux, la *lyra mendicorum*, qui faisait retour. Sa puissance sonore, l'étrangeté des bruits surajoutés grâce au coup de poignet, pouvaient attiser la curiosité, donc attirer le promeneur surpris par la bizarrerie de ce qu'il entendait. C'est la deuxième versant du coup de poignet qui est alors utilisé ; il va *salir le son* en produisant un bruitage étrange, continu ou plutôt allongé, à l'intérieur duquel va se noyer la sonorité produite par les chanterelles. Ainsi les mendiants tentent-ils d'attirer les promeneurs pour gagner quelque argent. Ainsi, s'en inspirant, de bons joueurs sensibles à l'étrangeté du son esquisseront-ils la construction d'une esthétique populaire qui s'appuie sur l'ensemble des émotions que la vielle peut faire surgir chez celui qui l'écoute.

16. Quels affects liés au coup de poignet et non exclusifs de l'ère baroque?

Un certain nombre d'affects sont mobilisés par un jeu rapide et brillant faisant appel à un coup de poignet net et précis mis au service de l'articulation comme du jeu virtuose. Il s'agit du plaisir, de la gaieté, si l'on se trouve entraîné par ce qu'on appellera communément un « rythme endiablé », caractéristique d'une posture extravertie. Nous n'y reviendrons pas.

De mon point de vue, si nous quittons le point de vue particulier lié à la période baroque il est, en revanche, intéressant de se risquer à mettre au travail l'idée selon laquelle, derrière l'effet de surprise que produit l'étrangeté du coup de poignet (surtout en milieu citadin), vient se loger un registre particulier d'émotions, l'auditeur se sentant fortement touché par ce qu'il entend, mais alors dans le registre de l'introversión.

Je pense que l'on peut considérer que la vielle populaire transmet, à ceux qui l'écoutent, hors ambiance villageoise festive, des affects dysphoriques à bas bruit. Citons le dictionnaire de Trévoux⁹⁷ : « Il y a une mélancolie⁹⁸ douce, qui n'est autre chose qu'une rêverie agréable, une **délicieuse tristesse** [souligné par moi], s'il est permis de parler ainsi ». Ce bel oxymore (délicieuse tristesse) reprend un autre oxymore servant de refrain à un rondo du XIV^e siècle (« Triste plaisir/Et douloureuse joye /»). On trouvera aussi chez Victor Hugo⁹⁹, une formulation voisine concernant toujours la mélancolie (« Le bonheur d'être triste »)

Tentons d'ajuster la sonorité de la vielle à cet oxymore qui oppose et juxtapose deux séries de termes antagoniques. Je proposerai, ci-après, un poème de Baudelaire¹⁰⁰ qui relie

97« Article : Mélancolie », Dictionnaire de Trévoux, 1771.

98Le terme de « mélancolie » n'est pas ici utilisé avec sa signification psychiatrique.

99HUGO, Victor, *Les travailleurs de la mer*, 1866.

100BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres posthumes*, Paris, Société du Mercure de France, 1908.

explicitement la vielle populaire du XIXème siècle à la « mélancolie ». On peut penser que ce poème est, ainsi que l'oxymore que nous citons, une tentative pour exprimer la charge émotionnelle qu'une vielle peut communiquer à ceux qui l'écoutent. Ce combiné d'affects « mélancoliques » côtoie et rencontre la nostalgie, le regret, les souvenirs heureux d'une situation disparue, les rêveries... le poème de Baudelaire en propose l'évocation :

*« Tout à l'heure je viens d'entendre
Dehors résonner doucement
D'un air monotone et si tendre
Qu'il bruit en moi vaguement,*

*Une de ces vieilles plaintives
Muse des pauvres Auvergnats,
Qui jadis aux heures oisives
Nous charmaient si souvent, hélas !*

*Et, son espérance détruite,
Le pauvre s'en fut tristement ;
Et moi je pensai tout de suite
A mon ami que j'aime tant,*

*Qui me disait en promenade
Que pour lui c'était un plaisir
Qu'une semblable sérénade
Dans un morne et long loisir.*

*Nous aimions cette humble musique
Si douce à nos esprits lassés
Quand elle vient, mélancolique
Répondre à de tristes pensers »*

17. CONCLUSION

La vielle est un instrument très ancien, joué de façons diverses selon les époques. Avant la période baroque, elle est vouée à la mendicité et considérée comme s'exprimant de façon lente, répétitive et ennuyeuse. Au début du siècle de Louis XV, la vielle devient rapidement un instrument très en vogue dont on cherchera à gommer les imperfections.

Une étrangeté de la vielle concerne le *coup de poignet* ou *détaché du poignet* produit quand l'interprète met en vibration un chevalet mobile frottant ou frappant la table d'harmonie-

Le coup de poignet exerce deux fonctions :

- 1. Il donne à entendre grâce à des coups brefs et précis, **une articulation** des notes entre elles produisant un jeu « volubile » de l'instrument, qui sera dit rapide, virtuose et *brillant*. Selon la manière de faire entendre le coup de poignet, j'ai distingué d'abord le *coup de poignet* « discret » (qui correspond à une sonorité « grésillante » nourrie par le chevalet mobile, mais sans que celui-ci en vienne à frapper avec force la table de l'instrument) et le *jeu en trompette*, à la sonorité vigoureuse, qui accentue les détachés en les « bruitant » grâce au chevalet mobile venant frapper la table, avec détermination..

-2. Le coup de poignet a une autre fonction. Il permet aussi d'adjoindre aux sons des deux chanterelles et des bourdons, un bruit intentionnel et hors mélodie qui permet à la vielle de ne pas donner un son pur ou « harmonieux », mais un **son Sali** ou enrichi ou bruité. Cette possibilité de proposer à l'auditeur des sons salis encouragera le choix d'un répertoire tendre ou mélancolique.

A la fin de la période baroque, la vielle perdra son prestige, et redeviendra un instrument populaire. Le coup de poignet, en milieu populaire villageois, permettra à la vielle de faire danser grâce aux « coups » qui accompagneront les notes de la danse jouée par les chanterelles. En milieu plutôt urbain, le coup de poignet retenu sera utilisé par de bons joueurs pour interpréter des airs de rue mélancoliques et doux, stimulant la sensibilité de l'auditeur et (ou) de l'interprète.

Le jeu du coup de poignet

Première Chaine de concepts (1)

Objectif : articuler les notes

Répertoire principal : les airs et mouvements vifs

Répertoire secondaire : mouvements lents (et airs tendres)

Effet obtenu (répertoire principal) : détaché des notes

effet virtuose et Brillant

Sources bibliographiques avant 1800

En rouge les méthodes pour vielle

- Anonyme, *Airs pour la vielle avec les principes généraux* BNF, Dép. de la musique, Cons.Rés. 1177.
- Anonyme « Lettre écrite de Paris le 29 juillet 1738 sur les mémoires pour servir l'histoire », *Mercure de France* 1738, p. 1721/1736.
- Anonyme « vielle », *Almanach musical*, 1777, p.61.
- Anonyme « Article : Mélancolie », *Dictionnaire de Trévoux*, 1771
- BATON Charles, « Vielle nouvelle ». *Mercure de France* juin 1752, p.160/161.
- BATON Charles, « Mémoire pour la vielle en d/la/ ré, dans lequel on rend compte des raisons qui ont engagé à la faire », *Mercure de France*, octobre 1752,p.143/157.
- BALLARD, Jean Baptiste,** *Pièces choisies pour la vielle à l'usage des commençants*, Paris, 1732.
- BOÛIN, François,** *La vielleuse habile ou nouvelle méthode courte, très facile et très sure pour apprendre à jouer de la vielle*, Paris, 1761.
- BORDET,** *Méthode raisonnée pour apprendre la musique de façon plus claire et plus précise, à laquelle on joint l'étendue de la Flûte traversière, du Violon, du Pardessus de Viole, de la Vielle et de la Musette*, Paris, 1755.

- CARBASUS Abbé de,
(Campion, François) *Lettre de Monsieur Carbasus à Monsieur D^oauteur du temple du Goût sur la mode des instruments de musique, Paris, 1739, 45 pages.*
- CAZOTTE, Jacques, *Les prouesses inimitables d'Ollivier, marquis d'Edesse, 1763.*
- CORRETTE, Michel, *La belle vielleuse. Méthode pour apprendre facilement à jouer de la vielle, Paris, 1783.*
- D'AQUIN de CHATEAU-
LYON, Pierre Louis, *Siècle littéraire de Louis XV ou lettre sur les hommes célèbres, Amsterdam, Duchène, 1753, 1754.*
- DIDEROT, Denis et
d'Alembert Jean, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Genève, 1751/1772.*
- DUPOITS des BRICETTES,
Jean-Baptiste *Principes pour toucher de la vielle avec six sonates pour cet instrument, Paris, 1741.*
- DUPOIT des BRICETTES,
Jean-Baptiste *DUPOIT Baptiste, Avertissement, « Pièces de caractère pour la vielle, Œuvre V », Paris, 1741*
- ENGRAMELLE Joseph *La tonotechnie ou l'art de noter les cylindres et tout ce qui est susceptible de notage dans les instruments de concert mécaniques, 1775.*
- FURETIERRE, Antoine, *« Art. vieller », Dictionnaire universel, Rotterdam, 1690.*
- LOTI, pierre, *Le roman d'un enfant, Paris, 1890.*

- LOULIE, Antoine, *Méthode pour apprendre à jouer la viole*, Paris, Bibliothèque Nationale, fol 218v.
- Le Menu de Saint Philibert, « Livret » : *La vielle, Cantatille avec Symphonie*, Paris, 1742, p.84/99.
- MERSENNE, Marin, Proposition X du 4^{ème} livre des instruments « Expliquer la figure, l'accord et l'étendue de la symphonie ou de la vielle que quelques uns appellent lyre », *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, 1636. Paris, CNRS, 1986.
- MERSENNE, Marin, Proposition XII du 4^o livre des instruments, « Expliquer la construction, les parties, la figure de la trompette marine et la manière d'en jouer », *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, 1636. Paris, CNRS 1936.
- MOLIERE, *Le Bourgeois Gentilhomme*, 1670
- PILS de, *L'harmonie imitative de la langue française*, 1785.
- PRIN, Jean Baptiste, *Mémoire sur la trompette marine avec l'art de jouer de cet instrument sans maitre*, Lyon, Bibliothèque municipale, ms133670, 1741, non paginé.
- QUANTZ, Johann Joachim, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, Berlin 1752.
- SICARD, Jean, *Airs à boire et sérieux à trois parties*, v, « 5^{ème} livre », 1670.
- SOREL, Charles « *Histoire comique de Francion, quatrième livre* » Paris, 1623.,p30

TERRASSON, Antoine, *Dissertation historique sur la vielle. Où l'on examine l'origine et les progrès de cet instrument*, Paris, 1741.

TRICHET, Pierre, *Traité des instruments de musique, 1640, fac simile* : Minkoff, 1978.

Ouvrages et études à partir de 1800.

ARNOLD, Denis (Ed),	art. « Bruitage », Dictionnaire encyclopédique de la musique, Oxford University Press, 1983, Trad. Fr. Paris, Robert Laffont, 1988.
BAUDELAIRE, Charles,	<i>Œuvres posthumes</i> , Paris, Société du Mercure de France, 1908.
BOUILET Marie-Nicolas	art. « Cigale », <i>Dictionnaire universel des sciences, des lettres et des arts</i> , 1857.
Castellengo, Michèle, et Genevois, Hugues, (dir.)	<i>La musique et ses instruments</i> , Paris, Delatour-France, 2013.
BRIQUEVILLE de E.,	<i>Notice sur la vielle</i> , Paris, 1911, 2° Ed., Aout 1738, Paris, La Flûte de Pan.1980
CHASSAING, Jean-François,	<i>La vielle et les luthiers de Jenzat</i> , Compronde, Aux amoureux de science, 1987.
CHASSAING, Jean-François,	« La relation luthier-musicien » in <i>Vielle à roue territoires illimités</i> , (sous la direction de Pierre Imbert), St Jouin de Milly, FAMDT éditions, 1996 AMTA Editeur, Riom, P.104/113.

DUBOIS, André,	<i>Méthode de vielle</i> , La Charité sur Loire, Delayance, 1976.
ESCUDIER,	art. « Vielle », <i>Dictionnaire de musique</i> , Paris, Michel Lévy, 1854, p.261.
	<i>La vielle à roue dans la musique baroque française</i> . Paris, L'Harmattan, 2006.
FETIS, François-Joseph,	Revue musicale, 1 ^{ère} année, tome2, 1928.
FUSTIER, Paul,	<i>Pratique de la vielle à roue. Epoque baroque</i> , Béziers, Editions de la Société de Musicologie de Languedoc 2002, 2 ^{ème} édition : Paul Fustier, Vielle baroque, 9 rue Clemenceau, 69500, Bron.
FUSTIER, Paul,	<i>La vielle à roue dans la musique baroque française</i> , Paris, L'Harmattan, 2006.
GOUGUET, Emile,	<i>L'argot musical</i> , 1892.
GREEN, Robert A,	<i>The hurdy-gurdy in eighteenth century France</i> , Indianapolis, Publications of the Early music Institute, 1995, p.64/65.
HEINTZEN, Jean-François,	« Bourbonnais, la plus récente des traditions », in P.54/69.
HUGO, Victor.	<i>Les travailleurs de la mer</i> , 1866.
HUYSMANS, Jous-Karl,	<i>Le drageoir aux épices</i> , 1763.

IMBERT, Pierre, (dir.)	<i>Vielle à roue territoires illimités</i> , dir. St Jouin de Milly, FAMDT éditions, 1996 AMTA Editeur, Riom.
IMBERT, Pierre,	« La vielle en France. Eléments d'un style de jeu traditionnel », <i>Vielle à roue territoires illimités</i> , (sous la direction de Pierre Imbert), St Jouin de Milly, FAMDT éditions, 1996
KASTNER Georges,	<i>Les danses des morts</i> , Paris, Brandus, 1852.
LE VOT, Gérard,	« Les timbres instrumentaux dans la musique médiévale », <i>Analyse musicale</i> , 3 ^e trim. 1986, p.64/70.
LOTI, Pierre,	<i>Le roman d'un enfant</i>
MAILLARD, Jean-Christophe,	L'esprit pastoral et populaire dans la musique française baroque pour instruments à vent, 1660-1760, thèse de doctorat de troisième cycle, Université Paris IV, 1987.
MOISES, Luce,	MOISES, Luce, <i>La vielle à roue</i> , Bruxelles, la renaissance du livre, 1986.
MORTAIGNE, Véronique	« Les musiques de France résistent à la récupération nationaliste », <i>Journal Le Monde</i> , du 20/02/1998.
Musson-Gonneaud, Véronique, et Besnainou Charles,	« Les harpions, questions organologiques et musicales : quel réglage pour quel usage sur les harpes anciennes aujourd'hui », in <i>La musique et ses instruments</i> , (sous la direction de Castellengo Michèle, et Genevois Hugues), Paris, Delatour-France, 2013, p.37/66.
PONTECOULANT de Ad.,	« <i>Organographie. Essai sur la facture instrumentale</i> », Paris, Castel, 1861.
RIVIERE, Gaston,	<i>Méthode de vielle</i> , 1950.

RIVIERE, Gaston,	<i>Mémoires et souvenirs</i> , AMTA Editeur, Riom, cité par HEINTZEN, Jean-François, « Bourbonnais, la plus récente des traditions », in <i>Vielle à roue territoires illimités</i> , (sous la direction de Pierre Imbert), St Jouin de Milly, FAMDT éditions, 1996 AMTA Editeur, Riom, P.54/69
SIMON, Georges,	« Réglages du coup de poignet, Le chevalet mobile ou chien », <i>Cahiers de Recherche</i> , n°1, Paris, Conservatoire Georges Simon, 1982.
VEILHAN, Jean-Claude,	<i>Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque</i> , Paris, Leduc, 1977.
WECKERLIN, Jean-Baptiste,	<i>Musiciana</i> , Paris, Garnier, 1977
ZOSSO	<i>Vielle à roue territoires illimités</i> , (sous la direction de Pierre Imbert), St Jouin de Milly, FAMDT éditions, 1996 AMTA Editeur, Riom.