Scène
Européenne

Regards croisés
sur la Scène européenne

Bacilly
et les *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*

Actes de la journée d'étude
CESR, Tours (28 novembre 2008)

Textes réunis par
Jean-Noël Laurenti

Référence électronique

[En ligne], Clémence Monnier et Mathilde Vittu, « Les seconds couplets en diminution : la théorie de Bacilly à l'épreuve des doubles écrits », dans *Bacilly et* Les remarques curieuses sur l'art de bien chanter, éd. par J.-N. Laurenti, 2020, « Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne » mis en ligne le 27-01-2020,

URL : https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/regards/bacilly

La collection

Regards croisés
sur la Scène européenne

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,
(Université de Tours, CNRS/UMR 7323)
dirigé par Benoist Pierre

Responsable scientifique
Juan Carlos Garrot Zambrana

ISSN
2107-6820

Mentions légales
Copyright © 2020 – CESR.
Tous droits réservés.
Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.
Reproduction soumise à autorisation.

Contact : alice.loffredonue@univ-tours.fr

Les seconds couplets en diminution : la théorie de Bacilly à l'épreuve des doubles écrits

Clémence Monnier
Université Paris-Sorbonne
Mathilde Vittu
Conservatoire de Paris - CNSMDP

L'Art de bien chanter de Bertrand de Bacilly est un traité incontournable pour qui s'intéresse à l'art du chant ainsi qu'au répertoire de l'air et de la chanson de la seconde moitié du XVIIe siècle. Pourtant, l'ouvrage ne se suffit pas à lui-même. Sa lecture nécessite une immersion permanente dans la musique à laquelle il fait référence et nous incite à *expérimenter* par le biais des exemples que l'auteur nous livre, tirés de son œuvre et de celle de Michel Lambert. À ce sujet, nous ne pouvons ignorer le malaise que la nature pédagogique de l'ouvrage suscite lorsqu'il est lu aujourd'hui, plusieurs siècles après son écriture. Est-il tout simplement possible de bénéficier, aujourd'hui, des conseils d'un professeur de chant du XVIIe siècle ? Olivier Bettens a déjà évoqué cette situation :

> … il ne peut y avoir enseignement sans une relation, qui implique une connaissance réciproque du maître et de l'élève. […] Il est bien évidemment impossible d'établir un tel lien entre un élève d'aujourd'hui et un professeur mort depuis des siècles. Ainsi, les exagérations du pédagogue risquent-elles d'être prises pour du bon argent par son lointain élève et, inversement, celui-ci commettra-t-il des erreurs que le professeur aurait immédiatement corrigées, mais qu'il n'évoque même pas, parce qu'il n'a pu les prévoir[1].

---

1 Olivier Bettens, « Les Bigarrures du Seigneur Bénigne. Pour une archéologie de la "quantité" syllabique chez Bacilly », *Restitution création dans la remise en spectacle des œuvres des XVIIe et XVIIIe siècles*, *Annales de l'Association pour un Centre de recherche sur les Arts du Spectacle aux XVIIe et XVIIIe siècles*, n° 4, juin 2010 (en ligne : <http://acras17-18.org/Fichiers/ACRAS_ annales04.pdf>), p. 164.

Pour lire *L'Art de bien chanter* aujourd'hui, la confrontation avec d'autres sources nous paraît indispensable. La musique notée de Bacilly constitue un témoin important de sa pratique de chant : nous avons choisi de l'examiner, considérant qu'elle peut nous apprendre autant que le traité lui-même.

Parmi les nombreux sujets abordés par Bacilly dans *L'Art de bien chanter*, les « Passages et diminutions » sont l'objet du chapitre XIII de la première partie du traité[2]. Si le genre de l'air est sous-représenté aujourd'hui au disque et reste méconnu, les seconds couplets en diminutions le sont plus encore. Pour exemple, les airs d'Honoré d'Ambruis, qui comportent des doubles, n'ont jamais été enregistrés bien que le fac-similé de l'édition de 1685 soit aujourd'hui édité[3]. En revanche, les airs de Sébastien Le Camus dont l'édition posthume de 1678 ne contient aucun double, ont fait l'objet de plusieurs enregistrements[4]. Il semble que l'interprétation des seconds couplets en diminution pose problème aujourd'hui et freine la redécouverte de ce répertoire. Par cette étude, nous espérons rendre moins obscures des pratiques de chant et de composition inséparables du genre de l'air.

Une fois les procédés de composition des seconds couplets livrés par Bacilly résumés, notre premier objectif sera de confronter cette théorie aux doubles écrits qui nous sont parvenus. Si Bacilly ne cesse – sans les nommer – d'accuser ses contemporains d'incompétence en matière de connaissance des quantités (nécessaire à l'élaboration d'une bonne diminution), il ne précise jamais son propos par des exemples de mauvaise réalisation. Cette expérience offrira des pistes de réflexions sur le bien-fondé de l'isolement tant revendiqué par Bacilly, l'œuvre de Michel Lambert mise à part. Puis, nous confronterons la théorie de Bacilly à sa musique notée. Cette mise à l'épreuve permettra d'éclairer son traité, mais aussi de le compléter[5].

---

2 Bertrand de Bacilly, *L'Art de bien chanter de M. de Bacilly, Augmenté d'un Discours qui sert de Réponse à la Critique de ce Traité, Et d'une plus ample instruction pour ceux qui aspirent à la perfection de cét Art. Ouvrage tres-utile, non seulement pour le Chant, mais même pour la Declamation,* Paris, Chez l'Autheur, 1679 (Reprint Genève, Minkoff, 1993), p. 205-241.

3 Honoré D'Ambruis, *Livre d'airs avec les seconds couplets en diminution* (Paris, chez l'auteur - Pierre Le Monier, 1685), édition en Fac-similé, éd. J. Saint-Arroman, J.-M. Fuzeau, Bressuire, « La Musique Française Classique de 1650 à 1800 », 2005.

4 *Airs de cour*, Véronique Gens, Jean-Paul Fouchécourt et Pascal Monteilhet, Virgin Veritas et CMBV, 1994, 1999 ; *Amour cruel*, Suzie Le Blanc, Stephen Stubbs et « Les Voix Humaines », Atma Classique, 2001 ; *L'esprit galant*, Johannette Zomer et Fred Jacobs, Channel Classics, 2007 ; *Airs de differens autheurs donnés à une Dame*, « Les Meslanges » (dir. Thomas Van Essen), Hortus, 2009. Depuis la rédaction de cet article, plusieurs nouveaux enregistrements ont vu le jour.

5 Fruit d'un travail collectif avec les musiciens de l'ensemble *Usclame*, cette communication a ensuite été construite à quatre mains. Toutefois, l'analyse et les réflexions qui s'intéressent à l'aspect prosodique sont dues à Clémence Monnier (III A), celles qui relèvent de l'aspect purement musical sont de la main de Mathilde Vittu (III B).

Les « passages et diminutions » à travers *L'Art de bien chanter*

Le chapitre en question – chapitre XIII de la première partie – comporte une introduction suivie de trois articles[6]. L'auteur définit d'emblée ce qu'il nomme « passages et diminutions » :

> tout ce qui *diminue* une Notte longue, je veux dire qui la divise en plusieurs de moindre valeur pour la Mesure, pourroit porter ce nom[7].

Il les distingue néanmoins de l'ornementation, à laquelle le chapitre précédent est consacré[8]. Dans le premier article, l'auteur répond de façon très argumentée à ceux qui critiquent la pratique de la diminution. C'est pour lui l'occasion d'expliquer certaines techniques de composition des diminutions sur lesquelles nous reviendrons. Le second article, beaucoup plus court, est une suite de réflexions sur la différence entre la première pratique de la diminution (celle de Le Bailly dans la première moitié du XVIIe siècle) et celle de la génération de Bacilly, beaucoup plus respectueuse de la langue française (prononciation, respect des quantités). Enfin, le troisième et dernier article est une suite de conseils donnés aux chanteurs pour bien exécuter les diminutions[9].

Arrêtons-nous sur le premier article dans lequel l'auteur répond à ceux qui condamnent les passages et diminutions. Une des critiques couramment faites à cette pratique concerne la prononciation des paroles. D'après ses détracteurs, la diminution « est contraire à la prononciation des paroles, même à leur quantité[10] ». Mais Bacilly rétorque :

> Il est vray que si dans les seconds Couplets, l'on suivoit les traces des premiers, & que l'on ne sceust pas remedier aux inconveniens qui arrivent dans le peu de rapport qu'ils ont les uns avec les autres, pour ce qui est des longues & des bréfves, comme je diray dans la suite de ce Traité, la Diminution en ce cas feroit un fracas épouvantable dans les Paroles que l'on chante ; mais lors que par une connoissance parfaite de la Quantité, on sçait y remedier & changer adroitement les Nottes longues & bréfves, conformément aux syllabes de mesme nature, soit en anticipant, en retardant, en transposant, ou mesme en repetant plus de syllabes, ou de mots en certains endroits, & moins en

---

6 Article 1 : « Réponses aux Objections que font les Critiques, pour condamner les Passages et Diminutions du Chant. », p. 211-223 ; Article 2 : « Du bon et du mauvais usage des Passages & Diminutions. », p. 223-227 ; Article 3 : « Plusieurs Avis touchant les Diminutions, & particulierement pour ce qui concerne la manière de les executer. », p. 227-241.

7 B. de Bacilly, *L'Art de bien chanter, op. cit.*, p. 206.

8 « Des ornements du Chant. », Première partie, chapitre XII, p. 135-204.

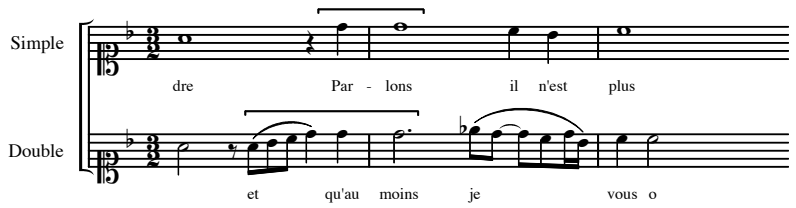
9 Voir notre *compendium* en annexe.

10 B. de Bacilly, *L'Art de bien chanter*, *op. cit.*, p. 213.

d'autres, tant s'en faut que la Diminution gaste les Paroles, au contraire elle contribuë tout à fait à cette reparation & à ce rajustement[11].

Puis, une série d'exemples montre comment la diminution est *utile* à la prononciation. Elle met en valeur les nouvelles paroles et permet une meilleure compréhension du texte par une juste mise en musique de la quantité des syllabes, ce que la musique initiale du simple prévue pour le seul premier couplet ne pouvait permettre. La diminution permet de retailler les habits faits pour le premier couplet en les adaptant au second. Comme dans tout le reste de *L'Art de bien chanter*, les exemples musicaux proviennent du livre de Lambert publié en 1660[12] ainsi que des deux livres d'airs de Bacilly publiés en 1668[13]. Sauf ceux qui concernent les répétitions poétiques, tous les exemples sont appelés indifféremment par Bacilly « transposition » ou « rajustement de syllabes ».

Le premier exemple donné par Bacilly est le suivant[14] :



Exemple 1 - Lambert, « Mon ame faisons un effort », mesures 5-6[15].

C'est un mot de deux syllabes (« Parlons ») qui introduit le vers du premier couplet. Lambert le met en musique avec une anacrouse d'une valeur de noire. Mais la versification du second couplet ne permet pas le même traitement prosodique, puisque cette fois le syntagme introductif du vers regroupe trois syllabes (« et qu'au moins »). L'anacrouse s'allonge et prend la valeur de trois noires et une croche : la prosodie est donc adaptée à la syntaxe du vers du second couplet, elle est « corrigée ».

Le deuxième exemple est extrait du même air. Il est décrit comme « presque semblable » au précédent :

---

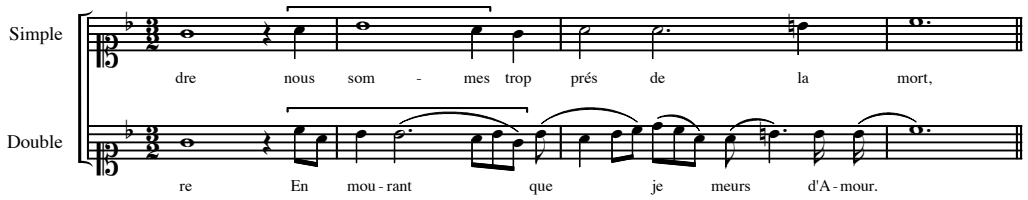
11 *Ibid.*, p. 214.

12 Michel Lambert, *Les Airs de M. Lambert corrigez de nouveau de plusieurs fautes de graveur*, éd. Catherine Massip, Genève, Minkoff, 1983 [reproduction en fac-similé de l'édition de Paris, gravée par Richer, s.n., 1666, 1re éd. 1660].

13 B. de Bacilly, *Les Trois Livres d'Airs regravez de nouveau en deux volumes*, première et deuxième parties, Paris, 1668 [Réimpr. J.-M. Fuzeau].

14 Pour plus de clarté, nous transcrivons les exemples musicaux en superposant le simple avec le double.

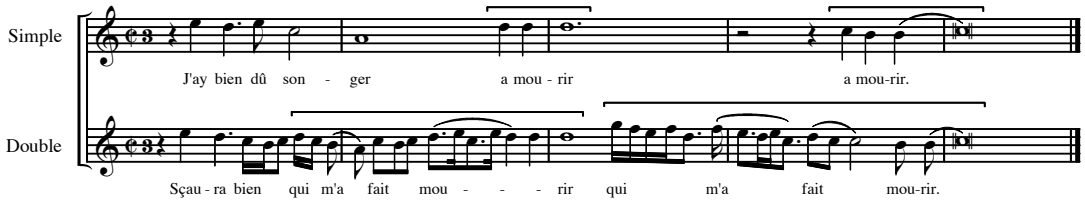
15 M. Lambert, *Les Airs*, *op. cit.*, p. 4-7.



Exemple 2 - Lambert, « Mon ame faisons un effort », mesures 7-9[16].

Le syntagme « en mourant » du second couplet correspond à « nous sommes » dans le premier. Dans sa description, Bacilly est cette fois-ci attentif non pas à la syntaxe, mais à la quantité des syllabes. La dernière syllabe de « en mou*rant* » est longue tandis que celles de « nous som*mes* » est brève. À l'inverse, l'avant-dernière de « en *mou*rant » est brève, celle de « nous *som*mes » est longue. La musique, qui s'arrêtait avec justesse sur la pénultième de « *som*mes », est corrigée au moment du second couplet : elle marque à présent un arrêt sur la dernière syllabe de « mou*rant* ».

En ce qui concerne les répétitions du texte, Bacilly donne deux exemples semblables pris à l'œuvre de Michel Lambert, nous en transcrivons le premier :



Exemple 3 - Lambert, « Mon cœur qui se rend à vos coups », mesures 20-24[17].

Trois syllabes (« à mourir ») sont répétées lors du premier couplet. Mais, « pour rendre le sens parfait[18] », la mise en musique du second couplet nécessite la répétition de deux syllabes supplémentaires, regroupant le syntagme « qui m'a fait mourir ».

Dans tous les exemples cités, il s'agit que la prosodie du second couplet *fasse sens* et s'adapte aux particularités du nouveau texte. Chacun possède néanmoins ses propres caractéristiques.

L'introduction au chapitre annonce que remédier à la prosodie du simple dans les doubles doit se faire de quatre manières différentes : « soit en anticipant, en retardant, en transposant, ou mesme en repetant plus de syllabes[19] ». Pourtant, Bacilly nous livre seu-

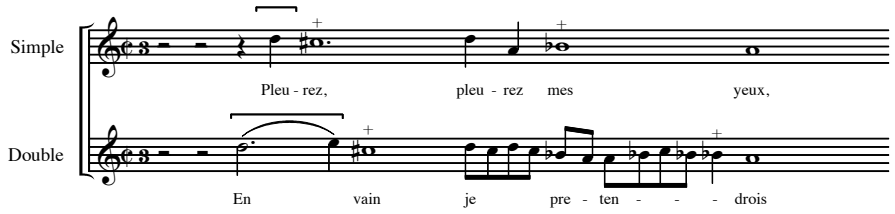
16 *Ibid.*
17 M. Lambert, *Les Airs, op. cit.*, p. 32-35.
18 B. de Bacilly, *L'Art de bien chanter, op. cit.,* p. 219.
19 *Ibid.*, p. 214.

lement trois sortes d'exemples : la transposition[20], l'ajustement de syllabes (qui semblent synonymes) et les différentes manières de répéter d'un couplet à l'autre. On peut pointer ici la recherche et l'invention terminologiques de Bacilly, qui vraisemblablement nous livre d'une façon linéaire son savoir-faire, sans chercher à établir un système figé. Cela peut paraître déroutant à la lecture d'un *traité,* particulièrement si l'on cherche des théories établies.

La théorie de Bacilly à l'épreuve des doubles de ses contemporains

À l'exception de Michel Lambert, Bacilly ne cesse de critiquer ses contemporains. Nous avons voulu vérifier le bien-fondé de ces critiques en analysant, avec les indications de *L'Art de bien chanter*, les doubles d'autres compositeurs d'airs. Comme Bacilly ne nomme jamais les compositeurs qu'il critique, nous nous sommes constitué un corpus parallèle limité naturellement par le peu de doubles écrits imprimés qui existent : le livre de François Martin[21], celui de Joseph Chabanceau de la Barre[22] ainsi que celui d'Honoré d'Ambruis[23]. Nous n'avons pris en compte que les sources imprimées : validées par leurs auteurs – ils ne cessent de le rappeler dans les préfaces ou avis aux lecteurs – ces sources nous paraissent plus fiables pour une étude stylistique.

Il suffit de comparer les premières syllabes du simple et du double de cet air de Martin pour observer que l'auteur est soucieux de l'adaptation prosodique entre le simple et le double :



Exemple 4 - François Martin, « Pleurez mes yeux, pleurez incessamemment », début[24].

---

20 Le terme « transposition » n'a pas ici la signification musicale relative à la hauteur des sons. Dans son *Dictionnaire universel*, Antoine Furetière donne la définition suivante : « *transposer* : Mettre une chose hors de sa place. Le Relieur de ce livre en a *transposé* un cahier, cela cause de l'obscurité. Souvent, un Auteur *transpose* des questions, des periodes, & met devant ce qui devroit être après. », *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reiner Leers, 1690.

21 François Martin, *Airs*, Paris, R. Ballard, 1668.

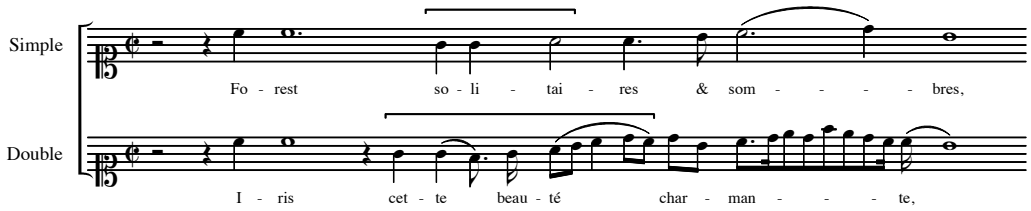
22 Joseph Chabanceau de La Barre, *Airs à deux parties avec les seconds couplets en diminution*, Paris, R. Ballard, 1669.

23 H. d'Ambruis, *Livre d'Airs, op. cit.*

24 F. Martin, *Airs*, *op. cit.*, f. 3v – f. 5r.

Manifestement, Martin utilise les mêmes procédés que Bacilly : au premier mot du simple « pleurez », correspondent deux monosyllabes « en vain » dans le double. « Pleurez » est un masculin de deux syllabes dont la première est brève et la dernière longue. Prosodier « en vain » de la même façon que « pleurez » serait une faute, car en raison de la présence de la lettre « n » le premier monosyllabe « en » est long. Avec justesse, François Martin a donné plus de longueur à cette syllabe en l'anticipant et en l'allongeant.

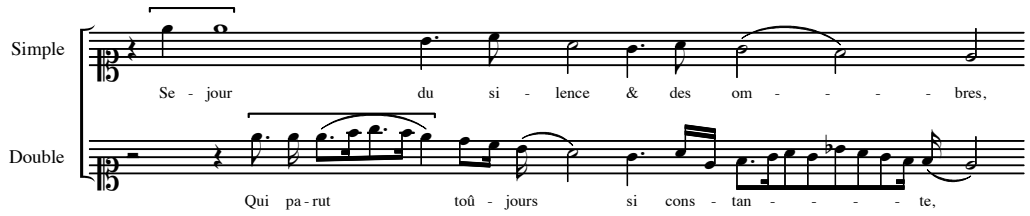
Le premier air du livre de Joseph Chabanceau de la Barre contient la preuve que cet auteur est attentif à la question de l'adaptation de la prosodie dans les doubles et que lui aussi utilise les mêmes procédés d'écriture :



Exemple 5 - Joseph Chabanceau de La Barre, « Forests solitaires & sombres », début[25].

Dès le premier vers, le second couplet bénéficie d'un « ajustement de syllabe » ou « transposition » : le premier octosyllabe du simple est organisé en 2 + 3 + 4 syllabes (avec le « e » muet) : « Forets / solitai / res et sombres ». Or, cette organisation syntaxique ne convient pas au premier octosyllabe du second couplet car elle impliquerait un arrêt prosodique sur l'avant-dernière syllabe du mot masculin « beauté » : « Iris / cette beau / té charmante ». De la Barre rectifie donc la prosodie initiale et conduit la phrase jusqu'à la fin du mot beauté : « Iris / cette beauté / charmante ».

Regardons à présent le début du deuxième vers :

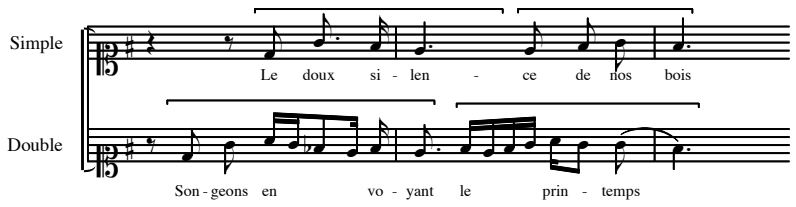


Exemple 6 - Joseph Chabanceau de La Barre, « Forests solitaires & sombres », mesures 7-11[26].

25 J. Chabanceau de La Barre, *Airs à deux parties, op. cit.,* f. 3v – f. 5r.
26 *Ibid.,* f. 3v – f. 5.

À l'apostrophe de deux syllabes du premier couplet : « séjour », correspondent trois syllabes dans le second : « qui parut ». Là encore, Chabanceau de la Barre change la prosodie initiale en ajustant les syllabes.

Cet extrait d'un air d'Honoré d'Ambruis montre un exemple semblable :



Exemple 7 - Honoré d'Ambruis, « Le doux silence de nos bois », mesures 11-13[27].

La troisième syllabe (« Songeons *en* ») est considérablement allongée dans le double en raison de la longueur naturelle de la syllabe « en ». Par ailleurs, si l'octosyllabe du simple est prosodié en deux fois quatre syllabes (le doux silen / ce de nos bois), celui du double est prosodié en 5 + 3 : « songeons en voyant / le printemps ».

Comment expliquer les critiques virulentes de Bacilly envers ses contemporains ? Ses accusations d'incompétence contre les compositeurs de son temps s'avèrent infondées : on y retrouve tous les procédés de composition des doubles exposés dans son traité dont il s'attribue le monopole avec Lambert. Plusieurs hypothèses peuvent être posées : soit Bacilly accuse à tort ses contemporains, soit il incrimine d'autres auteurs qui n'appartiennent pas à notre corpus. Par ailleurs, ces accusations permettent peut-être à l'auteur de mettre en valeur son propre savoir-faire, et de s'en attribuer le monopole d'une manière forte. En tous cas, la confrontation que nous avons faite avec d'autres œuvres contemporaines témoigne d'une pratique de composition plus générale et commune en matière de diminution.

L'analyse des sources musicales : un complément à la théorie de Bacilly

La mise en musique du texte, dans la continuité de L'Art de bien chanter

Dans la continuité de *L'Art de bien chanter*, cette première partie est centrée sur la mise en musique du texte poétique, c'est-à-dire sur la prosodie. Le corpus étudié réunit l'ensemble des airs contenus dans *Les Trois Livres d'Airs regravez* que Bacilly publie en 1668[28].

---

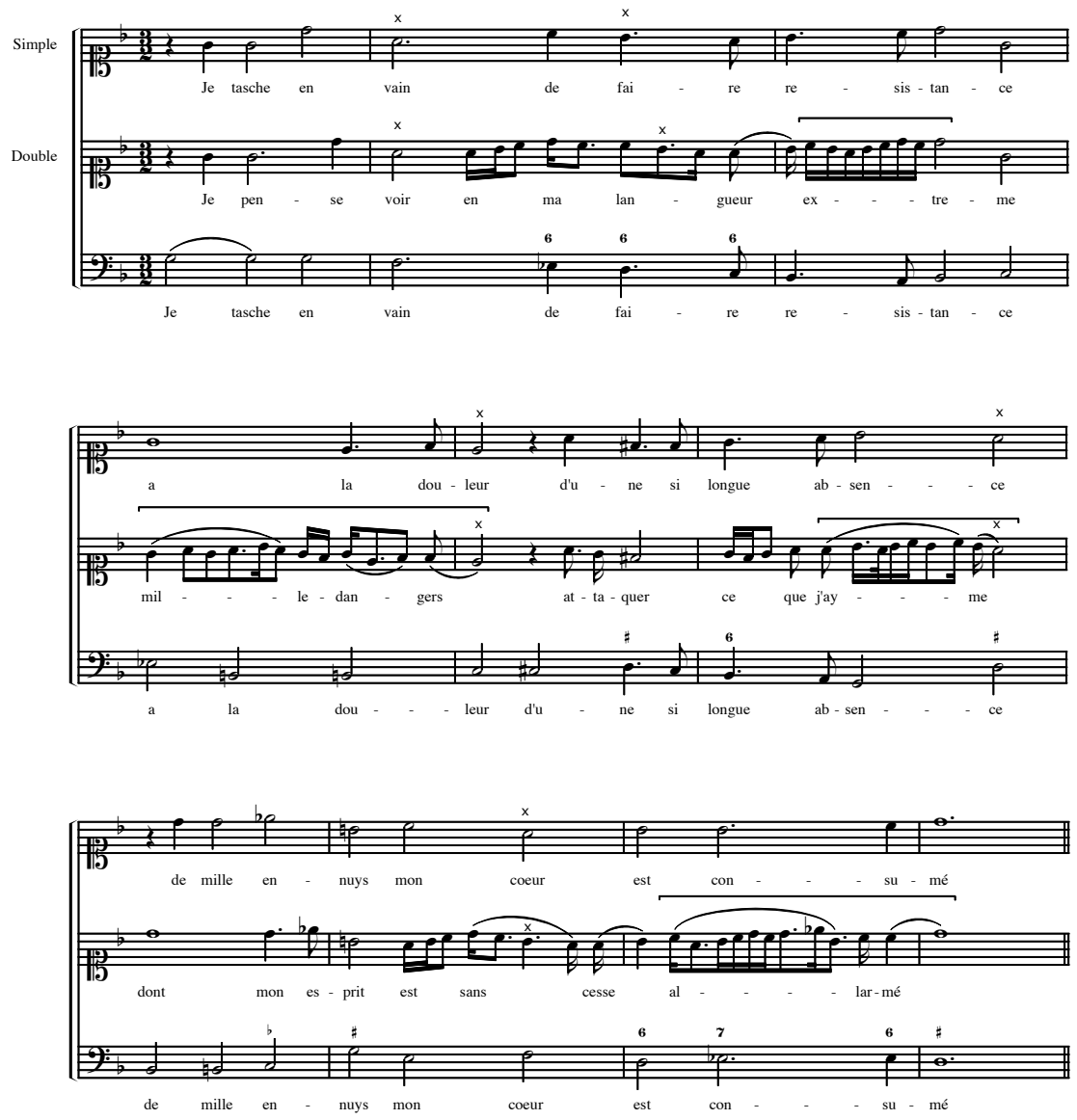
27 H. d'Ambruis, *Livre d'Airs, op. cit.,* p. 31-34.

28 Ce corpus rassemble 59 airs.

Sans être systématiques, les procédés de composition que nous allons décrire sont communs à l'ensemble de ces airs.

Diminutions illustratives

Dans les diminutions notées, certains mots sont parfois particulièrement ornés en raison de leur signification et de leur force poétique. Ce phénomène est frappant dans l'air « Je tasche en vain » dont voici un extrait :



Exemple 8 - Bacilly, « Je tasche en vain de faire resistance », partie A[29].

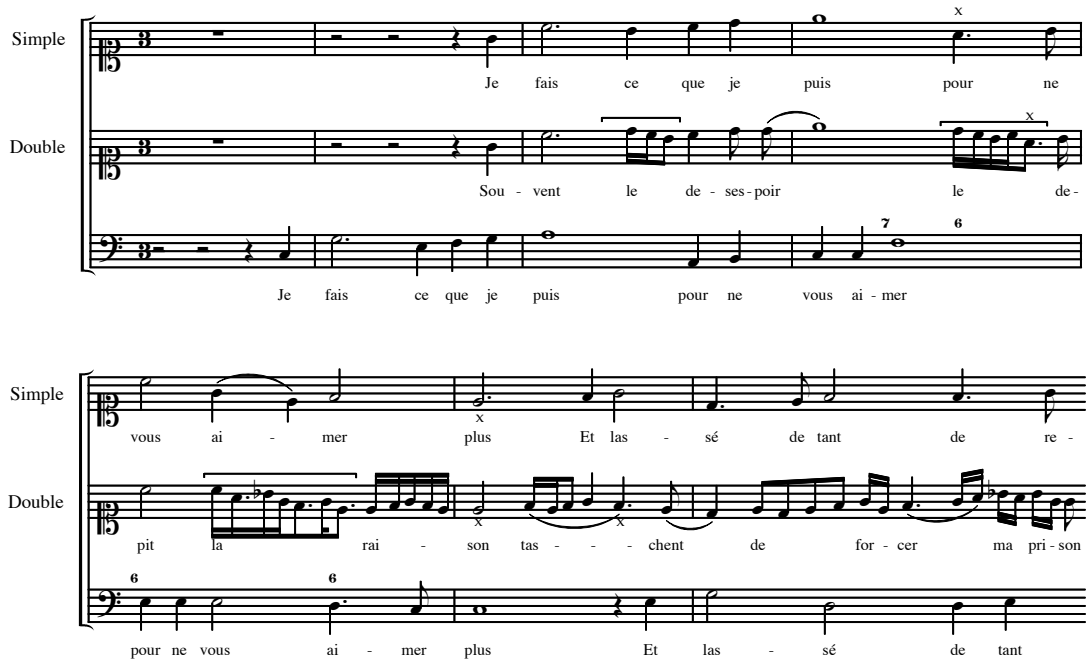
29 B. de Bacilly, *Les Trois Livres d'Airs regravez, op. cit.*, *première partie*, p. 36-39.

Les mots « langueur », « extrême », « mille », « dangers », « j'aime » et « allarmé » sont mis en valeur par une diminution intense, qui ne fait que refléter musicalement leur importance sémantique au sein du poème. À aucun moment dans son traité, Bacilly n'évoque ce procédé de composition qui se retrouve pourtant dans sa musique.

Diminution des monosyllabes

Très souvent, certains monosyllabes sont fortement diminués. Dans l'exemple qui suit, au lieu de mettre en valeur par la diminution les mots importants et expressifs du poème (« désespoir », « dépit », « raison »), le compositeur a orné les pronoms qui les précèdent, mettant ainsi en valeur l'effet poétique d'accumulation :

« Souvent *le* désespoir *le* dépit *la* raison »



Exemple 9 - Bacilly, « Je fais ce que je puis », mesures 1-7[30].

Cette remarque peut être précieuse pour l'interprète actuel d'un double de Bacilly. Orner d'une façon importante, et de ce fait, donner beaucoup d'énergie pour chanter un simple pronom peut sembler étonnant pour un chanteur. Dans ce cas, la diminution doit être vue comme un « tremplin » vers le mot fort, le mettant tout autant pleinement en valeur[31].

---

30 B. de Bacilly, *Les Trois Livres d'Airs regravez, op. cit.*, *seconde partie*, p. 76-79.

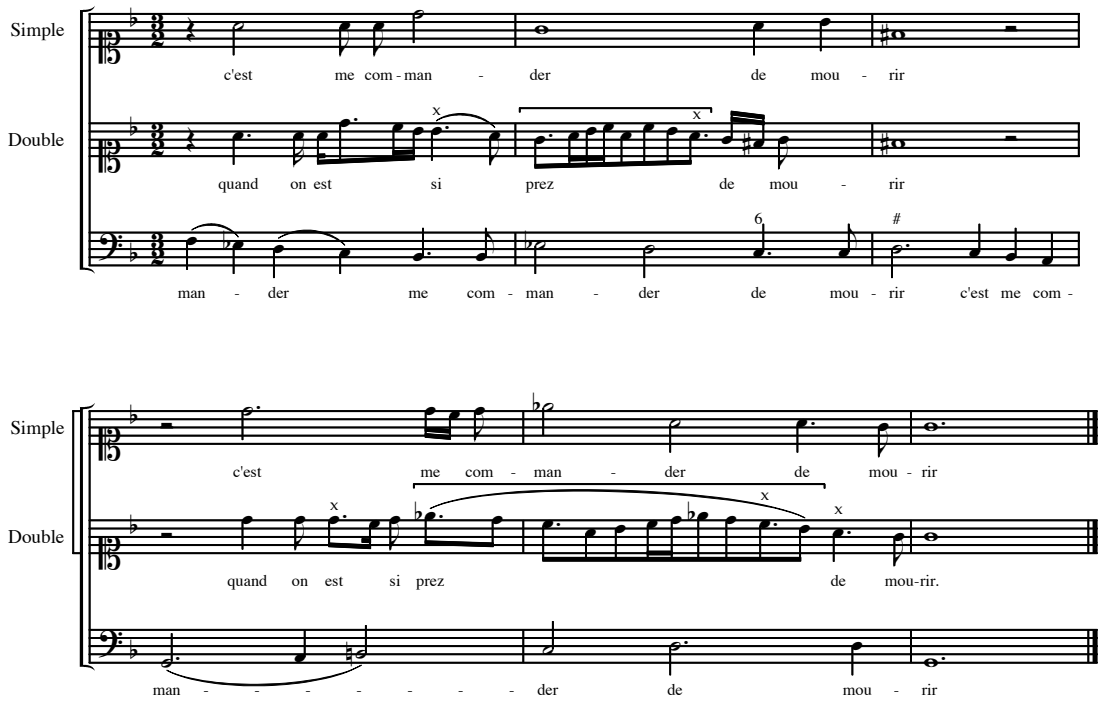
31 Nous remercions les musiciens de l'ensemble *Usclame* qui nous ont soufflé cette idée lors de séances d'expérimentation.

Diminutions avant la fin

À l'approche d'une cadence musicale forte (finale ou intermédiaire), la syllabe qui précède le dernier mot ou le dernier groupe de mot sur lequel la cadence a lieu est presque toujours particulièrement diminuée.

Dans l'exemple suivant (n° 10), le monosyllabe « près » est fortement diminué, et de façon plus importante encore lors de la répétition. Il précède non pas le dernier mot, mais le dernier groupe de mots « de mourir » :

Quand on est si *près* / de mourir.
Quand on est si *près* / de mourir.



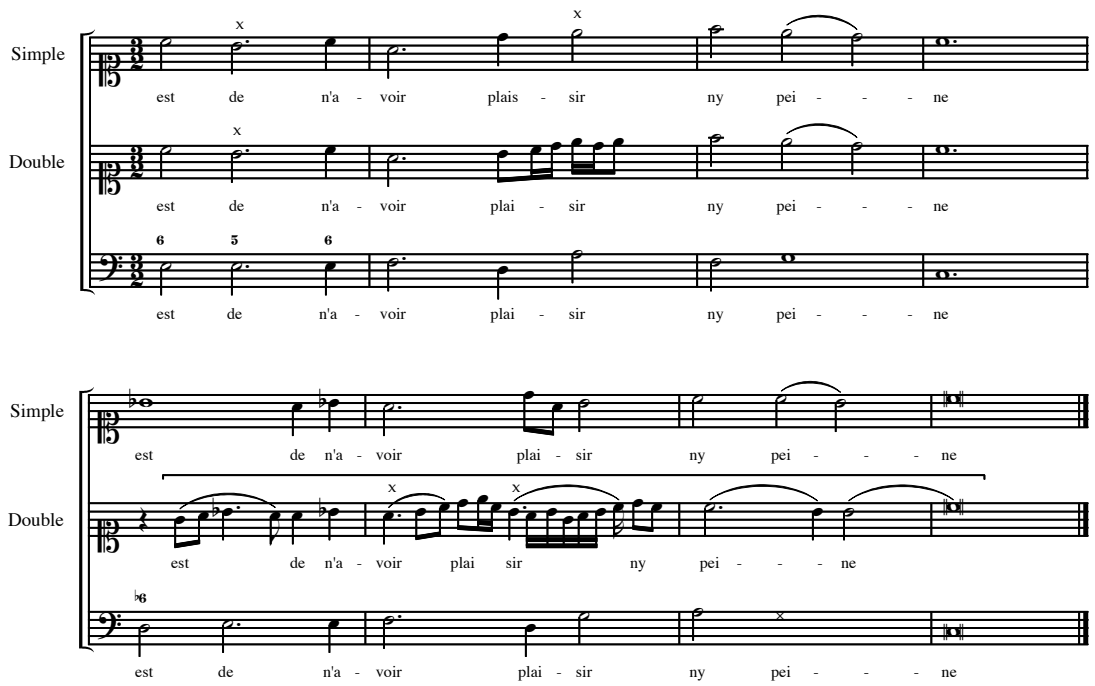
Exemple 10 - Bacilly, « Vous ne pouvez Iris », fin[32].

Encore une fois, ces diminutions peuvent être déroutantes pour l'interprète qui doit donner beaucoup d'énergie lors du chant d'une syllabe souvent pauvre d'un point de vue sémantique. Là encore, on peut considérer ces diminutions comme un tremplin vers la fin de l'air. On peut également les voir comme des « cadences » qui retardent la fin pour mieux la faire désirer.

32 B. de Bacilly, *Les Trois Livres d'Airs regravez, op. cit.*, *première partie*, p. 60-63.

Effets de gradation

La répétition de certains mots ou groupes de mots dans la mise en musique entraîne une ornementation plus fleurie, créant un effet de gradation ornementale. Voici un exemple de ce procédé :



Exemple 11 - Bacilly, « Dûssay-je avoir mille rivaux », fin[33].

Comme souvent dans les airs de cette époque, le dernier vers (« est de n'avoir plaisir ny peine ») est répété à la fin de l'air avec une musique différente. La diminution du second couplet est alors intensifiée.

Variantes dans l'écriture des diminutions

En fonction du genre de la pièce (chansonnette, chanson, air), le traitement de la diminution diffère. Au sein de l'appellation générique « air sérieux » ou « air », on distingue deux genres musicaux : d'une part la *chanson*, d'autre part *l'air*. Dans l'avant-propos de son *Recueil de paroles de musique* resté manuscrit, le poète Pierre Perrin distingue les deux genres en nous livrant des détails sur leur interprétation :

> La chanson diffère de l'air, en ce que l'Air suit comme nous avons dit une mesure libre, et la chanson un mouvement reglé, ou de danse ou autre ; et cela en son tout ou en quelques-unes de ses parties[34].

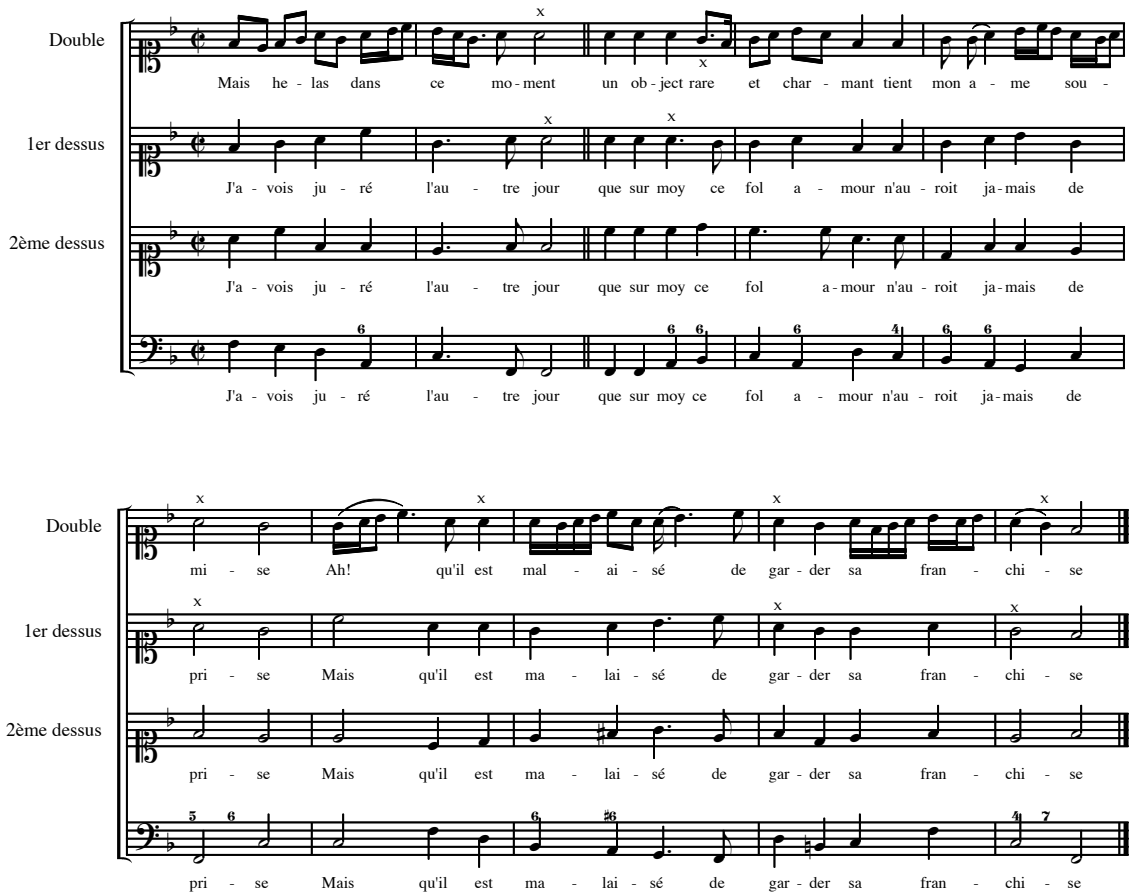
---

33 *Ibid.*, p. 64-65.

34 Pierre Perrin, « Avant-propos : *Recueil de Paroles de Musique* », in *The* Lyric Art *of Pierre Perrin, Founder of French Opera*, Henryville, éd. Louis Auld, Institute of Mediaeval Music, Ottawa, Institut de Musique

Bacilly emploie presque la même classification : les chants à mesure libre sont appelés « airs » ou « grands airs », les autres « à mesure réglée » sont des danses, ou « petits airs » ou « chansonnettes[35] ». On retrouve ces deux genres au sein de ses *Trois Livres d'Airs regravés*. Bien que l'auteur ne précise jamais la nature de la pièce – chanson à mesure réglée ou air à mesure libre – l'analyse musicale permet d'identifier l'une ou l'autre. La régularité des carrures et le maintien de la même mesure sont les caractéristiques de la chanson qui est « dans le mouvement de la danse ». Au contraire, si les phrases musicales sont de durées inégales, et à fortiori si la mesure varie en son sein, il s'agit d'un air « à mesure libre[36] ».

La composition de la diminution est différente en fonction du genre de la pièce. Les diminutions des chansons ou chansonnettes ne s'éloignent jamais de la mélodie initiale. Prenons une chansonnette (c'est-à-dire une petite chanson) issue du second *Livre d'Airs :*



Exemple 12 - Bacilly, « J'avois juré l'autre jour »[37].

Médiévale, Binnignen, Institut für Mitterlalterliche Musicforschung, 1986, p. XII.

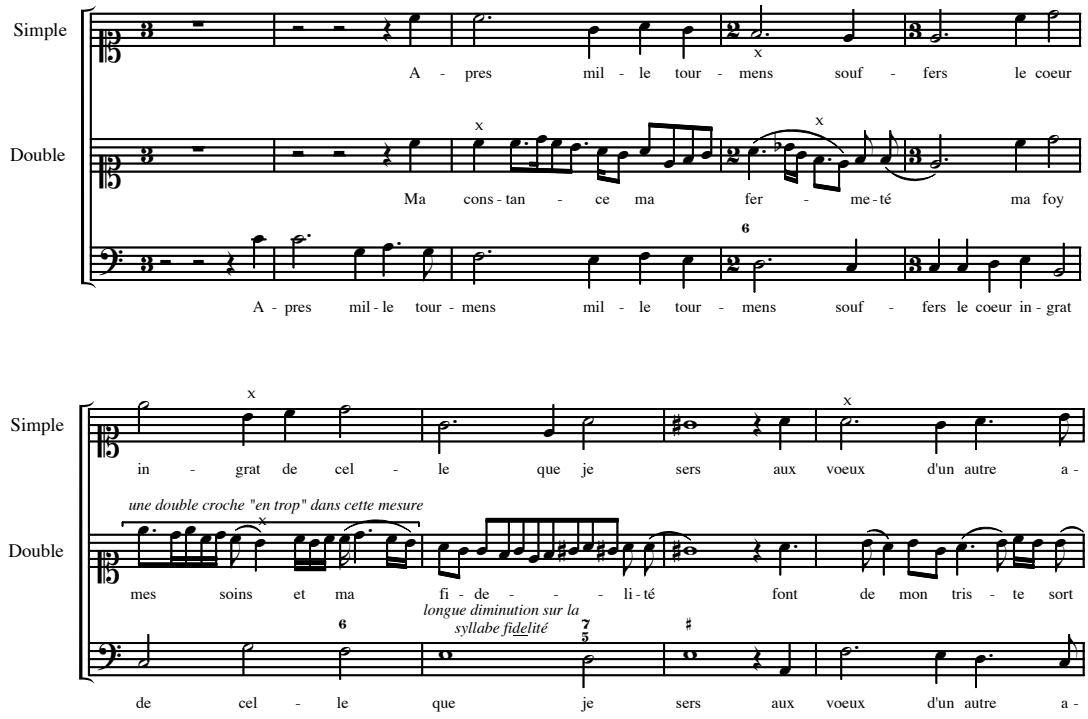
35 « (Il ne faut) pas faire d'un Menuet, ou d'une Sarabande, un Chant qui soit d'une Mesure libre, comme sont ceux que nous appellons précisement *Airs*. » (B. de Bacilly, *L'art de bien chanter, op. cit.*, p. 108.)

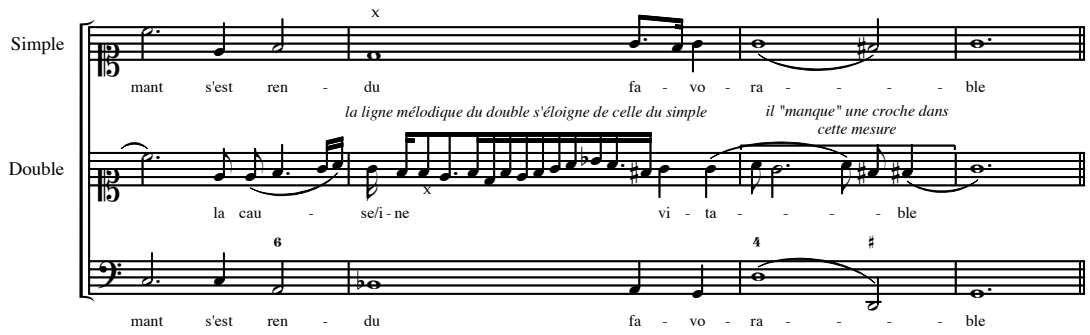
36 Voir Clémence Monnier, « Comment pense-t-on l'articulation du texte et de la musique au XVIIe siècle ? Les théories de Perrin et Bacilly », *Silene*, <www.revue-silene.com>, lien consulté le 22-05-2019, Mars 2009.

37 B. de Bacilly, *Les Trois Livres d'Airs regravez, op. cit.*, *seconde partie*, p. 52-53.

En termes d'intervalles, on reste très proche de la hauteur de la mélodie du simple (on ne s'éloigne jamais de plus d'une tierce). En termes de durées, la diminution reste également très proche du simple : ici, seul « *rare* » bénéficie d'un allongement, tandis qu'« ob*ject* » est raccourci. Seuls deux ports de voix écrits (« mon *a*me » et « malai*sé* ») varient un peu la prosodie initiale. En ce qui concerne le nombre de notes, une syllabe bénéficie au maximum de quatre notes différentes. La majorité des syllabes du double est prosodiée avec deux ou trois notes. Ici, la force des mots « Ah ! » et « malaisé » ou la place de « *sa* franchise », avant-dernier mot avant la cadence finale, justifient les quatre notes de diminution.

Dans un air, au contraire, le second couplet est composé avec une plus grande liberté. Le traitement du rythme en particulier peut nous sembler très étonnant : le compositeur n'hésite pas à ne pas « remplir » la mesure ou au contraire à dépasser sa valeur initiale. La mélodie du double s'éloigne parfois considérablement du simple et l'étendue de la diminution d'une syllabe est parfois très importante. En guise d'exemple, voici la première partie de l'air « Apres mille tourmens » :





Exemple 13 - Bacilly, « Apres mille tourmens », partie A[38].

Le traitement du rythme en particulier peut nous sembler très étonnant. Il n'est pas rare que les valeurs de notes « dépassent » les limites de la mesure ou au contraire, ne les atteigne pas. La diminution de sixième mesure du second couplet comporte une double croche « en trop », tandis qu'il « manque » une croche à l'avant-dernière. La mélodie du double s'éloigne parfois considérablement du simple : alors que la onzième mesure du simple commence par un *ré*, celle du double part sur un *sol* et ne touche le *ré* que plus tard, le temps d'une double croche. Enfin, l'étendue de la diminution d'une syllabe peut être très importante, comme par exemple sur la syllabe fi*de*lité de la septième mesure.

La lecture de la musique de Bacilly nous a livré d'autres procédés de composition des seconds couplets en diminution que *L'Art de bien chanter* ne mentionne pas. Dans son traité, l'importance que donne Bacilly à ce que nous appelons « prosodie » nous a incité à analyser sa musique depuis ce même point de vue. Ainsi, ce traité, qui s'avère en quelque sorte « incomplet » nous a néanmoins guidées pour le « compléter[39] ». À l'issue d'un travail d'expérimentation nous pouvons du reste ajouter que les doubles de Bacilly sont pour le musicien d'aujourd'hui plus difficiles à chanter que ceux de Lambert, D'Ambruis ou De la Barre. Nous avons vu dans le dernier exemple (n° 13) que Bacilly n'hésite pas à ne pas remplir rythmiquement la mesure, ou au contraire à dépasser sa valeur initiale. De cela, il n'écrit mot dans son traité, bien que ce phénomène soit extrêmement courant dans sa musique. Certes, D'Ambruis et Chabanceau de la Barre modifient également le rythme entre simple et double mais ces changements ne gênent en rien l'interprétation : au lieu, comme Bacilly de dépasser ou de ne pas remplir la valeur initiale de la mesure, ils ajoutent des mesures. En outre, ces compositeurs réécrivent des basses continues pour les

38 *Ibid.*, p. 8-12.

39 En contrepoint de ce travail de recherche, un travail d'interprétation avec les musiciens de l'ensemble *Usclame* a eu lieu : communication et interprétation se sont nourries l'une et l'autre.

seconds couplets, ce que ne fait jamais Bacilly et ce qui – on l'a vu – contraint le continuiste à adapter lui-même sa basse[40].

Une autre piste pour l'interprétation nous a été livrées par Bacilly lui-même dans l' « Avis de conséquence » qui clôt la seconde édition de ses *Airs spirituels*. On y apprend que l'auteur avait l'habitude de « préluder à la manière des instruments de musique », c'est-à-dire, d'improviser *a capella*. Les préludes vocaux édités au sein du recueil en témoignent. Revenons à *L'Art de bien chanter* : dans le chapitre très évocateur intitulé « s'il est nécessaire d'accompagner le Chant d'un instrument de Musique », Bacilly affirme que « c'est faire le précieux que de se piquer de ne point chanter sans théorbe, comme le font la plupart des gens[41] ». Bacilly pensait-il ses doubles sans accompagnement ? Cette hypothèse expliquerait la grande liberté rythmique et harmonique de ses seconds couplets en diminution, et les difficultés d'interprétation qui en résultent.

La musique par elle-même

L'Art de bien chanter, ouvrage qui met principalement en avant des pratiques d'exécution, est alors peu bavard en matière de technique de composition musicale. Sans doute conscient qu'aucune place n'est par exemple accordée aux lois contrapuntiques, Bacilly prévient les critiques à plusieurs reprises : dégagées d'un contexte poétique, ces règles seraient inutiles :

> Il est vray que je ne puis assez admirer l'imbecilité de ceux qui s'imaginent que l'on peut donner des Regles certaines, pour orner un chant qui est noté simplement (comme on a de coûtume de faire) suivant les intervales de tierce, quarte, quinte, sixte, octave, comme si cela ne dependoit pas absolument du sens des paroles, de leur quantité, de leur expression[42] [...].

---

40 Avec les musiciens de l'ensemble *Usclame*, alors que le premier réflexe était de garder la basse régulière et d'allonger ou raccourcir le dessus, nous avons pris le parti d'adapter les basses, ce qui créé des mesures inégales. Cette citation issue de *La belle méthode ou l'art de bien chanter* de Jean Millet nous a confortées dans notre choix : « je ne m'assujetiray pas à l'etroite observance de la mesure dans les doubles, je la garderai seulement dans les simples ; ce sera assez de vous arrester sur chaque note a proportion de sa valeur ». Jean Millet De Montgesoye, *La belle Méthode ou l'art de bien chanter*, Lyon, Jean Grégoire, 1666 (réimpr. New-York, Da Capo Press, 1973, avec une introduction d'Albert Cohen), p. 4.

41 B. de Bacilly, *L'Art de bien chanter, op. cit.,* p. 20.

42 *Ibid.*, « Discours qui sert de réponse à la Critique de l'Art de chanter », p. 25. Cet exemple peut être complété par d'autres semblables tirés de l'ensemble de l'ouvrage : [...] Je suis persuadé que le Chant ne s'apprend pas precisément par la doctrine si elle n'est secondée de l'execution, aussi n'est-ce pas mon dessein de monstrer à faire par exemple des passages & diminutions suivant les intervalles de Musique, & à les placer à propos comme pretendroient faire les Pedans de Musique [...] », *id.*, « Avant propos », [p. 4] (pagination ajoutée). « Pour l'Application, ce seroit une temerité d'en vouloir traitter & établir des Regles certaines de la Diminution d'une Notte longue en plusieurs brésves, suivant les Intervalles de Seconde, Tierce, Quarte, Quinte, &c.

Serait-ce pour rompre avec la tradition de l'enseignement qu'il a lui-même reçu que Bacilly se refuse à traiter un tel sujet ? L'incapacité de l'auteur à en parler a déjà été soulignée : dans son *catalogue manuscrit* de 1724, Sébastien de Brossard note que Bacilly « n'avoit pas assez de musique practique pour notter [ses airs] et les mettre sur le papier, il estoit obligé pour cela de se servir de l'oreille et de la main d'autruy[43] ». Toujours est-il que d'après Bacilly, la composition d'un air ne relève pas de la science musicale *pure*, mais de l'art – non moins savant et complexe – de mêler un texte avec une musique, ce que nous appelons aujourd'hui *prosodie*.

Néanmoins, on trouve dans le chapitre consacré à l'ornementation quelques rares mais précieuses indications pour le placement des ornements qui dérivent de règles musicales précises. Après les avoir examinées, nous tenterons de voir s'il existe, dans la réalisation d'un double, des contraintes liées à d'autres paramètres musicaux – à savoir le contrepoint, la relation entre harmonie et mélodie ou bien le mode dans lequel s'inscrivent des formules mélodiques. Cette analyse du répertoire devrait pouvoir offrir des pistes complémentaires à *L'art de bien chanter* pour la composition musicale des doubles.

À la fin du premier article *Du Port & demy-Port de Voix* de son douzième chapitre sur les *Ornemens du Chant*, Bacilly nous livre un exemple extrêmement détaillé qui montre que le choix d'ornementation doit faire suite à l'examen précis de l'air. Cette « anatomie », pour reprendre les termes de l'auteur, s'appuie tout d'abord sur des notions purement musicales (lignes mélodiques, dessins cadentiels). Lorsqu'il analyse musicalement le premier couplet de son air « Aprez mille rigueur », Bacilly propose de placer les ports de voix sur des endroits précis :

> [...] dés le commencement de l'Air l'on pourroit estre en peine, sçavoir s'il faut porter la Voix du *sol* [*ré*][44], qui est sur la derniere syllabe du mot *apres* au *la* [*mi*], qui est sur la premiere du mot *mille ;* car enfin c'est une regle generale de le faire lors qu'il y a une Notte qui monte d'un Ton au Semi-ton par dessus une autre, à moins d'exception ; mais il est plus à propos de ne le point faire [...].
> Sur le mot de *rigueurs*, il y a plein Port de Voix à faire, de l'*ut* au *ré ;* & cela est aisé à prouver, par la raison que c'est une Cadence qui ressemble à la finale [sur *ré*], sur

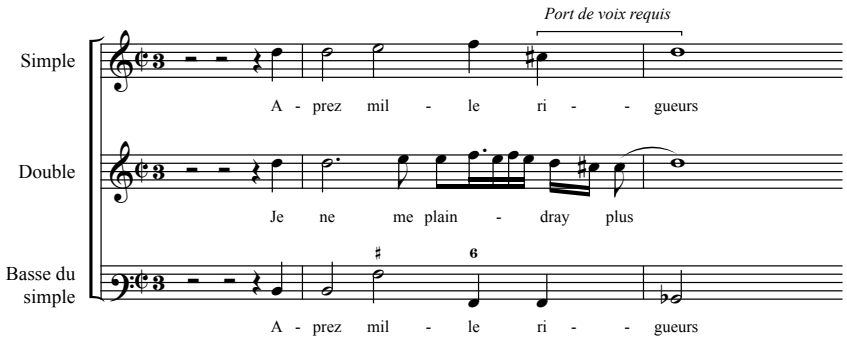
---

& telle Diminution sera bonne sur tel Intervalle, qui ne le sera plus pour un autre semblable, à cause du mot, de la syllabe, mesme de la lettre, qui ne seront pas les mesmes, & qui par consequent ne pourront pas souffrir mesme ornement, veu que cela dépend absolument des Paroles que l'on chante. », *id.*, p. 239-240.

43 Sébastien de Brossard, *Catalogue des livres de musique théorique et pratique*, ms. autogr. [1724-1725], F-Pn/Mus Rés Vm8 20, p. 42 ; édition par Yolande de Brossard dans *La Collection Sébastien de Brossard, 1655-1730, Catalogue*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1994, p. 69.

44 Nous indiquons entre crochets les noms actuels des notes auxquelles les syllabes de solmisation employées par Bacilly correspondent.

laquelle finale il ne faut jamais manquer à faire porter pleinement la Voix, quand il y a occasion de le faire.[45] »



Exemple 14 - Bacilly, « Aprez mille rigueurs », mesures 1-3[46].

Puisque l'examen ne s'appuie ici que sur des règles musicales, il n'est pas étonnant que Bacilly écrive en toutes notes dans son double le port de voix entre l'*ut* et le *ré* qu'il suggère à l'interprète dès le premier couplet. Rapidement toutefois, l'auteur associe ces règles musicales à des règles liées au texte poétique et à sa prononciation.

En conclusion à cet article, Bacilly offre à ses lecteurs une synthèse de ses remarques qui se concrétise en une règle fondamentale pour nous :

> [...] c'est encore une Regle infaillible, de faire toûjours le Port de Voix complet, dans la Cadence finale des Airs (cela s'entend quand il y a lieu de le faire, & que la penultiéme Notte est inferieure à la derniere d'un Ton ou Semi-ton) & dans la mediante sans aucune reserve, si ce n'est dans ce peu d'Exemples que j'ay citées plus propres, dis-je, à remarquer qu'à imiter, mesme dans la pluspart des autres Cadences qui se rencontrent par-cy par là dans un Air, sur tout pourveu qu'il y ait du temps, & que la Notte sur laquelle on forme le Port de Voix, soit fort longue[47].

Par cette règle, nous comprenons que l'examen de l'air doit prendre en compte le parcours cadentiel – parcours qui s'appuie dans ce contexte *a priori* sur des dessins mélodiques de la voix de dessus et non sur un enchaînement harmonique[48].

Avec cette unique analyse musicale contenue dans le traité, nous avons cherché à dégager de la plume de Bacilly des règles musicales d'ornementation qui concernent

---

45 B. de Bacilly, *L'Art de bien chanter*, *op. cit.*, p. 158-159.

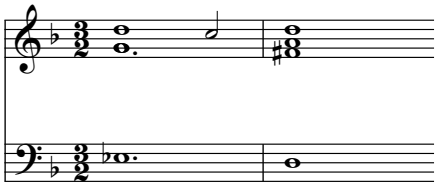
46 *Id.*, *Les Trois Livres d'Airs regravez, op. cit.*, *seconde partie*, p. 73-75. Nos exemples musicaux empruntés à l'œuvre de Bacilly présentent les parties de dessus et de basse. Pour la lisibilité de notre propos, nous choisissons d'y superposer également la version diminuée du second couplet.

47 *Id.*, *L'Art de bien chanter*, *op. cit.*, p. 162-163.

48 Rappelons que cette contrainte musicale qui s'impose pour l'établissement des choix d'ornementation peut toujours être remise en cause par le texte chanté et la longueur de ses syllabes.

l'exécution du simple et qui se résument finalement à quelques règles peu détaillées. Pour compléter cet examen, notre propre analyse d'extraits d'airs diminués choisis dans l'œuvre de différents auteurs tente de mettre en avant d'autres aspects de la composition musicale qui contraignent la réalisation d'un double.

L'organisation contrapuntique d'un mouvement cadentiel – qui ne prendrait pas uniquement en considération le dessin mélodique de la voix de dessus – implique le choix de l'ornementation du simple, mais également oriente la courbe mélodique de la diminution du double. Pour le vérifier, nous nous sommes livrées à un jeu de comparaison de la mise en musique diminuée d'une même cadence par différents compositeurs. Il s'agit d'une cadence du mode de *mi* qui, précisément, induit un certain nombre de mouvements contrapuntiques obligés[49]. L'exemple 15 montre la hiérarchie des lignes de cette cadence en ton de *ré* sur *sol* : la basse effectue le mouvement descendant de seconde mineure propre à cette cadence, *mib-ré*. Elle forme avec le dessus en mouvement contraire *do-ré* l'enchaînement d'un intervalle de sixte suivi d'une octave. La sixte peut être amenée par un retard de septième *ré-do-ré* dont la dissonance accentue la sensation de résolution cadentielle. À ce *bicinium* fondamental s'ajoute une partie intermédiaire qui va du *sol* au *fa* et qui s'effectue dans un mouvement parallèle à la tierce – ou dixième – de la basse. Ces trois lignes contiennent l'ensemble des intervalles requis pour la réalisation d'une cadence phrygienne. La quatrième, qui double le *sol* et monte sur la quinte *la*, n'a en effet qu'un rôle secondaire qui permet de compléter l'accord d'arrivée :

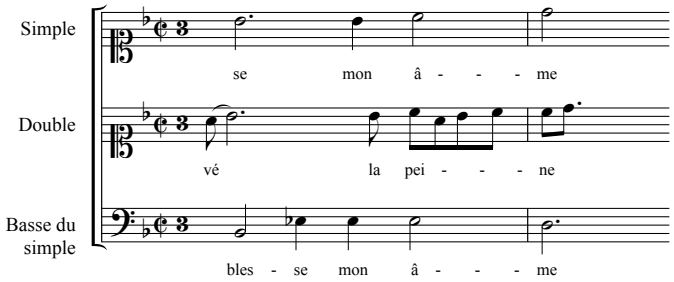


Exemple 15 - Cadence « phrygienne » en ton de *ré* sur *sol*.

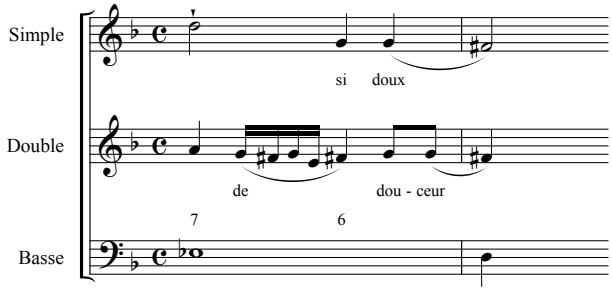
Si l'on examine plusieurs réalisations à deux parties de cette cadence par deux compositeurs contemporains de Bacilly, Martin et D'Ambruis, on retrouve systématiquement, à la partie de dessus, l'une des deux lignes qui forment un mouvement parallèle avec la

49 Nous utilisons le terme de « phrygienne » pour nommer la cadence héritée du mode de *mi*, avec le demi-ton *fa-mi* placé à la basse qui fonctionne en relation de sixte-octave avec l'une des voix supérieures en mouvement contraire *ré-mi*. En mode de *ré*, cette cadence est utilisée naturellement pour aboutir au cinquième degré *la*, alors amené à la basse par le *sib* qui est la note mobile. Le mode de *ré* étant, pour des raisons de tessiture vocale, bien souvent transposé sur *sol* (avec un bémol à la clef), l'approche du cinquième degré *ré* se fait alors par le *mib* à la basse. Le mouvement *mib-ré* est présenté en relation de sixte-octave avec l'une des voix supérieures qui se charge du mouvement *do-ré*.

basse (sixte-octave ou tierces parallèles). Les exemples suivants (n° 16 et 17), qui révèlent cette constante de réalisation, sont représentatifs de l'ensemble des livres d'airs choisis :



Exemple 16 - François Martin, « Que je suis heureux », mesures 5-6[50].



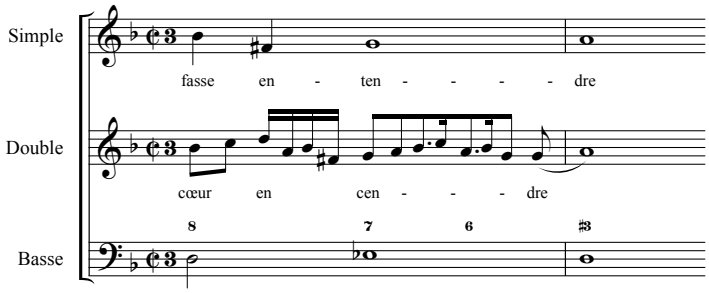
Exemple 17 - Honoré d'Ambruis, « Beaux yeux en vous voyant » mesures 7-8[51].

En revanche, le parcours de l'œuvre de Lambert montre que ce compositeur ne se contraint pas toujours à ces relations privilégiées. Comme c'est le cas dans l'exemple suivant (n° 18), le compositeur choisit parfois pour dessus la ligne ascendante qui va de la tierce à la quinte. Cette sorte de suspension mélodique exige que la basse continue inscrive les mouvements contrapuntiques non écrits en toutes notes dans sa réalisation.

---

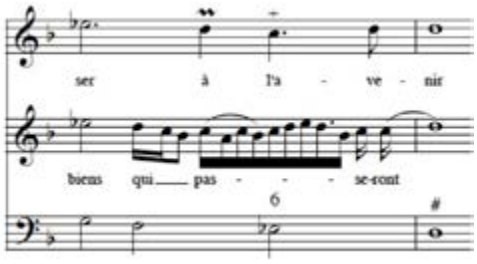
50 F. Martin, *Airs*, *op. cit.*, f. 16v-17v.

51 H. d'Ambruis, *Livre d'Airs, op. cit.*, p. 15-17. Notons dans cet exemple une particularité propre à d'Ambruis qui est d'user abondamment de l'ornementation dès la mise en musique du premier couplet : la septième *ré* est traitée de manière ornementale, comme un accent sur le temps fort de la mesure, elle est note étrangère préparée et s'échappe sur la tierce.



Exemple 18 - Lambert, « Non n'apprehendez point », mesures 4-5[52].

À un degré encore bien plus élevé que celui de l'œuvre de Lambert, le parcours de l'œuvre de Bacilly ne nous permet aucunement de relever des constantes de réalisation de cette cadence guidées par des choix contrapuntiques. Deux exemples nous permettent déjà de vérifier cette remarque :



Exemple 19 - Bacilly, « Tu redresses les pas », mesures 8-9[53].

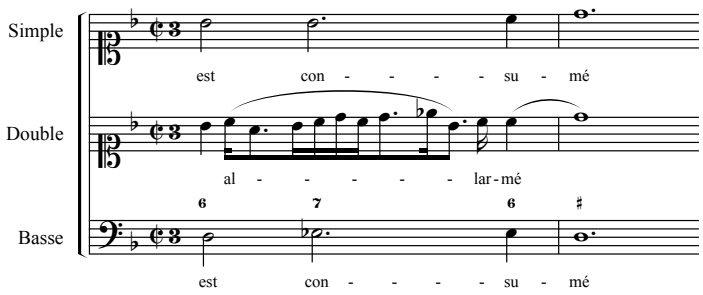
Ce premier exemple montre un mouvement de sixtes parallèles qui aboutit à l'octave. L'accord sur *mib* est chiffré tout de suite en sixte – comme on a pu le rencontrer fréquemment dans l'œuvre de Martin (exemple 16). Dans le simple, le *ré* se présente comme une note ornementale qui anticipe l'octave finale. Dans le second couplet diminué, il est amené par le *do*, ornementé par le *mib* et il s'échappe par un mouvement de tierce descendante vers le *sib* qui ramène au *do*. À partir d'une charpente contrapuntique rigoureuse en sixtes parallèles, dont le chiffrage ne suggère pas d'emblée l'emploi du retard de septième, l'ornementation tant du simple que du double peut se faire avec une très grande souplesse mélodique.

Toujours issu de l'œuvre de Bacilly, le second exemple que nous choisissons est d'un tout autre aspect :

---

52 M. Lambert, *Les Airs, op. cit.*, p. 24-26.

53 B. de Bacilly, *Les Airs spirituels de Mr de Bacilly dans un plus grand nombre et une plus grande perfection que dans les precedentes editions*, Paris, G. de Luyne, 1688, p. 16-17.



Exemple 20 - Bacilly, « Je tasche en vain », mesures 9-10[54].

Bacilly propose un chiffrage de septième sur le *mib* de la basse. Dans le simple, la ligne de dessus vient toucher la sixte *do* par un mouvement ascendant depuis la quinte *sib* – et non depuis la septième qui doit alors s'inscrire dans la réalisation de la basse continue. La septième *ré* intervient toutefois dans la diminution mais sans être préparée, elle s'échappe en montant avant de rejoindre la quinte *sib* qui, comme dans le simple, amènera la sixte *do*. Tout se passe comme si la voix de dessus était guidée uniquement par un geste mélodique ascendant, au détriment d'une relation intervallique et contrapuntique privilégiée de septième-sixte-octave (*ré-do-ré*) qu'elle pourrait entretenir avec la basse.

À la lecture de ces exemples, nous pouvons légitimement nous interroger sur les choix de Bacilly pour la réalisation de cette cadence. Témoignent-ils d'une « déficience » en matière de connaissances contrapuntiques, ou alors, sont-ils le signe de la volonté de l'auteur à ne pas s'astreindre à une organisation contrapuntique trop rigide qui serait un frein au « naturel » du geste mélodique ?

Malgré la difficulté que nous éprouvons à chercher chez Bacilly des constantes techniques en matière de réalisation contrapuntique des cadences, nous avons néanmoins remarqué une habitude dans la conduite mélodique ascendante des mouvements cadentiels que nous allons tenter de détailler. Cette conduite est récurrente à tel point qu'elle nous semble s'inscrire intuitivement dans sa plume, une plume qui ne fait peut-être que transcrire un naturel oral : d'après Brossard, « Bacilly avait une espèce de musique naturelle qui lui fournissait de beaux chants[55] ».

La confrontation de nos différents exemples a montré que certains compositeurs (Martin, D'Ambruis) choisissent comme dessus une ligne qui entretient une relation privilégiée avec la basse. Par conséquent, ces compositeurs respectent soigneusement la contrainte du contrepoint. Bacilly semble en revanche privilégier la variété de sa ligne

54 *Id.*, *Les Trois Livres d'Airs regravez, op. cit.*, *première partie*, p. 36-38.

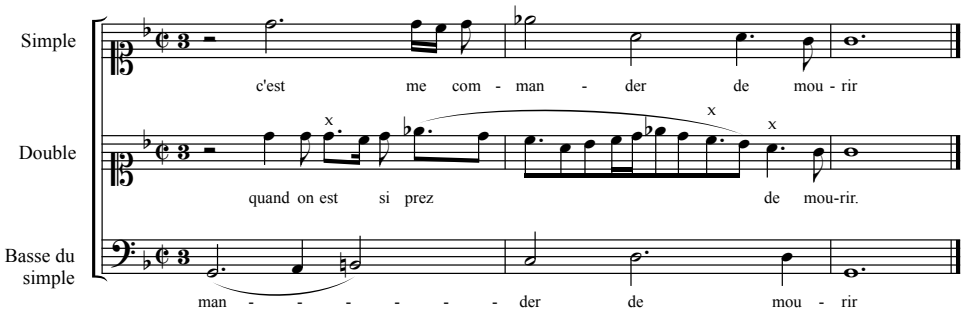
55 S. de Brossard, *Catalogue*, *op. cit.*, p. 42 ; éd. Y. de Brossard, *op. cit.*, p. 69.

mélodique et y apporter un soin particulier au-delà du mouvement contrapuntique et harmonique dans lequel elle s'inscrit.

Notre exemple 20 montre que la superposition de la basse du premier couplet et de la ligne de dessus diminuée du second provoque des quintes parallèles. Cela incite à la plus grande prudence pour l'accompagnement harmonique des seconds couplets chez Bacilly. Il est intéressant de constater que Bacilly – et c'est le seul pour les doubles imprimés de la seconde moitié du XVIIe siècle – fait éditer ses doubles sans accompagnement de basse vocale ou chiffrée : dans ses *Livres d'airs sérieux*[56] comme dans son *Recueil d'airs spirituels*[57], seule la partie de dessus est livrée au lecteur. Certes, il est possible qu'un souci de gain de place explique l'absence de la basse. Mais ce phénomène entraîne toutefois une certaine « liberté » dans les doubles de Bacilly quant au rythme, à la mesure et à la relation entre l'harmonie et la mélodie. Comme nous l'avons déjà remarqué, Bacilly insiste sur la beauté du chant *a capella* et sur le fait qu'il faille le préférer à un chant mal accompagné. Il propose toutefois à ses lecteurs de pratiquer le théorbe en complément de la pratique du chant pour pouvoir s'accompagner :

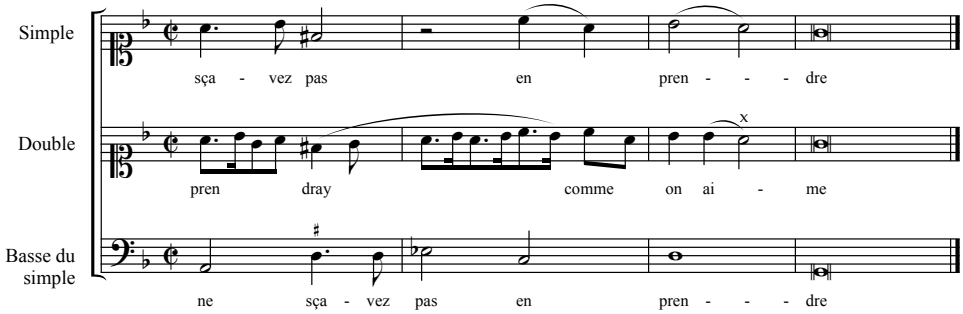
> Je trouverois donc fort à propos que ceux qui veulent se perfectionner dans le Chant, s'appliquassent aussi au Theorbe, pourveu qu'ils eussent assez de patience, & se donnassent assez de peine pour parvenir à un poinct qui les pust rendre considerables par dessus les autres ; [...][58] »

Reprendre la basse du simple et tenter de l'appliquer au double s'avère souvent être un tour de force. Voici, pour exemple des difficultés rencontrées, différentes réalisations de cadences finales dans un même mode :

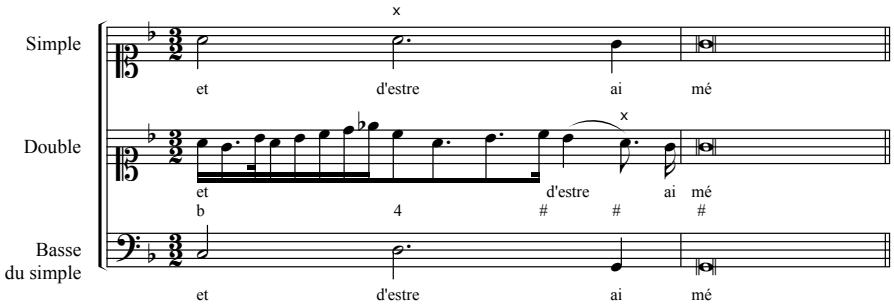


Exemple 21 - Bacilly, « Vous ne pouvez Iris[59] ».

56 B. de Bacilly, *Les Trois Livres d'Airs regravez, op. cit.*
57 *Id.*, *Les Airs spirituels de Mr de Bacilly, op. cit.*
58 *Id.*, *L'Art de bien chanter*, *op. cit.*, p. 19.
59 *Id.*, *Les Trois Livres d'Airs regravez, op. cit.*, *première partie*, p. 61-62.



Exemple 22 - Bacilly, « Vous savez donner de l'amour[60] ».



Exemple 23 - Bacilly, « Je tasche en vain[61] ».

Ces trois exemples de diminution comportent de fortes similitudes mélodiques. Toutefois, leur superposition rigoureuse à la basse des simples dont ils sont issus offre une organisation harmonique différente de l'enchaînement cadentiel. Dans le premier exemple (n° 21), le mouvement de basse *do-ré* doit, dans l'interprétation, intervenir avec souplesse au milieu de la grande diminution vocale pour éviter le parallélisme d'octave ou de neuvième entre la basse et le dessus. Comme dans le second exemple (n° 22), la première tierce mélodique *do-la* se place sur le quatrième degré *do* à la basse. Dans le troisième exemple (n° 23), la basse du simple mise strictement sous le double déplace cette tierce mélodique *do-la* sur le cinquième degré *ré*, ce qui entraîne une septième verticale attaquée sur un retard de la tierce suggéré par le chiffrage 4. Tout porte à croire que dans ce troisième exemple, l'interprète de la basse peut choisir de conserver cette organisation verticale ou de rester plus longuement sur le quatrième degré *do*, donc de retarder légèrement le cinquième *ré* pour rendre les résultantes verticales plus proches de celles des exemples précédents.

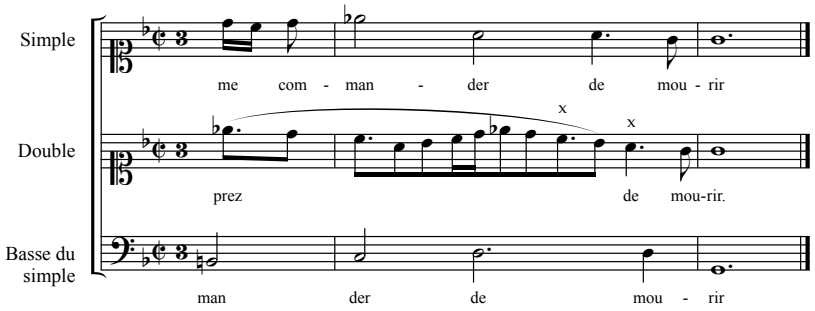
Le titre du *Livre d'Airs du Sieur d'Ambruis, avec leurs ornemens dans la mesure et les seconds couplets en diminution, mesurez aussi sur la basse continuë tres propre pour ceux*

60 *Ibid.*, p. 68-69.
61 *Ibid.*, p. 37-39.

qui veulent se perfectionner dans l'art de bien chanter, et pour ceux qui veulent toucher sur la partie pour l'accompagnement de la voix seule[62] pointe du doigt – et c'est ce que nous avons cherché à montrer – la nécessité d'adapter, ou de réécrire la basse pour la mise en musique diminuée du second couplet. Dans les Livres d'airs de D'Ambruis[63] ou de Lambert[64], l'adaptation consiste en une légère modification du rythme, du profil mélodique ou des chiffrages. Mais rien ne dénature la conduite harmonique globale : le double s'écoute ainsi à la mémoire du simple. En nous livrant ses seconds couplets à voix seule, Bacilly propose une édition gravée davantage à l'image de ce que nous connaissons du corpus des sources manuscrites, où le seul dessus figure. Pour interpréter ces seconds couplets ou ceux qu'il composera lui-même, l'interprète ne doit pas hésiter à reprendre et à réadapter la basse du premier couplet. Cette réadaptation se verra facilitée si le chanteur s'accompagne lui-même au théorbe :

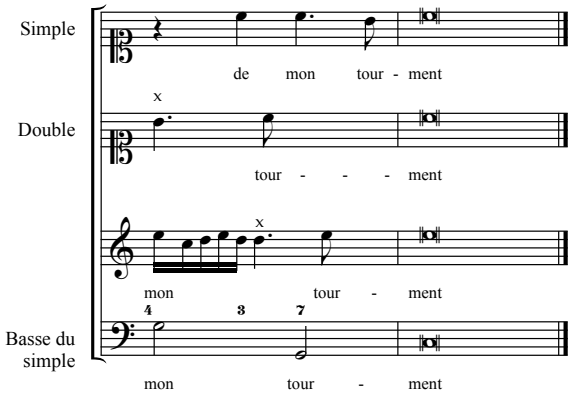
> Pour ce qui est de l'accompagnement par les mains d'autruy, c'est encore une chose qui n'a pas tout l'avantage que l'on pourrait souhaiter[65] ; [...]

Par ailleurs, nous nous sommes interrogées sur l'existence chez Bacilly de « formules mélodiques-types » qui pourraient définir un style musical personnel. Les extraits suivants (exemples 24 – qui reprend l'exemple 21 –, 25 et 26), reproduisent plusieurs cadences finales issues de l'œuvre de Bacilly. Quelque soit le mode dans lequel ils s'inscrivent, ces exemples révèlent une formule mélodique récurrente dans la diminution : une tierce descendante précède un geste ascendant qui aboutit à la résolution cadentielle sur la finale :

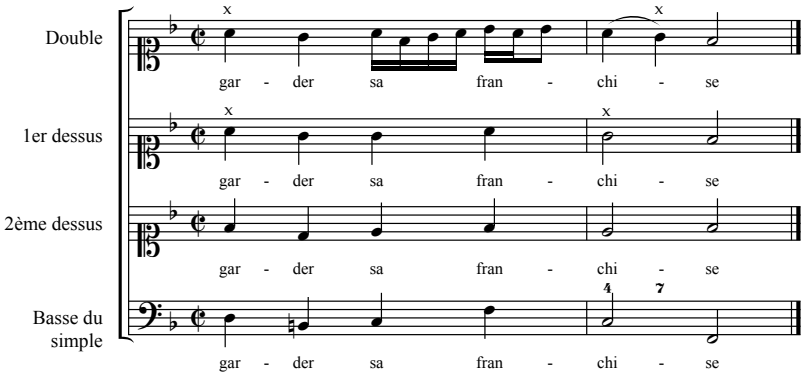


Exemple 24 - Bacilly, « Vous ne pouvez Iris[66] ».

62 H. d'Ambruis, *Livre d'Airs, op. cit.*
63 *Ibid.*
64 M. Lambert, *Les Airs, op. cit.*
65 B. de Bacilly, *L'Art de bien chanter*, *op. cit.*, p. 19-20.
66 *Id.*, *Les Trois Livres d'Airs regravez, op. cit.*, *première partie*, p. 61-62.



Exemple 25 - Bacilly, « Je fais ce que je puis[67] ».

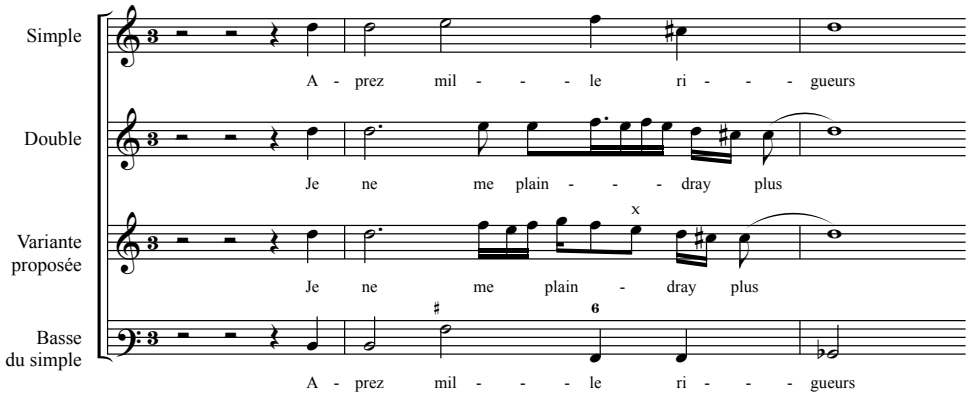


Exemple 26 - Bacilly, « J'avois juré l'autre jour[68] ».

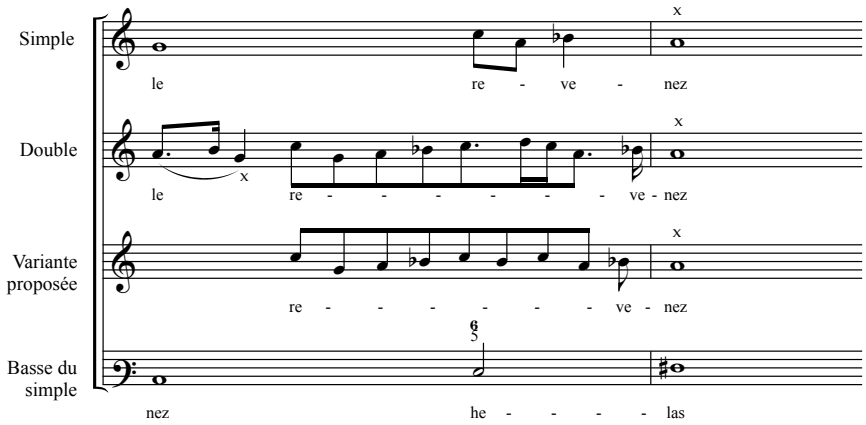
Pour compléter cette tentative d'approche d'un style personnel de diminution qui se dégagerait de la plume d'un auteur, nous reviendrons sur l'air *Aprez mille rigueurs* qui avait ouvert notre chapitre et qui nous offre un exemple particulièrement frappant. Dans son édition de cet air, les deux phrases poético-musicales : « je ne me plaindray plus » et « revenez » sont gravées avec deux diminutions différentes qui entretiennent une parenté mélodique très forte :

67 *Ibid.*, *seconde partie*, p. 77-79.

68 *Ibid.*, p. 53. Cet air est composé avec deux dessus vocaux, seul le premier est diminué pour le second couplet.



Exemple 27 - Bacilly, « Aprez mille rigueurs », mesures 1-3[69].



Exemple 28 - Bacilly, « Aprez mille rigueurs », mesures 18-19[70].

La parenté des deux diminutions de chacun de ces extraits met aisément en avant le style personnel de Bacilly : les courbes générales sont similaires ainsi que les notes sur lesquelles elles s'appuient. Mais leurs variantes n'en sont pas moins intéressantes : elles témoignent de la façon dont le compositeur pouvait chercher la variété en leur sein. L'observation tant des profils mélodiques récurrents que de leur renouvellement nous semble dès lors indispensable pour la composition de diminutions.

Le traité de Bacilly en lui-même ne contient que quelques bribes de règles musicales qui doivent guider le travail de l'ornementation et de la diminution et qui dérivent en priorité d'un examen mélodique des airs. Pour compléter ces règles, nos pistes d'analyse de la musique sous les angles contrapuntique et harmonique se révèlent éclairantes. Le fait

69 *Ibid.*, p. 73-75.
70 *Ibid.*, p. 74-75.

que Bacilly ne s'arrête pas sur ces procédés de composition dans son *Art de bien chanter*, montre bien que cet ouvrage est destiné en priorité aux chanteurs, et peut expliquer les critiques qu'il a reçues sur ses faiblesses techniques. Par ailleurs, les critiques qu'il formule lui-même à l'égard de ses contemporains dont on a remarqué la rigueur en matière de composition musicale, peuvent s'expliquer par une conception différente de l'art de composer. Pour réaliser leurs diminutions, Bacilly, et d'une certaine manière Lambert, se laissent guider par une plume déliée, quitte à sacrifier des mouvements contrapuntiques, pour donner une variété infinie de visages à leurs doubles. Malgré cette variété, on a pu constater des profils récurrents qui témoignent d'un style propre à chaque compositeur en matière de composition des diminutions et qui méritent un examen attentif de la part des interprètes.

Conclusion

L'Art de bien chanter nous livre essentiellement certains procédés de composition des doubles liés à la juste mise en musique d'un texte. Au terme de cet article, on peut toutefois dire que deux systèmes et deux pratiques de diminutions se côtoient et agissent simultanément. D'une part celle abordée en détail par Bacilly guidée par le texte poétique, son sens et sa prononciation. D'autre part, la diminution essentiellement régie par des critères musicaux : Bacilly ne s'attache qu'à l'aspect mélodique mais l'analyse des airs offre le complément contrapuntique et harmonique.

L'Art de bien chanter engendre de nombreuses difficultés de lecture : son écriture linéaire et sa grande souplesse organisationnelle entraînent d'inévitables doutes quant à sa compréhension. Il constitue sans doute le traité musical français le moins rigide de son époque et s'adresse essentiellement aux chanteurs.

L'Art de bien chanter n'est pas exhaustif, mais pourrait-il l'être ? Les thèmes qu'il développe sont risqués si on veut aboutir à l'exhaustivité parce qu'extrêmement larges et riches, et faisant constamment appel à la subjectivité, au « bon goût » cher à Bacilly et à son époque.

L'Art de bien chanter nous donne des pistes pour aborder le genre de l'air sérieux. Cette étude s'est nourrie des principes de l'auteur, en allant exactement dans la même direction. Sa lecture nous semble être sans cesse renouvelable : on y découvre toujours une nouvelle idée, fût-elle seulement esquissée. On peut lire ce traité non pas avec prudence, au contraire, on peut le lire indéfiniment, tout en ayant conscience de l'inachèvement inévitable de l'entreprise de Bacilly avec *L'Art de bien chanter* : au lecteur de le compléter par l'expérimentation et par la connaissance approfondie de sa musique.

Annexe : Compendium du Chapitre 13 :
Des passages & diminutions (p. 205-241)

Introduction

La composition d'une diminution nécessite trois étapes :

- l'invention, mélange de génie et d'exercice.
- l'application aux paroles, qui suppose une grande *routine*, et surtout une connaissance parfaite de la quantité des syllabes.
- l'exécution, qui procède d'une « disposition naturelle du gosier ».

Il existe deux sortes de compositeurs de diminutions :

- Ceux qui ont du génie pour l'invention des fredons mais qui, ne connaissant pas les règles du langage, les appliquent très mal aux paroles :

> La plupart des autres Doubles sont si remplis de fautes contre la quantité du François, que bien loin de servir pour instruire, ils ne font que fortifier ceux qui les apprennent dans leur ignorance, attendu qu'ils sont faits par des compositeurs, ou qui n'ont presque point de connaissance des Lettres, ou qui joignent avec ce peu de connaissance un parler Provincial, qui est le poison du Chant français.

- Ceux (rares) qui savent appliquer à propos les diminutions aux paroles, mais ne savent pas les inventer.

> D'autres dont le nombre est très-petit, ont du génie pour appliquer à propos les Diminutions, mais ils en manquent pour les inventer, ainsi ils sont bons seulement pour le conseil & pour corriger les défauts des autres.

Article I
Réponses aux Objections que font les Critiques, pour condamner les Passages & Diminutions du Chant

Critiques courantes contre la diminution	Réponses de Bacilly
Rien n'est plus beau qu'un chant simple et uni, la diminution n'est qu'un pur badinage.	Ce qui est brodé et enrichi est encore plus beau.
La diminution ôte toute l'expression du chant.	Au contraire, l'expression est augmentée dans le second couplet, à condition que les paroles soient aussi fortes que dans le premier.
La Diminution est contraire à la Prononciation des Paroles, même à leur Quantité.	Au contraire, la diminution permet de réajuster les nouvelles paroles sur la musique.
La diminution altère la prononciation.	« Un chantre habile ne s'en trouve aucunement embarrassé »

Article II
Du bon et du mauvais usage des passages et diminutions

Jadis	Aujourd'hui
On brodait toutes les syllabes sans considérer les syllabes longues ou brèves, aux dépends de la prononciation.	On double beaucoup (le plus possible), mais on tient compte des paroles et de la quantité des syllabes : on ne double pas les syllabes brèves, on évite de doubler certaines voyelles comme u, i, on et ou.

- Pour bien diminuer, il faut pratiquer souvent la diminution.
- Il est impossible d'établir des règles pour ce qu'il faut faire dans la diminution. En revanche, on peut en établir pour ce qu'il faut éviter.

Article III
Plusieurs Avis touchant les Diminutions, & particulièrement pour ce qui concerne la manière de les exécuter

Toutes les syllabes ne peuvent être diminuées pareillement : *on* & *ou* par exemple doivent être peu chargées de diminutions car cela produirait trop de rudesse.

Certaines diminutions sont propres aux basses comme les roulements de haut en bas (sur une octave).

L'exécution des passages qui se fait de la langue est vicieuse.

Au début, pour le travail de la justesse des passages, il faut les marquer du gosier le plus grossièrement possible, et même très lentement d'abord. Cela évitera aussi le chant du nez et de la langue.

Il ne faut pas exécuter de la langue (ou du délier de la voix) mais seulement du gosier, bien que certains soient obligés de le faire (car ils n'ont pas le gosier assez fin). Le gosier reste cependant le principal instrument d'exécution. Cette observation vaut pour les voyelles *o, a*, et parfois *e* que l'on est obligé de marquer du gosier. L'*i* et le *u* par exemple se marquent finement d'elles même sans cette précaution.

Il faut bien marquer les notes qui sont attirées d'en haut par une note pointée (le point n'étant parfois que supposé, suivant l'usage ordinaire de noter les passages sans point) et bien veiller à leur justesse : ce n'est pas parce qu'elles sont brèves qu'il faut les exécuter avec nonchalance, qui fait qu'on les entend souvent trop basses, en tous cas pas à leur hauteur juste. Il faut donc les travailler grossièrement, sans se piquer de mesure d'abord.

Bien souvent, on ne marque pas les points de peur de les voir exécutés en sautillements (à la manière des gigues) comme c'était d'usage autrefois. Il faut faire ces notes pointées très finement, au point que cela ne paraisse pas, sauf en quelques endroits qui le demandent. Parfois, il faut éviter les notes pointées.

La note qui suit immédiatement la cadence ou le tremblement sur une même syllabe doit être le moins appuyée possible.

En travaillant, il faut bien marquer du gosier la note supérieure qui tombe sur l'autre. (mouvement de 2nde, de 3ce...).

On n'a pas toujours besoin de marquer également du gosier toutes les notes : on peut le laisser parfois à l'abandon principalement quand il monte de 3 notes.

En revanche, dans un mouvement descendant, il faut prendre garde à bien donner à chaque note son coup qui la distingue, et ne pas passer trop légèrement ces passages.

D'autres points sont supposés dans les doubles, et jamais écrits car on ne met jamais deux points de suite : ils créent d'agréables suspensions. Souvent, l'antépénultième d'un passage (sur une syllabe) doit être pointée.

Il ne faut pas, comme c'est pourtant souvent le cas, doubler du gosier la dernière note qui relève une diminution et qui tombe ensuite sur une autre syllabe. Au contraire, on doit exécuter ces dernières notes comme des accents, c'est à dire les frapper légèrement du gosier. Il s'agit d'un défaut très courant et qui pourtant accroche la diminution et en arrête le cours. La voix naturellement s'y porte, c'est pourquoi il faut y prendre garde particulièrement.

Lorsqu'on rencontre 4 notes brèves de suite, il faut prendre garde à ne pas doubler la 4e : c'est un défaut également très courant.

> Voilà à peu près toutes les remarques que l'on peut faire pour l'exécution des Passages, car pour l'Application, ce serait une témérité d'en vouloir traiter & établir des règles certaines de la diminution d'une note longue en plusieurs brèves, suivant les intervalles de seconde, tierce, quarte, quinte &c. & telle diminution sera bonne sur tel intervalle, qui ne le sera plus pour un autre semblable, à cause du mot, de la syllabe, même de la lettre, qui ne seront pas les mêmes, & qui par conséquent ne pourront pas souffrir même ornement, vu que cela dépend absolument des paroles que l'on y chante.