

Le chant français autour de 1700

Autor(en): **Massip, Catherine**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**

Band (Jahr): **28 (2004)**

Heft [1]

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-868937>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LE CHANT FRANÇAIS AUTOUR DE 1700

par CATHERINE MASSIP

L'état des lieux que l'on peut dresser du chant français autour de 1700 s'appuie sur un corpus de textes et de sources peu nombreux et de nature très diverse.¹ J'essaierai de montrer ce dont nous disposons du point de vue français et de donner quelques éléments sur la connaissance, la perception que l'on peut avoir de cet aspect de la musique française au-delà des frontières. Pour ce faire, j'utiliserai des catégories arbitraires et rappellerai des faits connus qui concernent à la fois l'histoire des institutions porteuses de ces genres et formes de la production des sources musicales par l'édition ou par les circuits de production de manuscrits. Je reviendrai ensuite sur des points particuliers.

L'art vocal français se décline dans des œuvres à grand effectif, religieuses ou profanes, et dans des œuvres à petit effectif pour solistes et accompagnement. Parmi les œuvres à grand effectif, je situerai :

- les formes et genres scéniques portés par l'Académie royale de musique l'Opéra de Paris -, comme la tragédie en musique, l'opéra-ballet (*L'Europe galante* de Campra date de 1697) ou la pastorale héroïque (*Issé* de Destouches date aussi de 1697), toutes grandes formes dramatiques qui font un usage important mais pas unique du chant;
- le grand motet exécuté à la Chapelle royale, à Versailles depuis 1683, et non encore diffusé à Paris, phénomène qui ne se développera vraiment qu'à partir de 1725 et la création du Concert spirituel par Anne Danican Philidor.

La diffusion d'une partie de ce répertoire a été encouragée par l'initiative d'éditer un corpus de grands motets dans les années 1684-1686, écrits par Jean-Baptiste Lully, Henry Du Mont et Pierre Robert. Pourtant, du point de vue éditorial, cette initiative demeure sans suite, si l'on excepte la publication du grand motet *In convertendo* de Campra dans son troisième livre de motets en 1703. Si l'on s'en tient aux résultats donnés par le recensement des sources du grand motet français,² ce genre est peu connu hors de nos frontières car il a été créé et s'est développé en accord profond avec les usages qui régissent le fonctionnement de la Chapelle royale.³ Michel-Richard Delalande, qui dans les années 1700 achève de conquérir la quasi totalité du pouvoir musical à la cour, est contraint d'écrire des grands motets dont la durée s'inscrit dans le

¹ Le numéro fort documenté de *RMFC* 29 (1996-98) intitulé *L'Art vocal en France aux XVIIe et XVIIIe siècles* contient peu d'articles sur la période de 1700 à l'exception de l'article de Denis Herlin „Fossard et la musique italienne en France au XVIIe siècle“ (27-52).

² Jean R. Mongrédien, *Inventaire des sources du grand motet français*, Paris etc. 1986.

³ Marcelle Benoit, *Versailles et les musiciens du roi*, Paris 1971 (=La vie musicale en France sous les rois Bourbons 19); Alexandre Maral, *La Chapelle royale de Versailles sous Louis XIV*, Sprimont 2002.

temps de déroulement de la messe basse du roi, soit environ trente minutes. Il arrive parfois que le grand motet soit traité par un compositeur étranger: c'est le cas bien connu de la vénitienne Antonia Bembo⁴ dont on sait, grâce aux dédicaces qu'elle a placées en tête des partitions de présentation aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de France, qu'elle a mis en musique divers textes pour s'attirer les faveurs et la protection de Louis XIV. En marge de ses *Produzioni armoniche*, ou de ses psaumes pour voix solistes et instruments, elle choisit aussi la formule d'un vrai grand motet „à la française“ – solistes, chœur à 5 voix, orchestre – pour l'un de ses deux *Te Deum* écrit en 1704 à l'occasion de la naissance du duc de Bretagne, arrière-petit-fils de Louis XIV et fils de la duchesse de Bourgogne.

Inversement, il arrive aussi qu'un compositeur français écrive des grands motets hors du cercle de la cour de France: quand Henri Desmarest s'exile pour la cour de Lorraine, il continue de composer dans un style conforme à celui requis pour demeurer dans l'espace musical de la Chapelle royale, ainsi que l'a démontré Jean Duron.⁵ Cependant ces „motets lorrains“ *Domine ne in furore, Usquequo Domine, Dominus regnavit, Confitebor tibi Domine, Lauda Jerusalem*, sont conservés dans des sources dues au copiste de la bibliothèque du roi Louis XIV, André Danican Philidor, ce qui laisse planer quelques doutes sur leur possible diffusion hors les enceintes des cours française et lorraine. Une des caractéristiques de ces grands motets est l'anormale présence de fugues (trois pour *Usquequo Domine* par exemple) et de vraies concessions à une écriture de soliste développée, analogue à celle du petit motet (par exemple, les airs pour dessus „Qui dat nivem sicut lanam“ du *Lauda Jerusalem* et le verset „Exaudivit Dominus“ pour dessus, deux flûtes, dessus de violon et basse continue dans le motet *Domine ne in furore*).

Les œuvres à petit effectif ressortissent aussi du sacré et du profane. Les petits motets à un ou plusieurs solistes dont la conception vient tout droit d'Italie commencent à s'imposer dans les concerts de la cour et ce n'est pas un hasard si François Couperin, organiste de la Chapelle, publie en 1703 *Quatre versets d'un motet* (ps. 118 *Mirabilia testimonia*)⁶ auxquels il a ajouté le verset „Qui dat nivem retribuam“.

Pourtant qu'il s'agisse du grand motet ou du petit motet, l'un des moyens essentiel de diffusion de ces œuvres hors du cercle restreint de leurs producteurs, fait défaut, je veux parler de l'édition musicale. Inutile de rappeler en cette année de célébration de Marc-Antoine Charpentier, mort en 1704, que

⁴ Claire Fontijn, *Desperate measures: The life and music of Antonia Padoani Bembo* (sous presse). Et Cécile Grand et Catherine Massip (éd.), *Catalogue des manuscrits musicaux antérieurs à 1800 conservés au département de la musique*, Paris 1999, notices 830–836.

⁵ Henry Desmarest, *Grands Motets lorrains pour Louis XIV*, éd. Jean Duron, Versailles 2000.

⁶ Le psaume 118 commence par le verset *Beati immaculati* qui lui sert habituellement d'intitulé. Le titre indiqué par Couperin dans la table de l'édition *Mirabilia testimonia* correspond au début de la lettre Phé (verset 129 du psaume). Au sein de la lettre suivante Tsadé il a choisi de mettre en musique les quatre versets 139–142. Ce cas semble unique. A titre de comparaison, Brossard a choisi de mettre en musique les deux premières parties du psaume (lettres Aleph et Beth).

l'œuvre de ce compositeur demeura longtemps parfaitement inconnu, probablement par absence quasi totale de diffusion par le moyen de l'édition. A quelques exceptions près – motets de Campra, de Bernier ou de Clérambault – la musique religieuse française du XVIII^e siècle souffre du même manque de diffusion.

La situation est totalement différente pour les petits airs profanes, airs à une ou plusieurs voix et basse continue qui font depuis longtemps partie du paysage éditorial français. Ils ouvriront la voie à un nouveau genre, celui de la cantate qui s'imposera progressivement sans les supplanter.⁷ Contrairement aux œuvres à grand effectif (à l'exception de l'opéra), ces pièces représentent l'essentiel de la production éditoriale, notamment celle de la firme Ballard. Dans cette production, apparaissent des airs italiens écrits par des compositeurs italiens et des airs italiens écrits par des compositeurs français, témoignage concret de l'influence ou interpénétration progressive des deux styles, renforcée par le vecteur de l'édition qui apporte aux amateurs français la musique vocale italienne.⁸

Pour l'instant, je ne vois guère d'airs français écrits par des compositeurs italiens, alors que l'on peut retrouver assez facilement des exemples de musique instrumentale „à la française“ écrits par des compositeurs étrangers comme les suites de danses de ballets de Johann Caspar Fischer, les suites de Muffat ou les ouvertures à la française de Steffani.

Dans le débat franco-italien, lancé dès les années 1660 avec le „Dialogue de la musique française et de la musique italienne“ inséré dans le *Ballet de la Raillerie*, la voix bien connue de Lecerf de La Viéville mérite toujours d'être écoutée et elle s'exprime avec force précisément dans les années 1700. Que dit en effet la *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*⁸ du chant français envisagé non pas pour lui-même mais comparativement aux idiomes non français? Ce texte touffu, souvent contradictoire, a le mérite de mettre en évidence les caractéristiques du chant français qui font l'objet de critiques de la part des partisans de la musique italienne.

En voici quelques points significatifs:

Sur l'expressivité comparée des airs français et italiens:

[...] nous ne pouvons pas nous vanter d'unir la vivacité et la tendresse, deux passions différentes, dans le même air. Nous faisons de beaux airs vifs et de beaux airs tendres séparément, et nous nous en contentons. Les Italiens ont une commodité, que nous n'avons pas de mettre ces deux passions dans le même air. C'est qu'ils répètent les mêmes paroles beaucoup plus que nous, et ainsi ils peuvent y attacher différents caractères à différentes reprises. Mais nous ne devons point leur envier un avantage si dangereux. Pour faire un bel air de cette sorte, ils en gâtent cinq cens [...].¹⁰

⁷ David Tunley, *The eighteenth-century French cantata*, London 1974.

⁸ Catherine Massip, „Airs français et italiens dans l'édition française 1643–1710“, *RMI* 77 (1994) 179–185.

⁹ Fac-similé Genève 1972. Reproduction de la 2^e édition, Bruxelles, François Foppens, 1705–1706.

¹⁰ Lecerf de La Viéville, op. cit., Première Partie, 62.

A propos des trios vocaux présents dans les opéras:

Contrairement à Lully à qui la nature dicte des chants „toujours liés et suivis“, l'un des interlocuteurs oppose „Les interruptions que les Maîtres d'Italie mettent à toute heure dans leur Musique [...] Toutes les parties en sont coupées de pauses, demi-pauses, de soupirs, demi-soupirs. Il n'y a point de fin. C'est un chant rompu, estropié, et qui *cahotte* incessamment [...] On ne fait pas trois pas, sans s'arrêter“.¹¹

A propos du récitatif, le Chevalier, partisan de la musique française, s'exprime ainsi:

J'ajouterais donc [...] que rien n'est si agréable que nôtre récitatif, et qu'il est presque parfait. C'est un juste milieu entre le parler ordinaire, et l'art de la Musique, et *Lulli* a sçû donner au sien un caractere harmonieux et naturel qui sera toujours admiré et toujours imité imparfaitement.¹²

Ces considérations s'accompagnent de reproches aux auteurs modernes (non cités) qui

connoissent bien eux-mêmes leur foiblesse et leur manque de génie à cet égard: car ils accourcissent le *Recitatif* tant qu'ils peuvent, et ils mettroient volontiers tout en airs [...] c'est le recitatif qui représente ces discours naturels et simples, il en faut de nécessité, si l'on ne veut choquer toute vrai-semblance. Outre que la beauté des grands airs et des airs de mouvement s'avilit, quand ils sont trop près à prés.¹³

A propos des élisions et du e muet impropres au chant:

On prétend que la quantité d'*e* muets, que nous avons en nôtre Langue: (vous entendez, Monsieur, *honte*, *descendre*, *adorable*.) Cette quantité d'*e* muets, qui n'ont point de son, défigurent toutes nos Pièces, et sont d'une imperfection terrible pour le chant. [...] Un bel esprit [...] pense qu'ils donnent seuls à la Poésie Italienne une victoire complete sur la nôtre, en fait de Musique.¹⁴

Remarque qui trouve immédiatement sa réponse:

vous sçavez [...] que la Langue Espagnole est sujette aussi à ces voyelles sans son, elle en a plusieurs, souvent muettes. [...] le mérite de la réparer [NB le défaut] nous est particulier. Il n'y a que nous à qui un goût de clarté ait enseigné à appuyer fort sur les finales, de peur que l'Auditeur ne perde la moindre syllabe.¹⁵

A propos de la versification:

[Notre poésie n'est pas] susceptible des mêmes beautés que l'Italienne, et cela parce que nous n'avons que de grands Vers [...] jamais de ces petits Vers coupez, nécessaires aux mouvemens tres-vifs,¹⁶

¹¹ Lecerf de La Viéville, op. cit., Première Partie, 67.

¹² Lecerf de La Viéville, op. cit., Première Partie, 101.

¹³ Lecerf de La Viéville, op. cit., Première Partie, 103.

¹⁴ Lecerf de La Viéville, op. cit., Seconde Partie, 70.

¹⁵ Lecerf de La Viéville, op. cit., Seconde Partie, 75.

¹⁶ Lecerf de La Viéville, op. cit., Seconde Partie, 82.

assertion contredite par des exemples extraits de Lully (*Cadmus et Hermione*, *Alceste*).

Toutefois, les acteurs du débat s'accordent sur ce point en utilisant une jolie métaphore:

Le recitatif est un fleuve qui doit rouler doucement, également, hormis aux endroits où il est poussé ou ralenti, où il est excité par quelque détour ou par quelque rencontre extraordinaire, et les petits Vers d'une mesure courte et réglée forment des cascades impetueuses et bruyantes, ou des ruisseaux d'un gazoüillement perpétuel.¹⁷

Enfin, le débat prend en compte, mais de façon brève, la question des formes:

Entre les choses en quoi nôtre Musique l'emporte sur l'Italienne, il a oublié les petits Airs en Vaudeville, et les Airs à boire. [Les Vaudevilles] dans lesquels [...] nous mettons souvent beaucoup de Musique : et qui, comme les Airs à boire, sont des biens propres à la France, et que les Italiens ne connoissent point. [...] cette briéveté raisonnable, qui est la perfection des Vaudevilles, et cette naïveté qui en est le sel. [...] ces Vaudevilles, les airs à boire et les brunettes, les airs champêtres, sont trois articles considérables et singuliers pour nous.¹⁸

Ainsi, les reproches ou difficultés de compréhension entre partisans de la musique française et de la musique italienne concernent d'une part les questions de versification et d'autre part les façons de mettre en musique les textes proposés.

Chez un autre commentateur, François Raguenet dans le *Parallèle des Italiens et des François* (1702), on retrouve les mêmes arguments,¹⁹ les commentateurs français étant les plus fervents critiques de leur propre musique mais s'y ajoutent des considérations d'ordre plus musical:

On ne s'étonnera point que les Italiens trouvent que notre Musique berce et qu'elle endort, qu'elle est même, à leur goût, tres-plate et tres-insipide [...]. Les François, dans les Airs qu'ils font, cherchent par-tout le doux, le facile, ce qui coule, ce qui se lie [...] il n'y a rien de fier ny de hazardé [...]. Les Italiens, au contraire, passent à tout moment du b carre au b mol, et du b mol au b carre; ils hazardent les cadences les plus forcées et les dissonances les plus irrégulières; et leurs Airs sont d'un chant si détourné, qu'ils ne ressemblent en rien à ceux que composent toutes les autres Nations du monde.

La perception un peu caricaturale de la musique française comparée à la musique italienne nous semble l'une des clés de la perception négative et surtout limitée du chant français en Europe. Les recueils manuscrits que l'on peut retrouver dans des bibliothèques hors de France répondent à ce réflexe de l'anthologie

¹⁷ Lecerf de La Viéville, op. cit., Seconde Partie, 84.

¹⁸ Lecerf de La Viéville, op. cit., Seconde Partie, 119-121.

¹⁹ Cité dans Marcelle Benoit, *Les événements musicaux sous le règne de Louis XIV. Chronologie*, Paris 2004, 300-303 (=RMFC 33).

que nous avons déjà souligné, anthologie dont les critères de choix reposent autant sur les poèmes mis en musique que sur la musique elle-même. C'est ce que l'on peut induire d'un petit corpus de manuscrits que Frédéric Michel, professeur aux Conservatoires nationaux de région de Boulogne et de Paris, a découverts à la Bibliothèque de Modène et qu'il m'a communiqués.

Ces recueils sont au nombre de quatre. Si l'on exclut un recueil d'airs et chansons français de Louis d'Este (mort en 1664), airs à une voix sans basse rassemblés dans un grand volume richement relié avec une belle reliure en maroquin bleu portant un riche décor,²⁰ ces petits livres semblent résulter de l'initiative d'amateurs.

La couverture du recueil G 252 *Ariette Francese con Basso e Senza* annonce comme auteurs: Dubousset, Desfontaines, Le Camus, Lambert, Cochereau, Bernier, Duplessis et Delacroix.

Le Recueil d'*Ariette francese* (F 1726) privilégie les airs à boire pour deux voix dessus et basse ou deux basses. Le nom de Le Camus est mentionné dans la table.

Un autre recueil (F 1559) a des allures de prise de guerre puisqu'il porte la mention *Petit Recueil D'airs Ramassé par Monsieur Marcelot pendant la Campagne Doudenarde en 1708*. Les airs à une, deux et trois voix viennent de Lully (extrait de *Cadmus et Hermione* à trois voix) ou Lambert, avec le célèbre récit pour dessus et basse continue „Ombre de mon amant, ombre toujours plaintive“.

Le *Recueil d'Air N° 52* privilégie chansons bachiques et chansons amoureuses, que le copiste a laissé anonymes.²¹

Il est vraisemblable que l'on retrouvera de tels recueils dans les bibliothèques européennes au fur et à mesure de l'avancée des travaux du Répertoire international des sources musicales dans le domaine des manuscrits antérieurs à 1800.

En revanche, il est d'ores et déjà possible d'utiliser quelques indications relevées d'après les recueils collectifs de musique publiés autour de 1700.²²

Sans prétendre à l'exhaustivité, on peut ordonner ces observations en trois catégories:

- (a) présence d'auteurs français dans des recueils publiés à l'étranger
- (b) reprise par des éditeurs étrangers d'airs publiés en France
- (c) diffusion des recueils publiés en France à l'étranger d'après la localisation actuelle, indice très relatif.

- (a) Présence d'auteurs français dans des recueils publiés à l'étranger:

Dans les années 1695–1700, l'édition anglaise semble prospère et multiplie, à l'instar de l'édition parisienne les collections dédiées aux auteurs anglais,

²⁰ Modène, Biblioteca Estense D 614.

²¹ A titre d'exemple, nous donnons en annexe la transcription de la table de ce recueil.

²² François Lesure (éd.), *Recueils imprimés XVI^e–XVII^e siècles*, München etc. 1960 (=RISM B I) et François Lesure (éd.), *Recueils imprimés XVIII^e siècle*, München etc. 1964 (=RISM B II).

en particulier Henry Purcell et John Eccles. Au titre de petite exception, on retrouve le nom de Gillier auprès de celui de Purcell dans *Joyful Cuckoldom, or the love of gentlemen and gentlewomen. A collection of new songs with music for lute, violin, flute or harpsichord*, publié par J. Heptinstall pour Henry Playford.²³ Pour Jean-Claude Gillier, joueur de contrebasse à la Comédie-Française et frère de Pierre Gillier, qui effectue plusieurs voyages à Londres en ces années, cette insertion prépare peut-être la publication de 1698 chez les mêmes éditeurs intitulée *A collection of new songs with a thorow bass to each song, for the harpsichord, theorbo, lute, or spinett*. Jean-Claude Gillier devient ainsi l'un des rares exemples de compositeur français publié à l'étranger „pour lui-même“. Le nom de Lully ne figure bien dans ce recensement que pour ses pièces instrumentales dans un recueil pour hautbois *The sprightly companion: being a collection of the best foreign marches, now play'd in all camps... Design'd chiefly for the hautboy yet proper for the flute, violin, and other instruments*, encore publié par Henry Playford en 1695.²⁴

(b) Reprise par des éditeurs étrangers d'airs publiés en France:

À Amsterdam, les éditeurs Etienne Roger et J. L. de Lorme lancent en 1696 une série intitulée *Recueil d'airs sérieux et à boire. Tiré des livres de messieurs du Bousset, la Barre, Piroye, du Buisson, et autres habiles maîtres de Paris*. Elle connaîtra cinq parutions et semble s'interrompre dès 1697.²⁵ Aux noms cités dans le titre, il faut ajouter, selon le fascicule de 1697, d'Ambruis, de Bousset, Clérambault, Desfontaines, Du Breuil, Regnault. Ces éditions rares sont conservées à Wolfenbüttel.

La diffusion du chant français par l'intermédiaire des contrefaçons publiées à Amsterdam chez Michel Charles Le Cène peut prendre une forme inattendue comme le montre l'exemple des airs de Lambert de 1689 dont seule la ritournelle initiale est publiée en oubliant toute la partie vocale: est-ce pour supprimer l'obstacle que constitue le texte français? Cette contrefaçon n'étant conservée qu'en un exemplaire à Wolfenbüttel, on peut difficilement en tirer des conclusions sur cet usage et son influence éventuelle.

(c) Diffusion des recueils publiés en France à l'étranger d'après la localisation actuelle:

Une mention spéciale doit être attribuée aux *Brunettes ou petits airs tendres, avec les doubles et la basse continue, mêlées de chansons à danser; recueillies et mises en ordre par Christophe Ballard*, trois volumes de 1703, 1704 et 1711. C'est, à notre connaissance, le seul recueil que l'on puisse actuellement retrouver dans un certain nombre de bibliothèques en Europe, notamment en Allemagne (huit localisations). Contenant respectivement 91, 95 et 110 pièces

²³ RISM B I, 1695¹⁰.

²⁴ RISM B I, 1695¹⁴.

²⁵ RISM B I, 1696^{3,4} et 1697^{3,4,5}.

à une, deux et trois voix sans basse continue mais dont un certain nombre sont pourvues de doubles, ils semblent avoir rencontré la faveur du public. On retrouvera quelques années plus tard certaines de ces pièces arrangées pour flûte seule. Ce succès s'explique peut-être par un habile mélange entre quelques auteurs confirmés mais de la génération précédente comme Lully (un air extrait du *Ballet de l'Impatience*) et son beau-père Lambert („ Que je vous aime, objet dont mon cœur est charmé“, „Petits oyseaux dans la saison nouvelle“, „Passer près du hameau de sa jeune bergere“), et des auteurs „contemporains“ comme Sébastien de Brossard, d'Ambruis, et Jean-Baptiste Drouard de Bousset qui a donné son premier recueil d'airs sérieux et à boire en 1695. La plupart des airs restent toutefois anonymes. L'éditeur Christophe Ballard vient de prendre les rênes de la maison. Ces recueils représentent parfaitement le phénomène de l'anthologie qui fait revivre des airs déjà publiés. Comme l'indique le titre du recueil, le choix tient moins au style musical qu'à la thématique: celle-ci se nourrit d'airs de ton léger et galant sur des motifs de caractère pastoral; il est ici beaucoup question de bergers, de bergères, d'herbette ou de bocage. La présence de doubles passablement ornés, donc d'une ornementation riche suppose une bonne technique de chant et surtout nous confirme que cette tradition très française se maintient au début du XVIII^e siècle.

Le chant français n'est soutenu ni par l'historiographie musicale en français, faible avant *l'Histoire de la musique* de Bonnet et Bourdelot (1715), ni par les écrits théoriques. Peu de traités de chant circulent, le grand texte de Bacilly, *L'Art de bien chanter* (1678) dont on soupçonne qu'il n'eut qu'une diffusion limitée, étant davantage un traité de prosodie qui aborde fort peu la technique vocale. Il est frappant qu'en 1732, Johann Walther dans son dictionnaire confonde le chanteur et compositeur Michel Lambert, mort en 1696, avec Saint-Lambert, l'auteur d'un traité d'accompagnement au clavecin qui, lui, a eu, une réelle notoriété au-delà de l'aire française. La production théorique française est très engagée dans les traités de plain-chant qui intéressent la pratique religieuse et musicale catholique²⁶ et n'ont, par définition, qu'une influence limitée dans des pays de culture protestante. On constate donc une quasi absence de corpus théorique sur le chant français, pas de méthode, pas de traité, alors que les Italiens, on le sait, ont inondé l'Europe de modèles d'ornementation vocale avec leurs recueils de *Passaggi* et plus tard de *Solfeggi*.

Dans ce relatif désert, deux textes doivent être distingués, le traité de Jean Rousseau et les *Principes de musique* de L'Affilard. Le traité de Jean Rousseau est dédié à une personnalité de référence du chant français, Michel Lambert. Cette *Methode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique sur les tons naturels et sur les tons transposez* paraît en 1710 chez Pierre Mortier à Amsterdam. Maître de musique et de viole, Jean Rousseau place son traité sous le patronage de Michel Lambert, maître de la Musique de la Chambre du Roi, décédé en 1696, en l'inscrivant dans une perspective plus

²⁶ Voir Cécile Davy-Rigaux, *Guillaume-Gabriel Nivers. Un art du chant grégorien sous le règne de Louis XIV*, Paris 2004 (=Sciences de la musique. Série études).

large que le domaine français: „Toute la Terre sçait les avantages que vous avez procuré à la France par vostre Methode charmante, et qu'elle est devenue l'objet de l'admiration de tout le monde, particulièrement de l'Italie qui avoue ingénument qu'elle ne peut rien opposer aux charmes, à la tendresse, et à la délicatesse de vostre Chant.“²⁷ Plus qu'un traité de chant, ce texte est avant tout un guide pour apprendre l'intonation juste et pour transposer. Il aborde toutefois la question de la mesure en se référant aussi à la musique italienne et développe avec une certaine précision le mode d'emploi du port de voix et celui des cadences ou tremblements.

Un autre traité, celui de Charles Masson, maître de musique de la cathédrale de Chalons (Paris, Christophe Ballard, 1705) bien qu'il soit essentiellement consacré au style d'église et aux techniques d'écriture à plusieurs voix, aborde un point crucial de l'écriture du chant français, les interdits. Dans le chapitre V „Ce qu'il faut observer pour faire un Air ou de Basse ou de Dessus“, après avoir présenté les différentes façons d'écrire les premières mesures d'un chant, il affirme: „il faut en produisant un Chant de son genie, parcourir tous les intervalles naturels; On peut encore se servir de ceux qui sont forméz par le moyen des dièses, b quarres et bémols, tant en montant qu'en descendant, excepté ceux qui sont cy après declarez. On ne pratique guères les intervalles de seconde superflue [i. e. augmentée], ni de tierce diminuée, tant en montant qu'en descendant.

On ne pratique jamais les intervalles de tierce superflue, de triton, de quinte, de sixième superflue, non plus que de sixième diminuée. Sont autorisées les quintes diminuées (dans la basse en descendant), rarement la sixte majeure pour sa difficulté d'intonation, toutes les septièmes sont autorisées dans les parties supérieures mais en descendant, l'octave diminuée et l'octave superflue sont defendues.“ Et l'auteur de conclure: „Les Italiens pratiquent presque tous les intervalles, tant dans leur Musique Vocale, qu'Instrumentale; je croy qu'on peut les imiter dans l'instrumentale et non dans la vocale.“²⁸ Cette remarque va tout à fait dans le sens de celles que nous avons relevées chez Lecerf de La Viéville.

Le traité de Michel L'Affilard *Principes très faciles pour bien apprendre la musique, Qui conduiront promptement ceux qui ont du naturel pour le Chant jusqu'au point de chanter toute sorte de Musique proprement, et à livre ouvert* représente un véritable phénomène éditorial. La première édition parue chez Christophe Ballard en 1694 est suivie d'une seconde en 1697, une troisième en 1700, une troisième bis revue, corrigée, augmentée en 1701, une quatrième en 1702, cinquième et sixième en 1705. Ce succès attire l'attention des éditeurs étrangers puisque la septième édition paraît à Amsterdam en 1710. La série n'est pas close puisque l'on compte encore cinq autres éditions pa-

²⁷ Jean Rousseau, *Methode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique sur les tons naturels et sur les tons transposez*, Amsterdam s.d. [ca 1710], réédition Genève 1976, [p. 3].

²⁸ Charles Masson, *Nouveau traité des règles de composition pour la musique*, Paris 1705, réédition Genève 1971, 20–21.

rues entre 1716 et 1742. L'habileté de l'éditeur est aussi d'avoir introduit des paroles de caractère non profane, puisque l'édition de 1717 est „à l'usage des dames religieuses“. Ce véritable manuel de chant s'adresse donc à des types de publics ou de musiciens aussi divers qu'on peut le souhaiter. Une autre caractéristique est le modèle suivi pour les nombreux exemples, celui de différents types de danses, qui manifestement permet aux apprentis chanteurs de mémoriser facilement le rythme.

Outre l'appareil théorique que nous venons d'évoquer, un îlot émerge ou plutôt un continent, celui de l'opéra. Il semble avéré que les éditions réduites d'opéras de l'Académie royale de musique ont connu une bonne diffusion et elles offrent, pour chaque titre publié, un ensemble de petits airs, récits, duos susceptibles de nourrir des concerts domestiques ou des „académies“ privées. Parmi les compositeurs d'opéras, Lully est le pourvoyeur bien involontaire de recueils qui continuent de consolider sa gloire. Herbert Schneider a mis en évidence dans sa thèse *Die Rezeption der Opern Lullys*²⁹ l'ampleur du phénomène éditorial construit autour d'extraits de ses opéras. Les *Nouvelles parodies bachiques mêlées de Vaudevilles ou Rondes de table recueillies et mises en ordre par Christophe Ballard*, Paris 1700, présentent en deux volumes, plus de quatre vingt pièces correspondant systématiquement à des extraits de tous les opéras de Lully, en général à une voix, quelques-unes à 2 et 3 voix.³⁰

Conclusion:

Beaucoup reste à faire pour évaluer la place du chant français en Europe autour de 1700. Si d'importantes avancées sont désormais acquises quant à la définition même de ce que peut recouvrir cette notion très vaste – citons les travaux d'Anne-Madeleine Goulet sur les *Livres d'airs de différents auteurs* publiés chez Ballard de 1658 à 1694³¹ ou le catalogue de Drouard de Bousset réalisé par Greer Garden avec le soutien du Centre de musique baroque de Versailles –, un vrai travail d'investigation demeure nécessaire dans les sources manuscrites conservées hors de France, notamment toutes celles qui accumulent, sous le couvert de l'anonymat, des types d'airs aussi différents et protéiformes que des airs sérieux, des airs à boire ou des extraits d'opéras, sous une forme souvent succincte. Ces anthologies à l'usage d'amateurs nous montrent le caractère familier que peuvent prendre les modes de circulation du chant français; reste à mesurer s'il s'agit d'un aspect marginal ou significatif des échanges interculturels.

²⁹ Herbert Schneider, *Die Rezeption der Opern Lullys im Frankreich des Ancien régime*, Tutzing 1982 (=Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 16).

³⁰ Le RISM *Recueils collectifs XVIII^e siècle* indique 3 volumes avec les noms de Charpentier, Colasse, Desmarests, Gatti, J.-B. Lully, J.-L. Lully, M. Marais .

³¹ Anne-Madeleine Goulet, *Poésie, musique et sociabilité au XVII^e siècle. Les Livres d'airs de différents auteurs publiés chez Ballard de 1658 à 1694*, Paris 2004 (=Lumière classique 55).

Annexe

Recueil de Modène G 283

Page de titre: „Autore incerto/Recueil d'Airs N° 52/Ve la tavola in fine“

Table

Amour dans la jeune saison

Amis ne parlons plus d'amour

Amour oubliez ma fierté

A nos voix buissons

Au milieu mesme

Au chant de rossignol

Beaux lieux soyez toujours exempts

Cher amy je te réveille

Déesse dont le sombre empire

Du dieu d'amour

Enfin je ne crains plus

Helas fut-il jamais un amant

Je romps mes neufs

Iris songer à profiter

Il est temps que ce champagne

Inspirons nos transports

Jugez de mon malheur

Iris pour s'assurer

L'autre jour ma Cloris

Les vendangeuses en automne

L'amour d'un air doux

Le charmant dieu de Cythère

L'amour jaloux

L'amour que j'ay par

Nous aimons mon cher Gregoire

O charmante bouteille

Papillon trop heureux

Pompeux apprêts

Pres d'Iris toujours

Que n'adressez vous mieux
Quand on boit à sa maitresse
Quand je fixe
Quand je revoy
Que mon ardeur

Recevez cet encens
Rossignol ton ramage
Revenez liberté

Scavez vous pourquoi
Soupirez jeune cœur
Si tu veux que je boive

Tous mes travaux
Tircis sous un epais feuillage
Tandis que l'onde errante
Tonnez dieux immortels
Tout Cythère est dans ce beau séjour
Ton vin champagne
Triste séjour

Volage comme un papillon
Vaste mer
Une jeune bergere
Viens dans mon coeur