La poésie française baroque et la musique (1580-1645)

André Verchaly

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/baroque/299>

DOI : 10.4000/baroque.299

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 1969

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

André Verchaly, « La poésie française baroque et la musique (1580-1645) », *Baroque* [En ligne], 3 | 1969, mis en ligne le 02 mai 2012, consulté le 11 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/299> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/baroque.299>

Ce document a été généré automatiquement le 11 juin 2022.

© Tous droits réservés

La poésie française baroque et la musique (1580-1645)

André Verchaly

- 1 L'apparition d'une poésie baroque en France dans le dernier tiers du XVI^e siècle coïncide à peu près avec celle de l'*Air de cour*, qui se substitua à la chanson polyphonique traditionnelle. Comme en Italie, les musiciens adoptèrent alors, sous l'influence des formes populaires et de l'humanisme, un nouveau mode de déclamation chantée, qui remettait en cause les rapports de la poésie et de la musique.
- 2 Vers 1645, et même un peu plus tôt, la poésie baroque, tout au moins dans les recueils de musique, ne fit guère que se survivre. Quant à l'air de cour, il prit un autre aspect. Sa forme s'assouplit et son écriture se transforma avec l'abandon de la tablature de luth et l'adoption définitive de la basse continue¹. Cette étude se limitera donc à la période 1580-1645.

La musique

- 3 Ce qui frappe tout d'abord lorsque l'on examine la musique vocale de cette période, c'est le retard sensible de la France par rapport à l'Italie. Tandis qu'à Florence se développait rapidement aux alentours de 1600 la *monodie accompagnée* et que naissait l'*opéra*, les formes françaises correspondantes, l'*Air de cour* et le *Ballet de cour*, bien qu'inspirées par un même mouvement d'idées, devaient évoluer beaucoup plus lentement.
- 4 Après une longue phase de préparation, l'*air de cour*, issu du populaire *vaudeville*, est en 1571, date à laquelle il fut pour la première fois ainsi désigné², une forme polyphonique et strophique très simple, comme jadis la *frottola*, que l'on pouvait transformer en *monodie accompagnée*. Le style en est homophone, donc syllabique. Les imitations y sont rares. Par la suite, les compositeurs publièrent leurs airs à *quatre ou cinq parties* et

laissèrent aux interprètes le soin de les chanter à leur gré. Mais, au début du XVII^e siècle, après que se furent apaisés les remous des guerres religieuses, Gabriel Bataille (vers 1574-1630), plus tard maître de la musique d'Anne d'Autriche, commença la publication d'une collection d'*Airs de différents auteurs mis en tablature de luth* (1er livre, 1608) qui devait se poursuivre après sa mort³ et comporter seize livres⁴. Ces recueils monodiques, auxquels il faut ajouter ceux de Jean Boyer (1621), Louis de Rigaud (1623), Etienne Moulinié (cinq livres, 1624, 1625, 1629, 1633, 1635) et François Richard (1637) connurent un énorme succès. Le seizième et dernier livre (1643) de la collection inaugurée par Bataille fut publié par Antoine Boesset. Le surintendant de la musique de Louis XIII y transcrivait son neuvième et dernier livre d'*Airs de cour à quatre ou cinq parties* (1642)⁵. Tous ces recueils, et notamment les six premiers livres de G. Bataille qui contiennent bon nombre d'œuvres de la génération précédente, serviront de base à notre étude.

- 5 Il faut tout d'abord distinguer l'air de cour de l'*aria* italien. Dans l'air de cour, la même musique est reprise pour chaque strophe. L'*aria*, par contre, peut être traité comme l'air de cour, mais il peut aussi, même s'il s'agit d'un poème strophique, être écrit à la façon du madrigal, c'est-à-dire comporter une mélodie continue et sans répétitions, ce qui permet de mieux traduire les sentiments exprimés dans chaque strophe. On conçoit aisément qu'en adoptant la forme étroite de l'air du XVI^e siècle, les Français limitaient considérablement le développement de leurs moyens expressifs. Le fait de pouvoir chanter une pièce sous forme de monodie accompagnée impliquait à juste titre une certaine liberté d'exécution, mais ici toute relative, même si le chanteur, délivré des entraves du chœur, pouvait imposer une interprétation plus personnelle et ajouter à son gré ornements ou vocalises. L'air de cour répondait cependant aux vœux des humanistes, qui souhaitaient avant tout que leurs strophes fussent déclamées clairement. Déjà, Ronsard, un des rares poètes qui ne parla jamais de la musique d'une manière conventionnelle, avait publié en 1552 ses *Amours* avec des timbres sur lesquels on pouvait chanter tous les sonnets. Il n'y avait donc pour lui aucun inconvénient à user de la forme strophique et à chanter n'importe quel texte sur un même air. Tout au plus conseilla-t-il aux poètes de faire en sorte que leurs vers fussent « mesurés à la lyre », afin que chaque strophe puisse mieux s'adapter à la mélodie de la première. Après lui, cette règle fut presque toujours observée et chacun fit un effort pour que la forme poétique s'adaptât le mieux possible à la forme musicale. C'est ainsi, nous dit Tallemant⁶, que Maynard proposa au début du XVII^e siècle, afin de faire respecter le plan A-B de l'air de cour, de faire dans les sixains une pause au troisième vers afin que, en cas de reprise, le texte ait un sens complet. Une telle préoccupation visait avant tout à rendre le texte plus « musicable ». Elle tenait compte de la structure de l'air dans l'unique but de favoriser une déclamation logique et raisonnable. Cependant, ainsi qu'en témoigne l'usage du timbre, la musique restait avant tout un véhicule pour les paroles, un moyen de mettre en valeur n'importe quel texte avec des moyens simples, à la portée des amateurs.
- 6 Le *stile recitativo*, qui devait donner naissance à l'opéra, fut aussi expérimenté par les compositeurs français au début du XVII^e siècle sous le nom de *Récit*. Ce terme impliquait la recherche d'une déclamation proche du discours naturel, donc une liberté plus grande dans l'expression des passions ou, comme on disait alors, des « affections ». Il servit à désigner aussi bien des airs de cour que des airs de ballet⁷. Dans le ballet-mascarade et dans le ballet à entrées, il prit un sens beaucoup plus large et désigna souvent une chanson à danser ou un air de caractère. On ne le rencontre à l'état pur

que dans le ballet mélodramatique où il conserve - ce qui était inconcevable pour un musicien d'outremont la forme strophique ! On peut s'étonner que Pierre Guédron (mort vers 1620), surintendant de la musique d'Henri IV et de Louis XIII, qui seul donna au récit français son véritable style, ait pu, après avoir entendu Caccini à la cour (1604-1605), s'essayer à la réforme mélodramatique dans un esprit incompatible avec celui de ses créateurs. Toujours est-il que l'air de cour, auquel la poésie pétrarquaisante d'un Desportes devait donner le ton, allait puiser une grande part de son inspiration dans la poésie baroque, en se limitant aux deux formes que nous venons de définir, pour traiter tous les genres, chansons amoureuses ou galantes, bergerettes, chansons à danser et à boire, airs et récits de ballets, psaumes et cantiques spirituels.

La poésie

- 7 Si l'on tient compte des poésies qui furent publiées sous le nom d'airs de cour ou de chansons dans les recueils sans musique⁸ - avec la mention : *sur le chant de...* -, le nombre des textes pour lesquels la musique fut sollicitée est très important⁹.
- 8 Le sonnet disparaît¹⁰ et l'on ne rencontre plus dans les recueils que des odes, chansons, complaintes, stances... Sauf exceptions, les pièces sont anonymes. Quelques auteurs ont pu seulement être identifiés. Citons notamment - en indiquant entre parenthèses et sans tenir compte des rééditions possibles - la date du recueil où ils figurent pour la dernière fois¹¹.
- 9 Mellin de Saint-Gelais (1608), J. Du Bellay (1613), Ronsard (1597), R. Belleau (1587), E. Pasquier (1587), J. Passerat (1611), Cl. de Trelon (1624), A. Jamin (1583), N. Rapin (1618), Ph. Desportes (1644), N. Le Digne (1621), G. Durant de la Bergerie (1619), J. Bertaut (1643), F. de Malherbe (1624), J. Davy du Perron (1643), S.-G. de La Roque (1611), I. du Ryer (1613), P. Motin (1643), H. d'Urfé (1626), F. de Rosset (1608), P. Guédron (1617), H. Laugier de Porchères (1642), J. de Lingendes (1623), F. Maynard (1628), R. Bordier (1637), Et. Durand (1617), H. de Racan (1643), Théophile de Viau (1626), F. de Boisrobert (1643), A. de Saint-Amant (1637), J. Desmarets de Saint-Sorlin (1644), Cl. de l'Estoile (1642), Tristan L'Hermite (1635), Ch. de Beys (1642).
- 10 Les poètes de la Pléiade, sauf Ronsard (trente-cinq pièces), sont peu représentés. L'air de cour se développe surtout avec Desportes¹², Bertaut et du Perron, plus soucieux que leurs prédécesseurs d'éviter les tournures archaïques et de donner à la poésie amoureuse, en s'inspirant des néo-pétrarquistes italiens, d'harmonieux accents. Desportes est, de loin, le mieux représenté¹³ :

	Airs	Psaumes	Cantique
Desportes	48 ¹⁴	150	10
J. Bertaut	19	2	
Malherbe	11		
Du Perron	6	2	
Motin	6		

D'Urfé	5		
Laugier de Porchères	3		
J. de Lingende	4		
F. Maynard	5		
Racan	3		
Théophile	3 ¹⁵		
Boisrobert	21		
Saint-Amant	2		
Tristan	5		

- 11 Deux tendances apparaissent dans la poésie, l'une pré-classique, l'autre baroque. Il n'est pas toujours aisé de déceler clairement les deux courants, qui peuvent d'ailleurs coexister chez un même auteur. Les musiciens ont tendance à choisir des pièces qui expriment des sentiments simples et presque toujours dénués, dans l'air profane, de préoccupations philosophiques ou métaphysiques. Toutes, anonymes ou non, ne relèvent pas du baroque, mais un certain nombre en reprennent les principaux thèmes : l'absence, l'inconstance, l'amour passionné, l'eau en mouvement, l'ombre et la lumière...

- 12 (Str. 4)

.....
 Le plus grand mal que je sente,
 Le plus grand tourment
 En ceste amour violente,
 C'est l'éloignement.
 Si le ciel nous désassemble
 Seulement un jour,
 Je meurs de deux morts ensemble
 D'absence et d'amour...
 (A. Le Roy, *Airs*, 1597, f° 9 v°)

- 13 (Str. 1)

Que douce est la violence
 Des beaux yeux qui m'ont surpris,
 Puis qu'au plus fort du silence
 Ils cognoissent mes ennuis :
 Et que les traits vainqueurs de leur flamme adoucie
 A tous causent la mort et me donnent la vie...
 (B. Bataille, I, 1608, f° 11 v°)
 Voicy le temps bergere
 Qu'il fera bon aymer,
 Et que rame legere
 Aura de quoy changer.
 Vos pensées volages
 Voueront tous les jours

A des nouveaux visages
 Des nouvelles amours.
 Et n'ayant point de pause
 Sur le mal ny le bien,
 Vous prendrés toute chose
 Et ne retiendrés rien.
 Aussi lorsqu'on s'agitte
 Dedans le changement,
 On a ce qu'on mérite
 Quand on a que du vent.
 Vostre façon commune
 Différant en clarté,
 Esgalera la Lune
 En instabilité.
 Quand à moy je proteste
 De vouloir seulement
 Vous voir légère au reste
 Et ferme au changement.
 Car vostre humeur muable
 Fait faire autant de cas
 De vous estre agréable
 Que de ne l'estre pas.
 (G. Bataille, IV, 1613, f°50 v°)
 Souvenir importun de ma gloire passée,
 Sortés de ma pensée,
 Car me représentant l'espoir qui m'est osté,
 Je voudrois n'estre plus ou n'avoir pas esté.
 Prisonniere en exil des peines que j'endure,
 La peine la plus dure
 N'est pas comme l'on croit d'avoir trop enduré,
 Mais de voir que je dure et que j'ay trop duré.
 Que j'aymerais les maux dont je suis poursuivie
 S'ils me privoient de vie,
 Mais tel est mon malheur qu'il m'a réduit au point
 De ne vouloir plus vivre et de ne mourir point.
 (*Airs de differents auteurs ...*, VIII, 1618, f° 3f° 31 v°)

14 (Str. 1)

Sombres forêts, noires vallées,
 Séjour des ames travaillées,
 Lieu du silence et du repos,
 Recevés ma voix languissante,
 Et par vostre écho respondante
 Redites mes tristes propos.

15 (Str. 2)

Au bord des eaux je me retire,
 Où seul je conte mon martyre,
 Voyant couler l'eau et mes jours.
 Je m'y mire et me voit si blesme,
 Que je ressemble la mort mesme,
 Et si pourtant j'aime toujours...
 (J. Boyer, *Airs*, 1621, f° 26)

Dans le Ballet du monde renversé (vers 1624), il y a un dialogue entre la Nuit et le Soleil :

La Nuit : D'où sort cette grande clarté
 Qui luit sans rien oster de ma forme premiere ?
 Le Soleil : Comment aupres de ma lumiere
 Peut durer ceste obscurité ?
 La Nuit : O Dieux ! O Dieux ! quelle aventure
 Peut renverser le ciel et la nature ?..
 [E. Moulinié, II (luth), 1625, f° 13 v°]

Mètre et expression

- 16 Quatrains et sixains sont les plus nombreux¹⁶. L'alexandrin, d'abord très fréquent, cède peu à peu la place à l'octosyllabe ou à un vers plus court imparisyllabique. La strophe isométrique est souvent supplantée par la strophe en vers libres, où la variété des mètres suggère au musicien des nuances dynamiques plus subtiles, soit d'accélération, soit de détente. Dans ce récit de P. Guédron :

Quel excès de douleur en cet éloignement,
 Puis qu'il faut joindre encore à mon cruel tourment
 Les peines du silence !
 A quel soulagement doit un mal aspirer,
 Où mesme l'on deffend d'en pouvoir déclarer
 L'extresme violence ?...
 [A. Boesset, IX (luth), 1620, f° 21 v°]

les troisième et sixième vers sont chantés avec beaucoup plus d'ampleur, et dans un style plus mélodique.

- 17 Dans l'air de G. Bataille : *Que douce est la violence* (cf. p. 129) et dans ce *Récit* (Saint-Amant) de Fr. Richard :

Ruisseau qui cours apres toy-mesme,
 Et qui te fuis toy-mesme aussi,
 Arreste un peu ton onde icy
 Pour escouter mon deuil extresme ;
 Puis quand tu l'auras sçeu, vas t'en dire à la mer
 Qu'elle n'a rien de plus amer...
 (Airs, 1637, f° 20 v°)

la pause n'est pas respectée au troisième vers. La deuxième partie de l'air, plus mélodique, ne commence qu'avec l'alexandrin et elle est reprise.

- 18 La strophe alerte d'un air de Grandrue :

Lors que tes beaux yeux, mignonne,
 J'abandonne,
 Tu me crois mort de douleur ;
 Mais je ne porte la rage
 Qu'au visage,
 Sans qu'elle me touche au cœur...
 [Airs de differents auteurs, VIII (luth), 1618, f° 19 v°]

se chante sur un branle de Champagne, donc sur un rythme binaire, bien que construite sur des vers imparisyllabiques. Il suffit au musicien de faire chanter les muettes – ce qui donne huit syllabes par vers – et de terminer les troisième et sixième vers par une note longue pour rétablir l'équilibre.

- 19 Ce type d'air est dit « en musique legere et gaye ». Il groupe des pièces dont les paroles ont un caractère populaire (*En place marchande Le gibier se vend*, Guédron, *Airs*, 1602, f° 28 v°) et des poésies dont la rythmique est celle de la danse ou l'évoque par sa carrure.

L'air de Guédron : *Belle qui m'avez blessé* (Bataille, II, 1609, f° 69 v°) se chante sur un branle double. Celui de Boesset : *Ils s'en vont ces roys de ma vie* (Malherbe) s'inscrit régulièrement dans des mesures ternaires (Boesset, I, 1617, f° 12 V° ; Bataille, VI, 1615, f° 57 V°)¹⁷.

- 20 Il existe un autre type d'air, dit « en musique d'air », dans lequel la structure du vers détermine celle de la mélodie, et qui a un rythme irrégulier. On s'accorde pour y reconnaître l'influence de la « musique mesurée à l'antique »¹⁸. Sans suivre délibérément les règles prescrites par A. de Baïf, les vers de l'air de cour étant, à de rares exceptions près¹⁹, tous rimés et non mesurés, le musicien place les brèves et les longues selon des schémas qui se retrouvent parfois d'un vers à l'autre, dans une même strophe, mais sans références claires aux mètres antiques. Dans cette poésie de J. de Constans, J. Planson dispose ainsi les longues et les brèves²⁰ :

s'il vous desplait d'estre servie,
Ne vivant que pour vous servir,
Vous serez en ce desplaisir
Autant que durera ma vie...

- 21 Compte tenu des rimes masculines et féminines qui, selon les principes de Baïf, sont dotées respectivement, sauf au second vers, d'une et de deux longues, la longue est placée dans les trois premiers vers à la quatrième syllabe, mais évitée dans le premier vers où pourtant elle se justifierait mieux que dans les autres.

- 22 Il n'y a pour ainsi dire jamais de schéma rythmique pré-établi, comme par exemple dans cet air « mesuré à l'antique », l'un des rares publiés par Guédron, composé sur une poésie de N. Rapin, et dont la strophe en vers rimés comprend deux alexandrins anapestiques et deux dimètres iambiques :

À la force, à la force, ah ! le traître me mord,
Il attente à l'honneur, et me traine à la mort.
À l'ayde, mes amis, criez,
Il' m'enlève et vous en riez...
(Guédron, *Airs*, 1602, f° 35 v°)

- 23 Mais l'usage conventionnel et exclusif de deux valeurs de durée (ou de leur monnaie) ne permet pas de noter toutes les nuances de l'accentuation. D'où une rythmique indécise que l'on retrouve, aggravée, dans l'air de cour où le système de Baïf fut appliqué avec plus ou moins d'habileté à des vers ordinaires. La répartition des longues et des brèves est plus ou moins cohérente, comme dans cette poésie de Bertaut :

Un amant répandit un jour
Tant de pleurs en faisant sa plainte
Dessus le flambeau de l'Amour,
Qu'il en rendit là mesche esteinte.
Heureux s'il eut tant larmoyé
Que l'Amour mesme il eut noyé...
(Bataille, III, 1611, f° 41 v°)

- 24 Dans cette période de tâtonnements qui allait se prolonger jusque vers 1630²¹, l'air atteignit parfois à un haut degré d'expression. Dans *Sortés soupirs, tesmoins de mon martire* Bataille (V, 1614, f° 12 v°) place sur les notes longues des ornements (*passagi*) qui donnent élan et force à la mélodie et contribuent à dissiper cette impression « flottante » du rythme. Un tel air, qui fait penser à l'*aria*, procède directement de la monodie accompagnée, c'est-à-dire qu'il fut écrit directement pour chant et luth.

- 25 Il en fut généralement de même pour le *Récit*. Pierre Guédron tenta le premier d'adapter à la langue française le récitatif italien, notamment dans le thrène sur la mort d'Henri IV : *C'en est fait, je ne verray plus* (Bataille, IV, 1613, f° 1 v°). Entre 1610 et 1620, le *ballet mélodramatique* lui dut son bref éclat, avant de disparaître avec lui. Dans le récit d'Armide, du *Ballet de la Délivrance de Renaud* (*Airs de différents auteurs*, VII, 1617, f° 8 v°), il s'inspire sans rigueur du *stile recitativo*. Il donne en même temps à la basse – bien que l'harmonie soit encore donnée par la tablature – le caractère d'une *basse continue*. Alors que jusqu'ici la basse suivait généralement la voix principale sans défaillance (*basso seguente*), elle se meut maintenant, non plus selon la mélodie, mais beaucoup plus lentement et selon les accents du discours. Bien qu'elle semble beaucoup plus indifférente à la structure de la poésie puisqu'elle ne cherche plus à s'intégrer à un ensemble, elle soutient la voix, l'aide à reprendre haleine et met en valeur le texte en soutenant de ses harmonies les mots ou les membres de phrases essentiels.
- 26 Après la mort de Guédron (1620), son gendre et successeur à la surintendance de la musique du roi, Antoine Boesset, revint au ballet à entrées, qui n'avait plus d'action suivie. Le récit, de caractère souvent anecdotique, précède alors chaque entrée. Dans le *Ballet des fées de la forest de Saint-Germain* (Boesset, XIII, 1626, f° 3 v° à 9), les six récits de R. Bordier sont chantés par Guillemine la quinteuse, fée de la Musique, les Musiciens de campagne, Gillette la hasardeuse, fée des joueurs, Jacqueline l'entendue, fée des estropiez de cervelle, Alizon la hargneuse, fée des vaillants combattants et Macette la cabrioleuse, fée de la Danse. De caractère burlesque, ils représentent tout un aspect de l'air de cour que l'on retrouvera plus tard dans les divertissements de Lulli. Le récit de la Fée des estropiez de cervelle, par exemple, fait penser à l'air de l'Orvietan de *l'Amour médecin*.
- 27 Entre 1620 et 1630, ce retour au lyrisme affecta aussi l'air. Le style « en musique d'air » disparut progressivement, conséquence de l'usage progressif de nouvelles valeurs de durée, tandis que s'affirmait la polarité entre le dessus et la basse. A. Boesset, puis E. Moulinié, maître de la musique de Gaston d'Orléans, furent les principaux artisans de cette évolution. La distinction entre récit et air s'estompa. En harmonie avec la poésie qui se teintait de romantisme, l'air observa une déclamation plus naturelle, le récit devint plus mélodique. Sous le nom de *Récit*, Moulinié et E. Richard mettent en musique deux poèmes de Saint-Amant, *Paisible et ténébreuse nuit* [E.-M., *Airs* (luth), I, 1624, f° 1] et *Ruisseau qui cours apres toy-mesme* [E. R., *Airs* (luth), f° 20 v°]. Boesset mêle aussi les deux styles lorsqu'il s'inspire de Racan [*Cruel tyran de mes désirs*, XII (luth), 1624, f° 17 v°] ou de Théophile [*Dans ce temple où ma passion*, XIII (luth), 1626, f° 26 v°]. Mais bientôt l'air, immuable dans sa forme, se modifia. La poésie resta fidèle à ses principaux thèmes, mais ses traits baroques s'amenuisèrent. Boesset, après avoir reconsidéré la technique italienne, amplifia sa mélodie, n'hésita plus à pratiquer les grands intervalles et les répétitions de paroles. Dans son neuvième livre (1642), il usa de la basse continue. En 1643, Ballard publia son seizième livre, le dernier avec la tablature de luth. L'air *Plaignez la rigueur de mon sort*, de J. de la Mesnardière, résume toutes les innovations : la pièce est courte ; elle n'a qu'une strophe ; Boesset réalise encore la basse continue, travail que dorénavant le luthiste ou le théorbiste devra improviser ; récit et air se juxtaposent et l'on pressent déjà la déclamation lulliste.
- 28 L'art du chant se répandait alors en France, et selon des principes qui suffiraient à justifier les raisons qui éloignèrent si longtemps les musiciens de l'opéra.

- 29 Préoccupés encore plus qu'autrefois de raison, de clarté et de vraisemblance, les Français aiment les voix élevées, mais pas les grandes voix. Ils redoutent l'affectation, l'exagération, et vont maintenant faire la distinction entre les airs que l'on chante dans les salons et ceux que l'on chante au théâtre. Enfin, avec l'avènement du classicisme littéraire, les poètes se désintéressent de la musique. On met encore en musique Tristan et Boisrobert, mais surtout Sarazin, Charleval, Pellisson et des dilettantes comme Mlle de Scudéry, la comtesse de la Suze et M. de Bouillon. On chante les seconds couplets en diminutions. Ces « doubles » étaient dans la tradition de l'air de cour. Mais maintenant on en publie la musique, alors qu'autrefois ils étaient improvisés. Pour la période qui nous intéresse, on en connaît très peu. Un air de A. Boesset, *N'espérez plus mes yeux*, a été cependant publié par le P. Mersenne²² avec les diminutions de Le Bailly et E. Moulinié, tous deux excellents chanteurs. Un autre air, *Si je languis d'un martire incogneu* (Desportes), publié par Bataille (V, 1614, f° 67 v°), sur une musique de Courville, donne une parfaite idée de la technique d'improvisation à la fin du XVI^e siècle, technique qui exigeait une voix élevée rompue à toutes les difficultés de l'art vocal.

- 30 Au moment où se développe la poésie baroque, un style vocal prend fin, un autre naît, qui est avant tout un style d'expérience. Il tend vers quelque chose de nouveau sans parvenir à son total accomplissement. L'influence des formes populaires, bien que vivifiante – le vaudeville suggérait une nouvelle manière de chanter – et celle de l'humanisme, pesèrent en effet lourdement sur lui. La musique acquit un nouveau pouvoir d'animer un texte, de lui donner une vertu dramatique, grâce au rapport plus vivant entre la voix supérieure et la basse, mais elle conserva la paralysante forme strophique et se fourvoya dans les méandres de la « musique mesurée à l'antique », qui avait eu le mérite d'attirer l'attention sur les rapports poésie-musique mais n'apportait rien de constructif. Les musiciens acceptèrent ce cadre étroit, sans apparemment le déplorer. Et c'est à l'intérieur de ce cadre qu'ils s'efforcèrent de donner à la poésie mouvement et dynamisme, à l'aide d'une prosodie inspirée des anciens, alors que la langue française, peu accentuée, ne s'accommode d'aucun principe strict. L'air de cour en subit les conséquences jusque vers 1630. Dans le récit, Guédrón revint plus tôt à une déclamation naturelle, mais il ne fut pas immédiatement suivi. Plus tard, Boesset et Moulinié, sans modifier la forme extérieure de l'air, le délivrèrent des entraves du passé.
- 31 La musique française traversait-elle une période de stérilité ? Était-elle, comme on l'a écrit, à la remorque de la musique italienne ? Ce n'est pas certain. Les compositeurs visaient un idéal plus conforme au tempérament national et que semblent justifier des raisons techniques et esthétiques.
- 32 Tout d'abord, les moyens d'expression étaient très limités. Ils répondaient aux vœux de très nombreux amateurs qui, à la cour comme à la ville, pratiquaient pour leur plaisir la musique. D'où cette retenue que l'on observe dans les chants, sauf dans les « doubles » exécutés généralement par des professionnels. Seul le théâtre aurait pu modifier le cours des événements. Mais le théâtre, c'était uniquement le ballet de cour, dépourvu la plupart du temps d'intérêt dramatique et de véritables scènes chantées, donc peu susceptible de permettre aux musiciens d'enrichir leur vocabulaire expressif.

- 33 La technique monodique, d'autre part, plus directe et plus vivante, resta jusque vers 1630 – en dépit de la mode du chant au luth et peut-être à cause d'elle – une technique qui, comme on peut s'en rendre compte en examinant les nombreuses transcriptions en tablature, n'allait guère au-delà du style polyphonique. Les musiciens, qui n'ignoraient certainement pas la basse continue au moment où Bataille publia ses premiers livres – on en trouve d'ailleurs des traces dans quelques pièces – semblent bien, durant un certain temps, s'être privés sans remords d'un moyen de libérer totalement l'expression. Pour cette raison, le Ballet de cour, art d'amateurs, de courtisans, contribua d'abord beaucoup plus, grâce à la danse, au développement de la musique instrumentale qu'à celui de la musique vocale. L'Italie n'eut donc au début du XVII^e siècle qu'une influence marginale et l'on peut se demander si la réforme mélodramatique que Guédrón avait tentée dans le Ballet correspondait réellement à l'idéal esthétique des Français. On n'avait alors que méfiance et hostilité pour les élans passionnés et les exclamations violentes du *stile recitativo*. Cette répugnance se prolongea suffisamment pour qu'en 1636 le P. Mersenne²³ : reproche à nos compositeurs leur timidité et leur fasse remarquer « qu'il y a quantité de passions que l'on peut faire paroître en chantant pour lesquelles on n'a pas encore inventé de caractères, comme sont les grandes exclamations des Italiens et les représentations de la défaillance de cœur ». Mais justement, l'art italien se développait au-delà de certaines limites, fixées par la société précieuse, et qu'il ne fallait pas outrepasser. De leurs côtés, les poètes, dont beaucoup pourtant entretenaient des relations avec les musiciens, aimaient à entendre chanter leurs vers au luth et les interprétaient souvent eux-mêmes en s'accompagnant. Ils ne se firent jamais les champions d'un changement quelconque. De 1600 à 1630, il est vrai, la vogue du chant au luth fut immense, ainsi qu'en témoignent non seulement la poésie, mais le roman. Dans cet art d'intimité, le musicien s'effaçait et se mettait totalement au service du texte. C'est seulement après l'échec de l'opéra italien sous Mazarin que l'on comprit, en dépit des opinions politiques, qu'une évolution était inévitable. La musique allait bientôt reprendre ses droits ; mais avec l'avènement du classicisme littéraire, les poètes ne s'y intéressèrent plus.
- 34 Témoin d'une période instable, l'air de cour, de 1570 à 1645, se transforme lentement. Tirailé entre le système modal qui se désagrège et le système tonal encore non parfaitement établi, influencé par l'art populaire, mais aussi par des théoriciens qui redécouvrent l'Antiquité, il se rapproche tantôt du rythme du discours, tantôt de celui de la chanson. Enfin, il sacrifie à la virtuosité. Il aime l'ornement, la variation qui pulvérisent la mélodie. Protéiforme, il est tour à tour lyrique, dramatique, précieux, pastoral, tendre, galant, burlesque ou gaillard. Il recherche, comme par jeu, l'expression plus que la beauté pure. Imprécis dans sa technique, varié dans son inspiration, il reste, malgré certains traits que certains n'hésiteront pas à qualifier de baroques, essentiellement maniériste.
- 35 La poésie baroque fut pour l'air de cour, qui lui doit une partie de son charme, un merveilleux stimulant. Elle incita les musiciens à mieux extérioriser les « affections » souvent extrêmes, la passion, la volupté, la douleur, la mort²⁴. Elle contribua à la création de tout un répertoire d'accents nouveaux, qui s'épanouiront plus tard avec une totale liberté.

*

- 36 Au cours de cette communication, Simone Verchaly interpréta les œuvres suivantes :

P. Guédron, *Belle qui m'avez blessé* (Guédron).

Thibaut de Courville, *Sont-ce dards ou regards* (Desportes).

G. Bataille, *Sortez soupirs tesmoins de mon martire*.

P. Guédron, *Récit d'Armide : O Dieux ! quel est le sort* (R. Bordier) du *Ballet de la délivrance de Renaud*.

A. Boesset, *Récit de la fée des estropiez de cervelle : Il n'est si fameux empirique* du *Ballet des Fées de la forest de Saint-Germain*.

E. Moulinié, *Paisible et ténébreuse nuit* (Saint-Amant).

A. Boesset, *Dans ce temple où ma passion* (Théophile).

A. Boesset, *N'espérez plus mez yeux*, avec le « double » de Le Bailly.

De ceste source une Nayade
Tous les soirs ouvre le portal
De sa demeure de Christal,
Et nous chante une sérénade.
Icy l'amour fait ses estudes,
Venus y dresse des autels ;
Et les visites² des mortelz
Ne troublent point leur solitude.
Les nimphes que la chasse attire
A l'ombrage de ses forestz
Cherchent des cabinets secretz
Loing de l'embusche du Satyre.

¹ Ed. originale : *Dans ce val solitaire et sombre*, Le-Cerf, qui brame au bruit de l'eau.

² Dans le ms. : *la demeure*.

Légende :

- 37 *La Solitude*, de Théophile. Air extrait du *Livre de tablature pour Madame Elisabeth, princesse de Hesse commencé par Victor de Montbuysson le dernier janvier 1611, f° 62 v°* (Ms. à la Bibl. de Kassel). Sont données seulement les strophes 1, 2, 8 et 3.

NOTES

1. Sur les débuts de la basse continue en France, voir mon intervention dans *Bericht über den neunten internationalen Kongress Salzburg 1964*, T. II, Barenreiter, Kassel, 1966, p. 205.
2. Livre d'Airs de cour miz sur le luth par Adrian Le Roy, Paris. A. Le Roy et R. Ballard, 1571. Dans la dédicace à Catherine Clermont, comtesse de Retz, Le Roy présente « ce petit opuscul de chansons de la cour, beaucoup plus legieres (que jadis on appelloit voix de ville, aujourd'huy Aires de cour)... ».
3. Aucun air de cour avec la tablature de luth ne fut édité en France entre 1571 et 1608. Un petit nombre fut publié à l'étranger par E. Adriaensen (*Novum pratum musicum...* Anvers, P. Phalèse, 1592) et J.-R. Besard (*Thesaurus Harmonicus*, Cologne, G. Greuenbruch, 1603).
4. Les six premiers furent rédigés par G. Bataille (1608, 1609, 1611, 1613, 1614, 1615), les 7^e (1617), 8^e (1618) et 11^e (1623) par différents auteurs, les 9^e (1620), 10^e (1621) et les cinq derniers (1624, 1626, 1628, 1632, 1642) par A. Boesset.
5. À partir de 1630, les recueils d'airs polyphoniques contiennent quelques airs avec la basse continue « pour le luth » ou « pour les instruments ».
6. « ...Le premier qui s'aperceut que cette observation estoit nécessaire aux stances six, ce fut Maynard, et c'est peut-estre la raison pourquoy Malherbe l'estimoit l'homme de France qui faisoit le mieux les vers. D'abord Racan, qui jouïoit du luth et aimoit la musique, se rendit, en faveur des musiciens qui ne pouvoient faire leur reprise aux stances de six, s'il n'y avoit un arrest au troisième vers... » (TALLEMANT DES RÉAUX, *Historiettes*, éd. A. Adam, Paris, Bibl. de la Pléiade, I., 1960, p. 127).
7. Le terme de *Récit* n'apparaît dans le Ballet qu'au début du XVII^e siècle. Dans le *Ballet comique de la Reine* (1581), on trouve seulement *Chant* ou *Chanson*.
8. Entre 1570 et 1635, on en dénombre une cinquantaine, et sans doute y en eut-il davantage.
9. À la fin du XVI^e siècle, on publie parfois les chansons ou airs pour une seule voix (voir A. VERCHALY, *Le Recueil authentique des chansons de Jehan Chardavoine* (1576) in *Revue de Musicologie*, XLIX, 1963). Au début du XVII^e siècle, d'autres sont publiés à Caen par J. Mangeant (voir A. VERCHALY, *À propos des chansonniers* de Jacques Mangeant (1608-1615), dans *Mélanges d'histoire et d'esthétique offerts à P.-M. Masson*, Paris, Richard-Masse, II, 1955) et par P. Ballard (9 livres, 1615-1628), parallèlement aux recueils d'airs polyphoniques ou avec tablature de luth.
10. Il y a une dizaine de sonnets dans les recueils d'airs de cour, dont deux seulement après 1600 : *Holà, Caron, nautonnier Infernal*, dialogue d'Olivier de Magny, mis en musique par P. Guéron (Bataille, VI, 1615, f° 54) et *Au bord tristement doux des eaux je me retire* de Du Perron, mis en musique par Signac (*Airs à 4*, Paris 1618, rééd. 1622, P. Ballard, f° 39).
11. Dans les recueils d'air de cour. En effet, Boisrobert, Ch. de Beys et Tristan inspirèrent encore des musiciens comme M. Lambert ou J. de Cambe fort durant la jeunesse de Louis XIV.
12. Les premières poésies de Desportes furent mises en musique en 1569, c'est-à-dire avant l'édition de ses *Premières Œuvres* (1573), par Nicolas de La Grotte. Voir A. VERCHALY, *Desportes et la Musique* dans *Annales musicologiques*, Paris, II, 1954, pp. 271-345.
13. Cette statistique, établie seulement pour quelques principaux poètes, porte sur plus de 1200 airs.
14. Exactement 74 pièces, mais 24 sonnets et 2 épigrammes ne figurent pas dans les recueils d'airs de cour.
15. En réalité deux seulement, les stances *Dans ce temple où ma passion* (musique de A. Boesset) et *La solitude* (qui inspira un chant à 3 voix à N. Levavasseur (*Airs*, Paris, P. Ballard, 1626, f° 4v°) et

dont il existe une autre musique dans un ms. de la Bibl. de Kassel, le *Livre de tablature commencé par Victor de Montbuysson...* f° 62 v° (voir planche).

16. Voir aussi A. VERCHALY, *Poésie et Air de cour en France jusqu'à 1620* dans *Musique et Poésie au XVI^e siècle*, Paris, C.N.R.S., 1954).

17. On trouvera la transcription de la plupart des airs cités dans cet article dans A. VERCHALY, *Airs de cour pour voix et luth (1603-1643)*, Paris, Sté Française de Musicologie, 1916.

18. Voir K.-J. LEVY, *Vaudeville, vers mesurés et airs de cour* dans *Musique et Poésie au XVI^e siècle*, op. cit. note 16, et D.-P. WALKER, *The Influence of « musique mesurée. à l'antique », particularly on the « Airs de cour » of the early seventeenth century* dans *Musica Disciplina*, II, 1 et 2, 1948.

19. Citons notamment deux pièces de Mauduit : *Eau vive, source d'amour* (Bataille, III, 1611, f° 65 v°) et *Soit que l'œil pourveu* (Bataille, V, 1614, f° 52 v°), Ode à la Reine en strophes saphiques.

20. J. Planson, *Airs mis en musique à quatre parties (1587)* restitués par H. Expert et A. Verchaly, Paris, Maîtres anciens de la musique française, I, Heugel, 1966, p. 12.

21. La plus grande partie des œuvres de Claude Le Jeune fut publiée après sa mort, de 1602 à 1612, ce qui explique l'influence de la « musique mesurée à l'antique » dans les trois premières décennies du siècle.

22. Voir A. VERCHALY, *La Métrique et le rythme musical au temps de l'humanisme* dans *Report of the eight Congress New York 1961*, Kassel, Barenreiter, I, 1961.

23. Mersenne, *Harmonie Universelle*, Livre VI, Prop. VI, p. 358.

24. Entre 1582 et 1630, la paraphrase du *Librera me, Domine* de Desportes fut mise huit fois en musique par A. de Bertrant (1582), N. de La Grotte (1583), La Tour (1593), P. Cerveau (1599), J.-B. Besard (1603), Jean Boyer (1619), Denis Caignet (1624) et Signac (1630).

AUTEUR

ANDRÉ VERCHALY

Secrétaire Général de la Société Française de Musicologie (Paris)